PHILLIPS ACADEMY
3 1867 00218 9178

GEORGE ROSZ

BERLIN NEW YORK

Anno 1778 •

PHILLIPS • ACADEMY

SIGIL. PHILLIP ACAD.
NON SIBI
FINIS ORIGINE PENDET

OLIVER•WENDELL•HOLMES

LIBRARY

Per ampliora ad altiora.

Gift in memory of
MICHAEL GROSZ
PA 1974

BERLIN

Maßstab 1 : 20.000

0 200 400 600 800 1000 m

- Fernbahnhöfe
- Hoch- u. Untergrundbahn
- S. Stadtbahnhof
- V. Vorortbahnhof
- F. Fernbahnhof
- R. Ringbahnhof
- Straßenbahn
- Autobus
- Post
- Theater
- Konzerthaus
- Denkmäler
- Ausfahrstraßen für Auto und Radfahrer

ererſten und erſten Ranges:

II 45f	8. H. Excelsior	III 46f
III 43d	9. „ Kaiserhof	II 47p
II 46f	10. „ Heßler	III 25k
III 47a	11. Palast H.	III 43c
III 20k	12. Kaiser H.	II 43x
III 44e	13. Central H.	II 48p
II 47p		

CHARLOTTENBURG

WILMERSDORF

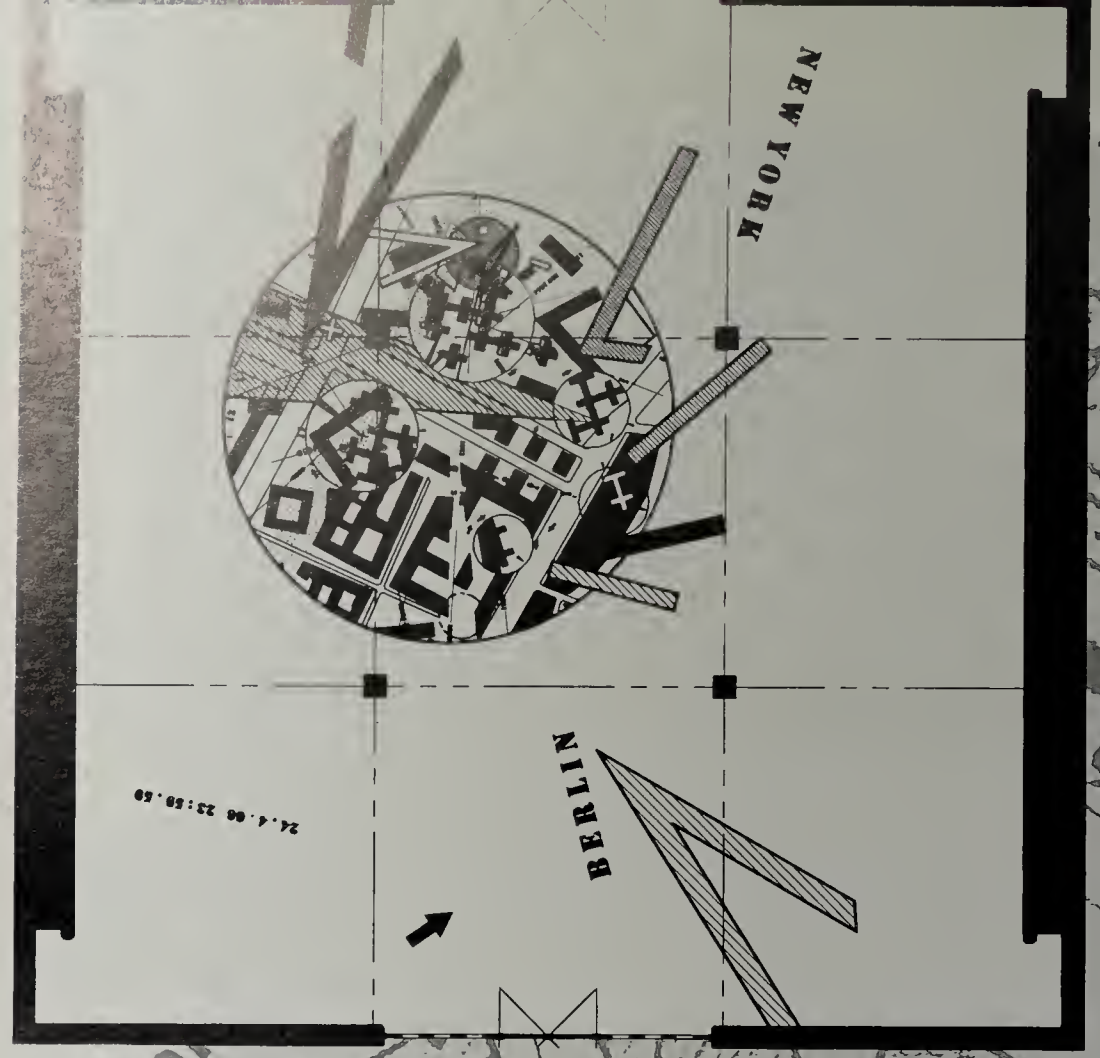
SCHÖNEBERG

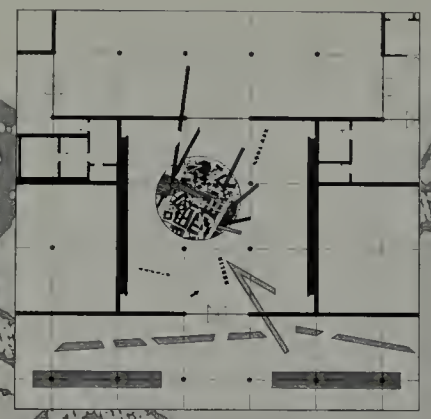
Schmargendorf

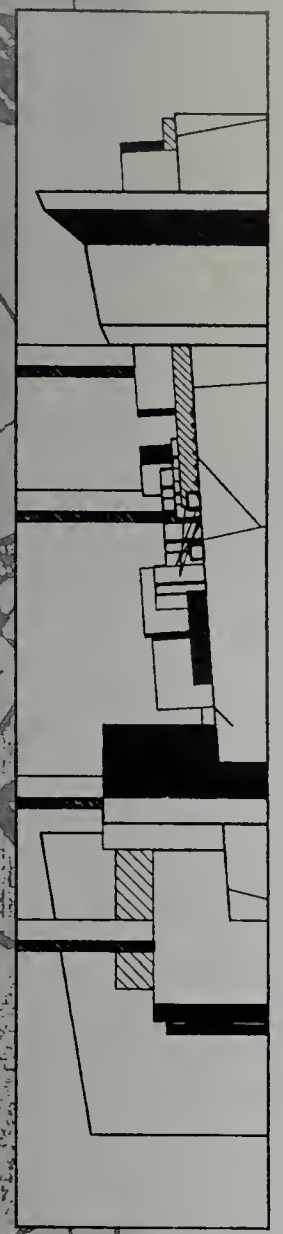
Unter den Linden
Tiergarten
Hasenheide
Volks-Park
Invalidenpark
Viktoria-Park
Treptower Park
Friedrichshain
Hauptbahnhof
Potsdamer Bhf.
Anhalter Bhf.
Stettiner Bhf.
Görlitzer Bhf.
Schlesischer Bhf.
Weißensee
Chaussee
Leipziger
Potsdamer
Friedrich
Wilhelm
Karl
Marien
Reichstag
Brandenburger
Oranien
Elisabeth
Landsberger
Frankfurter
Schönhauser
Prenzlauer
Danziger
Eberswalder Str.
Invalidenstr.
Alexanderplatz
Börse
Rosenthaler Pl.
Belle Alliance
Hallesches Tor
Moritzplatz
Oranienplatz
Neanderstr.
Yorckstr.
Yorck Str.
Gneisenau
Belle-Alliance-Str.
Flughafen
Neukölln

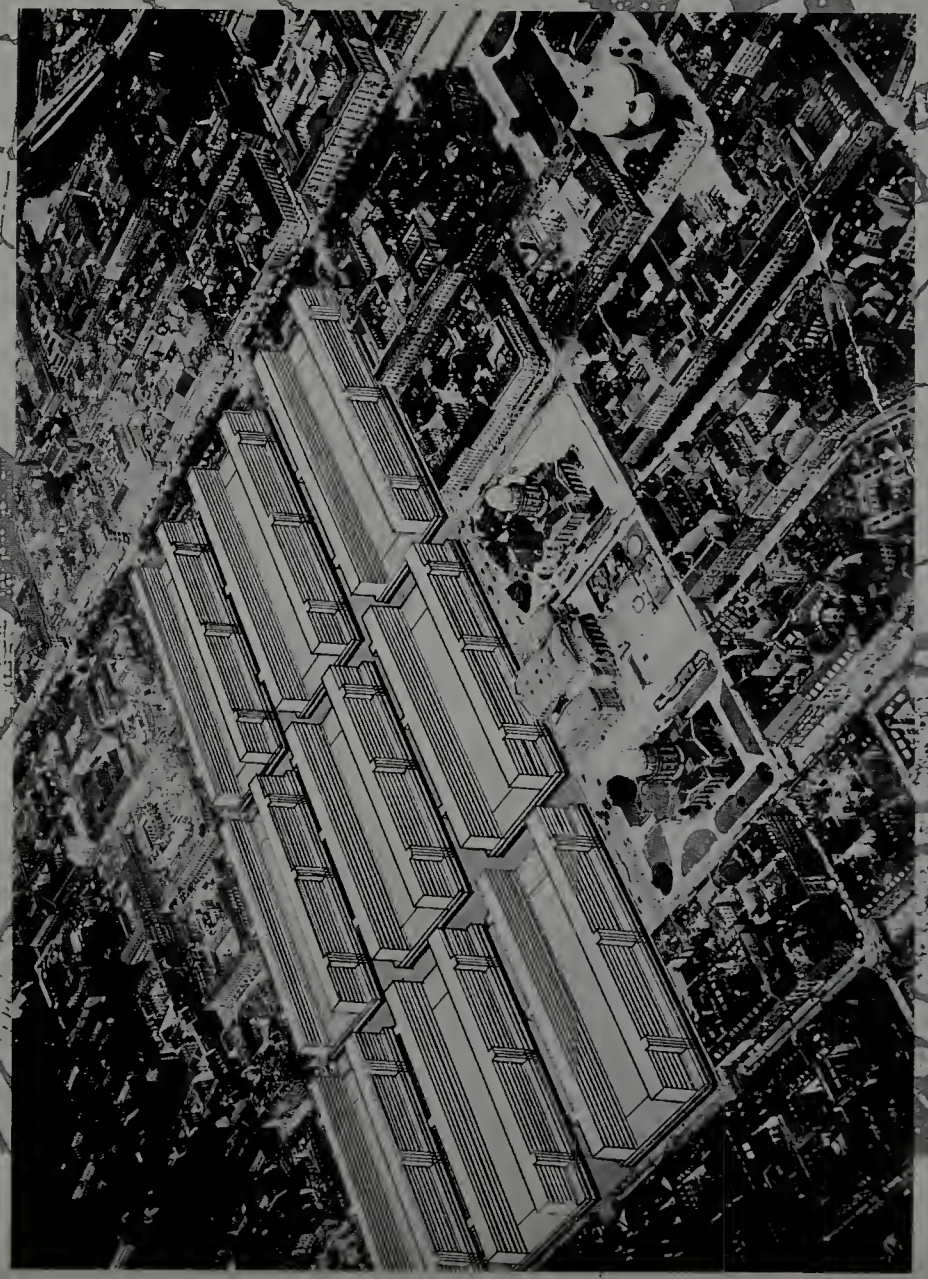
GROSZ

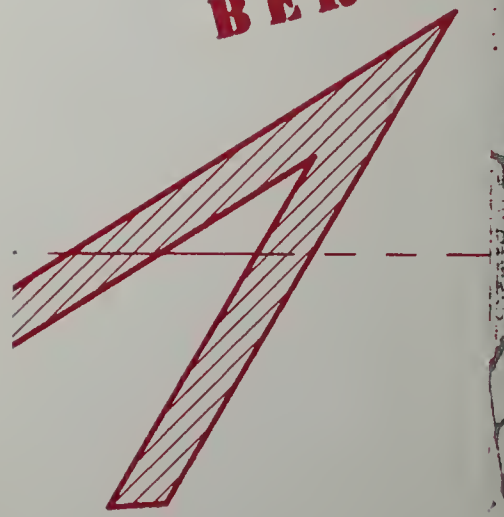
BERLIN











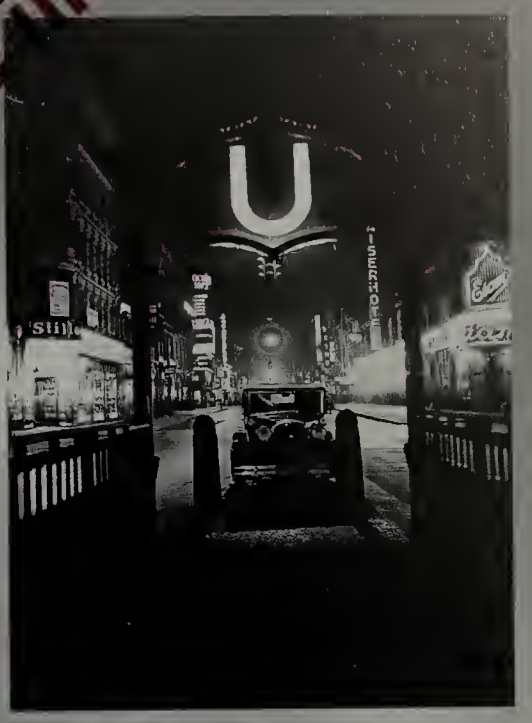
Die Straßen klitschig

Die Omnibusse torkeln, Der Regen strähnt,

GROSZ
BERLIN

Nur die Lichtreklamen blühn!

Beinschwarz stoßen Regenschirme ineinander,



Steinerg radiesbett.

Rheingold, Manoli,

BERLIN GROSZ

Die Katastrophe hatte begonnen.

Das noch vor kurzem als so reinigend gepriesene Kriegsgewitter hatte sich entladen.

Hinab mit dem Geschmeiß!
Wählt Kommunisten!

KRIEG UND LEICHEN — DIE LETZTE HOFFNUNG DER REI

Bolschewismus heisst
Die Welt im Blut ersäufen

Her mit der proletarischen Volksjustiz gegen Richter und Henker.

und die blinde, eiserne Ameise, die Zeit der völligen Uninteressiertheit am Menschen, der Nummern ohne Namen, der Roboter ohne Kopf, kam herauf.

Das Zeitalter der Aufklärung, das in der Renaissance begonnen hatte, ging unter

Das Schick[sal] der Arbeite[r]

im Krieg: Gas Granaten

im Frieden: Elektrischer Stuhl

KARL LIEBKNECHT
ROSA LUXEMBURG
LEO JOGISCHES
WOYKOW
WOROWSKI
DEUTSCHE

5 Finger hat die Hand
Mit 5 packst Du den Feind!
Wählt Liste 5
Kommunistische Partei!

GROSZ
BERLIN

Die Stadt war dunkel,

kalt und voller Gerüchte.

Kopf- u. Handarbeiter wählt:

Völkischen Block

Ihre Straßen würden wilde Schluchten voll Totschlag und Kokainhandel,

ihre neuen Wahrzeichen die Stahlrute und

das blutige,
abgebrochene Stuhlbein.

BERLIN GROSZ

Berlin

Die Stadt glich einer grauen, steinernen Leiche.

Die Häuser hatten Risse.

GROSZ
BERLIN

Stuck und Farbe waren abgebröckelt,

und in den toten, ungeputzten Augen der Fensterhöhlen sah man,

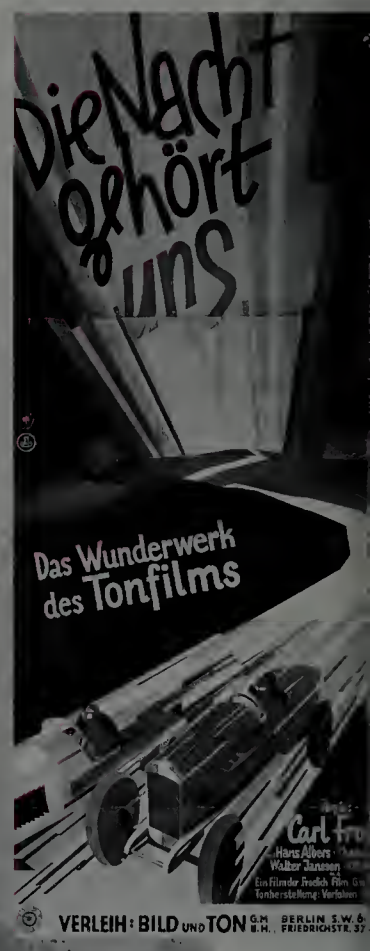
wo man nach denen ausgeschaut hatte,

die nie wiederkehren,

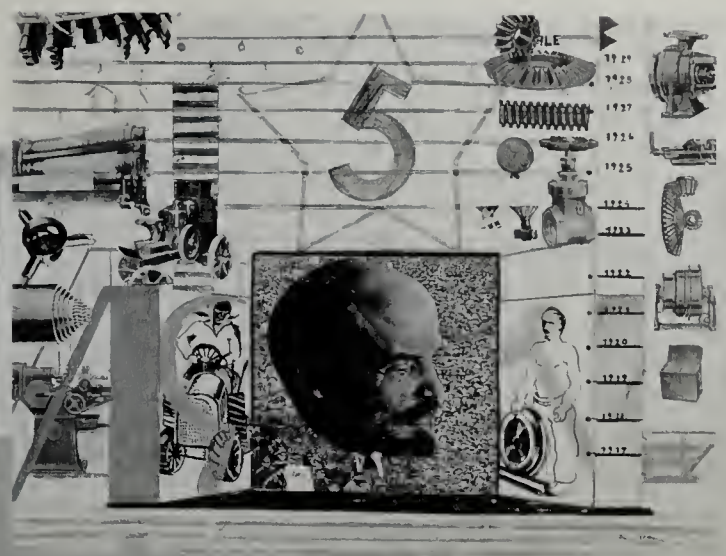
die Spuren geronnener Tränen.

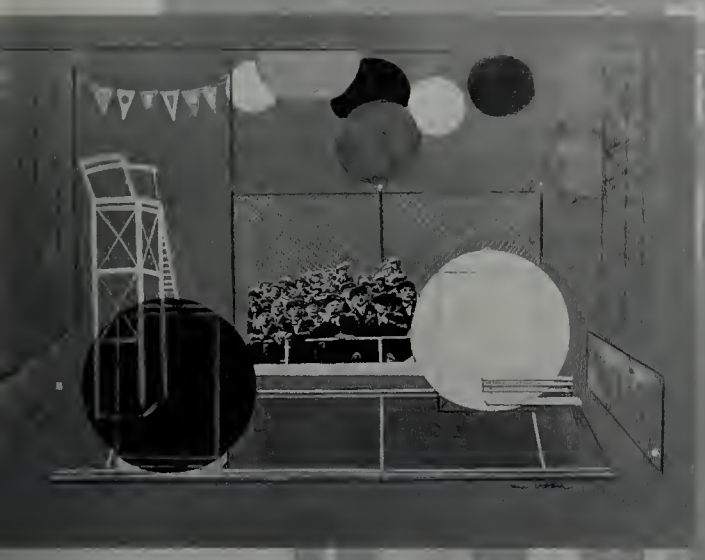
BERLIN GROSZ

Wie ein brodelnder Kessel war die Hauptstadt unserer neuen deutschen Republik.



GROSZ
BERLIN





Man verehrte Zola, Strindberg,

Weininger, Wedekind –

naturalistische Aufklärer,

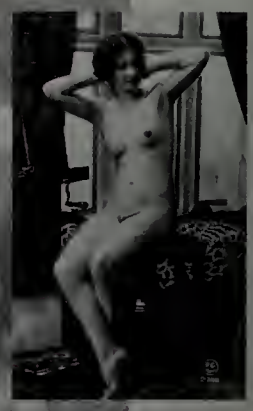
anarchistische Selbstquäler,

Todesanbeter und Erotomanen.

Es war kurz vor dem Kriege.

BERLIN GROSZ

In Berlin gab es



wunderbare Theater,

einen Riesenzirkus,

Kabarette und Revuen.

GROSZ

BERLIN

internationales Tango-Tanzturnier

und Strindbergzyklus.

Sechstagerennen,

Bierpaläste,

so groß wie Bahnhofshallen,

futuristische Ausstellungen,

BERLIN GROSZ

Kat. IX.6 George Grosz, Der Liebeskranke, 1916

GEORGE GROSZ
BERLIN ■ NEW YORK

Herausgegeben von

Peter-Klaus Schuster

In Zusammenarbeit mit
Helen Adkins, Eugen Blume, Wolfgang Cilleßen, Alexander Dückers, Lothar Fischer, Christine Fischer-Defoy, Thomas Friedrich, Kathrin Hoffmann-Curtius, Jeanpaul Goergen, Ralph Jentsch, Catherina Lauer, Andres Lepik, Beth Irwin Lewis, Barbara McCloskey, Roland März, Birgit Möckel, Rosamunde Neugebauer, Karl Riha, Gudrun Schmidt, Bernhard Schulz, Wendy Wallis

Nationalgalerie Berlin

S M
P K

ARS NICOLAI

Dieses Katalogbuch erscheint anläßlich der Ausstellung
»George Grosz: Berlin – New York«

in Berlin, Neue Nationalgalerie
(21. Dezember 1994 bis 17. April 1995)

und in Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
(6. Mai bis 30. Juli 1995)

Die Ausstellung wird veranstaltet von der Nationalgalerie und dem Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, in Verbindung mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Für Eberhard Roters

Ausstellung und Katalog:
Peter-Klaus Schuster

in Zusammenarbeit mit:
Helen Adkins, Eugen Blume, Wolfgang Cilleßen, Alexander Dückers, Lothar Fischer, Christine Fischer-Defoy, Thomas Friedrich, Kathrin Hoffmann-Curtius, Jeanpaul Goergen, Ralph Jentsch, Catherina Lauer, Andres Lepik, Beth Irwin Lewis, Barbara McCloskey, Roland März, Birgit Möckel, Rosamunde Neugebauer, Karl Riha, Gudrun Schmidt, Bernhard Schulz, Wendy Wallis

Katalogredaktion:
Wolfgang Cilleßen, Andres Lepik, Christina Strunck

Ausstellungssekretariat:
Gabriele Bösel, Wolfgang Cilleßen, Andres Lepik, Wendy Wallis

Restauratorische Betreuung:
Hana Streicher, Hans-Joachim Gronau, Evelyn Alex, Udo Schade, Reinhard Wittich

Presse und Öffentlichkeitsarbeit:
Elke Goemann, Anne Lemke-Junker

Ausstellungsarchitektur:
Daniel Libeskind mit Eric Schall, Matthias Reese
Paul Kahlfeld, Roland Unger
Scala Raum & Design, Günter Krüger, Berlin

Technische Ausführung:
Udo Beisert, Heinz Dalhof, Uwe Hirsch, Hans Pietsch, Reiner Reiss, Bettina Scherz, Thomas Schreiber, Horst Skoruppa, Ingo Valls

Verwaltung:
Frank Calow, Marina Fritsche, Armin Peupelmann

Transporte:
D'ART Kunstspedition GmbH, Köln/Berlin
Hasenkamp, Berlin

Versicherung:
Kuhn und Bülow, Berlin/Köln

ARS NICOLAI Berlin
Lektorat: Katrin Wiethege
unter Mitarbeit von:
Volker Ellerbeck, Markus Ribback, Karl-Robert Schütze

Gestaltung: Dorén + Köster, Berlin

Übersetzung der Beiträge von Barbara McCloskey und Beth Irwin Lewis aus dem Englischen: Volker Ellerbeck

Bibliographie: Roland März, Christina Strunck

Personenregister: Christina Strunck

Werkregister: Karl-Robert Schütze

Bildnachweis: Volker Ellerbeck

Satz: Mega-Satz-Service, Berlin

Repro: O.R.T. Kirchner, Berlin

Druck: Passavia, Passau
Gedruckt auf Arctic matt, ein Produkt der Firma Håfreströms, geliefert von der Firma Berberich-Papier, Ottobrunn.

© 1994 Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Buchhandelsausgabe: ARS NICOLAI, Berlin
ISBN 3-89479-054-7
Printed in Germany

Düsseldorf:

Verwaltung: Theodor Janisch

Kuratorin: Doris Krystof

Sekretariat: Dorothee Jansen, Renata Sharp

Registrar: Birgid Pudney-Schmidt

Konservatorische Betreuung: Manfred Huisgen

Presse und Öffentlichkeitsarbeit: Gudrun Harms, Jutta Kerkmann

Inhalt

19 **Vorwort**

21 Peter-Klaus Schuster
»Alle sind angeklagt« ■ George Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle

BERLIN – NEW YORK

40 ■ Katalog I
Künstlerisches Umfeld – Berlin
Bearbeitet von Roland März

78 Bernhard Schulz
Hochhäuser im märkischen Sand

95 ■ Katalog II
Metropolis. Berlin – New York ■ Das Leben in den großen Städten
Bearbeitet von Wolfgang Cilleßen

Daniel Libeskind
The name has been buried ■ Die Namen sind begraben

107 ■ Katalog III
Künstlerisches Umfeld – New York
Bearbeitet von Birgit Möckel

GROSZ – ESSAYS

122 Roland März
Metropolis – Krawall der Irren ■ Der apokalyptische Grosz der Kriegsjahre 1914 bis 1918

132 Helen Adkins
»Die Zeit der Kohlrübe in Deutschland«

140 ■ Katalog IV
»Die Erste Internationale Dada-Messe« 1920 in Berlin

146 Roland März
Republikanische Automaten ■ George Grosz und die Pittura metafisica

157 Alexander Dückers
Der Zeichner George Grosz

166 Rosamunde Neugebauer
Der Satire wird der Prozeß gemacht ■ der Fall Grosz

175 Beth Irwin Lewis
Grosz und Weimar ■ eine problematische Identität

182 Kathrin Hoffmann-Curtius
Erotik im Blick des George Grosz

190 ■ Katalog V
Erotische Aquarelle

192 Lothar Fischer
George Grosz und das Theater

200 ■ Katalog VI
Bühnenbilder und Figurinen

202 Andres Lepik
Verlust der Mitte? ■ George Grosz und die Moderne

211 Jeanpaul Goergen
»Filmisch sei der Strich ...« ■ George Grosz und der Film

219 Jeanpaul Goergen
Apachentänze in Futuristenkellern ■ Dada – Grosz – Musik

224 Wendy Wallis
George Grosz und die Kunst der Photographie

238 ■ Katalog VII
Photographie

242 Thomas Friedrich
George Grosz ■ Journalist, Publizist, Illustrator

253 ■ Katalog VIII
Titelzeichnungen und Illustrationen

256 Karl Riha
»Ach knallige Welt« ■ Zur Lyrik von George Grosz

263 Wolfgang Cilleßen
»Sich pflegen, bringt Segen!« ■ Der Dandy und die Mode

276 Barbara McCloskey
George Grosz in den USA ■ Kunst und Antistalinismus in den dreißiger Jahren

283 Birgit Möckel
»A Little Yes and a Big No« ■ George Grosz in Amerika

298 Christine Fischer-Defoy
Der amerikanische Grosz ■ eine Spurensuche

312 Ralph Jentsch
Der Œuvre-Katalog der Gemälde

GROSZ – KATALOGE

316 ■ Katalog IX
Die Gemälde der Berliner Jahre von 1915 bis 1931
Bearbeitet von Roland März

369 **Die Gemälde der amerikanischen Jahre von 1934 bis 1959**
Bearbeitet von Birgit Möckel

385 ■ Katalog X
Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Collagen
Bearbeitet von Eugen Blume

448 **Die Mappen- und Sammelwerke**
Bearbeitet von Eugen Blume

489 ■ Katalog XI
Die Skizzenbücher
Bearbeitet von Catherina Lauer mit einem Vorwort von Gudrun Schmidt

CHRONIK – ANHANG

535 Ralph Jentsch
George Grosz. Chronik zu Leben und Werk

559 **Dank**

561 **Leihgeber**

562 **Bibliographie**

569 **Werkregister**

575 **Personenregister**

579 **Bildnachweis**

George Grosz: Berlin – New York – ein Künstler, zwei Städte und ein Jahrhundert. Das ist das Thema unserer Ausstellung. Rechtzeitig zum 101. Geburtstag handelt es sich dabei erstaunlicherweise um die erste umfassende Retrospektive zum Werk von George Grosz. Erstmals ist der »ganze Grosz« zu sehen, sämtliche Hauptwerke seiner Berliner Zeit ebenso wie der Jahre in New York seit 1933.

Zugleich wird zum ersten Mal versucht, Grosz in der ganzen Vielfalt seiner künstlerischen Tätigkeit zu veranschaulichen: Grosz als Maler, Zeichner, satirischer Graphiker und Publizist, als Illustrator, Typograph, Photograph und Collagist, Grosz als Bühnen- und Kostümentwerfer für Theater und Film, als Erotomane und Sammler des Trivialen, als Musiker und Kenner von Musik, Sport und Mode. Und schließlich geht es um Grosz als Dichter, Autobiograph und exzessiven Briefeschreiber.

Dieser erste Auftritt des »ganzen Grosz«, Grosz als Gesamtkunstwerk, führt zu entscheidenden Umwertungen. Bisher galt Grosz bevorzugt als Gesellschaftskritiker, der wie kein zweiter den Untergang des Wilhelminischen Kaiserreichs, die Wirren der Weimarer Republik und die Gefahren des Nationalsozialismus anschaulich werden ließ. Der Blick auf den ganzen Grosz ergibt ein vielschichtigeres Bild. Grosz war fasziniert von der Großstadtgesellschaft, die er kritisierte. Er liebte die Metropolen, ihre Ästhetik und ihre optischen Verkehrsformen, und er genoß die öffentlichen Rollen, die sie dem Künstler zuwiesen. Künstlerische Intelligenz, Sensibilität und Reizbarkeit machen Grosz zum Enzyklopädisten der großen Städte, ihrer Schönheit wie ihrer moralischen Ruchlosigkeit. Wie kaum ein anderes Werk erweist die Kunst von Grosz sich somit nicht nur als anschauliche Waffe gegen Unterdrückung und Dummheit, sondern zugleich als optisches Gedächtnis und Archiv der urbanen Lebensformen unseres Jahrhunderts. Die Physiognomie dieses Jahrhunderts, bei Grosz ist sie demaskiert und verklärt zugleich. Darin gründet sein außerordentlicher Rang.

Um dies zu verdeutlichen, gliedern Ausstellung und Katalog ihr Thema durch Querschnitte. Grosz in Berlin ist umgeben von einem künstlerischen Umfeld, das Futurismus, Expressionismus, Dada und Neue Sachlichkeit als die in Berlin auch für Grosz entscheidenden wirksamen Strömungen zeigt. Grosz in New York wird kontrastiert mit einem Querschnitt zur amerikanischen Kunst seit den 1920er Jahren. Der künstlerische Wandel bei Grosz erscheint so auch einsichtig als Annäherung an ein neues künstlerisches Umfeld.

Ein dritter Querschnitt, gleichsam eine Ausstellung in der Ausstellung, vereint die imagerie populaire von Berlin und New York. Es ist jener öffentliche Bilderkosmos aus Trivialem und Elitärem, aus Zeitgeschichte, Unterhaltungskünsten und raffiniertem Kunstwollen, den Grosz in seiner Kunst aufgreift und neu montiert. Daniel Libeskind hat dieser Mediencollage aus dem Alltag der großen Städte ein architektonisches Anschauungszentrum gegeben. In ihm gehen Berlin und New York eine alchemistische Ehe im Zeichen von Metropolis ein. Das Dickicht der Städte als vitale Ereignisform des Humanen und seine Gefährdungen, das ist eine Fortsetzungsgeschichte von Grosz bis heute. Damit wendet unsere Retrospektive zu Grosz ihren Anschauungshorizont zugleich in die Gegenwart und Zukunft Berlins. Neben Walter Gropius und Walter Benjamin die einzige Gründerfigur der künstlerischen Moderne, die tatsächlich in Berlin geboren ist, gerät George Grosz dieser Stadt zur Verpflichtung, nicht Nabelschau zu betreiben, sondern ihren Horizont international offen zu halten.

Im Pantheon der Freunde und Weggefährten von Grosz, ebenfalls in unserer Ausstellung versammelt, nimmt der Düsseldorfer und Berliner Kunsthändler, Sammler und Verleger Alfred Flechtheim einen wichtigen Platz ein. Grosz und Flechtheim waren im Berlin der Weimarer Republik ein höchst erfolgreiches Tandem. Wir freuen uns deshalb, daß diese Ausstellung sowohl in Berlin als auch in Düsseldorf gezeigt werden kann. Der Blick auf die zahlreichen Leihgaben zeigt zudem, wie glücklich sich die Bestände der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und der Berliner Nationalgalerie zu dieser Ausstellung ergänzen.

Gemeinsam geht unser sehr herzlicher Dank an alle Leihgeber, deren Großzügigkeit wir diese Ausstellung verdanken. Wenn wir unter ihnen Peter Beye, den ehemaligen Direktor der Staatsgalerie Stuttgart besonders erwähnen, so deshalb, weil mit seiner vor Jahren gegebenen Zusage zur Ausleihe von Grosz' Gemälde »Widmung an Oskar Panizza« die Zuversicht ihren Anfang nahm, daß diese Ausstellung gelingen könnte. Unser sehr herzlicher Dank gilt ferner den Söhnen von George Grosz, Peter M. Grosz und Martin O. Grosz. Sie haben uns gemeinsam mit Ralph Jentsch, dem Verwalter des Grosz-Nachlasses, in jeder nur möglichen Weise unterstützt.

Erarbeitet wurde die Ausstellung in Berlin in enger Kooperation der Nationalgalerie mit dem Kupferstichkabinett und der Stiftung Archiv der Akademie der Künste sowie dem Verlag Ars Nicolai. Wir danken einer Vielzahl von Autoren und Kollegen, die uns bei dieser Ausstellung geholfen haben. Stellvertretend für sie alle seien an dieser Stelle jene genannt, die Ausstellung und Katalog gleichsam vor Ort verwirklicht haben: Gabriele Bösel, Wolfgang Cilleßen, Peter Nils Dorén, Andres Lepik, Roland März, Wendy Wallis und Katrin Wiethege. Ohne sie gäbe es weder Ausstellung noch Katalog. Ihnen gilt unser besonders herzlicher Dank.

All unsere Bemühungen wären vergebens ohne die notwendige finanzielle Basis. Wie schon so häufig, durften wir uns auch bei dieser Ausstellung auf die großzügige finanzielle Förderung durch die Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin verlassen. Ihr sind wir und alle Freunde von George Grosz zu größtem Dank verpflichtet.

Dieter Honisch
Peter-Klaus Schuster

Nationalgalerie Berlin
Staatliche Museen zu Berlin

Alexander Dückers

Kupferstichkabinett – Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik
Staatliche Museen zu Berlin

Wolfgang Trautwein

Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Armin Zweite

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Kat. IX.8 George Grosz, Metropolis (Die Großstadt), 1916/17

Peter-Klaus Schuster

»Alle sind angeklagt« – George Grosz, der amerikanische Traum und die deutsche Hölle

I. Provokantes Rollenspiel

Wer war George Grosz? Eine boshafte Antwort könnte sein: Er war der Grützner Berlins. Die zechenden und lachenden Mönche Eduard Grützners in ihrem behaglichen Klostergemäuer (Abb. 1), Lieblingsbilder der Münchner Salonmalerei des 19. Jahrhunderts, verwandeln sich bei Grosz, einem ergriffenen Bewunderer Grützners von Kindheit an, in die bösartigen Wonnen kleinbürgerlicher Kneipengemütlichkeit. Bier, Wein, Weib und Gesang im Berliner Milieu, häufig ein bißchen unanständig und meist mit sozialer Botschaft, damit erinnert Grosz auch ein wenig an Heinrich Zille und in seinen menschlich rührenden Tonlagen zuweilen an Käthe Kollwitz oder Otto Nagel. Die Gefahr satirischer Heimatkunst, an der eine aufgeklärte politische Gesinnung ihr bescheidenes und einvernehmliches Bildvergnügen findet, ist bei Grosz nicht völlig von der Hand zu weisen.

So leicht ist George Grosz und seiner Bewunderung für den schlechten Geschmack freilich nicht beizukommen. Klaus Mann war fassungslos ob der Perspektivenvielfalt von Geschmacklosigkeit, hellsichtiger Diagnose und schierer Provokation, die ihm George Grosz 1932 in Berlin-Grunewald beim Abendessen im Haus des Verlegers Gottfried Bermann Fischer bot: »Nachher große hochinteressante Diskussion mit Grosz (den ich noch gar nicht identifiziert hatte) über Nationalsozialismus. G's diabolische Sympathie mit den Nazis, verbissene Objektivität, die irre geht. Hier wirklich Falsches, aber Wichtiges über Moskau. Hier symptomatisch Problematik des Künstlers im Kollektivismus. Viel gewaltsame Härte, Verzerrung. (Der Reiche muß sich wohl fühlen, Sekt trinken, einen Tritt für die Arbeitslosen – so gehört sich's ––) Kommunismus duldet die Kunst nicht. Glänzend gesprochen.«[1]

Derart provokante Auftritte waren eine Spezialität von Grosz. Im Kriegsjahr 1915, als er nach der Operation einer Stirnhöhlenvereiterung vorläufig als dienstuntauglich entlassen wurde, verstörte Grosz in Ludwig Meidners Wilmersdorfer Atelier die pazifistische Gesinnung des dort versammelten Freundeskreises. Elegant gekleidet, stellte sich Grosz als Kaufmann aus Holland vor und gab vor, sich nichts sehnlicher als die Fortsetzung des Krieges zu wünschen, da er ein Projekt plane, an dem Millionen zu verdienen seien. Er wolle in Berlin Kriegskrüppel anstellen, Granatsplitter zu bemalen: »Schablonenarbeit, aber mit der Hand, wohlverstanden, original. Reel. Das erleichtert den Verkauf. Und sinnig. Mit dem E.K.1 oder der ›dicken Berta‹, darunter in Zirkelbuchstaben ›Aus großer Zeit‹ oder ›Jeder Schuß ein Russ‹, was eben zum Herzen des Volkes spricht. Und ein Efeurahmen drum herum, pardon, Eichenlaub. Für frömmere Gemüter vielleicht: ›Der Gott, der Eisen wachsen ließ ...‹ und so weiter, oder ›An Gottes Segen ist alles gelegen‹ ... Möchte ich doch sehen, ob da nicht über kurz auf jedem deutschen Schreibtisch so ein sauber polierter Briefbeschwerer sowie Aschenbecher zu stehen kommt.« Auf entrüstete Proteste soll Grosz kühl geantwortet haben: »Meine Herren, vergessen Sie niemals: die Welt lebt vom Umsatz. Der Kaufmann ist der wahre König unseres Jahrhunderts.«[2]

Das war Dada Jahre vor Dada! Nur ärgerten sich diesmal nicht die Spießer, sondern die erstaunten Künstler. Wieland Herzfelde hat Grosz mit diesem Auftritt bei Meidner in seiner verstörenden Kraft entdeckt und dauerhaft bewundert. Der Künstler als provozierender Akteur, das ist eine neue, erstmals von Grosz konse-

Abb. 1
Eduard Grützner, Ave-Läuten im Klosterbräustübl, 1875.
Abgebildet in der Grützner-Monographie von Fritz v. Ostini, erschienen bei Velhagen & Klasing, die George Grosz bereits als Schüler besaß.

Abb. 2
Oskar Kokoschka, Entwurf für das »Sturm«-Plakat, 1910

Abb. 3
Oskar Kokoschka, Zeichnung zu »Mörder, Hoffnung der Frauen«, in: Der Sturm, 14. Juli 1910

Abb. 4
George Grosz als »Frauenmörder« in seinem Berliner Atelier, um 1920

quent durchorganisierte und medienwirksam entwickelte Darreichungsform von Kunst. Sie greift zurück auf die traditionelle Unterhaltungsindustrie für den populären Geschmack wie Zirkus, Varieté und Kabarett. Die Kleinkünste als volksnahe Performance eines kollektiven Wahnsinns, auch dies gehörte lange vor Dada bereits zu den Vorkriegserfahrungen von Grosz in der Millionenstadt Berlin (1912 fast 2,1 Millionen Einwohner). Von den johlend gefeierten Auftritten einer »Radau-Kapelle« unter ihrem exzentrischen Jazz-Dirigenten Mister Meschugge im Café Oranienburger Tor zeigte sich Grosz besonders beeindruckt.[3]

In der Tradition der Moderne geht solch kalkulierte Provokation durch bewußte Mischung der künstlerischen Sprachhöhen, Elitäres paart sich mit Trivialem, auf den Dandyismus zurück. Der Choc und der Spleen gehören seit Baudelaire ebenso zu den subversiven Wirkungsmitteln der Ästhetik wie die rücksichtslosen Beleidigungen öffentlicher Konventionen durch Courbet und seine Charaden mit politisch-revolutionärem Anspruch.[4] Die provozierenden Attitüden des Auserwählten, verhöhnt und ausgestoßen von der Menge, hat im Berlin der Vorkriegszeit als erster wohl Oskar Kokoschka zu einer öffentlichen Rolle erhoben. Schon in Wien als »Oberwildling« verehrt und gehaßt, trat Kokoschka 1910 mit rasiertem Schädel im Café des Westens auf, vom Berliner Volksmund Café Größenwahn genannt.[5] Als kahlgeschorener Schmerzensmann mit Seitenwunde erscheint er im gleichen Jahr auf dem Werbeplakat für den »Sturm« (Abb. 2), Herwarth Waldens expressionistische Sturm- und Drang-Zeitschrift für den avantgardistischen Geschmack. Ebenfalls 1910 hatte Kokoschka auf den im »Sturm« publizierten Illustrationen zu seinem Drama »Mörder, Hoffnung der Frauen«, dessen Aufführung in Wien mit einem Skandal endete, seine Initialen O.K. provozierend auf den Arm des Mörders geschrieben (Abb. 3). Als Verbrecher erschien Kokoschka unverhofft auch im Berliner Wachsfigurenkabinett, um Besucher zu erschrecken. Und Flechtheims »Kannibalenball« besuchte er mit einem »riesigen, frischen, noch etwas blutigen und sehnigen Kalbsknochen«. Grosz, der dies fasziniert in seinen Lebenserinnerungen beschreibt[6], konnte da nicht zurückstehen. Wie Kokoschka, den er später als bürgerlichen »Kunstlumpen« verhöhnt, hat Grosz seit 1912 den Mördern seiner zahlreichen Lustmordbilder häufig seine eigene Physiognomie geliehen.[7] Mit brutaler Entschlossenheit durchschneidet der Mörder Grosz mit dem Messer die Glieder erotisch attraktiver Frauen oder eilt, weniger schuldbeladen denn mit komplizenhaften Seitenblicken auf den Betrachter, von der Stätte seiner moralischen Niederlage (Kat. IX.15, 16; X.32). Als klamottenhafte Moritat simuliert Grosz um 1918 den Lustmord zudem im Atelierphoto mit seiner Verlobten Eva Peter, wenig später seine Frau (Abb. 4, vgl. die Beiträge von Kathrin Hoffmann-Curtius und Wendy Wallis).

Der Künstler als Verbrecher ist aber nur eine Rolle von Grosz. Daneben ist er unter den Pseudonymen »Graf Ehrenfried« zugleich Aristokrat, als »Dr. William King Thomas« amerikanischer Arzt und Massenmörder, und immer ist er amerikanischer Künstler.[8] Denn seit 1916 hat er seinen Namen Georg Groß mit absichtsvoller Provokation gegen den nationalen Rausch des kriegsbegeisterten Deutschland ins Angelsächsische zu »George Grosz« verändert. Mit seiner Vorliebe für amerikanische Anzüge, breitschultrig und mit engen Röhrenhosen (vgl. den Beitrag von Wolfgang Cilleßen), wirkt er auch optisch als Protagonist jenes »American way of life«, den er durch Boxsport, Jazzmusik und andere, mehr aufs Ideal des Gentleman bezogene Eigentümlichkeiten wie Pfeife und Schiebermütze kultiviert (siehe Abb. S. 273). Gentlemanlike, in straffer Haltung wie im wirklichen Leben, gibt sich George Grosz auch als Dada-Marschall, als holländischer Kaufmann und als Doppelgänger von John Heartfield, dem Ingenieur. Die Person George Grosz wird zur Gliederpuppe seiner eigenen Wunschvorstellungen. Der Künstler modelliert sich zu einem Kunstwerk, mit dem er ständig auf Ausstellung ist. Entsprechend hatte Grosz sein Atelier so ausgestattet, daß er, wie er selbst fand, eigentlich Geld für dessen Besichtigung hätte nehmen müssen. Auch als rezitierender Dichter führt Grosz laufend öffentliche Auftritte herbei. »Der Künstler stellt sich aus«, dieses wäre der zutreffende, von Peter Nisbet gesprächsweise vorgeschlagene Titel für dieses bisher nur unzulänglich wahrgenommene Hauptwerk von Grosz. Die öffentlich ausgestellte Künstlerfigur als ein Meisterwerk seiner Kunst, mit dieser artistischen Lebensperformance ist Grosz dem Gang der Kunstentwicklung weit voraus. Erst mit Dalí erwächst ihm dabei ein ernsthafter Konkurrent.

Die letzte Rolle, unüberbietbar bedeutsam, ist der Tod. Auch diese Rolle hat Grosz übernommen, indem er sich einen großen weißen Totenschädel aus Pappmaché überstülpte (Abb. 5). Wie einst Kokoschka nimmt auch er auf der Terrasse des Cafés des Westens Platz, um jeden einzelnen Passanten impertinent zu mustern. Die Quintessenz dieses Rollenspiels

zeigt Grosz' Selbstbildnis »Der Liebeskranke« von 1916 (Abb. 6; Kat. IX.6).[9] Kahlgeschoren wie Kokoschka, bleich geschminkt und mit roten Lippen, so sitzt Grosz in seiner von ihm bedichteten Lieblingsrolle als »der einsamste Mann Europas« völlig allein auf der Caféhausterrasse. Während Kirchner, deprimiert durch die Kriegsereignisse, sich ein Jahr zuvor als einsamer Trinker in sein Atelier zurückgezogen hat (Kat. I.26), geht Grosz mit seiner Verzweiflung rücksichtslos an die Öffentlichkeit. Elegant im dunklen Anzug und mit zierlichem Spazierstock hat er vor einem bengalisch glühenden, kreisrunden Tisch Platz genommen, auf dem man zwei Gläser und eine Flasche sieht, Pfeife, Tabak, Papiere und den leeren Glaskörper einer Spritze. Darüber auf einem Teller die abgegessenen Gräten eines Fisches.

An diesem Caféhaustisch mit den zwei Gläsern wird qualvoll gewartet auf die Rückkehr der Geliebten. Unter dem blutroten Herzen trägt Grosz den Revolver. Irgendwo hinter den Fenstern der schrägstehenden Häuser darf man den Gegenstand der Sehnsucht vermuten. Das Warten ist endlos. Sonne, Mond und Sterne mit Kometenschweif stehen gleichzeitig am Himmel, darunter huscht im Hintergrund rechts der Tod als eleganter Skelettmann vorbei. Vorn ist der zusammengerollte Hund bereits eingeschlafen, den Grosz als Begleiter der »Melancholie« von Dürer (Abb. 7) entlehnt hat.[10] Liebe und Tod, eine nackte Frau und den Skelettmann verbindet auch eine Vignette für den Dandy Baudelaire (Abb. 8), die Manet ebenfalls aus Motiven des Dürerschen »Melancholie«-Blattes kombiniert hat. Baudelaire und sein Kreis schätzten Dürers Blatt und bedichteten seinen hell strahlenden Kometen als die »schwarze Sonne der Melancholie«.[11]

Auch bei Grosz scheint nicht zuletzt in der Kombination mit dem blutroten Gestirn links deutlich Unglück im Spiel. Apathisch und hellwach sitzt Grosz unter der glühenden Lichtscheibe, Opfer seiner Liebesqual und zugleich bereit zum Mord an der Geliebten oder zum Selbstmord. Grosz wird im Januar 1917 ein zweites Mal einberufen und erst nach seinem Zusammenbruch in der Nervenheilanstalt als bleibend dienstunfähig entlassen. Der einsam arrogante Grosz, der sich selbst als der »ewig wandernde Jude« bezeichnet hat[12], er wartet hier, gequält von seinen erotischen Verstrickungen, mitten im Weltkrieg im Berliner Café Größenwahn unter Fensterkreuzen, deutlicher Hinweis auf seine säkularisierte Passion. Ein Künstler am Beginn seines Erfolges, ein eiskalter Krimineller, ein leidender Kranker, ein tätowierter Abenteurer mit Ohrring und auf jeden Fall ein unsicherer Kantonist.

Else Lasker-Schüler, selbst passionierter Stammgast im Berliner Café des Westens, wo sie beständig ihre Einsamkeit erfährt – »Warum es einen so ins Café zieht! Eine Leiche wird jeden Abend dort in die oberen Räume geführt, sie kann nicht ruhen. Warum man überhaupt in Berlin wohnen bleibt? In dieser kalten unerquicklichen Stadt«, schreibt sie 1912 in ihrem Roman »Mein Herz«[13] an Herwarth Walden –, Else Lasker-Schüler hat diesen zwiespältigen Charakter seiner Person, den Grosz im Röntgenblick seines Rollenselbstbildnisses enthüllt, 1917 in einem schönen Gedicht beschrieben. Unter einem »bösen Stern« geboren, von Else Lasker-Schüler in einen »großen Stern« verändert[14], erscheint Grosz mit seinem Weltschmerz im Gedicht wie auf seinem Bild als ein unglücklicher und zugleich ausgezeichneter Melancholiker, in seinem Rollenspiel entzückt befangen, ratlos und dennoch verstörend unbeugsam:

Georg Grosz

Manchmal spielen bunte Tränen
In seinen äschernen Augen.

Aber immer begegnen ihm Totenwagen,
Die verscheuchen seine Libellen.

Er ist abergläubig –
– Ward unter einem großen Stern geboren –

Seine Schrift regnet,
Seine Zeichnung: Trüber Buchstabe.

Wie lange im Fluß gelegen,
Blähen seine Menschen sich auf.

Mysteriöse Verlorene mit Quappenmäulern
Und verfaulten Seelen.

Fünf träumende Totenfahrer
Sind seine silbernen Finger.

Aber nirgendwo ein Licht im verirrten Märchen
Und doch ist er ein Kind,

Der Held aus dem Lederstrumpf
Mit dem Indianerstamm auf Duzfuß.

Sonst haßt er alle Menschen,
Sie bringen ihm Unglück.

Aber Georg Grosz liebt sein Mißgeschick
Wie einen anhänglichen Feind.

Und seine Traurigkeit ist dionysisch,
Schwarzer Champagner seine Klage.

Er ist ein Meer mit verhängtem Mond,
Sein Gott ist nur scheintot.

Abb. 5
George Grosz in der Maske des »dadaistischen Todes«, Photographie aus den 20er Jahren

Abb. 6
George Grosz, Der Liebeskranke, 1916

Abb. 7
Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich

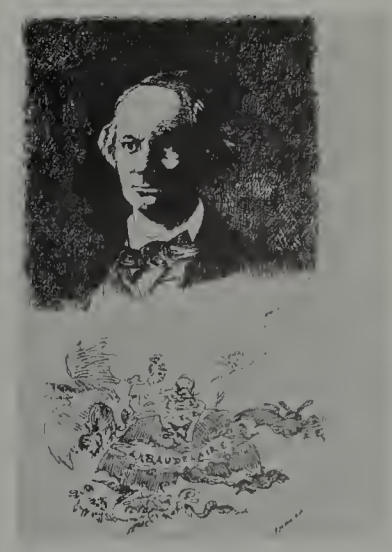


Abb. 8
Edouard Manet, Portrait Baudelaire, 1867, Radierung

Abb. 9
George Grosz, Erinnerung an New York, 1915/16, in: »Erste George Grosz-Mappe«, 1917

II. Paradiese der Hölle

Ein Künstler wie George Grosz, der mit der angespannten Nachlässigkeit eines Dandy seine Umgebung beständig provoziert, der unablässig Theater spielt und den ästhetischen Immoralismus selbstzerstörerisch bis zum blanken Zynismus treibt, der taugt kaum zum einseitig eindeutigen Gesellschaftskritiker, zu dem er gern verharmlost wird. Keineswegs ist Grosz bloß ein Ankläger der Großstadt, wie immer wieder behauptet wird.[15] Ganz im Gegenteil, er war ein fanatischer Liebhaber der großen Städte. Diese Vorliebe teilt er mit den Expressionisten, insbesondere mit Ernst Ludwig Kirchner. Dessen Berliner Straßenbilder mit Kokotten (Kat. I.5–8) sind weit weniger Elegien großstädtischer Entfremdung als gemalte Palinodien auf die gefährlichen Reize und die betörende Schönheit der Metropolen.[16] Natürlich sind Großstädte auch pervers und machen einsam und unglücklich. Aber auch die Menschen, so zeigt es Grosz, sind einsam, unglücklich und pervers. »Wie recht hat doch Swedenborg«, so Grosz beim Rückblick auf das chaotische Treiben im Kriegsjahr 1915 in Berlin, »daß Himmel und Hölle hier auf Erden beieinanderliegen! Denn wenn ich auch nicht an Gott glaubte, eine Welt ohne Himmel und Hölle konnte ich mir kaum vorstellen.« Der Himmel, das war für Grosz damals »der Hochbetrieb in den Musikcafés und Weinlokalen« und die Soldaten, »die dort sangen, tanzten und betrunken in den Armen der Prostituierten hingen«. Zur Hölle rechneten dagegen die »dunklen, düsteren Wohnviertel« und dieselben Soldaten, die »mißmutig, paketebehangen und noch vom Grabendienste verdreckt durch die Straßen ziehen, von einem Bahnhof zum anderen«.[17]

Die schiere Lebensfreude der pulsierenden Weltstadt zeigt Grosz 1915/16 in seinem Blatt »Erinnerung an New York« (Abb. 9).[18] Das in rhythmische Schräglage geratene New York mit seinen Wolkenkratzern, seinen Reklamen und seinem rasenden Verkehr, bevölkert von Geschäftsleuten, Indianern und nackten Tänzerinnen, erscheint als Paradies der modernen Großstadt. Just als Amerika Anfang 1917 in den Krieg gegen Deutschland eintrat, hat Grosz – gewiß nicht absichtslos – diesen Hymnus an sein imaginiertes Großstadt-Paradies in der »Ersten George Grosz-Mappe« veröffentlicht (vgl. Kat. X.151.1).

Diese so optimistische »Erinnerung an New York«, mit der Grosz sich erneut als Amerikaner in Berlin ausgibt, liefert offensichtlich auch das Schnittmuster für »Metropolis«, sein erstes großes Berlin-Gemälde von 1916/17 (Abb. 10, Kat. IX.8 und Abb. S. 20). Berlin, aus Münchner Sicht 1918 von Thomas Mann distanziert als »preußisch-amerikanische Weltstadt« bezeichnet[19] und stets als die amerikanischste Stadt Europas gepriesen oder getadelt (vgl. den Beitrag von Bernhard Schulz), Berlin trägt ganz selbstverständlich auch bei Grosz die Züge der amerikanischen Metropole. Die amerikanische Flagge auf dem Warenhaus links, die fremdsprachige Reklame und die durch die Stadt rasende Hochbahn verleihen auch Berlin die für Grosz unentbehrlichen internationalen Würdeformeln des Urbanen. Verkehr, Hotels, Passagen, Cafés und Bars im Glanz des elektrischen Lichts, all das kommt verschönernd hinzu auf dieser rotglühenden Ansicht des Berliner Vergnügungsviertels rund um den Bahnhof Friedrichstraße. Der wesentliche Unterschied ist freilich: Aus dem amerikanischen Vorbild moderner Zivilisation wird in »Metropolis« ein bedrängendes Chaos insektenhaft aneinander vorbeirasender Menschen. Die Dynamik der Großstadt verwandelt Grosz zur kopflosen Panik eines Vergnügungsbetriebes im Rotlicht von Kriegs- und Todesangst. Deren Vorbote ist links im Straßenbild der Leichenwagen. Vitalität enthüllt sich als Vanitas, und wieder liegen Himmel und Hölle untrennbar beieinander.

Zur malerischen Realisation befolgt Grosz alle Anweisungen, die kurz zuvor Ludwig Meidner in seinem Traktat »Über das Malen von Großstadtbildern« (1914) zusammengefaßt hatte. Der Zeichner Grosz, der sich in seiner nervös zittrigen und spinnwebartig über das Blatt ausbreitenden Linienkunst an Ensor, Kubin und Klee geschult hat (vgl. den Beitrag von Alexander Dückers), war im Bereich der Malerei ohne Ausbildung und recht eigentlich ein Dilettant. Malerei bedeutete für ihn zunächst einmal das Auskolorieren seiner Zeichnungen. Natürlich aber kannte Grosz als ästhetischer Voyeur und Flaneur sämtliche Auftritte der internationalen Avantgarde in Berlin. Herwarth Walden (vgl. Kat. I.24) als der überragende Promoter hatte in seiner »Sturm«-Galerie außer dem allgegenwärtigen Kubismus die Malerei der italienischen Futuristen (Kat. I.1,2) ebenso gezeigt wie die Stadtvisionen und »Eiffelturm«-Bilder des Orphisten Robert Delaunay (Kat. I.3). George Grosz hat all das gesehen.[20] Kubismus, Futurismus und Delaunay gelten auch bei Meidner als die entscheidenden Grundelemente der modernen Großstadt-Malerei, wobei er erstaunlicherweise Delaunay zum wichtigsten Anreger nobilitiert. Die Farbenpracht und prismatische Simultaneität der Architekturbilder Delaunays werden von Meidner – und damit

beispielhaft auch für Grosz – expressionistisch zur tumultuarischen Formensprache der Großstadt uminterpretiert.[21] Weit rücksichtsloser als Meidner, der in seinen apokalyptischen Landschaften (Kat. I.4) immer noch an einem von El Greco bis zu Delacroix vererbten barocken Pathos festhält, hat Grosz dagegen die lineare Präzision seiner Zeichnungen mit den Formzersplitterungen der Avantgardekunst verknüpft.

Es war diese Kraft zur künstlerischen Synthese des avantgardistischen Deformationspotentials, die Grosz – worauf Werner Spies zu Recht hingewiesen hat[22] – zu einem der großen Künstler dieses Jahrhunderts hat werden lassen. Bei Grosz findet, überspitzt formuliert, die zum kosmischen Dynamismus sich ausweitende Malerei des Futurismus wieder zur sozialen Provokation ihres einstigen Manifestes zurück. Grosz liest in »Metropolis« die Entwicklung Boccionis gleichsam rückwärts, indem er vom abstrakten Formenuniversum (Kat. I.2) auf die sehr reale »Schlägerei in der Galleria« (Kat. I.1) zurückgeht. Auch der Kubismus, den Otto Dix in seinem bissigen Porträt von Flechtheim (Kat. I.28) als Händler schön gerahmter kubistischer Kompositionen (von Picasso, Braque und Gris) süffisant als bürgerliche Delikatessenkunst verhöhnt, gewinnt bei Grosz durch den Brechungsfilter von Delaunay eine soziale Brisanz und Schärfe, die der Kubismus im französischen Kontext nicht hatte. Gerade diese inhaltliche Harmlosigkeit wurde von Grosz an der französischen Moderne getadelt. Es gelte aufzuräumen, so Grosz, »endgültig mit den französisch flauen Traditionen ... mit den öden Sentiments – und Flaumalern, den Cézanne, den Picasso und so fort ...«[23] (vgl. den Beitrag von Andres Lepik). Mit Grosz verliert die Avantgarde ihre kulinarische Harmlosigkeit, wird böse, aggressiv und rücksichtslos präzise in der Darstellung der modernen Gesellschaft und der hinfälligen Schönheit ihrer Krisen.

Kein Geringerer als Theodor Däubler hat dies hellsichtig als erster gesehen. Grosz, selbst mindestens eine Doppelbegabung, profitierte hier abermals von der damals noch nicht so seltenen Begabung deutscher Dichter für die bildenden Künste. In seinem Aufsatz in den »Weissen Blättern«, erschienen Ende 1916, verkündet Däubler, daß »Georg Groß augenblicklich das futuristische Temperament von Berlin« sei. Mit dieser ersten Kritik und Würdigung wurde Grosz mit einem Schlag im intellektuellen Berlin berühmt.[24] Illustriert ist der Aufsatz wieder mit der »Erinnerung an New York«. Beschrieben wird von Däubler jedoch bereits »Metropolis«, das er im Atelier gesehen haben muß. »Seine Vorstellung der Großstadt«, so Däubler über Grosz, »ist eigentlich apokalyptisch: er gibt von ihr etwas Kosmisches, vielleicht Meteorhaftes. Leichenwagen tauchen auf, die Häuser sind geometrisch, nackt, wie kurz nach einer Beschießung. Schnellbahnen überstürzen sich, wie ein Gewitter zittern sie blitzschnell herein und sind wieder weg. Die Menschen, meistens bloß der Ausdruck ihrer Gier, mit zerhagelten Gesichtern sind bestürzt; einer über den anderen! Oder sie können nicht weiter: die Passagen sind versperrt. Ein Leichenwagen. Die Sonne wird genau sichtbar: eine stürzende Kugel!« Aus dem amerikanischen Traum, den Däubler im flatternden Sternenbanner am Kaufhaushimmel sehr wohl wahrnimmt, aus dem amerikanischen Traum ist nun die deutsche Hölle geworden. In ihr, so Däubler über die Menschenmenge auf Grosz' »Metropolis«, besinnt sich »die innerste Natur« unabwendbar »ihrer Entsetzlichkeit. Spieler ringsum: irgend einer wird durch Selbstmord enden: welcher? Alle sind des Verbrechens verdächtig. Nur keinen von der Möglichkeit, es zu begehen, freisprechen! Alle sind angeklagt.«[25]

Abb. 10
George Grosz, Metropolis (Großstadt), 1916/17

»Alle sind angeklagt«, diese Formel gilt ebenso für George Grosz' wenig späteres Gemälde »Widmung an Oskar Panizza« von 1917/18 (Abb. 11, vgl. auch Kat. IX.13 und Abb. S. 122). War »Metropolis« noch die Vorhölle, so führt das »Panizza«-Bild in den innersten Kreis der Hölle. Grosz selbst sprach von »einem großen Höllenbild – Schnapsgasse grotesker Tode und Verrückter, da spielte sich viel ab – der Leibhaftige reitet auf dem queren Sarg nach links ab durchs Bild ... Ein Gewimmel besessener Menschtiere – darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt – bin ich der Anschauung unverrückbar – unser beschmiertes Paradies – vielleicht aus Alkoholdämpfen entsteigt's Dir«.[26] Grosz hat das Gemälde dem wegen Majestätsbeleidigung und blasphemischer Schriften seit 1904 in einer Irrenanstalt in München kasernierten Irrenarzt und Schriftsteller Oskar Panizza gewidmet. In der Nachfolge von Hogarth, Bosch und Bruegel ist es eine Kombination von Lasterstraße, Totentanz und Höllensturz. Die Welt ist ein Irrenhaus, und die Großstadt ist die »Hure Babylon«, die nachts im Tanzpalast Hof hält.[27] Die Kehrseite der vergnügungssüchtigen Voluptas, der Tod als »Fürst der Welt« in Gestalt eines von Insekten zerfressenen Leichnams, sitzt pokulierend auf einem Sarg als Thron. Er führt diese Lasterprozession aus bürgerlichen Standesvertretern mit aufgedunsenen Visagen unter der vom Klerus angefeuerten Vorhut von Trunksucht, Syphilis und Pest, die den

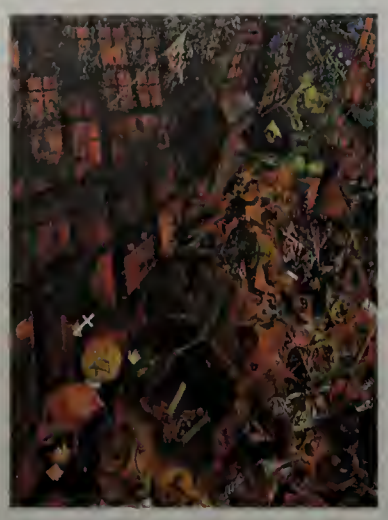


Abb. 11
George Grosz, Widmung an Oskar Panizza, 1917/18

»Kriegskrüppeln« von Dix (Kat. I.12) zum Verwechseln ähnlich sehen, im Triumph in den höllenrot glühenden Untergang. 1914 haben die Berliner Gemäldesammlungen Bruegels berühmtes Gemälde »Die niederländischen Sprichwörter« erworben, ein ebenfalls als vielfigurige Straßenszene arrangiertes Simultanbild zahlloser menschlicher Torheiten und Laster und damit zugleich ein verwirrendes Kaleidoskop der verkehrten Welt wie auch die Lasterstraße des »Panizza«-Bildes von Grosz. Der faszinierte Blick auf die sogenannten Primitiven des Spätmittelalters als Bildfolie für eine zeitgenössische Weltuntergangsstimmung kennzeichnet wenig später auch Max Beckmanns »Nacht« (Kat. I.10). Beckmann verwandelt die Grausamkeit altdeutscher Passionsdarstellungen zur Mordtat während der revolutionären Unruhen am Kriegsende in Berlin.

Die Welt ist völlig aus den Fugen geraten, diese Diagnose des eben aus dem Irrenhaus entlassenen, erst 24jährigen Grosz in seinem »Panizza«-Bild über den Untergang des Wilhelminischen Kaiserreiches wiederholt sich genau 25 Jahre später bei Grosz im Blick auf Hitler-Deutschland. Nach der Apokalypse des Ersten Weltkriegs schienen die Erlösungsversprechen eines Tausendjährigen Reiches deutscher Untertanenmentalität weit verlockender als die Verunsicherungen einer Weimarer Republik. Von Amerika aus, sozusagen vom Paradies aus, war dieses vermeintlich Tausendjährige Reich unschwer als Fortsetzung der ersten deutschen Apokalypse in diesem Jahrhundert zu erkennen. »Von Amerika gesehen«, so Grosz unmittelbar nach seiner Ankunft 1932 in schon geübter biblischer Metaphorik, »schien halb Europa sich wieder einmal zurückverwandelt zu haben in einen jener höllischen Zustände, wie sie Bosch und Bruegel, in seinem ›Sieg des Todes‹ noch am Ausgang der angstträumenden mittelalterlichen Welt gemalt.«[28] Der in Amerika angelangte Grosz liebt hingegen New York »nach wie vor«. Noch lebt er mit Eva im Hotel: »Wir waren aus dem Cambridge in das etwas größere Hotel Raleigh gezogen, wo frühmorgens die Schnellzüge der damals noch existenten Hochbahnen an unserem Zimmer vorbeidonnerten: ›Wie Meeresrauschen‹ sagte ich. ›Fabelhaft -!‹ Aus dem Fenster sah man auf die Neonlichtreklame eines Leichenbestattungsgeschäfts, aber ich dachte nicht ans Sterben. Da war mir die Auslage des jüdischen Restaurants von Isaac Gellis schon lieber, wo es soviel zu essen gab, als man nur fassen konnte.«[29] Wieder liegen Himmel und Hölle in der Biographie von Grosz untrennbar dicht beieinander.

Dazwischen liegen die Jahre von Grosz' Kampf gegen die Borniertheit des Kaiserreiches und seinen menschenverachtenden Militarismus, gegen alle Formen von Ausbeutung und sozialer Ungerechtigkeit während der Weimarer Republik und schließlich sein radikales Engagement gegen den Faschismus. Dieses Engagement hatte bei Grosz als eingeschriebenem Mitglied der Kommunistischen Partei einen entschieden klassenkämpferischen Habitus. Uwe M. Schneede und Beth Irwin Lewis haben diese verschiedenen Stationen von Grosz als parteipolitisch agierender Künstler detailliert rekonstruiert.[30] Es liest sich wie ein Verwirrspiel aus politischer Schulung, künstlerischem Aktionismus und lustvoller Geheimbündelei. Das Ganze war aber, wie die durch alle Berufungsinstanzen geführten endlosen Beleidigungsprozesse zeigten (vgl. den Beitrag von Rosamunde Neugebauer), durchaus mit öffentlicher Wirkung und keineswegs ohne Risiko für Grosz. Erstaunlich allerdings, wie kurz angesichts der Fülle der Ereignisse die Parteimitgliedschaft von Grosz nur währte: von 1919 bis 1923. Dann – so registrierte Lothar Fischer – stellte Grosz die Zahlung seiner Mitgliedsbeiträge an die Kommunistische Partei ein und schloß einen Vertrag mit dem Kunsthändler Alfred Flechtheim.[31]

Grosz kehrt keineswegs ins bürgerliche Lager heim. Seine Gesellschaftskritik bleibt von zersetzender Schärfe und böser Ironie und ist damit politisch. Nur glaubt Grosz nicht mehr an den Klassenkampf und die ästhetische Tragfähigkeit des kommunistischen Kollektivs. »Je größer der Haufen, mit dem ich lief«, so Grosz, »desto individualistischer wurde ich.«[32] Grosz bleibt vielmehr, wo er immer schon war, zwischen den Stühlen, und bemerkt dazu: »Mit anderen Worten: Ich nehme am Leben teil.«[33] So war etwa der erste Mäzen des radikalen Kriegsgegners Grosz ausgerechnet ein prosperierender Kriegsgewinnler, was Grosz amüsiert berichtet.[34] Amüsiert ist Grosz auch von den Kunstgesprächen über den Expressionismus mit Weinprobe, die er in Wiesbaden mit dem Käufer seiner »Widmung an Oskar Panizza« absolvierte, unmittelbar gegenüber der Villa eines berühmten Sektfabrikanten, bei dem Grosz »herrlich und in Freuden lebte«.[35] Als urbane Erscheinung mit Witz, Sprach- und Trinkkraft, als unendlich neugieriger Flaneur in allen Bereichen von Kunst und Leben wird Grosz auch zu einer Figur der Berliner Gesellschaft der zwanziger Jahre. Zwar geht es der Wirtschaft schlecht, aber seine vermögenden Kunden haben, wie Grosz feststellt, »ein offenes Herz für alle schö-

nen Künste und liebten es, auf ihren eigenen Untergang anzustoßen«.[36] Sie liebten den ästhetischen Choc, und Grosz und die anderen Künstler der Weimarer Zeit lieferten ihn.

Dazu gehören auch die zahlreichen Aquarelle von Grosz, die mit einer weiblichen Aktfigur im Zentrum männlichen Begehrens (Kat. X.46, 68, 69, 71) nichts anderes zeigen als das große »Panizza«-Bild: Berlin als die »Hure Babylon« im Zeichen des verderblichen Lasters, das Ganze nun aber für den Liebhaber des Erotischen. In der Nachfolge Baudelaires und seiner heiligen Trinität von Liebe, Laster und Tod (Abb. 7) zählte auch der »Lustmörder« Grosz als Sammler und Verfertiger von Erotika selbst zu diesen Liebhabern (vgl. dazu den Beitrag von Kathrin Hoffmann-Curtius). Wie schon Kirchner auf seinen Berliner Straßenbildern, so hat auch Grosz seine Freundinnen und Freunde in erotischen Rollen posieren lassen.[37] Grosz liebte es, wie er 1917 seinem späteren Schwager Otto Schmalhausen schreibt, die Hölle Berlins gleichsam durch seine künstlerische Produktion zu bewältigen: »Arbeit ist die Erlösung, gewaltige Dinge auszudenken und Riesentableaus zu organisieren, ... dieses tausende Gleichzeitige des banalsten Heute – wie schwer zu geben das Geschiebe der turbulenten Straße... Der Märchenwald aller Firmenschilder d. h. auch gerade und sachlichste Reklamen – von Gleisen jeder Art überspanntes Terrain, immer wieder Menschen, Exemplare aller Rassen – ... tausendfältig gesteigertes Dasein im Sakkoanzug oder Smoking – immer wieder Sturm zu laufen – sich selbst unterminieren, in die Luft sprengen ...«[38] Und gleichsam als Parodie expressionistischer Lyrik fährt Grosz im nächsten Brief (30. Juni 1917) an Otto Schmalhausen fort: »Ich stecke voll bis an den Hals hinauf mit Gesichten – und diese Arbeit bedeutet mir alleinige Emotionen, federnde Erregung, sausende Straßenfront auf Papier! oder hui? kreist der Sternenhimmel übern roten Kopf, die Elektrische platzt ins Bild, es klingeln die Telefons, Gebärende schreit auf, indes Schlagring und Solingmesser friedlich in der schwülen Zuhälterhose schlummern – ach und die Labyrinthe der Spiegel, ihr Straßenzaubergärten! wo Circe die Menschen in Säue abwandelt ... – und die portweinroten, nierenzerfressenden Nächte, in denen der Mond ist neben Infektion und schimpfendem Droschkenkutscher, und wo im staubigen Kohlenkeller der Würgemord passiert – oh Emotionen der großen Städte! ... Zugreifen! Peer! Zugreifen! Hinein in den Schutt!!! schwitzend arbeiten zu können! tief wie in heißen Bergwerks, unwhistlerisch – hart und energievollst das Papier zerfasern, Linien darüber hinzaunen – Weite in sich zu haben – vor allem Peer, Streben! Elastizität, hochschnellen können!!!! Biceps, Triceps und Deltamuskeln – ruhig vorher am Stahlstrecker arbeiten! (am Chest-Expander dehnen!!!).«[39]

Die Frage Werner Hofmanns angesichts von Grosz' »Widmung an Oskar Panizza«, »soll hier Angst bezeugt oder provoziert« werden, oder »handelt es sich nur um einen Mummenschanz, der alle Welt in das Zwielicht der Lächerlichkeit zieht?«[40], diese Frage bleibt mithin weiter offen. Was will George Grosz? Wieland Herzfelde hat dieses Wollen einen Tag nach »Kaisers Geburtstag« und nach einem Jahr Revolution in Berlin am 28. Januar 1919 beim Frühstück mit Harry Graf Kessler, dem linksliberalen Aristokraten, Reichstagsabgeordneten und Kunstfreund, erläutert.[41] Hauptziel von Grosz und ihm ist, so Herzfelde, »alles, was den Deutschen bisher lieb gewesen sei, in den Dreck zu treten, das heißt alle abgelebten Ideale, um freie Bahn und Lauf zu schaffen«. Das Ganze, so befand Kessler nicht ohne Sympathie für diese Erläuterungen zu Dada, »ist ein aristophaneskes Unterfangen, das die Geister in Bewegung halten kann; zuwider jeder Form des ›Pompier‹haften, der abgelebten Tradition, dem unantastbaren ›Großen Mann‹, der sakrosankten Dummheit und Dumpfheit auch im radikalen Lager.« Als Manifest dieser »Kinderei, aus der aber ein frischer Wind weht«, überliefert Kessler: »Nein, Karl Marx«. Für Grosz wurde daraus ein politisch-ästhetischer Entwicklungsroman voll anarchischer Vitalität, die ihn von Karl May zu Karl Marx und wieder zurück geführt hat.

III. Physiognomik des Trivialen

Bei Grosz entspricht dem verwirrenden Rollenspiel des Künstlers – wie gezeigt – thematisch eine agitatorische Aufmerksamkeit für Brüche und Widersprüche in der von Grosz gehaßten wie exzessiv genossenen Großstadtgesellschaft. Damit korrespondieren seine künstlerischen Techniken. Wie die Künstlerfigur und die von ihr dargestellte Gesellschaft in ihren Widersprüchen anschaulich werden durch Auflösung, so kennzeichnet Auflösung bei Grosz auch seine künstlerische Verfahrensweise. Deren Auflösungscharakter liegt in einer Doppelstrategie: einerseits die Auflösung der künstlerischen Rang- und Sprachhöhen durch einen jederzeit möglichen Wechsel von Hoch und Tief und umgekehrt, andererseits die Zerstückelung der Form durch Montage. Beide Verfahren kennzeichnen Grosz' Kunst als eine Kunst des Trivialen. Durch diese Dominanz des Trivialen

Abb. 12
George Grosz, Reklame für die »Kleine Grosz Mappe«, 1917

erweist sie sich einmal mehr als Metropolenkunst. Deren radikale Modernität besteht nicht zuletzt darin, daß sie das künstlerische Werk so sehr dem Trivialbereich annähert, daß die Wirklichkeit schließlich zu »Grosz« wird (vgl. den Beitrag von Beth Irwin Lewis über Grosz und Weimar). Kaum einer anderen Spielart der Moderne war diese Durchschlagskraft je beschieden. Der Künstler, seine Themen, seine Technik wurden rücksichtslos öffentlich und bedienten sich dazu sämtlicher Wunschbilder und Widersprüchlichkeiten des Trivialen. Mit Grosz wurde Kunst in Deutschland zu einer anderen Kunst. Diese Verwandlung ist das Ergebnis einer artistischen Zerstückelung des Alltags, eines Universums an Banalitäten, Gemeinheiten und schönen Sehnsüchten. Kaum verwunderlich, daß diese Kunst im Blick auf einen anderen Alltag, mit Grosz in Amerika, in eine Krise kommen mußte.

Wie stark die Ästhetik des Trivialen bei Grosz von einem moralischen Impetus geprägt ist, der sich zugleich als provozierender Choc ausgeben läßt, zeigt der Reklame-Prospekt zur »Kleinen Grosz Mappe« von 1917 (Abb. 12 und S. 448). Schon sprachlich ist im abrupten Sprung von Klein und Groß jener verwirrende Perspektivenwechsel gefaßt, der diesen Prospekt als eine frühe Montage von Grosz auszeichnet. Alles erscheint im chaotischen Durcheinander, und Dada in Berlin hat hier einen seiner ersten Auftritte (vgl. den Beitrag von Helen Adkins). Als optisches Zentrum dieser sich streubildartig auflösenden Vielfalt figuriert der Totenkopf. Montage ist auf dieser Reklame Zerstückelung im Zeichen des Todes, der mitten im Krieg wie ein Schrapnell explodiert. Dem Spaß der Kunst entspricht der blutige Ernst der Wirklichkeit. Zugleich ist der heitere Bilderbogen der Großstadt-Vergnügen, der hier durch die verstreuten Bildtitel von Grosz aufgerufen wird, im Totenkopf wie auf dem »Panizza«-Gemälde (Abb. 11) dem Skelettmann unterworfen. Alles ist Vanitas, und Grosz als Moralist ist der »Physiognomiker der Untergangsgesellschaft«.[42]

Grosz leistet hier, charakteristisch für die neue Gangart der Moderne, in einem Nebenprodukt der Reklame, was zehn Jahre später Walter Benjamin in seinem »Ursprung des deutschen Trauerspiels« ausführlich beschrieben hat. Benjamin gibt dort erstmals eine Ableitung der Moderne und ihres Fragmentcharakters aus der Emblematik des Barock, die alles unter das Zeichen des Todes stellt. So fragmentiert das barocke Trauerspiel die ganze Welt zur Allegorie der Vergänglichkeit, die alle irdische Schönheit wie am letzten ihrer Tage zeigt und dadurch zu bedeutsam sprechenden Zeichen isoliert.[43] Entsprechend wird auch in den Bildmontagen von Grosz die ganze Welt in sämtlichen Höhen und Niederungen abgebildet und bedeutsam zerstückelt zu einer informativen Bilder- und Zeichensprache über den Zustand dieses nur noch in Ausschnitten darstellbaren Ganzen. Alles Fragmentierte wird freilich wieder kaleidoskopartig zu völlig neuen Satz- und Bilderfolgen kombinierbar. Die Kunstform der Montage interpretiert und verändert somit Wirklichkeit, indem sie eine neue schafft. Es ist diese Ars combinatoria, der Aufbruch und Abbau jeglicher Bild- und Sprachbarrieren, die 1912 bei Aby Warburg zur Begründung der Ikonologie geführt hat, jener kunstwissenschaftlichen Methode, die durch Zusammenschau von Bildern und Texten deren Dechiffrierung als anschauliche Palimpseste von Lebens- und Gesellschaftszusammenhängen ermöglicht. Ohne dafür bisher in Anspruch genommen worden zu sein, bestätigt Grosz' Montage für seine »Kleine Grosz Mappe« einmal mehr die bereits vermerkte Beziehung zwischen der Erfindung der Ikonologie als universaler Medienwissenschaft und den gleichzeitigen luziden Querschnitten durch bisher getrennte Gegenstandsbereiche und Bildwelten in der Collage und bei Dada.[44]

Die Vorgeschichte zur Physiognomik des Trivialen ist noch nicht geschrieben. Die »Ästhetik des Häßlichen« von Rosenkranz gehört ebenso dazu wie jenes kostbare Bekenntnis von Rimbaud aus seiner »Alchemie du verbe«: »J'aimais les peintures idiotes« oder jenes 1913 erschienene Lob »Über die Schönheit häßlicher Bilder« von Max Brod: »Sie sind so eindeutig, so vollkommen, so häßlich ... die schönen Bilder. Aber Wonnen eines triebhaften Balletts, die unwillkürliche, unausschöpfliche Natur selbst, das Chaos und urzeitliche Zeremonien lese ich aus Annoncenklischees, Reklamebildchen, Briefmarken, Klebebögen, aus Kulissen für Kinder-

theater, Abziehbildern, Vignetten! mich entzückt die Romantik des Geschmacklosen.«[45]

Dieses Entzücken hat bei Grosz früh eingesetzt in Stolp.[46] Da waren die Groschenhefte mit ihren schönen farbigen Umschlägen. Buffalo Bill, Nick Carter, Sherlock Holmes, Mabel King, Texas Jack und Kapitän Stürmer hießen die Helden, die mit Karl May den Nährboden für Grosz' lebenslange Amerika-Begeisterung bereitet haben. Hinzu kamen als Quellbereiche trivialer Anschauung der wöchentliche »Journallesezirkel« mit den reich illustrierten Blättern »Die Gartenlaube« und »Leipziger Illustrierte«. Ebenso entzückten ihn die Etiketten auf Flaschen und die bunten Bilder auf Zigarrenkisten, die er nachzuzeichnen versuchte. Ein weiteres künstlerisches Bildungserlebnis in Stolp waren die naturgetreu gemalten Pfirsiche und Pflaumen, Stilleben einer adligen Dilettantin, die Grosz bleibend von der Suggestivkraft des Bildes überzeugten. Einen unauslöschlichen Eindruck machten auf ihn ferner die Greuelpanoramagemälde auf den Jahrmärkten und Schützenfesten, die dort zudem illuminiert werden konnten, von Grosz später als Vorform des Kinos bewundert. Ferner liebte er Zirkusplakate, und schon in seinen Schulzeiten begann er mit seiner in Berlin fortgeführten Sammlung von Postkarten, trivialen und erotischen (Abb. S. 182, 189). Höher auf der Stufenleiter der Kunst rangierte die frühe Bewunderung für die Bildergeschichten von Wilhelm Busch, die Grosz sofort nachzeichnete. Auch Wilhelm Buschs Verbindung von sarkastischem Humor mit der pessimistischen Philosophie Schopenhauers hat Grosz sich später zu eigen gemacht. Früh schon erhielt der Schüler Grosz auch Kenntnis von Menzel. Er beschloß, ihm nachzustreben, »und überall, wo es auch sei, im Stehen, Liegen, Sitzen und Schlafen, zu zeichnen«.[47] Der noch kaum bekannte Reichtum der Skizzenbücher (vgl. hier Kat. XI, S. 489 ff.) bestätigt diese menzelhafte Zeichnungsobsession bereits des frühen Grosz, die lebenslang anhält. Und schließlich war es immer wieder Grützner, der »Maler des hohen Blutdrucks«, wie Grosz ihn nannte, an dessen Mönchs- und Trinkszenen er sich nicht satt sehen konnte und die er bei dröhnender Cake Walk-Musik der Stolper Husarenoffiziere mit Inbrunst kopierte.[48]

Was Grosz bei Grützner auch sehen konnte, zeigt der Blick in die Velhagen & Klasing-Künstlerbiographie zu Grützner, die Grosz zu Weihnachten bekommen hatte.[49] Ein von Grützner bemalter Fächer (Abb. 13), dort doppelseitig abgebildet, enthält ein Gesellschaftspanorama, dessen stupende Feinmalerei selbst die Photographie zu übertreffen scheint. Welch kritisches Potential diesem Kaleidoskop eines bürgerlichen Heldenlebens zu entnehmen ist, wenn man es nur richtig falsch lesen konnte, zeigt der Vergleich mit der dadaistischen Photomontage neugewählter Abgeordneter (Abb. 14), mit der Heartfield und Grosz 1919 das Titelblatt ihrer zur Revolution aufrufenden und deshalb sogleich verbotenen Zeitschrift »Jedermann sein eigner Fussball« verschönt haben.[50] Der Fächer als Bildform eines vielteiligen Gesellschaftspanoramas, die Gleichzeitigkeit des Verschiedenen und der Zerfall des Ganzen in Einzelbilder, Montage und Dekonstruktion, all das ist bei Grützner schon vorhanden. Gelesen als Entwicklungsroman eines Kindes, das wie Herkules am Scheideweg zwischen Kunst und Wissenschaft links und Religion, Politik und öffentlichem Leben rechts wählen kann, liefert Grützners facettenreicher Fächer auch bereits ein Muster für Grosz' spätes Rollenselbstbildnis als »Abenteurer« (Kat. IX.11). Denn daß künstlerischer Fleiß selbst bei bescheidenster Herkunft zu höchsten Ehren und Wohlstand führt, dieser Lebensroman mit Blick in sein kostbares Haus, sein Atelier und seine Sammlungen ist das eigentliche Thema dieser Grützner-Biographie. Die Bedeutung des berühmt-berüchtigten Grützner ist somit für Grosz gar nicht zu überschätzen. Als »spitz und boshaft« in seinen kaum bekannten Karikaturen vorgestellt, hat Grützner zudem in seinem ebenfalls abgebildeten Gemälde »Schauspieler vor der Vorstellung« von 1870 ein Schlüsselbild des Historismus und des Kostüm- und Verkleidungswesens der Wilhelminischen Gesellschaft gegeben, wobei Grützner sich ganz offensichtlich an Hogarths berühmter Darstellung der »Wanderkomödian-

Abb. 13
Eduard Grützner, Fächer, 1892. Abgebildet in der Grützner-Monographie von Fritz v. Ostini, die George Grosz bereits als Schüler besaß.

Abb. 14
George Grosz, Wieland Herzfelde und John Heartfield, Titelseite der Zeitschrift »Jedermann sein eigner Fussball«, 1919

Abb. 15
William Hogarth, Der Statuenhof, 1753, Kupferstich und Radierung

Abb. 16
George Grosz, »Der Sträfling« Monteur John Heartfield, 1920,
Aquarell und Collage.
New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Conger A. Goodyear

Abb. 17
George Grosz, Ohne Titel, 1920

ten« orientierte. Hogarth war aber auch das entscheidende Vorbild für Grosz. So äußerte sich dieser im Februar 1919 gegenüber Harry Graf Kessler: »Er möchte der ›deutsche Hogarth‹ werden, bewußt gegenständlich und moralistisch; predigen, bessern, reformieren – Für abstrakte Malerei habe er kein Interesse.«[51] Im März 1926 vermerkt Kessler in seinen »Tagebüchern« abermals das entschiedene Bekenntnis von Grosz zu Hogarth: »Er möche, wie er sich ausdrückte, ›moderne Historienbilder‹ malen, zum Beispiel ›das Parlament‹. Ihm schwebte etwas vor wie Hogarths politische Bilder.«[52]

William Hogarth darf als das künstlerische Leitbild schlechthin für Grosz gelten. In seiner 1921 bezogenen Wohnung am Hohenzollerndamm 201 hingen neben Karikaturen von Rowlandson zahlreiche Stiche von Hogarth.[53] Ein Lieblingsblatt muß für Grosz der »Statuenhof« (Abb. 15) aus Hogarths 1753 erschienener Schrift »The Analysis of Beauty« gewesen sein.[54] Hogarths S-förmige Schönheitslinie, im Feld 26 über dem Mittelbild des Skulpturenhofes abgebildet, hatte es Grosz so angetan, daß er mit dieser Schlangenlinie unter seinem Nachnamen signierte (Abb. 18). Seinen Vornamen akzentuierte er dagegen mit kurzen, gekreuzten Stichen – wie Messerschnitte. Das Vorbild für diese Antithese liefert abermals Hogarth. Auf jener Radierung (Abb. 19), die als Zahlungsbeleg für die Abonnenten seiner »Analysis of Beauty« diente, kontrastiert Hogarth auf dem Tisch höchst absichtsvoll sein gekreuzt liegendes Arbeitsgerät (darunter ein Messer!) mit seinem Kunstideal der Schönheitslinie, veranschaulicht durch zwei Aale zwischen zwei Eiern. In der Addition messerscharfer Kreuzstiche mit der schön geschwungenen S-Linie ernennt sich Grosz programmatisch zum »neuen Hogarth«. Auch in seinen Skizzenbüchern kommt Grosz immer wieder auf Hogarths Lehre von der Schlangenlinie beziehungsweise der »Figur 8« als einer Vollkommenheitslinie in der Natur zu sprechen (vgl. Skizzenbücher Kat. XI. 1950/4, 1951/1, 1956/1).

Mit seinem »Statuenhof« illustrierte Hogarth im Zeichen der schlangenförmigen Schönheitslinie die ästhetische Grundüberzeugung, daß es keine Schönheit ohne Zweckmäßigkeit gibt. Zur Angemessenheit kommt die Einsicht in die Mannigfaltigkeit der Formgebung hinzu. Beides demonstriert Hogarths »Statuenhof«, angeblich das Atelier des Bildhauers John Cheere in der Nähe von Piccadilly, durch eine alle Grenzen des Geschmacks sprengende Wunderkammer der Hoch- und der Trivialkünste. Hogarths Idealmuseum eines Anti-Museums umschließt die Entwicklung der Wellenlinie von den antiken Statuen bis zur primitiven Kinderzeichnung rechts unten. Kinderzeichnung und Graffiti auf Toilettenwänden gehören auch bei Grosz zu den Anregern seiner Kunst. Hogarth integriert in sein Panorama der relativen Schönheit selbst noch die Bereiche der Technik und der Mode mit Hinweisen auf Zahnradwellen, Stuhlbeine und Korsettschnürungen. Sie alle demonstrieren unterschiedliche Entsprechungen oder beklagenswerte Abweichungen zur vollkommenen Schönheit, die in der S-förmigen Schlangenlinie vorgestellt ist.

Hogarths ästhetisches Montagewerk seines »Statuenhofes«, das die Brücke schlägt von den Mustern antiker Kunst bis zu den Karikaturen auf den Alltag einer modernen Metropole im Zeichen der industriellen Revolution, Hogarths Schautafel ästhetischer Kontraste und Übergänge läßt sich als Handlungsanleitung für die ganz unterschiedlichen Vorgehensweisen verstehen, deren Grosz sich zur Demaskierung seiner Alltagswelt durch Zerstückelung bedient. So betont Grosz' selbstbildnishafte Collage von 1920 mit dem Titel »›Der Sträfling‹ Monteur John Heartfield« (Abb. 16) den rigiden Ordnungssinn sowie das absurd Disparate von Hogarths ästhetischem Montagewerk. In diesem »Statuenhof«, einem Ersatzteillager aus Kunst, Natur und Technik, ist ein Künstler nur noch ironisch, als perfekter Monteur im Umgang mit fragmentarischen Versatzstücken vorstellbar. Dem entspricht Grosz' Collage, auf der er Heartfield und damit natürlich auch sich selbst mit subversiver Ironie als gewaltbereite,

gleichsam seelenlos maschinell arbeitende Zerstörer der bürgerlichen Delikatessen- und Genußkultur darstellt.[55] Hannah Höchs »Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands« (1919; Kat. I.15) gibt das weibliche Pendant zu dieser Anatomie bürgerlicher Werte, deren schneidende Präzision mit dem ästhetischen Schlachthof auf Hogarths »Statuenhof« beginnt.

Mit seiner Verlagerung antiker Skulpturen oder antiker Fragmente in ein modernes städtisches Umfeld (in die Nähe von Piccadilly!) bereitet Hogarths »Statuenhof« aber auch schon jene surrealen Verfremdungen vor, die Grosz auf seinem Gemälde »Ohne Titel« (Abb. 17; Kat. IX.19) in der Nachfolge der Pittura metafisica von de Chirico (Kat. I.18) und Carrà (Kat. I.17) darstellt. Wenn Grosz mit der von ihm ausdrücklich zitierten »Schnapsgasse« für sein Gemälde »Widmung an Oskar Panizza« (Abb. 11) bis hin zur stürzenden Architektur auf Hogarths »Gin Lane« (Abb. 21) als Muster für die apokalyptische Verrohung einer Gesellschaft Bezug nimmt, dann nähert sich im Gegensatz dazu die völlig verwandelte Stadtansicht auf Grosz' drei Jahre späterem Gemälde »Ohne Titel« deutlich der rationalen Ordnung und dem prosperierenden Wohlstand auf Hogarths »Beer Street« (Abb. 20) an. In ihrer rigiden Leere wie in der allzu korrekten Gliederpuppe, in deren Armhaltung die Schönheitslinie nur noch ein verkümmertes Fortleben hat, ist diese Stadtlandschaft nach der moralisierenden Formenlehre von Hogarths »Statuenhof« jedoch ganz explizit der Inhumanität überführt. Der Ruf nach Ordnung kennt schon bei Hogarth seine Entstellung durch die bis zur völligen Erstarrung führenden Lebensformen einer gekünstelten, entfremdeten Zivilisation. Es ist dieser Reiz der merklich kleinen Übergänge von der Kunstform zur Zwangsform, der Grosz' »Ohne Titel« ebenso wie Schlichters »Dachatelier« (Kat. I.16) zu Meisterwerken der Neuen Sachlichkeit und der Kritik an ihr macht (vgl. den Beitrag von Roland März über die »Republikanischen Automaten«). Und es ist Hogarths »Statuenhof«, der die kleinen Schritte solch ästhetischer Ambivalenzen bereits mit didaktischer Präzision demonstriert und demaskiert.

Hogarths »Statuenhof« erweist sich als ein Zeughaus der Moderne, in dem die Formfragmente von der Antike bis zur Neuzeit bereitstehen für alle nur denkbaren Kombinationen zur enthüllenden Darstellung des zeitgenössischen Alltags. Umgekehrt ist die Erfassung des Alltäglichen seit Hogarth mit allen nur denkbaren Modi der Darstellung gerüstet und zu einer universalen Kunst erhoben. Die Muster der alten Meister sind ebenso verfügbar wie die Maschinenformen. Grosz konnte somit als enzyklopädischer Physiognomiker des Trivialen all seine Kunstverfahren, die expressive Übersteigerung der Körpersprache, die dadaistische Zerstückelung sowie das rigide Ordnungskalkül der Neuen Sachlichkeit, nicht zuletzt aber die ondulierenden Schönheitslinien seiner rubenshaften Aktfiguren entsprechend ihrer Angemessenheit von Hogarth her legitimieren und gemäß dessen erstaunlicher Moduslehre des Trivialen gleichwertig und gleichzeitig zur Anwendung bringen.

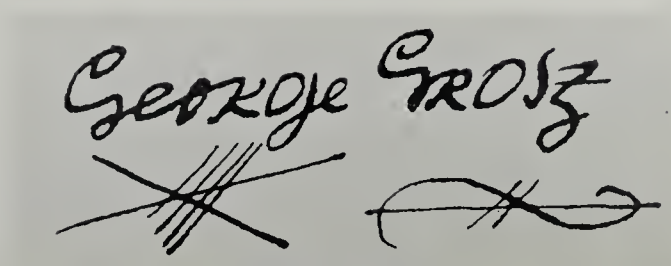


Abb. 18
George Grosz, Signatur

Abb. 19
William Hogarth, Das Ei des Kolumbus, 1752, Radierung

Abb. 20
William Hogarth, Die Bierstraße, 1751, Kupferstich und Radierung

Abb. 21
William Hogarth, Die Schnapsgasse, 1751, Kupferstich und Radierung

Wie virtuos Hogarth selbst das Formenarsenal seines kunsttheoretischen Montagewerkes zur radikalen Kritik einer vermeintlich demokratischen Gesellschaft genutzt hat, demonstriert sein Zyklus zu den Parlamentswahlen. Das erste Blatt von 1755 mit dem Titel »Eine Wahlveranstaltung« (Abb. 22) zeigt mit Blick nach draußen gleichsam eine politische Zimmerschlacht, stimuliert durch Alkohol, Laster und Dummheit. Drinnen sitzen die Whigs an der Tafel, draußen demonstrieren die Tories. Die Regierenden bedrohen die Regierten, und die politischen Kandidaten sind allesamt bestochen. Es herrscht das völlige Chaos im Zeichen des Geldes, das links an der Stirnwand auf einer Tafel mit drei Münzen zum Sinnbild der Käuflichkeit dieser politischen Tafelrunde wird.[56]

Grosz schließt direkt hieran mit seiner »Sonnenfinsternis« (Abb. 25; Kat. IX.30) an, einer politischen Tafelrunde im Zeichen der sich ver-

Abb. 22
William Hogarth, Eine Wahlveranstaltung, 1755, Kupferstich und Radierung

Abb. 23
Johann Kaspar Lavater, Lastercharaktere nach Hogarth, 1775, Kupferstich

Abb. 24
Johann Gottfried Schadow, Studienblatt mit Köpfen, 1801/02 oder 1814

dunkelnden Dollarscheibe, und mit seinen »Stützen der Gesellschaft« (Abb. 26; Kat. IX.31). Im gleichen Jahr entstanden, sind beide Gemälde (im Format von annähernd gleicher Höhe) wohl als eine Einheit zu sehen. Und zwar so, daß die »Sonnenfinsternis« das Mittelbild einer Komposition ist, die einem Triptychon ähnelt, zu dem die »Stützen der Gesellschaft« den rechten Flügel bilden, während ein linker Flügel vermutlich nicht gemalt wurde.[57] Einen solchen Zusammenhang würde auch Hogarths Parlamentszyklus, auf den sich Grosz 1926 gegenüber seinem Mäzen Harry Graf Kessler ausdrücklich beruft[58], durchaus nahelegen. Er ist naheliegend auch deshalb, weil bei den »Stützen der Gesellschaft« die Kapitalisten völlig fehlen, die jedoch ganz ausschließlich im Zentrum der »Sonnenfinsternis« das Weltgeschehen diktieren. Mit Hindenburg als hochdekoriertem Kriegshelden in der Mitte ist das Ganze nach dem Vorbild von Hogarth ein »modernes Historienbild« oder, wie es Hogarth formuliert hatte, ein »modern moral subject« und ein »comic history painting« auf das politische Debakel der Weimarer Republik im Vorfeld des aufkommenden Nationalsozialismus (siehe hierzu die Beiträge von Roland März).

Dabei macht es Grosz mit seiner Konzentration auf die Physiognomien in seinen »Stützen der Gesellschaft« durchaus wahrscheinlich, daß er Hogarths Parlamentszyklus in der Umsetzung durch Lavater verarbeitet hat. Auf einem Kupfer in seinen »Physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe« (Abb. 23) gibt Lavater ein Destillat der erschreckendsten Physiognomien aus Hogarths Werken mit dem tadelnden Hinweis, hier sei der Höhepunkt des Lasters und der nicht zu überbietenden Kunstlosigkeit von Hogarth wie in einem Steckbrief zusammengefaßt.[59] Schon Schadow hat auf seinem Studienblatt mit Köpfen (Abb. 24) dieses religiös begründete Vorurteil gegen Hogarth wieder zurückgenommen. Zugleich aber hat Schadow von Lavater jene, Hogarth überbieten und diffamieren wollende additive »Spielkarten-Ästhetik« übernommen, um in einer karikierenden Kombination von Kopfstudien tatsächlich die Stützen der Gesellschaft seiner Zeit, also Goethe, Lavater und den preußischen König Friedrich Wilhelm III. zwischen banalen und gemeinen Alltagsgesichtern einzureihen.[60] Schadow weist damit auf Hogarth als den ersten differenzierenden Physiognomiker einer großstädtischen Menge zurück. Zugleich weist Schadow auf Grosz und seine »Stützen der Gesellschaft« voraus. In diesem Bild hat Grosz, wie Lavater über die Bestie Mensch erschreckend, die Physiognomie des deutschen Bürgers festgehalten. Gleichsam als Pendant zu Lavater und August Sanders Photoserie über deutsche Menschen (Kat. II.87–92) hatte Grosz ein dreibändiges Werk unter dem Titel »Die Häßlichkeit der Deutschen« geplant. In seinen illustrierten Zyklen, der »Ersten George Grosz-Mappe«, in »Der Spiesser-Spiegel«, »Ecce Homo« und in »Das Gesicht der herrschenden Klasse« (vgl. Kat. X., S. 448 ff.), ist Grosz in der Tat in der Nachfolge Hogarths zum Physiognomiker der Weimarer Republik geworden. Wie Grosz in den »Stützen der Gesellschaft« die unter dem Einfluß des Alkohols sich enthüllenden Charaktertypen mit ihren Attributen, geöffneten Köpfen, umgehängten Zetteln im heillosen Durcheinander ihrer Körpersprache als neuerliche deutsche Hölle anschaulich macht, ist ohne Hogarth und dessen Realismus voller anspielungsreicher Verweise nicht zu denken. Als »neuer Hogarth« übersetzt Grosz diesen in die disparate Form- und Bildsyntax der Avantgarde. Hogarth benutzend und ihn drastisch übersteigernd, schafft Grosz so eine einzigartig kunstvolle »Montage der Montage« des Trivialen.[61] Ihr eigentliches, ihr einziges, in die biblischen Dimensionen von Paradies und Hölle, von Apokalypse, Passion und Weltgericht ausgeweitetes Thema sind die Deutschen! Mit seinen »Stützen der Gesellschaft« hat Grosz die Physiognomie des häßlichen Deutschen als »Panoptikum des Bösen« verewigt. »Von diesem Überzeichnen, Überdeterminieren des Typischen, das nicht zuletzt die Rassisten mit dem eigenen Rassebegriff zu schlagen versuchte«, so Werner Spies, »hat sich die Vorstellung vom Erscheinungsbild des Deutschen nicht mehr erholt. Die Groszschen Charakterisierungen haben an ihrer Langzeitwirkung nichts eingebüßt.«[62]

Hogarth, Schadow und Menzel bilden auch die Ahnenreihe, die bereits Harry Graf Kessler

1917 für Grosz bemüht hat. Grosz ist für ihn »eine Fortsetzung der norddeutschen, berlinischen Tradition, ... in ihrer rücksichtslosen Häßlichkeit ganz unfranzösisch«. Grosz selbst, korrigiert Kessler, verweist zudem auf Bruegel (und an anderer Stelle auch auf Goya) als seine Lehrmeister, auf Ingres und Seurat sowie nochmals auf den Futurismus: »Die Simultaneität der Eindrücke reize ihn ... seine Leidenschaft sind Artisten, das Varieté. Die Amerikaner und Engländer gäben ihren ganzen Kunstsinn im Varieté aus. Er selbst habe Artist werden wollen, Varieté Plastiker.« Und Kessler, entscheidend an der französischen Kultur geschult und dennoch Käufer zweier Gemälde von Grosz, schließt mit der Ahnung, daß gerade durch diese Hinwendung zum Trivialen – »Varieté Plastiker« – die Kunst von Grosz eine ganz eigentümlich neue Dimension erlangt habe: »Es steckt eine Art von Dämonie in ihm.«[63]

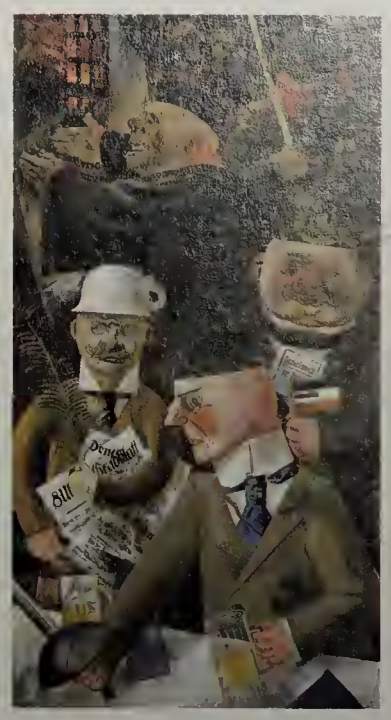


Abb. 25
George Grosz, Sonnenfinsternis, 1926

Abb. 26
George Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926

IV. Amerikanische Perspektiven

Als Grosz, ermutigt durch seinen Vorjahresaufenthalt in New York, 18 Tage vor Hitlers Machtergreifung am 12. Januar 1933 dauerhaft nach Amerika übersiedelte, hätte auch er diese gerade noch rechtzeitige Abreise aus Deutschland mit einer berühmt gewordenen Formulierung von Erwin Panofsky als »Vertreibung ins Paradies« bezeichnen können.[64] Sofortige Hausdurchsuchungen machten das Berliner Atelier von Grosz zu einem der ersten Tatorte nationalsozialistischer Kunstverfolgung. Auf dem einzigen bisher bekannt gewordenen Photo (Abb. 27), das Hitler 1937 als Besucher der Schandausstellung »Entartete Kunst« in München zeigt, steht dieser wohl kaum zufällig unter der Parole von George Grosz: »Nehmen Sie Dada ernst! es lohnt sich!« Die Nationalsozialisten haben Dada so ernst genommen, daß sie die gesamte Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« (Abb. 28) zur Demonstration des vermeintlichen Irrsinns der Moderne absichtsvoll nach dem verstörenden Muster der Berliner »Ersten Internationalen Dada-Messe« von Grosz und Heartfield arrangiert haben. Nur allzu offensichtlich wirkte Dada unverändert als Bürgerschreck.[65] Adorno hat denn auch nicht gezögert, in den anarchischen Spielen der Kunst eine Ursache für kollektive Sehnsüchte der Zeit nach Ordnung zu erkennen: »Als hätte die geflissentlich hervorgekehrte Unordnung schon nach jener Ordnung gegiert, die dann der Hitler über Europa brachte. Das ist kein Ruhmestitel der zwanziger Jahre.«[66] Mit Hinweis auf Grosz sieht Hannah Arendt dagegen die Schwächen der Weimarer Republik in ihrer Unfähigkeit zu einem wirklichen Schnitt mit der Wilhelminischen Vergangenheit: »George Grosz' Karikaturen erschienen uns nicht als Satire, sondern als realistische Reportage. Wir kannten diese Typen –, sie lebten rund um uns herum. Sollten wir *dafür* auf die Barrikaden gehen?«[67] (Vgl. auch den Beitrag von Beth Irwin Lewis über Grosz und Weimar.)

Einen radikalen Schnitt mit Deutschland vollzog Grosz. Sofort nach seiner Übersiedlung beantragte er die amerikanische Staatsbürgerschaft. In dem Land der Sehnsucht seiner Kindheit angekommen, versuchte Grosz sogleich, »auch den alten deutschen Menschen abzulegen«.[68] Amerika war sein Italien, und das Motto »Auch ich in Arkadien« galt nun für Grosz in New York. »Eine neue unerhörte Welt ... für mich ist's und bleibt's die schönste Stadt der Welt«, schrieb Grosz bereits 1932, und er blickt gönnerhaft zurück: »Berlin, na schön (Heimat, Sprache! Vergleiche wie nirgends anderswo, mag gehen).« Nichts aber ist so wie New York: »die Stadt!!! !!!«.[69] Sie ist für Grosz Ausdruck eines »fortgeschrittenen technischen Zivilisierungsprozeß[es]« in einem freien Land voll unbegrenzter Möglichkeiten.[70] Auch die amerikanischen Futuristen und Präzisionisten wie Stella, Sheeler, O'Keeffe und Crawford (vgl. Kat. III.1, 2, 3, 4, 5, 21) haben New York mit ihren optimistisch gestimmten Stadtlandschaften solchermaßen als Metropole der modernen Zivilisation dargestellt. Grosz war gänzlich fasziniert von New York, »große wunderbare Stadt – ich liebe diese Stadt ... ich sah ... Neger, Chinesen, rothaarige Iren, Matrosen, den Broadway glühend bei Nacht, die riesigen department

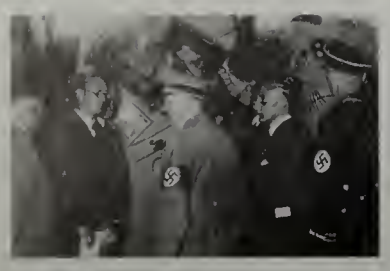


Abb. 27
Hitler während der Vorbereitung der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« am 16. Juli 1937 vor der Dada-Wand. Rechts oben der Name von George Grosz als Urheber der auf die Wand geschriebenen Dada-Parole. Rechts neben Hitler der Präsident der Reichskulturkammer, der Münchner Akademieprofessor Adolf Ziegler, links vermutlich Wolfgang Willrich. Dessen Buch »Die Säuberung des Kunsttempels«, erschienen im Frühjahr 1937, wurde maßgebend für Auswahl und Einrichtung der Ausstellung »Entartete Kunst«. Die auf der Photographie noch sichtbare schiefe Hängung der Werke von Kurt Schwitters wurde bis zur Eröffnung am 19. Juli 1937 wieder korrigiert.

Abb. 28
München, Ausstellung »Entartete Kunst«, 1937, die sogenannte Dada-Wand. Links an der Stirnseite hängt Grosz' seitdem verschollenes Gemälde »Der Abenteurer«, gerahmt von zwei Holzskulpturen von Ernst Ludwig Kirchner und Christoph Voll. Auf der Dada-Wand hängen Gemälde von Schwitters, Klee sowie Dada-Publikationen von Grosz, Heartfield und Hausmann. Rechts anschließend Gemälde von Kandinsky und Feininger.

stores, ... ach diese Stadt ist so bilderreich, Kontraste – man liebt sie im ersten Augenblick«.[71] Von Alfred Barr 1931 als der »wildeste aller zeitgenössischen Künstler« gerühmt[72], von anderen deshalb als frisch berufener Lehrer an der New Yorker Art Students League zunächst umstritten, erschien Grosz durch die Begegnung mit Amerika völlig verwandelt. Enttäuscht über den Sieg Hitlers, den weder die kommunistische Arbeiterschaft noch die linken Intellektuellen und Künstler hatten verhindern können, muß Grosz in New York geradezu erleichtert gewesen sein, mit der Abreise aus Deutschland auch das Feld der offensichtlichen Niederlage seiner künstlerischen Mission hinter sich gelassen zu haben.[73] Nicht mehr bitterer Gesellschaftskritiker, erlöst von seinen deutschen Dauerthemen, wendet sich Grosz zunächst voller Enthusiasmus und Optimismus der wunderbaren Neuen Welt zu.

Systematisch versuchte Grosz Amerika und seine Typenvielfalt mit einem Archiv ausgeschnittener Bilder zu bewältigen, die er Kaufhauskatalogen und anderen Trivialbereichen entnahm. Dieser Bilderatlas, Grosz bezeichnete ihn im Zeitungsjargon als eine »Morgue«, dieses »Leichenschauhaus« der amerikanischen Alltagswelt scheiterte sogleich an der schieren Fülle des Materials. Weit erfolgreicher war Grosz dagegen mit seiner Menzel abgeschauten Taschenskizzenbuch-Methode. Durch permanentes Zeichnen auf der Straße, dem das Aquarellieren zu Hause nachfolgte, gelang es Grosz, den von ihm so bewunderten »Bilderreichtum« New Yorks zu erfassen (Kat. X.118, 119, 120, 126). Grosz entwickelte dabei eine durch Formenreduktion und Nahsicht bemerkenswerte lakonische Bildsprache. Mehr noch als in seinen Berliner Ansichten der späten zwanziger Jahre (Kat. IX.42, 44, 50, 52) wird Grosz nun zum virtuosen Chronisten des urbanen Lebens in malerischen Ausschnitten. Dieses New Yorker Großstadtmosaik in oft gesuchten Details und seiner frischen Farbigkeit ist von den gleichzeitigen Arbeiten eines Ben Shahn oder Stuart Davis (Kat. III.6, 7, 15, 16, 17) nicht so verschieden, zumal Grosz mit letzterem eine besondere Aufmerksamkeit für die Großstadtcollagen der Reklame und der Warenwelt verbindet.

Der Hymnus auf New York und seine einzigartigen Kontraste hat bei Grosz seine Kehrseite in einem fortdauernden antifaschistischen Engagement, das auch für amerikanische Künstler vorbildlich wurde.[74] Grosz hat da keineswegs an Schärfe gegen Hitler und sein Regime verloren. Bemerkenswert ist jedoch, daß er sich bei seinem Engagement abermals vor keinen parteipolitischen Karren spannen läßt (vgl. dazu Barbara McCloskey und Birgit Möckel). Auch Max Horkheimer erhält 1945 eine eindeutige Absage von Grosz, der für keinerlei Propagandaarbeit mehr zur Verfügung stehen will: »Andere können sich da viel besser ›anpassen‹ und sind froh nach diesem Geschmack und Ordnung zu arbeiten. Meine Propaganda ist eine mehr – wie soll ich es ausdrücken – ›sublimere‹.«[75] Und noch deutlicher wurde Grosz gegenüber seinem langjährigen Mäzen Felix Weil (Kat. IX.28), der auch der Mäzen von Horkheimers Institut für Sozialforschung war. »Lieber Freund«, so Grosz, »verwechsle doch nicht Kunst mit Propaganda ... Ich liebe Kunst über alles. Wollte immer Maler werden. Daß ich als Zeichner etwas leisten konnte, hat mit dem Inhalt (also mit Sozialdemokratie) überhaupt nichts zu tun. Wenn späterhin der ganze Inhaltszimt vergessen sein wird, wird die Linie, die Farbe noch leben wie eine Melodie. ... Deine etwas banale sozialdemokratische und etwas veraltete Verachtung der Kunst kann ich nicht teilen – es lebe die Malerei und die großen alten Meister.«[76]

Dieses Bekenntnis zu den alten Meistern, geschrieben im November 1941, ist begleitet vom Eingeständnis Grosz', daß sein Leben in Amerika gescheitert sei. »Ein bißchen publicity, aber kein Geld«, so bekennt Grosz resigniert, »ich muß nach wie vor Dilettanten unterrichten usw.«[77] Obgleich von der Bourgeoisie dafür keineswegs geschätzt, habe er sich inzwischen mit seiner Kunst völlig den alten Meistern verschrieben. Geradezu überrealistisch wiedergegebene Landschaften und Akte werden bei Grosz in den dreißiger und vierziger Jahren unter fortdauernder Beachtung der S-förmigen Schönheitslinie zu Sinnbildern der sich ständig erneuernden Natur, darin den amerikanischen Regionalisten eng verwandt (vgl. Kat. III.22). Zugleich zeigt Grosz die Menschen als Opfer eines Infernos, das durch den Faschismus und den Zweiten Weltkrieg über sie gekommen ist. Als altmeisterliche, insbesondere von Altdorfer und der Kunst der Donauschule inspirierte Bildvisionen auf den von Hitler ausgelösten Weltenbrand des Zweiten Weltkriegs (Abb. 29; Kat. IX.63) sind Grosz' Gemälde mit der surrealistischen Bildallegorie von Peter Blume über die Schrecken des italienischen Faschismus (Kat. III.19) durchaus vergleichbar. Auch die maskenhaften Kriegsspiele der Kinder bei Philip Guston (Kat. III.20) geben eine ähnliche Bedeutungsverdichtung realistischer Bildstrukturen ins Weltgleichnishafte. Grosz allerdings

meidet jegliche Nähe zur Avantgardekunst. Vielmehr versucht er, die Nazis völlig in der von ihnen so geschätzten Welt der alten Meister ihrer Grausamkeit zu überführen. Grosz liebt die Malerei, in der er die Nazis haßt, nicht zuletzt auch, weil sie geschmacklich diese Malerei als die ihre usurpierten und Grosz sie ihnen wieder entwindet.

Wie sehr diese altdeutschen Malereien am Ende der deutschen Kultur für Grosz auch Bildungszeugnisse seiner persönlichen Entwurzelung sind, offenbaren Grosz' Beschriftungen auf den Rückseiten von Photos dieser Bilder. In einer Art von Exorzismus versieht Grosz diese Gemäldephotographien rückseitig mit Widmungen wie »Dedicated to Friedrich Nietzsche, german philosopher – so to speak: inventor of the blond beast & superman & to him who embraced an ass in Sils-Maria«, oder »Hommage to Swedenborg, who said ›Hell‹ is right here or the Demon & the Humanist and the crawling vice of our bad conscience«. Über sich selbst vermerkt Grosz auf der Rückseite einer Darstellung des Todes als Skelettmann: »George Grosz, pictor & pessimist (pupil of Swedenborg, Strindberg & Schopenhauer).«[78] Ausdruck höchster Desillusion über den Gang der Menschheitsgeschichte im Zeichen der atomaren Katastrophe sind schließlich bei Grosz die »Stockmänner« (Abb. 30). Wesen ohne Körper, no-bodies, verkörpern vor durchlöcherten, leeren Leinwänden am Ende aller Tage das Ende allen Hoffens. Diese in Grau gemalten Allegorien über Niemand, Nichts und Nirgendwo bezeugen den Endpunkt der nihilistischen Weltverzweiflung von Grosz, der durch Erzählungen befreundeter Emigranten über die Konzentrationslager immer neuen Anlaß zu neuer Hoffnungslosigkeit erhielt.

Amerikanische Künstlerfreunde haben vermutet, Grosz sei an der Ambivalenz der amerikanischen Großstadt gescheitert. In Deutschland seien die Dinge entweder gut oder schlecht gewesen. Entsprechend eindeutig habe Grosz sie dargestellt. Diese Orientierung und Schlagkraft habe er durch die Zweideutigkeit Amerikas verloren (vgl. dazu das Interview von Christine Fischer-Defoy mit Jack Levine). Was hier aus amerikanischer Sicht formuliert wurde, läßt sich aus deutscher Perspektive gerade umkehren. Grosz war ein Meister des Ambivalenten. Seine Schärfe wie sein Bildwitz resultieren aus dem Auskosten solcher Zweideutigkeiten. Seine Schwierigkeiten in Amerika bestanden hingegen darin, daß Amerika für den dankbaren Einwanderer Grosz positiv sein sollte. Entsprechend war er auch weit zurückhaltender in seinen Darstellungen der New Yorker Gesellschaft als die amerikanischen Satiriker seiner Zeit (vgl. Kat. III.10, 11, 12), die zum Teil wiederum in der Tradition des Berliner Grosz standen. Im Unterschied auch zu Hopper (Kat. III.8, 9), der analog zur Neuen Sachlichkeit die melancholische Entfremdung der Großstadt und ihrer Vergnügungen darstellte, hat Grosz diesen erkaltend nüchternen Blick für New York nicht mehr in Anwendung gebracht.

War Amerika für Grosz bevorzugt gut, so war Hitler eindeutig schlecht. Hitler ist jener Gegenstand, der – so Werner Hofmann – alle überzeichnende Satire und Karikatur zum Verstummen bringt, da diese sich in der Wirklichkeit bereits immer schon überboten sieht.[79] Demgegenüber sind die »Stützen der Gesellschaft« in der Weimarer Republik versoffen, korrupt und lasterhaft, aber darin wirken sie bei Grosz wieder durchaus menschlich. Das Vergnügen an solchen Ambivalenzen, an solchen abenteuerlichen Perspektivenwechseln hat sich Grosz in Amerika allerdings für seine Selbstdarstellung und bei seinem Rollenspiel unverändert erhalten. Den Verlust der alten Umgebung, der vertrauten Berliner Gesellschaftsbühne, versucht Grosz sofort zu kompensieren durch seine Auftritte im Kunst-, Bohemien- und Dilettantenbetrieb der Art Students League. Veritable Auftritte sucht Grosz zudem in der Vielzahl seiner Briefe. Grosz setzt das Berlin der Weimarer Zeit in sprühenden Briefen von sprachlich halsbrecherischer Artistik fort. Er führt so gleichsam einen Berliner Salon in Briefen, in denen er respektlos ironisch seine amerikanischen Erfahrungen zum besten gibt. So beschreibt er 1946 seinem einstigen Dresdner Studienkollegen Herbert Fiedler Amerika als einen Supermarkt und diesen als ein durchrationalisiertes Schlaraffenland des Konsums. »Der, der mir was abkauft«, so Grosz, »ist gut. Ein Abnehmer ist moralisch immer besser als ein Nichtabnehmer. Ein Nichtabnehmer bringt keine Dollars, also ist er schlecht. Das ist die Welt der Produzenten ...« In der Welt der Konsumenten beginnt der Tag dagegen wie im Schlaraffenland: »Zum Frühstück: eine halbe Grapefruit, zwei Gläser Milch, zwei Spiegeleier mit Speck, drei Semmeln, Käse und Marmelade. Radio angestellt, denken unnötig – 16 Blätter Zeitung dabei. Doll. No. Herb entschuldige, nicht 16, mein Gott welch Irrtum, 42 Seiten (inclusive stockmarket & advertising) – und stockmarket spielen wir alle hier mehr oder weniger ...«[80]

Herbert Fiedler erhält im Jahr 1951 auch jenen Brief, in dem Grosz schnoddrig den Tod von Max Beckmann in New York vermeldet. Der

Abb. 29
George Grosz, Kain oder Hitler in der Hölle, 1944

Abb. 30
George Grosz, Der Maler des Lochs I, 1948

Abb. 31
George Grosz auf der Fifth Avenue in New York, April 1948
(Zeitungsseite)

Abb. 32
Andy Warhol, The Broad Gave Me My Face, But I Can Pick My Own Nose, 1948/49

Abb. 33
George Grosz, Grützners Mönch als Hund, um 1958

Tod Beckmanns ist für Grosz zugleich das Ende der alten, sich überlebt habenden Malerei: »Beckmannmaxe war 'ne Art Einsiedler, er war der Hermann Hesse der Malerei, deutsch und schwer, schwer zugänglich, 'ne Briefbeschwerernatur, ohne einen cent Humor.« Beckmann, so befindet Grosz respektlos, ist das ganze Gegenteil einer Ästhetik der zukünftigen Moderne: Beckmann »hängt noch dummerweise an vorgestern. Furchtbar schwer, sich zu entwickeln. Kolossal schwer in einem Lande, wo windowdisplay Trumpf, Malerei in meisten Fällen enorm langweilig geworden. Film und Photographie viel interessanter, geheimnisvoller, mysteriöser ... wieviel lebendiger die animated cartoons, wieviel lebendiger die Films voller fantasy ... Hier in New York ist die große Schießbude – hier konzentriert sich die sogenannte Neue Kunst ... Hier ist Kunst endlich Ware geworden, wonderful. Rimbaud und der große Marquis de Sade hätten das hier geliebt. OK. Beckmannmaxe mochte Menschen nicht, humorloser Mensch ...«[81]

Das eben war Grosz nie! Er war ein sich ausstellender Entertainer bis zum Schluß. Mochte Malerei wie die von Beckmann und auch seine eigene Altmeisterkunst zu Ende sein, nicht zu Ende ist das Kunstwerk des Lebens. »Man bleibt dada sein Leben lang«, so Grosz 1946 an Walter Mehring.[82] Sich in New York als der neuen Kunststadt auf der Fifth Avenue selbst auszustellen (Abb. 31), sich von Marilyn Monroe ein Autogramm auf den Arm schreiben oder sich auch als alkoholisierter Clown nicht unterkriegen zu lassen – »man bleibt dada sein Leben lang«. 1958, am Ende seines Lebens, hat sich Grosz schließlich mit einer Serie von vierzig Collagen (vgl. Kat. X.142–150) als überraschender Monteur des Trivialen wieder von Amerika verabschiedet.[83]

Man hat gesagt, daß George Grosz mit diesen Collagen der Pop Art vorausgegriffen habe.[84] Man muß nur »Grützners Mönch als Hund« von George Grosz (Abb. 33; Kat. X.149) mit William Wegmans »Rotkäppchen« (Abb. 37) vergleichen, um leicht zu erkennen, daß Grosz viel weiter in die Gegenwart reicht als die Pop Art. Natürlich hat Wegman den »Grützner-Mönch« von Grosz nicht gekannt. Umgekehrt aber gilt, daß Grosz bereits sehr wohl den Kunstentwurf von Wegman, die Entstehung der Kunst aus der absichtsvoll schönen Inszenierung des Trivialen gekannt hat. Auf dieser Ebene einer Ästhetik des Trivialen und des schlechten Geschmacks dürfte Grosz in der Tat sehr wohl auch die Pop Art beeinflußt haben. Grosz war seit Beginn seiner Tätigkeit an der Art Students League in New York eine feste Größe bei amerikanischen Künstlern, anregend auch, weil er als europäischer Illustrator der Moderne schon durch Abbildungen bekannt und nun als Person greifbar war. Über die Kunst von Grosz diskutierten die Freunde von Jackson Pollock als Mitglieder der Art Students League ebenso wie Philip Guston, während Grosz wiederum Pollocks Kunst als »Malerei auf der Sitzfläche eines Stuhls« (Abb. S. 209) ironisierte.[85] 1949 versuchte Grosz vergeblich, die Jury des Pittsburgher Künstlervereins davon zu überzeugen, daß Andy Warhols Gemälde eines Jungen, der in der Nase bohrt (Abb. 32), ein wichtiges Bild sei. Obgleich abgelehnt, wurde das Bild doch ausgestellt. Der Publikumserfolg war so groß, daß Andy Warhol beschloß, als Illustrator nach New York zu gehen, um dann Schaufenstergestalter, Photograph, Filmemacher, Musiker, Typograph, Bilderproduzent und Gesellschaftskünstler zu werden, also all das, was schon Grosz als Simultankünstler des Trivialen auszeichnete und ihn im Sinne von Baudelaire als einen »Maler des modernen Lebens« auswies.[86]

Zwei Jahre zuvor hatte Eduardo Paolozzi in Paris 1947 amerikanische Magazine mit Reklamen collagiert und dann das Wort »Pop!« eingeklebt (Abb. 34). Bei seiner Collagearbeit in Paris vom Surrealismus beeinflußt, war Paolozzi in London natürlich bereits mit Collagen von Schwitters und bei dessen Händler auch mit Arbeiten aus der Berliner Zeit von Grosz bekannt geworden.[87] Als ein Schüler des Surrealismus, von Dada, Warburg und Benjamin hat sich auch Kitaj bezeichnet. Für sein 1966 entstandenes Gemälde »Walter Lippmann« (Abb. 35), eine gemalte Montage über die bühnenartige Perspektivenvielfalt und das optische Esperanto der großen Städte, wurde bereits von Hilton Kramer auf George Grosz als anregendes Bildmuster hingewiesen.[88] Und schließlich hat Philip Guston, der bereits früh von Berliner Mappenwerken von Grosz beeindruckt war, nach seiner Wendung vom Abstrakten Expressionismus zu einer trivialen Bildgegenständlichkeit (Abb. 36) verstörende Figurationen entwickelt, die bemerkenswert wieder auf die »Stockmänner« von Grosz Bezug nehmen. Mit Grosz, im Blick auf sein provokantes Rollenspiel wie auf seine vielfältig gebrochenen Montagen des Trivialen, wird plötzlich – jenseits der Weltsprache der Abstraktion – sowohl die Kontinuität einer kritischen Kunst des Alltäglichen sichtbar als auch eine mit Grosz überraschend früh einsetzende Auffassung vom Künstler als Medienereignis und optischer Sprachkünstler in einer Vielzahl von Medien.

Dies ist eine Neudefinition des Künstlers, die sich in unserem Jahrhundert mit durchschlagendem Erfolg etabliert und zur weitgehenden Veränderung der Bildkünste geführt hat. Grosz auf seinem Weg von Berlin nach New York wurde sowohl für die in allen Materialien ausgeführten urbanen Montagen des Trivialen als auch für ihren medien- und rollenversierten Künstlertypus zur entscheidenden Gründerfigur.

V. Epilog

Grosz ist ein Künstler, der unsere Vorstellungen über gut und schlecht in der Moderne gehörig durcheinanderbringt. Ein Mann, vielfältig wie ein Kaleidoskop, in vielen Künsten erfahren und ein unsicherer Kantonist. Er liebte das Leben in den großen Städten Berlin und New York. Er war ein Kämpfer an vielen Fronten, zutiefst ein Moralist und zugleich ein erbitterter Gegner bürgerlicher Moral. Er war Biedermann und Brandstifter in einem. Ein Dandy, der sich als Familienvater bewährte und am Alkohol starb. Als er 1959 von New York endgültig wieder nach Berlin zurückkehrte, bemerkte er erstaunt, wie amerikanisch diese Stadt geworden sei.[89] Mit dieser Bemerkung ist Grosz mehrfach heimgekehrt. George Grosz, seine Kunst und seine Biographie sind beispielhaft für das Leben der Künstler und Intellektuellen im 20. Jahrhundert und für Glanz und Elend in diesem Jahrhundert in Deutschland. Auch in diesem Sinne ist George Grosz eine Jahrhundertfigur.

Abb. 34
Eduardo Paolozzi, I was a Rich Man's Plaything, 1947. London, The Tate Gallery

Abb. 35
R. B. Kitaj, Walter Lippmann, 1966. Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

Abb. 36
Philip Guston, Couple in Bed, 1977. Privatbesitz

Abb. 37
William Wegman, Rotkäppchen und seine Mutter, 1993

Anmerkungen

1 Klaus Mann: Tagebücher 1931–1933, München 1989, S. 47 f.
2 Zit. nach: Fischer 1976, S. 30.
3 George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, Hamburg 1955, S. 97. Diese Autobiographie wird im folgenden zitiert als »Autobiographie 1955«. Zu Mister Meschugge vgl. Thomas Friedrich: Berlin: W, O, N und j. w. d. Die frühen Jahre des Georg Groß, in: MuseumsJournal, 8. Jg., Oktober 1994, Nr. IV, S. 33.
4 Zum Dandyismus vgl. den Beitrag von Wolfgang Cilleßen, S. 263 ff. Zum Rollenspiel Courbets siehe Peter-Klaus Schuster: Der karikierte Courbet, in: Courbet und Deutschland. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Köln 1978, S. 493 ff., und Klaus Herding: Erlöser und Scharlatan, Zerstörer und Märtyrer. Zur Rolle Courbets, in: Klaus Herding (Hg.): Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei, Frankfurt a. M. 1978, S. 12 ff.
5 Zu Kokoschkas Provokationen siehe Werner Hofmann, in: Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1981, S. 54 ff., und Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S. 15 f.
6 Autobiographie 1955, S. 98 f.
7 John Heartfield und George Grosz: Der Kunstlump, in: Uwe M. Schneede (Hg.): Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979, S. 50 ff. Zu Grosz in der Rolle des Mörders siehe Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld, wie Anm. 5, besonders S. 12 ff. und S. 28 ff., und Hans Jürgen Buderer, in: Neue Sachlichkeit. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, München 1994, S. 166 f.
8 George Grosz: Briefe 1913–1959, hg. v. Herbert Knust, Reinbek 1979, S. 30 f.: Brief an Robert Bell vom September 1915. Im folgenden wird diese Briefausgabe zitiert als »Knust 1979«.
9 Vgl. zum folgenden Roland März zu Kat. IX.6 und Volker Esser, in: Düsseldorfer Museen Bulletin, XI, 3, Juli–Oktober 1979, S. 434; ferner Karen L. Kleinfelder: Portrait of the Artist as a Young Man: George Grosz' »The Lovesick One«, in: The Rutgers Art Review, 2. Jg., 1981, S. 71 ff.
10 Vgl. Karen L. Kleinfelder: Portrait of the Artist, ebd., S. 74 f., und Peter-Klaus Schuster: Melencolia I. Dürers Denkbild, Berlin 1991, Bd. 1, S. 409. Zu Grosz und Dürers »Melancholie«-Blatt siehe: Knust 1979, S. 458, 466.
11 Peter-Klaus Schuster: Melencolia I, ebd., S. 387.
12 So im Gedicht »Mondnacht«, vgl. Karen L. Kleinfelder: Portrait of the Artist, wie Anm. 9, S. 80.
13 Else Lasker-Schüler: Mein Herz (1912), München 1986, S. 29.
14 Else Lasker-Schüler: Gedichte 1902–1943, München 1986, S. 257 f. und S. 402.
15 So etwa neuerdings im Auktionskatalog der Villa Grisebach: Auktion Nr. 40. Ausgewählte Werke, Berlin 1994, Nr. 33: »Die Großstadt wird für ihn zum Inbegriff menschlicher Amoralität.«
16 Vgl. Charles W. Haxthausen: »A New Beauty«: Ernst Ludwig Kirchner's Image of Berlin, in: Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr (Hg.): Berlin. Culture and Metropolis, Minneapolis–Oxford 1990, S. 58 ff.
17 Autobiographie 1955, S. 102.
18 Zu Grosz' »Erinnerung an New York« vgl. John Czaplicka: Amerikabilder and the German Discourse on Modern Civilization, 1890–1925, in: Beeke Sell Tower: Envisioning America. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1990, S. 44 ff., und Helen Adkins: George Grosz and the American Dream, in: The 1920s. Age of the Metropolis. Ausst.Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1991, S. 284 ff.
19 Thomas Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, Frankfurt a. M. 1983, S. 140.
20 Autobiographie 1955, S. 71: »Es war eine recht ›interessante‹ Zeit, knapp vor dem ersten Weltkriege. Eine gewisse Kunstblüte setzte damals ein, man schwärmte für ›das Neue‹, und von Paris aus setzten sich moderne Malergruppen durch, die überall auf Anfänger wie uns den größten Eindruck machten. Die Kubisten traten hervor, deren erste Bilder wie zerbrochene Glasstücke wirkten und eine Fortsetzung von Cézanne bedeuteten. Futuristen malten Manifeste und bereiteten schon damals eine Art faschistischer Kunst vor. Boccioni malte ein vieldiskutiertes Bild: ›Das Lachen‹. Man wollte auch wieder alles auf einmal darstellen, auf verschiedenen Ebenen – das war der Simultanismus. Bewegung wollte man. Delaunay malte sein einziges berühmtes Bild, in dessen Mitte der Eiffelturm sich verdreht hochschraubt. Symbolismus malten einige, wie Chagall, und der fast sagenhafte James Ensor, der die Menschen als Insekten und Flöhe darstellte.«
21 Vgl. Thomas W. Gaehtgens: Delaunay in Berlin, in: Ausst. Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, S. 264 ff.
22 Werner Spies: Panoptikum des Häßlichen. George Grosz und die deutsche Physiognomie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 7. 1993.
23 Grosz an Otto Schmalhausen, 22. 4. 1918, in: Knust 1979, S. 62.
24 Theodor Däubler: Georg Groß, in: Die weissen Blätter, 3. Jg., Oktober/Dezember 1916, S. 167 ff. Zur Wirkung von Däublers Artikel siehe: Autobiographie 1955, S. 104.
25 Ebd., S. 167 f.
26 Grosz an Otto Schmalhausen, 15. 12. 1917, in: Knust 1979, S. 56 f.
27 Zur Metapher der Stadt als »Hure Babylon« siehe Jost Hermand: Das Bild der »großen Stadt« im Expressionismus, in: Klaus R. Scherpe (Hg.): Die Unwirtlichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek 1988, S. 61 ff., und Joachim Schlör: Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840–1930, München–Zürich 1991, S. 201 ff. Zum »Fürst der Welt« und seinem zerfressenen Körper siehe Wolfgang Stammler: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie, Freiburg 1959, S. 21 ff. Akzeptiert man als Eigentümlichkeit des ikonographischen Stils von Grosz, daß er biblische Figuren durch moderne Einrichtungen substituiert (Hure Babylon durch Tanzpalast), dann ließe sich auch der rasende Verkehr um das reklamegeschmückte Hotel Atlantic auf »Metropolis« als Tanz um das Goldene Kalb auffassen.
28 Autobiographie 1955, S. 231.

29 Ebd.
30 Uwe M. Schneede: George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln ²1984, S. 66 ff., im besonderen S. 79 und S. 173; Beth Irwin Lewis: George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic, Princeton 1991, S. 91 ff. Im folgenden zitiert als »Lewis 1991«.
31 Fischer 1976, S. 148.
32 Autobiographie 1955, S. 146.
33 Ebd., S. 122.
34 Ebd., S. 107.
35 Knust 1979, S. 329.
36 Autobiographie 1955, S. 122.
37 Vgl. Peter-Klaus Schuster: Ernst Ludwig Kirchner – »Dame mit Hut«. Zu einer Neuerwerbung der Nationalgalerie, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 26. Jg., 1989, S. 283–310, hier S. 298 ff. Zu Grosz vgl. etwa Kat. IX.15, 25, 33, 41, 46, 47.
38 Grosz an Otto Schmalhausen (ohne Datum), in: Knust 1979, S. 52.
39 Grosz an Otto Schmalhausen, 30. 6. 1917, in: Knust 1979, S. 53 f.
40 Werner Hofmann: Einschränkende Bemerkungen, in: Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst. Ausst.Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt 1963, S. 53.
41 Harry Graf Kessler: Tagebücher 1918–1937, hg. v. Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt a. M. 1982, S. 114 f.
42 Zit. nach Joachim Heusinger von Waldegg: George Grosz' »Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza«. Gesellschaftskritische Allegorie als Selbstprojektion, in: Pantheon, 44. Jg., 1986, S. 119, dort auch Würdigung des Werbeprospekts für die »Kleine Grosz Mappe« im Zusammenhang mit dem kurz danach entstandenen »Panizza«-Gemälde, vgl. S. 116.
43 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt a. M. 1963 (zuerst Berlin 1928), S. 268: »Im Geist der Allegorie ist es [das barocke Trauerspiel] als Trümmer, als Bruchstück konzipiert von Anfang an. Wenn andere herrlich wie am ersten Tag erstrahlen, hält diese Form das Bild des Schönen an dem letzten fest.«
44 Vgl. William S. Heckscher: The Genesis of Iconology, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Bonn 1964, Berlin 1967, Bd. 3, S. 257; besondere Betonung der Nähe Warburgs zur Collage. Zu Warburg und Dada vgl. Kurt W. Forster: Aby Warburg's History of Art: Collection Memory and the Social Mediation of Images, in: Daedalus, 1976, Bd. 105, S. 169 ff., vgl. auch Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a. M. 1980, S. 102 f. und S. 159.
45 Max Brod: Über die Schönheit häßlicher Bilder, Prag 1913, zit. nach Werner Hofmann: Kitsch und Trivialkunst als Gebrauchskünste, in: Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst. Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1972, Bd. 18, S. 215. Vgl. auch Werner Hofmann: Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts, München 1979, S. 166 ff. und S. 180 ff.: »Poesie und Prosa. Rangfragen in der neueren Kunst«.
46 Vgl. zu folgendem: Autobiographie 1955, S. 9 ff.
47 Ebd., S. 38.
48 Ebd., S. 17 f., 38, 61.
49 Fritz v. Ostini: Grützner, Bielefeld–Leipzig: Velhagen & Klasing 1902, vgl. Autobiographie 1955, S. 17.
50 Vgl. Fischer 1993, S. 62 f.
51 Harry Graf Kessler: Tagebücher, wie Anm. 41, S. 119 f.
52 Ebd., S. 491.
53 Fischer 1993, S. 82.
54 Vgl. William Hogarth. Das graphische Werk. Ausst.Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1974, S. 66 ff. – Ferner: William Hogarth, der Kupferstich als moralische Anstalt. Ausst.Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, Stuttgart 1987, S. 194 f., und Werner Hofmann: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, Wien 1987, S. 433.
55 Vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld, wie Anm. 5, S. 15, und Kathrin Hoffmann-Curtius: »Wenn Blicke töten könnten« oder: Der Künstler als Lustmörder, in: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 369 ff.
56 Vgl. William Hogarth. Das graphische Werk. Ausst.Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1974, S. 71 f.
57 Vgl. Lucius Grisebach, in: museum: Nationalgalerie Berlin, Braunschweig 1989, S. 80.
58 Harry Graf Kessler: Tagebücher, wie Anm. 41, S. 491.
59 Hogarth und die Nachwelt. Von Lichtenberg bis Hrdlicka. Ausst.Kat. Kunstsammlung der Universität, Göttingen 1988, S. 57 ff.
60 Vgl. dazu die Bemerkungen von Claude Keisch, in: Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit. Ausst.Kat. Kunsthalle Düsseldorf u. a., Köln 1994, S. 240 f. – Ferner Werner Hofmann: Spielkarten-Ästhetik. Das Kombinatorische in der modernen Kunst, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 11. 1991.
61 Am ergiebigsten zu diesem erstaunlicherweise kaum bearbeiteten Thema der Hogarth-Nachfolge von Grosz sind die Bemerkungen bei Heusinger von Waldegg, wie Anm. 42, S. 119 f. Zu den für die Entwicklung der Moderne so entscheidenden Bildstrategien von Hogarth grundlegend Werner Busch: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim–New York 1977, und Werner Busch: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 242 ff.
62 Werner Spies: Panoptikum des Häßlichen, wie Anm. 22.
63 Harry Graf Kessler: Tagebucheintrag vom 18. November 1917, zit. nach: Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Ausst.Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach 1988, S. 311 f.
64 Vgl. Milton Esterow: From Albrecht Dürer to Betty Boop. The Erwin Panofsky Colloquium in Princeton, in: Art News, Dezember 1993, S. 156.
65 Zu Hitler und Dada vgl. Peter-Klaus Schuster: München – das Verhängnis einer »Kunststadt«, in: Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst« Ausst.Kat. Staatsgalerie moderner Kunst, München 1987, S. 29 ff.
66 Theodor W. Adorno: Jene Zwanziger Jahre, in: Ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a. M. 1963, S. 62.
67 Zit. nach Peter Gay: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918–1933, Frankfurt a. M. 1987, S. 99.
68 Autobiographie 1955, S. 219.
69 Grosz an Otto Schmalhausen, 14. 7. 1932, in: Knust 1979, S. 148.
70 Autobiographie 1955, S. 219.
71 Grosz an Otto Schmalhausen, wie Anm. 69.
72 Zit. nach Alfred H. Barr, Jr.: Defining Modern Art. Selected Writings, New York 1986, S. 149. Zu Barr und Grosz siehe M. Kay Flavell: George Grosz. A Biography. New Haven – London 1988, S. 104 f. Im folgenden zitiert als »Flavell 1988«.
73 Vgl. Grosz an Felix Weil, 15. 3. 1933, in: Knust 1979, S. 167, und Werner Spies: Panoptikum des Häßlichen, wie Anm. 22.
74 Vgl. Cecile Whiting: Antifascism in American Art, New Haven–London 1989, S. 29 ff.
75 Grosz an Max Horkheimer, 15. 2. 1945, in: Knust 1979, S. 344.
76 Grosz an Felix Weil, November 1941, in: Ebd., S. 296.
77 Ebd.
78 Die von Grosz 1945 beschrifteten Photos befinden sich im George Grosz-Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin (Signatur: 46/83/4 ff.). Empfänger der Photos mit Widmung war Kirsten van Kuylen, eigentlich Baron von Oxenstierna, vgl. Knust 1979, S. 371. Die Kenntnis der Photos verdanke ich Wendy Wallis. Vgl. zu seiner altmeisterlichen Malerei auch Grosz' Brief an Elisabeth Lindner vom 16. 8. 1946, in: Knust 1979, S. 374 ff.
79 Zit. nach: Lewis 1991, S. 210.
80 Grosz an Herbert Fiedler, Februar 1946, in: Knust 1979, S. 367.
81 Grosz an Herbert Fiedler, 14. 1. 1951, in: Ebd., S. 449 f.
82 Grosz an Walter Mehring, 9. 7. 1946, in: Ebd., S. 373.
83 Zur Entstehung dieser Collagen vgl. ausführlich: Flavell 1988, S. 293 ff.
84 So Uwe M. Schneede: George Grosz, wie Anm. 30, S. 134.
85 Vgl. Steven Naifeh and Gregory White Smith: Jackson Pollock. An American Saga, New York 1989, S. 167. Zu Grosz und Pollock vgl. die brieflichen Äußerungen von Grosz bei: Knust 1979, S. 435 f., 504, und hier den Beitrag von Andres Lepik. Zu Guston über Grosz siehe Dore Ashton: A critical study on Philip Guston, Berkeley–Los Angeles–Oxford 1976, S. 30, 159.
86 Zu Warhol und Grosz siehe Andy Warhol und Pat Hacklet: Popism. The Warhol '60s, New York–London 1980, S. 15, und Stefana Sabin: Andy Warhol, Reinbek 1992, S. 17, 19. Zum Maler des modernen Lebens vgl. Charles Baudelaire: Curiosités esthétiques, Paris 1962, S. 453 ff.
87 So Eduardo Paolozzi gesprächsweise im November 1994. Vgl. dagegen die Bemerkung von Robert Rauschenberg, er habe die Collagen von Schwitters erst 1959 in der »Sidney Janis Gallery« gesehen: »I felt he made it all just for me«, zit. nach Mary Lynn Kotz: Rauschenberg. Art of Life, New York 1990, S. 91.
88 Hilton Kramer: The Revenge of the Philistines. Art and Culture, 1972–1984, London 1985, S. 233.
89 Grosz an Stuart Klonis, Postkarte von Juni 1959: »Greetings from old Berlin, which looks more and more like an American town, all the modern new buildings in somewhat skyscraper style.« (Zit. nach: Flavell 1988, S. 298.)

Grosz – Umfeld
Berlin – New York

Kat. I
Künstlerisches Umfeld – Berlin
Bearbeitet von Roland März
und Andres Lepik
S. 40–77

Bernhard Schulz
Hochhäuser im märkischen Sand
S. 78–94

Kat. II
Metropolis. Berlin – New York
Das Leben in den großen Städten
Bearbeitet von Wolfgang Cilleßen
S. 95–106

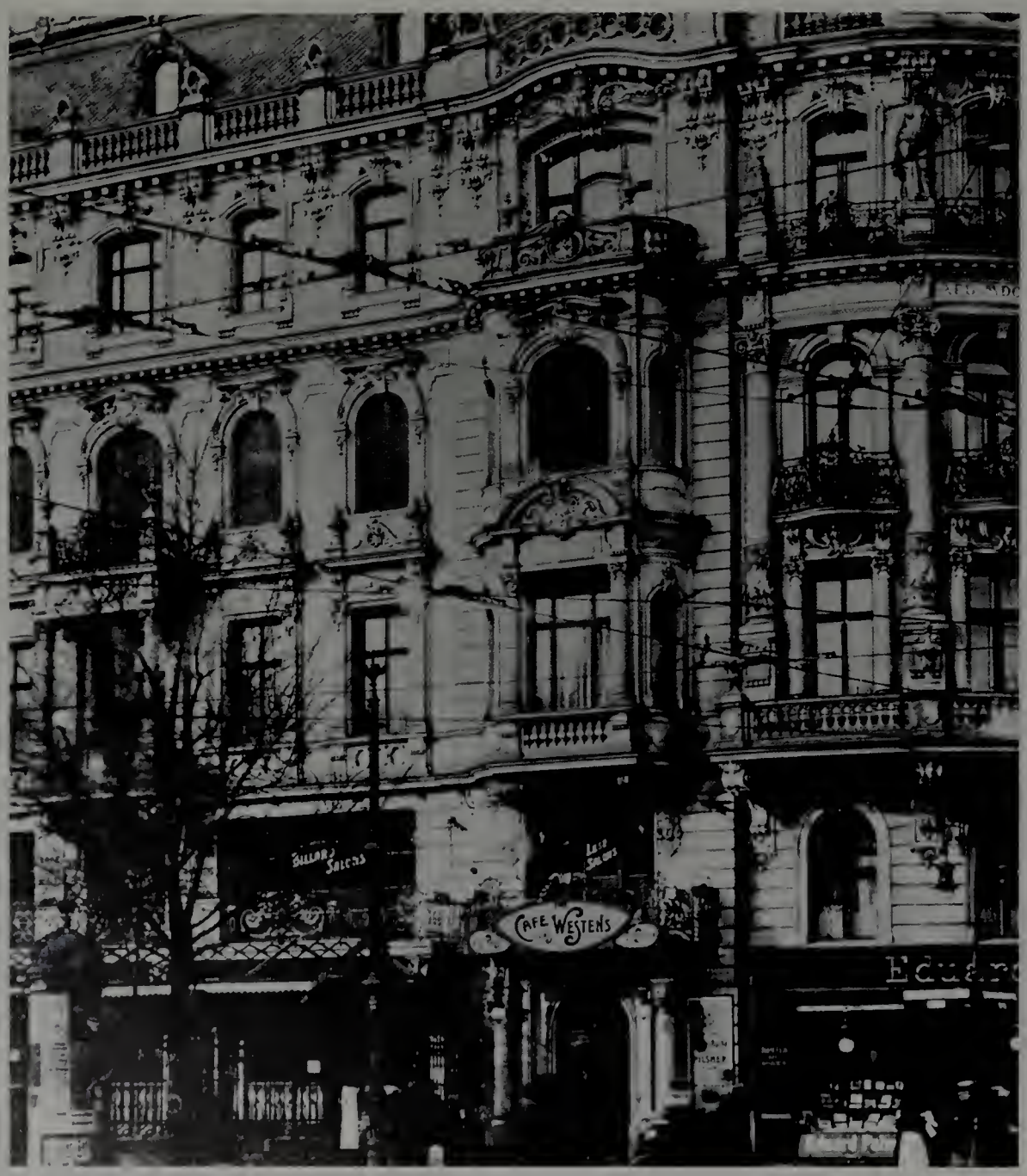
Daniel Libeskind
The name has been buried
Die Namen sind begraben
S. 96

Kat. III
Künstlerisches Umfeld – New York
Bearbeitet von Birgit Möckel
S. 107–119

Künstlerisches Umfeld – Berlin

Bearbeitet von Roland März und Andres Lepik

Wieland Herzfelde, Eva und George Grosz, Rudolf Schlichter und John Heartfield, Berlin, 1922



Das Café des Westens am Kurfürstendamm/Ecke Joachimstaler Straße, um 1909

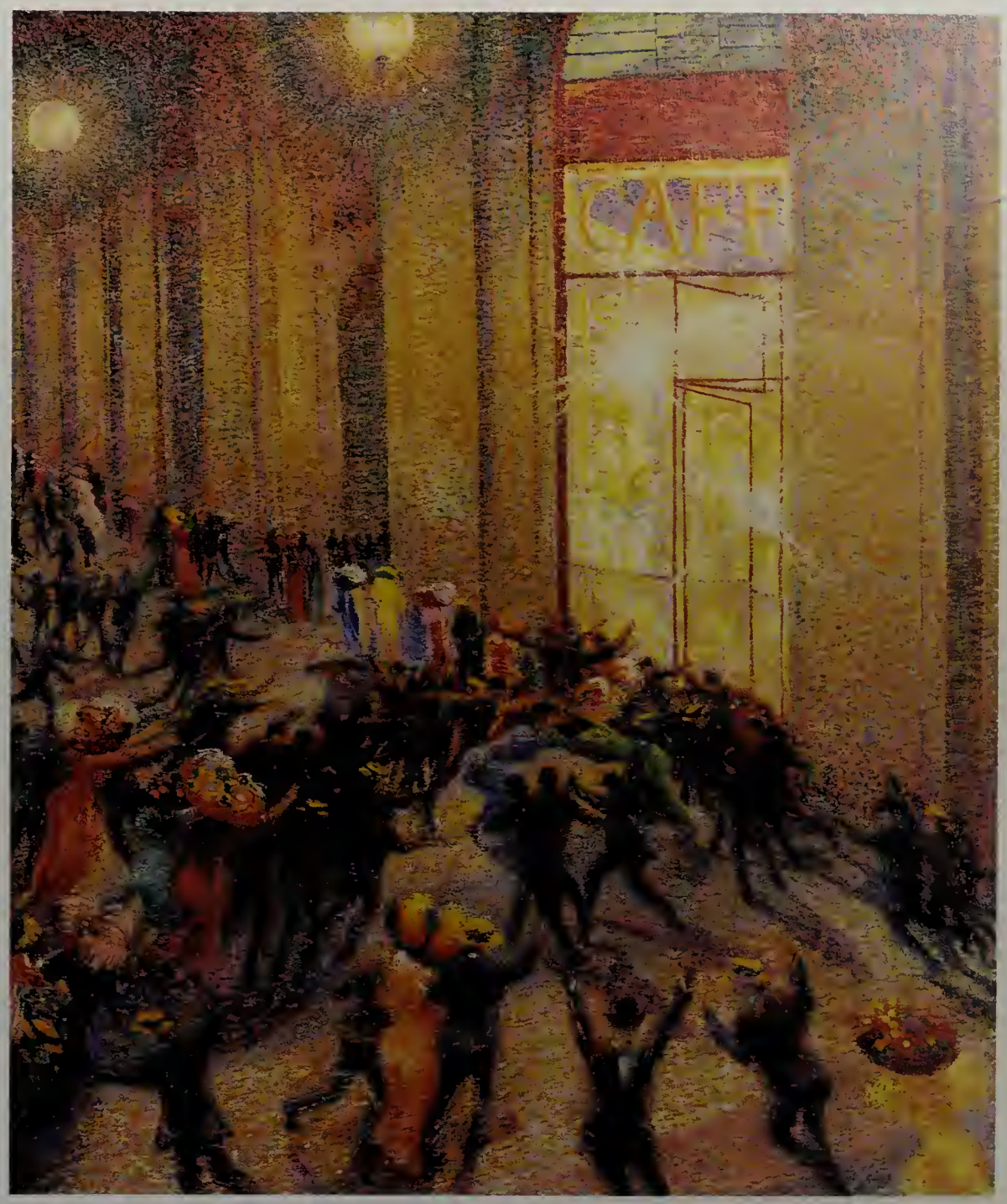
I.1
Umberto Boccioni
1882–1916

Rissa in Galleria 1910
Schlägerei in der Galleria

Öl auf Leinwand, 76 × 64 cm
Bez. o. r.
Mailand, Pinacoteca di Brera,
Schenkung Emilio und Maria Jesi

Lit.: Guido Ballo: Boccioni. La vita e l'opera, Mailand 1964, Nr. 369. – Aldo Palazzeschi und Gianfranco Bruno: L'opera completa di Boccioni, Mailand 1969, S. 100 f., Nr. 121. – Boccioni und Mailand. Ausst.Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1983, Nr. 49. – Futurismo & Futurismi. Ausst.Kat. Palazzo Grassi, Venedig, Mailand 1986, S. 110.

Grosz lernte die Werke der Futuristen 1912 während ihrer Berliner Ausstellung in der Galerie »Der Sturm« von Herwarth Walden kennen, die großes Aufsehen erregte. Das Anliegen der Futuristen, das Bürgertum von den Sesseln der bequemen Kunstbetrachtung zu werfen, traf bei Grosz auf fruchtbaren Boden: »Wir werden die großen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten.« Boccioni macht in diesem Bild deutlich, daß die futuristische Kunst als Zünder für einen gesellschaftlichen Umsturz wirken soll. Die Begeisterung am Aufruhr als solchem genügte als theoretische Grundlage, es gab keine klaren politischen Ziele. Noch findet in diesem Bild die Revolution in der kompositorisch stabilen Umgebung der Arkaden vor einem Café statt, noch weist die Gestaltung von Licht und Farben auf die Ausgangspunkte des Impressionismus und Symbolismus zurück, und der Betrachter selbst bleibt in gebührend sicherer Distanz. Doch die flackernde Bewegung der zu graphischen Zeichen reduzierten Menschen und die absolute Verunklärung der Ursache für diesen Aufruhr lösen eine quälende Unruhe aus und lassen es nur noch als eine Frage der Zeit erscheinen, wann die Erregung auf das gesamte Bild und den Zuschauer übergreift. AL



I.1

I.2
Umberto Boccioni
1882–1916

Simultanvisionen 1911

Öl auf Leinwand, 60,5 × 60,5 cm
Bez. verso: U. Boccioni; auf dem Keilrahmen: »Visions simultanées«
Wuppertal, Von der Heydt-Museum
Inv. Nr. G 1315

Lit.: Guido Ballo: Boccioni. La vita e l'opera, Mailand 1964, Nr. 425. – Aldo Palazzeschi und Gianfranco Bruno: L'opera completa di Boccioni, Mailand 1969, S. 103, Nr. 137. – Von der Heydt-Museum, Wuppertal. Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts, Wuppertal 1981, S. 33. – Boccioni und Mailand. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1983, S. 93, Nr. 55.

Dieses Bild Boccionis gehört zu den bedeutendsten gemalten Manifestationen des Futurismus. Über lange Zeit wurde es mit dem im gleichen Jahr entstandenen Gemälde Boccionis »Die Straße dringt ins Haus« (»La strada entra nella casa«, Kunstmuseum Hannover) verwechselt. Grosz muß dieses Bild auf der von dem Berliner Galeristen Herwarth Walden veranstalteten Ausstellung der Futuristen im April 1912 gesehen haben. Die Dynamik einer verkehrsreichen Straße wird von Boccioni in der wechselseitigen Durchdringung von Außen und Innen, objektiver Bewegung und bewegter Wahrnehmung, Licht- und Farbreflexen dargestellt. Der Betrachter des Bildes wird eins mit der dargestellten Figur und gerät in den optischen Strudel der spiralförmigen Komposition. Die Ge-

I.2

schlossenheit des Bildraumes und der feste Blick auf ruhende Gegenstände ist abgelöst durch die Vielansichtigkeit sich in der Betrachtung explosionsartig auflösender Gegenstände. Boccioni verarbeitet dabei Eindrücke der kubistischen Bilder von Picasso und Braque, die er kurz zuvor bei einem Besuch in Paris kennengelernt hatte. Bildkompositionen wie diese hat Grosz in Arbeiten wie »Widmung an Oskar Panizza« (Kat. IX.13) deutlich verarbeitet.

AL

I.3
Robert Delaunay
1885–1941

Tour Eiffel aux arbres 1910
Red Eiffel Tower with Trees
Eiffelturm mit Bäumen

Öl auf Leinwand, 126,4 × 92,8 cm
Bez. u. l.: r. delaunay 09.
New York, Solomon R. Guggenheim Museum
Inv. Nr. 46.1035

Lit.: Gustav Vriesen und Max Imdahl: Robert Delaunay – Licht und Farbe, Köln 1967, S. 29, Abb. 12. – Angelica Zander Rudenstine: The Guggenheim Museum Collection. Paintings 1880–1945, New York 1976, Bd. 1, Kat. Nr. 33, S. 85–88, Taf. S. 86. – Kat. Guggenheim. 60 Meisterwerke aus der Solomon R. Guggenheim Foundation in New York und Venedig. Ausst. Kat. Nationalgalerie, Berlin 1989, Kat. Nr. 12, S. 50, Farbtaf. S. 51. – Künstlerpaare – Künstlerfreunde. Sonia und Robert Delaunay. Ausst. Kat. Kunstmuseum, Bern 1991, Kat. Nr. 20, Abb. S. 79.

I.3

Den Eiffelturm in Paris, dieses 1889 erbaute Meisterwerk der Ingenieurbaukunst, hat Robert Delaunay in mehr als dreißig Fassungen gemalt; die früheste Version entstand 1909. Auf die Vorderseite dieses Gemäldes schrieb Delaunay: »Der Turm spricht mit der ganzen Menschheit« – über das Bildnerisch-Geistige hinaus auch eine Anspielung auf die Antennen auf dem damals höchsten Bauwerk der Welt: der Turm als »Sender in die Welt«. Von 1909 bis 1911 folgten acht größere Bilder, diese Reihe wurde durch den im Sommer 1910 gemalten »Eiffelturm mit Bäumen« (von Delaunay auf 1909 vordatiert) eröffnet. Als erstes Bild der Serie ein noch relativ unfarbiges, von der Zeichnung bestimmtes Werk, in dem der wankende Eiffelturm mit den abstrahierten Bäumen und dem rundflockigen Gewölk in die Natur eingebunden ist. Der erste Ansatz zum chromatischen Licht ist spürbar, doch noch dominiert das Atmosphärische der Naturnähe. Neu nach dem Kubismus, der im Bild auch in der Monochromie weiterlebt, ist der rhythmische Wechsel der Blickwinkel und Perspektiven. Die Struktur des zerborstenen, stürzenden Turmes ist hier bereits voll ausgeprägt. Rückblickend interpretierte Delaunay 1938 seine »Eiffeltürme« als Darstellung einer zivilisationskritischen Vorahnung: »Die Synthese einer zerstörerischen Epoche, eine auch im Hinblick auf die gesellschaftliche Dimension prophetische Vision: der Krieg, das Einstürzen der Grundmauern.« (Zit. nach: Ausst.Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, S. 270.) An diesem Punkt setzen in den Jahren des Ersten Weltkriegs die apokalyptischen Großstadtvisionen von Ludwig Meidner und George Grosz (Kat. IX.8 und IX.12) an (vgl. dazu Thomas W. Gaehtgens: Delaunay in Berlin, in: Ausst. Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, S. 264–284). Robert Delaunay stellte erstmals 1912 mit den italienischen Futuristen in Herwarth Waldens »Sturm«-Galerie in Berlin aus, 1913 folgten eine Einzelausstellung und die Beteiligung am »Ersten Deutschen Herbstsalon«. George Grosz hat sich zu Delaunay nicht bekannt, jedoch schrieb Theodor Däubler: »Apokalyptisch war die zukunftsverströmende Kunst schon viele Jahre vor dem Krieg. Daß der Eiffelturm Delaunays plötzlich zusammenkrachte, konnte uns warnen! Seit Delaunay wanken alle Straßenfronten: wir können keine Großstadt, ohne überhängende Gebäude, mehr expressionistisch gemalt sehn. Bei George Groß verspätet sich noch der Zusammenbruch der Häuser... Es kracht aber bereits: erstens laufen lauter Bankrottiere übers Pflaster. Zweitens: das Rot knistert unheimlich. Ein Kurzschluß irgendwo: die Straße versinkt im Dunkel. Und dann sogleich: flammendes Ereignis! Das jüngste Gericht dauert fort!« (Theodor Däubler: George Grosz, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1. Jg., November 1918, S. 153 f.) RM

I.4 a

I.4 a
Ludwig Meidner
1884–1966

Revolution 1912/13
Barrikadenkampf

Öl auf Leinwand, 80 × 116 cm
Nicht bezeichnet
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 61/61

Lit.: Eberhard Roters: Berlin 1910–1933. Die visuellen Künste, Berlin 1983, S. 78 f., Farbtaf. S. 79. – Peter-Klaus Schuster: Kunst als Revolution. Zu Ludwig Meidners »Barrikadenkampf« von 1912/13, in: MuseumsJournal, 3. Jg., Juli 1989, Nr. III, S. 62–64. – Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1990, S. 27 f., Farbabb. S. 28. – Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Ausst.Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, Bd. 2, S. 128. Farbtaf. S. 159. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Kat. Nr. 63, Abb. S. 88.

»Die Gestalt eines verwundeten Fahnenträgers mit einer roten Schärpe um Brust und Schulter, mit einer weißen Kopfbinde, den Mund zum Schrei weit aufgerissen, beherrscht den Vordergrund. Ringsum finden Barrikadenkämpfe statt, Menschen schießen aufeinander, Granaten bersten Tod und Feuer sprühend, brennende Häuser stürzen in sich zusammen. Die Komposition gleicht einer Detonation von Diagonalen; im unteren Bildrand ist der Kopf eines Menschen zu sehen, der angstvoll in Deckung gegangen ist – das Selbstbildnis des Künstlers. Das Bild ist auch auf der Rückseite bemalt. Dort ist eine ›Apokalyptische Landschaft‹ dargestellt, der Zustand der Stadt nach Ende des Krieges, Weltende. Am Himmel über den Grüften eines Schlachtfeldes drängt sich ein fahles Gestirn durch den schwarzen Qualm der Brände.« (Roters 1983, S. 78 f.) Meidners Barrikadenbild mit dem schmetternden Farbklang der Trikolore kann als Paraphrase auf Delacroix' Gemälde »Die Freiheit führt das Volk an« (1830/31) betrachtet werden, basiert jedoch nicht auf einem konkreten historischen Ereignis. Die beidseitig bemalte Leinwand symbolisiert zugleich den Doppelaspekt des expressionistischen Frühwerks von Ludwig Meidner: die apokalyptische Vision der Großstadt und die Revolution, Jahre vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und der Novemberrevolution von 1918 gemalt. Am »Barrikadenkampf« hat sich der Maler Meidner beteiligt, in der Hoffnung, daß durch die Revolution die Wilhelminische Ära abgelöst wird durch »eine gerechte Ordnung in Staat und Gesellschaft«, durch den Sozialismus »als Gottes Ordnung in der Welt!« (Ludwig Meidner, 1919.)

Wahrscheinlich sah George Grosz im Frühjahr 1912 erstmals Bilder von Meidner und den Pathetikern (Janthur, Steinhardt) in Herwarth Waldens »Sturm«-Galerie in Berlin. Die apokalyptische Sprengkraft dieser Stadtszenen hat Grosz' frühe Werke der Kriegsjahre 1915 bis 1918 beeinflußt. Es war das Atelier Ludwig Meidners in Wilmersdorf, in dem sich 1915 George Grosz und Wieland Herzfelde zum ersten Mal begegnet sind. (Vgl. Wieland Herzfelde: Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben, Berlin–Weimar 1976, S. 162–180.) RM

I.4 b
Apokalyptische Landschaft
1912/13

Öl auf Leinwand, 80 × 116 cm
Nicht bezeichnet
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 61/61

I.4 b

I.4

Ludwig Meidner
Apokalyptische Landschaft 1915

Öl auf Leinwand, 80 × 115 cm
Nicht bezeichnet
Rückseite bemalt
Berlin, SMPK, Nationalgalerie,
Leihgabe aus Privatsammlung

Lit.: Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1990, S. 59, Kat. Nr. 8, Farbabb. 57. – Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Ausst.Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, Bd. 2, Farbtaf. S. 141.

I.4

Lit.: Thomas Grochowiak: Ludwig Meidner, Recklinghausen 1966, S. 69, Farbtaf. VII. – Donald E. Gordon: Expressionism. Art and Idea, New Haven – London 1987, Nr. 26, Farbtaf. 6 nach S. 92. – Ludwig Meidner. Apokalyptische Landschaften. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1990, S. 31 f., Anm. 32, Farbabb. 34. – Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Ausst.Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, Bd. 2, Farbtaf. S. 128. – Kunst in Deutschland 1905–1937. Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung. Ausst.Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin 1992, Kat. Nr. 63/64, Farbabb. S. 86. – Jill Lloyd: German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven – London 1991, S. 131 f., S. 159, Abb. 202.

Das Gemälde gehört in die Reihe der ersten, seit 1912 in Berlin gemalten »Apokalyptischen Landschaften« von Ludwig Meidner: »Hier haben die entfesselten Elemente ihr grausames Werk verrichtet. Zurückgeblieben ist eine ausgebrannte, steinerne Wüste. Auf den Höhen klagen Trümmer und Ruinen; Baumstümpfe winden sich in Todesstarre … Lang hineingestreckt in den Bildraum liegt ein Mensch mit ausgebreiteten Armen und angezogenen Beinen – dem vom Holzesstamm genommenen Gekreuzigten gleichend –, gotisch in Form und Gebärde: der letzte Adam dieser Erde? Vom Himmel dräut neues, furchterregendes Unheil. Die Sonne verfinstert sich durch bleischwere Wolkenberge, die im dunkelsten Indigo drohen. Ein schwefelgelber Komet zischt energiegeladen auf die Erde. Aber Adam antwortet nicht mehr.« (Grochowiak 1966, S. 69.) Der Deutung der liegenden Figur als Christus und Adam hat Carol S. Eliel eine weitere hinzugefügt: »Die hingestreckte Figur in ›Apokalyptische Landschaft‹ kann auch als eine schlafende Figur gedeutet werden, eine Anspielung auf den ›edlen Wilden‹, der neben seinem Holzfeuer den Schlaf des Unschuldigen schläft, zu seiner Linken ein Zeltlager als Ort der Zuflucht. Einen Kontrast zu dieser dionysischen Szene bildet die Katastrophe, die sich im Hintergrund abspielt: ein Komet oder ein Vulkan richtet große Zerstörungen in der zivilisierten Welt an, deren Bewohner wie die Lemminge zum Meer rennen.« (In: Ausst.Kat. Apokalyptische Landschaften, Berlin 1990, Anm. 32, S. 33.) Ludwig Meidner gibt mit seiner apokalyptischen Vision zwei Jahre vor Ausbruch des Weltkriegs seiner Ahnung vom Untergang ekstatischen Ausdruck, indem er in sie die planetarische Bedrohung durch den Halleyschen Kometen im Mai 1910 über Deutschland, Friedrich Nietzsches Untergangsprognosen und die jüdischen Prophetien miteinbezog. RM

Es handelt sich hier um ein Bild aus der Reihe der späten »Apokalyptischen Landschaften« von Ludwig Meidner, wahrscheinlich im zweiten Kriegsjahr 1915 in Berlin gemalt. Blutroter Himmel aus Wolkenballungen über einer nächtlichen Hügellandschaft. Die Dachsparren brennender Häuser greifen aggressiv in das Inferno, während in der Talsenke blaue Häuser wanken und versinken. Im Klagegestus ragt links ein mächtiger Baumstumpf empor. Davor, nur angedeutet, eine sitzende, zusammengekrümmte Figur, deren Gesicht nicht ausgeführt ist. Dem Chaos ringsum versucht ein nur in seinen Umrissen gegebenes, massiv gebautes Pferd im Galopp zu entrinnen. Die braunen Kuppen der Hügel gleichen menschlichen Gesichtern – Andeutung der Tragödie als einer aus der Erde hervorgebrochenen. In der Nähe von Mensch und Tier-Geschöpf wird das gemeinsame Schicksal der Unentrinnbarkeit des apokalyptischen Untergangs anschaulich. Meidners Vorkriegsvision ist nun, mitten im Krieg, zur unausweichlichen Realität geworden. Diese apokalyptische Landschaft, ungewöhnlich »abstrakt« und reduziert in den Motiven des Bildvordergrundes, lebt aus den dramatischen Farbkontrasten Rot und Blau, Gelb und Grün. Das in wesentlichen Partien der Hügellandschaft nicht durchgeführte Bild hat Meidner vermutlich als unbefriedigend verworfen, denn auf die Rückseite der Leinwand malte er das mit »L Meidner 1915« signierte und datierte Porträt eines jungen Mannes mit Hut, der einen Brief in den Händen hält. Der Dargestellte ist der Maler Conrad Felixmüller (vgl. dazu das ebenfalls 1915 gezeichnete Bildnis in Feder und Tusche, in: Ludwig Meidner. Ausst.Kat. Kunstverein, Wolfsburg 1985, Abb. S. 53 links). Mit der Datierung des Porträts auf 1915 kann die Entstehung der »Apokalyptischen Landschaft« im selben Jahr als wahrscheinlich angenommen werden, aber nicht als gesichert gelten. RM

I.5

I.5
Ernst Ludwig Kirchner
1880–1938

Leipziger Straße mit elektrischer Bahn 1914
Kleines Stadtbild

Öl auf Leinwand, 69,5 × 79 cm
Nicht bezeichnet
Essen, Museum Folkwang
Inv. Nr. 449 x

Lit.: Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, Werkverz. Nr. 368, S. 100, Taf. 57. – E. Rathke: E. L. K. Straßenbilder, Stuttgart 1969, S. 8 f., Abb. – Ernst Ludwig Kirchner. Ausst.Kat. Nationalgalerie Berlin u. a., Berlin 1979, Kat. Nr. 185, Farbabb. S. 192. – H. Froning: Museum Folkwang Essen, Braunschweig 1983, S. 70, Abb. S. 66. – Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1986, Kat. Nr. 46, Farbtaf. S. 184. – Magdalena M. Moeller: Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913–1915, München 1993, Kat. Nr. 72, Farbtaf. 72.

Neben dem Potsdamer Platz (Kat. I.6) und der Friedrichstraße ein zentrales Sujet im Œuvre Kirchners. Im Unterschied zur Dominanz der Figuren in den großen Berliner Straßenbildern betonte Kirchner hier die weiträumige, topographische Situation des Leipziger Platzes bei Nacht, auf den die Leipziger Straße zuführt. Hinter der Straßenbahn, flankiert von der hochaufragenden Gruppe von Passanten, sind die klassizistischen Wachhäuser und im Vordergrund rechts die Fassade des Kaufhauses Wertheim zu sehen. RM

I.6
Ernst Ludwig Kirchner
1880–1938

Potsdamer Platz 1914

Öl auf Leinwand, 200 × 150 cm
Nicht bezeichnet
Berlin, SMPK, Nationalgalerie,
Leihgabe aus Privatbesitz

Lit.: Will Grohmann: Das Werk Ernst Ludwig Kirchners, München 1926, Taf. 41, 42. – Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, Werkverz. Nr. 370, S. 100 f., Farbtaf. XIV. – Lucius Grisebach: Ernst Ludwig Kirchner. Großstadtbilder, München – Zürich 1979, S. 49 f., Farbtaf. 9. – Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938. Ausst.Kat. Nationalgalerie Berlin u. a., Berlin 1979, Kat. Nr. 190, Farbtaf. S. 195. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 111, Farbtaf. S. 67. – Carla Schulz-Hoffmann: Ernst Ludwig Kirchner, München 1991, Farbtaf. 29. – Jill Lloyd: German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven – London 1991, Farbtaf. 151. – Magdalena M. Moeller: Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913–1915, München 1993, S. 28 f., Kat. Nr. 74, Farbtaf. 74.

Nach seiner Rückkehr von der Insel Fehmarn vollendete Kirchner im Herbst 1914 in seinem Friedenauer Atelier das größte und großartigste Straßenbild der Berliner Jahre: der Potsdamer Platz bei Nacht – damals der verkehrsreichste Ort Europas. In der Mitte des Hintergrundes der Potsdamer Bahnhof, auf eine Arkadenloggia reduziert, die Bahnhofsuhr zeigt Mitternacht. Links das 1913 von Kempinski eröffnete »Café Piccadilly«, nach Kriegsausbruch in »Haus Vaterland« umbenannt. Rechts das angeschnittene, um mehrere Geschosse reduzierte Pschorr-Haus. Doch nicht die repräsentative Architektur des Potsdamer Platzes, sondern die zwei fast lebensgroßen Kokotten dominieren alles überragend das Bild. Sie sind die Hauptdarstellerinnen auf der ovalen Bühne einer Verkehrsinsel. Die linke Prostituierte im schwarzen Trauerkostüm hat sich mit dem Witwenschleier getarnt, fahlgrünes Antlitz, rot brennendes Haar – ganz vergitterte Unnahbarkeit. Die Jüngere von beiden wächst, in Preußischblau gewandet, immer schlanker werdend nach oben. Eine pantomimische Situation der deutlichen Abwendung der Figuren voneinander: Jugendlichkeit und Altern, Sichbehaupten wollen und Weggehen. Hinter den in chimärenhafter Monumentalität aufragenden Frauen nähern sich mit gespreizten Beinen die Freier in Schwarz. Doch keiner von ihnen vermag die Distanz zu den Objekten ihrer Begierde zu überwinden.

I.6

Zwischen den Geschlechtern herrscht eine unausgetragene Spannung. Kirchners Thema ist das der Isolation, in der Großstadt findet der käufliche Sexus letztlich keine Erfüllung.

Der Nachtgänger Kirchner hat dieses Sich-Fremd-Bleiben, seine Faszination an der Schönheit und der Verruchtheit des Eros in der Metropole intensiv erlebt und ausgelotet. Erfaßt in einer Formensprache, die auf Kontraste baut: Figur und Stadtraum, Groß und Klein, Oval und Keilform. Gotisch anmutende Zuspitzung durchdringt kantig und federnd die organische Rundform, die Figuren und die Architekturkulisse sind im urbanen Feld von Kraftlinien in äußerster Spannung aufeinander bezogen. In der Binnenzeichnung der Frauenfiguren zeigt Kirchner den Ansatz zu veristischer Formulierung. Auch im differenziert Farbigen ein Feld der Kontraste: Grün gegen Grau, Schwarz-Blau gegen Rosa-Rot. Mit seinem »Potsdamer Platz« gibt Kirchner das Panorama an Stelle des Ausschnitts seiner Straßenszenen, und er zieht mit diesem grandiosen Bild die Bilanz seiner geistig-existentiellen Berlin-Erfahrung: Die Metropole als Schauplatz der erotischen Verlockung und der unauflösbaren Verstrickung der Geschlechter. RM

I.7

I.7
Ernst Ludwig Kirchner
1880–1938

Zwei Frauen auf der Straße 1914

Öl auf Leinwand, 120,5 × 91 cm
Bez. Mitte l.: E. L. Kirchner; verso:
»Zwei Badende in Wellen«, 1912
(Gordon 1968, 369 v)
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Inv. Nr. 223

Lit.: Karl Scheffler: Ernst Ludwig Kirchner, in: Kunst und Künstler, 18. Jg., 1920, Abb. S. 227. – Paul Westheim: Erinnerung an eine Sammlung, in: Das Kunstwerk, 14 Jg., 1960/61, Heft 5/6, S. 9–15, Abb. S. 11. – Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, Werkverz. Nr. 369, S. 100, Taf. 58. – Ernst Ludwig Kirchner 1880–1938. Ausst.Kat. Nationalgalerie Berlin u. a., Berlin 1979, Kat. Nr. 189, Farbabb. S. 194. – Magdalena M. Moeller: Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913–1915, München 1993, S. 27, Nr. 73, Farbtaf. 73.

Zwei Kokotten als Halbfiguren auf der Straße, die Gesichter zu Masken erstarrt. Die dunkle Strichzeichnung über den Gesichtern ist als Witwenschleier gedeutet worden, wie ihn die Prostituierten nach Kriegsbeginn im August 1914 auf den Berliner Straßen zur Tarnung trugen (vgl. Gordon 1968, S. 100). Im aggressiven, veristisch-harten Farbduktus aus fahlem Gelb, kaltem Grün und scharfem Rot sind die beiden Dirnen durch den Anschnitt in bedrängender Nähe zu raubvogelhaften Chimären aufgerichtet: Die rissige schwarze Schraffur spannt sie in den Panzer der Unnahbarkeit. Im so gewappneten Eros ist die Nähe des Todes spürbar. In keinem anderen seiner Berliner Straßenbilder hat Kirchner diesen äußersten Grad der Morbidität und der Schärfe der Existenzdeutung wieder erreicht. RM

I.8

I.8
Ernst Ludwig Kirchner
1880–1938

Im Cafégarten 1914
Damen im Café

Öl auf Leinwand, 70,5 × 76 cm
Bez. u. l.: EL Kirchner; verso: Stilleben mit Kopf
Berlin, Brücke-Museum
Inv. Nr. 1/66

Lit.: Will Grohmann: Das städtische Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Halle, in: Cicerone, 17. Jg., 1925, Heft 20, S. 973–984, Abb. S. 976. – Donald E. Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, Werkverz. Nr. 374. – Leopold Reidemeister: Das Brücke-Museum, Berlin 1984, Farbtaf. S. 141. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 109, Farbtaf. S. 113.

Berlin – Sommer 1914. Idyllische Szene in einem Gartenrestaurant: Aufgeputzte Damen trinken Sekt und bieten sich Zigaretten an, von hinten naht der Ober. Diese Darstellung zeigt beinahe nichts von der raubvogelhaften Unnahbarkeit der Berliner Kokotten, die Kirchner in jenem Jahr immer wieder gotisch spitz und mit expressiver Schärfe malte. Es ist der modische Habitus der jungen Frauen, der ihn hier faszinierte: »Seinem Malerauge verwandelt die Mode die Frauen in exotische Vögel. Die dunklen Röcke und Straußenfederhüte kontrastieren mit den hellen Gamaschen der Knöpfstiefeletten und dem cremigen Weiß der Sommerblusen mit dem hochgesträubten Kragengefieder.« (Eberhard Roters, in: Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, S. 112.) Eine Situation der Entspanntheit und Ruhe vor dem Sturm, arglose Sommergäste am Vorabend des Ersten Weltkriegs im Freigehege der Metropole. RM

I.9
Max Beckmann
1884–1950

Tanz in Baden-Baden 1923

Öl auf Leinwand, 100,5 × 65,5 cm
Bez. u. r.: Beckmann Baden Baden 23
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst

Lit.: Günter Busch: Max Beckmann, München 1960, S. 56, 58. – Max Beckmann. Katalog der Gemälde, bearbeitet von Erhard und Barbara Göpel, Bern 1976, Kat. Nr. 223. – Stephan Lackner: Max Beckmann, Köln 1978, S. 70. – Max Beckmann – Retrospektive. Ausst.Kat. Haus der Kunst, München u. a., München 1984, Kat. Nr. 34, Farbabb. S. 221. – Max Beckmann. Gemälde 1905–1950. Ausst.Kat. Museum der bildenden Künste, Leipzig, Stuttgart 1990, Kat. Nr. 25, Farbtaf. S. 97.

Seine Impressionen des mondänen Kurorts Baden-Baden verarbeitete Beckmann 1923 im Frankfurter Atelier in der Darstellung eines Balls unverhüllter Masken. Hauptdarsteller sind die Neureichen der Nachkriegszeit in der Tanzbar eines Luxushotels. Tango und Hiawatha sind die Modetänze dieser Jahre, Beckmanns Thema ist jedoch nicht der Tanz, sondern die völlige Beziehungslosigkeit der Partner. Nichts ist hier von der Erotik des Tanzes zu spüren, die überlagert wird von Blasiertheit, Erstarrung und Langeweile. Der Parallelismus im Tanzschritt der beiden zentralen Paare verleiht dem Bewegungsrhythmus etwas Marionettenhaftes. Die gangsterhafte Maskerade der »Herren« trifft auf die gespielte Unnahbarkeit der »Damen«, die zum Teil grotesk klein dargestellten Männer haben ihre Führungsrolle an die Frauen abgetreten. Die Gesellschaftsschickeria unter sich: blicklos und wortlos, nur eine flüchtige Berührung von Fächer und Hand. Der Luxus von Abendkleid und Smoking ist Fassade – Tanz auf dem Vulkan der Inflationsjahre.

Ein persönlicher Kontakt zwischen George Grosz und Max Beckmann bestand nicht, beide hielten Distanz zueinander. Kurioserweise sah Grosz in Beckmann den »Hermann Hesse der Malerei«, »'ne Briefbeschwerernatur, ohne einen Cent Humor« (Knust 1979, S. 449). 1949 schrieb Grosz, nicht ohne Minderwertigkeitsgefühl, an Rudolf Schlichter: »... brave Maler wie z. B. Beckmannmaxe, hach Gott, die wirken wie trockene Akademiker – nun war ja Beckmannmaxe immer 'ne Art wildgewordener Feuerbach« (Knust 1979, S. 436). RM

I.9

I.10
Max Beckmann
1884–1950

Die Nacht 1918–19

Öl auf Leinwand, 133 × 154 cm
Bez. u. l. von der Mitte: August 18 – März 19 Beckmann
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Inv. Nr. 140

Lit.: Günter Busch: Max Beckmann. Eine Einführung, München 1960, S. 53 f. – Carl Linfert, in: Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge, München 1962, S. 62. – Friedhelm W. Fischer: Max Beckmann – Symbol und Weltbild. Grundriß zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972, S. 15 ff. – Friedhelm W. Fischer: Der Maler Max Beckmann, Köln 1972, S. 14 ff. – Christian Lenz: Max Beckmann – Das Martyrium, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 16, 1974, S. 185 ff. – Max Beckmann. Katalog der Gemälde, bearbeitet von Erhard und Barbara Göpel, Bern 1976, Kat. Nr. 200. – Stephan von Wiese: Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903–1925, Düsseldorf 1978, S. 152 ff. – Fritz Erpel: Max Beckmann, Berlin 1981, Nr. 5, mit Farbtaf. – Max Beckmann – Retrospektive. Ausst. Kat. Haus der Kunst, München u. a., München 1984, Kat. Nr. 19, Farbtaf. S. 205. – Matthias Eberle: Max Beckmann. Die Nacht. Passion ohne Erlösung, Frankfurt a. M. 1984.

Eine sperrige, verwinkelte Dachkammer bei Nacht, in die drei finstere Mordgesellen eingebrochen sind. Die friedliche Familienidylle beim Abendessen ist unversehens umgeschlagen in das Martyrium einer Folterkammer. Dem auf dem Tisch sitzenden Vater wird der Arm gebrochen, er wird erdrosselt und erhängt, die gefesselte Mutter mit den gespreizten Beinen reckt klagend die Hände zum Nachthimmel empor. Hinter ihr erscheint das Fensterkreuz als Kreuz des Leidens ihrer Vergewaltigung. Neben ihr die Tochter, zu Boden geworfen, sich ängstlich versteckend. Eine Frau mit halb verdecktem Antlitz ist Augenzeugin, die sich aus der Verantwortung stiehlt. In scharfer Zeichnung die Typologie der Figuren: »... der kleinbürgerlichen Hilflosigkeit aller Opfer ist ein differenziertes Mordgesindel entgegengesetzt: der gesichtslose Stumpfsinn des Primitivlings zur Linken im Hintergrund; der finstere Plebejer rechts außen, halb eiskalter Helfershelfer, halb mit Blindheit geschlagen; auf dem verwüsteten Tisch der korrekte Kleinbürger mit Kra-

I.10

watte und Pfeife, dessen Kopfverband den geprügelten Mitläufer verrät, der sich in der Kumpanei des Terrors zu bewähren hat« (Erpel 1981, Nr. 5, unpag.). Die Gegenstände in diesem Interieur sind auch als Symbole gesetzt: der Grammophontrichter für die tumultuarische Sinnlosigkeit einer selbstmörderischen Zeit, die umgestürzte Kerze für das erlöschende Leben und den Tod, das Fenster mit dem nachtschwarzen Hof für den Absturz ins Nichts. Qualvolles Geschrei der Opfer, begleitet von der Klage des heulenden Hundes. Das Verbrechen und der Opfergang sind zwar deutlich voneinander getrennt, dennoch liegt über der quälenden Szenerie die Zwanghaftigkeit einer unzertrennlich aufeinander bezogenen Schicksalsgemeinschaft. Über das zutiefst Menschliche und Unmenschliche hinaus ist Max Beckmanns »Die Nacht« als ein verschlüsseltes Gleichnis über den Untergang des Wilhelminischen Reiches, die Novemberrevolution von 1918 und den kommunistischen Januaraufstand von 1919 zu lesen. In Bild und Wort bekannte Max Beckmann damals: »Wir müssen teilnehmen an dem ganzen Elend, das kommen wird. Unser Herz und unsere Nerven müssen wir preisgeben dem schaurigen Schmerzensgeschrei der armen getäuschten Menschen ... Daß wir den Menschen ein Bild ihres Schicksals geben.« (Ein Bekenntnis. Beitrag zu: Schöpferische Konfession, 1918/20, in: Max Beckmann: Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge. Aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903–1950, hg. v. Rudolf Pillep, Leipzig 1984, S. 90.) RM

I.11
Otto Dix
1891–1969

Der Salon I 1921

Öl auf Leinwand, 86 × 120,5 cm
Bez. u. r.: Dix 1921
Stuttgart, Galerie der Stadt
Inv. Nr. 0–2719

Lit.: Willi Wolfradt: Otto Dix, Leipzig 1924, S. 9 f., Farbabb. (Frontispiz). – Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1977, S. 34, Taf. 41. – Fritz Löffler: Otto Dix 1891–1969. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, Kat. Nr. 1921/17. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 31, Farbtaf. S. 213. – Bestandskatalog Otto Dix, Galerie der Stadt, Stuttgart 1989, S. 18 f., Kat. Nr. 9, Farbtaf. S. 97. – Otto Dix zum 100. Geburtstag. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart u. a., Stuttgart 1991, Kat. Nr. 1921/17, S. 212, 253 f., Farbtaf. S. 146.

I.11

»Auf dem ersten [Salonbild] sitzen drei Mädchen verschiedener Altersstufen in durchsichtiger Kleidung, kostbar frisiert und mit falschem Schmuck angetan, auf einem grünen Sofa. Davor die dralle ›Gretel‹ placiert, mit nackten Brüsten, in den so geliebten weißen Spitzenhosen.« (Löffler 1977, S. 34.) Die zweite Fassung, die die Brisanz des Sujets der nackten Dirnen (Löffler 1981, Nr. 1921/18; Verbleib unbekannt) verschärft, wurde 1923 aus der Ausstellung »Deutsche Kunst« in Darmstadt entfernt und Dix wegen »Verbreitung unsittlicher Bilder« der Prozeß gemacht. Bereits im Oktober 1922 war das Gemälde »Mädchen vor dem Spiegel« (1921) aus der »Juryfreien Kunstschau« in Berlin entfernt worden, und der Maler Dix hatte sich vor dem Berliner Landgericht verantworten müssen. Der Angeklagte wies den Vorwurf »unzüchtiger Darstellung« zurück: »Seine Absicht sei gewesen, den Menschen vor Augen zu führen, wohin diese Ausübung des schimpflichen Gewerbes der Unzucht letzten Endes führe und sie vom Verkehr mit Freudenmädchen bzw. vor einer Nachahmung ihres Lebenswandels abzuschrecken.« (Vgl. Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 201; Roland März und Rosemarie Radeke: Von der Dada-Messe zum Bildersturm. Dix + Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1991, unpag./1922.) Dank der moralistischen »kleinen Notlüge« und der Fürsprache der Maler Carl Hofer, Max Slevogt und anderer wurde Dix freigesprochen.

Otto Dix und George Grosz, die sich seit ihrem Studium beim »Kunstfeldwebel« Richard Müller in Dresden schon seit 1913 kannten, sich anläßlich der Dada-Messe 1920 in Berlin wiederbegegneten und in den zwanziger Jahren in der Novembergruppe und anderen Gruppierungen gemeinsam ausstellten, haben recht unterschiedliche Bilder mit Dirnen und Bordellszenen gezeichnet und gemalt. Dix tat das mit persönlicher Sympathie für die »Mädels« und ihren Berufsstand des käuflichen Sexus in seiner Sinnlichkeit wie in seinem leiblichen Verfall. Grosz hingegen stellte das Thema in der Gegenüberstellung von Dirne und Bürger mit der Attitüde des »zynischen Besserungsaktivismus« (Franz Roh) dar. RM

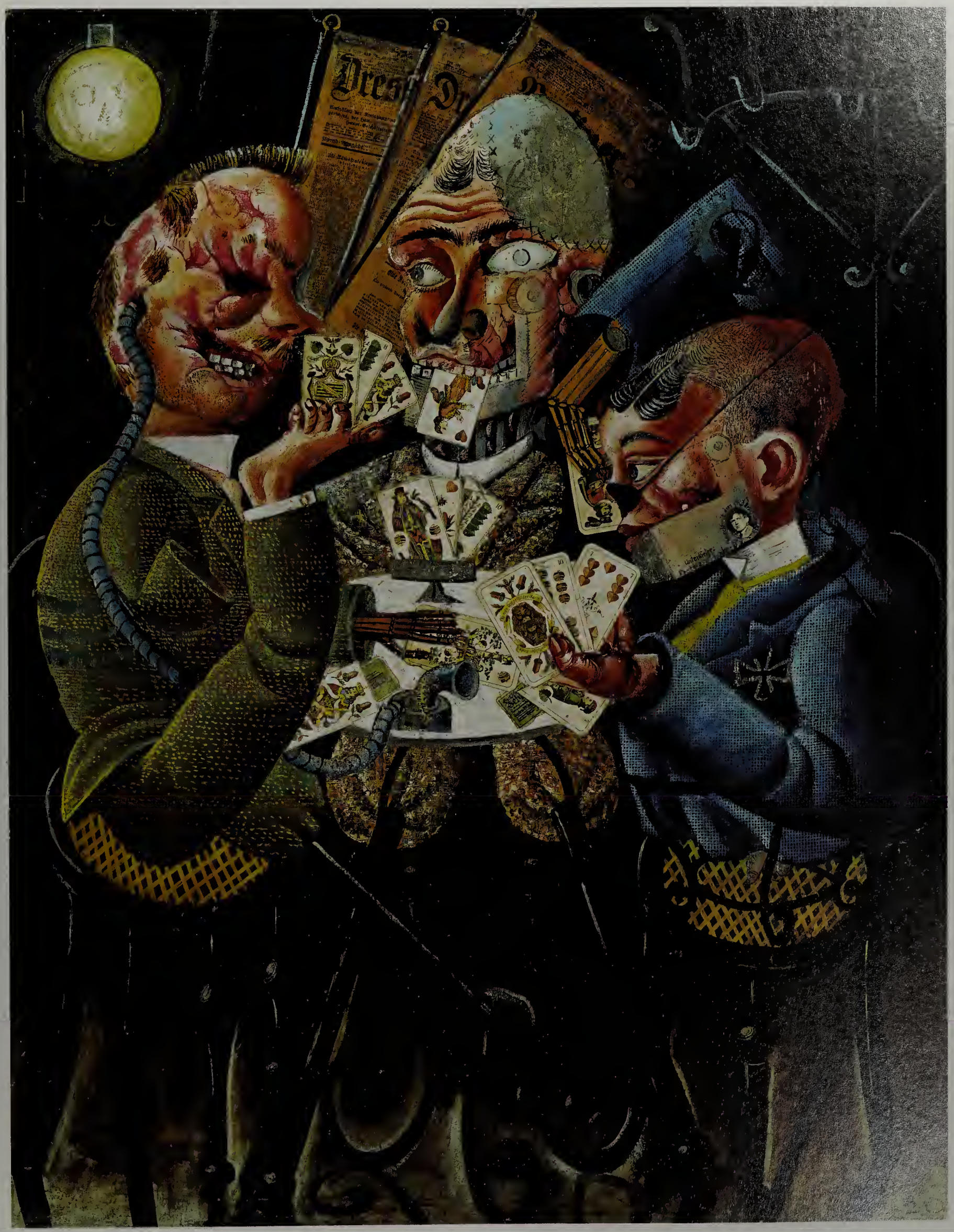
I.12
Otto Dix
1891–1969

Die Skatspieler 1920
Kartenspielende Krüppel

Öl und Collage auf Leinwand, 110 × 87 cm
Bez. u. r.: Dix 1920
Bez. verso: Skatclub ehemaliger 342er
Stuttgart, Galerie der Stadt, Dauerleihgabe aus Privatbesitz
Inv. Nr. LG-82

Lit.: Otto Conzelmann: Otto Dix, Hannover 1959, S. 20. – Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1960, S. 34 f., Abb. 14. – Fritz Löffler: Otto Dix 1891–1969. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, S. 21, Kat. Nr. 1920/10, Abb. – Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1986, Kat. Nr. 336, Farbtaf. S. 220. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 30, Farbtaf. S. 185. – Bestandskatalog Otto Dix, Galerie der Stadt, Stuttgart 1989, S. 15, Kat. Nr. 7, Farbtaf. S. 95. – Otto Dix zum 100. Geburtstag. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart u. a., Stuttgart 1991, Kat. Nr. 1920/10, Farbtaf. S. 94, S. 95–99.

Die »Lust am Grotesken« und Bürgerschock führt Otto Dix in den Kreis der Berliner Dadaisten. George Grosz, der Studienfreund aus der Zeit vor 1914 in Dresden, und John Heartfield laden ihn zur »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Juni 1920 nach Berlin ein. Im Hauptraum hängt gegenüber von Grosz' »Deutschland, ein Wintermärchen« (Kat. IX.17) von Dix das Gemälde »45% erwerbsfähig«, das verschollene Hauptwerk von 1920 aus der



I.12

Reihe mit vier Bildern der Kriegskrüppel-Thematik. Bild Nummer 3 in dieser Reihe sind »Die Skatspieler«. Drei überlebende Krüppel des Ersten Weltkriegs spielen Skat mit einem Sachsen-Altenburger Blatt, vor der geklebten Kulisse des »Dresdner Anzeigers« und des »Berliner Tageblattes«. Schauplatz ist ein dunkles Dresdner Cafehaus. Jedes von diesen Ungeheuern spielt im trüben Licht der Gaslampe seine »Trümpfe« aus, mit Handprothese, Fuß und Mund. Der Blindgeschossene hört nur dank eines Hörrohres, der Einäugige mit der halbierten Schädeldecke hat nichts als Sex im Hirn und der Blauberockte mit dem Unterkiefer »Prothese Marke Dix« hat außer seinem scharfen Scheitel und dem Eisernen Kreuz nichts in die neue Zeit herübergerettet. Die Prothesentechnik funktioniert, doch die verkrüppelten Scheusale überleben nur, weil sie an den alten Gewohnheiten der Wilhelminischen Zeit festhalten, auch wenn niemand mehr von ihnen wirklich »leben« kann. George Grosz berichtet in seiner Autobiographie »Ein kleines Ja und ein großes Nein« über ein Veteranentreffen in Marburg, auf dem die Kriegskrüppel unter Absingen patriotischer Lieder auf ihre abgelegten Prothesen schossen und die gute, alte Soldatenherrlichkeit hochleben ließen. Dix und Grosz haben um 1920 den dadaistischen Grotesk-Stil eingesetzt, um die Absurdität und den Anachronismus des weiterlebenden preußischen Militarismus in der Weimarer Republik zu verhöhnen. RM

I.13

I.13
Wladimir Tatlin
1885–1953

Komposition 1916
Monat Mai

Tempera, Öl und Gouache auf Holz, 52 × 39 cm
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. B -1100

Lit.: Dieter Honisch: Neuerwerbungen der Nationalgalerie 1977, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, 14. Jg., 1979, S. 193 f. – Vladimir Tatlin. Ausst.Kat. Kunsthalle, Düsseldorf 1993, Nr. 390, S. 257.

Um 1920 begegnete Grosz den Ideen des Konstruktivismus zunächst über Publikationen in Kunstzeitschriften (vgl. Helen Adkins: Die Erste Internationale Dada-Messe, in: Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 159). Er übernahm Ideen und Formprinzipien für sein eigenes Werk und posierte bei der Eröffnung der »Ersten Internationalen Dada-Messe« stolz mit dem Plakat »Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins« (siehe Kat. IV.9). Tatlins Relief, eines der wenigen erhaltenen, zielt programmatisch auf die Überwindung des tradierten Tafelbildes. Mit radikaler Geste sollte die Flächigkeit des Bildes zum raumgreifenden, selbstbezogenen Objekt überwunden werden: Irregulär geschnittene Ränder, plastische Schichtung und Einbeziehung der Schrift kennzeichnen die gewollt antibildhaften Elemente, wenngleich die »aus der Tradition der Ikone erwachsene innere Würde noch nicht preisgegeben [ist]« (Honisch 1977). Die Entmystifizierung des Künstlers und des Kunstwerks durch den Konstruktivismus hat Grosz für eine kurze Phase begeistert aufgegriffen, und in dieser Zeit signierte er seine Arbeiten mit dem Stempel: »George Grosz, Construktör«. Später, in der amerikanischen Emigration, distanzierte er sich entschieden von den Ideen des Konstruktivismus, nicht zuletzt aufgrund ihrer politischen Implikation, und schildert in seiner Autobiographie die persönliche Begegnung mit Tatlin, dem »großen Narren«, aus einer nurmehr mitleidigen Perspektive. AL

I.14
Kurt Schwitters
1887–1948

Merzbild 25 A –
Das Sternenbild 1920

Montage, Collage, Öl auf Karton,
104,5 × 79 cm; in originalem Rahmen
112 × 87 cm
Bez. u. l.: KS 20; verso: K. Schwitters 1920
Merzbild 25 A Das Sternenbild
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Inv. Nr. 141

Lit.: Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, München 1984, S. 120, Farbtaf. Frontispiz. – Werner Schmalenbach: Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1986, S. 98–102, Farbtaf. 41 (S. 99), mit ausführlicher Bibliographie.

I.14

Nach Weltkrieg und Revolution entstanden in den Jahren 1919 bis 1921 die großen MERZ-Assemblagen des Hannoveraner Dadaisten Kurt Schwitters. MERZ, das ist »die 2te Silbe von Kommerz« (Kurt Schwitters), Fragment einer Anzeige der KOMMERZ- UND PRIVATBANK. Der Titel »Sternenbild« hält noch das kosmische Lebensgefühl der Expressionisten lebendig, doch den politischen Zeitgeist lassen »Wortreste, Namen und Wörter ahnen wie ›Reichskanzler‹, ›Mathias Erzberger‹, ›Die Korruption‹, ›blutigen‹, ›Offener Brief‹, ›Generalleutnant‹. Die Zeitungslettern als solche, damals Symbole einer kompromittierten Sprache und eines korrumpierten Geistes tun das ihre ... Sie erzeugen das Gefühl einer bedrängenden Realität – der Realität jenes hektischen, politisch überhitzten, von Revolte beunruhigten, auf Inflation und Arbeitslosigkeit zusteuernden Klimas im Deutschland der Nachkriegsjahre« (Schmalenbach 1984, S. 120). Trotz dieser zeitgenössischen Assoziationen hielt sich der MERZ-Künstler und »Romantiker« Schwitters als Antipode fern von den linkspolitischen Dadaisten Grosz, Heartfield und Kompagnons in Berlin: »MERZ erstrebt aus Prinzip nur die Kunst« (Kurt Schwitters). Man blieb gegenseitig auf Distanz, zur »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 in Berlin wurde Schwitters nicht eingeladen. Die Feindseligkeit zwischen den Berliner Dadaisten um Richard Huelsenbeck (»Hülsendada«) und George Grosz und Kurt Schwitters hat Hans Arp überliefert: »Er (Schwitters) ging in Begleitung Arps nach der Nassauischen Straße, wo Grosz damals, etwa 1920, lebte. Vor der Wohnungstür angekommen, klingelte Arp. Die Tür öffnete sich, Grosz erschien im Türrahmen – doch als er Schwitters erblickte, gegen den er eine Abneigung hatte, sagte er, Herr Grosz ist nicht zuhause und schloß den Beiden die Tür vor der Nase zu. Sie stiegen treppabwärts, als, unten angekommen, Schwitters zu Arp sagte, ›'nen Augenblick, ich habe was vergessen‹, die Treppe hinaufstieg, von Arp gefolgt, und klingelte aufs neue. Wieder tat sich die Tür auf, wieder erschien Grosz – da sagte Schwitters schnell, ›Ich wollte Ihnen nur sagen: ich bin nicht Schwitters!‹ Dies vollbracht, ging er friedlich mit Arp davon, den immerhin etwas verblüfften Grosz sich selbst überlassend.« (Zit. nach: Bergius 1989, S. 284.) Die Abneigung gegenüber Kurt Schwitters hielt sich auch beim späten Grosz; so schreibt er aus Amerika: »Die Mystik im Müllkasten hat's mal gegeben, siehe Switters Curt, den ich auch von Dresden her kannte.« (Brief vom 13. 12. 1948 an Willi Heymann, in: Knust 1979, S. 420.) RM

I.15

I.15
Hannah Höch
1889–1978

Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands 1919

Collage, 114 × 90 cm
Bez. u. l.: H H
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 57/61

Lit.: Eberhard Roters, in: Prinzip Collage, Neuwied 1968, S. 42–44. – Dieter Honisch: Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979, S. 236, Abb. 245. – Walter Grasskamp: Raumbilder, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. Ausst. Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1986, S. 125 ff., Abb. 22, S. 132. – Gisela Hossmann, in: 100 Meisterwerke aus den großen Museen der Welt, hg. v. Wibke v. Bonin, Köln 1987, Bd. 3, S. 29 ff., Farbabb. S. 28, Details Abb. S. 30, 31.

Auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 in der Galerie Dr. Otto Burchard am Lützowufer in Berlin erregte Hannah Höchs »Schnitt mit dem Küchenmesser« besonderes Aufsehen. Es ist die größte dadaistische Collage in ihrem Œuvre, zusammengestellt aus Photofragmenten, Schlagzeilen und Reproduktionen aus Illustrierten der Zeit. Links oben ist der Physiker Albert Einstein zu sehen, der als Kronzeuge Dadas die Kunst relativiert: »He, he, Sie junger Mann – Dada ist keine Kunstrichtung«. Rechts unten die Gala der »Weltdadas«, der brüllende Raoul Hausmann, John Heartfield, von der Tänzerin Niddi Impekoven gebadet, George Grosz und Wieland Herzfelde als siamesische Zwillinge, der »Oberdada« Johannes Baader, flankiert von Karl Radek, Lenin und Marx. Dada Berlin war politisch, war links engagiert. Oberhalb der Dadaisten ihre Gefolgschaft: der expressionistische Dichter Theodor Däubler, auf ein Riesenbaby montiert, die Zeichnerin Käthe Kollwitz als Spielball einer Tänzerin, der Theatermann Max Reinhardt und die Dichterin Else Lasker-Schüler. Weiter oben sind die Politiker der Weimarer Republik und der Wilhelminischen Reaktion aufmarschiert: der sozialdemokratische Präsident Friedrich Ebert, der letzte deutsche Kaiser Wilhelm II., mit zwei Ringern als Schnurrbart, und der Generalfeldmarschall von Hindenburg sowie der Innenminister Noske mit einem General auf dem Kopf, allesamt Repräsentanten der »antidadaistischen Bewegung«, in ihrer Nähe ist der Putschist Wolfgang Kapp mit einem Doppeldecker auf der Flucht. Deren Devise: Nieder mit den Dadaisten, nieder mit den Revoluzzern! Den Sockel der Photocollage bilden die Massenversammlungen von Kindern in New York und von Arbeitslosen in Deutschland, die Nationalversammlung in Weimar, und der Agitator mit den Zügen Karl Liebknechts schreit: »Tretet dada bei«. Mitten in das turbulente Kaleidoskop der rund fünfzig Personen aus Politik und Wirtschaft, Kultur und Wissenschaft sind Baggergreifer, Kugellager und Zahnräder als motorischer Zeitimpuls hineinmontiert.

Die Erbschaft des Futurismus lautete moderne Technik, diese verhieß Dynamik und Zukunft, aber auch – dadaistische Ironie des Schicksals – Leerlauf und Sinnlosigkeit in einer mechanisch weiterlaufenden Zeit. Hannah Höchs »Schnitt mit dem Küchenmesser« ist die Persiflage auf das Nachkriegschaos in der jungen Weimarer Republik par excellence und das Antikunst-Meisterwerk der gesellschaftskritischen Photocollage des Berliner Dadaismus. RM

I.16

I.16
Rudolf Schlichter
1890–1955

Dachatelier um 1920

Aquarell und Feder in Tusche, 45,8 × 63,8 cm
Bez. u. l.: R. Schlichter
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Hanne Bergius: Der Da-Dandy – Das »Narrenspiel aus dem Nichts«, in: Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Abt. 3, S. 12 ff. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 182, Farbtaf. S. 167. – Michalski 1992, S. 36, Farbabb. S. 17.

Ein Freilichtatelier mit Gliederpuppen und Prothesenmännern auf einer Dachterrasse in Berlin, dahinter öde Industriekulissen und Wohnhäuser, mittendrin der Turm des Roten Rathauses. Auf dem Tisch mit der Reißschiene und den Geodreiecken die Utensilien für eine geometrisch verwaltete Welt, selbst die Staffelei steht hier nicht mehr für Kunst, sondern ist, als leerer Rahmen, Indiz einer Zeit, in der nichts mehr zueinander paßt. Vorn die schöne Pose des Mannequins auf dem Sockel, hinten das anatomische Modell mit seinem künstlich nachgebildeten »Innenleben«. Hier wie da die Abwesenheit des Geistigen, Raoul Hausmanns ironischer Kommentar: »Wozu Geist haben in einer Zeit, die mechanisch weiterläuft.« Um den Tisch herum die Versammlung obskurer Manichino-»Menschen«: Die blasierte Langeweile des Dandy und des gutbürgerlichen Paares. Die Gliederpuppe mit den Stiefeletten sitzt zu Füßen des Mannequins, Hinweis auf den Damenschnürschuh-Fetischisten »Rodolphe« Schlichter, in der Nähe verharrt ratlos ein Mädchen mit Matrosenkragen. Äußerste Befremdlichkeit bringen der Vermummte und der Wissenschaftler mit der Gasmaske in die Isolation der Figuren. Eine fiktive Szenerie der absoluten Beziehungslosigkeit zwischen den künstlichen Menschen, den Dingen und der Fassadenarchitektur der Großstadt.

Rudolf Schlichter kam 1919 aus Karlsruhe nach Berlin, »dem Zentrum gegen das Spießertum«. Im Club Dada lernte er George Grosz kennen (vgl. Kat. IX.45). Grosz, Schlichter und Hausmann machten sich 1920 die »Verfremdung« der metaphysischen Malerei von Carrà und de Chirico zu eigen, um ihre Kritik an der Indifferenz und Entfremdung im menschlichen und gesellschaftlichen Miteinander in mechanischen Konstruktionen kalt-distanziert zu veranschaulichen. RM

I.17

I.17
Carlo Carrà
1881–1966

La figlia dell' ovest 1919
Das Mädchen aus dem Westen

Öl auf Leinwand, 90 × 70 cm
Bez. u. r.: C. Carrà 919
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Inv. Nr. 1005

Lit.: Valori Plastici, 1. Jg., 1919, Heft 2, Abb. S. 16. – Werner Schmalenbach: Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf, Köln 1970, S. 68, Taf. 34 (S. 69). – Piero Bigongiari und Massimo Carrà: L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910–1930, Mailand 1970, Werkverz. Nr. 83, Abb. – Werner Schmalenbach: Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1986, S. 112, Abb. 142, Farbtaf. 49 (S. 113).

Am Ende seiner »metaphysischen« Periode malte Carlo Carrà sein »Mädchen aus dem Westen«, das im Titel auf ein damals häufig aufgeführtes Theaterstück anspielte: »Eine Tennisspielerin ohne Partner, mit Rakett und Ball, in sinnentleerter, aber traumerfüllter Szenerie. Greifbar und unbegreiflich der Mensch auch hier, nicht denkendes, sehendes Lebewesen, sondern blinde Figurine als Inbegriff der Rätselhaftigkeit menschlicher Existenz. Die Bühne: ein leeres Haus mit nichts als Arkaden, das das verlorene Paradies italienischer Historie symbolisiert; zwei Gegenstände ohne Sinn und Zweck; magische Linien, die gleichermaßen Tennisnetz und gläserne, substanzlose Wand markieren. Die Malerei als solche knüpft weit zurück, bei Giotto, an: den futuristischen Progressismus löst ein neuer Archaismus ab.« (Schmalenbach 1970, S. 68.) Darüber hinaus hat Werner Schmalenbach die Tennisspielerin auch als eine Reminiszenz aus der Kindheit des Malers gedeutet, schrieb doch Carrà 1918/19 zu dem verwandten Bild »Oval der Erscheinungen«: »...weiter hinten ragt die archaische Statue meiner Kindheit empor (scheue anonyme Liebhaberin oder Engel ohne Flügel?). Sie hält Tennisschläger und Tennisball in der Hand«. (Vgl. Schmalenbach 1986, S. 112, 114; zum Einfluß von Carlo Carrà auf George Grosz vgl. Karin v. Maur: Carrà und Deutschland, in: Ausst. Kat. Carlo Carrà. Retrospektive, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1987, S. 11–21.) RM

I.18
Giorgio de Chirico
1888–1978

Il grande metafisico 1924–26
Der große Metaphysiker
Le grand métaphysicien

Öl auf Leinwand, 110 × 80 cm
Bez. u. r.: G. de Chirico 1916
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. B 777

Lit.: Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Kat. Nr. 4/28, Farbtaf. – Dieter Honisch: Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979, L XII, S. 264, Farbtaf. S. 265. – Schmied 1989, S. 53 f.

Das von de Chirico auf 1916 vordatierte, 1924 bis 1926 gemalte Bild geht auf die 1917 entstandene, strenger konstruierte erste Fassung (The Museum of Modern Art, New York) zurück. Nach der Begegnung mit den symbolischen Landschaften Arnold Böcklins und der Lektüre von Friedrich Nietzsches Beschreibungen der Plätze Turins entdeckte de Chirico in den Jahren 1913 bis 1917 in Ferrara, »der metaphysischsten aller Städte«, die Melancholie in der Verlassenheit der Piazze d'Italia.

Terra incognita: ein Platz in der grellen Mittagssonne, rechts und links die Kulissen der Renaissancearkaden, am Horizont flaches Hügelland mit einem Schornstein, darüber ein hoher, nächtlicher Himmel. Der harte Schlagschatten fällt auf das Monument des großen Metaphysikers, das auf einem hölzernen Podest errichtet ist. Das Denkmal ist Assemblage und Figurentrophäe, aus unbrauchbarem Gerümpel, aus Geometer-Werkzeug und Schränken zu einem riesigen Denk-Mal emporgetürmt,

I.18

bekrönt von der Büste einer Schaufensterpuppe. Ein Symbol für die Verdinglichung und Erstarrung des Menschen, aber auch ironischer Kommentar zum Denkmal- und Heroenkult im 19. Jahrhundert. De Chirico in seinem Roman »Hebdomeros« von 1929: »Angesichts der zunehmend materialistischen und pragmatischen Ausrichtung unseres Zeitalters ... ist es nicht abwegig, künftig einen gesellschaftlichen Status ins Auge zu fassen, wo der Mensch, der einzig um geistiger Freuden willen lebt, kein Recht mehr haben wird, seinen Platz an der Sonne zu beanspruchen. Der Schriftsteller, der Denker, der Träumer, der Dichter, der Metaphysiker, der Beobachter, ... wer Rätsel befragt, wertet ... wird zur anachronistischen Figur, der bestimmt ist, wie Ichtyosaurus und Mammut vom Erdboden zu verschwinden.« Giorgio de Chirico hat das Rätsel um die Vieldeutigkeit der Dinge wieder bewußt gemacht, das war sein Präludium für den Surrealismus. Aber auch auf den Marxisten George Grosz und seine Freunde hat die »metaphysische« Malerei de Chiricos mit ihrer ironischen Entschleierung der Realität und in ihrer Auslegung der Entfremdung als soziologisches Phänomen um 1920 beträchtlichen Einfluß ausgeübt. RM

I.19

I.19
Heinrich Hoerle
1895–1936

Der Arbeiter 1922/23
Arbeiter

Öl auf Holz, 36 × 37 cm
Bez. r. von der Mitte: h
Berlin, Privatsammlung

Lit.: Hans Schmitt-Rost: Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965, S. 13 f. – Hans U. Bohnen: Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918–1933), Berlin 1976, S. 54 f., 72 f. – Heinrich Hoerle. Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1981, Werkverz. Teil I, Nr. 26, 27, Abb. S. 60. – Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus. Ausst.Kat. Kunsthalle, Bielefeld 1990, Kat. Nr. 46, Farbtaf. S. 136. – The 1920s: Age of Metropolis. Ausst.Kat. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1991, Abb. 28.

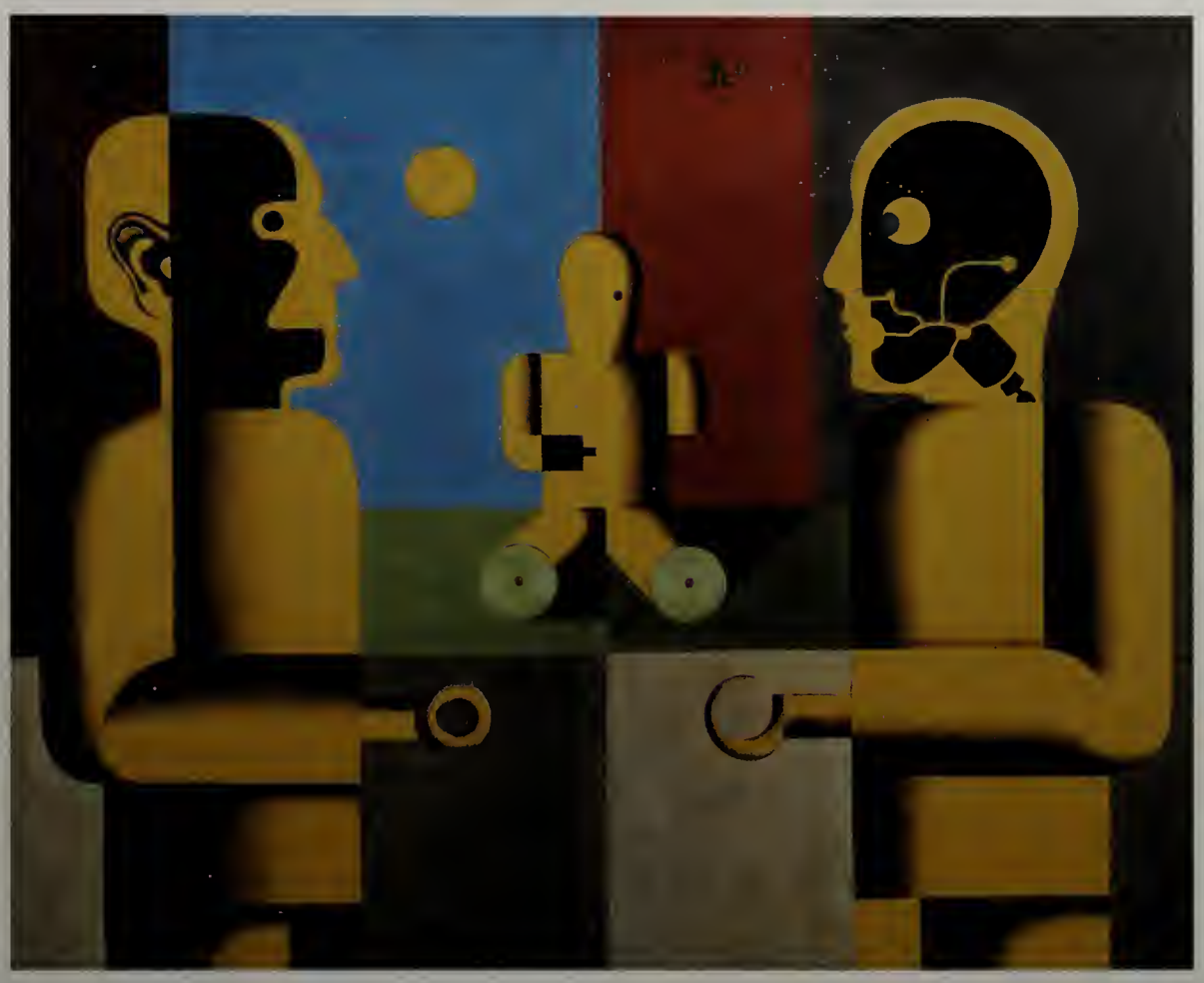
Heinrich Hoerle und Franz Wilhelm Seiwert gründeten 1919 die Gruppe progressiver Künstler in Köln, in ihrer linksradikalen Orientierung bestanden Kontakte zur Novembergruppe und zu Franz Pfemferts Zeitschrift »Die Aktion« in Berlin. 1920 gab Hoerle im Selbstverlag die »Krüppelmappe« mit zwölf Lithographien heraus, mit diesem Werk reagierte er – wie Grosz und Dix – auf das Elend der Kriegsheimkehrer. In diesem kleinen, mehrmals übermalten Gemälde weisen der marionettenhafte Kriegskrüppel und die Klinkermauer auf seine Beschäftigung mit der metaphysischen Malerei von Carrà und de Chirico hin. Den Bildvordergrund beherrscht in strenger Frontalität der finster blickende alte Proletarier, die Binnenzeichnung von Antlitz und Gewand zeigt scharfen, veristischen Zuschnitt. Der Arbeiter als Agent provocateur: mit einer latenten Bereitschaft zur Gewalt und zum Umsturz. Was Hoerle in den frühen zwanziger Jahren mit Grosz teilt, ist Antisentimentalität, technische Konstruktion und die Härte des Verismus. Seitdem vollzog Hoerle für sich die Synthese aus moderner Ästhetik (Pittura metafisica, Konstruktivismus) und sozialrevolutionärem Engagement: »Alles entpersönlichen, Schablonen benutzen, Konstrukteur sein.« (Zit. nach: Schmitt-Rost 1965, S. 12.) In seinem »Arbeiter« von 1931 (siehe: Ebd., Farbtaf. S. 52) hat Hoerle, in der Rezeption Légers, den Proletarier in eine optimistische Beziehung von Mensch, Natur und Technik gestellt. Neben Seiwert ist Hoerle der wichtigste Repräsentant eines figuralen, politisch-utopischen Konstruktivismus in der Weimarer Republik. RM

I.20
Heinrich Hoerle
1895–1936

Denkmal der unbekannten Prothesen 1930

Öl auf Pappe, 70 × 85 cm
Bez. o. Mitte: 19h30
Wuppertal, Von der Heydt-Museum
Inv. Nr. G 1221

Lit.: a bis z, Organ der Gruppe progressiver Künstler Köln, Dezember 1931, 2. Folge, Blatt 20, S. 77. – Hans Schmitt-Rost: Heinrich Hoerle, Recklinghausen 1965, S. 13, Abb. S. 37. – Hans U. Bohnen: Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt. Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918–1933), Berlin 1976, S. 219. – Heinrich Hoerle. Ausst.Kat. Kölnischer Kunstverein, Köln 1982, Werkverz. Teil I, Nr. 67, Farbtaf. S. 77.



I.20

Nach den konstruktiv-»metaphysischen« Prothesen- und Maschinenmännern der frühen zwanziger Jahre griff Hoerle um 1930 diese Thematik erneut auf. In der Zeitschrift »a bis z« der Gruppe progressiver Künstler schrieb Hans Faber 1931: »das ›denkmal der unbekannten prothesen‹ von 1930 ist aller einzelzüge des grauens entledigt, ohne seine programmatische wirkung im geringsten einzubüßen, dagegen ist es in erster linie ganz malerei, die gestaltgebung liegt nicht auf einem anderen entwicklungsniveau als das dargestellte motiv, form und inhalt sind eins.« (Zit. nach: Ausst.Kat. Köln 1982, S. 116.) Eine strenge Komposition dreier Prothesenmänner, die fest in ein Gerüst aus Binnenflächen und Winkeln eingespannt sind. Die magische Helldunkel-Modellierung verleiht ihnen eine leicht reliefhafte Wirkung – eine Figurenkonstellation strenger Axialität und Hierarchie. Vorn der Kontrapunkt von Bild und Gegenbild wie in einem Spiegel, ein Gleichklang im Gestus bis hin zum Scheitel – ein stummer Dialog, der sich nur in der Mimik der künstlichen Menschen unterscheidet. Allein hier scheint ein Rest individuellen Menschseins auf. Dahinter, in der Mittelachse, eine dritte, kleinere, entrückte Figur als Klammer für die Gestalten links und rechts: Dieser amputierte »Buddha« hebt die latente Spannung zwischen den beiden großen Figuren auf, auch die Meditation gehört zum Bildprogramm. Mit dem »Denkmal der unbekannten Prothesen« erreichen »die sozialkritischen Werke als ›Ikonen‹ die äußerste Härte von ›Warntafeln‹« (Schmitt-Rost 1965, S. 13). RM

I.21

I.21
Karl Völker
1889–1962

Industriebild 1923/24

Öl auf Leinwand, auf Hartfaser aufgezogen,
93 × 93 cm
Bez. u. l.: Völker
Halle/Saale, Staatliche Galerie Moritzburg
Inv. Nr. I/1528

Lit.: Ingrid Schulze: Karl Völker, Berlin 1974, S. 9 f. – Karl Völker. Leben und Werk. Ausst. Kat. Staatliche Galerie Moritzburg, Halle/Saale 1976, Nr. 22 (ausführlicher Ausstellungs- und Literaturnachweis), Abb. 42.

Der Maler Karl Völker war 1919 einer der Mitbegründer der Hallischen Künstlergruppe, die bald den Anschluß an die Novembergruppe in Berlin fand und dort regelmäßig ausstellte. Als Mitglied der Roten Gruppe begegnete Völker Grosz 1924 in Berlin. Die tektonische Struktur seiner Industriebilder aus dem Raum Halle/Merseburg fand Völker in der Zusammenarbeit mit Architekten (Otto Haesler, Bruno Taut) und in der Auseinandersetzung mit der Pittura metafisica. Im Bildquadrat dominieren Kastenraum, Tiefenflucht, Schlagschatten und abschüssige Perspektive, die Industriekulisse ist zum kalten Gefängnishof hin ausgerichtet, in dem der Zug schematisierter Arbeiter verharrt. »Während sich ... in der seitlich vom Rahmen überschnittenen Figur des Mannes noch das Ausdrucksschwere, Dumpfe der elementarischen Seele zu verkörpern scheint, das Toller in seinen frühen Dramen mitunter zum Ausdruck bringen wollte, wird angesichts der ausgemergelten Proletarier im Hintergrund auf erschütternde Weise deutlich, wie sehr die Not der Nachkriegszeit ... die Menschen zermürbte.« (Ingrid Schulze, in: Ausst.Kat. Karl Völker, Halle 1976, S. 19.) Der spitze Winkel definiert das Schicksal von Mutter und Kind als ausweglos.

Auf der Jahresausstellung der Novembergruppe 1925 in Berlin zeigte Völker zwei seiner Industriebilder, eines davon erwarb die Nationalgalerie (1937 als »entartet« beschlagnahmt, seitdem verschollen). In die Reihe der um 1924 entstandenen Industriedarstellungen gehören »Beton (Fabrik an einer Bahnstrecke)«, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Ausst.Kat. Karl Völker, Halle 1976, Nr. 21, Abb. 41), und »Arbeitermittagspause«, Deutsches Historisches Museum, Berlin (Schulze 1974, S. 22, Farbtaf. S. 23). RM

I.22

I.22
László Moholy-Nagy
1895–1946

Komposition Z VIII 1924

Leimfarbe auf Leinwand, 114 × 132 cm
Bez. verso: Z VIII (24) L. Moholy-Nagy
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 5/59

Lit.: Krisztina Passuth: Moholy-Nagy, Dresden 1987, S. 31. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Kat. Nr. 100, Farbabb. S. 129.

Ausgehend von den Ideen Paul Scheerbarts und Adolf Behnes zu einer Glasarchitektur und von den utopischen Entwürfen des Kreises »Die gläserne Kette« um den Architekten Bruno Taut, begann Moholy-Nagy 1922 eine Bildserie mit dem Buchstaben Z. Auf die nicht grundierte Leinwand zog er mit dem Lineal Konstruktionslinien, mit denen er geometrische Elemente, angeschnittene Kreise sowie diagonale und vertikale Rechtecke, in ein Ordnungsgefüge freischwebender Transparenz brachte. Bilder dieser imaginären, gläsernen Architektur entstanden bis in das Jahr 1924 hinein, gleichzeitig verfolgte Moholy-Nagy seine Vision in Photogrammen und hat sie hier auf eine weit sublimere Ebene gehoben. Das Tafelbild »Z VIII« gehört zu den Hauptwerken dieser Periode, »auch seine Maße sind den übrigen Gemälden des Künstlers gegenüber ungewöhnlich groß, seine Struktur ist viel komplizierter. Moholy-Nagy faßt mehrere eigene Kompositionen in ein harmonisches Ganzes und schafft damit sozusagen eine Synthese seiner eigenen Glasarchitekturperiode. ... Die schwarze Doppelachse im riesigen weißen Kreissegment zeigt wie ein warnendes Ausrufezeichen den Kristallisationspunkt der Komposition« (Passuth 1987, S. 3).

Eine konträre, nicht farbige Variante in Grauwerten hat Moholy-Nagy mit dem folgenden Bild »Z IX« (Kunsthalle Mannheim) der Serie hinzugefügt. In seinem Bauhausbuch »Von Material zu Architektur« schrieb der Maler 1929: »durch spiegelung und reflexe dringt die umgebung in die bildebene ein – die seit dem impressionismus erstrebte flächenhaftigkeit wird aufgelöst – ... die überwindung der fläche nicht zur plastik, sondern zum raum hin.«

George Grosz und László Moholy-Nagy kannten sich durch ihre Theaterarbeit für Erwin Piscator seit den zwanziger Jahren. Moholy-Nagy emigrierte 1937 in die USA und gründete in Chicago »The New Bauhaus«; Grosz empfahl ihm einen seiner Schüler von der New Yorker Art Students League (vgl. Knust 1979, S. 263). RM

I.23
Rudolf Belling
1886–1972

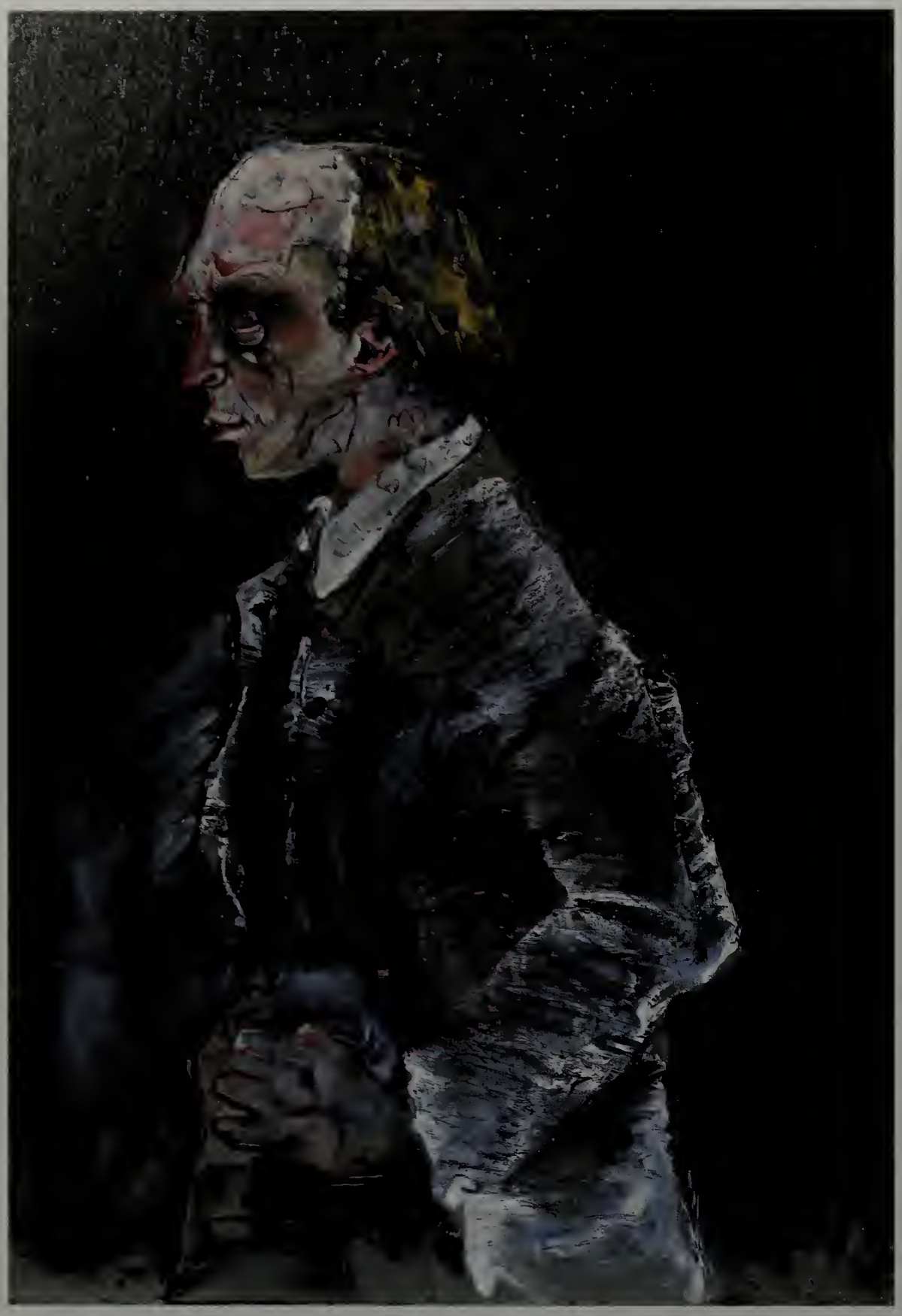
Skulptur 23 1923

Messing, poliert, 41,5 × 21,5 × 24,5 cm
Bez. am Plinthenrand hinten: Rudolf Belling 1923
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 16/73

Lit.: Einstein 1926/1988, S. 187 f. – Winfried Nerdinger: Rudolf Belling und die Kunstströmungen in Berlin 1918–1923. Mit einem Katalog der plastischen Werke, Berlin 1981, Kat. Nr. 44, S. 191–195, Abb. 123, farb. Schutzumschlag. – 100 Jahre Kunst in Deutschland 1885–1985. Ausst.Kat. Ingelheim am Rhein 1985, Kat. Nr. 42, Farbtaf. S. 95. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Kat. Nr. 123, Abb. S. 157.

Rudolf Belling, im Jahr 1918 Mitbegründer der Novembergruppe in Berlin, entwikkelte in den frühen zwanziger Jahren seine vom Kubismus inspirierte Skulptur zu einem gegenständlichen, figurativen Konstruktivismus, er »zielte mit seinem raumhaltigen technischen Kopf auf eine Durchdringung von Technik, Raum, Maschine und Mensch« (Nerdinger 1981, S. 193). Als Anregung nahm Belling Karel Čapeks Stück »R.U.R.« (Russums Universal Robots) auf, das 1923 im »Theater am Kurfürstendamm« seine deutsche Erstaufführung erlebte. Für die raumplastische Gestaltung des Maschinenmenschen fand Belling unter Einfluß des europäischen Konstruktivismus (De Stijl, László Moholy-Nagy, Naum Gabo) mit dem lichtspiegelnden Metall Messing eine ganz eigene Lösung: »Die Kugel des Kopfes wird in Luft und Materialform gegliedert und man gewinnt aus solchem Kontrast kubische Ballung zweier Raummittel. Belling versichert sich dieser Luftform in ›Skulptur 23‹ mit dünnem Drahtkontur; die kubische Raumlinie begrenzt dreidimensional atmende Körper.« (Einstein 1926/1988, S. 187.) Rudolf Belling hat dabei seine technoiden Köpfe, auch in Auseinandersetzung mit der Dada-Assemblage (Grosz, Hausmann, Heartfield), aus einer mehr formorientierten Gegenposition heraus entwickelt. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre fand Belling zum Gestus stilisierter Gegenständlichkeit. Sarkastisch bemerkte Grosz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in einem Brief aus dem amerikanischen Exil an den Kunsthändler Alfred Flechtheim: »Wie geht's den Malern und Bildhauern? Was wird Belling machen wenn nun die großen Gewerkschaftsaufträge wegfallen? Sehe ihn schon für Hitler ein großes eisernes Hakenkreuz modellieren.« (Knust 1979, S. 170.) Dazu kam es jedoch nicht, Rudolf Belling emigrierte 1937 in die Türkei. RM

I.23



I.24

I.24
Oskar Kokoschka
1886–1980

Bildnis Herwarth Walden 1910

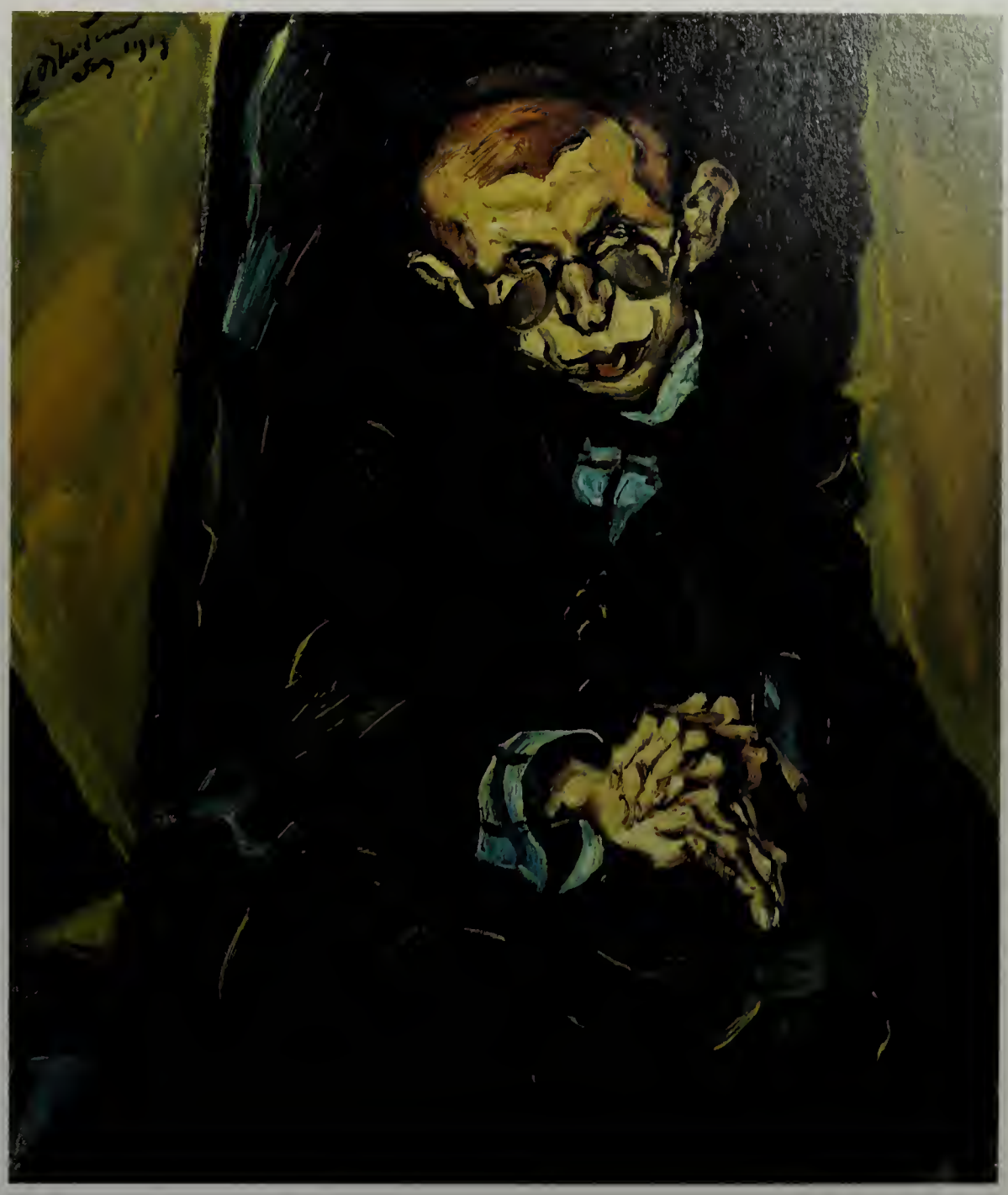
Öl auf Leinwand, 100 × 68 cm
Bez. u. r.: OK
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
Inv. Nr. 2749

Lit.: Edith Hoffmann: Kokoschka, life and work, London 1947, Nr. 40, S. 73–76, 84, 295. – Hans Maria Wingler: Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers, Salzburg 1956, Œuvreverz. I: Gemälde, Nr. 38, S. 37, 297, Taf. 21. – Georg Brühl: Herwarth Walden und der »Sturm«, Leipzig 1983, Farbtaf. 3 (S. 11). – Oskar Kokoschka 1886–1980. Ausst.Kat. Kunsthaus Zürich 1986, Kat. Nr. 16, Farbtaf. 16. – Kokoschka in Berlin. Ausst.Kat. Obere Galerie Haus am Lützowplatz, Berlin 1989, S. 6, Farbtaf. 7. – Herwarth Walden 1878–1941. Wegbereiter der Moderne. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, hg. v. Freya Mühlhaupt, Berlin 1991.

Oskar Kokoschka und der Berliner Kunsthändler, Verleger, Schriftsteller und Komponist Herwarth Walden (1878–1941) lernten sich im Februar 1910 durch Vermittlung des Architekten Adolf Loos in Wien kennen. In der Gründungsphase der Zeitschrift »Der Sturm« holte Walden Kokoschka im Frühjahr 1910 als Zeichner, Hilfsredakteur, Schriftsteller und Austräger nach Berlin. »Der Sturm« publizierte regelmäßig Porträtzeichnungen von Kokoschka sowie den Text und die Illustrationen zu Kokoschkas Drama »Mörder, Hoffnung der Frauen«. Der Maler hat Walden im Mai 1910 porträtiert, im Juni bereits war das Gemälde bei Cassirer in Berlin ausgestellt. Der rastlose Verleger ist in halber Figur stehend erfaßt, en profil nach links gewandt. Im Blickfeld der Kopf mit der hohen, geaderten Stirn, dem Zwicker und dem helmartigen Haarschopf. Die hochgradig nervöse Persönlichkeit Waldens fand im skizzierenden Vibrato des Farbauftrags die angemessene Form. Kokoschka hat Walden als Unterwegsgestalt, zwischen Innehalten und Vorwärtsgehen, charakterisiert: »Dass Walden, dieser magere Berliner Jude, in einer energischen Propaganda über Interessenverbände des Kunsthandels hinweg – ähnlich wie in den Machtkämpfen der Wirtschaftsmonopole um Absatzmärkte – den Sieg des ›Sturm‹ in Deutschland in wenigen Jahren erzielen konnte, muss wie ein Wunder angesehen werden.« (Oskar Kokoschka: Mein Leben, München 1971, S. 108.) Herwarth Waldens Galerie und Verlag »Der Sturm« bildeten bis 1932 das Zentrum der internationalen Avantgarde in Berlin. Der Linkssympathisant Walden emigrierte 1932 nach Moskau und arbeitete von 1937 bis 1939 für die von Brecht, Feuchtwanger und Bredel herausgegebene Zeitschrift »Das Wort«. 1941 von der sowjetischen Polizei als »Staatsfeind« verhaftet, starb er 1941 in einem Gefängnis in Saratow an der Wolga.

George Grosz sah in Waldens »Sturm«-Galerie 1912 die Pathetiker um Meidner und 1913 im »Ersten Deutschen Herbstsalon« die italienischen Futuristen, die sein apokalyptisches Frühwerk der Kriegsjahre wesentlich beeinflußten. Grosz kannte Kokoschka seit den »Zeiten des Pfemfertschen »Aktion«-Balles, wo Kokoschka mit einem originalblutigen Ochsenknochen, an dem er hin und wieder nagte, erschien« (Knust 1979, S. 210), und war auch mit Walden bekannt, zu dem er aber Distanz hielt. »Walden, der hier als immer noch schöner Mann mit den seelenvollen dunklen Augen und Kreuzband in den westlichen Straßen umherläuft, sah ich neulich – vermied jedoch zu grüßen.« (Knust 1979, S. 55.) Grosz und Heartfield attackierten Kokoschka 1920 von ihrer linksradikalen Position als »Kunstlumpen«: »Kokoschka

treibt Propaganda für den ›sublimen‹, komplizierten, degenerierten ›letzten Bürger‹ und dessen Problematik.« (George Grosz und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr, 1925, in: Eintrittsbillett zu meinem Gehirnzirkus. Erinnerungen, Schriften, Briefe, hg. v. Renate Hartleb, Leipzig 1988, S. 98.) An Erwin Piscator schrieb Grosz 1935: »Ihr braucht tüchtige Leute, die das Geschäft verstehen. Solche wie Herwarth Walden oder den Masereelfranz, oder den Kokoschkaoskar – die sind goldrichtig. Ich bin ja noch nicht abgelagert genug, schmecke noch zu sauer.« (In: Knust 1979, S. 221.) Kokoschka, den späteren Porträtisten hoher Staatsmänner, persiflierte Grosz als »halboffiziellen Maler der Bundesrepublik« (ebd., S. 483). RM



I.25

I.25
Ludwig Meidner
1884–1966

Porträt Max Herrmann-Neisse
1913

Öl auf Leinwand, 89 × 74,5 cm
Bez. o. l.: L. Meidner Dez. 1913
Chicago, The Art Institute of Chicago,
Schenkung Mr. und Mrs. Harold Weinstein
Inv. Nr. 1959.215

Lit.: Thomas Grochowiak: Ludwig Meidner, Recklinghausen 1966, Farbtaf. XVII. – Ludwig Meidner. Dichter, Maler und Cafés, hg. v. Ludwig Kunz, Zürich 1973, S. 21 f. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 133, Farbtaf. S. 291. – Joachim Heusinger von Waldegg: Die Bildnisse Max Herrmann-Neißes. Zur Ikonographie des expressionistischen Dichterporträts, in: Ludwig Meidner. Zeichner, Maler, Literat 1884–1966. Ausst.Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt 1991, Bd. 1, S. 71, Abb. 1, Bd. 2, S. 512, Farbtaf. S. 207. – O Mensch! Zur Weltsicht des Expressionismus. Ausst.Kat. Kunsthalle Bielefeld, hg. v. Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 1985, Kat. Nr. 110, Farbabb. S. 229.

Der aus der schlesischen Kleinstadt Neisse stammende frühexpressionistische Dichter, Schriftsteller und Theaterkritiker Max Herrmann (1886–1941) zog 1917 nach Berlin. Als Mitarbeiter an Franz Pfemferts Zeitschrift »Die Aktion« hatte er schon seit 1911 Kontakte zur Avantgarde in der Reichshauptstadt. Im November 1913 besuchte Herrmann-Neisse Ludwig Meidner in dessen Atelier in Friedenau. Einen Monat später porträtierte der Maler seinen schlesischen Landsmann zum ersten Mal (eine zweite Fassung von 1920 im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt).

Eine Porträtsituation der Nähe, ganz ohne Milieu. Der hohe, schluchtige Sessel ist für den gnomenhaften, verwachsenen Mann Gefängnis und Schutzhülle zugleich. Versunkenheit und Verklemmtheit der Gestalt – in den verkrampften Händen auf den psychologischen Punkt gebracht. Der geneigte, zerklüftete Kopf suggeriert Gesprächsbereitschaft und Zuhören-Können. Schriftsteller und Malerdichter im geistigen Dialog. Eine pastos expressiv gefaßte Gesichtslandschaft in dumpfem Grün und Blau sowie fahlem Gelbgrün, Wärme und Licht liegen nur auf dem Antlitz und den Händen. Max Herrmann-Neisse, menschenscheuer Einzelgänger aus schlesischer Provinz, gefangen im Gehäuse seiner eigenen Psyche, hin- und hergerissen zwischen der Angst und der Faszination, die der Moloch Berlin auslöst. Meidner erinnert sich: »Da war auch Max Herrmann-Neisse, mein langjähriger Freund, ein gebrechliches Wrack, ein eckiger Totenschädelkopf voll Schwermut, ein unglücklich Verwachsener, der auf fast unerschöpfliche Weise seine zarten und ergreifenden Gedichte verfaßte. ... Später schloß sich Max Herrmann-Neisse an George Grosz an, denn beide schwärmten für Kaschemmen, Nachtlokale und Berliner Tanzsäle und waren immer tagelang unterwegs. Später habe ich Herrmann im Exil in London wiedergetroffen. Er war vom Geschehen verbittert und tief unglücklich, aber auf seinen täglichen Wanderungen durch den Londoner Regent's Park formte er immer wieder seine deutschen Verse. Vier seiner Gedichtbände sind während der Exiljahre in Zürich und London erschienen. Er starb 1941 in London.« (In: Meidner 1973, S. 21 f.) Im Herbst des Kriegsjahres 1917 haben sich Max Herrmann-Neisse

und George Grosz in Berlin kennengelernt, beide trafen sich an den Mittwochabenden in Ludwig Meidners Atelier. Von Meidner zu Grosz, vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit. Wie Meidner, so hat auch Grosz Max Herrmann-Neisse zweimal porträtiert (Kat. IX.23 und IX.37). Mehr als ein Jahrzehnt liegt zwischen diesen Bildnissen, über alle Unterschiedlichkeit der Stile und Zeitläufte hinweg eint sie die freundschaftliche Nähe zwischen Maler und Modell und die einfühlsame Charakteristik einer tragischen Dichtergestalt in ihrer Zerbrechlichkeit und Verlorenheit. RM

I.26

I.26
Ernst Ludwig Kirchner
1880–1938

Der Trinker 1915
Selbstbildnis

Öl auf Leinwand, 118,5 × 88,5 cm
Bez. verso: E. L. Kirchner Der Trinker
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Inv. Nr. Gm 1667

Lit.: Donald E Gordon: Ernst Ludwig Kirchner, München 1968, S. 107 f., Farbtaf. XVI, Werkverz. Nr. 428. – Ernst Ludwig Kirchner. Ausst. Kat. Nationalgalerie Berlin u. a., Berlin 1979, Kat. Nr. 233. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 116, Farbtaf. S. 259. – Ernst Ludwig Kirchner. Von Jena nach Davos. Ausst.Kat. Städtische Museen Jena , Leipzig 1993, Titelbild, Kat. Nr. 14, Farbtaf. S. 135.

Berlin 1915 – Kirchners Atelier in der Körnerstraße, »als Tag und Nacht die schreienden Militärzüge unter meinem Fenster vorbeifuhren ... Ein junger Dichter schrieb mir einmal, der Kopf habe den jenseitigen Blick« (Kirchner in einem Brief an Hannes Meyer, 11. 7. 1923; zit. nach: Ausst.Kat. Berlin 1979, S. 218). Des Malers Antlitz ist zur wölfischen Maske erstarrt, das giftgrüne Absinthglas im Blickfeld. In ausgezehrter, schemenhafter Gestalt sitzt Kirchner an einem schweren, ovalen Tisch, der Bannkreis für seine Einsamkeit und auch Grabstein ist. Reglos ragen die Hände aus dem Gewand hervor, wie die einer Marionette. Es herrscht eine Atmosphäre aus stummer Erschöpfung, Leere und erloschener Energie. Im trostlosen Für-sich-Sein des Malers setzt nur der farbig gestreifte Schal einen Akzent lebendiger Bewegtheit. Im zweiten Kriegsjahr ist Kirchners Leben mit Alkohol und Tabletten ein Existieren als lebender Leichnam. Der Maler ist 35 Jahre alt. Ernst Ludwig Kirchner hatte sich im Frühjahr 1915 »freiwillig unfreiwillig« zum Militärdienst gemeldet, nach seiner vorläufigen Entlassung im November 1915 schreibt Kirchner an Gustav Schiefler: »Ich tauge für die schwere militärische Arbeit doch nicht mehr und will in einigen Tagen ins Sanatorium gehen, um meine Nerven und Lunge zu heilen. Ich bin halb wahnsinnig geworden und körperlich menschliche Gefühle sind mir auch heute noch fremd.« (Brief vom 9. 12. 1915, in: Ernst Ludwig Kirchner und Gustav Schiefler: Briefwechsel 1910–1935/38, Stuttgart – Zürich 1990, S. 72.)

Die Maler Kirchner und Grosz, die sich wahrscheinlich in Berlin persönlich nie begegnet sind, teilen in den ersten Kriegsjahren ähnliche Erfahrungen: Einsamkeit, Melancholie, Alkohol, Nervenzusammenbruch, Sanatorium. Beide leben im quälenden Trauma der Wiedereinberufung zum Militär und empfinden den Krieg als Angriff auf ihre Persönlichkeit und als »blutigen Karneval«. RM

I.27
Heinrich Maria Davringhausen
1894–1970

Der Träumer II 1919

Öl auf Leinwand, 119 × 120 cm
Bez. verso u. r.: H.M.D. 19.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
Inv. Nr. GK 764

Lit.: Deutscher Expressionismus. Ausst.Kat. Mathildenhöhe, Darmstadt 1920, Kat. Nr. 81. – Große Berliner Kunstausstellung, Abt. Freie Secession. Ausst.Kat., Berlin 1921, Kat. Nr. 855. – Joachim Heusinger von Waldegg: H. M. Davringhausen 1894–1970. Monographie mit Werkkatalog 1912–1932. Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Köln 1977, Kat. Nr. 65. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 27, Farbtaf. S. 141.

Im Frühjahr 1915 übersiedelte Davringhausen von Aachen nach Berlin. Im Café des Westens und im Atelier von Ludwig Meidner lernte er Grosz und die Brüder Heartfield-Herzfelde kennen. Vom Kriegsdienst freigestellt, wurde er Mitarbeiter bei Herzfeldes Zeitschrift »Neue Jugend«. Mit Grosz verband ihn die dandyhafte Attitüde und das Thema der Großstadt als Irrenhaus. Sein 1917 gemalter »Lustmörder« (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München) beeinflußte in seiner giftigen, morbide schillernden Farbigkeit auch die Lustmord-Darstellungen von Grosz aus dem Jahr 1918. Nach einem ersten, 1917 in Berlin gemalten, heute verschollenen Gemälde (Heusinger von Waldegg 1977, Werkverz. Nr. 53) entstand 1919 in München die zweite Fassung des »Träumers«, mit der Davringhausen – wie Grosz (Kat. IX.16) – das in der nachexpressionistischen Kunst weit verbreitete Motiv des Lust- und Frauenmörders ins kalt Psychologische ausdeutete. Ein somnambuler Intellektueller in nächtlicher Dachkammer, der Mörder in Trance, das Rasiermesser auf dem Tisch. Hinter ihm die gemordete Frau auf dem Bett – eine Tat ohne Bewußtsein. Der Träumer ist umgaukelt von Wunschbildern inniger Zweisamkeit mit der geliebten Frau unter Palmen am Meer. Die Freundschaft zwischen Grosz und Davringhausen hielt bis in die späten vierziger Jahre (vgl. Knust 1979, S. 357 f., 363). RM

I.27

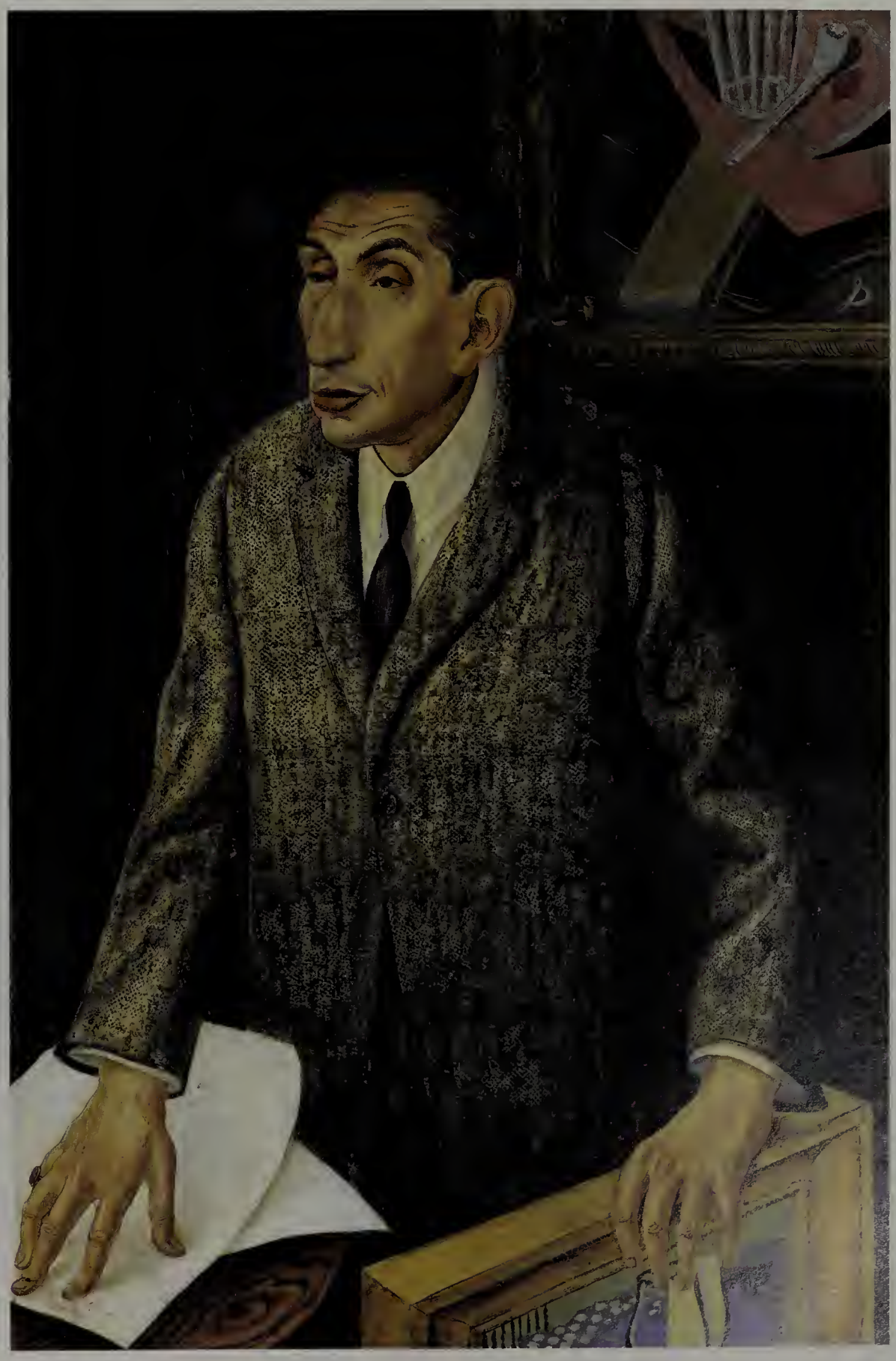
I.28
Otto Dix
1891–1969

Der Kunsthändler Alfred Flechtheim
1926

Öl auf Holz, 120 × 80 cm
Bez. o. r.: D. [Monogramm] 1926
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 46/61

Lit.: Fritz Löffler: Otto Dix, Dresden 1977, S. 75, Farbtaf. S. 89. – Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Kat. Nr. 4/43, Farbtaf. – Fritz Löffler: Otto Dix 1891–1969. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, Kat. Nr. 1926/10. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 35, Farbtaf. S. 275. – Otto Dix zum 100. Geburtstag. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart u. a., Stuttgart 1991, S. 205 f., Kat. Nr. 1926/10, Farbtaf. S. 197. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Kat. Nr. 111, Farbtaf. 145.

Alfred Flechtheim gründete 1913 eine Galerie in Düsseldorf, mit Filialen in Frankfurt am Main und Köln, 1922 eröffnete er eine Kunsthandlung in Berlin, hier gab er auch



I.28

die Kunst- und Kulturzeitschrift »Der Querschnitt« heraus. In seinem Haus am Lützowufer 13 vertrat er vor allem die modernen Franzosen, aber auch deutsche Maler wie George Grosz, Max Beckmann und Paul Klee. Otto Dix kannte Flechtheim bereits aus seiner Düsseldorfer Zeit, gemalt aber hat er den Kunsthändler erst 1926 in Berlin. Dix hat den angespannt wartenden Flechtheim, den er für »dekadent und habgierig« hielt, im Verkaufsgespräch dargestellt. Auf dem Tisch Zeichnungen von Picasso, in der Hand ein Bild von Georges Braque und hinter ihm an der Wand die Ecke eines kubistischen Bildes von Juan Gris, in das Dix selbstbewußt sein Monogramm und das Datum 1926 gesetzt hat. Realismus contra Abstraktion. In der lauernden Physiognomie des Kunsthändlers mit der trefflichen »Spürnase« streift Dix' Charakterisierung die Karikatur. Dieses Gemälde Flechtheims ist – gerade auch in der Unausdeutbarkeit der schillernden Persönlichkeit – ein Meisterwerk in der Reihe der Berliner Porträts von Dix. Vielleicht im besonderen deshalb, weil sich Maler und Modell nicht sonderlich sympathisch waren und in der Kunst gegensätzliche Positionen vertraten. 1924 schrieb Karl Nierendorf, der als Kunsthändler in Berlin die Interessen von Dix vertrat, diesem die bissigen Zeilen: »Flechtheim schimpft wieder mal, nennt Dich ›Forzenmaler‹ & erzählt überall, daß Deine Bilder stinken. Er schwärmt wieder von seinen Franzosen & führt Dich immer als deutsches Gegenbeispiel an.« 1923 wurde Flechtheim der Kunsthändler von Grosz, in dessen Galerien in Berlin und Düsseldorf er bis 1932/33 regelmäßig ausstellte. Der durchschnittliche Monatsverdienst durch Verkäufe Flechtheims betrug 800 Mark, den Vertrag kündigte Flechtheim zum Jahresende 1931. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten schrieb ihm Grosz am 27. März 1933 aus dem amerikanischen Exil: »Wie wirst Du Dich nun umstellen? Wirst Du Nolde bringen? (Er ist ›deutsch‹, Erde, Heimatboden, schwer – sozusagen mystisch.) Denn die Franzosen werden doch zunächst nicht sehr gern gesehen sein – und für Dich heißt's ja auch, die Füße nach der Decke strecken (von wegen Geschäft). Munch wäre ja jetzt etwas. Barlach ist ja mehr ›ostisch‹ ...« (Knust 1979, S. 170.)

Alfred Flechtheim, der engagierte Verfechter moderner Kunst, mußte 1933 Deutschland verlassen und starb 1937 im Londoner Exil. RM

I.29

I.29
Rudolf Schlichter
1890–1955

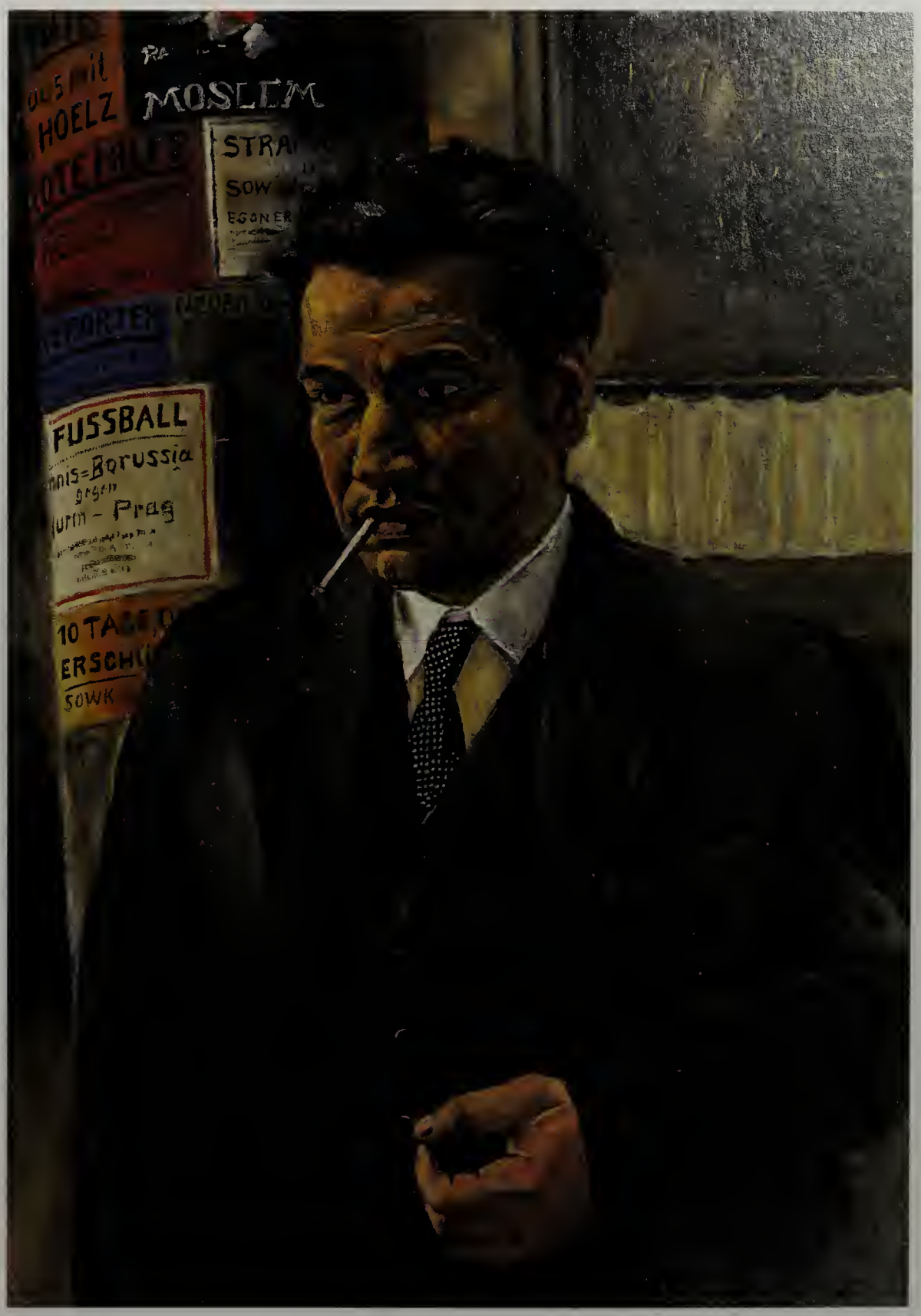
Bildnis Bert Brecht 1928

Öl auf Leinwand, 75,5 × 46 cm
Bez. u. r.: R. Schlichter
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
Inv. Nr. G 12719

Lit.: Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Kat. 4/159, Abb. – Eberhard Roters: Berlin 1910–1933. Die visuellen Künste, Berlin 1983, Abb. 130, S. 133. – Rudolf Schlichter. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1984, Kat. 5, Farbtaf. 105 (S. 91). – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 189, S. 298, Farbtaf. S. 299. – Michalski 1992, Abb. S. 36, S. 41. – Presler 1992, S. 60, Abb. S. 61.

Der Schriftsteller Bertolt Brecht (1898–1956) übersiedelte im September 1924 nach Berlin, wo er bis 1926 zusammen mit Carl Zuckmayer als Dramaturg am »Deutschen Theater« unter Max Reinhardt tätig war: »Brecht trat nur selten dort in Erscheinung, in seiner lose hängenden Lederjacke ausschauend wie eine Kreuzung aus einem Lastwagen-Chauffeur und einem Jesuitenschüler.« (Carl Zuckmayer: Drei Jahre, in: Theaterstadt Berlin. Ein Almanach, Berlin 1948, S. 88.) 1926 arbeitete Brecht an seinem Stück »Mann ist Mann«.

In der für Bert Brecht eigentümlichen Selbstinszenierung erfaßte Schlichter den Schriftsteller: etwas eitel, kaltschnäuzig und skeptisch, die Virginia-Zigarre lässig in der Hand, mit Lederjacke in der Proletarierattitüde des linken Intellektuellen. Den Hintergrund bilden abstrahierte Autoteile und Stahlplatten – eine Anspielung auf den Liebhaber schneller Autos (Brecht erhielt damals als Gehalt für ein Reklamegedicht ein Steyr-Auto), Anspielung auch auf den Typus des modernen Künstler-Konstrukteurs im technischen Zeitalter, der die Struktur der Montage für sein episches Theater nutzbar machte. Brecht und Grosz waren sich in den zwanziger Jahren bei Max Schlichter und an der Piscator-Bühne begegnet. 1931 plante Brecht, den Gotteslästerungs-Prozeß gegen Grosz auf dem Theater aufzuführen, und Grosz beabsichtigte, alle Brecht-Stücke zu illustrieren (vgl. Fischer 1993, S. 110). 1932 schuf Grosz Illustrationen für Brechts Kinderbuch »Die drei Soldaten«. 1935 besuchte Grosz den Dichter im dänischen Exil; während der Emigration in den USA kam es zu gelegentlichen Begegnungen. Nach dem Tod Brechts verfaßte Grosz den Nachruf »Bert Brecht war ein seltsamer Mann«, in: Der Kurier, Berlin, 16. 8. 1956. RM



I.30

I.30
Rudolf Schlichter
1890–1955

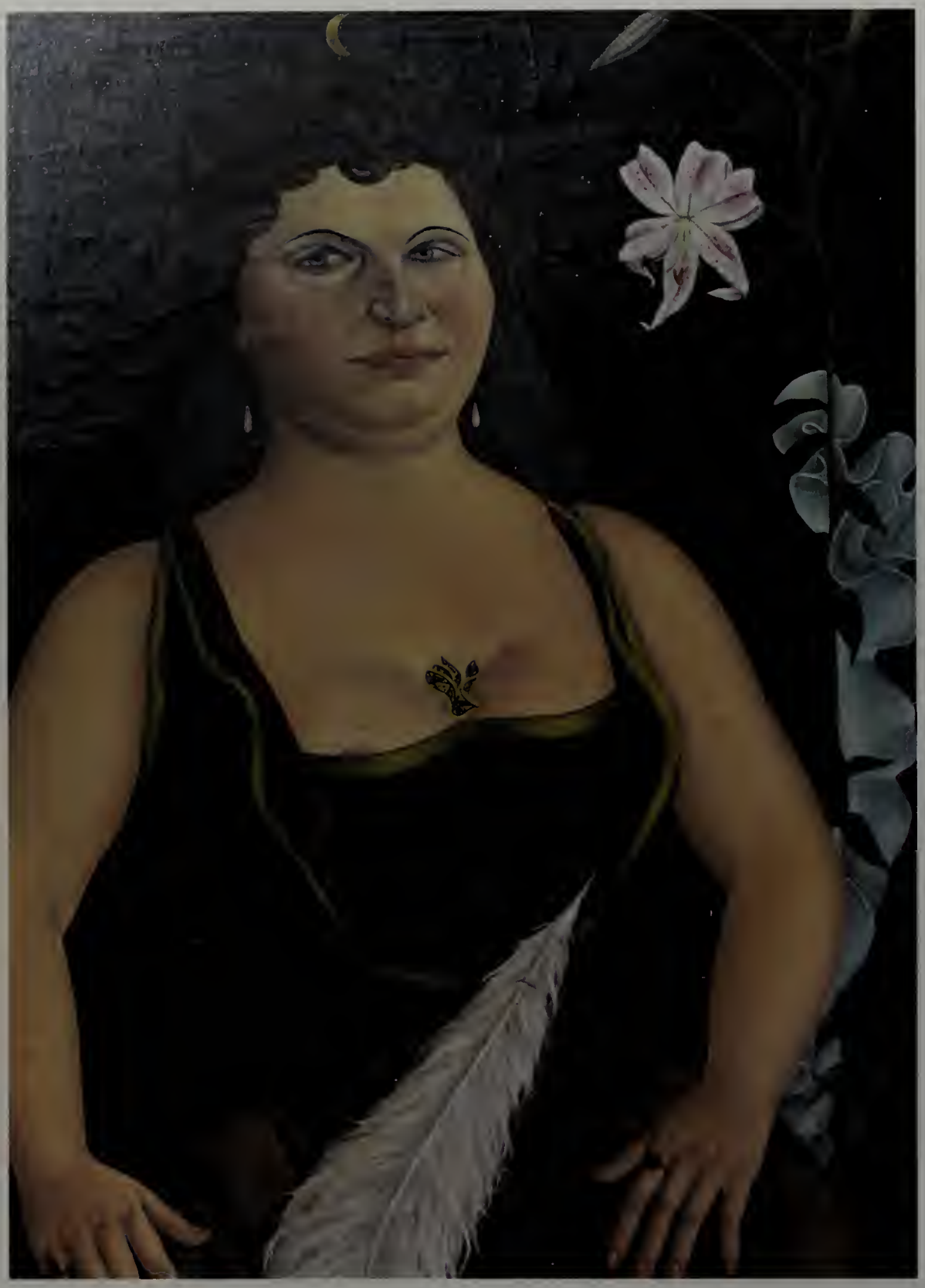
Porträt Egon Erwin Kisch 1928

Öl auf Leinwand, 88 × 62 cm
Bez. u. r.: R. Schlichter
Mannheim, Städtische Kunsthalle
Inv. Nr. M 707

Lit.: Die 20er Jahre im Porträt, Bonn 1976, S. 209 (Abb.). – Michalski 1992, S. 41, Farbabb. S. 32. – Presler 1992, S. 138, Farbabb. 14.

Der »rasende Reporter« Egon Erwin Kisch (1885–1948) steht in seiner gedrungenen, konzentrierten Gestalt vor dem Romanischen Café in Berlin, in dem auch der Kreis um Grosz, Heartfield und Herzfelde verkehrte. Gemalt in der Situation des Immer-auf-dem-Sprung-Seins, mit glimmender Zigarette im Mund. Die Anschläge auf der Litfaßsäule hinter Kisch weisen auf biographische Bezüge und die Interessen des Reporters hin: auf Sergej Eisensteins Film »Oktjabr« (»Oktober – 10 Tage, die die Welt erschütterten«) von 1927, auf das Fußballereignis »Tennis-Borussia gegen Sturm-Prag«, auf politische Propagandaveranstaltungen mit dem Redner Max Hoelz und die »Rote Hilfe« sowie auf Verlage und Strafprozesse.

Das Bildnis gehört in die Reihe neusachlicher Porträts linker Intellektueller (Bertolt Brecht, Oskar Maria Graf, Helene Weigel), die Rudolf Schlichter im Berlin der zwanziger Jahre malte. Schlichter und Kisch kannten sich seit ihrer Mitarbeit für



I.31

die KPD-Tageszeitung »Die Rote Fahne«. George Grosz schätzte Kischs »gutes Journalistenbuch ›Hetzjagd durch die Zeit‹« (Neven DuMont 1992, S. 66), hielt aber den Reporter für »sentimental« (vgl. Knust 1979, S. 160). RM

I.31
Christian Schad
1894–1982

Triglion 1926

Öl auf Leinwand, 103 × 76 cm
Bez. u. r.: Schad 26
Privatsammlung

Lit.: Max Osborn: Der Maler Christian Schad, Berlin 1927, Abb., unpag. – Christian Schad. Ausst.Kat. Galleria del Levante, Mailand – München 1970, Kat. Nr. 33, Abb. – Andrea Heesemann-Wilson: Christian Schad, Expressionist, Dadaist und Maler der Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk bis 1945, Diss., Göttingen 1978, Nr. 83, S. 114–116.

»Triglion« – entstanden aus der Zusammenziehung der Namen Triangi und Taglioni – war eine berühmt-berüchtigte Femme fatale im Wien der zwanziger Jahre: hochmütig-dreistes Gesicht, tiefes Dekolleté, gedrungene Körperlichkeit. Sie »trägt einen Halbmond – Attribut der Diana – im Haar, außerdem rankt eine ›unschuldige Lilie‹ neben ihr empor. Quer über ihrem Schoß liegt eine Feder, für Schad ›Symbol der Geilheit‹« (Heesemann-Wilson 1978, S. 115). Die »Triglion« ist ganz Domina, eine kalt distanziert gemalte Mixtur aus Hure und Königin, Sexualität aus dem Kühlschrank, die erst aufgetaut sein will. »Eintrittskarten vergriffen«, mit diesen Worten kündigte die Femme scandaleuse ihre Vortragsabende in der Presse an. Hier ist ihr auch Christian Schad, »der Maler mit dem Skalpell«, begegnet: »Triglion, von polnischer Herkunft, habe sich einen Reichsgrafen ›geangelt‹ und sei das enfant terrible Wiens gewesen. Einmal wöchentlich gab sie eine Soirée – sozusagen als eine ›Eine-Frau-Show‹, zu der nur sie die Karten vergab. Vor der Vorstellung, die Schad besuchte und in der sie die Wollust verkörperte, heuerte sie jemanden an, der dann auf die Bühne trat, ihr eine Rose überreichte und sie auf den entblößten Arm küßte. Diesen Vorgang kommentierte sie mit den Worten: ›Sehen Sie, wie der Gesandte von... sich wieder festsaugt?‹.« (Christian Schad, zit. nach: Heesemann-Wilson 1978, S. 114 f.) Der Maler Schad, geschult an italienischer Bildnismalerei der Renaissance und des Manierismus, übersiedelte 1927 von Wien nach Berlin. In diesem Jahr war das Porträt in der Schad-Ausstellung der Galerie Neumann-Nierendorf in Berlin zu sehen. Im Unterschied zu dem Moralisten und Sozialkritiker Grosz, der das Abstoßende betont, gibt Schad das Bild einer emanzipierten Frau, die nichts bereut. RM

I.32
Christian Schad
1894–1982

Agosta, der Flügelmensch, und Rasha, die schwarze Taube 1929

Öl auf Leinwand, 120 × 80 cm
Bez. u. r.: Schad 29
Privatsammlung

Lit.: Wieland Schmied: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918–1933, Hannover 1969, Abb. 161. – Richard Hiepe. Agosta, der Flügelmensch, und Rasha, die schwarze Taube, in: Die Kunst und das schöne Heim, 84. Jg., 1972, Heft 12, S. 721 ff. – Carl László: Christian Schad, Basel 1972, Abb. S. 192. – Andrea Heesemann-Wilson: Christian Schad, Expressionist, Dadaist und Maler der Neuen Sachlichkeit. Leben und Werk bis 1945, Diss., Göttingen 1978, Werkverz. Nr. 104. – Christian Schad. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1980, Kat. Nr. 134, Farbtaf. S. 175. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 179, Farbtaf. S. 223.

I.32

»Agosta und Rasha traten auf einem Rummelplatz im Berliner Norden auf, der nach seinem Gründer ›Onkel Pelle‹ genannt wurde. Agosta stellte seinen bizarr deformierten Körper zur Schau (und wurde auch den Studenten der Charité als medizinisches Phänomen vorgeführt), Rasha trat mit einer Riesenschlange auf, die sich um ihren Körper wand ... Beide Artisten waren verheiratet und führten ein geregeltes bürgerliches Leben. Agosta etwa beschwerte sich einmal beim Maler, daß er sich so oft der eindeutigsten Angebote und Zudringlichkeiten sensationslüsterner Frauen erwehren müsse, an denen er ganz uninteressiert sei, weil er seine Frau liebe. Rasha lebte mit ihrem Mann, ihrem kleinen Sohn und der Boa Constrictor in einem Wohnwagen. Unter diesem Wagen hielt sie Hühner, und Schad erzählte, sie habe ihm manchmal frische Eier ins Atelier mitgebracht. Beide schildert er als einfache, aber gefällige, zuverlässige und pünktliche Menschen. ›Sie erzählten mir viel aus ihrem Leben, was interessanter war als das, was ich bei einem Five-o-clock-tea hätte erfahren können.‹« (Matthias Eberle, in: Ausst.Kat. Berlin 1980, S. 174.) Ein neuer Typus des traditionellen »Herrscherbildnisses« mit zwei Hauptdarstellern aus dem Schaustellergewerbe. Oben thront Agosta als nackter »König« in all seiner körperlichen Mißbildung, ihm zu Füßen Rasha, die exotische Madagassin. Weiß ist gegen Schwarz, Versehrtheit gegen Schönheit gesetzt. Eine Körpersprache des Kontrastes, kühl und distanziert in der Emotion und ohne die sozialkritisch anklagende Attitüde, wie George Grosz sie in jenen Jahren formulierte. Christian Schad bekennt sich zur »Normalität« im anscheinend Abseitigen, zu dem Einverständnis des Paars, so und nicht anders zu leben. Eine Sicht gegen die bürgerliche Konvention und ein Plädoyer für die Selbstverständlichkeit dieser so zur Schau getragenen Menschenwürde. RM

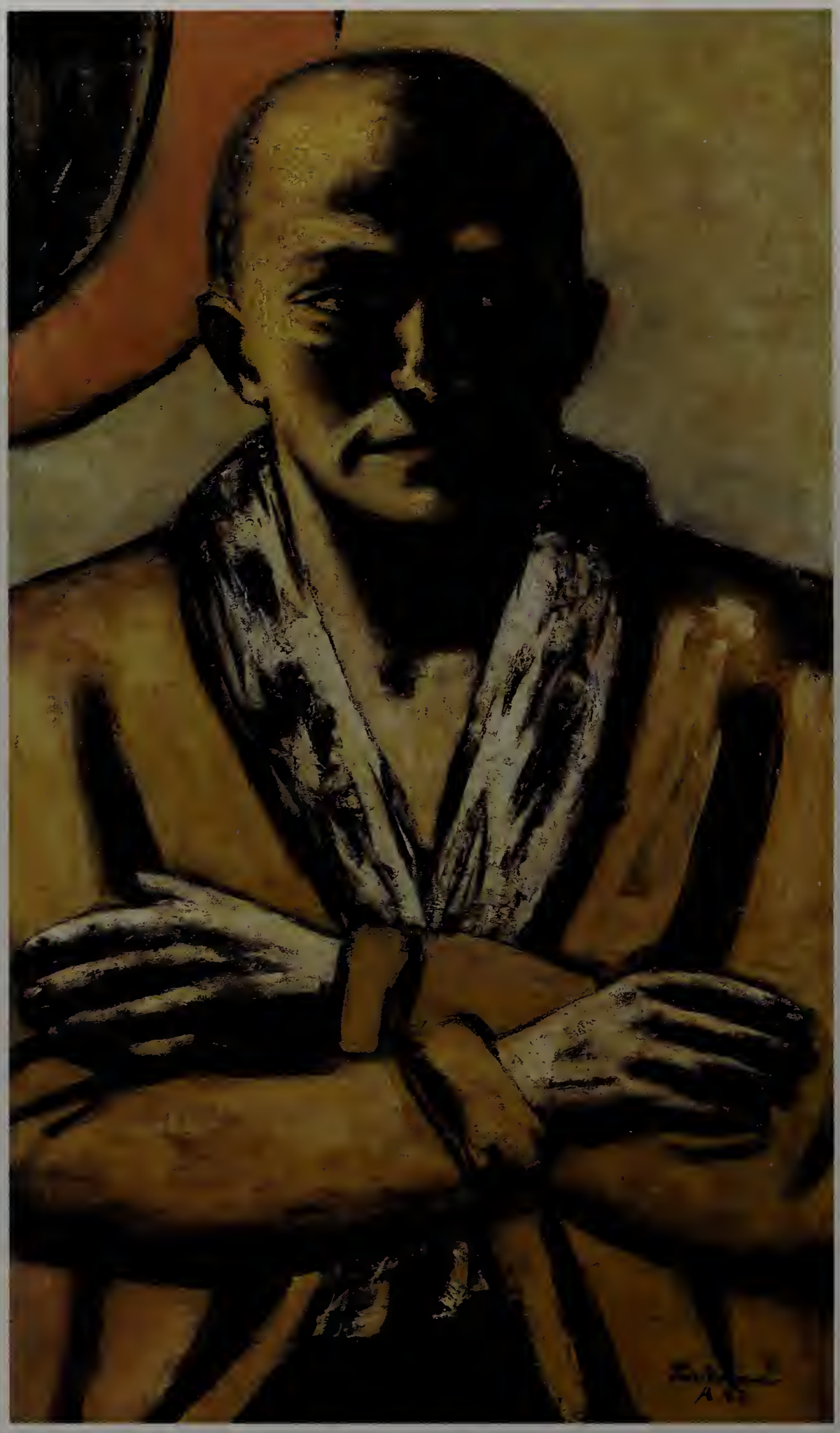
I.33
Max Beckmann
1884–1950

Selbstbildnis gelb-rosa 1943

Öl auf Leinwand, 94,5 × 56 cm
Bez. u. r.: Beckmann A 43
Berlin, SMPK, Nationalgalerie,
Leihgabe aus Privatbesitz

Lit.: Max Beckmann. Katalog der Gemälde, bearbeitet von Erhard und Barbara Göpel, Bern 1976, Kat. Nr. 645. – Fritz Erpel: Max Beckmann – Leben im Werk. Die Selbstbildnisse, Berlin 1985, S. 84, Kat. Nr. 183, Farbtaf. 196. – Max Beckmann. Selbstbildnisse. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle u. a., Stuttgart 1993, Kat. Nr. 23, S. 104, Farbtaf. S. 105.

In allen Selbstbildnissen hat Max Beckmann existentielle Nähe und Distanz seines Ego zur Gesellschaft bekundet. Selbstporträt in Gelb-Rosa: Max Beckmann steht in halber Figur vor uns, mit streng frontal gefaßtem Oberkörper, die Gestalt nahezu eingeklemmt. Arme und Hände sind sachte übereinandergelegt. Von ihnen geht ein Wellenschlag innerer Bewegtheit aus, der, in den Falten der Jacke aufgenommen, sich im Schal über den Schultern wieder schließt. Der Kopf im Schatten ist aus der Mittelachse leicht nach rechts genommen, mit einem Ausdruck der Abwendung, der das Nachsinnen betont. Dahinter ein angeschnittenes Kreissegment wie ein Nimbus hinter dem Haupt: »...eine Darstellung, deren mönchische Aura, von den gestisch bedeutsam verschränkten Armen bis hinauf zum demutsvoll verklärten Kahlkopf, weltüberwindende Gelassenheit ausstrahlt. Die Maske des Buddha, mit dem betont schmaläugigen Blick zur Seite, steht der Maske Mephistos entgegen, in verfremdeter Jugendlichkeit ein Bild ›außerhalb meines Willens und außerhalb meiner Vorstellung – und *doch ich selber*‹« (Erpel 1985, S. 84). Mathilde Beckmann erinnert sich 1983: »Mehr als einmal hat Max mir gesagt, daß er gerne Mönch geworden wäre und das Leben eines Einsiedlers geführt hätte.« Dieses Selbstbildnis, 1943 im Amsterdamer Exil in tiefster Depression gemalt, ist ein Zeugnis der Selbstbefreiung aus dem Leid der Zeit – »wenn man doch endlich wirklich teilnahmslos bleiben könnte«. Das »Selbstbildnis gelb-rosa«, begonnen am 3. August, beendete Beckmann im November 1943. Am 12. November 1943 notiert er in sein Tagebuch: »6 Stunden Selbstportrait mit rot und gelbrosa – glaube fertig. *Enorm* angestrengt.« RM



I.33

I.34

I.34
John Heartfield
1891–1968

5 Finger hat die Hand – Mit 5 packst Du den Feind! Wählt Liste 5 – Kommunistische Partei! 1928

Plakat, 64 × 48 cm
Bez. o. l.: John Heartfield
Berlin, Deutsches Historisches Museum
Inv. Nr. P 57–648

Lit.: Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, Dresden 1962 und 1971, Nr. 128, Taf. 128, S. 352. – Eckhard Siepmann: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte, Berlin 1977, S. 97 f., Abb. S. 96. – John Heartfield. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991, S. 342, Abb. Kat. Nr. 193, Taf. 53.

Plakat der KPD für die Reichstagswahlen am 20. Mai 1928. Die Arbeiterhand mit den gespreizten fünf Fingern symbolisiert die »Liste 5« (die KPD war bei der vorhergehenden Wahl fünftstärkste Partei). Für diese gestische Inszenierung der Bildidee ließ Heartfield von einem Photographen zahlreiche Aufnahmen von Arbeiterhänden anfertigen. Das Motiv ist auch auf dem Titelblatt der Tageszeitung »Die Rote Fahne« vom 13. Mai 1928. Gertrud Heartfield erinnert sich: »Der Widerstand gegen diesen Entwurf war innerhalb der Propaganda-Abteilung der KP erst groß. ›Nur eine Hand, zu wenig sei über die KP ausgesagt‹ und ähnliche Einwände wurden geltend gemacht.« (In: John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Selbstzeugnisse, Erinnerungen, Interpretationen. Eine Dokumentation, hg. v. Roland März, Dresden 1981, S. 151.) Das Plakatmotiv wurde zunächst nur als Handzettel für die Unterbezirke der KPD verteilt, dann aber im Wahlkampf eines der wirkungsvollsten Plakate im Spektrum aller Parteien. Frieda Rubiner zu John Heartfield: »Stell' Dir vor, Dein Plakat gefällt den Genossen und vielen anderen Leuten so sehr in Bayern, daß sie sich auf der Straße mit der gespreizten Hand grüßen, sogar die Bierkutscher grüßen von ihren Fahrzeugen so herunter!« (In: Der Schnitt entlang der Zeit, a.a.O., S. 151.)

RM

I.35

I.35
John Heartfield
1891–1968

Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech 1932

Photomontage im Kupfertiefdruck, 38 × 27 cm
Bez. o. r.: Röntgenaufnahme von John Heartfield
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste
Inv. Nr. 2261
Erstveröffentlichung in: Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Berlin, Nr. 29, 17. 7. 1932, S. 675

Lit.: Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, Dresden 1962 und 1971, S. 59, Nr. 147, Taf. 147. – Friedrich Pfäfflin: Die Fotomontagen John Heartfields in der »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (1930–1936) und in der »Volks-Illustrierte« (1936–1938). Eine Bibliographie, in: John Heartfield. Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930–1938, Frankfurt a. M. 1981, Nr. 4/32. – John Heartfield. Ausst. Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991, Kat. Nr. 216, Abb. S. 425, Kat. Nr. 217, Farbtaf. 94. – Roland März: Heartfield montiert 1930–1938, Leipzig 1993, S. 96, Taf. S. 97.

Ein Porträtphoto des späteren »Führers und Reichskanzlers« Adolf Hitler und die Röntgenaufnahme mit Goldstücken und dem Hakenkreuz als Herz montierte Heartfield zu einer Karikatur, die das demagogische Imponiergehabe des sendungsbewußten »Führers« lächerlich macht und zugleich auf eine der Quellen seines »unaufhaltsamen Aufstiegs«, das Großkapital, hinweist. Die Montage wurde im August 1932 – finanziert durch Harry Graf Kessler – im Großformat in Berlin plakatiert. Die Plakatierung provozierte Auseinandersetzungen zwischen Faschisten und Kommunisten (siehe Wieland Herzfelde: John Heartfield, Dresden 1988, S. 56; Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Ausst.Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach 1988, S. 476, 478, Nr. 23/2). Vgl. zu dieser Hitler-Parodie die Zeichnung »Siegfried Hitler«, 1922/23 (Kat. X.95) von Grosz. Am 18. April 1932 schrieb George Grosz an Mark Neven DuMont: »Trotzdem glaube ich an eine baldige Rohrstockrenässance ... eine Wiedergeburt im Geiste Hittlers, mit spartanischer Selbstdisziplin, in Form eigenhändigen Hosenstrammziehens. Nach zwölf hört die humane Milde auf ... jetzt haben wir fünf Minuten vor ... dann aber Schluss mit der lateinischen Fibel ... Hände angewinkelt und strammgestanden. Ja die Hitlers haben nun mächtig Wind in den Segeln ... müssen viel Kies haben, machen eine irrsinnige Wahlpropaganda, kost' doch so allerhand ... Herrliches Mittelalter. Wie schnell doch der deutsche Mensch die zivilisierte Pelle des vermeintlichen Fortschritts des 19ten Jahrhunderts abstreift.« (In: Neven DuMont 1992, S. 181.)

RM

KRIEG UND LEICHEN – DIE LETZTE HOFFNUNG DER REICHEN

I.36

I.36
John Heartfield
1891–1968

Krieg und Leichen –
Die letzte Hoffnung der Reichen
1932

Photomontage im Kupfertiefdruck, 38 × 54 cm
Bez. o. r.: Fotomontage: John Heartfield
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste
Inv. Nr. 2259
Erstveröffentlichung in: Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Berlin, Nr. 18, 27. 4. 1932, S. 420/421 (Doppelseite)

Lit.: Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, Dresden 1962 und 1971, Nr. 155–156, Tafel (Doppelseite 155/156). – Eckhard Siepmann: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte, Berlin 1977, Abb. S. 172. – Friedrich Pfäfflin: Die Fotomontagen John Heartfields in der »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (1930–1936) und in der »Volks-Illustrierte« (1936–1938). Eine Bibliographie, in: John Heartfield. Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930–1938, Frankfurt a. M. 1981, Nr. 1/32. – John Heartfield. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991, Kat. Nr. 214, Taf. Doppelseite 366/367. – Roland März: Heartfield montiert 1930–1938, Leipzig 1993, S. 180, Abb.

John Heartfield hat aus dem Dokumentarphoto gefallener Soldaten und dem Photo einer Hyäne eine Allegorie gegen den Krieg montiert. Wie sein Freund Grosz in den »modernen Historienbildern« arbeitet auch Heartfield mit politischen Attributen. Der Zylinder symbolisiert das Monopolkapital, das am Krieg verdient, die Inschrift im Orden »Pour le Profit« ist eine Abwandlung des »Pour le mérite«-Ordens. Die Montage entstand 1917 anläßlich des 15. Jahrestages der russischen Mai-Demonstration gegen den Krieg. Im Land Baden wurde die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« aufgrund dieser Darstellung beschlagnahmt und erst nach Protesten und Solidaritätserklärungen, unter anderen von Brecht, Dix, Feuchtwanger, Pabst und Seghers, wieder freigegeben. RM

I.37
John Heartfield
1891–1968

Stützen der Gesellschaft:
»Alles in schönster Ordnung!«
1933

Photomontage im Kupfertiefdruck, 38 × 27 cm
Bez. u. r.: Fotomontage: John Heartfield
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste
Inv. Nr. 35
Erstveröffentlichung in: Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, Prag, Nr. 25, 29. 6. 1933, S. 436

Lit.: Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, Dresden 1962 und 1971, Nr. 161, Taf. 161. – Friedrich Pfäfflin: Die Fotomontagen John Heartfields in der »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (1930–1936) und in der »Volks-Illustrierte« (1936–1938). Eine Bibliographie, in: John Heartfield. Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930–1938, Frankfurt a. M. 1981, Nr. 12/33. – John Heartfield. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991, Abb. S. 25, Kat. Nr. 237. – Roland März: Heartfield montiert 1930–1938, Leipzig 1993, S. 160, Taf. S. 161.

Die im Prager Exil entstandene Photomontage kommentiert die Internationale Wirtschaftskonferenz, die vom 2. Juni bis zum 7. Juli 1933 in London stattfand. Die Akteure im Bild, von links nach rechts (in der Unterschrift falsch gekennzeichnet), sind: der US-Außenminister und Berater Roosevelts Cordell Hull, der englische Schatzkanzler Neville Chamberlain, der englische Ministerpräsident Ramsay MacDonald und der französische Ministerpräsident Édouard Daladier. In die Montage eingearbeitet sind Äußerungen der Politiker: »Ich habe vom Beginn der Weltwirtschaftskrise an eine günstige Entwicklung der Probleme feststellen können. Die Verhandlungen scheinen fester umrissenen Lösungen entgegenzugehen, als man hoffen konnte« (Daladier), und von MacDonald, dem Vorsitzenden der Konferenz: »Ich kann in ehrlicher Überzeugung erklären, daß das Ergebnis der Konferenz sehr befriedigend ist.« Rechts oben eine Zeitungsnotiz über die Vernichtung von sechs Millionen Sack Kaffee in São Paulo am 18. Juni 1933. Die Konferenz blieb ergebnislos und konnte weder den Handelskrieg noch die Währungskrise beheben. Die Montage Heartfields konfrontiert den Zweckoptimismus der Konferenzbeteiligten mit den Folgen der Weltwirtschaftskrise.

John Heartfield und George Grosz, seit 1915 eng befreundet, gehörten zu den schärfsten Kritikern reaktionärer Kräfte in der Weimarer Republik, beide teilten 1933 das Schicksal der Emigration. Trotz mancher politischer Meinungsverschiedenheiten war die Freundschaft von Bestand: »Deine Freundschaft hat mich tief gerührt, wo Freundschaft heute doch so rar ist und jeder allein dasteht. Es ist schön, daß unsere Freundschaft nicht von politischen Motten zerfressen wurde. Ich bin manchmal sehr bedrückt, wenn ich in den Emigranten-Zeitungen sehe, wie sich die verschiedenen Gruppen bekämpfen... Ich bin froh, daß der bestialisch-schreckliche Alptraum des Hitlerregimes zu Ende geht.« (George Grosz, 1945, zit. nach: März 1993, S. 18.) Ausführlich zur Freundschaft Heartfield-Grosz siehe Wieland Herzfelde: George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen oder Die Macht der Freundschaft, in: Sinn und Form, Berlin, 23. Jg., 1971, Heft 6, S. 1224–1251, und Ulrich Faure: Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947, Berlin – Weimar 1992. RM

ALLES IN SCHÖNSTER ORDNUNG!

NEVILLE CHAMBERLAIN, engl. Schatzkanzler — CORDEL HULL, amerik. Delegationsführer — RAMSAY MACDONALD — Fotomontage: John Heartfield

Daladier, *französischer Ministerpräsident:* „Ich habe von Beginn der Weltwirtschaftskonferenz an eine günstige Entwicklung der Probleme feststellen können. Die Verhandlungen scheinen fester umrissenen Lösungen entgegen zu gehen, als man hoffen konnte."

MacDonald, *Vorsitzender der Konferenz:* „Ich kann in ehrlicher Überzeugung erklären, daß das Ergebnis der Konferenz sehr befriedigend ist

I.37

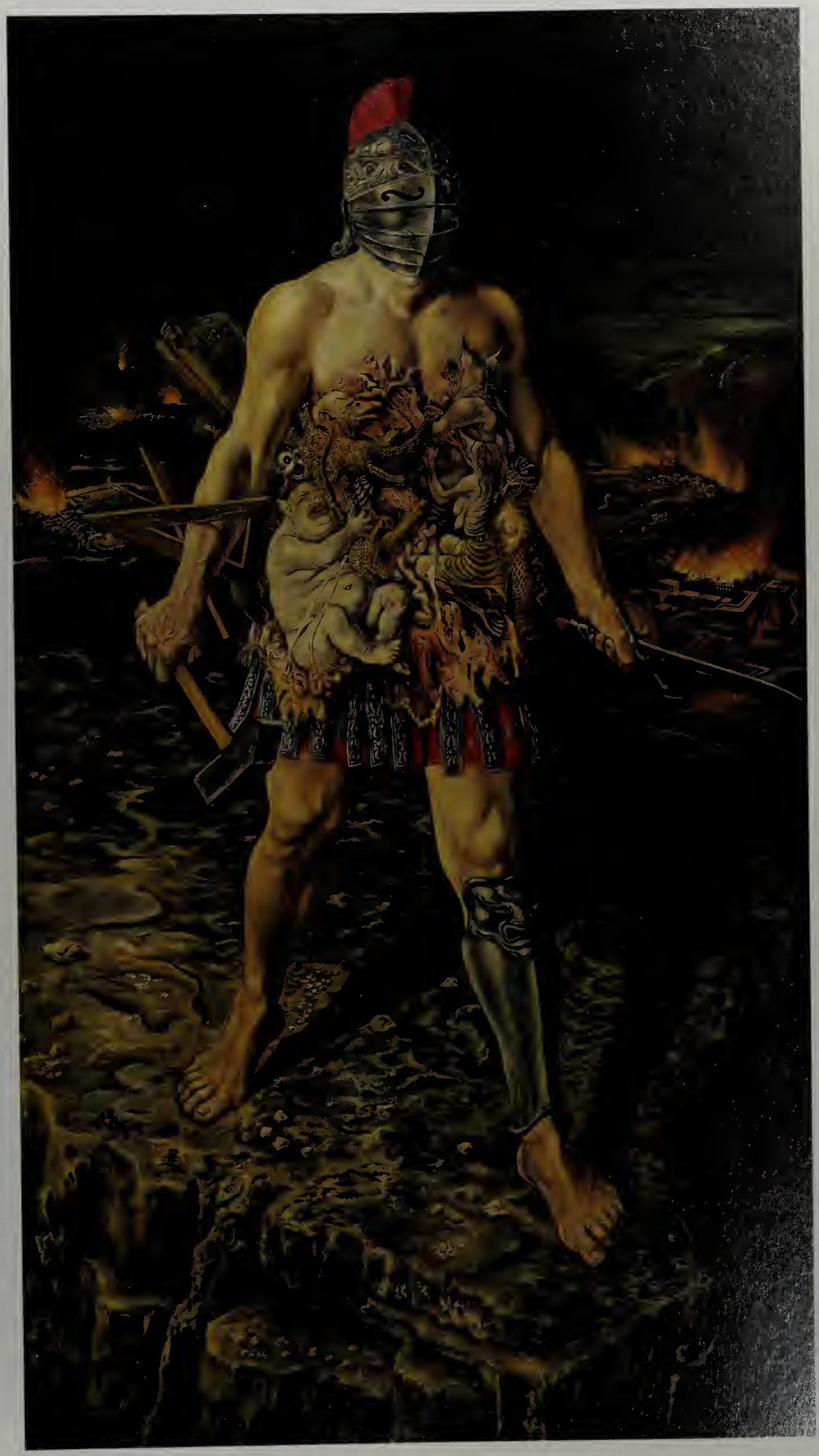
I.38
Rudolf Schlichter
1890–1955

Blinde Macht 1937

Öl auf Leinwand, 179 × 100 cm
Bez. u. r.: R. Schlichter 1937
Berlin, Berlinische Galerie
Inv. Nr. BG-M 1984/79

Lit.: Zwischen Widerstand und Anpassung. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin 1978, Kat. Nr. 431. – Kunst in Berlin von 1930–1960. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1980, Kat. Nr. 179, Farbtaf. S. 95. – Rudolf Schlichter 1890–1955. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1984, Abb. 153. – Sammlung Berlinische Galerie. Kunst in Berlin von 1870 bis heute, Berlin 1986, S. 146 ff., Abb. S. 149. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. Nr. 190, Farbtaf. S. 191. – Berliner KUNSTstücke. Ausst. Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Stuttgart 1990, S. 198, Farbtaf. S. 199. – Günter Metken: Rudolf Schlichter. Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung, Frankfurt a. M. 1990.

Rudolf Schlichter, der einstige Dadaist und Porträtist von Brecht und Kisch (Kat. I.29, I.30), wechselte 1929 vom Kommunismus in das Lager der »Konservativen Revolution« um Ernst Jünger und Ernst Niekisch und trat zum Katholizismus über. Während sein Freund Grosz 1933 in die USA auswanderte, ging Schlichter von Berlin aus in die innere Emigration schwäbischer Provinz. Hier malte er 1937 »Blinde Macht«, eine »Allegorie des gepanzerten Irrsinns« (Eberhard Roters: Berlin 1910–1933. Die visuellen Künste, Berlin 1983). Vorbereitet wurde das Bild durch eine Skizze auf dem Umschlag für seine 1932 erschienenen Jugendmemoiren »Das widerspenstige Fleisch« sowie durch die Titelblattzeichnung »Goliath verhöhnt das Volk Israel« für die katholische Zeitschrift »Junge Front«. Mit dieser Zeichnung geriet Schlichter 1935 in Konflikt mit dem nationalsozialistischen Regime. Rudolf Schlichters »Blinde Macht«, zwei Jahre vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs entstanden, ist eine apokalyptische Kriegsallegorie in der Tradition der alten Meister und zugleich ein Beitrag zum modernen Surrealismus. Hart am Abgrund verharrt die Menschheit in blindwütiger Selbst-Zerstörung, zusammenmontiert aus den Versatzstücken der Vergangenheit und Gegenwart: »Der Koloß vollführt seine Zerstörungsarbeit offenbar, ohne hinzusehen. Die Instrumente vernunftgemäßer Weltordnung wie Gesetzbuch und Zeichendreiecke hat er kassiert; anstelle der Augen befinden sich zwei Schallöcher wie bei einer Violine im Helm. Gepanzert durch Höllengetier, befindet er sich, ohne in der Bewegung innezuhalten, vor dem Hintergrund einer düsteren Landschaft brennender Städte einen Schritt vor dem Abgrund. Die Frontalfigur überragt monströs den Horizont, der Rhombus aus Armhaltung und Abgrundkante läßt sie aggressiv auf den Betrachter zudringen.« Rudolf Schlichters »Kritik zielt, auch wenn sich der Gedanke an die martialischen Posen der Helden Brekers und Thoraks aufdrängt, über den Faschismus hinaus auf den allgemeinen zivilisatorischen Zustand der Gesellschaft. Mit dem Industrialismus sieht er eine Kultur entstanden, die nicht mehr in der Lage ist, humane Formen des Zusammenlebens zu konservieren. ›Ungeheuer kältester Seelenlosigkeit‹, ›gepanzerte Echsenmenschen‹ hinterlassen, wohin sie auch kommen, tote Wüsteneien … *Blinde Macht* baut keine Gegenposition mehr auf, sondern zeigt ein unentrinnbares Verhängnis« (Christoph Asendorf, in: Berliner KUNSTstücke 1990, S. 198). In diesem Vorkriegsjahr 1937 malt sich George Grosz im amerikanischen Exil inmitten rauchender Trümmer vor einer brennenden Stadt (»Remembering«, Kat. IX.55). Bei Schlichter wie bei Grosz geht der apokalyptische Blick voraus auf ein zerstörtes Europa nach dem Zweiten Weltkrieg. RM



1.38

Kat. II.2 Ludwig Mies van der Rohe, Wettbewerbsbeitrag für das Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße, 1921

Bernhard Schulz

Hochhäuser im märkischen Sand

Berlin und New York von der Jahrhundertwende bis 1933: eine Wahlverwandtschaft

Der Kaiser und die Konkurrenz

George Grosz kam, versehen mit dem Ehrendiplom der Dresdener Kunstakademie, Anfang 1912 nach Berlin. Hinter sich ließ er die sächsische Residenzstadt, und noch weiter zurück das pommersche Landstädtchen Stolp, wo er zehn Jahre seiner Kindheit und Jugend zugebracht hatte. »Aus dieser pedantischen Welt«, erinnerte sich Walter Mehring 1944, »tauchte er in den letzten Friedensjahren als Stammgast in einem Berliner Café auf... Als Atelier diente eine Dachstube in einem Vorort, die Wände waren mit amerikanischen Reklameplakaten, Schutzumschlägen von Kriminalromanen, Photographien von Edison und Mark Twain beklebt. Auf der Staffelei stand ein großes Gemälde, ›Ankunft in Manhattan‹. Ein Grammophon spielte unaufhörlich Ragtime.«[1] Amerika stellte sich ihm in seiner Kindheit als Gemisch aus Exotik und Moderne dar: »Aber auch die große, ein wenig ausgebleichte Photographie liebte ich, die an der Wand hing. Sie zeigte einen mächtigen Dampfer auf der Fahrt nach New York...«[2]

1902 lebte Grosz mit seiner verwitweten Mutter in Berlin, in einem jener abertausenden von Mietshäusern, die in den ausufernden Vorstädten hochgezogen wurden. Das alte, preußische Berlin war dahin. Nicht lange bevor sich die Amerika-Sehnsucht des jungen Grosz entzündete, hatte Walther Rathenau das widerspruchsvolle Wachstum der Reichshauptstadt mit beißender Kritik bedacht. »Berlin ist nicht gewachsen, sondern verwandelt«, schrieb Rathenau 1899, »Schinkel und Wertheim, Schlüter und Begas vertragen sich einfach nicht. Das königlich Preußische findet im kaiserlichen Reichsberlin keinen Platz mehr; Spreeathen ist tot und Spreechikago wächst heran.«[3]

Das uferlose Wachstum Berlins im märkischen Sand und dasjenige Chicagos in der Prärie des Mittelwestens mag Rathenau bei seinem Wortspiel im Sinn gehabt haben. Schon Mark Twain hatte in Berlin ein »europäisches Chicago« gesehen.[4] Als wirtschaftliches Zentrum eines Landes, das sich in technischer und ökonomischer Innovationsbereitschaft allein mit den aufstrebenden Vereinigten Staaten messen konnte, forderte das Wilhelminische Berlin zum Vergleich mit amerikanischen Städten heraus. »New York« als Synonym der Großstadt schlechthin überlagerte sich mit Bildern der inneramerikanischen Verstädterung, in der sich die Geschichte Berlins gespiegelt fand. Hochhäuser und Hochbahnen, Fabriken und Vorstädte verschmelzen in jenem umfassenden Begriff der »Amerikanisierung«, der spätestens seit der Jahrhundertwende als Schlagwort geläufig wurde.[5] 1910 führt der Kulturkritiker Karl Scheffler in seinem vielzitierten Buch »Berlin – ein Stadtschicksal« aus, »daß die junge Reichshauptstadt sich mit wahrer Gier und mit Leidenschaft zum Anwalt der neuen Lebensidee gemacht hat, zur Vorkämpferin der neuen Industriekultur, daß es sich zuerst in Deutschland und am rücksichtslosesten in ganz Europa amerikanisiert hat«.[6] Scheffler spricht vom »amerikanisch kühnen Geist, der in Berlin umgeht«, aber auch von der »amerikanisch übersteigerten Großstadtidee«. Diese indes war nicht am Stadtbild abzulesen – »tausend mißverstandene Formen quellen aus den Mauern dieser kleinbürgerlichen Behausungen«, beschrieb Rathenau 1899 diesen architektonischen »Fiebertraum« –, sondern am urbanen Leben, an Verkehr und Konsum. George Grosz erinnerte sich später gern dieser Veränderungen des Alltagslebens: »Im Kaufhaus des Westens gab es original-amerikanische Anzüge zu kaufen. Ich erstand einen und fühlte mich ganz amerikanisch.«[7] Daß Kaiser Wilhelm II. bereits 1902 von der »amerikanischen Gefahr« gesprochen hatte[8], mochte dem Modetrend in seiner Hauptstadt ein zusätzliches Moment des politischen Protests mitgegeben haben.

Oder hatte der Kaiser den ökonomischen Konkurrenzkampf der beiden, seit kurzem führenden Wirtschaftsnationen im Sinn? Seine »Industriekapitäne« jedenfalls hatten sich mit dem Konkurrenten bereits verständigt. Die seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts nach vorn drängende Elektroindustrie hatte mit den Absprachen zwischen AEG – der Gründung von Walther Rathenaus Vater Emil – und General Electric auf der einen, Siemens und Westinghouse auf der anderen Seite eine Ahnung davon gegeben, wie weltumspannende »Trusts«

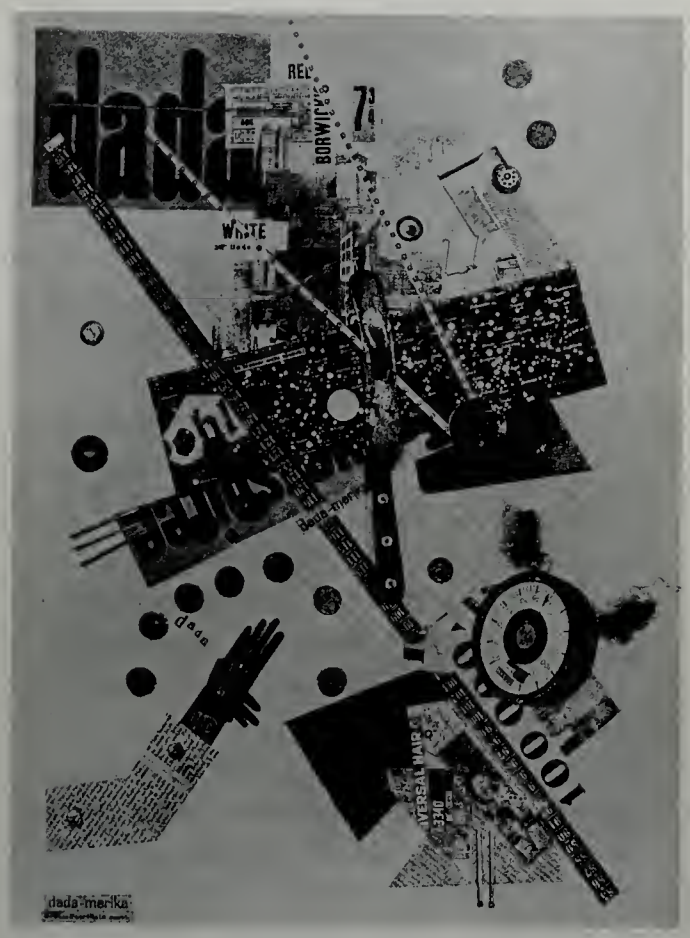
die überholte, doch wie ein unausweichliches Verhängnis in den Weltkrieg treibende Feindschaft der Nationalstaaten zu überwinden gedachten. Mit dem Beginn der Fließbandproduktion bei Ford für das legendäre »Model T«, 1913 in Highland Park bei Detroit, erreichte die Verwissenschaftlichung des Produktionsprozesses eine neue Stufe. Die Methoden der Arbeitszeitmessung und Arbeitszergliederung wurden – nach dem Namen ihres Pioniers – als »Taylorismus« zum Schlagwort der Zeit.[9]

Im selben Jahr 1913 erreichte das Woolworth Building in New York seine für die folgenden siebzehn Jahre Weltrekord bedeutende Höhe von 800 Fuß gleich 260 Meter. Der neugotische »Skyscraper« von Cass Gilbert blieb vordergründig dem Stilpluralismus der Jahrhundertwende verhaftet; zugleich aber bediente er sich in seiner Fassadengestaltung der seit Viollet-le-Duc offenkundigen konstruktiven Logik der Gotik als Analogie zur Stahlskelettkonstruktion, welche allein den Wolkenkratzer hervorbringen konnte. Der über dem niedrigeren, breitgelagerten Unterbau unversetzt nach oben schießende Hochhausschaft

Das Woolworth Building in New York, 1913

sollte, anders als gleichzeitige Beispiele maximaler Grundstücksausnutzung und ungeachtet der vielbelächelten neugotischen Fassade, als beispielhafte Lösung Bestand haben.

Als unbestritten beispielhaft galt in Europa der reine Nutzbau Amerikas. Die Bemühungen des 1907 gegründeten Deutschen Werkbundes (DWB), die Konkurrenzfähigkeit der deutschen Wirtschaft durch künstlerische Veredelung ihrer Produkte zu erhöhen, erstreckte sich auch auf die Fabrikationsanlagen selbst. Was unter der Überschrift »Die vorbildlichen Industriebauten« 1914 auf der Kölner Werkbundausstellung einer breiten Öffentlichkeit präsentiert wurde, war über Jahre vom Werkbund als photographische Sammlung angelegt worden. Seit 1911 war Walter Gropius für die Betreuung dieser Sammlung zuständig. Im Jahrbuch des DWB von 1913 hob Gropius die ästhetische Bedeutung der amerikanischen Nutzbauten hervor: »Im Mutterland der Industrie, Amerika, sind industrielle Großbauten entstanden, deren unbekannte Majestät auch unsere besten deutschen Bauten dieser Gattung überragen… Die Selbstverständlichkeit dieser Bauten beruht nicht auf der materiellen Überlegenheit ihrer Größenausdehnung – hierin ist der Grund monumentaler Wirkung gewiß nicht zu suchen –, vielmehr scheint sich bei den Erbauern der natürliche Sinn für große, knapp gebundene Formen, selbständig, gesund und rein erhalten zu haben. Darin liegt aber ein wertvoller Hinweis für uns, den historischen Sehnsüchten und den anderen Bedenken intellektueller Art, die unser modernes europäisches Kunstschaffen trüben und künstlerischer Naivität im Wege sind, für immer die Achtung zu versagen.«[10] Entscheidend für die Entwicklung der zukünftigen Architekturauffassung ist die Absage an die Verbindlichkeit des Überlieferten. Die Bauaufgabe – so das Credo der Moderne – bringt ihre eigenen, angemessenen Formen hervor. Die Abbildungen im Jahrbuch zeigen als amerikanische Beispiele Getreidesilos unterschiedlicher Konstruktionen und die neuesten Automobilfabriken in Detroit, unter denen die riesige, zweigeschossige Anlage der Continental Motor Manufacturing Company den additiven Charakter der neuzeitlichen Fabrik besonders sichtbar macht. Daß Gropius mit seinen epochalen Bauten für die Fagus-Werke auf diese Vorbilder Bezug nahm, liegt auf der Hand; daß sein Auftraggeber im kleinstädtischen Alfeld an der Leine sich unmittelbar vor Auftragserteilung in den USA mit den neuesten Produktionsmethoden vertraut gemacht hatte, unterstreicht den Zusammenhang. Die von Gropius im Bild



Grosz-Heartfield mont., dada-merika, 1919

vorgestellten Bauten wurden spätestens in ihrer kanonischen Verwendung durch Le Corbusier zu den »ausgewiesenen Ikonen von Modernität und architektonischer Redlichkeit«[11], auf die das »neue Bauen« der zwanziger Jahre als Urbilder immer wieder zurückgreifen sollte.

Im Krieg traten die beiden Stränge der Amerika-Bewunderung, der der technisch-ökonomischen Leistungskraft auf der einen, der der unbelasteten Modernität auf der anderen Seite, auseinander. Während die Organisation der Kriegswirtschaft – wiederum fällt der Name Walther Rathenaus – nach dem Muster eines kapitalistischen Riesenbetriebs aufgezogen wurde, fiel der »angelsächsische Krämergeist« der kulturkritischen Verdammung anheim.[12] Der Kriegseintritt der USA im April 1917 bedeutete nicht nur die Wende des Kriegsgeschehens zuungunsten der Mittelmächte, sondern markierte – wie hellsichtige Beobachter, so der Soziologe Max Weber, voraussahen[13] – eine weltpolitische Zäsur.

Aus deutscher Sicht spielte die nahezu zeitgleiche Revolution in Rußland eine größere Rolle, knüpften sich doch zunächst die außenpolitischen Spekulationen der Obersten Heeresleitung und nach dem ernüchternden Ausgang des Krieges die Hoffnungen der politischen Linken an den Sieg der Bolschewiki. Zugleich trat die kulturelle Umwälzung im rückständigen Rußland als Vorbild hervor. Rief George Grosz 1917 während des Krieges noch »Amerika!!! Zukunft!!!«[14] – im »Gesang der Goldgräber« –, so ließ er auf einem Plakat für die »Dada-Messe« 1920 die »Maschinenkunst Tatlins« hochleben. Allerdings stand für Dada nicht Pro, sondern Contra im Mittelpunkt: die auf die Spitze getriebene Provokation des Bürgers.[15] Grosz konnte aus dem Fundus seiner jugendlichen Amerika-Bilder schöpfen. Hatte er 1916 ebenso eine »Erinnerung an New York« gezeichnet wie im Gemälde »Der Abenteurer« (1917; Kat. IX.11) einen Western-Helden in den Mittelpunkt gestellt, so verband er 1919 zusammen mit John Heartfield Wort- und Bildelemente zu der Collage »dada-merika« (1919; Kat. IV.21). Deren Aussage ist die radikale Modernität der Form. Während das »O Mensch!«-Pathos der Expressionisten im Alltagsgebrauch zur Phrase verkam und mit den Exaltationen der Inflationszeit verebbte, wurde für die Zeit der Weimarer Republik ein Gemisch aus amerikanischen und sowjetrussischen Projektionsbildern bestimmend. Die nationalistische Rechte haßte folgerichtig an Berlin die »Vereinigung von Chicago und Moskau« und geißelte die »amerikanisch-bolschewistische Fassade« der neuen Architektur.[16]

Wolkenkratzer-Rummel

Die bis dahin theoretischen Erörterungen des Hochhauses als Inbegriff des amerikanischen Bauens begannen sich bald nach dem Krieg zu konkretisieren. Die mancherorts entstehenden Turmbauten waren allerdings meist einem gemäßigten Backstein-Expressionismus verpflichtet, so in Düsseldorf oder in Köln.[17] Die Hochhaus-Diskussion in Deutschland war vielfach polemisch auf das amerikanische Vorbild bezogen.[18] Der Stadtplaner Martin Mächler etwa, dessen Vorschläge für die Verkehrsbewältigung in der Reichshauptstadt bis heute aktuell geblieben sind, nannte das Hochhaus 1921 den »steingewordene[n] Gedanke[n] des rücksichtslosen allkapitalistische[n] Unternehmers, dessen Streben nur auf ungeheuren Gewinn von materiellen Gütern gerichtet ist«.[19]

Paradoxerweise entstand der »Wolkenkratzer-Rummel« – so 1922 die Überschrift in einer Fachzeitschrift – aus der sozialen und wirtschaftlichen Not der Nachkriegszeit. Die ungeheure Wohnungsnot in den Großstädten und die drastische Teuerung gegenüber den Boomjahren bis 1914 ließen das Hochhaus als Möglichkeit erscheinen, um Büroflächen zu konzentrieren und zweckentfremdeten Wohnraum freizubekommen. Der »Schrei nach dem Turmhaus«, den die »Bauwelt« im November 1921 vernahm, hallte jedenfalls weithin, und die arbeitslose Architektenschaft griff die gebotene

Ludwig Mies van der Rohe, Entwurf für das Hochhaus an der Friedrichstraße in Berlin-Mitte, 1921

Möglichkeit entsprechend visionär auf. Der Ideen-Wettbewerb der eigens gegründeten Turmbau-AG zur Errichtung eines Hochhauses am Bahnhof Friedrichstraße erbrachte im Herbst 1921 – ungeachtet einer äußerst knapp bemessenen Abgabefrist – 144 Einsendungen. Mit den New Yorker Hochhäusern der dominierenden Beaux-Arts-Richtung, beispielhaft verwirklicht im 1913 fertiggestellten Municipal Building von McKim, Mead & White, hatten die Entwürfe wenig zu tun. Ein Entwurf allerdings war dabei, der Epoche machen sollte: der von Mies van der Rohe.

Dessen rundum verglaster, kantiger Skelettbau – oft verwechselt mit seinem alternativen, gerundeten Entwurf von 1922 – sprengt alle damaligen Konventionen. Gedanklich verwandt ist er mit den Ingenieurbauten, die der Deutsche Werkbund 1913 publiziert hatte. In der expressionistischen Zeitschrift »Frühlicht« schrieb Mies 1922: »Nur im Bau befindliche Wolkenkratzer zeigen die kühnen konstruktiven Gedanken, und überwältigend ist dann der Eindruck der hochragenden Stahlskelette. Mit der Ausmauerung der Fronten wird dieser Eindruck völlig zerstört, der konstruktive Gedanke, die notwendige Grundlage für künstlerische Gestaltung vernichtet und meist von einem sinnlosen und trivialen Formenwust überwuchert. Im besten Fall imponiert jetzt nur die tatsächliche Größe, und doch hätten diese Bauten mehr sein können als eine Manifestation unseres technischen Könnens.«[20] Präziser und schärfer zugleich ließ sich der Zustand des amerikanischen Hochhausbaus nicht beschreiben. Ästhetisch, nicht konstruktiv wußte Mies sich dem amerikanischen Vorbild voraus. Die stilistische Konventionalität amerikanischer Hochhäuser wurde allgemein von deutschen Autoren dieser Zeit betont wie auch auf die Priorität Europas gepocht: »Amerika hat es verstanden«, so der Kritiker Karl Fritz Stöhr in seinem 1921 veröffentlichten Buch »Die amerikanischen Turmbauten«, »sich die großen europäischen Erfindungen zu eigen zu machen, auszubauen, zu verbessern und seinen veränderten Verhältnissen anzupassen.«[21]

Die wechselseitige Distanz zeigte sich im Jahr nach dem Berliner Wettbewerb, 1922, beim Wettbewerb um den Chicago Tribune Tower.[22] Der bewußte Einsatz von Architektur als Markenzeichen einer Zeitung – dem damals noch unangefochtenen Nachrichtenmedium – geht auf das New Yorker Vorbild der Newspaper Row zurück, einer Platzbebauung, die drei konkurrierende Zeitungshäuser nebeneinander aufreiht. In New York selbst setzte sich diese Art der Image-Werbung durch Architektur mit der Nordwanderung der Medienindustrie bis in die dreißiger Jahre spektakulär fort. Der in Chicago preisgekrönte Entwurf eines wiederum gotisierenden Hochhauses stammt von dem New Yorker Büro Howells & Hood. Einer der zukunftsträchtigsten Beiträge der 264 eingereichten kam aus Weimar: vom Direktor des Bauhauses, Walter Gropius, und seinem Mitarbeiter, Adolf

Das Flatiron-Gebäude in New York, Ecke Broadway/5th Avenue, 1937

Das Gebäude der Equitable Trust Company, New York, 1930

Meyer. Ein folgenreicher, aber nicht eingereichter Entwurf stammte von dem in Berlin lebenden Ludwig Hilberseimer, der ihn im folgenden Jahr in der Zeitschrift »G« veröffentlichte. Fritz Neumeyer hat unlängst auf interessante Berlin-New Yorker Verbindungen hingewiesen. Während Mies' prismatischer Entwurf – zumal in seiner spitzwinkligen Kohlezeichnung in der Flucht der Friedrichstraße – auf das vielfach verbreitete Image des sogenannten Flatiron-Gebäudes antwortete, so Neumeyer, lasse sich Hilberseimers Entwurf als eine gleichermaßen entornamentalisierte Variante des 1915 als damals flächengrößtes Gebäude der Welt fertiggestellten Equitable Trust Company Building verstehen.[23] Es ist an dieser Stelle erwähnenswert, daß die massive Kritik an der maßlosen Grundstücksausnutzung des Equitable zum Erlaß der New Yorker »Zoning Resolution« von 1916 beigetragen hat, die das Aussehen des Hochhauses wesentlich verändern sollte. Fortan wurde der »Setback«-Typus dominierend, dessen Fassadenrücksprünge den geforderten Tageslichteinfall sicherstellten. Solche Zonierungsvorschriften wiederum waren in Deutschland geläufige Instrumente des Baurechts. In Berlin beispielsweise gelten die preußischen Vorgaben für Trauf- und Firsthöhe bis heute.

Während der Chicagoer Wettbewerb in Amerika als Erfolg angesehen wurde und den historisierenden Geschmack der kommerziellen Auftraggeber bis zum New Yorker Daily News Building von John M. Howells und Raymond Hood 1930 festlegen sollte, befruchteten die deutschen Beiträge – darunter Entwürfe von Max sowie von Bruno Taut aus Berlin – die intensive Debatte der zwanziger Jahre, die Hochhaus- und Städtebau miteinander verknüpfte. Hood übrigens, der nach dem Chicago Tribune Tower nie mehr gotisierend entwarf, wurde zum Vorreiter der Moderne im amerikanischen Hochhausbau, vor allem in Bauten für Medienkonzerne, die sich in den Depressionsjahren ein »sachliches« Image schneidern ließen.

Die nüchternen Bauten der Zukunft hatte George Grosz 1920 vorausgesehen. Sein »Ohne Titel« gebliebenes Ölgemälde von 1920 (Kat. IX.19) zeigt die rechteckig in die Fassade geschnittenen Fensterhöhlen des künftigen »Neuen Bauens« und als Fabriken die amerikanisch anmutenden Rasterbauten mit ihren Metallsprossenfenstern, wie sie Gropius im Werkbund-Jahrbuch bekannt gemacht hatte. Die Darstellung der gesichtslosen Gliederpuppe in diesem Gemälde darf als Hinweis auf die verstärkte Rationalisierung der Arbeitswelt und das Entstehen des »sachlich« funktionierenden Berufsmenschentums verstanden werden – zwei bestimmende Elemente auch des Amerikanismus in der Weimarer Zwischenkriegszeit. Grosz selbst sprach mit Blick auf seine neuen Bilder um 1920/21 von der »Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung«, und: »Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig.«[24]

George Grosz, Ohne Titel, 1920

Unter der Dollar-Sonne

Berlin, schon als kaiserliche Residenzstadt zunehmend kosmopolitisch geworden, erhielt durch den massenhaften Zuzug infolge von Krieg, Revolutionen und Grenzverschiebungen in Europa besonders in den ersten Jahren der Friedenszeit ein überaus internationales Gepräge. Die einige Jahre lang dominierende Minderheit bildeten die Russen, die in Berlin vielfach nur eine längere Zwischenstation auf dem Weg nach Paris oder in die USA einlegten. Bis zu 300 000 Emigranten aus dem ehemaligen Zarenreich sollen während des Jahres 1923 gleichzeitig in Berlin gelebt haben. Die bodenlose Verarmung der deutschen Bevölkerung und die Entwertung allen materiellen Besitzes ließen bis zum Ende der Hyperinflation im November 1923 ein Klima rauschhafter Jetztzeitigkeit entstehen. Nur die unmittelbare Gegenwart, nur das schnelle Vergnügen gegenüber dem Elend des Alltags zählten. Amerikaner waren in dieser Welt Halbgötter, Dollars wirkten wie ein »Sesam, öffne dich!«. Selbst für eine finanziell so wenig gesicherte Avantgarde-Zeitschrift wie das New Yorker Periodikum »Broom« lohnte es sich, zeitweilig in Berlin zu drucken und zu erscheinen.[25]

Herwarth Walden, der in seiner Galerie »Der Sturm« seit 1912 die künstlerische Avantgarde Europas gezeigt hatte, beschrieb im März 1923 in seiner gleichnamigen Zeitschrift das internationale Klima der Zeit: »Berlin ist die Hauptstadt der Vereinigten Staaten von Europa ... ist das keine große Stadt, in der die Russen im Westen, die Deutschen im Süden und die Italiener im Norden leben. Eine Stadt, in der die Deutschen französisch, die Russen deutsch, die Japaner gebrochen deutsch und die Italiener englisch sprechen ... Berlin ist Amerika als Mikrokosmos. Berlin hat zeitlose Bewegung und zeitloses Leben. Vielleicht haben die Vereinigten Staaten von Amerika ein Berlin. Zu Berlin aber fehlen die Vereinigten Staaten von Europa. Man soll sie schleunigst gründen.«[26]

Dazu kam es natürlich nicht. Wohl aber führte das ökonomische Desaster, das der Weltkrieg und das System von Versailles hinterlassen hatten, zur Amerikanisierung der europäischen Politik. Die wirtschaftliche Interdependenz, die bei der Bemessung der deutschen Kriegsfolgelasten schmählich außer Betracht geblieben war, zwang die USA, ungeachtet ihrer pro forma isolationistischen Nachkriegspolitik, in Europa eine Führungsrolle zu übernehmen. Die Stabilisierung der deutschen Wirtschaft bildete den Schlüssel der wirtschaftlichen Wiederherstellung Europas. Die europäische Wirtschaftsordnung, die de facto auf der Londoner Konferenz im Sommer 1924 beschlossen wurde, trug die Handschrift Amerikas. Owen D. Young, einer ihrer Architekten und später selbst Namensgeber eines weiterreichenden Plans, des Young-Plans von 1929, wurde bei seiner Ankunft in Berlin von der Presse als »Seine Majestät Owen I.« bejubelt, der sozialdemokratische »Vorwärts« sah den Dollar als wärmende Sonne aufgehen. »Die Wirtschaft muß führen, und die Politik muß folgen«, formulierte Young sein Credo. Im Bild Amerikas verschmolzen endgültig Fortschritt, Wohlstand und der »pursuit of happiness«.[27]

Mit dem Ende der Hyperinflation begann die Ära der Neuen Sachlichkeit. Was stilgeschichtlich als Antwort auf die Überspanntheit des Expressionismus zweiter Hand erscheinen mag, hatte sein gesellschaftliches Fundament in den tiefgreifenden Veränderungen der Arbeitswelt und des Alltagslebens. Das Motto der Zeit hieß »Rationalisierung«. Die amerikanische Devise »time is money« erhielt Bedeutung für jedermann. Der Durchsetzung des Achtstundentages, eine der wenigen, bleibenden Errungenschaften der Novemberrevolution, folgten die Intensivierung der Arbeit und die Kommerzialisierung aller Lebensbereiche. Soziologisch entspricht der Vergrößerung des Dienstleistungssektors die Ausweitung der Angestelltenschaft.

Die spezifisch großstädtischen Vergnügungsformen sind wesentlich auf diese Schichten bezogen. Die Amerikanisierung der Kultur[28] in Form von Jazzbands, Kino, Revuen und fashionablen Sportarten wie Boxen oder Sechstagerennen wirkt tiefgreifend auf die sogenannte Hochkultur ein, deren aristokratisch-patrizische Trägerschichten als soziale Formationen in der Inflationszeit erheblich zurückgedrängt worden waren. Amerikanische Gegenwartsliteratur findet eine breite Leserschaft, zu den Erfolgstiteln zählen die Bücher von John Dos Passos und Upton Sinclair, die im links stehenden Malik-Verlag des Grosz-Freundes Wieland Herzfelde erscheinen. Ein weiteres Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Massenkultur ist Duke Ellingtons umjubelter Berlin-Besuch im Sommer 1925. Seine Jazzrevue mit den »Chocolate Kiddies« – »45 Mitwirkende mit Amerikas größten farbigen Künstlern«, stand auf den Litfaßsäulen – regte Ernst Křenek zu der Jazzoper »Jonny spielt auf« an, die – uraufgeführt in Leipzig – im November 1927 an der »Städtischen Oper« Premiere hatte. Hanns Eisler übrigens nannte sie »ein genauso breiiges, kleinbürgerliches Stück wie die meisten Opern der modernen Komponisten« und

George Grosz, Anzeige des Malik-Verlags für »Der Sündenlohn« von Upton Sinclair, 1926

»eine ausgesprochene Niete«.[29] Die politische Linke hatte sich längst von Amerika gelöst; der jahrelange Skandal um die Verhaftung und schließlich die Hinrichtung der beiden Anarchisten Sacco und Vanzetti zeigte den amerikanischen Staat in den Augen der Linken als korrupten Handlanger des Großkapitals. Die Faszination durch den »American way of life« blieb davon offenkundig unberührt, man denke nur an Brecht oder Piscator. Dabei ging es allerdings weniger um das reale Amerika als das der eigenen Projektionen. »Aber glauben Sie mir/ Sie verstehen mich sehr gut,/wenn ich von Amerika rede./Und das Beste an Amerika ist:/ Daß wir es verstehen«, dichtete Brecht 1929 im »Lesebuch für Städtebewohner.«[30]

Die Demokratisierung der Kultur im Sinne der Zugänglichkeit, ursprünglich eine Forderung der Linken, stellte sich in der Epoche von Weimar als Folge ihrer kommerzialisierten Produktion und Distribution als »Kulturkonsum« von selbst ein – wenn auch als unpolitische Ablenkung. Bejahung und konservative Ablehnung des »billigen Massenvergnügens« halten sich als wiederkehrende Topoi der zwanziger Jahre die Waage. Die politische Dimension des Freizeitangebots wird beispielhaft deutlich am renommierten Haus Vaterland am Potsdamer Platz: Die mit bayerischem Bierkeller und rheinischem Weinlokal aufs nationale Gemüt zielende Gastronomie fand ihre Abrundung in der »Wildwest-Bar« im Keller – der Bühne für die Träume von Karl May und Tom Mix, wie sie Grosz und mit ihm Millionen geträumt hatten. Es kennzeichnet die kulturellen Spannungen Berlins, daß in unmittelbarer Nähe das nicht zufällig so benannte Columbushaus Erich Mendelsohns als Musterbeispiel einer amerikanisch »nackten« Architektur entstand.[31]

»Sachlichkeit« wird zum Schlagwort. 1929 kommt die zeittypisch in einem Warenhaus spielende Revue »Es liegt in der Luft« mit Marlene Dietrich auf die Bühne. Im Titelsong »Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit« heißt es: »Fort mit Schnörkel, Stuck und Schaden/Glatt baut man die Hausfassaden:/Nächstens baut man Häuser bloß/Ganz und gar fassadenlos!/ Krempel sind wir überdrüssig/Viel zu viel ist überflüssig:/Fort die Möbel aus der Wohnung,/ Fort mit, was nicht hingehört«.[32] In dieser Persiflage auf den Bauhaus-Stil, wie er Ende der zwanziger Jahre zumindest bekannt, wenn auch nicht wie erhofft bei den Massen populär war, erscheint die neue Gestaltung als Modeerscheinung. In solch ironisch-distanzierter Betrachtung blieben allerdings die Konflikte verborgen, die das »Neue Bauen« zumal in Berlin begleiteten, bis ihm 1930 mit der Weltwirtschaftskrise ein abruptes Ende gesetzt wurde.

George Grosz, Sacco und Vanzetti, 1927

Verkehr, Verkehr

Amerika spielte für die Berliner Architektur dieser Zeit keine stilprägende Rolle. Der konventionelle »Skyscraper« konnte kein Vorbild sein; nach dem des Jahres 1922 in Chicago blieben vergleichbare Wettbewerbe aus. Allerdings erschienen in den zwanziger Jahren zahlreiche Fachpublikationen, die sich mit der amerikanischen Stadt und ihren Problemen beschäftigten, so von Werner Hegemann, der selbst lange Jahre in den USA gelebt hatte, 1925 »Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst«, 1926 von Erich Mendelsohn »Amerika. Bilderbuch eines Architekten« und 1927 von Richard Neutra »Wie baut Amerika?«.[33]

Mendelsohn sieht Amerika mit den Augen eines ebenso faszinierten wie verunsicherten Europäers: »Amerika, das reichste Land der Welt, hat sein Geld eben erst errafft. Dafür seinen weiten Boden gemartert, seine Bevölkerung in das Schwungrad der Ausbeutung gehängt und seiner Existenz einen Ausdruck verliehen, dessen Kulturlosigkeit weder durch Farbanstrich noch durch gesteigerte Vertikalen verhüllt werden kann. Eine Kolonie der despotischen weißen Zivilisation.« Für das zu dieser Zeit noch immer viel bewunderte Woolworth Building hat er nur ein Achselzucken übrig: »Diese romantische Kombination ist großartig und grotesk zugleich. Der tragische Ausdruck des heutigen Amerikas.« Doch er sieht eine zukünftige Architektur im Werden begriffen: »Heute noch«, sagt er über die amerikanische

Erich Mendelsohn, Studien zum Columbushaus am Potsdamer Platz in Berlin, 1931

Erich Mendelsohn, Das Ufa-Filmtheater »Universum« am Lehniner Platz in Berlin (Woga-Komplex), 1928

Geschäftswelt, »sind die Vorderfronten ihrer Geldburgen noch erborgte Machtzeichen, während ihre Rückfronten in der logischen Struktur oft schon überraschende Zeichen einer wahren Zukunft sind.« Zur Photographie eines Hochhaus-Hinterhofs merkt er an: »Technische Schönheit, die neue Romantik.«[34] Knapper läßt sich die eigentümliche Sicht der vorgeblichen Modernisten Europas auf Amerika nicht fassen. Die Technik-Begeisterung ist Ausdruck einer neuen Ästhetik, die sich metaphorisch der von Maschinen geprägten Formensprache bedient.

Von Mendelsohn folgte 1929 im Berliner Rudolf Mosse-Verlag »Rußland. Europa. Amerika. Ein architektonischer Querschnitt«, eine knapp kommentierte Sammlung großenteils eigener Photographien, die in ihrer Blickrichtung nach Westen und nach Osten, in die Gegenwart wie zugleich in die Vergangenheit die eigentümliche Lage des damaligen Berlin »zwischen Chicago und Moskau« spiegelt. Bezeichnend ist Mendelsohns Bildunterschrift zu dem Photo eines amerikanischen Stahlskelettbaus: »Rußland denkt, plant in Eisenbeton und Glas – aber die Ausführung bleibt dilettantisch zurück. Erfahrung und Mittel fehlen. Amerika beherrscht meisterhaft die Ausführung, hat die Möglichkeiten der neuen Materialien konstruktiv errechnet – aber ihren Geist, die Kühnheit ihrer neuen Gestaltung noch nicht erkannt.«[35]

Mendelsohn zählte zu den immer noch wenigen, die die USA bereist hatten; er kannte ebenfalls Sowjetrußland aus eigener Anschauung. In Berlin – und von da aus in vielen deutschen Städten – schuf er eine betont großstädtische Kommerzarchitektur, wie sie in Amerika erst in den gemäßigten Art Déco-Bauten der frühen dreißiger Jahre ihre Entsprechung fand. Im Woga-Gebäudekomplex (»Universum«-Kino) am oberen Kurfürstendamm vereint Mendelsohn Ende der zwanziger Jahre ein Großkino, Ladenzeilen, Reklameflächen und – wohlgemerkt – Appartementgebäude zu einem Sinnbild urbaner Lebensführung, zu einem gebauten Stück Angestelltenkultur.

Die scharfe Unterscheidung zwischen amerikanischen Ingenieuren und amerikanischen Architekten gehört zum Standardrepertoire der Selbstvergewisserung der europäischen Moderne. Im Januar 1926 zeigte die Berliner Akademie der Künste die Wanderausstellung »Neue Amerikanische Baukunst«. Das Vorwort spiegelt die selbstgewählte Isolation der USA: »Von deutschem Einfluß berichtet keiner der Verfasser« der folgenden Textbeiträge. Vielmehr: »Die große, betont amerikanisch-nationale Bewegung ... leiht auch dem künstlerischen Leben, der Architektur, beflügelnde Kraft. Mit fast gespanntem Anteil verfolgt die amerikanische Öffentlichkeit das Werden eines neuen Stils.« Schon zu dieser Zeit, Anfang 1926, gilt das besondere Augenmerk der Ausstellungsveranstalter dem Städtebau und damit dem Verkehr. »Die Verkehrsnöte New Yorks oder Chicagos«, so schreiben sie, »haben Dimensionen angenommen, von denen sich die Einwohner Berlins nichts träumen lassen. Es ist klar, daß das Entstehen von Turmhäusern in engen, durch Plätze nicht unterbrochenen Straßen eine schwer erträgliche Gefahr ist. ... Die unerträglichen Zustände, die die Ansammlung von Hochhäusern und der sich plötzlich entwickelnde Autoverkehr zugleich hervorgerufen haben, haben dann zur allgemeinen Aufnahme des Städtebaugedankens in den Vereinigten Staaten geführt«, um »das Versäumte nachzuholen«.[36]

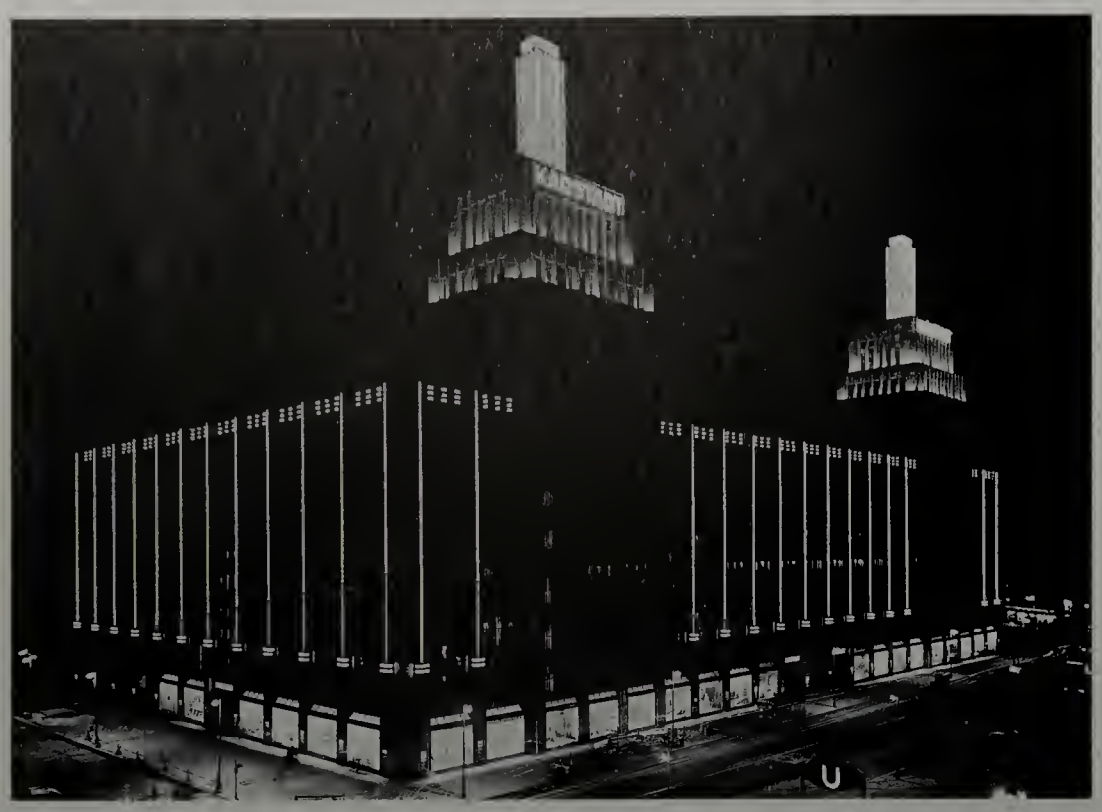
In seiner Rezension in der Avantgarde-Zeitschrift »G« räumt Ludwig Hilberseimer, der amerikanischen Selbstkritik von Lewis Mumford und dessen einflußreichem Buch »Sticks and Stones« von 1924 folgend, mit der schlichten Bewunderung amerikanischer Technik auf. Sie habe »für mißachtete natürliche Faktoren maschinellen Ersatz schaffen« müssen. Hilberseimer spricht von »Architekturattrappen« und verurteilt die Stadt »aus dem Geist der Spekulation als ein künstliches, niemals nur notwendiges Produkt«. Der antikapitalistische Unterton ist deutlich. Planwirtschaft war in diesen Jahren, als die junge Sowjetunion ein geheimnisvolles, romantisch verklärtes Gegenmodell bildete, ein durchaus verbreitetes Ziel. Ludwig

Ludwig Hilberseimer, Projekt für die Friedrichstadt, um 1928

Hilberseimer beschließt seinen Aufsatz mit der Illustration seines »Schemas einer Hochhausstadt«, das breitgelagerte, aber nicht himmelsstürmende Gebäude auf einer mehrgeschossigen Basis von Verkehrsebenen zeigt – polemisches Gegenbild zu den Ansichten New Yorker Straßenschluchten auf dem Titelblatt und im Text selbst.[37] Dieses städtebauliche Modell entwickelte Hilberseimer zu einer Bürohausstadt zu beiden Seiten der Friedrichstraße weiter. Die Ablehnung des »Skyscraper«, in der sich die deutschen Autoren vor allem aufgrund der enormen Verkehrsprobleme einig waren, ist an diesem Entwurf unmittelbar nachzuvollziehen. Die moderate Höhe und die gleichgerichtete Staffelung der Bauten dieser von Hilberseimer als Idealplanung für die »Wesenheit Großstadt« verstandenen und so bezeichneten »Vertikalstadt« sichert eine gleichbleibende, von den überbreiten Straßen gut zu bewältigende Verkehrsdichte.[38] Die diktatorische Attitüde der »Vertikalstadt« hat ihr Vorbild in Le Corbusiers Entwurf der »zeitgenössischen Stadt für drei Millionen Einwohner« von 1922. Wie Le Corbusier mit dem Paris des Baron Haussmann, so gedachte Hilberseimer mit dem Berlin des 19. Jahrhunderts tabula rasa zu machen.[39] New York als planlos aufgetürmtes Gebilde stellt jedenfalls den Gegenpol zum Ordnungsfanatismus der Neuen Sachlichkeit dar, deren linksgerichtete Vertreter sich statt dessen für den »sozialistischen« Städtebau Sowjetrußlands begeisterten.

Auf dem eher linken Flügel angesiedelt war auch Martin Wagner, der als Stadtbaurat seit 1926 allerdings versuchte, die kapitalistische Stadt mit kapitalistischen Mitteln zu entwikkeln. Zweimal bereiste er in dieser Zeit die USA; beim zweiten Mal zusammen mit Ernst Reuter, dem Verkehrsstadtrat und Schöpfer der Berliner Verkehrsbetriebe. Über seine Erfahrungen veröffentlichte Wagner 1929 das Buch »Städtebauliche Probleme in amerikanischen Städten und ihre Rückwirkungen auf den deutschen Städtebau«.[40] Wagner als Praktiker des Städtebaus sieht die Entwicklung Berlins unweigerlich dem amerikanischen Vorbild folgen. Ziel seines Buches sei es, »Eindrücke von dem zu sammeln, was aus unseren Großstädten und was insbesondere aus der Weltstadt Berlin werden muß, wenn sie auf dem Wege der Entwicklung von fünf zu zehn Millionen Einwohnern genauso von dem Wachstum des Automobilverkehrs überrascht und überwältigt wird, wie das bei amerikanischen Städten der Fall ist. Die deutschen Städte, und vor allem die gefährdetste der deutschen Städte, Berlin, sind nicht reich genug, um den Revolutionär ›Auto‹ in ihrem Stadtkörper nach Belieben schalten und walten zu lassen, um dann nach Jahren bitterer Erkenntnis Milliarden von Kapital für die versäumte konstruktive Neugestaltung der Großstadt aufwenden zu müssen«. Und wiederum betont Wagner die Verwandtschaft der Großstädte: »Mit den amerikanischen Städten hat Berlin das schnelle Wachstum gemeinsam. Es hat mit ihm ferner gemeinsam das rasche Anwachsen des Automobilverkehrs, das steigende Anwachsen der Fahrten pro Kopf auf den Massenverkehrsmitteln. Dieser Dynamik der städtebaulichen Entwicklung steht eine konservative, schwerfällige und mit größten Reibungen arbeitende Organisation der Verwaltung und der Gesetzgebungsmaschine gegenüber.« Die Konsequenz des Politikers Wagner ist unmißverständlich: Die Bürger werden sich »an schnellere Einsicht und an kürzere Entschlüsse gewöhnen müssen«. Mit Blick auf seinen eigenen Einsatz für den sozialen Wohnungsbau und

New York, Blick auf Manhattan, 1925



Philipp Schäfer, Das Karstadt-Kaufhaus am Hermannplatz in Berlin-Neukölln, um 1929

für die Bereitstellung öffentlicher Freiflächen zitiert Wagner den amerikanischen Präsidenten der nach außen hin selbstzufriedenen späten zwanziger Jahre, Herbert Hoover: »Das Fehlen von Freiflächen, Spielplätzen, Parkanlagen, die Verstopfung der Straßen, das Elend des Mietskasernenlebens und seine Rückwirkung auf jede neue Generation sind ein unsagbarer Angriff auf unser amerikanisches Leben«, wobei Hoover wohl vom »American way of life« gesprochen haben dürfte. Diesem »way of life« versagt Wagner seine Bewunderung nicht. Tatkraft und Entschlußfreudigkeit sind in seinen Augen die Eigenschaften, die die Auswüchse des schrankenlosen Privatkapitalismus in eine den technisch-industriellen Möglichkeiten gemäße Entwicklung zu lenken versprechen.

In diesem Jahr 1929, dem letzten Jahr des konjunkturellen Aufschwungs in der Weimarer Republik vor dem Absturz in die Weltwirtschaftskrise, kulminieren Wagners Bemühungen. Über dieses eine Jahr hinweg erschien, von ihm herausgegeben, die Zeitschrift »Das neue Berlin«, die im Grunde einem einzigen Leitmotiv folgte: »Berlin wird Weltstadt-Metropole im Herzen Europas« – so auch die Überschrift einer ihrer Beiträge. Wagner hebt die Bedeutung des Verkehrs insbesondere für die Platzgestaltung hervor und betont, daß die »Durchschleusung des Verkehrs durch diesen Clearing-Punkt das Primäre und Wesentliche, und die formale Gestaltung, die Zweckform, von sekundärer Bedeutung ist«. Die Finanzierung der Baumaßnahmen sollte durch den Verkauf des durch die Planung im Wert gestiegenen Baulands bewerkstelligt werden. »Kritiker städtebaulicher Maßnahmen sind oft geneigt, die Kapital- und Bauherrenfrage zu unterschätzen«, läßt Wagner beiläufig einfließen. An Amerika geschult, hebt der politisch umstrittene Stadtbaurat die »beschränkte Lebensdauer eines Weltstadtplatzes« hervor. Allerdings sieht er folgerichtig, »daß die den Platz umgebenden Bauten keine bleibenden wirtschaftlichen wie architektonischen Werte besitzen«. Insgesamt sei ein »Weltstadtplatz« »Haltepunkt für die Konsumkraft und Durchgangsschleuse für den Fließverkehr«.[41]

Am Alexanderplatz war eine tiefgreifende Neugestaltung durch den Bau neuer U-Bahn-Linien und eines mehrgeschossigen U-Bahnhofs unterhalb des bestehenden erforderlich geworden, konnte aber in der einsetzenden Depression nicht vollendet werden. Immerhin waren amerikanische Investoren beteiligt; Peter Behrens, der den Ausführungsauftrag für die Bürobauten am Platz erhielt, erwähnte, er habe dabei, »ohne über den Ozean zu fahren, Einblick in amerikanisches Denken gewinnen« können.[42] Das ähnlich umfassende Projekt für den Potsdamer Platz blieb gänzlich liegen. Das Jahr 1929 allerdings sah die Vollendung eines beispielhaften Zusammenwirkens von öffentlichen und privaten Bauherren: Die Fertigstellung des doppelgeschossigen U-Bahnhofs Hermannplatz und, an diesem Platz, des von Philipp Schäfer entworfenen Karstadt-Kaufhauses. Sein direkter U-Bahn-Zugang, die maßstabsprengenden Dimensionen und die ganzheitliche Reklamewirkung begriffen Zeitgenossen als Ausdruck amerikanischen Geschäftsgeistes – sinnfällig bei einem Tempel des Massenkonsums, der in der Weimarer Republik allerdings mehr Versprechen denn Wirklichkeit bedeutete.

Wagners Bemühungen um die Rationalisierung des Bauens erstreckten sich vornehmlich auf den Großsiedlungsbau, der im übrigen – allen Anstrengungen zum Trotz – mit dem unablässig steigenden Wohnraumbedarf der zwanziger Jahre, zumal in Berlin, nicht Schritt halten konnte. Und Wagner ist – zusammen mit Richard Ermisch – Schöpfer des Strandbades Wannsee (1930), das eine an dieser Stelle jahrzehntealte Tradition des Volksbades fortführt, aber zweifellos auch New Yorker Erfahrungen – etwa von den überlaufenen Stränden auf Coney Island – berücksichtigt.

Angestelltenkultur

Den Zeichencharakter der Architektur ebenso wie das Transitorische ihrer städtebaulichen Fassung einzufangen, vermochte am ehesten der Film. Die soziologische Bedeutung des

Films und der Örtlichkeiten seiner Darbietung untersuchte vor allem der Kulturkritiker Siegfried Kracauer. Bereits 1926 schrieb er: »Die großen Lichtspielhäuser in Berlin sind Paläste der Zerstreuung«, und über ihre Architektur: »Gepflegter Prunk der Oberfläche ist das Kennzeichen dieser Massentheater.« Das Kino seinerzeit nennt er »das Gesamtkunstwerk der Effekte«. Sein Publikum: die »Masse«. Nirgends ist sie dichter, ist sie mehr sie selbst als in Berlin: »Die 4 Millionen Berlins sind nicht zu übersehen ... Je mehr sich aber die Menschen als Masse spüren, um so eher erlangt die Masse auch auf geistigem Gebiet formende Kräfte, deren Finanzierung sich lohnt.« Damit ist der Film gemeint. Die »sogenannten Bildungsschichten« verschwinden: »Durch ihr Aufgehen in der Masse entsteht das homogene Weltstadt-Publikum, das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin eines Sinnes ist. Larmoyante Klagen über diese Wendung zum Massengeschmack hin sind verspätet.«[43]

Fritz Langs Erfolgsopus »Metropolis« von 1926, dessen Titel natürlich auch auf die Metropole Berlin zu beziehen war, operiert mit hergebrachten Klischees vom Moloch Stadt.[44] Erst in Walther Ruttmanns durchkomponiertem Dokumentarfilm »Berlin. Die Sinfonie der Großstadt« von 1927 wird die Stadt vom statischen Objekt zu einem lebendigen Organismus (vgl. Kat. II.72 a, b). Soziologisch auf die Angestelltenkultur ausgerichtet ist der Semidokumentarfilm »Menschen am Sonntag« von 1928, eine Gemeinschaftsarbeit der vier zukünftigen Hollywoodregisseure Robert Siodmak, Billy Wilder, Edgar Ulmer und Fred Zinnemann. Ruttmanns Film, der heute gern als Inbegriff seiner Zeit gesehen wird, wurde übrigens von Siegfried Kracauer völlig verrissen. Seine Kritik ist mit Blick auf die gesamte Epoche bemerkenswert: »Allenfalls liegt dem Film die Idee zugrunde, daß Berlin die Stadt des Tempos und der Arbeit sei; eine formale Idee, die erst recht zu keinem Inhalt führt und vielleicht darum die deutschen Kleinbürger in Gesellschaft und Literatur berauscht. Nichts ist gesehen in dieser Sinfonie, wie nicht ein einziger sinnvoller Zusammenhang von ihr aufgedeckt worden ist«, schrieb er 1928.[45] Die literarische Verwendung des Montageprinzips in Alfred Döblins Roman »Berlin Alexanderplatz« von 1929 – zeitgleich entstanden mit den von Martin Wagner betriebenen Umbauten – fand in der Verfilmung von Phil Jutzi zwei Jahre darauf nur noch schwachen Widerschein: Zugeschnitten auf den Hauptdarsteller Heinrich George nach dem Vorbild von Hollywoodproduktionen, benutzte der Film die Bilder der Großstadt als bloßes Kolorit des zum Melodram verflachten Romans.

Erich Kettelhut, Morgendämmerung, Szenenentwurf für »Metropolis«, 1925

Was Großstadthektik ist, was Stadtbaurat Wagner mit dem Umbau zur Weltstadt anrichtete, hat Alfred Döblin in »Berlin Alexanderplatz« einprägsam festgehalten. »Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampframme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden«, so einer der unvergleichlichen Kapitelauftakte, der jedem Leser des 1929 erschienenen Romans Ort und Zeit der Handlung als vollkommen jetztzeitig aufrief: »Rumm rumm haut die Dampframme auf dem Alexanderplatz«.[46]

1929 ist die Gleichsetzung von Berlin und New York durchaus üblich, wenn auch in kritischer Reflexion. Die literarische Anthologie »Hier schreibt Berlin«, die in diesem Jahr erscheint und von Heinrich Mann bis Kurt Tucholsky alle Namen von Rang und Klang aufführt, schließt mit einem Text des Ex-Dadaisten Richard Huelsenbeck: »Berlin sei die einzige Stadt«, legt der Autor darin einer fiktiven New Yorkerin seine Ansicht in den Mund, »die amerikanischen Charakter habe. Der Besuch des Café Vaterland wird sie darin bestärken, Berlin sei ein europäisches New York«. Allein Lion Feuchtwanger gießt in seinem Gedicht »Herr B.W. Smith besichtigt die Leipziger Straße« etwas Wasser in den Wein der Berliner Selbstzufriedenheit. »Wolken müßten, wenn sie von diesen Häusern gekratzt werden wollten, sich sehr niedrig halten«, spielt Feuchtwanger auf den »Hochhausrummel« an und konstatiert: »Nichts war auch nur einigermaßen auf Höchstleistung

Curt Arens, Filmplakat für »Berlin Alexanderplatz«, 1931

gestellt.« Amerika hätte »von einer solchen Hauptstraße keinesfalls Konkurrenz zu besorgen«; und Feuchtwanger läßt Herrn Smith resümieren, »Paris sei von gestern, New York von morgen, Berlin sei von heute«.[47]

Es sei erwähnt, daß ebenfalls 1929 Upton Sinclairs Kolportageroman »Boston« im Malik-Verlag erscheint, die Geschichte des Justizmordes an den beiden Anarchisten Sacco und Vanzetti, der einen Kristallisationskern der Kritik der sozialistischen Linken an den USA bildete. Sinclairs Romane zählten zu den Erfolgsbüchern der Weimarer Zeit; George Grosz illustrierte das bereits 1923 erschienene Buch »100%. Roman eines Patrioten«.[48]

Für Filmenthusiasten stand in diesem Jahr allerdings der sowjetische Film im Vordergrund, angefangen mit Sergej Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin«, dessen Start in Berlin 1926 enthusiastisch gefeiert wurde.[49] 1929 waren im Rahmen der »Film und Foto«-Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes Filme von Pudowkin und Eisenstein zu sehen; die Ausstellung selbst, die in Berlin im alten Kunstgewerbemuseum, dem heutigen Martin-Gropius-Bau, Station machte, zeigte einen Querschnitt durch die zeitgenössische Photographie mit starker amerikanischer Beteiligung. Das frühe amerikanische Filmexperiment »Manhatta« der beiden Photographen Paul Strand und Charles Sheeler – der letztere bei der »Film und Foto«-Auswahl vertreten – aus dem Jahr 1920 erreichte in Europa nur Paris. Die berühmteste Einbeziehung New Yorks im Film stand noch bevor: »King Kong« von 1932, das den bewußt als Hoffnungssymbol vollendeten Bau des Empire State Building als dramaturgischen Fixpunkt des legendären Finales einbezieht.

Die Stadt der Wunder

George Grosz kam in diesem Jahr 1932 nach New York, als das Empire State Building gerade fertig, aber weitgehend unvermietet dastand. Mit 1250 Fuß gleich 381 Meter Höhe für die kommenden vier Jahrzehnte Rekordhalter als höchstes Gebäude der Welt, konnte es der Großen Depression nichts als die Hoffnung auf wirtschaftlichen Erfolg entgegensetzen. Die Art Students League, die Grosz eingeladen hatte, residierte in einem »Turn of the Century«-Gebäude nach Art der französischen Renaissance (Abb. S. 302). Grosz wohnte schräg gegenüber in einem Hotel und eroberte sich von hier aus die Stadt seiner frühen Träume. Er war kein Architekturliebhaber oder gar -kenner; seine Zeichenblöcke, von denen er während seines viermonatigen Aufenthalts im Sommer 1932 nicht weniger als 22 füllte – der Kulminationspunkt seiner zeichnerischen Produktivität –, zeigen Menschen, Dinge, Situationen, mithin das Spektrum des metropolitanen Alltags, jedoch keine spezifischen Gebäude.[50]

Grosz sah das Rockefeller Center emporwachsen, den in seinen Ausmaßen nie wieder übertroffenen Versuch einer Urbanisierung mit privatwirtschaftlichen Mitteln, wie sie erst viel später in Form von »Plazas« und »Fußgängerzonen« in New York üblich werden sollte. Das Rockefeller Center als »Stadt in der Stadt«, entworfen vor und gebaut während der Depression und der New Deal-Ära, vereint in seinen Veranstaltungssälen, vor allem der an Zuschauerplätzen unerreichten »Radio City Music Hall«, die Verheißung New Yorks als die »Lichterstadt«, in der Arbeit und Amüsement zu einem Sinnbild städtischen Lebens verschmelzen.

Grosz hätte es nicht weit gehabt zum noch jungen Museum of Modern Art (MoMA), das damals um die Ecke im zwölften Stockwerk eines Bürogebäudes an der Fifth Avenue untergebracht war. Noch deuteten die bescheidenen Räume von insgesamt 350 Quadratmetern nicht auf die zukünftige, geschmacksbildende Rolle, ja Dominanz der 1929 gegründeten Institution. Es sei denn, ihre ambitionierten Ausstellungen, wie die im März/April 1931 gezeigte »Deutsche Malerei und Skulptur«, ein erster Überblick über die Gegenwartskunst Deutschlands in den USA. Grosz war darin mit zwei Arbeiten vertreten, einer Vorstudie zum Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse und dem heute verschollenen »Pomp Funèbre« aus dem Besitz des Hauptleihgebers, der Galerie des Grosz-Kunsthändlers Alfred Flechtheim.[51] Parallel dazu hatte Grosz eine Ausstellung in der New Yorker Galerie Weyhe.[52]

Ungleich folgenreicher aber war eine weitere Ausstellung des MoMA, die im Jahr des ersten New York-Besuchs von Grosz das »Neue Bauen« Deutschlands bekanntzumachen half. »Modern Architecture – International Exhibition« war die Ausstellung von Modellen, Plänen und 48 teils großformatigen Photographien unspektakulär überschrieben, die doch nach dem Titel des im Zusammenhang mit ihr publizierten Buches ihrer Organisatoren, Henry Russel Hitchcock und Philip Johnson, als Ausgangspunkt des »International Style« in die Architekturgeschichte eingehen sollte.[53] Zwei der vier Europäer unter den neun einzeln vorgestellten Architekten stammten aus Deutschland – Walter Gropius, unter anderem mit dem Entwurf des Hauses Lewin in Zehlendorf, und Ludwig Mies van der Rohe, der gerade in Berlin

die Wohnungs-Abteilung der »Deutschen Bauausstellung« von 1931 geleitet hatte. Von Mies war auch das Modellhaus zu sehen, das er auf der Bauausstellung gezeigt hatte. Diese Ausstellung selbst und besonders Mies' Anteil daran wurden übrigens in der New Yorker Kulturzeitschrift »The Arts« mit der einleitenden Bemerkung rezensiert, es gebe nun keinen guten Grund mehr, nicht nach Deutschland zu reisen.[54]

Unter den Architekturbeispielen des allgemeinen Teils fand sich mit Erich Mendelsohns Eigenheim in Berlin ein weiteres Beispiel aus der Reichshauptstadt. Der dritte Teil der Ausstellung befaßte sich mit dem Siedlungsbau und stellte mustergültige Vorhaben in Europa, wie J.J.P. Ouds »Kiefhoek« in Rotterdam, den aufgrund finanzieller und bodenrechtlicher Restriktionen unzulänglichen Sozialbauvorhaben in New York wie etwa »Sunny Side Gardens« in Long Island oder »Grand Street Apartments« in Manhattan gegenüber. Der Sozialwohnungsbau, zumal unter den in der Depression zutage tretenden sozialen Verwerfungen der amerikanischen Gesellschaft, war diejenige Errungenschaft Europas, die es überhaupt erst bekanntzumachen galt. Zwar gab es bereits Anfang der dreißiger Jahre vereinzelte Wohnbauprojekte in New York; naturgemäß an der Lower East Side von Manhattan und auf der anderen Seite des East River in Brooklyn. Anspruchsvolle Projekte, wie dasjenige von 1931 für »River Gardens Housing« zu beiden Seiten der Williamsburg-Brücke von William Lescaze, der als Mit-Architekt des PSFS-Hochhauses in Philadelphia zu den Begründern des »International Style« in den USA zählt, blieben unverwirklicht oder wurden nur in reduzierten Versionen in Angriff genommen.[55] Es sollte bis weit in die Roosevelt-Ära dauern, ehe mit dem »Wagner Act« von 1937 überhaupt erst die rechtlichen Voraussetzungen geschaffen wurden, um in den übervölkerten Großstädten wie New York so etwas wie öffentlichen Wohnungsbau für Bezieher minderer Einkommen systematisch zu ermöglichen.

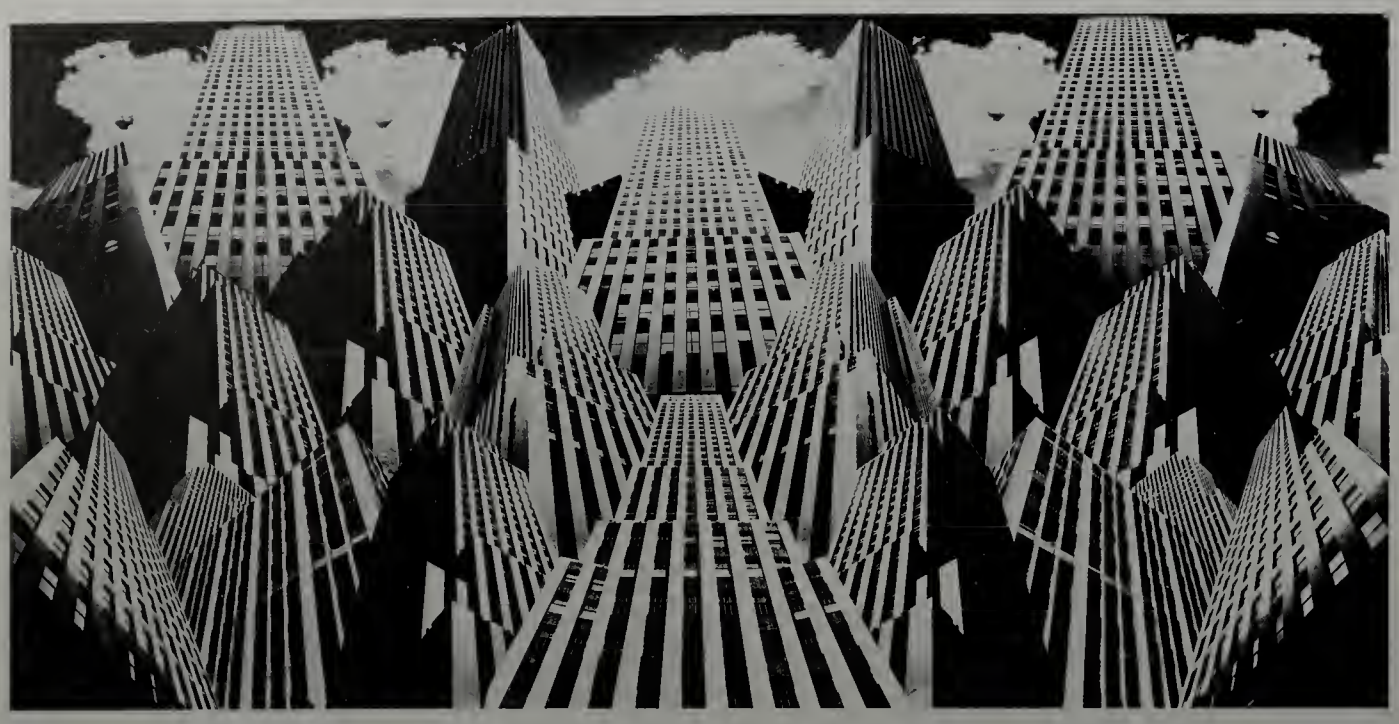
Eines der ersten Gebäude der europäisch geprägten Moderne hätte Grosz im Neubau der New School for Social Research in der zwölften Straße im Künstler- und Intellektuellenviertel Greenwich Village besichtigen können. Joseph Urban, als Theater- und Kinoarchitekt höchst erfolgreich, hatte der später als »University in Exile« gerühmten Institution ein elegantes, mit der Umgebung harmonierendes Äußeres geschaffen. Die neue Heimstatt dieser »Keimzelle der fortschrittlichen Erwachsenenbildung« und eines »intellektuellen Zentrums in New York«

William Lescaze, River Gardens Housing Project, Manhattan, 1931

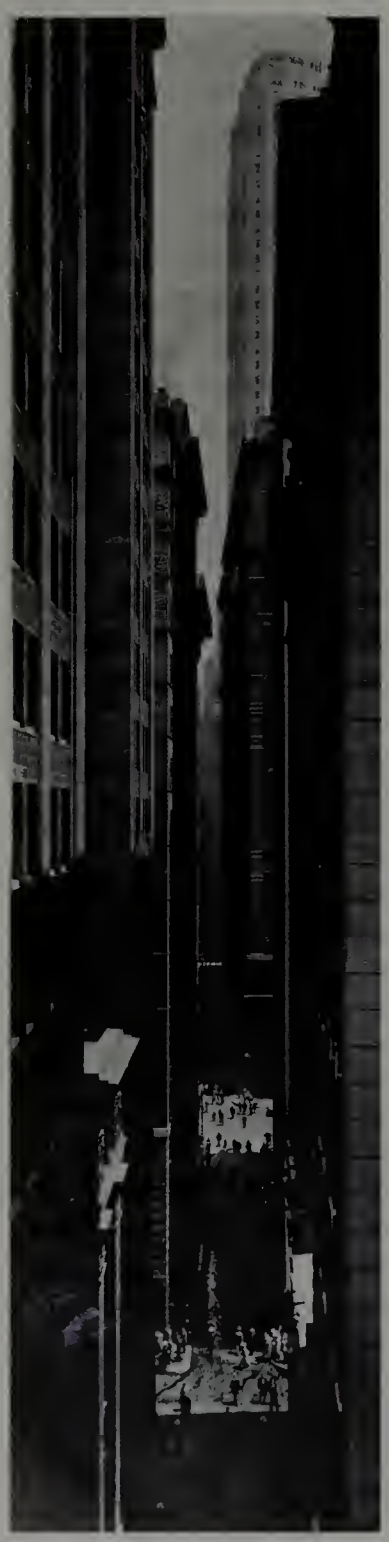
wurde Anfang 1931 eröffnet.[56] Im Inneren barg es eines der bedeutendsten Beispiele der Wandmalerei der frühen dreißiger Jahre: den Zyklus »America Today« des als Regionalist bekannten Malers Thomas Hart Benton. Zudem hatte New School-Präsident Alvin Johnson den Mexikaner José Clemente Orozco für ein – wegen eines Lenin-Porträts politisch heftig umstrittenes – Wandbild gewinnen können. Bentons Wandbilder – tatsächlich handelt es sich um paßgenaue, transportable Temperaarbeiten – befanden sich jahrzehntelang im Fakultätszimmer. Den Eingang flankierten die beiden Tafeln, die dem »Stadtleben« gewidmet sind: U-Bahn, Tanz, Boxen, Varieté, Bars, Straßensänger und Prediger, ein urbaner Kosmos, wie ihn Grosz im folgenden Jahr rastlos in seinen Skizzenbüchern festhalten sollte.

Ein ganz anderes, kühleres und härteres Bild von New York zeigten die Entwürfe für Wandbilder, die das MoMA im Mai 1932, unmittelbar vor Grosz' Ankunft, als Ergebnis eines entsprechenden Ideenwettbewerbs unter dem Titel »Wandbilder amerikanischer Maler und Photographen« ausstellte.[57] Die Aufgabe lautete, das zeitgenössische Amerika vorzustellen; die Pathosform des Triptychons war den teilnehmenden Künstlern vorgegeben, wenn auch Ausnahmen zugelassen wurden. Während sich die Maler in der Mehrzahl konventioneller Stadtmotive bedienten oder als Ausnahme einen politischen Kommentar gaben, so Ben Shahn mit »Der Leidensweg von Sacco und Vanzetti« (1931–32, Kat. III.15), versuchten die Photographen, ihrem technischen Medium gemäß, das Neuzeitliche der Vereinigten Staaten zu erfassen.

Mehrere Photographen zeigten das prosperierende Amerika der Industrie, so Charles Sheeler, der auf seine meisterlichen Aufnahmen von Henry Fords neuem River Rouge-Komplex zurückgriff. Berenice Abbott führte ein New York stählerner Konstruktionen vor, eine Anspielung auf die Gebäudekonkurrenz, die bezeichnenderweise gerade in den Jahren der



Thurman Rotan, Skyscrapers, 1932



Berenice Abbott, Exchange Place, New York, 1933

Großen Depression einen Höhepunkt erreichte. Edward Steichen reichte ein auf mehrere Meter vergrößertes Photo der George Washington-Brücke ein, der im Jahr zuvor fertiggestellten und mit über einem Kilometer Spannweite damals weitest gespannten Brücke der Welt. Vor allem aus ökonomischen Gründen war bei ihr die in den prosperierenden zwanziger Jahren vorgesehene Granitverkleidung der beiden Flußpfeiler unterblieben. Dadurch erst wurde die Brücke zum optimistischen Sinnbild des »Machine Age«, des »Maschinenzeitalters«, das 1927 in einer epochalen Ausstellung beschworen worden war.[58] Der Photograph Thurman Rotan schließlich legte eine Photocollage unter dem Titel »Wolkenkratzer« vor, die die erstmals in reiner Form zutage tretenden Konstruktionsprinzipien New Yorker Hochhäuser – gestufter Aufbau, Vertikalität und glatte Fassade – in surrealer Weise multiplizierte. Ausgangsmaterial für Rotan waren Aufnahmen des modernistischen Daily News Building von Howells und Hood.

Doch all das war ein anderes New York als dasjenige, das George Grosz im Sinn hatte, als er am 4. Juni 1932 in Manhattan an Land ging. »Mir gefiel New York. Ich fand die Stadt genauso, wie ich sie mir vorgestellt hatte«, schrieb er über diesen ersten, befristeten Aufenthalt. Und vorgestellt hatte er sich, im »Gesang der Goldgräber« von 1917, »Dampfschiffe und De-Züge!/Über meinen Augen aber/Spannen riesige Brücken/Und der Rauch der hundert Krahne«. Was Grosz nach der Ankunft zur Hand genommen haben könnte und was ihm sicher gefallen hätte, war das 1932 erschienene Buch »New York – die Stadt der Wunder«.[59] Dieser erstaunliche Cicerone liest sich wie die faktengesättigte Sachbuchversion von Grosz' jahrzehntelangen Amerika-Träumen. Daneben funktionierte das Buch als nützlicher Wegweiser zu allen gebauten und sonstigen Sehenswürdigkeiten der Stadt. Schon die Einleitung konnte schwindlig machen: »New York – Mekka, das die hellsten Köpfe, die brillantesten Schriftsteller, die meisterlichsten Künstler zu seinen Toren lockt! New York – Heimat der weltgrößten Industriekapitäne, der weltbeeindruckendsten Bauten, der weltreichsten Unternehmen – wahrer Mittelpunkt von Reichtum, Kultur und Errungenschaften unseres Landes! New York!!!« Hatte ein heimlicher, ein unbewußter Dadaist diese Sätze erdacht? »Welche Visionen von Größe, Vielfalt und Kraft der Name New Yorks im menschlichen Geist aufruft!« Mit solchen Visionen war Grosz aufgewachsen, und er war willens, sie sogar im New York der Großen Depression verwirklicht zu finden, wie Millionen New Yorker auch, die ungeachtet ihrer realen Lage an den »American dream« glaubten.

Hakenkreuz am Zeppelin

Im Oktober 1932 fuhr Grosz nach Deutschland zurück. Ihm hatte, erinnerte er sich später, »Amerika gut gefallen, vor allem dies verzauberte, wunderbare New York«. In Berlin konnte er mit seiner Amerika-Begeisterung niemanden mitreißen. Das reichste Land der Erde war so arm wie der Alte Kontinent, der längst von ihm wirtschaftlich abhängig geworden war. Bei Ullstein erschien das Buch »Amerika. Untergang am Überfluß«, das als »erschütternder Bericht« über »das neue Amerika, in dem 12 Millionen Arbeitslose langsam verhungern«, angekündigt wurde und auf dem Schutzumschlag New Yorker Hochhäuser, in Weizenkörnern versinkend,

zeigte.[60] Bei Grosz' Rückkehr hingen in Berlin – wie überall im deutschen Reich – Plakate an den Litfaßsäulen, die als »unsere letzte Hoffnung« nur einen Namen verkündeten: Hitler. Das Berlin, das eben noch die »Weltstadt-Metropole« zu werden versprach, verfiel den Nazis und ihren Mitläufern, die Grosz seit Beginn seines künstlerischen Weges karikiert und bloßgestellt hatte, in welchen Kleidern und Uniformen auch immer sie dahergekommen waren. Grosz entging ihrer Rache knapp. »Daß ich da lebend davongekommen wäre, darf ich wohl bezweifeln«, wurde er sich, zurück in New York, bewußt.[61]

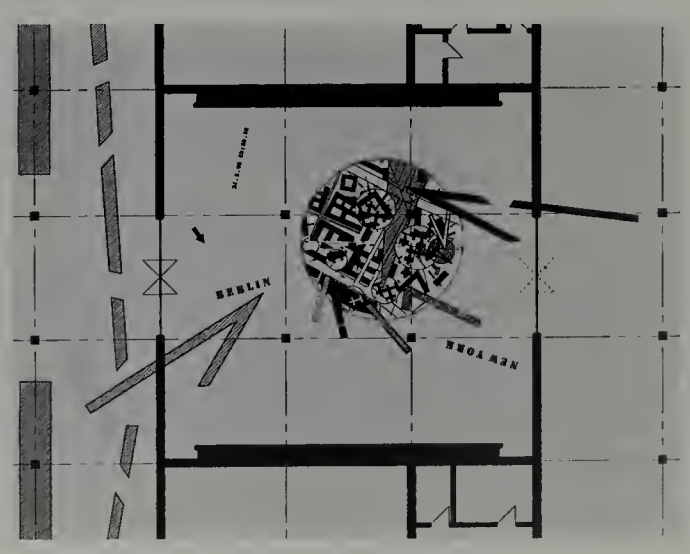
Das Empire State Building war in den ersten Jahren gekrönt von einem Landungsmast für Luftschiffe. Er wurde selten benutzt; er war vielmehr ein Wahrzeichen des »Machine Age«, wie es die Futuristen in ihren urbanen Visionen erträumt hatten. Luftschiffe waren, ehe das Zeitalter der Düsenflugzeuge begann, die Alternative zum langsamen Linienschiff im Transkontinentalverkehr. Eine Broschüre für Touristen von 1931, »New York Illustrated«, zeigte auf dem Titelblatt das in diesem Jahr fertiggestellte Rekordgebäude samt anlegendem Luftschiff. Deutsche Zeppeline kamen, die Strecke Berlin – New York besaß Prestige und Propagandawirkung. Die Nazis wußten sich ihrer zu bedienen. Mitte der dreißiger Jahre, als die Beziehungen zwischen dem Hitler-Reich und der New Deal-Administration Präsident Roosevelts, des früheren Gouverneurs des Staates New York, durchaus reibungslos vonstatten gingen, trugen die deutschen Luftschiffe das Hakenkreuz als Erkennungszeichen am Heck. Über New York schwebend, wurden sie als eindrucksvolles Symbol moderner Errungenschaften photographiert und gefeiert. Hakenkreuz über Manhattan – so holte die Alte Welt George Grosz in der Neuen ein, wie zum Beweis, daß der einstige Kampf gegen die nationalistische Rechte und ihre Millionen Mitläufer verloren war.

Sechzig Jahre sind seither vergangen, lange Jahre zunächst, die zu keinerlei Vergleich von Berlin und New York Anlaß gaben. Erst ganz allmählich kehrte in West-Berlin wieder etwas von jenem urbanen Lebensgefühl zurück, das das Berlin der zwanziger Jahre ausgezeichnet haben mag, und auch von der anderen Seite des Atlantiks her wurde Berlin wieder als ein geistiger und kultureller Fokus erkannt. Lassen wir beiseite, daß sich die trendsetzenden Einwohner des ummauerten West-Berlin im letzten Jahrzehnt seines Inseldaseins besonders gern als heimliche Verwandte New Yorks gefühlt hatten, daß mit dem Satz »Ich flieg mal eben 'rüber« der gewöhnliche Flug nach West-Deutschland ebenso gemeint sein konnte wie der über den Ozean zur Halbinsel Manhattan. Vorbei. Der Verlust seiner exzentrischen Sonderrolle hat Berlin in reichem Maße jene Aufgaben zurückgebracht, die die Stadt ein halbes Jahrhundert lang entbehren mußte und die nun zu nüchterneren, aber auch zu begründeteren Vergleichen mit der Weltstadt New York Anlaß geben, als sie einst etwa Martin Wagner anstellte.

Daniel Libeskind, hier wie dort zu Hause, hat in seiner Installation für die George Grosz-Retrospektive jene Überblendung von Berlin und New York versucht, jene Doppelsicht, in der die Ähnlichkeiten und die Differenzen zugleich verschmelzen und sich scharf voneinander abheben. Nur eine solche Methode, die nicht säuberlich das Verwandte ins eine und das Verschiedene ins andere Schubfach sortiert, sondern Unschärfen und überraschende Einsichten zuläßt und hervorruft, vermag sich den ungleichen Stadtgeschwistern Berlin und New York zu nähern, um ihr je Eigenes zu erlauschen.

Der Zeppelin »LZ 129 Hindenburg« über Manhattan, 1937

Das erste Nordamerika-Plakat der Deutschen Zeppelin-Reederei zur Eröffnung der Nordamerika-Fahrten der »Hindenburg« am 3. Mai 1937



Daniel Libeskind, Plan für die Ausstellungsarchitektur, George Grosz Berlin – New York, Nationalgalerie Berlin, 1994

Anmerkungen

1 Walter Mehring: George Grosz, in: Richard Huelsenbeck (Hg.): Dada. Eine literarische Anthologie, Reinbek 1964, S. 247.
2 Autobiographie 1974, S. 218.
3 Zit. nach Lothar Müller: Modernität, Nervosität und Sachlichkeit, in: Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1987, S. 79–92, hier S. 79.
4 Zit. nach Helmut Lethen: Chicago und Moskau. Berlins moderne Kultur der zwanziger Jahre zwischen Inflation und Weltwirtschaftskrise, in: Jochen Boberg, Tilman Fichter und Eckhardt Gillen (Hg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert, München 1984, S. 190.
5 Vgl. Frank Trommler: Aufstieg und Fall des Amerikanismus in Deutschland, in: Ders. (Hg.): Amerika und die Deutschen: Bestandsaufnahme einer 300jährigen Geschichte, Opladen 1986, S. 666–676.
6 Karl Scheffler: Berlin – ein Stadtschicksal, Berlin 1910, Reprint Berlin 1989, S. 118, 211.
7 Autobiographie 1974, S. 220.
8 Zit. nach Hans Dieter Schäfer: Metropole verinselt, in: Die Metropole, wie Anm. 4, S. 282–298, hier S. 283.
9 Vgl. André Héron: Der Taylorismus. Grundsätze, Methoden, Doktrin, in: Kursbuch, Nr. 43, 1976, S. 1–13.
10 Karin Wilhelm: Ein didaktisches Kunst-Schaustückchen. Die Ausstellung »Vorbildliche Industriebauten« von Walter Gropius, in: Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Ausst.Kat. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld 1984, S. 199.
11 Reyner Banham: Das gebaute Atlantis. Amerikanische Industriebauten und die frühe Moderne in Europa, Basel – Berlin – Boston 1990, S. 16, ferner S. 116 ff.
12 Vgl. zur ästhetischen Dimension der Kriegspropaganda Rainer Rother (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges. Ausst.Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1994.
13 Vgl. Max Weber: Der verschärfte U-Boot-Krieg, in: Ders.: Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914–1918, hg. v. Wolfgang J. Mommsen in Zusammenarbeit mit Gangolf Hübinger, Max Weber Gesamtausgabe, I/15, Tübingen 1984, S. 99–125, hier S. 122.
14 Vgl. Beeke Sell Tower: Utopia/Dystopia: Dada-merika and Dollarica, in: Envisioning America. Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915–1933. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1990, S. 63–86, hier S. 63 f.
15 Vgl. Helen Adkins: Erste Internationale Dada-Messe, in: Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 156–167.
16 Helmut Lethen: Chicago und Moskau, wie Anm. 4, S. 190.
17 Vgl. Rainer Stommer: Hochhaus. Der Beginn in Deutschland, Marburg 1990. Eine vorzügliche, annotierte Bibliographie zur Diskussion in Deutschland *und* den Vereinigten Staaten findet sich in John Zukowsky: Chicago – Architektur 1872–1922. Ausst.Kat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M., München 1987, S. 470–476.
18 Rainer Stommer: »Germanisierung des Wolkenkratzers« – Die Hochhausdebatte in Deutschland bis 1921, in: Kritische Berichte, Heft 3, 1982, S. 36–53.
19 Zit. nach: Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße Berlin 1921/22. Ausst.Kat. Bauhaus-Archiv, Berlin 1989, S. 190 ff.
20 Zit. nach Fritz Neumeyer: Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin 1986, S. 298.
21 Der Schrei nach dem Turmhaus, wie Anm. 19.
22 Vgl. Robert Bruegmann: Als Welten aufeinanderprallten. Europäische und amerikanische Beiträge zum Wettbewerb der »Chicago Tribune« von 1922, in: John Zukowsky (Hg.): Chicago – Architektur 1872–1922, wie Anm. 17, S. 305–321.
23 Fritz Neumeyer: Manhattan Transfer. The New York Myth and Berlin Architecture in the Context of Ludwig Hilberseimer's High-Rise City, in: Josef Paul Kleihues und Christina Rathgeber (Hg.): Berlin – New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present, New York 1993, S. 315–329, hier S. 319 ff.
24 Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 66; dort weitere Abbildungen und Texte von Grosz zu diesem Zusammenhang.
25 Vgl. Bernhard Schulz: Made in America. Technik und Dingwelt im Präzisionismus, in: America. Traum und Depression 1920/40. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1980, S. 72–137, hier S. 101.
26 Herwarth Walden 1878–1941. Wegbereiter der Moderne. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1991, S. 85 ff.
27 Zit. nach Werner Link: Die Vereinigten Staaten von Amerika und Europa. Owen D. Young und das amerikanische Europa-Engagement in den zwanziger Jahren, in: August Nitschke, Gerhard A. Ritter, Detlev J. K. Peukert und Rüdiger vom Bruch (Hg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930, Reinbek 1990, Bd. 1, S. 434–461, hier S. 435, 449, 453.
28 Aus angelsächsischer Sicht vgl. Walter Laqueur: Weimar. A Cultural History 1918–1933, London 1974; Wolf von Eckardt und Sander L. Gilman: Bertolt Brecht's Berlin. A Scrapbook of the Twenties, Garden City 1975; John Willett: The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period 1917–1933, London 1978; Envisioning America, wie Anm. 14.
29 Hanns Eisler: Musik und Politik. Schriften 1924–1948, Leipzig 1973, S. 35 f.
30 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 8: Gedichte I, Frankfurt a. M. 1968, S. 286. – Auf das umfassende Thema des Amerikanismus in der Literatur der Weimarer Epoche wird hier nicht näher eingegangen, vgl. u. a. Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«, Stuttgart 1970.
31 Vgl. Alan Balfour: Berlin. The Politics of Order 1737–1989, New York 1990, S. 45–68, hier S. 61, 64.
32 Zit. nach Helmut Lethen: Chicago und Moskau, wie Anm. 4, S. 200.
33 Vgl. Fritz Neumeyer: Manhattan Transfer, wie Anm. 23, bibliographische Nachweise in Anm. 20, S. 328.
34 Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Berlin 1926, S. VIII f., S. 32, 74.
35 Erich Mendelsohn: Rußland. Europa. Amerika, Berlin 1929, Reprint Basel – Berlin – Boston 1989, S. 160.
36 Neue Amerikanische Baukunst. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin 1926, S. 20, 46 f.
37 G. Material zur elementaren Gestaltung, hg. v. Hans Richter, Reprint hg. v. Marion Hofacker, München 1986, S. 86–90.
38 Vgl. Richard Pommer: In the Shadow of Mies. Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner. Ausst.Kat. The Art Institute of Chicago, New York 1988, S. 17 ff.
39 Vgl. Ausst.Kat. La ville, Paris 1994, S. 281 ff., 290 ff., 300 ff., 317.
40 Martin Wagner: Städtebauliche Probleme in amerikanischen Städten und ihre Rückwirkungen auf den deutschen Städtebau, Berlin 1929, S. 8 f., 76.
41 Martin Wagner: Das Formproblem eines Weltstadtplatzes, in: Das neue Berlin, hg. v. Martin Wagner und Adolf Behne, Berlin 1929, Reprint Basel – Berlin – Boston 1988, S. 33–38.
42 Zit. nach Tilmann Buddensieg: Berliner Labyrinth. Preußische Raster, Berlin 1993, S. 93.
43 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, Frankfurt a. M. 1963, S. 311 ff.
44 Vgl. Ausst.Kat. La ville, Paris 1994, S. 254 ff.
45 Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, wie Anm. 43, S. 308.
46 Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz. Ausgewählte Werke in Einzelbänden, Olten – Freiburg 1961, S. 179.
47 Zit. nach Herbert Günther (Hg.): Hier schreibt Berlin, Berlin 1929, Neuausgabe Berlin 1989, S. 73, 308.
48 Vgl. Ulrich Faure: Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947, Berlin – Weimar 1992, S. 271 ff.
49 Vgl. Bärbel Schrader und Jürgen Schebera: Kunstmetropole Berlin 1918–1933, Berlin – Weimar 1987, S. 197 ff.
50 Vgl. Peter Nisbet (Hg.): The Sketchbooks of George Grosz. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1993, S. 81–120; siehe Kat. XI.1932/2 ff.
51 Nach Photographien in der Kunstbibliothek, SMPK, Berlin.
52 Siehe: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 116.
53 Vgl. Terence Riley: The International Style. Exhibition 15 and The Museum of Modern Art, New York 1992.
54 Helen Appleton Read: The Berlin Architectural Show, in: The Arts, Oktober 1931, S. 5–17.
55 Vgl. Richard Pommer: Neighbourhood Block and Garden Court. New York Housing between the World Wars, in: Berlin – New York, wie Anm. 23, S. 265–279.
56 Emily Braun: Thomas Hart Benton and Progressive Liberalism, in: Thomas Hart Benton. The America Today Murals. Ausst.Kat. Williams College Museum of Art, Williamstown (MA), New York 1985, S. 14 ff.
57 Murals by American Painters and Photographers. Ausst.Kat. The Museum of Modern Art, New York 1932.
58 Vgl. Bernhard Schulz: Made in America, wie Anm. 25, hier S. 76; ferner: The Machine Age in America 1918–1941. Ausst.Kat. Brooklyn Museum, New York 1986, im besonderen S. 102 ff., sowie: Léger et L'Esprit Moderne. Ausst.Kat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 1982.
59 Zit. nach: Paß auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918, Leipzig 1981, S. 50.
60 Christian Ferber (Hg.): Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte 1924–1933, Berlin 1981, S. 302.
61 Autobiographie 1974, S. 231.

II.3 Paul Citroën, Metropolis, 1923

Metropolis. Berlin – New York

Das Leben in den großen Städten

Bearbeitet von Wolfgang Cilleßen

Daniel Libeskind

The name has been buried

Never before was the frenzy of ideologies so hallucinatory as in the Berlin of the twenties and thirties. Never before was the devastation of the soul so closely identified with the collapse of civic space. Never before were the city and its inhabitants so alike in their mutual alliance with dust as in the work of George Grosz.

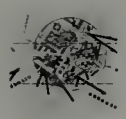
The city had opened its roving eye too wide for people to withstand its gaze. Grosz peered into the abyss of the metropolitan condition, knotting visions through the blunt resistance exerted by the ropes that bound him to places and obsessions. He saw with uncanny lucidity the connection between the cool architectonics of modernity and the lurid violence which no movements or caresses could hide. Berlin became for him the word which cancels the sentence, revealing the syntax of urban duplicity. The city is not only his visual horizon but also constitutes an aesthetic critique of political space.

In painting the last days of that metropolis, Grosz, like Walter Benjamin and Karl Kraus, made its walls disappear and its noises vanish in the silence coming from beyond. Spilling the blood of the city, which is after all its stone and glass, he expressed an urban mythology which dazzled as it mesmerized the citizens into believing that the city is an autonomous mechanism – the silence of centuries, a blank page to whose grid one must conform – rather than the embodiment of the relation between one and the other or the dialogue of sense with nonsense. More than any architect Grosz showed the city as an ethical contradiction made visible in space.

The contemporary multiplication and diversity of lines along which the city rotates toward greater openness is itself a result of erasure of history and of names. The city is witness to the mobile and nomadic condition of culture wandering in the deserted landscape of post-holocaust world. Space seems to have been released from identity that once belonged to every arrival and departure. The name has been buried: millions of unknown names swirling like dust remind one that the figure of homecoming was always made of dust.

The »disorder« which comes to oppose the »order« of the desert is the precision of an ethic that goes beyond drawn geometric lines to the central axis of the void that is the heart of every eternity.

Berlin, 9. November 1994



Daniel Libeskind

Die Namen sind begraben

Nie zuvor hat die Raserei der Ideologien so viele Wahnvorstellungen geboren wie im Berlin der zwanziger und dreißiger Jahre. Nie zuvor war die Verwüstung der Seele so eng mit dem Zusammenbruch des öffentlichen Raums verbunden. Nie zuvor waren die Stadt und ihre Bewohner so gleich in ihrer gegenseitigen Allianz mit dem Staub wie in dem Werk von George Grosz.

Die Stadt hatte ihr suchendes Auge zu weit geöffnet, als daß die Menschen ihrem Blick hätten widerstehen können. Grosz schaute in den Abgrund der Metropolis, Visionen knüpfend gegen den stumpfen Widerstand der Stricke, die ihn an die Plätze und Obsessionen fesselten. Er sah mit unheimlicher Klarheit die Verbindung zwischen der kalten Architektur der Moderne und der grellen Gewalt, die von keiner Bewegung oder Zärtlichkeit verborgen werden kann. Berlin wurde für ihn das Wort, das den Satz tilgt und so die Syntax der urbanen Duplizität freilegt. Die Stadt ist nicht allein sein visueller Horizont, sondern konstituiert eine ästhetische Kritik des politischen Raumes.

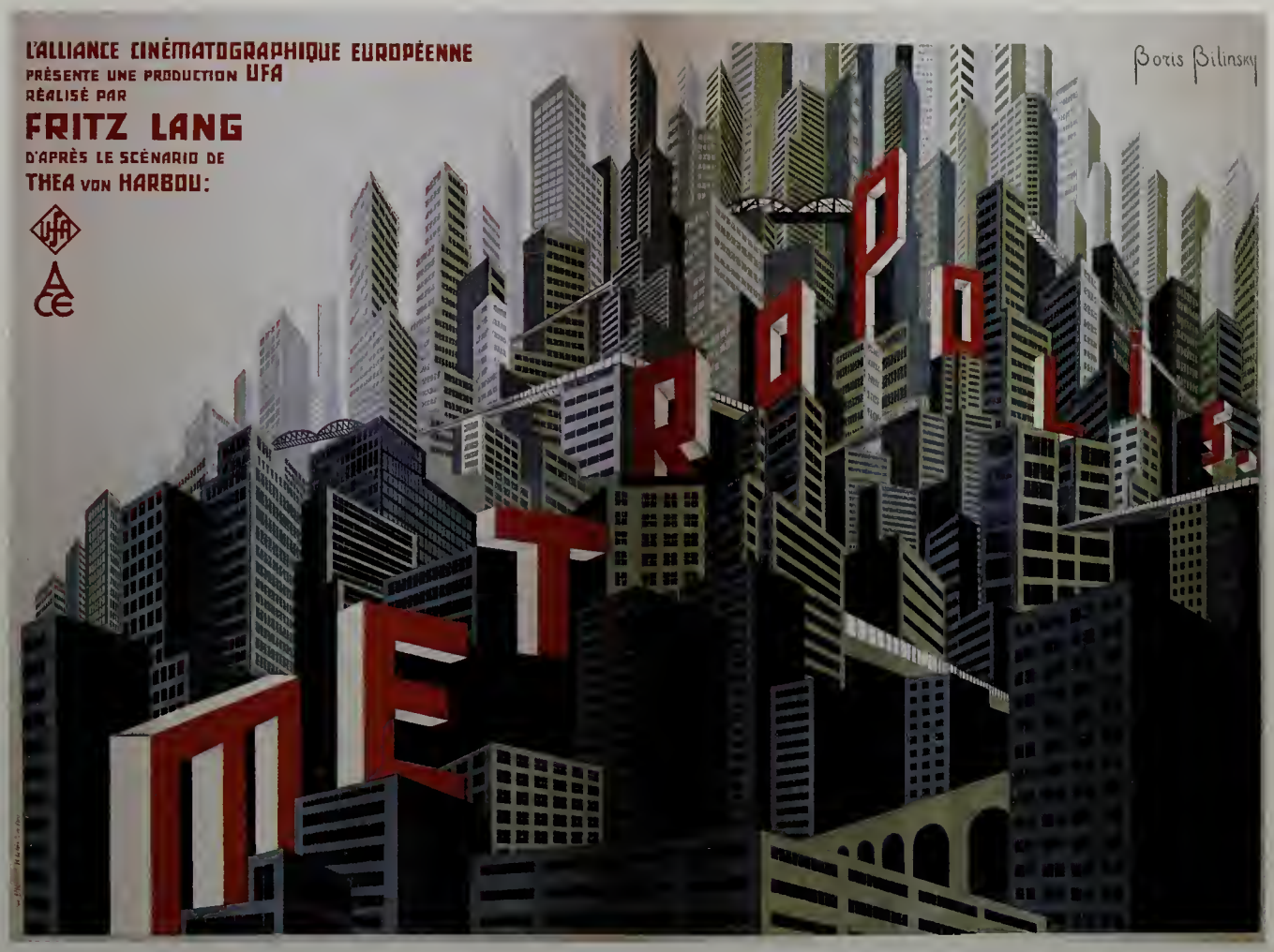
Indem er die letzten Tage dieser Metropolis malte, ließ Grosz – wie Walter Benjamin und Karl Kraus – ihre Mauern verschwinden und ihre Geräusche sich in einem jenseitigen Schweigen verflüchtigen. Das Blut der Stadt vergießend, das letztlich aus Glas und Stein besteht, gab er einer urbanen Mythologie Ausdruck, die ihre Bewohner zugleich blendete und faszinierte, so daß sie endlich glaubten, die Stadt sei ein autonomer Mechanismus – das Schweigen der Jahrhunderte, ein leeres Blatt, dessen Raster man sich anpassen muß – und nicht die Verkörperung des Verhältnisses zwischen dem einen und dem anderen oder der Dialog zwischen Sinn und Unsinn. Mehr als jeder Architekt zeigte Grosz die Stadt als einen im Raum sichtbar gemachten ethischen Widerspruch.

Die zeitgenössische Vervielfältigung und Mannigfaltigkeit der Linien, entlang derer die Stadt zu größerer Offenheit rotiert, ist selbst das Resultat des Ausmerzens von Geschichte und von Namen. Die Stadt ist Zeuge der mobilen und nomadischen Verhältnisse einer Kulturwanderung durch die wüste Landschaft der Welt nach dem Holocaust. Der Raum scheint herausgelöst aus dem Referenzrahmen, der einst zu jeder Ankunft und Abreise gehörte. Die Namen sind begraben: Millionen unbekannter Namen, wie Staub wirbelnd, erinnern uns, daß das Bild der Heimkehr immer gemacht ist aus Staub.

Die »Verstörung«, die der »Ordnung« der Wüste entgegentritt, ist die Präzision einer Ethik, die über die gezeichneten geometrischen Linien hinaus vordringt zur Zentralachse der Leere, die das Herz jeder Ewigkeit ist.

Berlin, 9. November 1994

Übersetzung Volker Ellerbeck



II.1

II.12

II.12

Architekturvision

II.1
Boris Konstantinowitsch Bilinsky
»Metropolis« von Fritz Lang
1927
Filmplakat, 223,8 × 303,5 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.2
Ludwig Mies van der Rohe
Wettbewerbsbeitrag für das Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße 1921
überzeichnete Photographie (2 Teile),
153,5 × 118,5 cm
Berlin, Bauhaus-Archiv
Abb. S. 78

II.3
Paul Citroën
Metropolis 1923
Collage und Photomontage,
76,1 × 58,4 cm
Leiden, Leiden University,
Study Center for Photography
Abb. S. 95

II.4
Hannah Höch
New York um 1922
Collage, 29,5 × 18,5 cm
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett
Abb. S. 106

II.5
László Moholy-Nagy
Projektions-Photomontage »Berlin« zu »Der Kaufmann von Berlin« von Walter Mehring 1929
25,8 × 38 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung

II.6
Thurman Rotan
Skyscrapers 1932
Photographie
Chicago, The Art Institute of Chicago
Abb. S. 92

II.7
Ludwig Hilberseimer
Projekt für die Friedrichstadt
1928
Photocollage, 17,2 × 25,2 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago,
Schenkung George E. Danforth
Abb. Collage Berlin und S. 87

II.8
William Lescaze
River Garden Housing Project, Manhattan 1931
Photographie
Syracuse (NY), Syracuse University,
Georges Arents Research Library,
Lescaze Archives
Abb. Collage New York und S. 91

II.9
Erich Comeriner
Was ist los?
Photocollage
Berlin, Berlinische Galerie,
Photographische Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.10
Herbert Bayer
Ohne Titel (Einsamer Städter) 1932
Photographie
New York, Houk Friedman
Abb. Collage Berlin

II.11
El Lissitzky
Läufer in der Stadt um 1926
Photographie
New York, Houk Friedman
Abb. Collage New York

II.12
Erich Mendelsohn
Entwürfe zum Einsteinturm in Potsdam 1921
Bleistift, gelbe, blaue, weiße und rote Kreide, 10 × 14,5 cm; 7,6 × 12,7 cm; 9,4 × 20,8 cm; 11,1 × 10,8 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.13
Erich Mendelsohn
Studien zum Columbushaus am Potsdamer Platz 1931
Bleistift und blaue Schrift,
31,5 × 25,5 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek
Abb. S. 85

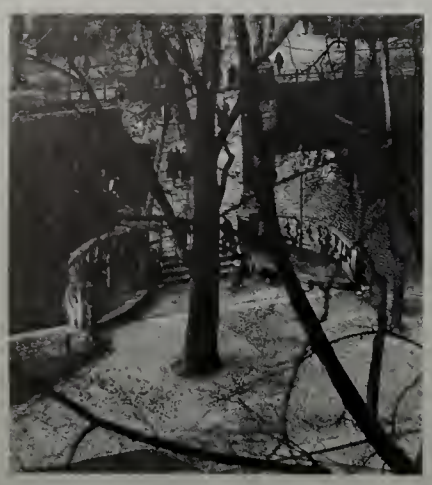
II.14
Erich Mendelsohn
Architekturskizzen 1926
Bleistift, 31,6 × 20,7 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek
Abb. Collage Berlin

Die Stadt bei Tag und Nacht

II.15
Berlin Friedrichstraße/ Ecke Georgenstraße um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

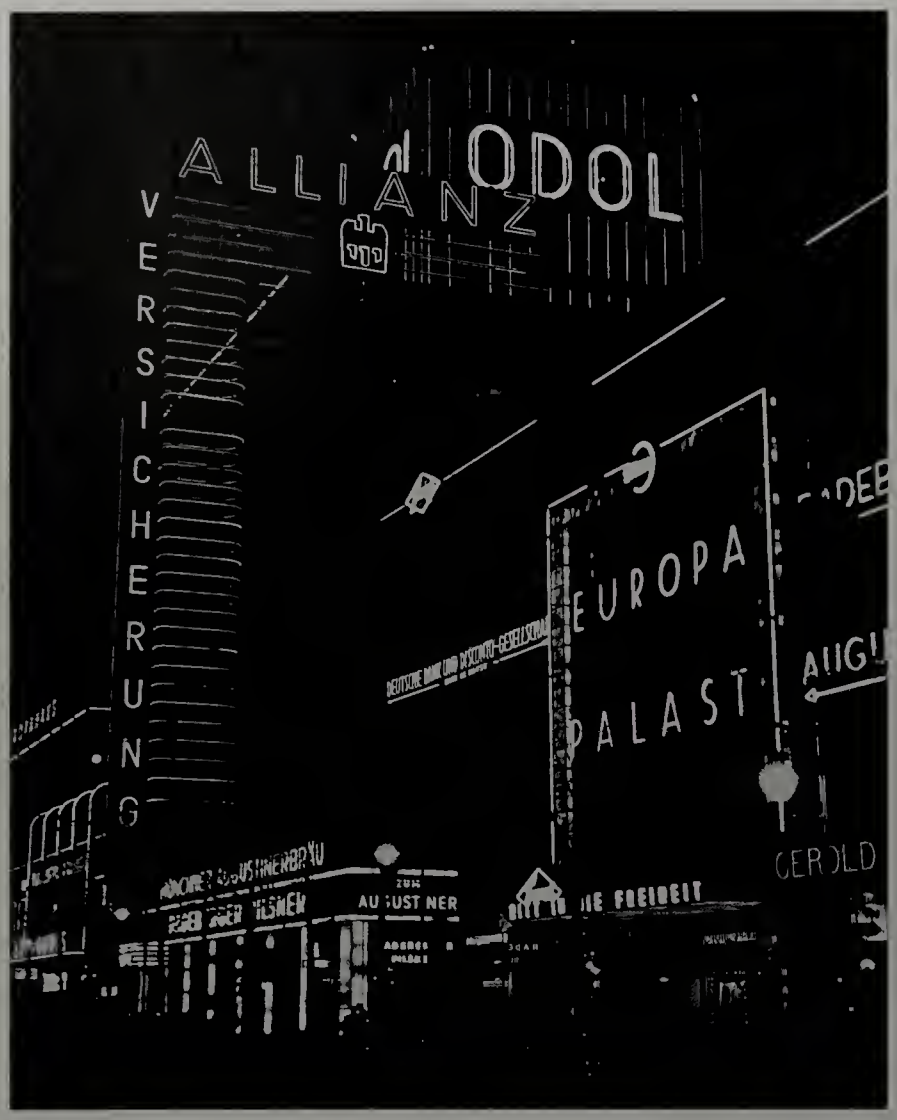
II.16
Alexanderplatz von der Königstraße aus um 1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.17
Friedrich Seidenstücker
Ein Gerüst ist zusammengestürzt, Schaulustige am Potsdamer Platz 16.4.1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz



II.19

II.22



II.30

II.33

II.38

II.18
Sasha Stone
Ein Trupp Wandervögel aus der Vogelperspektive
um 1927
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.19
Marianne Breslauer
Lützowufer, Berlin 1930
Photographie
Zürich, Galerie Feilchenfeldt

II.20
Otto Umbehr (Umbo)
Kaufhaus Karstadt, Hermannplatz 1929
Photographie
Köln, Galerie Rudolf Kicken
Abb. Collage Berlin

II.21
Friedrich Seidenstücker
Kassensturz vor der Weiterfahrt um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.22
Friedrich Seidenstücker
In der Leipziger Straße 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.23
In einem Hochbahn-Abteil
um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.24
Schlange vor einem Lebensmittelgeschäft 1922
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.25
Friedrich Seidenstücker
Straßenbau um 1933
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.26
Im Aschinger Imbiß am Alexanderplatz
um 1935
Photographie/Postkarte
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.27
Röhnert
Vor dem Café Kranzler Unter den Linden 1912
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.28
Erich Comeriner
Apotheke am Zoo um 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung

II.29
Kaufhaus Karstadt, Hermannplatz, bei Nacht
um 1929
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. S. 88

II.30
Josef Donderer
Europa-Haus am Anhalter Bahnhof 1937
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.31
Berlin im Licht 1928
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.32
Eröffnung des Ufa-Filmtheaters »Universum« am Lehniner Platz 1928
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

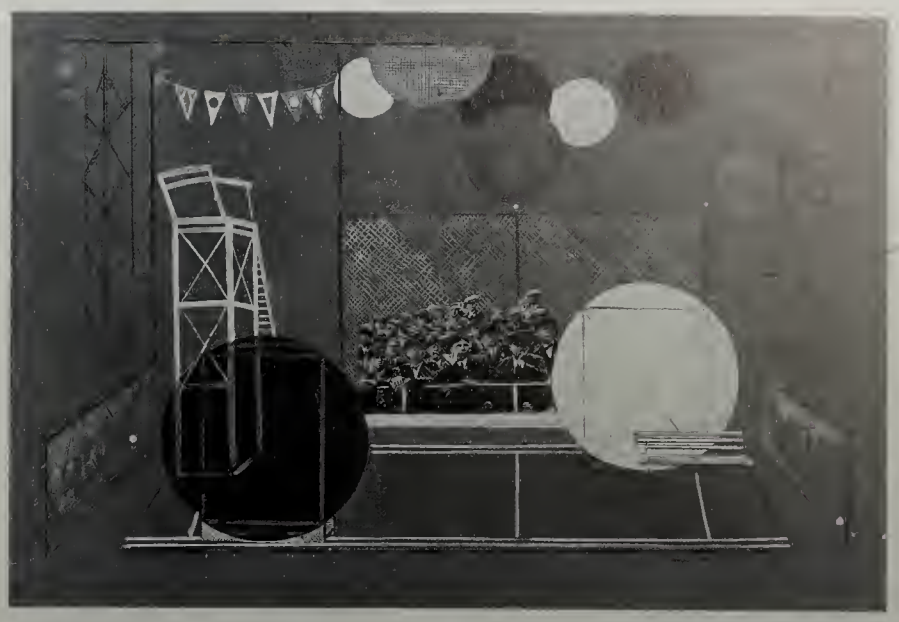
II.33
A. Vennemann
Friedrichstraße um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.34
»Die Nacht gehört uns« von Carl Froelich 1930
Filmplakat, 208 × 95 cm
München, Archiv der Deutschen Städte-Reklame GmbH
Abb. Collage Berlin

II.35
Tungsram Radio-Röhren
1933
Plakat, 118,5 × 83,5 cm
München, Archiv der Deutschen Städte-Reklame GmbH
Abb. Collage Berlin

II.36
Osram-Photodienst Tankstelle, Belle-Alliance-Straße 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.50



II.57

II.49 a

II.49 b

II.49 c

II.48

II.37
Heinz Lienek
Blick vom U-Bahneingang in die abendliche Friedrichstraße 1926
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.38
Heinz Lienek
Parkende Kraftwagen an der Gedächtniskirche um 1925
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.39
Osram-Photodienst
Tankstelle bei Nacht um 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung

II.40
Potsdamer Platz bei Nacht
1936
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.41
Osram-Photodienst
Automatenrestaurant
um 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.42
Osram-Photodienst
Tanzpaar 1928
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.43
Otto Umbehr (Umbo)
In einer Berliner Jazzkneipe
1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.44
Die »Haller-Revue« im Berliner Admiralspalast
um 1926
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.45
Erich Salomon
Gäste auf einem Berliner Ball
um 1929
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.46
H. Hoffmann
In der Bar »Bigume« in der Lutherstraße 1929
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.47
Atelier Baruch
»Cow-Girls« vom Ufa-Ballett
vor 1928
Photographie
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek
Abb. Collage Berlin

II.48
Ernst Schneider
Revue-Szene 20er Jahre
Photographie
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek
Abb. Collage Berlin

II.49 a-c
Wolf Freiherr von Gudenberg
Josephine Baker 1922
Photographien
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek
Abb. Collage Berlin

II.50
Proben zu »Wie eine Revue entsteht« von Erik Charell
1925
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst

II.51
Revue »Ausstellungsbilder«
1928
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst
Abb. Collage Berlin

II.52
Im Transvestitenlokal »Eldorado« in der Motzstraße
um 1926
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.53
Vormittagsprobe der Tillergirls in der »Scala« 1927
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.54 a
László Moholy-Nagy
Bühnenbildentwurf zu »Hoffmanns Erzählungen« von Jacques Offenbach, Krolloper 1929
Tempera, 21 × 36 cm
Köln, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

II.54 b
László Moholy-Nagy
Bühnenbildentwurf zu »Hoffmanns Erzählungen« von Jacques Offenbach, Krolloper 1929
Tempera, 42 × 59 cm
Köln, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung

II.62

II.65

II.67

II.72b

II.72b

II.55
»Triadisches Ballett« von Oskar Schlemmer, Metropol Theater 1926
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst
Abb. Collage Berlin

II.56
Sasha Stone
Erwin Piscator vor lichttransparenter Etagenbühne 1927
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.57
Teo Otto
Szenenentwurf zu »Jeux. Poème dansé« von Claude Debussy, Krolloper 1931
Collage, 48,2 × 65,8 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.58
Teo Otto
Szenenentwurf zu »Der große Plan und seine Feinde« von Johannes R. Becher 1932
Collage, 36,8 × 51,1 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.59
Nina Tokumbet
Die Gehängten. Bühnenbildentwurf zu »Die letzte Nacht« von Karl Kraus, Berlin 1930
Tusche und Aquarell, 24 × 35 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.60
Nina Tokumbet
»Dem Sportbegeisterten Volk«. Bühnenbildentwurf zu »Die letzte Nacht« von Karl Kraus, Berlin 1930
Tusche und Aquarell, 35 × 24 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung
Abb. Collage Berlin

II.61
Autorennen: Avus 1921
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst
Abb. Collage Berlin

II.62
Alexander M. Cay
Boxkämpfe im Cirkus Busch
1919
Plakat, 139 × 93 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.63
»Buster Keaton als Boxer«
1927
Filmplakat, 142 × 94 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek
Abb. Collage Berlin

II.64
Vor dem Kampf im Schwergewicht 1920
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.65
Max Schmeling in einer Trainingspause 1931
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.66
Max Schmeling in New York
1937
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst

II.67
Felix F. Man
Trabrennen in Berlin-Mariendorf 1929
Photographie, Montage
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.68
Sechstagerennen im Sportpalast 1929
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst
Abb. Collage Berlin

II.69
Filmschauspielerin Renate Müller gibt den Startschuß zum Sechstagerennen im Berliner Sportpalast 1931
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.70
Theo Matejko
»Dr. Mabuse. Der Spieler« von Fritz Lang 1921/22
Filmplakat, 140 × 91 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek,
Sammlung Gandert

II.71
Heinz Schulz-Neudamm
»Metropolis« von Fritz Lang mit Brigitte Helm und Gustav Fröhlich 1926
Filmplakat, 210 × 92,7 cm
New York, The Museum of Modern Art
Abb. Collage Berlin

II.72a
»Berlin. Die Sinfonie der Großstadt« von Walther Ruttmann 1927
Filmplakat, 141,2 × 93,2 cm
New York, The Museum of Modern Art

II.86

II.86

II.89

II.88

II.91

II.90

II.94

II.97

II.72 b
Walther Ruttmann
Collagen für »Berlin. Die Sinfonie der Großstadt«, in: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 658 1927
Photographie
Berlin, Bundesarchiv – Filmarchiv
Abb. Collage Berlin

II.73
»Asphalt« von Joe May mit Gustav Fröhlich und Betty Amann 1929
Filmplakat, 210,5 × 96 cm
München, Archiv der Deutschen Städte-Reklame GmbH
Abb. Collage Berlin

II.74
Joseph Fenneker
»Das Mädel aus der Provinz« von Carl Tema mit Mary Kid und Bruno Kastner 1929
Filmplakat, 142,5 × 92,5 cm
Berlin, Bundesarchiv – Filmarchiv
Abb. Collage Berlin

II.75
Josef Fenneker
»Die Prostitution. Social-hygienisches Filmwerk« von Richard Oswald und Magnus Hirschfeld 1919
Filmplakat, 141 × 95 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. Collage Berlin

II.76
»Blutschande, § 173« 1929
Filmplakat, 141 × 96 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. Collage Berlin

II.77
Curt Arens
»Berlin Alexanderplatz« von Phil Jutzi 1931
Filmplakat, 142 × 96,5 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. S. 89

II.78
Josef Fenneker
»Schleppzug M 17« von und mit Heinrich George 1933
Filmplakat, 142,5 × 95,5 cm
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe
Abb. Collage Berlin

II.79
»Die strahlenden Lichter vom Broadway« von Webster Campbell 1923
Filmplakat, 142,5 × 95 cm
Berlin, Bundesarchiv – Filmarchiv
Abb. Collage New York

II.80
Willy Stieborsky
»Die Dame von Loge 13« von Fred Niblo mit Greta Garbo
1928
Filmplakat, 95 × 63 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. Collage New York

II.81
B. Naum (Boris Streimann)
»Ben Hur« von Fred Niblo mit Ramon Novarro 1931
Filmplakat, 138,2 × 95,6 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek

II.82
»Die rote Tänzerin von Moskau« 1928
Filmplakat, 142,3 × 95,4 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. Collage New York

II.83
»Blonde Venus« von Josef von Sternberg mit Marlene Dietrich und Cary Grant 1932
Filmplakat, 203 × 94,5 cm
Berlin, Bundesarchiv – Filmarchiv
Abb. Collage New York

II.84
O.H.O.
»Cleopatra« von Cecil B. de Mille 1934
Filmplakat, 138 × 95,7 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. Collage New York

II.85
»The Kid« von und mit Charles Chaplin 1923
Filmplakat, 142 × 94 cm
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Abb. Collage New York

Das politische Leben

II.86
Tableau mit 11 politischen Postkarten
aus der Sammlung von George Grosz
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

II.87
August Sander
Witwer mit seinen Söhnen
1906/07
Photographie
Essen, Museum Folkwang
Abb. Collage Berlin

II.88
August Sander
Fürsorge-Empfänger
Photographie
Essen, Museum Folkwang

II.89
August Sander
Kaffeehausmusiker um 1919
Photographie
Essen, Museum Folkwang

II.90
August Sander
Hauptmann der Reserve 1916
Photographie
Essen, Museum Folkwang

II.114

II.116

II.110

II.91
August Sander
Corpsstudenten, Köln 1928
Photographie
Essen, Museum Folkwang
Abb. S. 101

II.92
August Sander
Kohlenträger, Berlin 1929
Photographie
Essen, Museum Folkwang

II.93
Friedrich Seidenstücker
Nachschleifen von Straßenbahngleisen 1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.94
Käthe Kollwitz
Für Groß Berlin 1912
Plakat, 69 × 93 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek
Abb. S. 101

II.95
Theo Matejko
Kinder in Not 1920
Plakat, 71 × 94 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.96
Kinder in Not November 1920
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.97
Alexanderstraße 1 um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.98
Wohnungsnot:
Kellerraum 1923
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst

II.99
Wohnungsnot:
Ruppiner Straße 29 10. 5. 1929
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst

II.100
Friedrich Seidenstücker
Zwei alte Frauen auf der Joachimstaler Straße 1929
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.101
Friedrich Seidenstücker
Leere Mütze, leerer Magen – ein Nickerchen läßt die rauhe Wirklichkeit kurzfristig vergessen um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.102
Bettelmusikant als »Chaplin«
um 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.103
Heinz Fuchs
Arbeiter, Hungertod naht, Streik zerstört, Arbeit ernährt. Tut eure Pflicht, arbeitet 1919
Plakat, 71 × 102 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.104
Johannes Safis
Bolschewismus heißt die Welt im Blut ersäufen 1919
Plakat, 114 × 88,5 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek
Abb. Collage Berlin

II.105
Spartakusaufstand in Berlin Januar 1919
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.106
Spartakusaufstand in Berlin Januar 1919
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.107
Freikorpstruppen in Berlin
März 1919
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.108
Kommunistische Ausschreitungen vor der Berliner Universität im Oktober 1922
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.109
Protestkundgebung der KPD in Berlin 1921
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.110
Gartenfest bei Reichskanzler Gustav Stresemann 1923
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.111
Hinab mit dem Geschmeiß! Wählt Kommunisten! 1924
Plakat, 70,1 × 48,1 cm
Berlin, Deutsches Historisches Museum
Abb. Collage Berlin

II.120

II.118

II.119

II.135

II.112
M.E.
Der Drahtzieher, Kopf- u. Handarbeiter wählt: Völkischen Block 1924
Plakat, 117,5 × 84,5 cm
Berlin, Deutsches Historisches Museum Abb. Collage Berlin

II.113
Protestkundgebung der KPD Unter den Linden in Berlin
1927
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz Abb. Collage Berlin

II.114
August Sander
Revolutionäre, Berlin 1928
Photographie
Essen, Museum Folkwang

II.115
A. Malsov (Victor Slama)
Wählt Liste 5, Kommunisten!!!! 1928
Plakat, 70 × 48,8 cm
Berlin, Deutsches Historisches Museum

II.116
Alex Keil
Der Rote 1 Mark-Roman
um 1930
Plakat, 49,5 × 34 cm
Berlin, Deutsches Historisches Museum

II.117
Erich Salomon
Die 73jährige Reichstagsabgeordnete Clara Zetkin im Berliner Reichstag 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung

II.118
Fritz Eschen
Max Liebermann 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung

II.119
Heinrich und Thomas Mann in Berlin
Photographie
Berlin, Ullstein Bilderdienst

II.120
Erich Salomon
Der englische Premierminister Ramsay MacDonald im Gespräch mit Albert Einstein, Max Planck und Julius Curtius, Berlin 1931
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung

II.121
Reichstagswahl in Berlin
1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.122
Mjölnir (Hans Schweitzer)
Schluß jetzt!
Wählt Hitler 1930
Plakat, 120 × 86 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.123
Ja! Führer wir folgen Dir!
Plakat, 84 × 59 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek

II.124
Carl Weinrother
Kundgebung der NSDAP im Berliner Sportpalast 1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.125
Carl Weinrother
Fraktionstagung der NSDAP
1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.126
H. Hoffmann
Fraktionssitzung der NSDAP
1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage Berlin

II.127
Mieterstreik in Berlin, Köpenicker Straße
November 1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.128
Karl Geiss
Der Arbeiter im Reich des Hakenkreuzes! 1930
Plakat, 112 × 79 cm
München, Münchner Stadtmuseum

II.129
Victoria Ancona und Karl Koehler
This is the Enemy 1942
Plakat, 87 × 60,4 cm
New York, The Museum of Modern Art
Abb. Collage New York

II.130
More Production 1942
Plakat, 101,7 × 72,4 cm
New York, The Museum of Modern Art
Abb. Collage New York

II.137

II.142

II.144

II.131
Ben Shahn
This is Nazi brutality 1943
Plakat, 94,8 × 71,7 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek
Abb. Collage New York

II.132
Lester Beall
Slums Breed Crime 1941
Plakat, 100,7 × 74,4 cm
New York, The Museum of Modern Art
Abb. Collage New York

Der amerikanische Traum

II.133
Norman Rockwell
Freedom of Speech
(War Bond Poster) 1943
Plakat, 142,2 × 101,6 cm
Stockbridge (MA), The Norman Rockwell Museum, The Norman Rockwell Family Trust
Abb. Collage New York

II.134
Norman Rockwell
Freedom of Worship
(War Bond Poster) 1943
Plakat, 142,2 × 101,6 cm
Stockbridge (MA), The Norman Rockwell Museum, The Norman Rockwell Family Trust
Abb. Collage New York

II.135
Norman Rockwell
Freedom from Want
(War Bond Poster) 1943
Plakat, 142,2 × 101,6
Stockbridge (MA), The Norman Rockwell Museum, The Norman Rockwell Family Trust
Abb. S. 103

II.136
Norman Rockwell
Freedom from Fear
(War Bond Poster) 1943
Plakat, 142,2 × 101,6 cm
Stockbridge (MA), The Norman Rockwell Museum, The Norman Rockwell Family Trust
Abb. Collage New York

II.137
Bernd Lohse
Dampfer »Bremen« vor New York 1937
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.138
Erich Salomon
Überfahrt nach Ellis Island
1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.139
Erich Salomon
Ellis Island, Deutsche im Deportationshaus 1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.140
Erich Salomon
Ellis Island, Kinderschlafraum 1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.141
Erich Salomon
Ellis Island, Einwanderer
1932
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.142
Erich Salomon
New York, mit Taube um 1930
Photographie
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung
Abb. Collage New York

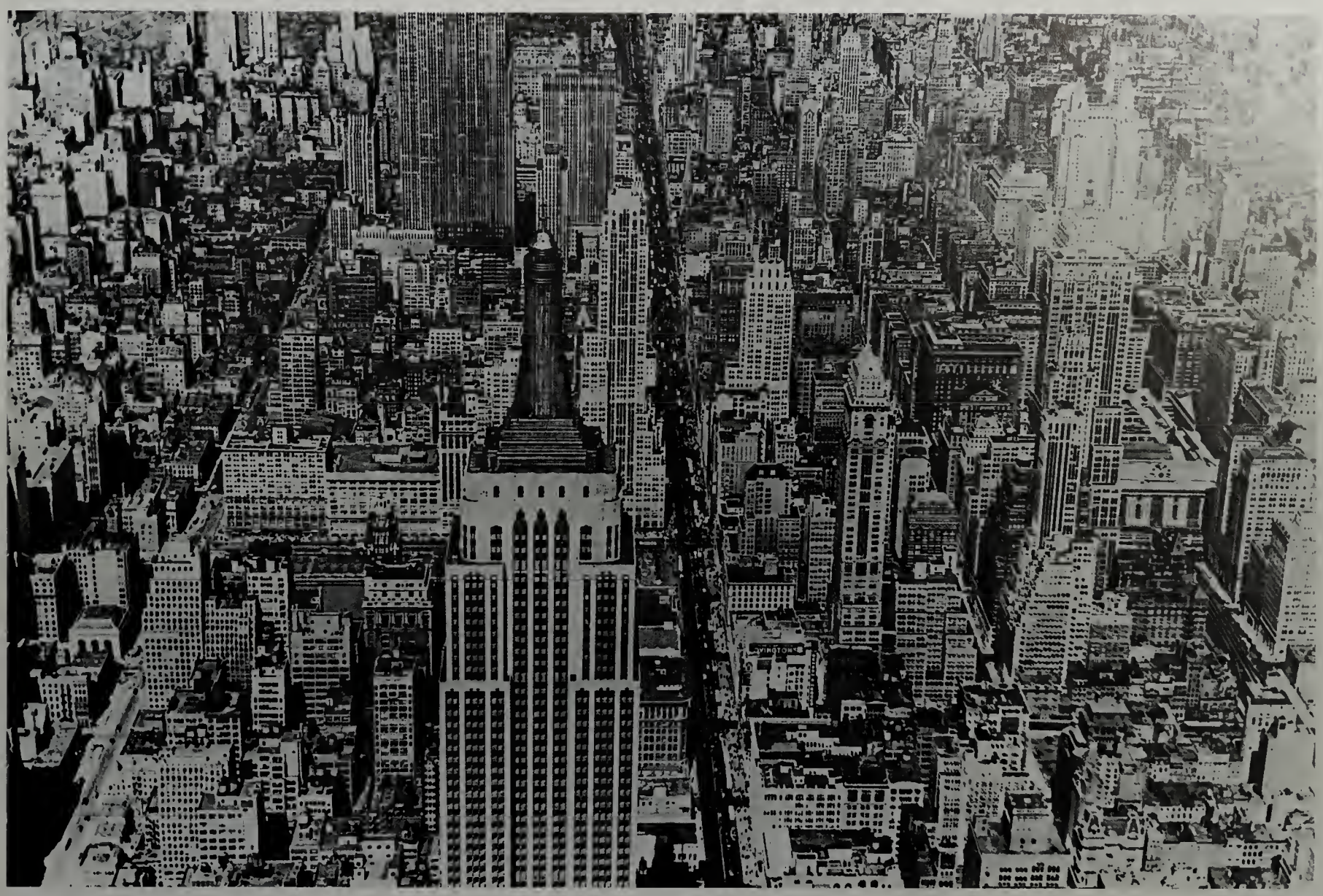
II.143
Luftaufnahme von Manhattan um 1933
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.144
Alfred Stieglitz
From My Window at »An American Place«, North 1931
Photographie
Washington, National Gallery of Art

II.145
Alfred Stieglitz
From »An American Place«, Southwest 1932
Photographie
Washington, National Gallery of Art

II.146
Erika Groth-Schmachtenberger
Times Square 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.147
Bernd Lohse
Abends am Broadway 1953
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York



II.171

II.148
E. Hunter
Grand Central Terminal, New York 1924
Plakat, 103 × 68 cm
Zürich, Museum für Gestaltung
Abb. Collage New York

II.149
New York, Stau vor der Untertunnelung des Hudson River 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

II.150
Berenice Abbott
Exchange Place 1933
Photographie
Chicago, The Art Institute of Chicago
Abb. S. 92

II.151
Hans G. Casparius
Subway-Tunnel in Manhattan
1931
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.152
Hans G. Casparius
Manhattan aus der Vogelperspektive 1931
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.153
Walker Evans
Ohne Titel
(City View from Above)
um 1928
Photographie
New York, Houk Friedman
Abb. Collage New York

II.154
Brooklyn Bridge 1900
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.155
Erika Groth-Schmachtenberger
New York-Skyline im Dunst
1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.156
Hans G. Casparius
Manhattan, Blick aus einem Bürohaus 1931
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.157
Prohibition in den USA 1933
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.158
Erika Groth-Schmachtenberger
New York, Chinatown 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.159
Ruth Groth-Schmachtenberger
New York, Honigkuchenverkäufer 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.160
Ruth Groth-Schmachtenberger
New York, Straßenszene
1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.161
Erika Groth-Schmachtenberger
New York, Straßenszene in der 3rd Avenue 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.162
Erika Groth-Schmachtenberger
New York, Straßenszene im jüdischen Viertel 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.163
Streik der Woolworth-Verkäuferinnen 1937
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.164
Erika Groth Schmachtenberger
New York, Demonstration am Times Square 1934
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.165
Hans G. Casparius
New York, Auslieferung von Stangeneis 1931
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.166
Walker Evans
South Street, New York 1932
Photographie
New York, The Museum of Modern Art

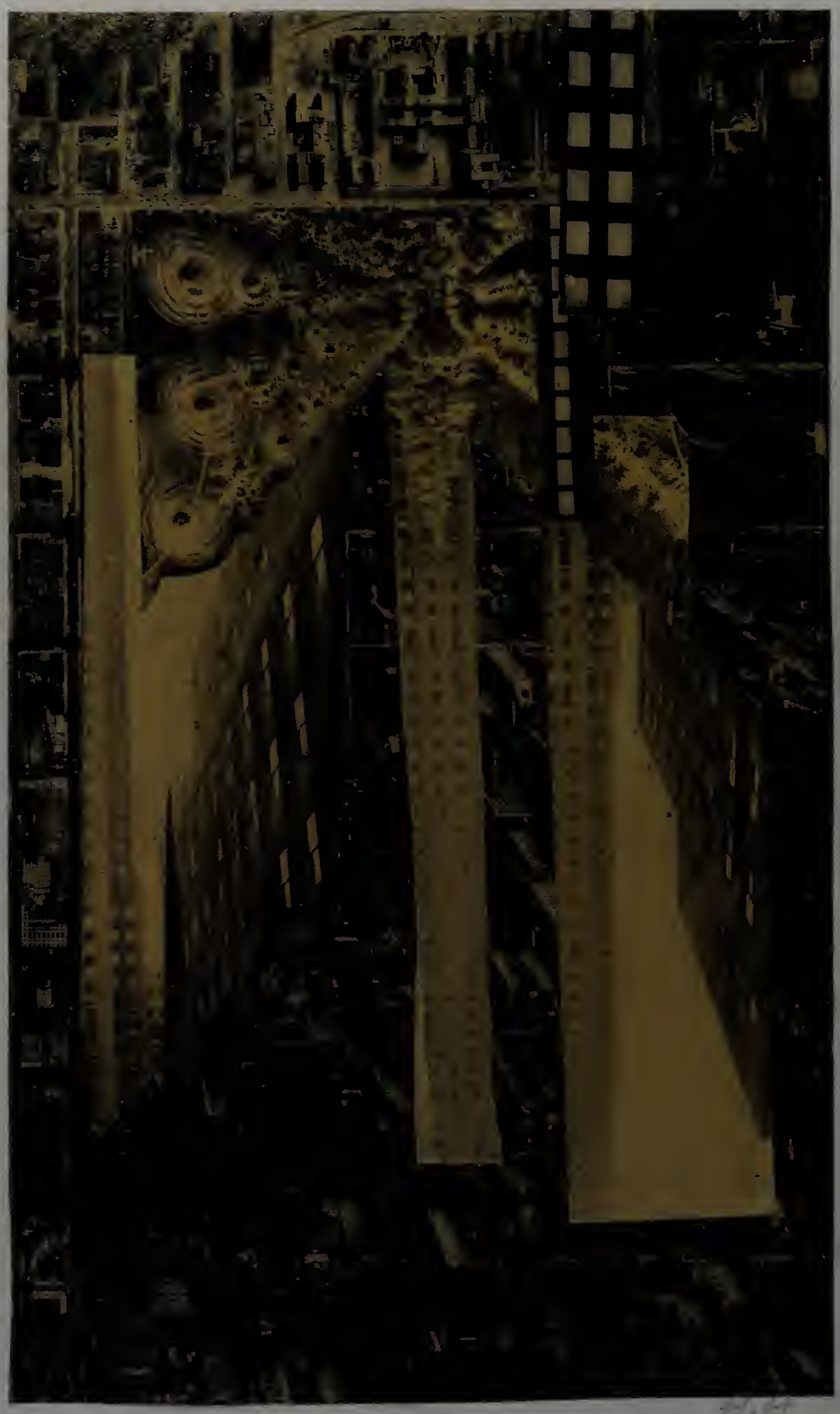
II.167
Walker Evans
Girl in Fulton Street, New York 1929
Photographie
New York, The Museum of Modern Art

II.168
Walker Evans
Subway Portrait
Photographie
Chicago, The Art Institute of Chicago

II.169 a-c
Walker Evans
Subway Portraits 1941
Photographien
Washington, National Gallery of Art
Abb. Collage New York

II.170
New York, Waschtag 1930
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz
Abb. Collage New York

II.171
New York, Manhattan 1939
Photographie
Berlin, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz



II.4 Hannah Höch, New York, um 1922

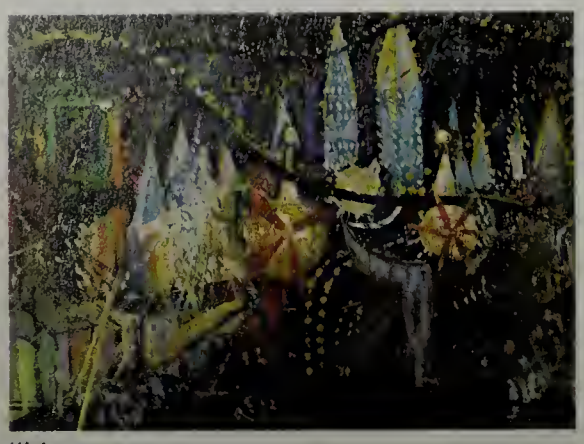
Mario von Bucovich, Das Café Kranzler an der Ecke Unter den Linden / Friedrichstraße, Berlin, 1928

Künstlerisches Umfeld – New York

Bearbeitet von Birgit Möckel

»Ich habe damals, wie ich gestehen muß, recht wenig von amerikanischer Kunst gekannt…«
(George Grosz, 1932/33, in: Autobiographie 1974, S. 276.)

Berliner Künstlerfest, mit George Grosz als Indianer, 1928



III.1

III.1
Joseph Stella
1877–1946

Luna Park um 1913

Öl auf Hartfaser, 44,5 × 59,4 cm
New York, Whitney Museum of American Art,
Schenkung Mrs. Charles A. Goldberg
Inv. Nr. 72.147

Lit.: Zwei Jahrzehnte amerikanische Malerei 1920–1940. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1979, Kat. Nr. 44, S. 66 f.

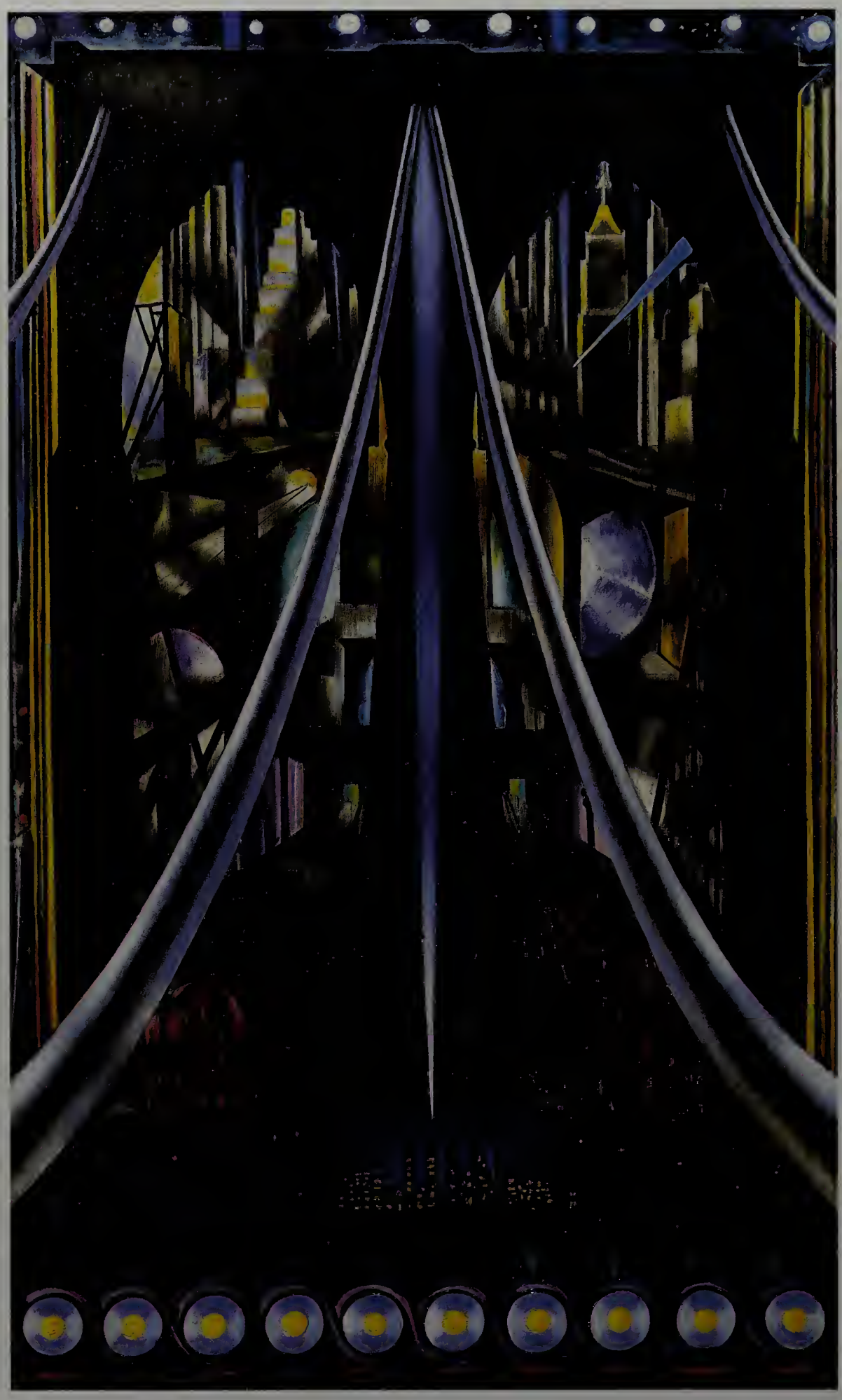
Joseph Stella, der als einer der Hauptvertreter des amerikanischen Futurismus gilt, beeinflußte die sogenannten Präzisionisten, zu denen Demuth und Sheeler zählen. In seinen Gemälden spiegelt sich, durch irreale Lichtwirkungen gesteigert, die Dynamik der Großstadtarchitektur wider, »die technische Stadt [erscheint hier] als Quelle und Kraft des heutigen Lebens« (Ausst.Kat. Düsseldorf 1979, S. 66).

III.2
Joseph Stella
1877–1946

Brooklyn Bridge: Variation on an Old Theme 1939

Öl auf Leinwand, 177,8 × 106,7 cm
New York, Whitney Museum of American Art,
Ankauf
Inv. Nr. 42.15

Lit.: John I. H. Baur (Hg.): New Art in America. Fifty Painters of the 20th Century, Greenwich–New York 1957, Abb. S. 65.



III.2

Einer Apotheose der Metropole gleicht Stellas immer wiederkehrendes Motiv der Brooklyn Bridge. Bereits um 1920 interpretierte er dieses Bauwerk euphorischen Zukunftsstrebens in fünf großformatigen Gemälden. Die Brooklyn Bridge erschien ihm als Heiligtum der neuen Zivilisation. Stella erinnert sich an den gewaltigen Eindruck, den New York nach seiner Rückkehr von ausgedehnten Europa-Reisen auf ihn gemacht hatte: »And when in 1912 I came back to New York I was thrilled to find America so rich ... Steel and electricity had created a new world. ... a new poliphony was ringing around with the scintillating, highly colored lights. The steel had leaped to hyperbolic altitudes and expanded to vast attitudes with the skyscrapers and with bridges made for the conjunction of worlds. A new architecture was created, a new perspective.« (Joseph Stella: Autobiographical Notes, zit. nach: Baur 1957, S. 64.)

III.3
Georgia O'Keeffe
1887–1986

The Shelton with Sunspots 1926

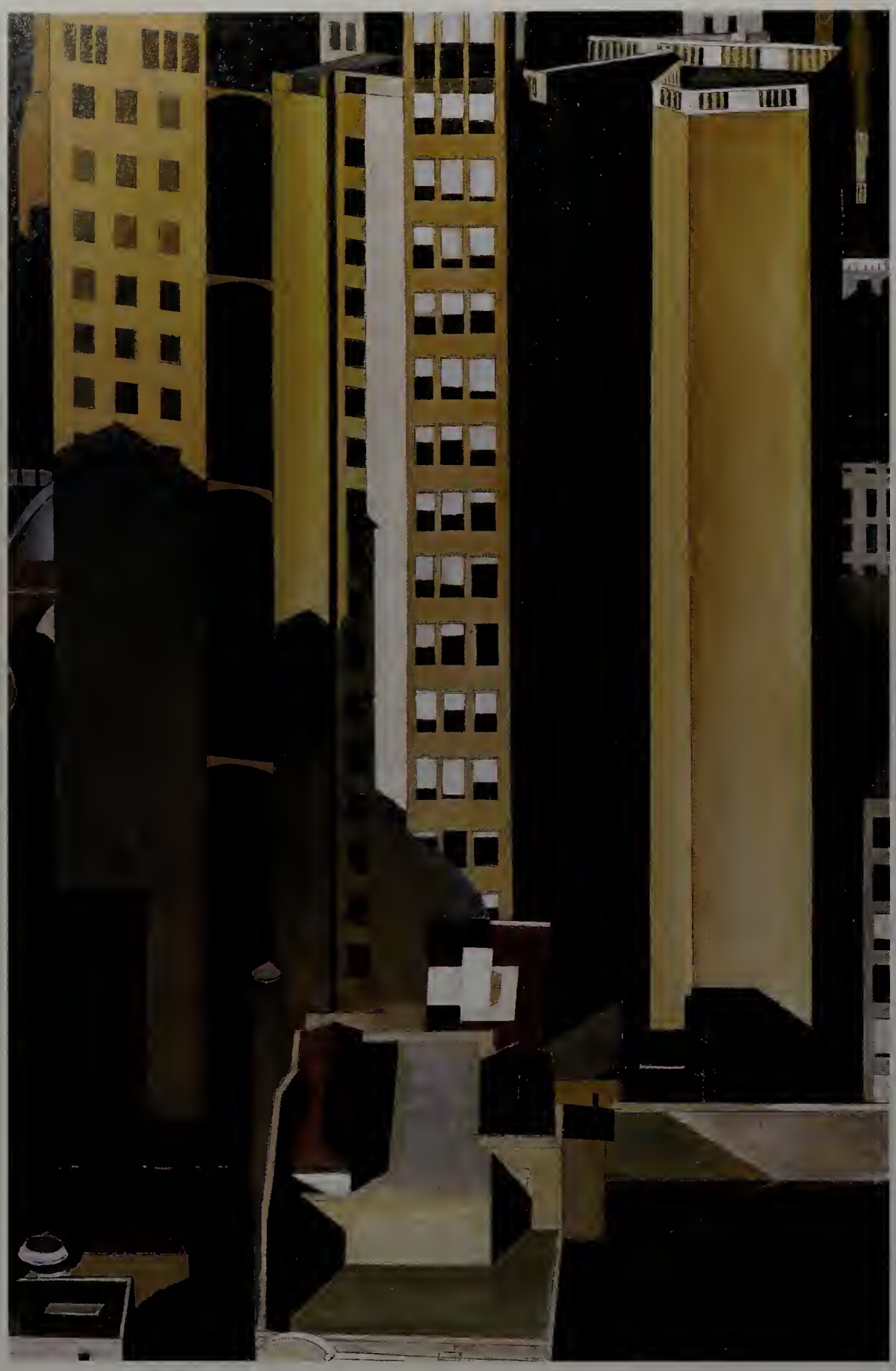
Öl auf Leinwand, 123,2 × 76,8 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago,
Schenkung Leigh B. Block
Inv. Nr. 1985.206

Georgia O'Keeffe gehörte zu dem Zirkel amerikanischer Avantgardekünstler, der sich um ihren Ehemann Alfred Stieglitz gebildet hatte. In dessen Galerie »An American Place« in New York wurde im Frühjahr 1935 auch eine Einzelausstellung mit bis dahin entstandenen amerikanischen Arbeiten von George Grosz gezeigt.

Der Blick aus ihrem Apartment im 13. Stock des Shelton Hotels wurde in den Jahren 1925 bis 1930 zum Ausgangspunkt einer Reihe von Stadtbildern der Künstlerin, die die Wolkenkratzer Manhattans in romantisch-visionärer Erhabenheit zeigen. Gleichzeitig entstanden stille, klar gefügte Landschaftsausschnitte und stark vergrößerte Darstellungen von Pflanzen in kühl-präziser und zugleich abstrahierender Malweise. In ihrer Intensität bergen die Naturdarstellungen Kindheitserinnerungen an das Leben im Mittelwesten, die Sehnsucht nach dem »normal healthy part of America«. »No one in New York can even approach being a normal human being«, schreibt die Künstlerin 1924. (Zit. nach: Charles C. Eldridge: Georgia O'Keeffe. American and Modern. Ausst.Kat. Hayward Gallery, London 1993, S. 187.) Wie die Scheunenbilder als Symbol ländlichen Lebens, so stehen die Wolkenkratzer stellvertretend für die städtische Kultur.

In der kargen, weiten Landschaft New Mexicos, in die O'Keeffe nach einer ersten Reise 1929 regelmäßig zurückkehrte, um schließlich 1949 dorthin überzusiedeln, fand sie das Licht und die Farben, die ihre später entstandenen Bilder prägen.

III.3



III.4

III.4
Charles Sheeler
1883–1965

Skyscrapers 1922
Offices

Öl auf Leinwand, 50,8 × 33 cm
Sign. und dat. u. r.
Washington, The Phillips Collection

Lit.: Carol Troyen und Erica Hirshler: Charles Sheeler. Paintings and Drawings. Ausst.Kat. Museum of Fine Arts, Boston 1987, Kat. Nr. 18, S. 82 f. – Ausst.Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, München 1993, Abb. Nr. 52.

Zusammen mit Charles Demuth zählt Charles Sheeler zu den Hauptvertretern der amerikanischen Präzisionisten. In den Architektur- und Industriebildern verbindet sich kühle Sachlichkeit mit einer klaren, abstrahierenden Formensprache zu einer Hymne an die Schönheit geometrischer Formen. Die Alltagswelt und die Bewohner dieser Gebäude werden ausgeblendet. Auch Sheelers seit 1912 entstandene Photographien, die oft als Vorlage für die Gemälde dienen, sowie die Mitarbeit an »Manhatta«, einem Filmprojekt, an dem er 1920 gemeinsam mit Paul Strand arbeitete, dokumentieren die Architekturfaszination des Künstlers.

III.5
Ralston Crawford
1906–1978

Electrification 1936

Öl auf Leinwand, 81,5 × 102,4 cm
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Schenkung Joseph H. Hirshhorn, 1972
Inv. Nr. HMSG-1972.75

Ralston Crawford zählt zu den ersten amerikanischen Modernen. Aus abstrahierend-verfremdender Perspektive erfaßt er mit reduzierten Formen und scharfen Umrissen die moderne Industriearchitektur.

III.5

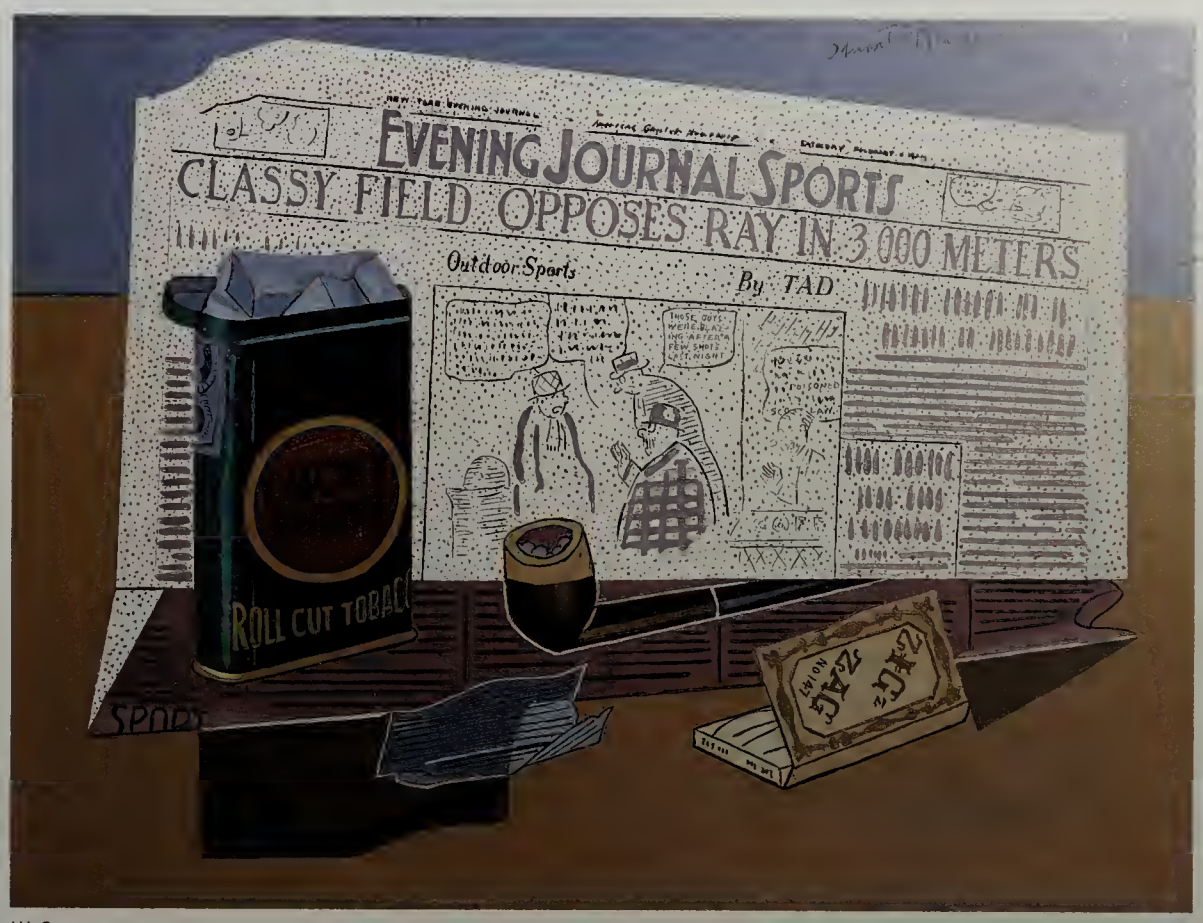
III.6
Stuart Davis
1894–1964

Lucky Strike 1924

Öl auf Karton, 45,6 × 60,9 cm
Sign. und dat. o. r.
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Ankauf, 1974

Lit.: High and Low. Modern Art and Popular Culture. Ausst.Kat. Museum of Modern Art, New York 1990, Abb. Nr. 27, S. 168, Abb. Nr. 111, S. 296. – Stuart Davis. American Painter. Ausst.Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1991, Kat. Nr. 57, S. 174 f. – Ausst.Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, München 1993, Abb. Nr. 50.

1921 notierte Stuart Davis: »I do not belong to the human race but am a product made by the American Can Co. and the New York Evening Journal.« (Zit. nach: Ausst.Kat. New York 1991, S. 174.) In seinem formal an den Kubismus anknüpfenden, collageartig aufgebauten Gemälde arrangiert Davis Produkte amerikanischer Massenkultur, zum Beispiel den Comic auf der Sportseite der Abendzeitung, ähnlich der in der Werbung gebräuchlichen Bildsprache zu einer Art »Feierabend-Stillleben«. Die Isolation und Vergrößerung banaler Alltagsgegenstände weist bereits auf die Ikonographie der Pop Art hin.



III.6

III.7
Stuart Davis
1894–1964

New York under Gaslight 1941

Öl auf Leinwand, 81,3 × 114,3 cm
Jerusalem, Israel Museum Collection, Schenkung Rebecca Shulman, New York

Lit.: Stuart Davis. American Painter. Ausst.Kat. Metropolitan Museum of Art, New York 1991, Kat. Nr. 129.

Vom Kubismus ausgehend, entwickelte Stuart Davis seine bis zur absoluten Abstraktion gehende Bildsprache. Das Bild, das er von New York einfängt, ist piktogrammartig verkürzt – ein aus der Werbung übernommenes Stilmittel. Die collageartig zusammengefügten Bildausschnitte vermitteln dem Betrachter die beschwingte Frische der modernen, prosperierenden Metropole. George Grosz war mit Stuart Davis persönlich bekannt.

III.7

»Stuart war einmal ganz links, Vorsitzender von einer kommunistischen Künstlergruppe. Ich traf ihn einmal bei Macdonald (dem Karikaturisten), da fragte er mich, warum ich damals nicht mit beigetreten, als ich aufgefordert & eingeladen wurde. Er glaubte damals noch an ein kommunistisches Programm in der Kunst. Intelligenter Mann. Etwas kühler Maler. Schätzt sehr Boogie-Woogie, malt abstrakt. Hat sich, wie wir alle wohl, in seiner Anschauung geändert.« (Grosz in einem Brief an Richard Huelsenbeck, 18. 7. 1944, zit. nach: Knust 1979, S. 335.) Stuart Davis wurde 1937 zum »national chairman of the American Artists' Congress« gewählt.

III.8

III.8
Edward Hopper
1882–1967

Night Windows 1928

Öl auf Leinwand, 73,7 × 86,4 cm
New York, The Museum of Modern Art,
Schenkung John Hay Whitney, 1940

Lit.: Ausst.Kat. Berlin 1980, S. 147. – Lloyd Goodrich: Edward Hopper, New York 1983, S. 72.

Der Blick des Betrachters wird auf die Darstellung einer weiblichen Rückenfigur in dem erleuchteten Fenster eines Gebäudes geführt. Die Intimität der Privatsphäre des einzelnen wird mit der Anonymität der Stadt konfrontiert. Das umgebende Dunkel isoliert die Dargestellte von der Außenwelt und verstärkt den Eindruck ihrer Abgeschiedenheit. Hopper beabsichtigt nicht, wie Grosz in vergleichbaren Darstellungen der Berliner Jahre, auf ein verderbtes Großstadtleben hinzuweisen, sondern will dem Betrachter die Innenseite der Bewohner, ihre Einsamkeit, zeigen.

III.9

III.9
Edward Hopper
1882–1967

New York Movie 1939

Öl auf Leinwand, 81,9 × 101,9 cm
New York, The Museum of Modern Art,
anonyme Schenkung, 1941

Lit.: Ausst.Kat. Düsseldorf 1979, S. 81. – Lloyd Goodrich: Edward Hopper, New York 1983, S. 111. – The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, New York 1984, Kat. Nr. 241, S. 173.

Während die Kinobesucher im Dunkeln das Geschehen auf der Leinwand verfolgen, steht die Platzanweiserin im hellen Licht. Isoliert von der Menge, ist sie in Gedanken versunken, das Geschehen um sie herum scheint ausgeblendet. Stille Poesie und melancholische Einsamkeit gehen von dieser Komposition aus. »Great art is the outward expression of an inner life in the artist ... One of the weaknesses of abstract painting is the attempt to substitute the inventions of the intellect for a pristine imaginative conception. The inner life of a human being is a vast and varied realm and does not concern itself alone with stimulating arrangements of color, form and design.« (Edward Hopper, in: Reality, Spring 1953, S. 8.)

III.10

III.11

III.12

III.10

Reginald Marsh
1898–1954

In Fourteenth Street 1934

Eitempera auf Hartfaser, 91,1 × 101 cm
New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Mrs. Reginald Marsh, 1957

Lit.: Marilyn Cohen: Reginald Marsh's New York. Paintings, Drawings, Prints and Photographs. Ausst.Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1983.

Wie auch andere Mitglieder der Künstlergruppe Fourteenth Street schildert Marsh in seinen realistischen Darstellungen das Leben der Menschen in den Straßen New Yorks, am Strand von Coney Island und in Vergnügungsstätten wie Kinos und Varietés – Themen, die auch Grosz während seiner ersten amerikanischen Jahre in zahlreichen vergleichbaren Zeichnungen und Aquarellen illustriert (vgl. z. B. Kat. X.119, 120, 125). In den zwanziger Jahren arbeitete Marsh als Illustrator für »Harper's Bazaar« und die »New York Daily News«, für die er allein zwischen 1922 und 1925 mehr als 4000 Zeichnungen schuf. So verkörpert Marsh eine Künstlerexistenz, die Grosz für sich in den USA ersehnt hatte.

III.11

Jack Levine
geb. 1915

The Feast of Pure Reason 1937

Öl auf Leinwand, 106,7 × 121,9 cm
New York, The Museum of Modern Art, Dauerleihgabe des United States WPA Art Program

Lit.: The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, New York 1984, Kat. Nr. 252, S. 179.

Eine Zusammenkunft dreier selbstgefälliger, korrupt wirkender Typen. Stilistisch von Rouault und Soutine beeinflußt, prangert der Künstler Schiebertum und Bestechlichkeit an. Seine feisten Gestalten, Prototypen kapitalistischer Unmoral, gehen auf die sozialkritischen Arbeiten deutscher Künstler aus der Zeit der Weimarer Republik zurück. Während der amerikanischen Depression gehörte Jack Levine zu den jüngsten Künstlern, die für die staatliche Arbeitsbeschaffungsbehörde, das Works Projects Administration-Programm (WPA) arbeiteten und die die Politik des New Deal in ihren Werken ironisch-böse interpretierten.

III.12

Paul Cadmus
geb. 1904

Seeing the New Year In 1939

Öl und Tempera auf Leinwand,
30 × 38 cm
Bez. u. l.: Cadmus
New York, The FORBES Magazine Collection

Lit.: Ausst.Kat. Berlin 1980, Kat. Nr. 39, S. 197 und S. 212 f.

Ähnlich den gesellschaftskritischen Arbeiten der Berliner Realisten der zwanziger Jahre entlarven die Darstellungen von Paul Cadmus typische Merkmale bestimmter sozialer Schichten, Gruppen und Typen. Seine Satiren erregten oft den Zorn des Publikums, so beispielsweise eine mit Mitteln der Works Projects Administration (WPA) staatlich geförderte Arbeit aus dem Jahr 1934, die betrunkene US-Matrosen bei ihrem Landgang zeigt. Aufgrund der Proteste durfte das Werk nicht weiter öffentlich ausgestellt werden und wurde später sogar zerstört. Dennoch hielt Cadmus an der satirischen Darstellung der Gesellschaft fest.

III.13

III.13
Philip Evergood
1901–1973

Through the Mill 1940

Öl auf Leinwand, 91,4 × 132,1 cm
Bez. u. r.
New York, Whitney Museum of American Art, Ankauf

Lit.: Ausst.Kat. Berlin 1980, S. 45.

Evergood, politisch links stehender Aktivist und Vertreter des sozialen Realismus, machte sich seit Anfang der dreißiger Jahre die Darstellung sozialer Themen und aktueller politischer Ereignisse in den Vereinigten Staaten zur Aufgabe, vergleichbar den Berliner Arbeiten von Grosz und anderen seiner Zeitgenossen. Grosz selbst ist seit Mitte der dreißiger Jahre mehr und mehr von Kriegsvisionen und seinen Gedanken an Europa gefangengenommen: Die mahnende Darstellung der bevorstehenden Katastrophe sieht er als Aufgabe des Künstlers im Exil.

III.14

III.14
Isabel Bishop
1902–1988

Dante and Virgil in Union Square
1932

Öl auf Leinwand, 68,6 × 133 cm
Bez. u. M.: Isabel Bishop
Wilmington (DE), Delaware Art Museum, Schenkung Friends of Art

Eine eigentümlich irreale Atmosphäre geht von dem hier vorgestellten Gemälde aus. Indem die Künstlerin der auf dem Union Square versammelten Menge die literarischen Gestalten Dante und Vergil – zwei Beobachtern gleich – gegenüberstellt, fordert sie den Betrachter auf, innezuhalten und den Blick auf die Seele des Platzes, das bunte Treiben der Passanten, zu konzentrieren.

Zusammen mit Reginald Marsh und den drei Brüdern Moses, Raphael und Isaak Soyer zählt die Künstlerin zu den Vertretern der Fourteenth Street School, die Ende der zwanziger Jahre an die Tradition der Ashcan School anknüpften und das Leben in New York zu ihrem Thema machten. Ihre Arbeiten stehen den Zeichnungen und Aquarellen von Grosz aus seinen ersten amerikanischen Jahren nahe.

III.15
Ben Shahn
1898–1969

The Passion of Sacco and Vanzetti
1931–32

Tempera auf Leinwand, 214,6 × 121,9 cm
New York, Whitney Museum of American Art, Schenkung Edith und Milton Lowenthal im Gedenken an Juliana Force
Inv. Nr. 49.22

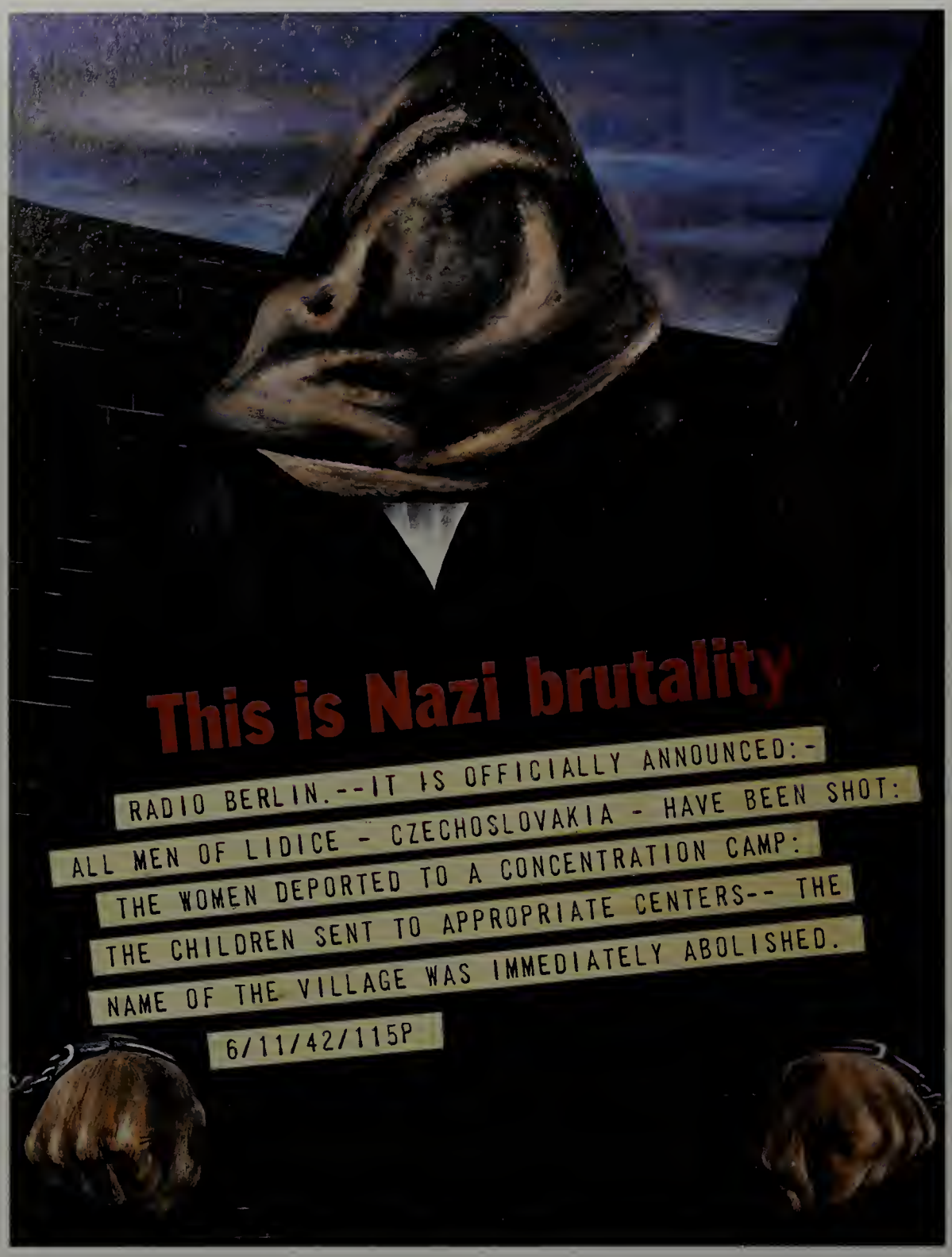
Lit.: James Thrall Soby: Ben Shahn. Malerei, Frankfurt a. M. 1964, Abb. 38, 39. – Frances K. Pohl: Ben Shahn, New York 1993, S. 40 ff.

Mit einer abstrahierend-vereinfachenden Formensprache, die von französischen Künstlern wie Rouault oder Dufy beeinflußt ist, gehört Ben Shahn neben Philip Evergood und William Gropper zu den wichtigsten sozial und politisch engagierten amerikanischen Realisten.

Sieben Monate arbeitete er an einer Serie von 23 Gouachen und zwei Gemälden über den Mordprozeß und die Hinrichtung der beiden Anarchisten Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti. Der Justizskandal, der eine internationale Protestwelle ausgelöst hatte, hatte George Grosz, noch in Deutschland, bereits 1927 zu einer Zeichnung angeregt, in der er den Symbolwert der amerikanischen Freiheitsstatue in Frage stellt (siehe Kat. X.112).

Shahn verarbeitete den Prozeß und die Exekution Saccos und Vanzettis, nachdem er von einer zweiten langen Europa-Reise zurückgekehrt war. »Then I got thinking about the Sacco-Vanzetti case. They'd been electrocuted in 1927, and in Europe of course I'd seen all the demonstrations against the trial – a lot more than there were over here. Ever since I could remember I'd wished that I'd be lucky enough to be alive at a great time – when something big was going on, like the crucifixion. And suddenly I realized I was! Here I was living through another crucifixion. Here was something to paint!« (Ben Shahn, zit. nach: Pohl 1993, S. 12.)

III.15



III.16

III.16
Ben Shahn
1898–1969

Lidice 1942

Tempera auf Holz, 129,5 × 99,1 cm
Nagoya, Nagoya City Art Museum

Lit.: Frances K. Pohl: Ben Shahn, New York 1993, Abb. S. 69.

Mit dem Eintritt Amerikas in den Zweiten Weltkrieg wurden von der Regierung ausgewählte Künstler mit antifaschistischer Propaganda betraut. Unter der Obhut des neu eingerichteten Office of War Information entstand auch im Werk Shahns eine Reihe von Gemälden, die als Vorlage für Plakate dieses Büros dienten. Unter der Überschrift »This is Nazi brutality« thematisiert Shahn die Ermordung der Bewohner des tschechischen Dorfes Lidice, die Nazischergen nach einem Attentat auf den »Stellvertretenden Reichsprotektor« in Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, als Racheakt verübten (vgl. Kat. II.131).

III.17

III.17
Ben Shahn
1898–1969

1943 A. D. 1943
Slavery

Tempera auf Hartfaser, 78,1 × 70,5 cm
Bez. u. r.: Ben Shahn
Syracuse (NY), Syracuse University Art Collection

Lit.: Ausst.Kat. Berlin 1980, Kat. Nr. 286, S. 210.

»We Fight for a Free World« lautet der Titel eines Gemäldes von Ben Shahn, das 1942 während der Mitarbeit im Office of War Information entstand. In Trompe-l'œil-Manier gemalt, zeigt es fünf Plakate an einer Wand, die die Unmenschlichkeit totalitärer Systeme (The Enemy Method) illustrieren: Unterdrückung, Hunger, Sklaverei, Folter und Mord sind die Bildbeispiele überschrieben, in denen Shahn beispielsweise Käthe Kollwitz' Darstellung hungernder Kinder zitiert und unter dem Titel »Slavery« das hier vorgestellte Gemälde an zentraler Stelle plaziert. Die isolierte Gestalt hinter Stacheldraht konfrontiert den Betrachter mit den unmenschlichen Methoden im Zeitalter des Zweiten Weltkriegs – mit den unter der Diktatur der Nationalsozialisten errichteten Konzentrationslagern.

Vgl. »We Fight for a Free World« von 1942, Gouache auf Karton, 33 × 76,2 cm, Michael Rosenfeld Gallery, New York, Abb. in: Frances K. Pohl: Ben Shahn, New York 1993, S. 70.

III.19

III.18

III.18
Peter Blume
1906–1993

Parade 1930

Öl auf Leinwand, 125,1 × 143,2 cm
New York, The Museum of Modern Art,
Schenkung Abby Aldrich Rockefeller, 1935

Lit.: John I. H. Baur (Hg.): New Art in America. Fifty Painters of the 20th Century, Greenwich – New York 1957, Abb. S. 206.

Stilistisch zeigt das Werk »Parade« noch Anklänge an die Malweise der Präzisionisten, mit denen Peter Blume in den zwanziger Jahren verglichen wird. Doch zeugt die vom unteren Bildrand angeschnittene Gestalt, die mit einer futuristisch-irrealen Ritterrüstung durch die Straßen zieht, von der Hinwendung des Künstlers zum Surrealismus. Menschenleer und verlassen scheint die Stadtlandschaft, Bedrohung geht von ihr aus. Abwehr und Angriff zugleich suggeriert der metallene Schutz, den der einzige Mensch, einem Feldbanner gleich, vor sich her trägt.

III.19
Peter Blume
1906–1993

The Eternal City 1934–37

Öl auf Hartfaser, 86,4 × 121,6 cm
Datiert: 1937
New York, The Museum of Modern Art,
Mrs. Simon Guggenheim Fund, 1942

Lit.: The Museum of Modern Art, New York. The History and the Collection, New York 1984, Kat. Nr. 251, S. 179. – John I. H. Baur (Hg.): New Art in America. Fifty Painters of the 20th Century, Greenwich – New York 1957, Abb. S. 205.

Zusammen mit Ivan Le Lorraine Albright gehört Peter Blume zu den Vertretern des amerikanischen Surrealismus. Ähnlich den »Höllenvisionen« von George Grosz, die Totalitarismus und Krieg behandeln, zeigt dieses Hauptwerk des Künstlers den Diktator Mussolini als giftgrünes Ungeheuer einem Springteufel gleich bedrohlich aus den Ruinen Roms emporschnellen.

III.20

III.20
Philip Guston
1913–1980

If this Be Not I 1945

Öl auf Leinwand, 102 × 82 cm
Saint Louis (MO), Washington University Gallery of Art
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Philip Guston. Ausst.Kat. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1962, Abb. 3, S. 48.

Zwischen 1936 und 1940 war Philip Guston durch seine im Rahmen des WPA-Programms entstandenen Wandgemälde bekannt geworden. Danach suchte er neue Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks jenseits der als Einschränkung empfundenen Freskotechnik und den bindenden architektonischen Vorgaben. Als erstes großes Ölgemälde nach seiner Hinwendung zur Leinwand entstand 1941 das Werk »Martial Memory«. Wie das hier vorgestellte Werk zeigt die Komposition eine Gruppe von Jungen, die mit Papierhelmen und aus Alltagsgegenständen phantasievoll zusammengestellten »Waffen« in ihr Spiel vertieft sind. Eine eigentümliche Stille geht von der Szenerie aus und läßt den Betrachter eher an geheimnisvolle Rituale denn an fröhliches Kräftemessen unter Kindern denken.

Ende der vierziger Jahre wendet sich Guston von dem flächig-abstrahierenden Stil einer freien, abstrakten Malweise zu und findet in den späten sechziger Jahren zu den von ihm als »pure« bezeichneten Bildern, die dem Abstrakten Expressionismus nahestehen. Erst in seinem Spätwerk kehrt er zur figurativen Malerei zurück.

III.21

III.21
Charles Sheeler
1883–1965

The Artist Looks at Nature 1943

Öl auf Leinwand, 53,4 × 45,8 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago, Schenkung Society for Contemporary American Art
Inv. Nr. 1944.32

Lit.: Ausst.Kat. Berlin 1980, Abb. 57, Kat. Nr. 312, S. 312. – Charles Sheeler: Paintings and Drawings. Ausst.Kat. Museum of Fine Arts, Boston 1987, Kat. Nr. 66, S. 183 ff.

Der Künstler im Bild malt, scheinbar unberührt von der ihn umgebenden Natur, ein »Interieur mit Ofen«, so der Titel der auf der

Leinwand im Bild dargestellten Arbeit, die Sheeler tatsächlich 1932 geschaffen hat. Die Komposition vermittelt eine unwirkliche, surreale Stimmung. Isoliert, am Rande des Abgrunds, blickt der Maler im Jahr 1943 auf seine künstlerische Vergangenheit zurück. Im selben Jahr offenbart auch Grosz in seinem Selbstbildnis als »The Wanderer« (Kat. IX.62) seine Gedankenwelt, die jedoch auf die Gegenwart des Zweiten Weltkriegs gerichtet ist.

III.22
Thomas Hart Benton
1889–1975

Desert Still Life 1951

Tempera, Öl auf Leinwand,
auf Holz aufgezogen, 68,9 × 89,9 cm
Kansas City (MO), The Nelson-Atkins Museum of Art

Mit einer Ausstellung im Jahr 1934, die Arbeiten von Grant Wood, Steuart Curry und Thomas Hart Benton zeigte, wurden die drei Künstler zum Inbegriff der amerikanischen »Regionalisten«. Mit einer betont nationalen Malerei, die das Leben der Farmer im Mittelwesten der USA pathetisch überhöhte, verstanden sie sich als Gegenbewegung zu modernen europäischen Tendenzen.

III.23
Ivan Le Lorraine Albright
1897–1983

The Picture of Dorian Gray
1943–44

Öl auf Leinwand, 217,2 × 106,7 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago,
Schenkung Ivan Albright
Inv. Nr. 1977.21

Lit.: Ausst.Kat. Berlin 1980, S. 277. – Zwei Jahrzehnte amerikanische Malerei 1920–1940. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1979, S. 112.

Sieben Monate arbeitete Albright am »Bildnis des Dorian Gray«. Es entstand für einen Film über Oscar Wilde und dessen gleichnamigen Roman. Die fast unerträgliche, schonungslos veristische Darstellung des lebensgroßen Bildnisses läßt den Betrachter erschaudern. Der zerfressene Körper, eine Monstrosität mehr denn ein Mensch, ist Abschreckung und Mahnung zugleich.

III.22

III.24

III.24
Mark Tobey
1890–1976

Broadway 1936

Tempera auf Hartfaser,
66 × 48,9 cm
New York, Metropolitan Museum of Art, Arthur Hoppock Hearn Fund, 1942

In seinen frühesten, kalligraphisch abstrahierenden Kompositionen erfaßt Mark Tobey mit einem Gerüst aus weißen Linien das pulsierende Leben des Broadway.

III.23

Grosz – Essays

Roland März
Metropolis – Krawall der Irren
Der apokalyptische Grosz der
Kriegsjahre 1914 bis 1918
S. 122–131

Helen Adkins
»Die Zeit der Kohlrübe
in Deutschland«
S. 132–139

Kat. IV
»Die Erste Internationale
Dada-Messe« 1920 in Berlin
S. 140–145

Roland März
Republikanische Automaten
George Grosz und die
Pittura metafisica
S. 146–156

Alexander Dückers
Der Zeichner George Grosz
S. 157–165

Rosamunde Neugebauer
Der Satire wird der Prozeß gemacht
– der Fall Grosz
S. 166–174

Beth Irwin Lewis
Grosz und Weimar:
eine problematische Identität
S. 175–181

Kathrin Hoffmann-Curtius
Erotik im Blick des George Grosz
S. 182–189

Kat. V
Erotische Aquarelle
S. 190–191

Lothar Fischer
George Grosz und das Theater
S. 192–199

Kat. VI
Bühnenbilder und Figurinen
S. 200–201

Andres Lepik
Verlust der Mitte?
George Grosz und die Moderne
S. 202–210

Jeanpaul Goergen
»Filmisch sei der Strich ...«
George Grosz und der Film
S. 211–218

Jeanpaul Goergen
Apachentänze in Futuristenkellern
Dada – Grosz – Musik
S. 219–223

Wendy Wallis
George Grosz und die Kunst
der Photographie
S. 224–237

Kat. VII
Photographie
S. 238–241

Thomas Friedrich
George Grosz – Journalist,
Publizist, Illustrator
S. 242–252

Kat. VIII
Titelzeichnungen und Illustrationen
S. 253–255

Karl Riha
»Ach knallige Welt«
Zur Lyrik von George Grosz
S. 256–261

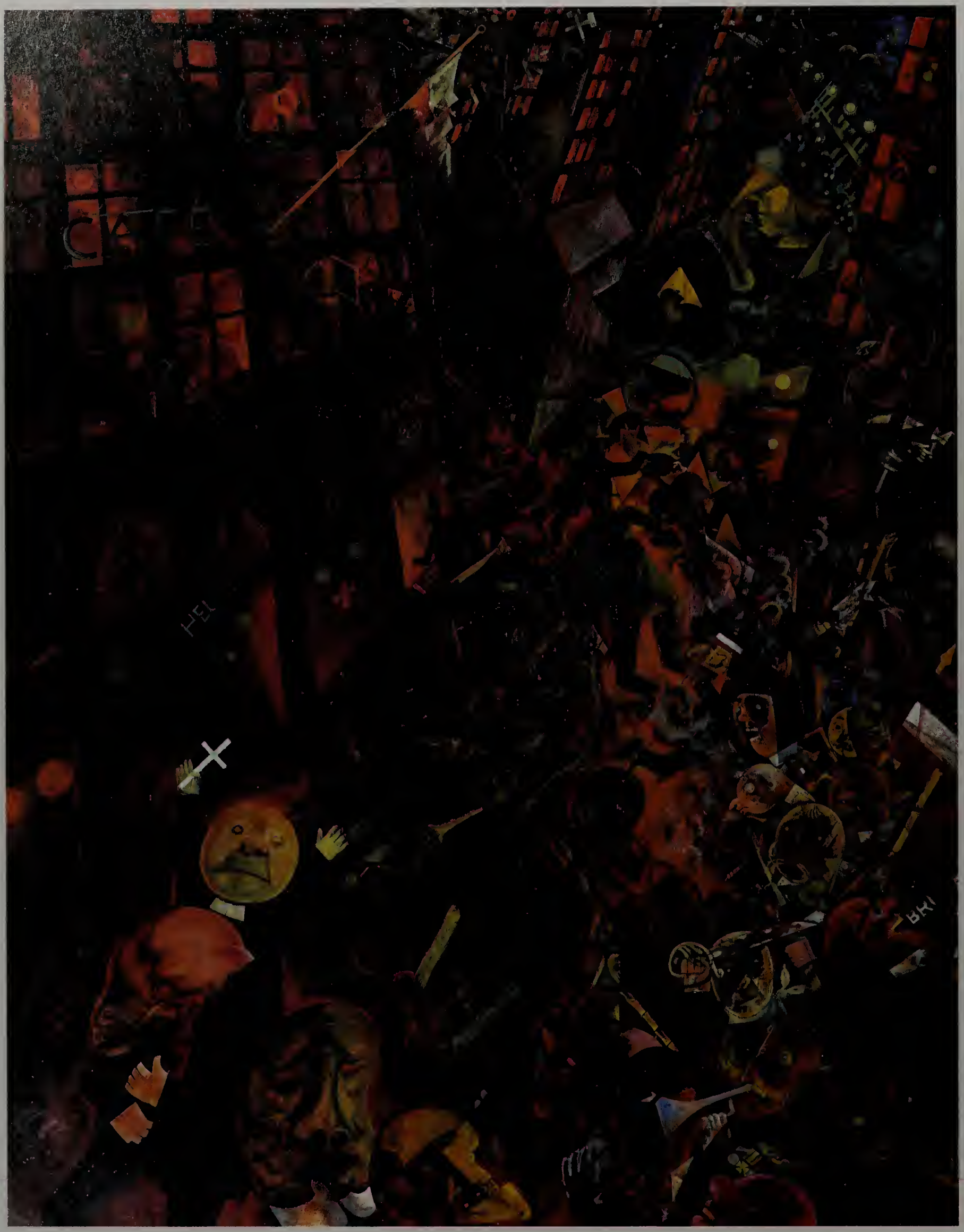
Wolfgang Cilleßen
Der Dandy und die Mode
S. 263–275

Barbara McCloskey
George Grosz in den USA
Kunst und Antistalinismus
in den dreißiger Jahren
S. 276–282

Birgit Möckel
»A Little Yes and a Big No«
George Grosz in Amerika
S. 283–297

Christine Fischer-Defoy
Der amerikanische Grosz –
eine Spurensuche
S. 298–311

Ralph Jentsch
Der Œuvre-Katalog der Gemälde
S. 312–314



Kat. IX.13 George Grosz, Widmung an Oskar Panizza, 1917/18

Roland März

Metropolis – Krawall der Irren

Der apokalyptische Grosz der Kriegsjahre 1914 bis 1918

Der junge Georg Ehrenfried Gross trägt den Krieg bereits in sich, noch bevor dieser im Sommer 1914 beginnt. Keine zwanzig Jahre alt, übt er sich in Aufsässigkeit gegen das Wilhelminische Deutschland, in Haß und Verneinung gegen Autorität und Untertanengeist. Früh schon wütet er gegen die Häßlichkeit der Deutschen[1], ihre Borniertheit und gegen das verklemmte Leben in der Fledermausjacke der Uniformität. Dem Kunstschüler Gross ist die »reine Kunst« gleichgültig, er tritt als Totengräber des L'art pour l'art an, will er doch als Illustrator und Publizist für das öffentliche Gewissen eintreten. Von Anfang an heißt die Devise: Gegen den Strich! Der Irrsinn hinter der Fassade der Zeit wird als unausweichliche Realität erkannt: »Das Seltsame, Geheimnisvolle, oft bewußt Verrückte, zog mich in seinen Bann. ... Ich wiederum hatte bei aller angeborenen Neigung zum Phantastischen und Grotesk-Satirischen einen ausgeprägten Sinn für die Wirklichkeit.«[2] Die Groteske, diese romantische Mixtur aus Grauen und Humor, ist zu Beginn seines Werkes alleinige Ausdrucksform. Sie gespenstert aus den Absonderlichkeiten großstädtischen Lebens, vor allem aber aus der literarischen Schreckenskammer der Phantasten von E.T.A. Hoffmann, Poe und Baudelaire bis zu Huysmans, Kubin und Panizza, grell überzeichnet durch Kriminalroman und Schauerreportage.[3] »Die andere Seite«[4] des Lebens mit ihren Tag- und Nachtträumen ist übermächtig: Lasterhöhle – Orgie – Lustmord – Straßenkampf. Der junge Grosz mischt sich ein, beim Sechstagerennen und im Zirkus, im Bordell und im Varieté. In den Artisten und Dirnen findet der misanthropisch-skeptische Individualist seine Wahlverwandten, die freiheitlichen Außenseiter in einer erstarrten Gesellschaft stumpfsinniger Kleinbürger. Wo Grosz auch geht, in den kleinen Skizzenbüchern zeichnet er so aufmerksam wie der verehrte Adolph von Menzel und die alten Japaner. Aus diesem Rohstoff hautnah erlebter Wirklichkeit entspringen Karikatur und Groteske, er ist der Ausgangspunkt für die Satire, der Stachel des Zynismus, er treibt den kleinen Grosz lustvoll voran. Das »systematische Arbeiten« für seinen »Gehirnzirkus« beginnt.

Grosz und seine Doppelgänger

Namen sind Schall und Rauch: Gross – Grosz – Gröszer? Vom Gastwirtssohn zum Antikünstlertyp, der smarte Rebell Grosz liebt die Maskerade, als Dandy tritt er provokant in der Öffentlichkeit auf. Berlin 1912 – Café des Westens: Mit weißgepudertem Gesicht, rotgeschminkten Lippen, den Spazierstock mit dem elfenbeinernen Totenkopf zwischen den Knien, sitzt der Jüngling im wattierten Jackett vor den Passanten und mustert sie mit hämischem Blick. Eine Performance zwischen Gegenwart und melancholischer Sehnsucht: »Ich bin grenzenlos einsam d. h. bin allein mit meinen Doppelgängern, fantomatische Figuren, in denen ich ganz bestimmte Träume, Ideen, Neigungen usw. real werden lasse. Ich fetze gleichsam 3 andere Personen aus meinem inneren Vorstellungenleben heraus, ich glaube selbst an diese vorstellenden Pseudonyme. Allmählich sind drei fest umrissene Typen entstanden. 1. Grosz. 2. Graf Ehrenfried, der nonchalante Aristokrat mit gepflegten Fingernägeln, darauf bedacht, nur sich zu kultivieren. ... 3. Der Arzt Dr. William King Thomas, der mehr amerikanisch-praktisch materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz.«[5] Diesen drei Typen der Ich-Verwandlung werden weitere folgen, dem unverhüllten Grosz – dem »Ich selbst« ohne Maske – wird man selten begegnen. Die Psychoanalyse spielt von Anfang an mit: Freud – Ibsen – Strindberg – Wedekind. Als Künstler und Mensch ist Grosz »Dr. Jekyll and Mr. Hyde«, eine gespaltene Persönlichkeit, hin- und hergerissen zwischen Biedermann und »Killer«, zwischen Fremdheit und gewollter Distanz und Sehnsucht nach Integration in die Gesellschaft, die letztlich unerfüllt bleibt. Welche Rolle der Schau-Spieler Grosz auch immer annimmt, das Nein-Sagen führt ihm früh schon die blutrünstige Feder. Desillusioniert von der degenerierten Gesellschaft der Vorkriegszeit, bevor das große Weltgewitter überraschend losbricht, erkennt er: »Die Menschen sind Schweine, das Gerede von Ethik ist Betrug, bestimmt für die Dummen. Das Leben hat keinen Sinn als den, seinen Hunger nach Nahrung und Weibern zu befriedigen. Seele gibts nicht. Hauptsache, man hat das Nötige.

Deutsche Kriegsfreiwillige, August 1914

George Grosz, Pandämonium, 1915/16

Ellenbogengebrauch war notwendig, allerdings ekelhaft«.[6] Die Anarchie der Jugend sprengt Moraltünche, Seelenschmus und Verkrustung auf, den Rest besorgt der Krieg.

1914 – Krieg

Als im August 1914 der Erste Weltkrieg ausbricht, ist George Grosz nicht unter der hurrapatriotischen Menge auf den Straßen Berlins. Darin Paul Klee nahestehend, lehnt er den Krieg von Anfang an entschieden ab: »Der Ausbruch des Krieges machte mir klar, daß die Mehrzahl der Masse willenlos war, als sie begeistert durch die Straßen zog, ausnahmslos gebannt vom Willen der Militärs. Ich spürte diesen Willen auch über mir, war aber nicht begeistert, da ich die individuelle Freiheit, in der ich bis dahin lebte, bedroht sah. Ich fühlte mich damals anarchistisch abseits von den Menschen, nun lief ich Gefahr, zur Gemeinschaft mit den mir so verhaßten Menschen gezwungen zu werden. Mein Haß konzentrierte sich auf die, die mich dazu zwingen wollten. Den Krieg betrachtete ich als eine ins ungeheuerliche ausgeartete Erscheinungsform des üblichen Kampfes um Besitz.«[7] Der junge Grosz pfeift auf die »Befreiung« und »Katharsis«, die der Krieg als Hoffnung auf Veränderung mit sich bringen soll. Bei ihm ist die instinktive Auflehnung gegen jeden Zwang, gegen die Zerstörung der Individualität und gegen die Verhinderung eines Schaffens, das noch nicht richtig begonnen hat, stärker als jede Verführung durch das Vaterland. Zu Kriegsbeginn ist Grosz ein Niemand, der mit dem Naturarkadien und Geistkosmos der älteren Gründergeneration der Expressionisten von »Brücke« und »Blauem Reiter« nichts gemein hat. Er gehört der Kriegsgeneration an, die jäh aus ihren Studien gerissen wird. Erst im November 1914 meldet sich Grosz als »Kriegsfreiwilliger«, da er ohnehin eingezogen werden soll, und dies auch nur, um sein Regiment frei wählen zu können. Schon im Frühjahr 1915 wird der Gardegrenadier von Kaisers Gnaden wegen einer Stirnhöhlenvereiterung als »dienstunbrauchbar« aus dem Heer entlassen. Der sarkastische Kommentar eines Ausgemusterten: »Wunderbares Preußenland, herrliches großes geeinigtes Deutschland mit Deinem prächtigen Militär! Du allein bist berufen, den Samen der Kultur in alle die Barbarennationen zu träufeln, gegen die wir kämpfen müssen.«[8]

Nach seiner Entlassung fühlt sich der Zivilist George Grosz einsamer und entwurzelter denn je inmitten des gefräßigen Molochs Berlin. Wie Ernst Ludwig Kirchner lebt der Monomane seitdem in quälender Angst vor der Wiedereinberufung in Südende, am Rand der Stadt, in einer trügerischen Idylle. Der erste, überstandene Militärdrill hinterläßt künstlerisch wenig: fahrige Federzeichnungen mit Granateinschlägen, mit Gefangenen und toten Soldaten zwischen den Fronten – Vorstellungsbilder von Menschenmaterial in den Materialschlachten des Weltkriegs. Es ist ungewiß, ob Grosz wirklich je an vorderster Front stand. Den Krieg als Abenteuer und »großes Fressen« – wie Dix und Beckmann – hat Grosz hautnah vermutlich nie erlebt, seinen Zeichnungen aus der ersten Kriegszeit fehlt die bestürzende Erlebnisdimension von Blut, Schlamm und Tod. Dennoch, diese erste Berührung mit dem Krieg macht den jungen Grosz eigentlich erst zum Künstler und lenkt seine aggressive Kunst noch gezielter in das Fahrwasser von Haß, Ungläubigkeit und in die

Schützengraben,
Erster Weltkrieg

Hindenburg, Kaiser Wilhelm II.
und Ludendorff im Großen Haupt-
quartier zu Spa, 1918

George Grosz, Gefangen, 1915

George Grosz, Der General,
um 1916

apokalyptische Bahn des vermeidbaren Untergangs: »Meine Zeit, die ich in der Kandare des Militarismus verbracht habe, war ein ständiges Wehren – und ich weiß, ich habe keine Handlung getan, die mich nicht im tiefsten Grunde anwiderte ... Ein Traum von mir (jawohl!) ist: vielleicht kommen doch noch Wendungen, Empörungen; vielleicht erstarkt eines Tages doch noch einmal der marklos gewordene internationale Sozialismus zu einem offenen Aufruhr – und dann, W. II. und Kronprinz! Es ist ein fantasievoller Traum, nichts mehr ... Auf ins Schlachthaus!!«[9] – Ein Traum von Aufruhr, mit Skepsis durchmischt, der sich fernhält von der Hoffnung auf Menschheitsverbrüderung und der »Barrikaden«-Euphorie (Kat. I.4 a) des Apokalyptikers Ludwig Meidner vor dem Ersten Weltkrieg.

Im Wilmersdorfer Atelier Meidners treffen sich im Sommer 1915 George Grosz (in der Rolle eines »Kaufmanns aus Holland«) und der Schriftsteller Wieland Herzfelde zum ersten Mal. Die Dichterin Else Lasker-Schüler ist nicht fern: »Und seine Traurigkeit ist dionysisch, / Schwarzer Champagner seine Klage.«[10] Wieland Herzfelde und sein Bruder Helmut, der sich seit 1916 aus Protest gegen den chauvinistischen Britenhaß der Deutschen John Heartfield nennt, sind fasziniert von der illusionslosen, zynischen Attitüde des Dandy Grosz, mehr noch von der verschärften Originalität seiner Zeit-Aufrisse, geladen mit dem Pulver der Anarchie. Aus dem braven »Georg Ehrenfried Gross« wird »George Grosz«, ein Name, der wie Stacheldraht reißt. Die Freunde eint die eine, alle bewegende Frage: Was tun gegen diese Welt der gegenseitigen Zerstörung, was tun gegen die Sinnlosigkeit des Krieges? George Grosz hat Anschluß gefunden an die erklärten Pazifisten um Franz Pfemferts Zeitschrift »Die Aktion«: »In uns sind alle Leidenschaften / und alle Laster / und alle Sonnen und Sterne, / Abgründe und Höhen, / Bäume, Tiere, Wälder, Ströme. / Das sind wir. / Wir erleben / in unseren Adern, / in unseren Nerven. / Wir taumeln. / Brennend / zwischen grauen Blöcken Häuser. / Auf Brük-

Berlin, Ecke Unter den Linden / Friedrichstraße, um 1910

George Grosz, »Durchhalten!« (Deutsches Straßenbild), 1915/16

ken aus Stahl. / Licht aus tausend Röhren / umfließt uns, / und tausend violette Nächte / ätzen scharfe Falten / in unsere Gesichter.«[11] An seine Freunde verteilt der Zeichner Postkarten gegen den Krieg, im Mai 1916 lernt er Theodor Däubler kennen, der im Oktober 1916 den ersten Beitrag über Grosz in René Schickeles »Die weissen Blätter« in Zürich veröffentlicht. George Grosz zeichnet, malt und dichtet, was die schreckliche Phantasie hergibt, er ist Dandy, Traumtänzer und Straßenjunge, dessen argwöhnischem Blick in Berlin nichts entgeht.

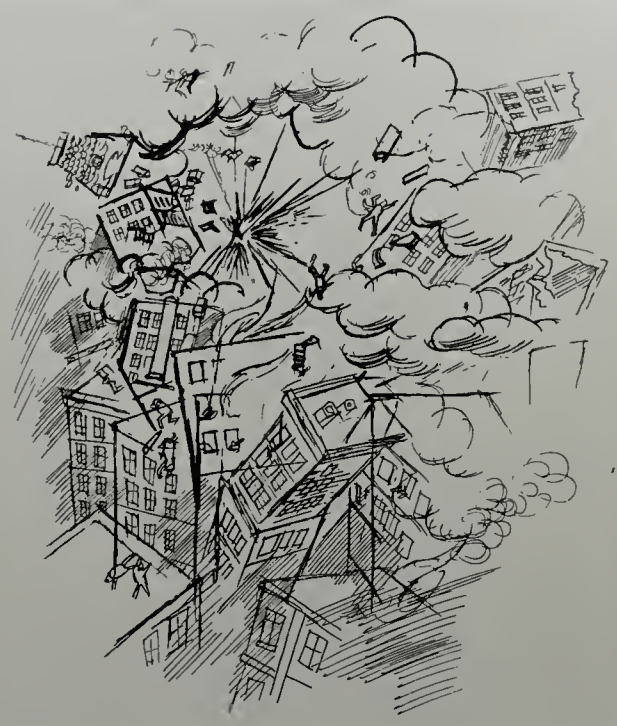
Berlin – »Auf ins Schlachthaus!!«

Dem Militär fürs erste entronnen, macht Grosz die Metropole Berlin zum Kriegs-Schauplatz seiner Kunst, auf dem der blutige Karneval, der »Krawall der Irren« (Kat. X.25) und das »Pandämonium« (Abb. S. 124) entmenschter Triebtäter mit Brachialgewalt im Chaos der Kriegsjahre tobt. »Sehen Sie: Berlin hat doch etwas riesig Tumultuarisches – wie?«[12] In diesem Tumult Berlins, und an seinen idyllischen Rändern, verliert die Groszsche Zeichnung ihren »zähen Schlamm der Erscheinungswelt«[13], sie gewinnt seit 1915 eine gänzlich neue, verschärfte Zielrichtung. Vergessen ist Alfred Kubin, der symbolistische Zeichner der »Dämonen und Nachtgesichte«, vergessen sind Toulouse-Lautrec und die Karikaturisten der Zeitschriften »Ulk« und »Simplicissimus«. Aus der »Primitivität«[14] der Kinderzeichnung und der Pissoir- und Straßen-Graffiti entwickelt Grosz seinen messerhart schneidenden Zeichenstil. Sein »terribler Infantilismus«[15] tritt als kalkulierter Stil der Formenreduktion auf. Mit der Rohrfeder kratzt Grosz die Linien, zieht sie spinnedünn und fasrig in die Länge, um sie dann jäh zu brechen, begleitet von splittrigen Abbreviaturen. Abgesetzte Linien überlagern sich, um rhythmische Bewegung zu suggerieren. Grosz ist auf dem Weg zum Kristallinischen, doch mit völlig anderer Orientierung als der romantisch mondkühle »Kubist« Paul Klee. Grosz ist der *Erzähler* schauderhafter Großstadtszenerien, Klee der *Formbildner* kosmischer Bewegung. Die heftigen Tuschpinselzeichnungen der Hochbahnen und Häuserschluchten bilden den Kontrapunkt, in ihnen klingt Erinnerung an die hieroglyphische Verve der Berliner Großstadtszenen Ernst Ludwig Kirchners an. Stets mit seinen Skizzenbüchern im Taschenformat unterwegs, findet Grosz mit der Zeichnung in Rohrfeder und Zimmermannsblei »den unmittelbarsten Ausdruck und die kürzeste Übersetzung starker Gefühle«.[16] Wenn Grosz je »Expressionist« war, dann in seinen Zeichnungen der Kriegsjahre. Markenzeichen Grosz: Extra dry – ein kaltschnäuziges Arbeiten aus beherrschter Leidenschaft und preußischer Disziplin, »die einzigartige Steigerung zu eisig halluzinierter Chimäre«.[17] Als Zeichner, und weniger als Maler, ist Grosz vollkommen originär, das macht die frühe Faszination seines Werkes aus.

Der Flaneur Grosz findet seine Motive zunächst in den Randzonen der Stadt, in der verschlafenen Idylle Südendes oder Rummelsburgs mit ihren Laubenkolonien, Vorstadthäusern, Rummelplätzen und Schiffen auf Havel und Spree. Zeichnungen, wie mit der Rasierklinge ins Gedächtnis geritzt. Seine frühen gemalten Nachtstücke (z. B. Kat. IX.1) sind umgaukelt von Mond und Sternen, ein bißchen romantische Poesie, bevor das Unheil hereinbricht. Grosz ist immer Augen- und Tatzeuge, mal Kneipengänger, mal Zuhälter, die steife Melone im Genick. Vertracktes Rollenspiel, ist nicht der Teufel auch ein verkappter Romanti-

ker? Erst Schritt für Schritt nähert sich Grosz dem Krater der Stadt, der »City« (Kat. IX.8), mit ihrem Tumult der Wagen und der Fußgänger, dem Sog der Häuserschluchten. Das Zeter und Mordio hinter den Fenstern der Vorstadtkulisse ist jetzt verstummt, es steigert sich auf den Boulevards Berlins mit den Hurenkorsos und den Soldaten auf der Friedrichstraße zum entfesselten Irre-Sein der Passanten. Die Großstadt wird zum lärmerfüllten Tollhaus, in dem keiner dem anderen mehr traut, und die ausweglose Flucht beginnt, irgendwohin, nirgendwohin. Wie Ludwig Meidner, so läßt auch Grosz seine Stadt explodieren, jagt sie in die Luft, feuerspeiend wie aus dem Vulkan (Kat. X.10). Mitten im Krieg zwischen Hunger und Grauheit, Kohlrübenwinter und Tod ist die Metropole des Kaiserreichs aus den Fugen geraten.

Der junge Grosz, verstrickt in Großstadt und Krieg – ist er Expressionist, ist er Futurist?[18] In der intelligent wütenden Zerstörung bürgerlicher Ästhetik und Lebensform ist Grosz eindeutig Futurist: »Arbeit ist Erlösung, gewaltige Dinge auszudenken, und Riesentableaus zu organisieren, Farbkomplexe zu schichten, Linien zu staffeln wie ein Feldherr, ganze Schlachtfelder voller blutender Rots und die schwarzen Senkrechten – für *mich gilt es*, dieses tausende Gleichzeitige des banalsten Heute – wie schwer zu geben das Geschiebe der turbulenten Straße, die fabelhaften Bewegungen der Formate da sind: Menschen, ihre Maschinen, die Tiere, das Blühen der Bäume, himmelblau oder grau – Pfiffe in der Nähe des Bahnhofs, ratternde Automobile, surrende Propeller... Der Märchenwald aller Firmenschilder... Disciplin! früh schon, wenn du deine Muskeln fühlst beim Üben mit dem Chest-Expander, oder wenn es gilt, in die Menge zu treten und deiner und des Gegners blaue Sentimente zu zertrümmern. Lichterloh brennt ein Mietshaus – ein Kind fällt in kochenden Spinat, du radelst bereits auf Ersatzreifen – gib es nicht auf, Junge, wenn du auch sechs Tage benötigst – !!!!!«[19] Der Dichter Theodor Däubler feiert den Agent provocateur Grosz als »das futuristische Temperament von Berlin«[20], nach der Edition der beiden Grosz-Mappen (Kat. X.151, X.152) von 1917 in Herzfeldes Verlag »Neue Jugend« ist er in Berlin als Newcomer nicht mehr zu übersehen: »Überhaupt diese neuberlinische Kunst, Grosz, Becher, Benn, Wieland Herzfelde höchst merkwürdig; Großstadtkunst von hochgespannter Dichtigkeit der Eindrücke, die bis zur Simultaneität steigt; brutal realistisch und gleichzeitig märchenhaft wie die Großstadt selbst, die Dinge wie von Scheinwerfern roh beleuchtet und entstellt und dann in einem Glanz entschwindend. Eine höchst nervöse, cerebrale, illusionistische Kunst; dadurch innerlichst mit dem Varieté verwandt; auch mit dem Kino, wenigstens mit einem möglichen noch unentdeckten Kino. Blitzlichtkunst mit einem Parfüm von Laster und Perversität wie jede nächtliche Großstadtstrasse. Vorläufer sind E.T.A. Hoffmann, Höllenbreughel, Mallarmé, Seurat, Lautrec, die Futuristen; aber in der Dichtigkeit, Organisation der ungeheuren Eindrucksfülle, brutalen Realität scheinen mir die Berliner neu.«[21]



George Grosz, Die Lösung (Explosion), 1930

Berlin, Novemberrevolution 1918, der Eingang des Stadtschlosses nach der Beschießung

»Oh Emotion der großen Städte!«[22] – Nacht muß es sein, wenn Grosz' »Blitzlichtkunst« aufstrahlt und im Dunkel erlischt. Nachtstücke: Der Flaneur G. streunt in Begleitung seines Hundes durch Cafés und Varietés, er höchstselbst ist der einsame »Liebeskranke« (Kat. IX.6), mit dem Revolver nahe am Herzen, der Selbstmord ist der letzte Ausweg aus der Sinnleere einer miserablen Zeit. Grosz liebt die Melancholie eines menschenleeren Cafés, auf der nachtschwarzen Straße taumeln und stürzen Grölende, Kotzende, Erhängte und Huren, die ihren Körper feilbieten. Hinter jeder Ecke lauert der Tod, denn jeder kann jeden umbringen. Biedermanns Kammer im Hinterhof: Nach dem Lustmord spielen die »Apachen« ungerührt Karten, so als sei nichts geschehen. Ein Leben und Sterben zwischen Komik und Tragik in Grosz' »ach so komödischen Unterrichtsbildern«.[23] Das Leben im Krieg der Großstadt ist ein Spiel zum Tod, heute noch da, morgen schon weggefegt. Die nächtliche Metropole glüht, rast, taumelt, noch hält sie dem Untergang stand, doch apokalyptisches Gestirn droht schon vom Himmel herab.

The American Dream

Der Apokalypse in Europa hält Grosz sein idealisiertes Wunschbild »Amerika«[24] entgegen, es wird aber nicht die Südsee Emil Noldes sein. Sein Jugendtraum wird wieder lebendige Gegenwart: Buffalo Bill, Nick Carter, Texas Jack und Old Shatterhand, die Helden der Schriftsteller James Fenimore Cooper und Karl May. 1916 will der europamüde »Amerikaner« Grosz, der die Deutschen haßt, auswandern, doch der Pazifist und Moralist bleibt auf dem verlorenen Posten Berlin, trotz alledem. Ein romantisches Indianerzelt bildet die Mitte seines Ateliers in Berlin-Südende. In diesem traumatischen Projektionsfeld entstehen Sehnsuchtsbilder, die »Reminiszenz an die Einfahrt in Manhattan«[25], die Wolkenkratzer »Im 28. Stock«[26], und der lyrische Monologist Grosz dichtet den »Gesang der Goldgräber«, den er, von Ragtime-Rhythmen begleitet, selbst vorträgt. Dieser abenteuerliche Traum läßt ihn für Stunden die Unerträglichkeit des tristen Lebensumfeldes vergessen: »Neuer Superlativ steigt auf: Märchen-Amerika, optimistisches Ideal, standardisierter Paradiesersatz; Wolkenkratzer, Cowboy, Chaplin, Gillette, Jazz, Colgate, Grotesktänzer und Boxer. In Deutschland war nicht zu leben; so dichtet Grosz mit Kino, Bazar und Kriminalroman sein Wilmersdorfisch Amerika, die große *adventure*, ein mißglückt überfülltes Bild – stundenlang zu paraphrasieren – bezeugt es: Der Abenteurer/heiliger Cowboy inmitten eines utopischen New York.«[27] Der »Abenteurer« (Kat. IX.11) – eine neue Rolle für Grosz, der großspurige Revolverheld und ungekrönte König im Land der unbegrenzten Möglichkeiten, eine ausgedachte Kreatur aus Nietzsches Übermenschen und dem American Superman, in einem grell ausgemalten Bilderbogen in Rot, Grün und Gelb, der die Assoziation »Amerika« für den Europäer so komplex und simultan wie im Film gibt. Bis 1932 bleibt Amerika für Grosz der unzerstörbare Traum, »das Gegengift gegen den preußischen Größenwahn ist für ihn, wie für viele andere Deutsche auch, der amerikanische Superlativ«.[28] Aber auch der kommt nicht ohne Kampf und die brutale Gewalt aus. Europa und Amerika, eine Utopie zwischen Schein und Wirklichkeit, Alter und Neuer Welt.

Apokalyptische Höllenfahrt

Die tatsächliche Gewalt aber holt George Grosz wieder ein, als er Anfang 1917 erneut zum Landsturm nach Guben bei Berlin eingezogen wird. Der nervliche Zusammenbruch ist die Folge, ein Schicksal dem Ernst Ludwig Kirchners gleich: »Meine Nerven gingen entzwei, ehe ich dieses Mal nah Front verweste Leichen und stechenden Draht sah … ich bin leider augenblicklich in dumpfem, sehr *menschenabscheuendem* Zustand … O Finale des Infernos, des wüsten Hin und Hermordens – Ende des Hexensabbat grausigster Entmannung, Hinabschlachtens, Kadaver über Kadaver, schon glotzt grün verwesende Leiche aus Gemeinen! – Wenn doch bald ein Ende herankäme!!«[29]

Nach dem Angriff auf einen Vorgesetzten kommt der Maler in die Nervenheilanstalt Görden bei Brandenburg an der Havel, er riskiert Kriegsgericht und Todesurteil, das der Mäzen und Sammler Harry Graf Kessler abwenden kann. Im Mai des Jahres 1917 wird Grosz als »dauernd dienstunbrauchbar« aus dem Heer entlassen, der »vornehmste Individualist« ist wieder ein freier Mann in unfreier Zeit, »ach zerbeulte, abgebrauchte Freiheit!« Doch je länger der Krieg dauert, um so mehr schwankt der Boden unter Grosz' Füßen, er spürt den Zusammenbruch der bürgerlichen Welt: »Seine Vorstellung der Großstadt ist eigentlich apokalyptisch: er gibt von ihr etwas Kosmisches, vielleicht Meteorhaftes, Leichenwagen tauchen auf, die Häuser sind geometrisch, nackt, wie kurz nach einer Beschießung. Schnellbahnen überstürzen sich, wie ein Gewitter zittern sie blitzschnell herein und sind wieder weg. Die Menschen, meistens bloß der Ausdruck ihrer Gier, mit zerhagelten Gesichtern, sind bestürzt; einer über den andern! Oder sie können nicht

weiter: die Passage ist versperrt. Ein Leichenwagen. Die Sonne wird genau sichtbar: eine stürzende Kugel!«[30]

Das Gerüst von Grosz' Bildern und Zeichnungen gleicht einem zerborstenen Spiegel, in dessen Splitter Schaubuden-Moritat und Wirklichkeitsfetzen projiziert sind und sich ineinander verschränkt bekämpfen. Schon 1913 hatte Grosz in Herwarth Waldens Herbst-Salon die Eiffeltürme Robert Delaunays stürzen sehen und den Lärm der Straße in den Bildern der italienischen Futuristen Boccioni und Carrà gehört. Das Eruptive Ludwig Meidners vermischt sich nun bei Grosz mit der Simultaneität und dem Tempo des Futurismus. Sein Bilderbogenstil aus vorgezeichneten Versatzstücken verdankt fast alles dem konstruktiven Aufbau der Zeichnung. Grosz eliminiert, kombiniert und synthetisiert die Motive miteinander zu einem literarisierenden Kaleidoskop. Als Maler ist er Feuerwerker, der mit grellen Farben zeichnerischen Umriß auskoloriert, mit höllischen Rots, die auf nachtschwarzem Blau brennen. Wenn Expressionismus immer auch ursprünglicher, instinktiver Umgang mit der Farbe war, dann gehört Grosz – der Kalkulator – nicht zu dieser Spezies von Malern.

»Querschnitte, meine Herrschaften, Querschnitte; allzumal sind die Menschen Schweinehunde«[31], Grosz hält sich an seine Gegner, typisiert den Spießer als Schweinsrüssel, den General als Tod, den Militär als Uniformfratze und das Bürgerweib als Hure, die geile Scham unterm durchsichtigen Rock. Hier schon das früh ausgeprägte Interesse für Stereotypen. Die Visage der Zeitgenossen ist das Schußfeld seiner Gesellschaftsanalyse, die erst im Verlauf des Krieges sozial zu differenzieren beginnt zwischen Tätern und Opfern. In der steckbrieflichen Fixierung seiner Figuren ist Grosz der genau beobachtende Kriminalist für seine Kunst, der Jongleur und Gehirnakrobat Grosz aber läßt sie über höllischen Abgründen tanzen wie ferngesteuerte Marionetten. In seiner »Widmung an Oskar Panizza« (Kat. IX.13) reitet der Tod auf einem Sarg über der hysterisch fliehenden Menge vor kraterglühenden Häusern in den Abgrund: »Ein Gewimmel besessener Menschtiere – darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt – bin ich der Anschauung unverrückbar – unser beschmiertes Paradies – vielleicht aus Alkoholdämpfen entsteigt's Dir – Deiner eigensten Romantik – diese Insel, auf die Du Dich begibst – eingebildet – um Dich aufs Schlafsofa zu legen und zu träumen – denke: daß wo Du hintrittst es nach Scheiße riecht – parbleu! milles diables!«[32] Der teuflische Spuk dieser Malerei ist für Grosz das Ventil, den angestauten Dampf und Frust abzulassen, ein kurzatmiger Akt der Selbstbefreiung. Der Tod als Erlöser tritt, vergleichbar den Darstellungen James Ensors, wieder auf, entfesselter denn je das Insektenvolk »Mensch« vor sich hertreibend. Doch in Grosz' apokalyptischer Höllenfahrt ist nicht die Spur von messianischer Verheißung auf neue, bessere Zeiten, Grosz' Lebensgefühl kennt die Utopie des himmlischen Jerusalem nicht. Doch tief verborgen im Abgrund ist die Sehnsucht nach Harmonie, Schönheit und Erlösung spürbar. Grosz' Schreckensbilder des Jüngsten Gerichts und seiner Höllenlohe dauern an. Das geht nicht ohne die perverse Lust am Untergang der verhaßten Wilhelminischen Gesellschaft, die sich im »technoromantischen Abenteuer«[33] des Krieges selbst zugrunde richtet.

Je gefährlicher die Straßen werden, um so häufiger gehen die Mörder um. Grosz ist einer von ihnen, in der Maske von Jack the Ripper und »John, dem Frauenmörder« (Kat. IX.16). Töte, bevor du selbst getötet wirst. Grosz, der Zeichner und Maler, will selbst der erbarmungslose Exekutor einer maroden Gesellschaft sein,

Berlin, Demonstrationszug von Kriegskrüppeln auf dem Weg zum Kriegsministerium, Dezember 1918

George Grosz, Des Vaterlandes Dank ist euch gewiß!, 1919
(Detail)

Berlin, Novemberrevolution 1918, Wilhelmplatz mit dem Standbild eines Generals Friedrichs des Großen

George Grosz, Der eiserne Noske, 1919

die nichts als den endgültigen Todesstoß verdient. Der Künstler Grosz als Repräsentant krimineller Energie. Die Seele, das »metaphysische Beefsteak«, hat längst ausgespielt. Je mehr sich das Grauen gegen Kriegsende steigert, um so disziplinierter ist die Handschrift und die kalte Bewußtheit des Zeitgefühls von Grosz, der sich nur mit dem dreifachen Salto mortale von Groteske, Hohnlachen und ironischer Indifferenz aus der Apokalypse des Krieges in den Nonsens des Dadaismus zu retten vermag.

Eine positive Perspektive in Politik und Gesellschaft sieht Grosz am Kriegsende nicht, in die sozialistische Revolution vom November 1918 setzt er keine euphorischen Erwartungen. Typisch Grosz, diese unzeitgemäße Reaktion, nur eines steht für ihn fest, der Hauptfeind heißt jetzt Militarismus und Kapitalismus, von nun an erbarmungslos und sozial genau gesehen und gegeißelt. Aus dem Totentanz des Weltkriegs kehren die Krüppel als Marionetten heim, zweimal geopfert auf dem Altar von Kaiserreich und Republik. Auf dem Sockel des gestürzten Preußengenerals hat sich der »Bluthund« Noske postiert, oh Deutschland, deine gescheiterten Revolutionen! So bleibt der Tod allgegenwärtig, der George Grosz von Jugend an begleitet hat. Auftritt des »Dada-Marschalls« als Maskentod (siehe Abb. S. 136), der aber niemanden mehr ernsthaft schockieren kann. »Berlin dein Tänzer ist der Tod/Foxtrott und Jazz – / Die Republik amüsiert sich königlich«[34], dichtet der Freund Walter Mehring – am Horizont des kurzen Zwischenspiels der Weimarer Republik zeichnet sich blutrot bereits die ungleich grausamere Apokalypse des nächsten Weltkriegs ab.

Anmerkungen

1 Grosz plante vor dem Krieg ein dreibändiges Werk über die Häßlichkeit der Deutschen, »dieses Werk kam aber über die Anfangskapitel nie hinaus, da damals der Malik-Verlag noch nicht existierte« (George Grosz: Abwicklung, in: Das Kunstblatt, 8. Jg., 1924, S. 34). An Robert Bell schrieb er 1916/17: »... Tag für Tag erhält mein Deutschenhaß durch das unmöglich Häßliche, Unästhetische (jawohl!), schlecht, überaus schlecht Gekleidete seiner deutschesten Bürger, neue sehr lichterloh brennende Nahrung ... Ich fühle keine Verwandtschaft mit diesem Menschenmischmasch. Rasse ist ein Begriff, der einem scharfen Beobachter nicht geeignet erscheint, ihn den Deutschen zu geben ... Welch Glück, daß ich kein Deutscher bin!« (In: Knust 1979, S. 42, 44.)
2 Autobiographie 1974, S. 84 f.
3 In diese Reihe der von Grosz geschätzten Autoren gehören ferner Barbey d'Aurevilly, Maurice Renard, Gustav Meyrink und Hanns Heinz Ewers.
4 Der einflußreiche phantastische Roman »Die andere Seite« von Alfred Kubin erschien 1909 im Verlag Georg Müller, München.
5 Brief an Robert Bell, Ende September 1915, in: Knust 1979, S. 30 f.
6 George Grosz: Abwicklung, wie Anm. 1, S. 34.
7 Ebd., S. 35 f. – Ausführlich zu George Grosz und dem Ersten Weltkrieg siehe Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart – Zürich 1989, S. 63–80; Annegret Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 271–279; Richard Cork: Das Elend des Krieges. Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg, in: Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, hg. v. Rainer Rother. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1994, S. 329–331, 345 f.
8 Brief an Robert Bell, undatiert (Frühjahr 1915), in: Knust 1979, S. 32.
9 Wie Anm. 5, S. 32.
10 Aus dem Gedicht »Georg Grosz« von Else Lasker-Schüler, Erstveröffentlichung in: Neue Jugend, 1. Jg., August 1916, Heft 8, S. 154.
11 George Grosz: Lied, in: Die Aktion, 1915, Nr. 45/46, Sp. 572.
12 Brief an Otto Schmalhausen, 25. 6. 1916, in: Knust 1979, S. 37.
13 Die frühen Grosz-Zeichnungen vor 1914 sind dem naturalistisch überlängten, phantastischen Zeichenstil Alfred Kubins verpflichtet. Paul Klee äußerte sich 1915 kritisch über Kubin: »Er [Kubin] floh diese Welt, weil er es physisch nicht mehr machen konnte. Er bleibt halbwegs stecken, sehnte sich nach dem Kristallinischen, kam aber nicht los vom zähen Schlamm der Erscheinungswelt. Seine Kunst begreift diese Welt als Gift, den Zusammenbruch.« (Paul Klee: Tagebücher 1898–1918, hg. v. Felix Klee, Leipzig–Weimar 1980, Nr. 958, S. 272 f.)
14 Bei aller Unterschiedlichkeit der künstlerischen Anliegen hatte Grosz stilistisch einen ähnlichen Ansatz wie Paul Klee: »... so erklärt sich diese ›Primitivität‹ aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis. Also das Gegenteil von wirklicher Primitivität« (Paul Klee: Tagebücher, wie Anm. 13, Nr. 857, S. 204).
15 Paul Westheim: Der Zeichner George Grosz, in: Ders.: Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart, Potsdam 1923, S. 163 f. Vgl. Leo Zahn: »Grosz hat sich zweier Gestaltungsprinzipien seiner Zeit bemächtigt, um seine chaotischen Visionen künstlerisch zu realisieren: Des Infantilismus und des Futurismus, wobei er sich als Zeichner, Graphiker und Aquarellist für jenen, als Maler für diesen entscheidet ... Der Infantilismus Grosz', der sich von den Mauerzeichnungen verderbter Großstadt-Jungen herleiten läßt, erschließt neue formale Möglichkeiten satyrischer Verzerrung, Übertreibung, Verdeutlichung ... erlaubt einen essentiellen Naturalismus, ... und spielt mit der Annahme sachlicher Unabsichtlichkeit.« (In: Ausst.Kat. München 1920, S. 2.)
16 George Grosz: Abwicklung, wie Anm. 1, S. 35 f.
17 Willi Wolfradt, in: Ohne Hemmung. Gesicht und Kehrseite der Jahre 1914–1924. Schonungslos enthüllt von George Grosz. Zeichnungen und farbige Blätter. Ausst.Kat. Galerie Meta Nierendorf, Berlin 1963, unpag.
18 Ludwig Coellen: »Endlich hat einer den Futurismus zur Karikatur ausgenutzt. Die Futuristen sind die Ethiker des großstädtischen Massenlebens, ernst und gläubig. Man kann aber auch das Groteske des Amerikanismus sehen ... Dieser Zyniker ist ein versteckter Ethiker. Die Negation ist nur seine façon de parler, er meint und liebt in Wahrheit das Positive ... Er hat das persönliche Pech, zum Karikaturisten verurteilt zu sein.« (In: Das Kunstblatt, 1. Jg., 1917, S. 348 f.)
19 Brief an Otto Schmalhausen, undatiert (1917), in: Knust 1979, S. 52.
20 Theodor Däubler: Georg Groß, in: Die weissen Blätter, 3. Jg., 1916, Heft 11, S. 170.
21 Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag vom 18. November 1917, zit. nach: Harry Graf Kessler. Tagebuch eines Weltmannes. Ausst. Kat. Deutsches Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach 1988, S. 303 f. (Marbacher Kataloge, 43).
22 Brief an Otto Schmalhausen, 30. 6. 1917, in: Knust 1979, S. 54.
23 Brief an Robert Bell, 30. 6. 1916, in: Knust 1979, S. 38.
24 Vgl. Thomas Friedrich: »Amerika!!! Zukunft!!!«. George Grosz und die neue Welt oder Variationen über Europamüdigkeit, in: MuseumsJournal, 6. Jg., Juli 1992, Nr. III, S. 19 f.
25 Walter Mehring: Theodor Däubler »brachte auch mich zu ihm: in sein West-Berliner Vorstadtatelier, vierter Stock. Draußen war alles feldgrau. Im Türrahmen stand, als er im blutrot bekleckstesten Kittel uns öffnete, sein Kolossal-Gemälde: ›Reminiszenz an die Einfahrt in Manhattan‹ (der Hudson; die Tavernen von Battery, die Hobokenwerften), wohin er erst 15 Jahre später einreisen und emigrieren sollte« (in: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, S. 15). Der Verbleib des Gemäldes ist unbekannt.
26 Das Gemälde von 1917/18 stellte Hans Goltz 1920 in seiner Grosz-Ausstellung in München aus, siehe: Ausst.Kat. München 1920, Kat. Nr. 3, Abb. S. 10.
27 Einstein 1926/1988, S. 250.
28 Ray 1927/1991, S. 14.
29 Brief an Otto Schmalhausen, Res. Laz. Görden, Station B.W.I., 15. 3. 1917, in: Knust 1979, S. 48; Brief an Otto Schmalhausen, Görden, 4. 4. 1917, in: Knust 1979, S. 50.
30 Theodor Däubler: George Grosz, wie Anm. 19, S. 168.
31 Brief an Otto Schmalhausen, 3. 5. 1918, in: Knust 1979, S. 67.
32 Brief an Otto Schmalhausen, 15. 12. 1917, in: Knust 1979, S. 57.
33 Karl Kraus: Das technoromantische Abenteuer, in: Die Fakkel, 20. Jg., Mai 1918, Nr. 474–483, S. 41–45.
34 Zit. nach: Bergius 1989, S. 207.

George Grosz bei der Eröffnung der »Ersten Internationalen Dada-Messe«, Berlin, 1920

Helen Adkins

»Die Zeit der Kohlrübe in Deutschland«

George Grosz war der einzige Dadaist, der bereits vor dem offiziellen Beginn von Dada Berlin im April 1918 einige Zeichnungen publiziert und mehrere große Gemälde fertiggestellt hatte, die ihn bekannt machten. Bereits 1916 hatte Else Lasker-Schüler ein Gedicht über Grosz verfaßt. Im selben Jahr veröffentlichte Theodor Däubler einen Text über ihn in der Zeitschrift »Die weissen Blätter«, den sieben Zeichnungen aus der »Ersten George Grosz-Mappe« illustrierten. »Er ist vorläufig Zeichner und futuristischer Schriftsteller. Das ist bei ihm alles eins ... Er wird demnächst auch Maler sein.«[1] Im März 1917 schrieb Däubler einen weiteren Artikel über Grosz, dem er diesmal ein Aquarell beifügte. Hier beschreibt er das durch Grosz gesehene Dickicht der Großstadt wie auch die spießbürgerliche Vorstadt und betont dabei die Vermischung futuristischer und expressionistischer Stilmittel.[2] Lasker-Schüler und Däubler heben beide das Verhältnis von Grosz zu seinen Mitmenschen hervor: »Sonst haßt er alle Menschen, / Sie bringen ihm Unglück«[3], schreibt die Dichterin, während Däubler, dem eigenen utopischen Weltbild entsprechend, das Kosmische unterstreicht: »Groß' Visionen zeigen Menschen in ihrer Abhängigkeit von bösen Gestirnen, man könnte wohl sagen: ihn beschäftigt bloß der böse Mensch und zwar ganz nackt. Als böse, als schlecht, gemein gekennzeichnet ohne die Wenn und Aber, die Hemmungen und Schwächen, die der Allerschlimmste noch mit sich herumschleppt. Gewiß Groß charakterisiert das Dämonische, er zeigt den Teufel.«[4]

George Grosz, Tumult, 1916

Der angeborene Zynismus von Grosz findet vollste Entfaltung während des Ersten Weltkriegs und wird von seinen eigenen unmittelbaren Erfahrungen angefeuert. Nach der ersten Entlassung aus dem Kriegsdienst, die er als Befreiung empfindet, formuliert Grosz seine Gedanken über das »Vaterland« in einem Brief an Robert Bell, einen Studienfreund aus Dresden: »Robert, es ist so wunderschön, so heilig, jetzt in Deutschland zu leben; sieh, die ganze Welt haßt uns, wunderbar, und alle diese herrlichen gut genährten Männer in der schmucken Uniform zu betrachten – oh, wie ich die Uniform liebe, und indem ich dies schreibe, werde ich ach so traurig, daß ich die Waffen aus der Hand habe legen müssen. Ich hätte mir sicherlich das Kreuz verdient und wäre Offizier geworden! Wunderbares Preußenland, herrliches großes geeinigtes Deutschland mit Deinem prächtigen Militär! Du allein bist berufen, den Samen der Kultur in alle die Barbarennationen zu träufeln, gegen die wir kämpfen müssen.«[5] Zu den von Grosz gehaßten »Stützen der Gesellschaft« gehören der feiste General als Stütze des Kaiserreichs, der predigende, bestechliche und sich an der Bibel festklammernde Pfarrer als Stütze der Kirche sowie der Schulmeister mit schwarz-weiß-rot bebändeltem Rohrstock, Goethe mit Eichenlaub als Garanten für das alte Vaterland. 1918 gewähren diese drei Figuren dem »ewigen deutschen Bürger«, den das Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen« (Kat. IX.17) darstellt, sicheren Halt. Das Werk zeigt mit höchstem Sarkasmus, wie diese in strenger Symmetrie herrschenden »Hüter der Ordnung«[6] von der einstürzenden Metropolis keine Notiz nehmen, mehr noch, es verstehen, ihren Nutzen aus dem Chaos zu ziehen. Noch ist der Spießbürger als posierender Schieber dargestellt; in späteren Blättern wird er zum aktiven Lustmör-

George Grosz, Deutschland, ein Wintermärchen, 1918

der, zum amoralischen Unwesen bürgerlicher Spezies. Um dem Ganzen einen deutlichen Realitätsbezug zu verleihen, klebt Grosz neben das gemalte Bier und den gemalten Braten einen Zeitungsausschnitt des »Berliner Lokal-Anzeigers« und echte Fleischmarken.

Diese hintergründige »Orgie der Trivialität und Zuchtlosigkeit«[7] war keine Groszsche Erfindung, sondern stellte durch die künstlerischen Mittel einer futuristisch schwankenden und simultanen Verschachtelung Berlin so dar, wie viele diese lärmende Stadt erlebten. Sie war vom langen Weltkrieg ausgelaugt, von der Kapitulation geschlagen und von sozialen Unruhen aufgerüttelt. Der daraus resultierende Verlust an Moral, das Ausblenden gesellschaftlicher Normen und die alltägliche Kriminalität in all ihren Ausprägungen wurden für viele Künstler und Dichter zum naheliegenden Thema. Sie richteten sich gegen die vom Bürgertum vereinnahmte »wertvolle« und »hehre« Kunst, um auf den vollkommenen Irrsinn der Zeit aufmerksam zu machen. Dies war der Nährboden, auf dem Kunstrichtungen, die sich der Aufgabe der Gesellschaftsverbesserung und -erziehung stellten, zu wachsen begannen.

Im Januar 1917 kehrte Richard Huelsenbeck nach Berlin zurück. Er kam aus dem neutralen schweizerischen Zürich, wo er im Rahmen des »Cabaret Voltaire« eine literarische Antikunst mitbegründet hatte. Dort hatte er zusammen mit Hugo Ball das Wort Dada entdeckt, als sie – so die Legende – in einem deutsch-französischen Wörterbuch nach einem Namen für ihre Cabaret-Sängerin suchten.[8] Da Huelsenbeck den Krieg nur als Zuschauer in der Schweiz verfolgt hatte, erlebte er die Schrecken der Reichshauptstadt um so heftiger: »Berlin war die Stadt der festangezogenen Bauchriemen, des immer lauter rollenden Hungers, wo die versteckte Wut sich in eine maßlose Geldgier umsetzte, wo das Interesse der Menschen immer mehr einseitig auf ihre nackte Existenz gerichtet war.«[9] Der Unterschied zwischen beiden Städten war gewaltig. Das Kunstleben in Zürich war zwar stark von den Kriegsemigranten bestimmt, aber betont apolitisch. In Berlin wechselte der Krieg in die Revolution über, die geographische und geistige Nähe zu Rußland und der das Stadtbild prägende preußische Militarismus feuerten die hochexplosive Stimmung noch zusätzlich an. Grosz beschreibt diese Zeit als »die Zeit der Kohlrübe in Deutschland« und stellt fest: »Die deutsche Dada-Bewegung hatte ihre Wurzeln in der Erkenntnis, die gleichzeitig manchen Kameraden wie auch mir kam, daß es vollendeter Irrsinn war zu glauben, der Geist oder irgendwelche Geister regierten die Welt. Goethe im Trommelfeuer, Nietzsche im Tornister, Jesus im Schützengraben. ... Der Dadaismus war keine ideologische Bewegung, sondern ein organisches Produkt, entstanden als Reagenz auf die Wolkenwanderertendenzen der sogenannten heiligen Kunst, die über Kuben und Gotik nachsann, während die Feldherren mit Blut malten.«[10] Die in Zürich gegen bürgerliche Sättigung und Biederkeit gerichtete Geisteshaltung namens Dada gab den entscheidenden Anstoß für die Berliner Entgegnung auf das deutsche Desaster.

Auch andere Zeitgenossen waren empfänglich für die ausgeprägte Häßlichkeit und Brutalität Berlins. So erinnert sich zum Beispiel Walter Mehring an seine Geburtsstadt: »Das einst so nüchterne Berlin hatte sich seltsam verändert: Barrikadenkämpfe tobten durch die Straßen, verkrüppelte Kriegsteilnehmer verhökerten öffentlich Lumpen und gestohlene Wertsachen; in den Kolonialwarenläden stritten sich die Arbeiterfrauen um verfaulte Kartoffeln; das Angebot der Keller-Lokale bestand aus Striptease-Tänzerinnen, Kokain und giftigem Alkohol; nachts fiel man in den Straßen über die ermordeten Opfer geheimer Feme-Organisationen.«[11]

Diese verdorbene Welt konnte nur dem Menschenhaß, den Grosz hegte, weiteren Antrieb geben. Er hatte bereits vor dem Krieg ein dreibändiges Werk mit dem Titel »Die Häßlichkeit der Deutschen« geplant. Inspiriert von Hogarth, Goya und Daumier und gestärkt in seiner gesellschaftskritischen Sichtweise durch den Zuspruch seiner Freunde, versuchte Grosz die Menschheit davon zu überzeugen, daß »diese Welt häßlich, krank und verlogen«[12] sei. Die Schärfe seines Striches verführte immer wieder dazu, in Grosz den politisch-agitatorischen Klassenkämpfer zu sehen. Doch Grosz haßt persönlich, er hat Freude an der Darstellung des Häßlichen, er schmeichelt nicht. Er zeigt die Welt ohne Schönheitsfirnis, genauso schäbig und schmutzig, wie sie ihm erscheint. Obwohl sich Sergej Tretjakow 1936 zur Beschreibung des Werkes von Grosz einer linken Terminologie bedient, bewundert der Autor den »schonungslosen Zynismus«, sieht jedoch von einer politischen Vereinnahmung ab: »Als würde mit kindlichem Mund über die widerlichsten Auswüchse der Gegenwart gesprochen.... Die Themen von Grosz – das sind der Gestank der kapitalistischen Kloaken, das Gesicht der Beherrscher des kapitalistischen Alltags, einer schrecklichen Kollektion von grausamen Parasiten mit Uniformen und Schulterstücken, von süßlichen Blutsaugern in Soutanen und Gehröcken, von unmenschlichen Humanisten, blutbefleckten Pazifisten, peitscheschwingenden Demokraten, wollüstigen Philanthropen – kurzum, jener Menagerie, wo jeder entweder verrät oder verraten wird, wo jeder jedem Gewalt antut oder die Gewalttäter gewähren läßt.«[13]

Jeder Dadaist verarbeitete die Zeit für sich jeweils anders und individuell. Mit dem totalen Anspruch des Weltverbesserers klagt er schonungslos den Schuldigen an oder macht sich mit gesundem Nihilismus lustig. Der Berliner Dadaismus war nur kurzlebig und hatte damals weit weniger Wirkung als heute angenommen wird. Ausgehend vom Durchbruch einer innovativen Formensprache im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts wurde jedes Kunstwerk, das nicht den Paradigmen traditioneller Kunst zugeordnet werden kann, zum »Umkreis« des Dadaismus gerechnet. Unkonventionell, unschön, skurril, grotesk, bruitistisch, politisch, blutig, aktionistisch und satirisch sind allesamt Begriffe, die der »fortschrittliche Kunstkenner« mit dem Dadaismus verband. Jedes Dada-Zentrum hatte seine Eigenart, in ihrer Unterschiedlichkeit aber blieb diese Bewegung, die besonderen Wert auf ihre Internationalität legte, relativ unbeachtet. Dada Berlin entsprang dem Zeitgeist und war von Fanatismus gezeichnet. Die Bewegung brachte neue künstlerische Ausdrucksformen mit sich, brüstete sich mit der Erfindung der Photomontage. Sie stellte »Erzeugnisse« her, die sogleich wieder zerstört wurden, baute Environments, die nur in dokumentarischen Photographien für die Nachwelt erhalten blieben.

Der Berliner Dadaismus ist gegen den Kommerz und betont die Aussage – die Botschaft – eines Werkes. Diese ist als gedruckte Vervielfältigung weit wertvoller als bei einem künstlerischen Unikat, weil sie mehr Menschen erreicht. Auch diese Haltung ist durchaus zeittypisch. Da der Hörfunk noch in den Kinderschuhen steckte, mußten vor und während des Krieges sämtliche Nachrichten über öffentliche Anschläge, Tageszeitungen und die gerade neu erscheinenden illustrierten Zeitungen verbreitet werden. Diese Medien wurden in den Tagen der sich überstürzenden Ereignisse mit großer Gier nach Informationen massenhaft gelesen. Eben diese gedruckten Übermittler von »Wahrheit« und »Wirklichkeit« beanspruchte der Berliner Dadaismus für sich und machte sich ihr propagandistisches Schlagzeilenvokabular zu eigen. Grosz bildete hierin keine Ausnahme: »In mir lebte damals noch jene Vorkriegsehrfurcht vor bedrucktem Papier; was gedruckt war, war eben Wahrheit. Es steht in der Zeitung, hieß mit anderen Worten: Also muß es wahr sein.«[14] 1925 erläutert Grosz diese Mediengläubigkeit nochmals: »Wohl verpackt liegt das heutige Kunstwerk in einer kleinen Blechtrommel und wirkt, auch ein Vorzug, gleichzeitig in New York, Berlin, London, Paris, aber ebensogut in den entlegensten Provinzstädten. Wie mühselig und veraltet scheint dagegen das Herstellen eines Ölbildes, wie unzeitgemäß.«[15] Im Widerspruch zu dieser Disqualifizierung der Ölmalerei entstand zur gleichen Zeit eines seiner besten Gemälde, »Das Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse« (Kat. IX.23).

Es ist schwer möglich, über George Grosz und Dada Berlin zu sprechen, ohne die Brüder Wieland Herzfelde und John Heartfield ins Rampenlicht zu rücken. Ohne diese enge Freundschaft wäre Grosz sicher nicht so schnell bekannt geworden. Eines Abends im Sommer 1915 begegneten sich Grosz, der sich als holländischer Kaufmann vorstellte, und Herzfelde bei Ludwig Meidner.[16] Herzfelde war von Grosz fasziniert und erfuhr schon bald dessen wahre Identität. Nach einem kurzen, zufälligen Wiedersehen im Café des Westens – Grosz war diesmal in die Rolle des »Todes als Verführer« geschlüpft – bat Herzfelde, seine Zeichnungen

Grosz in der Maske des »dadaistischen Todes«, Photographie aus den 20er Jahren

sehen zu dürfen. Es folgte ein Treffen bei Grosz in Berlin-Südende. »Die Wände waren bedeckt mit Bildern – wenn man Bier- und Whiskyplakate, Zirkusaffichen mit Clowns, Athleten und tätowierten Damen, Photos und Zeitungsillustrationen als Bilder bezeichnen kann.«[17] Im Atelier hing zu der Zeit keine einzige Zeichnung, die Arbeiten waren in den Sitzbänken verstaut. Beim Einsehen der Schätze zeigte Herzfelde sich zutiefst beeindruckt. Obwohl Grosz die Wertlosigkeit seines Tuns beteuerte[18], bot der zukünftige Malik-Verleger sofort an, die Zeichnungen in seiner – allerdings erst geplanten – Kunstzeitschrift zu veröffentlichen. Bis 1930 sind fast sämtliche Graphik-Mappen vom Malik-Verlag herausgegeben worden.

Wieland Herzfelde stellte George Grosz seinen Bruder Helmut vor; infolge dieser katalytischen Begegnung brach der angehende Kunstmaler seinen bisherigen Lebensweg ab und entwickelte sich zum »Monteur John Heartfield«. »Die Herzfeldes ... schlossen sich Grosz völlig an; sie wurden seine Trabanten.«[19] Die fruchtbare Zusammenarbeit mit »Johnny« führte zu der baldigen Gründung des »Grosz-Heartfield-Konzerns«, dessen Aktivitäten auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Sommer 1920 kulminierten. Der Malik-Verlag beschränkte sich nicht darauf, Mappenwerke, Gedichte, Zeichnungen und Aquarelle von Grosz zu veröffentlichen; 1924, im Jahr der Eröffnung der Malik-Buchhandlung in der Köthener Straße, richtete Herzfelde dort auch die Galerie Grosz ein.[20] Der Verlag, dessen zahlreiche Publikationen heute so bekannt und begehrt sind, leistete angesichts der Tatsache, daß nie Geld vorhanden war, Erstaunliches. Eine Postangestellte gewährte Kredit in Briefmarken. »Bis 1921 konnte nicht nur von Finanzsorgen, sondern direkt von Nahrungssorgen gesprochen werden.«[21] Die Produktion von Zeitungen und Zeitschriften, deren ständig wechselnde Namen, die zahlreichen fingierten Herausgeberanschriften und Einzelausgaben sind schier unüberschaubar. Die bemühten Zensurbehörden planten mehrfach, Ausgaben zu beschlagnahmen, mußten jedoch jedes Mal feststellen, daß sie bereits verteilt waren. Schlagzeilen machten die »Neue Jugend«, »Jedermann sein eigner Fussball«, »Die Pleite«, »Schutzhaft« und »Der Gegner«, alle zwischen 1916 und 1922 bei Malik erschienen (siehe Kat. VIII). Der Verlag druckte auch unzählige Flugzettel, originelle Visitenkarten, Schriftplakate, die das Gesicht von Dada Berlin prägen.

Obwohl Grosz in den Nachkriegsjahren sehr eng mit Heartfield zusammenarbeitete, nahm er durchaus auch an Aktionen teil, die nicht vom Malik-Kreis initiiert wurden. Hausmann, Baader und Huelsenbeck veranstalteten im Rahmen des Club Dada Vortragsabende, die sie mit Vorliebe im Chaos enden ließen. Am 12.

Wieland Herzfelde, John Heartfield, Jedermann sein eigner Fussball, Titelblatt der ersten Nummer, 1919, Photomontage von George Grosz

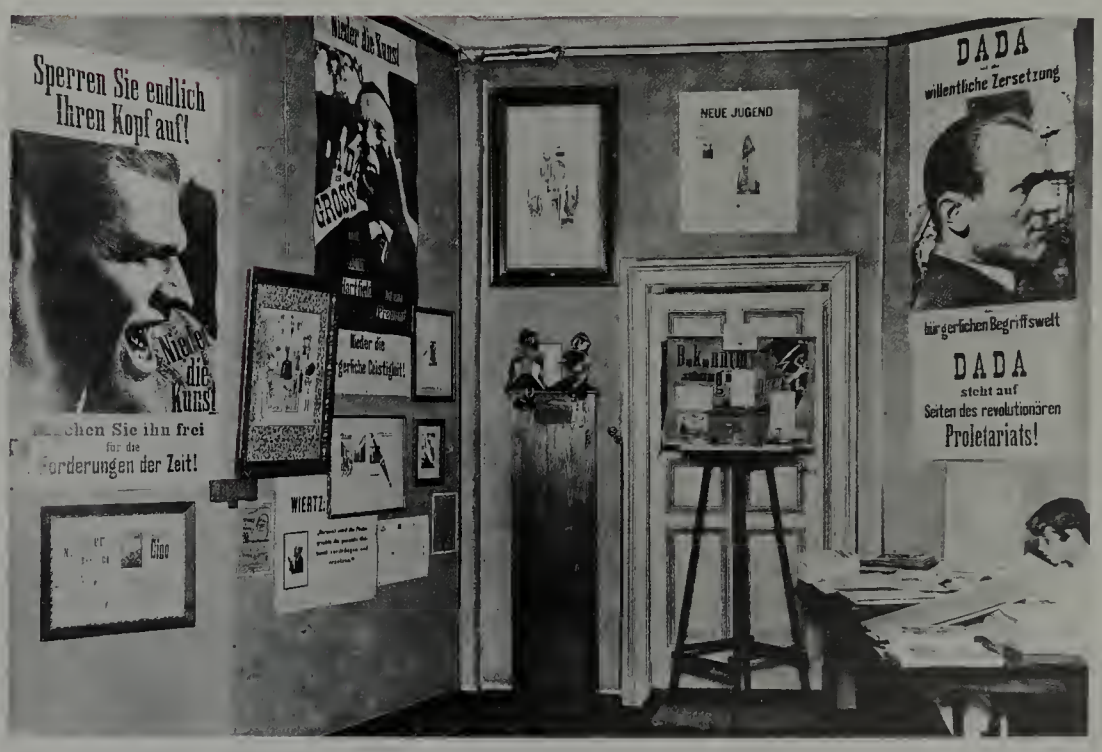
Die Malik-Buchhandlung in der Köthener Straße, Berlin, um 1924

April 1918 trug Grosz in den Räumen der Berliner Secession »Syncopations, eigene Verse« vor. Der »Börsen-Courier« berichtete: »Dann spielte George Groß, Niggersongs singend, mit amerikanischer Boxermiene, Fußball mit den Schädeln der Zuhörer. Diese Kunst heißt Bruitismus.«[22] Zuvor war das »Dadaistische Manifest«, das auch Grosz unterzeichnet hatte, von Huelsenbeck vorgetragen worden. Auf die dort gestellte Frage »Was ist nun der DADAISMUS?« antwortet das Manifest: »Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umge-

benden Wirklichkeit, mit dem Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. Das Leben erscheint als ein simultanes Gewirr von Geräuschen, Farben und geistigen Rhythmen, das in die dadaistische Kunst unbeirrt mit allen sensationellen Schreien und Fiebern seiner verwegenen Alltagspsyche und in seiner gesamten brutalen Realität übernommen wird.«[23] Grosz nahm laut Programmzettel nicht an dem Propaganda-Abend der dreitägigen Dada-Ausstellung im April 1919 bei I. B. Neumann teil, erregte dort aber großes Aufsehen mit seinem Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen«.[24] Im Mai des Jahres trat Grosz ein weiteres Mal bei einer Dada-Soiree auf. Der Abend war von Klangerlebnissen bestimmt. »Chaoplasma«, ein von Hausmann komponiertes Simultangedicht für zehn Sprecher, wurde als Wettbewerb führender deutscher Poeten vorgetragen. Grosz feuerte die Start- und Schlußzeichen mit einer Pistole ab. Eine weitere Nummer bestand darin, daß er während des Stimmens eines Cellos einen »Negertanz« vorführte. Grosz nahm ebenfalls an dem »Wettlauf zwischen einer Schreibmaschine und einer Nähmaschine« teil. Die Deutung des Wettlaufs sowie die Beschreibung seines Verlaufs sind, ähnlich wie bei den meisten Aktionen, sehr unterschiedlich. Die Ereignisse dieses Abends sind in den Erinnerungen von Ben Hecht überliefert.[25]

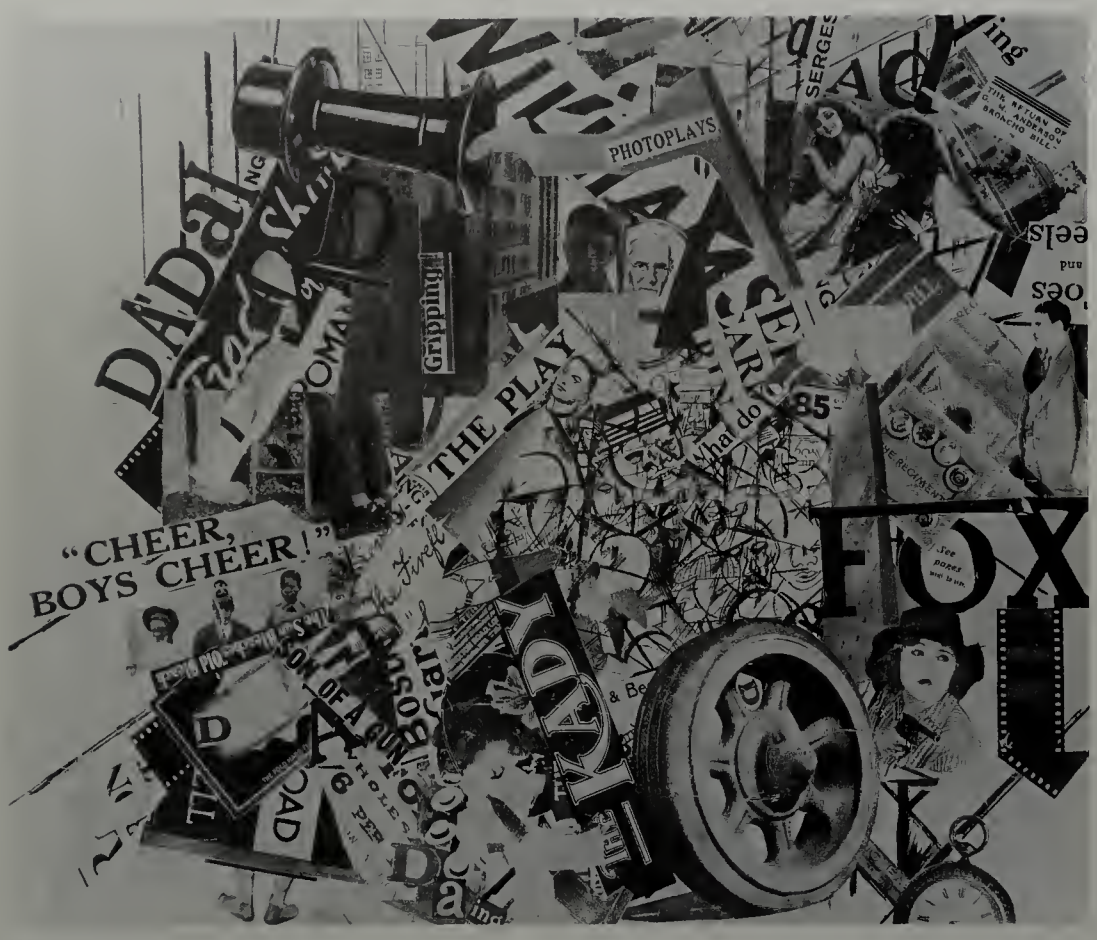
Am 30. November 1919 fand eine Dada-Matinee in dem Avantgarde-Theater »Tribüne« statt. Zum ersten Mal traten die verschiedenen Fraktionen der Berliner Dadaisten gemeinsam auf. Huelsenbeck erfüllte die Rolle des Spielleiters. An der Vorführung »Reklamebüro Bum-Bum-Dada« waren Baader (Präsident des Weltalls), Ehrlich (Tänzer), Grosz (Marschall Grosz), Hausmann (Herr), Heartfield (Monteurdada), Herzfelde (Diener), Huelsenbeck (Reklamechef) und Mehring (Vertreter der Pinkertongesellschaft) beteiligt. Grosz tanzte »Foxwalk und Caketrott«.[26] Hannah Höch berichtet von den Grosz-Auftritten: »Wenn George Grosz das Wort hatte – so gefiel er sich im Erzählen atemberaubender, erschwindelter Erlebnisse. Ich glaube, er versetzte sich dann in eine Seemannskneide. Er hatte eine ganz persönliche Sprechtechnik für diesen Zweck entwickelt – indem er die Sätze immer abbrach und den Faden an einer ganz anderen Stelle wieder aufnahm und weiterspann. Wenn man im Saal unruhig wurde ... dann griff plötzlich John Heartfield ein, indem er einen markerschütternden Ton ausstieß, einen Urwaldschrei. ... Aber Grosz verstand es auch, eine Programmlücke unvermittelt mit einer höchst befremdlichen Pantomime zu füllen. Er versetzte Gegenstände, boxte gegen einen vermeintlichen Gegner, oder begann an einem Bild zu malen, welches gar nicht da war.«[27]

George Grosz, Daum marries her pedantic automaton ›George‹ in May 1920. John Heartfield is very glad of it. (Meta-Mech. Constr. nach Prof. R. Hausmann), 1920



»Erste Internationale Dada-Messe«, Berlin, 1920. Die großen Photoporträts an der Wand zeigen v. l. n. r.: Raoul Hausmann, John Heartfield und George Grosz

Im Sommer 1920 veranstalteten Grosz, Heartfield und Hausmann die »Erste Internationale Dada-Messe«[28], eine provokative Propagandaveranstaltung für Dada, auf der Photos, Montagen, Assemblagen, Schriftplakate, Bücher, Gemälde und Objekte als »dadaistische Erzeugnisse« zum Verkauf angeboten wurden. Von den im Katalog verzeichneten 174 »Erzeugnissen« stammen 27 Werke allein von Grosz, zehn weitere sind mit »Grosz-Heartfield mon-



Grosz-Heartfield mont., Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags, 1919

tiert« bezeichnet. Auch lagen sämtliche bis dahin erschienenen Mappenwerke, unter anderem die neue Mappe »Gott mit uns«, zur Ansicht aus. Grosz war zweifellos der auf der Messe am stärksten vertretene Aussteller. Die »Choreographie« des Raumes war wohldurchdacht: Die drei Veranstalter präsentierten sich in Wahlkampfmanier mit großen Photoporträts und traten somit in aktive Konkurrenz zu den drei Stützen der Gesellschaft des an der Wand gegenüber hängenden Gemäldes »Deutschland, ein Wintermärchen«. Die Arbeiten von Grosz hingen spannungsvoll zwischen »45% erwerbsfähig« von Otto Dix und dem »wildgewordenen Spießer Heartfield. (Elektro-mech. Tatlin-Plastik)« vom Grosz-Heartfield-Konzern (siehe Abb. S. 140).[29] Die Auseinandersetzung mit der neuen Maschinenkunst Wladimir Tatlins, die durch einen Aufsatz von Konstantin Umanski in Deutschland bekannt geworden war, äußerte sich in einer Demonstration von Grosz und Heartfield vor der »Spießer«-Plastik (Kat. IV.9). Grosz besuchte Tatlin 1922 in Moskau und wird spätestens dann festgestellt haben, daß der Konstruktivist andere Ziele verfolgte, als von den Dadaisten angenommen.

Die im Katalog angegebenen Titel wurden speziell für die Messe erfunden und oft nachträglich verändert. So hieß ein collagiertes Gemälde von Grosz »Ein Opfer der Gesellschaft«. Das Bild wurde später von Grosz in »Remember Uncle August, the Unhappy Inventor« (Kat. IX.18) umbenannt. Viele Originale gelten noch als verschollen, manche existieren jedoch in gedruckter Form, etwa als Buchumschlag oder in der kleinen »Materialisationen«-Mappe »Pinsel und Schere« von 1922. Der Katalog gibt Aufschluß über die strittige Autorschaft mancher Arbeiten. Obwohl die Simultanmontage »Leben und Treiben in Universal City, 12 Uhr 5 mittags« eine Zeichnung von Grosz als Hintergrund verwendet, ist Heartfield der Urheber der Arbeit: Als »Monteur« hatte er sich einfach bei Grosz bedient. Umgekehrt ist die Photomontage »Galerie deutscher Mannesschönheit, Preisfrage: Wer ist der Schönste?« von Grosz, die Gestaltung des Titelblatts der Zeitschrift »Jedermann sein eigner Fussball« geht aber auf Heartfield zurück, der hierfür die Arbeit von Grosz verwendete.

Vom Bürgertum hochgeschätzte Meister blieben auf der Dada-Messe nicht verschont: Unter dem Titel »Mißachtung eines Meisterwerks von Botticelli« präsentierte Grosz einen Kunstdruck des Gemäldes »Der Frühling«, den er durchgestrichen und entwertet hatte. Jeweils eine Arbeit von Rousseau und Picasso korrigierte der »Grosz-Heartfield-Konzern«, um gegen den bürgerlichen Geniekult und die unreflektierte Verherrlichung einzelner Künstler vorzugehen. Eine weitere Provokation bürgerlicher Wertvorstellungen war die hier erstmals präsentierte Mappe »Gott mit uns«. Ihre Herausgabe zog am 20. April 1921 einen Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr nach sich. Dank der

Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Der dada 3, 1920

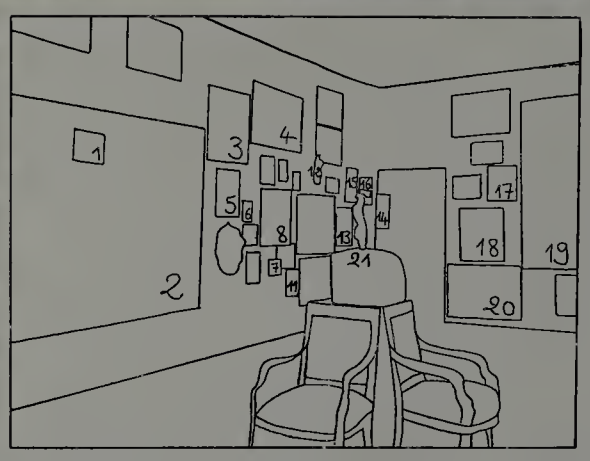
Fürsprache des Reichskunstwarts Edwin Redslob sowie des Direktors der Städtischen Sammlungen in Dresden, Paul Schmidt, wurde Grosz zu einer geringen Geldbuße von 300 Reichsmark verurteilt. Herzfelde mußte als Verleger die doppelte Summe zahlen.

Im Anschluß an die Dada-Messe verfolgten die Dadaisten jeweils eigene Wege. Die dadaistische Zeit war für George Grosz abgeschlossen. Er wendete sich nun der »Klarheit und Sachlichkeit der Ingenieurzeichnung zu« und näherte sich der Pittura metafisica. »Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen – *ein systematisches Arbeiten* am Ball – ohne Ausblick ins Ewige! ... Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig. Ich möchte, wie im alten Griechenland, auch ganz einfach Sportsymbole zeigen, jedem verständlich und ohne Kommentar genießbar.«[30]

George Grosz, Mißachtung eines Meisterwerks von Botticelli, 1920
(Rekonstruktion: Michael Sellmann, 1988)

Anmerkungen

1 Theodor Däubler: Georg Groß, in: Die weissen Blätter, 3. Jg., 1916, Nr. 11, S. 167.
2 Vgl. Theodor Däubler: George Grosz, in: Das Kunstblatt, 1. Jg., 1917, Heft 3, S. 80.
3 Else Lasker-Schüler: Georg Grosz, in: Neue Jugend (Monatsschrift), August 1916, Heft 8, S. 154.
4 Theodor Däubler: Georg Groß, wie Anm. 1, S. 81.
5 Undatierter Brief an Robert Bell (nach April 1915 geschrieben), zit. nach: Knust 1979, S. 30.
6 Wolfradt 1921.
7 Ebd.
8 Richard Huelsenbeck: En Avant Dada. Eine Geschichte des Dadaismus, Hannover: Paul Stegemann Verlag 1920, S. 4.
9 Ebd., S. 26.
10 George Grosz und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch, Berlin: Der Malik-Verlag 1925.
11 Walter Mehring: George Grosz, in: 30 Drawings and Watercolors, New York 1944, zit. nach: Richard Huelsenbeck (Hg.): Dada. Eine literarische Dokumentation, Reinbek 1984, S. 252.
12 Vgl. George Grosz: Abwicklung, in: Ausst.Kat. Kunsthandlung Würthle, Wien 1923.
13 Sergej Tretjakow: Johnny, in: Menschen eines Scheiterhaufens, Moskau 1936, zit. nach: Sergej Tretjakow: Gesichter der Avantgarde, Berlin – Weimar 1991, S. 144.
14 George Grosz: Jugenderinnerungen, 1929/30, zit. nach: Renate Hartleb (Hg.): George Grosz, Eintrittsbillett zu meinem Gehirnzirkus. Erinnerungen, Schriften, Briefe, Leipzig – Weimar 1988, S. 47.
15 George Grosz und Wieland Herzfelde, wie Anm. 10.
16 Die bekannte Geschichte dieses ersten Treffens ist nachzulesen bei Wieland Herzfelde: Immergrün – Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknabens, Berlin 1949.
17 Ebd.
18 Ebd.
19 Richard Huelsenbeck: Reise bis ans Ende der Freiheit. Autobiographische Fragmente, Heidelberg 1984, S. 166 f.
20 Vgl. Wieland Herzfelde über den Malik-Verlag, in: Malik 1966, S. 34 ff.
21 Ebd., S. 37.
22 Berliner Börsen-Courier, 13.4.1918, zit. nach: Hannah Höch: Eine Lebenscollage, Bd. 1, bearb. v. Cornelia Thater-Schulz, hg. v. der Berlinischen Galerie, 1. Abt. 1889–1918, Berlin 1989, 10.21.
23 Zit. nach dem Abdruck des Flugblattes, ebd., 10.18.
24 Vgl. Hannah Höch: Eine Lebenscollage, wie Anm. 22, Bd. 1, 2. Abt. 1919–1920, 12.17, 12.18.
25 Siehe im einzelnen: Bergius 1989, S. 341–343. Die Angaben stützen sich auf Ben Hecht: Ein Kind des Jahrhunderts. Dadafest, Siegen 1985.
26 Die Matinee wurde am 7.12.1919 wiederholt; vgl. Anm. 24, 12.50–53. Der Name Heinz Ehrlich erscheint sonst nur im Zusammenhang mit der Dada-Reklame-Gesellschaft.
27 Hannah Höch: Unveröffentlichtes Manuskript eines Düsseldorfer Vortrags, März 1966; Hannah-Höch-Archiv, Berlinische Galerie, Berlin.
28 Siehe Helen Adkins: Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920, in: Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988. Für diese Ausstellung wurde der erste Raum der Dada-Messe rekonstruiert und der Dada-Katalog als Reprint veröffentlicht (Walther König, Köln 1988). Die Berlinische Galerie gab ein ausführliches Faltblatt zur Ausstellung heraus.
29 Das Verhältnis zwischen Grosz und Heartfield ist genauer beleuchtet in Helen Adkins: Der Sträfling: Monteur John Heartfield, in: John Heartfield. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991.
30 George Grosz: Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, Heft 1, zit. nach: Renate Hartleb: George Grosz, wie Anm. 14, S. 77.



Eröffnung der »Ersten Internationalen Dada-Messe«: Raum 1

V.l.n.r.: Hannah Höch, Raoul Hausmann, Otto Burchard, Johannes Baader, Wieland und Margarete Herzfelde, Otto Schmalhausen, George Grosz und John Heartfield. Ganz rechts: Grosz-Heartfield mont., »Der wildgewordene Spießer Heartfield«. An der Decke: Heartfield-Schlichter mont., »Preußischer Erzengel«.

1 George Grosz, Galerie deutscher Mannesschönheit, Preisfrage »Wer ist der Schönste?«; verschollen (Kat. IV.25)

2 Otto Dix, 45% erwerbsfähig

3 George Grosz, Herr Krause; verschollen (Kat. IV.20)

4 George Grosz, Der Städter auf Ferien; verschollen

5 Francis Picabia, Œil Rond

6 Francis Picabia, Muscles Brillants; verschollen, Abb. in: 391, Nr. 8, Februar 1919

7 George Grosz, Mißachtung eines Meisterwerks von Botticelli (Kat. IV.22)

8 George Grosz, Daum marries her pedantic automaton »George« (Kat. X.78)

9 George Grosz, Singe mit! ich glaube an den heiligen Goethe; verschollen

10 L'Anglais Beckett bat l'Américain Goorthy (Zeitungsausschnitt)

11 George Grosz, Tatlinistischer Plan (Akt) (Kat. X.77)

12 Hans Arp, Der Arp ist da!

13 George Grosz, Tatlinistischer Planriß: Schreckenskammer

14 George Grosz, Tatlinistischer Planriß: Brillantenschieber im Cafe Kaiserhof (Kat. X.80)

15 George Grosz, Der Monteur John Heartfield. Nach Franz Jungs Versuch, ihn auf die Beine zu stellen

16 George Grosz, Porträt des Dichters vom Kurfürstendamm Wieland Herzfelde (Kat. IV.24)

17 Otto Schmalhausen, Dada's Darling; verschollen

18 George Grosz, Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste, was je gezeigt wurde; verschollen

19 George Grosz, Deutschland, ein Wintermärchen; verschollen (vgl. Kat. IX.17)

20 Von Arbeitern einer Berliner Clichéfabrik geklebtes Wahlplakat »Deutsche Volkspartei«

21 Max Ernst, Falustrata; verschollen

George Grosz und John Heartfield (Kat. IV.9)

1 George Grosz, Der Gott des Stammtisches; verschollen

2 Max Ernst, Staubgefäße und Marseillaise des dada Arp

3 Grosz-Heartfield mont., Der wildgewordene Spießer Heartfield (Kat. IV.11)

Raoul Hausmann und Hannah Höch

1 Hannah Höch, Plakat Ali-Baba-Diele; verschollen

2 Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser (vgl. Kat. I.15)

3 Hannah Höch, Diktatur der Dadaisten; verschollen

4 Johannes Alberts, A. Preis, der erste wahre unvergeßliche Obermusikdada in seiner Szene »dadaistischer Holzpuppentanz«; verschollen

5 Raoul Hausmann, dada im gewöhnlichen Leben (Dada-Cino)

6 George Grosz, Germania ohne Hemd

7 Raoul Hausmann, Plakat Dada; verschollen

8 Raoul Hausmann, Selbstporträt des Dadasophen; verschollen

9 Raoul Hausmann, Tatlin lebt zu Hause (Kat. IV.13)

10 Raoul Hausmann, Ein bürgerliches Präzisionsgehirn ruft eine Weltbewegung hervor (Dada siegt)

IV.1
John Heartfield
Dadaphoto: Porträt des Dadasophen Raoul Hausmann 1920/1988

Schwarzweiß-Photographie, retuschiert und mit Schrift beklebt (schwarze Tinte auf Papier) »Nieder die Kunst«
105 × 86 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann und Henryk Weiffenbach

IV.2
Raoul Hausmann, John Heartfield, George Grosz
Zwei Schriftplakate 1920/1988

»Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf!«
38 × 86 cm
»Machen Sie ihn frei für die Forderungen der Zeit«
29 × 86 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.3
John Heartfield
Dadaphoto: Porträt des Monteurdadas John Heartfield 1920/1988

Schwarzweiß-Photographie, retuschiert und mit Schrift beklebt: »Dada (ist) gross« (rote Tinte auf Papier) »und John Heartfield ist sein Prophet« (schwarze Tinte auf Papier)
135 × 86 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann und Henryk Weiffenbach

IV.5

IV.4
Raoul Hausmann,
John Heartfield, George Grosz
Zwei Schriftplakate 1920/1988

»Nieder die Kunst«
Hochdruck (rote Tinte) auf Papier
20 × 86 cm
»Nieder die bürgerliche Geistigkeit«
30 × 86 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.5
Raoul Hausmann,
John Heartfield, George Grosz
Wiertz: »Dereinst wird die Photographie die gesamte Malkunst verdrängen und ersetzen.« 1920/1988

Hochdruck (schwarze Tinte) auf grünem Papier; aufgeklebtes Photo (Selbstporträt von John Heartfield)
60 × 80 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.6
John Heartfield
Dadaphoto: Porträt des Propagandada Marschall G. Grosz
1920/1988

Schwarzweiß-Photographie, retuschiert
105 × 80 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann
und Henryk Weiffenbach

IV.7
Raoul Hausmann,
John Heartfield, George Grosz
Zwei Schriftplakate 1920/1988

»Dada ist willentliche Zersetzung«
Hochdruck (schwarze Tinte) auf Papier
34 × 80 cm
»der bürgerlichen Begriffswelt«
18 × 80 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.8
Raoul Hausmann,
John Heartfield, George Grosz
Schriftplakat
»Dada steht auf Seiten des revolutionären Proletariats«
1920/1988

Hochdruck (rote Tinte) auf Papier
60 × 75 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.9
Raoul Hausmann,
John Heartfield, George Grosz
Schriftplakat
»Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins«
1920/1988

Hochdruck (schwarze Tinte) auf orangenem Papier
60 × 80 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.10
Hannah Höch
Zwei Dadapuppen 1916/1988

Textilien, Pappe, Perlen, ca. 60 cm hoch
Rekonstruktion Isabel Kork und Barbara Kugel

Originale: Berlin, Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv

IV.11
Grosz-Heartfield mont.
Der wildgewordene Spießer Heartfield (Elektro-mech. Tatlin-Plastik) 1920/1988

Schneiderpuppe, Revolver, Klingel, Messer, Gabel, »C«, »27«, Gebiß (Gips), Schwarzer Adlerorden (bestickter Pferdedeckenorden), Glühbirne, Eisernes Kreuz (auf dem Hintern)
Sockel: 90 × 45 cm, Figur: 130 cm hoch
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.12
Heartfield-Schlichter mont.
Preußischer Erzengel (Deckenplastik) 1920/1988

Schweinekopf aus Papiermaché, Offiziersuniform mit Stiefeln und Mütze, Bauchbinde: »Vom Himmel hoch, da komm' ich her« und herabhängendes Schild: »Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Feld«
ca. 180 cm groß
Rekonstruktion Isabel Kork und Michael Sellmann

IV.10

IV.13
Raoul Hausmann
Tatlin lebt zu Hause 1920

Reproduktion
31,5 × 25 cm
Verbleib des Originals unbekannt

IV.14
Raoul Hausmann
Optophonetisches Gedicht (kp'erioum) 1919

Synthetisches Cino der Malerei 1918

Reproduktion in Dadaco-Größe,
je 32 × 24 cm

Originale: Privatsammlungen

IV.15
John Heartfield, Raoul Hausmann
Dadaco, dadaistischer Handatlas 1920

3 Seiten
»Dada in den Schulen«
»Unser John«
»die Zementarbeiter ein!«
Reproduktionen
je 32 × 24 cm

Originale: Privatsammlung

IV.11

IV.12

Dada-Verführung auf Post- u. Tagesabreißkalender für Schulen

Dada in den Schulen

Tubenlöcher an ihrem Leib erlauben Sie müssen den Schrei der Bremsen in ihren Ohren füllen, das Bellen der Hunde, das ferne Donnern der Hochbahn die grandiose Sinfonie der Realität. Das gewöhnliche Bild, die gewöhnliche Skulptur ist ihnen zu abstrakt, zu gedacht, zu sehr geeignet, in Museen bei schmalzigen Eröffnungsfeiern als Beispiel guter Kunstlosigkeit zu dienen. Herr Meyer konnte noch zu seiner Gattin sagen „Emma, hier ist Kunscht!". Wie der Dadaist hat der Futurist ein unendlich feines Empfinden dafür, daß in jedem Kunstwerk schon eine Norm erreicht ist, aus der sich ein Hauke von Ignoranten ein Gesetz machen konnte. Auf der Vollendung ist die progressive Tätigkeit des Geistes zu Ende, das Philistertum begann. Nur ganz selten gibt es übrhaupt Künstler, die eine Sensibilität für dieses Phänomen haben. Den meisten erscheint es als eine Selbstverständlichkeit, übelkommene Formen mit persönlichen Phantasien zu füllen, und das Gros der Banausen hält den, der besinnungslos mit 16 oder 20 Jahren ein eingermaßen gelungenes Drama in die Welt setzt, für einen starken Künstler. Es sind im Grunde die konventionellen Instinkte, die den Burger an Kunstler stark und anerkennt. Was ein Drama oder ein Roman ist, das wird ihm von Generationen philisterischer Ambitionen diktiert, gepaukt worden, und niemand kann erwarten, daß nach dem Sinn des Faches, ob sie in die Schule der Zeit übertragen haben, so ist der Philister Kunstler da. Ein Dichter muß dumm sein, heißt es. Es scheint in der Tat so. — Der Dadaist strahlt sich, ein Dichter zu sein. Wenn er es ist, hat ihn das Geschick übermannt.

Was den Dadaisten vom Futuristen zuerst unterscheidet, ist die einfache Tatsache, daß es den jüngere ist. Es hat der gesamte Entwicklung, die schließlich die Entstehung des Futurismus veranlaßte, bewirkt, anhand des Diskussionsobjekt erlebt. Der Futurismus selbst steht vor ihm als ein abgeschlossenes Werk und ist ihm nicht mehr als das Kunstwerk, das mit seiner Kunstlosigkeit unter die bürgerlichen Begriffe fällt. Er verneint ihn, weil es besteht. Etwas muß mit ihm nicht in Ordnung sein, weil es besteht. Eine gro[ße] Kunstrichtung, die sich so glänzend organisiert hat, [wie] der kleinste Krähwinkler Schönheitsverein seine Kinder [mit] dem Namen des Futurismus schreckt, ist uhrs alle [Mal] verdächtig! Wie viel bürgerlicher und seßhaftere Instinkte müssen sich hier betätigt haben. Der Dadaist, der die Vorgestung der ewigen Progression des Geistes, das Kennzeichnende Element, das die Gedanken bis in sein Fleisch [und] Farbe deutet hat mit dem Futurismus als Kunstrichtung nichts mehr zu tun. Er verlacht ihn, er hat ihn für gut genug, um ein Bonmot aus ihm zu machen.

Was den Dadaisten nicht zuletzt von Futuristen unterscheidet, ist die unterscheidbare Tatsache, daß der Futurismus eine italienische Angelegenheit ist. Da ist man von den Bauten der Renaissance bedrängt, man stolpert über die Apollo- und Ganymedstatuen, ist gelehrt [und] überhaupt etwas neues zu schaffen, weil der Betrachter sogleich die Möglichkeit hat, klassizistische Kunstwerke zum Vergleich heranzuziehen. Den Durchschnittsitaliener weiß, daß der Bel Canto, die schöne Linie des Prä- und Präraffaeliten einmal den Ruhm seines Vaterlandes gemacht habe. Es wird sich nicht davon abbringen lassen, daß hier verkörperten Geist als etwas allein seligmachendes zu ansehen, zumal überall die Türen des Museums ihm geöffnet sind. Dagegen hat Marinetti Sturm [...], in seinem Herzen fand er die Renaissance, die [...]endig hinschlagen mußte, um Futurist zu sein. Es war in [...]ständiger Polemik mit sich selbst, [...] niemals zu ruhigen Übersicht [...] seinen Machtmittel, weil es nicht [...] und so viele Museen in [...] sterben mußte, weil [...] Reliefs am Palazzo ducale [...] des petit del populo zu [...] Trauine gemsle, weil er auf [...] Piazza del Herbe die Griechen [...]inglinge verlachen mußte.

Von all diesen Dingen [...] des Dadaist phantastisch [...] entfernt. Da er das Leben [...] schaut als die Kunst und [...] Problemen mißhaut, die [...] Persönlichkeit dazu dienen, [...] eine bestimmte Phänomene zu [...]nschen, hält er sich [...] verlassenen Dublik [...] Was gilt ihn ein italienisch[...] spezialisten an, es kö[...] ihm vor, als disputierten [...] Scholastiker.

Der Begriff des Fortschritts, der bei den Futuristen [...]end, wie von des maschinen[...] Geschäftigkeit des Zeitalters [...] war, ist von dem Dadaisten [...]lich verabschiedet. Es gibt [...] Fortschritt, auf dem [...] ein Haus von allen Seiten [...] kann, der Begriff der Gesch[...] ist relativ, wo haben kein [...] sieb dafür, ob ein Kun[...] oder dick ist, nun [...] nur nach seinem ergrei[...] Wesen brauchen kein [...] finden zu haben, so sind [...] nichts anderes als Manifesta[...] nen der Fluktuation. Der Begriff der Bewegung überhaupt [...] von der Kunst mit [...] und umgekehrt). Es gibt [...] wo Ruhe ist, hört die Progression [...] auf, der Sumpf, die Deckschicht [...] Leben müdes anderes als das [...] Absterben.

Aber die Bewegung [...] in das Getümmel des sogenannten [...] Lebens, das [...] Sensationshimmel [...] Dadaisten schreckt, [...] Begriffe durcheinander, [...] Zweifelung des Dinge sehen, [...] Standpunkt über Wenn und [...] Sie [...] Tatsache der [...] Einstellung, [...] Hauptlaster im Glaubensbekenntnis [...] Futuristen [...] und [...] schaut von dem [...] auf [...] dummen Propagationsmitteln arbeitenden Futurismus [...] Was der Mangel an Ironie bedeutet, begreift man, [...] man sich die Futuristen als Preisträger in dieser [...] stürzen sieht weil sie einmal im Gedanken an sich [...] den Kampf, und wäre es der Kampf mit Flugzeug [...] Flammenwerfer über alles gestellt haben. Niemand [...]

Ja, Dadaisten müssen [...] Sie müssen [...] Gott grüss dich, schöne deutsche Kunst

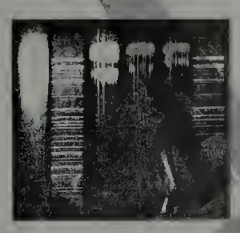
IV.15

Unser John

John Heartfield, der große Häuptling, wurde im Jahre 1888 in New Orleans geboren, wo sein Vater, der „weiße Bär" seit Jahrzehnten sein Wigwam aufgeschlagen hatte. Die Mutter des besagten Heartfield ist die bekannte Daily Mercer Boccer, deren Großvater der berühmteste Irokesenhäuptling Kanadiens war. Dieser Fiktus zeigte zum erstenmal in der Welt dressierte Löwen, es ist mir sehr gut in Erinnerung, denn die Jugend meiner Heimatstadt stand drei Wochen Kopf, ehe er kam (mit Schweinen und Trompeten machten sie heute Reklame) und aber Wochen, nachdem er verschwunden war, und an der Stelle, wo die Manege gestanden hatte, nur noch ein ausgebranntes Loch mit faulenden Gemüseresten lag, sprachen die Mägde und Kappelbrüder von ihm wie von einem großen Wunder und einem leuchtenden Ballon, der durch die Köpfe der Menschen gegangen war. Lady Mercer-Boccer, eine temperamentvolle Dame mit schwankenden Busen, leicht angeheitertem Doppelkinn und etwas angegrauten Haar, hatte schon in frühester Jugend die hohe Schule geritten, fühlte sich nur glücklich, wenn die Zeltbahn mit den Wiener-Initialen über ihrem Kopfe schwebte, trug Hosen aus Seegras und rauchte einen Tabak, der so stark war, daß der Mond vor ihm seine Richtung wechselte. Lady Mercer-Boccer kam eines Tages mit ihren Steers, dem Zebu, 100 Pferden, 9 Elefanten, 2 Löwen und einem Nashorn nach New-Orleans. Sie fand dort den weißen Bären in einer schlimmen Lage. Er hatte als rollerreiner Indianer sein letztes Geld in Whisky angelegt und leitet nun schlecht und recht von den Abhalten und Fuhrwerken, die ihm Wohlmeinende zukommen ließen. Das war eine finale Existenz. Aber Lady Mercer-Boccer erkannte in ihm, obwohl er im Rinnstein lag, den Mann von Ehre, sie verliebte sich in seine Waden und sein Brustfell begeisterte sie. Sie betrank sich mit ihm, ließ sich entführen, verführen und schenkte nach alten Manieren auf natürliche Weise oben besagtem Heartfield das Leben. Die erste Neigung, die genannter John dem Leben gegenüber fühlte, war DADA, nachdem erschöpflich ist, daß er schon in frühester Jugend, zu einer Zeit, wo gewöhnliche Sterbliche nur ihre Windeln beschmutzen, den Sinn seiner Existenz erfaßt hatte und seine gewaltige Zukunft voraus-ahnte. Auch der A-Jamon, der sich heute zu einer bedeutenden Kunstrichtung ausgewachsen hat, war ihm damals schon bekannt, man setzte ihn auf einen Dorfteilnachtopf und Kopf, ehe er kam (mit Schweinen und Trompeten machten sie heute Reklame) und aber Wochen, nachdem er verschwunden war, und an der Stelle, wo die Manege gestanden hatte, nur noch ein ausgebranntes Loch mit faulenden Gemüseresten lag, sprachen die Mägde und Kappelbrüder von ihm wie von einem großen Wunder und einem leuchtenden Ballon, der durch die Köpfe der Menschen gegangen war. Lady Mercer-Boccer, eine temperamentvolle Dame mit schwankenden Busen, leicht angeheitertem Doppelkinn und etwas angegrauten Haar, hatte schon in frühester Jugend die hohe Schule geritten, fühlte sich nur glücklich, wenn die Zeltbahn mit den Wiener-Initialen

die Zementarbeiter ein!

erzeugte Knechtschaft, Sklaverei, Menschen und Gegenständen gegenüber. Eine Opposition gegen der Ansicht Darwins und seines Gefolges, kein Mensch lebe unabhängig von den Verhältnissen, die ihm umgeben werde vielmehr



von ihm geformt, erziehe sich an ihnen und wachse durch sie, indem nur der Beste ihnen Anstoß erlage. Ja, man wollte den Kampf ums Dasein nicht mehr, wie ihn die Naturwissenschaft lehrte, sah man doch den Erfolg in einem Sieg der Schufte, die

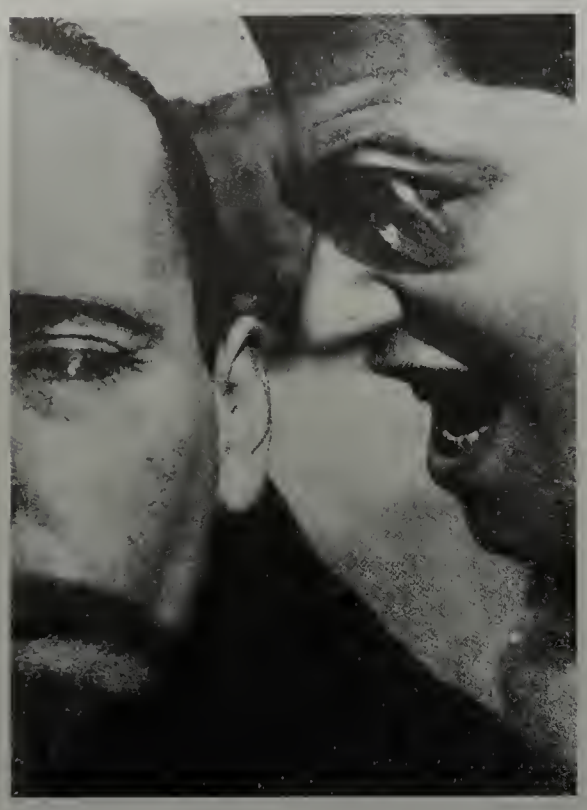
UR CH[illegible]
grunzten und wälzten sich.

Aber mehr noch als das wo bliebe die Quelle der ehrliche Wille, das Herz in jeder Form? Es hieß zurück zu den primitiv guten Gefühlen, so entstand die Vermenschlichung, der man nun alles zuschrieb, was jemals bedeutendes in der Welt entstanden sei. So wollten die ersten Expressionisten wie die ersten Christen leben, in enger Gemeinschaft und dem was sie Gott nannten, erfüllt von der Brüderschaft, alles aus Herz zu drücken. Und nun ist jene Bewegung von dem kapitalistischen Fett einiger Jünglinge, die

Es scheint so, schlimmer als das, man kann sich nicht mehr Expressionist nennen, der kleinste Reporter weiß heute, wie es mit dem Ding umzugehen hat. Die große Persönlichkeit, deren Eigenschaft es ist, aus jeder Bewegung das herauszunehmen was ihrem Wechsel geeignet erscheint, ist von den Expressionisten nicht gebosen worden. Auch das spricht gegen sie.

Verkünstler

sind kein Geist. In eine Gesellschaft, wo die brauchbare Logik des Alltags eine raffinierte Anwendung findet, so bald es sich um das Arrivieren der eigenen Person handelt, erstaunt sich kein geringer Mensch. Wo ist es ihnen gelungen, die Menschen wach zu rufen, wo den Geist Europas an das man Aufrufe erließ, aus seiner beschaulichen Ruhe zur Existenz zu treiben? Wo ist es ihnen gelungen frage ich das rasende Leben, so sehnsüchtig umkehrt aus seinen Bahnen zu lenken? Wo sind die Sozialisierungen für die eingetreten, die du Ruf gegen die Zeit zu Hilfe riefst. Der Ruf gegen die Zeit, der Versuch von Kindern in die Radern einer ungeheuren Maschine zu werfen, konnte nicht schnell genug sozialistisch ausgebeutet werden. Bei dem Sozialismus eine Magenfrage, sind Jahrzehnten gegen Übergriffe der Unternehmer Proteste und Geldzeichnungen inszeniert und gressbereitet, bei den Expressionisten der Versuch kleine Verleger mit Bauern gegen die Zeit gut der Kommunikus Geld zu schlagen. Da sitzt so ein Bürschchen, kaum dem väterlichen Rohrstock entwachsen, Schnauze nach [illegible] gestellt und bastelt am Sinn der Zeit. Großes Schild am Haus, hier Eingang ins Tierasylen, die Tierasylen des Geistes haben sich wohl ihres Fuß über die Schwelle gesetzt. Die Expressionisten ist zum Sozialismus geworden wurde zu Fuß für die Griechen von Berlin W. ermedrigte sich zu irrenden Pegasus für bezahlte Lemurense. Worum konnte das geschehen? Er lag die Elemente der Verwesung in sich, die Bewegung, die wie die Gottheit hatte werden sollen, trug schon Elemente der Verwesung in sich. Ja, es war wohl nur die Menschen die sie zu Strecken des Fortgehens machten. So war das Geschick der Menschen. Ich an seinen Ort der Erde zuerst entbunden sein kann, wie es eines verschiedenen Ursprungs bedürfte, um die Höhe an Geist und Gemeinheit zu erreichen mit der es heute glänzt, so bedarf eine starke Bewegung das gleichzeitigen spontanen Ursprungs an vielen Stellen der Erde, der Expressionismus war ein Kind der Reflexion darin Resultat zweier Schulen entsprossen, eine Verneinung alter [illegible] welche [illegible]



IV.16

IV.16
Dadaphoto:
Heartfield-Hausmann 1920

Reproduktion
17 × 12,5 cm

Verbleib des Originals unbekannt

IV.17
John Heartfield
Druckbogen für die
»Kleine Grosz Mappe« Juni 1917

Hg.: Der Malik-Verlag (4 Seiten)
Reproduktion (alle Seiten)
28,1 × 21,5 cm

Originale: Berlin, Berlinische Galerie und Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

IV.18
Raoul Hausmann,
John Heartfield, George Grosz
Der dada 3 April 1920

Hg.: Der Malik-Verlag (16 Seiten)
Reproduktion
23,2 × 15,7 cm

Original: Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

IV.19
John Heartfield
Einband für »Deutschland muß untergehen«
von Richard Huelsenbeck 1920

Hg.: Der Malik-Verlag (13 Seiten)
Reproduktion
23 × 15,5 cm

Original: Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

IV.20
George Grosz
Herr Krause

Reproduktion
55 × 32 cm

Verbleib des Originals unbekannt

IV.21
Grosz-Heartfield mont.
dada-merika 1919

Reproduktion
ca. 64 × 48,5 cm

Verbleib der Original-Montage unbekannt

IV.22
George Grosz
Mißachtung eines Meisterwerks
von Botticelli 1920/1988

17,5 × 27 cm
Rekonstruktion Michael Sellmann

IV.23
John Heartfield
Einband für »Phantastische Gebete« von Richard Huelsenbeck 1920

Hg.: Der Malik-Verlag (31 Seiten)
Reproduktion
26 × 18 cm

Original: Zürich, Kunsthaus Zürich

IV.24
George Grosz
Porträt des Dichters vom Kurfürstendamm Wieland Herzfelde 1920

Reproduktion
29,5 × 23 cm

Verbleib des Originals unbekannt

IV.21

IV.25
George Grosz
Galerie deutscher Mannesschönheit, Preisfrage »Wer ist der Schönste?« 1919

Reproduktion
27,5 × 36 cm

Verbleib des Originals unbekannt

IV.26
George Grosz
Deutschland,
ein Wintermärchen 1917

Reproduktion
ca. 215 × 132 cm

Verbleib des Originals unbekannt

siehe Kat. IX.17

IV.27
Rudolf Schlichter
Phänomen-Werke 1919/20

Collage aus Papier, Textilteilen, Deckfarbe und Aquarell
61,7 × 46,6 cm

Original: Privatsammlung

Die Seiten 140 und 141 sind mit freundlicher Genehmigung dem Beitrag zur »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Ausstellungskatalog »Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland«, hg. v. der Berlinischen Galerie, Berlin, Berlin: Nicolai 1988, entnommen.

Alle Rekonstruktionen und Reproduktionen befinden sich in der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin.

IV.27

Kat. X.79 George Grosz, Republikanische Automaten, 1920

Roland März

Republikanische Automaten
George Grosz und die Pittura metafisica

Berlin – Anfang September 1920. Die »Erste Internationale Dada-Messe«[1] ist eben erst zu Ende gegangen, da sieht sich der Berliner Club Dada in der Krise und an einem Wendepunkt: Schluß mit dem grotesken Kopfstand Dadas und herunter auf den festen Boden der Tatsachen in der noch jungen Republik von Weimar. Die kommunistische Fraktion mit George Grosz, John Heartfield, Rudolf Schlichter sowie Raoul Hausmann versucht, nach dem Hohnlachen der dadaistischen Antikunst, mit Sachlichkeit und einer Gesellschaftsutopie einen neuen Anfang für ihre gesellschaftskritische Kunst zu finden. Ergebnis der Krisensitzung ist das Positionspapier »Die Gesetze der Malerei«, in dem es heißt: »Wir führen den historischen Materialismus in die Malerei ein ... In Europa fängt die Malerei erst bei Ingres wieder an, ihre Weiterentwicklung findet sie endgültig bei Carrà und Chirico ... die Malerei ist eine Sprache, die die optischen Vorstellungen der Masse zur Eindeutigkeit zu steigern hat ... Die Malerei ist kollektiv ... Wir treten in unserer Zeit für eine klare und bestimmte materialistische Malerei ein.«[2] Im Nachhall der revolutionären Ereignisse von 1917 in Rußland und des November 1918 in Deutschland ist das der Versuch der Inthronisation eines neuen, linken Klassizismus[3]: Kollektivität statt Individualismus, Ordnung statt Anarchie und Tradition statt Kunstfeindlichkeit. Mit einem Rest dadaistischer Unverschämtheit werden Michelangelo, Rembrandt, Kandinsky und die Expressionisten als »individualistische Sauerei« abgekanzelt. Der Text gibt genaue Anweisungen für den asketischen Malstil[4] und hebt die Plastizität und die Festigkeit, den Schatten und die »Perspektive als beweisführenden Gegenstand« als Voraussetzungen für die Eindeutigkeit und Klarheit des neuen Stils hervor. Ausdrücklich wird der Maler als »tüchtiger Constructör« gefordert, der sich der Mathematik und Stereometrie sowie der Photographie zu bedienen habe.

Als Kronzeugen dieses populären Realismus werden Carlo Carrà[5] und Giorgio de Chirico[6] und ihre Pittura metafisica[7] beschworen. Frühestens anläßlich der V. Gesamtausstellung »Herbst 1919« und spätestens während seiner ersten Einzelausstellung im April 1920 hat George Grosz in München in wenig gutem bräunlichen Druck die ersten Reproduktionen nach den Gemälden beider Maler in der römischen Zeitschrift »Valori Plastici«[8] gesehen, die der Buchhändler und Galerist Hans Goltz in Deutschland vertrieb.[9] Die Pittura metafisica von Carrà und de Chirico wird – neben der »Maschinenkunst« Wladimir Tatlins[10] – zur wichtigsten Anregung für die »dadaistischen Erzeugnisse« und die gegenständlichen Konstruktionen von Grosz in den Jahren 1919 bis 1921. Worin liegt die Faszination? Die Italiener zeigen mit der starren Gliederpuppe und der Ödnis ihrer Architekturkulissen aus den Jahren 1915 bis 1918, mit der sur-realen Bildperspektive und dem Schatten die Entfremdung des Menschen für die zeitgenössische Malerei wieder auf. George Grosz findet in den »beunruhigenden Musen« de Chiricos die Stichworte für seine Malerei: Verfremdung – Isolation – Verdinglichung – Melancholie – Erwartung. Den Futuristen Carrà sah Grosz bereits vor 1914 in Herwarth Waldens »Sturm«-Galerie, dessen »Begräbnis des Anarchisten Galli« von 1911 hinterließ apokalyptische Spuren in Grosz' »Widmung an Oskar Panizza« (Kat. IX.13).[11] Im Oktober 1919 verweist »Das Kunstblatt« auf das Erscheinen der »Valori Plastici«, druckt eine Reproduktion von Carlo Carràs Gemälde »Il figlio del costruttore«, und Paul Westheim schreibt: »Die führende Rolle scheint Carrà hier einzunehmen ... Charakteristisch für sein Schaffen ... ist ein eigenartiger, bis aufs Äußerste getriebener Verismus, der sich einer korrekten, harten, jeden Zug der Handschrift unterdrückenden Zeichnung befleißigt. In Deutschland befinden sich, wie man weiß, Grosz und Davringhausen auf ähnlichem Wege.«[12] Ein Jahr später veröffentlicht Theodor Däubler[13] seinen Aufsatz »Neueste Kunst in Italien« im »Jahrbuch der jungen Kunst« mit vorzüglichen Reproduktionen nach den Gemälden »Hektor und Andromache«, »Metaphysisches Interieur« und »Der große Metaphysiker« (Kat. I.18) von Giorgio de Chirico sowie »Der abendländische Reiter« von Carlo Carrà. Vom »Father of Surrealism« Giorgio de Chirico[14], dem Grosz erst viel

später, 1937 in New York, persönlich begegnet, erscheint ein kleines Bändchen mit zwölf Tafeln bei Edizione de Valori Plastici in Rom, auch dies ist bei Goltz in München im Angebot. Carlo Carrà und Giorgio de Chirico werden damit nicht nur zu einem Orientierungspunkt, sondern ihre metaphysische Malerei zu einem Reservoir aus Versatzstücken, die sich der Berliner Grosz von ihnen borgt. Er funktioniert sie um für sein neoklassizistisches Malexperiment mit republikanischen Automaten von rechts wie links, für sein Marionettenspiel des manipulierten Menschen.

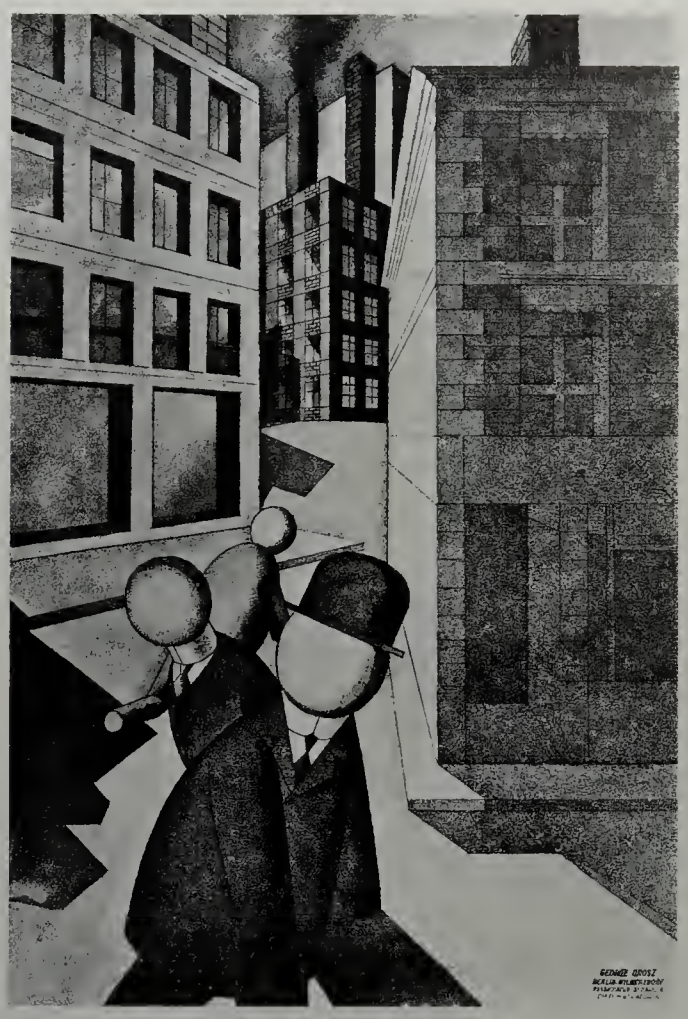
Seit dem Herbst des Jahres 1920 tritt der penible »Radiergummi-Zeichner« George Grosz als sachlich präziser »Constructör« auf, der das Nonsens-Klebebild Dadas[15], in dem die italienische Kulisse und der Manichino noch spukt, hinter sich läßt. Auch das »pinxit« der alten Maler hat ausgespielt, er signiert seine Bilder jetzt mit dem Gummistempel »George Grosz – 1920 – construiert«, und auch der Verwandlungskünstler George Grosz präsentiert sich nach dem gescheiterten »Dada-Marschall« mit dem launigen Pseudonym »Dr. Maschin Georg Ventil, abgeleitet von Kesselexplosion«.[16] Doch Grosz ist die »Kesselexplosion«, als Metapher für das Expressive in der Kunst, schon vom Naturell her immer fremd gewesen, des Malers Traum von der »Maschinenpräzision«[17] wird 1920 endlich stereometrische Bildwirklichkeit. Vorbereitet durch die gemeinsam mit John Heartfield 1917 gefertigten Trickfilme für die Militärische Bildstelle und die Marionetten für das Kabarett »Schall und Rauch« 1919 (S. 193, Abb. oben) beginnt in seinem Œuvre das kurze Intermezzo der »mechanischen Konstruktion«[18], das disziplinierte Tüfteln und Bauen an den Versuchsbildern mit dem gesichtslosen Manichino und der toten Architekturkulisse, die Grosz aus der Pittura metafisica wie mit dem Skalpell herausschneidet und in seinem kalten Großstadt-Realismus mit sozialkritischer und sozialutopischer Pointierung neu figurieren läßt.

Marionettenspiele in Berlin City

In seinem »Kabarett vom Menschen« schreibt Raoul Hausmann im Jahr 1920: »Ich meine, der Mensch ist so'ne bessere Art Marionette, die vom Milieu gespielt wird, von der Atmosphäre, die der Mensch sich selbst schafft«[19] – mit seiner linear gezeichneten Marionette »Der eiserne Hindenburg«[20] hat Hausmann auf der Dada-Messe ein Beispiel für seine bissige Gesellschaftsparodie auf die ewig Vorgestrigen gegeben. Daran knüpft George Grosz im Oktober 1920 mit seinen rundplastisch modellierten »Republikanischen Automaten« (Kat. X.79, Abb. S. 146) an, die als maschinell gesteuerte Marionetten die Straßen der Großstadt betreten. »1, 2, 3, Hurra«-Geschrei tönt aus dem hohlen Kopf des Kriegskrüppels mit dem Eisernen Kreuz am Rock, vom perfiden Räderwerk plärrend in Gang gehalten. Ein bißchen ratternde Motorik – im Mißverständnis der Kunst Tatlins. Daneben schwingt der Bourgeois mit dem Bowlerhut das schwarz-rot-goldene Fähnchen der ungeliebten Republik. Die beiden maßgeschneiderten Puppen, in gebührlicher Ferne zu Carrà und de Chirico gehalten, funktionieren als seelenlose Maschinenmenschen[21] und austauschbare »Nummern« in dem anachronistischen Gesellschaftsspiel monarchistischer und militaristischer Restauration in der Weimarer Republik. Damit vollzieht Grosz den Sprung aus der Dada-Groteske in die genaue, nüchterne, gesellschaftskritische Satire mittels der mechanischen Konstruktion.

Mit den »Republikanischen Automaten«[22] beginnt eine Reihe aquarellierter, großformatiger Zeichnungen[23], die George Grosz in den letzten Monaten des Jahres 1920 in seinem Gartenhaus-Atelier in der Nassauischen Straße 4 in Berlin-Wilmersdorf mit Lineal und Zirkel konstruiert. In diesen zumeist verschollenen Blättern, die den Manichino-Stil für seine Tafelmalerei vorbereiten, dominiert die leere Architekturkulisse als gesellschaftlicher Hintergrund für das Marionettenspiel in Berlin City und am Rande der Metropole. Der Zeitgenosse Giorgio de Chirico hat die verlassenen Arkaden der Antike und Renaissance zu modernen Bahnhöfen des Heimwehs verwandelt und die Aura der alten Städte für die Gegenwart beschworen: »Was ist diese Romantik des modernen Lebens? Es ist der Atem der Sehnsucht, der über die Hauptstädte Europas strömt, durch die von der Menge dunklen Straßen, über die dröhnenden Kreuzungen der Städte, über die Geometrie der Fabriken in der Vorstadt, über die Zinshäuser, die wie Beton- oder Steinwürfel aufsteigen, über das Meer der Häuser und Bauten, die in ihren harten Flanken den Kummer und die Hoffnungen des öden täglichen Lebens zusammenpressen.«[24] George Grosz ignoriert die Romantik der Italianità und ist fasziniert von der Geometrie der modernen Großstädte. »Die Erscheinung des Schornsteins« von de Chirico kehrt in der Berliner »Jakobstraße« von Grosz wieder, jedoch ohne den antikischen Rundbogen als Zitat der Vergangenheit. George Grosz gibt sich als nüchterner Geometer, der mit seinen Marionettenfabriken und Wohnmaschinen

Giorgio de Chirico, Die Erscheinung des Schornsteins, 1917



George Grosz, Jakobstraße, 1920

in die Diktatur des rechten Winkels der modernen Architektur all seine Hoffnung setzt. Das Vorbild sind die Wolkenkratzer Manhattans, die Grosz in Ansichtspostkarten und Photoalben auf seinem Arbeitstisch liegen hat. Die gigantomanische Architektur New Yorks wird dabei durch Grosz in die merkwürdig verkleinerte berlinische »Provinz« transformiert. Die schematisierten Häuserkulissen des Zeichners Grosz dienen dem Maler als Bühnenprospekte[25] für das »soziologisch – politisch – erotische Turnier«[26] seiner Kleinbürger-Marionetten, die in der »Jakobstraße« völlig beziehungslos zueinander auf der traumatischen Jagd nach ihrem verlorenen Schatten sind. Im Aquarell »Der schöne Fritz« taucht dann unversehens »Der Corsetten-Fritz« des Oskar Panizza[27] wieder auf, der Flaneur mit einer Schaufensterpuppe als Lustobjekt im Visier. Das unsichtbare Korsett der Madame ist der Fetisch der bürgerlichen Doppelmoral, Liebesidol und Symbol zwanghafter Enge und Verkrüppelung des Menschen. Neben dem Flaneur findet sich in den Aquarellen das für Grosz typische Repertoire seiner aktuellen Typen, Arbeiter und Spießer, Beamter und Militär, Dirne und Polizist, ausgestattet mit den Attributen Krawatte, Melone und Stehkragen, die Kleider werden zur Zwangsjacke der orientierungslosen Marionette. Die bleibt eine x-beliebige Nummer im vertrackten Figurenspiel wie auch die trostlose Architektur in ihrem Nebeneinander von Fabrik, Wohnhaus und Verwaltungsgebäude, die – Würfel auf Würfel – fein säuberlich wie aus dem genormten Anker-Steinbaukasten zusammengesetzt ist. Kaum vorstellbar, daß hinter diesen öden Fassaden, die an den Berliner Vorort Südende erinnern, menschliches Leben wohnt. Grosz' frühes futuristisches Zeter- und Mordio-Geschrei hinter den Fenstern ist völlig verstummt und hat dem »Potemkinschen Dorf« mit der neugotischen Kirche Platz gemacht. In »Berlin C.« hängt in der Spitzengardine und in der rutschenden Jalousie ein Rest kleinbürgerlichen Miefs, und in den Kulissen irren die Marionetten umher. »Der Marxist suchte geometrische Kollektivformen menschlicher Gestalt; doch ihm grient die polierte Kopfkugel, Beine wippen zwischen O und X. Konstruktives Gelächter höhnt Zahlenschulze; das Gesicht eine Registrierkasse. Etwa Mecano Standardisierung; Maschinenklassizismus; preußisch sauber konstruiert; doch der Schulzesche Fußballkopp schmunzelt fett und koulant.«[28] Es sind die Physiognomie als Karikatur und die hilflose Ungelenkheit der Marionetten, die in die ausweglose Erstarrung der Architektur ein wenig komisches Leben hineingespenstern.

Mit seinem Gemälde »Ohne Titel« (Kat. IX.19) führt Grosz die Versuchsreihe seiner vielfigurigen Aquarelle im Solo des Manichino auf den Punkt der äußersten Verknappung, nur die

George Grosz, Der schöne Fritz, 1920

George Grosz, Berlin C., 1920

George Grosz, Ohne Titel, Anfang 20er Jahre

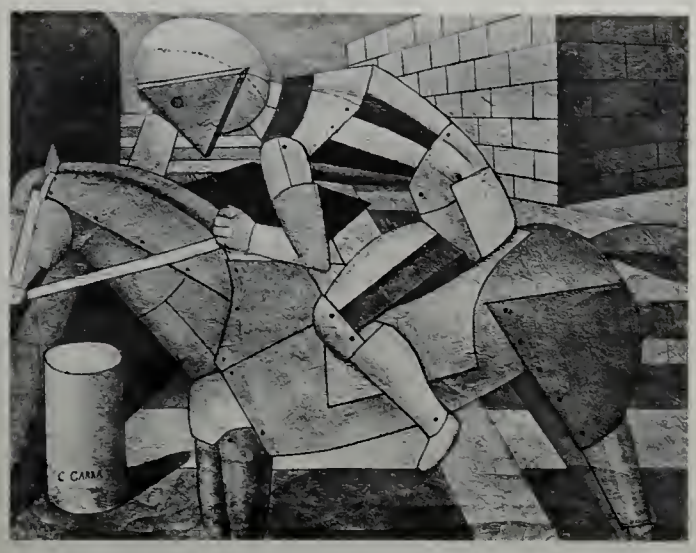
Architekturkulisse mit dem rauchenden Schlot ist geblieben. Ein Hauch von Bewegtheit in der Situation der totalen Erstarrung. Der Bourgeois mit dem Vatermörder im schwarzen Anzug ist zum Denk-Mal für den letzten Bürger in der Großstadt aufgesockelt, der Puppenmensch verharrt in schicksalhafter Verlorenheit, aus der es keine Befreiung gibt. Gähnende Leere nistet in den schwarzen Fensterhöhlen, Rauch steigt wie aus einem Krematorium auf, »das Rollo, das in einem Fenster erscheint, ist zerbrochen. Es hängt schief hinterm Fensterkreuz, aber es hängt nicht nur schief, es wirkt in dieser toten Umgebung wie das schräg sitzende Fallbeil einer Guillotine«.[29] Der Mensch ist völlig auf seine hilflose Anonymität reduziert, für die Grosz die angemessene, offenbleibende Bezeichnung »Ohne Titel« findet. Der Torso Mensch und die Architektur sind in einer Welt der entfremdeten Verhältnisse zu bloßen Versatzstücken der Verdinglichung degeneriert, und in der Unbehaustheit des Manichino ist der Mythos der modernen Stadt verschärft. Trotzdem steckt in dieser fatalen Fixierung auf das »Endgültige« auch Erwartung auf das Zukünftige, denn »in der Figur des gesichtslosen Roboters bereitet sich eine aggressive Gesellschaftskritik vor: bald wird aus dem Roboter der Bourgeois, der Fabrikdirektor, der Funktionär, der Buchhalter werden«.[30]

George Grosz: »Zu meinen neuen Bildern«

Im November 1920 verfaßt Grosz als Standortbestimmung sein Statement »Zu meinen neuen Bildern«, das Paul Westheim im Januar 1921 in der Zeitschrift »Das Kunstblatt« veröffentlicht. Er bekräftigt darin seine Überzeugung, »den künstlerischen Arbeiten einen Inhalt zu geben, der getragen ist von den revolutionären Idealen des arbeitenden Menschen ... Ich versuche wieder ein absolut realistisches Weltbild zu geben. Ich strebe an, *jedem* Menschen verständlich zu sein – ohne die heute verlangte Tiefe –, in die man doch nie steigen kann ohne einen wahren Taucheranzug, vollgestopft mit geistigen kabbalistischem Schwindel und Metaphysik. Bei dem Bemühen, einen klaren einfachen Stil zu bilden, kommt man unwillkürlich in die Nähe Carràs. Trotzdem trennt mich alles von ihm, der sehr metaphysisch genossen sein will, und dessen Problemstellung bourgeois ist. Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen – *ein systematisches Arbeiten* am Ball – ohne Ausblick ins Ewige! Ich versuche in meinen sogenannten künstlerischen Arbeiten eine ganz reale Plattform aufzubauen. Der Mensch ist nicht mehr individuell, mit feinschürfender Psychologie dargestellt, sondern als kollektivistischer, fast mechanischer Begriff. Das Einzelschicksal ist nicht mehr wichtig ... Farbe dränge ich zurück. Linie wird unindividuell-photographisch gezogen, konstruiert wird um Plastik zu geben. Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit – z. B. Sport, Ingenieur, Maschine, doch nicht mehr dynamische, futuristische Romantik ... die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung ist ein besseres Lehrbild als das unkontrollierbare Geschwafel von Kabbala und Metaphysik und Heiligenekstase ... Die Entwicklung der Malerei sehe ich in zukünftigen Werkstätten, im rein handwerklichen, nicht im heiligen Kunsttempel«.[31] Grosz bekennt sich hier zur Programmatik des europäischen Konstruktivismus[32], für ihn »kam eine Zeit des kollektiven Konstruktivismus. Der Serienmensch, das Typenfabrikat wurden geboren. Deutliches Material zu utopischem Anschauungsunterricht«.[33] Gleichzeitig erteilt Grosz der »Metaphysik« in der modernen italienischen Malerei eine deutliche Absage, der Name Giorgio de Chiricos taucht in seinem Text nicht mehr auf – Ausdruck des Selbstschutzes durch allzu große Nähe und der respektlosen Verfügbarkeit des Vorbildes, darin seinem Freund Bertolt Brecht nahe. George Grosz sieht in Carrà und de Chirico das ungleiche Brüderpaar, hier den Archaiker in der Tradition Giottos und der »Primitiven« des Trecento und da den veristisch verschärfenden Zeitgenossen, der die tradierte metaphysische Ordnung mittels alogischer Verfremdung in Frage stellt. Die »bourgeoise« Problemstellung der Metaphysik, die Grosz an Carrà kritisiert, führt den metaphysiklosen Konstrukteur Grosz in die bildnerische Krise, die der Freund Salomo Friedlaender (Mynona) bemerkt: »Er hat recht, auf eine Kunst, eine Metaphysik zu pfeifen, die nicht aktualisiert wird; unrecht, ohne Metaphysik aktuell sein zu wollen. Diese metaphysiklose kommunistische Moral bleibt ... opportunistischer Schwindel.«[34]

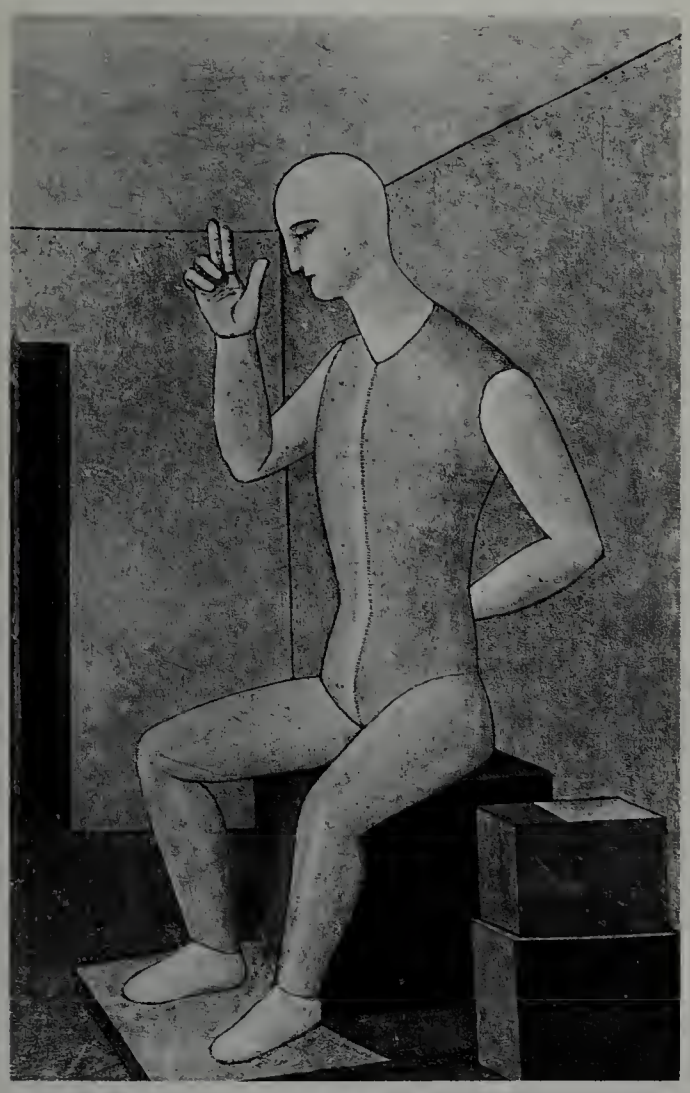
In der Turnhalle
»Trainings-Arbeiten am Ball«

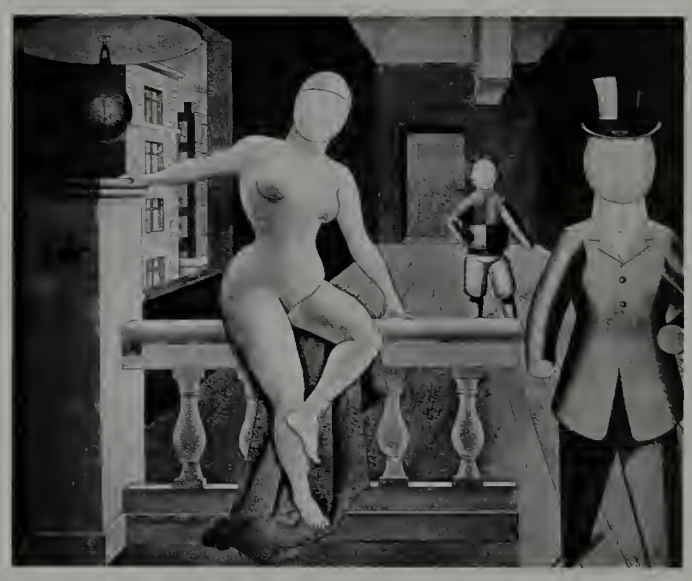
Was ist »kollektivistischer« als die Zeitmode Sport? The sportsman George Grosz sieht Fitness auch für seine Kunst gefordert: »Vor allem sei man selbst gewandt in allen Leibesübungen; wie schon Leonardo sagt, macht man alle körperlichen Ungeschicklichkeiten und Fehler unbewußt in seiner Malerei sichtbar.«[35] Malerei als »Trainings-Arbeiten«, »ein systematisches Arbeiten am Ball« der Kunst, Mister Grosz? Welch eine »Perspektive«, dieser Schritt von



Carlo Carrà, Der abendländische Reiter, 1917

George Grosz, Radfahren und Schwerathletik, 1920





Carlo Carrà, Hermaphroditisches Idol, 1917

George Grosz, Rhythmische Erneuerung durch Box- und Baseball, 1920

»Jedermann sein eigner Fussball« der Dadaisten zur Gemeinschaftsballerei im Kollektivwesen »Sport« der zwanziger Jahre: »Begreift, diese Masse ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet.«[36] Die Tafelmalerei reicht da nicht aus, Wandbilder[37] müssen her, der Propagandist Grosz sieht seine Stunde sportlicher Aktion in der Kunst gekommen. In zwei aquarellierten Wandbildentwürfen für die Turnhalle eines Arbeitersportvereins versucht der Maler, seine Vorstellungen zu verwirklichen, er will »einfache Sportsymbole zeigen wie im alten Griechenland«. Das Baseballspielen, der Hiawathatanz und das Sandsackboxen, aus Amerika importiert, machen in Deutschland Furore, jetzt schlägt der Boxer Grosz in der Malerei zu. Der linke Haken gilt dem Bürgersport, mit der rechten Hand nimmt er die Proletarier zur Brust. Carlo Carrà führt seinen »Abendländischen Reiter« als kurioses Kinderspielzeug vor, naiv zusammengenagelt aus den Resten mythischer Vergangenheit. Grosz hat das erstarrte Reiter-Denkmal Carràs durch den Volkssportler »Radfahrer« ersetzt und auch des Italieners Klinkermauer zitiert. Die Arbeiter fahren Rad und stemmen Gewichte, das »C« auf dem Hemd weist auf den Sportclub Charlottenburg hin. Grosz gibt Anschauungsunterricht für die gemeinsame sportliche Ertüchtigung im Freien, die Fabrikkulisse bildet den proletarischen Hintergrund. Gestelzte Figuren posieren vor gestellten Kulissen: Carl Einstein hat genau gesehen, was es mit den »Plastiken« von Grosz auf sich hat, denn

George Grosz, Der Diabolospieler, 1920

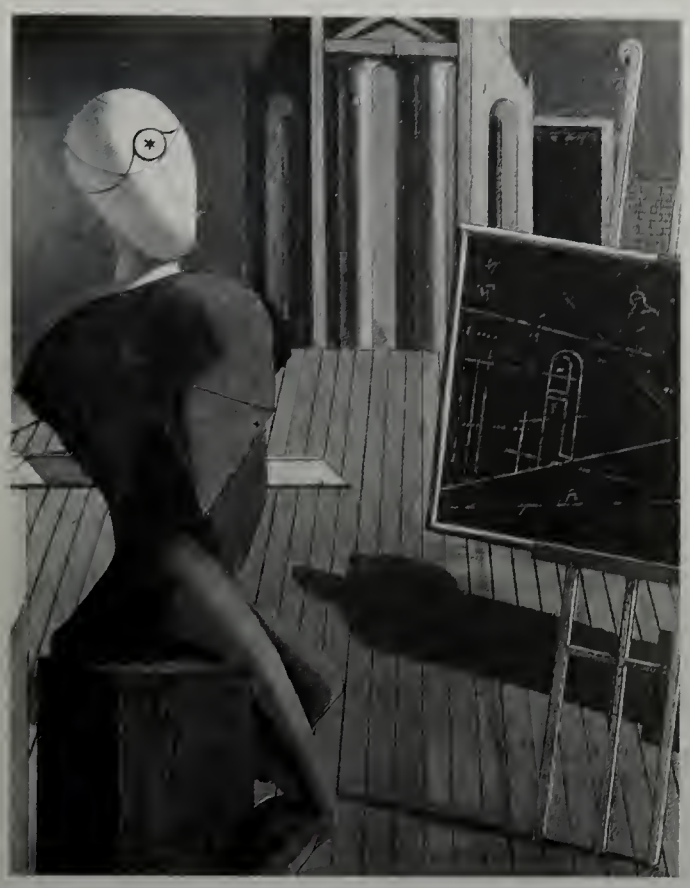
jener arbeitet »mit stereometrischen Vereinfachungen von Naturalismen, einer stereometrisierenden ›falschen Plastik‹«.[38] Der veräußerlichte Naturalismus seiner schablonenhaften Marionetten unterscheidet Grosz von dem transitorischen Formbewußtsein der Pittura metafisica und des Konstruktivismus, das von einer geistigen Vision getragen wird.

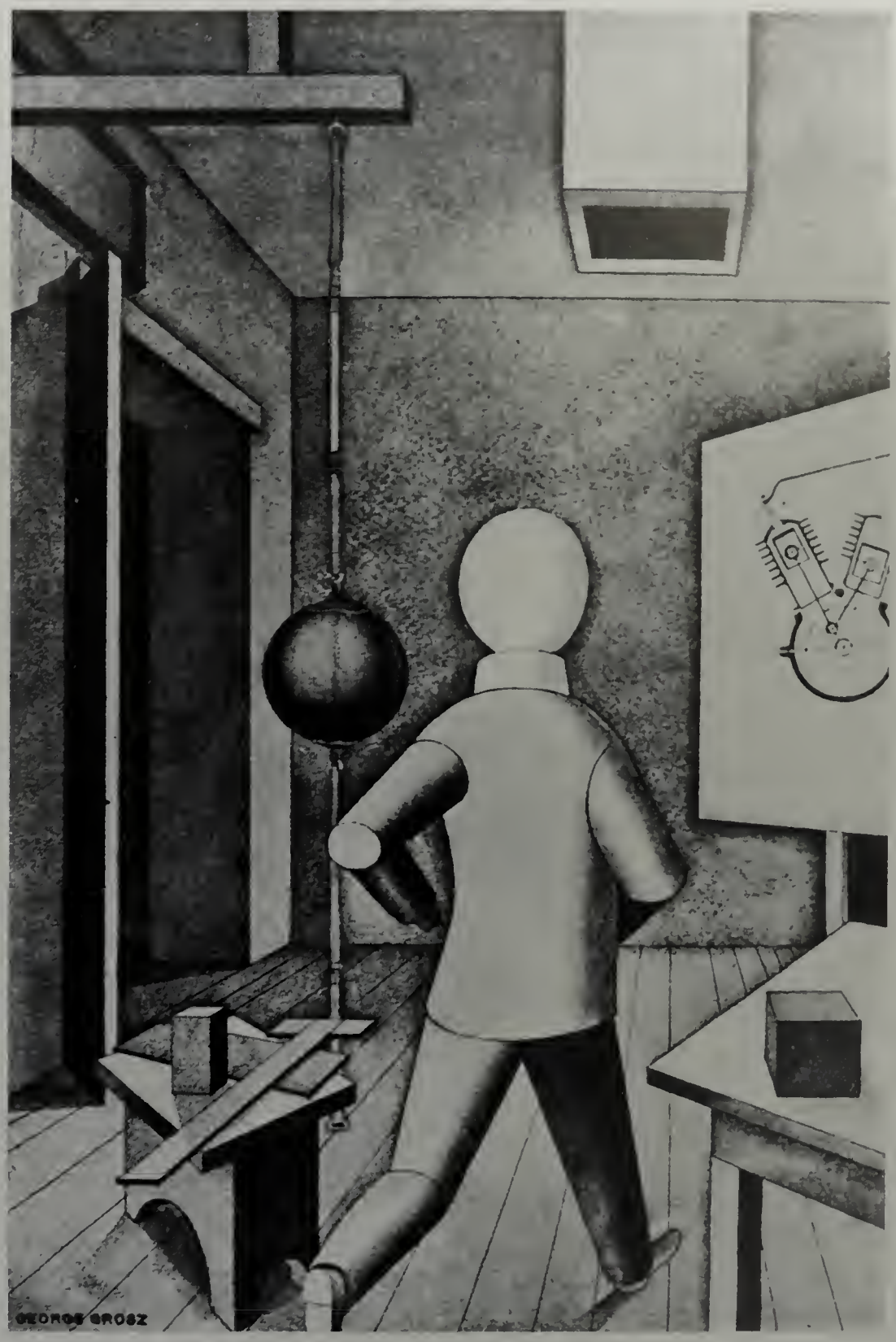
Der Sportler Grosz erhofft sich von der »Rhythmischen Erneuerung durch Box- und Baseball«, dem Wechsel von Schauplatz und Marionetten auch die Erneuerung der Gesellschaft. Die Turnhalle wird zur Bühne: im Vordergrund der Bourgeois mit Vatermörder und Zylinder, das steife Überbleibsel aus altväterlicher Zeit, neben ihm die nackte weibliche Puppe, die nach dem Punchingball greift. Sport und erotische Verlockung des nackten Girls in ihrem Nebeneinander, doch was hat Grosz aus Carràs sinnendem »Hermaphroditischen Idol« von 1917 gemacht? Einen deutschen Sägemehlsack der lächerlichen Eitelkeit. Als Antipode der nackten Frau naht von hinten der gepanzerte Baseballspieler, im Fensterausblick sieht man die Gründerzeitfassade bürgerlicher Wohlanständigkeit. Der Propagandist Grosz argumentiert in der Wandmalerei mit Bild und Gegenbild, indem er den proletarischen Sport auf der Straße mit dem bürgerlichen in der Turnhalle konfrontiert. Aus diesen Entwürfen konnte in der ärmlichen Zeit der Nachkriegsjahre nichts werden, der Maler Grosz besinnt sich wieder auf die Einzelfigur und führt das Thema Sport in Gemälden wie »Der Boxer«[39] und »Der Turner« (Kat. IX.20) im Tafelbild weiter. Dabei hält Grosz seine Sportler-Manichini fern der Karikatur, sieht er doch im Sport einen konstruktiven Faktor für die zukünftige Gesellschaft. Sein Gegenspieler Max Beckmann hat im Hinblick auf diese heroische Illusion der Kraftmeierei eine unmißverständliche Antwort gegeben: »Der Sportidiot ist die Seele des kollektiven Menschen.«[40]

Roboterstil: Der Neue Mensch

Ein Rest von Sehnsucht steckt in diesem willenlos gesteuerten Apparat Mensch, sich aus den Zwängen der Gesellschaft zu befreien, um »durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen«.[41] Doch wie soll dieses »andere Leben« und wie der »Neue Mensch« aussehen, nachdem der Naturmensch des Brücke-Expressionismus im Krieg der Maschinen so tragisch gescheitert war? Nach dem Desaster des Krieges kommt der Roboter und mit ihm die Heilsidee von der Technik herauf, nur die verspricht Ordnung in einer neuen, angeblich besseren Welt. Ein Stück des Amerika-Traums von Grosz wird zu Beginn der zwanziger Jahre technologische Wirklichkeit: Fließband – Rechenmaschine – Vollmechanisierung. Der Konstrukteur läßt seinen »Diabolospieler« einsitzen im unmetaphysischen Interieur, selbstvergessen, fast meditativ – auch ein verkapptes Selbstbildnis: »Grosz, der Graphiker, ist ein grausamer Registrierapparat, ein unheimlicher Seismograph, und wenn man ihm einen Vorwurf machen kann, so ist es der, daß er sich in der Registratur der Erschütterungen selber manchmal in einen Automaten verwandelt.«[42] Das Diabolospiel ist ein Spiel mit tausend Möglichkeiten für die Kreativität und damit auch für das Prinzip Hoffnung. Doch links, wo das Herz ist, funktioniert nur die bloßliegende Maschine, der Diabolospieler spielt nicht wirklich selbst, er wird gespielt, »an der Wand über [ihm] hängt die Konstruktionszeichnung eines Ingenieurs oder Architekten: nach den vorgegebenen Plänen der ›herrschenden Klasse‹ läuft alles ab. Ein ›diabolisches‹ Spiel«.[43] Der Geometrismus der Architektur-Zelle gerät so zum Gefängnis, in dem das teuflische Geschicklichkeitsspiel im Leerlauf der Technik und im Entmenschtsein des Roboters verendet.

Der fatalen Perspektive in dieser »hohl rasselnden Daseinsmaschinerie«[44] des Diabolospielers setzt der materialistische Dialektiker und Kommunist George Grosz im Frühjahr 1921 seine optimistische Bildvision vom »Neuen Menschen« entgegen: »Es wird eine Zeit kommen, in der der Künstler nicht mehr jener bohemehaft schwammige Anarchist ist – sondern ein heller, gesunder Arbeiter in der kollektivistischen Gemeinschaft ... so wird auch hier wieder der Kommunismus zur Bereicherung und Fortentwicklung der Menschheit, zur wirklichen klassenlosen Gesellschaft führen.«[45] Die Träume des »Propheten« von de Chirico





Giorgio de Chirico, Der Prophet, 1915. New York, The Museum of Modern Art

George Grosz, Der Neue Mensch, 1921

sind da von ganz anderer, alogischer Art, »er kennt das Komplizierte, doch erschreckend Nahe der tatsächlich durchlebten Träume. Der Mensch ist ihm das konstruktive Mannequin der Gesichte«.[46] Grosz' Roboter ist vom Sockel des de Chiricoschen Propheten gestiegen, die Architekturmeditation zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist aufgegeben, zielstrebig schreitet der »helle, gesunde Arbeiter« als Rückenfigur über das gestreifte Parkett auf die Schautafel mit dem Querschnitt eines zeitgenössischen V-Motors für Automobile und Flugzeuge zu. Grosz legt mit der Konstruktionszeichnung des Motors das innere »Geheimnis« der Maschine frei, sein funktionelles Verständnis von »Metaphysik«. Das Ziel auf diesem Weg des Roboters ist der Altar einer verfehlten Technikgläubigkeit, eingesperrt in einem kahlen Interieur mit stereometrischem Mobiliar, Punchingball und Reißschiene. Grosz präsentiert seinen »Neuen Menschen« als synthetische Totgeburt aus Arbeiter und Ingenieur, Künstler und Sportsmann, als einfältigen Pappkameraden und »Roboter« in einer mathematisch geordneten und vorprogrammierten, leblos verwalteten Bürowelt. Das Nebeneinander der »Nullen« charakterisiert die öde Szenerie: Kopf – Punchingball – Motor. Diese mehrfache Null-Lösung führt zum Leerlauf der Roboter-Technik und bei Werner Heldt nach 1933 im »Aufmarsch der Nullen«[47] zur totalen Unterordnung der geometrisierten Masse Mensch. Auf dem Nürnberger Zeppelinfeld und dem Moskauer Roten Platz in den Diktaturen des Nationalsozialismus und des Stalinismus wird sie bedrückende Realität. Der Individualist Grosz sitzt plötzlich fest auf dem Leim aus politischer Illusion und Parteidisziplin, für ihn eine völlig absurde Konstellation. Ein gemaltes Stück Marxismus und Gesellschaftsutopie à la Lenin: »Kommunismus das ist Sowjetmacht plus Elektrifizierung des ganzen Landes.«[48]

Als George Grosz seinen Prototyp »Roboter« konstruiert, da schreibt Max Picard sein zivilisationskritisches Buch »Der letzte Mensch«: »Müssen wir mit Hilfe der Maschinen, mit dem Pfeifen und Kreischen der Maschinen in jene Welt hineingespenstern? ... Und müssen wir uns am Ende nach dem Muster der Maschinen umformen, um in der Form der Maschinen Ge-

spenster zu sein? ... Vielleicht erbarmt es dann die Maschinen, wenn sie jene Wesen so dastehen sehen: unbewegt und hilflos ... Siehe, wie alle nahe einander sind! Sie wissen, daß sie alle miteinander für die gleiche Kugel ausgewalzt werden ... Und wie einst, an den Echinadischen Inseln vorbeifahrend, die Schiffer eine Stimme klagen hörten: der große Pan ist tot, – so hört jetzt das kugelige Wesen aus dem großen Phonographen eine Stimme krächzen: der Mensch ist tot.«[49] George Grosz erkennt zum Jahresbeginn 1921 das Scheitern seines nur anfänglich zukunftsgewissen Roboterstils und begreift, »daß diese konstruktiven Deduktionen der Masse fremd bleiben« müssen, und damit die »Unbrauchbarkeit der Konstruktion als journalistisches Mittel«.[50] Er sieht den Irrtum ein, »daß sein Propaganda- und Lehrwille mit der sicher falschen Vorstellung verbunden war, daß eine arme Kunst auch anziehend für die Armen sei«.[51] Der artifizielle Maschinenmensch ist und bleibt chancenlos angesichts des röhrenden Hirsches über dem Sofa des kleinen Mannes. Die graue Askese des Bildstils, gleichsam die Rationalisierung der Technik, und der ideologische Propagandawille führen den Konstrukteur Grosz für kurze Zeit vom »Blutigen Ernst« Dadas zum trockenen Ernst seiner ambivalent gemixten Utopie aus technologischem Ford- und Taylor-Amerikanismus und aus dem »Kollektivwesen« Kommunismus in Sowjetrußland, von dem sich der enttäuschte Parteigenosse Grosz seit der Rußlandreise 1922 Schritt für Schritt abwendet.[52] Die Bredouille, in der sich Grosz 1920/21 befindet, analysiert Ernst Kallai sehr genau: »Hier geht es um die konsequente, bedingungslose Bejahung der technischen Zivilisation: um den unerbittlichen, fanatischen Willen eines harten und dogmatischen Menschen. Charakteristisch ist, daß uns dieser Fanatismus eine solche Ordnung als Umgebung, Charakter und Leben des neuen Menschen offeriert, die gleichermaßen als großkapitalistische Betriebsorganisation und sozialistische Gesellschaft gedeutet werden kann. Letztendlich werden diese Figuren von einer intellektuellen Norm bewegt, und zwar sehr zentral, von einem Punkt ausgehend ... Für George Grosz' Instinkte ist der Arbeiter nicht mehr als ein Organisationsstoff. Deshalb bleiben seine Agitationszeichnungen für die Arbeiter schwunglos, gezwungen ... [in den Bildern des neuen Menschen] finden wir anstelle der ausbeutenden und anarchistischen privatkapitalistischen ›Ordnung‹ eine wahrhaft ›jedem das Seine‹ gewährende, geregelte eiserne Disziplin und militarisierte Ordnung, eine Art neuen Absolutismus.«[53]

Der Hasardeur Grosz gewinnt 1921 seine Wette »Amerikanismus gegen Kommunismus« durch das kalte Kalkül des Rationalismus in seiner metaphysiklosen Kunst. Als er im April 1921 in der Wanderausstellung »Das junge Italien«[54] im ehemaligen Kronprinzenpalais in Berlin erstmals die metaphysischen Bilder von Carrà und de Chirico im Original sieht, da ist sein Irrweg der konstruktiven Kunst, beschritten aus politischer und technologischer Ideologie, fast schon zu Ende. Vereinzelte Nachzügler folgen bis 1924 in den »Materialisationen«[55] und in den Arbeiten für das Theater[56], das Jonglieren mit marionettenhaften Figurinen und architektonischen Kulissen kommt erst auf den Bühnen von Erwin Piscator und Max Reinhardt in Berlin zu größerer öffentlicher Geltung (vgl. Kat. VI). 1921 wandelt sich Grosz vom Ja-Sager zum Nein-Sager, an die Stelle der ideologischen Konstruktion tritt der harte Verismus[57] der schonungslosen Lebenstatsachen, »bald verläßt er die Bezirke pythagoräischer Einfachheit. Die Kugelköpfe beginnen zu mimen und rollen aus der Welt der Zahl in die politische Sphäre«.[58] Mit dem Gemälde »Grauer Tag« (Kat. IX.21) befreit sich Grosz aus dem Korsett der Manichino-Figur, indem er den Krüppel und den »Magistratsbeamten für die Kriegsbeschädigtenfürsorge« mit der präzisen sozialen Charakterisierung seines zeitkritischen Realismus akzentuiert. Das Scheitern des konstruktiven Malexperiments von 1920 ist so nachhaltig, daß der bewußte Moralist und Satiriker Grosz erst 1925 wieder mit der Tafelmalerei beginnt und auf die publizistische Verbreitung der verschärften Zeichnung vertraut. Der zeichnende Journalist George Grosz wendet sich 1922 rigoros vom Klassizismus und von der Pittura metafisica ab: »Die sogenannte neue Gegenständlichkeit ist für uns heute wertlos. Das Zurückgehen auf die klassische französische Malerei: Poussin, Ingres und Corot ist eine schlechte Biedermeiermode. Es scheint, daß der politischen Reaktion nun auch die geistige folgt ... Eine andere Gegenständlichkeit scheint in der Journalistik zu liegen, und zwar im journalistischen Tageszeichner mit Anschluß an die Rotationspresse ... diese Linie der Entwicklung wird ihn zusammenstellen mit den technischen Künstlern und Malern der Industrie und Reklame – mit dem konstruktivistischen Zeichner und mit dem Erfinder und Ingenieur.«[59] Einzelne Elemente seines Marionettenstils der »mechanischen Konstruktion« führt er nach 1925 in seinen modernen Historienbildern, in der »Sonnenfinsternis« (Kat. IX.30) der Weimarer Republik weiter. George Grosz, von Anfang

an ein Kalkulator im Umgang mit den Stereotypen, im sezierenden Zerlegen und wieder Zusammenfügen der marionettenhaften Figuren und stereometrischen Versatzstücke in seiner Kunst, zehrt auch später noch vom Intermezzo seiner mechanischen Periode der asketischen Trockenheit. Im kritischen Rückblick auf seine Konstruktionen der frühen zwanziger Jahre schreibt Grosz in seiner Autobiographie: »Für eine Zeitlang verfiel auch ich dem intellektuellen Größenwahn und glaubte, ein Übel auch schon behoben zu haben, wenn ich es statistisch erklären konnte. Nach dieser Theorie mußte ich nur die Aufklärung weitertragen und dafür sorgen, daß alle bisher Unaufgeklärten ebenfalls aufgeklärt wurden ... Alles Irrationale, alles ›Mystische‹, Verschwommene und Sentimentale dachten meine Freunde vermittels ihrer statistischen Geschichtsabrechnung und materialistischen Dialektik auszurotten. Sie waren reine Rationalisten und glaubten felsenfest an den Verstand des Massenmenschen. Daß dieser eher an Legenden glaubt als an Zahlen und reine Vernunft – das wollten sie, beim heiligen Marx, nicht wahr haben.«[60] Diese normierte Masse Mensch aber war und ist brauchbar für alles und nichts und damit unbrauchbar für die Gegenwart wie für die Zukunft einer Gesellschaft, die den Bruch mit der Erstarrung und den Zwängen am Ende des 20. Jahrhunderts immer noch zu bewältigen hat.

Anmerkungen

1 Vgl. Helen Adkins: Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920, in: Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 156–168.

2 Dieser Text vom September 1920 (zwei Typoskriptseiten) ist damals nicht veröffentlicht und auch in der bisherigen Grosz-Literatur nicht wieder berücksichtigt worden. Erstmals publiziert in Hannah Höch: Eine Lebenscollage, Bd. 1, bearb. v. Cornelia Thater-Schulz, hg. v. der Berlinischen Galerie, Berlin 1989, S. 696, 698.

3 Vgl. Peter-Klaus Schuster: Neo-Neo-Klassizismen. Neusachliche Tendenzen im Vergleich Italien – Deutschland, in: Mythos Italien. Wintermärchen Deutschland. Die italienische Moderne und ihr Dialog mit Deutschland. Ausst.Kat. Haus der Kunst, München 1988, S. 71–76.

4 Hannah Höch: Eine Lebenscollage, wie Anm. 2, S. 698: »... die Construction der Körper setzt sich in die Zeichnung um. Die Beleuchtung ist ein Schema zum Verdeutlichen des Plastischen der Körper. Die Farben sind dazu da, das Feste zu geben; man verwendet sie nicht, um einen Rausch darzustellen. Alle Schatten sind braun, die Helligkeiten graublau. Die Farbenskala ist: Schwarz, Van Dykbraun, Umbra, Terra di Siena, Indischrot, Ocker, Preussischblau, Indigo, Grüne Erde. Für besondere Fälle treten noch Zinnober, Cadmium und Kobaltblau sowie Chromoxydgrün hinzu, aber stets in sehr sparsamer Weise.«

5 Zum Einfluß von Carlo Carrà auf George Grosz, Max Ernst, Oskar Schlemmer u.a. siehe Karin v. Maur: Carrà und Deutschland, in: Carlo Carrà. Retrospektive. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden 1987, S. 11–21.

6 Zum Einfluß von Giorgio de Chirico auf George Grosz siehe Wieland Schmied: De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1989, S. 32 f., 92 f.

7 Wie Anm. 6, S. 90–95. – Wieland Schmied: Pittura Metafisica und Neue Sachlichkeit. Die Geschichte einer Inspiration. Ferner: Zdenek Felix: Pittura Metafisica und Postmoderne, in: Mythos Italien, wie Anm. 3, S. 53–58.

8 In den ersten Heften sind u. a. abgebildet von Carlo Carrà »Il cavaliere occidentale«, 1917; »L' ovale delle apparizioni«, 1918; »La figlia dell' ovest«, 1919, und von Giorgio de Chirico »Natura morta«, 1917; »Il figliol prodigo«, 1917, und »Il grande metafisico«, 1917. Leopold Zahn veröffentlicht seinen Beitrag über »George Grosz – Paul Klee« in: Valori Plastici, 2. Jg., 1920, Nr. 7/8, S. 88 f. 1921 schickt Grosz Photos an den Verlag: »Ich kann nicht auf diese Propaganda im Ausland verzichten.« (Brief an Dr. Eduard Plietzsch, 10.12.1921, in: Knust 1979, S. 84.) Bei Edizione Valori Plastici, Rom, erscheint 1924 »George Grosz« von Italo Tavolato. Vgl. zu »Valori Plastici« Maurizio Fagiolo dell' Arco, in: Mythos Italien, wie Anm. 3, S. 59–64.

9 George Grosz und Hans Goltz kennen sich seit den Kriegsjahren in Berlin. Anfang September 1919 stellt Grosz erstmals in der V. Gesamtausstellung »Herbst 1919« bei Goltz in München aus. Nach der ersten Einzelausstellung im April/Mai 1920 (Ausst.Kat. München 1920) übernimmt Goltz »die ausschließliche Vertretung für George Grosz« in den frühen zwanziger Jahren.

10 Hans Goltz macht mit vier Artikeln von Konstantin Umanski über »Neue Kunstrichtungen in Rußland« in seiner Zeitschrift »Der Ararat« Wladimir Tatlin 1920 in Deutschland bekannt. Die vier Beiträge erscheinen 1920 bei Kiepenheuer und Goltz als Buch »Neue Kunst in Rußland 1914–1919«. Grosz und Heartfield demonstrieren auf der »Ersten Internationalen Da-da-Messe« mit dem Schild »Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins« vor ihrer Plastik »Der wildgewordene Spießer Heartfield. (Elektro-mech. Tatlin-Plastik)« (siehe Kat. IV.9). Diese »Tatlin-Plastik«, Kriegskrüppel Manichino, analog zu »45% erwerbsfähig« von Otto Dix und zu den Prothesenmännern Heinrich Hoerles, geht im Topos der Schneiderpuppe und in der Stückung der Trophäen auch auf de Chiricos in den Kriegsjahren gemalte Demontage des trojanischen Helden Hektor zurück. Grosz hat »Tatlin, den großen Narren« im Sommer 1922 während seiner Rußland-Reise persönlich aufgesucht (vgl. Autobiographie 1974, S. 172 f.). Zum Einfluß Tatlins auf den Berliner Dadaismus vgl. Winfried Nerdinger: Rudolf Belling und die Kunstrichtungen in Berlin 1918–1923, Berlin 1981, S. 75–82.

11 Vgl. dazu Dorothea Eimert: Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei, Diss., Köln 1974, S. 249 f., Anm. 5. Siehe auch Joachim Heusinger von Waldegg: George Grosz' »Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza«, in: Pantheon, 44. Jg, 1986, S. 117.

12 Das Kunstblatt, 3. Jg., 1919, S. 319.

13 Theodor Däubler: Neueste Kunst in Italien, in: Jahrbuch der jungen Kunst, Leipzig 1920, S. 141–146.

14 Vgl. Brief an Herbert Fiedler, 17.11.1937, in: Knust 1979, S. 265 f. Das bei Edizione Valori Plastici mit zwölf Tafeln erschienene Bändchen über de Chirico enthält u. a. Abbildungen nach den Gemälden »Le muse inquietanti«, 1916; »Grande interno metafisico«, 1917; »Ettore e Andromaca«, 1917, und »Il trovatore«, 1917. Über die kleine Monographie schreibt Paul Westheim im »Kunstblatt«: »Chirico ist einer der jungen italienischen Maler, die sich jenem eigenartigen, mit kubistischen Elementen durchsetzten Verismus verschrieben haben.« (4. Jg., 1920, Heft 2, unpag.)

15 Vgl. den Werkkommentar zu »Daum marries ...«, 1920 (Kat. X.78).

16 Brief an Otto Schmalhausen, 9.7.1918, in: Knust 1979, S. 76.

17 Ebd. Schon Theodor Däubler bemerkte angesichts der »futuristischen« Gemälde und Zeichnungen: Grosz »liebt seine Bilder wie eigene Erfindungen und arbeitet an ihnen, wie an ganz komplizierten Maschinerien: alles soll sachlich behandelt, fertiggestellt werden«. (1919, zit. nach: Theodor Däubler: Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften, hg. v. Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988, S. 175.)

18 Der Begriff »mechanische Konstruktionen« stammt von Grosz (vgl. Fischer 1993, S. 65). Dieses Intermezzo im Œuvre ist von zeitgenössischen Freunden und Kritikern wie Carl Einstein, Salomo Friedlaender (Mynona), Ernst Kallai und Marcel Ray kritisch bewertet, in der späteren monographischen Grosz-Literatur von Uwe M. Schneede (Ausst.Kat. Hamburg 1975), Hans Hess 1992, Lothar Fischer 1993 u. a. jedoch immer nur beiläufig behandelt worden. Ausführlicher: Ingeborg Güssow: George Grosz in seiner konstruktivistischen Phase, in: Kunst und Technik in den 20er Jahren.

Neue Sachlichkeit und Gegenständlicher Konstruktivismus, Ausst.Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, S. 88–91.

19 Raoul Hausmann: Kabarett zum Menschen, in: Schall und Rauch, Februar 1920, Heft 3, S. 1.

20 Vgl. Helen Adkins, wie Anm. 1, Kat. Nr. 4/17, Abb. S. 174.

21 Vgl. Maschinenmenschen, hg. v. Lucie Schauer. Ausst.Kat. Neuer Berliner Kunstverein in der Staatlichen Kunsthalle, Berlin 1989. Von Grosz ausgestellt die Figurine »Felix«, 1922, Kat. Nr. 21.

22 Das Blatt (Titel auch: »Revolutions-Automaten«) wird auf fast allen wichtigen Grosz-Ausstellungen der frühen zwanziger Jahre gezeigt. Fritz von Ostini in den »Münchener Neuesten Nachrichten« vom 5. Oktober 1920 über George Grosz anläßlich der Herbst-Ausstellung der Galerie Goltz: »... ein anderer schreibt schön kalligraphisch groß Ziffern in seine Zeichnungen und bringt es nebenbei fertig die Kriegskrüppel zu verhöhnen, die dumm genug waren ihre geraden Glieder freudig zu opfern, um das Vaterland vor dem tiefsten Elend zu retten. Jede Manier wird nachgeahmt, die die Natur vergewaltigt ...«. Vgl. Lager-Katalog Nr. 15, Zeichnungen und Lithographien von George Grosz, Hans Goltz, München, April 1924, Kat. Nr. 1, Abb., unpag. (Preis 400,– RM), auch außer Katalog gezeigt 1925 auf der Mannheimer Ausstellung »Neue Sachlichkeit«, vgl. Helen Adkins, wie Anm. 1, S. 220 f., Abb. 6/9. Vgl. dazu Paul Westheim im »Kunstblatt«: »Man weiß, wie Grosz – analog den Valori Plastici – eine Farblosigkeit angestrebt hat, die die Plastizität steigern sollte. Grosz scheint mir, hat da unnötig viel geopfert.« (9. Jg., 1925, S. 266 f.)

23 Erstmals in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921: »Der Neue Mensch«, S. 10; »Berlin C.«, S. 12; »Der schöne Fritz«, S. 13; »Republikanische Automaten«, S. 15; »Jakobstraße«, S. 16.

24 Aus: Max Klinger, 1921, zit. nach: Giorgio de Chirico. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover 1970, S. 56.

25 Die bühnenhafte Inszenierung mit Requisiten und Kulissen in der Malerei und Zeichnung von Grosz ist auch ein Erbteil seines Berliner Lehrers Emil Orlik, findet sich bereits in den futuristischen Gemälden und Zeichnungen und wird von Grosz 1919/20 mit der de Chirico-Kulisse für Erwin Piscators »Proletarisches Theater« in Berlin und in den frühen zwanziger Jahren mit der Carrà-Figurine an den Reinhardt-Bühnen verwendet.

26 Mynona (d.i. Salomo Friedlaender): George Grosz. Künstler der Gegenwart, Dresden 1922, Bd. 3, S. 40.

27 George Grosz hat vermutlich Heinrich von Kleists Schrift über das Marionettentheater (1810), die Puppe Olympia von E.T.A. Hoffmann und dessen Text »Die Automaten« (1814) gekannt. Wichtiger noch für seinen Marionettenstil wurden für ihn Oskar Panizzas Erzählungen aus den »Dämmerungsstücken« von 1890, »Das Wachsfigurenkabinett« und »Die Menschenfabrik«. Diese Erzählungen und der »Korsetten-Fritz« (1893) sind wieder veröffentlicht in Oskar Panizza: Die Menschenfabrik und andere Erzählungen, Berlin 1984, S. 69 ff. Vgl. dazu Walter Rösler im Nachwort, S. 265 f. Grosz selbst spricht vom »Corsettenfelix«, das »war eine schöne Novelette, geschrieben lang-lange vor dem ersten Weltkriege von jenem merkwürdigen Münchner, Oskar Panizza« (Brief an A. Rönnebeck, 12. 1. 1944, in: Knust 1979, S. 329).

28 Carl Einstein: George Grosz, in: George Grosz. Ausst.Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1926. S. 5 f. (Veröffentlichungen des Kunst-Archivs, 1).

29 Werner Spies: Panoptikum des Häßlichen. George Grosz und die deutsche Physiognomie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 7. 1993, Nr. 169.

30 Wieland Schmied: De Chirico und sein Schatten, wie Anm. 6, S. 33.

31 Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, Heft 1, S. 11, 14.

32 In dem von Ludwig Kassák und László Moholy-Nagy im September 1922 herausgegebenen »Buch neuer Künstler« ist Grosz' »Neuer Mensch« von 1921 einem der metaphysischen Interieurs von de Chirico gegenübergestellt.

33 Carl Einstein, in: George Grosz. Ausst.Kat. Kunst Kammer Martin Wasservogel, Berlin (Dezember) 1926, S. 7 f.

34 Mynona: George Grosz, wie Anm. 26, S. 34.

35 Hannah Höch: Eine Lebenscollage, wie Anm. 2, S. 698.

36 Wie Anm. 31, S. 14.

37 Vgl. Peter Hielscher: George Grosz in der Turnhalle. Zum politischen Wandbild in der Weimarer Republik, in: Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Staatliche Kunsthalle, Berlin [4]1977, S. 268–279, zu Grosz S. 274 f. Beide Entwürfe erstmals publiziert in: Der Ararat, 1921, S. 146. Zusammen mit »Republikanische Automaten«, Kat. Nr. 23, und »Diabolospieler«, Kat. Nr. 24, als Kat. Nr. »21–22. Entwürfe zu einem Wandbild einer Arbeiterturnhalle« in: XV. Ausstellung – April 1922. George Grosz. Ausst.Kat. Galerie von Garvens, Hannover 1922.

38 Einstein 1926/1988, S. 256.

39 »Der Boxer«, um 1920, ca. 120 × 90 cm, Technik unbekannt. 1923 Geschenk an das Schlesische Museum der bildenden Künste, 1937 als »entartet« beschlagnahmt. Verbleib unbekannt. Vgl. Barron 1991, Abb. 60 (NS Inv. Nr. 16066), S. 245.

40 Max Beckmann: Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge. Aus Tagebüchern, Briefen und Gesprächen 1903–1950, hg. v. Rudolf Pillep, Leipzig 1984, siehe: Notizen zwischen 1925 und 1930, S. 127.

41 Raoul Hausmann: Die neue Kunst. Betrachtungen (für Arbeiter), in: Die Aktion, 11. Jg., Berlin, 14.5.1921, Heft 19/20, Sp. 281–285, zit. nach Raoul Hausmann: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, Bd. 1, hg. v. Michael Erlhoff, München 1982, S. 184.

42 Marc Neven [sic]: Das Phänomen George Grosz, in: George Grosz, wie Anm. 28, S. 15.

43 Wieland Schmied: De Chirico und sein Schatten, wie Anm. 6, S. 33. Matthias Eberle sieht im »Diabolospieler« das »Gegenbild« zu den »Republikanischen Automaten«, in: Ders.: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik, Stuttgart–Zürich 1989, S. 76 f.

44 Franz Roh: Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten europäischen Malerei, Leipzig 1925, S. 129.

45 Wie Anm. 31, S. 14.

46 Carl Einstein: Giorgio de Chirico, in: Giorgio de Chirico. Ausst.Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1926, S. 6. De Chiricos »Prophet« war als Reproduktion vorgesehen für den von Hausmann und Heartfield geplanten, nicht erschienenen »Dadaco, dadaistischer Handatlas«, Januar 1920. Abgebildet auch in: Der Zeltweg, Zürich, November 1919, mit einem Text von Tristan Tzara, S. 9 (siehe Kat. IV.15).

47 Die Kohlezeichnung, um 1935; Berlinische Galerie, Berlin, Abb. in: Berlinische Galerie 1913–1933. Bestände Malerei, Skulptur, Graphik, Berlin 1979, Nr. 200, Abb. S. 125.

48 Wladimir Iljitsch Lenin: Unsere äußere und innere Lage und die Aufgaben der Partei. Dekret über die Tätigkeit des Rates der Volkskommissare, 22. 12. 1920, in: Ders.: Werke, Berlin 1955 ff., Bd. 31, S. 513.

49 Max Picard: Der letzte Mensch, Leipzig–Wien–Zürich 1921, S. 102, 155, 201 f. Vgl. die Rezensionen zum Buch: Paul Westheim, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, S. 348; ders. in: Das Kunstblatt, 14. Jg., 1930, S. 61.

50 Einstein 1926/1988, S. 256.

51 Ray 1927/1991, S. 29. Grundsätzlich ablehnend Karl Scheffler: »Der Maler Grosz interessiert nicht ... so fesseln auch die mechanischen Konstruktionen der letzten Jahre nicht. Diese Art Malerei ist Spleen, ist obendrein langweilig akademisch.« (In: Kunst und Künstler, 22. Jg., 1924, S. 186.)

52 Autobiographie 1974, S. 153–176.

53 Ernst Kallai: George Grosz, in: MA, 9. Jg., 1924, Nr. 6/7, 1. Juli; zit. nach Ernst Kallai: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933; hg. v. Tanja Frank, Leipzig–Weimar 1986, S. 60 f.

54 Vgl. Maurizio Fagiolo dell'Arco, in: Mythos Italien, wie Anm. 3, S. 63 f. Der Architekt und Kunstkritiker Ludwig Hilberseimer zur Ausstellung: »... es fehlt diesen Bildern nicht an Amerikanismen, mechanischen Gliederpuppen, stereometrischen Figuren von seltsamer Konstruktion, die in die Spannung auch die Gegenwart einbeziehen. Magisch beschworene Vergangenheit dient zur Stütze modernistischer Spekulationen«. (In: Sozialistische Monatshefte, Berlin, 27. Jg., 1921, S. 629 f.)

55 George Grosz: Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen, Berlin: Der Malik-Verlag 1922. Unpaginiert und ohne Titel: Krüppel; Manichino vor einer Kirche. Eine Konstruktion »Der Athlet«, 1922 (Feder in Tusche, Aquarell, 40,3 × 28,2 cm), im Nachlaß George Grosz.

56 Unter anderem für Yvan Golls satirisches Drama »Methusalem oder Der ewige Bürger«, mit drei Figurinen, erschienen 1922 im Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

57 George Grosz: »Der Verist hält seinen Zeitgenossen den Spiegel vor die Fratze. Ich zeichnete und malte aus Widerspruch und versuchte durch meine Arbeiten diese Welt davon zu überzeugen, daß sie häßlich, krank und verlogen ist.« (Zit. nach: Die Kunstismen 1914–1924, hg. v. El Lissitzky und Hans Arp, Erlenbach–Zürich–München–Leipzig 1925, S. XI.) Vgl. ferner Paul Ferdinand Schmidt: Die deutschen Veristen, in: Das Kunstblatt, 7. Jg., 1924, S. 367 f., 370.

58 Carl Einstein: George Grosz, wie Anm. 33, S. 8.

59 George Grosz, in: »Ein neuer Naturalismus?« – Eine Rundfrage des Kunstblatts, Das Kunstblatt, 6. Jg., 1922, S. 382 f.

60 Autobiographie 1974, S. 145 f. In einem Brief an Hans Sedlmayr vom 5. 12. 1955 beklagt der späte Grosz »die schauerliche ›Vertotung‹ (Vermaschinisierung), die gewollte Leere und Grauheit« in der modernen Kunst und Gesellschaft. (Zit. nach: Knust 1979, S. 495 f.)

Alexander Dückers

Der Zeichner George Grosz

Spricht man von Max Beckmann, Otto Dix oder Paul Klee als Zeichnern, dann ist stets ein wichtiger Sektor ihres Gesamtwerks gemeint, der sich jedoch seine Bedeutung teilt mit anderen, zumindest gleichrangigen Bereichen, vornehmlich der Malerei und der Druckgraphik. Bei George Grosz sind die Gewichte anders verteilt. Er hat zwar, besonders in seiner Berliner Zeit, eine Reihe eindrücklicher Gemälde geschaffen, und er veröffentlichte, nimmt man die Sammelwerke »Ecce Homo« und »Interregnum« (Kat. X.156 und X.158) hinzu, nahezu 400 unter dem Begriff Druckgraphik firmierende Blätter, mehr als Beckmann. Trotzdem wird man seine Zeichnungen und Aquarelle als vorrangig verstehen, weil sie es waren, die ihn berühmt, verhaßt und populär gemacht haben, weil seine Druckgraphik bis auf wenige Ausnahmen aus Wiedergaben seiner Zeichnungen besteht und weil das Zeichnen von Kindheit an sein Element war.

Sein erstes bekanntes Skizzenbuch, das er 1905 als Zwölfjähriger begann, enthält unter anderem Zeichnungen nach Menzel, Eduard Grützner und Wilhelm Busch, aber auch Skizzen von Baulichkeiten aus seiner unmittelbaren Umgebung, wie dem Rathausturm des heimatlichen Stolp in Pommern (siehe XI. 1905/1). 1907 mühte er sich, den Kopf des Gekreuzigten detailgenau mit Licht und Schatten zu kopieren (Kat. X.1). Es folgen, noch bevor er 1909 sein Studium an der Akademie in Dresden aufnahm, in großer Zahl im sogenannten Linienstil gezeichnete, teils auch schon in Aquarellmanier lavierte Blätter: gedachte Illustrationen zu Räuberpistolen und Ritterromanen, Szenen biedermeierlicher Weinseligkeit und Landschaften in wuchernder Jugendstilornamentik (Kat. X.6, 9, 10). Ein weiteres, vielfach anzutreffendes Thema sind Figuren in zeitgenössischer, leicht ins Groteske getriebener Gewandung wie in einem Blatt von 1909 (Kat. X.11) oder in »Zwei Männer in Betrachtung eines Paares«, eine Zeichnung, die 1910 im »Ulk«, der humoristischen Beilage des »Berliner Tageblatt«, als erste Arbeit von Grosz veröffentlicht wurde. Im folgenden Jahr hat er sie in eine Radierung »übersetzt« (Abb. 1), und damit wird in nuce bereits deutlich, daß er zuallererst Zeichner war und keine genuine Neigung zur Druckgraphik besaß.

Abb. 1
George Grosz, Zwei Männer in Betrachtung eines Paares, 1911.
Radierung nach einer 1909 entstandenen Zeichnung, die 1910 im »Ulk« als erste Arbeit von Grosz veröffentlicht wurde.

In die Zukunft weisen einzelne der frühen Blätter wohl nur, weil sie ein gewisses Geschick im Erzeugen dramatischer Effekte zeigen und einen Hang zu romantischen Träumen von großen Gefahren und Abenteuern offenbaren. Die Thematik aber war angelesen, hatte mit der vor Augen stehenden Wirklichkeit nur selten zu tun. Das änderte sich in den bis 1911 währenden Dresdner Studienjahren. Über sie bemerkte Grosz anderthalb Jahrzehnte später: »Ich fing an, viel im Freien zu arbeiten, stellte mich zum Beispiel auf den Pirnaischen Platz in einen Hausflur und zeichnete kleine Notizbücher voll. Trumpf wurde: überall zeichnen. Mir kam dies besonders zugute, denn ich hatte bislang fast nur ›aus dem Kopf‹ gezeichnet. So erfuhr ich eine wesentliche Bereicherung an Form und Anschauung. Man lernte durch dieses Minutenskizzieren besser sehen, als in dem tagelangen abmessenden Pimpeln mit harten Kreidestiften.«[1] Mit den Studien, die aus der unmittelbaren Anschauung des Straßenlebens entstanden, und mit dem 1912 vollzogenen Wechsel an die Berliner Kunstgewerbeschule, in die Graphikklasse von Emil Orlik, der – so Grosz – »wohl aus Paris den 5-Minuten-Croquis eingeführt« hatte[2], befreite er sich vom Linienstil

Abb. 2
George Grosz, Das Ende des Weges, 1913

und von akademischer Starre und gewann an Naturwahrheit in Bewegung und Ausdruck. Zugleich schuf er sich mit den Jahren eine reiche visuelle Vorratskammer, aus der er bei Bedarf nahezu jedes beliebige Motiv abrufen konnte.

Denn viele der Zeichnungen, die außerhalb der Skizzenbücher in der neuen, bis 1914 andauernden Werkphase entstanden, sind nicht Wiedergaben tatsächlich gesehener Vorgänge. Man wird das zwar annehmen dürfen von dem Blatt mit dem einsamen Gast im »Café Josty« (Kat. X.19), in anderen Blättern jedoch wie »Café ›Verlorenes Glück‹«, »Meistbietend«, »Das Ende des Weges« (Abb. 2), »Harem« oder in einer der wenigen Originalradierungen wie »Lasterhöhle« (Kat. X.13, 14, 17, 18, 21) hat Grosz Gesehenes und Erdachtes zu neuen Szenerien zusammengeführt. Die Figurenwiedergabe unterscheidet sich von den früheren Arbeiten durch stärkere Modellierung, und in der Raumbildung zeigt sich größere Sicherheit und zudem im Wortsinn mehr Handlungsspielraum, da Räume und Gestalten gleicherweise in Auf- und Untersicht erfaßt sind. Doch die Linienführung ist weitgehend noch weich umschreibend und operiert mit Annäherungswerten, so daß sich ein Widerspruch zu der Härte mancher Thematik auftut. Diese aber läßt schon an den späteren Grosz denken, denn seine Blätter handeln von sozialer Not, wüsten, zuweilen im Lustmord kulminierenden Ausschweifungen und, hier noch in allegorischer Trivialverkleidung, von der Ausbeutung durch Prostitution. Vieles ist schon in der Frühzeit angelegt, auch hinsichtlich seiner politischen Haltung, denn schon 1913 schreibt er sich ein »sozialdemokratisch-antimilitaristisch infiziertes Gehirn« zu.[3] Ein weiteres, für den Zeichner Grosz grundlegendes Moment wurde bereits angedeutet, da es sich im Ansatz ebenfalls sehr früh nachweisen läßt. Wiewohl Grosz vornehmlich in den zwanziger Jahren Illustrationen zu einer Reihe von Texten verschiedener Autoren gezeichnet hat, war das keine ihn befriedigende Tätigkeit. 1924 spricht er von den ihn gerade beschäftigenden Illustrationen zu Heinrich Manns »Kobes« (vgl. Kat. V.III und S. 253 ff.) als »Broterwerb«, und er fügt hinzu: »Bin im allgemeinen kein großer Freund vom illustrieren, arbeite lieber frei.«[4] Im Gegensatz zur Arbeit nach Vorgegebenem ging das Interesse von Grosz dahin, aus eigener Beobachtung, Ahnung und Assoziation »Geschichten« zu filtern und diese in Bildern zu vergegenwärtigen.

In »Das Ende des Weges« (Abb. 2) zeigt er den kruden Abschluß der Lebensgeschichte einer Frau, eines Mannes und eines Kindes. Er berichtet aber nicht nur vom Grauen ihres Endes, sondern gibt auch den Versatzstücken des Interieurs viel Platz und verlebendigt auf solche Weise das Lebensumfeld, das auf Ordnung bedachte, aber auch dem Schmucken anhängende kleinbürgerliche Milieu. Die ganze Ungeheuerlichkeit, daß der gedachte Gegensatz zwischen Milieu und Ereignis – genauer: der vermeintliche Widerspruch zwischen der gängigen Vorstellung von der Wohlanständigkeit des bürgerlichen Milieus und dem hinter solcher Maske tatsächlich sich ereignenden Geschehen – auf einem naiven Irrtum beruht, wird erst bei späteren Blättern deutlich, die in einer anderen, schärfer akzentuierenden Bildsprache verfaßt sind. Aber das die Bürgerlichkeit entlarvende Grundmotiv hat Grosz bereits in der Arbeitsspanne vor dem Weltkrieg formuliert. Noch wichtiger, da auch andere Themen umfassend und ins Allgemeine greifend, aber ist, daß er mit dem Versuch, Bildgegenstände einander kommentieren zu lassen, einen Weg öffnet, die naturalistischen Elemente seiner Sehweise der Jahre von etwa 1912 bis 1914 zu überwinden und ein »Geschichtenerzähler« ganz eigener Statur zu werden.

Die Zeit, in der Grosz zu einer neuen Bildsprache findet und damit als unverwechselbare Größe kenntlich wird, ist vermutlich durch ein datum post quem genau zu benennen. Die auf Zeichnungen basierenden Lithographien der Ende 1916 / Anfang 1917 veröffentlichten »Ersten George Grosz-Mappe« (Kat. X.151) hat Grosz zuweilen 1915, bei anderer Gelegen-

heit 1916 datiert.[5] In derselben Zeit sind auch die Blätter der »Kleinen Grosz Mappe« (Kat. X.152) entstanden, und eine Reihe anderer Zeichnungen wie der »Krawall der Irren« (Kat. X.25) kann diesen Editionen aufgrund formaler und motivischer Verwandtschaften zeitlich zugeordnet werden. Nimmt man noch einzelne Blätter hinzu, die Grosz nach allem, was wir von seiner Handschrift wissen, unmittelbar nach dem Entstehen signiert, bezeichnet und datiert hat, wie den »Goldgräber« (Kat. X.31) und »Die Tätowierten« von 1916 (Kat. X.30), dann wird eine umfangreiche Werkgruppe von recht großer Homogenität erkennbar.[6]

Mit der Arbeit an ihr hat er offenbar 1915, also wahrscheinlich nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst im April des Jahres begonnen.[7] Grosz war vermutlich nicht an der Front, aber seine Soldatenzeit und die um sich greifende Kriegsbegeisterung haben sehr nachhaltig auf sein ohnehin schon, wie zitiert, einschlägig »infiziertes Gehirn« gewirkt, was sich auch im zunehmenden Sarkasmus seiner Sprache äußert. Über den Grund seiner Freistellung – »dienstunbrauchbar« wegen Krankheit – schreibt er im selben Jahr: »Durch ein instinktives Auflehnen gegen jeglichen Zwang (Diagnose eines Freundes, der Arzt ist) soll in meiner Stirn eine Eiterung entstanden sein – ich behaupte aber: ich habe beim Militärdienst zuviel nachgedacht.« Und er fährt fort, es sei »so wunderschön, so heilig, jetzt in Deutschland zu leben; sieh, die ganze Welt haßt uns, wunderbar, und alle diese herrlichen gut genährten Männer in der schmucken Uniform zu betrachten – oh, wie ich die Uniform liebe, und indem ich dies schreibe, werde ich ach so traurig, daß ich die Waffen aus der Hand habe legen müssen.« Er schließt den Brief an seinen Freund Robert Bell mit einer Bitte: »Lieber Robert, ich bitte Dich, ändere Deinen englischen Namen. Meine patriotische Feder sträubt sich, denselben zu schreiben.«[8] Der Adressat ist dem Wunsch nicht gefolgt, aber der Briefschreiber, geboren als Georg Ehrenfried Gross, wird seinen Namen bald anglisieren. Manifest wird die Namensänderung zum ersten Mal im Herbst 1916, in einer Anzeige im September-Heft der Zeitschrift »Neue Jugend« für die »Erste George Grosz-Mappe«, deren Eingangsblatt den Titel »Erinnerung an New York« trägt (Kat. X.151. 1) und damit zum (Schein-)Dokument einer umformulierten Biographie avanciert.[9] Das war Maskerade, wie von Grosz oft betrieben[10], aber auch Ausdruck einer keineswegs vorgetäuschten Amerika-Begeisterung und seiner Sehnsucht nach Überwindung der deutschen Verhältnisse, die sich ihm nun darstellen als ein Mixtum aus Schäbigkeit und Häßlichkeit – synonym: die »gut genährten Männer« –, aus Chauvinismus und Wilhelminischem Pomp.

Betrachtet man sein Traumbild von New York, die übrigen Blätter der beiden Mappenwerke und die Zeichnungen dieses Zeitabschnitts, die vornehmlich von jenen Verhältnissen handeln, im Kontext der Kunstgeschichte, so drängt sich, wie schon oft geschehen, der Verweis auf Einflüsse des Futurismus und Ludwig Meidners auf (siehe z. B. »Attentat«, Kat. X.24) sowie der Kinderzeichnung und der eindeutigen Elaborate an Latrinenwänden (siehe z. B. »Straßenszene mit Zeichner«, Kat. X.34, und »Sanatorium«, Kat. X.38). Aber auch Erinnerungen an kubistische Gestaltungsweisen (vgl. den sowohl frontal wie auch im Profil erfaßten Kopf des Mannes vorn links in »Krawall der Irren«, Kat. X.25) und Charakteristika des Zeichenstils von Kokoschka kommen in den Sinn (siehe die netzartigen Strukturen, die z. B. das Gesicht des Leichnams in dem Blatt »Verwesung« umschreiben, Kat. X.33). Der Grosz dieser Jahre hat offenbar nicht nur die Menschen, sondern auch die Kunst seiner Zeit sehr wach beobachtet, aber er besitzt keinerlei epigonale Züge, da er das andernorts Gesehene seinem aus Wut und Haß auf den deutschen Stand der Dinge immer aggressiver gewordenen Duktus ohne Umschweife einverleibt und seinen Bildern von der Wirklichkeit mühelos anverwandelt.

Wenn sich in manchen Vorkriegsblättern die »Geniezeit« des Zeichners Grosz, die der Autor dieser Zeilen auf die Jahre 1915 bis 1919/20 datiert, auch schon strukturell andeutet, so markiert der Vergleich zwischen dem »Ende des Weges« von 1913 (Abb. 2) und den »Tätowierten« von 1916 (Kat. X.30; Abb. 3) doch eine entscheidende Zäsur. Die Weichheit und die tastende Umschreibung der Konturen werden aufgegeben zugunsten messerscharfer, verschiedentlich abrupt die Richtung ändernder Linien. Die Modellierung der Körper entfällt weitgehend. Der Raum ist nicht mehr ein vorgegebenes Gehäuse, in dem etwas geschieht, sondern er wird von den Figuren selbst definiert, kann sich verengen zu einem Zentrum höchster Kompression wie in der Tischrunde der »Tätowierten«, zugleich aber frei fluten, da die Gestalten und die sonstigen Gegenstände einander überschneiden und durchkreuzen.

Der Verzicht auf die naturalistische Sehweise gibt Grosz die Mittel in die Hand, sowohl die einzelnen Figuren als auch die ganze Szenerie nicht mehr entsprechend der konventionellen

Abb. 3
George Grosz, Die Tätowierten, 1916

Logik zu konzipieren, sondern die Bildmotive allein nach ihrem Sinnzusammenhang zu bündeln, miteinander zu verschränken und unter die Oberfläche zu blicken. Da liegt ein Ermordeter, über dessen Körper sich die Hunde hermachen, unmittelbar neben der Schnapsrunde der tätowierten Ganoven, deren Taschencinhalte – Messer, Schlagring, Schlüsselbund – auf einmal sichtbar sind. Und nicht nur ihre düsteren, lüstern grinsenden oder zähnebleckenden Mienen sprechen, sondern auch geheime Gedanken nehmen offen Gestalt an wie im Bild der nackten Frau, das einem aus der Runde auf den Schädel »tätowiert« ist. Gleich nebenan tritt das Pendant zum Gedanken leibhaftig sich anbietend auf in Gestalt der von den Blicken entblößten, den Bildbetrachter fixierenden Frau. Rechts von ihr ein Dicker mit glasigem Auge und ein buckliger Breiter mit ordinären Beulen im Hosenschritt. Links von ihr einer in Handschellen, numeriert auf Brust und Stirn, einer wie jene am Tisch, aber voller Ingrimm, da zur Zeit am Handeln gehindert. Links neben ihm ein Einfältiger mit Punkt-Komma-Strich-Gesicht. Hinter dem Häftling zwei Grimassierende, ein mit aufgeregtem Blick nach rechts Hastender und zwischen den Grimassen eine jener phallusartigen Laternen, bald ein Motiv aus dem Standardrepertoire des George Grosz. Ihr Mast konkretisiert sich weiter links zum Galgen, dazwischen ein am Boden hockender Bettler, darunter mit schreiendem Mund der große Kopf eines Gestürzten und zum Rand hin an Stock und Krücke ein gebeugter Alter mit Augenschirm, die Rumflasche im Hosenbund. Dahinter das Schaufenster eines Beerdigungsinstituts mit dem nichts beschönigenden Namen Thanatos und mit Särgen und der obligaten Palme in der Auslage. Ganz in der Ferne ein Personenzug auf einem Viadukt. Und vorn mit Hut, Stehkragen und Stöckchen ein seltsamer Herr, der dem Leichnam den Rücken zuwendet und – hinweg über die, so scheint es, von einem Miniaturritter bekrönte Pfeife – in die entgegengesetzte Richtung wittert.

George Grosz fühlte sich wie viele seiner Zeitgenossen angezogen von Zirkus und Varieté, und er hat ihre Schaustellungen, die sich über den kümmerlichen, allein auf Zweck ausgerichteten Alltag erhoben, oft festgehalten, wie zum Beispiel den fulminanten Auftritt der »Christmas Brothers« (Kat. X.42; siehe auch Kat. X.16, 20 und X.157.50). Weit häufiger berichtet er freilich von jenem Alltag. Auffallend zahlreich sind die Einblicke in Cafés und Spelunken sowie die Straßenbilder, wobei sich in den Interieurs wie auch in den Stadträumen der bis etwa 1920 entstehenden Blätter die Menschen häufig in großer Zahl drängen. Zur ersten Bildgruppe gehören die »Kaschemme« aus der »Ersten George Grosz-Mappe« (Kat. X.151.8), »Kaffeehaus« und »Gesellschaft« aus der »Kleinen Grosz Mappe« (Kat. X.152.4 und X.152.9), »Eigenbrödelei« und »Nachtkaffeehaus« (Kat. X.37 und X.43) und die in »Ecce Homo« reproduzierten Zeichnungen »Café« und »Dr. Benn's Nachtcafé« (Kat. X.156.41 und X.156.79). Das Personal dieser Szenen wechselt zwar zuweilen, aber die Tonlage wird stets bestimmt von Gier auf der einen und von dumpfem Brüten auf der anderen Seite. Beispiele für die vielfigurigen Straßenbilder finden sich erneut in den beiden genannten Mappen (Kat. X.151.9 und Kat. X.152. 2, 3, 6 und 7) und auch sonst in großer Zahl vom »Krawall der Irren« bis zu »Friedrichstraße« und »Querschnitt« (Kat. X.25, 54 und 76; siehe auch Kat. X.28, 36, 51, 55, 60 und 65). Dort begegnet man den aus den »Tätowierten« bekannten Gestalten, aber auch Kriegskrüppeln, Militärs und Polizisten, Sich-Liebenden, Erhängten, dem Tod im Straßenanzug oder in Gestalt von Leichenzügen, aufeinander einschlagenden Irren, in denen Mord- und Geschlechtslust sich paart, man trifft auf Trinker und Streichholzverkäufer, und unter den Passanten finden sich auch Freunde von Grosz wie Theodor Däubler und Otto Schmalhausen (siehe Kat. X.55). Als Schauplätze wählt er oft Straßenecken oder Kreuzungen, wo man des Unvorhergesehenen gewahr sein muß, aber auch schnelle Flucht nach begangener Tat sich anbietet.

Im »Tumult« von 1916 (Kat. X.28) stürzen die Menschen übereinander und voneinander fort, als habe eine Explosion sie erfaßt. Im figurenreichsten und komplexesten der gezeichneten Straßenbilder, dem Blatt »Friedrichstraße« aus dem Jahr 1918 (Kat. X.54), tut sich im Zentrum eine Raumschlucht von erheblicher Sogwirkung in die Tiefe auf, während die Brücke und die übrigen Baulichkeiten, die Reklameschriften an Häusern und über den Dächern, die Fahne und das Gestirn, das zum Bersten dicht sich ballende, zugleich fragil wie aus Papier gefaltet erscheinende Stadtgefüge und sein Ausgreifen in die Höhe anzeigen. In der unteren Zone des Blattes aber ist schon etwas zu spüren von der eher additiven Gruppierung der Figuren, die charakteristisch ist für die zeitlich am Ende der Bildreihe stehende, formal insgesamt beruhigte Zeichnung »Querschnitt« von 1919/20 (Kat. X.76). Hier treten auch Sonne oder Mond nicht mehr auf, die in den meisten vorangehenden Blättern dieses Sujets gängige Motive sind.Man mag sie und die – insbesondere in der »Kleinen Grosz Mappe« über die Himmel verstreuten – Sterne als märchenhaft-sentimentale Gegenbilder zum Treiben auf dem Erdboden verstehen, häufiger aber noch sind sie, ganz anders als Beckmanns auf Metaphysisches verweisende Gestirne, eingebunden in das Geschehen. Sie sind gleichsam säkularisiert. Der Mondsichel im dritten Blatt der Mappe (Kat. X.152.3) ist ein Gesicht mit Pfeife im Mund eingezeichnet, und der Lichtball über dem »Tumult« ist einer hell gleißenden Laterne oder einem heranfliegenden Geschoß ähnlich.

Der Begriff Tumult ist geradezu das Signum aller dieser Szenen, da sie von tumultuarischer Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Bewegungsrichtungen, Motivationen, Instinkte und der von ihnen ausgelösten Assoziationen bestimmt sind. Gesteigert wird das Phänomen der Simultaneität vielleicht noch dort, wo die Grenzen zwischen Innen und Außen von Grosz aufgehoben werden wie in den »Tätowierten« und in »Caféhaus 2« (Abb. 3 und X.44), oder wenn er Gestalten aus Interieurs und dem Straßenraum miteinander verzahnt und zudem die üblicherweise an der Raumentwicklung orientierten Vorstellungen von Dimensionen explizit nicht mehr gelten läßt wie in dem teilweise farbig gefaßten Blatt »Fern im Süd das schöne Spanien« mit den beiden beherrschenden weiblichen Akten (1919; Kat. X.69). Hier auch hat Grosz selbst einen Auftritt, als Dritter in der Gruppe der Großstadtmenschen, die von oben rechts geschäftig und zielbewußt mit ausholendem Schritt daherkommen. Zweifel am Erfolg ihrer Gangart sind erlaubt. Däubler, links neben Grosz, mit winzigem Hut auf dem massigen, bärtigen Kopf, ist melancholisch gestimmt. Über seine Schulter schaut, dieses Mal im Gesellschaftsanzug mit weißer Hemdbrust, der Tod. Am Tisch darunter schließen zwei Herren per Handschlag einen Kontrakt ab, und der Zufriedenheit des einen folgt das Mißtrauen des anderen auf dem Fuß.

Hier ist Grosz eine Randfigur, im »Selbstporträt (für Charlie Chaplin)« von 1919 (Kat. X.63; Abb. 4), in dem sich ebenfalls Innen und Außen durchdringen, präsentiert er sich als Protagonisten, der seinem Metier, dem Zeichnen, in selbstbewußt-dominanter Haltung nachgeht. Zugleich aber ist er hineinverwoben in das Splitterwerk aus Versatzstücken großstädtischen Lebens, in die Frauenleiber, die Nackte mit Totenkopf, die Leuchtreklamen, in den Gebäudewirrwarr oben und die Akrobatenstücke unten, wobei dies alles, den Eindruck von Hektik und Flüchtigkeit steigernd, nur fragmentarisch erfaßt wird. Grosz ist nicht allein Chronist der Turbulenzen und Dissonanzen des Lebens in der Großen Stadt innerhalb der Spanne von Sexualität und Tod, er gibt sich mit prononciertem Verweis auf seine Männlichkeit auch als Mitspieler. »In Wirklichkeit war ich damals jeder, den ich zeichnete.«[11]

Das Selbstporträt erinnert in zweifacher Hinsicht an den »Goldgräber« aus dem Jahr 1916 (Kat. X.31). Zum einen aufgrund der Körperhaltung insgesamt und aufgrund der Betonung männlicher Sexualität, die bei dem wüsten Abenteurer durch das In-eins-Setzen von Messer, Revolver und Geschlecht hervorgekehrt wird. Zum zweiten weil beide Gestalten dominierende Erscheinungen im Bildganzen sind. Insofern nehmen diese Blätter eine Position ein zwischen den vielteiligen Stadtpanoramen, die der Struktur nach wiederum mit den von zahlreichen, im wesentlichen gleichrangigen Figuren bevölkerten Innenraumszenen verwandt sind, und jenen Zeichnungen, die sich auf weitaus näher gesehene, kleinere Personengruppen konzentrieren. Grosz hat sie, die im Kosmos der Überschaubilder hinter einem Fensterkreuz oder an der Peripherie der Stadt nur halb kenntlich und in den Kaschemmen nur wenige unter vielen waren, wie mit dem Brennglas in den Blick geholt: den Lustmörder, den das Glück verheißende Hufeisen über dem Grammophon als wahren Biedermann ausweist, und sein Opfer; die im Angesicht eines Ermordeten ihre Munterkeit nicht verlierenden Kumpane; den beim Wein noch in lebhaftes Gespräch vertieften Herrn, dessen Kopf bereits die Gestalt des

Abb. 4
George Grosz, Selbstporträt (für Charlie Chaplin), 1919

Totenschädels annimmt; die von einem Ehrenmann angeführte Herrenrunde, auf deren Tisch eine Flasche steht, die phallusartig hineinragt in das Bild vom Leib einer aufgedunsenen nackten Toten (Kat. X.32, 33, 41, 50).

Zwei weitere Aquarelle, »Niederkunft« von 1917 und »Der Fall G.« von 1918 (Kat. X.46 und X.57) – an welchen sich zudem der Übergang von einer vorherrschenden Farbe, zumeist einem Glutrot, zu giftiger Vielfarbigkeit beobachten läßt, deren Ton dem Strich und dem zunehmend kristalliner werdenden Flächenbild an Schärfe nicht nachsteht –, weisen jeweils ein ähnliches Skandalon der Simultaneität auf. Dort die Gebärende inmitten eines Gestaltenfundus aus dem Bordellmilieu und hier der Meuchelmord während eines Sommervergnügens in der Schattenzone der von Lampions erhellten »Johannisnacht« (so der Titel des »Fall G.« in »Ecce Homo«; Kat. X.157. X). Und schließlich »Die Gesundbeter« (1918; Kat. X.59, Abb. 5), jene Militärärzte, die ein Skelett für Kv=kriegsverwendungsfähig erklären, ein Befund, der von ihnen mit belustigter oder scheppernder Zufriedenheit und von den niederen Chargen mit dem Stumpfsinn des absoluten Gehorsams zur Kenntnis genommen wird.

Die zuvor geäußerte Ansicht, die Jahre 1915 bis etwa 1920 seien die »Geniezeit« des George Grosz, beruht auf der Gestaltungsweise der hier in einem Abriß vorgestellten Blätter aus den Werkgruppen der Stadtpanoramen, der dicht besetzten Interieurs, der diese beiden Sphären kombinierenden Szenen sowie der großfigurigen Kontrast-Bilder. Um ihre Struktur zu erläutern, bedarf es eines Versuchs, ihrer Genese auf die Spur zu kommen. Die eine Grundvoraussetzung solcher Bilder ist Grosz' unermüdliche Übung, im Gegensatz zum Zeichnen »aus dem Kopf«, die Wirklichkeit spontan zu erfassen und damit die Fähigkeit zu erringen, Bewegungen, Äußerungen der Körpersprache, Physiognomien und Mienenspiel nicht auf das Natürlichste, sondern auf das Treffendste zu verlebendigen. Dieses Können hat Grosz auf nahezu beispiellose Art entwickelt. Es steuert das Material für die Bilder bei, schafft diese selbst aber noch nicht. Denn die zweite Voraussetzung ist die – nun freilich »aus dem Kopf« kommende – Konzeption, aus der außerordentlichen Vielfalt der eingangs angesprochenen Vorratskammer das an kontrastierenden Orten Beobachtete an einem neuen Ort, dem Kunstwerk, unmittelbar, manches Mal sogar brutal zusammenzuführen. Auf solche Weise entsteht eine Wirklichkeit, die schockierend andersartig ist als das offizielle Bild, das die im Krieg ihre Demoralisierung vielfach offenbarende deutsche Gesellschaft von sich zeichnete, das von Grosz jedoch als Täuschungsmanöver entlarvt wird. In diesen Jahren vergegenwärtigt er Wirklichkeit, indem er sich als Inszenator, als Regisseur betätigt, der aus Fragmenten Schauspiele schafft, deren Realitätsgrad keine konventionelle erzählerische Wiedergabe auch nur von fern hätte erreichen können.

Diese Inszenierungen sind einzigartig in der Kunst des 20. Jahrhunderts und der wesentliche Beitrag des George Grosz zur Moderne. Ihnen an die Seite zu stellen sind eine Reihe von Aquarellen aus den Jahren 1918 bis 1920 wie »Der Mädchenhändler«, »Schönheit, dich will ich preisen« oder »Brillantenschieber im Cafe Kaiserhof« (Kat. X.56, 71, 80). Sie verdanken ihre Wirkung weniger der Provokation des Zusammenfügens unterschiedlicher Motive oder Geschehnisse als der voll ausgeprägten Definition der bald sprichwörtlich werdenden »Grosz-Typen«, die zudem in überlegen gehandhabter, Korrekturen so gut wie nicht zulassender Aquarellmanier vorgestellt werden.

Nach 1920 treten die vielfigurigen Straßenbilder nur noch vereinzelt auf. Allenfalls die auf Zeichnungen von 1920/21 basierenden Photolithographien des Mappenwerks »Im Schatten« (Kat. X.154. 1–5 und 9; siehe auch Kat. X.84) erinnern an die früheren Arbeiten. Der Figurenstil ist jetzt von Schematismus bestimmt, ein Phänomen, das vermutlich zurückgeht auf das

Interesse, das Grosz kurze Zeit den Manichini der Pittura metafisica entgegenbrachte (vgl. Kat. X.79 und X.90). Die Szenen erreichen nie die zuvor vorhandene Simultan- und Kontrastfülle. Noch seltener zeichnet Grosz in den späteren Jahren Figurengruppen in derselben Dichte wie in »Die Tätowierten« (Abb. 3). Und wenn er es tut, wie in dem wahrscheinlich 1930 entstandenen Blatt »Survivors«, das er 1936 in »Interregnum« publizierte (Kat. X.158. 59), so besitzen die Interieurs dieselbe Spannungslosigkeit wie die Stadträume der Folge »Im Schatten«. Von Polarisierung gezeichnet aber sind zu Beginn der zwanziger Jahre oft noch die auf wenige, groß gesehene Gestalten sich beschränkenden Inszenierungen, jedoch wandeln sich ihre Inhalte. In dem teils aquarellierten, teils collagierten Blatt »Daum marries her pedantic automaton ›George‹ in May 1920« (Kat. X.78) wird menschliche Leiblichkeit konfrontiert mit dem maschinisierten Menschen. Pate stand bei solchen Konfigurationen der seit dem Frühjahr 1917, als Richard Huelsenbeck aus Zürich übersiedelte, auch in Berlin virulente Dadaismus. Weitaus zahlreicher sind freilich kontrastierende Motive mit konkret politischem Inhalt. Zunächst treten Blätter dieser Art wie »Die Gesundbeter« von 1918 (Abb. 5) oder »Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen« von 1919 (Kat. X.62) zeitgleich auf mit Szenen allgemeineren Inhalts, so »Fern im Süd das schöne Spanien« aus demselben Jahr (Kat. X.69). Von 1920 an, nach dem zum Jahreswechsel 1919/20 erfolgten Beitritt von Grosz zur KPD, teilen sich die Kontrast-Bilder politischen Inhalts für einige Jahre allein das Feld zusammen mit Versammlungen von unter sich bleibenden Exemplaren der »Grosz-Typen« (etwa »Haifische«, »Am Tisch«, »Nachwuchs« und »Kraft und Anmut«; Kat. X.85, 86, 89, 93).

»Die Gesundbeter« und die Doppelszene von den fallenden Kommunisten und den steigenden Devisen hat Grosz in das Mappenwerk »Gott mit uns« aufgenommen (Kat. X.153), das er im Juni 1920 bei der »Ersten Internationalen Dada-Messe« in Berlin ausstellte. In dem Katalog dieser Ausstellung ist die Folge ausdrücklich als »politische Mappe« gekennzeichnet, womit die dadaistische Parole der Verneinung sich in ihrer Berliner Spielart klar als politische Position zu erkennen gibt. »Gott mit uns« enthält Bilder, die plakativ auf Eindeutigkeit zielen, so daß kein Zweifel bleibt, wer der Täter und wer das Opfer ist. Die Folge ist ein kompromißloser Angriff auf die deutsche Militärkaste, die sich in ihren Physiognomien nicht weniger als in ihren Taten enthüllt. In gezeichneten Lehrstücken klagt Grosz die Dumpfheit, Mitleidlosigkeit und Obszönität der Gewalt an, die das deutsche Militär im Krieg und bei der Niederschlagung der Revolution ausübte.

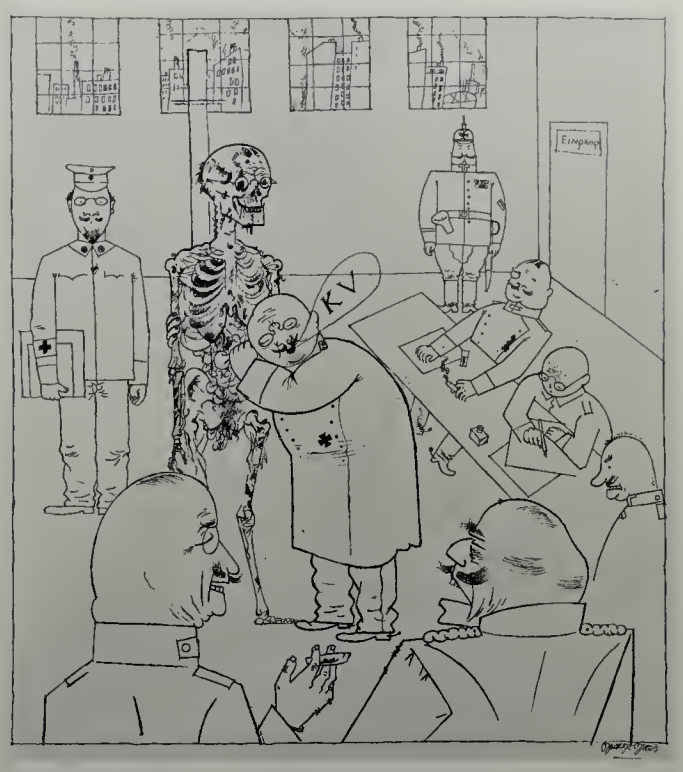


Abb. 5
George Grosz, Die Gesundbeter, 1918

Unmittelbar verwandt ist die im November 1922 erschienene Folge »Die Räuber« (Kat. X.155), in der auch die Zeichnungen »Die Besitzkröten« von 1920/21 (Abb. 6) und »Ich will alles um mich her ausrotten ...« von 1922 figurieren (Kat. X.83 und X.92). In ähnlicher Bildregie wie in »Gott mit uns« greift er jetzt die Klasse der Ausbeuter an, die in der Zeit der Inflation, die Millionen in die schiere Existenznot treibt, Profit zu machen verstehen. Der sich unter dem blutigen Kreuz in Rhetorik ergehende Feldgeistliche (Blatt 7) entlarvt noch einmal die Bosheit des Wahlspruchs »Gott mit uns«. Es folgt die Schilderung der Hoffnungslosigkeit der Opfer, aber nicht sie, sondern das Bild des zum Kampf bereiten, Rache schwörenden Proletariers beschließt den Zyklus (Blatt 9).

Damals schrieb Grosz: »Kunst ist heute eine absolut sekundäre Angelegenheit. Jeder, der über den meistens recht individuell eingestellten Rahmen seines Ateliers hinwegzusehen vermag, wird dies einsehen. ... Stehst du auf Seiten der Ausbeuter oder auf der Seite der Massen, die diesen Ausbeutern ans Leder gehen? ... Es wird eine Zeit kommen, in der der Künstler nicht mehr jener bohèmehaft schwammige Anarchist ist – sondern ein heller, gesunder Arbeiter in der kollektivistischen Gemeinschaft. ... So wird auch hier wieder der Kommunismus zur Bereicherung und Fortentwicklung der Menschheit, zur wirklichen klassenlosen Kultur führen.«[12]

Abb. 6
George Grosz, Die Besitzkröten, 1920/21

Abb. 7
George Grosz, Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!, aus: »Das Gesicht der herrschenden Klasse«, 1921

Solch kämpferischem Optimismus hat Grosz nicht lange angehangen, und seine Rußland-Reise im Sommer/Herbst 1922 hat vermutlich zu seiner Desillusionierung hinsichtlich der kommunistischen Ideologie beigetragen. Zudem ist nicht zu übersehen, daß in manchen Blättern beider Mappen die Strichführung gegenüber früheren Zeichnungen an Schärfe verloren hat und deshalb nicht ganz korrespondieren will mit den zugespitzten politischen Aussagen. Aber er blieb seiner antimilitaristischen Haltung treu und erkannte sehr früh die von rechts drohende Gefahr, wie die Zeichnungen »Siegfried Hitler« und »Der weiße General« von 1922/23 bezeugen (Kat. X.95 und X.96).[13]

Von 1923 an tritt die politische Thematik in seinen Zeichnungen merklich zurück, während sie in Gemälden wie »Stützen der Gesellschaft«, »Sonnenfinsternis«, beide 1926 (Kat. IX.31 und IX.30), und »Der Agitator« von 1928 (Kat. IX.43) erhebliches Gewicht hat. Damit wird eine merkwürdige Spaltung in Grosz' Werk sichtbar, denn die genannten Gemälde haben ihren Ursprung in Zeichnungen, die bereits Jahre zuvor entstanden sind (Abb. 7).[14] Es tut sich eine Diskrepanz auf zwischen dem politischen Grosz, der sich 1927 als »Warner« vorstellt (Kat. X.39), und einem der Agitation überdrüssigen Grosz, der im »Selbstbildnis mit Hund vor der Staffelei« von 1926 auf jegliche streitbare oder auch nur nach außen wirkende Pose verzichtet, mit der Staffelei statt dessen auf sein pures Künstlertum verweist (Kat. X.104).

Es ist die Zeit, in der er parallel zu den Bildern mit politischem Inhalt Gemälde im Stil der Neuen Sachlichkeit schafft, etwa das »Porträt Max Schmeling«, 1926 (Kat. IX.29), oder die beiden Bildnisse von Max Herrmann-Neisse von 1925 und 1927 (Kat. IX.23 und IX.37). In mit dem Bleistift festgehaltenen Porträts jener Jahre, so von Wieland Herzfelde, Eduard Plietzsch und erneut Herrmann-Neisse (Kat. X.107, X.109, X.108), erreicht seine Zeichenkunst noch einmal einen Höhepunkt, betrachtet man die Blätter unter dem Aspekt, daß hier nicht eine Inszenierung im Sinne der Simultanbilder sein Ziel ist. Grosz zeigt sich jetzt als Meister des feinnervigen Strichs und der sensiblen Schattierung, die um die Mitte der zwanziger Jahre auch in Landschaftsblättern wie »Dünen in Sohrenbohm, Pommern« anzutreffen sind (Kat. X.99).

Im Vergleich zu diesen Blättern ist die vielleicht bekannteste, jedenfalls skandalträchtigste Zeichnung von Grosz, »Christus mit der Gasmaske« von 1927, eine schwache Arbeit (Kat. X.110). Es ist natürlich zu bedenken, daß er sie wie die anderen in dem Mappenwerk »Hintergrund« (Kat. X.157) veröffentlichten Zeichnungen für einen Trickfilm anfertigte, der auf eine Leinwand im Hintergrund der Bühne in der von Erwin Piscator zusammen mit Bertolt Brecht inszenierten Dramatisierung von Hašeks »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« projiziert wurde. Gewiß verlangte dieser Zweck den Verzicht auf Details und Großzügigkeit in der Anlage des Figurenbildes, die Funktion des Blattes mindert jedoch nicht seine Spannungslosigkeit im zeichnerischen Duktus. Die Brisanz

der Darstellung (sie u. a. war Anlaß für den von 1928 bis 1931 gegen Grosz und Herzfelde, den Herausgeber der Mappe »Hintergrund«, geführten Prozeß wegen Gotteslästerung) liegt darin, daß Grosz in dieser Christusgestalt erneut Elemente unterschiedlicher Herkunft zusammenbindet. Die Idee dazu ist jedoch, wie bei den gleichzeitigen Gemälden politischer Thematik, wahrscheinlich älteren Datums.[15]

Grosz war auch in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre ein virtuoser Aquarellist – kenntlich etwa bei »Circe« (1927; Kat. X.113) – und blieb es auch in der Zeit seines Exils in den USA (Abb. 8). Wie sein Strich, der zunehmend weicher, gerundeter wird, verliert sein Farbspektrum freilich den um 1920 seine Aquarelle auszeichnenden bösen »Mißklang«. In »Dallas Night« (Kat. X.140) kehrt er beinahe zurück zum vorherrschenden Rot der Blätter von 1917. Auch der Simultancharakter stellt sich hier wieder ein, allerdings ohne die Berliner Kriegs- und Nachkriegsdissonanzen. Auch andere Rückgriffe sind zu beobachten, insbesondere auf Antriebskräfte des Dadaismus. Wenn Grosz über ihn schreibt, »Unser Symbol war das Nichts, das Vakuum, das Loch«[16], so findet sich dazu das Äquivalent in »The Painter of the Hole« aus der Reihe der »Stick Men« (1948; Kat. X.137). Und seine frappierenden Collagen aus den fünfziger Jahren (Kat. X.142–150) knüpfen ebenso an Stilmittel und Ideen Dadas an. Sie als Vorläufer der ebenfalls aus Bildern des Alltags sich bedienenden Pop Art zu bezeichnen, fällt schwer, wenn denn Kunstgeschichtsschreibung konkreter Anhaltspunkte bedarf und sich nicht zurückzieht auf den Standpunkt, da habe etwas »in der Luft« gelegen. Aus den letzten Lebensjahren von Grosz ist nichts bekannt über Kontakte zu den späteren Protagonisten der Pop Art, etwa zu Robert Rauschenberg, aber rätselhaft oder bemerkenswert bleibt doch, daß beide aus den Praktiken des Dadaismus schöpften, nach langen Jahren noch immer – oder wieder neu.

Abb. 8
George Grosz, Couple (Paar), 1934

Anmerkungen

1 Aus dem Vorwort zu: Der Spiesser-Spiegel. 60 Berliner Bilder nach Zeichnungen, mit einer Selbstdarstellung des Künstlers, Dresden 1925 (unpag.).
2 Ebd. – 1913 hielt sich Grosz selbst einige Monate in Paris auf und studierte im Atelier Colarossi, zu dessen Lehrprogramm jener »5-Minuten-Croquis« gehörte.
3 Brief an Robert Bell, Juli 1913, in: Knust 1979, S. 27.
4 Brief vom 31.10. 1924, in: Neven DuMont 1992, S. 36.
5 Vgl. Dückers 1979, S. 182.
6 Hinsichtlich der auf vielen Blättern sich findenden Datierungen ist daran zu erinnern, daß Grosz viele seiner Zeichnungen, Lithographien und andere Werke Jahre nach ihrer Entstehung datiert hat und – laut Mitteilung seines Sohnes Peter M. Grosz – sogar kurz vor seinem Tod im Jahr 1959 ein Viertel, wenn nicht gar ein Drittel der seinerzeit noch in seinem Besitz befindlichen Arbeiten mit Signatur und Datum versehen hat, so daß Irrtümer sicher nicht auszuschließen sind. Und auch in dem Inhaltsverzeichnis des Sammelwerks »Ecce Homo« (Kat. X.156) finden sich nachweislich falsche Datierungen. Das Verzeichnis wurde im Sommer 1922 ohne den Künstler angelegt, der sich zu dieser Zeit in Rußland aufhielt (vgl. Dückers 1979, S. 207).
7 Er hatte sich, der Einberufung ohnehin gewiß, im November 1914 als Kriegsfreiwilliger gemeldet. Zu den Angaben zum Militärdienst von Grosz vgl. Dückers 1979, S. 33.
8 Brief von 1915, ohne genaues Datum, in: Knust 1979, S. 29 f.
9 Offenbar mit einem gewissen Erfolg, denn noch 1920 bezeichnet Leo Zahn in seinem Aufsatz »Über den Infantilismus in der neuen Kunst« Grosz als »Deutsch- Amerikaner«, in: Das Kunstblatt, 4. Jg., März 1920, Heft 3, S. 84 ff.; wieder abgedruckt in der Zeitschrift »Der Ararat«, deren Erstes Sonderheft als Katalog zur ersten Grosz-Ausstellung fungierte, die im April bis Mai 1920 in der Münchner Galerie Neue Kunst / Hans Goltz stattfand.
10 Erinnert sei allein an die verschiedenen Namen, mit welchen Grosz Zeichnungen und Briefe signierte, so: Ritter von Thorn, Lord Halton-Dixon, Edgar H. Hußler, Baldur, Emil Paetzke, Graf Ehrenfried, Dr. William King Thomas, Prof. Thomas, Böff oder auch Föbb in Abwandlung von Boeuf, wie er von seinen Freunden genannt wurde. Siehe auch den teilweise zitierten Brief an Robert Bell von Ende September 1915, siehe unter Kat. X.32.
11 Autobiographie 1955, S. 122.
12 George Grosz: Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, Heft 1, S. 11 ff. Wie der Veröffentlichung zu entnehmen ist, verfaßte Grosz den Text im November 1920.
13 Das wohl früheste Beispiel für das Auftreten des Hakenkreuzes in einer Zeichnung von Grosz findet sich auf dem Helm eines der Soldaten in dem Blatt »Querschnitt« von 1919/20 (Kat. X.76).
14 So sind die drei vorderen Hauptgestalten der »Stützen der Gesellschaft« bis in Einzelheiten vorgebildet in einer Zeichnung, die 1921 unter dem Titel »Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!« abgebildet wurde in dem Band »Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen von George Grosz« (siehe S. 6 der ersten Auflage). Der ebenfalls in dem Blatt erscheinende General in protziger Uniform erscheint in teilweise veränderter Gestalt wieder in »Sonnenfinsternis« (Kat. IX.30). Und das Gemälde »Der Agitator« (Kat. IX.43) läßt sich weitgehend zurückführen auf die Zeichnung »Germanenruf« von 1919/20 (siehe: Dückers 1979, E 59).
15 In einem Brief an Robert Bell schreibt Grosz im September 1915: »Die Soldaten werden in die Kirche zum Gottesdienst kommandiert und rechtsstehende Blätter faseln von der Wiedergeburt des christlichen Ideals. ... Ekelhaft und verlogen, wie alles Menschliche (jawohl!) beten diese Kreaturen heute zu demselben Christus, nur wird er spezifisch deutsch, nein, ich möchte sagen, es wird aus dem internationalen Abrüstungsprediger ein preußischer, so allerdings gebrauchsfertiger Christus (vielleicht geben wir ihm Uniform usw.?).« (In: Knust 1979, S. 31).
16 Autobiographie 1955, S. 130.

2 D. 260/1931.
X. 1002/31.

Im Namen des Reichs

In der Strafsache gegen
1) den Kunstmaler George G r o s z in Berlin = Wilmersdorf,
2) den Verleger Wieland H e r z f e l d e in Berlin = Halensee
wegen Vergehens gegen § 166 StGB.

hat das Reichsgericht, Zweiter Strafsenat, in der Sitzung vom 5.November 1931, an welcher teilgenommen haben

als Richter :

der Senatspräsident Dr. Witt
und die Reichsgerichtsräte Hettner, Krühne, Niethammer, Willhöfft,

als Beamter der Staatsanwaltschaft :

der Reichsanwalt Dr. Schneidewin,

als Urkundsbeamter der Geschäftsstelle :

der Steuerinspektor Struck,

auf die Revision der Staatsanwaltschaft für Recht erkannt :

Das Urteil des Landgerichts III in B e r l i n vom 4.Dezember 1930 wird dahin abgeändert:

Die Zeichnung Nr.10 der im Malik Verlag erschienenen Sammelmappe „Hintergrund" und alle im Besitze des Verfassers, Druckers, Herausgebers, Verlegers oder Buchhändlers befindlichen und die öffentlich ausgelegten oder öffentlich angebotenen Exemplare der Abbildung dieser Zeichnung sowie die zu ihrer Herstellung bestimmten Platten und Formen sind unbrauchbar zu machen.

Im übrigen wird das Rechtsmittel als unbegründet verworfen.

Die Preußische Staatskasse hat die Kosten des Rechtsmittels zu tragen.

Von Rechts wegen.

Grün=

Urteil des Reichsgerichts Berlin im Gotteslästerungs-Prozeß gegen George Grosz und Wieland Herzfelde, 1931

Rosamunde Neugebauer

Der Satire wird der Prozeß gemacht – der Fall Grosz[1]

Satirische Kunst in der Weimarer Republik: Die Zeit schrie nach Satire

Die Jahre der Weimarer Republik waren eine Hoch-Zeit satirischer Kunst. Die Satireproduktion erlebte in Deutschland einen Höhepunkt wie seit der Aufklärung nicht mehr. »Das vorwiegend zeichnerische Werk von George Grosz entspricht einer Blüte der satirischen Literatur in den zwanziger Jahren«, schrieb Wolfgang Hütt in seiner Darstellung der deutschen Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts.[2] Diese Feststellung ist insofern bemerkenswert, als im allgemeinen die Kultur der Weimarer Republik mit den bekannten Ismen sowie der Neuen Sachlichkeit und der Materialästhetik identifiziert und selten dem Satirischen als einem wesentlichen kulturellen Element Aufmerksamkeit geschenkt wird.[3]

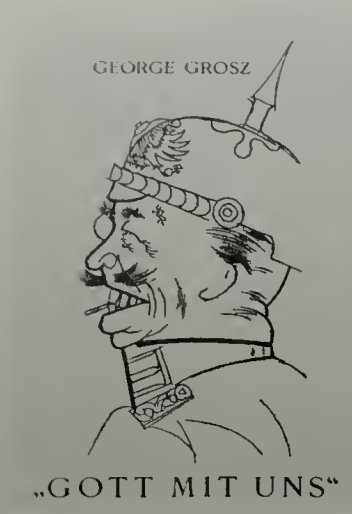
Wer aber wollte leugnen, daß die Publizistik von Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky und Karl Kraus eine ausgeprägt satirische Note hat, daß Alfred Döblins Schlüsselroman »Berlin Alexanderplatz« von 1929 oder Heinrich Manns frühe Romane »Professor Unrat« aus dem Jahr 1905 und »Der Untertan« von 1914 auf satirische Weise Zeitkritik üben, daß sich Dada der satirischen Methode bedient, daß in den meisten veristischen Bildwerken die satirischen Züge dominieren und in den zwanziger Jahren der Aphorismus und das Epigramm wieder zur bedeutenden literarischen Kleinform avancierten?

Eine Fülle satirischer Zeitschriften kam auf den Markt[4], und die auf Trude Hesterbergs »Wilder Bühne«, in Rosa Valettis »Cabarett Größenwahn« und in Max Reinhardts »Schall und Rauch« rezitierten satirischen Couplets, Songs und Sketche wurden ein gewichtiges, stilprägendes Element der Weimarer Kultur.[5]

Zu Beginn der Republik gab es allein in Berlin mehrere Dutzend Kabaretts. Tucholsky und Walter Mehring, Max Herrmann-Neisse und Klabund (d.i. Alfred Henschke), Joachim Ringelnatz und Erich Kästner, Erich Mühsam und Erich Weinert schrieben kabarettistische Texte und trugen sie zum Teil selbst vor. George Grosz, John Heartfield, sein Bruder Wieland Herzfelde, Walter Trier und Ernst Stern gestalteten Programmhefte und/oder Bühnendekorationen für das Kabarett. Valeska Gert erregte mit ihren satirischen Grotesk-Tänzen die Gemüter, Chaplin-Filme machten Furore, und Sternheims satirische Dramenreihe »Aus dem bürgerlichen Heldenleben« eroberte die Bühne. Auch die Komödien von Georg Kaiser und Walter Hasenclever, die Wiener Volksstücke eines Ödön von Horváth, Ernst Tollers und Walter Mehrings Nachkriegssatiren wie »Hoppla – wir leben!« oder »Der Kaufmann von Berlin« sowie Bertolt Brechts frühe Dramen »Baal«, »Trommeln in der Nacht«, »Im Dickicht der Städte« und »Die Dreigroschenoper« hatten einen bedeutenden Anteil daran, daß in der Theaterlandschaft satirische (Um-)Triebe sprossen.

Im Spannungsfeld zwischen paradox-grotesker Spielerei und humorigem Klamauk einerseits sowie klassenkämpferischer Agitation und moralisierendem Lehrstück andererseits sprang von der Kleinkunst- wie von der großen Bühne so manch zündender Funke auf das Publikum über. Zum Beispiel, wenn in Piscators politisch brisanter »Schwejk«-Inszenierung[6] der »brave Soldat« aller Länder (nicht nur der k. u. k. Monarchie) dem Staat beflissentlich einen schlechten Dienst erweist und das Publikum – sehr zum Mißfallen der nationalistischen Presse – dies mit »Lachsalven« und »donnerndem« Beifall goutierte.[7] Mit Satire reagierten die Künstler zum einen auf die politischen Ereignisse und gesellschaftlichen Erscheinungen der Nachkriegszeit, zum anderen auf die Kunsttradition und den Kunstmarkt. Carl Einsteins »Schlimme Botschaft« beispielsweise ist eine grimmige Satire auf kunstliebende Bürger des christlichen Abendlandes, die, käme Jesus noch einmal auf die Erde, den Gottessohn skrupellos wieder ans Kreuz schlügen, falls dies ästhetisch und pekuniär Gewinn verspräche.[8]

»Die Zeit schrie nach Satire!« So drückte es Kurt Tucholsky einmal aus[9], und der Wegfall der Zensur in der Weimarer Republik ermöglichte, daß dieser Schrei nach kritischer Unterhaltung ein vielstimmiges Echo fand, wenngleich der Staatsanwalt nur allzu häufig per Strafgesetzbuch die verfassungsrechtlich garantierte Freiheit (Artikel 142: Freiheit von Kunst und Wissenschaft) einschränkte.[10]



George Grosz, »Gott mit uns«, Mappendeckel, Vorderseite der gleichnamigen Mappe, Der Malik-Verlag, 1920

Was darf die Satire?

Wenn die staatliche Akzeptanz von Satire ein Gradmesser für demokratische Freiheit ist, so hatte sich seit der Kaiserzeit und den bekannten Strafprozessen gegen Wilhelm Busch, Ludwig Thoma und Oskar Panizza nur wenig geändert. Nicht nur Carl Einstein kam seine »Schlimme Botschaft« von den unfrommen Herzensergießungen kunstliebender Geschäftsbrüder teuer zu stehen – die junge Republik quittierte sie mit ihrem ersten Gotteslästerungs-Prozeß[11] –, sondern auch gegen andere Satiriker folgten zahlreiche Prozesse.[12] Die Weimarer Republik wehrte sich immerhin mit den rechtsstaatlichen Mitteln einer Demokratie gegen den Angriff der Kunst auf die »heiligen Güter der Nation«. Das bürgerliche Strafgesetzbuch schränkte das Grundrecht »Kunstfreiheit« ein, um – wie es hieß – andere Wertsphären (Religion, Sitte etc.) vor künstlerischen Grenzüberschreitungen zu schützen. Nach dem seit 1871 geltenden Strafrecht konnten vor allem die drei Gesetzesparagraphen 166, 184 und 185 des Strafgesetzbuches zur Repression einer »vom durchschnittlichen ästhetischen und sittlichen Empfinden« abweichenden Kunst herangezogen werden – und alle drei wurden in den insgesamt drei Grosz-Prozessen angewendet. In »Gott mit uns«[13] sollte George Grosz die Reichswehr beleidigt (nach § 185 oder § 196 StGB), mit Darstellungen in »Ecce Homo«[14] sich der Verbreitung unzüchtiger Schriften und Abbildungen (nach § 184 StGB) schuldig gemacht und mit »Christus mit der Gasmaske« – so der aufsehenerregende Titel eines Blattes aus der Graphik-Folge »Hintergrund«[15], den die damalige Presse dem Blatt »Maul halten und weiter dienen« gab – Einrichtungen der christlichen Kirchen (nach § 166 StGB) öffentlich beschimpft haben. Die Frage »Was darf die Satire?«, die Kurt Tucholsky 1919 im »Berliner Tageblatt« stellte und mit einem satirisch kessen »Alles« beantwortete[16], beschäftigte die republikanische Gerichtsbarkeit bis zu ihrem Ende. Für den NS-Staat war dies keine Frage mehr.

Die »beleidigte Reichswehr« auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe«

Die von Raoul Hausmann, John Heartfield und George Grosz 1920 in der Berliner Kunsthandlung Dr. Otto Burchard veranstaltete »Erste Internationale Dada-Messe«, diese »größte öffentliche Aktion der Deutschen Dada-Bewegung«[17], war nicht nur ihr Höhe-, sondern gleichzeitig auch ihr Endpunkt. Zu sehen waren neben Plakaten mit aufreizenden Dada-Sprüchen, ungewöhnlichen Figur- und Objekt-Assemblagen sowie bilderstürmerischen Collagen vor allem Werke, die sich in provozierender Weise mit dem Weltkrieg und der republikanischen Wirklichkeit auseinandersetzten. So z. B. eine an der Decke hängende Soldatenpuppe mit Schweinskopfmaske von Rudolf Schlichter mit dem Titel »Preußischer Erzengel« (siehe Kat. IV.12) und die Grosz-Mappe »Gott mit uns«, die auf einem Büchertisch auslag. In der Kritik von Adolf Behne in der Zeitschrift »Freiheit«, in der er die Kunst der Dadaisten verteidigt, heißt es: »Dada zeigt die Welt 1920. Viele werden sagen: so scheußlich sei selbst 1920 nicht. Es ist so: Der Mensch ist eine Maschine, die Kultur sind Fetzen, die Bildung Dünkel, der Geist ist Brutalität, der Durchschnitt ist Dummheit und Herr das Militär.«[18]

George Grosz, Maul halten und weiter dienen, 1927, aus der Mappe »Hintergrund«, Der Malik-Verlag, 1928

George Grosz, Ecce Homo, 1921, aus der Mappe »Ecce Homo«, Der Malik-Verlag, 1923

Einer dieser gemeinten Militärs, der nicht eben zufällig die Ausstellung aufsuchte, fühlte sich getroffen und erstattete Anzeige. Dies führte am 20. April 1921 zum Prozeß gegen Johannes Baader (»Oberdada«), Otto Burchard, Wieland Herzfelde, George Grosz und Rudolf Schlichter vor der 1. Strafkammer des Landgerichts II, Berlin.[19] Die Dadaisten waren angeklagt, sich durch Herstellung und Präsentation der Mappe »Gott mit uns« und der Soldatenpuppe auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« der Beleidigung der Reichswehr schuldig gemacht zu haben. Das Urteil lautete: Grosz 300 Mark und Verleger Herzfelde 600 Mark Geldstrafe[20] wegen Beleidigung der Reichswehr durch die Mappe »Gott mit uns«; die anderen Angeklagten wurden freigesprochen. Das Reichswehrministerium erhielt die Publikationsbefugnis zugesprochen, die Platten seien einzuziehen und unbrauchbar zu machen. Im April legte Rechtsanwalt Grünspach Revision ein.[21] Doch eine Entscheidung des Reichsgerichts ist, soweit ersichtlich, nicht überliefert.

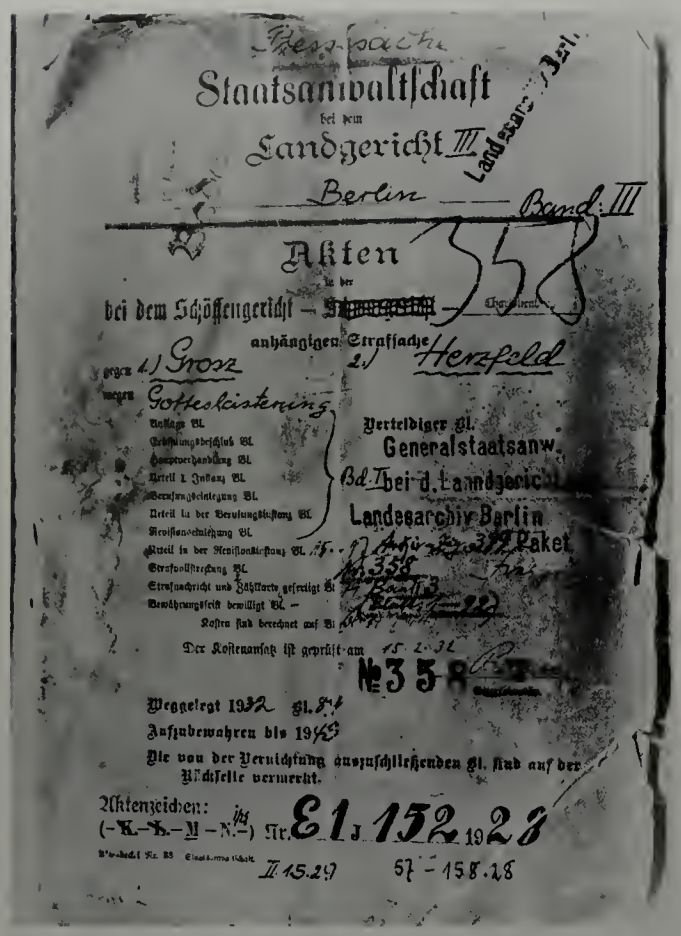
Die Anklage stützte sich vor allem auf die Zeugenaussage Hauptmann Matthäis, der die Dada-Messe besucht und die Ausstellung als »systematische Hetze gegen Offiziere und Mannschaften des deutschen Heeres« empfunden hatte. Besonders die Grosz-Mappe enthielt seiner Ansicht nach »infame und verabscheuungswürdige Verunglimpfungen«.[22] Grosz und Herzfelde bestritten jegliche Beleidigungsabsicht und verteidigten sich mit der Begründung, daß es »sich um eine in durchaus künstlerischer Form ausgeführte Satire auf militärische Auswüchse [handle], die nicht nur in Deutschland, sondern ganz allgemein bei den verschiedenen Nationen sich zeigen«.[23] Nach damaliger juristischer Auffassung lag dann keine Beleidigung vor, »wenn der Täter annehmen darf, sein Opfer werde im Grunde sich gar nicht beleidigt fühlen«, da sich der Angriff nicht gegen die Person, sondern gegen eine gesellschaftliche Struktur, eine Zeiterscheinung oder Ähnliches richte.[24] In diesem Sinne argumentierte auch die Verteidigung, während Staatsanwalt und Zeuge in der Dada-Veranstaltung eine exakt adressierte Beleidigung sahen. Reichskunstwart Edwin Redslob, der neben dem damaligen Direktor der städtischen Sammlungen Dresden, Paul Ferdinand Schmidt, als Kunstsachverständiger fungierte, betonte in seinem schriftlichen Gutachten, daß es sich bei »Gott mit uns« um Satire, also um Kunst, und nicht um ein »tendenziöses Kampfmittel« handle und daß es »das Recht und die Pflicht des Künstlers« sei, kritisch zu seiner Zeit Stellung zu beziehen und allgemeine Mißstände anzuklagen.[25] Die Strafkammer sah in der Grosz-Mappe das Maß der zulässigen Satire – ohne zu definieren, wie eine solche auszusehen hätte – überschritten, kam aber dem Strafantrag des Staatsanwaltes nicht in vollem Umfang nach, sondern verurteilte Grosz zu »nur« 300 Mark, da Grosz immerhin ein Künstler sei, den Multiplikator der Graphik-Mappe, Verleger Herzfelde, aber zu 600 Mark Geldstrafe. Das Urteil im Dada-Prozeß steht insofern allein in der Geschichte der Weimarer Rechtsprechung, als in »Gott mit uns« keine bestimmten Militärs (Verstoß gegen § 185 StGB), sondern allgemein deutsche und österreichische Weltkriegssoldaten sowie Angehörige der Reichswehr ohne individuelle Züge und mit Ungenauigkeiten in der Uniformierung karikiert sind (keine Porträtkarikatur, sondern typisierende Karikatur). Da Grosz in »Gott mit uns« nicht bestimmte Personen dargestellt hat, fragt man sich, wen er beleidigt haben soll: die Reichswehr oder allgemein das Militär? In beiden Fällen wäre nicht der Straftatbestand gemäß § 185 erfüllt gewesen, da mit diesem Paragraphen keine Kollektivbeleidigungen geahndet wurden. Doch auch nach § 196 StGB, nach dem die Beleidigung von »Kollektivpersönlichkeiten« bestraft wurde, mußte es einen unmittelbar Beleidigten geben.[26] Die Frage, inwieweit »Personeneinheiten« wie z. B. Behörden, Verbände, Parteien etc. überhaupt »beleidigungsfähig« sind, ist bis heute im Strafrecht umstritten.[27]

Auch wenn die Urteilsbegründung nicht überliefert ist, so läßt sich doch mit Tucholsky vermuten: »Bestraft wird – nach bestem Wissen und Gewissen die Gesinnung.«[28]

»Ecce Homo« – ein Porno?[29]

Unter dem biblischen Motto »Seht, das ist der Mensch« veröffentlichte Wieland Herzfelde 1923 einhundert gesellschaftssatirische Arbeiten, die Grosz zwischen 1915 und 1922 geschaffen hatte. In seinem 1930 für den Gotteslästerungs-Prozeß verfaßten Lebenslauf äußerte sich Grosz rückblickend voll Bitterkeit über den gleich nach Erscheinen der »Ecce Homo«-Folge erhobenen Vorwurf, sie enthalte 22 »unzüchtige Darstellungen«, die das »Scham- und Sittlichkeitsgefühl eines normal empfindenden Menschen« verletzten. »In diesem Werk aber handelt es sich überhaupt nicht um Pornographie. Es ist ein Dokument jener Inflationszeit ... mit ihren Lastern und ihrer Sittenlosigkeit ... es ist in seiner Wirkung so brutal wie die Zeit, die es mir eingab ... und wenn man die Wirkung fragt ... so schreckt es wahrhaftig ab ... aber es regt keineswegs die Unzucht an ...

Deckblatt des dritten Aktenbandes der Staatsanwaltschaft beim Landgericht III, Berlin, betr. Strafsache Grosz/Herzfelde wegen Gotteslästerung



George Grosz, Rudi S., 1921, aus der Mappe »Ecce Homo«, Der Malik-Verlag, 1923

lächerlich und ungerecht war es, dieses pessimistische Opus vom Menschen in einen Topf zu werfen mit den vielen pornographischen, rein schweinischen Publikationen.«[30]

Bei der Beurteilung, ob eine Darstellung unzüchtig im Sinne des § 184 StGB ist, kam es nach damaliger Auffassung in erster Linie auf den »tatsächlichen Inhalt« der Darstellung und nicht auf die Absicht des dafür Verantwortlichen oder die Wirkung auf Dritte an.[31] Die Inhaltsangaben der beanstandeten Graphiken standen deshalb im Mittelpunkt der Urteilsbegründung; gestalterische und rhetorische Elemente wurden nicht beachtet. So heißt es in der Bildbeschreibung von Blatt 42: »Nro. 42 (Rudi) zeigt einen Selbstbefriediger mit entblößtem Geschlechtsteil. Er hat sich am linken Fuß eine Fessel angelegt. In der rechten Hand hält er einen Damenstiefel, in der linken einen Pinsel, den er augenscheinlich zur Selbstbefriedigung benutzt hat.«[32] Die Behauptung des Vorsitzenden Richters und seiner Kollegen, »Rudi S.« habe vor dem dargestellten Moment mit dem Malerpinsel onaniert, wirft doch eher ein bezeichnendes Licht auf die Interpretatoren, als daß sie den Bildgegenstand angemessen erhellte. Die richterlichen Beschreibungen konzentrierten sich allein darauf, ob die Frauen mit »entblößten« oder »massigen nackten Brüsten«, »besonders stark betontem entblößten Gesäß«, mit »offener« oder »geschlossener Schamspalte«, mit »behaartem Geschlechtsteil«, »breitbeinig« sitzend und mit »lüsternem Blick« oder die Männer »mit geöffneten Hosen« und »entblößtem Geschlechtsteil« zu sehen seien. Läse man die Urteilsbegründung ohne visuelle Kenntnis von »Ecce Homo«, könnte man vermuten, es handle sich um eine der einschlägigen Broschüren, die nur unter dem Ladentisch gehandelt wurden.

Die von den geladenen Sachverständigen, Reichskunstwart Edwin Redslob, Maximilian Harden und Max Osborn, mündlich und von Max Liebermann in einem schriftlichen Gutachten vorgetragenen Argumente zur Verteidigung der Groszschen Satire wurden bei der Urteilsfindung kaum berücksichtigt. Das Kriterium für die Beurteilung der beanstandeten Werke war für die Weimarer Justiz nicht ein »kompetentes Dritturteil« aus der Kunstpraxis – Künstler, Kunsthistoriker und Kunstkritiker wurden wohl gehört, ihr Urteil war jedoch nicht ausschlaggebend[33] –, sondern das auch im »Ecce Homo«-Prozeß beschworene »Schamgefühl des normal empfindenden Menschen«. Eine Unterscheidung zwischen erotischer Kunst einerseits und Satire über Sexualverhalten und sittlichen Anspruch andererseits fand nicht statt. Grosz und seine Verleger Wieland Herzfelde und Julian Gumperz wurden am 16. Februar 1924 wegen Verstoßes gegen § 184 StGB von der 6. Strafkammer des Landgerichtes III, Berlin, unter Vorsitz von Landgerichtsdirektor Ohnesorge zu je 500 Goldmark Geldstrafe verurteilt.[34] Außerdem wurde die Einziehung des Werbeprospekts und der 22 beanstandeten Graphiken aus sämt-

lichen »Ecce Homo«-Exemplaren sowie die Unbrauchbarmachung der entsprechenden Platten und Formen angeordnet. Die von den Angeklagten daraufhin eingelegte Revision verwarf das Reichsgericht am 2. Juni 1924. Gegen die Bestätigung einer Verurteilung durch die Revisionsinstanz Reichsgericht stand verurteilten Künstlern kein weiteres Rechtsmittel mehr zur Verfügung.

Der Vorwurf der Unsittlichkeit[35] gegen die Grosz-Graphiken ist weder ein Einzelfall noch ein rein deutsches Phänomen. Zweifelhafte Berühmtheit erlangte zu Beginn der Moderne der Prozeß gegen Charles Baudelaire und seine Verleger wegen »Beleidigung der öffentlichen Moral und der guten Sitte« durch seinen Gedichtzyklus »Les fleurs du mal«. Baudelaire wurde 1857 zu einer Geldstrafe verurteilt.[36] Immerhin wurde neunzig Jahre später in Frankreich ein Gesetz erlassen, das seinesgleichen in anderen Ländern sucht: Am 12. September 1946 beschloß die Nationalversammlung, daß alle Urteile gegen Werke, die nach Ansicht der Gebildeten (!) die Kultur bereicherten, aufzuheben seien. Auf der Grundlage dieses Gesetzes wurde vom Kassationsgerichtshof in Paris auch das Urteil gegen Baudelaire in aller Form revidiert.[37] Ein solches Gesetz wurde in Deutschland nicht einmal diskutiert, geschweige denn erlassen. Sämtliche Graphiken aus »Ecce Homo« werden heute zwar unbehelligt ausgestellt und verkauft, aber das Urteil von 1922 wurde nie aufgehoben und Grosz offiziell nicht rehabilitiert.

Die Angeklagten George Grosz und Wieland Herzfelde mit ihrem Anwalt Dr. Alfred Apfel in der Verhandlung vom 3./4. Dezember 1930

Der Gotteslästerungs-Prozeß gegen Grosz

Da selbst ein nur auf die äußeren Daten beschränkter Bericht über das von 1928 bis 1931 währende Strafverfahren gegen Grosz und seinen Verleger Herzfelde aufgrund der Komplexität der Ereignisse und Beziehungen diesen Rahmen sprengte, seien hier nur die wichtigsten Fakten summarisch genannt.[38]

Corpora deliciti waren anfänglich drei Blätter (Nr. 2, 9 und 10) der Graphik-Mappe »Hintergrund«. Das Schöffengericht Berlin-Charlottenburg unter dem Vorsitz von Landgerichtsdirektor Tölke ging in seinem Urteil am 10. Dezember 1928 über das vom Staatsanwalt beantragte Strafmaß (1000 Mark Geldstrafe) hinaus, verurteilte die Delinquenten jedoch »nur« wegen »Angriff[s] auf eine Einrichtung der christlichen Kirchen, nämlich der Christusverehrung durch die Zeichnung Nr. 10«, zu je 2000 Mark Geldstrafe. Außerdem sollten die Zeichnung eingezogen und die Platte unbrauchbar gemacht werden.[39] Der Vorwurf der Gotteslästerung wurde fallengelassen.[40] Sowohl die Staatsanwaltschaft als auch die Verteidigung legten daraufhin Berufung ein. In den darauffolgenden zwei Berufungsverhandlungen sprach das Berliner Landgericht III unter Vorsitz von Landgerichtsdirektor Julius Siegert, einem bis dato als streng konservativ eingeschätzten Richter, die Angeklagten beide Male frei, was Alfred Kerr zu der Feststellung »es gibt noch Richter in Berlin« veranlaßte und in der Rechtspresse mit Schlagzeilen wie »Herr Siegert entthront die Staatskirche« bedacht wurde.[41] Am 5. November 1931 beschloß das Reichsgericht, den zweiten, als »revisionssicher« (Verteidiger Apfel) angesehenen Freispruch der Siegert-Kammer durch die juristisch umstrittene Anwendung der Paragraphen 41 und 42 auf die Graphik »Christus mit der Gasmaske« abzuändern – d.h. Einziehung und Vernichtung der Zeichnung, aller Exemplare der Graphik sowie ihrer Druckplatten.[42]

Innerhalb von vier Jahren war in insgesamt fünf Verhandlungen vor Berliner Landgerichten und dem Reichsgericht in Leipzig von Juristen, Kunst- und Religionsgutachtern über die Rechte und Pflichten des Satirikers sowie das Verhältnis von Kunst und Religion kontrovers diskutiert und unterschiedlich geurteilt worden. Hinzu kam 1930/31 ein Nachfolgeprozeß (»Freidenker-Prozeß«) über die Präsentation einer halbplastischen (von Grosz nicht autorisierten) Nachgestaltung des »Christus mit der

Gasmaske« durch einen kommunistischen Künstler auf einer Arbeiterkultur-Ausstellung in Berlin.[43] Noch nie zuvor waren in einer Diskussion um ein Kunstwerk so viele Sachverständige anderer Gebiete (Juristen, Theologen, Politiker, Journalisten) berufen bzw. fühlten sich dazu berufen zu interpretieren, zu kommentieren und allgemeine Statements über das Wesen der Kunst abzugeben. Als unparteiische Sachverständige wurden Reichskunstwart Edwin Redslob sowie der Rechtswissenschaftler Wilhelm Kahl, als Religionsexperten der Anklage der katholische Moraltheologe Friedrich Wagner und der evangelische Pastor Helmuth Schreiner sowie von seiten der Verteidigung der evangelische Pfarrer August Bleier, der Redakteur der katholischen »Rhein-Mainischen Volkszeitung« Walter Dirks, der Vorsitzende der deutschen Quäker Hans Albrecht und der Präsident der Deutschen Friedensgesellschaft Harry Graf Kessler gehört. Zahlreiche künstlerische und politische Verbände (Schutzverband deutscher Schriftsteller, Kampfausschuß gegen Zensur etc.)[44] solidarisierten sich öffentlich sowie durch Schreiben an die Gerichte mit den Angeklagten. In fünf Sitzungen des Preußischen Landtags und in zweien des Reichstags kam »der Fall Grosz« zur Sprache.[45] Das Presse-Echo war enorm. Von Kiel bis München und von Paris bis Prag wurde in zahlreichen Zeitungs- sowie Zeitschriftenartikeln über den Prozeß und den Künstler berichtet und gerichtet. Nicht nur die Volksvertreter, auch die Journalisten von Tageszeitungen, Partei- und Kirchenblättern sowie Kunst- und Literatur-Zeitschriften bekannten in ihren Kommentaren zum Grosz-Prozeß politisch Farbe.[46] In etlichen Zeitungsberichten über den Prozeß wurde die inkriminierte Christus-Darstellung nicht nur beschrieben, sondern auch abgebildet. Keine Graphik hatte bis dato eine so große Öffentlichkeit erfahren und so widersprüchliche Emotionen in der Bevölkerung ausgelöst. Im Fall des »Christus mit der Gasmaske« kann die Frage, ob Kunst etwas bewirke (unabhängig von der Ambivalenz der Wirkung), unbestreitbar bejaht werden. Diese auf juristischer und publizistischer Ebene geführte Auseinandersetzung um die »richtige« Interpretation der Grosz-Graphik zeigt deutlich die Grenzen, aber auch die besonderen Wirkungsmöglichkeiten satirischer Kunst.

Konzentriert man den Blick nur auf diesen stark kontrovers diskutierten und langwierigsten Gotteslästerungs-Prozeß der Neuzeit[47], übersieht man leicht die drastische Zunahme dieser Verfahren in den letzten Jahren der Weimarer Republik. Zur gleichen Zeit wie der Prozeß um den »Christus mit der Gasmaske« (1928–31) wurde Kurt Tucholsky wegen seines »Gesangs des englischen Chorknaben«, Kurt Weill wegen seiner Operninszenierung »Protagonisten« von Georg Kaiser, Ernst Glaeser wegen seines Dramas »Seele über Bord«, Walter Hasenclever wegen seiner Komödie »Ehen werden im Himmel geschlossen« und Friedrich Wendel wegen seiner Publikation »Die Kirche in der Karikatur«[48], um nur einige zu nennen[49], der Gotteslästerung angeklagt. Die Verurteilungen wegen Vergehens gegen Paragraph 166 des Strafgesetzbuchs stiegen in Deutschland von 1918 bis Ende der zwanziger Jahre um mehr als das Doppelte, in Zahlen ausgedrückt, auf annähernd vierhundert im Jahr an, und viele der prominenten Angeklagten waren Satiriker.[50]

Zur Zeit der Weimarer Republik konnte Kurt Tucholsky immerhin noch feststellen: »Wenn einer bei uns einen guten politischen Witz macht, dann sitzt halb Deutschland auf dem Sofa und nimmt übel.«[51] Nach 1933 wollte ganz Deutschland den Satirikern übel. Die Nationalsozialisten schickten selbst den politisch eher konservativen (und arischen) Werner Finck ins Konzentrationslager. Als Finck im Krankenrevier des KZs Esterwegen den todkranken Carl von Ossietzky traf, bemerkte der große Publizist gegenüber dem Kabarettisten trocken: »Daß wir noch einmal zusammen im gleichen Lager stehen würden, hätte ich mir auch nicht träumen lassen.«[52] Die meisten Satiriker waren aus den christlichen Kirchen ausgetretene »Freidenker« oder säkulare Juden. Respektloses satirisches Gelächter verträgt sich offensichtlich nicht mit religiöser Demut, klassischem Ernst, dogmatischen Standpunkten und autoritärer Gesinnung. Spätestens seit Umberto Ecos Bestseller »Der Name der Rose« ist die Angst des christlichen Abendlandes vor der subversiven Kraft des Lachens ein Allgemeinplatz. Doch schon Platon befand, Götter und Heroen sollten nicht lachen, da das Lachen sie entthrone.[53] Sowohl Selbstironie als auch satirische Kritik von außen wirken auf Dauer zersetzend auf hierarchische Ordnungen und starre Dogmen. Gelungene satirische Kunst ist nicht wirkungslos: Sie hat Folgen – nicht nur für den Satiriker.

Anmerkungen

1 Die Autorin befaßt sich ausführlich mit den drei Strafprozessen gegen Grosz in ihrer Dissertation: George Grosz – Macht und Ohnmacht satirischer Kunst am Beispiel der Graphikfolgen »Gott mit uns«, »Ecce Homo« und »Hintergrund«, Berlin 1993.

2 Wolfgang Hütt: Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert, Berlin (Ost) 1969, S. 207.

3 Untersuchungen zu satirischen Zeitschriften und zum Werk einzelner deutschsprachiger Literaten, wie Karl Kraus oder Robert Musil, liegen vor. Das politische Kabarett wird seit den achtziger Jahren wiederentdeckt (siehe u. a. die 1986 begonnene, auf 25 Bände angelegte Reihe »Kabarettgeschichte-n« von Reinhard Hippen und die 1987 begonnene, auf 5 Bände projektierte Kabarett-Anthologie »Kleinkunststücke« von Volker Kühn). Eine allgemeine historische Zusammenschau, eine Geschichte der deutschen Satire der zwanziger Jahre oder gar des 20. Jahrhunderts steht noch aus. Helmut Arntzen widmete der »Deutschen Satire im 20. Jahrhundert« einen erhellenden Artikel und bereitet eine größere Publikation zu diesem Thema vor, doch beschränken sich der Artikel wie der zu erwartende Buchband auf die literarische Satire (Helmut Arntzen: Deutsche Satire im 20. Jahrhundert, in: Ders.: Literatur im Zeitalter der Information. Aufsätze, Essays, Glossen, Frankfurt a. M. 1971, S. 167–192; ders.: Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie, Bd. 2, Darmstadt, in Vorbereitung).

4 Zum Beispiel »Lachen links«, »Die Pleite«, »Der blutige Ernst«, »Der Knüppel«, »Merzhefte«, »Das Stachelschwein«. Einen Überblick über die satirischen Zeitschriften in der Weimarer Republik bietet Reinhard Hippen: Radikale Scherze gegen Staatsanwalt und Strebertum nach 1917, in: Ders.: Kabarett der spitzen Feder. Streitzeitschriften, Zürich 1986, S. 77–111 (Kabarettgeschichte-n 9).

5 Siehe u. a. Volker Kühn (Hg.): Hoppla, wir leben. Kabarett einer gewissen Republik. 1918–1933, Weinheim–Berlin 1988 (Kleinkunststücke 2); Karl Riha: Literarisches Kabarett und Rollengedicht. Zu einem balladesk-lyrischen Typus in der deutschen Literatur nach dem Ersten Weltkrieg, in: Ders.: Moritat, Bänkelsong, Protestballade, Kabarettlyrik und engagiertes Lied in Deutschland, Königstein i.T. ²1979, S. 382–395.

6 Zu den Bühnenarbeiten von Grosz für diese Inszenierung und zur Entstehung der »Hintergrund«-Graphiken in diesem Zusammenhang siehe Kap. XIX in Erwin Piscator: Das politische Theater, Berlin (Ost) 1968, S. 187–203; Andrew Deshong: The Theatrical Designs of George Grosz, Diss. Yale University 1970, Ann Arbor (MI) 1982, S. 72–89; Herbert Knust: Grosz' Contribution to the Berlin Schwejk Performance of 1928, in: Theatrical Drawings and Watercolors by George Grosz. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1973, unpag. und Kat. Nr. 25–44; Sabarsky 1986, Kat. Nr. 164–169, 171–179; Neugebauer 1993, S. 125 ff.

7 Siehe die Theaterkritiken, nachgedruckt in Günther Rühle: Theater für die Republik. 1917–1933. Im Spiegel der Kritik, Frankfurt a. M. 1967, S. 841–848, und in Manfred Brauneck: Die Rote Fahne. Kritik, Theorie, Feuilleton. 1918–1933, München 1973, S. 320–323.

8 Carl Einstein: Die schlimme Botschaft, Berlin 1921.

9 Zit. nach Kurt Wafner: »Einfach klassisch!« – und noch mehr. Eine Nachbetrachtung, in: Beiheft zum Reprint der Programmzeitschrift-Folge »Schall und Rauch«, Berlin (Ost) 1985, S. 1–22, hier S. 7.

10 Die Einschränkung der Kunstfreiheit durch staatsanwaltliches Einschreiten darf nicht als Zensur bezeichnet werden, da sie nur einzelne Fälle betrifft. Zensur ist, nach Auffassung des Gesetzgebers (in der Weimarer Republik wie heute), eine »generelle Genehmigungspflicht in Form des allgemeinen Verbotes mit Erlaubnisvorbehalt«. Dazu ausführlich der Artikel »Zensur«, in: Kleines Lexikon der Sprache des Kabaretts, in: Reinhard Hippen (Hg.): Sich fügen – heißt lügen. 80 Jahre deutsches Kabarett, Mainz 1981, S. 153–192, hier S. 191 f.

11 Zum Prozeß ausführlich: Heinrich Hubert Houben: Verbotene Literatur von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisch-historisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftsteller und Verleger, Bd. 1, Berlin 1924, S. 137–174.

12 Einen Überblick sowie Detailinformationen zu einzelnen Kunstprozessen vermitteln Dieter Breuer: Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland, Heidelberg 1982; Birgit Dankert und Lothar Zechlin (Hg.): Literatur vor dem Richter. Beiträge zur Literaturfreiheit und Zensur, Baden-Baden 1988; Heinrich Hannover und Elisabeth Hannover-Drück: Politische Justiz. 1918–1933, Hamburg ²1977; Wolfgang Hütt (Hg.): »Hintergrund«. Mit dem Gotteslästerungs- und Unzüchtigkeitsparagraphen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler. 1900–1933, Berlin (Ost) 1990; Wolfgang Knies: Schranken der Kunstfreiheit als verfassungsrechtliches Problem, München 1967 (Münchener Universitätsschriften. Reihe der Juristischen Fakultät, 4); Ludwig Leiss: Kunst im Konflikt. Kunst und Künstler im Widerstreit mit der »Obrigkeit«. Berlin–New York 1971; Sieghart Ott: Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur, München 1968; Ansgar Skriver: Gotteslästerung, Hamburg 1962; Gert Zeising: Die Bekämpfung unzüchtiger Gedankenäußerung seit der Aufklärung. Mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung in Deutschland, Frankreich, England und den USA, Diss., Marburg 1967.

13 George Grosz: Gott mit uns. Politische Mappe. 9 Lithographien, Berlin: Der Malik-Verlag 1920.

14 George Grosz: Ecce Homo. 84 Lithographien und 16 Aquarelle, Berlin: Der Malik-Verlag 1923.

15 Blatt Nr. 10 »Maul halten und weiter dienen«, in: Hintergrund. 17 Zeichnungen von George Grosz zur Aufführung des »Schwejk« in der Piscator-Bühne, Berlin: Der Malik-Verlag 1928.

16 Ignaz Wrobel (d.i. Kurt Tucholsky): Was darf die Satire?, in: Berliner Tageblatt, 27. 1. 1919.

17 Helen Adkins: Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920, in: Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 156–167, hier S. 157. – Sehr gelungen war in der Ausstellung »Stationen der Moderne« der Nachbau eines Ausstellungsraumes anhand von Photographien und dem Gebäudegrundrißplan durch Helen Adkins, Michael Sellmann und Hanns-Rudolf Wild.

18 Adolf Behne: Dada, in: Die Freiheit, 9. 7. 1920. Von den Kunstkritikern teilte nur Paul Westheim Behnes positive Einstellung zur Dada-Messe. Siehe W. (d.i. Paul Westheim): Dada, in: Frankfurter Zeitung, 17. 7. 1920, und in: Das Kunstblatt, 4. Jg., 1920, S. 256. – Wieso Karin Füllner die Reaktion der Presse auf die Dada-Messe und den anschließenden Dada-Prozeß nicht in ihre kleine Zusammenstellung: Dada Berlin in Zeitungen. Gedächtnisfeiern und Skandale, Siegen ²1987, aufnahm, ist unerfindlich. Vgl. die Auflistung der Presseartikel im Literaturanhang in Neugebauer 1993, S. 211, 231.

19 Rekonstruktion des Prozesses in: Neugebauer 1993, S. 73 ff.

20 In einer Titelgeschichte des »Spiegel« von 1954, anläßlich des Besuchs von Grosz in Deutschland, ist fälschlich von Verhaftung und von 5000 Mark Geldbuße die Rede (Anonym: Der traurigste Mensch in Europa. Maler von Teufeln und Dämonen: George Grosz, in: Der Spiegel, 30. 6. 1954, Titelblatt und S. 6–30, hier S. 27).

21 Redslob-Akte 32/87, Reichskunstwart, Bd. 1, Bl. 246–254, hier Bl. 246; Bundesarchiv Koblenz.

22 Zit. nach: Anonym: Die Auswüchse der Dadamesse. Ein Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr. Der »Oberdada« vor Gericht, in: Berliner Tageblatt, 21. 4. 1921. – Die Zeitungen vermuteten, daß Matthäi als »Strohmann« der Reichswehr die Staatsanwaltschaft mobilisiert hatte. Siehe: Anonym: Die beleidigte Reichswehr, in: Berliner Börsen-Courier, 21. 4. 1921; Anonym: Staatsaktion gegen Dadaisten, in: Vorwärts. Morgenausgabe, 21. 4. 1921; Anonym: Dada vor Gericht, in: Vossische Zeitung, 1. Beilage, 21. 4. 1921; R.C.: Der »Oberdada« vor Gericht. Wegen Beleidigung der Reichswehr, in: Berliner Lokal-Anzeiger, 21. 4. 1921. 1927 äußerte der einst angeklagte Verleger der Grosz-Mappe, Wieland Herzfelde, in einer Rede anläßlich des zehnjährigen Bestehens seines Verlages, Professor Brunner habe damals Anstoß genommen: Wieland Herzfelde: Zehn Jahre »Malik«-Verlag. Aus einer Ansprache des Verlegers Wieland Herzfelde anläßlich der Feier, in: Die literarische Welt, 3. Jg., 11. 3. 1927, S. 5. Zur Person des berühmt-berüchtigten Literatursachverständigen des Berliner Polizeipräsidiums, Karl Brunner, siehe: Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 30, 33, 35, 44–51.

23 Zit. nach: Anonym: Die Auswüchse der Dadamesse, wie Anm. 22.

24 [?] von Lilienthal: § 185 StGB. Grenzlinie zwischen politischer Satire und Beleidigung, in: Juristische Wochenschrift, 53. Jg., 1924, S. 1526 f.

25 Redslob-Akte 32/87, Bd. 1, Bl. 248; Bundesarchiv Koblenz. Zur Person des Kunsthistorikers und großen »liberalen Konservativen« Redslob siehe die Bio-Bibliographie von Karl Heinz Hering: Verzeichnis der Schriften von Edwin Redslob, in: Georg Rohde u. a. (Hg.): Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe, Berlin 1955, S. 381–402, sowie Redslobs Autobiographie: Von Weimar nach Europa. Erlebtes und Durchdachtes, Berlin 1972. Siehe außerdem: Edwin Redslob: Grundgedanken für die Arbeit des Reichskunstwarts, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, 57. Jg., NF 33, 28. 10. 1921, S. 75–87. Des weiteren Annegret Heffen: Der Reichskunstwart – Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933.

Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik, Essen 1986.

26 Liszt-Delaquis-Kohlrausch (bearb. v. Eduard von Kohlrausch): Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich mit Nebengesetzen. Textausgabe mit Anmerkungen und Sachregister. 26. Aufl., Berlin–Leipzig 1922, S. 205, 215.

27 Siehe Ebermayer-Lobe-Rosenberg (bearb. v. Ludwig Ebermayer): Das Reichs-Strafgesetzbuch mit besonderer Berücksichtigung der Rechtsprechung des Reichsgerichts, Berlin–Leipzig ²1922, S. 518 f.; Schönke-Schröder (bearb. v. Theodor Lenckner): Strafgesetzbuch. Kommentar. 19., neubearb. Aufl., München 1978, S. 1306 f.; Martin Löffler und Reinhart Ricker: Handbuch des Presserechts, München 1978, S. 276; Dreher-Tröndle (bearb. v. Herbert Tröndle): Strafgesetzbuch und Nebengesetze. 44., neubearb. Aufl., München 1988, S. 991–993.

28 Ignaz Wrobel (d.i. Kurt Tucholsky): Dada-Prozeß, in: Die Weltbühne, 17. Jg., 28. 4. 1921, S. 454 f., hier S. 454.

29 Zum Prozeß ausführlich Neugebauer 1993, S. 111 ff. Siehe außerdem Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 56 ff. und S. 216 ff.

30 George Grosz: Lebenslauf. Notizen für den Prozeß 3./4. 12. 1930 (maschinenschriftl. Ms.), Dok. Nr. 1015; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA) – Auslassungszeichen im Original.

31 Liszt-Delaquis-Kohlrausch: Strafgesetzbuch, wie Anm. 26, S. 199. Zur Geschichte des § 184 StGB (lex heinze, Gesetz zum Schutz der Jugend etc.) siehe Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 9 ff.

32 Blatt 4 (von 10 Blättern) des »Ecce Homo«-Urteils vom 16. 2. 1924, in: Veröffentlichungen unzüchtiger bildlicher Darstellungen und Schutz der Jugend bei Lustbarkeiten. Mai 1914 – September 1932 im Bestand des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung/ Rep. 76 V e, Sekt. I, Abt. 1, Nr. 36, Bd. 2; Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

33 Wolfgang Knies: Schranken der Kunstfreiheit, wie Anm. 12, S. 162 ff.

34 Die Höhe der Geldstrafe wird in der Sekundärliteratur häufig mit 6000 Mark angegeben. Diese Angabe ist falsch.

35 Der Begriff der Pornographie und des Obszönen ist erst in der heutigen Rechtsprechung von Bedeutung. Die Weimarer Justiz verhandelte »unzüchtige« bzw. »unsittliche« Schriften und Darstellungen. Deswegen sei zum Verständnis der Begriffe Pornographie und Obszönität und ihrer Relation zum Kunstbegriff hier nur auf die grundlegende Arbeit von Peter Gorsen: Sexualästhetik. Zur Hermeneutik von Obszönität und Pornographie, in: Ders.: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek 1987, S. 13–114, verwiesen.

36 Zum Prozeß siehe: Dokumente zum Prozeß der »Fleurs du mal«, in: Charles Baudelaire: Sämtliche Werke/Briefe in 8 Bänden, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München 1977, Bd. 4, S. 123–214 und S. 317–326 (Anm.); Walther Skaupy: Angeklagt. Große Prozesse der Weltgeschichte, Stuttgart 1976, S. 119–140.

37 Walther Skaupy, ebd., S. 140–144.

38 Zum Gotteslästerungs-Prozeß ausführlich Neugebauer, 1993, S. 148–171. Siehe außerdem den Teilnachdruck von Prozeßdokumenten in Karoline Hille und Karin Steinweh: »Die Ehre des deutschen Frontsoldaten« – oder wie man den nächsten Krieg gewinnt. Die ideologische Kriegsvorbereitung der Nationalsozialisten am Ende der Weimarer Republik, in: 1933 – Wege zur Diktatur. Ergänzungsband. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1983, S. 46–124 (darin das Kapitel: Dokumentation des Grosz-Prozesses 1928–1931), und Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, Einleitungskapitel, S. 60 ff. und S. 230–266.

39 Vgl. den Nachdruck der Urteilsbegründung in Karoline Hille: »Die Ehre des deutschen Front-Soldaten«, wie Anm. 38, S. 79–81, sowie in Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 231–235.

40 §166 StGB beschreibt mehrere Religionsdelikte u. a. Gotteslästerung und Beschimpfung von Einrichtungen der christlichen Kirchen (siehe G. Bohne: Religionsdelikte, in: Handwörterbuch der Rechtswissenschaft, hg. v. Fritz Stier-Somlo und Alexander Elster, 8 Bde., Berlin–Leipzig 1926 ff., Bd. 5, S. 62–65). Die Akten wurden aber weiter als »Strafsache wegen Gotteslästerung« geführt, und auch die Presse hielt an diesem Ausdruck fest.

41 Alfred Kerr: George Grosz, in: Berliner Tageblatt, 5.12.1930; C.B.: Herr Siegert entthront die Staatskirche. Der neue Freispruch im Gotteslästerungsprozeß Grosz-Herzfelde. Ein unglaubliches Urteil, in: Chemnitzer Tageblatt, 6. 12. 1930.

42 Die Kohlezeichnung gelangte jedoch als Schenkung Herzfeldes in die Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin (Ost), und »Hintergrund«-Mappen mit eindeutigen Nachdrucken der Blätter 2, 9 und 10 (gleiche Druckqualität, aber andere Papiersorte) sind trotz der abschließenden Reichsgerichtsentscheidung auf dem Markt.

43 Zum Nachfolgeprozeß gegen den Künstler Kurt Theodor Frankenbach und den Veranstalter der »1. Arbeiterkulturausstellung der Ifa (Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur)«, Peter Maslowski, siehe Neugebauer 1993, S. 152 ff. und S. 171 ff. Dort Auswertung der im Landesarchiv Berlin lagernden drei Bände Handakten der Generalstaatsanwaltschaft bei dem Landgericht I, Berlin-Mitte, in der Strafsache Maslowski und Frankenbach wegen Gotteslästerung (Aktenzeichen: 1 J. 391.30), Rep. 58, Nr. 2577. Siehe auch Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 67 ff. und S. 263 ff.

44 Siehe: Neugebauer 1993, S. 149–151.

45 Ebd., S. 150 f., 153. Siehe auch Dok. Nr. 171–174 in Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 236 f.

46 Siehe: Neugebauer 1993, S. 168–171 und S. 215–224. Siehe auch die Darstellung und Einschätzung der Presseberichte in Wolfgang Hütt: »Hintergrund«, wie Anm. 12, S. 64–67.

47 Der erste große Kunstprozeß gegen den ebenfalls der Blasphemie verdächtigten Paolo Veronese hatte in seiner Zeit bei weitem nicht diese Öffentlichkeit. Siehe dazu Philipp Fehl und Marilyn Perry: Painting and the Inquisition at Venice. Three forgotten Files, in: Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'Arte in Onore di Michelangelo Muraro, Venedig 1984, S. 371–381.

48 Die Handakten des Generalstaatsanwaltes zum Verfahren gegen Wendel lagern im Landesarchiv Berlin (Rep. 58, Nr. 2062).

49 Vgl. die Auflistung in Breuer: Geschichte der literarischen Zensur, wie Anm. 12, S. 226. Eine von Breuer erwähnte inkriminierte Holzschnittfolge »Die Kirche« von Frans Masereel ist bibliographisch nicht nachweisbar. Siehe dazu: Frans Masereel. Eine annotierte Bibliographie, hg. v. Paul Ritter, München–London u. a. 1992. In Peter Maslowskis Schrift: Gotteslästerung. Religion und Strafrecht. Zu den Religionsdelikten (§§ 181–183) im Entwurf zum neuen Strafgesetzbuch, Berlin ²1930, S. 20, wird eine »Bildersammlung« Masereels mit diesem Titel erwähnt, die beschlagnahmt worden sei.

50 Peter Maslowski: Gotteslästerung, wie Anm. 49, S. 16 f.; Kurt Hiller: Gotteslästerung, in: Die Weltbühne, 26. Jg., 4. 11. 1930, S. 680–683.

51 Ignaz Wrobel: Was darf die Satire?, wie Anm. 16, S. 42.

52 Überliefert von Werner Finck: Sie werden lachen – mir ist es ernst, in: Frauke Deißner-Jenssen (Hg.): Die zehnte Muse. Kabarettisten erzählen, Berlin (Ost) 1986, S. 335–364, hier S. 349.

53 Platon: Politeia. Der Staat, in: Ders.: Werke in 8 Bänden. Griechisch/Deutsch, hg. v. Gunther Eigler, Bd. 4, bearb. v. D. Kurz, Darmstadt 1971, S. 183–189, d.i. Abschnitt 2.2155.

Beth Irwin Lewis

Grosz und Weimar: eine problematische Identität

Grosz und Weimar – der Zusammenhang ist unverkennbar: schockierende Bilder, die nicht mehr überraschen, scharfe, entschlossene Striche, ätzende Farben, brutale Kapitalisten, hochnäsige Offiziere, verbrauchte Prostituierte, erschöpfte Arbeiter; die gesamte Besetzung der häßlichen Charaktere, die aus den Straßen Weimars durch den Horror Nazi-Deutschlands in die trivialisierte Welt von »Cabaret« und »Ein Käfig voller Helden« marschierte.

George Grosz und die Weimarer Republik – sie scheinen unauflöslich miteinander verbunden zu sein: Grosz' Gesichter, die mit steinerner Miene von Buchumschlägen starren, kündigen als Thema des Buches die Weimarer Republik an. Rückblicke auf das Deutschland der Weimarer Zeit, des Nationalsozialismus und des Militarismus in der »New York Review of Books« oder dem »Times Literary Supplement« werden authentisch durch Grosz' Zeichnungen. Lehrbücher fassen die Weimarer Republik in Grosz' Stereotypen zusammen. Seine Zeichnungen erscheinen als die unverzichtbaren Illustrationen, die von angesehenen Historikern für die Charakterisierung der Weimarer Republik verwendet werden.[1]

Grosz und Weimar – Grosz' Kunst als Konzentrat der Sicht auf und der Erinnerung an Weimar: Kurt Tucholsky widmete Grosz 1924 einen Essay, in dem er das neue deutsche Gesicht der Macht beschreibt: »George Grosz, der uns diese[s] sehen lehrte.«[2] Elias Canetti, zu Besuch im Jahr 1928, »sah Berlin durch die Augen von George Grosz«[3], für Wieland Herzfelde, Grosz' engen Freund und Kollegen, war Grosz »der Mann, der mir Augen gab«.[4] Hannah Arendt erinnert sich, daß »George Grosz' Bildergeschichten nicht Satiren, sondern realistische Reportagen zu sein schienen: wir kannten diese Typen; sie waren überall um uns«.[5] Günther Anders behauptete dreißig Jahre später, daß »diese *Zeit* auch *sein Kind* war« und »daß diejenigen, die diese Zeit miterlebt haben, und die sich ihrer zu entsinnen versuchen, gewissermaßen danebengreifen und statt ihrer eigenen Erinnerungsbilder seine Bilder in der Hand halten«.[6] Fünfzig Jahre nach dem Zusammenbruch der Weimarer Republik konnte S. S. Prawer erklären, daß Grosz' Zeichnungen und Bilder »das Bild unauslöschlich beeinflußt haben, das die meisten von uns vom Leben im Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts haben«.[7] Vor kurzem hat Richard Bessel auf den Einfluß der Groszschen Bilder auf die historische Sicht hingewiesen: »Vielleicht mehr als alles andere haben Bilder aus dem Werk von George Grosz und Otto Dix – von Veteranen ohne Arme oder Beine, die auf den Straßen betteln und von reichen, bourgeoisen Passanten ignoriert werden – unsere Vorstellung davon geprägt, wie es der ›Frontgeneration‹ auf dem deutschen Arbeitsmarkt nach dem Ersten Weltkrieg erging.«[8]

Was ist von diesen Annahmen über das Verhältnis zwischen Grosz und Weimar zu halten? Grosz wollte »mit [s]einen Zeichnungen sehen lehren«[9], und er bestand darauf, daß der Prozeß der Beobachtung kritisch zu vollziehen sei, indem man Fragen nach Zweck und Bedeutung stelle.[10] Seine skeptische Haltung wiese auch heute noch die Gleichsetzung seines Werkes mit der Weimarer Zeit zurück. Sein halbes Leben lang hat er sich gegen die Zwangsjacke dieser Identifizierung gewehrt, von der er glaubte, daß sie den offenen Blick auf sein amerikanisches Werk verstellte. Er wußte, daß sein Werk, obwohl es in seiner Zeit wurzelte, doch nur *eine* Stimme dieser Zeit war. Wir können nicht von Grosz und von Weimar in der Einzahl sprechen. Grosz' Identitäten waren vielfältige, wie wohlbekannt ist, und wechselnde; die Weimarer Republik war nicht weniger flüchtig und veränderte des öfteren ihr Gesicht in ihren weniger als vierzehn Jahren. Welchen Grosz, welches Weimar, sollten wir fragen. Der Spartakist Grosz der Revolution, Gegenrevolution, Inflation? Der Verist Grosz der schwankenden Stabilität? Der Sozialkritiker Grosz der Depression, der kollabierenden Republik, des aufkommenden Nationalsozialismus?

Seine Zeitgenossen, ob Kollegen oder Kritiker, verstanden, daß seine Bilder von Weimar auf einem ironischen Realismus basierten, der, während die Republik ihren unbeholfenen Kurs steuerte, zwischen Skepsis, Polemik und sozialem Kommentar schwankte. Grosz wurde mit

George Grosz, Zuhälter des Todes, aus der Mappe »Gott mit uns«, 1920

George Grosz, Gott mit uns, 1920

der Generation identifiziert, die die Kriegserfahrung zutiefst verwirrt hatte und in den frühen Nachkriegsjahren »als Kind der Berliner Revolutionszeit« angesehen wurde. Er ist der Künstler, dessen futuristische Zeichnungen und Bilder das höllische Chaos der apokalyptischen Metropolis einfingen.[11] Sein Werk wurde sofort und explizit als die radikale Anklage eines erzürnten Spartakisten an eine verderbte Gesellschaft angesehen. Leo Zahn schrieb 1920: »Ein hundertfältiges ›Zittre Bourgeois‹ ist das Werk George Grosz!«[12] Von 1918 bis 1923 prangten Grosz' Zeichnungen auf revolutionären Zeitschriften und Mappen, seine Bilder explodierten in blutrotem Durcheinander, Grosz-Typen schienen für viele auf den Straßen umzugehen, und seine Karikaturen der Führer der Republik schienen einem Kainsmal gleich.

Verärgert über die Groszsche Darstellung von Weimar, beschrieb Paul Mochmann 1922 »Das Gesicht der herrschenden Klasse« als einen »Hetzartikel in 57 Folgen gegen die deutsche Republik, wie sie sich in den drei Jahren nach der Revolution entwickelt hat«. Mochmann argumentiert, als Kommunist fahre Grosz fort, Putsch und Diktatur des Proletariats zu feiern. Weiter wies er darauf hin, daß Grosz' im Krieg entwickelter Haß auf die Militärs seinen Blick auf die Republik insgesamt färbe: »Aber die Kriegspsychose ist bis heute noch nicht von ihm gewichen. ... Darum nieder mit der Reichswehr! Und nieder mit allem, was sich auf sie stützt oder gestützt hat: die Republik, die Regierung, die ganze ›herrschende Klasse‹! Es scheint, als seien es die antimilitaristischen Gefühle, die Grosz' politische Stellung bestimmen. ... Grosz predigt nicht Reform, sondern Ausrottung.«[13]

Mochmann verstand Grosz gut. In den letzten Jahren des Krieges brachte Grosz' entrüstete Reaktion auf den Krieg jene bissigen Zeichnungen und zersetzenden Bilder hervor, für die er berühmt wurde. Mit impertinentem Sarkasmus und einem raffinierten, futuristischen Einsatz des urbanen Raums zeigte Grosz 1917/18 zum ersten Mal sein Triumvirat der bösen Machthaber – des Generals, des Priesters und des Bildungsbürgers –, dem in seinem Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen« (Kat. IX.17) ein spießbürgerlicher Soldat vorsitzt. Grosz transformierte die gängigen Charaktere der liberalen und antiklerikalen Witzblätter der Wilhelminischen Ära, den Offizier, den Geistlichen, den Spießbürger und den Bildungsbürger, in bösartige Karikaturen, von denen Willi Wolfradt behauptete, daß sie »nicht Zerrbild einer Wirklichkeit, sondern Abbild einer verzerrten Wirklichkeit« waren. »Man kann diese engen, scheinheiligen, hyperbourgeoisen Galgenphysiognomien nicht vergessen, sie legen sich erstickend auf die Erinnerung.«[14] In dem zur selben Zeit entstandenen Gemälde »Widmung an Oskar Panizza« (Kat. IX.13) verwebte Grosz in einem grotesken Kommentar auf den Krieg den Offizier mit seinem blutigen Säbel, den Priester mit seinem Kruzifix und den Spießbürger in vielfacher Verwandlung in einen blutgetränkten Totentanz, der von bizarren Inkarnationen des Alkoholismus, der Pest und der Syphilis angeführt wird.[15] Nach Grosz' Meinung war dieses Wilhelminische Triumvirat, das den fürchterlichen Grabenkrieg begonnen und immer wieder verlängert hatte, direkt auf die mächtigen Posten der neuen Republik marschiert, von denen aus es seine blutrünstigen Machenschaften, Mord an Führern der Arbeiterklasse und Unterdrückung von Arbeiterdemonstrationen und -aufständen, weiterverfolgte.

Hinzu kam ein neues bedeutsames Stereotyp, das des Kapitalisten und Kriegsgewinnlers, das Grosz' Mitgliedschaft in der KPD seit 1919 widerspiegelte. Variationen auf das Triumviratsthema beherrschen seine Zeichnungen in den preiswerten Büchern – »Das Gesicht der herrschenden Klasse« (1921) und »Abrechnung folgt!« (1923) –, in den teuren Mappen – »Gott mit uns« (1920), »Im Schatten« (1921), »Die Räuber« (1922) – und in den radikalen Zeitschriften – »Jedermann sein eigner Fussball« (1919), »Der blutige Ernst« (1919–1920), »Die Pleite« (1919–1920, 1923–1924) und »Der Gegner« (1919–1924) –, über die revolutionären und gegenrevolutionären Jahre der Republik hinweg. Der Arbeiter, der Kapitalist, der Profitjäger, der Schwächliche Offizier, der Brutale Unteroffizier, der Dumme Soldat, der Freikorps-Offizier, der Intellektuelle, der Spießbürger, der Pfarrer, der Priester: Grosz' Stereotypen waren eindeutig und, in der Meinung seiner Freunde, authentisch. Max Herrmann-Neisse äußert 1923: »Grosz bringt es fertig, direkt den Typ des Durchschnittsdeutschen von heut, die Inkarnation des deutschen Wesens, die deutschbürgerliche offizielle Normalfigur herauszukristallisieren.« Grosz sei »ein Bürgerspiegel«, der exakt »das wirkliche Gesicht des Deutschlands unserer Zeit« aufzeichne.[16] »Grosz dekouvriert das Häßliche einer Welt, um diese Welt zu vernichten« – gemeint ist eine Zeit des Hochkapitalismus und der Ausbeutung. Er sah seine Mitmenschen »wie sie sind, nicht wie sie scheinen!«.[17] Kurt Tucholsky, dessen politische Ansichten Grosz' Zeichnungen entsprachen, stimmte zu: »Und ich weiß Keinen, der das moderne Gesicht des Machthabenden so bis zum letzten Rotweinäderchen erfaßt hat. ... Sie sind alle da: die brutalen Mordoffiziere und Nachfahren eines Ludendorff ... so das Blatt: ›Prost Noske! Die Revolution ist tot!‹, eines der stärksten politischen Pamphlete unserer Zeit.«[18] Tucholsky ermahnte immer wieder jene deutschen Figuren, die Grosz so rücksichtslos darstellte: »So siehst du aus!«

Von 1918 bis 1923 führte Grosz seine Zeichnungen mit beißender Ironie aus – sie waren visuelle Tiraden gegen die Republik. Dabei machte Grosz nicht bei den Stereotypen der herrschenden Klasse halt. Seine Zeichnungen attackierten die neuen Führer der Republik, besonders die der SPD, Friedrich Ebert und Gustav Noske, für ihren Verrat an der deutschen Revolution, ihre Allianz mit dem Militär und den Freikorps. Grosz stellte den »Bluthund« Noske als einen rücksichtslosen Lakaien der Militärs dar, »Fritz« Ebert als einen neuen Wilhelm II., der in kaiserlichem Luxus lebt oder auch als eine bloße Marionette, deren Fäden die Kapitalisten oder der Papst halten. Er schmähte die Weimarer Republik als hohle Vogelscheuche, in der ein Freikorps-Offizier steckt, als Gefängnis, an dessen Mauern Erschießungskommandos Arbeiter füsilieren, als Militärstiefel und Soldaten in Habachtstellung – »Deutsche sind zum Gehorchen«. Eine seiner meistverwandten Bildmetaphern für die Weimarer Republik ist der mit übelriechendem dampfenden Dung gefüllte Nachttopf, auf oder im Kopf eines Vertreters der Republik, oder als Wahlurne, in die die demokratischen Wähler mit Scheuklappen oder Eselsohren ihre Stimmzettel werfen.

Oskar Kanehl, Straße frei, 1928

In diesen Krisenjahren rief Grosz Künstlerkollegen auf, mit ihm ihre Pinsel und Bleistifte als Waffen gegen die Republik einzusetzen, gegen das Militär, die Profitjäger und Kapitalisten – gegen all jene, die auf den Machtlosen und den unteren Klassen herumtrampelten. Zu einer Zeit, als Plakate, Zeitungen, Zeitschriften und Filme benutzt wurden, um Menschen zu manipulieren und zu belügen, als Kunstmuseen und Ausstellungen das nationale Ansehen und Einheitsgefühl förderten, war für Grosz ein Künstler, der dachte, daß Kunst über und außerhalb der Politik stehe, ein Narr, der sich selbst belog. Im Jahr 1920 stellte Grosz die oft zitierte Frage: »Stehst du auf Seiten der Ausbeuter oder auf der Seite der Massen?«[19] Die Wahl schien einfach und deutlich. Daß sie es nicht war, wurde Grosz bis zur Mitte der zwanziger Jahre klar. Auch war die Botschaft der visuellen Metaphern weder einfach noch deutlich. Es ist ärger-

George Grosz, Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!, aus: »Das Gesicht der herrschenden Klasse«, 1921

lich, wenn man einsehen muß, daß die Objekte des Hohns und die Metaphern des Spotts, die von der radikalen Linken benutzt wurden, häufig dieselben waren wie die der radikalen Rechten: die proletenhafte Peinlichkeit Noskes und Eberts, die Absurditäten der Wahlen und des parlamentarischen Prozesses, die päpstliche Manipulation der Führer der Zentrumspartei.[20] Obwohl beide Extreme des politischen Spektrums die karikaturistische Vernichtung der Republik probten, beging allerdings nur die radikale Rechte die tatsächlichen Attentate auf die führenden Persönlichkeiten, die sie des Verrats am deutschen Volk bezichtigten.

Grosz' langsamer Rückzug von seiner unverschämten Opposition gegen die Republik Mitte der zwanziger Jahre fiel mit der Periode einer trügerischen wirtschaftlichen und politischen Ruhe zusammen, die Stresemanns Stabilisierungspolitik begleitete. Während republikanische Politiker sich von den Straßenkämpfen ab- und den parlamentarischen Kämpfen im Versuch, einen Wohlfahrtsstaat zu schaffen, zuwandten, richtete Grosz seinen ironischen Blick auf die neue städtische Konsumgesellschaft: in »Ecce Homo« (1923) mit seiner flammenden Anklage der sexuellen Sitten der Bourgeoisie, in »Der Spiesser-Spiegel« (1925), in dem das Ziel »die brutale Massendummheit« war, und in »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse« (1930) mit seiner eindringlichen Darstellung von Aktentaschen tragenden Politikern und aufstrebenden Deutschnationalisten. Er setzte weiterhin die politische Karikatur als seine Waffe ein, attackierte die Republik und ihre Repräsentanten in kommunistischen Publikationen, besonders in »Der Knüppel« (1924–1927), einer der KPD zugeordneten satirischen Zeitschrift.[21] Mit einigen Ausnahmen, wie z. B. einer satirischen Zeichnung vom August 1924, in der die Republik als treulose Gattin einen liebestrunkenen General Seeckt umarmt, während ein impotenter betrunkener Präsident Ebert an ihrem anderen Arm hängt, zeigten die Karikaturen aus dieser Zeit ebensowenig Witz und Inspiration wie der politische Prozeß, der sie provozierte.

In dieser für die Republik gefährlichen Situation und der außergewöhnlichen Vielfalt des Kultur- und Gesellschaftslebens, wandte sich Grosz mehr und mehr dem Aquarell und der Porträtmalerei in der Art Realismus zu, die – später – als Neue Sachlichkeit bezeichnet wurde. Im Jahr 1926 verfestigte er seine frühere Kritik an den die Republik tragenden Säulen in zwei großen allegorischen Gemälden. Sein meisterhaftes Ölbild »Stützen der Gesellschaft« (1926; Kat. IX.31) erhob die Karikaturen der Jahre 1920/21 zu menschlichen Ikonen der reaktionären Macht und Dummheit, die nicht wahrnehmen, wie hinter ihnen Offiziere und Soldaten brandschatzend durch die Republik ziehen. Eine pedantische Anklage an die Republik, »Sonnenfinsternis« (1926; Kat. IX.30), war weniger erfolgreich in der Übertragung seiner Ideen aus der Zeichnung in ein monumentales Ölbild. Beide Gemälde versammeln die in den Zeichnungen verwendeten Metaphern für die Republik, um die »Dummheit und willkürliche Brutalität der heutigen Machthaber«[22] darzustellen: den Nachttopf auf dem Kopf des

George Grosz, Rückkehr von der Verfassungsfeier, 1924

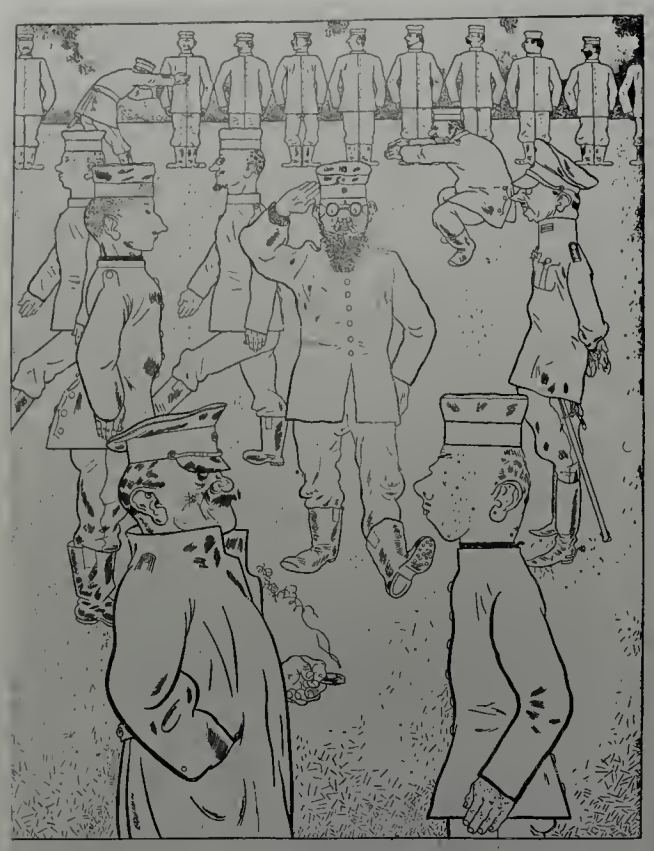
spießbürgerlichen Journalisten, den dampfenden Dung im Kopf des Konservativen, das Duellschwert und die Schmisse des Nationalisten, den demokratischen Esel mit Scheuklappen, die gehirnlosen republikanischen Politiker, den boshaften General und den habgierigen Kapitalisten.

Fünf Jahre später, nach drei zermürbenden Prozessen, in denen er unter anderem der Gotteslästerung angeklagt worden war [23], und mitten in den Krisen der letzten Jahre der Weimarer Republik war Grosz einer der berüchtigtsten Künstler in Deutschland. Berühmt als kommunistischer Künstler – obwohl er, zutiefst desillusioniert von den Parteifunktionären, selbst nicht mehr in KPD-Organisationen aktiv war –, wurde Grosz aufs engste mit der kulturellen und künstlerischen Moderne der Weimarer Republik verknüpft. Seine Arbeiten wurden von Museen gekauft und in zahlreichen, auch für Arbeiter ausgerichteten Ausstellungen gezeigt. »Der Querschnitt«, Flechtheims unentbehrliches Magazin des modernen Lebens, brachte regelmäßig Photographien von Grosz mit seinen Freunden, seiner Familie und von seinen jüngsten Arbeiten. Feuilletons warben um seine Meinung über Kunst; bürgerliche Illustrierte übernahmen seine Illustrationen von Clowns, Jazzmusikern und Bauern. Seine sozialkritischen Zeichnungen wurden regelmäßig im »Simplicissimus« veröffentlicht. Theater und Film verwandten von ihm entworfene Bühnenbilder und Kostüme. Er hatte die zweifelhafte Ehre, unter den am häufigsten vom Kampfbund für Deutsche Kultur angegriffenen Künstlern zu sein. Seine Zeichnungen und Bilder bewegten sich inhaltlich und stilistisch vom urbanen Futurismus und Kubismus zu den Porträts der Neuen Sachlichkeit in der gleichen Geschwindigkeit wie das, was als »Triumph der Klassischen Moderne« beschrieben worden ist.[24]

Vor diesem Hintergrund schrieb Grosz eine Artikelreihe, die vor der Emigration seine letzten Reflexionen über die Kunst in Deutschland zum Thema hatte. Seine Meinung zur Rolle der Kunst, die er zum ersten Mal zehn Jahre zuvor in kleinen revolutionären Blättern veröffentlicht hatte, erschien nun in den wichtigen Zeitungen, die die Kunst der Moderne verbreiteten. Im Jahr 1931, wie er meinte »eine Übergangszeit« des »überalterten Liberalismus«, schrieb er im »Kunstblatt« eine kritische Analyse zum Modernismus der Weimarer Gesellschaft. Er beschrieb die Metropole als einen Moloch der rationalisierten Industrie und Massenproduktion, in einem endlosen Kreislauf von Konsum und Produktion gefangen, geprägt von Arbeitslosigkeit und Depression, von ermüdender Arbeit und Massenvergnügen, der Extreme von Armut und Reichtum entstehen ließ und einen nicht endenden Kampf um Löhne, in dem die Bürokraten der Gewerkschaften den Industriemagnaten gegenüberstanden.[25] Inmitten dieses totalen Materialismus lebten die Künstler der Avantgarde »in einem intellektuellen Nebelland«, den Menschen völlig entfremdet, seien nur »abgebröckelte und liegengebliebene Krümel einer vergangenen Zeit«, angewiesen auf »schwafelnde Kunsthistoriker«, snobistische Mäzene und Kunsthändler-Spekulanten. Er verwarf die Kunstkritik, die den jeweils »letzten« Stil pries, und forderte die Künstler auf, ihrem eigenen deutschen Kulturerbe mehr Aufmerksamkeit zu schenken und weniger die Franzosen zu imitieren.[26]

Über die Verbindung zwischen Weimar und der Kunst schrieb Grosz nicht zum ersten Mal. Seine frühen radikalen Äußerungen hatten die Republik verächtlich beschuldigt, eine bourgeoise Kultur zu unterstützen, die dazu diente, die Arbeiterklasse von ihrer Unterdrückung abzulenken, und die den Verkauf von Kunst an reiche Mäzene förderte.[27] Obwohl er sich des enormen Einflusses der französischen Kunstbewegungen seit dem Impressionismus bewußt war, hielt er besonders Henri Rousseau, Pablo Picasso, Paul Cézanne und Vincent van Gogh für einen Teil des von Kunsthändlern betriebenen Kunstschwindels und kritisierte die allzu große Verehrung der zeitgenössischen französischen Malerei und die Bewunderung ihrer Hauptstadt Paris – »die übertriebene Anhimmelung dieser Flaneurstadt«.[28] Seine Überzeugung, daß die Kunst Teil des kapitalistischen, bourgeoisen Schwindels war, der den Status der herrschenden Klasse aufrechterhielt, und daß Künstler der Gnade der Kunsthändler ausgeliefert waren, hielt länger als seine revolutionären Ideale.

Im April 1918 schrieb Grosz einen seiner extravaganten expressionistischen Briefe an Otto Schmalhausen, in dem er diesen spöttisch auffordert, »endgültig mit den französisch flauen Traditionen, die alle deutschen Maler fast gänzlich beherrscht haben, aufzuräumen – mit den öden Sentiments – und Flaumalern, den Cézanne, den Picasso und so fort ...«[29] Der Kontrast zwischen diesem Urteil und Grosz' eigenen Experimenten mit modernen Techniken könnte zu der Schlußfolgerung Anlaß geben, daß dies als freche Persiflage auf jene konservativen Stimmen gemeint war, die sich in den Jahren seit 1911 mehrten, als Carl Vinnen seine Attacke auf den schlechten Einfluß der franzö-



George Grosz, Wenn die Soldaten nicht solche Dummköpfe wären ..., aus: »Abrechnung folgt!«, 1923

sischen Moderne und der mit ihr handelnden Galeristen auf die deutsche Kunst unter dem Titel »Ein Protest deutscher Künstler« veröffentlicht hatte. Andererseits könnte es auch einfach das Ausmaß verdeutlichen, in dem selbst moderne Künstler in Deutschland die herausragende Bedeutung der französischen Avantgarde übelnahmen.

Nichtsdestotrotz war es Grosz gewiß ernst mit seinem Aufruf, zur deutschen Tradition in der Kunst zurückzukehren, wie auch mit seiner Voraussage, daß die kulturelle Moderne von Weimar ebenso zum Untergang verurteilt war wie die politische Republik, die schon unter dem Bürgerkrieg, der in ihren Straßen tobte, zusammenbrach. Er bestand darauf, daß er weder der Rückkehr zu einer vergangenen germanischen Utopie das Wort redete noch der sentimentalen Rückbesinnung auf Biedermeier oder Heimattraditionen. Ausdrücklich lehnte er die nationalistischen Programme des völkischen Werdandibunds und Carl Vinnens ab wie auch Paul Schultze-Naumburgs Verbindung des Rassegedankens mit Kunststilen. Angesichts dessen, was er für den Niedergang in ein neues Mittelalter hielt, konnte er nur einen bescheidenen Vorschlag machen: »Wir sollten uns mehr auf unsere gute und nicht geringe malerische und zeichnerische Tradition besinnen.«[30]

In den letzten Tagen des Jahres 1931 veröffentlichte Grosz im »Berliner Tageblatt« eine muntere dadaistische Antwort auf eine Anfrage über die Situation des Künstlers in der herrschenden Wirtschaftskrise. Spöttisch wies er darauf hin, daß niemand mehr Bilder kaufe, daß Ölbilder aus der Mode seien, daß das Volk nur noch sentimentale Genrebilder kaufe, kurz: »Kunst ist vorbei, mein Lieber!« Ihm selbst ginge es aber ausgezeichnet, versicherte er großspurig und setzte zu einer sarkastischen Lobeshymne auf den Staat an:

»Auch die Republik ist kolossal für die Malerei. Da gibt es ganz grosse Herren, extra angestellt sind die oben im Ministerium, die sind alle furchtbar nett, gar nicht hochnäsig, und kolossal kunstbegeistert. Na, die können eben auch nicht so, wie sie möchten, aber das soll ja alles später kommen, wenn's wieder bergauf geht. Da freu ich mich jetzt schon drauf, wenn's wieder mit der Republik bergauf geht, fein, da kann man sogar Professor werden. Vorläufig müssen sie ja noch ein bisschen sparen. Nee, wir spüren überhaupt nichts von Not.«[31]

Er beendete den Beitrag mit einem unverschämten Befehl, der seiner Sicht auf die Weimarer Republik als einen in einen totalitären Alptraum marschierenden Staat Ausdruck verlieh: »Deshalb Kopf hoch, Hände an die Hosennaht und fröhlich vorschriftsmäßig geradeausgesehen!!«

Grosz und Weimar – nicht so einfach, mein Lieber!

Anmerkungen

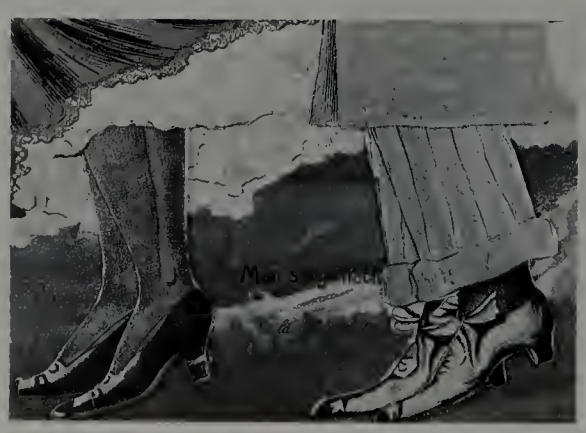
1 Einige neue Beispiele bieten Eberhard Kolb: The Weimar Republic, London 1988, S. 83; Detlev J.K. Peukert: The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity, New York 1992, S. 168, und Wolfgang J. Mommsen: Bürgerliche Kultur und Künstlerische Avantgarde 1870–1919, Berlin 1994, S. 152. K. Michael Hayes präsentiert eine subtile Variante der obligatorischen Referenz auf Grosz in einer Studie über Weimar in: Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer, Cambridge (MA) 1992, S. 187.
2 Kasper Hauser: Gesicht, in: Weltbühne, 3. 7. 1924, S. 33.
3 Elias Canetti: Berlin 1928, in: The New Criterion, September 1982, S. 24.
4 In: George Grosz: A Piece of My World in a World Without Peace, 1914–1946, New York 1946.
5 Peter Gay: Weimar Culture. The Outsider as Insider, in: Donald Flemming und Bernard Bailyn: The Intellectual Migration. Europe and America, 1930–1960, Cambridge (MA) 1969, S. 21.
6 Günther Anders: George Grosz, Zürich 1961, S. 7f.
7 S. S. Prawer: Glances behind the facade, in: Times Literary Supplement, 10. 9. 1982, S. 961f. Prawer beginnt seine Kritik der Grosz-Biographie mit dessen Begegnung mit Canetti 1928 in Berlin.
8 Richard Bessel: Germany after the First World War, New York 1993, S. 264.
9 George Grosz: Grafik für die Entwicklung der heutigen Kunst, in: Berliner Tageblatt, 19. 3. 1927, Beiblatt.
10 George Grosz: Über alles die Liebe, Berlin 1930; siehe hier: Chronik 1930.
11 Georg Hirschfeld, in: Der Tag, Berlin, 19. 5. 1920, nachgedruckt als: George Grosz im Spiegel der Kritik, in: Der Ararat, 1. Jg., 1920, Nr. 8, S. 85f.
12 Leo Zahn: George Grosz, in: Ausst.Kat. München 1920, S. 1.
13 Paul Mochmann: Das gezeichnete Pamphlet, in: Die Glocke, 6. 3. 1922, S. 1381, 1384.
14 Wolfradt 1921, S. 5, 12.
15 Eine ausgezeichnete Analyse dieser beiden Bilder in: Joachim Heusinger von Waldegg: George Grosz' »Leichenbegräbnis. Widmung an Oskar Panizza«, in: Pantheon, 44. Jg., 1986, S. 111–125.
16 Max Herrmann (Neisse): Ein Bürgerspiegel, in: Die Aktion, 29. 4. 1923, Spalte 214.
17 Max Herrmann (Neisse): Der Schlag in den Bürgerspiegel, in: Die Aktion, 15. 6. 1923, Spalte 286.
18 Ignaz Wrobel (d.i. Kurt Tucholsky): Fratzen von Grosz, in: Die Weltbühne, 18. 8. 1921, S. 184.
19 George Grosz: Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, Nr. 1, S. 11.
20 Eine informative Studie zu den linken und rechten satirischen Zeitschriften während der Revolution, in Sherwin Simmons: War, Revolution and the Transformation of the German Humor Magazine, 1914–27, in: Art Journal, 52. Jg., 1993, Nr. 1, S. 46–54. Dieser Artikel wird in längerer Version erscheinen als: Picture as Weapon. Art and Propaganda in the German Mass Media, 1914–27, in Virginia Marquardt (Hg.): Art on the Political Front. Political Journals and Art, 1910–1940 (in Vorbereitung).
21 Details des Verhältnisses zwischen Grosz und der KPD in den zwanziger Jahren, in Barbara McCloskey: George Grosz and the Communist Party, 1918–1936, Diss., Northwestern University, Chicago 1992.
22 George Grosz: Selbstdarstellung, in: Der Spiesser-Spiegel, Dresden 1925, S. 12.
23 Eine Dokumentation der Prozesse in Neugebauer 1993 und Wolfgang Hütt (Hg.): Mit den Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagraphen des Strafgesetzbuches gegen Künstler, 1900–1933, Berlin (Ost) 1990.
24 Eine jüngere Analyse in Detlev J.K. Peukert: The Weimar Republic, wie Anm. 1; siehe auch John Willett: Art and Politics in the Weimar Period. The New Sobriety, 1917–1933, New York 1978.
25 Man kann in diesem Essay gleichsam ein Echo seiner Illustrationen für Heinrich Manns »Kobes«, Berlin 1925, hören.
26 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt, 15. Jg., 1931, Nr. 3, S. 79–84.
27 Siehe: George Grosz und John Heartfield: Der Kunstlump, in: Der Gegner, 1. Jg., 1919/20, Nr. 10–12, S. 48f.
28 George Grosz: Statt einer Biographie, in: Der Gegner, 2. Jg., 1920/21, Nr. 3, S. 68–70; George Grosz: Abwicklung, in: Das Kunstblatt, 8. Jg., 1924, Nr. 2, S. 34, und für eine Auflistung all dieser Meinungen siehe: George Grosz: Die Kunst ist in Gefahr, Berlin 1925.
29 Knust 1979, S. 61f.
30 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, wie Anm. 26, S. 84. Es ist bemerkenswert, daß eine große Weimar-Anthologie kürzlich eine Auswahl aus Schultze-Naumburgs: Kunst und Masse, München 1928, neben Grosz' Essay gestellt hat. Siehe Anton Kaes, Martin Jay und Edward Dimendberg (Hg.): The Weimar Republic Sourcebook, Berkeley–Los Angeles–London 1994, S. 496–502.
31 George Grosz: Kunst ist vorbei, mein Lieber!, in: Berliner Tageblatt, 25. 12. 1931, Beiblatt.

Haidenröslein.
Sah ein Knab' em Röslein stehn,
Röslein auf der Haiden.

Haidenröslein.
Knabe sprach: Ich breche dich
Röslein auf der Haiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Dafs du ewig denkst an mich,
Und ich mag's nicht leiden.
533

Etudes
rtistiques.
14

Du alter Esel!
Verboten!
636 a.
Seltene Reize schöner Frauen
Interessieren Dich so sehr,
Schieb' herab den roten Streifen,
Dann, mein Freund, siehst Du noch mehr!



Kathrin Hoffmann-Curtius

Erotik im Blick des George Grosz

Spätestens seit Sigmund Freuds Analysen ist eine kategorische Trennung zwischen politischer Kultur und psychischen Strukturen fragwürdig geworden. Die kunsthistorische Forschung zu George Grosz hinderte das allerdings bis in die jüngste Zeit nicht, politische Kunst von seiner »bloß pornographischen« für vermeintlich private Interessen zu trennen.

Beschlagnahmte 1923 der Berliner Generalstaatsanwalt aus Grosz' »Ecce Homo«-Publikation lediglich die Blätter, die das Gericht in »grob unzüchtige«, »unzüchtige« und zweifelhafte eingeteilt hatte[1], so konzentrierte sich die öffentliche Aufmerksamkeit in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg auf den kommunistischen Polit-Künstler. Lange Zeit als politisch anstößig verschwiegen, wurden seine klassenkämpferischen Satiren auf die Weimarer Republik seit 1968 in Monographien, Ausstellungen und Reprints einer breiten Öffentlichkeit wieder ins Bewußtsein gebracht. Nun blieben die Bilder von Grosz ausgespart, die unter das Verdikt der Pornographie[2], der Zurschaustellung der menschlichen Geschlechtsorgane, fielen.[3] Eine stillschweigende Zensur war am Werk, die an das Übergehen des »Ecce Homo«-Prozesses in der »Roten Fahne« von 1923 erinnert und damit an das Verschweigen des pornographischen Grosz.

Zunächst läßt sich ein Interesse an Grosz' pornographischen Zeichnungen und Aquarellen außerhalb monographischer Forschung der Kunstgeschichte nachweisen. Abbildungen des bei »Connaisseuren« und Sammlern unter »Erotika« eingeordneten »Genres« finden sich in der amerikanischen, später ins Deutsche übersetzten Publikation der Sammlung Phyllis und E. Kronhausen von 1968/70. Zusätzlich wurde diese Bildersammlung unterschiedlichster Zeiten und Kulturen in den gleichen Jahren in Dänemark und Schweden mit den veröffentlichten Aquarellen von Grosz aus den zwanziger Jahren erstmals ausgestellt. Die pornographischen Aquarelle, die Grosz in den vierziger Jahren in den USA gemalt hatte, waren 1994 in Berlin das erste Mal zu sehen. Der Künstler hatte sie kurz vor seinem Tod an den Besitzer der Galerie Nierendorf veräußert – mit der Auflage,

George Grosz, Spielhölle, um 1918. Photographie nach einer verschollenen Federzeichnung

Jules Pascin, Ein Genießer, in: Lustige Blätter, 1911

Ein Genießer. „Von zwölf bis zwei nachts betrachte ich mir die hübschen Mädchen im Café. Dann macht es mir immer das doppelte Vergnügen, wenn ich allein nach Haus gehn kann."

George Grosz, Pandämonium, 1915/16

sie erst später zu zeigen, wenn sie »auf größeres Verständnis treffen würden«. 21 Blätter dieses Konvoluts blieben in der Ausstellung und dem hierzu erschienenen Katalog weiter ausgespart und waren nur besonderen Kennern zugänglich.[4]

Soweit sich sein nicht katalogisiertes Œuvre in seinen publizierten Teilen bisher überblicken läßt, hat Grosz in allen Arbeitsphasen pornographische Blätter gezeichnet oder gemalt. In diesem Artikel konzentriere ich mich auf die im Original verschollene Federzeichnung »Spielhölle«, die in einer alten, von Grosz beschrifteten Photographie überliefert ist und die mit großer Wahrscheinlichkeit zwischen 1918 und 1920 entstand. Ich möchte zeigen, wie hier die pornographische Darstellung als Karikatur von Erotika und französischer Avantgarde-Malerei, als ein Zerrbild, das zur Kenntlichkeit verzerrt, eingesetzt wird.[5]

Mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs verlagert sich der Schwerpunkt in der Thematik der Groszschen Zeichnungen von skurrilen Staffagen aus dem Schaustellermilieu, aus Gruselerzählungen oder Groschenromanen auf die Gesellschaftskritik des zeitgenössischen Flaneurs in der Großstadt Berlin. Beide Sujetbereiche berühren sich in der häufig abgebildeten Federzeichnung »Pandämonium, August 1914«. Der angeblich von der Bevölkerung bejubelte Kriegsbeginn wird hier als chaotischer Ausbruch von Aggressivität und Leidenschaft einer randalierenden Menschenmenge dargestellt, die wie in der spätmittelalterlichen Überschaulandschaft einer Passionsszene ohne Horizont in unzähligen, teils überblendeten Einzelbildern mit kratzender Feder umrissen wird. In den unterschiedlichen Szenerien von Demonstration, Mord, Randale, Brandstiftung, Vergewaltigung und sexueller Gier scheinen immer wieder äußerst häßliche Fratzen einzelner Menschen auf. Hier wird der Lobpreis der Leidenschaften im Sinne Nietzsches, so wie ihn zum Beispiel Steinitzer und Michel 1912 in ihrem populären Buch »Der Krieg in Bildern« schildern, in scharfen Kanten karikiert. Im Krieg wie im Mord erblickten die beiden Autoren »hohe ästhetische Werte« und stellten begeistert fest: »Der Krieg ist das wahre *Pandämonium* der Leidenschaften…«[6]

Mit einer neuen bildnerischen Ästhetik, die sich an Kinderzeichnungen, Graffito, Karikaturen vergangener Jahrhunderte, den damaligen Massenmedien der Witzblätter, an Postkarten (S. 182, 189), der frühen erotischen Photographie, Film und der (futuristischen) Avantgarde orientiert, greift Grosz die Wilhelminische Gesellschaft über ihre Kunstnormen an. Die meisten seiner hier erwähnten Vorbilder waren von denjenigen Bürgern, die Grosz attackierte, so zum Beispiel von den Abgeordneten des Preußischen Landtages 1913 in Berlin, diffamiert worden.[7] Neu hinzu kamen Ansichtskarten der Demimonde und Zeitschriftenausschnitte erotischer Photographie[8], die Grosz in seine Auseinandersetzung mit der verpönten Bilderwelt einbezog.

Während des Ersten Weltkriegs und nach dessen unmittelbarem Ende schildert er ein anderes »Pandämonium der Leidenschaften« in vielen Varianten: Das sogenannte Nachtcafé. Das zum Beispiel von Jules Pascin in den »Lustigen Blättern« angeschlagene Thema des Voyeurs im Café wird durch Grosz' Entblößung der Besucher in pornographische Blickausschnitte zu einer enthüllenden Karikatur der Räume großstädtischen Vergnügens, die die kanonisierten Werke der geschätzten französischen Avantgarde des 19. Jahrhunderts behandelten. Grosz übernimmt die Thematik von Baudelaire und den französischen Avantgarde-Malern des späten 19. Jahrhunderts und transponiert sie von der Ölmalerei (im Goldrahmen) vor allem in den Bereich neuer, zeitgenössischer, sozialkritischer Graphik, die sich für eine breite Vervielfältigung im Malik-Verlag eignete. In schonungsloser Deutlichkeit charakterisiert Grosz diese Räume der Moderne als die Räume

Louis Legrand, Diana und ihr Windhund, 1912

George Grosz, Ecce Homo, 1921, aus der Mappe »Ecce Homo«, 1923

des sexuellen Austausches. Es sind jene »Zwischenräume« zwischen öffentlich und privat, »in denen sich die Felder des Männlichen und Weiblichen, des Bürgerlichen und des Proletarischen überschneiden und Geschlecht in einer Klassenordnung strukturieren, während sie in die Ordnung der Klassen ein Herrschaftssystem sexueller Differenz einfügen«.[9]

Eduard Fuchs hatte sich in seiner »Geschichte der erotischen Kunst« gegen die Abscheu der Philister vor dem Maßlosen und für »die stete Lust am Orgiastischen« als der »wertvollsten Tendenz der Kultur« ausgesprochen.[10] Grosz jedoch setzte sich hiervon in seiner – schließlich auch durch den Krieg verursachten – Skepsis gegenüber einer Verbesserung der Sitten, einer Entwicklung zum »Sozial-Erhabenen« ab.[11] Beide erblickten wiederum im Medium der Karikatur eine normensprengende Kraft wider die anerkannte bildende Kunst. Und beide studierten die Geschichte der Karikatur, einer Bildgattung, die in besonderer Weise die Geschlechterverhältnisse und ihre soziale Schichtung dokumentiert.

Grosz konzentrierte seine künstlerische Arbeit auf die zynische Analyse der ihn umgebenden Gesellschaft, die er nach Klassen und Geschlecht differenziert charakterisiert. In der »Spielhölle« komponiert er kreisförmig um die Rückansicht eines in der Bildmitte liegenden weiblichen Akttorsos mehrere Gelage des Geschlechterverkehrs in einem »Nachtcafé«. Während in der oberen Bildhälfte bürgerlich gekleidete Männer um zwei Tische in der Gesellschaft entkleideter Prostituierter Sekt trinken, erkennt man im unteren Bildteil einen Matrosen beim Geschlechtsakt. Auf der linken Bildseite wird er überblendet von weiblichen Akten im Profil und en face, von Ansichten schamlosester Varianten weiblicher Scham, einem Koitus und Analverkehr. Auf der rechten präsentiert vor einem Tisch mit wild wucherndem phallusartigen Kaktus eine nackte Dirne ihre Vagina. Über ihrem Hut und hinter einem ausgebreiteten Fächer zeichnete Grosz sein eigenes, grimmiges Profil als Teilnehmer der »Spielhölle« mit ein.[12] Das um sein Auge angedeutete Rechteck kann sowohl auf die »festzuhaltende« Aufzeichnung in sein Skizzenbuch verweisen[13] als auch in Korrespondenz mit der rechteckigen Karte gesehen werden, die die Prostituierte rechts unten in ihrer linken Hand vorzeigt.

Grosz ist Beobachter und Teilnehmer der Orgie. Er unterscheidet sich insofern nicht von der Fuchsschen Auffassung, als dieser die »Maßlosigkeit«, das »Orgienhafte« oder »das orgiastische Gestalten« als Merkmal des schöpferischen Mannes, der besonderen Größe des Künstlers herausstellt. Grosz partizipiert an der Nietzsche-Rezeption seiner Generation, man denke an seine Darstellung des Künstlers als Verbrecher[14], und wendet hier die rauschhaften Vorstellungen menschlicher Größe in eine drastische Satire sexuellen Begehrens von Männern unterschiedlicher sozialer Schichten im Bordell. Eine vergleichbare Nietzsche-Travestie bedeutet der »Ecce Homo«-Titel[15] für sein Aquarell Blatt Nr. IV in der gleichnamigen Buchpublikation von 1923. Grosz hat zudem in mehreren Varianten[16] (vgl. Kat. V) seinen Malakt als Geschlechtsakt[17] angedeutet und damit satirisch den ästhetischen Topos vom »fruchtbaren Moment« in der Malerei ins Bild gesetzt.

In der »Spielhölle« steckt »Der Teufel im Leibe«.[18] Grosz stellt das sexuelle Begehren als

George Grosz, Professor Freud gewidmet, 1922, aus der Mappe »Ecce Homo«, 1923

das Movens der Kommunikation zwischen den Geschlechtern dar. Er spitzt diese Anschauung zu einer wissenschaftlichen und kulturpolitischen Provokation zu, indem er ein thematisch verwandtes Blatt der akademischen Autorität »Professor Freud« widmet. Aus seiner ungewöhnlich detaillierten Schilderung eines neubarocken Boudoirs der feinen Gesellschaft auf diesem Blatt des »Ecce Homo«-Bandes läßt sich ferner schließen, daß Grosz Freud von der sozialen Herkunft seiner großbürgerlichen Klientel her kritisch einzuordnen wußte. Und hier wie in diversen anderen Blättern dieses Bandes zeigt sich deutlich, daß Grosz auch mit der differenzierenden Darstellung des Sexualverhaltens unterschiedlicher gesellschaftlicher Klassen sein politisches Konzept der krassen Entblößung sozialer Zustände verfolgte. Grosz verknüpft das Genre der Erotika (vgl. Louis Legrand, Abb. S. 185) und leicht anzüglicher Postkarten[19] mit seiner Sozialsatire zu politisch engagierter Kunst, ein Risiko, das ihm den »Ecce Homo«-Prozeß eintrug. Dieser prangerte genau Grosz' Verfahren an, nicht allegorisch oder mythologisch zu überhöhen[20], sondern der Schaulust gegen die »guten Sitten« möglichst alles zu sehen zu geben. Grosz selber sollte das 1930 so kommentieren: »Die, wenn ich so sagen darf, Rückseite des Heroischen begann mich zu beschäftigen.«[21] Es wäre zu untersuchen, inwieweit sich die gerichtlich erzwungene Rückführung von Grosz' pornographischen Blättern aus der Öffentlichkeit zurück in das private Genre der Erotika auf Grosz' Arbeit für den Markt auswirkte.[22]

Grosz' damaliges künstlerisches Verfahren unterschied sich deutlich von den zu der Zeit gängigen Erotika, wie sie bei Fuchs (siehe Legrands »Diana«) reichlich zu betrachten waren und sich zum Beispiel auch im Œuvre des Secessionisten Lovis Corinth finden lassen. Grosz verfremdete anders als die von ihm bekämpfte »hohe Kunst« nicht eine Gruppe weiblicher Akte zu einem Harem oder etwa seine ihm modellstehende und entkleidete Frau zu der ihn bekränzenden Fama wie Corinth.[23]

Auch in der künstlerischen Technik trennte er nicht mehr zwischen seinem Atelier, seiner Persönlichkeit, der Kunstproduktion und deren Sujet. Er nutzte gleichberechtigt sowohl die Photographie als auch die Ölmalerei, das Aquarell und die Zeichnung, um sein künstlerisches Verfahren der Darstellung von Weiblichkeit zu thematisieren. Stückelung, Malen und Schneiden des allegorischen weiblichen Aktes der Schönheit zum Rumpf der Lust werden als Mordtat eines Triebtäters bis in die herunterlaufenden Blutstropfen auf dem Bilder- beziehungsweise Spiegelrahmen des Atelierphotos veranschaulicht.[24] Das bürgerliche Postulat des »interesselosen Wohlgefallens« an der Kunst sollte der schamlosen Provokation weichen, obgleich er deren Verfertigung als Kunstwerk geschätzt und verkauft wissen wollte, auch wenn er sich in dieser Zeit »Monteur« nannte.

Von den Erotika übernahm er zwar ikonographische Muster, so zum Beispiel die sich anbietende Dirne rechts unten in der »Spielhölle« aus der erotischen Photographie[25], Sektgelage und torkelnde Männer von Postkarten (vgl. S. 182, 189), den weiblichen Rückenakt aus Photographie und Graphik und den liegenden jungen Mann vom rechten Bildrand der Pascinschen Karikatur (vgl. Abb. S. 183), aber: Grosz stellt sie bruchstückhaft in sich immer wieder überblendenden Ausschnitten dar. Der Blick wird nicht arretiert, er kann aus den verschiedenen, sich überlagernden Skizzen immer neue Einstellungen ablesen, so daß dem Betrachtenden im Erkennen des Dargestellten zugleich das grenzenlose Begehren seiner Schaulust anschaulich wird.[26] Die einzelnen Szenen sind unterschiedlich zu kombinieren, sie evozieren Bewegung. Die kinematographische Struktur der Inszenierung bewegter Bilder auf einem Blatt setzt die Wahrnehmung des Kinobesuchers mit dem des großstädtischen Voyeurs in eins. Auf

George Grosz im Atelier, Nassauische Str. 4, Berlin, mit Modell Eva Peter, Photographie um 1920

Lovis Corinth in seinem Atelier vor dem Gemälde »Der Harem«, Berlin, Photographie von 1904

beide strömen ununterbrochen Bilder sich rasch verändernder Szenarien ein, von denen sich beide Betrachter, wenn auch in unterschiedlichen Kontexten, getrennt wissen.

Innerhalb des pornographischen Genres vollzieht Grosz den Bruch eines Tabus. Er porträtiert unmittelbar neben dem zentralen weiblichen Torso einen eingeschlafenen jungen Mann, ermattet oder impotent, mit geschlossenen Augen, offenem Hosenlatz und schlaffem Glied. In dieser Lage wird der junge Bürger – man vergleiche den sitzenden jungen Mann am rechten Bildrand bei Pascin, der wiederum eine karikierende Weiterentwicklung des verloren in die Ferne blickenden Gents in Manets Münchner Frühstück darstellt[27] – entblößt. Eine Darstellung von Impotenz oder erschöpfter Potenz innerhalb des pornographischen Genres und speziell der »Kaffeehaus«-Schilderungen ist ein markanter Bruch. Grosz malt oder zeichnet in dieser Zeit mehrere ungewöhnliche Bilder männlichen Erstarrens vor weiblichen Körpern.[28] Das männliche Erschrecken führt bis in den Selbstmord.[29] In der »Spielhölle« wird der Tabubruch kontrastiert durch die erigierten männlichen Glieder im unteren Bildteil. Während in der Darstellung des Matrosen im Bordell dessen beherrschende Übersicht gewahrt ist, hat der eingeschlafene junge Mann im oberen Bildteil seine Potenz verloren. Seine erschlaffte Haltung akzentuieren parallel hierzu auf der linken Bildseite das umgefallene Sektglas vor der aufrechten Sektflasche im Kühler und auf der rechten die umgekippte Weinflasche neben der stehenden, die das Rechteck vor dem Auge von Grosz durchstößt.[30]

Der Verlust männlicher Standfestigkeit und Verfügungsmacht scheint in der Ordnung auf, für die der symbolische Penis, der Phallus, steht. Hier ist eine krasse Störung des Bildes bürgerlicher Männlichkeit angezeigt. Zumal zu dieser Zeit die gesellschaftlichen Zwänge des preußischen Militarismus dem Mann keine Verletzbarkeit oder Mängel zubilligten. Die damalige gesellschaftspolitische Konstellation verschärfte noch die symbolische Kastrationsdrohung, die die Aufdeckung des Tabus männlicher Schwäche in der pornographischen Bildwelt andeutet. Hiermit ist kein Kastrieren im wörtlichen Sinn gemeint, sondern das immer wiederkehrende Trauma des Subjekts, abgetrennt und unvollkommen zu sein.[31] Es bedeutet, sich mit der beginnenden Subjektbildung durch die Abtrennung des Objekts als mangelhaft zu erleben. Wie im besonderen die Filmtheorie jüngerer Zeit analysierte, kann die Re-Präsentation des Weiblichen für den männlichen Kinogänger lange nach dem ersten Entdecken der Geschlechterdifferenz zu einem Substitut seines ursprünglichen Verlustes werden.[32] Die filmische Fetischisierung des Weiblichen bedeutet für den Kinobesucher dieselbe nur partielle Befriedigung wie für den Voyeur, Flaneur oder den Künstler Grosz im Bild.

Grosz verschweigt aber im Unterschied zum »klassischen« Kino die Wiederkehr des Verdrängten nicht. In der »Spielhölle« erfährt der männliche Blick auf die weiblichen Körper, denen angeblich das fehlt, was der Mann besitzt, nicht nur Genugtuung für die Verschiebung seiner Kastrationserfahrung. Auf die bei

der Anschauung unabdingbare Distanz macht Grosz mit seinem Selbstporträt als grimmiger Beobachter am Bildrand aufmerksam.[33] Dadurch reaktiviert er einerseits das Bewußtsein aller Betrachter seiner Zeichnung, von dem Gesehenen abgetrennt zu sein. Ein »Sehen und nicht Greifen«, wie auf der Postkarte aus der Sammlung von Grosz von der Kastrationsangst gesprochen wird, »ist zum Verzweifeln« (vgl. S. 189 Mitte l.). Andererseits signalisiert die anvisierte Szene erschöpfter Schlaffheit des jungen Bürgers kurz nach Kriegsende Standlosigkeit, Abgetrenntsein und Schwäche. Die phallische Ordnung wird hier in der Entblößung des Bürgersohnes im Bordell entstellt und der Anblick des zentralen weiblichen Aktes als Substitut oder Fetisch für *alle* Voyeure der »Spielhölle« gestört.

Wie ist von dieser Zeichnung der Gesellschaft die Pornographie, von der Bilderpolitik die Psychologie zu separieren? Bei dem Gelage des Bürgertums in der »Spielhölle« läßt sich kaum übersehen, daß auch das männliche Ich »nicht einmal mehr Herr ist im eigenen Hause«.[34]

Anmerkungen

1 Neugebauer 1993, S. 111 ff.
2 Neuere grundlegende Erörterung, die allerdings nur den englischsprachigen Kulturkreis berücksichtigt, bei Alison Assiter: Pornography. Definitions; Beverly Brown: Pornography. Feminist Perspectives, in: Elisabeth Wright: Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary, Oxford–Cambridge (MA) 1992, S. 335–341.
3 Laut Meyers Konversationslexikon von 1977: »... Darstellungen sexueller Akte unter einseitiger Betonung des genitalen Bereichs ...« – Zu der Problematik, ihre stimulierende Wirkung definierend zu zensieren, vgl. Peter Gorsen: Frühere Versuche, Pornographie und Obszönität zu definieren, in: Ders.: Sexualästhetik. Bürgerliche Rezeption von Obszönität und Pornographie, Reinbek 1972, S. 31–53.
4 Anton Thormüller: Späte Cochonnerien, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23. 7. 1994.
5 Ich beziehe mich hierbei auf einen Satz Walter Benjamins in dessen Artikel über Eduard Fuchs von 1937: »Es war der Sammler [E. Fuchs], der auf Grenzgebiete geriet – das Zerrbild, die pornographische Darstellung –, an denen eine Reihe Schablonen aus der überkommenen Kunstgeschichte früher oder später zuschanden werden.« Walter Benjamin: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker, in: Ausgewählte Schriften, Bd. 2, Frankfurt 1966, S. 313.
6 Alfred Steinitzer und Wilhelm Michel: Der Krieg in Bildern, München 1912, S. 97 f. – Hervorhebung durch die Vf.
7 In der Debatte zur »Entartung« der Kunst vom 12. 4. 1913 hatten sie sie als »Symptome einer krankhaften Zeit« unter großem Beifall denunziert. Siehe: Kathrin Hoffmann-Curtius: Die Kampagne »Entartete Kunst«, in: Studienbegleitbrief 9 des Funkkollegs Moderne Kunst des Deutschen Instituts für Fernstudien, Weinheim–Basel 1990, S. 157.
8 »... die kleine Sammlung von Bildausschnitten kitschig schöner, halb bekleideter Damen, die ich im Lauf der Zeit aus der halb kriminalistischen, halb erotischen Zeitschrift ›Reporter‹ gesammelt hatte«, in: Autobiographie 1974, S. 37. – 1919 steht in den »Dadaco«-Druckbögen, an denen Grosz beteiligt war: »Dada will die Benutzung des NEUEN MATERIALS IN DER MALEREI«, siehe: Der deutsche Spießer ärgert sich. Raoul Hausmann. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Ostfildern 1994, Nr. 98, S. 265.
9 Griselda Pollock: Moderne und Räume der Weiblichkeit, in: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, hg. v. Ines Lindner u. a., Berlin 1989, S. 320 ff.
10 Eduard Fuchs: Geschichte der erotischen Kunst, Bd. 1, München 1928, Reprint Berlin 1977, S. 283.
11 Ebd., Bd. 2, S. 39; siehe hierzu: Flavell 1988, S. 188–190.
12 Vgl. »Eva« (1918) in: George Grosz: Ecce Homo (Erstdruck 1923), Reinbek 1980, Nr. 51, und »Selbstporträt (für Charlie Chaplin)«, 1919, Abb. in: Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S. 37.
13 Vgl. die Federzeichnung »Straßenszene mit Zeichner« (Staatsgalerie Stuttgart), Abb. in: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 47.
14 Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld, wie Anm. 12, S. 15; Flavell 1988, S. 191 ff. Vgl. z. B. die Nietzsche-Rezeption seines Dada-Kollegen Raoul Hausmann bei Eva Züchner: Quellen der Revolte, in: Der deutsche Spießer ärgert sich, wie Anm. 8, S. 16 ff.
15 Neugebauer 1993, S. 93 f.
16 Andeutungsweise in »Selbstporträt mit Modell«, 1928, Museum of Modern Art, New York; Sabarsky 1986, Abb. 15, und in pornographischer Realistik: Kunstblätter der Galerie Nierendorf, 56, Berlin 1993/94, Abb. 34, 35, 45, 46.
17 Vgl. die Interpretation von Picassos »Demoiselles d'Avignon« durch Leo Steinberg: The Philosophical Brothel, in: Art News, Bd. 71, 1972, Nr. 5, S. 22–29; Nr. 6, S. 38–47.
18 Siehe den gleichlautenden Titel für eine »Sammlung seltener galanter Werke«, deren genaues Zitat Grosz in seinem Skizzenbuch 1917/2 gleich zweimal notiert; George Grosz: Skizzenbuch 1917, hg. v. Karl Riha, Siegen 1987, S. 36.
19 Siehe Kathrin Hoffmann-Curtius: »Wenn Blicke töten könnten« oder: Der Künstler als Lustmörder, in: Blick-Wechsel, wie Anm. 9, S. 375 ff.
20 Neugebauer 1993, S. 113, referiert aus den Akten: »Die Kunst dürfe nicht wie eine Fotografie zeigen, was ist, sondern müsse sich über den Stoff erheben.«
21 Zit. nach Beth Irwin Lewis: Sketchbook 1915/2, in: The Sketchbooks of George Grosz, hg. v. Peter Nisbet. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge (MA) 1993, S. 47, Anm. 18.
22 Das 1923 aus der »Ecce Homo«-Mappe vom Gericht beschlagnahmte Blatt Nr. IV taucht auf mit der neuen Unterschrift »Ungeniert« und weiteren drei der verbotenen Abbildungen, die ebenfalls veränderte Titel erhielten, in: Eduard Fuchs: Geschichte der erotischen Kunst, wie Anm. 10, nach S. 384 (S. 255, nach S. 256, S. 386). Laut Impressum durfte dieser Band »nur an Gelehrte, Sammler und Bibliotheken abgegeben werden«.
23 Charlotte Berend-Corinth: Die Gemälde von Lovis Corinth, München 1992, S. 117, Nr. 414: »Der Sieger«, 1910.
24 Kathrin Hoffmann-Curtius: »Wenn Blicke töten könnten«, wie Anm. 19; dies.: Im Blickfeld, wie Anm. 12.
25 So z. B. Serge Nazarieff: Early Erotic Photography, Köln 1993, S. 189, 193.
26 Grosz schildert auch in seinem Gedicht »Kaffeehaus« seine Wahrnehmung in ständig sich verändernden Einstellungen als Kino: »Und wie Bandstreifen Film/Dreht sich rot und gelb,/... Einer kurbelt fortwährend ...«, in: George Grosz: Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte, hg. v. Klaus Peter Dencker, München 1986, S. 48 und S. 11: 1916 hatte er sein »alkoholisch erregt[es]« Umherstreifen und sein sexuelles Begehren mit dem »Schuh des ewigen Juden« in seinem Gedicht »Mondnacht« in Zusammenhang gebracht. Vgl. Monika Wagners 1995 in »Idea« erscheinenden Artikel zu Grosz' Hamburger Ölbild des Frauenmörders, in dem sie in der davoneilenden Gestalt des John die Bildformel für den »ewigen Juden« erkennt; vgl. Kat. IX.16.
27 Werner Hofmann: Edouard Manet. Das Frühstück im Atelier, Frankfurt a. M. 1987.
28 Siehe »Spaziergang des Erotomanen«, 1914, und »Sah ein Knab ein Röslein stehen«, 1918, Abb. 5, 6, in: Kathrin Hoffmann-Curtius: »Wenn Blicke töten könnten«, wie Anm. 19.
29 »Der Selbstmord«, 1916, Abb. in: Ebd., Nr. 3, und »Die Tragödie des Masturbanten Mehring«, Abb. 27 in der ersten Grosz-Monographie von Willi Wolfradt, Leipzig 1921.
30 Eine Andeutung der ambivalenten Stellung des Künstlers als eines »teilnehmenden Beobachters«, für den der Malakt einen Geschlechtsakt bedeutet, ist möglich (vgl. Anm. 16).
31 Siehe hierzu Elisabeth Bronfen: Castration Complex, in: Elisabeth Wright: Feminism and Psychoanalysis, wie Anm. 2, S. 41–45; Elisabeth Grosz und David Macey: Phallus. Definitions, Feminist Implications, in: Ebd., S. 318–323.
32 Kaja Silverman: The Acoustic Mirror, Bloomington (IN) 1988, S. 1–41: Kap. 1: Lost Objects and Mistaken Subjects.
33 Zum Abgetrenntsein des Kinobesuchers vom tatsächlichen Geschehen siehe Kaja Silverman: The Acoustic Mirror, wie Anm. 32, S. 6 ff.
34 Sigmund Freud: 18. Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse. Die Fixierung an das Trauma. Das Unbewußte (1916/17), Frankfurt a. M. 1994, S. 273.

Voir et ne pas toucher, c'est une chose à . . crever.

Sehen und nicht greifen ist zum verzweifeln

Berlin, Akademie der Künste,
George Grosz-Archiv

V.1

V.1
George Grosz
In den Dünen liegender Rückenakt mit zeichnendem Maler um 1940

Öl auf festem Aquarellpapier, 30 × 45,5 cm
Berlin, Galerie Nierendorf

V.2

V.2
George Grosz
Verzückter Alter und nach vorn gebeugter Rückenakt um 1935

Aquarell auf P. M. Fabriano Bütten,
48 × 66,5 cm
Berlin, Galerie Nierendorf

V.3

V.4

V.5

V.3
George Grosz
Halbbekleideter, stehender Zwitter
um 1940

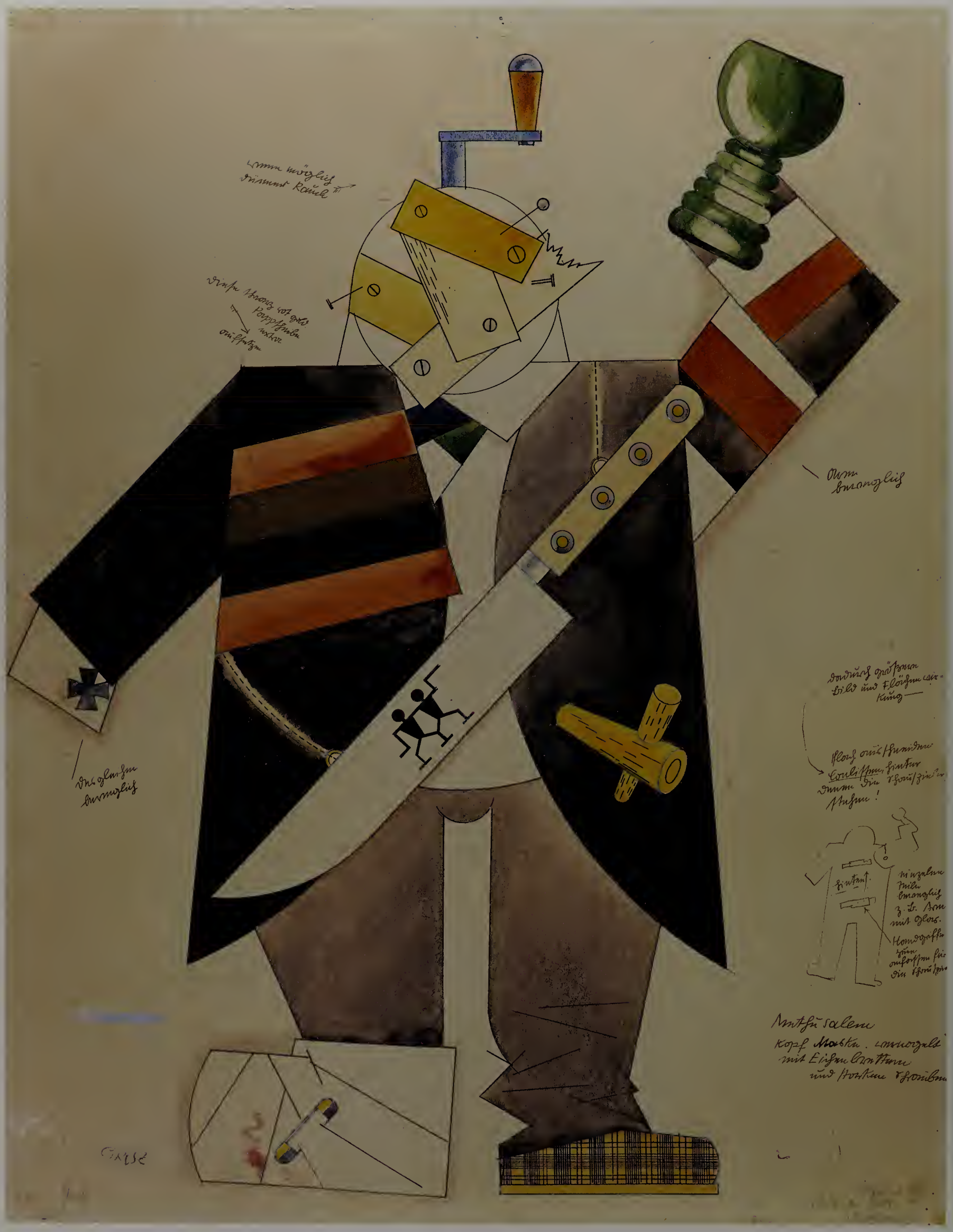
Aquarell auf leichtem Zeichenpapier,
58,7 × 39,8 cm
Berlin, Galerie Nierendorf

V.4
George Grosz
Phallus unter weiblichem Rückenakt um 1935

Aquarell auf festem Aquarellpapier,
50 × 39,1 cm
Berlin, Galerie Nierendorf

V.5
George Grosz
Kauernder Rückenakt und Kniender in Erregung um 1940

Aquarell (z. T. gefirnißt) auf P. M. Fabriano
Bütten, 48,2 × 66,5 cm
Berlin, Galerie Nierendorf



Kat. VI.2 George Grosz, Methusalem, 1922. New York, The Museum of Modern Art

Lothar Fischer

»Ins Theater gehe ich ja niemals ... habe am Leben genug«[1]

George Grosz und das Theater

Sein ganzes Leben lang war Grosz fasziniert von den Schaubuden auf den Jahrmärkten und Rummelplätzen. Er liebte den Zirkus, das Varieté, das Kabarett und die Komödie. Das Absurde und Groteske des täglichen Lebens, die Transponierung des Sozialtheaters von der Straße auf die Bühne paßten zu seinem Bild vom Menschen, er hatte Spaß an Leuten, die ungewöhnlich aussahen oder sich auffallend benahmen. Wieland Herzfeldes Charakterisierung des Freundes (»im Gegensatz zu mir war Grosz weniger ein Tuer als ein Voyeur«) ist dennoch nicht ganz richtig[2]; denn George Grosz war ein begabter Komödiant und ein Selbstdarsteller par excellence. Er trat als Steptänzer zu den Dada-Soireen auf und rezitierte seine eigenen Gedichte. Im Freundeskreis spielte er den gewissenlosen, aber erfolgreichen Geschäftsmann[3] oder gab sich gegenüber ungebetenen Besuchern als sein eigener Butler aus.

Wie viele seiner Zeitgenossen (Käthe Kollwitz, Otto Dix, Alfred Kubin, Curt Großpietsch) hatte Grosz eine intensive Beziehung zum Tod. Um die Bürger zu schockieren, hatte er sich 1919 als dadaistischer Tod verkleidet in die Berliner Kurfürstendamm-Cafés gesetzt. Analog zu den Zeitereignissen sah er sich als Maler und Zeichner des modernen Totentanzes. In der amerikanischen Emigration wurden seine pessimistischen Prophezeiungen durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs bestätigt. Als die Familie eines Abends mit Freunden bei Kerzenlicht unter der alten Linde der Hilaire Farm in Huntington saß, verschwand Grosz plötzlich. Sein Sohn Peter gibt an, daß sich der Vater nur kurz von fern mit einer Totenmaske gezeigt habe, so daß keiner genau sagen konnte, ob er sich die Erscheinung nur eingebildet hatte. Grosz nahm wieder in der Runde Platz und erwähnte die Szene mit keinem Wort.[4]

Hatten die Dada-Aktivitäten von Grosz unmittelbar nach Ende des Ersten Weltkriegs in gemieteten Sälen stattgefunden, so gelang es ihm 1919, auf eine neue Form des Kabaretts Einfluß zu gewinnen. Max Reinhardt hatte sich als Direktor des »Deutschen Theaters« dazu entschlossen, den nahe gelegenen Zirkus Schumann zu kaufen und durch Hans Poelzig zu einem überdachten Amphitheater umbauen zu lassen, um Klassiker vor großem Publikum aufführen zu können. Reinhardt inszenierte im Oktober 1919 »Die Orestie« von Aischylos. In den unter dem Parkett gelegenen Kellerräumen gab er jungen Schauspielern die Möglichkeit, das Kabarett »Schall und Rauch« zu eröffnen. Der Direktor Rudolf Kurtz und sein künstlerischer Berater Heinz Herald beauftragten George Grosz, für ein politisches Puppenspiel, das unter dem Titel »Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang« als eine Orest-Parodie den Höhepunkt des Kabarett-Abends darstellen sollte, Dekorationen und Figurinen zu entwerfen. Grosz wiederum forderte seinen Freund Franz Mehring auf, die Texte zu schreiben. Als dritter Mitarbeiter setzte »Dada-Monteur« John Heartfield zusammen mit dem Bildhauer Waldemar Hecker die Groszschen Entwürfe in Marionetten um, deren Köpfe aus Gips modelliert und mit auffallenden Grün-, Rot-, Orange- und Blautönen bemalt waren. Agamemnon wird als »kommandierender General in den besten Jahren«, Klytämnestra als »seine Gattin, vollbusig, in gefährlichem Alter«, vorgestellt, »Kass Andra« als eine »rassige Dame mit Spitzenhöschen« in Anspielung auf den damals populären Filmstar Fern Andra. Aegist tritt als ängstlicher Präsident Ebert auf, der die Freikorps-Geister, die er gegen die Linken rief, nicht los wird. Aus Orests Flucht wird die Flucht Kaiser Wilhelms II. nach Holland, pointiert in bissigen Dialogen gegen die Kriegsgewinnler und die Reichswehr. Die schlechte Akustik in dem tunnelartigen Raum – die Stimmen der Schauspieler waren hinter den großen Puppen kaum zu verstehen, dazu Stromausfall, so daß bei Kerzenlicht gespielt werden mußte – machten sich die Dada-Anhänger zunutze, um durch Zwischenrufe wie »Es lebe die Kunst! Nieder mit Reinhardt!« die Premiere zu stören. Grosz und Heartfield, die sehr unzufrieden waren, verfaßten gegen die unfertige und entstellte Aufführung des Puppenspiels einen Protest, den einige Tageszeitungen zusammen mit den Kritiken abdruckten. Ein sozialdemokratischer Rezensent schrieb: »Ein mäßiges Varietéprogramm in einem Schlemmerkeller. Talentvolle Ansätze verpuff-

George Grosz, Bürgerlicher Herr, Marionettenentwurf zu »Einfach klassisch!«, 1919

George Grosz, Agamemnon, Entwurf zu »Einfach klassisch!«, 1919

George Grosz und John Heartfield, Bühnenbild zu »Androklus und der Löwe« von George Bernard Shaw, 1924

ten, ohne zu zünden, vieles ... verlor sich in Raum und Lärm. Herrschaften, beim besten Willen, es war nichts.«[5] Die Berliner Antikunst-Protestbewegung Dada hatte ihren kritischen Höhepunkt erreicht und sollte mit der »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Sommer 1920 ihr Ende nehmen.

Insgesamt hat Grosz für ein Dutzend Inszenierungen Figurinen und Bühnenbilder entworfen, die jedoch nicht alle realisiert wurden. Da er das gesamte Archiv seiner Theaterarbeit bei der Übersiedlung in die USA mitgenommen hatte und es so vollständig und unbeschädigt blieb, ist anhand des Nachlasses eine einwandfreie Rekonstruktion möglich.[6] Durch seine umfangreichen sozialen Kontakte mit der Berliner Kunstszene der zwanziger Jahre war Grosz mit allen bedeutenden Theaterregisseuren bekannt und in den meisten Fällen sogar eng befreundet. Die Umsetzung dieser Kontakte in gemeinsame Projekte verlief jedoch nicht immer glücklich, wie an den Beispielen Yvan Goll, Ernst Toller und Bertolt Brecht noch deutlich wird. Eine harmonische künstlerische Zusammenarbeit für das Theater kam mit John Heartfield zustande. Die mißglückte Marionetten-Aufführung im Kabarett »Schall und Rauch« brachte eine Wende zu gemäßigteren Vorhaben. So entwarfen Grosz und Heartfield Bühnenbilder und Kostüme für George Bernard Shaws Stück »Caesar und Cleopatra«, das 1920 am »Deutschen Theater« aufgeführt wurde. Die von Grosz gezeichneten Figurinen ähnelten Berliner Typen der Faschingsfeste: Caesar trug einen Schottenrock, um den Hals einen Pour-le-mérite-Orden, und Cleopatra wirkte wie ein dralles blondes Dienstmädchen. Für das »Residenz-Theater« statteten Grosz und Heartfield 1924 die Shaw-Komödie »Androklus und der Löwe« aus, eine eher konventionelle Routinearbeit.

1920/21 übernahm Erwin Piscator, der bereits an den Aktivitäten des Berliner Dada teilgenommen hatte, die Leitung des »Proletarischen Theaters«, das vor Arbeitern in Wirtshaussälen und Vereinszimmern spielte. Es war ein radikaler Versuch, mit der Theatertradition zu brechen. Piscator sah als Hauptaufgabe die »Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel: bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens«.[7] Für das Programm zeichnete Grosz einen Arbeiter mit erhobenen Armen. Einer emporgehaltenen Fackel entsteigt das Hammer-und-Sichel-Emblem als Bekenntnis zum neuen Rußland. Grosz' Mitarbeit an den Aufführungen selbst wurde noch nicht untersucht. Allerdings trägt die Häuserkulisse auf einem Szenenphoto des Stückes »Der Krüppel« von Karl August Wittfogel eindeutig die künstlerische Handschrift von Grosz. 1921 entstanden aquarellierte Bühnenbildentwürfe für eine Inszenierung des Gerhart Hauptmann-Dramas »Die Weber« am »Deutschen Theater«, die charakteristisch für den Groszschen Zeichenstil sind. Sie fanden keine Verwendung und befinden sich im Heartfield-Nachlaß in Berlin.

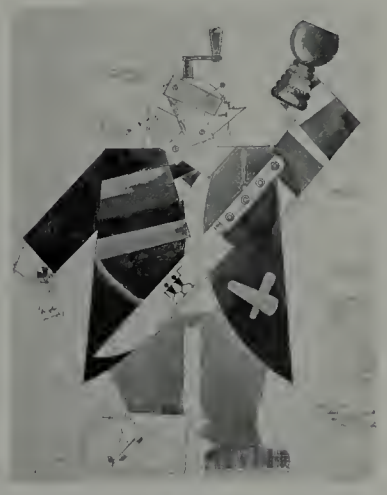
George Grosz, Megära, Figurinenentwurf zu »Androklus und der Löwe« von George Bernard Shaw, 1924

George Grosz, Bühnenbildentwurf zu »Die Weber« von Gerhart Hauptmann, 1921

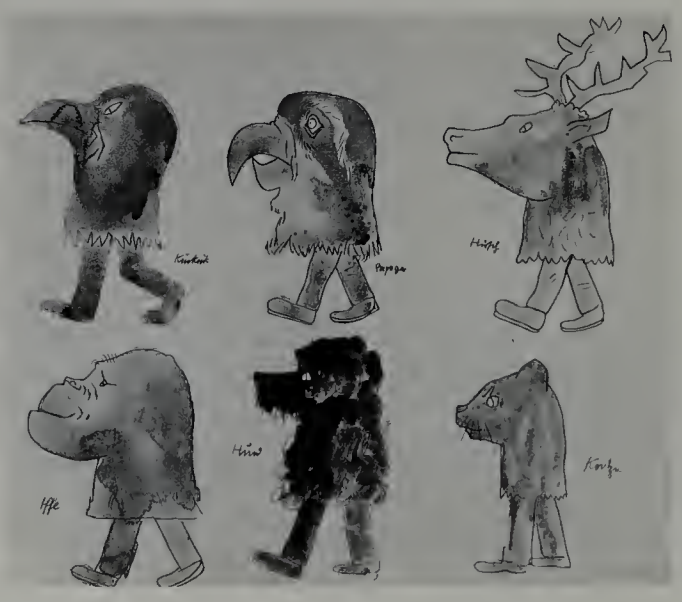
Es ist auffallend, daß in der Mehrzahl der Theaterstücke, an deren Aufführung Grosz als bildender Künstler beteiligt war, eine rebellische Hauptfigur agiert, die am Ende umkommt. George Grosz' Enttäuschung und die seiner Mitstreiter über das Scheitern des Spartakusaufstandes blieb die Antriebsfeder der satirischen Zeichnungen. Daher ist es nicht verwunderlich, daß er Figurinen und Dekorationen für Inszenierungen schuf, die seinen eigenen Überzeugungen entsprachen und Anspielungen auf die aktuelle Tagespolitik zeigten.

Für Yvan Golls Drama »Methusalem oder Der ewige Bürger« entwarf Grosz 1922 zwei Serien von Figurinen. Während die eine eher humoristisch-illustrativ war, gestaltete er die zweite Version, zu der auch ein erhaltener Bühnenentwurf zählt, im Stil des Konstruktivismus. Er hatte die Idee, die Schauspieler hinter auf Rädern beweglichen oder durch Griffe tragbaren Holzfiguren agieren zu lassen, Entwürfe, die möglicherweise auf Vorschläge Golls selbst zurückzuführen sind, dem ein »absurdes«, dadaähnliches Theater vorschwebte. Die Tendenz zur Mechanisierung, die zum einen dem Einfluß de Chiricos und der Pittura metafisica, zum anderen dem der russischen Revolutionskunst auf Grosz zuzuschreiben ist, ist eine in der Bühnenbildnerei der zwanziger Jahre oft feststellbare Erscheinung. Eine derartige, vom Konstruktivismus inspirierte Szenerie wird nicht umgesetzt, da die »menschliche Figur aufgesogen wird von der Dekoration«.[8] Als das Stück 1924 in Berlin und Paris herauskam, fanden die Grosz-Figuren keine Verwendung, realisiert wurden lediglich Anklänge an seine ersten, weniger gewagten Kostümentwürfe. In dem Briefwechsel zwischen Yvan Goll und seiner Frau Claire werden die Groszschen Figuren nicht erwähnt. Goll zeigte sich nur enttäuscht von der geringen Resonanz; für seine Begriffe kam die Berliner Aufführung vier Jahre zu spät.

Wiederum in Kooperation mit Heartfield entstanden Figurinen und Kulissen für zwei Komödien Georg Kaisers: 1922 »Kanzlist Krehler« in den »Berliner Kammerspielen« und 1923 »Nebeneinander«, ein Volksstück, das die kurzlebige avantgardistische Theatergruppe »Die Truppe« unter der Regie Berthold Viertels im »Berliner Lustspielhaus« aufführte. »Kanzlist



George Grosz, Methusalem, Entwurf zu »Methusalem« von Yvan Goll, 1922



George Grosz, Tierkostümentwürfe zu »Methusalem« von Yvan Goll, 1922/23

George Grosz, Bühnenbildentwurf zu »Nebeneinander« von Georg Kaiser, 1923

George Grosz, Bühnenbild zu »Nebeneinander« von Georg Kaiser, 1923

Krehler« hat das Schicksal eines Buchhalters zum Inhalt, der während der Inflationszeit den Boden unter den Füßen verliert. Die Groszschen Kostümentwürfe waren verhalten, wie die graue Eintönigkeit des Stückes es erforderte. Gänzlich anders und umfangreicher war die Ausstattung von »Nebeneinander« konzipiert. Mit einfachen, allgemein bekannten Symbolen gestaltete Grosz die Polizeistation. Der Bühnenraum ist umgeben von einer Zuchthausfassade mit erleuchteten Zellenfenstern. Rechts ragt ein überproportional großer roter Galgen empor, davor befindet sich ein klobiger, zum Zuschauerraum hin von einer flachen Balustrade begrenzter Dienstraum, dessen rechte Wand in schwarz-rot-gelben Streifen gestrichen ist. Der Raum wird rechts flankiert von einem riesigen Paragraphen und links von an einem Stehpult hängenden Handschellen. In der Mitte ist an der Balustrade ein schwarzer Reichsadler befestigt.

Die Bühnenbilder für die weiteren Szenen waren einfacher angelegt; dennoch konnte das Spieltempo, das Kaisers Stück verlangte, durch die aufwendige Groszsche Ausstattung nicht erreicht werden. Der Kritiker Siegfried Jacobsohn schrieb: »Eine Drehbühne war nicht da. So hätte ich lieber auf undekorierter Bühne gespielt als in vierzehn stimmungsmordenden Pausen George Grosz aufgebaut, trotzdem er herzabdrückend malt, was Kaiser gesehen hat: die Fratze einer entgötterten Aera.«[10]

Die »Deutsche Theater-Ausstellung« in Magdeburg 1927, an der auch Grosz beteiligt war, gab einen Überblick über die Reformbestrebungen des Theaters in der Weimarer Republik. Weniger bekannt ist, daß im Sommer 1926, veranstaltet von der Neuen Kunsthandlung in den Räumen der Berliner Secession am Kurfürstendamm, eine erste umfangreiche Ausstellung zum Thema »Berliner Bühnen-Bildner«[11] stattfand. Allein Grosz' Lehrer Emil Orlik war mit neunzig Exponaten – meist Schauspieler-Porträts – vertreten, während Grosz neun Figurinen und zehn Bühnenentwürfe bzw. Projektionsbilder beisteuerte. Obwohl Heartfield an den Entwürfen zu den Shaw-Komödien beteiligt war, wird er nicht erwähnt.[12]

1926 beabsichtigte Erwin Piscator, Ernst Tollers Antikriegsdrama »Wandlung« neu und realistischer als in der expressionistischen Fassung von 1919 zu inszenieren.[13] Er beauftragte Grosz mit der Bühnengestaltung. Es kam jedoch nicht zur Aufführung, so daß auch die Entwürfe im Nachlaß lange unbeachtet blieben. Der Grund dafür, daß Piscator seinen Plan aufgab, dürfte die Feststellung gewesen sein, daß sich das Stück nicht in der Weise aktualisieren ließ, wie er zunächst geglaubt hatte. Er entschied sich daher für Ernst Tollers Tragödie »Hinkemann«. Der Text, von dem es mehrere Fassungen gab, war ohne Illustrationen erschienen. Entstehung und Schicksal der Grosz-Zeichnungen zum »Hinkemann« sind bisher nicht geklärt worden. Nach von Skandalen und Protesten begleiteten Aufführungen in Leipzig und Dresden wurde das während Tollers Haftzeit (1919 bis 1924) geschriebene Stück 1924 mit Heinrich George in der Titelrolle erfolgreich im »Deutschen Theater« in Berlin aufgeführt. Der Dresdner Carl Reissner Verlag kündigte in seinem Verlagsalmanach »Der Morgen« 1926 eine Ausgabe mit zehn Grosz-Zeichnungen als »kongeniale Illustrierung« an, die bisher nicht nachgewiesen werden konnte. Mit sechs ganz-

seitigen Zeichnungen zu Tollers »Hinkemann« erschienen jedoch im gleichen Jahr französische und englische Editionen.[14]

1926 gelang andererseits eine wahrhaft bahnbrechende Kooperation zwischen Grosz und Piscator mit der Premiere von Paul Zechs szenischer Ballade »Das trunkene Schiff«, einer Darstellung von Ereignissen aus dem Leben des französischen Lyrikers Arthur Rimbaud. In die Mitte der Bühne stellte Piscator eine große Leinwand, deren Seitenteile aufklappbar waren. »Auf dem Bild in Aden, wo Rimbaud im Café mit dem Großkaufmann Labatut verhandelt, sehen wir die eine Wand frontal, die rechte vorgezogen und die linke zurückgeschlagen. In Zeichnung und Farbe wird auf der mittleren und rechten Seite das nahe Milieu (Café, Terrasse), auf der linken Seite das fernere Milieu (Afrika, See) von George Grosz sparsam und prägnant dargestellt. Die Silhouetten hinter der mittleren Leinwand deuten die Straße vor dem Café an, ohne daß das zeichnerische Prinzip verlassen wird, ohne daß sie praktisch auf die Bühne gestellt wird. Im Gefängnisbild ... sind beide Seitenwände zusammengeklappt, so daß der Raum sich zimmerartig verengt. Die Groszschen Zeichnungen sind zunächst hinter Gittern halb verborgen. Werden die Gitter weggezogen, sieht man in greller Farbe, nahegerückt, auf der linken Seite Europas Kultur in seinem imperialistischen Vertreter als Gefängniswärter... Im letzten Bild (Rimbauds Tod) sind die Leinwandteile wieder Zimmerwände. Die Projektionsbilder stellen die Träume Rimbauds dar, seinen Ekel vor dem verkommenen, imperialistischen, eingeengten Europa und die Traumbilder seiner eigenen Welt, der Welt Afrikas, der Wälder und der Sonne als konstante Begleitgedanken seines weiten Lebens. In anderen Zeichnungen wurde versucht, den Begriff Raum, Geschichte, Bewegung zu versinnbildlichen. Die Gedankenwelt des Helden – zum Teil notwendigerweise in der Karikatur – einzubeziehen... Film und Projektion, organisch eingefügt«, folgert Piscator, »ermöglichen, Ungesagtes einzubeziehen und Gedanken und Körperwelt zu erweitern.«[15]

Die Erfahrungen mit diesen neuen Techniken flossen ein in die am 28. Januar uraufgeführte Bühnenfassung von Jaroslav Hašeks Roman »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk«. Vorausgegangen war eine Bearbeitung des Stoffes durch Max Brod und Hans Reimann. Piscator gefiel diese Fassung nicht, und in etwa einem Monat erarbeitete er mit seinem Team ein Bühnenmanuskript, das dem Hašekschen Originaltext wesentlich näher kam. Auch George Grosz, den Piscator als »denkenden Zeichner« schätzte, wurde hinzugezogen. Piscator berichtet, daß er »sofort auf meine Ideen mit dem ihm eigenen ungeheuren sachlichen Schwung einging«.[16]

George Grosz, Bühnenbildentwurf zu »Das trunkene Schiff« von Paul Zech, 1926

George Grosz, Bühnenbilder für »Das trunkene Schiff« von Paul Zech, 1926

Durch regelmäßige viertelstündige Waldläufe hielt Grosz sich fit und zeichnete für die »Schwejk«-Aufführung ungefähr dreihundert Blätter. Ein als verloren anzunehmender Experimentalfilm, der aus einer Mischung aus realen Filmsequenzen des Aufnahmeleiters Hübler-Kahla und Groszschen Trickzeichnungen bestand, sollte die Atmosphäre für die Szenen

herstellen. Piscator ließ ein mit weißem Papier bespanntes Zeichenbrett aufstellen, und »ich begleite darauf das Bühnenspiel mit großen Hieroglyphen, husche kontrapunktisch auf und ab, untermale, vielmehr zeichne die schönsten notwendigen Begleittexte und Hašekschen Bosheiten, die unten ungesagt liegen«.[17] Piscator erkannte, daß Grosz' künstlerischer Beitrag zur »Schwejk«-Inszenierung nicht nur aus der treffenden Zeichnung der Typen bestand, sondern daß er »den Schwejk resp. die Umwelt Schwejks aus der historischen Gebundenheit heraushob und damit den Anschluß an die Aktualität herstellte. Die Militärärzte, Offiziere, Staatsanwälte waren Gestalten, die auch heute noch in Preußen-Deutschland lebendig sind. Das Stück führte damit den Kampf auf der politischen Ebene des Tages fort«.[18]

Zu den wirkungsvoll eingesetzten filmischen Effekten kam aber noch eine weitere bühnentechnische Erfindung: ein doppeltes Laufband. Auf diesem Band wurden lebensgroße Figuren, die nach etwa dreißig Grosz-Zeichnungen angefertigt worden waren, über die Bühne gefahren. Schwejk marschierte in entgegengesetzter Richtung. Piscator hatte sogar zunächst die Absicht, Schwejk als einzigen lebenden Akteur zu belassen und alle anderen Personen durch Attrappen zu ersetzen. Schließlich traten noch weitere Schauspieler auf, die aber, um einen bestimmten Typ deutlich zu charakterisieren, Pappmasken vor den Gesichtern trugen. Max Pallenberg spielte den Schwejk. Mit stürmischem Beifall feierte das Publikum die Aufführung. Die Zeitungen berichteten fast einhellig positiv und hoben neben der schauspielerischen Leistung Pallenbergs George Grosz' Graphiken und die bühnentechnischen Innovationen hervor. Achtzehn Zeichnungen erschienen mit dem Titel »Hintergrund« als preiswerte Sammelmappe im Malik-Verlag. Besonders die Darstellung des durch Gasmaske und Kommißstiefel verfremdeten Christus wurde Anlaß zu einem gegen Grosz angestrengten »Gotteslästerungs-Prozeß«, der sich über mehr als drei Jahre hinzog.

Noch zweimal arbeitet George Grosz für das Theater, zunächst im Januar 1930 für eine Wiederaufführung von Carl Sternheims politischer Komödie »Der Kandidat« in den Kammerspielen des »Deutschen Theaters«. Unter der Regie von Hans Hinrich tritt trotz mäßiger Kritiken Peter Lorre immerhin 41mal erfolgreich auf. Im gleichen Jahr fertigt Grosz Aquarellskizzen für Arnold Zweigs »Streit um den Sergeanten Grischa«, ein Bühnenstück, das Zweig bereits 1921 geschrieben hatte, dessen Uraufführung jedoch erst drei Jahre nach der 1927 veröffentlichten Romanfassung im »Deutschen Theater« stattfindet. Während die Kostümentwürfe noch einmal ironisierte expressionistische Merkmale zeigen, ist das Bühnenbild in seiner realistischen Detailtreue eher der Neuen Sachlichkeit verpflichtet.[19]

Gemessen an der Vielzahl der für bedeutende Regisseure der Zeit gefertigten Bühnenentwürfe hat die Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht kaum Ergebnisse gezeigt, obwohl sie sich seit Mitte der zwanziger Jahre kannten und Grosz im besonderen die »Dreigroschenoper« liebte, die nach dem »Schwejk« noch im gleichen Theaterjahr ihre Premiere hatte. 1931/32 plante Brecht Projekte für eine neue Art von Theater, »das so eingerichtet sein würde wie ein Gerichtssaal: Zwei Prozesse pro Abend, jeder etwa ein-einviertel Stunden dauernd«[20], zum Beispiel ein Prozeß gegen Karl Marx und der zweite gegen George Grosz.

Mit 25 Zeichnungen erschien 1932, zu einem Zeitpunkt, als Grosz bereits in den USA war, Brechts Kinderbuch »Die drei Soldaten«.[21] Die politische Katastrophe 1933 in Deutschland war zweifellos der Grund, daß aus der gegenseitigen Freundschaft, die sich zwischen Grosz und Brecht entwickelt hatte, keine Umsetzung für das Theater resultierte. »Der Herr der Strohhütten an den Herrn der Wolkenkratzer Gefährte glücklicher Zeiten«[22] beginnt mit humorvoll-blumiger Anrede ein Einladungsbrief Bertolt Brechts an Grosz aus Dänemark im Mai 1934. Brecht gibt sich optimistisch: »Die Kultur soll sehr nachgelassen haben. Daraus schöpfen wir die Hoffnung, daß man uns bald wieder holen wird.«[23] Grosz denkt anders, wenn er Brecht auffordert, seine Sommerfrische zu beenden: »Du sollst Dir dies lausige vermostrichte Europa auch einmal von außen ansehen ... – ein paar Jahre Amerika würden Dir sehr gut tun.«[24] Wieland Herzfelde plant in Prag die Herausgabe der Stücke von Brecht. Im Oktober 1934 sagt Grosz seine Mitarbeit zu. »Habe große Lust, die Dramen zu illustrieren – ich bin auch wohl der einzige, der Deine Werke heute gut illustrieren kann (und dem es außerdem noch Freude macht).«[25] Im Januar 1935 antwortet Brecht begeistert: »Lieber George, mit *großer* Freude höre ich, daß Du also die Zeichnungen zu den Stücken machst. Das gibt der ganzen Ausgabe ein anderes Gepräge.«[26] Er fügt dem Brief ausführliche Anregungen bei, wie er sich die Zeichnungen für die »Dreigroschenoper« und für »Rundköpfe und Spitzköpfe« vorstellt.

Herzfeldes knappe Finanzmittel – Grosz fordert dreihundert bis vierhundert Dollar pro

Drama als »Freundschaftspreis« – lassen das Vorhaben, eine illustrierte Ausgabe herauszubringen, scheitern. Band 3 und 4 der Werke Brechts sind ohne Grosz-Zeichnungen im Druck, als sie den einmarschierenden deutschen Truppen im Sudetengebiet 1938 in die Hände fallen.[27]

Im Frühjahr 1947 fordert Brecht in einem kurzen Brief Grosz auf, einige Zeichnungen zu einem Gedicht – möglicherweise das Poem »Der anachronistische Zug oder Freiheit wird Democracy« – zu liefern, das im »alten Kulturland« Deutschland erscheinen soll.[28] Grosz reagiert demonstrativ ablehnend. Seine Antwort wird eine grundlegende Abrechnung mit seinem alten idealistischen Linksengagement, und er bemerkt resigniert: »Die Uhren zeigten übrigens damals andere Zeiten.«[29] Er kann und will nicht mehr dort anknüpfen, wo eine Entwicklung abgebrochen ist: »Übrigens ist die Arbeit ›politische Parolen‹ (wenn auch in Form der Poesie) eine der größten und eine der anstrengendsten in der ganzen Welt... Wie wenige wirklich große Malersknechte trauen sich da überhaupt ran..... Viele überkommt ja schon ein Schauer beim Lesen.... und bei manchen hört das nervöse – ängstliche Gezitter der Hände niemals auf beim illustrieren.«[30]

1954 inszeniert Ernst Josef Aufricht in der Berliner »Komödie« John Latouches Singspiel mit Ballett »Bilderbogen aus Amerika« mit der Musik von Jerome Moross. Er bittet Grosz, Figurinen und Bühnenbilder zu entwerfen, und Grosz willigt ein; denn es ist nicht nur ein Versuch, wieder in Kontakt mit der deutschen Kulturszene zu kommen, sondern auch die Möglichkeit einer Zusammenarbeit alter Bekannter, hatte doch Aufricht – von 1926 bis 1932 Direktor des »Theaters am Schiffbauerdamm« – dort Brechts »Dreigroschenoper« uraufgeführt und war Grosz in der amerikanischen Emigrationszeit oft begegnet. Die Berliner Aufführung wurde der schwache Abglanz eines amerikanischen Musicals, für die die Kritiker höfliche Worte hinsichtlich der prächtigen Kostüme fanden. Die große Zeit, in der sich Regisseure, Maler, Schauspieler, Tänzerinnen und Finanziers in den Bars und Künstlerrestaurants täglich trafen und ihre Ideen in neuartige Formen umsetzten, war unwiederbringlich vorüber. Grosz hatte sich während seiner amerikanischen Jahre mehr und mehr vom Theaterschaffen entfernt, möglicherweise auch als ein Enttäuschter, der den von ihm immer wieder betonten moralischen Anspruch an die Bühne nicht erfüllt sah.

Anmerkungen

1 Grosz an Erwin Piscator, 6. 1. 1935, in: Knust 1979, S. 207.
2 Wieland Herzfelde, in: George Grosz. Fernsehfilm, Saarländischer Rundfunk 1976.
3 Wieland Herzfelde: Immergrün – Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknabens, Berlin 1949, Kapitel: Ein Kaufmann aus Holland, S. 126 ff.
4 Tonbandinterview des Verfassers mit Peter Grosz am 29. 10. 1974; Princeton (NJ).
5 Fritz Windisch: Schall und Rauch, in: Freiheit, Dezember 1919.
6 »Theatrical Drawings and Watercolors by George Grosz«, vom Busch-Reisinger Museum der Harvard Universität zusammengestellte Wanderausstellung von 1973–1974. Die Vorarbeiten dazu leistete Andrew Walter Deshong: The Theatrical Designs of George Grosz, Diss. Yale University 1970, Ann Arbor (MI) 1982.
7 Erwin Piscator: Über Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters, in: Der Gegner, 2. Jg., 1920/21, Heft 4, S. 90.
8 Peter Simhandl: Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer, Berlin 1993, S. 67.
9 Yvan Goll – Claire Goll: Briefe, Berlin 1966, S. 46.
10 Siegfried Jacobsohn: Nebeneinander, in: Die Weltbühne, 19. Jg., 15. 11. 1923, Nr. 46, S. 482 f.
11 Veröffentlichung des Kunstarchivs, Doppelnummer 13/14, Juni/Juli 1926.
12 U. a. waren Walter Trier, Ernst Stern, Heinrich Zille, Caspar Neher, César Klein, Charlotte Behrend-Corinth, Benno von Arent und Bruno Krauskopf beteiligt.
13 Erwin Piscator: Das politische Theater, in: Zeittheater, Reinbek 1986, S. 29 f.
14 Ernst Toller: Brokenbow. A Tragedy, London: Nonesuch Press 1926; Ernst Toller: Hinkemann. Tragédie. Paris: Les Humbles 1926.
15 Das Kunstblatt, 10. Jg., 1926, Heft 7, S. 273–276.
16 Erwin Piscator: Das politische Theater, wie Anm. 13, S. 172 f.
17 George Grosz, ebd., S. 184.
18 Erwin Piscator, ebd., S. 182 f.
19 Siehe hierzu: Henning Rischbieter und Wolfgang Storch: Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert. Maler und Bildhauer arbeiten für das Theater, Velber 1968, S. 172.
20 Sergej Tretjakow: Bert Brecht, in: International Literature (Moskau), Mai 1937, zit. nach Martin Esslin: Bertolt Brecht, Frankfurt a. M. 1962, S. 95.
21 Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1932 (Reihe der Versuche 14, Heft 6).
22 Bertolt Brecht: Briefe 1913–1956, Bd. 1, Berlin 1983, S. 197.
23 Ebd.
24 Knust 1979, S. 200.
25 Ebd., S. 202.
26 Bertolt Brecht: Briefe, wie Anm. 22, S. 202.
27 Wieland Herzfelde, in: Malik 1966, S. 48.
28 Bertolt Brecht: Briefe, wie Anm. 22, S. 521, und Bd. 2, S. 187.
29 Knust 1979, S. 389.
30 Ebd. – Auslassungspunkte im Original. Kopie des Briefes im Besitz des Vf.

VI.1

VI.1
George Grosz
Figurinen zu »Kanzlist Krehler« von Georg Kaiser 1922

Aquarell, Tusche, 45 × 57 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung

VI.2
George Grosz
Figurine zu »Methusalem« von Yvan Goll 1922

Aquarell und Feder, 52,6 × 41,1 cm
New York, The Museum of Modern Art

VI.3
George Grosz
Figurine zu »Methusalem« von Yvan Goll (Kokotte Veronika) 1922

Aquarell und Tusche, 49,2 × 37,5 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung

VI.5

VI.4
George Grosz
Beim Polizeikommissar. Bühnenbildentwurf zu »Nebeneinander« von Georg Kaiser 1923

Aquarell, 32 × 43,5 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung

VI.5
George Grosz
Gefängniskapelle. Bühnenbildentwurf zu »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek 1928

Aquarell, 49 × 71 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung

VI.6
George Grosz
Drei Figurinen 1928

Federzeichnung, aquarelliert, 39,6 × 49,8 cm
Berlin, SMPK, Kunstbibliothek,
Lipperheidesche Kostümbibliothek

VI.7
George Grosz
Figurinen zu »Der Streit um den Sergeanten Grischa« von Arnold Zweig 1930

Tusche und Aquarell, 66 × 47 cm; 65 × 47 cm
Köln, Universität zu Köln,
Theaterwissenschaftliche Sammlung

VI.7

VI.7

VI.3

VI.6

Kat. IX.65 George Grosz, The Painter of the Hole, 1948

Andres Lepik

Verlust der Mitte?
George Grosz und die Moderne

»Es ist ein Irrtum, zu glauben,
wenn einer Kreisel malt,
Kuben oder tiefseelisches Gewirre – er sei dann,
vielleicht im Gegensatz zu Makart, revolutionär.«[1]

Mit einem frontalen Angriff gegen Futurismus, Kubismus und Abstraktion versuchte der 27jährige George Grosz 1920 seine eigene Position in Form eines kleinen Manifests zu bestimmen. Als er den obenstehenden Satz in dem Beitrag »Statt einer Biographie« für seine erste kleine Monographie von Willi Wolfradt schrieb, hatte er gerade die Bilderfindungen des Futurismus und der Pittura metafisica in seinen Werken verarbeitet und – wie er glaubte – überwunden. Er befand sich auf dem Höhepunkt der dadaistischen Phase, in die er Elemente des russischen Konstruktivismus einzubinden suchte – zumindest das, was er davon wußte. Die Ideen Tatlins waren Grosz bis dahin nur aus zweiter Hand bekannt[2], was ihn jedoch nicht hinderte, den eigenen Werken den revolutionären Anstrich der russischen Avantgarde zu geben: »Elektro-mech. Tatlin Plastik« nennt er das Porträt John Heartfields (1920), stempelte seine Arbeiten mit »George Grosz, Construktör«, und auf einem Photo von der Eröffnung der »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 hält er zusammen mit John Heartfield das Plakat »Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins« (siehe Kat. IV.9). War es der ernstgemeinte Versuch, Anschluß an die neuesten Tendenzen in Rußland zu finden oder nur eine weitere dadaistisch-ironische Parodie auf die Ismen seiner Zeit? Wenn er auf dem Photo in der für ihn üblichen »amerikanischen« Kleidung mit Krawatte und Hut posiert[3] und gleichzeitig seine Künstlergefährten zum Kampf für das Proletariat aufruft, »...das der Träger der kommenden Kultur sein wird«[4], bleibt trotz der vielfach belegbaren Vorliebe für Rollenspiele bei Grosz die Frage offen, wieweit er die kunsttheoretischen Inhalte des Konstruktivismus tatsächlich ernst zu nehmen gewillt war.

Die sich immer wieder einstellenden Zweifel an der »eigentlichen« Position von Grosz führen ins Zentrum einer Fragestellung, die – nicht zuletzt aufgrund des von ihm zeitlebens halb bewußt, halb unbewußt geführten Spiels mit ironischen Brechungen[5] – bislang kaum ansatzweise erörtert wurde. Es handelt sich um die Frage nach dem Verhältnis von Grosz zur Malerei der Moderne.

Grosz war kein Theoretiker, das Hauptgewicht seiner Aussagen über Kunst liegt in seinem Werk. Unter seinen wenigen ausführlichen Stellungnahmen zur Kunst findet sich die gemeinsam mit Wieland Herzfelde verfaßte Schrift: »Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch« von 1925. Angesichts der Zersplitterung der Kunst seiner Zeit und der Rolle von Photographie und Film versuchte er hier zu einer Klärung der eigenen Position zu gelangen.[6] Sich selbst betrachtete er als unabhängig, weil kritisch, allein Hogarth, Goya und Daumier als »Tendenzmaler[n] und verwandte[n] Künstler[n]« fühlte er sich verpflichtet.[7] Die Bedeutung von Expressionismus, Futurismus und Konstruktivismus spielt er dabei derart herunter, als läge deren Einfluß schon lange hinter ihm: »Simultanität, Bewegung, Rhythmus! Es war natürlich vergeblicher Idealismus: Simultanität und reine Bewegung kann man eben auf einem Malgrund nur unzulänglich ausdrükken.«[8] Dies war nicht ironisch gemeint – und übergeht jene Werke, die, wie die »Widmung an Oskar Panizza« (1917/18; Kat. IX.13), in den Bildstrukturen so durchgreifend vom Futurismus beeinflußt sind.[9]

George Grosz und John Heartfield auf der Dada-Messe, Berlin 1920

Explizit wurde Grosz in seiner Kunstkritik vor allem in der Ablehnung anderer Künstler und Kunstrichtungen: »Der Haß ist heilig«, zitierte er 1916/17 Emile Zola und erläuterte damit die Triebfeder seines künstlerischen Schaffens.[10] Wenn er den Haß nicht mit dem Zeichenstift gegen die Gesellschaft, sondern mit Worten gegen die Kunst seiner Zeit richtete, tat er dies in den Jahren vor seiner Emigration vor allem mit der pauschalen Kritik an den Entwicklungen in Frankreich: »...es gilt: endgültig mit den französisch flauen Traditionen, die alle deutschen Maler fast gänzlich beherrscht haben, aufzuräumen – mit den öden Sentiments – und Flaumalern, den Cézanne, den Picasso und so fort – uns liegen schon die Belgier näher, dieses tief Schürfende hinter den Dingen...«[11] Das aus Ablehnung entstandene Unverständnis des Kubismus überdachte Grosz in der folgenden Zeit nicht etwa, sondern kultivierte es geradezu. Von einer Paris-Reise im Jahr 1924 erwähnt er gegenüber Otto Schmalhausen nur eine Beob-

George Grosz, Ganz aus Elfenbein, 1931

achtung der Kunstszene ausführlich: Er hatte bei einem Besuch Gefallen an Frans Masereel gefunden, weil dieser »...keine Guitarren malt«.[12] Eine Frankreich-Reise 1925 vertiefte sowohl die Abneigung gegen Picasso[13] als auch gegen die »Kubisten mit der ewigen Gitarre«.[14] Noch 1931 stellte er die provokante Frage: »Warum denn nach wie vor ins spießbürgerliche französische Mekka pilgern. Warum denn nicht an unsere Vorfahren anknüpfend eine ›deutsche‹ Tradition fortsetzen? Unter uns gesagt, lieber doch als zweitklassig einrangiert werden, aber wenigstens ein wenig von unserer Volksgemeinschaft ausgesagt haben.«[15]

In einem derart oberflächlichen Angriff auf die Franzosen zeigt sich eine Haltung, die bei Grosz später noch deutlicher hervortritt und zuletzt, in seinem Spätwerk, in die gemalte Abrechnung mit der Entwicklung der modernen Malerei überhaupt mündet: Sein Kunstbegriff wurde im Lauf seines Lebens immer konservativer – um nicht zu sagen: reaktionärer. Sobald das Bild selbst, im Sinne der Abbildung von Realität, durch die Kunst in Frage gestellt wurde – wie im Kubismus angelegt –, konnte und wollte Grosz dem nicht folgen. Er war ein Moralist, der den Gegenstand als Anstoß brauchte und dessen Wiedererkennbarkeit im Bild als Vehikel zur kritischen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit notwendig war. Seinen um 1927 gefaßten Plan sich mit einer Serie »verkäuflicher« Landschaften finanziell über Wasser zu halten (vgl. z. B. Kat. IX.35), die also L'art pour l'art ohne sinngebenden Verweis waren, mußte er vor sich selbst in der Weise rechtfertigen, daß er durch das Komponieren »...mit Anlehnung an das Vorbild der Natur« lerne.[16]

Aus der Ablehnung des Kubismus folgte für Grosz auch die der abstrakten Kunst: »Kandinsky musizierte – und projizierte die seelische Musik ins Leinwandviereck, Paul Klee häkelte am Biedermeiernähtisch zarte Jungmädchenarbeiten.«[17] Er sah die Abstraktion zunächst als feiges Ausweichen vor den gesellschaftlichen Aufgaben: »Nun gibt es aber noch Künstler, die bewußt und betont jeder Tendenz auszuweichen versuchen, indem sie vollkommen aufs Gegenständliche, sogar aufs Problematische verzichten. ... Tatsache bleibt, daß sie ... dem sozialen Geschehen schweigend, teilnahmslos, also verantwortungslos, gegenüberstehen oder – in den Fällen, wo das nicht beabsichtigt ist – aus Unkenntnis und Unvermögen nutzlos arbeiten.«[18] Damit waren für ihn auch die Bemühungen des Bauhauses vom Tisch gewischt. Er hielt den Kontakt der Künstler zur Gesellschaft bereits für weitgehend abgerissen: »Die Künstler, abgebröckelte und liegengebliebene Krümel einer vergangenen Zeit. Isoliert von Volk. ... Die Elfenbeinbewohner abgedrängt und verängstigt hinter verschlossenen Türen, ihr mathematisches Ich erlauschend. Reißschiene und Zirkel bereit zur Abstraktion.«[19] Über einen Künstler wie Malewitsch konnte er daher nur Witze reißen.[20]

Das Bekenntnis zur figurativen Malerei hat Grosz auch nach der Übersiedelung in die Vereinigten Staaten nicht aufgegeben. Im veränderten Umfeld mußte er zwar seine künstlerische Position neu definieren, da der politisch-gesellschaftliche Gegner, der ihm bisher als Triebkraft gedient hatte, weggefallen war. Die Suche nach einer neuen künstlerischen Identität erfolgte bei Grosz mit der bewährten Methode: Mit dem Skizzenbuch in der Hand zog er durch New York und zeichnete, was sich seinem Auge bot. Doch die innere Haltung gegenüber der gesehenen Wirklichkeit hatte sich verändert, von der kritischen Haltung gegenüber den gesellschaftlichen Zuständen, mit der er ehedem in Berlin durch die Straßen ging, zeigen diese Zeichnungen nichts mehr, sie sind »Sozial-Reportage« geworden.[21] Er selbst hat diesen Wandel bemerkt und wertete nunmehr die satirische Kunst rundweg ab, in der er selbst die größten Leistungen hervorgebracht hatte: »Ich verweise mehr denn je die Karikatur auf einen rückwärtigen Platz in der Kunst und halte Zei-

ten, in denen sie zu sehr hervortritt, für Verfallszeiten.«[22] Diese Distanzierung von seiner eigenen Vergangenheit (die er auch auf anderen Ebenen verfolgte), führte ihn in eine Sinnkrise: »Früher sah ich noch einen Sinn in meiner Kunst, heute nicht mehr – ... man wird Visionen los – das ist alles.«[23] Diese resignierte Haltung schlägt sich in seinem weiteren malerischen Vorgehen nieder. Auf der einen Seite hielt er den Glauben an die Realität und seine künstlerischen Methoden aufrecht, andererseits arbeitete er in der gleichen Zeit an Gemälden, die die inneren Visionen des Zweiten Weltkriegs vorwegnahmen. Auch damit bleibt er seiner moralischen Aufgabe treu – er will mit seiner Kunst auf eine andere Realität hinweisen –, wenngleich die konkrete Wirklichkeit seiner Heimat für ihn immer weniger greifbar wurde und er zunehmend an der sozialen Wirksamkeit seiner Arbeiten zweifelte.[24]

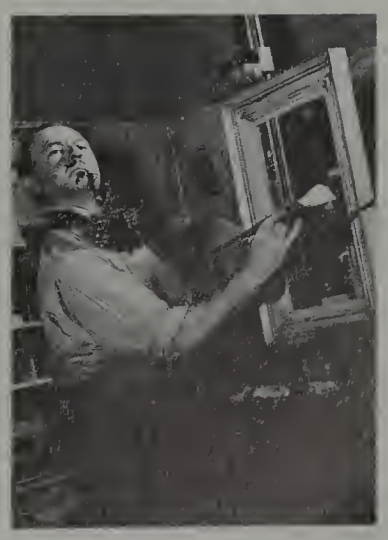
Allein in der graphischen Auseinandersetzung mit dem Naziregime (»Interregnum«) erreichte Grosz noch einmal die frühere Schärfe. Befremdlich ist es daher, daß er selbst in einigen Briefstellen der nationalsozialistischen Rassenideologie und sogar deren Kunsturteil gefährlich nahe kommt: »Die Neger haben keine eigenen Gedanken – alles Imitation der Weißen; ... Quatsch, im Neger so was Besseres sehen zu wollen. Für mich steht er, gesamt betrachtet, eine Stufe tiefer – er hatte keinen Euklid, keinen Plato, nur eine barbarische, abergläubische Naturvorstellung. Negerplastik geht uns nichts an – es ist Dekadenz, dies so zu schätzen.«[25] Aus dem Zusammenhang wird klar ersichtlich, daß es sich nicht um Ironie handelt.[26] Aus der intellektuellen Abwertung der Schwarzen leitet Grosz einen weiteren Angriff auf den Kubismus ab, der aus der Entdeckung der primitiven Kunst, »Negerplastik« also, neue Formvorstellungen gewonnen hatte.

Grosz war deutlich bewußt, daß er sich in New York im Zentrum der entscheidenden Kunstentwicklung seiner Zeit befand.[27] Nahezu alle bedeutenden Repräsentanten der europäischen Moderne, die ins amerikanische Exil gingen, machten hier Station – wenn sie nicht, wie er selbst, in New York blieben. Nach der bereits vor 1930 so heftig erklärten Ablehnung der Franzosen muß es ihn, der im »frischen, großen, gesunden Amerika« seinen Neuanfang suchte und zugleich Kindheitsträume verwirklicht sehen wollte, besonders hart getroffen haben, daß ihn gerade hier seine künstlerischen Gegenspieler einholten und in der Gunst des Publikums bereits überholt hatten, bevor er selbst Fuß fassen konnte: »In allen Privatsammlungen nur Franzosen. ... Picasso ist hier der höchstbezahlte Meister von den Modernen, dann kommt gleich Matisse, dann Derain und die Surréalisten usw...«, schreibt er 1933.[28]

Das 1929 gegründete Museum of Modern Art (MoMA) zeigte unter seinem Gründungsdirektor Alfred Barr vorwiegend jene französische Kunst und jene französischen Künstler, die Grosz schon in Deutschland abgelehnt hatte. Die Ausstellungen und begleitenden Publikationen zu »Cubism and Abstract Art« sowie »Fantastic Art, Dada, Surrealism«, beide 1936, brachten entscheidende Anstöße für den Zusammenschluß der American Abstract Artists im Jahr 1937.[29] Das Whitney Museum of American Art zeigte bereits 1935 eine Ausstellung abstrakter Kunst. Auch die Künstler des Bauhauses trafen in New York auf ein interessiertes Publikum. Alfred Barr hatte 1927 selbst das Bauhaus in Dessau besucht und forderte 1938 Walter Gropius und Herbert Bayer auf, eine Ausstellung zum Bauhaus im MoMA zu organisieren.[30] Schon vor 1940 waren Joseph Albers, Lyonel Feininger, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer und Walter Gropius nach New York gekommen. Es folgten viele andere, darunter auch die Surrealisten Yves Tanguy, Max Ernst, André Breton und Salvador Dalí.

Das Verhältnis zwischen George Grosz und Salvador Dalí verdient besondere Beachtung. Der »surrealistische Clown«, als den Grosz Dalí sah, erinnerte ihn mit seinen Selbstdarstellungen an die eigenen Auftritte der Dada-Zeit: »...ja, hier ist's in dieser Beziehung noch ähnlich wie damals in Berlin«.[31] Vielleicht hatte er, zumindest was die Einschätzung des amerikanischen Publikums betraf, dabei nicht einmal Unrecht, und seine dadaistischen Aktionen waren dort vermutlich kaum bekannt.[32] Der Erfolg Dalís, dessen spektakuläre Aktionen tatsächlich gewisse Ähnlichkeiten mit Grosz' dadaistischen Selbstdarstellungen hatten, führte wiederum dazu, daß Grosz das Rollenspiel auf die Spitze trieb und sich selbst als Dalí photographieren ließ. Wenn er hier mit einem Dalí-Bärtchen vor einem leeren Bilderrahmen posiert, kritisiert Grosz eben jene Inhaltslosigkeit, die er wenig später zu einem Thema seiner Malerei machte.

1942 lernte Grosz in New York Edward James kennen, den langjährigen Freund und Förderer Dalís, der später auch ein Förderer von Grosz wurde.[33] Bemerkenswert bleibt das von Grosz berichtete Zusammentreffen mit Dalí: Dalí sei im Januar 1935 über die Vermittlung des Kunsthändlers Julian Levi in seiner Zeichenklasse zum Aktzeichnen erschienen.[34] Die Episode, die er auch in seiner Autobiographie



George Grosz als Dalí, Photographie von 1942

Grosz-Heartfield mont.,
Pablo Picasso, La Vie Heureuse
(Dr. Karl Einstein gewidmet), 1920

Pablo Picasso, Mädchenkopf mit
kleinem Vogel, 1913

ausführlich beschreibt[35] und von der er sich »einige Reklame« für sich selbst erwartete, trifft zeitlich mit Dalís erstem New York-Besuch zusammen[36] – die Hintergründe für das Interesse Dalís an Grosz sind unklar. Es könnte sich allerdings auch um einen Scherz von Grosz handeln.[37]

Anläßlich der Schilderung seiner eigenen malerischen Vorgehensweise kommt Grosz bereits um 1934 den Methoden der abstrakten Expressionisten verblüffend nahe: »Halte es oft mit Corot (siehe Delacroixes Tagebuch) – starte oft von der reinen Intuition aus, zwei-drei starke fast abstrakte Kontraste mit breiten Bürsten über das Papier – lasse es Chaos sein zuerst, dann little by little formen sich die Formen...«[38] Es war ihm daran gelegen, von den »kolorierten Zeichnungen« früherer Jahre zu einem wirklich malerischen Umgang mit Farbe zu gelangen. Das abstrakte Chaos blieb natürlich nur eine konzeptionelle Vorstufe für ihn, um zum Gegenstand im Bild zu finden. Der stetig wachsende Erfolg abstrakter Malerei hatte aber Grosz wenn nicht zu einem völligen Umdenken, so doch zumindest zu einer kurzfristigen Relativierung seiner Standpunkte geführt: »Ich bin kein Gegner gegen Abstrakte.... Ich selbst male und zeichne nicht abstrakt, aber ich würde, wenn ich reich wäre, mir häufig aus Ausstellungen abstrakte Bilder kaufen. Klee mag überschätzt gewesen ... aber er hat kleine echt romantische ... Spielereien hinterlassen...«[39] Angesichts der nationalsozialistischen Kulturbarbarei in Deutschland – die Ausstellung »Entartete Kunst« zeigte zur gleichen Zeit seine Gemälde »Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse« (1925; Kat. IX.23) und »Metropolis« (1916/17; Kat. IX.8) – wollte er hier zumindest die grundsätzliche Freiheit der Kunst verteidigen, auch da, wo er die Anliegen anderer nicht verstand.

Die tief verwurzelte Abneigung gegen Picasso wandelte sich im Exil von den früheren, scharfen Attacken zunächst zu einer vorsichtigen Ironisierung. So läßt Grosz in seinen Briefen keine Gelegenheit aus, Picassos Namen in zahlreichen Spielarten zu verändern: »Picasserich«, »Pipencasserich«, »Pipencasso«, »Pipikasso« usw. Nachdem Grosz auch immer wieder mit dem eigenen Namen und denen der Freunde spielte, ist zu vermuten, daß darin eine Art verbaler Familiarisierung jenes Künstlers lag, dessen Erfolg ihm zunehmend unheimlich wurde: »Zwei Pipencasso-Ausstellungen allein hier jetzt in Manhattan (vielleicht würde eine genügen, denkt man neidvoll – no, zweie). Es ist schon doll – und Dir kann man nicht einmal eine beim Buchhändler Weyhe managen...«[40] Den Erfolg einer eigenen Ausstellung von 1939 sah Grosz im Schatten von Picassos großer Ausstellung im MoMA.[41] Das Konkurrenzdenken führte bei Grosz so weit, Picassos Leistung

und Erfolg als Zufall abzuwerten: »Es hat ihn halt getroffen, wie man ein großes Los gewinnt (in Wirklichkeit und nach 300 Jahren nennt man die Dinge maniriert und er wird weniger geschätzt werden wie Jacob Asmus Carstens...).«[42]

Mit Gemälden wie »A Piece of My World« (1938; Kat. IX.58) versuchte er selbst in dieser Zeit seine »plagenden Furcht-, Zerstörungs- und Qualgedanken...« loszuwerden.[43] Vorbild hierfür waren jene Altmeister Bruegel und Bosch, die er schon seit 1933 im Metropolitan Museum besuchte und deren »Weltbilder« er sich zum Vorbild nahm.[44] Auch in der Maltechnik versuchte er den alten Meistern nahezukommen, war er sich doch bewußt, bis dahin mehr zeichnender Kolorist gewesen zu sein. Trotz der Einsicht, mit seinen kritischen Werken vor der Emigration aus Deutschland nichts gegen den tatsächlichen Verlauf der Geschichte bewirkt zu haben, blieb er seinem Standpunkt als Moralist treu, als »kleine Malerameise« doch immerhin noch »ein bißchen ätzende Säure« verspritzen zu können.[45]

Seine Ablehnung gegen die Abstrakten vertiefte sich in den Jahren nach 1940 immer weiter. Wenn die Kunst »der NORM, des Dammes, der Bändigung gegen individuelle Willkür«[46] bedurfte, so war ihm gerade die ausgesprochene Intellektualität, die Ungebändigtheit der Abstrakten ein Dorn im Auge: »...mit Intellekt macht man keine Kunst ... Lesen können wir alle, ebenso schreiben, auch ganze Bücher, wenn's drauf ankommt. Kunst ist Imitation der Natur, keine creation«.[47] Seine Reaktion war ein weiterer Rückzug in die Natur: »Ich habe viel gelernt hier. Habe gelernt, die moderne Kunst zu verachten und landschaftere jetzt viel...«[48] Der Haß gegen die moderne Malerei, die in seinen Augen auch vor den Greueln des Zweiten Weltkriegs versagte, wurzelte tief: »...denn wenn plötzlich der Tag kommt und meine guten Kollegen das Modern Museum anzünden, will ich auch mit dabei sein...«[49] Auch hier, bei aller Ironie, steckt im Innern ein bitterernster Kern. Der Kindheitstraum von Amerika, von Unabhängigkeit und Erfolg, entwickelte sich nicht so, wie er es sich gewünscht hatte. Obwohl ihm seine Bildverkäufe Anfang der vierziger Jahre erlaubten, mit Hausmädchen und Auto in vergleichsweise gehobenen Verhältnissen zu leben, hatte Grosz einen größeren künstlerischen Erfolg erwartet und litt daher an einem »Inferioritätskomplex«, wie er offen zugab.[50] Umgekehrt richtete sich seine Enttäuschung und Skepsis gegen die Menschheit überhaupt.[51]

George Grosz, Unterhaltung, 1931

George Grosz, Frauenakt am Strand, um 1940

Oswald Spenglers »Untergang des Abendlandes«, die pessimistische Theorie einer historischen Verlaufsgesetzlichkeit, wurde für sein Weltbild zu einer festen Bezugsgröße, Picassos Kunst darüber zum Exempel der Endzeitmalerei: »Von Picasso kann ich komischerweise nichts lernen – das und derartiges Können halte ich doch für ziemlich überschätzt, zeitig – bei allem Blenden und Können – es bleibt doch nur ornamental und ist sozusagen ein Ende...«[52] Die

George Grosz, The Painter of the Hole, 1948

grenzenlose Freiheit Amerikas, früher so heftig ersehnt, verwandelt sich für ihn in das Gegenbild: »It is just ›a free for all‹ – Kein Wunder, daß man Spenglern Recht geben muß – watt Kunst anlangt, ist's schon ein Untergang des Abendlandes.«[53] Einzigen Trost und Ausgleich fand er im Malen von weiblichen Akten, wobei ihm sicher nicht bewußt war, wie peinlich nahe er darin der nationalsozialistischen Kraft-durch-Freude-Ästhetik kam.[54]

Die Maler des Lochs

Bilder wie »Cain« (1944; Kat. IX.63) oder »The Survivor« (1944) waren nur eine vorläufige Antwort von Grosz auf die Endzeitmalerei, die ihn – seiner Vorstellung nach – umgab. Er fühlte sich Goya verwandt und glaubte, in symbolischer Historienmalerei zeitgemäße Antworten auf die entsetzlichen Nachrichten aus Europa zu finden, während die anderen, »sogenannten Künstler ... abseits [stehen] und ... nach wie vor mit Ornamenten [spielen]«.[55] Die Enttäuschung darüber, daß er mit seiner verbitterten Haltung künstlerisch immer weiter ins Abseits geriet, brachte Grosz dazu, sich malerisch vom Haß auf die Moderne zu befreien. Die »Stockmänner« waren Comic-artige Figuren, mit denen er sich eine neue, düstere Para-Realität erfand.[56] In den Bildern von 1947/48, die die »Maler des Lochs« zeigen (z. B. Kat. IX.65), richtet Grosz den negativen Impuls seines Geschichtspessimismus dann als gemalte Kunstkritik gegen die Entwicklung der Kunst überhaupt. Einer der kafkaesk gemeinten »Stick Men«, noch immer mit dem eisernen Halsring, hält dem Betrachter das Bild eines Lochs entgegen. Es ist innerhalb der gemalten Realität jedoch kein wirkliches Loch, kein Durchbruch durch die Leinwand, sondern ein gemaltes.[57] Grosz ironisiert die Avantgarde mit seinen realistisch-satirischen Mitteln und versucht sie damit nun nicht mehr nur verbal, sondern auch auf der Ebene der Kunst zu diffamieren und sich selbst zu befreien.[58] Mit den Malern des Lochs greift er aus negativer Sicht einem Konzept voraus, dessen potentielle Tragweite er nicht einmal im Ansatz erkannt haben dürfte.[59]

Schon die kleine Schrift von 1925 »Die Kunst ist in Gefahr« wies mit ihrem Titel auf eine mögliche Gefährdung der Kunst.[60] Anfang des Jahres 1950 las Grosz Hans Sedlmayrs bereits 1948 erschienenes Werk »Verlust der Mitte«.[61] Dieser kunsthistorische Bestseller, den er begeistert anderen zur Lektüre empfahl, bestätigte seine Vorstellungen vom falschen Weg der Moderne und bot ihm, wie vielen anderen, die gewünschte Entschuldigung für die Krankheit des Zeitalters[62]: »Dieses Behaupten der menschlichen Mitte in der neuen und gefährlichen Weite ist das eigentliche Maß für die neue Kunst.«[63] Solche und andere Sätze bestätigten Grosz' an Spengler vorgebildete Überzeugungen. Daß Sedlmayr Otto Mauers Urteil aus »Kunst und Christentum« übernahm und Grosz' frühe Zeichnungen als innerlich »entartet« bezeichnete, störte ihn offenbar nicht.[64] Die Offenbarung, die auch Sedlmayrs weitere Thesen für Grosz bedeuteten, veranlaßte ihn 1955 zu einem Dankesbrief an den Autor.[65] Inwieweit sich Grosz mit seiner Begeisterung für Sedlmayrs Deutungsversuch in eine gedankliche Nähe zur Verfemung der Moderne durch den deutschen Faschismus begab, bedürfte einer näheren Untersuchung.[66]

»Der Rorschachtest-Rembrandt«

Nach den heftigen Ausfällen gegen Kubisten und Abstrakte im allgemeinen und den zwischen Neid, Sarkasmus und Bitterkeit geführten Angriffen gegen Picasso und Dalí im besonderen konzentrierte schließlich ein amerikanischer Künstler alle Vorbehalte von Grosz gegen die moderne Malerei in einer Person: Jackson Pollock. In seiner 1946 zuerst in Amerika veröffentlichten Autobiographie war Grosz immerhin vorsichtig genug, dessen Arbeitsmethode des »dripping« nur indirekt, das heißt ausgerechnet als von einem seiner (Grosz'!) Schüler erfunden, lächerlich zu machen.[67] Sehr viel konkreter

wurde er dann in seinen Briefen: »Heute berichte ich von unserem neuesten großen Maler, sowas wie ein Rorschachtest-Rembrandt. Jackson Pollock ist sein Name. ... Wir, die leider noch gewisse Traditionen ... in uns haben, sinken im Nu zu spießigen Malern herab. Rorschachtest-Rembrandts Genialität überrennt alles bisher Dagewesene, selbst Aborthausmaler Dubuffet, der neue geniale existenzialistische Frenchman, wird an die eigene Abortwand gedrückt. ... Fröhlich wird einem, wenn man denkt, daß es nun einen Vollender Picassos gibt.«[68] Pollock als Vollender Picassos – damit war für Grosz beinahe alles über dessen »Spaghetti-Malerei« gesagt.[69] Den Vergleich der abstrakten Malerei mit dem Rorschachtest spricht er bereits einmal Jahre früher ohne den Namen Pollock an[70], und er dient auch in der Autobiographie zur grundsätzlichen Abwertung der Abstraktion.[71] Den raschen Erfolg Pollocks kommentierte Grosz wieder mit einer eigenen Parodie. Marshall Glasier, sein ehemaliger Schüler und Freund berichtet: »One day I came back from the League and George said ›Look, I just made a Pollock.‹ ›Oh yeah,‹ I said, ›where is it?‹ ›Right here,‹ he said, getting off a stool. There it was, black, white and gray. He said ›All you need is a stick and you stir it round until there are no images.‹ «[72] Zweifellos handelt es sich bei dem heute im Heckscher Museum in Huntington, New York, aufbewahrten Stuhl um den hier beschriebenen. Die Tatsache, daß Grosz den selbstgeschaffenen »Pollock« als Sitzfläche benutzte, bedarf keiner weiteren Interpretation. Bei aller spätdadaistischen Komik erweist sich diese Arbeit doch als Don Quichoterie in seinem Kampf gegen die Moderne.

George Grosz, Abstraktes Bild auf der Sitzfläche eines Stuhls, 1958

Anmerkungen

1 George Grosz: Statt einer Biographie, in: Wolfradt 1921, S. 15.
2 Helen Adkins: Die Erste Internationale Dada-Messe, in: Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 159.
3 Vgl. Elias Canettis Schilderung von Grosz in: Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931, Frankfurt a. M. 1982, S. 262: »Er wirkte wie ein junger Kapitän, kein englischer, er redete viel, eher ein Amerikaner.«
4 George Grosz: Statt einer Biographie, wie Anm. 1.
5 Vgl. Knust 1979, S. 26 (Juli 1913), wo er von den verschiedenen Aufsplitterungen seiner Identität, seines »Ich« scherzhaft als »... eines von den vielen zweiten, dritten, vierten usw. Ichs, die in mir wohnen«, spricht.
6 George Grosz und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch, nachgedruckt in: Paß auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918, hg. v. Wieland Herzfelde und Hans Marquard, Leipzig 1981.
7 Ebd., S. 98.
8 Ebd., S. 89.
9 1918 sagt Grosz über dieses Bild, es sei »... ein Gesang an die Turbulenz«, in: Knust 1979, S. 71 (8. 5. 1918).
10 Knust 1979, S. 45, vgl. auch Grosz und Herzfelde, wie Anm. 6, S. 98: »Ich zeichnete und malte aus Widerspruch ...«
11 Knust 1979, S. 62 (22. 4. 1918).
12 Knust 1979, S. 86 (8. 4. 1924).
13 Vgl. George Grosz: Pariser Eindrücke, in: Europa-Almanach, hg. v. Carl Einstein und Paul Westheim, Potsdam 1925, S. 46.
14 Grosz und Herzfelde, wie Anm. 6, S. 85.
15 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt, 15. Jg., 1931, Nr. 3, S. 84.
16 Knust 1979, S. 101 (27. 5. 1927).
17 Grosz und Herzfelde, wie Anm. 6, S. 85.
18 Ebd., S. 102.
19 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, wie Anm. 15, S. 82.
20 Ebd., S. 83.
21 »His drawings ... of the New York scene are drawn more in a style of social reportage than as powerful emblems of social protest«. (In: Flavell 1988, S. 100.)
22 George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, sein Leben von ihm selbst erzählt, Reinbek 1992, S. 225.
23 Knust 1979, S. 199.
24 Vgl. Knust 1979, S. 210 (8. 3. 1935).
25 Knust 1979, S. 160 (23. 8. 1932).
26 Knust 1979, S. 161. Wenn er am gleichen Tag in einem anderen Brief die Rassenmischung in Amerika als Vorbild darstellt, ändert dies nichts an seiner grundsätzlich abwertenden Haltung gegenüber »Negern«.
27 Knust 1979, S. 205 (18. 11. 1934): »Für mich besteht kein Zweifel, daß sich in der bildenden Kunst das Schwergewicht nach hier verlegt hat.«
28 Knust 1979, S. 166.
29 Vgl. hierzu William C. Seitz: Abstract Expressionist Painting in America, Cambridge – London 1983, S. 151–166. Seitz' Ansicht, der Einfluß der Brücke-Künstler sei »nonexistent except perhaps for the example of ruthless intensity set by the brilliant Dadaist drawings of Grosz« (S. 158), weist auf die Notwendigkeit genauerer Untersuchungen hin.
30 Flavell 1988, S. 103. Zu den Reaktionen siehe Winfried Nerdinger: Walter Gropius, Berlin 1985, S. 23 und Anm.124.
31 Knust 1979, S. 210.
32 Vgl. William C. Seitz: Abstract Expressionist Painting in America, wie Anm. 29, S. 157, über die Situation um 1937: »But the connection of New York to Europe was still provincial.«
33 Vgl. Knust 1979, S. 323 (8. 11. 1943).
34 Knust 1979, S. 209.
35 George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, wie Anm. 22, S. 260.
36 Siehe Meredith Etherington-Smith: Dalí. Eine Biographie, München 1993, S. 231.
37 Weitere Bemerkungen zu Dalí, dessen Erfolg er immer wieder ausdrücklich beneidete, finden sich öfter, vgl. Knust 1979, S. 460 (14. 1. 1953).
38 Knust 1979, S. 203 (12. 10. 1934), vgl. S. 237 (16. 2. 1936).
39 Ebd., S. 264 f.
40 Ebd., S. 265 (17. 11. 1937).
41 Ebd., S. 290.
42 Ebd., S. 297.
43 Ebd., S. 300.
44 Ebd., S. 171, vgl. auch S. 174.
45 Ebd., S. 299.
46 Ebd., S. 303.
47 Ebd., S. 321.
48 Ebd., S. 322.
49 Ebd., S. 322.
50 Ebd., S. 358.
51 »Die bestialische Seite des Menschenschweins ist seine ehrlichste und beste Seite, alles andere ist idealistisches Gequatsch. ... Laß uns hoffen, daß sie bald diesen Scheißplaneten mit ihrer prima Atomwissenschaft in die Luft gehen lassen.« (20. 5. 1947, in: Knust 1979, S. 394.)
52 Ebd., S. 330.
53 Ebd., S. 330 f., vgl. auch S. 323.
54 »Malte auch die andere Seite. Viele Akte – die Frau ist für mich Leben, Zukunft, Trägerin der Kommenden.« (In: Knust 1979, S. 376.)
55 Ebd., S. 379.
56 Grosz, dessen Vorliebe für populäre Kriminalromane bekannt ist, dürfte die Entwicklung der Comics in den dreißiger und vierziger Jahren in Amerika wahrgenommen haben.
57 Vgl. Knust 1979, S. 390 (30. 3. 74): »Der Maler hat um sich herum 100 lochartiger Entwürfe ...«
58 Die Maler des Lochs sind daher keinesfalls als verschlüsselte Selbstporträts zu lesen, vgl. John I. H. Baur: George Grosz, New York 1954, S. 55.
59 Die Idee des »Lochs«, des konstitutiven Nichts in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts (von Apollinaire über Lucio Fontana, Walter De Maria, Claes Oldenburg, Joseph Beuys, James Turrell, Anish Kapoor etc.) wartet auf seine Bearbeitung. Vgl. Peter-Klaus Schuster: Offene Bilder. Zur Zerstörung als künstlerischer Form, in: Franz Hitzler. Bilder 1975–1985, München 1986, S. 17 f.
60 Zum Thema »Ende der Kunstgeschichte« siehe Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983, und neuerdings: Ders.: Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1994.
61 Erster Hinweis auf die Lektüre am 10. 3. 1950, in: Knust 1979, S. 442, weitere Stellen in: George Grosz – Hans Sahl: So long mit Händedruck. Briefe und Dokumente, hg. v. Karl Riha, Hamburg 1993, S. 36. Zu Grosz' Lektüre von Ortega y Gassets »The Dehumanization of Art« von 1948, vgl. Flavell 1988, S. 264.
62 Siehe Willibald Sauerländer: Hans Sedlmayrs »Verlust der Mitte«, in: Merkur, 1993, Nr. 531, S. 538.
63 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildene Kunst als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, S. 213.
64 Immerhin distanzierte sich Sedlmayr auf S. 213, Anm. 3, von diesem Urteil in bezug auf die Gewandstudie von Grosz, die er als Abbildung 58 beifügte.
65 Knust 1979, S. 495.
66 Willibald Sauerländer: Hans Sedlmayrs »Verlust der Mitte«, wie Anm. 62, S. 540.
67 George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, wie Anm. 22, S. 260.
68 Knust 1979, S. 435 f. (18. 8. 1949).
69 Vgl. Flavell 1988, S. 286.
70 Knust 1979, S. 323 (8. 11. 1943).
71 George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, wie Anm. 22, S. 257.
72 Flavell 1988, S. 295.

Jeanpaul Goergen

»Filmisch sei der Strich, klar, einfach« George Grosz und der Film

George Grosz hat sich vier Mal intensiv mit dem Medium Film auseinandergesetzt. Es entstanden Arbeiten, die auch deshalb interessant sind, weil sie Wendepunkte seiner Entwicklung markieren: 1917/18 Filme für die Kriegspropaganda, als er noch um seinen künstlerischen Durchbruch kämpft und in der ständigen Furcht lebt, obschon als dienstuntauglich aus der Armee entlassen, erneut eingezogen zu werden; 1927/28 Mitarbeit an der Verfilmung von Gerhart Hauptmanns Drama »Die Weber« durch Friedrich Zelnik und der Zeichentrickfilm für Erwin Piscators Inszenierung von »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« auf dem Höhepunkt seines Engagements als politischer Künstler; 1954, kurz vor seinem Tod, in einer Phase der Desorientierung, Zeichnungen zu dem englischen Film »I am a Camera«.

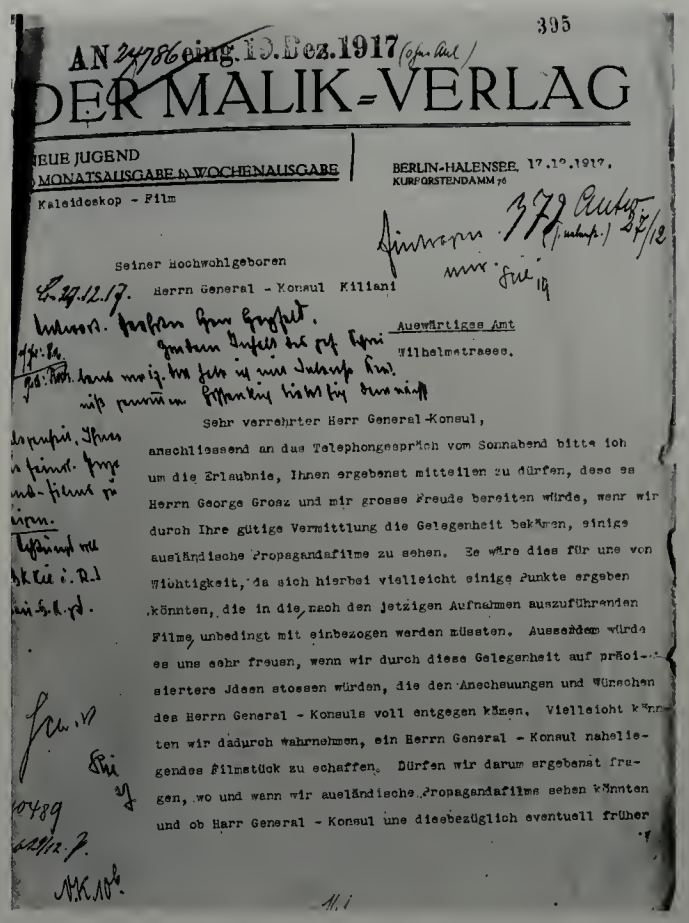
Über Grosz' letzte Filmarbeit ist am wenigsten bekannt. Die Entwürfe für »I am a Camera« entstanden während einer Europareise, die ihn im Sommer 1954 auch nach London führte. Der Film[1] adaptiert ein Theaterstück von John van Druten, das auf den Erzählungen aus »Goodbye to Berlin« von Christopher Isherwood beruht. Grosz' Zeichnungen des Berlins der zwanziger Jahre[2] sind arabesk verspielt, verträumt und poesiealbumhaft[3], vielleicht sogar etwas ironisch – mit dem kritisch-sezierenden Stil seiner Berliner Jahre haben sie nichts mehr gemein. Ob die Entwürfe tatsächlich verwendet wurden, ist nicht dokumentiert; in den Stabangaben wird Grosz nicht erwähnt[4], und auch bei der Produktionsfirma ist über seine Mitarbeit nichts bekannt.[5]

Grosz' Filmarbeiten blieben singulär, es waren Ansätze, die nicht weitergeführt wurden – sei es, weil Grosz sich mehr für den Ausdruck und die Situation des Bildes interessierte als für dessen Handlung und Entwicklung in der Zeit, sei es, weil die kommerzielle Filmproduktion für politisch engagierte Werke und für zeit- und kostenintensive Trickfilme kein Budget hatte. Paradoxerweise bot ausgerechnet der verhaßte Erste Weltkrieg dem Künstler-Außenseiter Grosz die Chance, beim Film nicht nur Geld zu verdienen, sondern auch neue Ideen und Formen auszuprobieren. Denn bei der deutschen Auslandspropaganda, für die er 1917/18 arbeitete, waren Experimente ausdrücklich erwünscht.

Es war vermutlich John Heartfield – Heartfield arbeitete 1917 als Filmausstatter im Atelier Grünbaum in Berlin-Weißensee[6] und führte noch seinen eigentlichen Namen Helmut Herzfeld –, der seinen Freund George Grosz zum Film brachte. Die erste Erwähnung ihrer gemeinsamen Filmarbeit findet sich unter dem Datum des 18. Novembers 1917 im Tagebuch von Harry Graf Kessler: »George Grosz und Hellmuth Herzfeld bei mir wegen Kinosachen. Herzfeld und Grosz haben neue Ideen für das Kino und sollen Films machen, für die ich mir 10.000 M. vom Ausw. Amt habe bewilligen lassen.«[7] Einen Tag später unterrichtet Graf Kessler seinen Ansprechpartner beim Auswärtigen Amt von diesem Treffen. »Herzfeld widmet seine ganze Zeit der Herstellung der beiden von uns bestellten Films, nämlich: ›Soldaten-Lieder‹ und ein komischer Puppenfilm über Feldgraue in Italien.« Kessler berichtet weiter, daß Herzfeld mit dem Maler George Grosz zusammenarbeite. »Grosz hat eine sehr amüsante Idee, er möchte eine Art von *gezeichneter* Weltchronik (Monatschronik) machen, die gefilmt würde, indem das Publikum eine Hand sehen würde, die in grotesker Weise die monatlichen Ereignisse darstellen und karikieren würde. Da Grosz außerordentlich witzig und ein brillanter Zeichner ist, so könnte hierbei meines Erachtens etwas wirklich Wirkungsvolles und Neues herauskommen. Er wird eine Probe von dieser Art von Kunst bereits bei Gelegenheit des ›Soldaten-Films‹ geben, indem er etwas ähnliches in den Film einflicht.«[8]

Harry Graf Kessler, Diplomat sowie Freund und Förderer der modernen Kunst, leitete ab September 1916 die Kulturpropaganda in der Schweiz und war in dieser Eigenschaft der Deutschen Gesandtschaft in Bern zugeteilt. Er war zudem der Schweizer Vertreter des Bild- und Film-Amtes (Bufa).[9] Dieses Amt war am 30. Januar 1917 für die Bild- und Filmpropaganda im Inland und im neutralen Ausland gegründet worden. Für die Überwachung der Auslandsaktivitäten des Bufa war das von

George Grosz vor dem Gloria Kino auf dem Kurfürstendamm, 1959



395

AN 24786 eing. 19. Dez. 1917 (Spez. Akt.)

DER MALIK-VERLAG

NEUE JUGEND
MONATSAUSGABE & WOCHENAUSGABE

BERLIN-HALENSEE, 17.12.1917.
KURFÜRSTENDAMM 76

Kaleidoskop - Film

Seiner Hochwohlgeboren
Herrn General - Konsul Kiliani
Auswärtiges Amt
Wilhelmstrasse.

Sehr verehrter Herr General-Konsul,

anschliessend an das Telephongespräch vom Sonnabend bitte ich um die Erlaubnis, Ihnen ergebenst mitteilen zu dürfen, dass es Herrn George Grosz und mir grosse Freude bereiten würde, wenn wir durch Ihre gütige Vermittlung die Gelegenheit bekämen, einige ausländische Propagandafilme zu sehen. Es wäre dies für uns von Wichtigkeit, da sich hierbei vielleicht einige Punkte ergeben könnten, die in die nach den jetzigen Aufnahmen auszuführenden Filme unbedingt mit einbezogen werden müssten. Ausserdem würde es uns sehr freuen, wenn wir durch diese Gelegenheit auf präcisiertere Ideen stossen würden, die den Anschauungen und Wünschen des Herrn General - Konsuls voll entgegen kämen. Vielleicht könnten wir dadurch wahrnehmen, ein Herrn General - Konsul naheliegendes Filmstück zu schaffen. Dürfen wir darum ergebenst fragen, wo und wann wir ausländische Propagandafilme sehen könnten und ob Herr General - Konsul uns diesbezüglich eventuell früher

Brief Helmut Herzfelds, Der Malik-Verlag, an Generalkonsul Kiliani, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 17. Dezember 1917

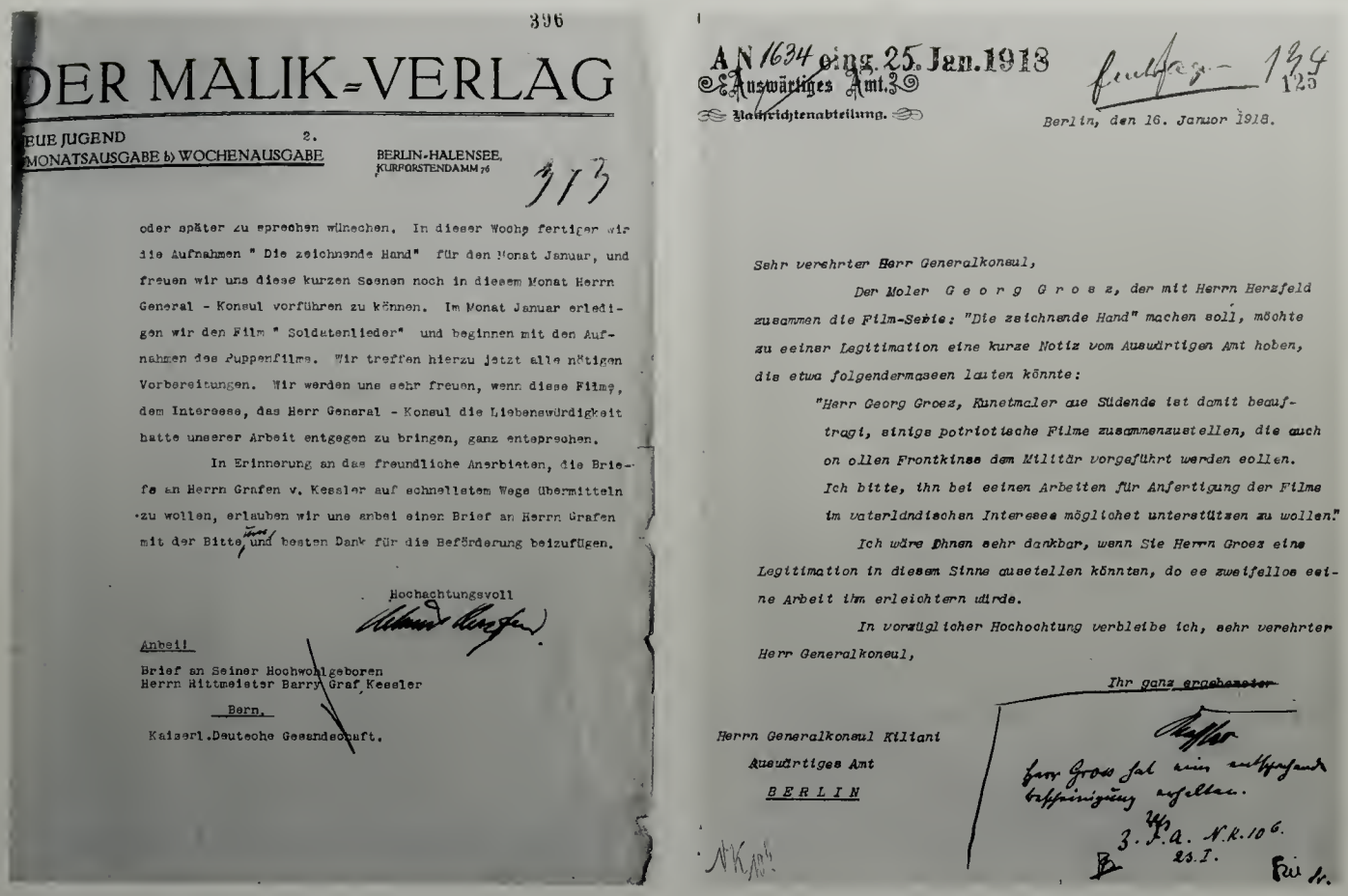
Generalkonsul Kiliani geleitete Referat G – das »Greuel-Referat« verbreitete Nachrichten über feindliche Greueltaten und andere Rechtsverletzungen – bei der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes zuständig.[10] Generalkonsul Kiliani engagierte sich darüber hinaus unmittelbar in der Produktion künstlerisch wertvoller Propagandafilme.

Ein von Graf Kessler angeregtes Treffen von John Heartfield und George Grosz mit Generalkonsul Kiliani kommt am 22. November 1917 zustande. Aus einer vertraulichen Aufzeichnung Kilianis geht hervor, daß Heartfield und Grosz vier verschiedene Filmprojekte vorstellen: »1. *Feldgraue Puppenspiele zu verfilmen*. Dabei ist gedacht, den derben sympathischen Soldatenhumor im Puppenspiel auszuschlachten derart, daß solche Puppenspiele auch in neutralen Ländern zugelassen werden. Die Absicht ist dabei, unter der Maske des derben Soldatenhumors in diskreter Weise pro-deutsche Stimmung zu machen. 2. *Wochenberichte oder periodische Zeitübersichten in der Form der Verfilmung der zeichnenden und der modellierenden Hand zu geben*. ... 3. *den expressionistischen Film* zu pflegen, d. h. also den kosmischen exzentrischen Ton, wie er zum Beispiel in dem bekannten Film: ›Die Entdeckung Deutschlands‹[11] durch Vorführung von Scenen auf dem Mars angeschlagen war, weiter zu entwickeln und dazu noch den grotesk-komischen und exzentrischen Typ zu gesellen, wie er namentlich mit großem Erfolg in Amerika in Gebrauch ist. Auch da soll unter der Maske der kosmischen und expressionistischen bezw. grotesken Dichtung, die bei den Gebildeten u. Ungebildeten aller Nationen auf Beifall und Interesse rechnen kann, versucht werden, prodeutsche Propaganda zu treiben. 4. *Das Soldatenlied zu verfilmen*.« Grosz und Heartfield geben an, »zunächst die feldgrauen Puppen zum Teil und dann die zeichnende und modellierende Hand vollständig auszuführen«. Herzfeld wurde »bis auf zwei Monate ein Diätensatz von 20 M täglich und außerdem der Betrag von M 10.000.– bewilligt«.[12] Kiliani sendet diese Aufzeichnungen an Graf Kessler mit der Bemerkung, er habe einen guten Eindruck von den beiden Herren gewonnen und ihre Pläne seien reiflich durchgesprochen worden.[13]

Die Grosz-Heartfieldschen Filme sollten von der Filmfabrikationsgesellschaft Oliver-Film GmbH, einer Tochter der Nordischen Film Co., produziert werden. Als Auftraggeber trat nun die Internationale Gastspiel-Gesellschaft mbH (abgekürzt: Intergast) aus Berlin auf, eine Gründung des Auswärtigen Amtes. Sie gehörte zur Organisation des Grafen Kessler und bildete die Rechtsgrundlage der gesamten Propagandatätigkeit in der Schweiz. Mitteilungen der Intergast waren als amtliche Mitteilungen der Propagandastelle in der Schweiz zu betrachten.[14]

Die Arbeit an den Filmen beginnt offiziell am 12. Dezember 1917.[15] Fünf Tage später schreibt Heartfield auf einem Briefbogen des Malik-Verlags mit dem maschinenschriftlichen Zusatz »Kaleidoskop-Film« an Generalkonsul Kiliani, »daß es Herrn George Grosz und mir große Freude bereiten würde, wenn wir durch Ihre gütige Vermittlung die Gelegenheit bekämen, einige ausländische Propagandafilms zu sehen. ... Außerdem würde es uns sehr freuen, wenn wir durch diese Gelegenheit auf präcisiertere Ideen stoßen würden, die den Anschauungen und Wünschen des Herrn General-Konsuls voll entgegen kämen. Vielleicht könnten wir dadurch wahrnehmen, ein Herrn General-Konsul naheliegendes Filmstück zu schaffen«. Heartfield berichtet ferner über den Fortgang ihrer Filmarbeit: »In dieser Woche fertigen wir die Aufnahmen ›Die zeichnende Hand‹ für den Monat Januar, und freuen wir uns diese kurzen Scenen noch in diesem Monat Herrn General-Konsul vorführen zu können. Im Monat Januar erledigen wir den Film ›Soldatenlieder‹ und beginnen mit den Aufnahmen des Puppenfilms. Wir treffen hierzu jetzt alle nötigen Vorbereitungen.«[16]

Ob die Idee der zeichnenden Hand tatsächlich auf George Grosz zurückgeht, ist fraglich,



396

DER MALIK-VERLAG

NEUE JUGEND 2.
MONATSAUSGABE b) WOCHENAUSGABE

BERLIN-HALENSEE,
KURFÜRSTENDAMM 76

313

oder später zu sprechen wünschen. In dieser Woche fertigen wir die Aufnahmen " Die zeichnende Hand" für den Monat Januar, und freuen wir uns diese kurzen Scenen noch in diesem Monat Herrn General - Konsul vorführen zu können. Im Monat Januar erledigen wir den Film " Soldatenlieder" und beginnen mit den Aufnahmen des Puppenfilms. Wir treffen hierzu jetzt alle nötigen Vorbereitungen. Wir werden uns sehr freuen, wenn diese Filme, dem Interesse, das Herr General - Konsul die Liebenswürdigkeit hatte unserer Arbeit entgegen zu bringen, ganz entsprechen.

In Erinnerung an das freundliche Anerbieten, die Briefe an Herrn Grafen v. Kessler auf schnellstem Wege übermitteln zu wollen, erlauben wir uns anbei einen Brief an Herrn Grafen mit der Bitte, und besten Dank für die Beförderung beizufügen.

Hochachtungsvoll

Anbei:

Brief an Seiner Hochwohlgeboren
Herrn Rittmeister Barry Graf Kessler

Bern.

Kaiserl. Deutsche Gesandschaft.

AN 1634 eing. 25. Jan. 1918
Auswärtiges Amt.
Nachrichtenabteilung.

Berlin, den 16. Januar 1918.

Sehr verehrter Herr Generalkonsul,

Der Moler G e o r g G r o s z, der mit Herrn Herzfeld zusammen die Film-Serie: "Die zeichnende Hand" machen soll, möchte zu einer Legitimation eine kurze Notiz vom Auswärtigen Amt haben, die etwa folgendermaßen lauten könnte:

"Herr Georg Groez, Kunstmaler die Südende ist damit beauftragt, einige potriotische Filme zusammenzustellen, die auch on allen Frontkinos dem Militär vorgeführt werden sollen. Ich bitte, ihn bei seinen Arbeiten für Anfertigung der Filme im vaterländischen Interesse möglichst unterstützen zu wollen."

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie Herrn Groez eine Legitimation in diesem Sinne ausstellen könnten, do es zweifellos seine Arbeit im erleichtern würde.

In vorzüglicher Hochachtung verbleibe ich, sehr verehrter Herr Generalkonsul,

Ihr ganz ergebenster

Herrn Generalkonsul Kiliani
Auswärtiges Amt
BERLIN

Herr Gross hat eine entsprechende Bescheinigung erhalten.

3. F.a. N.K. 10 6.
23. I.

Brief Harry Graf Kesslers an Generalkonsul Kiliani, Auswärtiges Amt, Berlin, vom 16. Juli 1918

denn bereits in den Werbefilmen für die Kriegsanleihen, die Julius Pinschewer 1917 im Auftrag der Reichsbank produziert, ist eine Hand zu sehen, die eine Karikatur von John Bull zeichnet.[17]

Am 16. Januar 1918 ist Graf Kessler erneut in Berlin und ersucht Generalkonsul Kiliani um eine Legitimation für Grosz, in der das Auswärtige Amt seinen Auftrag bestätigt, »einige patriotische Filme zusammenzustellen«, und daß man ihn bei dieser Arbeit »im vaterländischen Interesse möglichst unterstützen« wolle – eine Bescheinigung, die Grosz anstandslos ausgestellt wird.[18]

Ende Februar 1918 teilt die Intergast mit, daß Heartfield ungefähr vier Monate für die Erledigung seiner Filmarbeit zur Verfügung habe.[19] Zwei Monate später, am 16. April 1918, berichtet Graf Kessler Generalkonsul Kiliani von einer erneuten Verzögerung: »Gestern erhielt ich einen Bericht des Helmut Herzfeld betreffend die ihm in Arbeit gegebenen Films: ›Sammy in Europa‹ und ›Deutsche Soldatenlieder‹. Er schreibt mir, daß er erst am 6. März infolge der Kriegsverhältnisse einen Operateur zur Verfügung gestellt bekam, sodaß die Fertigstellung der Filme sich sehr verzögert hat; trotzdem meint er, daß der erste Film, ›Sammy in Europa‹, ein in der Art der amerikanischen Trick-Films *gezeichneter* Film in etwa vierzehn Tagen fertig wird. Die Teile dieses Films, die ich in Berlin sah, waren sehr gelungen und bedeuteten etwas ganz Neues für die deutsche Filmindustrie, da diese gezeichneten Trickfilms in guter Qualität bisher überhaupt nicht angefertigt hatte. ... Ich hoffe, daß wir ihn noch im Mai hier unten bekommen können und würde Ihnen dankbar sein, wenn Sie auf die UFA, beziehungsweise Oliver drücken könnten, damit Alles getan wird, um den Film nunmehr möglichst bald herauszubringen.«[20]

Am 18. Dezember 1917 war die Ufa gegründet worden, auch durch den Ankauf der Nordischen Film Co., durch den die Oliver-Film GmbH als deren Tochtergesellschaft zur Ufa kam.[21] Auch die Internationale Gastspielgesellschaft trat am 31. März 1918 ihre Filmaktivitäten an die Ufa ab. Beide Firmen agierten allerdings noch einige Zeit unter eigenem Namen. Im Juli 1918 kommt es schließlich zu einem Vertrag zwischen der Intergast »im Auftrage der Nachrichten-Abteilung des Auswärtigen Amtes« einerseits und dem Schriftsteller Helmut Herzfeld und der Oliver-Film GmbH andererseits. Der Vertrag beinhaltet drei Filmmanuskripte: einen Film »Soldatenlieder« und zwei Filme »Zeichnende Hand (Weltchronik)« sowie deren gesamte Herstellung. In Paragraph 4 des Vertrags heißt es: »Als Zeichner wird Herr Herzfeld Herrn Georg Gross verpflichten.« Herzfeld steht dafür ein, daß die gesamten Unkosten für die drei Filme die Summe von 13.333,35 Mark nicht übersteigen dürfen (§ 5). Sie sollen unter der Marke »Herzfeld-Filme« erscheinen (§ 7). Da sich die von Herzfeld früher eingegangene Verpflichtung, die drei Filme bis zum 15. April 1918 fertigzustellen, wegen »zu später militärischer Freigabe des Kino-Operateurs und anderer

unvorhergesehener Umstände« nicht einhalten ließ, erhält er bis zu einem neu festzulegenden Endtermin wieder Diäten; er verpflichtet sich jedoch ausdrücklich, die Filme »baldmöglichst« fertigzustellen (§ 8).[22]

Unabhängig von diesem Vertrag scheint im Mai 1918 die Arbeit an zwei Filmen der Heartfield-Grosz-Produktion beendet gewesen zu sein. Am 7. Mai ist einem Brief Graf Kesslers zu entnehmen, daß der Film »Sammy in Europa« in den allernächsten Tagen fertig werde. Helmut Herzfeld wollte mit dem übrigen Geld einen weiteren Zeichentrickfilm in derselben Art produzieren, der »die enttäuschten Hoffnungen der Entente in komischer Weise darstellen soll, also die Eroberung von Berlin durch französische Poilus und Ähnliches. Ferner möchte er als dritten Film mit diesem Gelde noch einen ›Marionetten-Film‹ machen, der ebenfalls propagandistischen Inhalts wäre und Personen vor dunkler Samtwand oder einfacher Wandreihe (Reinhardt-Bühne) in strenger Maskierung und Stilisierung zeigen soll«.[23] Am 16. Mai teilt Kiliani Graf Kessler mit, daß er in der nächsten Woche »die Herzfeld'schen Filme ... in der Zentralstelle für Aus- und Einfuhrbewilligungen« ansehen werde.[24] Leider ist über das Resultat dieser Sichtung nichts bekannt.

Im Sommer 1918 schreibt Eva Peter an Otto Schmalhausen, Grosz arbeite »täglich mit H. an einem neuen Film«.[25] Heartfields Bruder Wieland Herzfelde stößt nun zum Team. »Für den Trickfilm ... lieferte Grosz die Zeichnungen, anhand deren Heartfield flache, in den Gelenken bewegliche Figuren schnitt. Der Film sollte ›Pierre in Saint Nazaire‹ heißen und die Landungsabsichten der Amerikaner im verbündeten Frankreich lächerlich machen, hingegen das kaiserliche Heer und insbesondere die ›Dicke Berta‹, eine 42 Zentimeter-kalibrige Krupp-Kanone, verherrlichen. Bei der zeitraubenden Geduldsarbeit des millimeterweisen Verschiebens der Gelenke mit einem Stäbchen und beim Kurbeln der jeweiligen Stadien habe ich geholfen; John hatte mir nämlich, als ich mich im Sommer 1918 vom Militär entließ und in Berlin auftauchte, eine Anstellung als Assistent bei dem Operateur Bösner verschafft. Als der Film endlich fertig war, wurde er nicht abgenommen. Die Amerikaner waren längst gelandet, und Grosz hatte nicht sie, sondern ›unsere Feldgrauen‹ so gezeichnet, daß sie Abscheu erweckten. Entlassen wurden wir wegen dieser ›Leistung‹ nicht, sondern erst im Januar 1919, weil wir die Belegschaft der UFA wegen der Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg zum Proteststreik aufgerufen hatten.«[26]

Herzfelde war besonders von der Art beeindruckt, »wie von Grosz gezeichnete Wolkenkratzer kurz nach der Landung der Amerikaner aus dem französischen Boden schossen«.[27] Eine Kopie des Films war im Besitz von John Heartfield; bei einem Einbruch in seine Wohnung in den zwanziger Jahren wurde diese gestohlen.

Erst 1927 sollte George Grosz erneut für den Film arbeiten. Für die Verfilmung von Gerhart Hauptmanns Drama »Die Weber« hatte Friedrich Zelnik den renommierten Autor und Filmkritiker Willy Haas für das Drehbuch sowie George Grosz als »Maler«[28] engagiert. Dem Filmvorspann zufolge war Grosz für »Stil und Masken« verantwortlich, wobei sich »Stil« auf Ausstattung, Kostüme und Dekorationen beziehen kann.

Eindeutig ist Grosz' Handschrift in dem »alarmierenden« Personenverzeichnis des Vorspanns.[29] Neben der Angabe des Namens des Schauspielers und seiner Rolle sind sein Gesicht sowie eine Tierkarikatur als entlarvendes Spiegelbild dargestellt. Fabrikant Dreißiger (Paul Wegener) wird als verkniffenes Schweinsgesicht charakterisiert, seine Frau (Valeska Stock) als eitler Pfau und ihr Expedient Pfeifer als bissiger Hund. Moritz Jäger (Wilhelm Dieterle), der Sprecher der Weber, wird als schlauer Fuchs, der alte Hilse, der wegen seines Glaubens nicht am Aufstand teilnimmt, dagegen als gutmütige Kuh gezeichnet.

Der »Berliner Börsen-Courier« erkennt in den Schauspielermasken den »anklägerischen Stil George-Groszscher Zeichenwelt«. Im »Film-Kurier« ist dagegen zu lesen, daß diese Masken kaum aus dem Rahmen des üblichen fallen: »Wer hier neuartige Linien oder gar Physiognomien à la Grosz erwartete, wurde arg enttäuscht. Man sah bewährte Ateliermasken.«[30] Die Färberknechte und die um Friedrich Wilhelm IV. versammelten Mitglieder des »Schwanenordens gegen Armut und Elend« zeigen aber durchaus die typisch Groszschen Gesichter der herrschenden Klasse.

Die zahlreichen Zwischentitel des Films, die mit ihrem dynamischen und explosiven Strich den Stimmungsgehalt der Szenen verstärken, lassen sich eindeutig als Grosz' Handschrift identifizieren. Sie springen, »in expressionistisch-phantastische Art gekleidet, stimmungsfördernd und gleichzeitig aufwühlend in einer neuartigen Fassung über die Leinwand«.[31] Die »zackigen, hämmernden Rhythmen der George Groszschen Riesenbuchstaben«[32] sind in ihrer graphischen Prägnanz ein unverzichtbarer Bestandteil der Handlung und tragen wesentlich

zur emotionalen Wirkung des Films bei. Die von Grosz gezeichneten Zwischentitel geben dem Film zudem einen einheitlichen, aufgeregten Atem, den die Handlung selbst nicht immer durchhält.

Einige Kritiker gingen so weit, Zelniks sich in der Bildgestaltung deutlich an die russischen Revolutionsfilme anlehnende Weber-Verfilmung als »deutschen Potemkin« zu bezeichnen.[33] Die Berliner Uraufführung am 14. Mai 1927 – einen Tag nach dem Schwarzen Freitag an der New Yorker Börse – provozierte »lautes, beinahe tobendes Parteinehmen: Wenn die Weber drohten, so jubelten die einen, wenn das Militär anrückte, so jubelten die anderen, und wenn alles Gott dem Herrn anheimgestellt wird, so klatschte eine dritte Partei«.[34]

Bis auf wenige Ausnahmen erwähnt die Filmkritik Grosz' Anteil an den »Webern« nur in allgemeinen Worten. In der Zeitschrift »Filmwoche« beurteilt Paul Ickes die Charakterisierung der Menschen durch gezeichnete Tierköpfe als »mißlungenes Experiment«, da die Karikaturen der Tierköpfe zu schnell vorüberziehen, um identifiziert werden zu können; auch solle man »den Charakter der Personen nicht vorwegnehmen«.[35] Tatsächlich werden die Personen durch diese Charakterisierung von Beginn an eindeutig auf eingleisige Ideenträger festgelegt. Ein anderer Kritiker lobt gerade diese »herrliche Typisierung«, die dem zeichnerischen Genie George Grosz zu verdanken sei.[36] Als »außerordentlich groß« beurteilt auch Hans Wollenberg in der »LichtBildBühne« den Anteil von George Grosz am Erfolg des Films: »Man spürt seine Hand überall in den Bildern, man sieht durch sein Auge. Ihn für den Film, für diesen Film zu mobilisieren, war eine fruchtbare Idee. Man denke nur an das Bild im Abnehmeraum der Fabrik mit den beiden Dreiecken der Waage. Das sind Bilder jenseits des Üblichen, das ist George Groß.«[37]

In einer kurzen Trickszene nach dem Vorspann entsteht in schnellen Strichen eine Skizze, auf die unmittelbar die entsprechende Filmszene – die Weber in der Abnehmehalle des Fabrikanten Dreißiger – folgt. Diese Zeichentricktechnik wird Grosz auch bei seinem Hintergrundfilm für Erwin Piscators Inszenierung von »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« anwenden; sie geht augenscheinlich auf die Idee der »zeichnenden Hand« zurück, wobei aber weder in dieser Szene und offenbar auch nicht im »Schwejk«-Film die Hand des Zeichners sichtbar wird. Grosz war bei Piscators »Schwejk«-Inszenierung nicht nur für Ausstattung, Marionetten, Masken, Projektionszeichnungen und Trickfilm verantwortlich, sondern beteiligte sich ebenfalls an der Bearbeitung des Hašekschen Romans. Piscator bewunderte den »ungeheuren sachlichen Schwung«[38], mit dem Grosz auf seine Ideen einging. Diese enge Mitarbeit schlug sich in etwa dreihundert Zeichnungen nieder.[39]

Der von Piscator als »ungeheuer einfach« charakterisierte Bühnenaufbau bestand aus zwei laufenden Bändern, zwei hintereinander gestellten Leinwandrahmen sowie einer großen Leinwand, die den Hintergrund der Bühne abschloß. Sowohl der Film als auch die Dias wurden von hinten auf diese Leinwand projiziert.

Grosz' Film sollte die für Schwejks Verhalten so wichtige Umwelt »bühnenmäßig ... verlebendigen« – so Felix Gasbarra, einer der Bearbeiter des Romans von Jaroslav Hašek. »Wo Hašek, zu Beginn seiner Kapitel, direkte und prinzipielle Äußerungen zum Thema macht, setzte Piscator die gefilmten Zeichnungen von George Grosz. Auf diese Weise erreichte er eine wirksame Komprimierung der Gegenkräfte zu Schwejk.«[40] In dem von Grosz gezeichneten Trickfilm, so Erwin Piscator, »vollführten die Marionetten des Militärs, der Kirche und der Polizei ihre komisch-grausigen Bewegungen. Grosz' Hauptverdienst bei diesem Film lag aber nicht nur in der wirklich genialen Zeichnung der Typen, sondern vor allem darin, daß er durch den Film den Schwejk resp. die Umwelt Schwejks aus der historischen Gebundenheit heraushob und damit den Anschluß an die Aktualität herstellte. Die Militärärzte, Offiziere, Staatsanwälte waren Gestalten, die auch heute noch in Preußen-Deutschland lebendig sind. Das Stück führte damit den Kampf auf der politischen Ebene des Tages fort«.[41] Der Film sollte ferner das Karikaturistische und Satirische der Aufführung unterstützen.

Neben Grosz' Zeichnungen enthielt der Film auch Aufnahmen von Prag, Straßenbilder und eine Eisenbahnfahrt, die aber nicht von Grosz, sondern von I. A. Hübler-Kahla, dem Aufnahmeleiter der Piscator-Bühne, stammten. Mit Kombinationsaufnahmen aus Real- und Trickfilm führte Piscator zudem noch eine dritte Technik in den Bühnenfilm ein. »In der budweiser ›Anabasis‹ ließ ich auf vorüberziehende Naturaufnahmen gezeichnete Baumreihen kopieren, wodurch die Kontinuität des hoffnungslosen Marschierens sehr viel stärker zum Ausdruck kam. In den Zwischenszenen leitete dieser Film organisch in die gezeichneten Diapositive über.«[42]

Die Aufführung endete mit einer Standprojektion von zerfetzten Soldatenleibern, über die

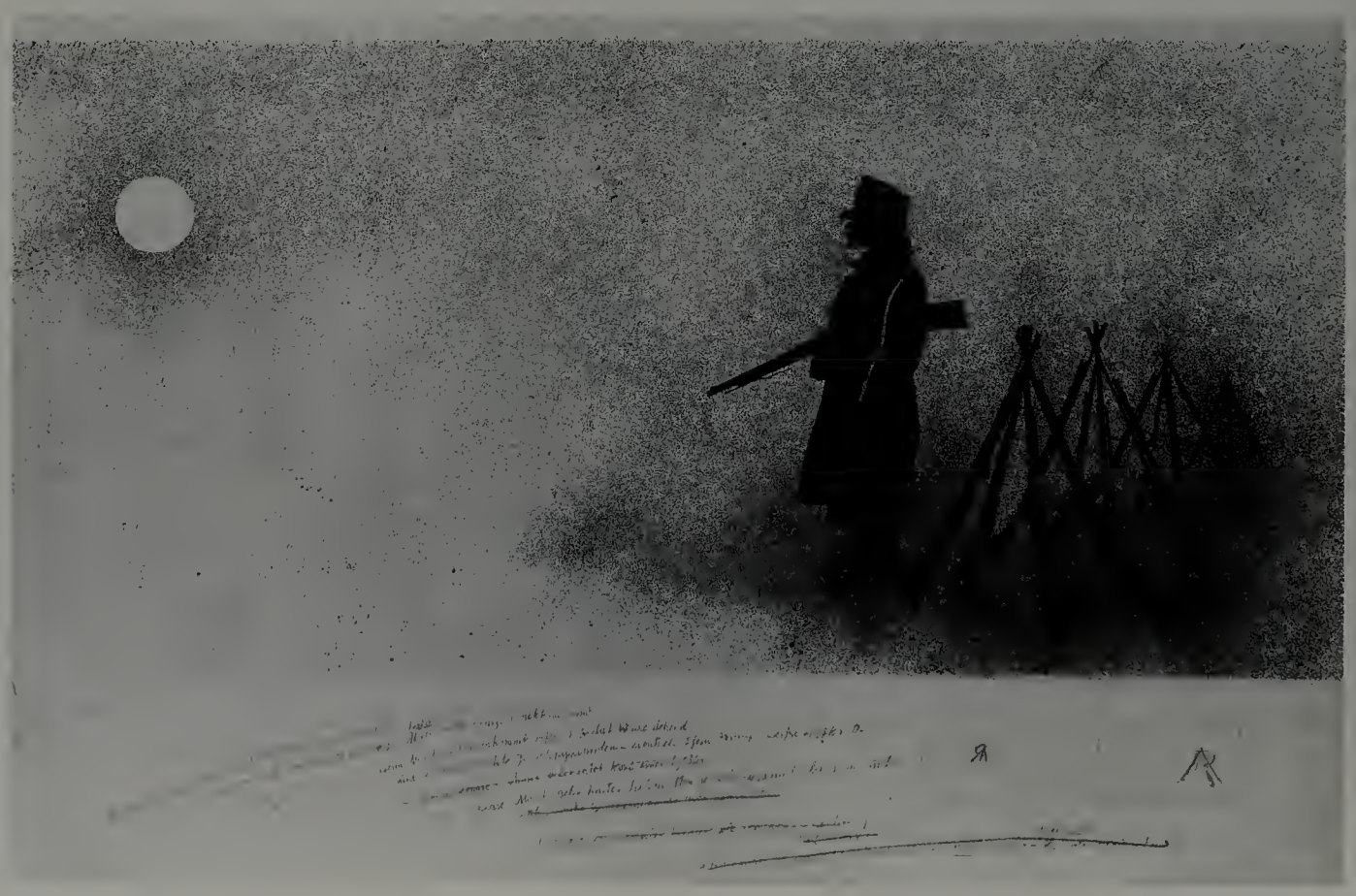
Schwejk wird vom Militärarzt Dr. Bautze gemustert und als Simulant interniert. Sequenz aus dem verschollenen Trickfilm zu Erwin Piscators Inszenierung »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek

ein »unendliches Band von gezeichneten Kreuzen, das vom Horizont her auf den Beschauer zulief«[43], projiziert wurde; bei der Premiere fielen durch einen Fehler des Vorführers die »wandernden Kreuze« allerdings aus.

Der Theaterfilm »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« war 823 Meter lang, hatte also bei einer Vorführgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde eine Laufzeit von 45 Minuten. Er passierte am 19. Januar 1928 die Film-Prüfstelle Berlin und wurde mit der Prüfnummer 17959 »zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche zugelassen«, durfte jedoch nicht vor Jugendlichen aufgeführt werden.[44]

Während der Film selbst keine Hinweise auf seine Autoren enthielt, heißt es in dem zur Premiere am 23. Januar 1928 erschienenen Programmheft: »Film: I. A. Hübler-Kahla nach Zeichnungen von George Grosz«. Die Gesamtverantwortung für den Film lag also bei Hübler-Kahla; Grosz scheint aber die für den Trickfilm notwendigen Zwischenphasen selbst ausgeführt zu haben, denn am 3. Mai 1935 erinnerte er sich in einem Brief an Erwin Piscator, er würde »jederzeit wieder 10000 Zeichnungen machen – auch ohne den ulkigen Hübler-Kahla«.[45] Leider ist der politisch-satirische »Schwejk«-Film wie alle Filme, die Piscator in seinen Inszenierungen einsetzte, nicht erhalten. Dagegen sind viele der Groszschen Zeichnungen mit teilweise ausführlichen Regieanweisungen überliefert.[46]

Im wesentlichen arbeitete Grosz mit der Technik der »zeichnenden Hand«, bei der sich das Bild Strich für Strich auf der Leinwand aufbaut. »Karikaturen in Entstehen und Vergehen. Nicht anders als der Schnellzeichner auf der Varietébühne. Hier eine Linie, da ein Punkt. Und die Punkte sind plötzlich zu einem Augenpaar geworden, und die Linien klettern so um sie herum, daß jetzt ein Gesicht, jetzt eine ganze Figur dasteht – und plötzlich ist alles verschwunden, und der Zeichner hebt zu neuem Spiel an. So ist jeden Augenblick die Aufmerksamkeit gespannt. Es gibt in diesem ›Theater‹ keine toten Momente.«[47] Die Kritik lobt Grosz' Trickfilmsequenzen als außerordentlich fil-

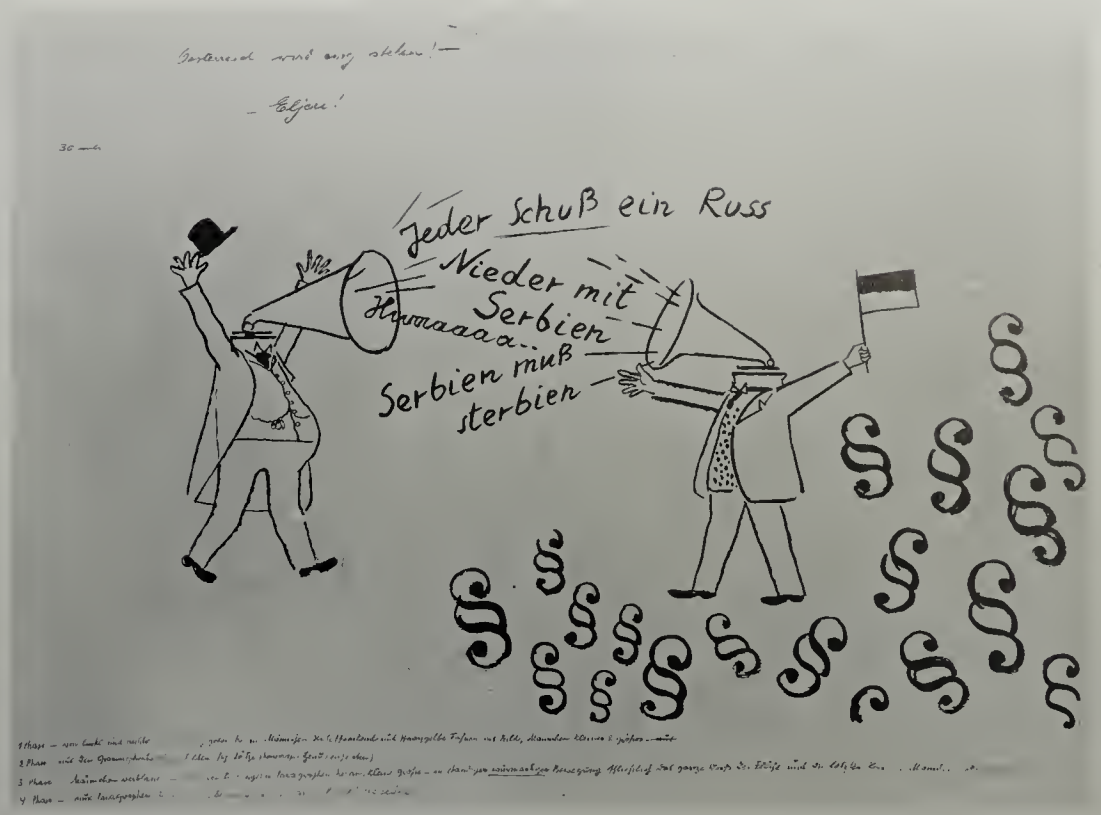


Sequenz aus dem verschollenen Trickfilm zu Erwin Piscators Inszenierung »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk«

misch, scharf, witzig und virtuos. »Am besten passen sie zu einer Lazarettszene, in der ein Stabsarzt als Despot gegen Kranke und Simulanten wütet.«[48]

Grosz' Film war integraler Teil des montagehaften Aufbaus der Piscator-Inszenierung. Er trug mit zum Tempo der Aufführung bei und verdeutlichte dadurch auch die Rastlosigkeit des Krieges. Der Film stützte den epischen Charakter der Schwejkschen Abenteuer und kommentierte sie – als bittere, antimilitaristische Anklage (Soldaten verwandeln sich in Hunde, Hinrichtung eines Deserteurs, Verwundete im Rot-Kreuz-Waggon), groteske Verzerrung (die Obrigkeit, das riesige Gesicht von Stabsarzt Bautze), satirische Pointe (aus einem geöffneten Kopf entweichen Paragraphen, ein Mann wird von Paragraphen erdrosselt) oder schlicht als Filmkulisse (Soldat auf Nachtwache). Das Element der Collage wird auch von Edmund Meisels Begleitmusik aufgegriffen, die Versatzstücke aus Kirchenchorälen zu einem sarkastischen Kommentar kombiniert.

Grosz legt dem Künstler von 1928, »der zur Masse schlechthin sprechen will«, den Trickfilm als eine »ganz große Wirkungsfläche für neue Graphik« ans Herz. Diese neue Fläche erfordere allerdings auch neue Mittel: kein »impressionistisches Husch-Husch«, sondern eine »klare, knappe« Handschrift. »Filmisch sei der Strich, klar, einfach und nicht zu dünn (wegen Überblendungen), sei außerdem hart, etwa wie die Zeichnungen und Holzschnitte in gotischen Blockbüchern und die lapidaren Steinritzungen auf den Pyramiden.«[49] Trotz dieser Hinweise glückte die Theaterprojektion nicht recht. Grosz habe die »zerstreuende Wirkung der Leinwand unterschätzt«, so der Filmkritiker Ernst Jäger, »sein Strich verdünnt sich unter der Reproduktion durch die Spiegellampe. Auch fehlt seiner gleitenden Graphik das Ziel-Bewußte, die Durchschlagskraft, die sonst aus jeder seiner entblößenden, anreißenden Zeichnungen stößt. Das Filmische muß Grosz noch erfühlen, wenn er nicht nur als Arabeskenfilmer wirken will. So bleibt es eine amüsante Allegorien-Spielerei fürs Auge. Oder sollte das ›Aufreizende‹ zensurfromm abgedämpft sein?«[50] Daß dem nicht so war, belegt der Prozeß wegen Gotteslästerung, der nach der Veröffentlichung ausgewählter Zeichnungen aus der »Schwejk«-Aufführung in der Mappe »Hintergrund« (Januar–März 1928; Kat. X.157) gegen George Grosz geführt wurde. Grosz, so Ernst Jäger weiter, weise aber dem in Deutschland völlig vernachlässigten gezeichneten Film den richtigen Weg. »Die Filmfabrikation sollte auf Männer wie Grosz achten. Sie würden viel Wertvolleres, Wahrhaftigeres filmisch aufzeigen als alle Wochenschauwahrheiten.«



Sequenzen aus dem verschollenen Trickfilm zu Erwin Piscators Inszenierung »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk«

Randzeichnungen zum Thema.

Als John Heartfield und ich 1916 in meinem Südender-Atelier an einem Maientage frühmorgens um 5 Uhr die Photomontage erfanden, ahnten wir beide weder die großen Möglichkeiten, noch den dornenvollen, aber erfolgreichen Weg, den diese Entdeckung nehmen sollte. Wie das eben so manchmal im Leben ist, wir waren auf eine Goldader gestoßen, ohne es zu wissen. Gleichzeitig zogen ja überall damals junge Abenteurer los, in das unbekannte Land Dada — und gewisse Entdeckungen liegen ja stets fast fertig in der Luft. Einer der Unseren war auch Erwin, der damals noch im Flandernbogen Feldsoldat war. Er hatte schon von uns gehört und drückte seine Sympathie durch Teesendungen aus. (Es war in der Zeit des mit eisernem Kreuz geschmückten Kunsthonigs, und das sogenannte Kriegsmus aß man als Brotbelag — alles gegen Marke). Erwin, kühn und zäh wie sein Vorfahr, der alte streitbare Bibelübersetzer Piscatorius, hielt die spitze Nase stramm gegen den Wind, ebenso, wie wir leidenschaftlich ausschauend nach neuen Möglichkeiten. Ich weiß, daß er schon damals den Plan der Piscatorbühne fix und fertig mit sich herum trug. Weißt Du noch, Erwin, wie Du, lange vor den Russen, als Regiewart auf hoher Leiter die berühmte Dada-Matinée leitetest, während hinten Einer langgezogene, grobschlächtige Reden aus den Kulissen ins Publikum heulte? Das nebenbei.

Künste gemeinsam umfassenden Gesamtkunstwerk. Welch hehrer Traum und Gedanke, welche Möglichkeit, — welcher erweiterte Spielraum für den modernen Bühnenzauber! Erwin sieht, wie jeder einigermaßen sehende Mensch, zum Beispiel auch den fürchterlich lächerlichen Kunstbetrieb heute, den Aktienbetrieb, die reine Börsenchose und, Predigernatur, sucht er phrophetisch die Kunst auch hier auf eine größere Wirkungsbahn hinzulenken — (in ein breiteres Bett des Wirkens hinzulenken, und die begabten Maler, Zeichner, z. B. in sinngemäßer Anwendung ihrer Gottesgaben zu unterweisen, immer im Sinne einer nicht-zuverachtenden höheren Entwickelung des Mitmenschen, eben einer Idee) — wieder die Bühne zu einer wirklich-moralischen Anstalt zu machen, d .h. den Mitmenschen zu erheben, zu läutern, zu bessern (und zu erfreuen und bei Bedarf zu erschüttern.

So stellte Erwin einfach für den Zeichner ein gewaltiges Zeichenbett, mit weißem Papier bespannt, hinten auf der Szene auf, und ich begleite darauf das Bühnenspiel mit großen Hyroglyphen, husche kontrapunktlich auf und ab, untermale, vielmehr zeichne die schönsten notwendigen Begleittexte und Haseksche Bosheiten, die unten ungesagt liegen. Tatsache, daß Erwin hier eine ganz große Wirkungsfläche für neue Graphik geschaffen hat, wahrhaft eine zeichnerische Manege, für den Zeichner von 1928 verlockender als muffiger Aesthetenbetrieb und bibliophile graphische Höckerzien für die feinen Leute mit Bildung.

Hier können nun die oft zitierten „Daumiers" der Zeit menetekeln, und die Schrecken an die Wand malen — wirklich besser die Graphik auf Bänder zu ziehen, als in schönem Rahmen unter Glas oder als Scharteke im Schrank. Welch Mittel für den Künstler, der zur Masse schlechthin sprechen will. Natürlich, eine neue Fläche erfordert neue Mittel, neue, klare, knappe Zeichenstilsprache — sicher große Erziehungsmöglichkeit für Wirrköpfe und Chaotiker! Auch mit impressionistischem Husch-husch ist da nichts zu machen. Filmisch sei der Strich, klar, einfach und nicht zu dünn (wegen Ueberblendung), sei außerdem hart, etwa wie die Zeichnungen und Holzschnitte in gotischen Blockbüchern und die lapidaren Steinritzungen auf den Pyramiden.

Hier, junger Maler und Zeichner von 1928, steht Dir eine Wand zur Verfügung. Wenn Du was zu sagen hast, benutze sie!

George Grosz.

Jedenfalls setzte Erwin die Photo-Montage sinngemäß in den Bühnenrahmen ein, montierte den alten Kulissenzauber glatt um und gab der Bühne wieder jene Lebendigkeit und Geschehnisfülle, die das richtige Theater haben muß. Gehen Sie mal in ein X'beliebiges anderes gutes Theater, so werden Sie wissen, was ich meine. Wie viele Neulandsucher, bleibt Erwin bei einmal Erprobtem nicht stehen — ein Stück von der alten Wagner-Sehnsucht lebt auch in ihm, und so sehen wir ihn häufig auf der dornigen Suche nach dem großen alle

George Grosz: Randzeichnungen zum Thema, in: Blätter der Piscator-Bühne, Januar 1928

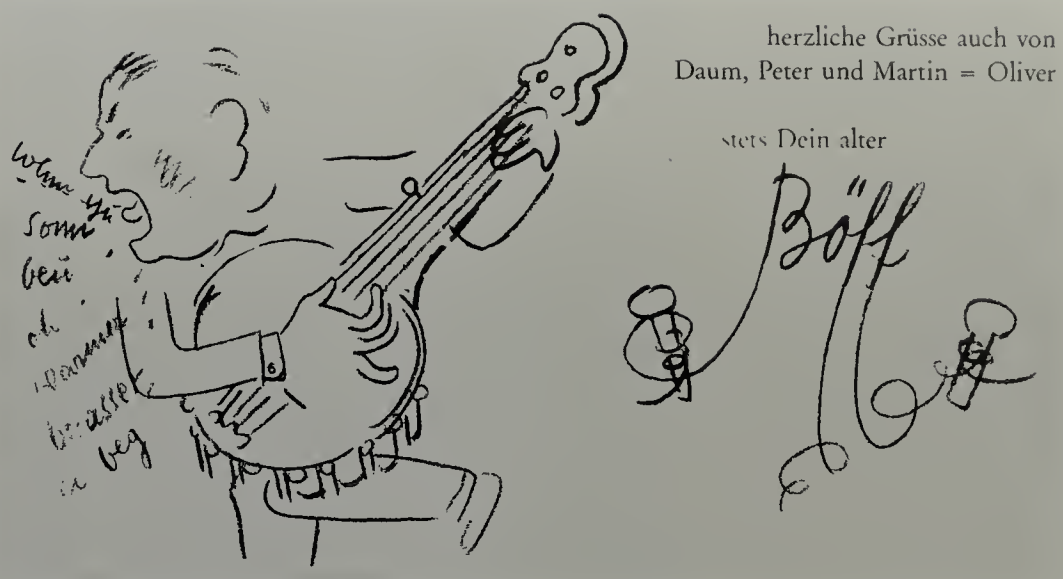
Anmerkungen

1 Regie: Henry Cornelius; Produktion: Remus-Film, Großbritannien 1955.
2 Flavell 1988, S. 291.
3 Knust 1979, S. 479 f.
4 Monthly Film Bulletin, London, Bd. 22, November 1955, Nr. 262, S. 162.
5 Brief der Romulus Films Ltd. vom 17. 9. 1993 an den Verfasser.
6 John Heartfield. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991, S. 392.
7 Wieland Herzfelde: John Heartfield, Dresden 1962/1971, S. 22; hier zit. nach dem Originaleintrag im Tagebuch von Harry Graf Kessler; Deutsches Literaturarchiv, Marbach.
8 Bundesarchiv Potsdam, AA, Zentralstelle für Auslandsdienst, Nr. 951, Bl. 222 f.
9 Organisationsschema des Bild- und Film-Amtes (Bufa), in Hans Barkhausen: Filmpropaganda für Deutschland, Hildesheim–Zürich–New York, S. 45.
10 Geschäftsverteilungsplan der Nachrichtenabteilung; Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes. Presseabteilung, P 6c Presseberichte Beiakten, Bd. 1 (49).
11 Der Film ließ Marsbewohner die Leistungskraft der deutschen Industrie entdecken und bewundern.
12 Bundesarchiv Potsdam, AA, Zentralstelle für Auslandsdienst, Nr. 951, Bl. 224 f. – Die Verwechslung von komisch/kosmisch im Original.
13 Ebd., Bl. 226, 370 f.
14 Ebd., Nr. 1031, Bl. 47 ff., Bl. 57.
15 Ebd., Nr. 940, Bl. 275.
16 Ebd., Nr. 951, Bl. 395 f.
17 In dem Film »Im Reich des Geldes« (1917).
18 Bundesarchiv Potsdam, AA, Zentralstelle für Auslandsdienst, Nr. 952, Bl. 125.
19 Ebd., Nr. 953, Bl. 122.
20 Ebd., Nr. 955, Bl. 65–67.
21 Ende Februar 1918, vgl. die Ufa-Akte 271; Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin.
22 Bundesarchiv Potsdam, AA, Zentralstelle für Auslandsdienst, Nr. 940, Bl. 272–276.
23 Ebd., Nr. 956, Bl. 21.
24 Ebd., Bl. 26.
25 Unveröffentlichter Brief; George Grosz-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
26 Wieland Herzfelde: George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen – oder Die Macht der Freundschaft, in: John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit. Eine Dokumentation, hg. v. Roland März, Dresden 1981, S. 89.
27 Brief von Wieland Herzfelde an Hans Barkhausen, 30. 6. 1978, zit. nach: Hans Barkhausen: Filmpropaganda, wie Anm. 9, S. 110.
28 Siehe: Illustrierter Film-Kurier, Berlin, Nr. 643.
29 Die Weber, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 227, 17. 5. 1927.
30 Hauptmanns verfilmte »Weber«, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 113, 14. 5. 1927.
31 Die Weber, in: Kinematograph, Berlin, Nr. 1057, 22. 5. 1927, S. 17.
32 Die Weber im Film, in: Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 117, 17. 5. 1927.
33 Raca (d. i. Siegfried Kracauer), in: Frankfurter Zeitung, 30. 5. 1927.
34 Vossische Zeitung, wie Anm. 32.
35 Paul Ickes: Die Weber, in: Die Filmwoche, Berlin, Nr. 21, 25. 5. 1927, S. 492.
36 Siehe: Berliner Herold, 27. 5. 1927.
37 H. W-g. (d. i. Hans Wollenberg): Die Weber, in: LichtBild-Bühne, Berlin, Nr. 116, 16. 5. 1927.
38 Erwin Piscator: Das politische Theater, Reinbek 1963, S. 180 f.
39 Ebd., S. 190.
40 Felix Gasbarra: Dramaturgie am laufenden Band, in: Erwin Piscator: Das politische Theater, wie Anm. 38, S. 184.
41 Ebd., S. 190 f.
42 Ebd., S. 193.
43 Ebd.
44 Zensurkarte Nr. 17959 »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk«; Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin.
45 Knust 1979, S. 215. Damit wird eine frühere Ausdeutung, Grosz habe nur die Hauptmotive, Hübler-Kahla dagegen die Zwischenphasen gezeichnet, hinfällig. Vgl. Jeanpaul Goergen: Er schuf für Piscator die Zeichnungen, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 26. 1. 1992.
46 Andrew DeShong: The Theatrical Designs of George Grosz, Diss. Yale University 1970. Überarbeitete Fassung gleichen Titels: Ann Arbor (MI) 1982 (Studies in the Fine Arts. The Avant-Garde, No. 22). Siehe auch: Theatrical Drawings and Watercolors by George Grosz. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1973.
47 Ernst Heilborn, in: Frankfurter Zeitung, 26. 1. 1928, zit. nach: Andrew DeShong, Diss. 1970, wie Anm. 46, S. 210.
48 Monty Jacobs, in: Vossische Zeitung, Berlin, 24. 1. 1928.
49 George Grosz: Randzeichnungen zum Thema, in: Blätter der Piscator-Bühne, Berlin, Januar 1928.
50 Ernst Jäger: George Grosz: Filmillustration zu Schwejk, in: Film-Kurier, Berlin, Nr. 21, 24. 1. 1928.

Jeanpaul Goergen

Apachentänze in Futuristenkellern

Dada – Grosz – Musik



George Grosz mit Banjo, Berlin, Photographie von 1923

George Grosz, Zeichnung in einem Brief an Mark Neven DuMont vom 9. April 1930

Die wenigen Freunde und Bewunderer, die George Grosz in sein Berliner Atelier einlud, unterhielt er, Walter Mehring hat es überliefert, mit »Alexander's Ragtime-Phonographenmusik«.[1] In Grosz' Briefen und Gedichten der Jahre 1917 bis 1919, also in Anfangszeit und Hochphase des Berliner Dadaismus, finden sich derart viele Verweise auf die damals populäre Tanzmusik amerikanischen Zuschnitts – Anspielungen, die später auffällig zurückgehen und ganz verschwinden –, daß man nicht umhin kann, sie als bestimmenden Ausdruck jener Lebensphase gesondert zu betrachten. In seinem Anfang 1917 veröffentlichten und als Selbstporträt angelegten Gedicht »Gesang an die Welt« präsentiert sich Grosz mit »Niggersongs im Schädel« und grüßt seine Musikhelden aus Amerika:

»Den Urwald zogt ihr auf Noten
Mit eurer Banjo-Musik der Neuen Welt.«[2]

In einem Brief vom April 1918 an Otto Schmalhausen beschreibt Grosz sich als »ragtimeschwanger«[3]; in zahlreichen Hinweisen und Anspielungen gibt er sich als vorbehaltloser Anhänger des Cakewalk, Ragtime und der One- und Twosteps zu erkennen. In einem weiteren Brief an Schmalhausen formuliert er sein Credo: »Zum Einschlafen gibt's genügend Musiken! Daher diese Gesänge der Amerikaner, wie spitzige Widerhaken immer wieder ins Gehirn hakend (man kann von Unkunst sprechen – bitte! ich habe überhaupt mit der Kunscht nichts Intimes).«[4] Im direkten Anschluß an dieses Anti-Kunst-Bekenntnis singt er eine Eloge auf den Bruitismus, indem er, wie der futuristische Maler und Musiker Luigi Russolo in seinem »arte dei rumori«[5], den Gesang der Stahlsäge, das Hämmern der Nieten, das Singen der Telefondrähte, den Lärm der Motoren und der Ozeandampfer als rasendes Tempo der Zeit preist, das einzufangen er die Maler auffordert. Ragtimes und Bruitismus werden von Grosz im gleichen Atemzug als Ausdruck einer beschleunigten Lebenserfahrung benannt, oder, wie Richard Huelsenbeck es 1920 ausdrückt: »Bruitismus ist das Leben selbst.«[6]

Die aus Amerika kommenden Ragtimes und Onesteps wurden zu Beginn des Jahrhunderts vehement als »futuristische Negertöne« und »Entartung« bekämpft. Heinz Pollack hat den damaligen Entrüstungssturm in seinem 1922 erschienenen Buch »Die Revolution des Gesellschaftstanzes« aus der Sicht des Zeitgenossen dokumentiert: »Der neue Rhythmus, der durch häufige Verwendung der Synkope jeder Melodik feindlich schien, fuhr wie ein Keulenschlag auf die erschlafften Nerven... Durch Jahrzehnte an einen ruhig dahinfließenden, einfach aufgebauten Notensatz gewöhnt, sah man plötzlich mit Schrecken wildstampfende, in rasende Läufe synkopierte Triolen und durch sinnlos hingesetzte Pausen zerrissene Tonfetzen aufs Banner gehoben. Nach diesen irrsinnigen Fragmenten zu tanzen, schien nur Wilden möglich.«[7]

George Grosz, Niggertanz, 1917, in: Schall und Rauch, 1. Jg., 1920

Ragtimesänger und -tänzergruppen hatte George Grosz bereits kurz vor dem Krieg im Berliner Cines-Palast am Nollendorfplatz erlebt[8], ein Freund aus San Francisco, Lewis Hymers, machte ihn mit amerikanischen Schallplatten bekannt.[9] Für Grosz verstärkte diese Musik, neben den »American Bars«, den amerikanischen Filmen und dem amerikanischen Anzug, den er im Kaufhaus des Westens erstanden hatte, den Mythos jenes wunderbar modernen Landes Amerika. Rags und Steps wurden zu einem wichtigen Teil seines amerikanischen Doppellebens. In dieses Rollenspiel paßt die von Hannah Höch überlieferte Anekdote, Grosz habe aus Amerika ein Saxophon bekommen, das er allerdings nie benutzt habe, wohl aber als ein weiteres Requisit in seiner Maskerade einsetzte. Ebenfalls von Hannah Höch erfahren wir, daß, während Raoul Hausmann eine Mischung aus Cancan und Krakowiak tanzte, George Grosz Foxwalks und Caketrotts aufgeführt habe – ein Hinweis darauf, daß Grosz auch beim Tanzen mehr seiner Phantasie vertraute als der vorgeschriebenen Schrittfolge.[10] Grosz besaß mehrere Grammophone; im Mai 1918 nahm er eines mit zu seiner Freundin Eva Peter, um tanzen zu lernen. Er übte Boston und Walzer, sie Ragtime und Steps.[11] Ende Januar 1919 berichtete sie Otto Schmalhausen, daß beide fast täglich Foxtrott übten und schon zusammen tanzen könnten, »wenn auch noch nicht elegant«.[12]

Grosz' Lieblingsstücke, erinnert sich sein Sohn Martin, seien der Cakewalk »At a Georgia Camp Meeting«[13] sowie »Waiting for the Robert E. Lee«[14] gewesen.[15] Diesem Twostep über einen Mississippidampfer, der den Namen des amerikanischen Generals Robert Edward Lee trägt, erwies Grosz in »Gesang an die Welt« mit den Zeilen

»Ragtimetänzer,
Am Staketenzaun wartend mit der Menge
auf Rob. E. Lee«

seine Referenz. An gleicher Stelle grüßt er neben anderen amerikanischen Komponisten auch »I. W. Hurban« – eine ungenaue Wiedergabe von T. W. Thurban, der damals mit Titeln wie »The Brooklyn-Cake Walk« (1899, der deutsche Titel lautete »Schatzerl, ich möchte gern ein Automobil«), »Mumblin Mose« (1902) oder »Dreams of Ragtime« (1913) auch in Deutschland recht bekannt war.

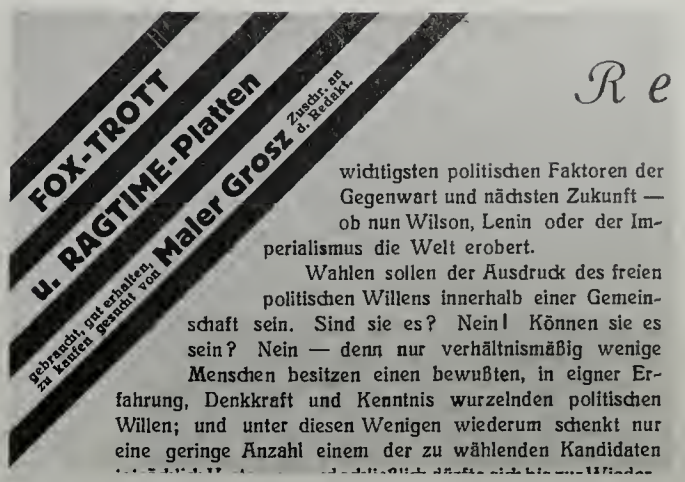
Zur Rekonstruktion von Grosz' musikalischen Vorlieben sind seine Briefe an Otto Schmalhausen aus den Jahren 1917 und 1918 besonders ergiebig. So verballhornt er in dem Brief vom 30. Juni 1917 den Titel »Rum Tum Tiddle«[16] als »Rume-Tumm-Tiddle-walk«.[17] An dem ersten Abend in einem Steglitzer Futuristenkeller im April 1918 drehten sich auch die »Quellengeister« – Originaltitel: »Laughing Water«[18] – auf dem Grammophonteller.[19] Und als George Grosz Anfang Mai den zweiten Abend im Futuristenkeller beschreibt, erwähnt er den Marsch und Twostep »Affenliebe«, der im Original »Down in Jungle Town«[20] heißt, die 1910 von Sterny-Courquin komponierte Polka »Mariette« sowie einen »Medley Ragtime-Twostep von Abraham und C. L. Meir«, bei dem es sich vermutlich um den bekannten Titel »Hitchy-Koo«[21] handelt.

Im »ersten Ragtimebrief«[22] vom 13. Mai 1918 schickt Grosz seinem im Lazarett liegenden Freund ein deftig-pornographisches Gedicht, zu singen nach der Melodie des »Neger-Kuchen-Tanzes ›bönn'sch o blekkberri's‹« – womit eindeutig der Cakewalk und Twostep »Bunch o' Blackberries«[23] gemeint ist. Ebenso eindeutig ist der mehrfach angeführte Twostep »Alexander's Ragtime Band«[24] zu identifizieren.

Andere Angaben lassen sich dagegen nur schwer auflösen, etwa der im Brief vom 18. August 1917 erwähnte »Plantation-Song«[25], bei dem es sich um den »Plantation-Echoes – Rag Two Step« von Theo H. Northrup (1897) handeln könnte. Ein »Kohlentrimmerlied«[26] konnte nicht bestimmt werden.

Die aus Grosz' Briefen und Gedichten rekonstruierten Musiktitel waren damals alle in

Deutschland auf Schallplatte, zum Teil in verschiedenen Versionen, erhältlich. Sie sind sämtlich bereits vor 1914 erschienen. Durch den Krieg und die anschließende Blockade kamen kaum neue Aufnahmen auf den deutschen Markt, so daß Grosz' Anzeige in der Dada-Zeitschrift »Jedermann sein eigner Fussball« von Februar 1919 – »FOX-TROTT u. RAGTIME-Platten gebraucht, gut erhalten, zu kaufen gesucht von MALER GROSZ«[27] – auch vor diesem Hintergrund als Zeichen eines spürbaren Mangels an neuen Titeln zu lesen ist.



George Grosz, Inserat, in: Jedermann sein eigner Fussball, 1. Jg., 1919

Eine erste Gelegenheit, seine Begeisterung für Ragtimes und Onesteps auch öffentlich zu demonstrieren, bot sich George Grosz auf dem Berliner Dada-Abend des 12. April 1918, wo er laut Programm »Sincopations, eigene Verse« vorgetragen hat. »Sincopations« bezieht sich auf den auch als »syncopated music« bezeichneten Ragtime. Hat Grosz seine Gedichte also nicht nur vorgetragen, sondern im Ragtime-Stil rezitiert oder gar gesungen? Möglich ist auch, daß er erst »sincopations«, also Ragtimes, gesungen hat, um anschließend die »eigenen Verse« zu rezitieren. Leider lassen die zeitgenössischen Pressestimmen keine eindeutige Rekonstruktion von Grosz' Auftritt zu. Laut »Berliner Lokal-Anzeiger«[28] trug er tatsächlich »Gedichte« vor, in der »Vossischen Zeitung«[29] ist von »wüsten exhibitionistischen Versen« zu lesen; dagegen schrieb der »Berliner Börsen-Courier«[30], Grosz habe Niggersongs gesungen. Die »Tägliche Rundschau«[31] empfand Grosz' Auftritt schlicht als bruitistisch, während ihm die »B.Z. am Mittag«[32] bescheinigte, er leide unter Koprolalie, der abartigen Neigung zum Aussprechen obszöner Worte – eine Charakterisierung, die später von Raoul Hausmann in einem Erinnerungstext aufgegriffen wird.[33] Dieser Hinweis läßt an das pornographische Gedicht denken, daß Grosz Otto Schmalhausen – einen Monat nach dem Dada-Abend – ins Lazarett schickte und das sich auf die Melodie des Cakewalks »Bunch o' Blackberries« bezieht.

Sollte Grosz auf dem Dada-Abend diesen derb-pornographischen Text gesungen haben? Es hätte durchaus in die Dada-Strategie der Provokation wie in die, glaubt man Grosz' Briefen, erotikgetränkte Atmosphäre jener Monate gepaßt. Schließlich schwingt in den stark rhythmusbetonten Ragtimes und Steps eine enthemmende und erotisierende Komponente mit – »wir tanzen einen Phallustanz wohl um den großen Ragtimeschwanz«[34] –, die sich auch in Grosz' Zeichnungen, hier allerdings mit einer deutlich morbiden Tendenz und einer Stimmungsumkehr manifestiert. Der mit Grosz befreundete amerikanische Journalist Ben Hecht hat ihre nächtlichen Streifzüge durch die Kaschemmen Berlins eindringlich geschildert. Mit von der Partie war der Arzt Karl Döhmann, der Hauskomponist der Dadaisten und einer der wenigen, die Jazzmusik auf dem Klavier spielen konnten.[35] Im Salon des Hotels Adlon spielten sie Duette für Violine und Klavier, »Grosz saß oben auf dem Klavier und sang seine eigenen Lieder dazu«.[36] Diese Eskapaden endeten nicht immer friedlich. Otto Griebel erinnert sich an einen Maskenball der Novembergruppe im Berliner Zoo-Restaurant mit Künstlerdiskussionen und Besäufnis sowie an einen tobenden George Grosz, der plötzlich begann, »Flaschen und Gläser herumzuwerfen und seine Frau mit ihrem Stöckchen zu schlagen«.[37]

Mit seinen musikalischen Vorlieben beeinflußte George Grosz auch den 1919/20 in Dresden lebenden deutsch-tschechischen Komponisten Erwin Schulhoff. Dieser hatte Grosz in Berlin besucht, hatte wohl auch an einem Dada-Abend als Pianist teilgenommen und brachte mit ihren Manifesten und Zeitschriften auch die Ideen der Berliner Dadaisten nach Dresden.[38] Hier entstanden 1919 Schulhoffs »Fünf Pittoresken« im Rhythmus der von den Dadaisten so geliebten Tänze Foxtrott, Ragtime, Onestep und Maxixe.[39] Er versah sie mit der Widmung: »Dem Maler und Dadaisten George Groß in Herzlichkeit zu eigen!« Grosz' Gedicht »Aus den Gesängen« stellte er als Motto voran. Vor allem die dritte »Pittoreske« ist eine echt dadaistische Komposition. Sie heißt »In Futurum«, soll im »Zeitmaß-zeitlos« gespielt werden und enthält statt Noten nur Pausen, diese allerdings in allen möglichen Kombinationen. Eine Generalpause trägt gar zu Ehren des »Dada-Marschalls« George Grosz die Bezeichnung »Marschall-Pause«. Exotische $^{3}/_{5}$- und $^{7}/_{10}$-Takte, Frage- und Ausrufungszeichen, Kommas, verkoppelte Fermaten sowie lachende

Titelblatt der Ragtime-Komposition »The Robert E. Lee«, Berlin, 1912

und weinende Sonnen mit Notenhals ergänzen das Panoptikum dieser Augenmusik. Ebenfalls als Kunstzertrümmerung durch Unsinn ist ein Dada-Spektakel zu werten, das Ben Hecht überliefert hat: Drei Mädchen in Trikots stellten nacheinander ein Dutzend Leinwände auf eine Staffelei – auf jeder Leinwand war eine einzelne Note aufgemalt.[40] Beim gleichen Festival trat auch Grosz auf: in Gehrock und mit gelbem Strohhut, das Gesicht schwarz angemalt, etwas darstellend, »was er wohl für einen Negertanz hielt«.[41]

Die Beziehung zwischen Grosz und Schulhoff, der nach einem Zwischenstopp in Saarbrücken von Anfang 1922 bis Herbst 1923 in Berlin lebte, ist weithin unklar.[42] In einem Gedicht, das er seiner Vertonung von Hans Arps »Die Wolkenpumpe« von 1922 voranstellte, spielt Schulhoff, wie unschwer zu entschlüsseln, auf die Züricher Dadas aus der Spiegelgasse, auf Arp, Dix, Grosz, Mehring, Hausmann, Baader, Huelsenbeck und Herzfelde an – und projiziert sich selbst in diesen engen Dada-Kreis hinein:

»Holla, – hopplah! Immer rin in's Theater!
Spiegeldada, Oberarp, Hoff macht Schule,
Sensation, – Sensation!! –
Dixe Grosse vermehringen sich
der Hausmann badert den Beck der Huelsenfrucht,
abseits uriniert einer von Herzen am Felde.«[43]

Da Schulhoff aber weder in den zeitgenössischen Presseberichten zu den Veranstaltungen der Dadaisten noch in der Memoirenliteratur auftaucht, dürfte die hier proklamierte zentrale Rolle eher Wunschdenken gewesen sein. Ein anderer Dada-Text Erwin Schulhoffs aus jener Zeit gibt allerdings Hinweise auf eine engere Beziehung zu George Grosz.[44]

Erwin Schulhoff

Marschall Grosz der Metamusiker
Colonel Schulhoff, Musikdada.

Ich, der bedeutendste Dadanolaspieler der Gesamtheit, lege besonderen Wert darauf, dass meine Schüler in der erotalen Rhythmik sulfoganen Individualismusses ginotapide Leistungen vollbringen, die jeden ersten Sonntag Nachmittag jedes Monates als Produktion vor der Tante zu Tage treten, die Wirkung der Ginotapiden ist der dadagonische Zustand der allgemeinen Gemeinheit, der Schüler muss aber zum Typus der Dadapathen herangezogen werden. –

Mein Lieblingsschüler ist der Dadapath Marsch. Grosz, dessen pantoidale Begabung mir gewissermaßen ein metamusikalisches Rätsel ist, die nicht anders als durch seine hypersexualität zu erklären ist. Grosz ist der typische Dadasexuelle, die melledale Empfindung ist dadametrischste Auslösung und zugleich 175te Potenz von Püppchen plus Gaby-Glide! Seine metamusikalische Leistung ist nebenbei durchaus lyrisch (Grosz ist *der* Berlinwestamerikanische Kontra-Naturfagottist, dessen popoistische Intensität un-gemein ist) am stärksten äussert sich diese nach dem Genusse malapotistischer Kohlrüben mit Reis in den Abendstunden von 10–1^{h}, ich möchte speziell auf diese näher eingehen. Ich habe neulich in engerem Kreise meiner Schüler Dixtaturmaldadadix, Monteurdada H. u.s.w. Grosz als status quo vorgeführt. Er reproduzierte meine »Symphonia germanica«, als er am Dadanola sass und interpretierte, liess er das Odeurdadaphone in Tätigkeit treten und zwar trat dies als straff-rhythmische Beigabe in Erscheinung. Die Wirkung war horrend, und alle ergriff Polymanie, der façonale Zustand war erzeugt, – stärkster Popoismus! Hier tritt also die Dadagonie ein! Demnächst werde ich Grosz auf dem nach meinen Angaben vom Monteurdada konstruierten »Dadanolacent« (hunderthändigen Etagenklavier mit Paternoster) mit meiner »Sonata erotica« der Öffentlichkeit anvertrauen. Man gehe an dieser metamusikalisch-popoistischen Begabung nicht achtlos vorbei, die von stärkster Melledalistik spricht und den individuellen Syndikalismus deutschen Vereinswesens zur Förderung des Kulturlebens markiert, denn Grosz wird einst als bedeutender popoistischer Dadanolaspieler eine Rolle spielen!

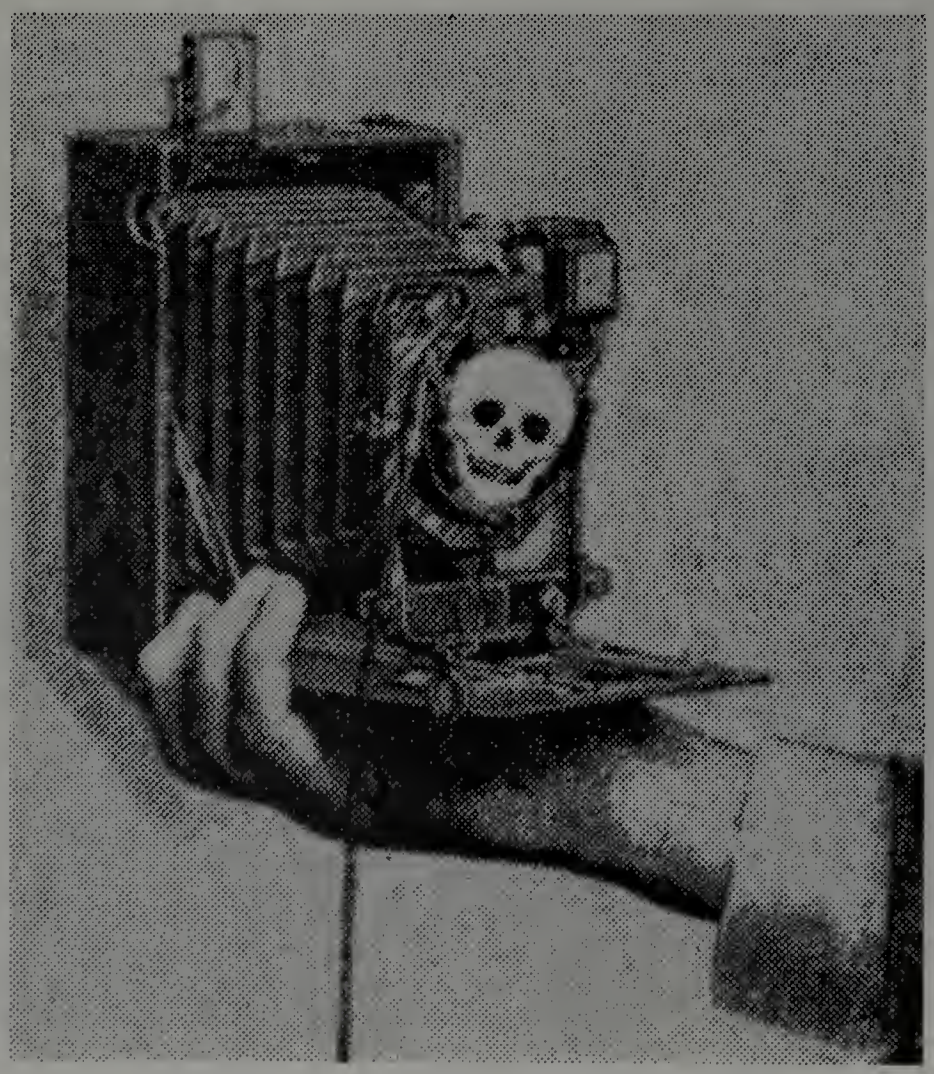
Dieses wohl während seines Berliner Aufenthaltes entstandene Stimmungsbild über Erlebnisse mit seinem »Lieblingsschüler«, dem »Dadapath Marsch« alias Grosz, ist im Stil durchaus vergleichbar mit dessen Briefen aus dem Futuristenkeller; wie diese schildert Schulhoff offenbar ein ausschweifendes Künstlerfest, das noch einmal die libertäre Einstellung der Dadaisten charakterisiert. In einer Zeit, da kriegsbedingt öffentliche Tanzveranstaltungen untersagt waren, äußerte sich im offensiven Bekennen zu dem durch seine neuartigen Rhythmen als primitiv empfundenen Ragtime ein Schrei nach Leben, der dem ganzen Berliner Dadaismus zugrundeliegt. Diese Musik erscheint den Dadaisten aber nicht nur als Lebensbejahung, sondern auch als Gegenwelt und Kontrapunkt zum Wilhelminismus, als ein verzweifelter Tanz angesichts einer im Krieg zusammenbrechenden Welt. Das angeblich Primitive dieser, wie man damals meinte, »Negermusik« deckt sich nicht zuletzt mit der sich insbesondere in der Malerei niederschlagenden Bewunderung der afrikanischen und ozeanischen Kunst. Auch Tristan Tzara hatte sich in Zürich für seine Negergedichte von Liedern und Gesängen aus Afrika anregen lassen.

In seiner Autobiographie beschreibt Grosz, wie er sich beim Zeichnen von dem Cakewalk »Smoky Mokes«[45] von Abe Holzmann inspirieren ließ. Die gebrochenen Formen in Grosz' Zeichnungen können durchaus mit den Synkopen des Ragtimes verglichen werden, wie auch das Gehetzte, das Schrille und Schroffe, kurz die »spitzigen Widerhaken« seiner Feder. So ist es kein Zufall, daß Grosz in seinem 1917 gemalten Bild eines amerikanischen »Abenteurers« (Kat. IX.11) unmittelbar neben dessen Kopf, in einer Art Sprechblase, zwei tanzende Schwarze, in Frack und Zylinder, vor der amerikanischen Flagge plaziert. Willi Wolfradt machte 1919 anhand dieses Bildes auf eine »spezifisch futuristische Rhythmik« aufmerksam, die nicht nur optische, sondern auch alle anderen Eindrücke wie Geräusche, Gerüche und Geschmäcke aufnähme.[46] Grosz' futuristische Arbeiten aus jener Zeit haben vielfach eine akustische Dimension, sie zeigen gleichfalls Geräusche und Lärm. Man kann sie gleichsam hören, wie Wolfradt über den »Abenteurer« bemerkt: »Man hört ordentlich seine Schreckschüsse hineinknallen in das Gedudel des cakewalk.«[47] Grosz' Bilder sind auch visualisierter Bruitismus, seine Brief-Sprache und seine Gedicht-Bilder mit ihrem abrupten Rhythmus und ihren assoziativen Sprüngen könnte man als »Sprachen-›Rag-Time‹« lesen – und hören.

Anmerkungen

1 Walter Mehring: Verrufene Malerei. Berlin Dada, Düsseldorf 1983, S. 155.
2 George Grosz: Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte, München–Wien 1986, S. 46.
3 Knust 1979, S. 65.
4 Ebd., S. 62.
5 Luigi Russolo: L'arte dei rumori, Mailand 1913.
6 Richard Huelsenbeck: En avant dada, Reprint Hamburg ^{3}1984, S. 12.
7 Heinz Pollack: Die Revolution des Gesellschaftstanzes, Dresden 1922, S. 22f.
8 Autobiographie 1974, S. 220.
9 Hess 1982, S. 44.
10 Hannah Höch: Vortrag, 1966, S. 12, unveröffentlicht; Hannah-Höch-Archiv, Berlinische Galerie, Berlin.
11 Eva Peter an Otto Schmalhausen, 10. 5. 1918 sowie vom 2. Pfingsttag 1918; George Grosz-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
12 Eva Peter an Otto Schmalhausen, 24. 1. 1918; George Grosz-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
13 Komponist: Kerry Mills, 1897.
14 Komponist: Lewis F. Muir; Text: L. Wolfe Gilbert, 1912.
15 George Grosz: Ach knallige Welt, wie Anm. 2, S. 128. – Marty Grosz: Erinnerungen, in: Sabarsky 1986, S. 19.
16 Komponist: Jean Schwartz; Text: William Jerome, 1911.
17 Knust 1979, S. 54.
18 Komponist: Frederick W. Hager, 1903.
19 Knust 1979, S. 65.
20 Komponist: Theodore F. Morse; Text: Edward Madden, 1908.
21 Komponist: Maurice Abrahams und Lewis F. Muir; Text: L. Wolfe Gilbert, 1912.
22 Knust 1979, S. 73f.
23 Komponist: Abe Holzmann, 1899.
24 Komponist: Irving Berlin, 1911.
25 Knust 1979, S. 55.
26 Ebd., S. 68.
27 Bergius 1989, S. 166.
28 »Dadaismus«, in: Berliner Lokal-Anzeiger, Nr. 189, 14. 4. 1918.
29 Sind Sie Dadaist?, in: Vossische Zeitung, Nr. 188, 13. 4. 1918.
30 Da-Da. Literatur-Narrheiten in der Sezession, in: Berliner Börsen-Courier, Nr. 172, 13. 4. 1918.
31 Bei den Dadaisten, in: Tägliche Rundschau, Nr. 188, 13. 4. 1918.
32 Dadaismus, in: B.Z. am Mittag, Nr. 85, 13. 4. 1918.
33 Georges Hugnet: Dictionnaire du dadaisme. 1916–1922, Paris 1976, S. 50f.
34 Knust 1979, S. 68.
35 Autobiographie 1974, S. 133.
36 Ben Hecht: Revolution in der Teekanne, Hofheim 1989, S. 91.
37 Otto Griebel: Ich war ein Mann der Straße, Halle–Leipzig 1986, S. 138.
38 Ebd., S. 77.
39 Vollendet am 18. August 1919 in Dresden. Publiziert im Jatho-Verlag, Berlin o. J. [1920], Reprint Berlin: Ries und Erler 1991.
40 Ben Hecht: Revolution in der Teekanne, wie Anm. 36, S. 94f.
41 Ebd., S. 93.
42 Vgl. Gottfried Eberle (Hg.): Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am 7. Oktober 1992, Hamburg 1993 (Schriftenreihe: Verdrängte Musik, Bd. 5).
43 Ebd., S. 86.
44 Tobias Widmaier: »Meine Zähne klappern im Shimmytakt«. Ein Dadaist in Saarbrücken: Erwin Schulhoff, in: Saarbrücker Hefte, Nr. 69, Juni 1993, S. 80–87. Vgl. die Vorlage: Erwin Schulhoff: Dada-Heft; Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Signatur: Misc. 127/1).
45 1899 komponiert.
46 Willi Wolfradt: George Groß: Der Abenteurer, in: Cicerone, 11. Jg., 1919, Nr. 23, S. 764.
47 Ebd., S. 765.
48 Walter Mehring: Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933, Bd. 1, Frankfurt a. M. – Berlin–Wien 1983, S. 126.

George Grosz als Photograph, auf dem Schiff nach New York
Unbekannter Photograph, Ohne Titel, 1932/1976, Gelatine-Silber-Abzug. New York, Kimmel/Cohn Photography Arts



George Grosz, Ohne Titel, um 1958, Photomontage
In: Studio International, März 1967 (Ausschnitt aus der Skelett-Collage, S. 234)

Wendy Wallis

George Grosz und die Kunst der Photographie

Mit George Grosz verbinden wir zuerst und vor allem sozialkritische Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle, Werke des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit und schließlich dadaistische Aktionen und Montagen. Trotz seiner Beiträge zur künstlerischen Verwendung der Photomontage bereits vor den zwanziger Jahren[1] und trotz der Serie späterer Photocollagen von 1958 (Abb. 18, 19, 22) blieb die Photomontage ein bisher kaum diskutierter Bereich im Schaffen von George Grosz. Noch weniger ist die reine Photographie ein künstlerisches Medium, das mit Grosz' Werk assoziiert wird. So blieb eine Serie von Photographien (Kat. VII.1–VII.24) – Impressionen der Begegnung des Berliner Künstlers mit New York, die Grosz auf seiner ersten Reise in die USA im Jahr 1932 aufnahm – bis heute weitgehend unbekannt.[2] Mit Ausnahme einiger weniger Aufnahmen, die 1975 von Uwe Schneede[3] veröffentlicht wurden, sowie einer Ausstellung dieser Photographien 1977 in New York, wurde dem photographischen Aspekt im Groszschen Schaffen erstaunlich wenig Aufmerksamkeit geschenkt.[4]

Dies mag sich jedoch dadurch erklären, daß die meisten Photographien, die Grosz häufig aufnahm oder von sich aufnehmen ließ, für den privaten Gebrauch und sein persönliches Vergnügen sowie einen engen Kreis von Freunden und Bekannten bestimmt waren. Soweit bekannt ist, wurden diese Photographien zu seinen Lebzeiten nicht öffentlich ausgestellt. Auch in seinen Schriften bezieht sich Grosz nie auf die Fülle selbst aufgenommener Photographien in seinem Werk. Äußerst selten sind auch seine schriftlichen Äußerungen zur Photographie als einem Bereich der Kunst.[5]

Dennoch ist die Photographie für Grosz, in Übereinstimmung mit seinem malerischen und zeichnerischen Werk, seinen Briefen und autobiographischen Texten, ein weiteres wichtiges Medium, in dem er seinen satirischen Einfallsreichtum, seine scharfe Beobachtungsgabe und die ihm eigene Art von Humor individuell zum Ausdruck gebracht hat.

Drei Aspekte seiner lebenslangen Beziehung zur Photographie sind von besonderer Bedeutung: erstens die vom Künstler inszenierten Photographien, zweitens die von Grosz selbst aufgenommenen Photographien und drittens Photographien, die als Hilfsmittel seinem künstlerischen Schaffen dienten. Probleme ergeben sich bei einigen Photographien hinsichtlich der Autorschaft, der Datierung und der Lokalisierung der Motive. Eine intensivere Betrachtung ermöglicht es jedoch, die eher dokumentarische von der künstlerischen Photographie zu unterscheiden.

Atelier-Inszenierungen

Einige in der Literatur häufig veröffentlichte, bisher aber wenig diskutierte Photographien von und mit Grosz sind jene, die um 1920 in seiner kleinen Atelierwohnung in Berlin-Wilmersdorf, Nassauische Straße 4, entstanden. Einige können dabei als Abfolge, beziehungsweise als eine Art Serie zusammengefaßt werden: zwei Aufnahmen der scheinbar leeren Atelierwohnung (Abb. 4)[6]; zehn inszenierte Photographien der bekleideten wie der nackten Eva Peter, seiner Verlobten, die er am 26. Mai 1920 heiratete (Abb. 1–3, 9, 10); zwei Aufnahmen zeigen Grosz und seine Frau scherzend vor der

Abb. 1
George Grosz (?), Eva Peter als Modell im Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

Abb. 2, 3
George Grosz (?), Eva Peter als Modell im Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

Kamera (Abb. 5, 12); mindestens drei Aufnahmen zeigen nur Grosz (Abb. 20 und Abb. S. 269, Abb. S. 273). Vielfach ist nicht eindeutig, wer diese Aufnahmen gemacht hat. Einige sind aufgrund ihres privaten Charakters wohl von Grosz selbst aufgenommen worden, möglicherweise mit einem Selbstauslöser.[7] Auf der Rückseite einer Aufnahme (Abb. 20) vermerkte Grosz, daß er auf der Photographie nur verschwommen oder verwackelt zu sehen sei.[8] Da der Rest der Aufnahmen bemerkenswert klar strukturiert und scharf ist, ist anzunehmen, daß Grosz das Interieur arrangiert, dann den Selbstauslöser betätigt hat und schnell ins Bild gesprungen ist. Auf einer der Photographien (Abb. S. 269), die ihn in voller Größe zeigt, täuscht er einen Boxkampf vor.[9] Diese Aufnahme ist mit großer Wahrscheinlichkeit von Eva Peter gemacht worden. Aufgrund des Namenszugs »Peter« in der unteren rechten Ecke ist die Photographie vor den 26. Mai 1920 zu datieren.

Die Ateliers von George Grosz, die er in Berlin hatte, waren für seine Arbeit und Selbstdarstellung von besonderer Bedeutung. Zum einen waren sie ein Ort, an dem er seine Ideen entwikkelte, zum anderen ein privates Refugium abseits der von der Außenwelt auferlegten gesellschaftlichen Einschränkungen. Über sein erstes Atelier in Südende am Rande Berlins schrieb Grosz in seiner Autobiographie: »Mein Atelier war ein Stück meiner Welt.«[10] Liebevoll beschreibt er, wie es eingerichtet war, und meint, daß er für den Besuch Eintrittsgeld hätte verlangen sollen. Weiter äußert sich Grosz zu den im Atelier befindlichen Photographien: »Überall waren Reproduktionen und Photographien befestigt: Frauen im Trikot, alte Photos aus den Neunzigerjahren, dazu ein paar Aufnahmen von Männern, die ich verehrte...«[11] Letztere waren Erinnerungsphotos bekannter Amerikaner wie Henry Ford und Thomas Edison, mit einer fiktiven Widmung an ihn versehen: »...to my old friend, George«.[12]

Von gleicher Bedeutung war das spätere Wohnatelier in der Nassauischen Straße.[13] Sorgfältig arrangiert und ordentlich aufgeräumt mit Grosz' geringem Besitz, der zu dieser Zeit oftmals noch aus zweiter Hand stammte, scheint dieses Atelier eine kleine Schatzkammer für ihn gewesen zu sein, auf die er stolz war. Da auf den Photos viele seiner Werke an den Wänden zu sehen sind, deren Auswahl er oft, wie in einer Galerie, änderte, läßt sich die Abfolge der Photographien zeitlich einordnen. In Grosz' ausführlicher Beschreibung einer dieser Atelieraufnahmen (Abb. 4) erfährt man zugleich Einzelheiten über seine Arbeit, über die Dinge, die er sammelt, und über die Umstände, unter denen er lebt. Er schreibt: »... hinter der kleinen Staffelei ein satirisches Klebebild von mir und meinem Freund Heartfield gemacht / Über dem

Abb. 4
George Grosz (?), Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

Schreibtisch großer Rahmen mit Varietéfotografien und so weiter. / am Schreibtisch hängend rechts 3000 unbezahlte Rechnungen!!! / Grosz ›Studio‹ Nassauische 4 / an der Wand neben den ›Gloves‹ ein kleines Aquarell. von mir / links am Fenster mein Atelierschreib- und Arbeitstisch mit Aquarellutensilien und angefangenem Aquarell. / rechts ein kleiner Aushilfsofen, falls Zentralheizung versagt (kommt jetzt häufig vor wegen Kohlennot)«.[14]

Die hier beschriebene Atelierphotographie ist besonders aussagekräftig, da der Künstler nur durch die Gegenstände im Raum gegenwärtig zu sein scheint. Erst bei genauerer Betrachtung läßt sich erkennen, daß Grosz auch tatsächlich präsent ist: Im Spiegel ist als verschwommene Reflexion Eva am »Frühstückstisch« sitzend zu sehen. Ihr zur Seite steht die Kamera auf einem Stativ, hinter der Grosz vermutlich als Photograph steht, den arrangierten Augenblick festhaltend.

Die photographische Serie der Inszenierungen im »Studio« haben Grosz und Eva Peter vor allem zu ihrem eigenen Vergnügen aufgenommen. Da sich viele Details wiederholen, ist anzunehmen, daß alle Photographien am selben Tag gemacht wurden. Die erste Photographie dieser Serie könnte die Darstellung des theatralisch arrangierten »Frauenmordes« gewesen sein. Eva posiert als schöne Frau in einem Badeanzug und einer karierten Kappe vor einem Spiegel, so daß sie noch aus einem zweiten Blickwinkel gezeigt wird. Die nahende Gefahr nicht ahnend, betrachtet sie sich selbstvergessen in einem Handspiegel. Ein böser, bourgeoiser George, ein blutiges Messer in der Hand haltend, lauert schon hinter ihr, bereit, im nächsten Moment zuzustechen (Abb. 5). Solche Clownerien vor dem Photoapparat sind typisch für Grosz und blieben es sein Leben lang. Der »Frauenmord« kann mit anderen inszenierten Photographien wie etwa jener, die ihn als verrückten Scharfrichter – möglicherweise in Anspielung auf die Opferung Isaaks durch Abraham – zeigt, oder den verschiedenen Parodien mit einer Totenmaske (Abb. 6, 7, 8 und Abb. S. 136) verglichen werden. Grosz liebte es, das Blutige und Morbide darzustellen, entsprechend seiner ausgeprägten Vorliebe für Groschenromane und Horrorgeschichten.

Um der Darstellung des »Frauenmordes« die angemessene Dramatik zu verleihen, choreographierte Grosz seine Aufnahme bis ins letzte Detail. Die falsche Blutspur auf dem Spiegel findet sich in mehreren anderen Szenen wieder und ist somit von großer Wichtigkeit für die Chronologie. So läßt sich etwa der »Frauenmord« mit der oben erwähnten »leeren« Ate-

Abb. 5
George Grosz (?), George Grosz und Eva Peter im Atelier (»Frauenmord«-Inszenierung), Nassauische Straße 4, um 1920

Abb. 6
Unbekannter Photograph, Grosz und seine Söhne Peter und Martin, 1939

Abb. 7
Unbekannter Photograph, George Grosz vor seinem Haus in Huntington, 1950

Abb. 8
Unbekannter Photograph, George Grosz und Marshall Glasier mit Gliederpuppe vor Grosz' Haus in Huntington, um 1958

lierszene (Abb. 4)[15] und mit anderen Photographien dieser Serie in Verbindung bringen.

Weitere Hinweise auf die Inszenierung der Szene geben unter anderem die Photographien von Grosz[16] und Eva, die in der oberen linken Ecke des Spiegels hinter den Rahmen geklemmt sind, ferner ein Tuch, das die Staffelei, auf der der Spiegel steht, verhüllt, und eine Puppe zu Evas Füßen. Bei dieser Puppe spielt Grosz bewußt mit der Ambivalenz von Kind und Marionette, da das dahinter liegende Tuch mit seinen feinen Streifen Marionettenfäden suggeriert. Im Kontrast zur unschuldigen Puppe stehen die Grimassen schneidenden dämonischen Gesichter dreier keramischer Tierköpfe auf dem Wandregal hinter Evas Kopf. Das Atelier befindet sich augenscheinlich in heilloser Unordnung. Zwei Arbeiten von Grosz – eine dadaistische Photomontage[17] und eine abstrakte Landschaft – sind an den Wänden hinter ihm zu erkennen.

Der Darstellung des »Frauenmordes« folgen zehn verschiedene Posen Evas im Atelier[18] als Variationen des gleichen Themas (Abb. 1–3, 9, 10).[19] Die Szenen, zumeist Akte, zeigen zuweilen provokative, manchmal spielerische Posen, inszeniert von einem recht verliebten Grosz. Einige von ihnen sind aus der Schlüssellochperspektive gesehen, die an die populären halberotischen carte-de-visite-Szenen, die zu dieser Zeit im Umlauf waren, erinnern. Auch Grosz sammelte sie eifrig (siehe S. 182 und 189).

Abb. 9, 10
George Grosz (?), Eva Peter als Modell im Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

Charakteristisch sind sie ebenfalls für Grosz' stereotype Darstellungsweise der Frauen als Vamp und Prostituierte in seinen frühen Zeichnungen und in seinen Gemälden bis in die zwanziger Jahre.[20] Diese Gruppe von Photographien wirkt schlüpfrig und verboten und steht in deutlicher Nähe zu den in dieser Zeit gehandelten Postkarten. Es ist anzunehmen, daß Grosz und seine Verlobte sich bewußt waren, daß sie mit diesen Photographien gegen die bürgerlichen Moralvorstellungen verstießen.

Eine der interessantesten Photographien der Serie zeigt, wie Eva, bekleidet mit einem Badeanzug, schwarzen Schuhen und einer karierten Kappe, posiert und einen großen, geöffneten japanischen Schirm hält. Die Staffelei, diesmal ohne den Spiegel, steht hinter ihr. Beiläufig lehnt sie sich in einer typisch weiblichen Haltung gegen etwas, das durch Stoffbahnen verhüllt ist. Was dieses Photo so ungewöhnlich in der Serie macht, ist der Umstand, daß Grosz auf dem Photo Evas Körper mit rosa Farbe übermalte (Abb. 10). Ihre Lippen und Wangen sind ebenfalls rot koloriert. Sie wirkt süß und charmant, wie es oft bei retuschierten Ansichtskarten zu sehen ist. Eine solche Serie erotischer Aufnahmen hat Grosz nicht wiederholt, vielleicht weil der Reiz des Verbotenen bei Aktdarstellungen nach ihrer Heirat nicht länger von Bedeutung war.[21]

Eine wenig später entstandene Photographie[22], möglicherweise ein Selbstporträt, zeigt einen flotten Grosz in der Pose des Dandy, wiederholt in einem Spiegelbild.[23] Piekfein vom Scheitel bis zur Sohle, die Pfeife im Mund, trägt er eine kesse Ballonmütze und hat die linke Hand lässig in die Hosentasche gesteckt (Abb. S. 273). Grosz äußert später wiederholt, daß es ein Zeichen schlechter Manieren sei, eine Hand in die Hosentasche zu stecken, und daß dies die Amerikaner häufig tun. Hier war er offensichtlich auf eben diesen Effekt aus.[24]

Vielfach wurde Grosz' Vorliebe für das Rollenspiel beschrieben, seine Lust, sich widersprechende Persönlichkeiten oder Stereotypen zu verkörpern.[25] So schlüpfte er in die Rolle des »holländischen Kaufmannes«, des »Propaganda-dada-Marschalls G. Grosz«[26] oder des »amerikanischen Geschäftsmannes«. Vor der Kamera hielt Grosz solche Rollen ein, wobei er manchmal in dem dargestellten Charakter vollkommen aufging, manchmal nur spielte oder sich über den Künstler Grosz lustig machte (Abb. 11, 12, 13, 21). Er blieb sich dabei aber stets bewußt, vor der Kamera zu stehen. In späteren Pressephotographien zeigt sich Grosz oft im Zwiegespräch mit den Figuren seiner Bilder, was besonders gut in der Aufnahme des Gemäldes »Cain« aus dem Jahr 1944 (Abb. 14; siehe Kat. IX.63) zu sehen ist. Ängstlich scheint der Groszsche Hitler vor dem nächsten Pinselstrich des Künstlers zurückzuweichen. In einem anderen Beispiel von 1957 sitzt Grosz vor dem 1926 entstandenen Gemälde »Stützen der Gesellschaft« (Abb. S. 274; siehe Kat. IX.31), seine Physiognomie scheint sich hier dem Charakter seiner eigenen Schöpfungen anzugleichen.

Erste Impressionen aus New York

Grosz' direkter Zugang zur Photographie wurde kurz vor seinem 39. Geburtstag durch die Reise nach New York angeregt. Im Frühjahr 1932 war er eingeladen worden, für zwei Semester Kurse für das Zeichnen nach dem Modell und die

Abb. 12
George Grosz (?), George Grosz und Eva Peter im Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

Abb. 14
Unbekannter Photograph, George Grosz, an seinem Gemälde »Cain« arbeitend, 1944

Abb. 11
Unbekannter Photograph, George Grosz und seine Frau Eva beim Oktoberfest, München, 1951

Abb. 13
Unbekannter Photograph, George Grosz als Salvador Dalí, Huntington, 1952

Malerei an der Art Students League in New York zu geben. Grosz sagte für das Sommersemester zu. Während seines viermonatigen Aufenthalts schuf er eine umfangreiche Serie von Photographien, die seine Seereise und erste Impressionen von New York festhalten.[27] Die Reihe beginnt mit einer weich fokussierten Photographie von Eva und den Söhnen Peter und Martin (Kat. VII.1). Grosz muß sie kurz vor seinem Abschied aufgenommen haben, entweder in Berlin oder in Bremerhaven. Das Bild zeigt die beiden Jungen auf einer sonst menschenleeren Brücke sitzend, die sich diagonal in den Bildraum erstreckt. Eva Grosz steht zwischen den beiden und lehnt sich gegen die Brüstung. Beeindruckend ist, wie der auf der einen Seite konzentrierten kleinen Gruppe der weite, offene Raum gegenübersteht, der sich in der Ferne verliert. Ob nun bewußt arrangiert oder nicht, diese höchst ungewöhnliche Abschiedsphotographie kann als eine bildliche Metapher für Grosz und all das angesehen werden, was auf ihn zukommen sollte: die Familie auf der einen Seite, das Unbekannte auf der anderen, beide verbunden durch eine Brücke. Sein Spiel mit einer oft ungewöhnlichen Perspektive kehrt in den späteren Photographien derselben Serie häufig wieder.

Grosz reiste auf einem Schiff, das bezeichnenderweise den Namen »New York« trug. Die Überfahrt dauerte acht Tage. Mit dieser Reise verwirklichte er einen alten Traum, der durch eine Photographie in seinem Elternhaus angeregt worden war: »... auch die große, ein wenig ausgebleichte Photographie liebte ich, die an der Wand hing. Sie zeigte einen mächtigen Dampfer auf der Fahrt nach New York; mit rauchenden Schornsteinen passiert er eben den Rotesand-Leuchtturm. Dies Bild, so hieß es, hatte ein Onkel von mir einmal zurückgelassen«.[28]

Dennoch, vielleicht wegen seiner hochgespannten Erwartungen, berichtet er in seinen Briefen, daß seine Zeit auf dem Ozeanriesen ereignislos und vielleicht ein wenig enttäuschend verlief. In dem Brief an seine Frau, schon am zweiten Tag geschrieben, vermerkt er jedoch: »Beobachtet man die Menschen, wie ein Naturforscher Insekten beobachtet und studiert, so wird es einem fürwahr niemals langweilig.«[29] Möglicherweise versuchte er seiner Langeweile abzuhelfen, indem er auf dem Schiff photographierte. Einige dieser Aufnahmen sind auf-

grund der eindringlichen Porträts (Kat. VII.5, VII.6), der ungewöhnlichen Sichtweise (Kat. VII.3, VII.7, VII.9) und des für Grosz charakteristischen Humors überaus bemerkenswert (Kat. VII.2, VII.8).

Ein Porträt eines Mitreisenden (Kat. VII.6) fängt einen jener Momente ein, in denen Grosz, der Naturforscher, eines der »Insekten« beobachtet. Es scheint so, als hätte Grosz die Aufmerksamkeit des Mannes in dem Moment erregt, in dem er den Auslöser betätigte. So entstand ein intimer Schnappschuß, der den Überraschungseffekt miteinbezieht. Diese Aufnahme steht nicht nur in Beziehung zu Grosz' Porträtmalerei der Neuen Sachlichkeit, sondern zeigt auch große Nähe zum Porträtstil seines Freundes und künstlerischen Gefährten Otto Dix. Trotz des korrekten Anzugs und der Krawatte verleihen der zur Seite gerichtete Blick der tiefbeschatteten Augen, das windzerzauste Haar und das breite Lächeln, das dem Betrachter verrottete Zähne zeigt, den Eindruck leichter Verrücktheit. Die makabre Seite von Grosz' Humor hatte möglicherweise das Interesse an diesem merkwürdigen Passagier erweckt. Den Photoapparat immer griffbereit, liebte er es, einige Personen in ungewöhnlichen Situationen auf den Film zu bannen.

Grosz traf am 3. Juni 1932 im Hafen von New York ein (Kat. VII.10) und blieb bis Anfang Oktober in Manhattan. Er reiste im Herbst nach Deutschland zurück mit dem Entschluß, seine Familie abzuholen und mit ihr in die USA zu emigrieren. Seine photographischen Ansichten der Stadt zeigen, was für ihn neu und aufregend war. Sie bieten darin eine Parallele zu seinen gleichzeitigen Arbeiten in den Skizzenbüchern (vgl. Kat. XI. 1932/1ff.) und zu den begeisterten Briefen, die er nach Hause schrieb. Die Photographien, die er aus der Hand mit einer Leica aufgenommen hat, sind wohl vor allem als private Andenken an seine Reise zu verstehen, als visuelle Aufzeichnungen, die die Beschreibungen in den Briefen an seine Frau und an enge Freunde begleiten sollten.[30]

Zu diesem Zeitpunkt wußte Grosz sicher von der Wertschätzung der Photographie als eines »demokratischen Mediums«, wie dies von Historikern wie Franz Roh formuliert wurde. In seiner bekannten Einführung zu dem Buch »Foto-Auge«, das gleichzeitig zu der großen Ausstellung »Film und Foto« im Jahr 1929 erschien, zog Roh die Unterscheidung zwischen Amateur- und Berufsphotographen in Zweifel und billigte jedem Photographen die gleichen Rechte zu.[31] Weitere Vorbilder für Grosz finden sich in dem hochgeschätzten Buch »Amerika« mit Photographien und Essays von Erich Mendelsohn. Es war 1926 in Berlin erschienen und dokumentierte den Besuch des bekannten Architekten in den Vereinigten Staaten zwei Jahre zuvor.[32] Wichtig für Grosz als Photographen waren möglicherweise aber auch die weniger bekannten Photographien des Berliner Milieus von Heinrich Zille aus derselben Zeit.[33] Es ist zwar nicht eindeutig erwiesen, daß Grosz mit diesen Quellen vertraut war, doch lassen sich Ähnlichkeiten mit seinen Photographien erkennen: Zum einen ist es Mendelsohns Auswahl der Gebäude, der Perspektiven und des szenischen Umfeldes, die den von Grosz gewählten ähnlich sind. Zum anderen ist es der menschliche Aspekt bei Zille, die Menschentypen, die einen immer gegenwärtigen, zentralen Brennpunkt in Grosz' Arbeiten bilden, gleichgültig welches Medium er wählt.

»Mir gefiel New York«, stellt Grosz zweimal nachdrücklich in seiner Autobiographie fest.[34] »New York macht einen faszinierenden Eindruck ... ist jedoch für Idylliker und Menschen, die etwa das lieben, was man so allgemein an Paris schätzt, sicherlich nicht der richtige Platz. Wer aber ein wenig übrig hat für das, was in der Welt als amerikanische Aktivität bekannt ist, der kommt auf seine Kosten ... und in der Tat ist es staunenswert, was die hier alles machen.«[35] Grosz' Amerika-Bild – gewonnen aus den Eindrücken nur einer Stadt der USA, die als Inbegriff des Schmelztiegels ein Extrem und eine Ausnahme ist – fängt die Kakophonie und Energie der Stadt ein.[36] Trotz der Großen Depression, trotz Prohibition und Prüderie fühlte sich Grosz vom Tempo und Leben New Yorks angezogen.

Erwartungsgemäß wird der Besucher einer fremden Stadt ein photographisches Reisetagebuch der Orte und neuer Bekanntschaften anfertigen. Anstatt berühmte Bauwerke und persönliche Momente seines Besuchs festzuhalten, machen uns Grosz' Photographien jedoch gerade durch ihre Anonymität neugierig (Kat. VII.11 – VII.24). Mit Ausnahme des Fuller – bekannter als Flatiron – Building (vgl. Kat. VII.20 und S. 82) und des Madison Square können keine wichtigen öffentlichen Gebäude oder Plätze identifiziert werden. Unter seinen frühen Photographien gibt es keine von der Wall Street, keine von berühmten Bauten oder bekannten Persönlichkeiten[37], ja nicht einmal von der Art Students League, aufgrund deren Einladung er überhaupt nach New York gekommen war. Obwohl er in seinen Briefen die Eindrücke seiner Streifzüge beschreibt, wirken seine Photographien wie eine anonyme Repor-

tage. Was Grosz zeigt, sind jene ersten Impressionen von dem, was die Stadt für ihn wertvoll machte: die Menschen, Werbung, Verkehr und Ansichten der Stadt aus der Vogelperspektive. Es sind keine Porträts, die individuelle Persönlichkeiten festhalten, sondern sie reduzieren Menschen auf Typen. Grosz liefert so eine Dokumentation seiner neuen Umgebung.[38]

Trotz der überwältigenden Vielfalt der Eindrücke blieb Grosz ein scharfer Beobachter, und nur wenige Details entgingen seiner Aufmerksamkeit. Sein Schreibstil spiegelt mit dem häufigen Gebrauch kurzer, knapper, telegrammartig anmutender Sätze die flüchtigen Impressionen wider, die er in seinen Photographien einfängt.

»Es sind einfach überwältigende Ansichten von einer sonderbaren fremden Buntheit, die fasziniert. Sonderbares anarchisches malerisches Durcheinander. Eben ein neues hochfeines Hotel, um die Ecke dann eine Straße mit ganz alten niedrigen (vierstöckigen) sogenannten tenementhouses (Mietshäusern), Baseball spielenden Kindern, mit Schildern übersäte Fassaden, seitlich überall geparkte Autos, und überall, das ist sehr typisch, herumstehende Männer, in Gruppen am Straßenbord, Hände in den Taschen, rauchend oder auf den Treppen sitzend, ebenso Mädchen gemalt und geschminkt ... manchmal erinnert es etwas an Marseille und doch ist's ganz anders.«[39]

Wie die Themen seiner Briefe, so springen auch seine Photographien von einem Gegenstand zum nächsten, je nachdem welche Wahrnehmung ihm im jeweiligen Moment bemerkenswerter erscheint. Im Gegensatz zu dem, worüber er schreibt – die Slums, die Flüsterkneipen (»speak-easys«) und die »burlesque-shows« –, enthalten aber Grosz' Photographien von New York nicht jene Kulturkritik, für die er in Berlin bekannt war. Im Gegenteil, sie sind in weiten Teilen eine begeisterte Huldigung. Statt die Schattenseiten New Yorks zu photographieren, war Grosz gefangen von all dem, was er treffend als die »sonderbare fremde Buntheit« beschreibt. Dabei blieb er jedoch aufmerksam für soziale Unterschiede (Kat. VII.22, Kat. VII.23). So kann seine Sichtweise des Schuhputzers bei der Arbeit am Schuh eines wohlhabenden Kunden in zweierlei Weise interpretiert werden. Einerseits hält er eine Szene fest, die er ungewöhnlich und damit erinnernswert findet: »Keiner putzt hier die Schuhe ... man kann sich kaum vorstellen, was diese Jungs aus einem noch so alten Schuh herausholen ... Toll.«[40] Andererseits wird ein Blickwinkel gewählt, der sich durch die Aufsicht ausschließlich auf den gekrümmten, gesichtslosen Arbeiter konzentriert, der scheinbar ergeben vor seinem Kunden kniet, gebeugt über den Schuh, der ihn jeden Moment treten kann.[41]

Photomontagen

Grosz' Photographien von New York scheinen für einen spezifischen Zweck gemacht und dann zur Seite gelegt worden zu sein. Nach 1932 wiederholte er selten seine Streifzüge mit der Kamera und schuf nie wieder Bilderserien mit Variationen seiner Themen. Statt dessen griff er später seine frühen Experimente mit der Photomontage wieder auf und verwandte dabei die Photographien anderer, um neue Bilder zu schaffen, die die Themen von der Werbung, dem Schönheitsbegriff bis hin zum Kunstschaffen selbst kommentieren.

Ebenfalls im Jahr 1932 kehrte Grosz zur Collage zurück, wozu er durch die »Keep Smiling«-Kampagne angeregt wurde, die die amerikanische Moral während der Depression stärken sollte.[42] Das Ergebnis war eine satirische Photomontage mit dem Titel »American Landscape (Keep Smiling)«, geschaffen für die populäre Illustrierte »Vanity Fair« (siehe Abb. S. 284). Grosz versammelte hier ein Konglomerat von Stereotypen, z. B. das Glamourgirl, den Muskelmann und den Indianer, deren Abbildungen er aus Modezeitschriften und anderen Illustrierten herausgeschnitten hatte. Er überarbeitete sie und versah sie mit unterschiedlichen, jeweils disproportionierten Augen und lächelnden Lippen, um so eine bizarre, wenn nicht provozierende Groteske zu erzeugen. Das Bild ähnelt seinen frühen Dada-Montagen, die er zusammen mit John Heartfield angefertigt hatte. Grosz mag bei der Arbeit wohl seine bekannte Collage »dada-merika« (Kat. IV.21) vor Augen gehabt haben.[43]

Die Bedeutung der Photomontage für Grosz' Werk bedarf einer weiteren Untersuchung und Bewertung. Die geläufige Trennung zwischen Grosz als Zeichner und John Heartfield als Meister der Photomontage ist dabei sicher zu überdenken.[44]

Ein letztes Beispiel für Grosz' Einfallsreichtum, seinen kreativen Witz und seinen phantasievollen Blick für die Inszenierung von Photographien wird in einer späten Aufnahme offenbar, die er von seinem Freund, Arthur Nortmann, bei einem Besuch der Loreley am Rhein machte (Abb. 15). Die Photographie zeigt Nortmann, wie er sich vor der Kamera in Szene setzt und seinen Hut mit gekreuzten Armen in das über den Kopf gezogene aufgeknöpfte Sakko drückt, um sich so das Aussehen eines kopflosen Mannes zu geben. Die Szene spielt

im dichten Blätterwald der Loreley und erzielt so eine märchenhafte, aber auch malerische Atmosphäre. Anscheinend zufrieden mit dem Effekt, machte Grosz eine Reihe von Abzügen, wobei er jenen (Abb. 16), den er wahrscheinlich an Nortmann sandte[45], durch ein starkes Beschneiden der Ränder in seinem Ausdruck dramatisierte. Obgleich Grosz keine seiner Photographien New Yorks aus dem Jahr 1932 oder seine früheren Atelierszenen manipulierte (mit einer Ausnahme, vgl. Abb. 10), tat er dies oftmals mit seinem für die Dada-Montagen verwendeten Material, bei dem er auswählte und neu zusammenstellte, um durch Schneiden und Kleben von Texten, Photographien und Zeitschriftenausschnitten neue Bilder zu schaffen. Grosz' Beschneiden der Photographie Nortmanns verwandelt den idyllisch-romantischen Felsen in eine Industrielandschaft und schließt so diese Szene eng an die entmenschten »wandelnden Anzüge« – Bestandteil des dadaistischen Vokabulars – an, die am besten in Grosz' »Dadabild«[46] von 1919 repräsentiert sind (Abb. 17). Dieses Bild verspottet die Trivialität und die Sinnlosigkeit der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, als deren bewußt anklagender Teil Dada sich selbst verstand.

Am Ende seines Lebens, im Sommer des Jahres 1958, ein Jahr vor seinem Tod, griff Grosz noch einmal die Photomontage auf. Als seine Ehefrau Eva sich zu einer medizinischen Behandlung in der Schweiz aufhielt, teilte er ihr mit, daß er rund vierzig Collagen während der Monate Juni und Juli gefertigt hatte. Die Ergebnisse gehören zu den amüsantesten und phantasiereichsten Beispielen seines späten Kunstschaffens (Abb. 18, 19, 22 und Kat. X.145, Kat. X.150). Die Collage »George Grosz, der Clown von New York« kann als scherzhaftes Selbstporträt angesehen werden: Grosz als ein dralles Showgirl aus Manhattan, mit dem Gesicht eines verbrauchten alten Clowns und einer Whiskyflasche in der Hand, das eine Tanz- und Singnummer aufführt (siehe Abb. S. 234). Desillusioniert von der Realität seines amerikanischen Traums, schafft es der Meister der Satire, uns ein überzeugendes, sowohl humorvolles als auch eindringliches Selbstporträt zu geben.

Abb. 15
George Grosz, Arthur Nortmann auf dem Loreley-Felsen am Rhein, 1955

Abb. 16
George Grosz, Arthur Nortmann auf dem Loreley-Felsen am Rhein, 1955 (Ausschnitt)

Abb. 17
George Grosz, Dadabild, um 1919

Anmerkungen

1 Zur Entwicklung der Photomontage und ihrer Verwendung bei den Berliner Dadaisten siehe Dawn Ades: Photomontage, New York ²1986, S. 7–12.

2 Ich möchte mich an dieser Stelle besonders herzlich bei Roberta Kimmel Cohn, Kimmel/Cohn Photography Arts, New York, bedanken. Sie hat meine Untersuchung großzügig unterstützt und die Erlaubnis gegeben, die seltenen Photographien zu reproduzieren und in der Ausstellung zu zeigen. Ferner bedanke ich mich bei Virginia Heckert und Gabriele Horn für ihre Ratschläge und Hinweise wie auch ihre Unterstützung bei der Abfassung des Beitrags.

3 Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 118. Alle acht Aufnahmen sind hier veröffentlicht. Die erste schildert Grosz' Reise von Berlin nach New York, aufgenommen wurde sie möglicherweise von einem anderen Passagier. Es folgen sechs typische Stadtansichten Manhattans und eine der Künstlerkolonie in Woodstock, die Grosz selbst photographiert hat. Diese und die anderen in dem Buch veröffentlichten Photographien wurden nicht mit kurzen Erläuterungen versehen und werden als für sich selbst sprechende Belege verstanden.

4 Nach meiner Kenntnis haben Roberta Kimmel Cohn und Richard Cohn 1977 in New York die erste und einzige Ausstellung mit 65 von insgesamt 173 Photographien von Grosz gezeigt. Ein zwölfseitiger Katalog »George Grosz. Erste Landung/New York 1932« begleitete die Ausstellung und kündigte die limitierte Auflage einer Mappe mit zehn Photographien an, die von Kimmel/Cohn in Zusammenarbeit mit dem ältesten Sohn des Künstlers und gleichzeitigen Nachlaßverwalters, Peter Grosz, und dem jüngeren Sohn, Martin Grosz, herausgegeben wurde.

5 So vergleicht Grosz 1944 dieses Medium mit der Zeichnung: »Now line, as I have pointed out, is an invention – a product of the brain and soul of man ... It is infinitely superior to the machine we call the camera. You cannot take a camera with you into your dreamworld. No camera has ever been invented – or will be invented – that can give a flawless mechanical record of your dreams or your inner visions.« (George Grosz: Introduction. George Grosz Drawings, New York 1944, nachgedruckt in: Flavell 1988, S. 318.) – »Nun ist die Linie, wie ich dargelegt habe, eine Erfindung, ein Produkt des Gehirns und der Seele des Menschen ... Sie ist der Maschine, die wir Kamera nennen, unendlich überlegen. Sie können eine Kamera nicht in die Welt ihrer Träume mitnehmen. Keine Kamera ist je erfunden worden – oder wird je erfunden werden – die eine makellose mechanische Aufzeichnung ihrer Träume oder ihrer inneren Visionen geben kann.« (Dt. Übersetzung Volker Ellerbeck)

6 Eine zweite Aufnahme der Atelierwohnung, die hier nicht abgebildet ist, zeigt die nahe bei der Tür gelegene Seite des Hauptraumes, auf der Rückseite von Grosz als »Studio Eck« bezeichnet. Von der anderen Seite des Raumes aus ist sein Bett mit Kissen und Puppen zu sehen, darüber hängen einige Zeichnungen. Das Original (Teile der Sammlung privater Photographien wurden jüngst aus dem George Grosz-Nachlaß erworben) befindet sich im George Grosz-Archiv der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Mein besonderer Dank gilt Michael Krejsa von der Akademie der Künste, der mir den Zugang zu der Sammlung gewährte, bevor sie in das George Grosz-Archiv integriert wurde.

7 Aufnahmen mit dem Zeitauslöser sind schon seit dessen Erfindung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den französischen Photographen Hippolyte Bayard möglich.

8 »... beim Frühstück/leider verwackelt. sehe hier aus wie ein Sträfling.« Es ist ohne weiteres möglich, daß Evas und Georges langjähriger Freund und späterer Schwager, Otto Schmalhausen, diesen Schnappschuß und auch weitere gemacht hat. Der Stempel mit der Adresse des Künstlerkollegen (Schmalhausen) findet sich auf einer späteren Photographie aus der Sammlung Grosz', die Grosz auf der Leiter beim Streichen seines Ateliers zeigt. Schmalhausen wird zudem bei der ersten Veröffentlichung in der Zeitschrift »Der Querschnitt«, 1928, S. 467, als Photograph genannt. Der Text auf der Rückseite ist von Interesse, da er Grosz' Stolz auf sein Leben als Bohemien und auf seine Besitztümer verdeutlicht: »links hinter dem Wandschirm mein Bett./auf dem kleinen Sessel Kissen, Entwurf meiner Verlobten!/am Fenster 2 grotesk Puppen. ... Über mir 2 Aquarelle von mir/vorn eine Flasche Madeira (leider alle)/Rechts, Pfeifenhalter aus ›New Zealand‹/Geschenk von Dir./Rechts Rauchtisch mit amerik. Zigarren und Velvet Tobacco«. Wem die Photographie gewidmet war (»Geschenk von Dir«) ist nicht bekannt. Der Text deutet aber auf Grosz' Wunsch hin, an eine Situation noch einmal zu erinnern und sie zu teilen, vielleicht mit einem Freund, vielleicht mit jemandem, der an einen Ort gereist war, der Grosz als fernes, exotisches Land erschien, was auch in der Verwendung der Landesbezeichnung »New Zea-

Abb. 18
George Grosz, George Grosz, der Clown von New York, 1957

Abb. 19
George Grosz, Ohne Titel, um 1958

land« anklingt, vielleicht demjenigen, der ihm den Pfeifenständer für die Utensilien seines Lieblingshobbys geschenkt hat. In seinem Briefwechsel mit Mark Neven DuMont wird immer wieder auf den Tabak und das Pfeiferauchen Bezug genommen. Siehe: Neven DuMont 1992. In den Ecken der Photographie gibt es Einstichlöcher, die auch andere Aufnahmen aufweisen. Es ist anzunehmen, daß Grosz die Abzüge für sich behielt und vielleicht in seinem Atelier aufhängte. Auf seiner Pinnwand finden sich immer wieder auch Photographien. Ferner belegt die obengenannte rückseitige Beschriftung, daß er, als die Aufnahme gemacht wurde, noch nicht verheiratet war (»Entwurf meiner Verlobten!«). Mit Bleistift ist die Photographie auf den Monat »Januar 1920« datiert. Der Originalabzug befindet sich in der Akademie der Künste, Berlin.

9 Bei dieser Szene bedarf es unbedingt eines Vergleichs mit der späteren, bekannten Photographie des Scheinboxkampfes zwischen Grosz und Heartfield, abgebildet in: Fischer 1976, S. 77, betitelt als: »Grosz und Heartfield beim Boxtraining. Im Hintergrund Piscator und Herzfelde. Berlin 1924«.

10 Autobiographie 1974, S. 103.

11 Ebd.

12 Richard O. Boyer: Profiles. Artist, III. The Yankee from Berlin, in: The New Yorker, 11. Dezember 1943, S. 37–44, hier besonders S. 37. Dieser Artikel aus einer Serie dreier Beiträge über Grosz bezieht seine Informationen aus mit dem Künstler geführten Interviews, siehe die anderen beiden Artikel: Profiles. Artist, I. Demons in the Suburbs, 27. November 1943, S. 32–43, und: Profiles. Artist, II. The Saddest Man in all the World, 4. Dezember 1943, S. 39–48.

13 Im Jahr 1918 zog Grosz in die Atelierwohnung in der Nassauischen Straße 4. Die Wohnung nutzte er als Atelier, nachdem er mit Eva in die nahegelegene Trautenaustraße gezogen war, in der er lebte, bis er zusammen mit seiner Familie 1933 in die USA emigrierte.

14 Die Photographie war ursprünglich Teil des Nachlasses von Grosz und wird nun in der Akademie der Künste, Berlin, verwahrt. Soeben veröffentlicht in: MuseumsJournal, 8. Jg., Oktober 1994, Nr. IV, S. 27. Meine eigene Transkription der nicht immer leicht lesbaren Handschrift Grosz' weicht von der der Akademie der Künste ab.

15 Zum Frauen- und Lustmord in Grosz' Arbeiten siehe Beth Irwin Lewis: Lustmord. Inside the Windows of the Metropolis, in: Berlin. Culture and Metropolis, hg. v. Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr, Minneapolis – Oxford 1990, S. 111–140; siehe auch Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. George Grosz. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993. Sie datiert hier die Photographie irrtümlicherweise um 1918.

16 In dieser Aufnahme sind andere Arbeiten an den Wänden zu erkennen, die eine genauere Datierung der Photographie erlauben. Sie ist vermutlich nur wenige Monate später als die Serie von Eva Peter und Grosz im Atelier entstanden.

17 Diese Photographie taucht in den zwanziger Jahren in unterschiedlicher Verwendung auf. Von einem Text begleitet, wurde sie von Grosz in ein großes Plakat für die »Erste Internationale Dada-Messe« im Sommer 1920 integriert. Später verarbeitete er sie in einem falschen Goldrahmen zu Drucken in Briefmarkengröße, die er auf Briefumschläge, Postkarten und sein Briefpapier klebte und an Freunde verschickte. Siehe hierzu: Knust 1979, S. 83: Schutzumschlag, zwei Beispiele aus dem Jahr 1921; Bergius 1989, S. 168: mit einem Beispiel aus dem Jahr 1921; Neven DuMont 1992, S. 91: mit einem Beispiel aus dem Jahr 1926.

18 Die verschollene Photomontage hat eine starke Ähnlichkeit mit Hannah Höchs Montagen aus der gleichen Zeit. Sowohl die Figuren wie auch der Text ihrer »Dada-Rundschau« und ihres »Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands« (1919; Kat. I.15) finden sich hier wieder. Beide Künstler fanden das Material für ihre Montagen in den gleichen Illustrierten. Die erwähnte Affinität verbindet die beiden Arbeiten dieser Zeit kurz vor der Dada-Messe. Damit kann die Photographie in das Frühjahr 1920 datiert werden.

19 Die Originale wie auch einige Duplikate finden sich in der Akademie der Künste, Berlin. Meiner Kenntnis nach ist dies die am ehesten vollständige Serie von Erstabzügen dieser Reihe. Die einzige hier nicht zugängliche Photographie ist die des »Frauenmordes«.

20 Grosz verwandte einige der Motive als Hintergrund für weitere Arbeiten. Einstiche und Klebereste an den Ecken und Rändern machen deutlich, daß er seine Lieblingsphotographien an den Wänden seines Ateliers zwischen die »alte[n] Photos aus den Neunzigerjahren« hängte oder sie in ein Album klebte. Grosz' Heiratsanzeige ist ein Aquarell vom Mai 1920, das den Titel trägt »Daum marries her pedantic automaton ›George‹ in May 1920. John Heartfield is very glad of it« (Kat. X.78), ein Scherz über seinen Schritt in die bourgeoise Gesellschaft. Grosz stellt sich als Maschinenmensch dar, und Eva wird zum Vamp oder zu einer Prostituierten. Das Wort »Vamp« findet sich wieder auf einem Aufkleber in diesem Aquarell. Daum ist ein Anagramm von Maud, beide Namen waren Kosenamen für Eva.

Abb. 20
George Grosz (?), George Grosz in seinem Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

21 Sicher wurden diese Photographien vor ihrer Eheschließung am 26. Mai 1920 aufgenommen. Vermutlich in Eva Grosz' Handschrift gibt es auf den Rückseiten einiger Photographien Vermerke, z. B.: »Eva Peter, spätere Eva Grosz im Atelier von George Grosz, Nassauische Str. ca. 1921« oder von anderer Hand: »Nassauischestr. Atelier, c. 1921«. Trotz der Datierung »c. 1921« sprechen die Verwendung des Mädchennamens und der Hinweis »spätere Eva Grosz« dafür, daß die Aufnahmen in der ersten Hälfte des Jahres 1920 gemacht wurden. Diese Datierung wird gestützt durch die an den Wänden hängenden Arbeiten von Grosz, die vor dem 26. Mai 1920 entstanden sind. Die unpräzise Datierung »c. 1921« auf der Aktdarstellung Eva Peters mag auch ihren Grund darin haben, daß möglicherweise aus Schamhaftigkeit vorgetäuscht werden sollte, bereits zum Zeitpunkt der Aufnahme verheiratet gewesen zu sein. Zu Grosz' Versuchen, die gesellschaftlichen und sexuellen Moralvorstellungen seiner Zeit zu durchbrechen, siehe: Grosz and Sexuality, in: Flavell 1988, S. 42–46.

22 Zwei der Aquarelle an den Atelierwänden sind zu identifizieren als »Der Monteur John Heartfield« (The Museum of Modern Art, New York) und der Akt »Tatlinistischer Plan« (Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid; Kat. X.77). Sie entstanden vermutlich nach der »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Herbst oder Winter des Jahres 1920/21. Der »Tatlinistische Plan« wurde im folgenden Jahr in einer Mappe mit dem Titel »Mit Pinsel und Schere« im Malik-Verlag, Juli 1922, veröffentlicht. Die untere Ecke einer gemeinschaftlichen Photomontage von Grosz und Heartfield »Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags« (1919; Abb. S. 138) ist ebenfalls zu sehen. Sie wurde als Hintergrund für das Faltblatt zur Dada-Messe verwandt.

23 Grosz war in den Atelieraufnahmen begeistert von dem Effekt, sich mit Hilfe eines Spiegels in einer Photographie ein weiteres Mal abzubilden. Die sehr »männliche« Aufnahme von ihm als Dandy kann beinahe als Pendant zu den drei Aufnahmen von Eva gesehen werden, wie sie vor dem Spiegel steht und all ihre weiblichen Attribute zur Schau stellt.

24 Siehe George Grosz: Amerikanische Umgangsformen, in: Der Querschnitt, 13. Jg., 1933, Nr. 1, S. 18; siehe auch George Grosz: Briefe aus Amerika I, in: Kunst und Künstler, August 1932, Nr. 8, S. 276.

25 Flavell 1988, S. 1. Siehe zu diesem Thema Beth Irwin Lewis: George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic, Princeton (NJ) 1991, S. 3–11, und Wieland Herzfelde: The Curious Merchant from Holland, in: Harper's Magazine, 1943, Nr. 187, S. 569–576.

26 Ein Teil der inszenierten Photographien wurde während der dadaistischen Periode aufgenommen. Die wohl bekannteste von ihnen zeigt George Grosz und John Heartfield, wie sie

Abb. 21
Joachim G. Jung, George Grosz auf einem Trümmerberg in Berlin, Juni 1959

ihre Sichtweise auf die Kunst der Zukunft ironisch propagieren. Mit bourgeoisem Habitus halten sie ein Schild mit der Aufschrift: »Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins«. Die Aufnahme wurde auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Juni 1920 gemacht. Vgl. Richard Huelsenbeck: Dada Almanach, Berlin 1920, S. 41 (siehe Kat. IV.9).

27 Während die Negative verloren zu sein scheinen, existieren jedoch 173 Abzüge dieser Serie. Die Photographien wurden vermutlich alle während seines ersten Aufenthaltes in New York aufgenommen. Nach Lothar Fischer hatte Grosz ebenfalls eine Schmalfilmkamera bei sich und machte einige Filme von den den Photographien ähnlichen Szenen. Siehe: Fischer 1976, S. 104.

28 Autobiographie 1974, S. 218.

29 Brief an Eva Grosz vom 27. Mai 1932, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA). Nachgedruckt in: Knust 1979, S. 133, und in: Hans Hess. George Grosz, New Haven – London 1985, S. 175.

30 Nur vier Originale der 1932 gemachten Aufnahmen sind in der Akademie der Künste, Berlin, vorhanden. Alle haben auf der Rückseite in Bleistift eine kurze Beschreibung oder einen Kommentar von Grosz' Hand. Eine Photographie der Künstlerkolonie Woodstock bei New York zeigt einen jungen Mann wie er mit je einem Gemälde in der Hand die Straße entlangläuft. Grosz schreibt dazu: »vorne Künstler«. Eine andere Photographie von Woodstock zeigt deutlich, welche Intention und welchen Adressaten Grosz im Sinn hatte, wahrscheinlich seine Frau: »... wollte das hintere Paar aufnehmen als ›künstlerische‹ Typen – gelang nicht – aber Du siehst hier die Porch aus Holz«. Auf einer dritten Aufnahme, diesmal von Manhattan, schreibt er: »5te Avenue. Links Negerin – beachte die Kleider/alle ziemlich lang«. (Siehe Kat. VII.13.)

31 Franz Roh: Mechanismus und Ausdruck. Wesen und Wert der Fotografie, Einleitung zu: Foto-Auge, Œil et Photo, Photo-Eye. Ausst.Kat. Film und Foto: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes, hg. v. Franz Roh und Jan Tschichold, Stuttgart 1929, Reprint New York 1973. Die einzige Anmerkung dieses Aufsatzes (S. 7) nimmt interessanterweise Bezug auf einen Brief von George Grosz an den Autor, in dem Grosz mitteilt, daß er und John Heartfield bereits zu einem früheren Zeitpunkt Photomontagen angefertigt hatten: »George Grosz schreibt mir: ›ja es ist richtig, Heartfield und ich, wir hatten schon 1915 interessante Foto-Klebe-Montage-Experimente gemacht, wir begründeten damals den Grosz-Heartfield-Konzern (Südende 1915). Das Wort ›Montör‹ erfand ich für H., der dauernd in einem alten blauen Anzug auftrat, und dessen Tätigkeit in unserer Gemeinschaft am meisten an montieren erinnerte‹.« Beide waren in der Ausstellung »Film und Foto« mit Photomontagen vertreten; Grosz mit drei seiner eigenen Arbeiten, wie auch mit der wichtigen frühen Dada-Montage »dada-merika«, die er zusammen mit Heartfield geschaffen hatte (sicher von ihm durch seine Begeisterung für Amerika angeregt). Ohne Zweifel ist Grosz als Teilnehmer dieser sensationellen Photoausstellung mit den Ideen Rohs und anderer in Kontakt gekommen. Es veranlaßte ihn möglicherweise dazu, den Photoapparat auf seiner großen Reise nach New York im Jahr 1932 erneut in die Hand zu nehmen. Auch Rohs Ideen von den »New Vision«-Perspektiven sollten bei der Einschätzung der Arbeiten von Grosz berücksichtigt werden. Sie waren in der Mitte der zwanziger Jahre längst in das Gedankengut solcher Photographen wie Lázló Moholy-Nagy und anderer Bauhaus-Photographen eingegangen. Moholy-Nagy kannte Grosz von gemeinsamen Theaterprojekten und mag auf diesem Weg auch Grosz' »photographische Vision« beeinflußt haben.Für eine typische Straßenszene der Fifth Avenue in New York, die den Photographien von Grosz dieser Zeit sehr ähnlich ist, siehe: Der Querschnitt, 12. Jg., Berlin 1932, Nr. 8, S. 541.

32 Erich Mendelsohn: Amerika. Bilderbuch eines Architekten mit 77 Aufnahmen des Verfassers, Berlin 1976.

33 Heinrich Zille: Photographien Berlin 1890–1910, hg. v. Winfried Ranke, München 1986. Siehe ferner das für 1995 angekündigte Buch von Janos Frecos und Enno Kaufhold: Heinrich Zille. Photograph der Moderne. Werkverzeichnis der Photographien. Zumeist handelt es sich hier um Straßenszenen und Ansichten der armen und arbeitenden Klasse Berlins, wie sie auch Grosz später darstellen wird, auch machte Zille provokative Aktaufnahmen in seinem Atelier.

34 Autobiographie 1974, S. 223 f.

35 George Grosz: Briefe aus Amerika I, wie Anm. 24, S. 273. Im ersten der drei Aufsätze beschreibt Grosz nahezu lückenlos seine Erfahrungen: den heruntergekommenen Zustand und die Düsternis des Hotels, was er unternimmt und ißt, wen er trifft und was er sich gekauft hat. Grosz bewegte sich in New York in einem Kreis von Musikern und Theaterleuten, Journalisten und Geschäftsmännern. In dem Brief springt er vom Frühstück im Alghonquin zum Abend in einer Harlemer Flüsterkneipe und schafft es zwischendurch noch, über einen Boxkampf und seine Sprachprobleme bei seiner Lehrtätigkeit zu berichten. Zitiert nach: Knust 1979, S. 136 (Brief an Eva Grosz vom 8. Juni 1932).

36 Für Grosz war New York gleichbedeutend mit Amerika, hieraus ergibt sich, daß seine Einschätzung der New Yorker für alle Amerikaner gilt. Sein satirischer Artikel »Amerikanische Umgangsformen« war ein Ergebnis des Aufenthaltes und unterstreicht den obengenannten Punkt. Siehe hierzu drei Briefe aus New York an Eva Grosz, veröffentlicht in: Knust 1979; George Grosz. Briefe aus Amerika I, in: Kunst und Künstler, August 1932, Nr. 8, S. 273–278; Briefe aus Amerika II, September 1932, Nr. 9, S. 317–322; Briefe aus Amerika III, Dezember 1932, Nr. 12, S. 433–443. Siehe auch: George Grosz: New York, hg. v. Walter Huder und Karl Riha, Siegen 1985. Die Briefe werden in der Houghton Library, Cambridge (MA), verwahrt.

37 Eine Aufnahme dieser Serie wurde im Landhaus des Journalisten J.B. McEvoy in Woodstock (NY), wo Grosz zahlreiche Wochenenden verbrachte, aufgenommen. McEvoy oder auch Mac, dem der Künstler zum ersten Mal bereits in Deutschland begegnet war, war in dieser Zeit wichtig für Grosz. McEvoy half Grosz, Kontakte zu finden und sich zu etablieren. Eine Ausnahme bildet diese Photographie, da die beiden Abgebildeten zu identifizieren sind, dennoch wurde die Aufnahme aus einem anderen Grund gemacht, als man zunächst annimmt. Beide sind von hinten zu sehen, ihre Gesichter sind nahezu gänzlich verdeckt. McEvoy trägt Badekleidung, einen weißen Frottee-Badeanzug, und eine Frau in einem geblümten Kleid und mit einem Topfhut sitzt auf einer Liege vor dem Haus. Andere Personen sitzen auf der Terrasse im Hintergrund. Auf der Rückseite der Photographie steht in Bleistift von Grosz' Hand: »Mac and Frau Kramer (sic! [Cramer]) hinter Terrasse (beachte den herrlichen Rasen)«.

38 Es existieren auch keine Innenaufnahmen, was möglicherweise auf das Fehlen eines Blitzgerätes zurückzuführen ist.

39 George Grosz: Briefe aus Amerika I, wie Anm. 36, S. 276.

40 George Grosz: Briefe aus Amerika II, wie Anm. 36, S. 322.

41 Kürzlich erst informierte Roberta Kimmel die Verfasserin, daß das folgende Negativ auf dem Film Grosz neben dem Schuhputzer zeigt. Frau Kimmel ist davon überzeugt, daß Grosz der abgebildete Kunde ist. Dies würde bedeuten, daß er das Photo nicht selbst gemacht hat. Die zweite Photographie hat der Verfasserin nicht vorgelegen, so daß es ihr schwerfällt, ihre Argumentation zu revidieren. Ob Grosz das Photo selbst gemacht hat oder nicht, es steht thematisch und kompositionell in einer Reihe mit seinen New Yorker Photographien. (Siehe: Kat. XI. 1932/11, 13, 15; 1933/2, 5, 9, 10; 1935/1.) Dies läßt vermuten, daß Grosz zumindest den Aufbau der

Szene selbst arrangiert hat. Das Argument bleibt also bestehen.

42 Richard O. Boyer: The Yankee from Berlin, wie Anm. 12, S. 37.

43 Es hat auch einen deutlichen Bezug zu Hannah Höchs Collagen aus dem Ende der zwanziger und den frühen dreißiger Jahren, die er möglicherweise in der Ausstellung »Film und Foto« im Jahr 1929 gesehen hat.

44 »Die Mittel und die Ausdrucksformen, mit denen sie falsche Fassaden niederreißen, unterscheiden sich trotz der gemeinsamen satirischen Züge stark: George Grosz zeichnet und malt, während Heartfield sich des damals neuen Mittels der Fotomontage bedient.« (Zit. nach: Titelblatt zu: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, wie Anm. 31.)

45 Die Photographie ist schon seit längerem Teil des George Grosz-Archivs der Akademie der Künste, Berlin, da sie von Arthur Nortmann direkt an die Akademie gegeben wurde.

46 Eberhard Roters, in: Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S. 3, 5 und Abb. 3/593, Photomontage für »Dadaco«. Roters hält den sogenannten Dada-Mann für eine Gemeinschaftsarbeit von Grosz und Heartfield (um 1919). Siehe: Dada. Eine internationale Bewegung. München – Hannover – Zürich 1916–1925. Ausst.Kat. Kunsthaus, Zürich 1994, S. 171. Die Autoren führen hier aus, daß die Zahl »129« in der unteren linken Ecke sich auf die in der Begleitbroschüre zur Dada-Messe »Grosz-Heartfield mont.: Der Weltdada Richard Huelsenbeck« aufgeführte Arbeit beziehen könnte. Auf der Collage erscheint allein Grosz' Unterschrift.

Die Titel der New York-Photographien stammen teilweise von George Grosz' Notizen auf der Rückseite (Titel in Anführungszeichen), teilweise wurden sie von Frau Kimmel Cohn und Herrn Cohn in Absprache mit Peter und Martin Grosz verfaßt.

VII. 1: Eva, Peter und Martin Grosz
VII. 2: Over the Rail!
VII. 3: »der Lademast der New York«
VII. 4: Shipboard Companions
VII. 5: Deck Chairs
VII. 6: Fellow Traveller
VII. 7: Shuffleboard
VII. 8: »(?) und der Deckstewart«
VII. 9: Matrosen
VII.10: »Ankunft in New York«
VII.11: A Face in the Crowd
VII.12: »Fifth Avenue«
VII.13: 5te Avenue
VII.14: New York
VII.15: »Ohne Titel«
VII.16: »Subway Entrance«
VII.17: »Sales – hauptsächlich Frauen – sieh die Moden –«
VII.18: Walgreen Drug Store
VII.19: »Strassen in der City«
VII.20: Twenty-three Skidoo, Flatiron Building
VII.21: Double Decker
VII.22: »ein ›Cob‹«
VII.23: »meine Schuhe werden geputzt«
VII.24: Young American, Woodstock, New York

Abb. 22
George Grosz, Frauenaffe im Triumph-Modell, um 1958

VII.1

VII.2

VII.3

VII.4

VII.5

VII.6

VII.7

VII.8

VII.9

VII.10

VII.11

VII.12

VII.13

VII.14

VII.15

VII.16

VII.17

VII.18

VII.19

VII.20

VII.21

VII.22

VII.23

VII.24

Die Pleite

40 Pf. 1. Jahrgang, Nr. 6 — Der Malik-Verlag, Berlin-Leipzig, Herausgeber: WIELAND HERZFELDE — Anfang Januar 1920 **40 Pf.**

Kapital und Militär wünschen sich:

„Ein gesegnetes Neues Jahr!“

George Grosz, Titelzeichnung für »Die Pleite«, Januar 1920

Thomas Friedrich

George Grosz – Journalist, Publizist, Illustrator

Als Georg Groß, seit dem Sommer 1916 George Grosz, 1893 in Berlin geboren wurde, war die zeitgenössische Medienlandschaft – sofern man dieses Wort, das es damals noch gar nicht gab, auf Verhältnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts überhaupt anwenden darf – noch sehr übersichtlich: Sie bestand ausschließlich aus Gedrucktem. »Printmedien« vermittelten Kommunikation und Information jenseits des unmittelbaren mündlichen Austauschs: Vom Plakat bis zum Flugblatt, von der Broschüre bis zum Buch, von der Zeitschrift bis zur Tageszeitung hatten sie bereits eine kaum noch überbietbare Mannigfaltigkeit erreicht. Lediglich einzelne Drucktechniken waren noch nicht erfunden (beispielsweise das Offsetverfahren), nicht ausgereift oder standen am Anfang ihrer Entwicklung. Farbe spielte im Druckbild noch eine sehr untergeordnete Rolle; in den Zeitschriften war der »Buntdruck« auf die Umschlagseiten beschränkt. Vor allem aber stand die im Druck reproduzierte Photographie noch am Anfang ihres Weges. Erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts war mit der Autotypie, einem Verfahren, das durch die Verwendung eines Rasters bei der Bildreproduktion die getreue Wiedergabe von Halb- und Zwischentönen ermöglichte, eine Revolution – zunächst vor allem des Zeitschriftenwesens – eingeleitet worden, über deren Auswirkungen sich die Zeitgenossen noch völlig im unklaren waren.[1] Ein Beispiel: 1894 übernahm der Ullstein Verlag die »Berliner Illustrirte Zeitung«, aber es sollten noch Jahre vergehen, ehe sie eine führende Rolle in der Produktion der »Bilderflut«, wie sie uns das 20. Jahrhundert bescheren sollte, einnehmen konnte.[2]

Allerdings ging mit der Einführung der Autotypie das Zeitalter der Holzstich-Reproduktion zu Ende; das neue Verfahren war schneller und billiger. Das wiederum war ein weiterer Faktor in der Beschleunigung des Untergangs jener illustrierten Familienblätter, deren Prototyp, die »Gartenlaube«, zum publizistischen Synonym einer ganzen Epoche geworden war. Die Familienblätter, deren Bedeutung weit über die Funktion bloßer Unterhaltungszeitschriften hinausging, »waren bis ins späte 19. Jahrhundert hinein als zwischen zwei Deckel zu bindende Bücher angelegt, die über eine bestimmte, vorher in Aussicht gestellte Zeitspanne in ›Stücken‹ geliefert wurden, im ganzen also etwas Wertvolles, Bleibendes sein sollten«.[3] In Millionen deutscher – in der Regel mittelständischer – Haushalte haben daher diese Blätter über Generationen hinweg den Bildungshorizont und das Weltbild ihrer Leserschaft mitgeprägt. Der junge Georg Groß dürfte um die Jahrhundertwende zur letzten Generation gehört haben, der diese Familienzeitschriften einen weitschweifenden Blick in die Welt gewährten. Gleich am Beginn seiner Autobiographie erinnert er sich, wie er, noch zu Lebzeiten seines 1900 verstorbenen Vaters, in schöner und gemütlicher Atmosphäre vergraben lag, vertieft in die Lektüre der Hefte, die im wöchentlich einmal gelieferten sogenannten Journallesezirkel vereint waren: die »Gartenlaube«, »Über Land und Meer«, die »Fliegenden Blätter«, die »Meggendorfer Blätter« und die »Deutsche Romanzeitung«. »Aber nichts ging mir über die ›Leipziger Illustrierte‹...«[4] So unzuverlässig Grosz' Autobiographie in mancher Hinsicht auch ist, in dem hier zur Rede stehenden Punkt ist ihr Quellenwert unstrittig: Grosz war eine Leseratte, und zu seiner bevorzugten Lektüre gehörten seit frühester Jugend die Zeitschriften, die bebilderten zumal. Unerklärlich wäre sonst, warum die Erwähnungen von (heute teilweise völlig in Vergessenheit geratenen) Blättern sich wie ein roter Faden durch die gesamte erste Hälfte seiner Erinnerungen ziehen. So zählt er später auch noch »Daheim«, die »Jugend«, den »Reporter«, »Velhagen & Klasings Monatshefte«, »Die weissen Blätter«, den »Simplicissimus« und »Witzblätter überhaupt« auf.[5]

Ebenfalls bereits in jungen Jahren vollzog sich beim lesewütigen George Grosz der Übergang vom Konsumenten zum Produzenten. Glücklicherweise durch die Familie nie behindert, aber offenbar stets durch Freunde oder andere Menschen aus seiner nächsten Umgebung angeregt und gefördert, zeichnet der Junge selbst, ja nimmt sogar an einem Zeichenkurs teil. Bescheiden vermerkt er später: »Mein Kunstver-

August Hajduk, Zeichnung für eine Anzeige der Modeabteilung des Kaufhaus des Westens, um 1910

ständnis war natürlich nicht sehr entwickelt, nährte ich doch meinen Bildhunger nur aus den bereits erwähnten Familienzeitschriften...«[6] Tatsächlich war die Nahrung wenn nicht reicher, so doch ein wenig umfangreicher. So konnte der junge Grosz sich nicht satt sehen an Bildern des seinerzeit berühmt-berüchtigten Eduard Grützner und an in Büchern reproduzierten Werken der »großen Historienmaler«. Ferner erinnert Grosz sich später: »Einen unauslöschlichen Eindruck machten auf mich die Greuelpanoramengemälde auf den Jahrmärkten und Schützenfesten... In jener Zeit ohne Kino befriedigten diese Panoramen das stets vorhandene Menschenbedürfnis nach Bildphantasie, womit das Bedürfnis nach Kunst und Aktualität zusammentraf.«[7] Es steht zu vermuten, daß eben dieses Zusammentreffen das konstituierende Moment der zeichnerischen Bemühungen schon des jungen George Grosz darstellt, vor allem wenn die »Aktualität« Elemente des Abenteuerlich-Bizarren, ja Reißerisch-Gruseligen in sich trug.

Der Vierzehn- und Fünfzehnjährige kopierte noch Bilder aus der »Gartenlaube« und den »Fliegenden Blättern«; doch da sich Grosz' »sogenannte satirische Begabung«, wie er selbst registrierte, hin und wieder regte, fiel der Hinweis eines Bekannten, mit Karikaturen könne man viel Geld verdienen, auf fruchtbaren Boden. Dieser Irrtum, so Grosz in seiner Autobiographie, »führte in Kürze zu einer Unmenge der albernsten ... Zeichnungen. Das meiste davon war nicht auf meinem Mist gewachsen; ... durch das Betrachten alter und neuer Witzblattzeichnungen glaubte ich meinen ›Stil‹ zu finden«.[8] Der Junge besaß tatsächlich den Mut, seine Zeichnungen an die Redaktionen mehrerer Witzblätter zu senden, zunächst ohne Erfolg. Doch sein Ehrgeiz ließ ihn an den Absagen nicht verzweifeln. Er pflegte in seinen Zeichnungen weiterhin unbeirrt eine Art epigonalen Jugendstil, den er »Linienstil« nannte. Zu seinen Vorbildern zählten dabei heute in Vergessenheit geratene Gebrauchsgraphiker wie der Berliner August Hajduk, der für die künstlerische Reklame des 1907 gegründeten Kaufhaus des Westens verantwortlich zeichnete[9], der Plakatgestalter Julius Klinger, Zeichner des »Simplicissimus« wie Bruno Paul und Buchkünstler wie Emil Preetorius.[10] Stets angetrieben von dem Wunsch, sein zeichnerisches Geschick in Geld umzusetzen – »Wie sollte man's machen, wie herankommen an die nahrhafte, dichtbelagerte Futterkrippe?«[11] –, wurde er nicht müde, seine Zeichnungen anzubieten, so auch den in Berlin erscheinenden »Lustigen Blättern«. Für dieses politisch gemäßigt anti-wilhelministisch und liberal eingestellte Blatt arbeitete seit 1900 auch Lyonel Feininger[12], so daß anzunehmen ist, daß der junge George Grosz auch aus dessen karikaturistischem Frühwerk Anregungen bezog. Und tatsächlich hatte der Sechzehnjährige eines Tages Erfolg. Von der Redaktion des »Ulk«, der humoristischen Wochen-Beilage des renommierten liberalen »Berliner Tageblatts« und zugleich der damals ebenfalls im Verlag von Rudolf Mosse erscheinenden »Berliner Volkszeitung«, erhielt er die Mitteilung, daß eine seiner Zeichnungen »mit selbstverfaßter Unterschrift angenommen sei... Mein Stolz war unbeschreiblich. Ich sah mich schon als gutbezahlten ständigen Illustrator. Hätte ich damals schon Visitenkarten gebraucht, ich hätte kleingedruckt unter meinem Namen vermerken lassen: Mitarbeiter des ›Berliner Tageblattes‹«.[13]

Zu einer regelmäßigen Mitarbeit am »Ulk« kam es zwar nicht, doch lassen sich außer dem ersten 1910 veröffentlichten Beitrag im Jahrgang 1911 zwei weitere Zeichnungen sowie 1913 nochmals ein Beitrag nachweisen.[14] In den »Lustigen Blättern« fand der angehende Witzblatt-Illustrator sogar noch dankbarere Abnehmer: 1910 bis 1914 konnte er hier zwölf Zeichnungen unterbringen und in diesen Jahren noch weitere in heute vergessenen Blättern wie »Das Schnauferl« und »Sporthumor«. Allesamt sind sie »linienstilistisch« zwischen August Hajduk und »Simplicissimus« anzusie-

George Grosz, Zeichnung, in: Sporthumor, 1911

deln, inhaltlich folgen sie meist einem festen Muster: zwei Männer, ins Gespräch vertieft, der Dialoginhalt als Bildunterschrift formuliert.

Im Verlauf des Jahres 1913 machen sich im Stil des wieder in Berlin lebenden Kunststudenten Grosz Veränderungen bemerkbar. Es mögen auch Eindrücke beigetragen haben, die er in Herwarth Waldens »Erstem Deutschen Herbst-Salon« von den dort vertretenen deutschen Expressionisten und italienischen Futuristen empfangen hatte.[15] Ein Zurück zu den Witzblättern gab es für Grosz von nun an nicht mehr, vor allem seit der Erste Weltkrieg, im Sommer 1914 »ausgebrochen«, auch sein persönliches Leben von Grund auf veränderte.[16] Mit der Zeichnung »Der Mörder« taucht Grosz' Name im Juli 1915 in der legendären »Aktion« des radikalen Pazifisten und späteren Linkskommunisten Franz Pfemfert auf, jener Zeitschrift, die sich am kompromißlosesten der Kriegsbegeisterung und dem im Deutschland jener Jahre herrschenden Chauvinismus entzieht. Am 6. November 1915 druckt die »Aktion« erstmals ein Gedicht aus Grosz' Feder; schlicht »Lied« betitelt, entspricht es dem expressionistischen Lyrik-Modell der Zeit (»... tausend violette Nächte/ätzen scharfe Falten/in unsere Gesichter«). Immerhin findet es 1955 Eingang in eine wichtige Sammlung expressionistischer Gedichte.[17] Im Sommer 1916 publiziert die »Aktion« weitere drei Zeichnungen von Grosz, dann bricht seine Mitarbeit für Jahre ab.

Während Grosz mit Pfemferts »Aktion« nur eine lose Verbindung knüpft, findet im Sommer 1915 im Wilmersdorfer Atelier des Malers Ludwig Meidner eine Begegnung statt, aus der heraus eine lebenslange Freundschaft entstehen und die Grosz' weiteren künstlerischen Weg entscheidend beeinflussen wird. Grosz lernt bei Meidner den knapp drei Jahre jüngeren Wieland Herzfeld(e) kennen.[18] »Nie wieder hat auf mich das Werk eines Künstlers einen ähnlichen Eindruck gemacht«, bekannte Herzfelde Jahrzehnte später im Rückblick auf seinen ersten Besuch in Grosz' Atelier in Berlin-Südende.[19] Bald stellt sich heraus, daß Grosz, Herzfelde und sein Bruder Helmut (1916 wird er seinen Namen aus Protest gegen die chauvinistische England-Hetze in »John Heartfield« ändern) künstlerisch – und einstweilen politisch – verwandte Seelen sind. Der wachsende Kriegswahnsinn empört nicht nur alle drei, er spornt sie darüber hinaus zu gemeinsamer Arbeit gegen den Krieg an. Weil sie politisch unerfahren und Künstler sind (Herzfelde ist Schriftsteller, Heartfield Graphiker), sucht sich ihr Protest unter den Bedingungen der Kriegszensur ästhetische Bahnen. Herzfelde verspürt beeindruckt von Grosz' Arbeiten einen verlegerischen Impetus, zusammen mit seinem Bruder übernimmt er – eine Neugründung ist zensurbedingt nicht möglich – im Frühjahr 1916 die Zeitschrift »Neue Jugend«.[20] Vom ersten, dem Schein nach siebten, Heft der »Neuen Jugend« an, das im Juli 1916 herauskommt, bis in die Mitte der zwanziger Jahre wird das Dreigestirn Herzfelde (als Verleger), Heartfield (als Gestalter, später vor allem als Schöpfer von Photomontagen) und Grosz (als satirischer Zeichner mit einem unverwechselbaren Stil) zusammenarbeiten und zur nicht nur kunsthistorischen Legende werden.

Die Zeichnungen, die Grosz zu den ersten Heften der neuen »Neuen Jugend« beisteuert, zeigen bereits das Spektrum des von nun an Grosz-spezifischen »sezierenden«, ätzendscharfen Strichs mit seinen figuralen Überlagerungen: »Aber führt diese Hand denn auch einen Griffel? Ist es nicht ein Messer?« wird Salomo Friedlaender(Mynona) wenige Jahre später fragen.[21] Vom August- zum September-Heft 1916 wird übrigens aus Georg »George«, im September-Heft erscheint mit »Mondnacht« das erste der für Grosz' Lyrik dieser Zeit typische stakkatoartige Gedicht. Seltsame Parallele: Wie seine Zeichnungen, die man in einer Auswahl um die Jahreswende 1916/17 auch als »Erste George Grosz-Mappe« erwerben kann, so knallen, bellen seine »Lieder und Gesänge«, werden

IM JUNI 1917

NEUE JUGEND

PREIS 20 PF.

PROSPEKT
zur Kleinen Grosz Mappe.
Der Malik-Verlag, Berlin-Südende

Prospekt zur Kleinen Grosz Mappe. *34, Steglitzer Strasse, Südende.*

CHRONIK Friedrich Adler ist zum Tode verurteilt, Stockholm-Getöne gegen internationale Teuerung - das Leben weiterhin billiger, Lebensmittel bleiben in Cornerstimmung. Nach Reuter verhungern in Ovamboland die Ovambos, keine Kaffern - in den European Dominions niemand! Verhungert doch - Steigerung!! Spinoza ist eingestampft für Bedarf diplomatischer Sendschreiben - Liberia, Pseudoliberia - Molière verrieselt in Sternheim (Zukunft vom 26. 5. 1917), Umfassungsmanöver gegen Wallner in Wien, Durst! - das Aktionsbuch ist erschienen. Frühlingswende fiebert Sexualität, Heufieber. Liebeloh la l'au! Sich hinzu-schmeissen! Lichtmord!! — unsere Seelen sind so wund. **Amokläufer** . . . . . Die Messer raus!!!

Man muß Kautschukmann sein!

Ja, Kautschukmann aein — eventuell den Kopf zwischen die Beine stecken oder durchs Faß springen — und spirslig in die Luft schnellen! sieh, ein Paragraph rempelt Dich an,
eine Affiche,
ein Flohzirkus . . .
. . . . . .
(sämtliche Flöhe liegen an Schlingen — desertieren ausgeschlossen — Springen von Flöhen auf Kommando, Parademarsch der Flöhe . . . . . .)

EIN „MARSYAS" MITELESSEN

Immerhin wichtig ist, das Gleichgewichtzu behalten!
Wo vordem die gotische Kirche,
messelt sich heute das Warenhsus hoch — !
— Die Fahrstühle sauaen . . . Eisenbshnunglücks, Explosionskstastrophen . . . .
— quer durchrast der Balkanzug Mitteleuropa,
doch gibts such Baumblüte und Edelmarmeladenrationierung . . . .
Wie gesagt, Ksutschukmann sein
beweglich in allen Knochen
nicht blos im Dichter-Sessel dösen
oder vor der Stallelei schön getönte Bildchen pinseln.

—

Den Bequemen gilts zu stören
beim Verdsuungsschläfchen
ihm den pazifistischen Popo zu kitzeln,
rumort! explodiert! zerplatzt! — oder hängt euch ans Fensterkreuz . . . . . .
Laßt euren Kadaver in die Branntweingssse baumeln!
Ja! Wieder elastisch werden, nach allen Seiten höchst federnd — sich verbiegen — anboxen! Kinn- oder Herzgrubenhieb!

Ladies and gentlemen!!
jeder hat Zutritt!

Nur nähertreten!! . . . nur nähertreten!! . . .
Schon beulen sie den Weihrauchkessel ein.
Nervöa rutscht das weiche Gesäß hin und her!
. . . . . .
Ja! Wenn nicht sämtliche Flöhe an Schlingen lägen! . . . . . .

Dieses Blatt ist der

PROSPEKT
ZUR
KLEINEN
GROSZ-MAPPE

Die Sekte 1917

Die Sekte Neunzehn Siebzehn wächst aus dem Intellekt der umstehenden Zuhörer empor und zwingt ihre Mitglieder gegen den Block der Überzeugten. Die ohnmächtige Wut unsererLeser verpflichtet, einen bereits in Schwingung umgesetzten Glauben wieder zu fixieren, um mit den Gläubigen von neuem dagegen loszugehen. Die Leute wollen halt nichts alleine tun.

Sekten. Mehr Sekten. Noch mehr Sekten.

Das Wunder der Christian Science ist über unseren kürzlich veranstalteten Werbe Abend gerauscht und schüttet Glück aus über diejenigen, die uns lieben, um uns hinterrücks zu erdolchen.

Darum muss Einer seine Stimme erheben: Nicht mehr glauben, überhaupt nicht glauben. Sich selbst. (Sich und selbst) Beten.

Wenngleich jeder schuldig ist an der Unfähigkeit der andern, Feind zu sein, sondern schlotternder Neidhammel, soll keiner an dieser Schuld sich selbst beruhigt genug sein lassen. Nicht das Peinliche dieserSchuld schmatzend zufressen, soll es ankommen, sondern Genuss auch noch auszukotzen — und wiederum zu fressen und wiederum!

Es ist in jeder Sekunde, die ein hundertmalverfluchtesLebenschenkt (unsägliche Wonne durstend das galizischePetroleumgebiet zu durchfahren, die Gestänge der Bohrtürme verrusstl) so unendlich vieles zu tun.

Betet mit dem Schädel gegen die Wand!!

Wir — aha! — wir treten gegen die Menschen nicht auf. Wir treten geduldig noch mit den Menschen auf. Die Sekte Neunzehn Siebzehn schlägt gegeneinander, Sturmflut aus unseren Gebeten, die aus der Ohnmacht der Gläubigen emporgewachsen sind. Unsere Mitglieder verrecken, weil die Sekte sie nicht mehr locker lässt. Betet aus unseren Gebeten zu diesem Ende. Damit ihr endlich in die Schlinge kommt. Es ist ein so ungleiches Spiel mit diesen Sanften, Zappelnden. Der Magen der **Neunzehn Siebzehn** will das alles nicht mehr verdauen, immer wieder dasselbe, die Ohnmacht der Gläubigen, der Block der Ueberzeugten, das Einfangen, Verarbeiten, Auskotzen, Fressen,

das Ich triumphierend über Puntas Arenas, Michigan See, Sachalin bis Sorau. Dort wurde der Dichter Heinrich Steinhausen geboren, steht in der Zeltung.

Halt dich, Junge.

Die Frist ist um. Her die neue Ladung. Sektierer, los! Wieviel zappeln schon wieder?

Die Arbeit Arbeit Arbeit Arbeit: Triumph der Christian Science.

Das Wunder der Sekte Neunzehn Siebzehn.

1917.

SCHREIT!!

—

Kannst du radfahren ?

Zu den reinsten unverbildeten Erklärungen und Dokumenten unseres Lebens gehören jene Bilder auf den Rückfronten der Häuser, diese Erlasse dea Kaulmanns (des wahren Herrn dieser Zeit) — von unerhörter Sachlichkeit vorgetragen, gigantisch eingeätzt wie auf alten Pyramiden, pressen sie das psychologische und formale Erleben des in knallendem Stadtbahnzug Dahinrollenden. Fabelhaft bunt und klar, wie nie ein Tafelbildchen, — von kosmischer Komik, brutal, materiell, bleichsüchtig, verwaschen — drohend und mahnend gleich Ragtimesteppfanzmelodie immer wieder sich ins Gehirn bohrend —

Das gröhlt in einem fort!

Zwingt uns zum prallenden Marineblau, zu Grelltrot (ganze Straßen Buchstaben), Varietégrün, Spezialitätengelb, Wollwarengraus, und fistelndes Rosa —

Moziationen tauchen auf . . . . . .

Champagner-Flasche — der Korken knallt davon, ho! ho!

Sekt Schloss Vaux.

Ich, Dannemann-Zigarre schief im Maul, Zeitung — vor mir knerzen die Knattermotore — hart überholt nach Backbord der rote Aulobus!

Ho! ho! schon wieder brüllen die Häuserwände:

Regie-Zigaretten, *Safrap*, **Palast-Hotel**, **Teppich-Thomas**, **bade zu Hause**, **Steiners Paradiesbett** . . . . . ho! . . . . . *Sarg's Kalodont* . . . . . *Passage-Cafe* . . . . . **AEG** . . . . . **Ceresit.**

z. B., vom Training kommend, am Punching Ball . . . . Den Joe hiebst Du nieder.

z. B., Du segeltest fabelhaft in die Chausseen, eben noch flog Dir der Fußball an die klemmerlose Nase, Du hingst oben im Aeroplan unter der Bergsonne — zwischen den Stämmen knallte Deine Winchesterbüchse (Gott ließ je Eisen wachsen, bravo)

Abenda in deu Asphaltbüchen, in Geldsack-Hills, zwischen Porter-Bierplakaten, oder an der Bar bei Kantorowicz, in Zooquellen oder piktein mit steilem Hemd zalglatt bei Adlon, strömendes **Pils Coctails Ersatz** und Agoston, **Apollotheater** und Kinohäuser . . . . . und dem Treiben der belden Herzfelder! . . . . . .

Sag mal? — . . . . . **graults Dir** da **nicht** in den Kunstsalons? in den Ölgemäldegalerien . . . . . ?
in den lilerarische Soirées . . . . . ?

Lieber Leser! Ein guter Fußballspieler enthält immerhin eine ganze Menge Wert — obwohl er nicht dichtet, malt und Töne setzt!

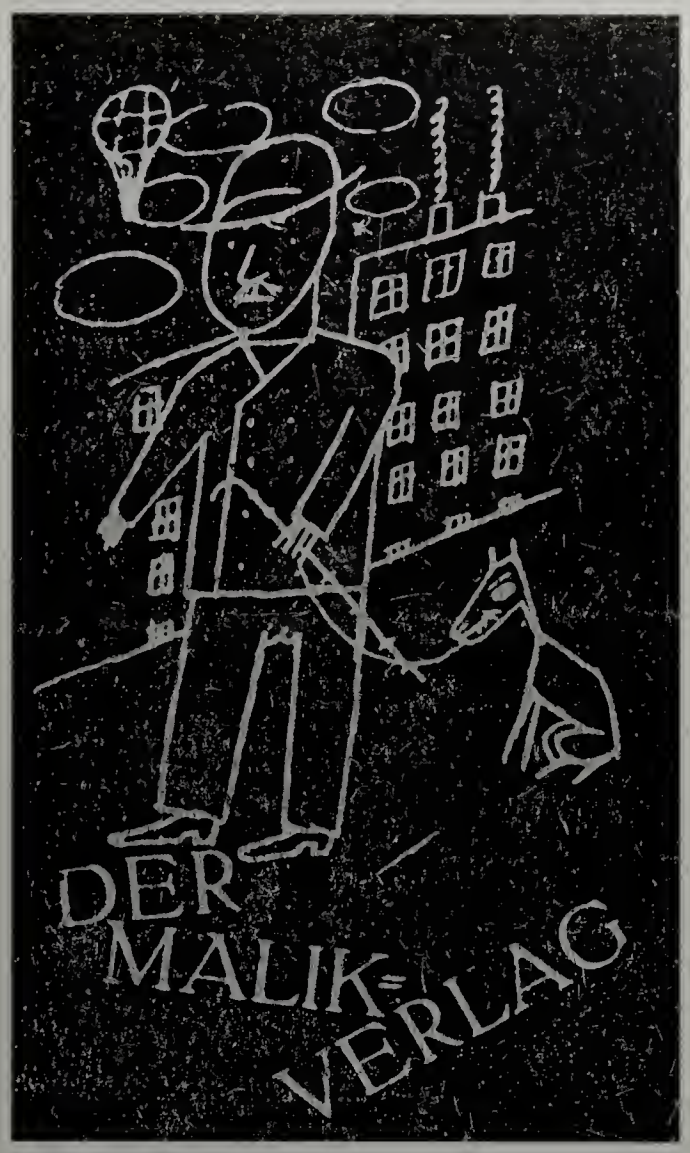
Bleibt die Frage?

Kennst Du Schiller und Goeths — ? — ja!

Aber kannst Du radfahren?

Weitere Marsyas-Interessenten wollen sich noch melden!

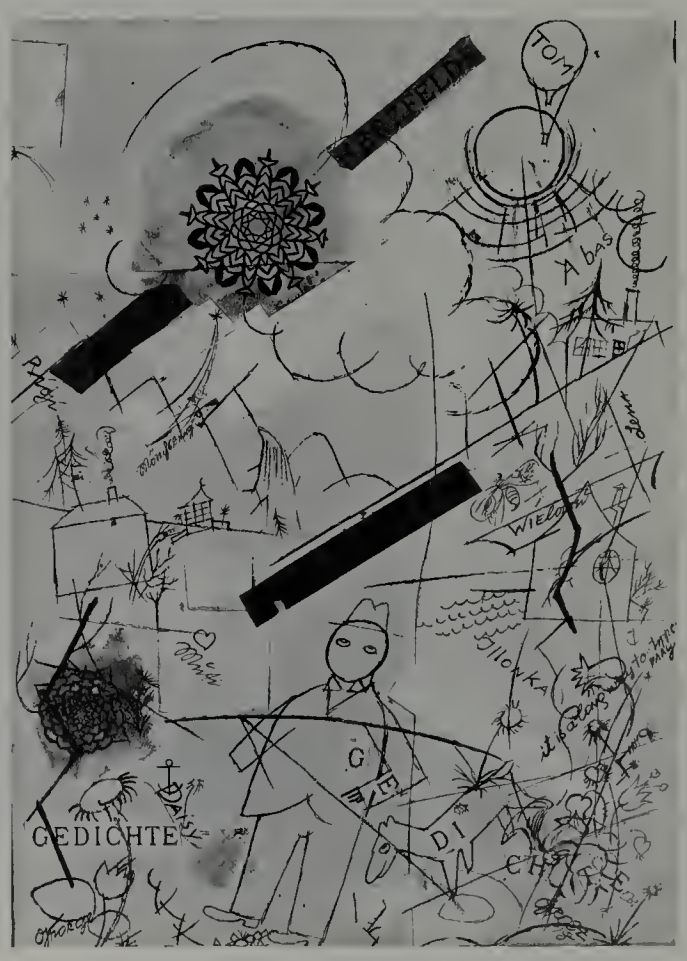
Kat. VIII.2 Neue Jugend, Prospekt zur »Kleinen Grosz Mappe«, Juni 1917



George Grosz, Signet des Malik-Verlags, 1917

dem Publikum förmlich »vor den Latz gepfeffert«. Grosz trägt seine Gedichte bei den Autorenabenden der »Neuen Jugend« im September 1916 erstmals öffentlich vor. Obwohl als konventionelle Lesungen konzipiert, werden die Vortragsabende als erste öffentliche Manifestationen gegen den Krieg gewertet.[22] »Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917« steckt zwar – trotz der Beiträge von Grosz, Becher, Huelsenbeck und Meidner – noch voller Betulichkeiten und Halbheiten, doch in der Doppelnummer Februar-März 1917, dem letzten erschienenen Heft der Monatsausgabe der Zeitschrift, man firmiert bereits als »Der Malik-Verlag, Berlin-Halensee«, sorgen allein neun Seiten Grosz-Gedichte und -Zeichnungen für einen verschärften Ton. Im Impressum wird in einer »Voranzeige« eine zusätzliche zweite Ausgabe der Zeitschrift angekündigt, die »schärfer, auf den Tag gestellter« werde eingreifen können.

Die Monatsausgabe wurde im April verboten. Der politischen Entwicklung der Zeit entsprechend – im April 1917 war es, vor allem in Berlin, hauptsächlich in den Metallbetrieben zu einem gegen den Krieg gerichteten Massenstreik gekommen, die USPD war als Abspaltung des linken Flügels der Sozialdemokratie gegründet worden – radikalisierte sich der Kreis um Grosz & Co. zusehends. Mit der ersten Nummer der Wochenausgabe der »Neuen Jugend« im Mai 1917, im übergroßen Imperial-Folio-Format, schwarz und rot gedruckt, schlug nach monatelanger ungeplanter Vorbereitung die typographische Geburtsstunde von Dada Berlin. Auch beim ersten Buch Herzfeldes, das in dieser Phase erschien, dem Gedichtband »Sulamith«, wurde auf dem Einband gestalterisches Neuland betreten. Alle Regeln eines konventionellen Layouts sprengte dann die zweite und zugleich letzte Ausgabe der »Neuen Jugend«, die im Juni 1917, wiederum im Riesenformat, diesmal schon schwarz-rot-grün gedruckt, ausgegeben wurde. Sie fungierte als »Prospekt zur Kleinen Grosz Mappe«, die Mitte 1917 erschien – ein typographisches Meisterwerk von John Heartfield –, trug die irreführende Verlags-Adressenangabe »Südende« und brachte eine »wildgewordene« Typographie, erstmals auch Abbildungen und die beiden unbebilderten Grosz-Texte »Man muß Kautschukmann sein!« und »Kannst du radfahren?«. Auch diese Nummer wurde gemeinsam von Grosz und Heartfield gestaltet, wobei Heartfield wohl der größere Anteil zufiel, auch von ihr wurden ungefähr 2800 Exemplare verkauft. Die publizistische Eruption, in der die ästhetisch-literarische Revolte des frühen Berliner Dadaismus die beiden Wochenausgaben der »Neuen Jugend« geradezu herausgeschleudert hatte, hin-



George Grosz, Umschlaggestaltung zu Wieland Herzfeldes Gedichtband »Sulamith«, 1917

terließ freilich der Nachwelt nicht nur eins der bedeutendsten Druck-Experimente der deutschen Künstler-Avantgarde, sondern führte vorerst auch zu einer Erschöpfung von Kraft und Geldmitteln des Malik-Dreigestirns. 1918 schwieg der Malik-Verlag. Ein einziges Mal ertönte in diesem Jahr noch Grosz' Stimme auf dem publizistischen Markt. Im November-Heft der Zeitschrift »1918: Neue Blätter für Kunst und Dichtung«, das Theodor Däubler gewidmet war (der Grosz' Werk bereits 1916 und 1917 zwei exzellente Artikel gewidmet hatte), wurden vier Zeichnungen und die Gedichte »Gesang an die Welt« und »Kaffeehaus« publiziert; ein weiteres bemerkenswertes Zeugnis dafür, wie Grosz in dieser Zeit fast gleichwertig als bildender Künstler und Textautor gewertet wurde.

Die deutsche Revolution von 1918/19 bewirkte bei der Mehrheit der in der Berliner dadaistischen Szene beteiligten Künstler einen deutlichen Linksruck; nicht wenige der Rebellen von 1916/17 wollten nun Revolutionäre sein. Für das Dreigestirn Grosz-Heartfield-Herzfelde war Anfang 1919 der Beitritt zur soeben gegründeten KPD – die in Berlin fast zwei Jahre lang keine Massenpartei war, sondern eher eine zu groß geratene Propagandasekte blieb – eine Selbstverständlichkeit. Einige ihrer Weggenossen taten es ihnen gleich, darunter Franz Jung und Erwin Piscator, andere waren zwar scharf links orientiert, verabscheuten jedoch, wie zum Beispiel Walter Mehring, jegliche Parteipolitik. Die Zuspitzung der politischen Auseinandersetzungen in den bürgerkriegsähnlichen Kämpfen um das Berliner Zeitungsviertel im Januar 1919 stachelte Wieland Herzfelde zur Wiederaufnahme der publizistischen Arbeit an. Ende Januar 1919 zeigte er dem Sammler und Mäzen Harry Graf Kessler Probebogen einer neuen Zeitschrift, für die auf Kesslers Rat »der Komik und des Aufsehens wegen« nach einer Groszschen Phantasie der Titel »Jedermann sein eigner Fussball« gewählt wurde. Grosz sollte nach Herzfeldes Vorstellungen der wichtigste Mitarbeiter werden. Das gemeinsame Hauptziel sei, alles, was den Deutschen bisher lieb gewesen sei, in den Dreck zu treten, das heiße alle abgelebten »Ideale«, um freie Bahn und frische Luft zu schaffen, erklärte Herzfelde bei dieser Gelegenheit.[23] Der idealistisch-moralisierende, also alles andere als marxistische Unterton ist kaum zu überhören. Eine parteipolitische Postille wurde schließlich auch keineswegs aus dem »Fussball«. Immerhin erschien er der Regierung so anstößig, daß das Mitte Februar erstmals erschienene Blatt sofort verboten wurde. Bereits kurz danach brachten Herzfelde, Heartfield und Grosz als Ersatz die erste Nummer der illustrierten Halbmonatsschrift »Die Pleite« heraus.[24]

George Grosz, Titelzeichnung zu dem Erlebnisbericht »Schutzhaft« von Wieland Herzfelde, 1919

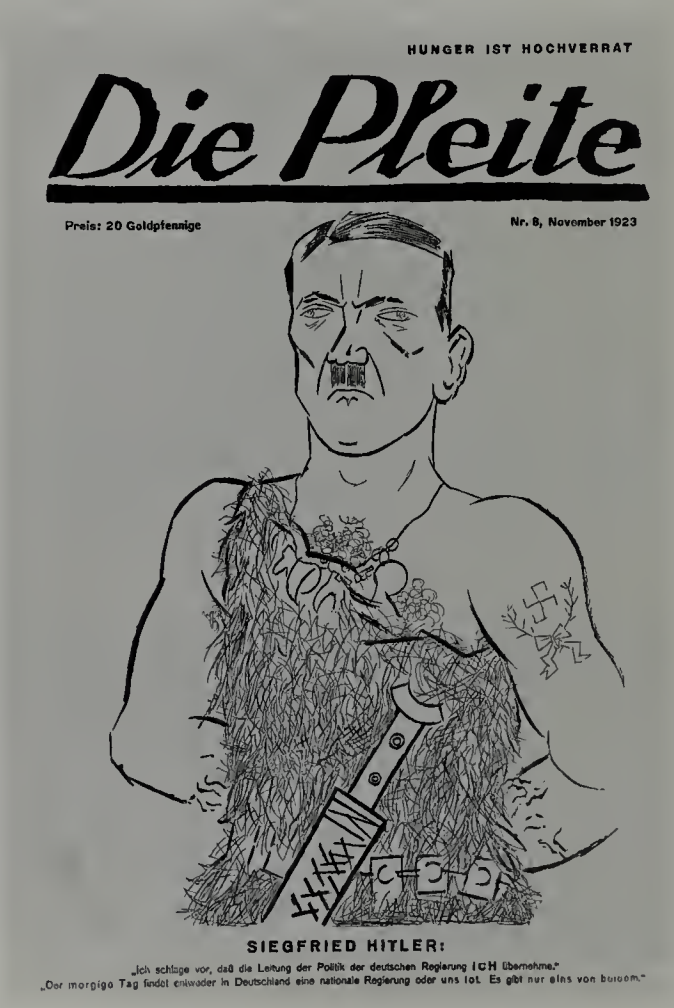
Als Graf Kessler Grosz Anfang Februar 1919 erstmals in seinem Atelier in der Nassauischen Straße in Berlin-Wilmersdorf besuchte, zeigte Grosz ihm sein Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen« (Kat. IX.17). Dazu gab er die Erläuterung, er, Grosz, wolle »der deutsche Hogarth« werden, bewußt gegenständlich und moralistisch, predigen, bessern, reformieren. Für abstrakte Malerei habe er kein Interesse. Das Bild habe er sich so gedacht, daß es in den Schulen aufzuhängen sei.[25] Am 16. März 1919 besuchte Graf Kessler Grosz ein weiteres Mal in dessen Atelier; gerade hatte es in Berlin nach einem Generalstreik erneut blutige Kämpfe gegeben. Diesmal forderten die Auseinandersetzungen noch weit mehr Todesopfer als im Januar, weil die Regierungstruppen unter dem Befehl des Sozialdemokraten Noske mit äußerster Härte vorgegangen waren. Grosz, der eine zweite Nummer der »Pleite« vorbereitete, obwohl das erste Heft erneut prompt verboten worden war, zeigte sich über die Vorkommnisse tief erschüttert. Kessler notierte: »Er bekennt sich jetzt als Spartakist.«[26]

Statt des zweiten Hefts der »Pleite« erschien die Broschüre »Schutzhaft«, in der Herzfelde, der am 7. März 1919 von den Noske-Truppen verhaftet worden war, über seine Erlebnisse

Anzeige des Malik-Verlags, in: Das Tagebuch, 1923

berichtete; die Umschlagzeichnung stammte von Grosz. »Die Pleite«, wieder und wieder mit Verboten belegt, erschien noch – höchst unregelmäßig, teilweise auch als satirische Beilage zu einer weiteren Malik-Zeitschriftengründung des Jahres 1919, dem »Gegner«, der als Wochenschrift bis 1924 fortgesetzt wurde – bis zum Juni 1924, als sie mit der Nummer 10/11 eingestellt wurde.

Nach der Novemberrevolution und mit Beginn der Arbeit an den unmittelbar politisch orientierten Blättern erfuhr Grosz' Stil zwar keine wesentliche Wandlung; wohl aber wandelten sich die Gegenstände grundlegend gegenüber der frühdadaistischen Phase. Das verwundert nicht: Um seine politischen Positionen darstellen zu können, konnte Grosz nicht weiter Straßen- und Caféhausszenen zeichnen. Er mußte unmißverständlich und dem Zwang zur »Massenwirksamkeit« gehorchend das politische Personal insbesondere der gegnerischen Seite wiedergeben und der Verachtung preisgeben. Was einst die zahlreichen Karikaturen der Revolutionsjahre 1848/49 waren, das waren siebzig Jahre später die Blätter des Malik-Verlages. Allerdings, die Revolution von 1918/19 war, was die Produktion von Satire anging, weit weniger ergiebig, jedoch, den Zeitumständen entsprechend, weitaus aggressiver. Hier gab es keine herben und spitzen Polemiken, die letztendlich immer in einem argumentativen Rahmen blieben. Hier wurde scharf geschossen. Kein Mitleid, kein Pardon für den politischen Gegner – Kunst hatte »Waffe im Klassenkampf« zu sein, wie die spätere Formel lautete. Grosz schrieb nun keine Gedichte mehr, er verfaßte knallharte politische Verdammungsurteile, im Frühjahr 1920 etwa in der »Kunstlump«-Debatte gegen Oskar Kokoschka, und beteiligte sich mit meist recht rigiden Statements an der Diskussion über die Rolle des Künstlers in der Gesellschaft (»Zu meinen neuen Bildern«, 1920; »Statt einer Biographie«, 1921; »Abwicklung«, 1924, und vor allem – gemeinsam mit Herzfelde – »Die Kunst ist in Gefahr«, 1925). Zwischen 1920 und 1923 erschienen auch – sämtlich im Malik-Verlag – seine berühmten Mappenwerke, so »Das Gesicht der herrschenden Klasse« (1921, Gesamtauflage 25 000 Exemplare) und »Abrechnung folgt!« (1923), in denen meist seine Zeichnungen aus den verschiedenen politischen Zeitschriften, zum Teil mit veränderten Bildunterschriften, wieder zum Abdruck kamen. Bei alledem blieb Grosz auch in dieser Phase als politischer Agitator ein Moralist. Nichts verdeutlicht dies besser als seine Umschlagzeichnung »Siegfried Hitler« (später auch: »Hitler, der Retter«) für die »Pleite« vom November 1923 (Nummer 8). Hitler mit Bärenfell und tätowiertem Hakenkreuz soll als völki-



George Grosz, Titelzeichnung für die Zeitschrift »Die Pleite«, 1923

George Grosz, Buchumschlag zu »Über alles die Liebe«, 1930

George Grosz, Zeichnung für den Buchumschlag zu Max Herrmanns »Die Begegnung«, 1925

George Grosz, Zeichnung für den Buchumschlag zu Alphonse Daudets »Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon«, 1921

scher Phrasendrescher der Lächerlichkeit preisgegeben werden. Das mochte bei den eigenen Genossen funktionieren; von der Gefährlichkeit Hitlers vermochte die Zeichnung nichts zu vermitteln. Auf die »Pleite« folgte die satirische Arbeiterzeitung »Der Knüppel«, für die Grosz bis Ende 1925 Beiträge lieferte; das Blatt erschien im Partei-Verlag der KPD und versuchte die Parteilinie zeichnerisch umzusetzen.

Trotz alledem läßt sich George Grosz auch in seinen »klassenkämpferischen Jahren« nicht auf die Rolle als Agitationszeichner der KPD reduzieren. Das berühmte Werk »Ecce Homo« von 1923 mit seinen 84 Zeichnungs- und 16 Aquarell-Reproduktionen zeigt Grosz auf der Höhe seines Schaffens als Gesellschaftskritiker in einem durchaus »meta-politischen« Sinn: Grosz als hochgradiger Moralist. In einem weniger zynischen und auch stilistisch weicheren Ton setzt Grosz diese Linie in den Sammelbänden »Der Spiesser-Spiegel« (1925, veränderte Neuauflage 1932), »Über alles die Liebe« (1930) und in den zahlreichen verstreuten Illustrationen für Zeitschriften wie »Der Querschnitt« (zwischen 1922 und 1933), »Das Stachelschwein« (1925 bis 1928), »Simplicissimus« (von 1926 bis 1932) und anderen fort. Aber selbst 1919/20 ist er dem Dadaismus und seinen späten Publikationen (wie »Der Dada« und einigen Heften der Programmzeitschrift »Schall und Rauch«) nicht gänzlich abhanden gekommen. Die Buchillustrationen in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre sind ohnehin nicht auf ein Genre festzulegen; neben den explizit politischen Arbeiten, vor allem für den Malik-Verlag (Grosz illustrierte z. B. Werke von Franz Jung, Oskar Kanehl, Upton Sinclair), überwiegen schon in den Jahren bis 1925 die spätdadaistischen und »nur« gesellschaftskritischen Illustrationen zu Büchern von Walter Mehring, Richard Huelsenbeck, Alfred Richard Meyer, Hans Reimann, Max Herrmann-Neisse und

George Grosz, Umschlaggestaltung für die Zeitschrift »Der Querschnitt«, 1931

Anzeige des Malik-Verlags, in: Das Tagebuch, 1923

Titelzeichnung für die Zeitschrift »Die Aktion«, 1928

allem seine umfangreichste und vielleicht gelungenste Illustrationsarbeit, die 97, davon 20 ganzseitige Zeichnungen, Vignetten, Initialen und Vorsatzblätter für Alphonse Daudets »Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon« (1921). Hier ist Grosz böser und bissiger als der gutmütig-kritische Autor, dennoch »zermalmt« er den attackierten Spießer Tartarin nicht, wie er es zur gleichen Zeit mit den Bourgeois und Militaristen der Weimarer Jahre tut.

Nach einem weitverbreiteten Urteil hat sich Grosz gegen Ende der zwanziger Jahre weitgehend von der unmittelbar politischen Satire zurückgezogen. Dieses Urteil ist genauso einseitig wie das umgekehrte für die vorhergehende Zeit. Tatsächlich arbeitete Grosz noch um 1930 gelegentlich für weit linksstehende Blätter wie die »Neue Revue«, ja sogar für die satirischen Zeitschriften der KPD, »Eulenspiegel« und »Roter Pfeffer«, illustrierte oder entwarf Schutzumschläge für eminent aktuell-politische Bücher wie Emil Julius Gumbels »Verräter verfallen der Feme« (1929) und brachte den Sammelband »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse« (1930) heraus. Auf das eine wie das andere verzichtete er nie vollständig – es verlagerten sich jedoch die Schwerpunkte, und natürlich wurde Grosz, insgesamt gesehen, stilistisch wie inhaltlich weicher, aber nie sanft. Auch wenn er, der nie aufgehört hatte, Texte zu publizieren, noch 1927 offiziell mit mehreren Beiträgen Mitarbeiter des »Berliner Tageblatt« wurde und 1930/31 sogar wieder gänzlich unpolitische Beiträge für dessen Beilage »Ulk« lieferte.

Daß Grosz' Zeit als Publizist und journalistisch arbeitender Zeichner in seinen New Yorker Jahren seit 1933 allmählich ausklang, obwohl er mit Illustrationsarbeiten beispielsweise für den »Esquire« an Berliner Traditionen anzuknüpfen suchte, lag an Faktoren, die er nicht beeinflussen konnte: Am gänzlich anderen Geschmack der Redakteure, aber auch des Publikums der US-Zeitschriften. Vor allem aber ging um 1930 eine Ära zu Ende. International verdrängte die Photographie allmählich die Zeichnung und die Zeichner aus den illustrierten Zeitschriften. Grosz registrierte diese Tendenz sehr wohl; gelegentlich äußerte er sich über die zunehmende Bedeutung der Photographie, mehr noch: »im Photoapparat hatte man eine ungemein scharfsichtige Konkurrenz«, stellte er in seiner Autobiographie fest.[27] Das sollte sich erst recht in der Ära nach 1945 herausstellen, als die Witzblätter und satirischen Zeitschriften allmählich ihr Publikum verloren. In einer Gesellschaft, in der traditionelle Bild-Satire nicht mehr zündet, weil zeichnerische »Entlarvung« und karikaturistische »Entfremdung« Sehgewohnheiten und Sehbedürfnissen des Publikums zuwiderlaufen, wäre selbst ein zweiter George Grosz an den veränderten gesellschaftlichen Realitäten gescheitert.

Anmerkungen

1 Vgl. Peter de Mendelssohn: Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse, Frankfurt a. M. – Berlin – Wien ²1982, S. 139 ff., auch für die drucktechnischen Aspekte.
2 Für den Siegeszug der Illustrierten-Presse waren zunächst noch technische Neuerungen, vor allem aber der Aufbau einer bildjournalistischen Infrastruktur notwendig, ganz zu schweigen vom modernen Bildjournalismus selbst, der sich erst Ende der zwanziger Jahre herausbildete.
3 Michael Schmolke: Jede Zeit hat ihre Zeitung. Ein pressetypologischer Ansatz zur Kommunikationsgeschichte, in: Wolfgang Duchkowitsch (Hg.): Mediengeschichte. Forschung und Praxis, Wien – Köln – Graz 1985, S. 25–35, hier S. 30.
4 Autobiographie 1974, S. 9.
5 Ebd., S. 15 f., 36 ff., 50 ff., 54, 75, 86 f., 100, 104, 111.
6 Ebd., S. 16.
7 Ebd., S. 18.
8 Ebd., S. 50.
9 Vgl. [Max Osborn:] Das Kaufhaus des Westens, Berlin 1932, S. 16 ff.
10 Autobiographie 1974, S. 54, 86 f., 89 f.
11 Ebd., S. 87.
12 Vgl. Lyonel Feininger. Karikaturen 1898–1910. Ausst.Kat. Amerika Haus, Berlin 1963.
13 Autobiographie 1974, S. 88.
14 Detailliert nachgewiesen sind so gut wie alle bisher ermittelbaren Zeitschriften-Beiträge von Grosz in der umfangreichen »Checklist« bei Beth Irwin Lewis: George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic, Princeton (NJ) 1991, S. 271–325, hier S. 283–291. Auf diese Bibliographie stützen sich die folgenden Publikationshinweise.
15 Fischer 1993, S. 26.
16 Vgl. die Schilderung bei: Fischer 1993, S. 29 ff.
17 Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada. Eingeleitet von Gottfried Benn, Wiesbaden 1955, S. 277.
18 Detaillierte Schilderung bei Wieland Herzfelde: Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben, Berlin 1949, S. 126 ff.
19 Ebd., S. 142.
20 Vgl. Wieland Herzfelde: Aus der Jugendzeit des Malik-Verlages. Zum Neudruck der Zeitschrift »Neue Jugend«. Beiheft zum Nachdruck Neue Jugend. Monatsschrift und Wochenausgabe, hg. v. Wieland Herzfelde 1916/17, Hilversum – Zürich (1967). Ende der zwanziger Jahre beginnen sich Grosz' Beziehungen zu den Brüdern Heartfield/Herzfelde zu lockern.
21 Mynona [d. i. Salomo Friedlaender]: George Grosz, Dresden 1922, S. 7.
22 Bergius 1989, S. 320.
23 Harry Graf Kessler: Aus den Tagebüchern 1918–1937, hg. v. Wolfgang Pfeiffer-Belli, München 1965, S. 50 f.
24 Der Titel ging auf eine Idee Carl Einsteins zurück, vgl. Walter Mehring: Berlin Dada. Eine Chronik mit Photos und Dokumenten, Zürich (1959), S. 62 ff.
25 Harry Graf Kessler: Aus den Tagebüchern, wie Anm. 23, S. 52 f.
26 Ebd., S. 73.
27 Autobiographie 1974, S. 237.

VIII.1
Neue Jugend

Juli 1916 – Februar/März 1917,
5 Hefte in einem Band gebunden
Berlin: Der Malik-Verlag 1921
Berlin, Peter Thomas

VIII.2 Abb. S. 246
Neue Jugend, Prospekt zur »Kleinen Grosz Mappe«

Juni 1917
Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

VIII.3
Die Pleite

1919, Nr. 1, und 1923, Nr. 7
Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

VIII.4
Edgar Firn
Bibergeil. Pedantische Liebeslieder

Berlin: A. R. Meyer Verlag 1919
Berlin, Privatsammlung

VIII.5 Abb. S. 136
Jedermann sein eigner Fussball

1919, Heft 1
Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

VIII.6
Walter Mehring
Schall und Rauch

Berlin: Fürstner Verlag 1919
Berlin, Akademie der Künste,
George Grosz-Archiv

VIII.7 Abb. S. 248
Wieland Herzfelde
Schutzhaft

Berlin: Der Malik-Verlag 1919
Berlin, Peter Thomas

VIII.8
Der dada

1920, Heft 3
Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

VIII.9
Schall und Rauch

1920, 2 Hefte
Berlin, Akademie der Künste

VIII.10
Wieland Herzfelde
Tragigrotesken der Nacht. Träume

Berlin: Der Malik-Verlag 1920
Berlin, Privatsammlung

VIII.4

VIII.11 Abb. S. 250
Alphonse Daudet
Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon

Berlin: Erich Reiss Verlag 1921
Berlin, Privatsammlung

VIII.12
Franz Jung
Die rote Woche

Berlin: Der Malik-Verlag 1921
Berlin, Privatsammlung

VIII.16

VIII.13
George Grosz
Das Gesicht der herrschenden Klasse

Berlin: Der Malik-Verlag
3. erweiterte Auflage 1921
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.14
Martin Andersen-Nexö
Die Passagiere der leeren Plätze

Berlin: Der Malik-Verlag 1921
Berlin, Peter Thomas

VIII.15
Richard Huelsenbeck
Dr. Billig am Ende

München: Kurt Wolff Verlag 1921
Berlin, Privatsammlung

VIII.16
Oskar Kanehl
Steh auf, Prolet!

Berlin: Der Malik-Verlag 1922
Berlin, Privatsammlung

VIII.17
Werbeprospekt zu »Ecce Homo«

Berlin: Der Malik-Verlag 1923
Berlin, AGO-Galerie, Wolfgang Thiede

VIII.18 Abb. S. 249, 251 r. oben
2 Anzeigen des Malik-Verlags

in: Das Tagebuch, 1923
Berlin, Peter Thomas

VIII.19
George Grosz
Abrechnung folgt!

Berlin: Der Malik-Verlag 1923
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.20
Das Kunstblatt 1924

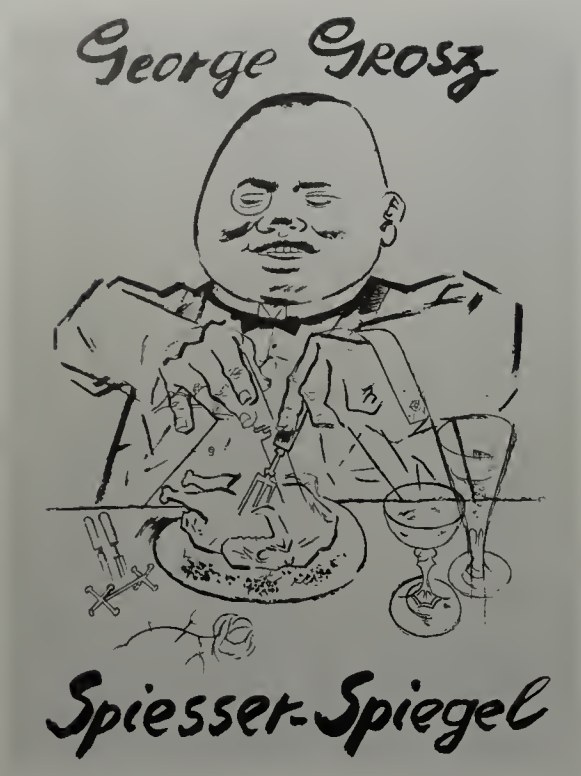
8. Jg., Heft 2
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.21
Die rosarote Brille 1924

Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

VIII.22
Etienne de la Boëtie
Über freiwillige Knechtschaft

Berlin: Der Malik-Verlag 1924
Berlin, Peter Thomas



VIII.27

VIII.23
Hans Reimann
Sächsische Miniaturen

Hannover: Steegemann 1924
Berlin, Privatsammlung

VIII.24 Abb. S. 251
Der Querschnitt

6. Jg., 1926, Heft 8
10. Jg., 1930, Heft 1
11. Jg., 1931, Heft 1
Berlin, Helmut Köhler

VIII.25
Störtebeker

1924, Heft 5
Berlin, Akademie der Künste, Bibliothek

VIII.26
Der Knüppel

3. Jg., 1925, Heft 3 und 6
Berlin, Akademie der Künste, Heartfield-Archiv

VIII.27
George Grosz
Der Spiesser-Spiegel

Dresden: Carl Reissner Verlag 1925
Berlin, Antiquariat Jeschke

VIII.28
Heinrich Mann
Kobes

Berlin: Propyläen-Verlag 1925
Berlin, Privatsammlung

VIII.29 Abb. S. 250
Max Herrmann
Die Begegnung. Vier Erzählungen

Berlin: Elena Gottschalk Verlag 1925
Berlin, Privatsammlung

VIII.30
Upton Sinclair
Die Hölle

Berlin: Der Malik-Verlag 1925
Berlin, Peter Thomas

VIII.31
Upton Sinclair
Die goldene Kette

Berlin: Der Malik-Verlag 1927
Berlin, Peter Thomas

VIII.32
George Grosz
Hintergrund

Berlin: Malik-Verlag 1928
Berlin, Privatsammlung

VIII.33
Die Aktion

28. Jg., 1928, Heft 4/5 und Heft 6/8
Berlin, Helmut Köhler

VIII.34
Simplicissimus

30. Jg., 1925/26, Heft 28
34. Jg., 1929/30, Heft 2 und 41
Berlin, Helmut Köhler

VIII.35
Emil Julius Gumbel
Verräter verfallen der Feme

Berlin: Malik-Verlag 1929
Berlin, Peter Thomas

VIII.36 Abb. S. 84
Upton Sinclair
Der Sündenlohn

Berlin: Malik-Verlag
3. Auflage 1929
Berlin, Peter Thomas

VIII.37
George Grosz
Das neue Gesicht der herrschenden Klasse

Berlin: Malik-Verlag 1930
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.48

VIII.38
George Grosz
Die Gezeichneten

Berlin: Malik-Verlag 1930
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.39 Abb. S. 250
George Grosz
Über alles die Liebe

Berlin: Verlag Bruno Cassirer 1930
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.40
Ulk

59. Jg., 1930, Nr. 36
60. Jg., 1931, Nr. 1, S. 4
Berlin, Akademie der Künste,
George Grosz-Archiv

VIII.41
Eulenspiegel

Dezember 1931, Nr. 12, S. 190
Berlin, Akademie der Künste,
George Grosz-Archiv

VIII.42
Frankfurter Illustrierte

1931, Nr. 50, S. 1299
Berlin, Akademie der Künste,
George Grosz-Archiv

VIII.43
Günther Franzke
Gesänge gegen bar

Dresden: Wolfgang Jess-Verlag 1931
Berlin, Privatsammlung

VIII.45

VIII.46

VIII.47

VIII.44
Bertolt Brecht
Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch

Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1932
Berlin, Antiquariat Michael Lehr

VIII.45
George Milburn
Die Stadt Oklahoma

Berlin: Rowohlt Verlag 1932
Berlin, Privatsammlung

VIII.46
Hans Fallada
Kleiner Mann – was nun?

Berlin: Rowohlt Verlag 1932
Berlin, Privatsammlung

VIII.47
Leonhard Frank
Von drei Millionen drei

Berlin: S. Fischer Verlag 1932
Berlin, Privatsammlung

VIII.48
Peter Pons
Der große Zeitvertreib. Gedichte

Potsdam: Müller und Kiepenheuer Verlag 1932
Berlin, Privatsammlung

VIII.49
Roter Pfeffer

Januar 1932
Berlin, Akademie der Künste,
George Grosz-Archiv

VIII.50
Hermann Kesten
Lykkelige Mennesker

Kopenhagen: Martins Forlag 1934
Berlin, Privatsammlung

VIII.53

VIII.51
Der Spiegel

8. Jg., 1954, Nr. 27
Florenz/New York, Ralph Jentsch

VIII.52
George Grosz
Ade, Witboi

Berlin: arani Verlags-GmbH 1955
Berlin, Thomas Friedrich

VIII.53
George Grosz
Ein kleines Ja und ein großes Nein, sein Leben von ihm selbst erzählt

Hamburg: Rowohlt Verlag 1955
Berlin, Privatsammlung

VIII.54
Henry Miller
Plexus

Hamburg: Rowohlt Verlag 1955
Berlin, Privatsammlung

VIII.55
Ingeborg Wendt
Notopfer Berlin

Hamburg: Rowohlt Verlag 1956
Berlin, Privatsammlung

POEM : KRANKENBUCHLAGER
GROSZ FILE
VON PAPE STR. BERLIN.

MÄRZ 1917

28

23

Furcht ist in mir / nachts / wenn ich aufwache +
steht riesig ein Schädel hinterm Gegitter /
so höhnisch gelb — kriecht milchiger Streifen
Erleuchtetes über die Dielen / und grauender
Husten des Syphilitikers (schon steht der Sarg bereit) *
immer ist mein gestorbener Vetter in den
Träumen des Nachts —
langsam verfällt das Wachsgesicht zu fauligem Aas
+++ und Ringelwürmer seh ich -
ich werde traurig, und Tränen muß ich weinen,
als tasteten seine Hände mir nach aus Grab
und Erdmassen!
Die Menschen, die ich hasse, machten aus meiner
Seele eine salzige Wüste - nun lebt stumpfe
Wut darin! *
immer bin ich verflucht, durch Höllen zu wandern!

+ + +

Gedicht von George Grosz, geschrieben in der Nervenheilanstalt Görden bei Brandenburg, März 1917

Karl Riha

»Ach knallige Welt«
Zur Lyrik von George Grosz

Als er 1928 die soeben erschienene »Hauspostille« Bertolt Brechts rezensierte, erinnerte sich Kurt Tucholsky im selben Atemzug an George Grosz – und zwar nicht an den inzwischen berühmten Maler und karikaturistischen Zeichner, der wie kein anderer dazu berufen war, das Gesicht der Zeit festzuhalten, sondern an den Lyriker, als der er ursprünglich aufgetreten war. Im unmittelbaren Vergleich der beiden Autoren stellte er fest: »Im Abgesang ›Vom armen B. B.‹ ist noch einmal alles enthalten, was dieses Buch uns wert macht und auch das, was drum herumhängt: Pose, Verzweiflung, echter Schmerz, eine gemachte Kälte, die Wärme zu sein vorgibt, wo echte Kälte ist, und eine herrliche lyrische Diktion. Nur noch die Jugendgedichte von George Grosz haben diesen Ton – sonst wohl nichts.«

Tucholsky erinnert damit an erste Gedicht-Veröffentlichungen von Grosz noch während des Ersten Weltkrieges in Franz Pfemferts expressionistischer »Aktion« und in der Zeitschrift »Neue Jugend«, aus deren Mitarbeiterkreis um Franz Jung die Berliner Dada-Bewegung hervorgehen sollte, als Richard Huelsenbeck die Parole »Dada« aus Zürich nach Berlin transferierte: Im »Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917« erschienen unter dem Titel »Gesänge« sieben seiner Gedichte, und der Autor präsentierte sich anläßlich der Autorenabende der Zeitschrift in Berlin, aber auch in Dresden, Leipzig, München, Mannheim und Hamburg mit eigenen Versen und – begeisterter Banjospieler, der er war – wohl auch mit »Ragtime-steptanzmelodien«. Gleich das erste in der »Aktion« abgedruckte Gedicht – »Lied« überschrieben – schlägt einen eigenen Ton an, der verblüfft; die Großstadt und ihre jugendlichen Desperados werden zum Thema:

»In uns sind alle Leidenschaften
und alle Laster
und alle Sonnen und Sterne,
Abgründe und Höhen,
Bäume, Tiere, Wälder, Ströme.
Das sind wir.
Wir erleben
in unseren Adern,
in unseren Nerven.
Wir taumeln.
Brennend
zwischen grauen Blöcken Häuser.
Auf Brücken aus Stahl.
Licht aus tausend Röhren
umfließt uns,
und tausend violette Nächte
ätzen scharfe Falten
in unsere Gesichter.«

Für Theodor Däubler, der bereits im November 1916 in den von René Schickele herausgegebenen »Weissen Blättern« einen ersten Essay über George Grosz schrieb, war dieser bereits der Zeichner und Maler, der sich einen Namen zu machen versprach, zuallererst aber doch auch »futuristischer Schriftsteller« und als solcher »augenblicklich das futuristische Temperament von Berlin«. Im selben Jahr verfaßte Else Lasker-Schüler auf das neue lyrische Talent, dem sie in der Berliner Literaten-Boheme begegnete, ein eigenes Gedicht, das sie mit dem Namen des Autors überschrieb. Sie bringt Grosz, »unter einem bösen Stern geboren«, mit der morbiden Welt von Totenwagen und Wasserleichen in Verbindung und hält doch fest, daß er auf seine Weise ein Kind geblieben sei:

»Der Held aus dem Lederstrumpf;
Mit dem Indianerstamm auf Duzfuß.«

Damit trifft sie einen auf die künstlerischen Arbeiten ausstrahlenden Verhaltensgestus, der sich – wie wir aus der Autobiographie »Ein kleines Ja und ein großes Nein« (englische Fassung 1946, deutsche Fassung 1955) wissen – aus der Phantasiewelt der Kindheit ableitete, die Grosz in der pommerschen Kleinstadt Stolp verbracht hatte, fortentwickelt zu einer Art Mimikry-Schutz gegen den Überfall der großen Stadt Berlin und ihrer wilden Abenteuer. Sein Atelier in Berlin-Südende stilisierte er, wie Walter Mehring berichtet, in amerikanischer Wildwestmanier, und er empfing seine Gäste mit amerikanischer Anrede und entsprechendem Habitus vor dem Hintergrund einer an die Wand skizzierten »Fabriken- und Werften-Übersee-Flußhafenlandschaft«.

Eine Entsprechung im Gedicht findet derlei Amerika-Maskerade und Gegenwelt-Amerika, wenn sich der Autor mitten aus der Turbulenz

Berlins mit großer Geste über den Atlantik wendet – und ausruft:

»Liebe Freunde! – ahoi!
Seid gegrüsst, boys, über den Atlantic!
Du I. W. Hurban, du Lewis, du Abraham,
Du Theo F. Morse
Und du Lillian Elmore.
Den Urwald zogt ihr auf Noten
Mit eurer Banjo-Musik der Neuen Welt.
Starr hochgewachsene Turmhäuser.
Frei das graue Auge.
Glattrasiert und breit.«

New York taucht als Titel einer lithographischen Zeichnung der »Ersten George Grosz-Mappe« der Jahre 1916/17 auf (Kat. X.151.1) – und so auch als Titel eines zeitgleichen Gedichts. Dabei überdimensioniert der Autor Erfahrungen, die er bei seinen Streifzügen durch Berlin machte, überträgt sie nach Übersee und umgekehrt von Übersee, wie er es imaginiert, nach Berlin retour: Hier wie dort ertönen die Rufe der Zeitungsverkäufer auf den Straßen, wuchern Reklameschilder und das verborgene Verbrechen. Dabei zeigt er einen scharfen Beobachtungssinn für realistische Details, so daß seine Stadtansichten nie flach werden, sondern stets voll aufgeladener Schnappschuß-Momentaufnahmen-Dynamik mit scharfen Blick-Kanten bleiben:

»Klaviere klimpern von der
Schultheiss-Ecke
Die große Weise mit,
Und die Reklametafeln –
Und die Papierfabrik
Und Häuser astigmatisch schief verzerrt –
Stets hinten
Torkelnde Laternen
Und Knatterzüge
Die Strasse endlos, ebbt gen Neukölln auf
Kommis in Schwarz gehn stolz vorbei
Mit Simili-Manschettenknöpfen
Und schwarzer Dönte und bepickelt –
Der glatte Scheitel glänzt
Es flattern Hosen –
Und: immer näher johlt ein Mann
Und bricht an die Laterne –
Die Schnepfe leise lächelnd, untermalt
Mit Kobaltschatten
Balzt vorbei – parfümumwolkt,
Mit fettem Schenkel,
Unten Spitze dämmert –
Es kommt ein rosenrotes Haus
Daran das Stelzbein lehnt –
Wo Billardbälle klirren
Das Gaslicht schminkt die Strassenplatte gelb
Des Maurers Frau
Die Waschfrau in der Tüte
Schon wieder meckernd singt das Grammofon
›Von fernen Ländern wo vielleicht Citronen blühten‹
Der Bahnhof annonciert sich lärmend
Signale leuchten überm Stellhaus
Der Wasserfilter rüsselkrumm ironisch
Der schwarze Mann da vorn lässt Gas nach Noten
Die Häuser torkeln westwärts immer näher. ...«

Wie er für seine Zeichnungen, Karikaturen, Aquarelle und Ölbilder kleine Skizzenhefte nutzte, in die er eintrug, was er auf der Straße sah, so muß Grosz auch für seine Texte eine Art Notizbuch im Kopf gehabt haben, auf das er zurückgreifen konnte, wenn er in futuristischer Manier den simultanen Wirrwarr der Ereignisse fixierte und in lyrischer Prosa – also ohne Reim und Strophen – zu bannen suchte. Zwischen den auf solche Weise entstandenen Texten und entsprechenden Zeichnungen und Bildern bestehen ganz direkte Korrespondenzen, mitunter sind sie geradezu deckungsgleich; das zeigt beispielsweise folgende Beschreibung, die Grosz selbst von seinem auf 1917/18 datierten, Oskar Panizza gewidmeten »großen Höllenbild« gibt (Kat. IX.13), das als unmittelbares Parallelstück zu Boccionis »Die Kräfte einer Straße« (1911), einem der Hauptwerke des italienischen Futurismus, rangiert, das bereits 1912 in Berlin zu sehen gewesen war: »...da spielt sich viel ab – der Leibhaftige reitet auf einem queren Sarg nach links ab durchs Bild, rechts übergibt sich ein Jüngling, speit er all die schönen Jugendillusionen in die Leinwand. ... Ein Gewimmel besessener Menschentiere – darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt – bin ich in der Anschauung unverrückbar«. Mitunter gehen die Verse auch schon einmal in Morsezeichen über, deutlicher Beleg dafür, daß alle Schöpfungen dieser Jahre etwas »vom Telegraphen- und Telephonnetz« an sich haben, wie bereits Däubler anmerkte.

Derartige Übereinstimmungen gelten für Gedichte und Zeichnungen, die sich bestimmte – und für das hier gezeichnete Berlin besonders charakteristische – Lokalitäten vornehmen wie etwa die Welt des Zirkus (»Artisten« und »Beim Durchgehen der Garderobe«) oder der Nachtcafés:

»Mädchen singen gellend
Musiker geigen
Irgendwo sitzt ein Soldat, der schläft.
Eine sagt: Miezeken, ick jehe mir einen

Mann suchen!
Hüften hängen wie reife Trauben über
die Kanten der Stühle
Sadisten lechzen nach Hiebe
Junge Männer, Zuhälter
Mädchen, Amerikaner, Soldaten
Neger und eine 18jährige Kellnerin.«

»Wir hatten Flaubert und Maupassant gelesen«, hält Grosz in seiner Autobiographie fest, »und so umgaben wir dieses Nachtleben mit einer Art Poesie. Viele jüngere Dichter besangen die Hure unter der Laterne, den Zuhälter und allgemein die freie Liebe. Vielen wurde die Hure zu einer Idealgestalt. Auch das lag in der Zeit. Man verehrte Zola, Strindberg, Weininger, Wedekind – naturalistische Aufklärer, anarchistische Selbstquäler, Todesanbeter und Erotomanen. Es war kurz vor dem Kriege.«

Seinen Anteil an Dada Berlin um 1918/19 hat Grosz selbst in seiner Autobiographie unter der Kapitelüberschrift »Kunst und Wissenschaft« festgehalten. Er agierte als »Propagandada«, beteiligte sich an »Meetings«, »bei denen wir gegen ein paar Mark Eintrittsgeld nichts taten, als den Leuten die Wahrheit zu sagen, das heißt, sie zu beschimpfen«: »Wir nahmen kein Blatt vor den Mund. Wir sagten: ›Sie alter Haufen Scheiße da vorne – ja, Sie dort mit dem Schirm, Sie einfältiger Esel‹.« Oder er war der Miterfinder irritierender Reklamesprüche, die man auf kleine Zettelchen druckte und überall in der Stadt verteilte: »Dada ist da«, »Dada siegt« und »Dada, Dada über alles!«. Gelegentlich mußte auch schon einmal der wehende Rockschoß eines Kellners herhalten: »Dada tritt mich in den Steiß, das hab ich gerne!«

Man könnte derlei durch Dada vermittelten Hang zu Aktionskunst und Aktionsbluff mit Bezug auf Grosz natürlich auch als Abschied von der Lyrik-Periode nehmen, die noch expressionistisch orientiert war, obwohl sich bei ihm der fixe Stilzugriff lockerte und einem freieren, prosahymnischen Ton Raum gab. Doch dem ist nicht so! Grosz tendierte sein ganzes Leben hindurch immer wieder zu längeren und kürzeren Gedichten, nur daß er sich nun nicht mehr öffentlich exponierte, sondern die Verse, die ihm in den Sinn kamen, in seine Briefe einschloß: zusammengetragen ergeben sie, wie Klaus Peter Dencker gezeigt hat, dann doch ein stattliches Bändchen. Mitunter sind ganze Briefe in Versen abgefaßt, jetzt freilich immer häufiger im Kabarett-Ton, gelegentlich sogar expressis verbis einem »Bänkelsängertyp« in den Mund gelegt, ausgewiesen durch »grüngestrichene Brustwarzen, Lämmerschwänzchen, Lacktöppe, Sternenbannerfrack«, also auch scherzhaft mit Reim und Strophe operierend, so gleich der Fall im »Ersten Ragtimebrief«, den Grosz im Mai 1918 an Otto Schmalhausen (mit dem Rufnamen »Oz«) richtete:

»Mein Schwanz der juckt wie 'ne
Hagebutt
wo finde ich nur – eine Futt?
eine Futt zum Ficken
für meinen armen Dicken
o-o-o-old Oz – come in!
...
Die Succi hat ein kleines Loch
gestöpselt aber wird 'se doch
das ist 'n Gedränge und Geschiebe
– aus Liebe! Oz! Aus Liebe!
o-o-o – come in – old Oz!!«

Ausdrücklich als »Zotendichter« hatte er sich bereits einen Monat zuvor apostrophiert und zum Beleg auch gleich den Song »Der Lattentanz« beigelegt – hinzugefügt den Hinweis für den Adressaten, der angeschlagene Gesang möge ihn heiteren Gemüts machen, notfalls mit Hilfe einer »Flasche Old Amoroso jerezano viejo (30jährig)«:

»es bebt bereits der Lenz mir in den
Knochen
die Latte steht, des Arschlochs Kerbe
dampft
ein Schreinermägdlein kam beinah in
Wochen
wir wollen morgen Sagosuppe kochen – !
– hoho! Berlin! ›von Portweinflaschen
überpinkelt‹
dein graues Afterantlitz zetert von
Benzin –
– wenn ich nur wieder vögeln könnte – !
ein Hoherpriester prunst mit einer Ente.
was sagt Therese immerfort? – ›Dein
Sperma ist wie Talk?‹
a hem! komm her mein lieber Schatz, wir
tanzen cakewalk!«

Der Spannbogen der Verse reicht von solch offenen Obszönitäten zu guten, weil ironisch gemeinten und durch die eigene exzessive Praxis stets widerlegten Tips, was das Trinken und Rauchen angeht:

»Stell ein Deine Raucherei
die macht Dich noch ganz entzwei
Rauchen ist ungesund
Bringt Dich noch ganz auf den Hund
Göthe hat nie geraucht!
...«

Dazwischen stößt man im Abspann eines Briefes überraschenderweise auf Lautpoetisches als Dada-Nachklang, seltsam gemischt, wie sorgfältig vermerkt, aus Bretonisch, Alt-Gälisch, Englisch, Keltisch und Französisch:

»Mar d'eo bet trec'het Breiz er brezellion braz
He iez a zo bepred ken beo ha biskaaz
He c'halon birvidik a lamm c'hoaz'n he c'hreiz
Dihnnat ont brema, ma Breiz.«

Viele dieser Briefe sind selbst kleine literarische Kunstwerke: Der Schreiber gibt sich bewußt spontan und unkultiviert, formuliert rasch dahin, aus der Laune und oft auch aus dem Alkohol heraus, mißachtet die Regeln der Rechtschreibung, bezieht Dialekt und Slang, Banalstes und Alltäglichstes mit ein, tendiert zu komischen Wortverdrehungen und Buchstabenspielereien, mischt Bild und Text, klebt auch Zeitungsausrisse und sonstige objets trouvés unter die Schreibzeilen – und schafft sich auf diese Weise eine höchst eigenwillige und gerade deshalb höchst authentische Ausdrucksweise. Gelegentlich schaut er sich beim scheinbar »naiven Schreiben« höchst raffiniert selbst über die Schulter, so etwa in einem Brief an Mark Neven DuMont zum Stichwort »Abschweifung«: »Entschuldige die unnötige Abschweifung, sowas kommt gelegentlich vor. Sei wie dem auch sei. Du weißt ja selbst was so ein dummes Wort manchmal für eine selbsttätige quatschige Kraft entwickelt« oder »Sei wie dem sei, entschuldige, pardon, millefois pardon, habe ich ja eben schon gesagt, vielmehr getippt. Toll! Ja Marke, so is dat tschä nu woll. Sei wie dem auch sei! Sei es! Sei wie dem sei-sei ... tolles Wort dies Sei, S-ess, E-eh, I-ih = sei, sei. SEI, wie dem sei. Der Sei oder das Sei. Unser Sei. / Ein Sei. Mehrere Seis. Einfach toll so ein dummes nichtsnutziges Wort. Sei wie dem Sei – dem Sei sein Sei«. Und weiter:

»Ich küsse ihre Hand Frau Karsch
Und denk' es wär ihr Mund.
(Flechtheim)
Sei wie es sei. (George)«

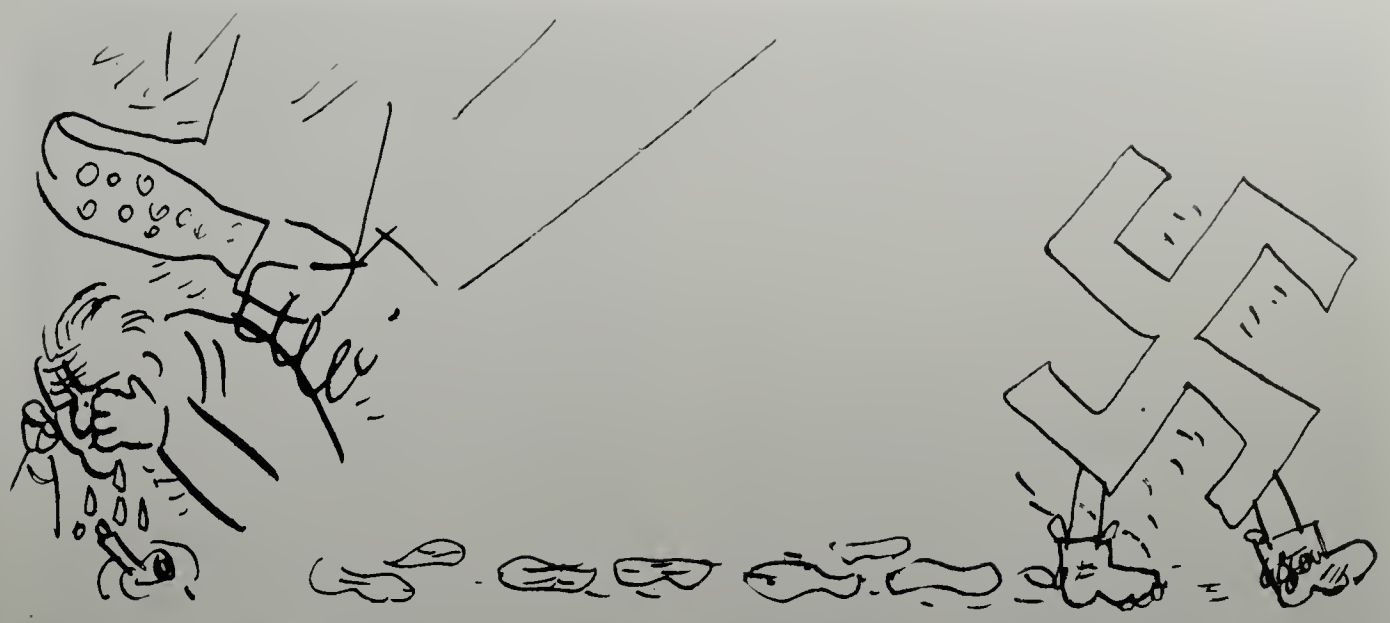
Raucher- und Suffgedichte also – Gelegenheitsgedichte: oft gerade nur zwei-drei Zeilen, das andere Mal Verse über zwei-drei Briefseiten hinweg und zwischendurch, kurz vor dem Einschlafen, ehe die Schreibfeder aus der Hand gleitet, nun in ganz anderer Tonart, das folgende, nicht mehr »wilde«, sondern jetzt ganz »sanfte« »Abendliedchen (für Makkaroni de Monega)«:

»Nun ist es abend worden
Und Herzen, Arsch und Sorgen
Die gehen izt zur Ruh
– – Habu – –
habu – – habu – – – habu – –
Schließ beide Äugel zu
– – huh – – –
Die Nacht sinkt nun hernieder
Viel Menschen Aug und Glieder
Die legen sich nun nieder
Auch wir izt schlafen gehn
– – – Wiedersehn' – – – «

Von der Weimarer Republik zeichnete Grosz ein höchst eingeschränktes Bild: »Es war eine völlig negative Welt, mit buntem Schaum obenauf, den viele für das wahre, das glückliche Deutschland vor dem Anbruch der Barbarei hielten.« Im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung emigrierte er in die Vereinigten Staaten; er hat es später dem »günstigen Zufall« und seinem »richtigen Instinkt« zugeschrieben, daß er nicht in die Fänge der Nationalsozialisten geraten ist. In Nazi-Deutschland schlug man ihn der »entarteten Kunst« zu und verbrannte seine Bilder. Er selbst schrieb sich darauf sein bitter-ironisches »Lied der Hitlabrida«:

»Wir wollen dem Grosz den Aasch vasohl'n
Hupp-pala hei ... hupp-pala hé – – –
Wir lassen uns nu nich mehr vakohl'n
Hupp-pala-hei ... hupp-pala hé
Wir vabrenn' det Jesich der Herrschenden Klasse
Hupp-pala-hei ... hupp-pala hé
Er hat beschmutzt die jermanische Rasse
Hé hadische-dumms – – – hadischsche dei ...
Hadischsché – domms – dé – dei – – –
Wer dem Juden gedient und seinem Ziel
Der ist als Deutscher uns einfach zuviel
Schmeisst'n raus ... schmeisst'n raus ... schmeisst'n raus!!
Hadische hadische hadische ... hadé
Hadische domms dumm dé
Hadische da dé domms dadomms de do de do domms ... det is nu ma so.«

Im New Yorker Exil ließ sich die prononcierte Amerika-Emphase der frühen Jahre – zumal sie in den späteren zwanziger Jahren nicht zurückgenommen oder relativiert wurde – reaktivieren und für die Begegnung mit dem realen Amerika nutzbar machen. Trotz der Wirtschaftskrise, die das Land schüttelte, findet man deshalb in den biographischen Dokumenten von George Grosz, die sich erhalten haben, eine durchweg positive – ja begeisterte – Einstellung zu Amerika, die das Gefühl eines »neuen Anfangs« nährte und auch den Künstler vor neue Herausforderungen stellte. »So in einer Straße spazierengehen«, heißt es gleich in einem der ersten Briefe an seine Frau Eva, die er mit »Lieber Daum« anredet, »ist eine dolle Sache. Ich meine für einen Sehmann. Es sind



George Grosz, Zeichnung in einem Brief an Mark Neven DuMont vom 1. Mai (1933)

einfach überwältigende Ansichten, von einer sonderbaren, fremden Buntheit, die fasziniert.« Wieland Herzfelde gegenüber, den er »Wiz« nennt, hält er – fast im direkten Zitat seiner frühen Berliner »Gesänge« – fest: »Es ist ein wunderbares Land, Wiz ... grob gesagt ist's: diese neue, kindliche, brutale, lachende Art, die das gesamte Leben hier zeigt.«

Auch hier blieb er seiner Gewohnheit treu, seinen Briefen kleine Gedichte einzuschließen, darunter ab und zu auch englische Verse, so etwa an Hans Sahl gerichtet, mit dem er sich im New Yorker Exil anfreundete und mitunter nach getaner Arbeit in der Art Students League zu einem Drink verabredete:

»Don't ponder my lad, don't think
Cheer up my lad, have a drink
If there is a sense in life what does it matter
YES or NO nobody knows what is better
Der Wind, der Wind das himmlische Kind
Die Nacht klingt von keiner Guitarre
Nur der Wind, der Wind, das himmlische Kind.«

Noch einmal – und nun noch einmal überboten – stimuliert ihn die Turbulenz Großstadt, der Wirrwarr der Menschen in grellen Situationen, die er auch hier in Skizzenbüchern für spätere Verwendungszwecke (wie Aquarelle, Zeichnungen, Illustrationen zu Büchern, darunter die Zeitungsessay-Sammlung »1001 Afternoons in New York« Ben Hechts, den er einst schon zu Dada-Zeiten in Berlin kennengelernt hatte) festhält: »... ich gehe mit offenen Augen durch die Straßen und mache meine Notizen – von den zerrissenen, unbeschäftigten Bummlern, die auf Zeitungsfetzen schlafen am Union Square, bis zu den feinen eleganten Bummlern, die auch beschäftigungslos sind, in der Fifth Avenue. Ungemein interessant für einen Zeichner meines Kalibers. Die Stadt ist reich an scheinbar unvereinbaren Gegensätzen«. Und gelegentlich entsteht daraus noch einmal ein Gedicht, in dem er das Simultanistische der Großstadt-Situation zu fixieren versucht. Das Berliner Milieu in New York vertreten dabei Emigranten-Freunde wie Hans Borchardt, Wolf Ertinger (»Altvater«) oder Richard Huelsenbeck (»Neaschteigel« oder »Nachtigall«), der seinerzeit die Parole »Dada« aus Zürich nach Berlin gebracht hatte, sich nun aber unter dem Namen Hulbeck hier am Hudson als Psychiater niedergelassen hat; dabei ist es merkwürdig zu beobachten, wie sich der hektische Ton von einst mit der distanzierten Gestimmtheit des »Abendliedchens« und zugleich noch einmal mit der Sprachkomik der Briefe mischt und eine seltsame absurd-elegische Verbindung eingeht – »Schoen ist's im Labyrinth«:

»Im Labyrinth da ist es schoen
Stundenlang kannst Du da Spatze gehn
Altvater, Borchardt ... alle die Andern
Siehst Du dort wandern, siehst Du dort wandern
denn:
Neaschteigel ist der Einzigste nur
Der haelt in der Hand die lange Schnur
Det iss der verlaengerte Nabel
So lang wie'n Ueberseekabel
und:
Er fuehlt sich nicht wohl im Labyrinth
Wo Alle die Andern seit langem sint
Gruenes Licht oder rotes Licht
No, das gibt's im Labyrinth eben nicht
denn:
Willste hinein oder willste hinaus
KEINER, perhaps Nachtigall kennt sich da aus
Denn: KEINER begegnet dem Andern
Aber sie wandern, sie wandern.«

In Stellvertretung Else Lasker-Schülers übernimmt hier das letzte Widmungsgedicht auf George Grosz der Mitexilant Hans Sahl: Er konnte sich dabei auf Verse von Grosz beziehen, die ihm dieser wenige Wochen zuvor zugesandt hatte, als es feststand, daß er definitiv New York verlassen werde, um wieder nach Berlin zurückzukehren, wo er freilich kurz nach seiner Ankunft elend – nächtlicherweise im Eingang des Hauses Savignyplatz 5 am eigenen Erbrochenen erstickt – ums Leben kommen sollte. Mit der Refrainzeile »Horch, der Boss geht durch das Haus« schrieb Grosz ein lyrisches Selbstporträt, das in die Kindheit zurücklenkte und von ihr aus den weiten Bogen nach Amerika schlug:

»Gastwirtssohn und Körbeflechter
Liebt er Schwein und Kalb und
Schlächter
Und die Binsen auf dem Felde
Und den Doktor Van der Velde,
Blitze zucken um sein Lager,
Und er wird schon etwas mager,
Doch er bleibt, trotz innrer Spaltung,
Tadellos in Ton und Haltung.
Erste Klasse, guter Mann,
Breakfest nach dem Marshall-Plan.
Leise sagt's die Laus zur Maus,
Du, der Boss geht wieder aus.«

Daraus wird bei Sahl ein Abschiedsgedicht auf den »Mann mit dem bösen Gelächter, der sagte, was nicht sein sollte«, »den Künstler, der wie kaum ein zweiter verzweifelt sein konnte und heiter«, »den Freund mit den vielen Gesichtern, der immer berauscht war und« [doch zugleich] »nüchtern«:

»Boss geht fort, lässt uns allein
An der 57th Street.
Packt den ganzen Laden ein,
Weil es nach Berlin ihn zieht.
Wer wird jetzt die Drinks bezahlen
An der 57th Street?
Boss sagt, ich kann hier nicht malen,
Weil es nach Berlin mich zieht.
George, wir werden dich sehr missen
An der 57th Street,
Schreib uns, lass es uns wissen,
Wenn es nach New York dich zieht.«

Weiterführende Literatur

Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918, hg. v. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Frankfurt a. M. 1981.

George Grosz: Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte, hg. v. Klaus Peter Dencker, München 1986.

George Grosz: »Teurer Makkaroni«. Briefe an Mark Neven DuMont, hg. v. Karl Riha in Zusammenarbeit mit Angela Merte, Berlin 1992.

George Grosz und Hans Sahl: So long mit Händedruck. Briefe und Dokumente, hg. v. Karl Riha, Hamburg 1993.

George Grosz: Grosz Berlin. Autobiographisches, Gedichte und Zeichnungen, hg. v. Marcel Beyer und Karl Riha, Hamburg 1993.

Wolfgang Cilleßen

»Sich pflegen, bringt Segen!« – Der Dandy und die Mode

Mimikry – auch die Kleidung des Klugen macht sich den Vorteil zu nutze. – Der Kluge legt Wert darauf, in der Menge unterzutauchen. – Antimimikry treiben giftige Tiere, die ihren Feinden auf den ersten Blick als ungenießbar auffallen wollen. Außerdem: bohémiens. Roda-Roda[1]

Der Schriftsteller Hans Sahl hat von seinem Freund George Grosz eine charakteristische Begebenheit überliefert:

»Einmal, als ich ihn nach dem Krieg in München traf, brachte er, mit Derby, Monokel und grüner rororo-Krawatte, die ehrfürchtig umherwandelnden Besucher einer Munch-Ausstellung zur Verzweiflung, indem er schon am Eingang rief: ›Komm schnell – hier beginnt die Verwahrlosung der Kunst!‹ Woraufhin er sich, angesichts der berühmten Porträts, in einem unnachahmlichen Monolog über die bedauerliche Unkenntnis des Meisters in Sachen Herrenkonfektion ausließ: ›Ein großer Maler muß auch ein großer Schneider sein, er muß wissen, wie man Hemden macht, Handschuhe, Schlipse, Spazierstöcke! Sieh dir diesen Fuß an, das ist kein Schuh, das ist ein Plätteisen!‹.«[2]

In diesem Auftritt bündeln sich verschiedene, für Grosz' Leben und Werk signifikante Anschauungen und Verhaltensweisen. Grosz trat einmal mehr öffentlich als Dandy und Provokateur in Erscheinung und bestätigte dabei die große Bedeutung, die Kleidung für sein Bild des Menschen spielte. Sowohl seine eigene äußere Erscheinung als auch die seiner Mitmenschen analysierte er mit scharfem Blick auf ihre Wirkung und Aussagekraft und setzte die gewonnenen Erkenntnisse in seinem Werk für die Charakterisierung der verschiedenen sozialen Typen ein.

George Grosz und Ulrich Becher, 1959

George Grosz und Heinrich Maria Ledig-Rowohlt mit dem Stock von Frank Wedekind, Berlin, 1959

Schon in seinen Dresdner Studienjahren begeisterte sich Grosz für die englischen und französischen Dichter und Dandies des 19. Jahrhunderts, für einen Lebensentwurf, der auf dem Künstlerischen und Künstlichen gleichermaßen beruhte. Die Faszination, die von der Figur des Dandy ausging, gründete sowohl auf seiner eleganten Erscheinung, welche modische Konventionen akzeptierte, sie aber gleichzeitig sprengte, als auch auf der Perfektion, mit der er auf der Klaviatur der gesellschaftlichen Umgangsformen spielen konnte, sie aber gleichzeitig mit gewagten Übertretungen brüskierte. Als Exzentriker und Provokateur, vor allem aber als absoluter Individualist erschien Grosz der Dandy als die Verkörperung des Widerspruchs gegen die verhaßte bürgerliche Daseinsform, gegen das verachtete Bürgertum. Dabei war Grosz das notwendig dialektische Verhältnis des Dandy zur bürgerlichen Klasse durchaus bewußt: Der Dandy verachtete das Bürgertum, benötigte es jedoch als Publikum. Diese Tatsache verstärkte wiederum seinen Haß, der sich in Provokationen Luft machte. Die Häßlichkeit des deutschen Bürgers, von der Grosz sich permanent herausgefordert fühlte, bildete die Folie, vor der sein eigenes Bemühen um Schönheit und Eleganz erst wirken konnte. Aus diesem

George Grosz, Selbstporträt, in: Der dada, 1919, Nr. 2

George Grosz: »Sich pflegen, bringt Segen! (F. Sch. gewidmet)«, 1930

Widerspruch erklärt sich Grosz' Haßliebe gegenüber dem deutschen Bürger, das lustvolle Leiden an dessen Häßlichkeit. »Der Sieg über das Häßliche setzt dessen Erfahrung voraus«, konstatiert Hugo Ball in seinem Tagebuch.[3]

Dandyismus und Amerikanismus prägten schon früh die Kleidungsideale von Grosz. Ganz im Gegensatz zu anderen Künstlern seines Umkreises, die ihren Individualismus und ihren Protest durch absichtlich ungepflegte Kleidung zum Ausdruck brachten[4], legte er besonderen Wert auf elegantes Auftreten. Distinktion in der Kleidung und Accessoires – feine Anzüge, ausgesuchte Hüte, englische Bowler und Derby (Marke Rousselet): »Steifen Hut im Genick, Kein Schlapper Hund!!!!«[5], sicherlich auch eine Hommage an Chaplins Melone, sorgfältig gebundene Krawatten, Monokel und ausgefallene Spazierstöcke – sollten sein Image als Dandy garantieren und trugen ihm entsprechende Vorwürfe seiner Freunde ein. Seinem Vorbild Barbey d'Aurevilly hätte er es gern in Zylinder und violett-schwarzem Samtcape nachgetan, wäre dies noch modern gewesen.[6]

Barbey d'Aurevilly stand auch Pate für die Spazierstock-Sammlung[7], aus der Grosz für seine verschiedenen öffentlichen Auftritte wählen konnte. Der Spazierstock galt, so Grosz, als Zeichen eines »Herrn« und als Symbol von etwas Höherem.[8] Die Etikette verurteilte die Spazierstock-Sammlung als Zeichen dandyhafter Neigungen und dürfte Grosz in seinem Tun bestärkt haben. Der Herr »wird, wenn er einen Luxus im Anzug betreibt, diesen in der Wahl und dem Quantum seiner Oberhemden äußern, allenfalls in der Anschaffung einiger Sakkos, aber nie im Behang mit Schmuck oder in einer Spazierstocksammlung«.[9] Wenn Grosz auf der Terrasse im Café des Westens mit einem »schwarzen dünnen Stock, der als Knauf einen elfenbeinernen Totenkopf hatte«[10], in der Luft herumfocht, so sprach aus diesem aggressiven Akt öffentlicher Raumnahme eine nihilistische Verachtung der Mitmenschen, die mit dem Verhalten eines Gentleman nicht mehr in Einklang stand. Zu Anfang des 19. Jahrhunderts, als sich der Spazierstock als Ersatz für den Zierdegen durchzusetzen begann, mußte der Gentleman in der Kunst seiner Handhabung erst noch unterwiesen werden. »Der Spazierstock oder der geschlossene Schirm sind so nahe als möglich am Körper zu tragen, möglichst an der Vorderseite und konstant in senkrechter Position.«[11] Das Fechten, Argumentieren und Herumwirbeln mit dem Stock wurde als grober Verstoß gegen die Integrität der Mitmenschen in Text und Bild kritisiert. Noch Marta Astfalck-Vietz porträtierte in einer ihrer Photographien aus den zwanziger Jahren nicht ohne Ironie dieses rücksichtslose Gebaren.[12]

Zur Ausstattung des Dandy gehörte ein weiteres Accessoire, an dem sich die Geister schieden: das Monokel. Kritiker monierten, das Tragen der »Kompottschale« sei ein Nationalübel und »absolut Talmi«[13], Verfechter verwiesen hingegen auf seine erzieherische Wirkung. Der Monokelträger, so die Etikette, müsse seine Gesichtsmuskeln, sprich seine Affekte beherrschen, eine natürliche Würde ausstrahlen und einen Dunstkreis des Respektes um sich verbreiten.[14] »Es gibt Menschen, die ihrer Weltanschauung ihr Monokel verdanken. Die tragen es zu unrecht. Aber es gibt solche, ... die ihrem

Monokel die Weltanschauung verdanken. Für die ist seine Benutzung Pflicht.«[15]

Das Monokel verlieh dem Dandy den distanzierten und distanzierenden Blick und schärfte die Beobachtung der Umwelt. Die durch das Einklemmen der »Scherbe« verursachte Grimasse konnte auch zum Ausdruck zynischer Menschenverachtung eingesetzt werden: »Mein Freund Raoul [Hausmann] grinst araberhaft, klemmt das Monokel (*Moo-noo*-k-le!) in die Falte zwischen seiner brutalen Fresse und dem schiefsitzenden Auge.«[16] Wie Walter Mehring in seinem Rückblick berichtet, waren die meisten Dadaisten Monokelträger, auch Grosz, »dieser, wenn er in eine Gesellschaft ging, die ihn anödete«.[17] Das Monokel zeichnete seinen Träger mit einem in seinen Konnotationen schillernden »Gesichtsorden I. Klasse!«[18] aus, der bürgerlichen oder militärischen Rangordnungen nicht entsprach.

Die Begeisterung für Dandies beschränkte sich bei Grosz nicht nur auf die bloß äußere Aufmachung, sondern folgerichtig auch auf ausgesuchte Attitüden. Huelsenbeck erinnert sich an Grosz' Bewunderung für den Snobismus Beardsleys, der sich von seinem Diener Farben und Zeichenstifte nachtragen ließ. Noch in Amerika imponiert ihm die ganz und gar nicht dandyhafte Großspurigkeit eines seiner Zeichenschüler aus dem Millionärsmilieu, dessen Chauffeur ihm die Farbtuben aus dem Malkasten nehmen und auf die Palette setzen mußte, die dieser ihm mit weißbehandschuhter Hand hielt.[19] Solche Attitüden wurden von seinen Künstlerfreunden bisweilen nicht für das genommen, was sie waren, und dementsprechend als mit seiner politischen Gesinnung nicht konform kritisiert: »Das war das Ideal für einen Mann, der zur gleichen Zeit mit dem Proletariat liebäugelte und bereit war, die politischen Folgen auf sich zu nehmen.«[20]

Und so erschien Grosz dem Kreis seiner Freunde und Kollegen wie aus einem Modejournal entsprungen, einem der vielen Modejournale und Kataloge, die er sein Leben lang konsultierte[21], »gewissermaßen unstatthaft, ja peinlich«: akkurat gescheitelte Kurzhaarfrisur, Beinkleid mit Bügelfalte, dezent grauer, stäubchenfreier Anzug, Seidenschlips und gestärktes Hemd, mit Lochornamenten verzierte, dicksohlige, schwarze Halbschuhe.[22]

Die Figur des Dandy erscheint auch in Grosz' Œuvre mehrmals und in einer satirischen Färbung, die als selbstironischer Kommentar auf sein Rollenspiel rückbezogen werden kann. In »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse« von 1930 finden wir unter dem Motto »Sich pflegen, bringt Segen!« die Zeichnung eines Mannes, der sich vor dem Spiegel zum Ausgehen ankleidet. Die verstreuten Kleidungsteile verweisen auf eine reiche Auswahl der Garderobe, die Utensilien auf dem Tischchen – Kamm und Bürste, Parfüm und Puderquaste – auf die Sorgfalt der Körperpflege, Ringe und Spazierstock runden die Ausstattung ab. Die Physiognomie entlarvt den vermeintlichen Dandy indessen als simplen Spießer, Himmelfahrtsnase und fliehendes Kinn, der beim Binden der Krawatte vorgereckte Kopf und die verkniffen in den schmalen Lippen eingeklemmte Zigarette verstärken den Eindruck des Blasierten. Die Beischrift schließlich demaskiert die undandyhafte, auf materiellen Vorteil bedachte Selbstinszenierung des Spießer-Dandy.[23]

Elfenbeinerner Spazierstockknauf

»Falsch!«
Ungeschicklichkeiten im Umgang mit dem Stock, 1809

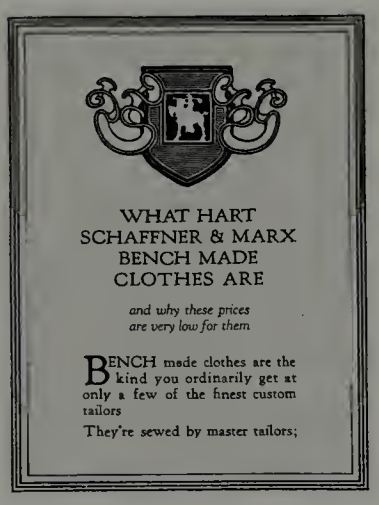
»Auch falsch!«
Ohne Titel, Photographie von Marta Astfalck-Vietz, 20er Jahre

Raoul Hausmann, 1915

Anzeige für Hutmodelle, in: Hatteer's Gazette, London, 1899

tierten Schultern, die keilförmig sich nach unten verjüngenden Hosen und die nach innen gebogenen Schuhe.[25] Von seinem ersten Honorar ersteht er ein Paar der attraktiven Lackhalbschuhe[26], später Stiefel mit Wildledereinsätzen, 1912 im Kaufhaus des Westens seinen ersten Anzug von Hart, Schaffner & Marx[27] und fühlt sich nun ganz amerikanisch – »tausendfältig gesteigertes Dasein im Sakkoanzug und Smoking«.[28] Die Sicherheit des Benehmens und die moderne amerikanische Kleidung fielen auch Karl Hubbuch an Grosz' Auftreten in der Berliner Kunstgewerbeschule auf.[29]

Vermutlich bestärkte der Krieg Grosz' Hinwendung zu amerikanischer und englischer Kleidung, denn schon 1914 machte die Berliner Modezeitschrift »Elegante Welt« Front gegen die kurz zuvor noch wohlwollend aufgenommene »Ausländerei« in der Herrenmode.[30] Das Tragen englischer und amerikanischer Kleidung konnte nun als Demonstration des Protestes



Anzüge von Hart, Schaffner & Marx, 1911

Zum Dandyismus gesellte sich bei Grosz in der Kleidung schon früh der auch durch andere Einflüsse genährte Amerikanismus: In einem Interview erzählt er von dem imponierenden Eindruck, den das markante Auftreten eines Amerika-Heimkehrers in seinem Heimatstädtchen Stolp auf ihn gemacht habe: sein Anzug mit ungeheuer breiten Schultern, seine Lackschuhe, die Hemden mit angearbeitetem Kragen, die man im Dutzend kaufte, und seine glänzenden Koffer.[24] Die Kenntnis amerikanischer Filme und das Beobachten der Touristen in Berlin verstärkten Grosz' Begeisterung für die amerikanische Mode, für die mächtig auswat-

George Grosz, Dandy, 1926

eingesetzt werden, eines Protestes, den ja auch schon die »Verkleidung« durch die Anglisierung des Namens bekundet hatte: »Schreiben Sie bitte doch Grosz statt Groß.«[31]

Amerikanische Kleidung stand als Ausweis für Modernität, für physische Stärke und Kaufkraft. Der in Serienproduktion erstellte, von der Stange zu kaufende Tagesanzug des städtischen Büroangestellten versinnbildlichte den Erfolg der amerikanischen Industriegesellschaft, eine zumindest im uniformen Äußeren

Fertigkleidung – Der Weg zum Erfolg, Plakat, Berlin, um 1929

manifestierte Chancengleichheit im Kampf um Wohlstand. Grosz konstatiert nach seinem ersten Amerika-Besuch: »Ja, an der Kleidung merkt man's schon, es ist ein Land der Masse ... jeder trägt Anzüge von der Stange ... alle sehen gleich aus, man befolgt ohne individualistische Opposition die Saisongesetze der Konfektion.«[32] Mit diesem Ideal warb in den zwanziger Jahren auch ein Berliner Textilunternehmen auf einem Plakat für seine Produkte: »Fertigkleidung – Der Weg zum Erfolg!«[33] In einer Collage schieben sich um einen in der Chefetage anzusiedelnden, in dunklem Anzug korrekt gekleideten Mann amerikanische Hochhäuser, das Bauhaus-Eigenheim, Luxusauto und Rennboot, rauchende Fabriken und Ozeanriesen neben Geldscheinen und schönen Frauen zu einem Tableau der Materialisationen des angestrebten Erfolges zusammen.

»Mode ist die sichtbar gemachte Körperfunktion.« Diese Feststellung Raoul Hausmanns kann als Axiom der funktionalen Mode in der modernen Industriegesellschaft aufgefaßt werden. Hausmann echauffierte sich 1924 in der Zeitschrift »G« über den Mangel an Eleganz und Funktionalität der deutschen Herrenmode, besonders bei den Tagesanzügen – ein Defizit, das der inneren Haltung der Deutschen entspräche. Er empfahl den Berliner Schneidern, deren nach amerikanischem Vorbild gearbeitete Anzüge in der übertriebenen Wattierung unästhetisch und unbequem seien, das Studium amerikanischer Filme und Fachzeitschriften, denn: »Das, was den amerikanischen und englischen Anzug ausmacht, ist dies: er ist konstruktiv dem menschlichen Körper angepaßt und faßt ihn nach außen zusammen.«[34] Die von Grosz anfangs so bewunderte auswattierte Breitschultrigkeit amerikanischer Anzüge, die auch von Modejournalisten als unelegant kritisiert wurde[35], blieb indes auch in der amerikanischen Herrenmode nur eine Episode.

Im Rückblick auf seine Berliner Zeit faßte Grosz sein damaliges Lebensgefühl in dieser Collage zusammen: »George the Grosz (Bolschewick & Gentleman-mueller) Querschnittzynismuss (ma'her'hoer'n, wer iss'n hia juedisch) ... Ullsteinzynismuss mit feinem Ulanenregiment von Schmidt (Thorn in Westpreussen) .... ich trage einen original amerikanischen Anzug aus dem Kaufhaus des Westens (Hart, Schaffner & Marx) (...), den mir meine Schwester billig verschaffte gegen ein ›Lustiges Blaetter‹ Honorar von $10 ..... (zehn dollar) Zeit ist 1912 ..... und an der Siegessäule ist Rollschuhlaufen. Bei Gaslicht, meine unten sehr enge Hose liegt unter dem Laken, fuehle ich mich ›dandy‹ bei Huysman's, Beckford, Defoe, Schauerroman Barbey d'Auryvilly ...«[36]

Seinen Zeitgenossen freilich erschien Grosz nicht immer als der Dandy, als der er sich selbst sah. Kurt Tucholsky, der von dem scharfen Sarkasmus der Groszschen Zeichnungen begeistert war, kritisierte in seinem Bericht über den Prozeß von 1921, daß Grosz in der »Schlappheit seiner Verteidigung« die Distanziertheit und Souveränität der Dandies abgehe, und führt als Gegenbeispiel an: »Als Whistler einmal vom Vorsitzenden einer englischen Jury gefragt wurde: ›Können Sie diesen Herren klarmachen, was Kunst ist?‹ klemmte er das Monokel ein, sah sich die Gentlemen an und sagte ›Nein.‹ «[37]

Hugo Ball hat in seinem Roman »Flametti oder Vom Dandyismus der Armen« ein Bild des Dandy der Moderne entworfen.[38] Die Künstler und Artisten, die im bürgerlichen Leben Gescheiterten und in der Maschinerie der bürgerlichen Welt nicht Verwertbaren, die nach selbstgeschaffenen Idealen und Normen leben, verkörpern den Dandyismus der Armen. In ihnen rettet sich der Individualismus vor der totalen Gleichmachung im Maschinenzeitalter. Die Begeisterung vieler Intellektueller für den Typus des Boxers muß in diesem Kontext gesehen werden. Der Boxer ist den Künstlern als gesellschaftlicher Außenseiter seelenverwandt. Er transferiert eine in der Gesellschaft nicht tolerierte Art des Austragens von Interessenkonflik-

Grosz' Atelier,
Nassauische Straße 4, um 1920

ten, indem er sie einem Regelwerk unterwirft, in die höhere Sphäre der Kunst.

Noch vor dem Ersten Weltkrieg waren öffentliche Boxkämpfe, wie Grosz schreibt, »aus humanitären Gründen verboten oder nur in privaten, fast geheimen Klubs gestattet«[39], was ihnen den Hauch des Anrüchigen und Verbotenen verlieh. Eine Spur von der Begeisterung der Futuristen für das Brutale, Rohe und Unzivilisierte mischte sich ein. Das Boxen etablierte sich im Kontrast zum Herrensport – Automobilrennen, Springreiten und Tennis – als Modesport der Intellektuellen, dem der Geruch des Proletarischen anhaftete. Die geistige Nähe von Boxern und Künstlern manifestierte sich nicht selten in einer Personalunion: boxende Dichter und Maler, dichtende und malende Boxer.

In der 1921 von dem Kunsthändler Alfred Flechtheim gegründeten Zeitschrift »Der Querschnitt« häuften sich die Artikel über das Boxen: Historisches, Berichte über Kämpfe, Anzeigen von Mappen mit graphischen Darstellungen dieser Sportart. Flechtheim, ein eifriger Förderer des Boxsports in Deutschland, vermittelte Grosz 1927 auch den Auftrag für ein Porträt von Max Schmeling, der damals seine große internationale Karriere begann (vgl. Kat. IX.29).

Bertolt Brecht suchte die Nähe zu Menschen, die anderen Beschäftigungen nachgingen als er selbst und von denen er deshalb, wie Grosz vermutete[40], Inspiration für seine Arbeit erhoffte. Dazu zählten auch der Boxchampion Paul Samson-Körner und dessen Manager Seelenfreund.[41] Der Redakteur und Schriftsteller Frank Thiess, der in der Tradition der Reform- und Freikörperbewegungen der zwanziger Jahre stand, forderte 1926 im »Uhu«: »Dichter sollten boxen, dann würde es um die Literatur besser bestellt sein.«[42] Ihm war das Boxen gleichsam eine Übung zur körperlich-geistigen Hygiene, die den Dichtungen des Schriftstellers zugute kommen sollte. In dieser Intention traf er sich mit einer breiten, von den großen Zeitungen mitgetragenen Volksbewegung, die den einzelnen durch Boxen zu einem besseren Menschen und Staatsbürger machen wollte.[43]

Bertolt Brecht mit Paul Samson-Körner, Seelenfreund, Hans Borchardt, Hannes Küpper und Elisabeth Hauptmann, 1927

Die Faszination, die der Boxsport auf George Grosz ausübte, ist komplexerer Natur. Schon seine sorgsam arrangierten Atelieraufnahmen aus den frühen zwanziger Jahren mit den zeichenhaft inszenierten Fetisch-Objekten bezeugen eine über die sportliche Betätigung hinausgehende Affinität zum Boxen. Gerahmt von Staffelei und Schreibtisch hängen fein säuberlich an der Wand Boxhandschuhe und Expander, auf dem Fußboden liegen zwei Hanteln; im Mittelpunkt aller Beschäftigung mit diesen Gerätschaften der mannshohe Spiegel zur wohlgefälligen Selbstbetrachtung. Grosz' Lektüre des Ullstein-Heftes »Wie bleibe ich jung und schön« bekundet den Sinn der sportlichen Übung.[44]

Der Kampf um Jugendlichkeit, schönes, männlich-markantes Aussehen und einen athletischen Körper war freilich nicht der einzige Grund für die Hinwendung zum Boxen. Der Kampf gegen die Vergänglichkeit und gegen die Sinnlosigkeit menschlichen Daseins verband sich noch dem späten, amerikanischen Grosz in der Beschreibung seines Ateliers mit dem Akt der Selbstbehauptung durch Kunst. »Hier ist Deine Welt. Dort in der Ecke die roten Hanteln, die habe ich selbst angestrichen; daneben der große, schwere Stein, den ich vom Sound-Ufer heraufgeschleppt habe. Beide sind Symbole für die Sinnlosigkeit des Lebens, aber zugleich

George Grosz am Punchingball, 1919/20

George Grosz, Selbstporträt (für Charlie Chaplin), 1919

auch Hinweise, wie Du diese Sinnlosigkeit bekämpfen oder verscheuchen kannst durch Hanteln, Steinstemmen, durch Kniebeuge und Rumpfbeuge. Vielleicht werde ich morgen die Hanteln und den schweren Stein mit Schmetterlingen bemalen – mit Symbolen der Kurzlebigkeit und des graziösen Flatterns über Blumenkelchen.«[45]

Im Boxen verdichtete sich für Grosz nicht nur der Kampf gegen das biologisch Unvermeidliche, sondern auch gegen die unberechenbaren gesellschaftlichen Bedrohungen, gegen die es sich zu wappnen galt: »Ja, wieder elastisch werden nach allen Seiten./Höchst federnd – sich verbiegen – anboxen! Kinn-/oder Herzgrubenhieb!«[46]

Die durch ständige innere Abwehrbereitschaft aufgebaute Anspannung entlud sich auch in den Dada-Auftritten, bei denen Grosz schattenboxte mit »amerikanischer Boxermiene« oder seine Publikumsbeschimpfungen vortrug.[47] »Elastizität, hochschnellen können!!!! Biceps, Triceps und Deltamuskeln – ruhig vorher am Stahlstrecker arbeiten! (am Chest-Expander dehnen!!!)«, wiederholte er die Botschaft des Gedichts in einem Brief an Otto Schmalhausen.[48]

Ähnlich benannte der Regisseur Fritz Kortner den Grund seiner Faszination für das Boxen in der Metapher des Lebenskampfes: Das Boxen sei gar kein Sport, es sei Lebenskampf, auf ein Dutzend Runden zusammengedrängt.[49] Der Boxkampf ließ sich, wie Brecht in seiner Oper »Mahagonny« darstellte, als Sinnbild des gesellschaftlichen und kapitalistischen Überlebenskampfes verstehen, den Grosz in seinem Amerikanismus als Herausforderung an die Willenskraft und das Können des einzelnen bejahte. Business ist Boxfight, so lautete auch die Botschaft einer Annonce der Firma Superior in einer amerikanischen Modezeitschrift.[50]

Grosz' Verhältnis zum Boxen verweist auf sein Kunstverständnis und seine Auffassung vom Künstler in der Gesellschaft. Zeichnen ist für Grosz wie das Boxen ein Akt existentieller Selbstverteidigung. Saß der Künstler in der »Straßenszene mit Zeichner« von 1916/17 noch unbeteiligt an einem Tisch inmitten der auf ihn einstürzenden Ereignisse, die er seismographisch-medial notierte, so wendet sich die Haltung im »Selbstporträt (für Charlie Chaplin)« 1919 ins Gegenteil um. Der Maler steht an der Staffelei in der Positur eines Boxers, die man auch von einer Photographie von 1919/20 kennt, die linke Hand in Abwehrhaltung vor der Brust, die rechte im Angriff, das Gesicht verkniffen, mit vorgeschobenem Unterkiefer, den Grosz als Zeichen für Kraft, Brutalität und Appetit ansieht.[51] Zeichenstift und Pinsel dienen nicht als »Säbel und Gewehr«[52], sondern als verlängerte Faust, mit der Grosz sich gegen die Angriffe der bürgerlichen Gesellschaft auf seine Physis und seine Psyche zur Wehr setzt. Schmeling berichtet in seinen Erinnerungen von den

»It's a knockout«, in: Men's Wear, 1925

»Not kennt *ein* Gebot . . .«, Plakat, 1923

Parallelen zwischen dem Boxsport und der Malerei, die Grosz während der Sitzungen für das Porträt entwickelte. Beide, Boxer und Maler, müßten ein ihnen unbekanntes Gegenüber auf den ersten Blick taxieren, seinen Charakter oder seine Kampfweise einschätzen können.[53]

Die satirischen Zeichnungen dienten nicht nur der persönlichen Selbstverteidigung, sondern ebenso dem Angriff gegen Militarismus und gegen Unterdrückung und Ausbeutung der unteren sozialen Klassen, sie waren das »Boxmatch zwischen Grosz und dem Jahrhundert der Soldaten«, wie Tucholsky begeistert notierte.[54] Freilich bemerkte Grosz sehr schnell, daß mit Kunst kein Klassenkampf zu führen, keine gesellschaftliche Veränderung zu bewirken, keine politische Katastrophe zu verhindern war, wenn auch der Stempel »entartete Kunst«, die Beschlagnahmung und Vernichtung seiner Werke durch die Nazis die Richtigkeit von deren Aussage bestätigten.[55] Boxerisch gesprochen, erklärte er später seine Abwendung von der Satire, habe er verloren, sei er k. o. gewesen; die Satiren hätten bloß in die Luft geschlagen.[56] Der verlorene »Kampf gegen das Mittelalter« war ein verlorener Boxkampf.

Ein Thema, das Grosz in seinen schriftlichen wie bildlichen Äußerungen immer wieder stark beschäftigte, war das Verhältnis von Individuum und Masse. Die Analyse von äußeren Zeichen, von Physiognomie, Kleidung und Attributen und deren Verhältnis zu Charakter und sozialer Stellung war unabdingbare Voraussetzung für die Tätigkeit eines Karikaturisten, der das Individuelle zur Charakterisierung bekannter Persönlichkeiten und den Typus zur Kennzeichnung von sozialen Gruppen handhaben können mußte. Zugleich war das Nachdenken über das Verhältnis von Individuum und Masse untrennbar mit seiner Rolle als Dandy, die kritische Beobachtung der Mitmenschen mit der peinlich genauen Selbstbeobachtung verbunden.

»Bei größeren Menschenansammlungen muß ich immer an Insekten denken. Ich bin nicht der erste, der diese Ähnlichkeit festgestellt hat, aber man erschrickt doch jedesmal ein wenig, wenn man sie von neuem wahrnimmt. Zum Beispiel bei einem offiziellen Empfang: welches Bild einer durcheinanderwimmelnden Insektenwelt! Wie buntschillernde Käferflügel sind die Kleider der Frauen, wie dunkle Mistkäfer dazwischen die Fräcke der Männer.«[57] Insekten, Ameisen und Käfer: mit diesem in seinen Erinnerungen und Briefen durchgängig verwandten Bild versuchte Grosz dem Phänomen der Auslöschung des Individuums in der Anonymität der Masse beizukommen, das er als ein modernes charakterisierte. Mit dem Ersten Weltkrieg sei das Zeitalter des Humanismus und der Aufklärung zu Ende gegangen und das der blinden, eisernen Ameisen, der namenlosen Nummern, der kopflosen Roboter heraufgezogen.[58] Die Bedrohlichkeit der nicht nachvollziehbaren Bewegungs- und Handlungsgesetze, die Triebhaftigkeit und der Herdencharakter der Masse bestimmten auch seine frühen Großstadtdarstellungen. In ihnen wehrte sich Grosz auch gegen die Angst vor dem eigenen Irrewerden, der Fremdbestimmung seiner eigenen Person, die ihn befiel, wenn er sich als eine Ameise sah, die mit der Zeichenfeder den ihr vorgeschriebenen Weg ging.[59]

Grosz' Haß auf die Deutschen als Kollektiv nährte sich an dem fast körperlichen Unbehagen an der Häßlichkeit der Deutschen, das seine Briefe und Erinnerungen durchsetzt und sich sowohl an der verderbten Physiognomie und körperlichen Mißgestalt wie an der plumpen Kleidung rieb[60], ein Haß, den Grosz als Stachel für seine Satire brauchte und den er in immer neuen Verbalinjurien lustvoll fasziniert nährte: »Deutsch sein heißt immer: geschmacklos sein, dumm, häßlich, dick, unelastisch – heißt: mit 40 Jahren keine Leiter besteigen können, schlecht angezogen sein. Deutsch sein heißt: reaktionär schlimmster Sorte, heißt: unter hundert wäscht sich mal einer den ganzen Körper.«[61]

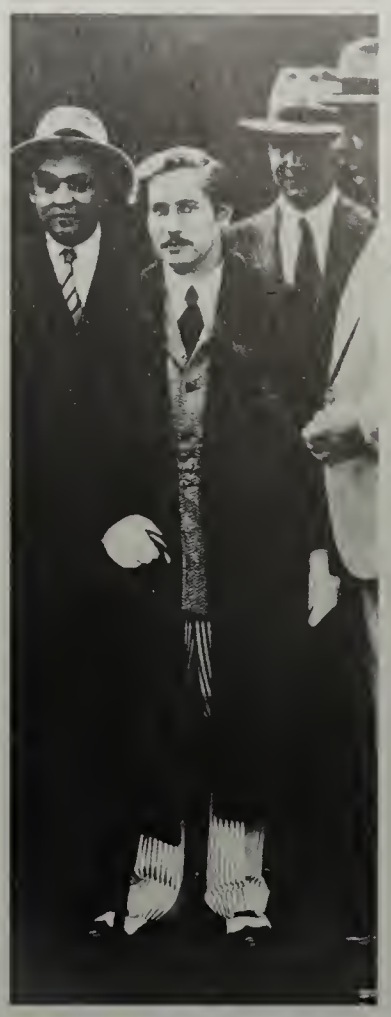
Grosz, den in seinen Zeichnungen selten das Individuum, sondern fast immer der Typus in-

teressierte, befand sich ständig auf der Suche nach Merkmalen zur Charakterisierung der verschiedenen gesellschaftlichen und politischen Gruppierungen. Von einem Aufenthalt an der Ostsee berichtet er seinem Vetter über Hakenkreuzler-Familien: »Zwölfzentimeter-Stehkragen als Gesinnungsverband um den Hals; Kopf, wie es ja bekanntlich die wirklich garantiert-reine ungemischte Germanenrasse aufweist, vorschriftsmäßig hinten abgeplattet und so. Toll. Ganz toll. Und dann die Hosentrachten der Frauen, was sich da so an kleinbürgerlichen Geschmacksverirrungen austobt, also das geht weiß Gott auf keine Kuhhaut. Warum müssen denn nun aber gerade die dickärschigsten Frauen sich Hosen anziehen, und warum dann außerdem noch, Himmel Zwirn und Schra, in den tiefsten und leuchtendsten Indanthrenfarben.«[62]

Die Erscheinung des Reichsaußenministers Stresemann – »ein Mann mit dem gedunsenen Gesicht des früheren Korpsstudenten, weiter aufgeschwollen zum Gesicht des deutschen Generaldirektors, wahrscheinlich aus der Schwerindustrie – ein rotgesichtiger Mann mit dicken Adern, viel zu hohem Blutdruck und kleinen, geröteten und verquollenen Augen«[63] – entspreche, wie Grosz hinzufügte, dem Prototyp des Deutschen, wie ihn manche französische Karikaturisten gern darstellten (siehe Kat. II.110). Ebenso faßte er die deutschen Lehrer unter einen Typus, wie ihn auch die Karikaturen des »Simplicissimus« wiedergegeben hätten: »Sonderlinge, komische Drillmeistertypen mit faßförmigen Bäuchen, merkwürdig schleppenden Hängehosen, unmöglich sitzenden Kragen, eigenartigen Zwickern.«[64] Die Kulturpioniere der Wandervogelbewegung nahm er 1930 im »Neuen Gesicht der herrschenden Klasse« mit ihren uneleganten, klobigen, ans Mittelalter gemahnenden Kuhmaulschuhen und sackartigen Kleidern aufs Korn.

Das Individuelle in der modischen Erscheinung und im gesellschaftlichen Gebaren trat bei Grosz vor allem im Vergleich mit seiner eigenen dandyhaften Existenz in den Vordergrund der Beobachtung. Der extravagante Individualist Bertolt Brecht wird subtil auf im Äußeren erscheinende innere Widersprüche abgetastet. »Wie ein Mann, der viel mit Maschinen zu tun hat oder mit der Ölkanne unter Autos liegt, trug er stets eine dünne Lederkrawatte – ohne Fettflecke natürlich. Im Gegensatz zu anderen Westen ließ er sich welche mit Tuchärmeln anfertigen; im Schnitt seiner Kleidung betonte er etwas amerikanisch Sackartiges, wenn ich so sagen darf, mit wattierten Schultern und keilförmigen Hosen. (Richtige Amerikaner gingen natürlich längst nicht mehr in solcher Tracht. Nur in Deutschland wirkte sie amerikanisch.) Er trug nie einen Hut, meist eine Ledermütze und bei kühlem Wetter eine Lederjoppe. Ohne das mönchartige Gesicht mit dem in die Stirn gekämmten Haar hätte er ausgesehen wie ein Chauffeur mit einem Schuß russischen Volkskommissars.«[65] Ebenso nahm Grosz die Kleidung Thomas Manns unter die Lupe und definierte deren konservativen, wenn auch auf die jeweilige Mode abgestimmten Charakter als typisch für den geborenen »Herrn«.[66]

In Josef von Sternberg, dem Regisseur und Manager von Marlene Dietrich, beeindruckte Grosz erneut eine amerikanisierte Erscheinung. Dieser steht ihm genau für den Emigranten, den er in früher Jugend bewundert hatte und den er nun in seiner durch den sagenhaften Erfolg legitimierten Variante kennenlernt. In dessen Kleidung – so resümiert Grosz für sich als Modegesetz – werde eine verborgene, unbürgerliche Welt dezent angedeutet, ohne die Gesetze des gutgekleideten Gentleman zu sehr zu überschreiten. Erstklassige, maßgeschneiderte, aber in Details individualisierte Jacketts, weite bequeme Hemdkragen, eine künstlerisch gebundene Krawatte – »als wäre sie dereinst eine lustig flatternde Lavalliere am Hals eines kekken, freien Künstlers aus der Zeit des Alfred de Musset gewesen« – und das in Amerika unübliche Spazierstöckchen, das wie ein Glück bringender Fetisch getragen wird, verbinden sich zum Bild des weltmännisch-gewandten, erfolgreichen Künstlers, der mit seiner Bemerkung, er verdiene höchstens drei mal so viel wie der Präsident der Vereinigten Staaten, selbst die vornehme Berliner Gesellschaft zum Verstummen bringt.[67]



Ankunft Josef von Sternbergs am Bahnhof Zoo in Berlin, 1929
(Ausschnitt)

Dandyhaft-selbstbezogen analysierte Grosz nur die modische Erscheinung der Herrenwelt, zu der er in Konkurrenz stand. Über die Kleidung der ihm begegnenden Damen verlor er kein Wort, sie interessierten ihn nur in der Reduktion auf das Körperliche. Denn »die deutsche Frau ist überhaupt diskussionslos«, ästhetisch wie intellektuell: »Jeist hab ick alleene.«[68] Unweigerlich kommt Grosz bei solch einem apodiktischen Urteil mit sich selbst in Widerspruch, wenn er seine damalige Freundin Succi beschreibt. Freilich ging es hier um die Rückkoppelung eines solchen Urteils an seinen eigenen Intellekt und die eigene Ästhetik.

Eine frühe Konditionierung auf bestimmte weibliche Reize scheint für seine erotischen Phantasien und für seine Körperideale ausschlaggebend gewesen zu sein. Die in seiner

Lenin beim Schachspiel mit Bogdanow, 1908

Autobiographie breiten Raum einnehmende Erzählung von der heimlich beobachteten Entkleidung einer reifen Frau ist durchsetzt von Reizworten, die sich wechselseitig auf Körper und Kleidung beziehen: Wespentaille, volle Brüste, Korsett, Batisthosen, kräftige, dicke Schenkel, Knopfstiefelchen, rosige breite Kugeln des Popos, stramm, üppig und mollig.[69] Diese Stereotypen finden sich später immer wieder in Beschreibungen von Frauen, von Artistinnen über Kellnerinnen[70] bis hin zu seiner eigenen Frau Eva, die er in seine frühen erotischen Phantasien in »jene obszöne Geilheit der 80er Jahre«[71] zwängte: »Das Sehen ist bei mir wichtig – Du erotisches Bild.«[72]

Solche Vorlieben mußten mit dem Mode- und Körperideal der zwanziger Jahre – dem knabenhaft-schlanken Girltypus – kollidieren, so wie dieses nur allzuoft mit den tatsächlichen Körpern in Widerspruch stand. Grosz' Zeichnungen dieser Zeit zeigen daher nicht allein seine Körperideale, sondern entlarven das modische Ideal in der Nichtentsprechung von Kleiderschnitt und Körperform. So wie Grosz die Wohnungen der Häuser durchsichtig und die sich dort abspielenden sozialen Katastrophen sichtbar machte, so wird Kleidung in seinen Zeichnungen transparent, anstatt zu verhüllen enthüllt sie den sozialen Körper.

Nun erwies sich Kleidung nicht immer als ein zuverlässiger Indikator gesellschaftlicher Zugehörigkeit und individueller Eigenarten. Bisweilen versagte Mode als Zeichensystem, und wie die Sprache bewußt oder unbewußt die tatsächlichen Verhältnisse verbergen konnte, so auch die Kleidung. Die daraus resultierende Verunsicherung wird auch bei Grosz bemerkbar. Ein Empfang in der russischen Botschaft glich dem anderer Staaten. Bürgerlich und Unbürgerlich ließen sich nicht unterscheiden. »Zog ein Bolschewist einen Frack an, so sah man darin neben der Entwürdigung des Festgewandes eine höchst zweideutige Verkleidung, denn im Frack sah der Bolschewist genau wie der Kapitalist aus – und eben das war das Bedenkliche.« Und so verwandelt sich das Porträt von Lenin, das Grosz in der Botschaft sieht, in seiner Phantasie in die Schaufensterfigur eines Herrenausstatters: Lenin erscheint ihm im Frack.[73] Eine Photographie, die Lenin beim Schachspiel mit dem Parteisekretär Alexander Bogdanow zeigt, mag dieses Befremden illustrieren: Der westlich gekleidete Lenin sitzt dem in Parteiuniform gehüllten Bogdanow gegenüber.[74]

Grandville, Un insecte fort bien mis et beau danseur, 1842

Die mangelnde Eindeutigkeit oder besser die Mehrdeutigkeit, die sich bei der Dechiffrierung von Kleidung beobachten läßt, geht auf die Entwicklung der Mode im Zeitalter des Bürgertums zurück. Im Lauf des 19. Jahrhunderts hatte sich die im Jahrhundert zuvor nach sozialem Stand noch sehr differenzierte Herrenmode stark vereinfacht. Gegenüber der Vielfalt an Schnitten, Stoffen, Farben und der Accessoires hatten sich mit der Entstehung der bürgerlichen Industriegesellschaft einige wenige standardisierte Anzüge in vorwiegend dunklen Stoffen für das Berufs- und Gesellschaftsleben durchgesetzt. Die bürgerliche Uniformierung ging Hand in Hand mit der industriellen Serienproduktion der Kleidung selbst. Neutralität und Unauffälligkeit galten als unabdingbare Verhaltensnormen und erzeugten genau jenes Gefühl einer schwarzen homogenen Masse, in der das Individuum aufging, und zeitigte jene Assoziation der Insektenwelt, die auch Grosz beunruhigte.[75]

Wohl nicht ganz zufällig stammen sowohl das Bild, das er wählt, wie das Phänomen selbst aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Es war Grandville, der in seinen »Scènes de la Vie privée et publique des Animaux« von 1842 die Analogien zwischen Mensch und Tier im Gesellschaftlichen erstmals bildlich umfassend analysierte. Die Hoffnung auf Befreiung von den Traumata durch die Groteske lag den Szenen ebenso zugrunde wie der Wunsch, mit Hilfe der Übertragung in die Tierwelt die gesellschaftlichen Ge- und Mißbräuche zu entlarven. Die Herrenmode der Zeit mit ihren langschößigen schwarzen Cuts und der Korsettierung inspirierte zur Metamorphose des Stutzers in ein Insekt, das sich im Spiegel wohlgefällig betrachtet und seine Wirkung prüft.[76] Grosz hat seine geistige Verwandtschaft zum Werk Grandvilles vermutlich erst 1943 entdeckt. Um so bemerkenswerter sind manche Parallelen.[77]

Die zunehmende Gleichförmigkeit der Kleidung und das Bestreben nach Unauffälligkeit konzentrierten die Aufmerksamkeit in einer gegenläufigen Entwicklung auf feine Details in der äußeren Erscheinung. Mit ihrer Hilfe versuchte man einerseits, sich aus der breiten Masse herauszuheben, andererseits Rückschlüsse auf die Persönlichkeit und die soziale Stellung des Gegenübers zu ziehen. Die Kunst der feinen Unterschiede war die Domäne des Dandy, dessen wichtigstes Bestreben es war, die Gesetze der Mode peinlich-korrekt zu erfüllen, sie zugleich aber in der ausgewählten individuellen Nuancierung zu durchbrechen und so selbst zum Gesetzgeber in Modefragen und in Fragen des gesellschaftlichen Umgangstones zu werden.

Grosz' Verunsicherung durch eine nicht auf eindeutige Aussagen über den Träger festzulegende Kleidung, sei es bei Brecht, Lenin oder Lunatscharski, gab ihm selbst Sicherheit in seinen öffentlichen Rollen, das heißt in der Verunsicherung anderer. Sie hätte ihn zugleich aber warnen müssen, die äußeren Zeichen zu einer Typologie der Charaktere und Gesellschaftsschichten zu entwickeln, die in seinen Zeichnungen eindeutige Aussagen ermöglichen sollte. Das System aus Physiognomie, Kleidung und Attributen verhinderte bisweilen eine an der Realität zu messende Differenzierung. Tucholsky sah sich angesichts der Mappe »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse« zur Kritik an den Groszschen Stereotypen herausgefordert: Die dargestellten Bankiers und Industriellen »sehen anders aus. Differenzierter, drei Rasternummern feiner; nicht besser: anders«.[78] Die Verfeinerung des Kleidercodes und die industrielle Massenproduktion des Singulären als Phänomene der Modeentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts erschwerten das Handwerk des Karikaturisten und drohten, dem Dandy die Existenzgrundlage zu entziehen.[79]

Das Dandytum verstand sich als eine Kunstform, die sich nicht auf die rein äußerliche Erscheinung reduzierte, sondern den ganzen Lebensentwurf umfaßte. Der Dandyismus, stellt Baudelaire fest, sei ein Phänomen von Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig und die Aristokratie noch nicht machtlos sei. Er stelle das letzte Aufbäumen von Heroismus in einer Zeit des Niedergangs dar.[80] In Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs, in denen die hierarchischen Strukturen durchlässiger sind, kann der Dandy seine Meisterschaft des Paradoxen, seinen Zynismus, seine Revolte gegen die bürgerliche Ordnung in immer wieder neuen Provokationen und Maskeraden inszenieren. Nicht zufällig bediente sich auch der Dadaismus, der sich mit dem Dandyismus in der Verachtung und im Kampf gegen das Bürgertum traf, dandyhafter Taktiken. Der Verlust der Überzeugung, man könne die Welt aus einem Punkt heraus erfassen, der die Krise, aus der die moderne Kunst geboren wurde, charakterisiert, führte zum dadaistischen Spiel mit verschiedenen Realitätsebenen und zum Prinzip der Collage. Die in der Collage entwickelte Brechung der Wahrnehmungs- und Darstellungsformen sollte einen neuen Zugang zur Realität und zu deren Veränderungen schaffen. Dem gleichen Zweck dienten die das Publikum provozierenden öffentlichen Maskeraden der Dadaisten.

Grosz selbst produzierte sich in immer wieder neuen Rollen, in denen er seine Zeitgenossen düpierte und brüskierte, zugleich aber auch immer wieder sein eigenes Ich in Frage stellte: als holländischer Kaufmann, Frauenmörder, Revolverheld und Indianer, als Steptänzer und Sänger und als Tod. Indes waren seine Rollenspiele mehr als eine dadaistische Episode, sie sind Teil seines dandyistischen und künstlerischen Selbstverständnisses: Als Dandy steht er außerhalb eines Typus, als Künstler verwandelt er sich den verschiedenen Stilrichtungen der Moderne an, ohne sich auf eine festlegen zu wollen.[81]

Schon früh zeigt sich bei ihm der Hang, seine Person als Addition mehrerer Realitäten zu sehen. In seinen Briefen schlüpft er in die Haut verschiedener, frei erfundener oder historischer Personen, die für die verschiedenen Aspekte seines Ichs stehen und zeitweilig einander überblenden. Was später in die Maxime Walt Whitmans »Ich enthalte Vielheiten, und warum sollte ich mir nicht widersprechen?« mündet[82], beginnt während des Ersten Weltkriegs konkrete Formen anzunehmen. In dem bekannten, oft zitierten Brief an Robert Bell spricht Grosz von »Doppelgängern, fantomatische[n] Figuren, in denen ich ganz bestimmte Träume, Ideen, Neigungen usw. real werden lasse«, um fortzufahren: »Ich fetze gleichsam 3 andere Personen aus meinem inneren Vorstellungenleben heraus, ich glaube selbst an diese vorstellenden Pseudonyme. Allmählich sind drei fest umrissene Typen entstanden. 1. Grosz. 2. Graf Ehrenfried, der nonchalante Aristokrat mit gepflegten Fingernägeln, darauf bedacht, nur sich zu kultivieren, mit einem Wort: der aparte aristokratische Individualist. 3. Der Arzt Dr. William King Thomas, der mehr amerikanisch-praktisch materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz.«[83]

George Grosz in seinem Berliner Atelier, Nassauische Straße 4, um 1920

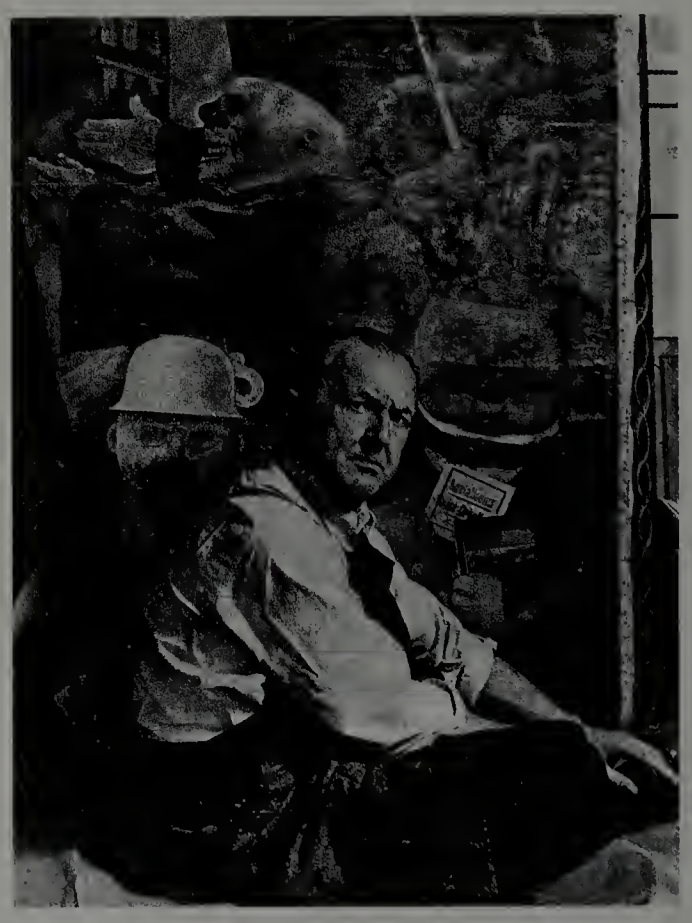
George und Eva Grosz in ihrem Haus in Huntington, Long Island, um 1950

Die Schöpfung »fantomatischer Figuren«, die gleichberechtigt und unverbunden nebeneinander stehen, entspricht einer aus der Wahrnehmung der modernen Großstadt gewonnenen Weltsicht, in der die Phänomene nicht mehr kausal aufeinander bezogen, sondern parataktisch angeordnet sind. Diese Sichtweise schlägt sich in der formalen Gestaltung von Grosz' frühen Großstadtzeichnungen, in seinen Collagen, seiner Lyrik und Briefprosa nieder.[84]

Grosz wollte mit seinen Auftritten provozieren und verunsichern, aber zugleich geben sie Zeugnis von eigener Verunsicherung, weisen auf einen empfindsamen und verletzlichen Charakter hin. Die Figuren legte er nach dem Motto »Zu einer Unterhaltung ziemt es sich zu kommen wie zu einem Maskenball«[85] wie einen Schutzschild um seine Persönlichkeit. Die frühen Verletzungen der Kindheit, die Angst vor Demütigung und Wehrlosigkeit, so meint Grosz später, hätten zur Zurückhaltung in der Offenbarung von Gefühlen geführt, die Enttäuschungen hätten ihn zum Zyniker, zum Satiriker werden lassen. Sein Glaube, zu Höherem bestimmt zu sein, habe zur Rebellion gegen seine einfache Herkunft und zum Mittel der Verkleidung geführt. Grosz' Rollenspiele sind der Versuch, sich nicht für eine Position vereinnahmen zu lassen und dadurch angreifbar zu werden. Hugo Ball hatte in seinen Reflexionen über die Existenz des Künstlers ähnlich entschieden: »Die Selbstbehauptung legt die Kunst der Selbstverwandlung nahe.«[86]

Zuweilen verlangte die Selbstbehauptung auch die Flucht aus der Stiftung des dadaistischen Chaos in die ruhigen Gefilde des gesellschaftlichen Gegners und verlangte statt der Verneinung die Bejahung. In bürgerlicher Privatheit und familiärem Idyll genießt Grosz die Befreiung von den äußeren Zwängen des Dandyismus, »der das Unvorhergesehene liebt und die Pedanterie der häuslichen Tugenden verabscheut«.[87] Auch die reflektierte Einnahme des Gegenstandpunktes ist eine Inszenierung. Der Versuch, diese Rolle zu verinnerlichen, um der heilen Welt des »American dream« teilhaftig zu werden, muß tragisch scheitern, trotz der neuen Lebensmaximen »Niemand zu Leide, allen zur Freude« und »Alles schön finden!« Die Anpassung an die amerikanische Gesellschaft mißlingt, weil Grosz zur Mimikry unfähig ist, weil, auch wenn »das Leben wirklich schöner [ist], wenn man ja sagt anstatt nein zu sagen«[88], seine gesunde Skepsis, seine »Neigung, eher zu verneinen als zu bejahen«[89], obsiegen, weil er die »saubere amerikanische Normalität« als einen von Zeitschriften und Werbung genährten fiktiven Wunschtraum durchschaut. Seinen Freunden Otto Schmalhausen und Ulrich Becher kann er die Zerstörung der Spitzwegwelt, das Dasein eines armen Schluckers eingestehen. Alles andere seien »Schulden, Clownerie, Hochstapelei und Lebenskunst«; hinter der Berühmtheit stecke ein großes Loch.[90] Ein menschliches und künstlerisches Scheitern.

Wenn der späte Grosz sich im Photo vor seinem frühen Hauptwerk (Kat. IX.31) in der Manier chinesischer Zen-Maler in der eigenen Bildwelt eskamotiert und in sie als Stütze der Gesellschaft eingeht, so formuliert er mit dieser Infragestellung des eigenen Lebens und der eigenen Person ein letztes dandyistisches und dadaistisches Paradox.



George Grosz vor seinem Gemälde »Stützen der Gesellschaft«, 1957

Anmerkungen

1 Zit. nach Georges Brummel (Pseudonym): Der gutgekleidete Mann, Dresden o.J. (1910), S. 3.
2 Hans Sahl: George Grosz oder Die Vertreibung aus dem Paradies, in: Karl Riha (Hg.): George Grosz – Hans Sahl: So long mit Händedruck. Briefe und Dokumente, Hamburg 1993, S. 7–24, hier S. 19 f.
3 Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit, München – Leipzig 1927, S. 64.
4 Wieland Herzfelde: Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben, Berlin 1969, S. 165.
5 George Grosz: Gesang an die Welt, zit. nach: Schneede 1975, S. 49.
6 Autobiographie 1974, S. 84.
7 Ebd., S. 84; vgl. Brief an Hans Sahl von 1955, in: Karl Riha, wie Anm. 2, S. 75. Zu sehen auf einer Photographie seiner Wohnung in der Nassauischen Straße von 1920; George Grosz-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.
8 Autobiographie 1974, S. 191.
9 Der Herr, 1921, Heft 4, S. 3.
10 Wieland Herzfelde: Immergrün, wie Anm. 4, S. 175.
11 Hints to the Bearers of Walking-Sticks and Umbrellas, London 1809, S. 28: »Common sense, and a small degree of sympathy with general distress point out an easy method of avoiding all the above disorders, viz. that the Cane or closed Umbrella should be borne as close to the body, as near to the front as possible, and constantly in perpendicular position.« Übersetzung bei Ulrich Klever: Spazierstöcke. Zierde, Werkzeug und Symbol, München 1984, S. 28.
12 Sammlung der Photographie, Berlinische Galerie, Berlin.
13 Walter M. F. Becker: Der Herr von Heute. Das neue Herrenbrevier, Berlin 1927, S. 40.
14 F. W. Koebner: Der Gentleman. Ein Herrenbrevier, Berlin 1914, S. 80 ff.
15 Anton Kuh: Der Hass gegen das Monokel, in: Der Querschnitt, 1925, S. 683–685, hier S. 683.
16 Knust 1979, S. 66 (3. 5. 1918).
17 Walter Mehring: Berlin Dada, Zürich 1959, S. 35 f.
18 Anton Kuh: Der Hass gegen das Monokel, wie Anm. 15, S. 683.
19 Autobiographie 1974, S. 259.
20 Richard Huelsenbeck, in: Neue Zürcher Zeitung, 14. 7. 1959. Zum Verhältnis von Grosz' Dandytum zu seinem Leben und Werk siehe Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart – Zürich 1989, S. 63–80.
21 Neven DuMont 1992, S. 25: »Schick mir Kataloge von Schneiderfirmen«, S. 42: Krawattenlieferung aus London; siehe auch Karl Riha, wie Anm. 2, S. 75; Knust 1979, S. 410 (29. 4. 1948); ebd., S. 326 (18. 12. 1943).
22 Wieland Herzfelde: Immergrün, wie Anm. 4, S. 166.
23 George Grosz. Ausst.Kat. Kunst Kammer Martin Wasservogel, Berlin (Dezember) 1926, Taf. V, Nr. 15.
24 Interview mit Susanne Carwin im Bayerischen Rundfunk, 1954.
25 Autobiographie 1974, S. 220.
26 Ebd., S. 88.
27 O. E. Schoeffler und William Gale: Esquire's Encyclopedia of 20th Century Men's Fashion, New York 1973, S. 7: Anzug von Hart, Schaffner & Marx aus dem Jahr 1911.
28 Knust 1979, S. 52 (1917).
29 Brief Karl Hubbuchs, zit. nach: Fischer 1976, S. 21.
30 Elegante Welt, 1914, Heft 35/36, S. 7, und Heft 37/38, S. 8 f. (Das Ende der englischen Herrenmode).
31 Knust 1979, S. 36 (Mai 1916).
32 George Grosz: Amerikanische Umgangsformen, in: Der Querschnitt, 1933, S. 16–19, hier S. 16.
33 Plakatsammlung, Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1989/129.
34 Raoul Hausmann: Mode, in: G, 1924, Heft 3, S. 50–52, zit. nach Raoul Hausmann: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, Texte bis 1933, Bd. 2, München 1982, S. 101–104, Zitate S. 103 und 101 f.
35 Elegante Welt, 1914, Heft 9, S. 20, und Georges Brummel: Der gutgekleidete Mann, wie Anm. 1, S. 34.
36 Karl Riha, wie Anm. 2, S. 68. – Auslassungen im Zitat.
37 Die Weltbühne, 1921, S. 454, zit. nach Karl Riha (Hg.): Dada Berlin, Stuttgart 1977, S. 127.
38 Hugo Ball: Flametti oder Vom Dandyismus der Armen, Berlin 1918. Grosz hat für eine spätere, nicht realisierte Ausgabe des Werkes mehrere nicht mehr zuweisbare Illustrationen geschaffen, siehe: Dückers 1979, S. 251.
39 Autobiographie 1974, S. 20.
40 Ebd., S. 181.
41 Der Uhu, 1927, Heft 11, S. 38 f.
42 Der Uhu, 1926, Heft 1, S. 68 ff.
43 Max Schmeling: Erinnerungen, Berlin 1981, S. 86 f.; siehe auch F. O.: Ist der Boxsport roh?, in: Der Querschnitt, 1921, S. 221–223, und Georges Carpentier: Die Psychologie des Boxens, in: Ebd., 1926, S. 383 f.: »Der gewissenhafte Boxer ist ... ein sich stets gut benehmender, anständiger Bursche, ein Gentleman von Natur und Zierde seiner Nation.«
44 Erschienen 1925 als Ullstein-Sonderheft Nr. 21–22, siehe: Knust 1979, S. 89 (8. 8. 1925).
45 Autobiographie 1974, S. 288.
46 George Grosz: Man muß Kautschukmann sein, in: Neue Jugend, 2. Jg., 1917, Heft 8, zit. nach: Schneede 1975, S. 36.
47 Berliner Börsen-Courier, 13. 4. 1918, zit. nach: Bergius 1989, S. 30.
48 Knust 1979, S. 54 (30. 6. 1917).
49 Max Schmeling: Erinnerungen, wie Anm. 43, S. 101.
50 Men's Wear, 8. 5. 1925, S. 147.
51 Knust 1979, S. 414 (16. 9. 1948).
52 Autobiographie 1974, S. 116: »Meine Kunst jedenfalls sollte Gewehr und Säbel sein; die Zeichenfedern erklärte ich für leere Strohhalme, solange sie nicht am Kampf für die Freiheit teilnähmen.«
53 Max Schmeling: Erinnerungen, wie Anm. 43, S. 93.
54 Berliner Tageblatt, 20. 7. 1920, zit. nach: Karl Riha: Dada Berlin, wie Anm. 37, S. 126.
55 Knust 1979, S. 179 (21. 7. 1933); vgl. Autobiographie 1974, S. 229 f.
56 Interview mit Susanne Carwin im Bayerischen Rundfunk, 1954, ebenso in einem Vortrag (Interview?) von 1959.
57 Autobiographie 1974, S. 146.
58 Ebd., S. 94.
59 Knust 1979, S. 397 (Juli 1947).
60 Siehe dazu Werner Spies: Panoptikum des Häßlichen. George Grosz und die deutsche Physiognomie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 7. 1993.
61 Knust 1979, S. 44 (1916/17); ähnlich noch in einem Brief vom 9. 8. 1954, ebd. S. 484.
62 Ebd., S. 122 f. (28. 7. 1931).
63 Autobiographie 1974, S. 150.
64 Ebd., S. 42 f.
65 Ebd., S. 181 f.
66 Ebd., S. 264.
67 Ebd., S. 190 ff.
68 Knust 1979, S. 44 (1916/17) und S. 58 (3. 3. 1918).
69 Autobiographie 1974, S. 28–35.
70 Ebd., S. 27, 55, 83.
71 Knust 1979, S. 140 (17. 6. 1932) und S. 144 (26. 6. 1932).
72 Ebd., S. 143 (25. 6. 1932).
73 Autobiographie 1974, S. 147 f.
74 Ebd., S. 175. Die gleiche Verunsicherung sucht Grosz noch ein zweites Mal heim, als er in Rußland dem Volkskommissar für Bildung und Kultur A. W. Lunatscharski vorgestellt wird, der ihm in westlich-bürgerlichen Schuhen mit Lackspitzen entgegentritt, während der ihn begleitende Volkskommissar grobe Filz-Soldatenstiefel trägt.
75 Zur Modegeschichte im 19. Jahrhundert siehe Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens, Frankfurt a. M. 1986, S. 209–225.
76 Gottfried Sello (Hg.): Grandville. Das gesamte Werk, 2 Bde., München 1969, Bd. 2, S. 849: Un insecte fort bien mis et beau danseur (Ein gutgekleidetes Insekt und dazu ein schöner Tänzer).
77 Knust 1979, S. 325 (8. 11. 1943); siehe: Flavell 1988, S. 231 ff.
78 Schneede 1975, S. 168.
79 Roland Barthes: Das Dandytum und die Mode, in: Verena von der Heyden-Rynsch (Hg.): Riten der Selbstauflösung, München 1982, S. 304–308.
80 Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens, in: Der Künstler und das moderne Leben. Essays, ›Salons‹, intime Tagebücher, Leipzig 1990, S. 290–320, hier S. 309.
81 Zum Verhältnis von Dadaismus und Dandyismus ausführlich Hanne Bergius: Der Da-Dandy – Das »Narrenspiel aus dem Nichts«, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S. 3/12–3/29. Zur Bedeutung des Dandyismus für die literarische Moderne siehe Wilfried Ihrig: Literarische Avantgarde und Dandyismus. Eine Studie zur Prosa von Carl Einstein bis Oswald Wiener, Frankfurt a. M. 1988, im besonderen S. 13–34.
82 Autobiographie 1974, S. 243.
83 Knust 1979, S. 30 f. (September 1915).
84 Ebd., S. 52 f. (1917) und S. 60 ff. (1918).
85 Ebd., S. 322 (8. 11. 1943).
86 Hugo Ball: Die Flucht aus der Zeit, wie Anm. 3, S. 144.
87 Barbey d'Aurevilly: Georges Brummel, in: Gerd Stein (Hg.): Dandy – Snob – Flaneur, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1985, S. 24–41, hier S. 33.
88 Autobiographie 1974, S. 233.
89 Ebd., S. 266.
90 Knust 1979, S. 415 (Oktober 1948) und S. 511 (27. 12. 1957).

George Grosz, Jigsaw Puzzle, 1935, aus der Mappe »Interregnum«, 1936

Barbara McCloskey

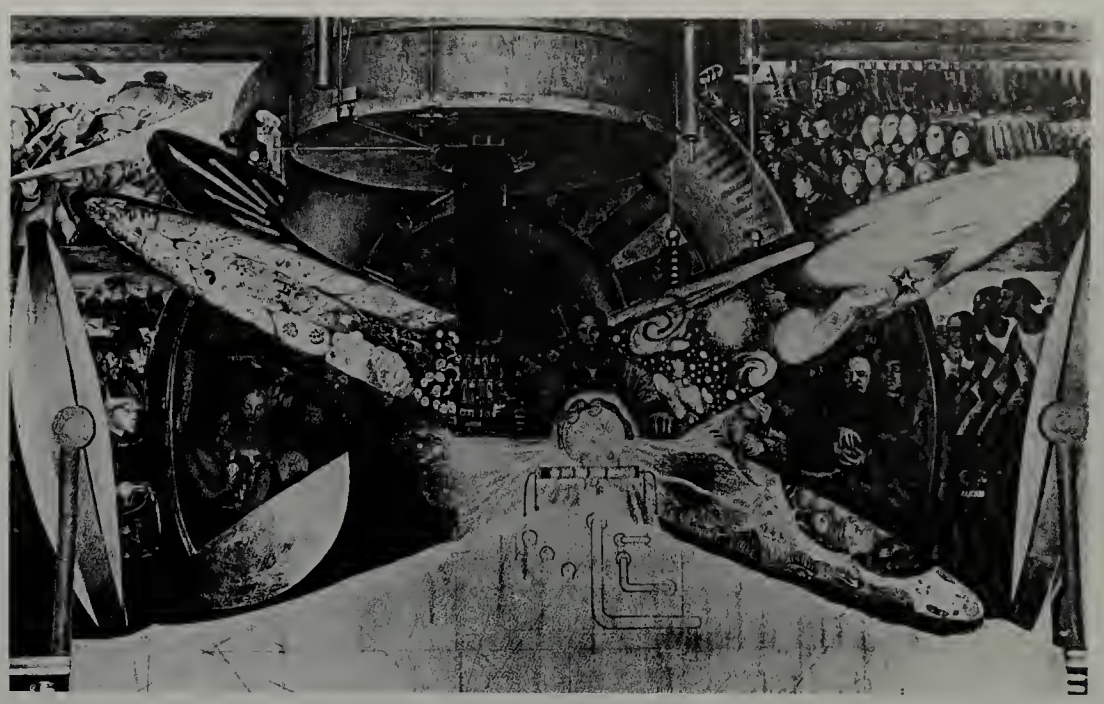
George Grosz in den USA

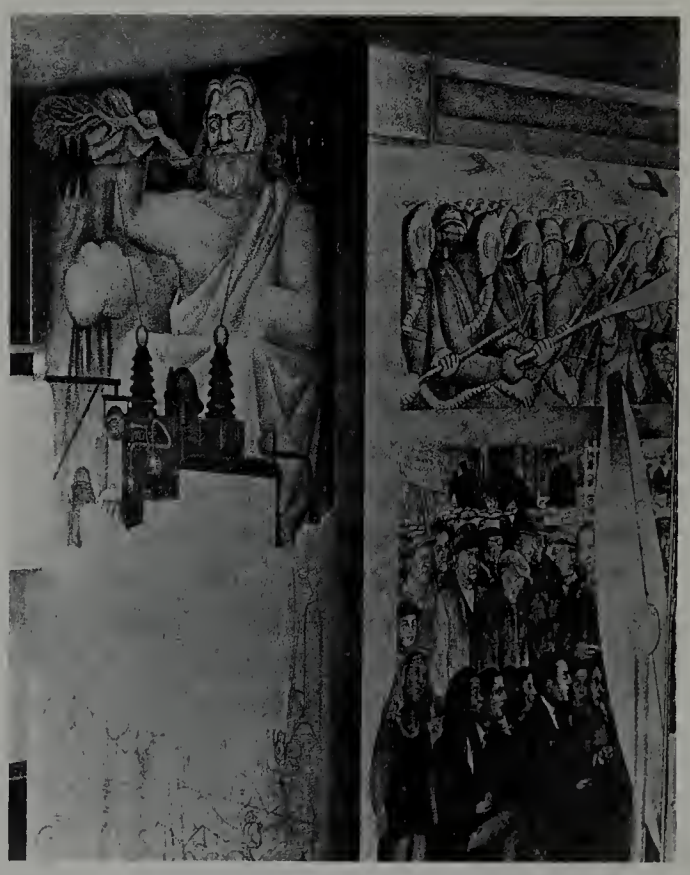
Kunst und Antistalinismus in den dreißiger Jahren[1]

Seit seiner Emigration in die USA im Jahre 1933, nur Tage vor Hitlers Ernennung zum Reichskanzler, begannen in linken Zirkeln Gerüchte zu kursieren, Grosz hätte seine Karriere als einer der führenden Künstler, die für die Ziele der Kommunistischen Partei eintraten, aufgegeben. Dieses Gerücht schien Grosz selbst zu bestätigen: erstens in einer Reihe von Briefen, in denen er seine sich im Exil befindenden marxistischen Freunde davor warnte, Vorurteile gegenüber den Fakten des »amerikanischen« Lebens zu entwickeln[2]; zweitens durch seine unkritischen Aquarelle und Zeichnungen der New Yorker Stadtszenerie aus dieser Zeit; und schließlich durch die Veröffentlichung seiner letzten lithographischen Mappe »Interregnum« 1936, in der einige Blätter den Kommunismus als bloße Variante des Faschismus verdammen. Malcolm Cowley hat in einer der wenigen Rezensionen »Interregnum« als eine »Hasshymne« abgetan. Diese Mappe sei ein Zeichen für Grosz' Verlust der politischen Überzeugungen, die dessen herausragende Arbeiten der zwanziger Jahre inspiriert hatten, und lasse ihn nurmehr als Randgestalt der zunehmend politisierten New Yorker Kunstszene der dreißiger Jahre erscheinen.[3]

Obschon Cowleys Urteil über Grosz' amerikanisches Werk im Kontext der Kulturpolitik des Jahres 1936 gefällt wurde, ist es nach wie vor charakteristisch für die Beurteilung seiner Kunst aus diesem Zeitraum. Sie gilt als im wesentlichen unpolitisch und marginal in ihrer Bedeutung nicht nur im Vergleich mit der amerikanischen Kunst, sondern auch im Hinblick auf sein früheres Schaffen.[4] Entgegen solchen Einschätzungen fuhr Grosz jedoch fort, politische Urteile in seiner Kunst zu äußern – in sich widersprüchliche Urteile, die radikaler und revolutionärer sind, als dies bisher anerkannt worden ist. Diese Urteile stellen Grosz nicht an den Rand, sondern ins Zentrum der Konflikte, in die die amerikanische Linke nach 1933 verstrickt war.

Als Grosz 1933 in den USA ankam, erlebte er aus erster Hand das sensationsträchtigste Ereignis der New Yorker Kunstszene der dreißiger Jahre mit: die Zerstörung von Diego Riveras





Diego Rivera, Man at the Crossroads, Mitteltafel des RCA-Wandbildes, 1933

Diego Rivera, Jupiter, Seitentafel des RCA-Wandbildes, 1933

RCA-Wandbild im Rockefeller Center. Grosz sah es vier Tage bevor Rivera die Anweisung bekam, die Arbeit an dem Projekt einzustellen, weil er sich geweigert hatte, ein Porträt Lenins aus der Komposition zu entfernen.[5] Rivera hatte das Auftragsthema »Man at the Crossroads with Hope and High Vision to the Choosing of a New and Better Future« (»Die Menschheit am

Scheideweg von Hoffnung und hehrer Vision zur Wahl einer neuen und besseren Zukunft«) zum Anlaß genommen, sein eigenes revolutionäres Programm vorzustellen: Er schuf eine Darstellung der Wohltaten des Sozialismus, welche die rechte Seite der Haupttafel zeigt, gegenüber den Erniedrigungen des Kapitalismus, die auf der linken dargestellt sind. In einer Komposition über die Vorderwand und auf den zwei Seitenwänden des Fahrstuhlschachts gegenüber dem Haupteingang des RCA-Gebäudes ist Riveras »Menschheit am Scheideweg« als muskulöser Arbeiter im Overall personifiziert, von den zwei Kolossalbildern Jupiter und Cäsar auf den Seitenwänden flankiert. Der Arbeiter bedient eine phantastische Maschinerie der Schwertechnologie, die unter seiner Kontrolle und Verantwortung steht.[6]

Während Künstler und Intellektuelle scharfen Protest äußerten, als das unvollendete Wandbild im Februar 1934 entfernt wurde, weigerte sich die Kommunistische Partei standhaft, Rivera im RCA-Streit zu unterstützen, und verfolgte statt dessen ihre offene Kampagne, Rivera innerhalb der revolutionären Kulturpolitik zu diskreditieren.[7] Riveras Bereitwilligkeit, seit seinem Ausschluß aus der mexikanischen KP im Jahr 1929 gut dotierte Aufträge von kapitalistischen Mäzenen in den USA anzunehmen, hatte zu wiederholten Opportunismus-Vorwürfen geführt und zu der Anschuldigung, der Verlust seines Engagements für die Partei habe seine künstlerischen Leistungen kompromittiert.[8] Grosz verfolgte diese Beschuldigungen mit Interesse[9] und war sicher überrascht über das Ausmaß, in dem Riveras Schwierigkeiten den seinen nach 1924 glichen, als die KPD ihre Einmischung auf die Spitze trieb.[10] Nach wiederholten Angriffen sowohl seitens seiner kapitalistischen Auftraggeber als auch der kommunistischen Linken, reiste Rivera im Dezember 1933 nach Mexiko und wandte sich von dem ehrgeizigen revolutionären Kulturprogramm, das er in den USA verfolgt hatte, ab.

Riveras aufsehenerregende Karriere, so kurz sie auch war, brachte die unterschiedlichen Auffassungen innerhalb der marxistischen Linken über die angemessene Rolle des Künstlers und über das Wesen der Kunst im revolutionären Klassenkampf ans Licht; es wurden Debatten geführt, an denen Grosz selbst schon in den zwanziger Jahren teilgenommen hatte. Seit dem Charkower Kongreß der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller im Jahr 1930 nahmen die »John Reed Clubs« in den USA eine zunehmend sektiererische Position in bezug auf die vorrangige Rolle der Arbeiter im Klassenkampf ein. Sie erzwangen eine Ächtung der formalistischen Experimente in den Künsten, die mit der bürgerlichen Kulturtradition assoziiert wurden. In den frühen dreißiger Jahren waren die »John Reed Clubs« in den USA das akzeptierte Schiedsgericht für alle radikalen politischen und kulturellen Angelegenheiten, die in der Partei auftraten. Die »John Reed Clubs« betrachteten aber das Schaffen von Kunst als eine zweitrangige Sache des ideologischen Überbaus und aus diesem Grund als unbedeutend für die eigentliche politische Aufgabe, die jeweils notwendigen Bedingungen für revolutionäre Aktionen sicherzustellen. Daher widmeten die Clubs den größten Teil ihrer Energien der politischen und gewerkschaftlichen Arbeit.[11]

Rivera, der seine Ansichten in V. F. Calvertons parteiunabhängiger marxistischer Zeitschrift »The Modern Monthly« publizierte, gehörte zu den vielen Künstlern und Intellektuellen, die offen die Haltung der Partei und der »John Reed Clubs« in diesen Fragen angriffen.[12] In einem Essay mit dem Titel »What is Art For?« vom Juni 1933 widersprach Rivera den Erklärungen der Partei, indem er die Kunst als lebenswichtig in ihrer Bestimmung verteidigte, die materiellen Bedingungen zu verändern und zwar durch Bildung von Klassenbewußtsein; ein Prozeß, in dem auch formalistische Experimente einen Platz hätten.[13] Rivera artikulierte einen in Teilen der marxistischen Linken verbreiteten Unmut über den zunehmend doktrinär werdenden Standpunkt der Partei. Der Anspruch der marxistischen Theorie auf Wissenschaftlichkeit und ihre Auffassung von Geschichte als zielgerichtet im Sinn linearen Fortschreitens wurden in Frage gestellt wie auch die Führungsrolle der Arbeiter im Klassenkampf und die Voraussagen über den zwangsläufigen Zusammenbruch des Kapitalismus. Die Partei hatte nicht nur in Deutschland versagt, wo ihre Kriegserklärung an die Sozialdemokraten Hitler den Weg an die Macht erleichtert hatte, sondern auch in den USA, wo es der Partei selbst auf dem Tiefpunkt der Depression nicht gelungen war, die amerikanische Arbeiterklasse zu revolutionären Aktionen zu bewegen. Die schlechten materiellen Bedingungen allein hatten sich eindeutig als unzureichend erwiesen, um eine revolutionäre Haltung in der Arbeiterklasse entstehen zu lassen; auch konnte man die Arbeiterklasse nicht länger als objektive Kraft progressiver historischer Veränderung ansehen.

Calvertons »Modern Monthly« veröffentlichte regelmäßig die Meinungen der Antistalinisten, der Anhänger Lovestones bis hin zu den

Trotzkisten, die alle offen die Auffassungen der Partei vom unumgänglichen »Fortschritt« ablehnten und statt dessen für eine nüchterne Einschätzung der spezifisch amerikanischen Bedingungen und die Notwendigkeit, »Marx zu amerikanisieren«, plädierten. Die konfliktträchtige Position, in der sich die antistalinistische Linke folglich befand, gezwungen, einen schmalen ideologischen Grat zwischen revolutionärem Internationalismus und amerikanischem Chauvinismus, zwischen Radikalismus und Reaktion zu beschreiten, bestimmte auch die Reaktionen auf den von Grosz vertretenen »Amerikanismus« und seine ablehnenden Kommentare zum Begriff »Fortschritt« in den frühen dreißiger Jahren, die sowohl bei der nationalistischen Rechten wie der antistalinistischen Linken Anklang fanden.[14]

Im April 1933 stellte Grosz erneut Kontakt zu Max Eastman her, einem amerikanischen Schriftsteller und einem der führenden Trotzkisten.[15] Zu dieser Zeit verfaßte Eastman eine Kritik über die amerikanische Kommunistische Partei, die auf ihre gespaltene Haltung im Fall des RCA-Wandbilds sowie ihre Entscheidung, an den Anweisungen der Charkower Konferenz festzuhalten, abzielte. Eastman veröffentlichte seine Attacke mit dem Titel »Artists in Uniform« im August 1933 in »The Modern Monthly«.[16] Als der Artikel im folgenden Jahr in Buchform erschien, empfahl Grosz ihn wärmstens seinem Mäzen Felix Weil (siehe Kat. IX.28), dem Mitbegründer der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung.[17] In der vernichtendsten Analyse der Kulturpolitik der KP, die je in der amerikanischen linken Presse veröffentlicht worden war, warf Eastman der Moskauer Führung vor, die Kunst in dem kaum verhehlten Bestreben zu reglementieren, Kritik an Stalins Parteibürokratie zu unterdrücken. Indem er auf einer Unterscheidung von Kunst und Propaganda insistiert, bietet Eastmans Artikel vielleicht eine der eindringlichsten und einflußreichsten Argumentationen seiner Zeit für eine grundlegende Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Politik aus einer linken Perspektive – eine Neubestimmung mit Folgen für die spätere Entstehung des Abstrakten Expressionismus im selben Jahrzehnt.[18]

Im Januar 1934 schlug Eastman, nachdem er gemeinsam mit Calverton Herausgeber von »The Modern Monthly« geworden war, Grosz vor, in Zusammenarbeit mit Rivera künstlerischer Direktor der Zeitschrift zu werden.[19] Grosz stellte lediglich eine satirische Illustration für »The Modern Monthly« fertig, ein Bild, das Oswald Spenglers Prophezeiungen aus dessen Buch »Der Untergang des Abendlandes« in die marxistische Terminologie des dialektischen Verhältnisses von Kapitalismus und Faschismus umsetzt.[20]

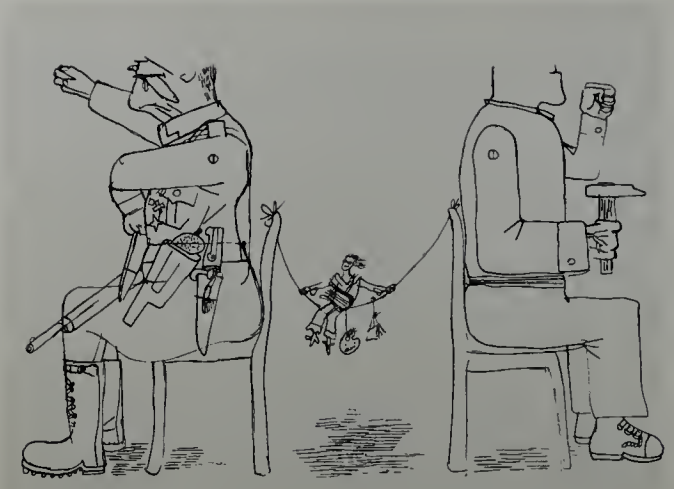
George Grosz, Spengler, in: The Modern Monthly, April 1934. Mit der Bildunterschrift: »Spengler: Out of the capitalistic swamp he comes . . .« (»Spengler: Aus dem kapitalistischen Sumpf kommt er . . .«)

Grosz' »Spengler« erschien als Frontispiz der Ausgabe des »Modern Monthly« vom April 1934, eine der bedeutendsten Publikationen der Zeit für marxistische Kreise. Dieselbe Ausgabe veröffentlichte Beiträge zu einem zuvor großangekündigten Symposium über Kommunismus, unter anderem von Bertrand Russell, John Dewey, Morris Cohen und Sidney Hook. Das Symposium war organisiert worden als eine Reaktion auf die Unruhen im Madison Square Garden vom 16. Februar 1934, als KP-Mitglieder eine Kundgebung der Sozialisten gestört hatten, um gegen den bewaffneten Angriff der österreichischen Regierung auf Arbeiterhäuser in Wien zu protestieren. Der Vorfall im Madison Square Garden ähnelte stark den sektiererischen Parteitaktiken, die für die Ereignisse in Deutschland verantwortlich waren. Dies veranlaßte die Teilnehmer des Symposiums, jegliche Assoziierung von marxistischer Theorie mit ihrer gegenwärtigen Manifestation in der offiziellen KP zu vermeiden und schließlich sogar die Gründung einer neuen Internationale zu fordern.[21]

Mit dem amerikanischen Schriftsteller John Dos Passos, der Grosz später bei der Herstellung von »Interregnum« unterstützte, kritisierte ein ehemaliger Parteianhänger die sektiererischen Taktiken. Im März 1934 druckte das parteinahe Blatt »New Masses« Dos Passos' »Open Letter to the Communist Party«, in dem

George Grosz, Jigsaw Puzzle, aus der Mappe »Interregnum«, 1936

George Grosz, Art Is Eternal, aus der Mappe »Interregnum«, 1936



er für eine einheitliche Strategie gegenüber der wachsenden Bedrohung durch den Faschismus plädierte.[22]

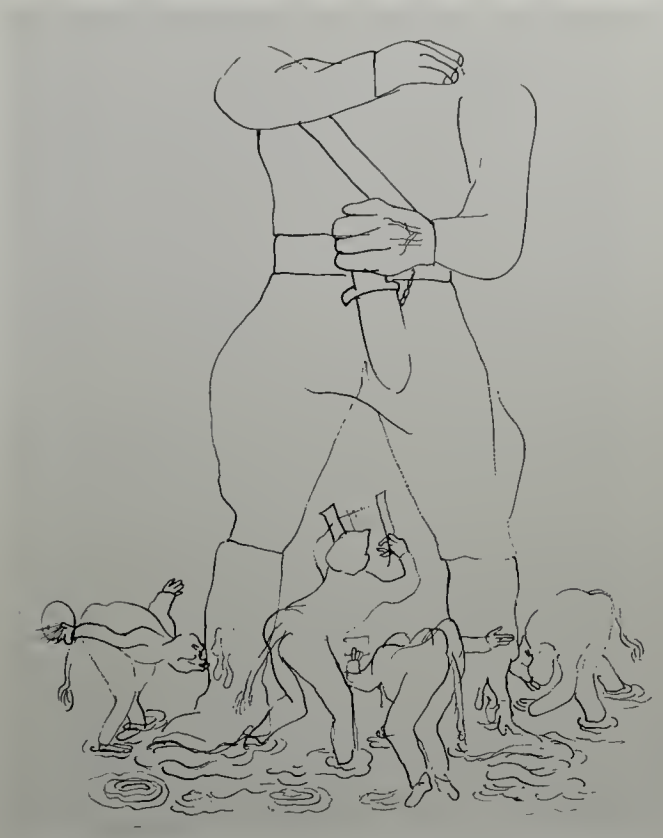
Bevor allerdings solche Forderungen nach Einigkeit von der antistalinistischen Linken Wirkung zeigen konnten, kam der 7. Weltkongreß der Kommunistischen Internationale im Sommer 1935 zusammen und rief die Volksfront ins Leben. Die Ausrufung der Volksfront durch die offizielle KP umging geschickt die zunehmenden Forderungen nach grundlegenden Veränderungen in der Parteiorganisation und -taktik und kam so den Forderungen der antistalinistischen Gruppen in den USA zuvor. Unter dem Slogan »Kommunismus ist der Amerikanismus des 20. Jahrhunderts« schrieb sich die Volksfront das antistalinistische Projekt, Marx zu amerikanisieren, selbst auf die Fahne, was letztlich das Ende der Existenz derjenigen oppositionellen Gruppen bedeutete, die die politische Kultur in New York in den frühen dreißiger Jahren dominierten und an denen sich Grosz in seinen eigenen Reaktionen auf die geschichtlichen Ereignisse dieser Jahre orientiert hatte.

Nach dem Ausrufen der Volksfront lehnte Grosz alle Einladungen zur Teilnahme an Volksfront-Kongressen ab, auch die zum »American Artists' Congress«, der im Februar 1936 stattfand. Wie Grosz sagten auch Calverton und Eastman ab, die der KP vorwarfen, in ihrem Bestreben, eine einheitliche Front zu bilden, den Weg eines radikalen Marxismus verlassen zu haben. Aber während Calverton und Eastman ihre Gefolgschaft auf die sozialistische Partei übertrugen, da diese in Absetzung von der KP ein revolutionäres Programm angenommen hatte, sah sich Grosz seinerseits durch die Ereignisse entschieden in seiner skeptischen Haltung bestätigt.[23]

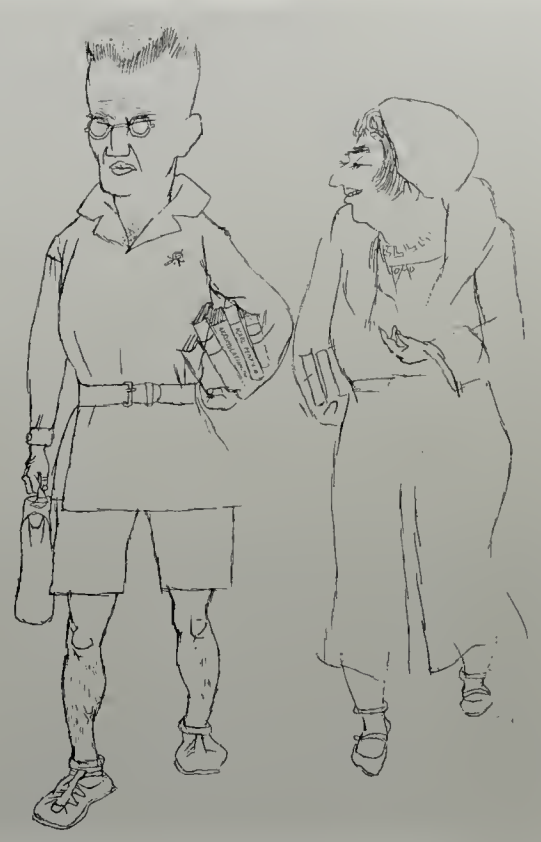
In seiner Absage an die Organisatoren des »American Artists' Congress« verlieh Grosz seiner Skepsis deutlichen Ausdruck. Er beschrieb sich als einen der ersten Künstler, der seine »Stimme gegen den Krieg und Faschismus« erhoben hatte, behauptete aber, in seinem Leben nie einer Organisation vertraut zu haben. Wichtiger sind jedoch die Gedanken über politische Kunst, die der Absage-Brief enthält. Grosz bezog sich darin auf Eastmans Artikel »Artists in Uniform« und bestand auf einer klaren Unterscheidung zwischen Kunst und Propaganda. Noch in den frühen zwanziger Jahren hatte er sich als Künstler der KP geweigert, eine solche Unterscheidung anzunehmen. Entgegen seiner früheren ablehnenden Haltung gegenüber modernistischen Vorstellungen künstlerischer Autonomie sah Grosz -- wenn auch zynisch – die moderne Kunst als dasjenige Indiz für kritische und ästhetische Unabhängigkeit an, die in einer politisierten Kultur nicht länger möglich ist, in der Faschismus und Kommunismus die einzigen Alternativen darstellen:

»Propaganda unterscheidet sich gänzlich von Kunst ... überschätzt die Bedeutung unseres ›veralteten‹ Berufs nicht... Die zukünftige Organisation der menschlichen Gesellschaft (sei sie kommunistisch, sei sie faschistisch) wird keine Ähnlichkeit mit irgendeiner ›modernen‹ Kunst haben. Keine Organisation kann sie verhindern.«[24]

Grosz konzentrierte sich zu dieser Zeit auf eine Mappe mit 64 Lithographien in begrenzter Auflage. Sie war von Caresse Crosbys Black Sun Press im Januar 1936 in Auftrag gegeben worden und erschien im Oktober desselben Jahres; nur einen Monat nach der Verkündung der ersten Urteile der Moskauer Schauprozesse



George Grosz, Singing Their Way into the Hearts of the People, aus der Mappe »Interregnum«, 1936



George Grosz, The Intellectuals Go Left, aus der Mappe »Interregnum«, 1936

und gleichzeitig mit Calvertons Attacke auf den Stalinismus als bloßer Variante des Faschismus, geäußert in einem Leitartikel des »Modern Monthly«.[25] »Interregnum«, wie die Mappe betitelt war, zeigte eine Karikatur von Hitler auf der Umschlagseite und enthielt einen einleitenden Essay von John Dos Passos mit dem Titel »Satire as a Way of Seeing«. Dos Passos hatte Grosz auch beim Betiteln der Bilder geholfen. Die Reihe setzt sich fort mit einer Anklage der Arbeiterklasse in Gestalt deutscher Arbeiter, die bewaffnet in Reih und Glied marschieren und den Arm zum faschistischen Gruß erhoben haben (»They Couldn't Resist«). Das Gegenstück (»Civilisation Marches On«) zeigt Sturmtruppen, die im Gleichschritt hinter einem Plakat mit dem dämonisierten Gesicht eines Juden marschieren.

Aufgrund der durch die Volksfront beeinflußten zunehmenden Stalinisierung der amerikanischen linken Kunstszene[26] im Jahre 1936 waren jene Bilder der Mappe am provozierendsten, die Parallelen zwischen Kommunismus und Faschismus aufzeigten, wie etwa »Jigsaw Puzzle« und »Art Is Eternal«, dem Blatt 37 der Mappe, auf dem eine winzige Figur auf einem Faden zwischen zwei Stühlen sitzt. Die Figur stellt die Kunst dar, mit langen Haaren, Rüschenhose und den Attributen Lyra, Palette und Buch, während auf den Stühlen, Rücken an Rücken, zwei kolossale Figuren sitzen. Zur Linken erhebt eine militärische Figur mit einem Dolch zwischen den Zähnen die Hand zum Hitlergruß. Zur Rechten ballt ein Arbeiter mit Hammer die erhobene linke Faust, das Zeichen der offiziellen Kommunistischen Partei. Ihre roboterartigen Bewegungen werden durch Bolzen betont, die die Arme an ihren Rümpfen befestigen, sowie durch die fehlenden Kopfpartien. Riveras Arbeiter in »Man at the Crossroads«, der auch von zwei Kolossalfiguren flankiert war, wird von Grosz in der Lithographie durch die zerbrechliche Figur der Kunst ersetzt, die auf einem dünnen Faden baumelt – in gefährlicher Abhängigkeit von den beiden Riesen Faschismus und Kommunismus. »Art Is Eternal«, so suggeriert das Bild, aber nur so lange die Stühle nicht bewegt werden.

Die Möglichkeiten der Beherrschung, der Kontrolle und des Selbstvertrauens, mit denen Rivera und andere innerhalb der antistalinistischen Linken ihre eigenen revolutionären Ziele verfolgten, wurden bei Grosz in den frühen dreißiger Jahren einerseits durch den wachsenden Einfluß der offiziellen KP, andererseits von der Bedrohung durch Faschismus und Krieg verdrängt. Der einstmalige Anspruch solcher Künstler wie Rivera und Grosz, eine sowohl ästhetisch wie kritisch fortschrittliche Kunst zu schaffen, die dazu dient, radikale Veränderungen herbeizuführen, hatte sich letztlich als hoffnungslos utopisch erwiesen angesichts der beiden politischen Mächte der Zeit, des Faschismus und des Kommunismus. Grosz' feminine Darstellung der Kunst in »Art Is Eternal« ähnelt der Charakterisierung von Künstlern und Intellektuellen als kraftlos und unterwürfig auf anderen Bildern der Mappe.

Mit seinem abschätzigen Gebrauch des Weiblichen in der Charakterisierung der modernen Kunst steht Grosz einerseits dem Lager der nationalistischen Kritiker nahe, die die kraftlosen Resultate des Einflusses der europäischen

Moderne, insbesondere des Surrealismus, auf die amerikanische Kunst in der Mitte der dreißiger Jahre beklagten.[27] Andererseits stellt er ihn in eine Reihe mit den marxistischen Kritikern, die in geschlechtsspezifischer Terminologie dem Irrationalismus und Subjektivismus der surrealistischen Künstler vorwarfen, grundsätzlich den eigenen Forderungen nach politischem Engagement entgegenzustehen.[28] Auf ähnliche Weise fand Grosz' Verurteilung des Kommunismus als bloßer Variante des Faschismus bei den Dissidenten der antistalinistischen Linken Anklang und war doch auch Teil der noch im selben Jahrzehnt anstehenden Entpolitisierung der amerikanischen Kunst. In »Interregnum« behandelt Grosz also die grundlegenden und unversöhnlichen Konflikte nicht nur seiner eigenen Situation im Jahr 1936, sondern übergreifend auch die des amerikanischen Radikalismus während dieser Zeit. Inwieweit Grosz' Arbeit als unpolitisch und marginal beschrieben werden kann, hängt letztlich ebenso von seinem tatsächlichen Rückzug auf die eigenen künstlerischen Ziele sowie historisch von dem Zusammenbruch dieser ideologischen Auseinandersetzungen und dem Verschwinden der amerikanischen radikalen Linken ab, das durch die Ausrufung der Volksfront 1935 und endgültig durch den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs vier Jahre später besiegelt wurde.

Anmerkungen

1 Dieser Beitrag ist eine Bearbeitung der Dissertation der Autorin: George Grosz and the Communist Party, 1918 to 1936, Evanston (IL) 1992.
2 Vgl. besonders Grosz' Briefe an Wieland Herzfelde zwischen 1933 und 1934; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA).
3 Malcolm Cowley: Hymn of Hate, in: The New Republic, 23.12. 1936, S. 249 f.
4 Die in erster Linie auf Grosz' Werke der Weimarer Zeit beschränkte Arbeit von Beth Irwin Lewis: George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic, Princeton 1991, S. 233–240, beschreibt seine amerikanischen Jahre als Periode des künstlerischen Rückzugs und Niedergangs. Auch M. Kay Flavell, deren Biographie: George Grosz. A Biography, New Haven (CT) 1988, die erste bedeutende Untersuchung seines Schaffens nach 1933 bietet, beharrt auf der Marginalisierung seiner Kunst während der frühen dreißiger Jahre.
5 George Grosz, Tagebucheintrag, 5.5. 1933, File No. 1084; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
6 Eine Erörterung des Wandbilds bei Laurance Hurlburt: The Mexican Muralists in the United States, Albuquerque (NM) 1989, S. 159–174.
7 Vgl. Worker's Age, 12. Jg., Nr. 14, 15. 5. 1933, S. 1.
8 Vgl. Robert Evans: Painting and Politics. The Case of Diego Rivera, in: The New Masses, 7. Jg., Februar 1932.
9 Siehe z. B. George Grosz, Tagebucheintrag, 5. 5. 1933, File No. 1084; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA). Grosz beschreibt einen Besuch bei Rivera an der New Workers' School in New York, die von den Anhängern Lovestones betrieben wurde, als dieser gerade an der Wandbildserie »Portrait of America« arbeitete. Grosz erstand ein Exemplar des »Worker's Age«, das Riveras Verteidigung gegen die Angriffe seitens der KP enthielt.
10 Für Kommentare, die Grosz' Darstellung der Arbeiterklasse als nicht affirmativ genug ansehen und seine wachsende Distanz zur Partei als Kompromittierung seiner künstlerischen Fähigkeiten einschätzen, siehe G. G. L. Alexander: Dokumente des Klassengesichts der bürgerlichen Gesellschaft, in: Die Rote Fahne, 14. 7. 1925, und Alfred Durus: Künstler des Proletariats, in: Eulenspiegel, 4. Jg., Juli 1931, Nr. 7, S. 111. Für Grosz' Antwort siehe: Moja Žižn (Mein Leben), in: Projektor, 6. Jg., Moskau, April 1928, Nr. 14, S. 16–18.
11 Vgl. Eric Homberger: Proletarian Literature and the John Reed Clubs, in: Journal of American Studies, 13. Jg., 1979, S. 221–244.
12 Rivera wurde im Juli 1933 künstlerischer Leiter des »The Modern Monthly«, nachdem die Zeitschrift den Streit um das RCA-Wandbild ausführlich publiziert hatte.
13 Diego Rivera: What is Art For?, in: The Modern Monthly, 3. Jg., Juni 1933, Nr. 5, S. 275–278.
14 Zu den ideologischen Konflikten dieser Zeit innerhalb der antistalinistischen Linken siehe Leonard Wilcox: V. F. Calverton. Radical in the American Grain, Philadelphia 1992, S. 157–176. Als Beispiel für Grosz' Kommentare über »Fortschritt« siehe George Grosz: Self-Portrait of the Artist, in: Americana, 1. Jg., November 1932, Nr. 1, S. 22. Im Jahr 1934 zählte Thomas Craven, in: Modern Art: The Men, the Movements, the Meaning, New York 1934, S. 204–217, Grosz zu den besten zeitgenössischen Künstlern. Trotz seiner mangelnden Sympathie für dessen ausgeprägten Nationalismus blieben Grosz und Craven befreundet; siehe: Knust 1979, S. 335.
15 Siehe: Autobiographie 1974, S. 170. Er beschreibt seine erste Begegnung mit Eastman, als beide an einem internationalen Kongreß zur Förderung kultureller Beziehungen mit der Sowjetunion teilnahmen.
16 Max Eastmann: Artists in Uniform, in: The Modern Monthly, 7. Jg., August 1933, Nr. 7, S. 397–404.
17 Grosz an Felix Weil, 20. 7. 1934, File No. 877; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
18 Zum Abstrakten Expressionismus siehe Serge Guilbaut: How New York Stole the Idea of Modern Art, Chicago 1983.
19 In: George Grosz, Tagebucheintrag, 16. 1. 1934, File No. 1085; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
20 Spengler, ein grobes Hakenkreuz auf den linken Arm tätowiert, steigt aus dem im Titel angesprochenen »kapitalistischen Sumpf«. Die Dialektik von Kapitalismus und Faschismus ist in der Figur Spenglers ausgedrückt, der mit geschlossenen Augen in eine neue Barbarei taumelt, alle Spuren von Zivilisation hinter sich läßt und dessen zum Klassiker gewordenes Buch auf ein paar Kratzer auf einer Tontafel in seiner Rechten reduziert ist.
21 In: The Modern Monthly, 8. Jg., April 1934, Nr. 3.
22 John Dos Passos: Open Letter to the Communist Party, in: New Masses, 6. 3. 1934, S. 61–64.
23 Siehe Leonard Wilcox: V. F. Calverton, wie Anm. 14, S. 214.
24 »Propaganda is something entirely diffent from art ... Don't overrate the meaning of our ›outmoded‹ profession ... The coming new organisation of human society (whether communistic or fascist) will have no liking for any kind of ›modern‹ art. No organisation can prevent it.« In: George Grosz an Mr. Blanch vom »American Artists' Congress«, 10. 6. 1936, File No. 494; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
25 Siehe V. F. Calverton: Stalin on Trial, in: The Modern Monthly, 10. Jg., Oktober 1936, Nr. 1, S. 3 f. Grosz hatte in privaten Briefen bereits lange vorher solche Parallelen zwischen Kommunismus und Faschismus aufgezeigt, siehe z. B. seinen Brief an Wieland Herzfelde vom 3. 6. 1933, File No. 641; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
26 Zu Calvertons Behauptung, daß Stalinisten im Jahr 1934 Verlagshäuser im »Würgegriff« hatten, siehe Leonard Wilcox: V.F. Calverton, wie Anm. 14, S. 187. Die eingangs zitierte negative Rezension zu »Interregnum« von Malcolm Cowley war die einzige vom linken Flügel. Im Jahr 1936 waren Cowleys regelmäßige Beiträge in der »New Republic«, in der auch die Rezension erschienen war, noch immer stalinistisch geprägt.
27 Siehe Thomas Craven: Modern Art: The Men, the Movements, the Meaning, wie Anm. 14.
28 Siehe Surrealism and Reality: A Discussion, in: Art Front, 21. Jg., März 1937, S. 7–12.

Birgit Möckel

»A Little Yes and a Big No«
George Grosz in Amerika

»We are so lost, so naked
and so lonely in America...«
Thomas Wolfe[1]

»Vergleiche ich mit Europa oder Rußland, so fällt mein Urteil zugunsten Amerikas aus. Es ist ein wunderbares Land, ... brutal und lachend in einer sympathischen Mischung, ... wild ... ungeregelt ... zügellos ... colonial. In einem wunderbaren Sinne geschmacklos und roh ... mit ungeahnten Möglichkeiten.«[2] So beschreibt George Grosz 1932 die Eindrücke seines ersten Aufenthaltes in den Vereinigten Staaten, der ihm durch einen Lehrauftrag an der New Yorker Kunstschule Art Students League ermöglicht worden war. Die romantischen Vorstellungen vom großen, freien Land – ohne preußische Disziplin und preußischen Militarismus –, die er seit seiner Kindheit gehegt hatte, schienen in der schillernden Metropole Wirklichkeit geworden zu sein.

Pioniergeist, Abenteureridylle und Wildwest-Mythos, gepaart mit der »Liebe zu fabelhaftesten Zivilisationen, zur Stahlkonstruktion, zum elastischen Elevator, zu den gigantischen Manifesten der neuen großen amerikanischen Welt«[3], hatten schon das Amerika-Bild des jungen Künstlers in Berlin geprägt. In vielen seiner zwischen 1915 und 1917 entstandenen, vom Expressionismus und Futurismus geprägten Gedichte, Graphiken und Gemälde spiegeln sich diese frühen Amerika-Träume.[4] »Damals wenigstens konnte man meinen, daß er es als Geburtsfehler empfände, das Licht der Welt hinter dem Halleschen Tor und nicht im 47. Stock der 16th Street erblickt zu haben«[5], so Paul Westheims Einschätzung dieser Phase.

Else Lasker-Schüler taufte den Künstler »Lederstrumpf«[6] aufgrund seiner Amerika-Schwärmerei und erfaßte damit die abenteuerlich-romantische Seite des jungen Grosz, die sich auch in einer zeitweiligen Umgestaltung seines Ateliers in den »Wigwam eines Sioux-Häuptlings«[7] dokumentierte. Andere Zeitgenossen erwähnen die moderne, amerikanische Kleidung[8], mit der sich Grosz vom Gros der Masse unterscheiden wollte. In seiner eleganten Aufmachung vermischten sich Dandytum und der Stolz des Erfolgs, wie es beispielsweise der Kauf von »wunderbar nach innen gebogene[n] amerikanische[n] Lackhalbschuhe[n]«[9] belegt, die er für das Honorar der ersten publizierten Zeichnung erstand. Die Anglisierung seines Namens im September 1916 war neben diesen Äußerlichkeiten ein weiterer Schritt, der Amerika-Begeisterung Ausdruck zu verleihen, auch wenn der Anlaß, der ihn und John Heartfield (Helmut Herzfeld) bewegte, der politische Protest gegen die Kriegsparole »Gott strafe England« war. Namensänderung und Habitus führten dazu, daß Grosz bereits in den zwanziger Jahren als Deutsch-Amerikaner angesehen wurde.[10]

Die Begeisterung für Amerika ging weit über die Darstellung von Wildwest-Geschichten hinaus, wie wir sie bei seinen Zeitgenossen Otto Dix, Rudolf Schlichter und anderen finden.[11] Der romantische »Abenteurer« und der »mehr amerikanisch-praktisch materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz«[12] waren eher zwei der vielen Charakterzüge, denen Grosz vor allem in den Jahren des Ersten Weltkriegs in seinen Gedichten und Bildern Ausdruck verlieh und die er schließlich glaubte, in Amerika entfalten zu können. Schon zu dieser Zeit, im Jahr 1916, spielte er mit dem Gedanken, in die Vereinigten Staaten auszuwandern.[13]

Im März 1931 erreichte den Künstler ein Schreiben der Art Students League of New York[14] mit dem Angebot, dort ab September zunächst für acht Monate zu lehren.[15] Die Einladung kam zur rechten Zeit. Liest man Grosz' Briefe aus den Jahren von 1930 bis zur Abreise 1932, so wird deutlich, wie ernst er den erstarkenden Nationalsozialismus nahm.[16] »Es scheint, als bewegten wir uns mittelalterlichen Zuständen entgegen. Alles was einst da war, aber etwas vergangen schien ... lebt wieder auf ... der Antisemitismus, Kriegsbegeisterung und ein hysterischer Nationalismus«, schrieb Grosz Ende 1930.[17] Gleichzeitig war seine finanzielle Situation prekär, denn die Verkäufe blieben aus. Ende Oktober verschlechterte sich durch die Weltwirtschaftskrise auch die Situation seines Kunsthändlers Alfred Flechtheim. Zum Jahresende mußte Flechtheim den Vertrag mit Grosz auflösen.[18] So waren es neben politischen nicht zuletzt auch existentielle Gründe, die Grosz, inzwischen verheiratet und Vater zweier Söhne, die Entscheidung fällen ließ, das Angebot zu

George Grosz, American Landscape (Keep Smiling), 1932

akzeptieren und im Juni 1932 zunächst für einen Sommerkurs nach New York zu reisen.

Dem amerikanischen Publikum war Grosz als äußerst kritischer, politischer Künstler bekannt, vor allem durch seine Mappenwerke und die Prozesse, aber auch durch Ausstellungen in New York und in Chicago. Der Verkauf nahezu aller seiner Arbeiten im Mai 1932 auf der internationalen Aquarell-Ausstellung in Chicago, anläßlich derer Grosz bereits 1931 einen Preis gewonnen hatte, spricht für die große Anerkennung, die man dem Künstler in den Vereinigten Staaten entgegenbrachte.[19] Dennoch entfachte seine Berufung einen Streit, der in diversen Artikeln in der »New York Times« und in Kunstzeitschriften an die Öffentlichkeit getragen wurde. Konservative Kräfte befürchteten unter anderem einen von Grosz ausgehenden »ungesunden Einfluß« auf die Studenten.[20] Erst der Rücktritt des Präsidenten John Sloan, eines politisch linksgerichteten Vertreters der Ashcan School, der sich für Grosz eingesetzt hatte, machte den Weg frei, ab Juni »Life Drawing and Painting« (Aktzeichnen) zu unterrichten.

Die erste Phase seines Aufenthaltes war von Begeisterung über die Stadt, ihre Bewohner und die Möglichkeiten, die sich boten, geprägt. Fast zwei Jahrzehnte nach seinen frühesten, aus der Phantasie entstandenen Hymnen auf New York erschien ihm die reale Metropole noch immer »wie eine Vision«, so, »als lägen 50 Jahre (symbolisch) zwischen drüben und hier – so vollständig anders ist's hier«.[21] Optimistisch stimmten ihn auch vielversprechende Kontakte zum Kunsthandel[22], einige Verkäufe und die Aussicht auf weitere Ausstellungen. Vom Verdienst des ersten viermonatigen Aufenthaltes hätte Grosz in Berlin ein halbes Jahr sorgenfrei leben können.[23] Doch die Möglichkeit, seine Familie und sich in Sicherheit zu bringen sowie die feste Überzeugung, in den Vereinigten Staaten bald Fuß zu fassen, führten zu dem Entschluß, auszuwandern und sich um die amerikanische Staatsbürgerschaft zu bemühen.

Am 12. Januar 1933 – kurz vor der Machtergreifung Hitlers – verließ George Grosz Deutschland endgültig. Er ging »nicht als ›politischer‹ Flüchtling fort«, wie er kurz nach seiner Übersiedlung schrieb, »sondern weil ich mich hier wohler fühlte und meine bessere Chance sah. Froh, endlich aus diesem verhetzten Mief und politischen Cliquentum heraus zu sein«.[24]

In »Vanity Fair«, einem Magazin, von dem Grosz neben anderen bald nach seiner Übersiedlung Aufträge als Illustrator erhielt, findet sich eine 1932 entstandene Photomontage mit dem Titel »American Landscape (Keep Smiling)«.[25] In ihr versammelt Grosz noch einmal seine lange genährte Vorstellung jenes »erstaunlichen Landes, wo Geschäftsgeist, Mystik und wirklicher technischer Fortschritt so durcheinanderliefen«.[26]

Während der ersten Monate verbrachte Grosz seine freie Zeit in den Straßen und in Varietés, sogenannten burlesque-shows, um die neue Gesellschaft, ihre verschiedenen Typen und die Eigenheiten der amerikanischen Alltagswelt und Architektur zu erfassen. Mit dem Bleistift zeichnete er in kleinen handlichen Skizzenbüchern[27], die er immer bei sich trug, ihn interessierende, für die Stadt charakteristische Details und notierte den Wortlaut von Werbetafeln oder Firmenschildern, wie schon bei früheren Reisen nach Paris oder später nach London. Diese Skizzen bilden gleichsam das Vokabular für die New Yorker Straßenszenen, von denen Grosz allein in den Jahren 1932 bis 1934 mehrere hundert in Form von Zeichnungen und Aquarellen schuf. In verschiedenen Bildern wiederkehrende Personen und Details lassen den Schluß zu, daß Grosz keine reale Situation abbilden, sondern dem Betrachter durch collageartig komprimierte Eindrücke ein Stimmungsbild der Metropole vermitteln wollte.

Vor allem der Broadway mit den glitzernden Leuchtreklamen und Vergnügungsstätten, bevölkert von Typen aus aller Welt, faszinierte den Neuankömmling und schien seine Jugend-

George Grosz, Ein verheiratetes Paar, 1930

George Grosz, The American Scene, 1932

träume zu bestätigen: »Goldgräberatmosphäre – da ist sie noch, die jetzt zugedeckte Saloon-Welt der Abenteurer, Glücksritter mit ihren hemmungslosen Trieben.«[28] »Überall kommt der ›wilde‹ Charakter durch. Kratze den Broadwaytypus ein wenig und ein revolverschießender Pioniertyp kommt hervor.«[29]

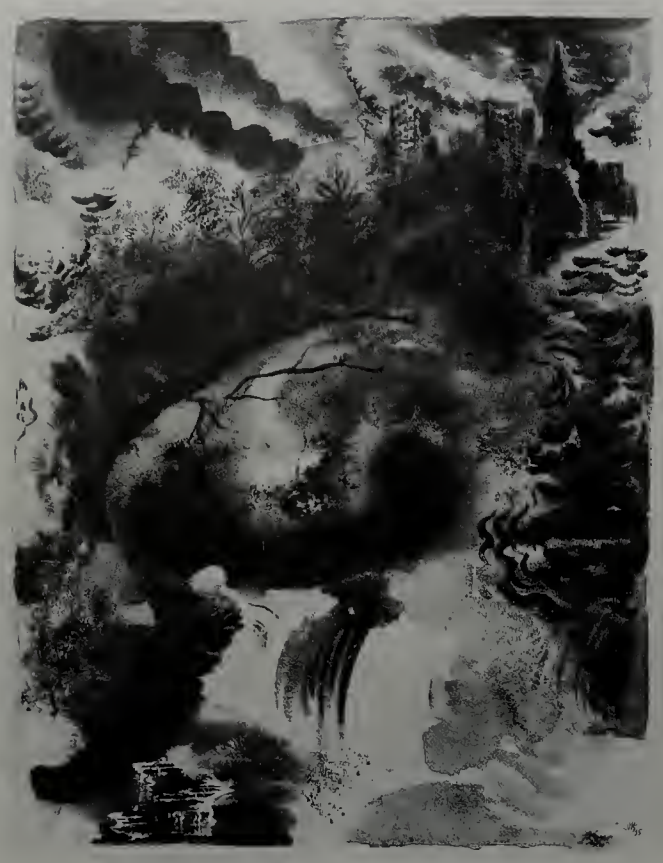
In seinen »Briefen aus Amerika« vermittelte Grosz dem deutschen Leser der Kunstzeitschrift »Der Querschnitt« seine ersten Eindrücke wie auch die Einschätzung, »daß der Amerikaner schlechthin ein sehr anderes Benehmen hat, als der Europäer. Er erscheint auf den ersten Blick unerzogener, salopper, aber auch frischer ... kurz (wenn ein ominöses Wort gestattet ist, das in Europa so verhaßt ist): demokratischer. ... Dies Äußere paßt auch zu seinem Inneren, und es kommt mir vor, ... als ermangele dem Amerikaner so eine korrekte Haltung auf militärischer Grundlage«.[30]

Fast wie ein Kürzel für ein »Big Yes«, die große Bejahung, die er der neuen Heimat und ihren Bürgern zunächst entgegenbrachte, erscheint das Y auf dem Pullunder der zentralen Figur eines der ersten Aquarelle aus dem Jahr 1932.[31] »The American Scene« lautet der Titel dieses Nebeneinanders selbstbewußter Großstadtpassanten. Es sind dieselben amerikanischen Typen, die Grosz in seinen »Briefen aus Amerika« beschreibt, so findet sich zum Beispiel eine Zeichnung, die die drei Personen der linken Bildhälfte wiedergibt, als Illustration des Grosz-Textes in der erwähnten Ausgabe des »Querschnitt«.

Der stilistische Wandel, den viele bei der Betrachtung der frühen amerikanischen Aquarelle zu erkennen glauben, beginnt nicht erst mit dem amerikanischen Werk. Ein Vergleich mit dem 1930 entstandenen Aquarell »Ein verheiratetes Paar« mag dies verdeutlichen. Die Typen, die Grosz wiedergibt, entstehen aus der sehr genauen Beobachtung ihres Äußeren, ihrer Haltung und ihrer Kleidung. Die von Grosz betonte Lässigkeit der Amerikaner stellt ihr Selbstbewußtsein in den Vordergrund, ihr aufrechter Gang steht für Dynamik und Fortschritt. Im Vergleich dazu wirkt das deutsche Paar, insbesondere der Herr mit dem zu kleinen Hut, den Grosz in den Straßen New Yorks vergeblich suchte, spießig und rückwärtsgewandt.[32] Stellt man diesem eines aus einer Reihe in New York entstandener amerikanischer upper class-Paare gegenüber, wird deutlich, daß Grosz seinen schon Ende der zwanziger Jahre eingeschlagenen Weg in Amerika fortsetzt. Er trifft die Charaktere besonders dann mit Härte, wenn er sie in Nahsicht zeigt und mit scharfen Linien die Gesichter akzentuiert. Wenn er jedoch mehr koloristisch die Oberfläche betont, die oft schrillen Farben verfließen läßt und der Pinselstrich leichter und beschwingter wird, dann bleiben die Gestalten eher illustrativ und stehen stellvertretend für die Vielfalt der zunächst so überschwenglich gepriesenen neuen amerikanischen Welt.

Schon bald lernt Grosz auch die Schattenseiten des »American way of life« kennen und das »keep smiling« zu durchschauen. Seine

George Grosz, Couple (Paar), 1934



George Grosz, Central Park, 1935

George Grosz, Shattered Dream, um 1935

bereits 1931 geäußerte Kritik am konsumorientierten Leben, wie er es zunächst nur aus amerikanischen Zeitschriften kannte, schien sich zu bestätigen.[33] »Dies ist kein Land für Träumer – hier wird nur gearbeitet«[34], schrieb er in realistischer Einschätzung der Lage bald nach seiner Übersiedlung. Er hatte inzwischen erfahren, wie schwer es war, sich bei so viel Konkurrenz immer neu zu behaupten und eine ähnlich herausragende Stellung, wie er sie in der Berliner Kunstszene innegehabt hatte, zu erlangen.

Grosz kam nach Amerika zu Zeiten der Depression. Im Vergleich zu Berlin, dessen Straßenbild weit mehr durch Kriegselend geprägt war, erschien ihm die wirtschaftliche Lage jedoch wenig bedrohlich, zumal er erlebte, wie amerikanische Künstler durch staatliche Unterstützungsmaßnahmen gefördert wurden und ausländische Künstler, wie beispielsweise der 1906 aus Japan eingewanderte Yasuo Kuniyoshi, ebenfalls Dozent an der Art Students League, sich einen festen Platz am Kunstmarkt erobert hatten. Die in den dreißiger Jahren vorherrschenden nationalistischen Tendenzen der sogenannten Regionalisten, wie Thomas Hart Benton, Grant Wood und John Steuart Curry, beobachtete er mit Skepsis. Formal und inhaltlich sind Grosz' Straßenszenen mit den Arbeiten der Fourteenth Street School vergleichbar. Diese amerikanische Künstlergruppe, die sich um Kenneth Hayes Miller gebildet hatte und durch Künstler wie Reginald Marsh, die Gebrüder Soyer, Isabel Bishop und andere repräsentiert wurde, ließ die Themen der Ashcan School wiederaufleben, indem sie das Leben der Stadtbevölkerung darstellte.

Etwa 1935 wandte sich Grosz von dieser Thematik ab. Schon einige der gleichzeitig mit den Straßenszenen entstandenen Central Park-Landschaften hatte er nicht nur in helles Sonnenlicht, sondern auch in düstere Abendstimmungen getaucht, betont durch dunkle Felsen, die die Landschaft bisweilen bedrohlich dominieren. Die schicksalhafte »Abendröte«, die Grosz schon 1931 als Zeichen einer »Übergangszeit«[35] heraufkommen sah, ergriff – nach kurzen, glücklichen Monaten – wieder Besitz von seiner Gedankenwelt und legte sich über viele seiner Landschaftsdarstellungen.

»Oft komme ich mir vor wie ein Seemann, der nach langer Fahrt und Schiffbruch nun hier in Bayside am Sound landete«[36], beschreibt er schon Anfang 1934 seine Situation und nimmt darin Bezug auf seinen damaligen Wohnsitz auf Long Island. Die aquarellierte Zeichnung »Shattered Dream«[37] zeigt den Künstler als Gestrandeten. Im Hintergrund erhebt sich im Licht der Sonne die Skyline Manhattans, rechts im Bild liegt die Alte Welt in Trümmern. Die hoffnungsvollen Träume eines Neuanfangs waren brüchig geworden, schienen dem Künstler in dunklen Stunden gar zerstört. Die alptraumhaften Stimmungen, die er mit der Übersiedlung abzustreifen gehofft hatte, hatten ihn wieder eingeholt. Doch noch trotzt er der Versuchung, »Pessimismus und oft schreckliche Depressionen«[38] im Alkohol zu ertränken.

Mehr und mehr fühlte er sich Hieronymus Bosch und Pieter Bruegel verwandt, deren Gemälde in einer als vergleichbar empfundenen

Zeit des Umbruchs entstanden waren. Ihre Bildwelten, geprägt von »humanistischem Pessimismus«[39], inspirierten Grosz zu Darstellungen neuzeitlicher Apokalypsen. Die Vorahnung des Dreißigjährigen Krieges, die sich in ihren Bildern spiegelt, suchte Grosz in seine Zeit, die Epoche vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, zu übersetzen.

Mit Aquarellen, die explodierende Städte oder Landschaften zeigen, wollte er warnend auf das nahende »Weltende«, so der Titel eines dieser Blätter, hinweisen.[40] Auch andere Bezeichnungen wie »Strafe« (Kat. X.123), »Die Welt in Flammen«[41] und der »Der letzte Tag«[42] zeigen diesen Bezug. »Ich fühle einfach, wie es überall bröckelt, wie es explodiert, sich zusammenballt, und von solcherart Visionen getragen, mache ich jetzt meine Blätter.«[43]

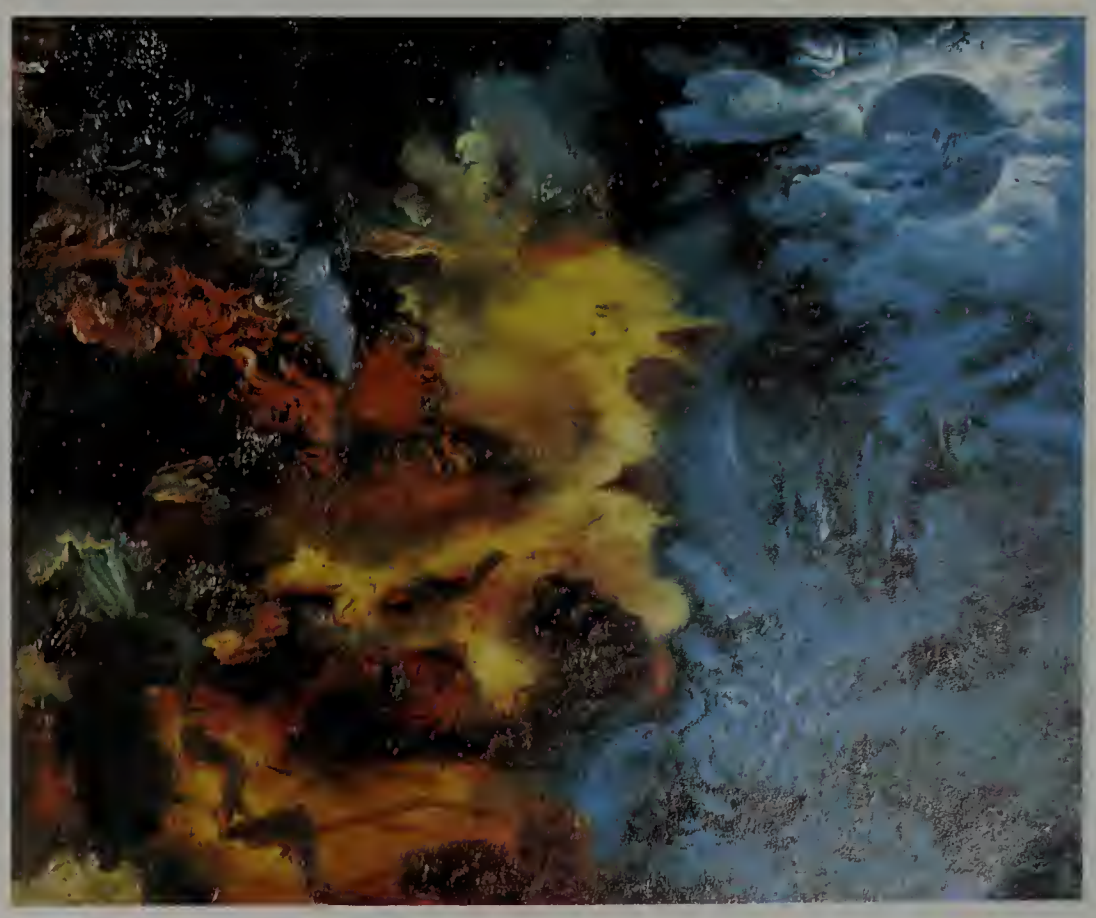
Ende 1934 begann Grosz sich wieder der Ölmalerei zuzuwenden. Beginnend mit New Yorker Straßenbildern und Porträts (vgl. Kat. IX.53) entwickelte er eine sehr pastose, auf starke Oberflächenstrukturierung zielende Malweise. Dieser »Textur« maß er große Bedeutung bei. Als ihm 1937 ein Stipendium der Guggenheim Foundation künstlerische Arbeit ohne unterbrechende Lehrverpflichtungen ermöglichte, intensivierte er das Malen in Öl. Neben klassischen Motiven wie Stilleben, Akt und (Selbst-) Porträt (z. B. Kat. IX.54, IX.57), entwarf er nun – häufig im Rückgriff auf frühere Tuschzeichnungen und Aquarelle – Ölversionen seiner Mahnungen gegen den Krieg.

Auch etwa gleichzeitig entstehende Kohlestudien, die die akademische Meisterschaft des Zeichners Grosz erkennen lassen, reihen sich in diese Thematik ein. Beeindruckend sind in diesem Zusammenhang die großformatigen Blätter nach dem Modell einer drapierten Puppe, die zu Studienzwecken in Grosz' Atelier stand: »Die Drapierung des Stoffes auf einer Gliederpuppe wird – gewollt oder ungewollt – zum leibhaftigen Bild des Todes«, interpretierte Hans Sedlmayr 1948 in seinem vielumstrittenen Werk »Verlust der Mitte«, dessen Angriff auf die Moderne Grosz aus der Seele sprach, eine darin publizierte »Gewandstudie« des Künstlers aus dem Jahr 1936 und traf damit, wohl ohne spezifische Kenntnis des Werkes von Grosz, die Bedeutung dieser und ähnlicher Darstellungen.[44]

Daneben wandte sich Grosz, wie er es bereits 1931 formuliert hatte, auch der »deutschen Tradition« zu.[45] Im Studium der altdeutschen, aber auch italienischen und niederländischen Malerei sah er einerseits eine Möglichkeit, seine Öltechnik zu verbessern, andererseits fand Grosz in den Werken von Albrecht Altdorfer, Wolf Huber, Hans Weiditz und anderen, aber auch in den Fresken Andrea Orcagnas oder den Gemälden Alessandro Magnascos eine Art »Seelenverwandtschaft«.[46] Den mondbeschienenen Landschaften Altdorfers oder der düsterfahlen Farbskala Magnascos entnahm er Anregungen, die er auf seine Bilder zu übertragen suchte. Die 1936 entstandene Ölversion des Aquarells »This Burning World« mit dem Titel »Polarity« deutet diesen Weg an. Sie zeigt eine expressiv gemalte, lodernde Erde auf der linken Bildhälfte[47], an die eine nachtblaue düstere, nur vom Licht des Vollmonds erhellte, morastige Landschaft grenzt.[48]

George Grosz, Gewandstudie (Drapiertes Modell), 1936

Ein 1938 beendetes Gemälde führt die Reihe dieser »Nachtbilder« fort. Der Titel »Douglaston« verweist auf Grosz' Wohnsitz in jenen Jahren; 1936 war er von Bayside dorthin gezogen. Als eine vom Mond beleuchtete Ruine erscheint dieser Ort unheimlich, steht stellvertretend für die neue Heimat, in der Grosz, mehr und mehr von Visionen heimgesucht, keine Ruhe findet. Die Darstellung erinnert an eine Szenerie Altdorfers, »Die Geburt Christi«, deren friedliche Ruinenlandschaft Grosz zu einer bedrohlichen Untergangsvision und zum Symbol der Vereinsamung des Künstlers umdeutet. Der Titel eines weiteren Gemäldes aus dem Jahr 1944, das einen geborstenen Baumstamm in fahlem Mondlicht zeigt, verweist ebenfalls auf eine solche Interpretation: Sapphos Strophe »The Moon has set, and the Pleiads; it is the middle of the night and times passes, time passes, and I lie alone« findet sich als Zitat in einem

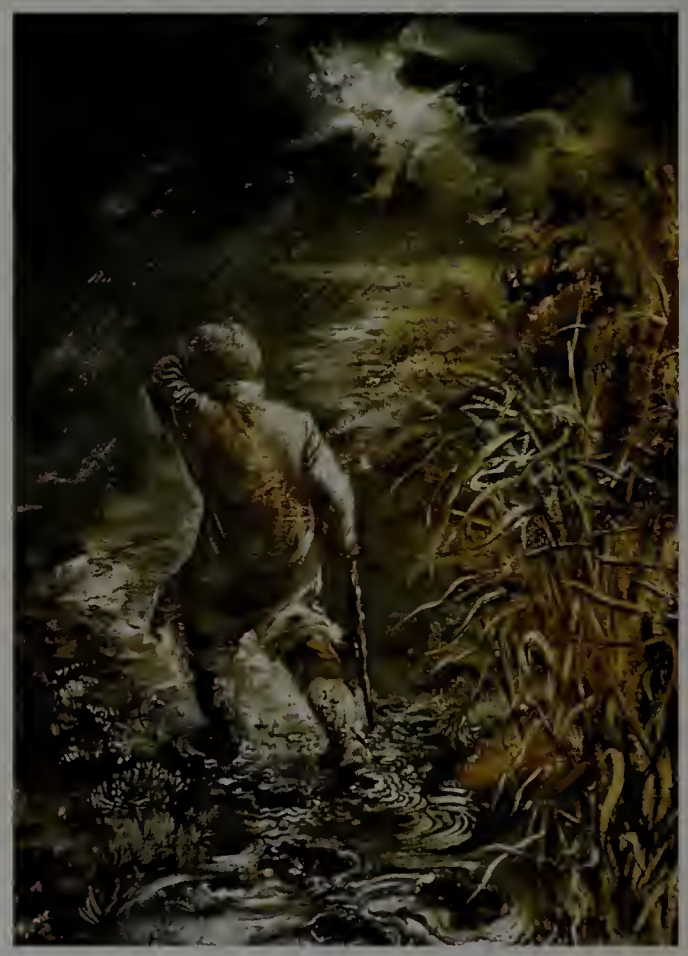


George Grosz, Polarity, 1936

George Grosz, Douglaston, 1938

Albrecht Altdorfer, Die Geburt Christi, um 1513

George Grosz, The Moon has set, and the Pleiads . . ., 1944



George Grosz, No Let-up, 1940

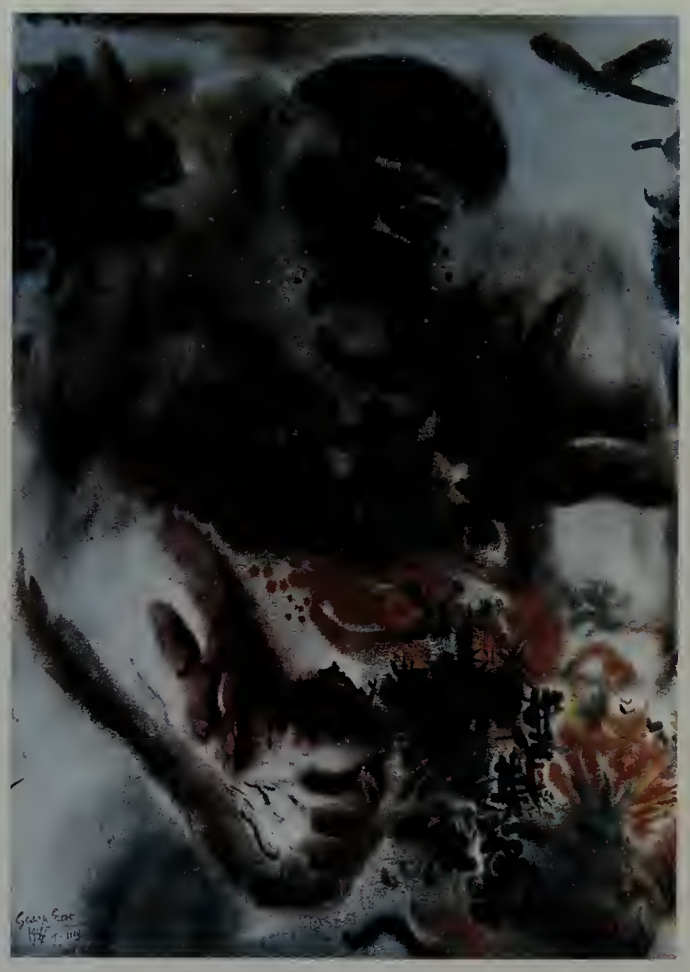
Text des von Grosz vielgelesenen Autors Aldous Huxley zum Thema Einsamkeit.[49]

Auch viele der nach seiner Übersiedlung entstandenen Selbstbildnisse, die Grosz als einsamen Wanderer zeigen, der, trotz peitschenden Regens und ihn verfolgender Explosionen, durch tiefen Morast watet, geben uns ein Bild von der »inneren Welt« des inzwischen heimatlosen Malers, des Künstlers im Exil. »No Let-up«[50] lautet nahezu programmatisch der Titel eines solchen, 1940 entstandenen Gemäldes (vgl. »The Wanderer«, Kat. IX.62), das noch im selben Jahr auf der Jahresausstellung zeitgenössischer amerikanischer Kunst im Whitney Museum in New York zu sehen war.

Seit 1934 entstanden – als weiteres, zunächst parallel laufendes Kapitel im amerikanischen Œuvre – auch Arbeiten, mit denen Grosz zu aktuellen politischen Ereignissen Stellung nahm. Sie beziehen sich auf die Niederschla-

gung des Februaraufstandes in Österreich, das Attentat auf König Alexander von Jugoslawien, die Ermordung Erich Mühsams im Konzentrationslager Oranienburg[51], den Spanischen Bürgerkrieg und thematisieren Flucht und Vertreibung. Mit diesen Werken rückt Grosz, weniger formal als inhaltlich, in das Umfeld der amerikanischen »sozialen Realisten« Philip Evergood, Ben Shahn und William Gropper. Diese Künstler führten in den USA eine Tradition weiter, die George Grosz in der Weimarer Republik mitbegründet hatte, die er jedoch so nicht fortsetzen wollte. Grosz lehnte es ab, sich einer politischen Richtung oder Partei zu unterwerfen, wollte Individualist bleiben. Aus diesem Grund beteiligte er sich auch nicht an Veranstaltungen wie dem 1936 unter der Leitung von Stuart Davis einberufenen »American Artists' Congress« gegen Krieg und Faschismus.[52] Er ging seinen eigenen Weg, vor Krieg und Totalitarismus zu warnen. Grosz zweifelte inzwischen an Sinn und Wirkung politisch-agitatorischer Kunst, die die Massen nicht hatte belehren oder überzeugen können. Das Volk und mit ihm die Künstler sah er nun totalitären Systemen dienen – seien es kommunistische oder faschistische – oder auf einem dünnen Seil, wie er es in einer Zeichnung bildhaft formuliert, nahezu bewegungsunfähig zwischen diesen Systemen balancieren.[53] Die Emigration bot zwar die Möglichkeit des Überlebens, doch der Verlust des kulturellen und gesellschaftspolitischen Umfeldes und, was Schriftsteller noch härter traf, der gemeinsamen Sprache, verursachte bei vielen Emigranten existentielle Nöte. Die oft als ausweglos empfundene Situation führte einige in den Freitod, wie beispielsweise Ernst Toller 1939 im New Yorker Exil. Als »Humanistischen Radikalen«, der, seiner Hoffnungen beraubt, zwischen die Fronten fiel, skizzierte ihn Grosz in Anlehnung an die erwähnte, 1936 in der Mappe »Interregnum« publizierte Graphik.

George Grosz, Zwischen 2 Stühlen, um 1935



George Grosz, The Menace (Die Bedrohung), 1934

Statt parteipolitisch in Organisationen oder Zeitschriften auf Mißstände aufmerksam zu machen, wollte Grosz, in Anlehnung an Goyas »Los desastres de la guerra«, seine »trüben Vorahnungen dessen, was geschehen wird«[54], mit den Mitteln der bildenden Kunst deutlich machen. So entstanden – parallel zu den genannten universalen Untergangsvisionen und Bildern seiner »inneren« Welt – Arbeiten, die den erstarkenden Faschismus als eine der größten Bedrohungen der Menschheit thematisieren. Vergleichbar dem »Koloß« von Francisco Goya stellt Grosz Hitler, den Verursacher der Apokalypse, als gigantischen Riesen dar. Er ist die eigentliche »Bedrohung« (»The Menace«), denn seine mächtige, geballte Faust löst Explosionen und Zerstörung aus. Schon 1934 hatte der Maler den Zweiten Weltkrieg vor Augen. Noch deutlicher verweist Grosz auf diese, die Menschheit zerstörende Macht in einem ebenfalls 1934 entstandenen Blatt mit dem Titel »The Junkers Officer«, das sich in die Mappe »Interregnum« einreihen ließe.

George Grosz, The Junkers Officer, 1934

1935 entstand die Tuschzeichnung zu der 1944 in Öl ausgeführten Version »Cain« (»Kain oder Hitler in der Hölle«; Kat. IX.63). »Beware of Him Whose Eye Is Cold«[55] zeigt eine an Hitler erinnernde Gestalt vor den Zäunen eines Gefangenenlagers. Die nationalsozialistische Fahne weist es als Lager dieses Regimes aus. Die Existenz der Konzentrationslager war im selben Jahr durch die Berichte Willi Bredels »Die Prüfung« und Wolfgang Langhoffs »Die Moorsoldaten« in das Bewußtsein vieler gerückt. Auf einer Kriegstrommel sitzend,

George Grosz, Beware of Him Whose Eye Is Cold, 1935

Thomas Rowlandson, Die beiden Könige des Schreckens, 1813

scheint Hitler von den Gedanken an seine Taten gepeinigt zu werden. Neben ihm liegt erschlagen die »Menschlichkeit«, wie Grosz die Symbolik der Gestalt des toten Bruders erklärt. Will der Künstler mit der an Darstellungen der Melancholie erinnernden Haltung des Diktators andeuten, daß eine Umkehr vor der Katastrophe möglich erscheint? Indem Grosz ikonographisch an die Aquatinta »Die beiden Könige des Schreckens« Thomas Rowlandsons aus dem Jahr 1813 anknüpft, die Napoleon nach der Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig zeigt, scheint er den Untergang der Diktatur beschwören zu wollen, bevor erneut unzählige Menschen sterben müssen.

Doch Grosz wollte nicht mehr einseitig politische Propagandakunst betreiben und kritisierte daher nicht nur das Gesicht des Faschismus, sondern auch das des Kommunismus als einer anderen Form der Gewaltherrschaft.[56]

Vermutlich schon seit seiner Rußland-Reise im Jahr 1922 hatte Grosz Zweifel am kommunistischen System, und noch vor 1934, als der Terror des Stalinregimes in Parteisäuberungen und Schauprozessen deutlich wurde, wandte er sich von der kommunistischen Idee ab. Grosz »will nicht diesen Weltverbesserern gehorchen ... will weder Militär spielen noch dummer Aufbaumuskote sein ..., leider ist es nicht mehr 1914 ... heute für ein KPD Parteiziel (mit untertänigster Genehmigung von Rußland) einzustehen und dafür zu leiden, meint etwas total Anderes, als für was ich damals eintrat ... damals hatte ich einen Glauben ... war Antimilitarist und nebenbei kleinbürgerlich verseucht mit Menschlichkeitsvorstellungen ... eben ein kleiner begabter Dummkopf mit einer Menge Haß (eben besonders aufs Militär usw.) ... das ist ein wesentlicher Unterschied ... ich bleibe ein unmoderner Liberaler ... und wenn jemals hier ein strenger Vater regieren sollte ... dann gehe ich weiter nach Westen«, schrieb er Mitte 1933 an seinen früheren Mitstreiter Wieland Herzfelde.[57] In seinem Gemälde »The Mighty One«[58] (Kat. IX.61) aus dem Jahr 1942 schuf Grosz in der dominierenden Gestalt, die an Hitler und Stalin erinnert, ein Sinnbild politischer Unterdrükkung mit dem Ziel, an das kritische Bewußtsein des Betrachters zu appellieren und Zweifel zu säen an jedweder Ideologie, die letztendlich zur Zerstörung des Individuums führt.

Grosz stellt auch die Opfer der Gewaltherrschaft dar. In der 1936 entstandenen aquarellierten Zeichnung »The Ambassador of Good Will« trifft ein feister Vertreter der Hitler-Diktatur, der im Überfluß zu leben scheint, auf ausgemergelte, zerlumpte, aber aggressive Überlebende dieses Regimes. Es sind dieselben Gestalten, die wir auch in anderen Zeichnungen und Gemälden wie beispielsweise »A Piece of My World« (oder »The Last Battalion«; 1938, Kat. IX.58) wiederfinden. Diese Bilder gehören zu einer Serie, von Grosz »A Piece of My World«

George Grosz, The Ambassador of Good Will, 1936

benannt, die er als Zeitzeugnisse verstanden wissen wollte. Im Vergleich zu den heroisierenden Schlachtenpanoramen früherer Jahrhunderte erscheinen sie wie »deformierte Historiengemälde«. Der Künstler berichtet, daß er diese Figuren in Erinnerung einer Darstellung Carl Röchlings »Die 32er greifen auf der Spicherner Höhe an« malte, die in dem von seiner Mutter bewirtschafteten Offizierscasino hing. Die Überlebenden in seinen Bildern sieht Grosz gleichsam als »Schemen« jener Soldaten, die in Röchlings Darstellungen des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 noch »heldenhaft« kämpfen.[59] Stellvertretend für diese zu nichts führenden Schlachten, für das »völlig sinnlose ›Aushalten‹, das ›Nie-Aufgeben‹ « der menschlichen Kreatur und als »Symbol des zerfallenen, auf Irrwege geführten kämpferischen Geistes«[60] malte Grosz 1944 den »Survivor«, für den er ein Jahr später den Zweiten Preis des »Carnegie Annual« erhielt. Eine Ähnlichkeit mit Eugène Delacroix' Gemälde »Tödlich verwundeter Räuber kriecht zu einem Gewässer« aus dem Jahr 1825 ist nicht zu übersehen. Delacroix »versinnbildlicht hier in dem von animalischen Energien getriebenen Kriechen«[61] den triebhaften Überlebenswillen der menschlichen Kreatur. Dieses Thema sowie der stark pastose Farbauftrag, der besonders in der Stofflichkeit der Fellweste deutlich wird, inspirierten Grosz, dem »Zeitmaler«[62] und »letzte[n] große[n] Dekorateur, der wirklich das Flammende, ... den inneren Aufruhr darstellen konnte«[63], formal nachzueifern, aber dessen positiv gemeinten Überlebenswillen umzudeuten und für sinnlos zu erklären. Sein Bild sei sozusagen »ein umgekehrter Delacroix«[64], schreibt Grosz selbst, ohne jedoch auf die Vorlage zu verweisen.

George Grosz, The Survivor, 1944

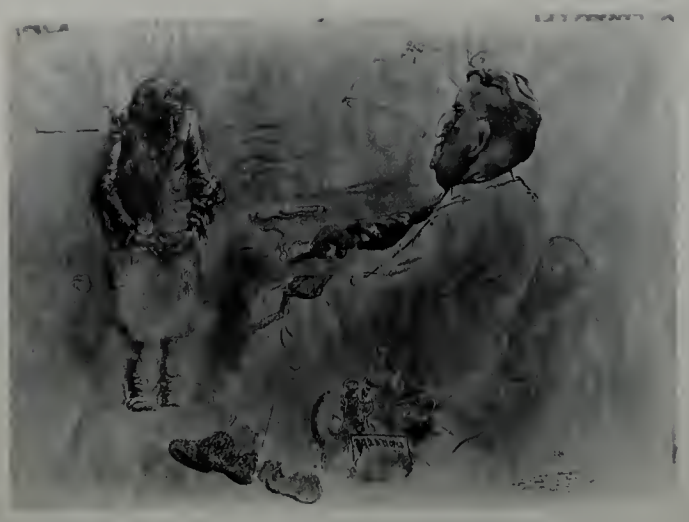
Eugène Delacroix, Tödlich verwundeter Räuber kriecht zu einem Gewässer, 1825

Im Jahr 1949 schließlich, als Grosz' Untergangsvisionen längst bittere Realität geworden waren, malt er – nach seinem großformatigen Gemälde »The Pit« (1946; Kat. IX.64) – eines der letzten Ruinen- oder Höllenbilder. Mit dem Titel »From the Town Beyond the River«[65] zitiert er die im selben Jahr erschienene Nachkriegsutopie Hermann Kasacks »Die Stadt hinter dem Strom«, in deren »großartigen Visionen«[66] er seine eigenen Bildwelten beschrieben findet.

Mit vielen seiner Hauptwerke ist Grosz seit 1938, dem Jahr in dem er amerikanischer Staatsbürger wurde, auf den Jahresausstellungen zeitgenössischer amerikanischer Kunst des Whitney Museums in New York und des Carnegie Institutes in Pittsburgh vertreten. Die regelmäßige Teilnahme an diesen renommierten Veranstaltungen bis Anfang der fünfziger Jahre sowie das 1937 gewährte Guggenheim-Stipendium sprechen für die Anerkennung, die Grosz sich in den USA mit seinem amerikanischen Werk erworben hatte. In Deutschland blieb dieses Œuvre zum großen Teil unbekannt. Associated American Artists, eine angesehene New Yorker Galerie, die eine vorwiegend realistische Kunstrichtung förderte, vertrat den Künstler in den vierziger Jahren und machte sich vor allem mit den Ausstellungen »A Piece of My World in a World Without Peace« im Jahr 1946 und »The Stick Men« 1948 verdient. Nach einer Schau im Museum of Modern Art 1941 gaben sie jeweils erstmals Überblick über die wichtigsten, bis dahin entstandenen Werke.

Wieland Herzfelde, der seit 1939 ebenfalls in New York lebte, schrieb einen Katalogtext zu der Ausstellung des Jahres 1946, in welchem er auch auf die Kontinuität in Grosz' Arbeiten einging und die so häufig in den Vordergrund

George Grosz, From the Town Beyond the River, 1949



George Grosz, And then I saw myself, um 1940

James Gillray, Be gone dull Care . . ., o. J.

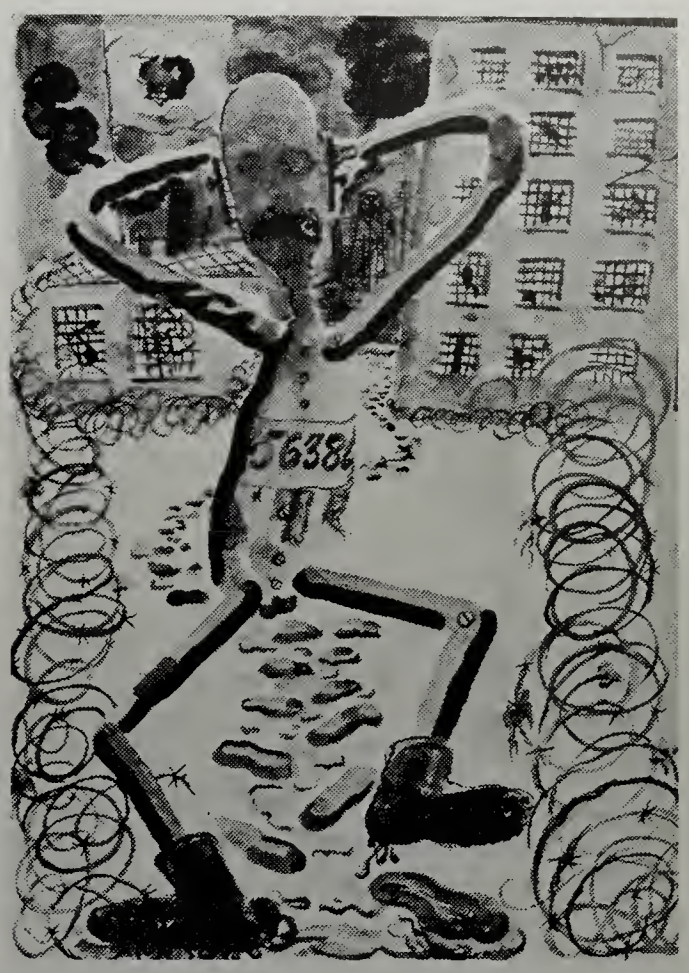
gerückten Natur- und Aktdarstellungen in den richtigen Zusammenhang stellte. Für Grosz bedeutete der parallel zu den vorgestellten Werken verlaufende Rückzug in die Natur, der ihm besonders durch die Sommeraufenthalte auf Cape Cod ermöglicht wurde, eine Phase der Entspannung, des Ausgleichs seiner »Nachtseite«. Wie Goya wollte er beide Seiten malen können: dunkle Kriegsvisionen und die Frau als »Trägerin neuen Lebens«.[67] Vor diesem Hintergrund entstanden zahlreiche Akte und Naturdarstellungen. Doch erscheint die vermeintliche Idylle in einigen Versionen dieses Sujets trügerisch, Stürme und verlassene Landschaften vermitteln auch hier zuweilen eine eher bedrohliche und beklemmende Atmosphäre.

Als Dank für den Text zur erwähnten Ausstellung schenkte Grosz Wieland Herzfelde ein Aquarell mit dem Titel »And then I saw myself«[68], das schon 1941 im »Whitney Museum Annual« gezeigt worden war und sich motivisch auf eine Darstellung James Gillrays, den Grosz sehr schätzte, zurückführen läßt. Wohl um 1940 entstanden, steht es gleichsam am Anfang einer weiteren Reihe von »Sinnbildern«, in denen Grosz in bisweilen karikierender Überzeichnung ein Bild seiner Zeit gibt.

Welche der beiden Figuren spiegelt hier den Künstler? Der Bittsteller, als der sich Grosz – trotz seiner beachtlichen Erfolge – und mit ihm viele Emigranten in jenen Jahren oft fühlten, oder sein Gegenüber, der erfolgreiche Amerikaner, der er zu sein wünschte? Grosz stellt hier »sein Schicksal in Frage«[69], indem er Traum und Realität miteinander konfrontiert. Seine einst große Illusion hatte weitere, tiefe Risse bekommen. Dieser Prozeß ist nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunstentwicklung zu sehen. Grosz klagte Mitte der dreißiger Jahre immer wieder über ausbleibende Verkäufe und finanzielle Sorgen, die ihn bis auf wenige Unterbrechungen zwangen, seine Lehrtätigkeit an der Art Students League beizubehalten. Der kommerzielle Erfolg war anderen beschieden. Die französische Moderne, der Grosz schon in Berlin ablehnend gegenübergestanden hatte, Picasso, Matisse, die Surrealisten, allen voran Salvador Dalí, beherrschten den Kunstmarkt. Hans Hofmann und seine Schule beeinflußten seit den vierziger Jahren maßgeblich die Entwicklung der amerikanischen abstrakten Malerei. Auch dies trug dazu bei, daß aus Grosz' anfänglich großer Zustimmung für Amerika inzwischen ein »kleines Ja« geworden war, worauf der Titel seiner Autobiographie hinweist, die er 1941 plante und die schließlich 1946 in New York erschien.[70]

»And then I saw myself« ist einerseits vor diesem zeitgenössischen politisch-sozialen und künstlerischen Umfeld zu bewerten. Zum ande-

George Grosz, The Fat and the Thin, um 1941



George Grosz, The Grey Man Dances, um 1948

Eduard Winkler, Der braune Tod tanzt, 1946

ren läßt sich das Aquarell in eine ikonographische Tradition einreihen, die Grosz schon zu Zeiten der Weimarer Republik als gestalterisches Mittel angewandt hatte. Es sei hier beispielsweise auf die 1921 entstandene Zeichnung »Schwimme, wer schwimmen kann ...« verwiesen.

In Anknüpfung an solche Darstellungen von Armut neben Reichtum und Überfluß entwarf Grosz bereits 1930 mit seinem Aquarell »The Fat Relative« die an Cartoons erinnernden Vorläufer seiner Nachkriegsallegorien, die sogenannten Stockmenschen.[71]

1935 nahm Grosz das Thema »Dick gegen Dünn, Arm gegen Reich« wieder auf, als er sich mit Illustrationen zu Brechts Bühnenstück »Die Spitzköpfe und die Rundköpfe«, einer Auseinandersetzung mit dem Faschismus, beschäftigte.[72] Die Brechtsche Unterscheidung, die für die Pachtherren die Spitzköpfe (spitz=krank) und für die aufständischen Pächter die Rundköpfe (rund=gesund) vorsah, lag Grosz jedoch fern. Zwar verkörperten diese Gegensätze auch für ihn jeweils Verursacher und Opfer von Totalitarismus und Krieg, doch hielt er sich an die in der Karikatur vorherrschende Tradition, arm und reich, schwach und mächtig mit je dünnen und dicken Gestalten zu visualisieren. 1941 entstanden, in Anknüpfung an »The Fat Relative« und Blätter wie »The Ambassador of Good Will«, Gegenüberstellungen, die nahezu cartoonistisch scheinbar wohltätige »Dicke« und – mit Blick auf die Gabe – zweifelnde »Dünne« zeigen, wie beispielsweise »The Poor and the Rich«, das in der erwähnten Ausstellung der Galerie der Associated American Artists 1946 in New York zu sehen war.

Die dünnen Figuren sind die Vorläufer jener »Stockmenschen«, die Grosz in den Nachkriegsjahren unter dem Eindruck der ersten Atombomben als Sinnbilder eines als ausweglos empfundenen Seins schuf.[73] »Diese Stockmänner sind eigentlich dieselben merkwürdigen Menschen, die ich früher gezeichnet hatte, jetzt waren sie plötzlich ohne Hoffnung, ohne jeden Sinn«[74], beschreibt Grosz diese weitere Mutation einer Generation von Überlebenden.

Der Künstler greift hier auch auf eine – neben der Apokalypse – seit dem Mittelalter gebräuchliche Form der Endzeitdarstellung zurück: den Totentanz. Mit der Anknüpfung an diese Bildidee verbinden sich die Darstellungen Grosz' mit einer auch in der deutschen Nachkriegskunst verbreiteten Motivik. Doch während diese sich mit der »braunen Macht« des Faschismus auseinandersetzt, stehen die »grauen Männer in einer grauen Welt«[75] stellvertretend für die Opfer von Totalitarismus schlechthin. Eine Gegenüberstellung von Eduard Winklers Blatt »Der braune Tod tanzt« (1946) mit dem Aquarell von George Grosz »Der graue Mann tanzt« (um 1948) macht die verschiedenen Aussagen deutlich.

Mangels Kenntnis des amerikanischen Œuvres kursierten in Emigrantenkreisen schon kurz nach der Auswanderung von George Grosz Behauptungen, er sei zum Renegaten, sei »›unpolitisch‹ geworden – oder er versucht es doch zu sein«, so schrieb zum Beispiel Klaus Mann als Reaktion auf die New Yorker Straßenszenen und illuminierenden Central Park-Landschaften Ende 1936 in der »Pariser Tageszeitung«, ohne das im selben Jahr publizierte Mappenwerk »Interregnum« auch nur zu er-

George Grosz, The Painter of the Hole II, 1949

wähnen.[76] Dieses Urteil hielt sich bis heute. Grosz selbst trug in manchen, von Enttäuschung und Fatalismus geprägten Äußerungen, in denen er sich scheinbar von seiner früheren politischen Kunst lossagte, zu dieser Bewertung bei. Sie finden sich in vielen seiner oft von bitterem Sarkasmus geprägten Briefe, aber auch in seiner Autobiographie. Doch sollte man bei der Auslegung solcher Textpassagen nicht die Vorliebe des Satirikers für provozierende Rollenspiele aus den Augen verlieren.

1946 wurde Grosz in der November-Ausgabe der Zeitschrift »Magazine of Art«, die die damals eher traditionell ausgerichteten Sammlungen zeitgenössischer amerikanischer Kunst des Whitney und des Metropolitan Museums vorstellte, in sein amerikanisches Umfeld eingereiht. Neben den erwähnten Künstlern trifft man hier auch auf Werke der Präzisionisten Charles Sheeler und Charles Demuth sowie des gerade in den vierziger Jahren erfolgreichen Vertreters einer realistischen Kunstrichtung, Edward Hopper (vgl. Kat. III.4, 8, 9, 21). Den Höhepunkt seiner Anerkennung erfuhr Grosz 1948, als Museumskuratoren ihn zu den zehn besten Malern Amerikas zählten.[77] Trotzdem fühlte er sich unverstanden und sah mit Blick auf die abstrakte Malerei die realistische Kunst immer mehr in den Hintergrund gedrängt. Seit etwa 1945 bestimmten die Abstrakten Expressionisten den Markt und eröffneten eine neue Ära der amerikanischen Kunstgeschichte. Maler wie Grosz blieben auf einzelne Mäzene, Sammler und Ankäufe durch Museen angewiesen. Die Kriegs- und Untergangsvisionen waren trotz aller Anerkennung schwer verkäuflich.

George Grosz' allegorische Darstellung »Der Maler des Lochs« schließlich ist die vorläufig letzte Interpretation des Seins in dieser Welt. Seiner Heimat beraubt, entwurzelt, steht der Künstler vor dem Nichts.[78] Was bleibt ihm zu malen? Das Nichts – wörtlich genommen: Ein Loch, aber »in ganz-ganz-ganz fein-feinsten Schattierungen des Graus«[79], wie Grosz mit bitterer Ironie bemerkt. Spätestens hier werden auch die Satire und der aus Verzweiflung entstandene Zynismus deutlich, die in diesen Bildern stecken. Schon zu Zeiten des Dadaismus, in dem sich die Reaktion auf den Ersten Weltkrieg entlud, war das Symbol des puren Nihilismus »das Nichts, das Vakuum, das Loch«, erinnert sich Grosz in seiner Autobiographie.[80]

Anfang 1947 entstand die erste Serie dieser allegorischen Gestalten, die Grosz unter dem Titel »Die Wanderer ins Nichts« subsumiert und in Anspielung auf die aktuelle philosophische Richtung Jean-Paul Sartre und Martin Heidegger widmet.[81] Auf eine Parallele soll hier hingewiesen werden: Nahezu zeitgleich mit Grosz' Stockmenschen entstanden auch andere Figuren in der Kunst der Nachkriegszeit, in denen der Zeitgeist des Existentialismus zum Ausdruck kommt. Die Skulpturen Alberto Giacomettis wurden 1948, nur drei Monate vor der Ausstellung der »Stick Men«, zum ersten Mal in der New Yorker Galerie Pierre Matisse gezeigt. Die größte Nähe zwischen den stilistisch doch so verschiedenen Künstlern findet sich vielleicht in Giacomettis »Mann mit zeigend ausgestreckter Hand« von 1947 (London, Tate Gallery), dessen Blick und Geste in eine unvorstellbare Leere zu weisen scheinen. Sartre glaubte beim ersten Anblick der Schöpfungen Giacomettis, »es mit den ausgemergelten Märtyrern von Buchenwald zu tun zu haben«[82], eine Interpretation, die auch für die Gestalten von George Grosz – Überlebende in einer vernichteten Welt, aller Hoffnung beraubt – gelten kann.

Mit der Benennung seiner Serie als »Die Wanderer ins Nichts«[83] gibt uns Grosz den Schlüssel zu einer weiteren Bedeutungsebene dieser Bilder. Schon 1925 hatte er in einem der wichtigsten programmatischen Texte zur Aufgabe der Kunst der zwanziger Jahre, »Die Kunst ist in Gefahr. Ein Orientierungsversuch«[84], die Vertreter der abstrakten Malerei, die »triebhaft und ohne Absicht schaffen«, »ihren Bildern unverständliche Namen oder nur Nummern« geben und »nichts als Form- und Farben-

schöpfer« seien, als »Wanderer ins Nichts« charakterisiert. Wie trefflich paßt diese Beschreibung der modernen Kunst aus der Sicht von George Grosz auch auf die Malerei des Abstrakten Expressionismus. Vor diesem Hintergrund sah Grosz den »Maler des Lochs« auch als »gemaltes Gleichnis oder besser gemaltes Traktat (um B. Brechts Ausdruck zu gebrauchen) über die Leere und Nutzlosigkeit der modernen Malerei ... sozusagen ein ›dialektisches‹ Gemälde ... jedoch mit großer Sorgfalt ... ja Liebe (zum Handwerk) und Können gearbeitet«, so sein sarkastischer Kommentar zur zeitgenössischen Kunst.[85]

War das der absolute Endpunkt des amerikanischen Traums von Freiheit, der auch die Freiheit der Kunst bedeuten sollte? »Wer heute in New York etwas erreichen will, muß zunächst seine abstrakte Visitenkarte abgeben, bevor er in den Kreis derer, auf die es ›ankommt‹, aufgenommen wird. Ob er malen kann oder nicht, spielt dabei weniger eine Rolle als seine Fähigkeit, sich als gelehriger Schüler in der Technik der Unverständlichkeit ausweisen zu können«[86], beschreibt der Freund und Gesinnungsgenosse in jener Zeit, Hans Sahl, die Situation in New York 1950.

Was blieb einem überzeugten Realisten wie Grosz, der nicht bereit war, seinen Stil den neuen Strömungen anzupassen? Seine allegorischen Gestalten, die Stockmenschen, entwikkeln sich weiter und scheinen sich an das von Sahl kritisierte Erfolgsrezept zu halten, wenn auch der Blick des an erster Stelle spazierenden »Strollers« recht skeptisch wirkt. Doch die erfolgreichen Männer mit Hut deuten, den Scheck in der Hand, schon verlangend auf die abstrakte Kunst. »Hier in New York ist die große Schießbude – hier konzentriert sich die sogenannte Neue Kunst ... Hier ist die Kunst endlich Ware geworden, wonderful«, kommentiert Grosz Anfang 1951 die aktuelle »American scene«.[87]

Nach Jahren, in denen er relativ wenige Arbeiten vollendete, jedoch 1954 eine große Retrospektive im Whitney Museum einen Höhepunkt setzte, erinnerte er sich wieder seiner dadaistischen Vergangenheit und knüpfte Mitte 1958 an die Collagen dieser Zeit an.[88] Eine Höllenvision, zusammengesetzt aus den Apokalypsen des Ersten und Zweiten Weltkriegs, das Gemälde »Widmung an Oskar Panizza«

George Grosz, Strollers, um 1950

George Grosz, Ohne Titel (The Pit), um 1958

(1917/18; Kat. IX.13) und »The Pit« (1946; Kat. IX.64), bilden den Hintergrund für ein aktuelles Bild der Hölle: Die »Reste der Menschheit« im Zeitalter der Atombombe.

Sind diese Collagen in ihrer kaum zu ertragenden Realistik, mit der Grosz auch in die Nähe der aufkommenden Pop Art rückt, seine Entgegnung auf die abstrakte Kunst? Zumindest hegte der Künstler die Hoffnung, mit diesem Stilmittel »langsam vor[zu]stoßen zu Neuem ...«[89] Der plötzliche Tod in Berlin, wohin George Grosz 1959 zurückgekehrt war, setzte dieser aufkeimenden Zuversicht ein Ende.

Anmerkungen

1 Motto zu dem Gedicht Walter Mehrings »Der Maler und seine Zeit« für George Grosz zu dessen fünfzigsten Geburtstag, zit. nach Walter Mehring: Das Neue Katzenbrevier, Köln–Berlin 1962, S. 205.
2 Grosz an Wieland Herzfelde, 23. 8. 1932; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Harvard University, Cambridge (MA); Brief unvollständig abgedruckt in: Knust 1979, S. 157 ff.
3 Grosz an Otto Schmalhausen, 22. 4. 1918, in: Knust 1979, S. 60.
4 Ausführliches zu diesem Thema in Beeke Sell Tower: Envisioning America. Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915–1933. Ausst. Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1990.
5 Paul Westheim: Legenden aus dem Künstlerleben, in: Das Kunstblatt, 15. Jg., 1931, S. 149 f. Vgl. auch Wieland Herzfeldes Schilderung in: Ein Kaufmann aus Holland, wiederabgedruckt in: Paß auf! Hier kommt Grosz, Leipzig 1981, S. 65 ff.
6 Autobiographie 1974, S. 107.
7 Paul Westheim: Legenden aus dem Künstlerleben, wie Anm. 5.
8 Vgl. die Beschreibung seines Mitschülers Karl Hubbuch in der Orlik-Klasse (1912–14), in Wolfgang Hartmann: Karl Hubbuch. Leben und Werk. Ausst.Kat. Badischer Kunstverein, Karlsruhe 1981, S. 10.
9 Autobiographie 1974, S. 88.
10 So beispielsweise Leopold Zahn: Über den Infantilismus in der neuen Kunst, in: Das Kunstblatt, März 1920, nachgedruckt in: Ausst.Kat. München 1920; Brockhaus. Handbuch des Wissens in vier Bänden, Leipzig 1922, Bd. 2, S. 291; Ben Hecht: Hoch das Dadaismus!, in: Prairie. The Milwaukee Arts Monthly, Bd. 1, Nr. 2, S. 1 f. (hier jedoch in dadaistischer Übertreibung).
11 Vgl. Karl Riha: Amerika im Kopf der Dadaisten, in: Sinn aus Unsinn. Dada international, hg. v. Wolfgang Paulsen und Helmut G. Hermann, Berlin–München 1982, S. 249–264 (dort allerdings ist die Graphik »New Yorker Vision« bzw. »Erinnerung an New York« mit 1915/16 falsch datiert), siehe auch: Beeke Sell Tower: Envisioning America, wie Anm. 4.
12 Grosz an Robert Bell, September 1915, zit. nach: Knust 1979, S. 31. Grosz bezieht sich hier auf einen Schiffseigentümer, der zum Massenmörder wurde, als er 1875 für einen Versicherungsbetrug ein Schiff sprengen ließ.
13 Grosz an Robert Bell, 7. (Freitag,?) 1916, in: Knust 1979, S. 33.
14 Zur Geschichte siehe Marshall E. Landgreen: Years of Art. The Story of the Art Students League of New York, New York 1940.
15 Flavell 1988, S. 68.
16 Siehe besonders den Briefwechsel mit Mark Neven DuMont: George Grosz: »Teurer Makkaroni!« Briefe an Mark Neven DuMont 1922–1959, hg. v. Karl Riha in Zusammenarbeit mit Angela Merte, Berlin 1992.
17 Grosz an Mark Neven DuMont, 17. 12. 1930, ebd., S. 166.
18 Grosz an Mark Neven DuMont, 31. 12. 1931, ebd., S. 177. – Zu Flechtheim siehe auch: Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler, Verleger. Ausst.Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987.
19 Von Sternberg Buys Grosz's »Married Couple«, in: Art Digest, Bd. 6, 15. 5. 1932, S. 8.
20 Grosz and Sloan, in: Art Digest, Bd. 5, 15. 4. 1932, S. 4, 29 f. Vgl. auch: The Golden Door. Artist-Immigrants of America, 1876–1976. Ausst.Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington 1976, S. 264 ff.
21 Grosz an Eva Grosz, 4. 6. 1932, in: Knust 1979, S. 134.
22 Beispielsweise zu den Kunsthändlern Erhard Weyhe und Israel Ber Neumann.
23 Grosz an Wieland Herzfelde, 4. 8. 1933; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
24 Grosz an Max Herrmann-Neisse, 5. 5. 1933; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
25 George Grosz. German Satirist, in: Vanity Fair, Bd. 41, November 1933, S. 34 f. Unter dem Titel »Keep Smiling« ist die spätere Fassung der Collage abgebildet in: Auktionskatalog Sotheby's, New York 1986, Nr. 103.
26 Autobiographie 1974, S. 220.
27 Siehe Peter Nisbet (Hg.): The Sketchbooks of George Grosz. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA) 1993 (im folgenden zit. als: Nisbet 1993).
28 Grosz an Eva Grosz, 12. 6. 1932, in: Knust 1979, S. 136.
29 Grosz an Max Herrmann-Neisse, 5. 5. 1933; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
30 George Grosz: Amerikanische Umgangsformen, in: Der Querschnitt, Bd. 13, 1933, Heft 1, S. 16–19.
31 Vgl. die Skizze in einem der ersten Skizzenbücher, begonnen am 12. Juli 1932, Great Northern Hotel, in: Nisbet 1993, Skizzenbuch 1932/11 [112], S. 177, und Aquarellskizze 1932/10 [131], S. 176; Abb. in: Flavell 1988, S. 123.
32 Grosz an Eva Grosz, 12. 6. 1932, in: Knust 1979, S. 138.
33 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, 1931, wiederabgedruckt in Uwe M. Schneede: Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979, S. 277 ff..
34 Grosz an Hermann Borchardt, 3. 5. 1933, in: Knust 1979, S. 172.
35 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, wie Anm. 33, S. 277.
36 Grosz an Wieland Herzfelde, 31. 1. 1934; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
37 Das Blatt ist auf der Rückseite mit einem Hinweis auf das Institute of Arts and Letters versehen. Dort war vom 14. 10. bis zum 7. 12. 1958 eine Ausstellung von Zeichnungen von Grosz zu sehen. Unter der Nr. 7 findet sich der Titel »An Alcoholic Case«, 1934; vielleicht handelt es sich um dasselbe Blatt. Die in Bleistift und Aquarell ausgeführte Signatur könnte auf eine spätere Aquarellierung hinweisen.
38 Grosz an Wieland Herzfelde, 4. 8. 1933, in: Knust 1979, S. 181.
39 Beat Wyss: Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarus. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt a. M. 1990.
40 Abb. 57 in: Baur 1954, S. 36.
41 Abb. in: Flavell 1988, S. 198 unten (die Bildunterschriften sind vertauscht).
42 »The Last Day«, Aquarell, 1934; Art Institute of Chicago, Chicago.
43 Grosz an Herbert und Amrei Fiedler, 8. 3. 1934, in: Knust 1979, S. 192.
44 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948, Abb. 58.
45 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, wie Anm. 33, S. 277–280.
46 In seiner Bewerbung um ein Stipendium der Guggenheim Foundation vom 20. 10. 1936 projektiert Grosz eine Reise nach Italien, um dort Fresken im Original studieren zu können, vgl. Bewerbungsunterlagen im Archiv der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, New York.
47 Ein Vergleich mit dem thematisch verwandten Gemälde »Explosion« (1917, Kat. IX.10), Museum of Modern Art, New York, macht auch den Wandel in der Öltechnik deutlich.
48 Dieses Aufeinanderfolgen von Zeichnung, Aquarell und einer späteren, meist inhaltlich abstrakteren und übergreifenderen Ölversion findet sich häufig im amerikanischen Œuvre von Grosz.
49 Aldous Huxley: Texts and Pretexts. An Anthology with Commentaries, London 1959 (1. Aufl. 1932), S. 94 f.
50 Vgl. »Interregnum«, 1936, in: Dückers 1979, S II, 63, und Frontispiz zu Walter Mehring: No Road Back, New York 1944.
51 Birgit Möckel: Das Ende der Menschlichkeit. George Grosz' Zeichnungen, Lithographien und Aquarelle aus Anlaß der Ermordung Erich Mühsams, in: Konzentrationslager Oranienburg, hg. v. Günther Morsch, Berlin 1994, S. 108-114.
52 Vgl. Hess 1982, S. 205, Anm. 27.
53 Vgl. Zeichnungen in »Interregnum«, 1936, in: Dückers 1979, S II, 54, »Singing Their Way into the Hearts of the People«, und S II, 37, »Art Is Eternal«, sowie das vorgestellte Gemälde »The Mighty One« (Kat. IX.61), vgl. auch: Flavell 1988, S. 166 f., Abb. 43, 44.
54 Francisco Goya: »Los desastres de la guerra« (»Die Schrekken des Krieges«), 1810–20, Bildtitel Blatt 1.
55 Vgl. auch »Interregnum«, 1936, in: Dückers 1979, S II, 50, »So Cain Killed Abel«.
56 Vgl. »Interregnum«, 1936, in: Dückers, 1979, S II, 38, »Jigsaw Puzzle«.
57 Grosz an Wieland Herzfelde, 3. 6. 1933; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA). – Brief nicht abgeschickt.
58 Vgl. auch »Interregnum«, 1936, in: Dückers 1979, S II, 54.
59 Interview 1954, zit nach: Fischer 1976, S. 117.
60 Grosz an Reeves Lewenthal, 19. 1. 1945, in: Knust 1979, S. 340.
61 Martin Sonnabend: Zeichnung und Skulptur bei Daumier, in: Honoré Daumier. Zeichnungen. Ausst.Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Graphische Sammlung, Frankfurt a. M. 1992, S. 36.
62 Grosz an Herbert und Amrei Fiedler, 8. 3. 1934, in: Knust 1979, S. 191.
63 Grosz an Walter Mehring, 2. 2. 1945, in: Ebd., S. 341.
64 Grosz an Reeves Lewenthal, 19. 1. 1945, in: Ebd., S. 340.

65 Ein Hinweis zur Arbeitsweise von Grosz ist einem Artikel zu entnehmen, der den Entstehungsprozeß des Bildes dokumentiert, das Grosz aus der Komposition des früheren Bildes »Peace No. 1« (1945) entwickelte. Siehe Abbildungen in Amy Robinson: Grosz paints a picture, in: Art News, Bd. 48, Dezember 1949, Nr. 8, S. 36.
66 Grosz an Elisabeth Lindner, 17. 3. 1949, in: Knust 1979, S. 429.
67 Vgl. Grosz an Pegeen Sullivan, 17. 2. 1943, in: Knust 1979, S. 313, und Grosz an Ben Hecht, 21. 5. 1944, ebd., S. 334.
68 Unter dem Titel »Brüder« ausgestellt auf der 2. Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1949.
69 Hess 1982, S. 188, dort auch Abb. 172 falsch datiert.
70 Flavell 1988, S. 217.
71 »The Fat Relative«, Abb. in: PM's Weekly, 12. 10. 1941.
72 Vgl. Brief Brechts an Grosz, Januar 1935, in: Günter Gläser (Hg.): Bertolt Brecht. Briefe, Frankfurt a. M. 1981, S. 240, vgl. auch: Flavell 1988, S. 141, Anm. 108.
73 Vgl. Skizze Grosz', auf der er einen Stockmenschen mit der Überschrift »entwurzelte Menschen« versieht und ihm die »Atombomb« als kreisende Elektronen (aufgeklebter Zeitungsausschnitt) gegenüberstellt, Abb. in: Nisbet 1993, Skizzenbuch 1952/2 [161], S. 187.
74 Grosz in einem Rundfunk-Interview 1958, zit. nach: Ausst. Kat. Hamburg 1975, S. 132.
75 In: The Stick Men. Ausst.Kat. Associated American Artists, New York 1948.
76 Klaus Mann: Europas Maler in Amerika, in: Pariser Tageszeitung, 1. 12. 1936, nachgedruckt in: Text und Kritik: Klaus Mann, Heft 93/94, Januar 1987, S. 6.
77 Siehe: Look, 3. 2. 1948, S. 44.
78 »Uprooted« ist ein weiterer Titel des Aquarells »The Painter of the Hole« (1948); Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA), hier Kat. IX.65.
79 Grosz an Bertolt Brecht, 30. 3. 1947, in: Knust 1979, S. 390.
80 Autobiographie 1974, S. 130.
81 Grosz an Bertolt Brecht, wie Anm. 79.
82 Jean-Paul Sartre: Figuren aus dem Staub des Raumes, 1948, wiederabgedruckt in: Alberto Giacometti. Skulpturen – Gemälde – Zeichnungen – Graphik. Ausst.Kat. Nationalgalerie Berlin, München 1987, S. 353.
83 Grosz an Bertolt Brecht, wie Anm. 79.
84 Wiederabgedruckt in: Uwe M. Schneede: Die zwanziger Jahre, wie Anm. 33, S. 126 ff.
85 Grosz an Wieland Herzfelde, 30. 3. 1949; George Grosz-Archiv, Houghton Library, Cambridge (MA).
86 Hans Sahl: Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Zur abstrakten Malerei, 1950, in: Ders.: »Und doch ...«. Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten, hg. v. Klaus Blanc, Frankfurt a. M. 1991, S. 213.
87 Grosz an Herbert und Amrei Fiedler, 14. 1. 1951, in: Knust 1979, S. 450.
88 Grosz an Eva Grosz, 14. 6. 1958, in: Ebd., S. 518.
89 Grosz an Eva Grosz, 12. 7. 1958, in: Ebd., S. 520.

George Grosz, famous Berlin painter who chose New York in 1932 when Hitler menace loomed, straddles chair on Fifth Avenue sidewalk and symbolizes world artists who find stimulation and peace to work in New York. Unaware passersby typify public oblivious that city is now world art center.

NEW YORK

WORLD ART CENTER

UNKNOWN to most of New York City's millions, their town has become the art center of the world. Its art activity has grown from a handful of galleries at the turn of the century to over 300 art showplaces that present up to 60 opening exhibitions a week. Art patronage has expanded from a few wealthy collectors and cognoscenti to include multitudes who merely like to look at pictures and who frequently buy. Most important, New York has become the city chosen by artists all over the world as the best place to find excitement in the work of others and solitude in which to worry out their own aesthetic problems. New York leaves them alone.

As artists once went to Paris for stimulation and freedom, they now turn to New York, where many thousands of men and women are practising painting and sculpture creatively. Their choice of place-to-work is no mystery to those who frequent studios like those shown on the following page, where artists say to each other, "It used to be Paris, now it's here."

George Grosz auf der Fifth Avenue, New York, 1948

Christine Fischer-Defoy

Der amerikanische Grosz – eine Spurensuche

Siebenundzwanzig Jahre seines Lebens verbrachte George Grosz in den Vereinigten Staaten. Rechnet man von der gesamten Lebenszeit die Jahre seiner Kindheit und Jugend ab, so fällt die größte Zeitspanne seines künstlerisch produktiven Lebens in die amerikanischen Jahre zwischen 1932 und 1959. Gleichwohl gilt in Deutschland bei Kunsthistorikern wie Museumsleitern, bei Kunstsammlern und Kunsthändlern das Werk des »amerikanischen Grosz« als unbedeutend gegenüber dem Berliner Werk, das in den Jahren der Weimarer Republik entstanden ist. Grosz galt und gilt weltweit als der bissige Zeichner des »Gesichts der herrschenden Klasse« Deutschlands, der die sozialen und politischen Verhältnisse während der Weimarer Republik mit seinen künstlerischen Mitteln anprangerte. In Amerika, so heißt es immer wieder, habe Grosz seinen Biß verloren, er habe dort im wesentlichen Akte und Landschaftsdarstellungen in idealisierender Manier gemalt und sein politisches Engagement verleugnet.

Dies ist, betrachtet man das Gesamtwerk der amerikanischen Jahre, falsch. Wenngleich er in dieser Zeit, insbesondere während der Sommeraufenthalte in Cape Cod, wie er selbst sagte, »ein richtiger Maler«[1] sein wollte, so entstanden gleichzeitig immer wieder Zeichnungen, Graphiken und großformatige Ölbilder, in denen er sich mit Faschismus und Krieg auseinandersetzte. Richtig ist, daß sich seine Bildsprache wie seine Thematik in Amerika veränderten. Die Frage ist: Warum?

Die folgenden Texte sind Gesprächen mit Freunden und Künstlerkollegen entnommen, die ich im Rahmen der Recherchen zu einem Dokumentarfilm führte, den Norbert Bunge und ich 1991 in den USA gedreht haben (Norbert Bunge und Christine Fischer-Defoy: Schoen ist's im Labyrinth – George Grosz in Amerika). Das recherchierte Material geht jedoch weit über das hinaus, was im Film gezeigt werden konnte. Es sind Zeugnisse einer Spurensuche über die zweite Lebenshälfte von George Grosz. Sie belegen, daß Grosz keineswegs sein politisches Engagement verleugnete – es veränderte sich lediglich die Perspektive: Grosz war wie viele seiner künstlerischen Zeitgenossen in den zwanziger Jahren amerikanophil, und er kam 1932, als er an die Art Students League of New York berufen wurde, in das Land seiner Träume, das er sich seit seiner »Lederstrumpf«-Lektüre ersehnt hatte. Er kam als Liebender und als Bewunderer, und er konnte und wollte daher die amerikanischen Verhältnisse nicht mit dem gleichen bissigen Spott verfolgen, mit dem er das deutsche Herrenmenschentum angeprangert hatte. Er fand jedoch unmittelbar zu dieser scharfen Bildsprache zurück, sobald er in Amerika zeichnerisch die Ereignisse im faschistischen Deutschland aufgriff, wie seine 1936 in New York veröffentlichte Graphik-Mappe »Interregnum« (Kat. X.158) belegt.

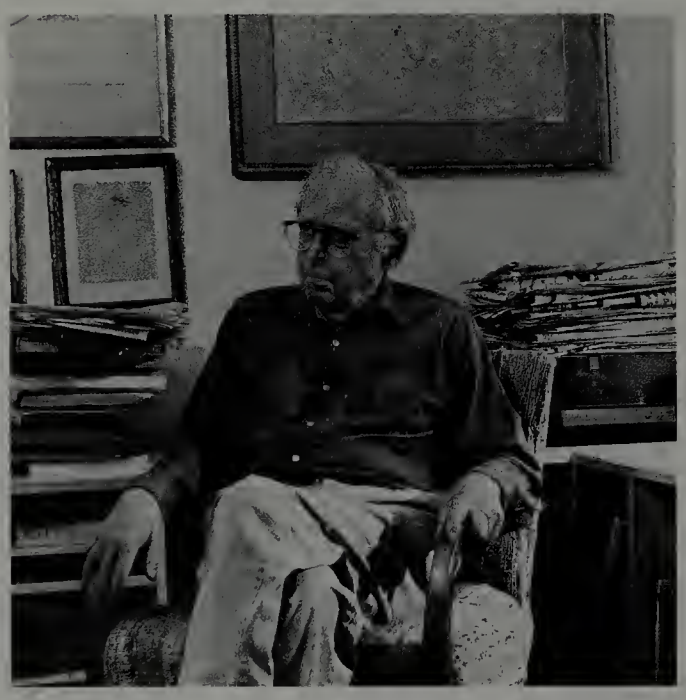
Nach 1933 wurde Amerika für den aus Deutschland bald ausgebürgerten Künstler das Gastland, das ihm eine neue Lebensperspektive eröffnete, die ihm in Berlin verweigert worden war. Hinzu kam, daß die kampflose Niederlage der deutschen Arbeiterbewegung gegenüber dem Nationalsozialismus ihn zutiefst an seinen politischen Überzeugungen hatte zweifeln lassen. Grosz sah sich nun als amerikanischer Künstler, und er blickte oft mit Bitterkeit auf sein deutsches Frühwerk. Daß Wunschbild und Wirklichkeit in den USA in den fast dreißig Jahren seines Lebens dort zunehmend auseinanderklafften, mag der Hintergrund für seine tiefen Depressionen sein, die er mit Alkohol zu vertreiben suchte.

Über die Gründe der Veränderungen, die sich in seinem amerikanischen Werk konstatieren lassen, geben auch die Schriften und Texte von Grosz Auskunft. Gemeint ist damit nicht so sehr die unter dem Titel »A Little Yes and a Big No«[2] 1946 publizierte englischsprachige Autobiographie, in der Grosz – wie die meisten Autobiographen – sein Leben mit großer Geste so beschreibt, wie er es gern gesehen hätte. Gemeint sind eher die Tagebucheintragungen und Briefe sowie Interviews, in denen sich Grosz offen zu diesen Veränderungen geäußert hat. »Ich bin in Amerika eine Art Konformist geworden. Ich wollte nicht auffallen. Erstens einmal kaufte ich mir einen neuen Anzug, dann kaufte ich mir neue Unterwäsche, neue Socken, weil ich glaube, das trägt auch dazu bei, ich mußte

auch äußerlich meine deutschen Kleider abwerfen. Ich konnte einfach nicht mehr derselbe sein. Ich meine, ich war teilweise noch derselbe, aber in einer sonderbaren Kafkaschen Art ging mit mir doch eine Verwandlung vor«, beschreibt sich Grosz 1954 in einem Interview des Bayerischen Rundfunks.[3]

Zu den Unterschieden zwischen dem Berliner und dem New Yorker Werk von Grosz und zu seiner veränderten Lebensperspektive nach der Übersiedelung in die USA 1932/33 befragte ich in New York den Künstlerkollegen, Bewunderer und Freund Jack Levine, der zu den kritischen Realisten der amerikanischen Kunst gehört, und den österreichischen Galeristen Serge Sabarsky, der nach dem »Anschluß« 1938 nach Amerika emigrierte und heute in New York einen Teil des bildkünstlerischen Nachlasses von George Grosz betreut.

»Das Leben in Amerika ist ambivalenter« Gespräch mit dem Maler Jack Levine



Der New Yorker Maler Jack Levine in seiner Wohnung in Manhattan, 1991

Fischer-Defoy: Seit wann und woher kannten Sie George Grosz?

Jack Levine: Als Junge habe ich in Cambridge oft das Germanische Museum besucht, das zur Harvard University gehörte, heute heißt es Busch-Reisinger Museum. Da habe ich die ersten Zeichnungen oder Lithographien von George Grosz gesehen und auch andere von Otto Dix und diesen Leuten. Ich war davon enorm beeindruckt, und ich glaube, ich habe auf der Stelle beschlossen, daß die soziale Gerechtigkeit in meinem Leben eine wichtige Rolle spielen sollte. Und als Grosz dann nach Amerika kam, war ich in Boston und hatte keine Chance, nach New York zu gehen, um an seinem Unterricht an der Art Students League teilzunehmen. Aber das ist vielleicht auch gut, denn ich fand, daß viele seiner Schüler versuchten, ihn zu imitieren. Ich brachte nichts zustande, was seinem Werk nahekam, das ist auch gut so, denn ich fand meinen eigenen Weg, auch wenn ich Grosz nach wie vor für einen der größten Graphiker des 20. Jahrhunderts halte.

F.-D.: Was hat Sie als junger Künstler an den Werken von Grosz und Dix fasziniert?

J. L.: Ich fand, daß der Expressionismus in Mitteleuropa, in Deutschland, in Österreich und anderswo, eine kraftvolle Befreiung von der Pariser Schule darstellte. Das war der Ort, wo Künstler arbeiteten mit einem Gefühl für menschliche Gerechtigkeit, für das Drama der Menschheit. ... Und das faschistische Regime, das über Deutschland hereinbrach, tötete sie, vertrieb sie, es zerstörte alles, was für mich eine großartige Bewegung gewesen war. Die Nazis würgten sie ab! Und jemand wie George Grosz war mit Sicherheit ein Opfer. Er kam hierher als ein Vertriebener, er war abgeschnitten von seinen Hauptthemen, von all dem, was für ihn wie eine zweite Natur geworden war, die er brauchte, um zu seinem Ausdruck zu finden. Ich glaube, er hat hier als Künstler nie wieder richtig zu sich selbst gefunden, ungeachtet der Tatsache, daß er Bilder gemalt hat, die gegen den Krieg sind, Bilder, die Kritik an der Gesellschaft üben. Aber Deutschland war eine besondere Quelle für soziale Satire, ich meine, hier entstand der entschiedene Ausdruck, die scharfe, beißende Anklage, die Bertolt Brecht und Gleichgesinnten sehr wichtig war. Leute wie er sind für mich die Quintessenz dessen, was ein politischer oder sozialer Künstler tun sollte.

F.-D.: Wie können Sie sich den Unterschied erklären, der zwischen seinem deutschen Werk und den Bildern besteht, die Grosz in Amerika gemalt und gezeichnet hat?

J. L.: Ich glaube, das Leben in Amerika ist ambivalenter als es in Deutschland ist. Ich habe einmal ein Bild gemalt – »The Inauguration of a President« – über die Machtübergabe von Hindenburg an Hitler, und ich merkte dabei, daß es in Amerika nicht möglich war, so denunziatorisch zu malen. Hier gab es ja sogar Präsidenten, von denen man Gutes berichten konnte. Ich weiß nicht, ob man das damals von Präsidenten in Deutschland hätte sagen können. Bei der Annäherung an ein solches Thema hier in Amerika kann man, wenn man seinem eigenen Gewissen gerecht werden will, nicht einfach mit seinem Urteil herausplatzen, hier muß man immer sagen: Einerseits ist es so, aber andererseits ist es wieder ganz anders. Ich glaube, daß die ex-

tremen Verhältnisse in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg es Grosz erst ermöglicht haben, sich mit so großer Vehemenz auszudrükken. Und als er nach Amerika kam, konnte er das nicht fortsetzen. Ich glaube, ich hätte es auch nicht gekonnt. ... in diesem Land ist alles vielschichtiger und ausgewogener. Ich denke, daß dies eine betäubende, eine fast lähmende Wirkung auf Grosz hatte. Es ist eine Tatsache, daß er um sein Leben rennen mußte, als er Deutschland verließ und daß es hier mehr Freiheit für ihn gab. Aber Tatsache ist auch, daß diese Freiheit ihn in seiner künstlerischen Arbeit gehemmt hat.

George Grosz, Waiting for a Job, 1934. Tuscon, Collection of The University of Arizona Museum of Art

»Sein Bestehen darauf, immer wieder diese Akte zu malen und friedliche Themen – das ist un-Grosz« Interview mit Serge Sabarsky

Fischer-Defoy: Sie selbst sind als Emigrant aus Österreich nach Amerika gekommen. Was glauben Sie, sind die Gründe für die Veränderung im Werk von Grosz nach seiner Übersiedelung nach New York?

Serge Sabarsky: ... Einerseits hat Grosz wie alle Emigranten etwas erwartet, was sich nicht erfüllen konnte: Er hat erwartet, daß er in eine neue Heimat kommt und daß die alte Heimat damit erledigt ist. So einfach ist es nicht, selbst für ihn nicht, der ja begeisterter Amerikaner war. Grosz war bekannt in Berlin als großer Amerikanophiler, wenn man das so sagen kann, und er hat Amerika geliebt – in seiner Vorstellung war das vielleicht ein bißchen noch der alte Wilde Westen – und kam mit all diesen tollen Erwartungen nach Amerika und hat sich selbst die Schwierigkeit nicht eingestanden, daß er nicht einfach die Rolle ablegen konnte, die er gespielt hat in Berlin, in Deutschland, in Europa. Und es hat sich ja auch am Schluß herausgestellt, in dem Hin und Her, bevor er endgültig wieder nach Berlin übersiedeln wollte und sich nicht entscheiden konnte, ob er sollte oder nicht.

F.-D.: Wie würden Sie den Unterschied zwischen dem deutschen und dem amerikanischen Werk beschreiben?

S. S.: Er hat hier vollkommen aufgegeben, den politischen Chronisten zu spielen – er hat es zwar immer wieder versucht, aber in Wirklichkeit hat er am liebsten Akte gemalt und Gesellschaftsszenen oder Beobachtungen. Er wurde zum Reporter, ohne diesen beißenden Kommentar, den man von ihm gewohnt war. Wobei man unterscheiden muß zwischen der Ikonographie und der Ikonologie, das eine ist der Inhalt der Bilder, und das andere ist die Malerei selbst. Natürlich blieb er weiterhin ein großer Künstler, aber etwas hat sich geändert, und er selbst hätte das gern zugegeben, glaube ich. Denn so sehr er sich auch hier als Chronist gefühlt hat, er konnte es nicht sein, weil er Amerika trotz der guten Beobachtungsgabe nicht so kannte, wie er Deutschland kannte. Und auch weil er Hemmungen hatte, in Amerika den Kritiker zu spielen. Er wollte einfach nicht, bewußt oder unbewußt, ich weiß es nicht.

F.-D.: Was Sie sagen, bezieht sich im wesentlichen auf seine Ölbilder und Aquarelle. Wie sehen Sie seine Illustrationen, die er für verschiedene amerikanische Zeitschriften gezeichnet hat?

George Grosz, After a Swim, Wellfleet, 1940. New York, Privatsammlung

S. S.: Er wollte Illustrator werden, sagt er in seiner Autobiographie, und ist es auch geworden, zum Teil mit großem Erfolg bei sehr guten Zeitschriften – »Esquire« war immer schon eine Zeitschrift mit sehr gutem Ansehen –, und er war fabelhaft als Illustrator. Mit ein paar Strichen hat er das gesagt, was andere nicht mit sehr vielen sagen konnten. Und ich glaube, daß das eigentlich der entschiedenste oder der wertvollste Teil seiner Arbeit in Amerika ist. Es gibt auch den gewissen beißenden Humor, es gibt einzelne Szenen, er geht ja auch ein auf politische Hintergründe. Seine Reaktion zur Hinrichtung von Sacco und Vanzetti (siehe Kat. X.112), seine Reaktion auf die Patrioten – Patrioten sind überall gleich: Scheußlich! Und die waren ihm in Amerika genauso widerlich wie drüben.

Aber sein Bestehen darauf, immer wieder Akte zu malen und friedliche Themen, das ist un-Grosz, und ich führe es darauf zurück, daß er im Grunde genauso unglücklich war wie alle die anderen: Feininger ist geboren und gestorben in New York, er war jedoch fünfzig Jahre seines Lebens, das 84 Jahre dauerte, in Europa, in Deutschland, und es hat drei Jahre gedauert, bis er, als er hierher kam, sich wieder entschließen konnte, zu malen. Beckmann ist Zeit seines Lebens nicht sehr glücklich gewesen, aber vor allem nicht während seiner Emigration. Und das trifft auf alle zu: Kirchner hat's umgebracht. Und das trifft auch auf George Grosz zu.

F.-D.: Aber Sie selbst haben hier in Ihrer Sammlung Werke von Grosz wie das große Bild »Cain« (»Kain oder Hitler in der Hölle«) von 1944 (Kat. IX.63), und es gibt sehr viele Bilder aus den amerikanischen Jahren, in denen er die Schrecken des Krieges und die drohende Apokalypse dargestellt hat.

S. S.: Ja, den Krieg hat er gesehen, und das Grausame hat er gesehen und die Atombombe und alles andere natürlich auch, das ist klar, aber es ist nicht so echt Grosz – meiner Meinung nach – wie das, was er drüben beobachtet hat.

Das Gebäude der Art Students League in Manhattan, 215 West 57th Street, um 1941

Lehrtätigkeit an der Art Students League of New York

Im Unterschied zu vielen deutschen Emigranten war Grosz in Amerika erfolgreich, sowohl was den Verkauf seiner Bilder betrifft als auch durch seine Lehrtätigkeit an der Art Students League of New York. Diese 1875 als eine Art »Sezession« von der National Academy for Design von Kunststudenten gegründete Kunstschule in der 57th Street unterhalb des Central Parks hatte Grosz 1931 zu einem Lehrauftrag nach New York eingeladen. Die Berufung war, wie die Akten der Art Students League belegen, umstritten. Angesichts der wirtschaftlichen Depression, die sich auch auf die Lebensbedingungen der amerikanischen Künstler auswirkte, gab es zunächst Widerspruch gegen die Berufung eines deutschen Malers. Als dies jedoch öffentlich wurde, formierten sich Lehrende und Studenten der League zu einem Protestzug und setzten so die Berufung von Grosz durch. Aufgrund dieser Kampagne war die Ankunft von Grosz publik geworden, und im ersten Semester seiner Lehrtätigkeit an der League waren in seiner Klasse die meisten Schüler. Man erwartete jedoch, wie sich Larry Campbell erinnert, einen »outstanding modernist« – einen herausragenden modernen Künstler –, der »frischen Wind« in die Schule bringen sollte, und war zunächst enttäuscht, daß er sich in seinem Unterricht im Aktzeichnen einer geradezu akademischen Lehrmethode bediente.

Angesichts der in Deutschland bedrohlicher werdenden Situation stellte sich Grosz im Fragebogen zu seinem Dienstantritt als völlig unpolitisch dar. Fragen seiner Schüler nach dem eigenen Werk in den zwanziger Jahren wies er schroff zurück. Als die League 1934 ein Symposion zum Thema »What can Art Education convey?« veranstaltete, bekannte sich Grosz zum Ölbild als der Kunst für Wenige, dem er den Film als Kunst für die Massen gegenüberstellte.

George Grosz unterrichtete zwei Tage pro Woche an der League, an den übrigen Tagen wurde seine Zeichenklasse von einem studentischen Tutor betreut. Mit wenigen Unterbrechungen war Grosz dort von 1932 bis 1936, von 1940 bis 1944 und von 1949 bis unmittel-

George Grosz während des Unterrichts seiner Zeichenklasse, um 1950

bar vor seiner Rückkehr nach Berlin 1959 tätig. Obgleich er diese Arbeit oft haßte – die Zeichnungen in seinen Taschenkalendern, mit denen er die Unterrichtstage markierte, sprechen hierzu eine deutliche Sprache –, wurde die Lehrtätigkeit an der League zur wichtigen Grundlage seiner Existenz. Dies nicht nur in materieller Hinsicht, sondern auch, weil sie sein Leben vor allem in den letzten Jahren strukturierte.

Noch heute strahlt die Art Students League of New York etwas von dem Pioniergeist aus, mit dem sie als Alternative zu herkömmlichen akademischen Kunstschulen am Ende des 19. Jahrhunderts gegründet wurde. Sie wird von Lehrenden und Studierenden selbstverwaltet, ein jährlich neu gewähltes »Board of Control« entscheidet über die Berufung der Lehrkräfte und die Unterrichtsorganisation. Die Aufnahme in die League steht Laien wie professionellen Künstlerinnen und Künstlern gleichermaßen offen, es gibt weder eine Aufnahmeprüfung noch ein Abschlußdiplom. Für viele New Yorker Kunstschaffende ist dies bis heute ein wichtiger Ort nicht nur der Ausbildung, sondern auch des Austauschs und der gemeinsamen künstlerischen Arbeit, denn nicht zuletzt bietet die League ihren Schülern gegen ein geringes Schulgeld betreute Atelierräume und Werkstätten, die angesichts der horrenden Mietpreise für private Ateliers vor allem für junge Künstlerinnen und Künstler leichter finanzierbar sind.

Über die Lehrtätigkeit von Grosz an der League sprach ich 1991 mit früheren Schülern und Kollegen in New York: Larry Campbell kam 1947 als GI-Student an die League. Heute unterrichtet er dort Kunstgeschichte und leitet das Archiv der Schule. Martin Grosz, der jüngere der beiden Grosz-Söhne, studierte nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst in der Klasse seines Vaters. Er lebt heute als Jazzmusiker bei New York. Rosina A. Florio war zunächst Studentin an der League. Sie wurde 1946 stellvertretende Direktorin, zur Zeit unseres Gesprächs leitete sie die Schule als gewählte Direktorin. Der amerikanische Maler und Plakatkünstler Robert Cenedella, einer der letzten Schüler von George Grosz in New York, unterrichtet heute im gleichen Klassenraum, in dem er bei Grosz Aktzeichnen lernte. Und heute wie damals gehören zu seinen Schülern Nachwuchskünstler und Damen der New Yorker High-Society.

»Sechs Zigarren und ein paar Photos« Gespräch mit Larry Campbell, Archivar der Art Students League

Fischer-Defoy: Als Archivar der League haben Sie sich auch mit der Tätigkeit von Grosz an dieser Schule beschäftigt, können Sie etwas über die Auseinandersetzungen erzählen, die es 1932 wegen seiner Berufung gab?

Larry Campbell: Grosz war einer von drei Europäern, die der Schulvorstand 1932 einladen wollte, um hier zu unterrichten. Der Präsident der Schule hieß John Sloan, ein damals bekannter amerikanischer Maler. Was passierte, war, daß der Schulvorstand in seiner zweiten Sitzung den Beschluß rückgängig machte. Sloan war so wütend, daß er zurücktrat. Nun gab es eine politische Kampagne zwischen den Grosz-Anhängern und denen, die lieber jemand anderes berufen wollten. Es war also keines-

wegs ein Kampf zwischen Schülern und Lehrern, die League funktioniert nicht so. Es war ein Kampf zwischen den Mitgliedern der League, denn auch die Studenten sind hier Mitglied. Der Streit dauerte ein oder zwei Monate, und alle Zeitungen New Yorks nahmen daran regen Anteil, weil er mit der Wiederwahl von John Sloan gekoppelt war.

Sloan dachte, Grosz wäre ein herausragender Moderner, er wollte frischen Wind in die Schule bringen, und keiner hatte so richtig erkannt, daß die Interessen von Grosz genau in die entgegengesetzte Richtung liefen, er war im Grunde ein sehr traditioneller Lehrer.

F.-D.: Was waren die Gründe dafür, daß der Schulvorstand die Berufung von Grosz rückgängig machen wollte?

L. C.: Die Leute, die gegen Grosz waren, bekämpften ihn auch wegen seiner kommunistischen Vergangenheit, denn er hatte ja früher in kommunistischen Zeitschriften veröffentlicht und war sogar kurze Zeit Mitglied der KPD gewesen. Deshalb hieß es, wenn Grosz komme, korrumpiere er die amerikanische Jugend – und lauter solchen Unsinn.

Ein anderer, heute fast vergessener Aspekt war, daß hier damals die Depression herrschte. Deshalb gab es einen weiteren, sehr wichtigen Einwand: Nur Amerikaner sollten an der League angestellt werden. Denn damals gab es noch keine Unterstützungsprogramme für Künstler wie heute, und die Leute waren wirklich am Verhungern, besonders die Künstler.

George Grosz, Mitte, im Gespräch während eines Dinners für das Kollegium der Art Students League, 1950

F.-D.: Das spielte sich alles 1932 ab. Wann und wie haben Sie Grosz persönlich kennengelernt?

L. C.: Ich kam 1945 nach fünf Kriegsjahren als master sergeant zurück und habe mich gleich auf Empfehlung eines Freundes an der League eingeschrieben. Ich kam jedoch nicht in die Grosz-Klasse, was ich später sehr bedauert habe. Der Schulvorstand gab jedes Jahr ein Essen für die Lehrer, zu dem Grosz normalerweise nicht ging. Ich habe alle Photos im Archiv durchgesehen, und es gibt nur eins, auf dem er mit allen Lehrern zu sehen ist, das war 1950. Ich ging auf ihn zu mit der Suggestivfrage, ob er jemals für die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« gearbeitet hätte? Ich habe die »AIZ« damals sehr bewundert, vor allem wegen der Arbeiten eines Mannes, der sich John Heartfield nannte

Das Dozenten-Kollegium der Art Students League, 1950
George Grosz stehend in der dritten Reihe, links, dem Japaner Yasuo Kuniyoshi zugewandt.

und sehr außergewöhnliche Photomontagen machte. Also, ich fragte ihn, ob er da mitgemacht hätte. Er fühlte sich durch diese Frage angegriffen, rückte von mir ab und sah mich mißtrauisch an, und ich merkte, daß er nicht mit irgendwelchen radikalen politischen Aktivitäten in Deutschland in Verbindung gebracht werden wollte. Das hat mich so entmutigt, daß ich es nicht mehr wagte, noch irgendetwas anderes zu fragen.

F.-D.: Unmittelbar nach dem Krieg begann eine politische Kampagne gegen die Linke in den USA; diese Jahre wurden später nach dem Chef-Ermittler »McCarthy-Zeit« benannt. Wie war die Wirkung dieser Kampagne auf Grosz?

L. C.: Ich glaube, Grosz hatte den Verdacht, daß das FBI hinter ihm herspionierte. Als er amerikanischer Staatsbürger wurde, hat er im Fragebogen zwar angegeben, daß er in den zwanziger Jahren kurze Zeit Mitglied der KPD gewesen war, heute aber nichts mehr von der Sowjetunion halte und sich selbst nicht als Kommunist verstehe. Das war ja noch im Krieg, und es wurde überall viel Unsinn erzählt über Leute, die entweder Kommunisten oder Nazi-Sympathisanten sein sollten.

F.-D.: Wann haben Sie Grosz zum letztenmal gesehen?

L. C.: Ich sah ihn das letzte Mal, als er im Begriff war, nach Deutschland zurückzugehen. Er hat zu mir gesagt: »Ich mochte dich immer gern« – und gab mir etwa sechs Zigarren. Ich wollte sie nie rauchen, weil ich das Gefühl hatte, daß sie etwas Magisches an sich hatten, sie waren für mich so eine Art Talisman. Also habe ich sie hier in eine Schublade gelegt, wo sie sich jedoch langsam zu Staub auflösten.

Martin Grosz in seinem Haus bei New York vor einem Aquarell seines Vaters, 1991

»Er hatte gern ein Publikum« Gespräch mit Martin Grosz über den Unterricht seines Vaters an der Art Students League

Fischer-Defoy: Wie kam es, daß Sie bei Ihrem Vater an der League studiert haben?

Martin Grosz: Ich glaube, das war 1949, ich hing so ein bißchen in der Luft, kam gerade aus Chicago zurück – ich war ein Jahr vorher von zu Hause weggegangen, um Jazz zu machen. Und natürlich gab es dann immer wieder diesen Druck auf mich, ich weiß nicht mehr, von wem er ausging, etwas Akademisches zu machen. Meine Mutter hat nicht auf einer Hochschule studiert, mein Vater auch nicht so richtig, er war auf einer Kunstakademie, warum also ich? Ich weiß auch nicht, was das sollte. Aber da geisterte die Idee herum: Geh auf die Hochschule, lerne was, mach einen Abschluß – und all dieses Zeug. So wurde zu guter Letzt beschlossen, daß ich, weil ich als begabt galt, Kunst studieren sollte. Und bei wem könnte ich das besser lernen als bei George Grosz, dem berühmten Zeichenmeister? So ging ich in seine Klasse und konnte mir ein Bild davon machen, wie er unterrichtet hat.

F.-D.: Was war für Sie das Besondere an seinem Unterricht, was ist Ihnen in Erinnerung geblieben?

M. G.: Die erste Überraschung war, daß sie oft komische Modelle hatten, eine reichlich alte, fette Dame, von der man sagte, sie hätte schon in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts für einige Skulpturen im Central Park Modell gestanden! Er machte selbst Skizzen, seine Klasse war recht beliebt, und er hatte viele Studenten.

In der Zeit, als ich dort war, nach dem Krieg, gab es so ein »GI-Gesetz«, aufgrund dessen ehemalige Soldaten von der Regierung ein Stipendium bekommen konnten, mit dem ein Teil der Ausbildung finanziert wurde. Diese Leute mußten gegenüber der Regierung nachweisen, daß sie irgendwo studierten. Und so bot sich eine Kunstschule an, weil man da nicht allzuviel tun mußte. So kamen diese Kerle hierher, und oft saßen sie in der hintersten Ecke des Klassenraums und spielten Schach, lasen Zeitung oder taten sonstwas. Und ich habe zu meinem Vater gesagt: »Das ist scheußlich. Du bist George Grosz, der berühmte Künstler, und diese Leute beleidigen dich, indem sie sich so benehmen, die passen ja überhaupt nicht auf im Unterricht.« Und er hat geantwortet: »Keine große Ursache, mein Lieber, die bezahlen Geld, die bringen das Geld, und ich widme mich halt denen, die es interessiert.« ...

George Grosz während des Unterrichts seiner Zeichenklasse, o. J. (vermutlich 40er Jahre)

F.-D.: Wie sah sein Unterricht aus, ging er von Zeichenbrett zu Zeichenbrett und korrigierte, oder hat er auch Vorträge gehalten?

M. G.: Manchmal hat er auch eine Art Vorlesung gehalten, was sehr beliebt war, weil er sehr anschaulich geredet hat. Ich glaube, er war bestimmt ein guter Lehrer. Und dann kam er nach Hause, und ich fragte ihn: »Hey Pop, wie ging's heute mit dem Unterricht?« Und er antwortete: »Wenn ich bloß tun könnte, was ich will. Wenn's nach mir ginge, würden alle mit dem gleichen Skizzenblock kommen, jeder hätte den gleichen Bleistift, und alle müßten das gleiche machen: Erst ein Jahr lang Zeichnen nach Gipsabgüssen, verstehst du, wie zeichnet man ein Ohr, und dann die Lippen? So würden sie lernen, wie man das macht.«

Aber er hat auch oft gesagt: »Ich halte das nicht länger aus, wie die unterrichtet werden wollen, verstehst du, die meisten Leute kommen in den Kurs, weil sie pensioniert sind und nichts mehr zu tun haben. Viele können einfach mit ihrer Zeit nichts anfangen, und die betrachten es als eine Art Hobby zu studieren.«

F.-D.: In den Taschenkalendern von Grosz sieht es oft so aus, als ob er die Lehrtätigkeit an der League gehaßt hätte, da gibt es immer wieder diese zu Fratzen verzerrten Malerpaletten an den Tagen, an denen er unterrichtete. Oder hat ihm diese Arbeit auch Spaß gemacht?

M. G.: Er liebte es, wenn man ihm zuhörte, er hatte gern ein Publikum. ... Aber ich glaube nicht, daß er gern den Zug von Long Island nach Manhattan genommen hat, um dort zu unterrichten. Ich glaube, es war mehr eine Pflichtübung, weil es Geld einbrachte. Es war sein einziges regelmäßiges Einkommen, und man konnte damit ein paar Rechnungen bezahlen. Ich glaube nicht, daß er damit glücklich war.

...

F.-D.: Was hat die Ausbildung bei Ihrem Vater für Sie persönlich bedeutet?

M. G.: Ich glaube, es war ganz wichtig für meine Identität, einen anderen Weg zu finden und nicht Künstler zu werden. ... Ich konnte zeichnen, und ich zeichne heute noch oft aus dem Kopf, wenn ich Lust dazu habe. ... Und mein Vater hat mich darin sehr ermutigt. Aber er hat mich ebenso dazu ermutigt, Jazzmusiker zu werden.

»Rosina, hol' mich zurück«
Gespräch mit Rosina Florio, Direktorin der Art Students League

Fischer-Defoy: Sie kannten Grosz über viele Jahre durch seine Lehrtätigkeit an der League, an der Sie damals zunächst studiert und dann in der Verwaltung gearbeitet haben. Wie war Ihre Beziehung zu ihm? Wie würden Sie ihn beschreiben?

Rosina Florio: George Grosz war ein wunderbarer Mensch, mit blauen Augen, einem schönen Gesicht, charmant und höflich, es war einfach ein Vergnügen, ihn zu kennen. Er sah aus wie ein Bankier, war immer gut angezogen, sehr seriös. Er kam herein, sagte guten Morgen und wir, die wir damals noch sehr jung waren, zwinkerten ihm zu, weil er so freundlich war. Einmal sprach er nebenbei über Thomas Mann, und George sagte »Thommy«. Ich sah ihn an und fragte: »George, hast du eben Thommy gesagt?« Und er antwortete: »Ja, Thommy und ich und Remarque, wir waren alle befreundet und saßen in den Cafés zusammen und sprachen über Kunst und über alles, was in Deutschland so los war.« Und er sagte weiter: »Wir durchschauten Hitler und wußten, was er vorhat. Und wir versuchten, ihn aufzuhalten, aber wir waren zu wenige.« Er sagte »mein schönes Deutschland«, und das war rührend für mich zu hören, denn ich war ein Kind des Zweiten Weltkriegs, und ich wußte, daß es damals dort alles andere als schön war.

F.-D.: Wie war das Verhältnis der Kollegen zu Grosz, war er als Lehrer anerkannt?

R. F.: Alle hielten sehr viel von ihm, und wir haben uns gut verstanden. Ich muß eine sehr traurige Geschichte erzählen: Als Grosz sich verabschiedete, bevor er nach Deutschland zurückging, weil seine Frau lieber dort sterben wollte, hat George zu mir gesagt: »Hol mich zu-

rück, Rosina, schreib mir und sag, daß ich zurückkommen soll.« Und ich sagte: »O.k., das mach ich.« Und dann ist George Grosz gestorben, wir waren in die Ferien gefahren, und als wir zurückkamen, lag hier eine Postkarte aus Deutschland von ihm, er schrieb mir »Rosina, hol mich zurück, ruf mich zurück« – und er war tot. Das war sehr traurig für mich, und ich habe diese Karte bis heute aufgehoben, weil sie eine wundervolle Erinnerung an diesen Mann ist.

F.-D.: Was passierte nach seinem Tod mit seinen Schülern hier an der League? Wurde die Klasse aufgelöst?

R. F.: Grosz hatte einen großartigen Schüler, Marshall Glasier, beide haben viel zusammengearbeitet. Glasier war ganz anders als Grosz, ein unvergleichlicher Charakter, aber Grosz war sein großes Vorbild, und jedes zweite Wort von ihm war George Grosz. Er hat dann 1959 die Klasse von Grosz weitergeführt. Und als Marshall Glasier vor etwa zwei Jahren starb, bat er mich, dafür zu sorgen, daß Robert Cenedella die Klasse übernimmt. Ich habe Bob angerufen und ihn gefragt, ob er bei uns unterrichten möchte, und er hat ja gesagt. ...

»Die Linie ist eine Erfindung des Menschen«
Gespräch mit dem Maler und Graphiker Robert Cenedella

Robert Cenedella in seinem New Yorker Atelier vor seinem Gemälde »The Death of George Grosz«, 1991

Fischer-Defoy: Wann haben Sie Grosz kennengelernt, wie sind Sie in seine Klasse an der League gekommen?

Robert Cenedella: Ich habe Grosz früher getroffen, als es eigentlich geplant war: Ich flog nämlich von der Highschool for Music and Art, weil ich einen Artikel über diese unsinnigen Atombomben-Übungen geschrieben hatte, das war 1956, und so ging ich an die Art Students League. Grosz hatte davon gehört, daß es einen Neuen gäbe, der von der Hochschule geflogen war, und das hat ihn interessiert, wie Sie wissen, war ja auch Grosz in Stolp aus der Schule rausgeschmissen worden. Und es gefiel ihm offensichtlich, eine Art Rebellen in seiner Nähe zu haben. Am nächsten Tag fand ich einen Zettel von ihm vor, und als ich ihn dann traf, war es wie ein Aufeinandertreffen verwandter Seelen. Er war der erste Erwachsene, den ich damals respektieren konnte.

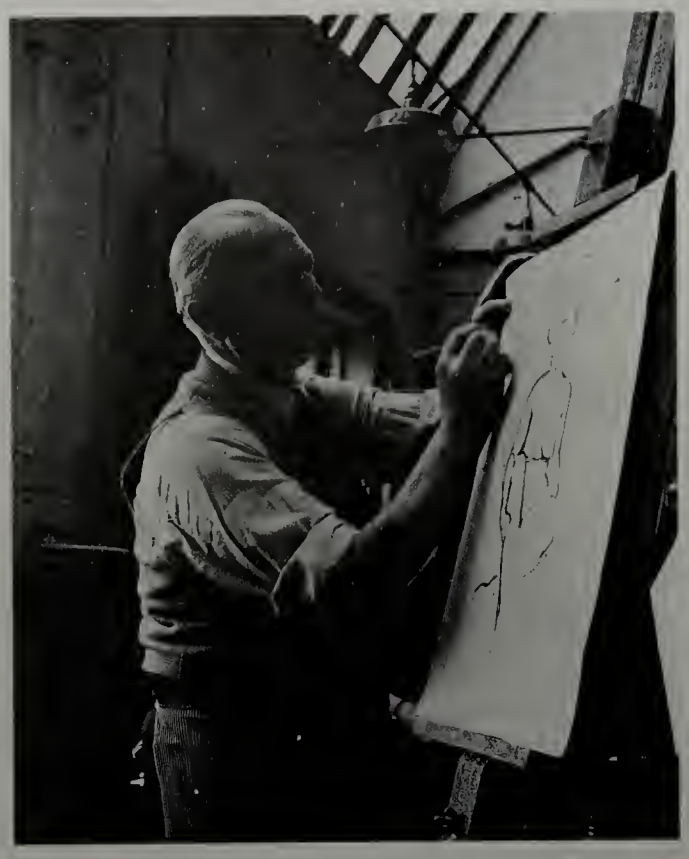
F.-D.: Welchen Eindruck hat er auf Sie gemacht, wie sehen Sie seinen Einfluß auf Ihre eigenen Arbeiten?

R. C.: Der Einfluß, den er auf mich hatte, liegt nicht so sehr darin, wie die Leute behaupten, daß er mir beigebracht hätte, diese beißenden Zeichnungen zu machen, die er gemacht hat. Auf eine gewisse Weise war ich nämlich schon Dadaist, bevor ich Grosz kennengelernt habe, und er brauchte mir nicht beizubringen, sozialkritische Kommentare zu malen. Das ist etwas, das man in sich haben muß: Wenn man ein soziales Gewissen hat, dann ist man über bestimmte Sachen beunruhigt. Und Grosz hat mir das Werkzeug gegeben, diese Gedanken auszudrücken. Aber er hat mir nie gesagt: Du mußt jetzt rausgehen und das tun, was ich früher getan habe.

F.-D.: Jack Levine hat in unserem Gespräch gesagt, viele Grosz-Schüler von der League hätten versucht, Grosz zu »imitieren« – wie sehen Sie seinen Einfluß auf die Schüler?

R. C.: Ich weiß, viele Leute sagen, Cenedella ist eine Art Fortsetzung von Grosz, aber ich habe damit keine Probleme, denn Grosz war von großer künstlerischer Integrität, er hat mich nur in bestem Sinne beeinflußt: Ich zeichne nicht wie George Grosz, ich male nicht wie George Grosz. Ich bin sicher von ihm beeinflußt, aber sein größter Einfluß war, daß er mir geholfen hat, meinen eigenen Weg zu finden. Und ich denke, darin liegt etwas Ironisches, denn er hat mich nicht zum Sozialkritiker erzogen. Er hat mir gesagt: »Ich möchte, daß du die Grundlagen beherrschst und daß du frei bist, in die Richtung zu gehen, in die du gehen möchtest.« Und das ist sicher das Höchste, was ein Lehrer dir geben kann. Er sagte immer: »Du mußt lernen, wie man eine menschliche Figur zeichnet, und wenn du das kannst, dann kannst du auch alles andere zeichnen.« Und das ist sicher richtig.

Was ich aber von Grosz mitbekommen habe, über das Zeichnen hinaus, über die Gnade hinaus, von diesem letzten Meister des Zeichenhandwerks unterrichtet worden zu sein, diesem letzten Meister, der mit seiner eigenen künstlerischen Arbeit so zufrieden war, daß er keine



George Grosz als Lehrer der Zeichenklasse an der Art Students League, o. J. (vermutlich 40er Jahre)

Probleme damit hatte, das an uns weiterzugeben: Er wollte, daß wir lernen, was er konnte. Aber über das alles hinaus wollte ich mehr lernen als nur Zeichentechniken – und so konnte ich dann der sozialkritische Maler werden, der er hätte sein können, wenn er hier geblieben wäre, und wenn er noch jünger gewesen wäre, als er nach Amerika kam.

F.-D.: Grosz hatte ja in Amerika ein sehr gespaltenes Verhältnis zu den eigenen früheren Bildern, die er in Deutschland gemalt hatte. Hat er darüber im Unterricht mit seinen Schülern gesprochen?

R. C.: Wir haben viel über politische Kunst geredet, aber nie über seine politischen Werke. Er konnte gut analysieren, egal worüber wir redeten und was in der Gesellschaft vorging, er betrachtete es mit intellektueller Neugier. Und das unterscheidet ihn von vielen anderen Künstlern, die nicht wissen wollen, was draußen los ist, die in gewisser Weise mit der Blindenbrille rumlaufen. Und ich sah viele Dinge ähnlich wie Grosz. Das war das Hervorragende an seinem Unterricht, daß er uns zeigte, Sachen bis ins zweite Kellergeschoß zu durchschauen und nicht an der Oberfläche hängenzubleiben.

F.-D.: Hat Grosz sich denn mit der aktuellen amerikanischen Kunst auseinandergesetzt? Damals waren ja vor allem in Amerika, aber auch in Europa die »Abstrakten« auf dem Vormarsch. Gab es darüber Gespräche im Unterricht?

R. C.: Das waren die Diskussionen, die wir während der Unterrichtspausen geführt haben – das war immer das größte, wir warteten sehnlich auf diese fünfzehnminütigen Pausen beim Aktzeichnen, weil wir dann mit ihm diskutieren konnten, über die aktuelle Kunstszene oder über die Pollocks, über das, was wir damals als eine Art »Nicht-Kunst« ansahen, und ich sehe diese Abwendung von der realen Welt bis heute so. Es war für Grosz, diesen Riesen, der aus Europa kam und dem sie – wie er sagte – seinen rechten Arm abgeschlagen hatten, in Amerika offensichtlich sehr schwer, denn man ließ ihn nicht tun, was er wollte. Und die Kunstwelt handelte nur mit dem Oberflächlichen, dem, was ich »Dekorative Kunst« nennen würde.

...

F.-D.: Wie sieht das konkret in Ihrem Unterricht aus? Gibt es da einen direkten Bezug zu George Grosz?

R. C.: Ich verteile immer einen Text von Grosz, den er 1944 in Amerika geschrieben hat, er stammt aus der Einleitung zu einem Grosz-Katalog von 1944.[4] Grosz hat mir das Buch damals geschenkt, aber er hat mich nicht auf diese Einleitung hingewiesen. ... Da gibt es so schöne Sätze wie: »Die Linie ist wie der Faden, den Ariadne Theseus gab, bevor er in die mysteriösen Schlupfwinkel des Labyrinths zurückkehrte. Die Linie führt uns, wenn wir in das Labyrinth der unzähligen Millionen natürlicher Gegenstände eintreten, die uns umgeben. Ohne eine Linie wären wir sofort verloren: Niemals wieder würden wir unseren Weg aus dem Irrgarten herausfinden. Laßt uns der Linie folgen, wohin auch immer sie uns führen mag. Sie kann uns zu etwas sehr Konkretem und Präzisem hinführen. Aber vielleicht entführt sie uns auch ins Unterbewußtsein, in das Land der Phantasie.«

Gibt es einen einfacheren Gedanken als den Satz: »Die Linie existiert in der Natur nicht. Die Linie ist eine Erfindung des Menschen.« Wenn man über diesen Satz nachdenkt, dann erklärt er alles über das Zeichnen. Niemand hatte mir jemals erklärt, was Zeichnen ist, als ich damit anfing. Aber in diesem einen Satz steckt alles, was Grosz mir beigebracht hat, als ich bei ihm studierte. Im gleichen Text steht an anderer Stelle noch ein schöner Satz von Grosz: »Die ultimative Leistung eines Künstlers ist es, mit der Hand zu denken.« ...

George Grosz als amerikanischer Künstler – ein letztes Selbstzeugnis vom 20. Mai 1959

Zum Abschluß dieses Kapitels über den amerikanischen Grosz soll George Grosz selbst zu Wort kommen. Es handelt sich dabei um einen bisher unbekannten Text, dessen Entstehungs-

zusammenhang kurz erzählt werden soll. George Grosz war 1954 zum Mitglied der American Academy of Arts ernannt worden. Unmittelbar vor seiner Abreise nach Berlin erhielt er am 20. Mai 1959 die »Goldene Medaille für Graphische Künste«, die von der American Academy of Arts und dem National Institute of Arts and Letters in New York verliehen wurde. Grosz, der sich seit seiner Übersiedelung 1932/33 als amerikanischer Künstler verstand – und so gesehen werden wollte –, litt zeitlebens darunter, daß er auch in den Vereinigten Staaten immer wieder mit seinem deutschen Werk identifiziert wurde. Nun endlich wurde ihm die ersehnte amerikanische Anerkennung zuteil, zu einem Zeitpunkt, als Grosz sich gerade mit dem Wunsch seiner Frau Eva abgefunden hatte, nach Berlin zurückzukehren.

Die Verleihung der Goldmedaille war also ein Anlaß, retrospektiv sein Verhältnis zu Amerika und zu Deutschland zu reflektieren. Eine Aufgabe, der Grosz aufgrund seines fortschreitenden Alkoholkonsums kaum noch gewachsen war. Es existieren Teile seiner schriftlich vorbereiteten Rede, der er seine Einführung zu den eigenen Zeichnungen von 1944 zugrundegelegt hatte.[5] Im Archiv der American Academy of Arts fand sich zudem ein Tonmitschnitt von der Verleihungszeremonie, die im New Yorker Rundfunk live übertragen worden war. Dieses erschütternde Tondokument gibt Auskunft über ein tragisches Mißverständnis des Publikums. Der Künstlerkollege Jack Levine, der als Akademie-Mitglied an der Verleihung teilgenommen hatte, erinnert sich: »Grosz führte eine Art indianischen Kriegstanz auf. Es schien, als ob er immer nur dann redete, wenn er weit vom Mikrophon entfernt war, und wenn er daran vorbeitanzte, sagte er nichts. Alle Leute dachten, jetzt ist George Grosz durchgedreht. Ich konnte gut verstehen, daß Pegeen Sullivan, seine Galeristin in New York, weinte, weil sie das Gefühl hatte, dem Zusammenbruch dieses Künstlers zusehen zu müssen. Aber ich, der ich wußte, wie gern George Grosz Dada-Aktionen in Berliner Nachtklubs veranstaltet hatte, dachte, er wäre zu seinen alten Traditionen zurückgekehrt, und fand das wunderbar. Diese Zeremonien sind sehr steif und ermüdend. Ich fand, daß er die Sache sehr belebt hat.«[6]

Es scheint jedoch, als ob Grosz alles andere intendiert hatte als eine Dada-Aktion. Wie auf dem Tonmitschnitt zu hören ist, ging es ihm tatsächlich um ein Resümee seiner Arbeit, und er litt unter dem Gelächter und den amüsierten Beifallsbekundungen, die ihn immer wieder unterbrachen. Er konnte jedoch das Mißverständnis des Publikums nicht ausräumen. Grosz, dessen Rezeption als Künstler zeitlebens von dem Mißverständnis gekennzeichnet war, daß diejenigen seine Bilder goutierten, die er am schärfsten attackierte, sah sich nun auch in Amerika als der Clown verlacht, als den er sich selbst in einer späten Collage vor den Hochhäusern Manhattans dargestellt hatte.

George Grosz, George Grosz, der Clown von New York, 1957

Dies war und blieb der letzte öffentliche Auftritt von George Grosz in den USA, wenige Tage später verließ er mit seiner Frau Eva diese zweite Heimat. Die Rückkehr nach Berlin sollte er nur wenige Wochen überleben.

»You mistake me for an After Dinner Speaker« – Zeremonie zur Verleihung der Goldmedaille der Academy of Arts und des National Institute of Arts and Letters an George Grosz am 20. 5. 1959

Akademie-Sprecher Edwin Dickinson: Seit 1932, dem Jahr, in dem Sie hierherkamen, wurde die amerikanische Kunstwelt durch Ihre Begabung und Ihre künstlerische Praxis ange-

regt und bereichert. Es freut uns sehr zu hören, daß Amerika, seit Sie in Ihrer Kindheit »Lederstrumpf«-Geschichten verschlungen haben, eine romantische Rolle in Ihrer Entwicklung gespielt hat.

Wir wissen sehr gut, welche Schwierigkeiten Sie als junger Künstler durchzustehen hatten. Schwierigkeiten, die mit dem Ort und der Zeit zu tun hatten. Nachdem Sie sich davon befreit hatten, eröffnete sich für Sie ein ruhigeres, konkurrenzloses Leben als Künstler.

Die Vergabe der Medaille des National Institute of Arts and Letters spiegelt die große Wertschätzung Ihrer Leistungen in Amerika wider. Bitte nehmen Sie daher dieses Symbol unserer Bewunderung und unseres Respekts entgegen.

George Grosz: Meine Damen und Herren, Mitglieder der Akademie, liebe Freunde. Ich bin sehr gerührt. Ich fühle mich durch die Verleihung dieser Goldmedaille wirklich sehr geehrt. Glaubt mir, Freunde, ich würde eigentlich gern etwas ausführlicher reden, aber das geht nicht, denn die Zeit ist begrenzt. Aber ich werde diesen Tag nie vergessen, diesen besonderen herausragenden Tag in meinem Leben –

(Lachen im Publikum)

Sie mißverstehen mich als einen Volkskomödianten, aber das bin ich nicht. Sie halten mich wohl für eine Art Nachahmer, aber das bin ich nicht. Bitte lassen Sie mich diesen Auftritt beenden, und bitte nehmen Sie mich ernst. Ich werde diesen Tag in meinem Leben nie vergessen –

(Klatschen)

Meine Freunde, ihr sollt nicht – hört mir doch zu. Meine Damen und Herren, was soll ich machen, hören Sie mir zu! Meine Damen und Herren, ich muß Ihnen etwas über meine Zeichnungen erzählen, ich habe mir ein paar Notizen gemacht über das Zeichnen. Aber Ihr Empfang hier, als ich anfing zu reden, war sehr nett. Sie haben mich für einen »After Dinner Speaker« gehalten, aber das bin ich nicht. Früher war ich das, aber heute nicht mehr. Ich möchte Ihnen einen kleinen Einblick in die Zeichnungen geben, aber dieser Abend soll nicht schulmäßig verlaufen, nicht zu »kunsthistorisch«. Ich will Ihnen etwas über meine Zeichnungen sagen, dazu hat man mich hier aufgefordert, und ich muß Ihnen das leider vorlesen –

(Lachen im Publikum)

Ich würde es lieber verteilen, aber ich soll es vorlesen. Seit meiner frühesten Kindheit habe ich immer gern gezeichnet. Meine ersten Zeichnungen machte ich mit einem Stück Seife auf einen Spiegel, später mit Kreide auf die Anschlagtafel bei der Kegelbahn. Nebenbei: Entschuldigen Sie meinen Akzent, ich habe den Text vorher mal Charles Laughton vorgelesen, der ja sehr korrekt ist und der sagte zu mir: »Das kannst Du nicht machen.« Ich finde, ich bin nicht Charles Laughton, wie Sie wissen, deshalb vergeben Sie mir.

Das Leben eines Künstlers ist eine Geschichte ständigen Wachsens, ständiger Neugier, von Beobachtungen und Erkundungen. Jetzt bin ich wirklich ernst. In dieser Entwicklung ist alles bedeutsam, selbst die kleinsten schwankenden Schritte einer künstlerischen Kindheit –

(Lachen im Publikum)

Das Werk eines reiferen Künstlers zeigt oft nur die gereifte kindliche Unschuld.

(Lachen)

Der deutsche Maler Hans – würden Sie mir bitte zuhören, jetzt geht es sozusagen um den teutonischen Geist einer verschulten »Kunsthistorik« – der deutsche Maler Hans von Marées hat einmal gesagt: Die Zeichnungen sind nur für den Künstler selbst da und für die wenigen, denen er einen Einblick in die Geheimnisse seiner inneren Entwicklung erlaubt.

Das ist interessant, denn er sagt damit – warten Sie einen Moment – es bedeutet, daß die Zeichnungen, die wir machen, nur einen Sinn in sich selbst haben – warten Sie, ich komme gleich darauf. Für das allgemeine Publikum ist eine Zeichnung, die keine Geschichte erzählt, uninteressant.

(Klatschen)

Warten Sie, Sie können mir zum Schluß Beifall klatschen. Also, für das allgemeine Publikum ist eine Zeichnung ohne Geschichte uninteressant. Diese Ansicht ignoriert die grundlegende Wirklichkeit der reinen Zeichnung, ihre Funktion als Zeichen einer Entwicklung. Vergessen Sie nicht, daß ich zwei Seelen in meiner Brust habe, eine Schizophrenie, die deutsche, teutonische Schizophrenie: Clown und Mephisto und auf der anderen Seite sagen wir mal: Thomas Mann. Sie werden feststellen, daß ich, obwohl ich meiner Phantasie freien Lauf lasse –

(Klatschen)

Würden Sie bitte Ihre Hände ruhig halten, Sie können später klatschen. Also: Obwohl ich meiner Phantasie freien Lauf lasse, habe ich die äußere Erscheinung der Dinge nie aufgegeben. Die entschiedene Ablehnung der Wirklichkeit ist eine gefährliche Sache. Jetzt begebe ich mich auf sehr gefährliches Terrain, ich betrete das sogenannte abstrakte Territorium, was fast so viel bedeutet, wie auf eine Tretmine zu treten. Tiefer und tiefer auf eine Tretmine, aber Sie wissen ja, manchmal verlaufe ich mich gern im Moor. Ich komme aus einem Land, wo es Moore

gibt, und wir sind früher manchmal ins Moor gegangen, und was guckte da aus dem Gras? Füße, nur Füße von Liebenden.

(Lachen)

Würden Sie mir bitte zuhören, ich möchte Sie nicht amüsieren, ich will etwas über mich selbst sagen. Die radikale Abwendung – würden Sie mir bitte zuhören – die radikale Abwendung von der Wirklichkeit ist eine gefährliche Sache. Völlig abstrakte Phantasie wirkt leicht stilisiert und konventionell. Der wirkliche Künstler muß dies genauso ablehnen wie das sklavische Kopieren vor der Natur.

Ich habe mir als Modelle immer die verschiedenen Formen gesucht, die die Natur annimmt, aber ich habe das nie mit solcher Begeisterung und Überzeugung getan wie in Amerika. Ich erinnere mich vor allem an die wunderbaren Tage, die ich 1939 in Cape Cod verbrachte.

Großstädte haben mich immer fasziniert. Ich fühlte den Zauber der gewaltigen Hochhaustürme, mit Myriaden von menschlichen Ameisen und Termiten, jede für sich hatte sich in einer kleinen Welt eingerichtet. Ich habe die versteckten Freuden und den Horror und die Ängste der Stadt erlebt. Ich war völlig verzaubert von dem großen menschlichen Drama, das sich aus diesen Freuden und diesem Kummer zusammensetzt.

Und trotzdem gab mir Cape Cod all das und noch viel mehr: Mitreißende Stürme, Wolken und sich brechende Wellen, die Süße von Gras und Sand, ich zeichnete wie ein japanischer Meister. Das Drama der Ameisen, der richtigen Ameisen auf den vorgezeichneten Bahnen ihres Schicksals, zwischen den phantastisch geformten Dünen und dem hohen Gras. In einer franziskanerhaften Stimmung trank ich gemeinsam mit den Bäumen, dem Gras und den Blumen. Ich machte mir die Natur zum Freund und Vertrauten in diesem wunderschönen Jahr. Ich war erfüllt von Freude und innerer Ruhe. Ich war erfüllt von innerer Ruhe und Freude! Wer kann das schon von sich sagen? Ich kann das sagen, und ich habe es gesagt. Meine Zeichnungen widerspiegeln meine Stimmung. Ich war noch einmal glücklich.

In früheren Zeiten, als ich noch versuchte – würden Sie mir bitte zuhören, das ist mir jetzt sehr wichtig: In früheren Zeiten

(Lachen und Klatschen im Publikum)

In früheren Zeiten, als ich mich noch mit der politischen und sozialen Satire beschäftigte, habe ich oft deren Grenzen gespürt, habe ich immer deren Grenzen gespürt. Beim Porträtieren und Karikieren der alltäglichen Ereignisse, der Komödien – würden Sie mir freundlicherweise zuhören – der Komödien und Tragödien, der Szenen, die an einem vorbeiziehen, ist der Künstler wie ein Geiger, der auf einer viel zu kleinen Geige herumschrammt. In der Welt der großen Kunst gibt es nur einen kleinen Spielraum für die geistreichen Bemerkungen und Sticheleien und die versteckten Andeutungen des Satirikers. Haben Sie herzlichen Dank.

Anmerkungen

1 Grosz an Henri Falk, 19. 8. 1949, in: Knust 1979, S. 437.
2 George Grosz: A Little Yes an a Big No. The autobiography of George Grosz. Gekürzte Übersetzung des deutschsprachigen Manuskripts von Lola Sachs Dorin, New York 1946.
3 Interview mit George Grosz, 9. 11. 1954, Bayerischer Rundfunk; Bandkopie im Besitz der Autorin.
4 George Grosz' Drawings, hg. v. H. Bittner and Co., New York 1944. Mit einem Vorwort von George Grosz: On my Drawings, Nachdruck veröffentlicht in: Flavell 1988, S. 317–319.
5 Ebd.
6 Jack Levine in dem hier zum Teil veröffentlichten Gespräch mit der Autorin, 1991.

George Grosz in seinem Atelier in Berlin, 1928

Ralph Jentsch

Der Œuvre-Katalog der Gemälde

George Grosz gehört zu den wenigen Künstlern dieses Jahrhunderts, die ein bedeutendes malerisches Werk hinterlassen haben, zu dem bis heute kein Œuvre-Katalog der Gemälde vorliegt. Dies mag zum einen daran liegen, daß durch Grosz' Emigration in die Vereinigten Staaten und durch den Verbleib seines Nachlasses dort sein Werk in Deutschland einer wissenschaftlichen Bearbeitung nicht zur Verfügung stand. Zum anderen stellt sich die Aufgabe, einen zweiteiligen Werkkomplex zu erfassen: einerseits die Gemälde aus den Berliner Jahren und andererseits die der Jahre in Amerika. Ein weiteres Problem liegt darin, wie bereits bei einer ersten Beschäftigung mit dem malerischen Œuvre deutlich wird, daß eine Vielzahl von wichtigen Bildern, vor allem aus der Berliner Zeit, als verschollen betrachtet werden muß.

Seit dem Beginn meiner Arbeit am Œuvre-Katalog vor sechs Jahren hat sich keines der verschollenen Gemälde wie z. B. »Deutschland, ein Wintermärchen« (Kat. IX.17) oder »Der Abenteurer« (Kat. IX.11) auffinden lassen. Im Gegenteil, durch die intensive Beschäftigung mit dem Werk ist überhaupt erst der Umfang der als verschollen einzustufenden Gemälde in seiner gesamten Tragweite deutlich geworden. Nicht nur wesentliche Hauptwerke, die im Zug der Aktion »Entartete Kunst« aus deutschen Museen entfernt wurden, sind als verloren zu betrachten, sondern auch fast die gesamte Produktion der im Jahr 1927 in Cassis an der Côte d'Azur entstandenen Gemälde, die Grosz am 21. Dezember desselben Jahres an seinen Kunsthändler Alfred Flechtheim nach Berlin sandte. Weiterhin lassen sich für mehr als 30 Gemälde aus den Jahren 1923 bis 1931, die Grosz ebenfalls an Flechtheim sandte, außer dem Versandhinweis keinerlei Nachweise über Ausstellung, Verkauf oder Verbleib finden. Das sind mit den Werken aus Cassis allein über 50 verschollene Bilder aus dem damaligen Galeriebestand Alfred Flechtheims. Hinzu kommen etwa 20 weitere Bilder aus den Berliner Jahren, über deren Verbleib nichts bekannt ist, insgesamt also etwa 70 Werke, eine Zahl, die, gemessen an dem Gesamtœuvre von etwa 170 Werken der Berliner Zeit, einen schwerwiegenden Verlust bedeuten würde. Es ist zu hoffen, daß durch die George Grosz-Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie – die bisher umfangreichste überhaupt – neue Hinweise und Erkenntnisse erlangt werden können.

Für einen Großteil des zweiten Werkkomplexes, etwa 280 in Amerika enstandene Gemälde, sind die Nachforschungen nicht weniger aufwendig, da sich viele Bilder in Privatbesitz befinden und weiträumig über die gesamten Vereinigten Staaten verstreut sind. Jedoch ist die Hoffnung, diese Werke aufzuspüren, eher berechtigt, da nicht mit ihrem Verlust zu rechnen ist.

Der Œuvre-Katalog ist so angelegt, daß zusätzlich zu den Grunddaten, wie Entstehungsjahr, Technik und Signatur, sämtliche Besitzvermerke, Ausstellungsdaten und Abbildungshinweise aufgeführt werden. Sicher liegt die Herausgabe des Katalogs der Gemälde von George Grosz noch in weiter Ferne, doch lassen sich schon jetzt neben den vorab zitierten statistischen Angaben weitere interessante Details und Informationen aus den bisher angestellten Nachforschungen entnehmen:

Der Beginn der Ölmalerei läßt sich auf das Jahr 1912 datieren, jedoch stammt das früheste erhaltene Ölbild, »Nachtstück (Berlin-Südende)«, erst aus dem Jahr 1915 (Kat. IX.1). Bis zur ersten größeren Unterbrechung des malerischen Schaffens im Jahr 1921 lassen sich 38 Werke nachweisen. 1925 nimmt Grosz die Ölmalerei mit dem ausdrucksstarken Gemälde »Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse« (Kat. IX.23) wieder auf, das eine der Hauptattraktionen der epochalen Mannheimer Ausstellung »Neue Sachlichkeit« war und von der dortigen Kunsthalle angekauft wurde. In demselben und den darauffolgenden vier Jahren entstehen zahlreiche weitere Bildnisse, darunter zwei Porträts der Mutter (vgl. Kat. IX.22), die beide verschollen sind, sowie das erste »Selbstbildnis als Warner« (Kat. IX.39). Noch drei wichtige Selbstporträts malt Grosz in der Berliner Zeit, weitere erst wieder 1936 in den USA bei seiner Wiederaufnahme der Ölmalerei, die der Künstler 1931 zugunsten einer umfangreichen Produktion von Zeichnungen und

Aquarellen unterbrochen hatte. In den darauffolgenden vier Jahren entstehen insgesamt zwölf Selbstbildnisse sowie einige Porträts von Freunden und Mitgliedern der Familie.

Als Grosz sich mit seiner Familie 1927 für mehrere Monate mit dem Vorhaben »unpolitische, verkäufliche Bilder« zu malen nach Cassis an die Côte d'Azur zurückzieht, entstehen zahlreiche Landschaften sowie Stilleben, die sich in ihrer Dinglichkeit vom Stil der Neuen Sachlichkeit entfernen und einem magischen Realismus annähern. Auch nach der Übersiedlung in die USA entstehen neben Selbstbildnissen, in denen Grosz sich mitunter einer selbstkritischen Betrachtung unterzieht, einige Stilleben, die an die Berliner Zeit anzuknüpfen versuchen. Doch am umfangreichsten ist, neben den über 100, zumeist zum privaten Vergnügen gemalten Aktbildern, die Serie apokalyptischer Szenerien und Kriegsbilder, von denen die ersten bereits 1937 als Reaktion auf den Spanischen Bürgerkrieg entstehen. Damit widerlegt Grosz überzeugend die immer wieder aufgestellte Behauptung, er sei in Amerika ein völlig unpolitischer Künstler geworden, der sich in die Akt- und Landschaftsmalerei zurückgezogen und sich mehr und mehr der Trunksucht hingegeben habe. Diese, die Tatsachen verfälschende und dennoch immer wieder publizierte Meinung über die amerikanischen Jahre von Grosz wird auch durch die zahlreichen Aquarelle und Zeichnungen widerlegt, mit denen Grosz nicht nur kritisch zur amerikanischen Tagespolitik Stellung bezieht, sondern auch seinem Zorn und Ekel über die Geschehnisse und Verbrechen in Nazi-Deutschland Ausdruck verleiht. Bereits 1932 hat Grosz kritische Beiträge in der satirischen amerikanischen Zeitschrift »Americana« veröffentlicht, deren Mitherausgeber er wurde. Die ersten Aquarelle apokalyptischer Landschaften und Kriegsszenerien, in denen Grosz seherisch die Ereignisse der kommenden Jahre vorwegnimmt, datieren auf das Jahr 1934. Bis 1950 entsteht ein Œuvre von mehr als 40 Gemälden, geschaffen unter dem Druck der turbulenten und den Künstler bis an seine Existenz gefährdenden Zeitumstände, die letzten in dieser Reihe wie »The Grey Man Dances« (Kat. IX.67) und die der Stockmänner als Zeichen der Verzweiflung über die scheinbar nicht zu bewältigende Unmenschlichkeit der Menschen.

Eine vollständige Dokumentation des malerischen Œuvres von George Grosz wird einen wesentlichen Beitrag zum weiteren und besseren Verständnis dieses Künstlers leisten und vielleicht auch aufzeigen können – so widersprüchlich dies klingen mag –, daß Grosz trotz seiner tiefen Menschenverachtung letztlich ein großer Humanist war. Harry Graf Kessler notiert am 7. Juli 1922 über einen Besuch bei Grosz folgende Bemerkung in sein Tagebuch: »Nachmittags bei George Grosz (dem Zeichner). Seine ganze Kunst ist in ihrem ausschließlichen Kult der Häßlichkeit deutschen Spießertums sozusagen nur das Gegenbild irgendeines geheimen Schönheitsideals, das Grosz in sich verbirgt, sozusagen schamhaft verhüllt. Er zeichnet und zeigt und verfolgt mit fanatischem Haß das Gegenteil dessen, was er in seinem Innern trägt und wie ein Heiligtum vor allen Blicken schützt. Seine ganze Kunst ist ein Vernichtungskampf gegen dieses Gegenteil seines stets verhüllten Ideals, seiner geheimen ›Liebesdame‹; statt sie wie ein Minnesänger zu besingen, kämpft er alle Tage wie ein besessener Ritter gegen ihre Widersacher mit schonungsloser Wut. Ein ganz merkwürdiger und einziger Fall: der Idealist mit umgekehrtem Vorzeichen. Nur in der Farbe leuchtet etwas von seinem geheimen Ideal durch. Eine mimosenhaft empfindliche Natur, die aus Empfindsamkeit unerhört brutal wird und die Gestaltungsgabe zu dieser Brutalität besitzt.«

QUERSCHNITT

George Grosz

Die Gemälde der Berliner Jahre 1915 bis 1931

Bearbeitet von Roland März

Grosz – Kataloge

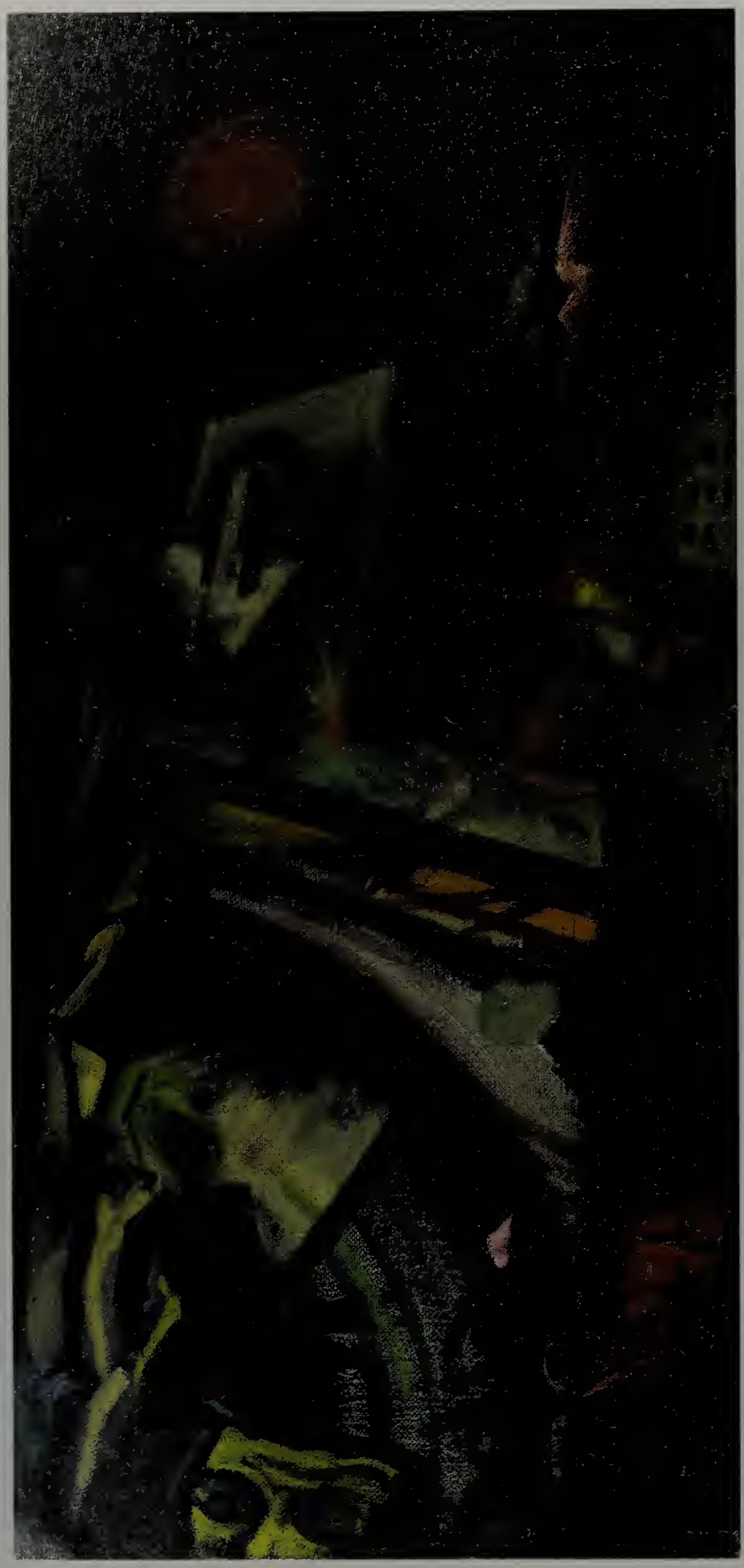
Kat. IX
George Grosz
Die Gemälde der Berliner Jahre von 1915 bis 1931
Bearbeitet von Roland März
S. 316–368

Die Gemälde der amerikanischen Jahre von 1934 bis 1959
Bearbeitet von Birgit Möckel
S. 369–383

Kat. X
Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Collagen
Bearbeitet von Eugen Blume
S. 385–447

Die Mappen- und Sammelwerke
Bearbeitet von Eugen Blume
S. 448–487

Kat. XI
Die Skizzenbücher
Bearbeitet von Catherina Lauer
mit einem Vorwort von Gudrun Schmidt
S. 489–533



IX.1

IX.1
Nachtstück 1915
Berlin-Südende

Öl auf Leinwand, 74,5 × 36,2 cm
Bez. verso: Grosz 15 Südende;
Rahmenleiste: Grosz 15
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. B 686

Lit.: Ausst.Kat. Stadtbilder, Berlin 1987, Nr. 144. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Nr. 65, S. 88, Abb. S. 89.

Eines der ersten, noch kleinformatigen Gemälde im Œuvre des Künstlers, gemalt vermutlich nach der vorläufigen Entlassung aus dem Militärdienst im Mai 1915. Grosz wohnte damals in der Stephanstraße an der Grenze zwischen Steglitz und Südende. Ein Nocturno mit vorstädtischer Kulisse und vorbeihuschenden Gestalten, vorn der Maler mit Melone und gespenstisch grünem Blick. Der Dichter Grosz in »Lied«: »Wir taumeln./Brennend/zwischen grauen Blöcken Häuser./Auf Brükken aus Stahl./Licht aus tausend Röhren/umfließt uns,/und tausend violette Nächte/ätzen scharfe Falten/in unsere Gesichter.« (In: Pass auf! Hier kommt Grosz, Leipzig 1981, S. 14.) Im Bild wie im Gedicht Widerhall der hymnischen Großstadt-Nacht wie Ludwig Meidner sie malte; 1920 veröffentlichte Dichterfreund Wieland Herzfelde seine »Tragigrotesken der Nacht«. Vgl. das verschollene »Nachtbild«, 1917 (Will Grohmann: die sammlung Ida Bienert, dresden, potsdam 1933, Abb. 34).

George Grosz, Straßenszene, 1915

IX.2

IX.2
Liegender Akt im Zimmer 1915
Paar im Zimmer

Öl auf Leinwand, 38,1 × 49,8 cm
Bez. verso: Südende
New York, Private Collection, Courtesy Serge Sabarsky, New York

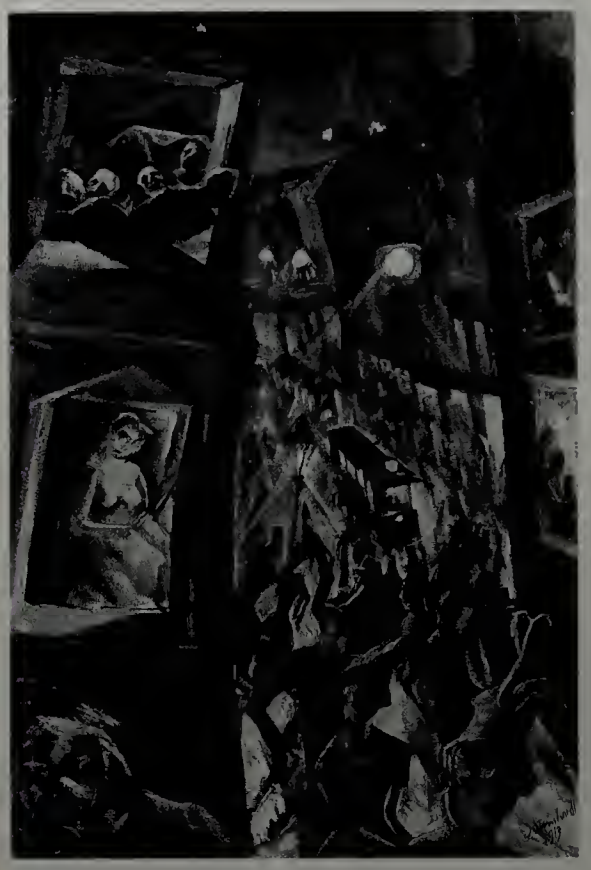
Lit.: Sabarsky 1986, Farbtaf. 2. – Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, Abb. 35, S. 43 f.

Bordellszene in einem tristen Südender Stundenhotel. Die nackte Dirne auf dem Bett als Lustobjekt, in ihrer prallen Leiblichkeit schon vorformuliert in der Zeichnung »Erotische Szene«, um 1912 (Hess 1982, Abb. S. 38). Im wankenden Interieur träumt nur der Hund in Blau, latente Spannung zwischen den Geschlechtern, dem animalischen Weib mit der grellen Fratze und dem Bullenmann (Freier oder Zuhälter?) mit den rutschenden Hosen. »Unklar bleibt, ob ein Beischlaf, eine Vergewaltigung oder sogar ein Lustmord angedeutet werden soll.« (Hoffmann-Curtius 1993, S. 44.) Ein Konflikt, der später im Frauenmörder-Motiv (Kat. IX.15 und IX.16) heftig zum Ausbruch kommt. 1916/17 schreibt Grosz an Robert Bell:

»Ich wohne vor wie nach in dem reizenden, spießigen, honett bürgerlichen Berliner Vorort Südende, und Tag für Tag erhält mein Deutschenhaß durch das unmöglich Häßliche, Unästhetische (jawohl!), schlecht, überaus schlecht Gekleidete seiner deutschesten Bürger, neue, sehr lichterloh brennende Nahrung.« (In: Knust 1979, S. 42.)

George Grosz, Lustmord, 1913/14

IX.3



Jakob Steinhardt, Die Stadt, 1913.
Berlin, SMPK, Nationalgalerie

IX.3
Die Straße 1915

Öl auf Leinwand, 45,5 × 35,5 cm
Bez. verso: Grosz/1915/Südende;
Keilrahmen: 1915
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
Inv. Nr. 2779

Lit.: Hess 1982, S. 58, Abb. 43. – Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984, S. 143. – Ausst.Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, Nr. 213, Farbtaf. S. 414. – Ausst.Kat. Kunst in Berlin, Berlin 1987, Nr. H 145, Farbtaf. S. 385. – Ausst.Kat. La ville, Paris 1994, Farbtaf. S. 230.

Wankende Häuser hatte 1913 bereits Jakob Steinhardt in »Die Stadt« (Nationalgalerie, Berlin; siehe Abb.) gemalt. »Die Straße« von Grosz geht, mit ihrer Häuserkulisse und dem Arrangement der Figuren an den Fenstern, direkt auf dieses apokalyptische Bild der Pathetiker um Ludwig Meidner zurück. Wieder ist Südende ein nächtlicher Ort, mit Dirne, Zuhälter (Grosz mit Melone) und umherirrenden Kleinbürgern auf der Straße sowie den schemenhaften Figuren hinter den Fenstern als Augenzeugen unheimlichen Spuks. Noch fehlt die bestürzende apokalyptische Dimension, »bleibt (doch) *Die Straße* trotz futuristischer Ansätze weitgehend im Bereich illustrativer Gegenstandsnähe und elementarer Vereinfachung. Doch die groteske Verpuppung der Figuren ebenso wie die grelle Farbgebung in Giftgrün und Rot steigern die nächtlich-schwüle, lüstern-unheimliche Atmosphäre« (Karin v. Maur, in: Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984, S. 143).

IX.4
Das Kaffeehaus 1915/16
Café,
Das Caféhaus

Öl über Kohlevorzeichnung auf Leinwand,
61 × 40,3 cm
Nicht bezeichnet
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Schenkung Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966
Inv. Nr. 66.2282

Lit.: Mynona 1922, S. 46, Abb. 88.

Alles begann 1912 im »Café ›Verlorenes Glück‹« (Kat. X.13), mit seinen Szenen aus dem »Café des Westens« in Rohrfeder (vgl. z. B. Kat. X.23) hat Grosz auf seine makabren Caféhausbilder von 1915/16 hingearbeitet. Die Skizze zu dem Ölbild »Kaffee«, 1915 (Sabarsky 1986, Taf. 36; hier siehe Abb. S. 319), ging dem Gemälde voraus: »Lebecafé. Runde Tische umhergestreut; durchbrochene Stuhllehnen. Vier Gruppen, davon drei im Hintergrund. Alte Weißköpfe und -bärte, Sektgreise. Daneben der elegante Hengst mit zwei Lady-Stuten. Ober und Büfettdame hintergründig in jedem Betrachter. Aber vorn,

IX.4

George Grosz, Skizze für das Ölgemälde »Kaffee«, 1915

IX.5

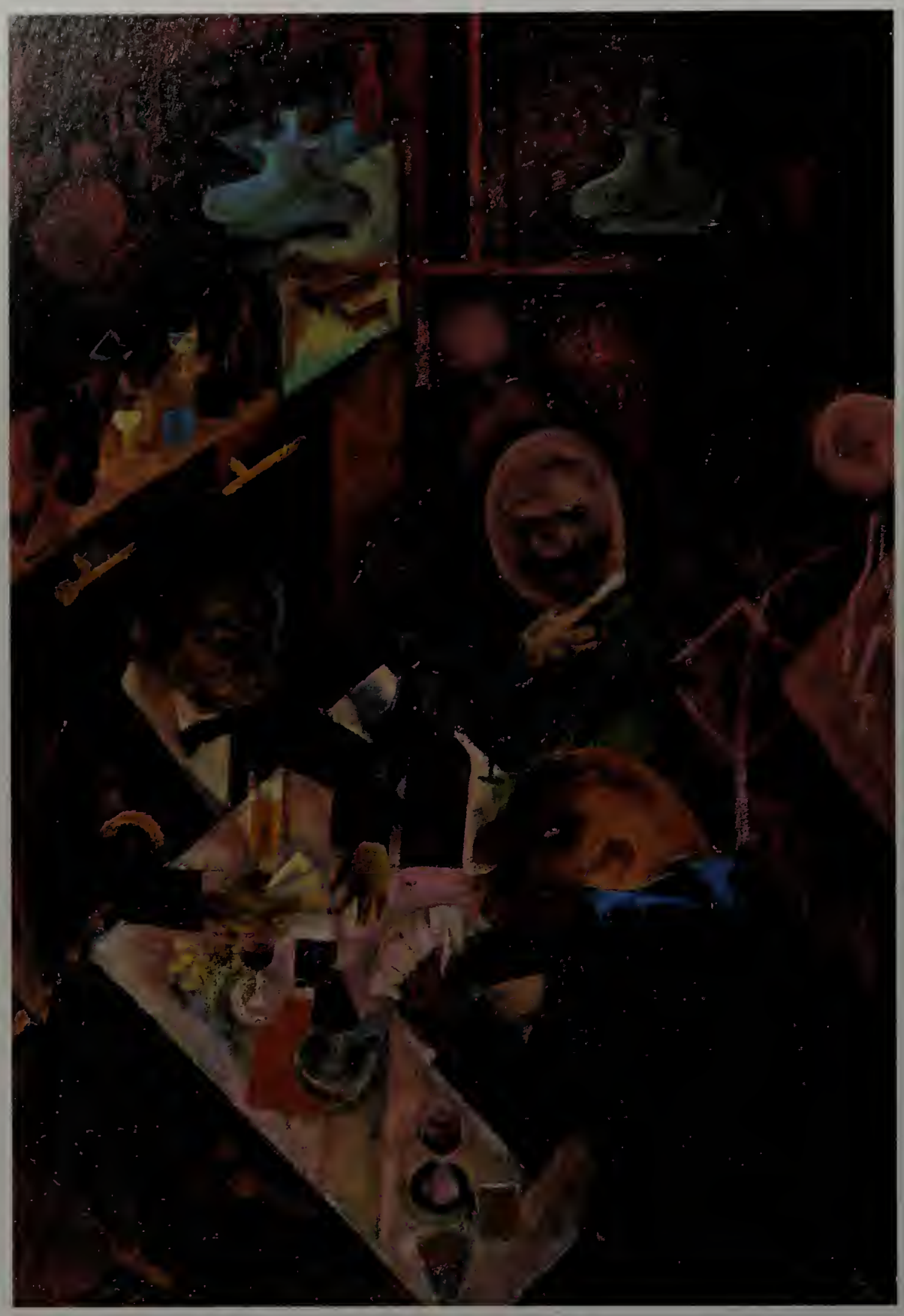
Café 1916

Öl auf Leinwand, 48,5 × 33 cm
Bez. u. r.: Grosz
Saint Louis (MO), The Saint Louis Art Museum, Nachlaß Morton D. May
Inv. Nr. 89.1983

Lit.: Theodor Däubler: Georg Groß, in: Die weissen Blätter, 3. Jg., Oktober/Dezember 1916, S. 167 f.

schauerlich-vornehm distanziert, sitzt wieder so einer, bekleidetes Skelett, Zigarette im tödlich blasierten Kiefer, Schädel von knochenmagerer Hand gestützt; sehr schick selbstverständlich; Armbanduhr, nonchalante Schlotterschenkel: lang hingestreckt; zu Ende, doch noch zäh, noch vorletzter Wille; dicht hinter ihm gräßlicher Kopf eines Mißgebildeten. Die untere Ecke ... zeigt ein zynisches Lebejünglingsprofil.« (Mynona 1922, S. 46.) Der Sitzende vorn kehrt wieder in dem Gemälde »Der Liebeskranke«, 1916 (Kat. IX.6), vgl. auch das Bild »Café«, 1916 (Kat. IX.5), und die Federzeichnung »Nachtkaffeehaus« von etwa 1917 (Kat. X.42). Zur Analogie von Lyrik (»Nachtcafé«) und bildnerischem Werk vgl. Fischer 1993, S. 39.

Das kleinformatige Bild gehört in die Reihe gezeichneter Kaffeehaus-Szenen (z. B. Kat. X.43, X.44) und der Gemälde dieses Motivs. Über das »Café« von 1916 schrieb Theodor Däubler: »Die Leute in Ruhe: die innerste Natur besinnt sich ihrer Entsetzlichkeit. Spieler ringsum: irgend einer wird durch Selbstmord enden: welcher? Alle sind des Verbrechens verdächtig. Nur keinen von der Möglichkeit, es zu begehn, freisprechen! Alle sind angeklagt. Der Billardtisch wirkt wie ein Sarg. Die elektrischen Lampen scheinen böse Spinnen mit stechenden Strahlenbündeln.« Diese Mördertypen spielen, nachdem sie einen Frauenmord begangen haben, Karten, so in der Zeichnung »Apachen« und in dem verschollenen Gemälde »Feiertag«, beide von 1917 (Wolfradt 1921, S. 8, Abb. 6).



IX.5

George Grosz, Feiertag, 1917.
Verbleib unbekannt

George Grosz, Versunken, 1917

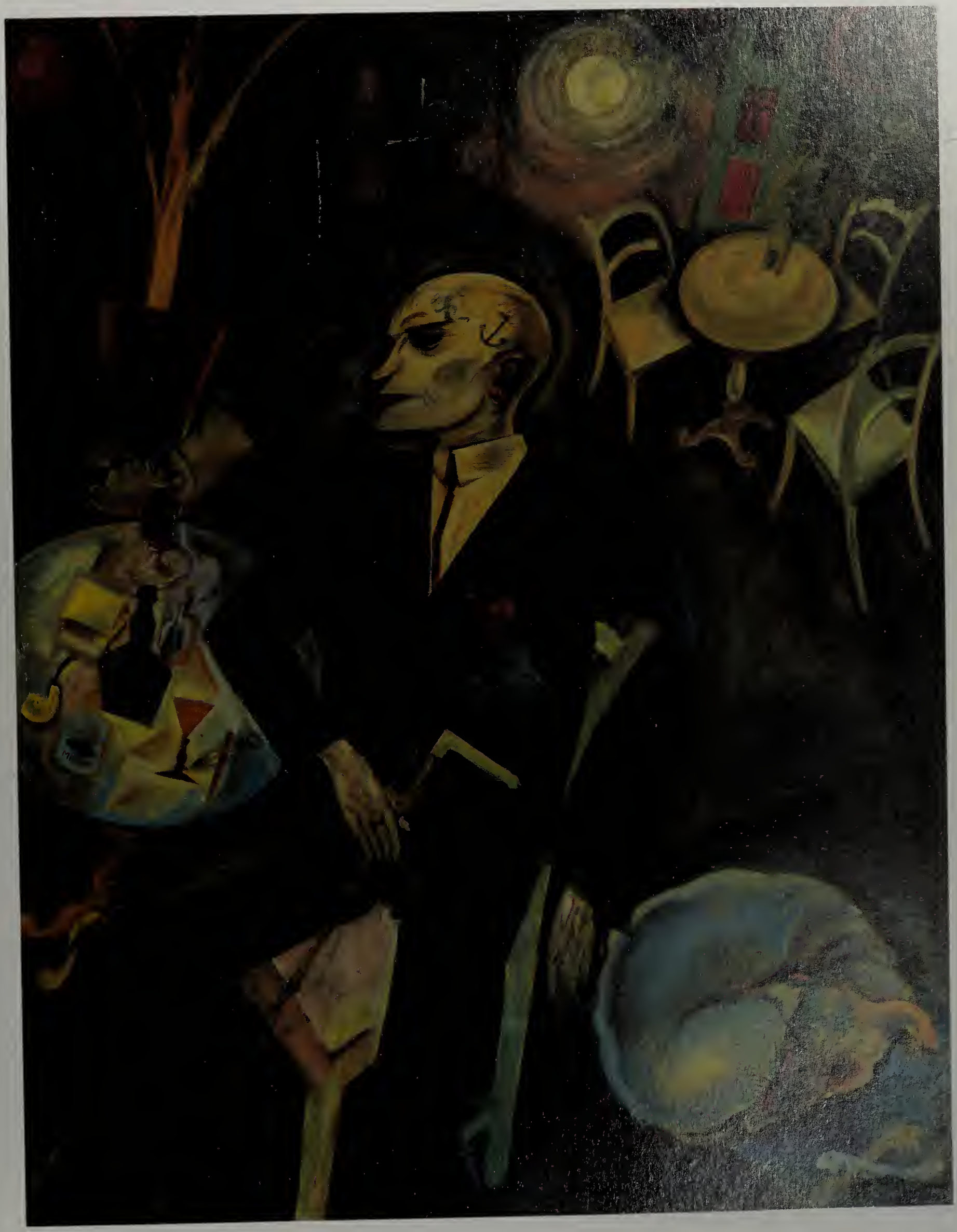
IX.6

Der Liebeskranke 1916

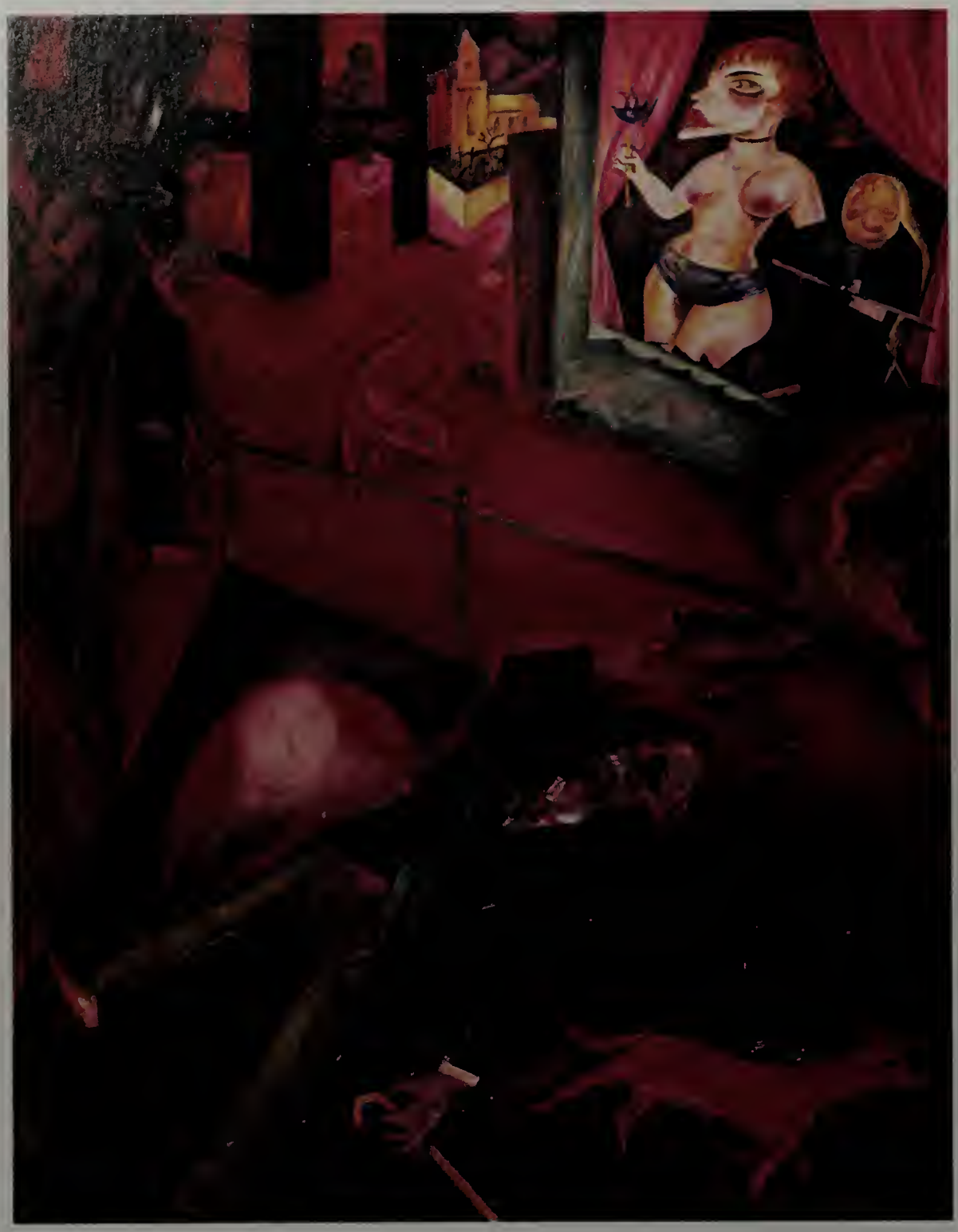
Öl auf Leinwand, 100 × 78 cm
Bez. verso: Grosz 1916 Der Liebeskranke
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Inv. Nr. 214

Lit.: Mynona 1922, S. 45 f., Abb. 87. – Fischer 1976, S. 50, Abb. S. 54. – Hess 1982, S. 68 f., Farbtaf. 52. – Schmalenbach 1986, S. 120, S. 374 f., Farbtaf. S. 121. – Lewis 1991, S. 19, Abb. 3. – Kranzfelder 1993, S. 21, Abb. S. 23. – Fischer 1993, S. 51, Abb.

Das nächtliche »Café des Westens«, in giftiges Grün getaucht – und der Lebensmüde aus dem »Café«, doch all seine Begleiter sind verschwunden: nur die treue Kreatur des Hundes blieb an seiner Seite, »schlaff und halb schon entgeistert, umsurrt von den Unsagbarkeiten seiner Pein, vor sich den Tod in Gestalt einer Fischgräte, hinter sich in Gestalt des Knochenmannes, in sich als Revolver unter dem Herzen. Wohl nur Munch hat noch so die Bangigkeit des Einsamen malerisch auszudrücken vermocht, die tote Leere um ihn her, das bleierne Fließen der Zeit, die Spiritualität des Müden. Hinter allem lauert jedoch die Stadt, dies abscheuliche, pervers geliebte Untier« (Wolfradt 1921, S. 9). Der liebeskranke Dandy ist Grosz höchstpersönlich, in der Rolle des nonchalanten »Graf Ehrenfried«, des aparten aristokratischen Individualisten, der im »Café Größenwahn« (vgl. »Selbstbildnis«, 1916, Kohle, Kat. X.27) in schwarzweißkariertem Anzug mit weißgepudertem Clownsgesicht, als Maskentod und »traurigster Mann in Europa«, die Zeitgenossen zu provozieren wußte.



IX.6



IX.7

George Grosz, Edgar Allan Poe gewidmet, 1918. Verbleib unbekannt

George Grosz, Das Ende, 1917

IX.7
Selbstmord 1916

Öl auf Leinwand, 100 × 77,6 cm
Bez. verso: Grosz/October/1916/Südende
London, Tate Gallery

Lit.: Theodor Däubler: George Grosz, in: Das Kunstblatt, 1. Jg., 1917, S. 80 ff. – Ausst.Kat. Expressionismus, Los Angeles 1988, S. 17, Farbabb. 7, Nr. 84. – Kranzfelder 1993, S. 21 f., Abb. 22. – Ausst.Kat. La ville, Paris 1994, Farbtaf. S. 231.

Die nächtliche Schauerballade von Wahnsinn und Selbstmord am Rand der Großstadt, wie auf einer Bühne in grelles Licht getaucht: »Wollusthitze, schwüler Purpur, geiles Scharlachrot, blaudunkles Höllenrot« (Theodor Däubler), dazu stechendes Grün. Der Spekulant und die Dirne im Schaufenster der käuflichen Lust, Köter streunen gleich Verbrechern einher. Ein Erhängter baumelt am Gespenstergalgen, schon 1912 von Grosz am »Ende des Weges« (Kat. X.17) gezeichnet. Oben spreizt sich die Geilheit des Sexus, unten der erstarrte Tod. Das Leben ist eine Rutschbahn, der Selbstmörder Grosz knockout im Boxring, die Pistole des »Liebeskranken« hat ihr Ziel gefunden. Südende: ganz am Ende auf dem Friedhof der Tod, Zeitmetapher zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Zurück bleibt nur der Schatten der Seele, ein Rest von Hoffnung. Denn nichts ist endgültig, gemordet wird weiter, die Hunde bleiben auf blutrünstiger Fährte… Des Malers Vision – so Theodor Däubler – »bleibt somit apokalyptisch. Der Böse ist da, um die Welt beim Lustsuchen, Goldgraben für etwas anderes aufzuschaufeln«.

IX.8

IX.8
Metropolis 1916/17
The City
Großstadt

Öl auf Leinwand, 100 × 102 cm
Bez. verso: Grosz Dezember 1916 bis August 1917
Madrid, Fundación Colleción Thyssen-Bornemisza
Inv. Nr. 1978.23

Lit.: Hess 1982, S. 70, Abb. 53. – Moderne Malerei. Aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1985, S. 152 f., Abb. – Ausst. Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, Nr. 214, Farbtaf. S. 415. – Ausst.Kat. Stadtbilder, Berlin 1987, Nr. 145, S. 270 f., Abb. – Schuster 1987, S. 164, Abb. S. 165. – Ausst. Kat. Expressionismus, Los Angeles 1988, S. 18, Farbabb. 8, Nr. 85. – Barron 1991, S. 155, 245, Farbabb. 216. – Presler 1992, S. 93, Farbabb. 2. – Kranzfelder 1993, S. 22, Abb. S. 14. – Ausst. Kat. La ville, Paris 1994, Farbtaf. S. 41.

Im Dezember 1916 faßte Grosz den Plan zu einem Großstadt-Bild, am 4. Januar 1917 folgte die erneute Einberufung zum Landsturm, am 18. Februar schrieb er aus dem Lazarett »Kronprinz« in Guben an Otto Schmalhausen: »... fernes Blutig-Rot ausstrahlend (die Blut-Rots meiner selbstmörderischen Palette, längst wand man sie mir aus den krampfenden Händen)« (in: Knust 1979, S. 46). Vorübergehend untergebracht in der Nervenheilanstalt Görden, wurde der Maler im Mai 1917 als »dauernd

George Grosz, Dämon, um 1917

IX.9

dienstunbrauchbar« aus dem Heer entlassen. Jetzt erst begann die intensive Arbeit am Bild: »Ich male recht viel, ein größeres Stadtbild und ein kleineres Bild (Rots, viel Rots!) ...– oh Emotion der großen Städte!« (Knust 1979, S. 53f.) Die Apokalypse der Stadt hatten Ludwig Meidner und die »Pathetiker« bereits in ihren Werken durchlebt, 1912 gesehen in Herwarth Waldens »Sturm«-Galerie, die wankenden Eiffeltürme Robert Delaunays (vgl. Kat. I.3) kamen als Bildstimulans hinzu. Die Großstadt bei Grosz – ein entfesseltes Chaos, übergossen von feuriger Lava. Auseinanderstrebende Straßenfluchten, in denen eine blindwütige Menge in panischer Flucht dahinrast, Fahrzeuge kreischen, die Gegenwart des Todes im Leichenwagen (Versatzstück aus dem Gemälde »Vorstadtstraße«, 1915, vgl. Wolfradt 1921, Abb. 1). Im apokalyptischen Tohuwabohu widersteht nur das grandiose Central-Hotel am Bahnhof Friedrichstraße im Zentrum (siehe auch die Zeichnung »Dämon«). »...auch Dir singen die Landschaften rote Melodien, ebenso knallen Sterne Dir übern brennenden Kopf! Zugreifen! Hinein in den Schutt!!!« – Grosz' liebend hassender Abgesang an den Moloch Großstadt und das alles verschlingende Ungeheuer Krieg.

IX.9
Gefährliche Straße 1917

Öl auf Leinwand, 48 × 66 cm
Bez. u. l.: Grosz; bez. verso: Grosz
Lugano, Privatsammlung, Courtesy Massimo Martino S.A. Fine Arts

Lit.: Ausst.Kat. München 1920, Kat. Nr. 9, Abb. S. 13. – Wolfradt 1921, S. 8, Abb. 5. – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Kat. Nr. 5.

Kriegsjahr 1917 in Berlin – wieder ein Nachtstück, mit der fantomatischen Leitfigur des Soldaten links im Bild:

»Grosz führt uns über die Straße, wo geschäftige Menschen, taub gegen das Brodeln des Apokalyptischen um sie, vorüberhasten, und Kerle Weiber geduckt umgieren, wo Blicke die Kleider abziehen, und zwischen kaum gezügelten Gebärden der Brunst die Irrlichter des Weltkrieges tanzen.« (Wolfradt 1921, S. 8.) Rechts unten der Kriegsheimkehrer Grosz mit finsterem Anarchistenblick: »Ich wohnte wieder in Berlin. Die Stadt glich einer grauen, steinernen Leiche. Die Häuser hatten Risse. Stuck und Farbe waren abgebröckelt, und in den toten, ungeputzten Augen der Fensterhöhlen sah man, wo man nach denen ausgeschaut hatte, die nie wiederkehren, die Spuren geronnener Tränen./Es waren wilde Jahre. Ich nahm am Leben teil, stürzte mich hinein und kam sogar mit

George Grosz, Straße mit Matrose (Der Leichenwagen), 1917.
Verbleib unbekannt

Kräften in Berührung, die aus dem absoluten Nichts herauswollten.« (In: Autobiographie 1974, S. 115.)

Das Gemälde wurde vorbereitet durch die Lithographie »Verdächtige Straße«, 1916 (Dückers 1979, Nr. E 41), durch die Zeichnungen »Olympia-Kino, Berlin«, 1917 (Kat. X.36), und im besonderen durch das Aquarell »Unter der Laterne«, 1917 (vgl. Sabarsky 1986, Taf. 50 und 51). Das Motiv auch als zeitgenössische Postkarte (vgl. Neven DuMont 1992, S. 17, Abb. S. 18).

IX.10

Explosion 1917

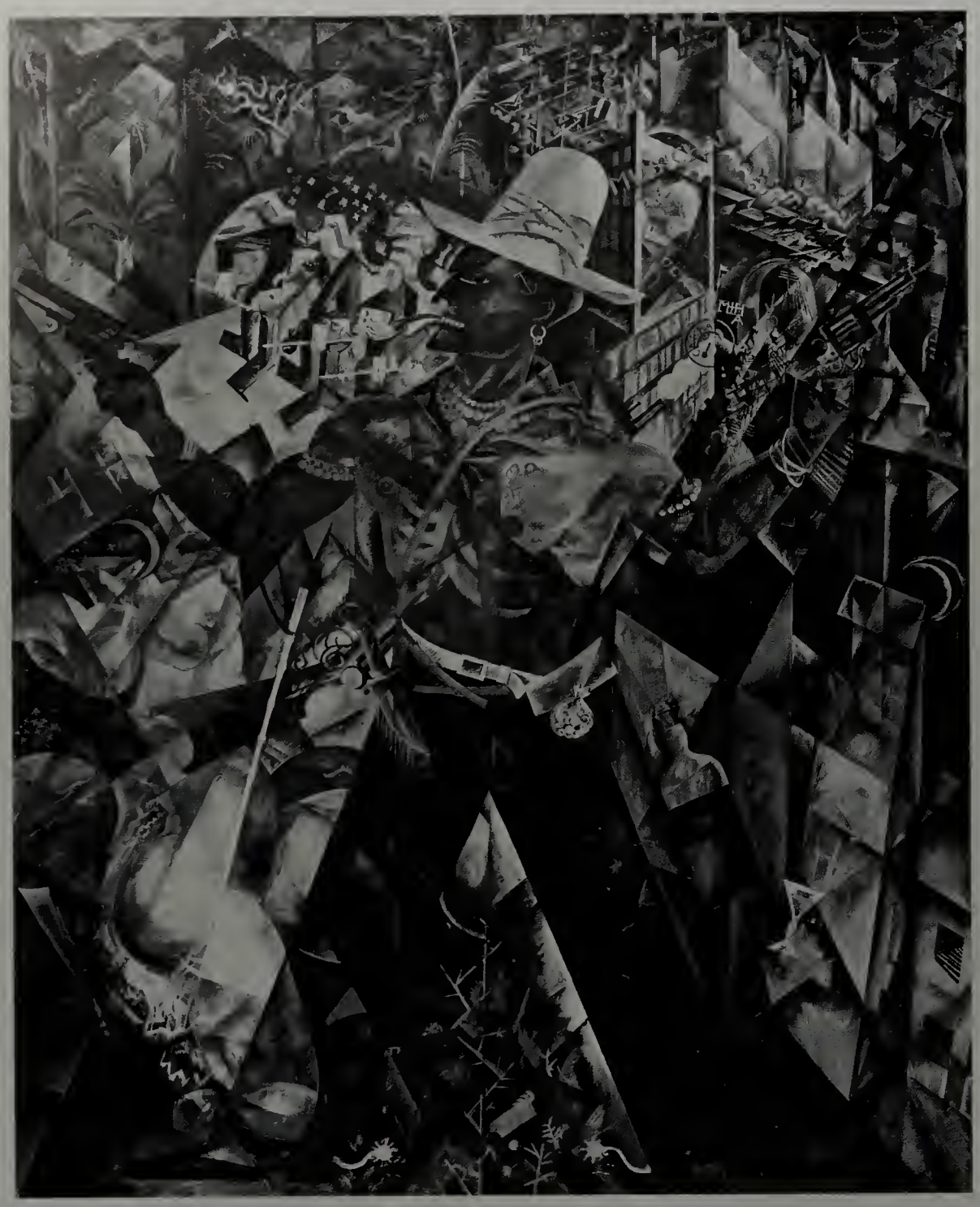
Öl auf Malpappe, 47,8 × 68,2 cm
Bezeichnet
New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Mr. und Mrs. Irving Moskovitz, 1963
Inv. Nr. 780.63

Lit.: Theodor Däubler: George Grosz, in: Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1. Jg., November 1918, S. 153 f. – Hess 1982, S. 72, Abb. 58. – Ausst.Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, Nr. 215, Farbtaf. S. 416. – Ausst.Kat. Stadtbilder, Berlin 1987, Nr. 146, S. 272, Abb. – Ausst.Kat. Expressionismus, Los Angeles 1988, S. 18, Farbabb. 9, Nr. 86.– Ausst.Kat. La ville, Paris 1994, Farbtaf. S. 116 f.

Das Gemälde »Explosion« wurde vorbereitet durch die Lithographie »Attentat« (Dückers 1979, Nr. E 2g), 1915 (Kat. X.24), und die Zeichnung »Fliegerbombe«, 1915 (siehe Abb.). Das Bild kann als eine Studie angesehen werden, in der sich Grosz sehr direkt mit Ludwig Meidners apokalyptischen Landschaften (z. B. »Brennende Stadt«, 1913; siehe Abb.), der Malerei der italienischen Futuristen und dem Orphismus Robert Delaunays auseinandersetzte (vgl. dazu Thomas W. Gaethgens, in: Ausst.Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985, S. 270 f.). Das Berlin-Bild »wird hier durch eine gewaltige Explosion erschüttert, welche die Komposition wie einen berstenden Spiegel zerplatzen läßt. In den Trümmern wüten die Flammen, menschliche Gliedmaßen fliegen zerfetzt durch die Luft – die Großstadt-Nacht hat sich in ein apokalyptisches Inferno verwandelt« (Dominik Bartmann, in: Ausst.Kat. Stadtbilder, Berlin 1987, S. 272). »Flammendes Ereignis! Das jüngste Gericht dauert fort!« (Theodor Däubler, 1918.) In »Explosion« gibt Grosz vor allem die bestürzende Nähe zur alles vernichtenden Katastrophe des Krieges: »O Finale des Infernos, des wüsten Hin und Hermordens – Ende des Hexensabbat, grausigster Entmannung, Hinabschlachtens, Kadaver über Kadaver, schon glotzt grün verwesende Leiche aus Gemeinen! – Wenn doch bald ein Ende herankäme!! – « (In: Knust 1979, S. 50.)

Ludwig Meidner, Brennende Stadt, 1913.
Saint Louis (MO), Saint Louis Art Museum

George Grosz, Fliegerbombe, 1915



IX.11

George Grosz, Im 28. Stock, 1917/18.
Verbleib unbekannt

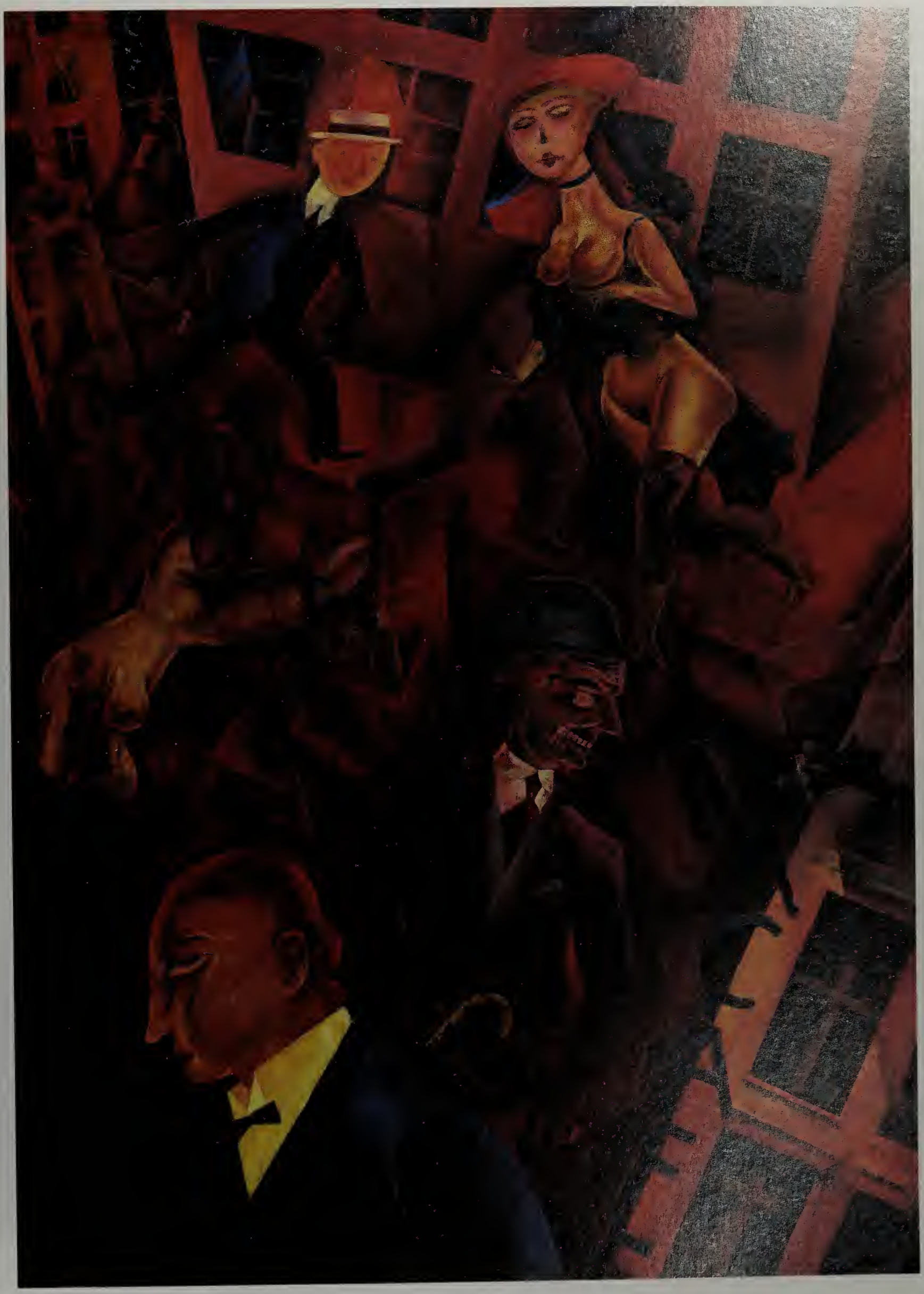
IX.11
Der Abenteurer 1917

Öl auf Leinwand, 150 × 120 cm
Ehemals Stadtmuseum Dresden
Verbleib unbekannt
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Willi Wolfradt, in: Der Cicerone, 11. Jg., 1919, Nr. 23, S. 762–766. – Fischer 1976, S. 50. – Hess 1982, S. 58 f., Abb. 45. – Schuster 1987, S. 136, Abb. S. 105, 137. – Eberle 1989, S. 73. – Envisioning America. Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915–1933. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1990, S. 18 f., Abb. – Helen Adkins: George Grosz and the American Dream, in: Jean Clair (Hg.): The 1920s: Age of Metropolis. Ausst.Kat. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1991, S. 284–298, 384, Abb. – Barron 1991, S. 245, Abb. S. 55f. – Fischer 1993, S. 52–54, Abb. S. 53.

Gewalttätiger Hymnus auf Grosz' Traum von Amerika und vom Wilden Westen, gemalt in einem futuristischen Bilderbogenstil, der Pfeife rauchende Abenteurer Grosz allbeherrschend im Zentrum, Reminiszenz auch an Karl Mays Old Shatterhand (vgl. das Photo von Grosz mit Revolver im Atelier Berlin-Südende, August 1917, in: Fischer 1993, S. 42). Der Abenteurer als ungekrönter König, ein neuer Typus des Herrscherbildnisses: »Wildwestlerkopf mit Raubtiergebiss und unheimlich geschliffener Adlernase ... imposant gefährlicher Bursche ... Ein gleichsam durch ein Prisma gesehenes, kreuz und quer zerschnittenes Gefüge von Dingen, die ... in der Summe die Assoziation ›Amerika‹ aufrufen und in dieser wüsten Häufung ... die Unbegrenztheit der Möglichkeiten symbolisieren. Bilderbogen von Masten, Schornsteinen, Wolkenkratzern, ... Buchstabenreihen, Signalscheiben, Amtsstempeln, Panzerschiffen, Loren, Fensterreihen ... Nigger gleich neben dem Kopf des Rowdys im Frack. Dieser Abenteurer erscheint in seinem brutalen Zynismus zugleich als das naturnotwendige Erzeugnis und als ein Rachegott dieser entseelten Räuberzivilisation ... Ein Kinetischwerden aller Energien ... als Hintergrund für diesen Revolvermann, der mit verächtlicher Miene den ganzen übermütigen Apparat ausplündern und in die Luft sprengen wird. Auf Rot, Grün und Gelb baut sich das Ganze auf. Das Bild hat echte Höllenlohe in sich ... Ob Groß darum weiß oder nicht: er predigt Besinnung. Das ist wohl die Funktion des Zynikers: den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben.« (Wolfradt 1919, S. 166.)

Das bisher auf 1916 datierte Gemälde ist laut Recherche von Ralph Jentsch in den Monaten Juli bis Oktober 1917 entstanden. Eines der großformatigen Hauptwerke des frühen Grosz, das Paul Ferdinand Schmidt 1921 von der Galerie Goltz in München für das Stadtmuseum in Dresden erwarb. »Der Abenteurer« hing 1933 in der Ausstellung »Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst« in Dresden, wurde 1937 als »entartet« beschlagnahmt und in der Münchner Ausstellung gezeigt. Es kam 1940 im Tausch an Bernhard A. Boehmer, Güstrow, und ist seitdem verschollen.



IX.12

IX.12
Metropolis 1917

Öl auf Karton, 68 × 47,6 cm
Bez. verso: Grosz 1917
New York, The Museum of Modern Art
Inv. Nr. 136.46

Lit.: Paul Vogt: Expressionismus, Köln 1978, S. 128, Farbtaf. 129. – Kranzfelder 1993, Farbabb. S. 22. – Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S. 32, Abb. 25, S. 33.

»Metropolis« rückt die fantomatischen Figuren – wie in einem Kaleidoskop geschüttelt – in »Großaufnahme« in den Vordergrund, mit der Café- und den Häuserfassaden bildet die Stadt selbst nur die stürzende Kulisse. Der aasige Da-Dandy-Flaneur alias Grosz mit der blauen Melone ist hier wieder zitiert, das Vor-Bild für Makkie Messer in Bertolt Brechts »Dreigroschenoper«. Die halbnackte Dirne traumwandelt auf gefährlichem Trottoir, mit dem kopfüber fallenden Leib der Geschändeten ihr eigenes Schicksal zu Füßen. Eine futuristische Dynamik, aus Alkohol, Mondsüchtigkeit, sexueller Triebtäterschaft und Mord gemixt, bringt die Figuren von Mann, Weib und Hund auf den gemeinsamen Punkt ihrer Beziehungslosigkeit. Eisiges Blau ist gegen glühendes Rot gesetzt – ein Pandämonium der Leidenschaften, in dem jeder jeden verliert. »Das Simultane, ein moralisches Mittel, eines, die Szene zu vernieten; Gehirnanatomie« (Einstein 1926/1988). Mit diesem Bild beginnt die für Grosz bezeichnende sozio-psychologische Durchdringung der Figuren (Bürger und Dirne) im Malwerk.

George Grosz, Unter der Laterne, 1917

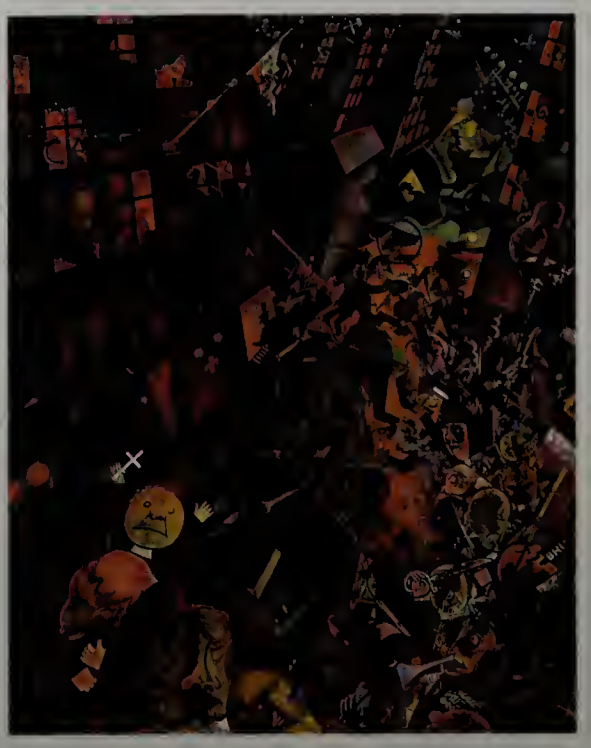
IX.13
Widmung an Oskar Panizza 1917/18
Das Begräbnis des Dichters
Oskar Panizza

Abb. S. 122

Öl auf Leinwand, 140 × 110 cm
Verso mehrfach sign. und dat.: 26. Oktober 1917/4. Juni 1918/Südende
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
Inv. Nr. 2338

Lit.: Werner Hofmann: Einschränkende Bemerkungen, in: Ders.: Zeugnisse der Angst in der modernen Kunst, Darmstadt 1963, S. 52 f. – Lang 1966, S. 18, Farbtaf. S. 19. – Schneede 1975, Farbtaf. 1, S. 113. – Fischer 1976, S. 47, Abb. S. 46. – Knust 1979, 56 f., 71, 329, 409, 459. – Hess 1982, S. 78, Abb. 63. – Peter Beye: Staatsgalerie Stuttgart, Bad Cannstatt 1984, S. 148, Farbtaf. S. 149. – Joachim Heusinger von Waldegg: Gesellschaftskritische Projektion. Allegorie als Selbstprojektion, in: Pantheon, 44. Jg., 1986, S. 111–125. – Magda van Niekerk: In Kunstenaar se Visie op sy Samelewing: George Grosz se Widmung an Oskar Panizza, in: De Arte, 41. Jg., April 1990, S. 14–21. – Fischer 1993, S. 46–49, Abb. S. 48, 50.

Am 15. Dezember 1917 schrieb Grosz an Freund Schmalhausen: »... – ich male zur Zeit an einem großen Höllenbild – Schnapsgasse grotesker Tode und Verrückter, da spielt sich viel ab – der Leibhaftige reitet auf dem queren Sarg nach links ab durchs Bild, rechts übergibt sich ein Jüngling, speit er all die schöne Jugendillusionen in die Leinewand – Oskar Panizza hab ich dies Bild gewidmet. Ein Gewimmel besessener Menschtiere – darin, daß diese Epoche destruktiv nach unten segelt...« (Knust 1979, S. 56 f.). In diesem »Riesentableau« (Grosz) wanken die Häuser, im Café ist »HEUTE TANZ« auf dem Vulkan; unten links drei vertierte Fratzen, die Alkoholismus, Syphilis und Pest symbolisieren. Seinen »Karneval des Todes« (Hans Hess) hat Grosz dem Irrenarzt und Schriftsteller Oskar Panizza (1853– 1921) gewidmet, der Satiriker stand wegen Majestätsbeleidigung und



IX.13

James Ensor, Der Tod verfolgt die Menschenherde, 1896

George Grosz, Melancholie, 1918.
Verbleib unbekannt

Religionsvergehen zweimal vor Gericht und saß seit 1904 in einer Irrenanstalt bei München ein. Ein Bruder im Geiste, für Kurt Tucholsky war Panizza »der frechste und kühnste, der geistvollste und revolutionärste Prophet seines Landes«. An Mark Neven DuMont schrieb Grosz: »... er war ein Mann der interessanten Fragmente (12 Jahre Irrenhaus) – alles Torso – paar fabelhafte geheimnisdurchleuchtete hohe künstlerische Novellen – ein geniales Stück – blasphemisch toll (stets verboten, noch heute ›Liebeskonzil‹) ein Unglücklicher, Gezeichneter aber großer Schriftsteller« (Neven DuMont 1992, S. 106). Mit seinem »Leichenbegängnis« zog Grosz – in der Tradition von Bosch, Bruegel und Ensor (Abb. S. 328) – die Quintessenz seines apokalyptischen Malwerkes der Jahre 1915 bis 1918: »Ich malte diesen Protest gegen die Menschheit, die verrückt geworden war.« (George Grosz: Lebenslauf. Notizen für den Prozeß 3./4. 12. 1930, zit. nach: Hess 1982, S. 78.)

IX.14

IX.14
Seiltänzerin 1918

Öl auf Leinwand, 42,5 × 29,5 cm
Bez. u. r.: GROSZ
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–21

Lit.: Sabarsky 1985, Kat. Nr. 6, Farbtaf. 6.

Schon früh hat Grosz der Drahtseilakt im Zirkus und im Varieté fasziniert und in seinen Skizzenbüchern und Zeichnungen festgehalten – eine Metapher für das Leben als Wagnis und Risiko. Anfänglich standen die Drahtseilgruppen im Blickfeld (Abb. 1, in: George Grosz. Opere inedite. Grafica Internationale, Torino o. J.), 1917 zeichnete Grosz die Seiltänzer der Vera-Truppe (Abb. 55, in: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 36). In seinem Gemälde »Seiltänzerin« von 1918 hat sich Grosz auf die Einzelfigur auf dem Seil konzentriert, nur begleitet vom Beifall spendenden Clown Grosz. Die Seiltänzerin mit dem aasigen Lächeln verkörpert in ihren Proportionen und ihrer Haltung Grosz' anhaltende sinnliche Animation: »Einen geheimnisvoll süßen Reiz übten die der Zeit entsprechend strammhüftigen und korsettierten Artistinnen aus. Hier konnte man die ganze fleischliche Pracht im Gegensatz zur damals alles verhüllenden Mode ausgiebig mit dem Opernglas bewundern. Die dickschenkligen Beine in den seidenen Trikots spielten in meiner Phantasie eine große Rolle.« (Autobiographie 1974, S. 27.) Das kleinformatige Gemälde, mehr frische Skizze in Rot, Gelb und Blau als durchgeführtes Bild, kann als Versuch des Malers Grosz angesehen werden, auf die Zirkus-Darstellungen der »Brücke«-Künstler eine Antwort zu geben.

IX.15

George Grosz im Atelier mit Modell Eva Peter, um 1920

IX.15

Der kleine Frauenmörder 1918

Kleiner Frauenmord

Öl auf Leinwand, 66 × 66 cm
Bez. u. l.: Grosz November 1918
Lugano, Privatsammlung,
Courtesy Massimo Martino S.A. Fine Arts

Lit.: Hess 1982, S. 75, Farbtaf. 61. – Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, S. 7, Farbabb. 4, S. 9.

Der Frauenschlächter in mörderischer Aktion, nun nicht mehr auf der Straße, sondern im Schlafgemach, in das die nächtliche Straße dringt. Das Bild »ist direkter und schauerlicher: mit roten Zähnen und Klauen (der Mörder), das Opfer noch in Ekstase, Befriedigung der Gier des Mörders und Opferung, gemalt in einer Weise, die Grosz selbst als ›die Blut-Rots meiner selbstmörderischen Palette‹ bezeichnete« (Hess 1982, S. 75). Vgl. das um 1917 entstandene, gleichnamige Aquarell (in: Mynona 1922, S. 48, Abb. 90 f; hier siehe Abb. »Frauenmörder«).

George Grosz, Frauenmörder, 1916/18. Verbleib unbekannt

IX.16

John, der Frauenmörder 1918

Öl auf Leinwand, 86,5 × 81 cm
Bez.: Grosz November 1918
Hamburg, Hamburger Kunsthalle
Inv. Nr. 5112
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 52, Abb. 78. – Fischer 1976, S. 53. – Hess 1982, S. 53 f., 72 f. – Eva und die Zukunft. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1986, Nr. 58, Abb. S. 135. – Eberle 1989, S. 71. – Beth Irwin Lewis: Lustmord: Inside the Windows of Metropolis, in: Charles W. Haxthausen und Heidrun Suhr (Hg.): Berlin. Culture and Metropolis, Minneapolis – Oxford 1990, S. 111–140. – Kathrin Hoffmann-Curtius: Im Blickfeld. John, der Frauenmörder. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993, Farbabb. 2, S. 6, S. 7 ff.

»Jack, der Frauenmörder«, ein Groschenroman aus der Jugendzeit von Grosz, gab das Motiv. Jahre vor dem Bild entstanden zahlreiche Zeichnungen zum Thema Mord, die bekanntesten sind »Lustmord in der Ackerstraße« (1916/17; Kat. X.32) und »Apachen« (1917): »Ich zeichnete Betrunkene, Kotzende, Männer, die mit geballter Faust den Mond verfluchen, Frauenmörder, die skatspielend auf einer Kiste sitzen,

IX.16

in der man die Ermordete sieht. Ich zeichnete Weintrinker, Biertrinker, Schnapstrinker und einen angstvoll guckenden Mann, der sich die Hände wäscht, an denen Blut klebt.« (In: Autobiographie 1974, S. 102.) John, der Triebtäter, ist unterwegs, sein Opfer eine Frau, Prostituierte mit zerstükkeltem Antlitz, der nackte Körper unversehrt. Eine Chagallsche Traumsequenz, à la »Der Trinker« (1911/12), ins Kosmische fliegend, der Blumenstrauß als Symbol der Frauenverehrung fällt ins Leere. Frauenmörder John eilt aus dem Bild, gleich wieder mit der Maske des Biedermanns. »Das zerlegte Opfer und der getriebene Mörder scheinen mechanische Figuren zu sein; die Tat hängt zwischen Himmel und Erde«, jeder ist ein potentieller Mörder, »oder waren der Mörder und sein Opfer nur zwei mögliche Existenzformen des Menschen?« (Hess 1982, S. 44, 74 f.). 1917 entstand das Aquarell (Mynona 1922, Abb. 90) und ebenfalls im November 1918 das Gemälde »Der kleine Frauenmörder«. Gerlinde Volland deutete 1992 das Bild als Darstellung des berüchtigten Londoner Sexualverbrechers Jack the Ripper, Beth Irwin Lewis

George Grosz, Mann mit Messer, der eine Frau verfolgt, 1917

George Grosz, Die Menschen sind Engel, um 1918

Otto Dix, Lustmörder, 1920

stellte es 1991 in den gesellschaftlichen und kriminalhistorischen Kontext zum Bildthema Lustmord, Kathrin Hoffmann-Curtius sah es 1989 »als einen Beitrag des Malers und ›radikalen Machos Grosz‹ zu dem Diskurs (künstlerischer) Zerstörung und Neuanfang 1918« (zur Interpretationsgeschichte vgl. Hoffmann-Curtius 1993, S. 11 f.). In ihrem Ausstellungs-Essay zum Hamburger Bild hat Kathrin Hoffmann-Curtius »John, der Frauenmörder« in den Kontext des kriminellen Geschehens in der Großstadt von Hogarth bis Dix gestellt und den »Künstler als Anatom, Chirurg ... und als Schlachter« analysiert.

IX.17

Deutschland, ein Wintermärchen

1918

Öl auf Leinwand, ca. 215 × 132 cm
Signatur unbekannt
Ehemals Sammlung Wieland Herzfelde, Berlin
Verbleib unbekannt
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Alfred Salmony: G. G., in: Das Kunstblatt, 4. Jg., 1920, S. 97, Abb. S. 98. – Wolfradt 1921, S. 12, Abb. 9. – Mynona 1922, S. 27 f., Abb. 86. – Lang 1966, S. 20, Farbtaf. S. 21. – Autobiographie 1974, S. 116. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 60, Abb. 86. – Schneede 1975, Abb. 53, S. 113 f. – Fischer 1976, S. 49 f., Abb. S. 48, 61. – Hess 1982, S. 71 f., Abb. 57. – Lewis 1991, S. 53–55, Abb. 13. – Kranzfelder 1993, S. 32 f., Farbtaf. S. 33. – Fischer 1993, S. 50–51, Abb. S. 51.

Den Titel übernahm Grosz von Heinrich Heines gleichnamigem satirischen Versepos von 1844. Das laut Ralph Jentsch in den Monaten August bis November 1918 entstandene Gemälde bildete mit dem Gemälde »45% erwerbsfähig« von Dix den Höhepunkt der »Ersten Internationalen Dada-Messe« 1920 in Berlin, von Adolf Behne als »eine glänzende Satire auf die feldgraue Gegenwart« begrüßt. Harry Graf Kessler gegenüber äußerte Grosz, »er möchte der ›deutsche Hogarth‹ werden, bewußt gegenständlich und moralistisch predigen, bessern, reformieren. Für abstrakte Malerei habe er kein Interesse. Dieses Bild habe er sich so gedacht, daß es in den Schulen aufzuhängen sei« (Kessler 1982, S. 119 f.). Willi Wolfradt schrieb 1921 über diese bildnerische Moralpredigt: »... jene futuristische Melange von Bordell, Fabrik, guter Stube, Kirche und Kaserne, patronisiert von einem biederen Reserveoffizier bei Bier, Braten und Lokalanzeiger, und unten jene Heiligentypen der Zeit: Pfaffe mit Brevier, General mit Stern, Professor mit schwarzweißrot bebändertem Bakel und – natürlich! – seinen Goethe in der Hand, alles bunt, öldruckhaft, fett gemalt, indes links unten wie eine Stifterfigur als dunkle Silhouette Grosz selbst mit galliger Miene erscheint, den Tod drohend, den Selbstmord im Nacken« (S. 12).

Die Trinität Pfaffe – General – Professor figuriert als »die Stützen von Altar, Thron und Vaterland« mit der Unterschrift »Wir schieben vereint! Wir prassen vereint! Wir haben alle nur einen Feind: Rußland!«. (In: Die Pleite, 1. Jg., 1920, Nr. 6.)

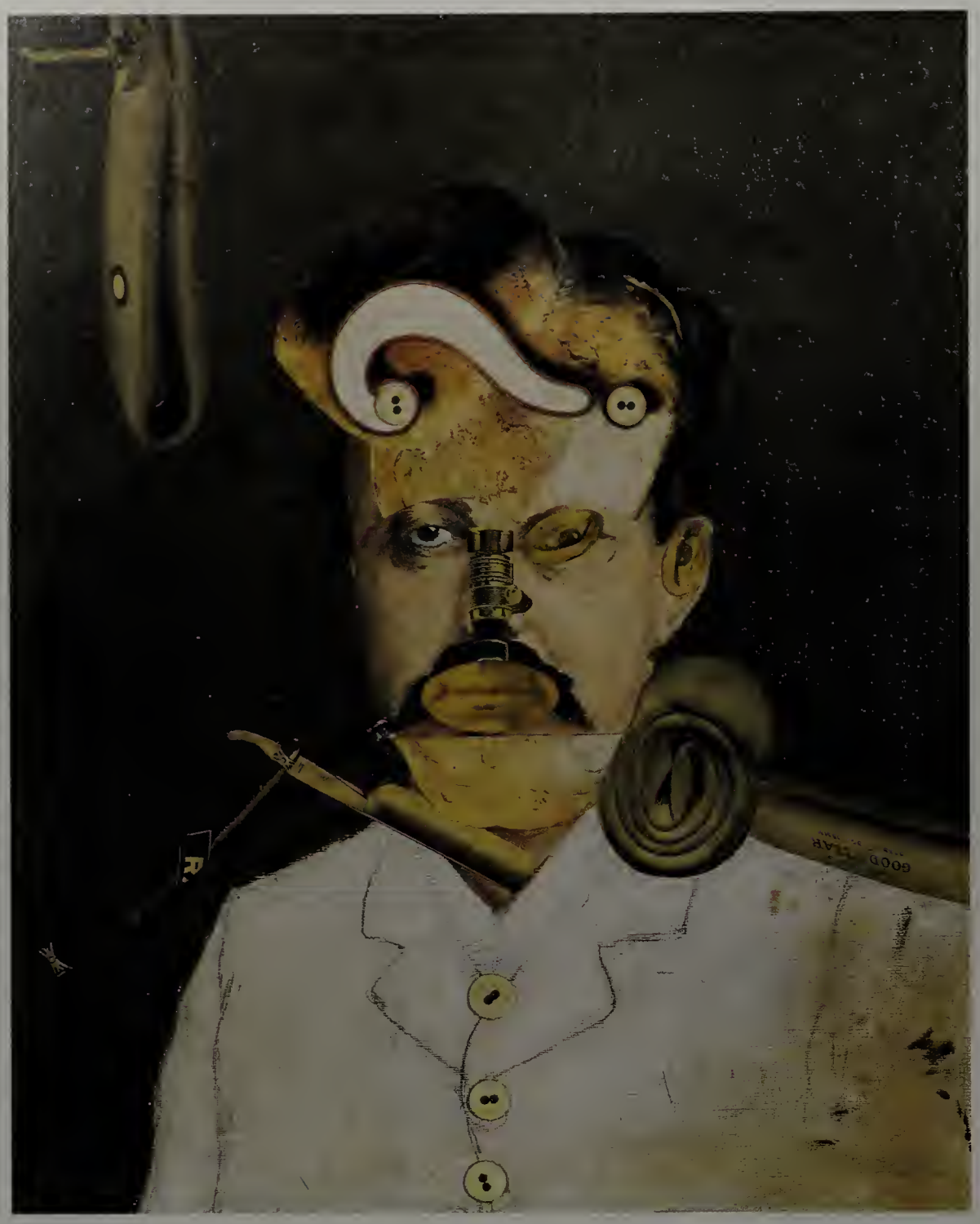
»Deutschland, ein Wintermärchen« – so Grosz – »übte entscheidenden Einfluß auf die inzwischen populärer gewordenen veristischen Maler aus« (in: Künstlerische

George Grosz, Nieder mit Liebknecht, 1919

und kulturelle Manifestationen, Ulm 1924, S. 22). Carl Einstein sah in diesem Bild »eine *simultane* Enzyklopädie Groszscher Themen« und »ein Dokument mißglückter Revolution«, Curt Glaser schrieb 1929 anläßlich der Ausstellung »10 Jahre Novembergruppe« in der »Juryfreien Kunstschau«: »Dix' Barrikade und Grosz' Wintermärchen sind schon nach 10 Jahren Kuriositäten, die nur noch in einem Panoptikum der Revolutionszeit ihren Platz haben. Mit Gesinnung allein macht man keine Kunst.« (In: Kunst und Künstler, 28. Jg., 1929/30, S. 76.)

Das Bild hing bis zu Herzfeldes Emigration im Frühjahr 1933 in dessen Wohnung in Berlin-Wannsee und ist seitdem verschollen (vgl. Wieland Herzfelde: Zur Sache geschrieben und gesprochen, Berlin–Weimar 1976, S. 477).

IX.17



IX.18

IX.18
Ein Opfer der Gesellschaft 1919
Remember Uncle August, the Unhappy Inventor

Öl, Bleistift und Collage mit ausgeschnittenen und aufgeklebten Zeitschriftenannoncen und Knöpfen auf Leinwand, 49 × 39,5 cm
Bez. verso: George Grosz – Painter/Poster. Grosz – Heartfield concern 1919 »Remember Uncle August, the Unhappy Inventor«
Paris, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou
Inv. Nr. AM 1977-562

Lit.: Erste Internationale Dada-Messe. Ausst. Kat. Berlin 1920, Nr. 40 (Kommentar Wieland Herzfelde). – Fischer 1976, S. 65, Anm. 147. – 100 œuvres nouvelles 1977–1981. Musée National d'Art Moderne, Paris 1981, S. 52, Abb. – Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, Nr. 4/8, Farb. S. 171. – Fischer 1993, S. 66–68.

»Erinnerung an Onkel August, den unglücklichen Erfinder« – er ist keine fiktive Figur, sondern ein Onkel der Familie Gross, der zugegen war, als die besorgte Mutter dem Knaben Georg Ehrenfried den Beruf des Malers auszureden versuchte. Denn »Onkel August hatte auch immer so verrückte Ideen gehabt, und was sei schließlich bei all dem herausgekommen? Rein gar nichts. Geld hatte es gekostet, anstatt etwas einzubringen, und am Ende hatte man den August noch in eine Anstalt schaffen müssen« (vgl. Fischer 1993, S. 67). Das collagierte Bild hing 1920 auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« in Berlin über dem Gemälde »45% erwerbsfähig« (»Kriegskrüppel«) von Otto Dix, dort mit dem ironischen Titel »Ein Opfer der Gesellschaft«. Grosz' Persiflage en famille hat Wieland Herzfelde damals noch seinen soziopsychologisch ironisierenden Kommentar hinzugefügt: »Ein großes Fragezeichen liegt vor der Stirn des Mannes. Der Inhalt der Frage ist abgestorben. Sie ist verblaßt, hat sich niedergelegt und ist so zu einem gewohnheitsmäßigen Nichtbegreifen geworden, hinter dem das dumpfe Bewußtsein des Mißgeborenseins den Schädel wie ein Stein belastet. Die Arme des Mannes hängen schlapp hernieder. Halb aufgerollt liegt ein Schlauch auf der Schulter: Es ist dem Manne nicht gelungen, sich gänzlich aufzurollen und zu -pumpen. Diese Enttäuschung erweckt Selbstmordabsichten: Das offene Rasiermesser sitzt dicht am Halse, aber es bleibt bei den Absichten, denn wenn auch das eine Auge die Trostlosigkeit des Daseins durchdringt, das andere schielt ängstlich umher. Der Mann lebt, weil er nun einmal damit angefangen hat, er fragt aber umsonst wozu, und schlaff hängt das Rad, mit dem er dies Leben zu durcheilen gedachte, ins Nichts. Schlaff hängt der Bart über einen Mund, der in seiner Jugend (man sieht es deutlich) unternehmungsfroh und entschlossen war. Jetzt aber ist das einst kräftige Kinn schwammig und aufgedunsen. All die Entwicklungsansätze sind steckengeblieben, nur die pedantische Gewohnheit blieb übrig, sich sorgsam zuzuknöpfen – ›zwar einfach, aber ordentlich‹.«

IX.19
Ohne Titel 1920

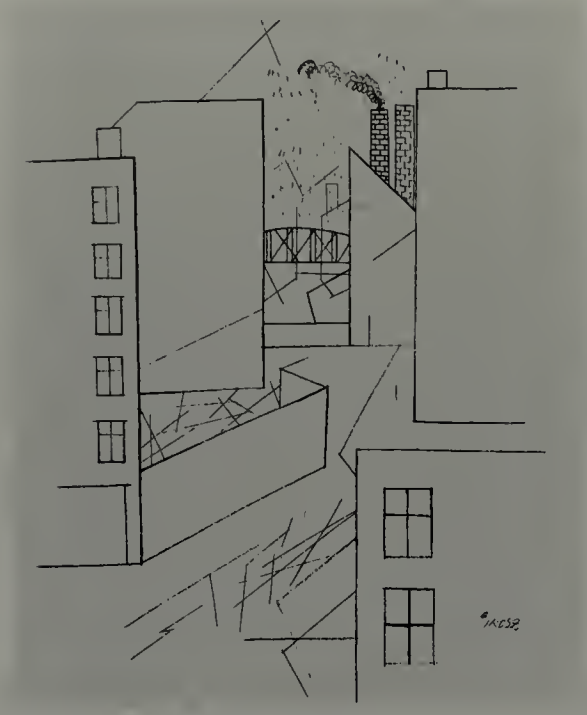
Öl auf Leinwand, 81 × 61 cm
Bez. verso: Grosz 1920; Stempel: GEORGE GROSZ 1920 CONSTRUIERT
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Inv. Nr. 163

Lit.: Die Stadt. Ausst.Kat. Kunsthalle, Bremen 1973, Nr. 213, Abb. 113. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 66, Abb. 98. – Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Nr. 3/662. – Schmalenbach 1986, Nr. 52, S. 118f., Farbabb. S. 119. – Schmied 1989, S. 33, Abb. S. 32.

Mit der Bezeichnung »Ohne Titel« verzichtete Grosz bewußt auf jede inhaltliche Assoziation, weil dieses Gemälde »die völlige Anonymität des mechanischen Menschen abbildet« (Hess 1982, S. 100). Es ist ein Hauptwerk der mechanisch-konstruktiven Periode 1920 (Ausläufer bis 1923/24), in der Grosz Motive und Bildstrukturen der Pittura metafisica von Carrà und de Chirico umfunktionierte. Grosz definierte den Menschen als »kollektivistischen, fast mechanischen Begriff«, hier dargestellt als

IX.19

handlungsunfähiger Manichino im bourgeoisen Habitus, denkmalhaft aufgesockelt. Inmitten einer industrialisierten Großstadtszenerie ist die Gliederpuppe der völligen Beziehungslosigkeit ausgesetzt. Zeitlose Situation der absoluten Erstarrung, aus der es keine Befreiung zum Menschsein mehr gibt.



George Grosz, Stadtlandschaft, 1920

IX.20

Der Turner um 1920

Öl auf Leinwand, 104,1 × 78,7 cm
San Antonio (TX), Collection of McNay Art Museum, Schenkung Robert L. B. Tobin
Inv. Nr. R-65-1

Lit.: Ausst.Kat. Huntington 1977, S. 5.

IX.20

George Grosz, Der Boxer, 1920/21.
Verbleib unbekannt

1920/21 entstanden Wandbildentwürfe für ein Arbeitersportzentrum, die nicht zur Ausführung gelangten (vgl. dazu Peter Hielscher: George Grosz in der Turnhalle, in: Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1977, S. 274 f.). Die Manichino-Sportler von Grosz posieren im Interieur, in der Sporthalle und vor Industriekulissen als Boxer, Radfahrer und Schwerathleten (siehe Abb. S. 151 r. unten). Der Sport führt – so Grosz – vom Individualismus zum kollektiven Menschen, der als standardisiertes Wesen ohne Gesicht vorgeführt wird. (Vgl. das verschollene Gemälde »Der Boxer«, 1920, ehemals Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau, Abb. in: Barron 1991, S. 60, 245; siehe Abb.)

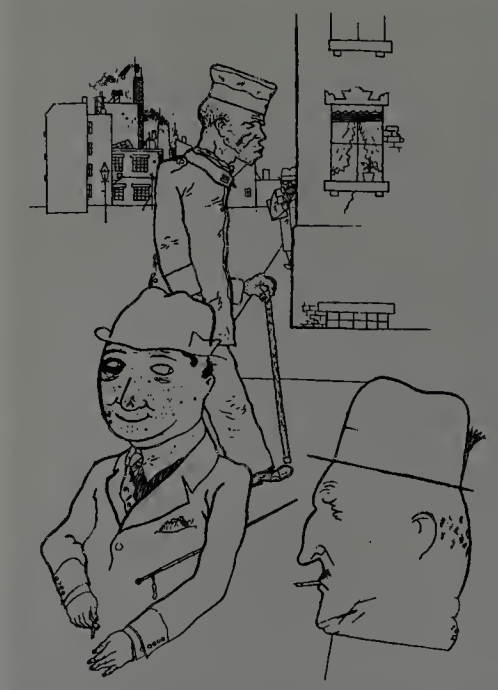
IX.21

Grauer Tag 1921
Magistratsbeamter für Kriegsbeschädigtenfürsorge

Öl auf Leinwand, 115 × 80 cm
Bez. verso: Grosz 1921 Juni
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. B 97

Lit.: Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Nr. 4/66. – Dieter Honisch: Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979, S. 231, Abb. 242. – Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, Nr. 6/9. – Eberle 1989, S. 77, Taf. 12. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Nr. 107, Abb. S. 139, 228. – Kranzfelder 1993, S. 38, Abb. S. 26. – Fischer 1993, Abb. S. 35.

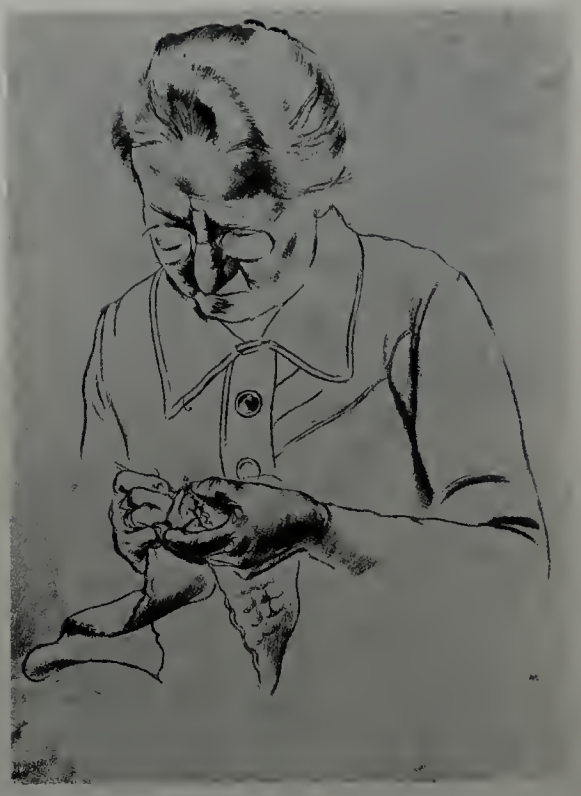
Mit diesem im Juni 1921 gemalten Bild vollzog Grosz in seinem Malwerk den Übergang von der mechanisch-konstruktiven Periode zum kritischen Verismus. Die Komposition ist vorbereitet durch die Lithographie »Inflation« in der Mappe »Im Schatten«, 1920/21 (Kat. X.154.8) und die Photolithographie »Arbeitslose«, 1920 (vgl. Dückers 1979, M IV, 8; E 67). Soziale Konfrontation auf zwei klar voneinander abgesetzten Sinnebenen: Der »Magistratsbeamte für Kriegsbeschädigtenfürsorge« – so der Titel auf der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« in der Städtischen Kunsthalle Mannheim 1925, geführt als Nr. 42 – contra Kriegsinvalide im proletarischen Milieu. Die halbhohe Ziegelmauer ist hier auch soziale Wand, die die Klassen voneinander trennt. Mauer, Winkeleisen und der puppenhafte Kollektivtyp Arbeiter sind noch Relikte des »metaphysischen« Grosz. Doch in der sozial konkreteren Charakterisierung des Beamten, Kriegsinvaliden und des Schwarzhändlers im Hintergrund ist die Anonymität des Manichino bereits aufgegeben. Der Titel »Grauer Tag« spielt symbolisch auf die depressive Verfassung der Gesellschaft im Jahr 1921 an.



George Grosz, Inflation, 1920/21

IX.21

IX.22



George Grosz, Studie zum Porträt meiner Mutter, 1924

IX.22

Porträt meiner Mutter 1925
Die Mutter des Künstlers
Bildnis der Mutter I

Öl auf Leinwand, 140 × 120 cm
Bezeichnung unbekannt
Ehemals Museum der Stadt Nürnberg
Verbleib unbekannt
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Ray 1927/1991, Abb. S. 78, S. 87. – Fischer 1976, S. 7 f., 14 f., 115. – Knust 1979, S. 267 f., 268 f. – Hess 1982, S. 143. – Fischer 1993, S. 7 f., 124 f.

George Grosz hat seine Mutter Marie Wilhelmine Louise Gross, geborene Schultze, Tochter eines Korbmachers aus Finsterwalde, mehrmals gezeichnet (Kat. X.100) und zweimal gemalt. Die erste, größere Fassung des Porträts entstand 1925 (1933 im Museum der Stadt Nürnberg beschlagnahmt, seitdem verschollen – Auskunft von Ralph Jentsch), im Jahr 1926 die zweite, ebenfalls verschollene (?) Variante der Mutter (mit Hut; ehemals Stadt Berlin; siehe Abb.). Beide Bildnisse waren 1927 bei Alfred Flechtheim in Berlin ausgestellt, Anton Mayer schrieb damals: »Das erste Bild der Mutter (1925) tastet noch unsicher, bringt sonderbare Dekorationsstücke an, die an verstaubte Photographien erinnern, und ist vom Abschreiben der Natur noch nicht losgekommen.« Tatsächlich erinnert die Komposition mit der Draperie und dem Landschaftsausblick (Pommern?) an den Bildnistopos des 19. Jahrhunderts. Das Porträt steht in der sachlich-nüchternen Auffassung dem berühmten »Bildnis der Mutter des Künstlers« von James Abbott McNeill Whistler (1871; Musée d'Orsay, Paris) nahe, besitzt aber nur wenig des strengen Parallelismus von Figur und Interieur und dem asketischen Protestantismus im Habitus der Dargestellten. Grosz hat während der Kriegsjahre seiner Mutter Hilfe angeboten, sie und ihre Schwester fanden 1944 während eines Luftangriffs der Alliierten in Berlin-Rummelsburg den Tod. 1939 malte er das Ölbild »Memories of my Mother« (Ruinenlandschaft). George Grosz hat ihrer stets in Dankbarkeit gedacht, aber 1954 in einem Interview auch bekannt: »Ich hatte eher sogar ein kühles Verhältnis zu meiner Mutter.«

George Grosz, Bildnis der Mutter II, 1926

IX.23

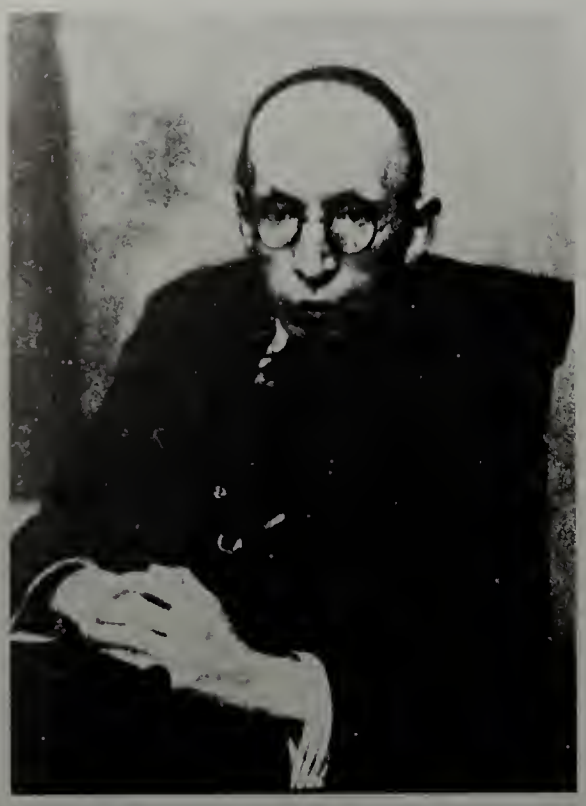
IX.23

Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse 1925

Öl auf Leinwand, 100 × 101 cm
Bez. verso: Grosz 1925
Mannheim, Städtische Kunsthalle
Inv. Nr. 1070

Lit.: Lang 1966, S. 38, Abb. S. 39. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Farbabb. S. 100, S. 101. – Fischer 1976, S. 87 f. – Ausst.Kat. Die 20er Jahre im Porträt, Bonn 1976, Nr. 35, Abb. – Heusinger von Waldegg 1979. – Schuster 1987, S. 164, Abb. S. 165. – Flavell 1988, S. 109–114. – Ausst. Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, S. 221, Nr. 6/10, Farbtaf. S. 229, 9/12 (S. 294), 9/23 (S. 304). – Völker 1991, S. 6, 69, 73–75, 96, 98 f., 120, 124, 201. – Barron 1991, Abb. S. 69, Farbabb. 213 (S. 243). – Lewis 1991, S. 182, Abb. 77. – Kranzfelder 1993, S. 69, Farbabb. – Fischer 1993, S. 92, Abb. S. 93.

Der Schriftsteller Max Herrmann-Neisse (eigentlich Max Herrmann aus Neisse, 1886–1941) und Grosz kannten sich seit Herbst 1917. Die Duzfreunde waren leidenschaftliche Kneipengänger und beide Sammler erotischer Bildpostkarten. Der Dichter hat seit 1923 mehrfach über Grosz geschrieben und ihn während des »Ecce Homo«-Prozesses öffentlich verteidigt. Grosz hat nach zahlreichen Porträtzeichnungen Herrmann-Neisse 1927 ein zweites Mal gemalt (Kat. IX.37). Der Schriftsteller ist auch von Ludwig Meidner, Oskar Kokoschka und anderen Malern porträtiert worden (vgl. Kat. I.25). Eine Freundschaft aus Wahlverwandtschaft: »Ganz zu Hause fühlte ich mich stets auch bei George Grosz. Wir hatten ungefähr dieselbe Gesinnung und Stimmung, dieselbe Sammlerneigung ... Wir waren beide sowohl Lyriker als Zyniker, korrekt und anarchisch!



Max Glauer, Max Herrmann-Neisse, um 1927

Ich saß ihm unzählige Male herzlich gern, war in seinem Atelier selig geborgen ... Er arbeitete an meinem Porträt mit einer Sorgfalt, die das Schaffen ganz ernst nahm.« (Max Herrmann-Neisse: Meine Erlebnisse mit der bildenden Kunst, in: Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, S. 80.) Die erste Fassung des Porträts stand 1925 im Mittelpunkt der Ausstellung »Neue Sachlichkeit« in der Städtischen Kunsthalle Mannheim: »Das stärkste, das tragischste aber in diesem Bild ist der Kopf. Auch neben ihm brauchte man nichts anderes zu sehen, um alles zu wissen – die körperliche und die seelische Not, die Klugheit und fast kindliche Hingebung, vieles was war und alles, was nie sein wird in diesem Leben –, Verkümmerung und Größe zugleich.« (H. Kronberger-Frentzen, in: Neue Mannheimer Zeitung, 24. 8. 1925.) Mit dem Bildnis des Schriftstellers eröffnete Grosz die Reihe seiner Porträts in den zwanziger Jahren. Harry Graf Kessler hat darüber berichtet: »George Grosz sagte, er habe sich erst seit kurzem wieder der Malerei zugewendet, nachdem er in den letzten Jahren fast nur gezeichnet habe. Sein erstes malerisches Experiment sei das Porträt von Herrmann-Neiße gewesen, das daher auch etwas trocken geraten sei. Er hoffe allmählich mehr hineinzukommen.« (Kessler 1982, S. 491.) Ausführlich zum Bild: Heusinger von Waldegg 1979.

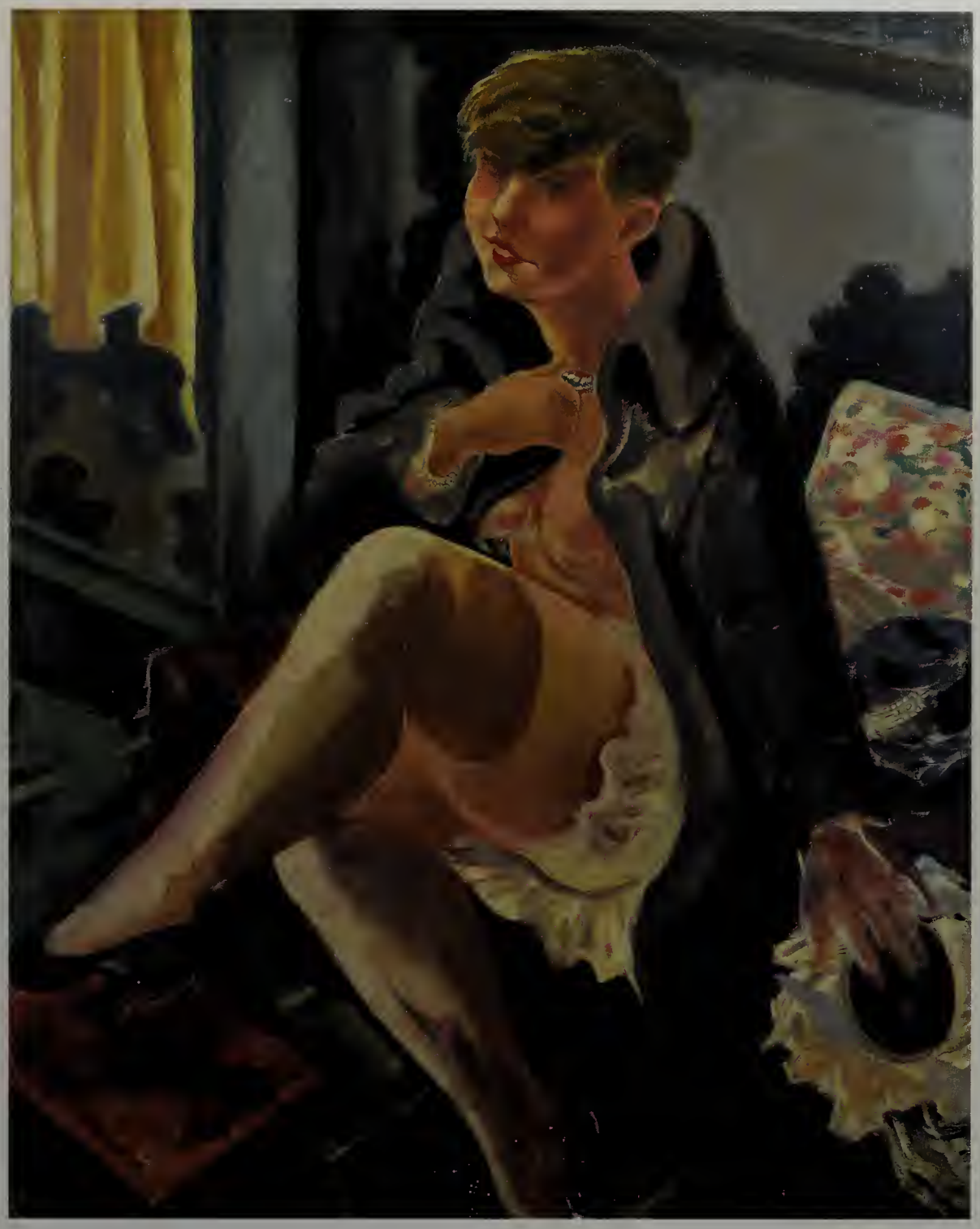
IX.24

IX.24
Lotte im grünen Kleid 1926

Öl auf Leinwand, 93,3 × 72,5 cm
Bez. verso: 1926 GROSZ
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1-1-1

Lit.: Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 3.

Die Sitzende im grünen Kleid ist Charlotte (Lotte) Schmalhausen, Frau des Malers Otto Schmalhausen (1890–1958) und Schwägerin von Grosz, der 1920 ihre Schwester Eva ehelichte. Im Porträt ist das Antlitz der Blondine durch den modischen Hut betont, und die weiblichen Accessoires, Blume und Kette, Tasche und Handschuhe, sind akribisch ausgeführt. Am 23. November 1926 schreibt Grosz an Mark Neven DuMont: »Male viel und gern. Schwere Sache – liegt noch allerhand an Problemen vor mir. Studiere eifrig Technik – probiere gemischte Technik. Erst Tempera – dann Öllasuren – à la van Eyck. Präpariere Leinwand selbst, mache in der Art alter Malchemiker Emulsionen aus Ei, Leinöl, Damarfirniss, Essig und Nelkenöl an – und experimentiere. Porträt interessiert mich, arbeite an verschiedenen ...« (Neven DuMont 1992, S. 92).



IX.25

IX.25
Sitzende Frau 1926
Lotte Schmalhausen

Öl auf Leinwand, 99,1 × 78,7 cm
Bez. verso: Grosz
New York, Lafayette Parke Gallery

Lit.: Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 5, Abb. S. 10.

Seine bürgerlich adrette Schwägerin hat Grosz hier halb entblößt, mit Spitzenhöschen und Frisiermantel, in ihrem Boudoir gemalt. Eine Situation erotischer Koketterie, von der aus es nur ein kleiner Schritt war zu den Lustspielen der Schwestern Lotte und Eva, die der Aquarellist und Zeichner Grosz in seinen sexuellen Phantasien auskostete (vgl. Kat. IX.47).

George Grosz, Bildnis Wieland Herzfelde, um 1925. Verbleib unbekannt

IX.26
Porträt John Förste 1926
Mann mit Glasauge

Öl auf Leinwand, 73 × 102,8 cm
Bez. verso: sign. und dat.
New York, Lafayette Parke Gallery

Lit.: Herzfelde 1962, S. 9. – Ausst.Kat. Huntington 1977, Abb. S. 6. – Knust 1979, S. 105, 107 f. – Kurt Tucholsky: Briefe. Auswahl 1913–1935, Berlin (Ost) 1983, S. 149 f. – Paul Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch, Stuttgart 1985, S. 146.

Der Schriftsteller, Architekt und Zeichner Jomar (genannt John) Förste war seit 1907 mit Helmut und Wieland Herzfeld in Wiesbaden befreundet, über die er Grosz im Berlin der Kriegsjahre kennenlernte, wo er 1914 bis 1916 seine Gedichte in Franz Pfemferts Wochenschrift »Die Aktion« und 1919 in der Dresdner Zeitschrift »Menschen« veröffentlichte. In den zwanziger Jahren war Förste Mitarbeiter der satirischen Wochenschrift »Der Knüppel« und 1926 bis 1932 des »Simplicissimus«. Wieland Herzfelde beschrieb Förste als »groß, dunkelhaarig, elegant, melancholisch«, George Grosz nannte 1930 »den Dichter John Förste, den Monologisten«. Der »Monologist« spielt auf Förstes »Einäugigkeit« (Glasauge) an, aber auch auf dessen politische Lebensfremdheit, die Kurt Tucholsky in einem Brief vom 11. März 1925

IX.26

George Grosz, Walter Mehring, 1945

Der Schriftsteller Walter Mehring (1896–1981) und George Grosz kannten sich seit den Dada-Zeiten des Kabaretts »Schall und Rauch« (siehe S. 193 f. und Kat. VI) in Berlin, 1920 illustrierte Grosz Mehrings »Das politische Cabaret!«. Mehring war Autor und Mitarbeiter an den Bühnen von Felix Hollaender, Erwin Piscator (1929 Uraufführung von »Der Kaufmann von Berlin«) und Max Reinhardt, sein Chanson »Berlin simultan« machte ihn berühmt. Grosz nannte ihn »Walt Mehrin« und »Bänkelsänger Pipi«. Im selben, hier ungeblümten Sessel, in dem auch Max Herrmann-Neisse (Kat. IX.23) Modell saß, hat der Maler den Freund als feinnervigen Intellektuellen dargestellt, die Zigarette lässig in der Hand. Grosz' Komposition mutet wie die seitenverkehrte Version des 1923 gemalten »Bildnis Géza von Cziffra« von Rudolf Schlichter (Nationalgalerie, Berlin) an. Der angriffslustige Poet steht dabei in einer unwägbaren Beziehung zum phantasmagorischen Landschaftshintergrund mit blutigem Mond, Gewitterhimmel und Ruine. Ein apokalyptischer Fingerzeig oder eine spätere Zutat? Grosz charakterisierte Walter Mehring in seiner Autobiographie als »eine gute Mischung Francois Villon von der Spree, mit etwas Heinrich Heine versetzt, ›Weiße mit Schuß‹ würde der Berliner sagen«. Die beiden in den USA Erfolglosen blieben im amerikanischen Exil enge Freunde, 1949 erinnerte der Maler an »den vergessenen Satiriker Walt Mehrin, der gleichfalls in USA verscholl« (Becher 1989, S. 298), und spielte damit ironisch auch auf sein eigenes Schicksal an.

an George Grosz charakterisiert: »Und wer, glauben Sie, ist ein gefährlicherer Feind, gegen das Bürgertum: John Förste, der in seiner Stube sitzt, sich mit einer gewissen Intuition der Begabung ein gewisses Bild von den Bürgern macht, oder Radek [Karl Bernhardowitsch Radek, sowjetischer Politiker, Trotzki nahestehend], der sie kennt, wie seine Westentasche, der in allen Salons herumtrudelt, und dessen Beschreibung eben sitzt.« Dennoch hat Grosz seine Freunde immer wieder ermuntert, diesen »lebensuntüchtigen« Dichter und »Lungenpfeifer« John Förste finanziell zu unterstützen, und er kritisierte Wieland Herzfeldes verlegerische Tätigkeit mit dem Vorschlag: »Ich würde lieber 6 Bände Förste herausbringen als einen Band Gorki oder Sinclair.«

IX.27
Der Schriftsteller Walter Mehring 1926

Öl auf Leinwand, 108 × 78 (110 × 79) cm
Bez. verso
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Inv. Nr. A. C. L. 45086-B

Lit.: Autobiographie 1974, S. 179 f. – Heusinger von Waldegg 1979, o. S., Abb. – Flavell 1988, S. 115–118. – Barron 1991, S. 155, Abb. – Kranzfelder 1993, Farbabb. S. 68.

IX.27

IX.28

George Grosz, Erste Fassung des Porträts, 1926

IX.28

Bildnis Dr. Felix J. Weil 1926

Öl auf Leinwand, 134,6 × 154,9 cm
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Schenkung Richard L. Feigen im Gedenken an Gregor Piatigorsky
Inv. Nr. M.76.152

Lit.: Fischer 1976, S. 67. – Knust 1979, S. 146, 167, 179, 292, 295 f. – Hess 1982, S. 217 f. – Flavell 1988, S. 125–127, Abb. 11, S. 49. – Fischer 1993, S. 68, Abb. S. 69 o., 118, 125.

»Mein Portrait entstand 1926. Es war das erste lebensgroße Portrait, das er versuchte und wozu er mich als ›Versuchskarnickel‹ anstellte, d. h. ich hatte das Bild nicht bestellt.« (Brief vom 20. Februar 1975 an Lothar Fischer, Berlin.) Nach Auskunft von Ralph Jentsch hat Grosz in der endgültigen Fassung vor allem den Hintergrund einer früheren gegenüber stark verändert (siehe Abb.). Dr. Felix José Weil (1898–1975), Sohn des Kaufmanns Hermann Weil, der 1890 aus Deutschland nach Argentinien ausgewandert und durch Spekulationen im Getreidehandel zum Millionär geworden war, kam mit 18 Jahren nach Frankfurt am Main und lernte Grosz 1920 in Berlin kennen. Er förderte den Maler durch regelmäßige finanzielle Zuwendungen. Grosz nannte ihn freundschaftlich »Lix« (vgl. Fischer 1993, S. 68). Weil war der Spiritus rector des von seinem Vater finanzierten, 1922 gegründeten und 1924 der Frankfurter Universität angeglie-

derten »Instituts für Sozialforschung«, das als »Café Marx« (Carl Grünberg) begann und von 1931 an von Max Horkheimer mit verändertem Programm fortgeführt wurde. 1929 ansässig in Berlin, Mitarbeit bei Piscator. 1930 wieder in Argentinien. Nach der Schließung des Instituts 1933 hat Weil, seit 1935 wieder am Institut, von Pacific Palisades in Kalifornien und von New York aus die Forschungen weiter mitfinanziert. Die Freundschaft zwischen den beiden wurde 1941 im amerikanischen Exil auf eine harte Probe gestellt, da Weil nun »den amerikanisiert gleichgeschalteten Grosz« kritisierte und die gesellschaftskritischen Bilder nur für die »intimen Freunde und fürs stille Kämmerlein« nicht akzeptierte: »Du bist also wieder bei der ›Kunst‹ angelangt.« Grosz verteidigte sich: »Wenn späterhin der ganze Inhaltszimt vergessen sein wird, wird die Linie, die Farbe noch leben wie eine Melodie... Es lebe die Malerei und die großen alten Meister.« (Zit. nach: Hess 1982, S. 217 f.)

IX.29

IX.29
Der Boxer Max Schmeling 1926
Porträt des deutschen Halbschwergewichtsmeisters Schmeling

Öl auf Leinwand, 109 × 79 cm
Bez. u.r.: Grosz; bez. verso: George Grosz 1926; bez. verso u.: Grosz
Berlin, Axel Springer Verlag

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 102, Abb. 163. – Fischer 1976, S. 88, 130. – Max Schmeling: Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1977, S. 88–95. – Knust 1979, S. 135, 423. – Becher 1989, S. 256, 298, 401. – Kranzfelder 1993, S. 66, Farbtaf. S. 67. – Fischer 1993, S. 92, 140.

Boxsport war in den zwanziger Jahren Zeitmode, Bertolt Brecht forderte für Theater und Kunst »mehr guten Sport« und schrieb zusammen mit dem Mittelgewichts-Champion Paul Samson-Körner die Kurzgeschichte »Der Kinnhaken«. Grosz, befreundet mit Franz Diener, hat selbst geboxt (vgl. die Photographien mit Heartfield, Herzfelde und Piscator um 1920, in: Bergius 1989, S. 24, 168). Der Boxer und der Punchingball (siehe Abb. S. 269) erscheinen mehrfach in den Bildern seiner »mechanischen Periode« um 1920. Alfred Flechtheim, Herausgeber der Zeitschrift »Der Querschnitt«, war ein Förderer des Boxsports, »in dessen Auftrag ich damals Max Schmeling mit dem blauen Meisterschaftsgürtel malte« (in: Autobiographie 1974, S. 288). Dazu Max Schmeling: »Nicht als Max Schmeling als Person, sondern in typischer Boxer-Position hatte der Kunsthändler empfohlen.« (In: Alfred Flechtheim. Ausst.Kat. Kunstmuseum, Düsseldorf 1987, S. 21.) Im Atelier in der Nassauischen Straße stand Schmeling nur anfänglich Modell, dann posierte für ihn der Boxtrainer Sommer (Abb.). Max Schmeling (geboren 1905) wurde 1926 deutscher Meister, 1927 Europameister im Halbschwergewicht und 1930 und 1931 Weltmeister im Schwergewicht und aller Klassen. Max Schmeling berichtet in seinen »Erinnerungen« über die Begegnung mit Grosz. (Vgl. die Darstellungen Max Schmelings von Belling, Fiori, Thorak und anderen, in: Ausst. Kat. Die 20er Jahre im Porträt, Bonn 1976, Nr. 36, Abb. 132, 135, 136, 137, 139.)

George Grosz mit Boxtrainer Sommer, 1926

IX.30

IX.30
Sonnenfinsternis 1926

Öl auf Leinwand, 207,3 × 182,6 cm
Bez. verso
Huntington (NY), Collection of the Heckscher Museum, Inv. Nr. 1968.1

Lit.: Ray 1927/1991, S. 39 f., Abb. S. 71. – Fischer 1976, S. 85, Abb. S. 88. – Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 2, S. 8 f., Abb. S. 9. – Hess 1982, S. 134, Abb. 127. – Ausst.Kat. Expressionismus, Los Angeles 1988, Farbabb. 27, Nr. 87. – Kranzfelder 1993, S. 70 f., Farbabb. S. 40. – Fischer 1993, S. 89, Abb. S. 91.

Angeregt durch eine Begegnung mit Heinrich Vogeler und dessen »Komplexbildern« (vgl. Kessler 1982, S. 490 f.) begann Grosz im Frühjahr 1926 mit seiner »Modernen Historienmalerei« in der Tradition der politischen Satire William Hogarths und im Stil

eines neuen, »synthetischen Realismus« (Heinrich Vogeler), der die Erfahrungen der Simultaneität des Futurismus, der Dada-Collage und der Montage im Film in sich aufnahm.

Die »Sonnenfinsternis«, vorbereitet durch ein Aquarell von 1925, ist eines der in Thema und Stil größten Gemälde im Œuvre des Malers Grosz. In dieser politischen Allegorie wird die obskure Szenerie »als Schauplatz der kapitalistischen Götterdämmerung« (Eckhart Gillen) vorgeführt: Am grünen Tisch thront mit Reichspräsident von Hindenburg in Marschalluniform die Uraltmumie der Wilhelminischen Ära. Der blutbefleckte Säbel und das Kreuz in Schwarzweißrot deuten auf die »Erfolge« des Generalfeldmarschalls im Ersten Weltkrieg hin. Seine Befehle erhält er von den Militär- und Wirtschaftsbonzen hinter ihm, das Kriegsspielzeug soll zu neuen militärischen Abenteuern verlocken. Der Ministerrat tagt, allesamt kopflose Marionetten und willfährige Befehlsempfänger des Kapitals. Hinter ihnen die Ödnis der Fabriken und Kasernen. Der Pappesel mit Scheuklappen (das Volk) frißt blindgläubig das lügnerische Papier der Presse in sich hinein. Auf der Kippe sitzend nehmen unten Gefangenschaft und Tod das Resultat dieser wahnwitzigen Sitzung der Obrigkeit bildhaft vorweg. Das Dollarzeichen verdunkelt die Sonne, die amerikanischen Kredite schwinden, drei Jahre später beginnt die verheerende Weltwirtschaftskrise.

IX.31
Stützen der Gesellschaft 1926

Öl auf Leinwand, 200 × 108 cm
Bez. verso: Grosz 26
Berlin, SMPK, Nationalgalerie
Inv. Nr. NG 4/58

Lit.: Frommhold 1968, n. S. 98 f., Farbtaf. 3. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 104, Farbabb. 166. – Schneede 1975, S. 163 f., Farbtaf. 7. – Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, Nr. 4/67, Abb. S. 4/115–119, Abb. S. 4/117. – Dieter Honisch: Die Nationalgalerie Berlin, Recklinghausen 1979, L/III, S. 234, Farbtaf. S. 235. – Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1987, Nr. 110, S. 175 f. – Eberle 1989, S. 78. – Magda van Niekerk: »Stützen der Gesellschaft« von George Grosz: 'N Kunsthistoriese Struktuuranalise, in: Koers, 54. Jg., 1989, Nr. 4, S. 630–649. – Kunst in Deutschland, Berlin 1992, Nr. 108, S. 141, Farbtaf. 108 (S. 140). – Presler 1992, S. 31 f., S. 121, Farbabb. 3. – Kranzfelder 1993, S. 70, Abb. 73. – Fischer 1993, S. 89.

IX.31

George Grosz, Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!, 1921

IX.32

Der Titel spielt ironisch auf Henrik Ibsens gleichnamiges Drama an. Hans Hess bezeichnete das Bild als eine »große Allegorie des deutschen Staates in der Weimarer Republik«. Als »Stützen der Gesellschaft« fungieren Grosz' typisierte Repräsentanten der Staatshierarchie: Der gehörlose *Jurist*, mit Schmiß und blindem Monokel, ein »Alter Herr« mit Vatermörder, Bierseidel und Florett als Corpsbruder einer schlagenden Verbindung charakterisiert, am Schlipskragen das Hakenkreuz, die Schädeldecke aufgesägt, als Kavallerieoffizier des Ersten Weltkrieges ein unverbesserlicher »Ostlandreiter«. Der *Journalist* mit den Zügen des Pressezaren Alfred Hugenberg (die »Spinne«), mit dem Nachttopf auf dem Kopf, als Zeichen beschränkter geistiger Haftung, halb versteckt hinter dem friedfertigen Palmenwedel, mit dem Grün der Hoffnung und ein wenig rot angemalt, den »Berliner Lokal-Anzeiger« und das »8 Uhr Abendblatt« unter dem Arm. Der sozialdemokratische *Parlamentarier*, der sich auf den Reichstag stützt, Opportunist, der mit deutschnationalem Fähnchen und mit der demagogischen Parole »Sozialismus ist Arbeit« die Kacke (nur kein Streik!) am Dampfen hält. Der versoffene *Militärseelsorger* vertritt die Generalität, er predigt scheinheilig Frieden und duldet hinter seinem Rücken Mord und Totschlag durch die monarchistische Reichswehr, »Stahlhelm« und »Wehrwolf«. Weiter hinten brennen schon die Häuser, Jahre später die Synagogen.

Als Vorlage für die Komposition diente die Zeichnung »Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten!« aus dem Malik-Buch »Das Gesicht der herrschenden Klasse« aus dem Jahr 1921.

Das Thema haben in den zwanziger und dreißiger Jahren John Heartfield mit »Alles in schönster Ordnung«, 1933 (Kat. I.37), und Oskar Nerlinger mit »Die Stützen der Weimarer Gesellschaft«, 1931, zeitkritisch aktualisiert (vgl. U. M. Schneede, in: Karl Hubbuch. Ausst.Kat. Badische Kunsthalle, Karlsruhe 1981, S. 41 f., Abb.). Nerlinger nannte seine gespritzten Gemälde »Ideenbilder«. Vgl. auch die ähnlich strukturierten »Komplexbilder« von Heinrich Vogeler aus den zwanziger Jahren.

Als Grosz 1933 in die USA emigrierte, nahmen Schmalhausens das Gemälde mit anderen Werken in Verwahrung. Ironie der Geschichte, daß die SS, die im Haus Savignyplatz 5 ein Büro unterhielt, die beste »Schutzstaffel« für das brisante Bild war, das so das Dritte Reich und den Krieg überdauerte. Leopold Reidemeister erwarb dieses Menetekel 1958 aus der Grosz-Ausstellung der Galerie Nierendorf (mitgeteilt von Florian Karsch).

IX.32
Drinnen und Draußen 1926
Arm und Reich

Öl auf Leinwand, 80 × 119 cm
Bez. verso: Grosz 1926
Privatsammlung
Inv. Nr. 12.9.1981

Lit.: Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1977, S. 169, Abb. S. 171, 173. – Hess 1982, S. 141, Abb. 129.

Das Gemälde wurde durch ein nahezu unverändert übernommenes Aquarell von 1925 vorbereitet. Das Gestaltungsprinzip der konfrontierenden Darstellung zweier Geschehnis- und Sinnebenen in der Graphik (Kat. X.62) ist im Gemälde durch die Trennwand aus Klinkersteinen und ornamentierter Säule noch deutlicher akzentuiert: Arm und Reich, Drinnen und Draußen. Neben der »Venus im kapitalistischen Zeitalter« von Otto Dix zeigte der »Maler vom Wedding« Otto Nagel dieses Bild mit seinem »Asylisten« unter dem Titel »Straße« (1926) in einer volkstümlichen Warenhausaustellung. Der Kunstkritiker A. Kamen (Alfred Kemeny) schrieb dazu im KPD-Zentralorgan »Die Rote Fahne«: »Der Unternehmer mit seinem fetten Leib sitzt beim üppigen Mahl, der Kriegskrüppel – der fast keine Glieder, keinen Körper mehr hat – bettelt.« (Zit. nach: Ausst.Kat. Wem gehört die Welt, Berlin 1977, Anm. 27). Otto Dix griff im linken Flügel seines »Großstadt«-Triptychons (1927/28) die Gestalt des bettelnden Kriegskrüppels in verschärfter Weise wieder auf.

IX.33

IX.33
Ehepaar 1926
Mann und Frau

Öl auf Leinwand, 81 × 61 cm
Bez. u. r.: Grosz; bez. verso: Grosz 1926
Privatsammlung

Lit.: Ray 1927/1991, Taf. 22. – Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 4, S. 10, Abb. S. 13. – Sabarsky 1986, Farbtaf. 8.

Dem Gemälde sind zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen alter und ungleicher Paare vorangegangen (vgl. Kat. X.93). Siehe dazu auch das Aquarell »Herr bei der Toilette«, 1924/25 (Hess 1982, Abb. 125, S. 134). Unmittelbare Vorlage für das Bild ist das ein Jahr zuvor entstandene Aquarell »Ehepaar (Frau mit Spiegel)« (bis 1983 im Besitz der Galerie Brockstedt, Hamburg; siehe Abb.). Im Aquarell wie im Gemälde ist ein Boudoir gegeben, mit dem Alten, der sich die Schuhe schnürt, und der Frau mit Hut und Negligé. Das Paar zieht sich an, um auszugehen, der lüsterne Glatzkopf ist aus dem Aquarell übernommen, die Frau (Modell Lotte Schmalhausen) betrachtet sich, dem Mann gleichgültig abgewandt, im Spiegel. Hans Hess resümiert: »Die Bilder sind milde Satiren bürgerlichen Lebens.«

George Grosz, Ehepaar (Frau mit Spiegel), 1925

IX.34
Promenade 1926
Berlin W

Öl auf Leinwand, 100 × 126 cm
Bez. verso: Grosz, »1919« und »1926«
Tokyo, Bridgestone Museum of Art, Ishibashi Foundation

Defilee der Groszschen Typen in Berlin W, von rechts nach links: Das Bürofräulein, dargestellt als raubvogelhafte Emanze à la Sylvia von Harden – die betuchten Neureichen, sie in koketter Eleganz, er mit dampfender Zigarre – ein tumbes Spießerpaar. Die proletarische Alte mit Korb und Tasche scheint fehl am Platze, zaghaft verirrt steigt sie hinauf zum Promeniertrottoir, dem alsbald mit dem Hund der Abgang aus dem Bild folgt. Doch alles in allem eher ein harmonischer Ablauf, die Flaniermeile als Ort, an dem sich soziale Unterschiede vermischen. 1926 hat auch Carl Einstein den »Abgang« des Satirikers Grosz von der »Gefährlichen Straße« (1917) zur genrehaften Sittenschilderung in dem Gemälde »Promenade« von 1926 erkannt: Er »hatte artistischen Abstand zur Kritik an der Gesellschaft umgesetzt; nun schränkte er auch diesen Vorbehalt ein und wurde unentwegter Beobachter, der die Menschen voraussetzungsloser darstellen will. Menschen und Dinge sollen durch sich sprechen. Die betonte Subjektivität verschwindet ins Anonymere, man verbürgerlicht

IX.34

George Grosz, Spaziergang, 1925/26

sein Handwerk... Vielleicht ist bei Grosz das Motiv revolutionärer als die formale Gestaltkraft« (Einstein 1926/1988, S. 257; vgl. das Aquarell »Straße in Berlin«, um 1925, Kat. X.102, und »Auf der Straße, um 1926, Kat. X.105). Einzelne Figuren (die Alte mit Korb, das Paar) sind vorbereitet im Aquarell »Spaziergang« von 1925/26 (siehe Abb.).

IX.35

George Grosz, Straße in Pointe Rouge, 1927. Verbleib unbekannt

IX.35
Landschaft bei Pointe Rouge, Marseille 1927

Öl auf Leinwand, 74,5 × 53,7 cm
Signiert verso: GROSZ 27; betitelt auf dem Keilrahmen: Landschaft bei Pointe Rouge GROSZ 1927
USA, Privatsammlung

Lit.: Ray 1927/1991, S. 107–110. – Knust 1979, S. 101–114. – Hess 1982, S. 148 f. – Neven DuMont 1992, S. 105. – Kranzfelder 1993, S. 65, 71, Farbabb. – Fischer 1993, S. 89.

An Marcel Ray schrieb Grosz zu Beginn des Jahres 1927: »... ich habe selbst das Bedürfnis, mich von diesem übertriebenen Kult des *Détails* [in den Porträts] zu befreien ... Ich verspreche mir da viel von meinem Aufenthalt im Süden Frankreichs und mit der so besonderen Farbe der provenzalischen Landschaft« (zit. nach: Ray 1927/1991, S. 107). Der Maler reiste im Mai nach Pointe Rouge bei Marseille und verbrachte den Sommer über in der Provence. Mit seinem Kunsthändler Alfred Flechtheim spekulierte er, »hier eine Serie ›verkäuflicher‹ Landschaften zu malen – d. h. so, daß das anstößige Sujet aus[ge-]schaltet [ist]. Verkaufe ich, werde ich im Winter dann an große Lieblingsbilder herangehen à la ›Sonnenfinsternis‹ oder ›Stützen der Gesellschaft‹ und derlei. Courbet tat dies auch einmal, er malte den Genfer See für Zahlungsfähige diverse Male« (Brief an Otto Schmalhausen, 27. 5. 1927, zit. nach: Knust 1979, S. 101). Der Fensterausblick auf das Dorf Pointe Rouge und das Mittelmeer gehört in die Reihe der 1927 gemalten, kleinformatigen Landschaftsbilder, klar komponiert mit »architektonischer Bildwirkung« und spröde im Farbauftrag aus Öl mit Details in Tempera auf sehr trockener Leinwand, aber – wie Grosz selbst bemerkte – »keine sogenannte Neue Sachlichkeit« (vgl. »Pointe Rouge«, 1927, in: Ausst.Kat. Huntington 1977, Abb. S. 10). An Mark Neven DuMont schrieb er: »Ich bin Landschafter geworden, ... ich fühle mich hier freier als in Deutschland.« (Neven DuMont 1992, S. 105.) Trotz des Zugewinns an impressiver Naturbeobachtung und »sog. Stimmung« äußerte sich Grosz skeptisch über seinen Ausflug in die Landschaftsmalerei: »... bin, nebenbei bemerkt, auch kein so besonderer Motivenfreund – ein Haus, paar Bäume, Stück Himmel-Meer und so – genügt schon ... auf jeden Fall gar nicht so leicht wenn man nicht einen Allerwelt-Schmierstil malen will« (zit. nach: Hess 1982, S. 148).

IX.36
Frau im schwarzen Mantel 1927
Junges Mädchen

Öl auf Leinwand, 128,5 × 83,2 cm
Bez. verso: GROSZ 1927
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–1–2

Lit.: Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 9, Abb. S. 6.

Dieses bislang nicht identifizierte, nahezu ganzfigurige Porträt einer stehenden Frau in schwarzem Mantel rückt Grosz' Bildnisgestaltung der zwanziger Jahre in die Nähe vergleichbarer selbstbewußter junger Frauengestalten in der Malerei der Neuen Sachlichkeit. Vgl. Hans Grundig »Arbeitslose Zigarettenarbeiterin«, 1925, Kulturhistorisches Museum, Magdeburg; Wilhelm Lachnit »Mädchen im Pelz«, 1925, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden; Rudolf Schlichter »Margot«, 1924, Märkisches Museum, Berlin.

Hans Grundig, Arbeitslose Zigarettenarbeiterin, 1925. Magdeburg, Kulturhistorisches Museum

IX.36

IX.37

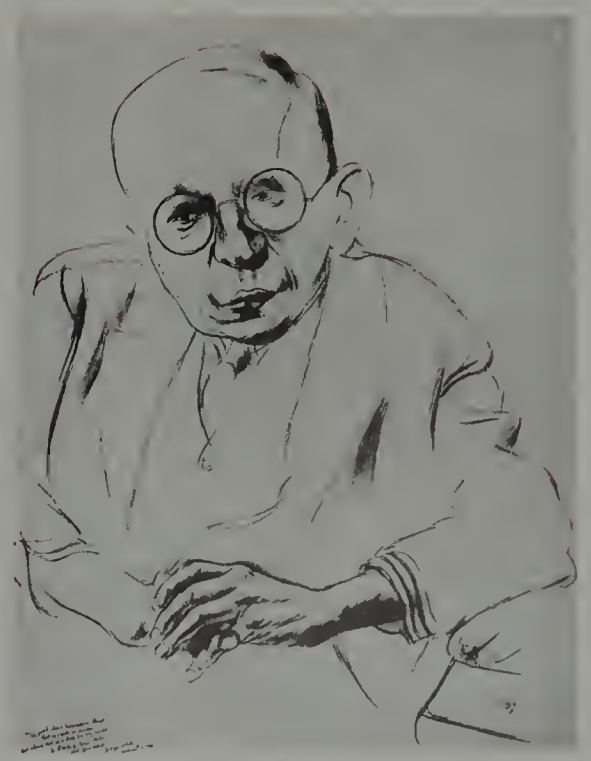
IX.37

Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse 1927

Öl auf Leinwand, 59,4 × 74 cm
Bez. verso: Grosz/1927
New York, The Museum of Modern Art, Ankauf, 1952
Inv. Nr. 49.52

Lit.: Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Kat. 63, S. 300, Farbtaf. S. 301. – Presler 1992, S. 140, Farbabb. 16.

In der ersten Fassung des Bildnisses (Kat. IX.23) hatte der Maler »mit der diagonalen Ausrichtung des Sitzenden einen neuen Kompositionstypus des Porträtierten begründet« (Michalski 1992, S. 34). 1927 rückt Grosz den Dichter in Ausschnitt und leichter Aufsicht ganz nahe und nimmt ihn so aus der Ödnis des Raumes heraus. Die Nähe der Person löst sie aus ihrer existentiellen Verlorenheit, ein Mann, der hellwach zuhört im Gespräch, eingeklemmt in einen oblongen Kastensessel. Im Unterschied zur ersten Fassung werden die Dinge ringsum wichtig: kitschiges Blumenmuster, Rauchtisch mit Glas und Flasche und der gekippte Bilderrahmen an der Wand des Ateliers. Es sind dies Attribute, »die den paradoxen Zusammenhang von Bohème und Provinz in Herrmanns Person und Lyrik akzentuieren« (Eva Züchner, in: Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, S. 300). Die Vorzeichnung zum zweiten Porträt Herrmann-Neisses, die Grosz dem Freund mit einer Widmung schenkte, hing auch in den Jahren des Londoner Exils in der Wohnung des Dichters (siehe Abb.; vgl. auch Kat. X.108).



George Grosz, Bildnis Max Herrmann-Neisse, Studie zum Porträt, 1927

IX.38

IX.38
Selbstbildnis mit Hut 1928

Öl auf Leinwand, 109,5 × 79 cm
Bez. verso: Grosz 1928
Berlin, Berlinische Galerie
Inv. Nr. BG-M 3545/84

Lit.: Schmidt 1968, Abb. 78. – Museumsprobe. Eine Auswahl aus der Sammlung der Berlinischen Galerie, Berlin 1984, S. 14, Nr. 23. – Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Nr. 65, S. 280, Farbtaf. S. 281. – Berliner KUNST-Stücke. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1990, S. 174, Farbtaf. S. 175. – Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus. Ausst.Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990, Nr. 10, Farbtaf. S.101.

Ein Jahr nach dem »Selbstbildnis als Warner« hat Grosz sich noch einmal porträtiert, »ein privater und skeptisch gewordener Grosz: im bürgerlichen Habit, mit Hut, Schal und Krawatte, die Pfeife des beruflich arrivierten Intellektuellen in der Hand. Grosz, so scheint sein Bild zu sagen, glaubt keiner Richtung und vor allem keiner Propaganda mehr; er geht auf Distanz« (Bernhard Schulz, in: Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, S. 280). RM

Grosz in seinem Atelier, Berlin, Nassauische Straße 4, um 1927

IX.39
Selbstbildnis als Warner 1927
Selbstbildnis im blauen Kittel

Öl auf Leinwand, 90 × 70 cm
Bez. verso: Grosz 1927
Berlin, Galerie Nierendorf
Inv. Nr. A 8370

Lit.: Schmidt 1968, Farbtaf. 36, S. 56 – Ausst. Kat. Die 20er Jahre im Porträt, Bonn 1976, Nr. 37, Abb. 52 (S. 59), S. 54. – Fischer 1976, S. 88, Abb. S. 91. – Kunst in Berlin, Berlin 1987, Nr. I 35, Abb. S. 381. – Eberle 1989, Abb. 62, S. 80. – Kranzfelder 1993, S. 71, 75, Farbabb.

Ein Selbstbildnis außerhalb der Atelierszenerie. Der Maler Grosz im blauen Kittel eines Lagerarbeiters, doch mit weißem Kragen und Krawatte. Traditionelle Geste des Redners mit erhobenem Zeigefinger und deutschem Oberlehrerblick. Grosz zeigt sich in seinem Selbstbildnis »mit einer ähnlich naiven Offenheit und menschlichen Verletzlichkeit, mit ähnlichem Pflichtbewußtsein wie in seinem Verhör beim sogenannten ›Gotteslästerungsprozeß‹ 1928« (Schmidt 1968, S. 56). George Grosz in der Gebärde des warnenden Aufklärers, als hielte er eine moralistische »Predigt des gewissenhaften Protestanten« (Einstein 1926/1988) – eine Selbstdarstellung nicht ohne beginnende Resignation: »Ich merkte, daß auf meine Zeichnungen einfach nicht gehört wurde. Meine Warnung war sozusagen eine Warnung in den Wind gewesen.« (Zit. nach: Kranzfelder 1993, S. 75.)

IX.39

IX.40

IX.41
Das Modell 1928
Selbstbildnis mit Modell

Öl auf Leinwand, 115,6 × 75,6 cm
Bezeichnet
New York, The Museum of Modern Art,
Schenkung Mr. und Mrs. Leo Lionni, 1954
Inv. Nr. 548.54

Lit.: Schmidt 1968, S. 56, Taf. 34. – Fischer 1976, Abb. S. 105. – Ausst.Kat. Huntington 1977, S. 3. – Hess 1982, S. 168, Abb. 162. – Kranzfelder 1993, S. 65, Farbabb. – Fischer 1993, Abb. S. 11, 112.

Über den sexuellen Aspekt hinaus – der bekleidete Maler steht in engster Haut- und Tuchfühlung bedrängend hinter seinem nackten Modell – thematisiert diese Variation der tradierten Künstler-und-Modell-Darstellung auch »ein allegorisches Element, und es wäre sicherlich richtig, auch die Figuren als Elemente einer überpersönlichen Absicht aufzufassen, besonders auch deshalb, weil die Gestalten dieses Bildes Grosz und Lotte Schmalhausen sind. Grosz' Bezug zielt vorrangig auf das Malen als Kunst. Der Versuch, eine Malweise zu finden, in der der alte Grosz nicht verschwindet und aus der ein neuer Maler entstehen kann, scheint die richtige Interpretation dieses und anderer häuslicher Gegenstände [zu sein], wo nichts als die Frage nach dem Kunstwerk auf dem Spiel stand« (Hess 1982, S. 168). Zum vorbereitenden Aquarell »Selbstbildnis mit Modell« vgl. Schmidt 1968, Taf. 34, und zum Thema das Gemälde »Akt mit schwarzen Strümpfen«, 1930, Kat. IX.46.

George Grosz, Selbstbildnis mit Modell, um 1927. Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum

IX.40
Porträt Dr. Eduard Plietzsch 1928

Öl auf Leinwand, 110 × 79,5 cm
Bez. verso: Grosz 28 Porträt Plietzsch
Köln, Museum Ludwig
Inv. Nr. ML 76/2814

Lit.: Gerhard Wietek: Gemalte Künstlerpost, München 1977, S. 56, 112, 120, 152. – Heusinger von Waldegg 1979, o. S., Abb. – Vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bestandskatalog, Museum Ludwig, Köln 1986, S. 86.

»Ich habe einen Freund, mit dem schönen altadligen Namen Plietzsch, Doktor der Kunstgelehrtheit (gescheiter Kerl, sehr gutmütig)«, schrieb Grosz 1927 an Mark Neven DuMont. Der Kunsthistoriker Dr. Eduard Plietzsch (1886–1961), seit 1912 Mitarbeiter Wilhelm von Bodes am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, Spezialist für holländische Malerei, 1918 Kustos, verließ in den Zwanzigern das Museum, arbeitete als freier Schriftsteller und war bis 1934 Leiter der Galerie van Diemen in Berlin. Grosz und Plietzsch hatten sich bereits in den Kriegsjahren kennengelernt, der Kunsthistoriker, der sich besonders für den Expressionismus engagierte, war mit zahlreichen Künstlern (z. B. Max Pechstein) befreundet, von diesen Begegnungen erzählt er in seinem 1955 erschienenen Buch »... heiter ist die Kunst«. Vgl. die Porträtzeichnung von 1927/28 (Kat. X.109).

IX.41

IX.42

IX.42
Rummelplatz 1928/29
Stadtansicht

Öl auf Leinwand, 80,5 × 60,5 cm
Privatsammlung
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 188. – Hess 1982, S. 164, Farbtaf. 154 (S. 163). – Michalski 1992, S. 35 f.

Naiv anmutende Sicht auf einen Berliner Hinterhof mit seinen Brandmauern im Wedding, wie ihn auch Otto Nagel und Gustav Wunderwald (siehe Abb.) malten. Erinnerung auch an die Jugend, als die vaterlose Familie eine Zeitlang im Arme-Leute-Viertel Wedding im Norden Berlins einem Kohlenplatz gegenüber wohnte. Der Blick aus dem Fenster führt steil nach unten: Schießbude, Imbißstand, Zirkuswagen mit Bühnenrampe. Einige Figuren als verlorene Staffage. Über all dem schwebt das Reklameschild der »Kaiser«-Briketts auf züngelnden Flammen; Kohle zu Kohle, Asche zu Asche. Eine Szene, »in der Fröhlichkeit und Lärm, wie man sie eigentlich erwartet, in einer prunkvollen Ruhe eingefroren sind. Des Künstlers ganz eigenes und privates Symbol der Armut war das Brikett der Armen, das hier auf einem Plakat deutlich dominiert, in Wirklichkeit aber über der tödlichen Szene aufgehängt ist« (Hess 1982, S. 164). Ein lyrischer Sentimentalismus, nun mit symbolischen Anspielungen in der Malerei von Grosz.

Gustav Wunderwald, Am Wedding, 1927.
Berlin, SMPK, Nationalgalerie

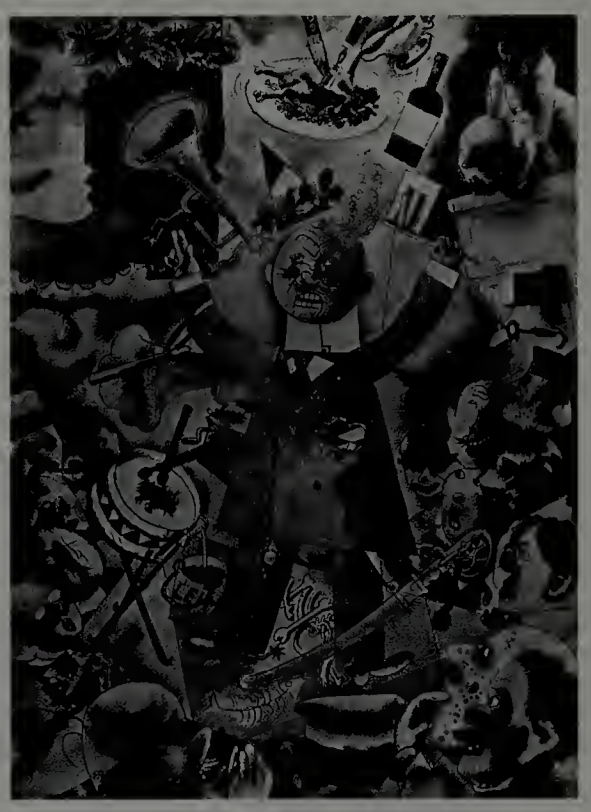
IX.43
Der Agitator 1928

Öl auf Leinwand, 108 × 81 cm
Bez. verso: Febr. 1928 Berlin; Keilrahmen: Agitator 25. Febr. 28
Amsterdam, Stedelijk Museum
Inv. Nr. A–59

Lit.: Lang 1966, S. 44, Farbtaf. S. 45. – Ausst. Kat. Hamburg 1975, S. 106, Abb. 169. – Stefanie Poley (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe, Bad Honnef 1991, S. 174 f., Abb. 4. – Kranzfelder 1993, S. 72, Abb. S. 552.

Die Komposition des im Februar 1928 gemalten Bildes ist vorbereitet durch eine Rohrfederzeichnung von 1920 und ein Aquarell von 1927 (siehe Abb.). Vgl. ferner als Vorzeichnung die Tuschpinselzeichnung »Rede«, um 1920 (in: Sabarsky 1986, Abb. 90). Der wildgewordene deutsche Spießer als Jahrmarktschreier im Zentrum des Bilderbogens. Eine lächerliche Marionette, charakterisiert durch die Attribute Sprachrohr und Kinderrassel, Eisernes Kreuz, Gummiknüppel und riesiger Säbel, ihr Lebkuchenherz schlägt deutschnational, das Hakenkreuz an der Krawatte, die Papiermütze in Schwarzweißrot obenauf. Aus dem hohlen Rundkopf dampfen leere Versprechungen empor: die Wiederkehr einer deutsch-feudalen Trutzburg und des lorbeerbekränzten Kommißstiefels, die genußsüchtige Völlerei in Gestalt der Rotweinflasche und des gebratenen Hähnchens (Bildzitat aus dem Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen«, 1918, Kat. IX.17) sowie des nackten Frauenpopos. An der Seite des Agitators die Trommel und der Pinsel im Topf, Anspielungen auf Adolf Hitler, den »Trommler zum Krieg« und »Anstreicher«, der in jener Zeit seinen Aufstieg begann. Blöde staunend und

George Grosz, Der Agitator, um 1920



George Grosz, Der Agitator, um 1927

sabbernd lauscht ihm die umgebende Menge zeitgenössischer Lemuren, Beifall klatschend. Ein satirisches Bildpamphlet, in dem Grosz die Demagogie des aufkommenden Faschismus bissig entlarvte, marktschreierisch plakativ in Rot, Gelb und Blau gemalt. In diesem Kaleidoskop völkisch-nazistischer Verführung der Klein- und Großbürger in der Republik von Weimar führt er die »knotik dumme[n] borniérte[n] Scheißer« (Grosz) als seine Zeitgenossen vor.

IX.43

IX.44

IX.44
Kaffeehaus 1929
Der Ball, Ballsaal

Öl auf Leinwand, 110 × 70 cm
Bezeichnung unbekannt
Ehemals Museum der Stadt Berlin
1933 von den Nationalsozialisten entfernt
Verbleib unbekannt
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Hess 1982, S. 166, Abb. 160.

Oben die blasierte Langeweile der High-Society in der Loge, unten die lüsterne Grimasse der tanzenden Paare auf dem Parkett, »Grosz zielt auf eine scheinbare Naivität und Direktheit, nicht unähnlich den genuinen naiven Frühwerken von Otto Dix« (Hess 1982). Vgl. das Aquarell »Dancing« (um 1930, Kat. X.115). Vorbereitet wurde das Gemälde in dem Aquarell »Theaterloge« von 1925/26.

George Grosz, A Little Escape (Kleiner Fluchtweg), 1929/30

George Grosz, Theaterloge, 1925/26

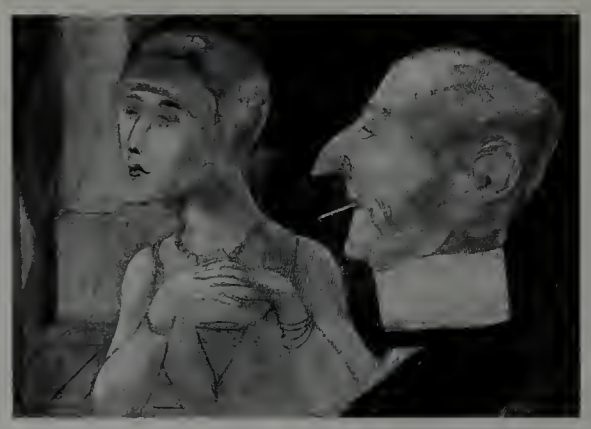
IX.45
Rudolf Schlichter 1929

Öl auf Leinwand, 190 × 140 cm
Bez. verso: GROSZ 1929
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–1–6

Lit.: Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 16, S. 13, Abb. S. 14.

1924 übernahm George Grosz den Vorsitz der kommunistischen Künstlervereinigung »Rote Gruppe«, sein Malerfreund »Schlichterrudi« wurde Schriftführer, aber auch Zechkumpan bei Schwannecke und im Restaurant des Bruders Max Schlichter. Am 28. März 1925 schrieb Grosz an Schmalhausens: »Die Parteidinge sind mau und kompliziert hier wie dort, ... in Westeuropa ist wohl vorerst eine Windstille.« (Knust 1979, S. 92.) Beide Maler gingen auf Distanz zu ihrer Partei, der KPD. Abkehr des Erotomanen und Damenschnürschuh-Fetischisten »Rodolphe« von Hammer, Sichel und roter Thälmann-Faust, dafür kniend die Anbetung des Weibes: »Um seine Leidenschaft zu befriedigen, ließ er in seinem Atelier eine Art Harnisch anbringen. Er überredete Prostituierte sich daran anzuschnallen. Daraufhin wurde die angeschirrte Dirne an die Decke hochgezogen und dann langsam wieder heruntergelassen. Während ihres Abstiegs konnte Schlichter nun seiner Mariä-Verehrung frönen«. (Marty Grosz:

George Grosz, Zeitidee, 1929.
Verbleib unbekannt



George Grosz, Mann und Frau, undatiert.
Huntington (NY), Collection of the Heckscher Museum

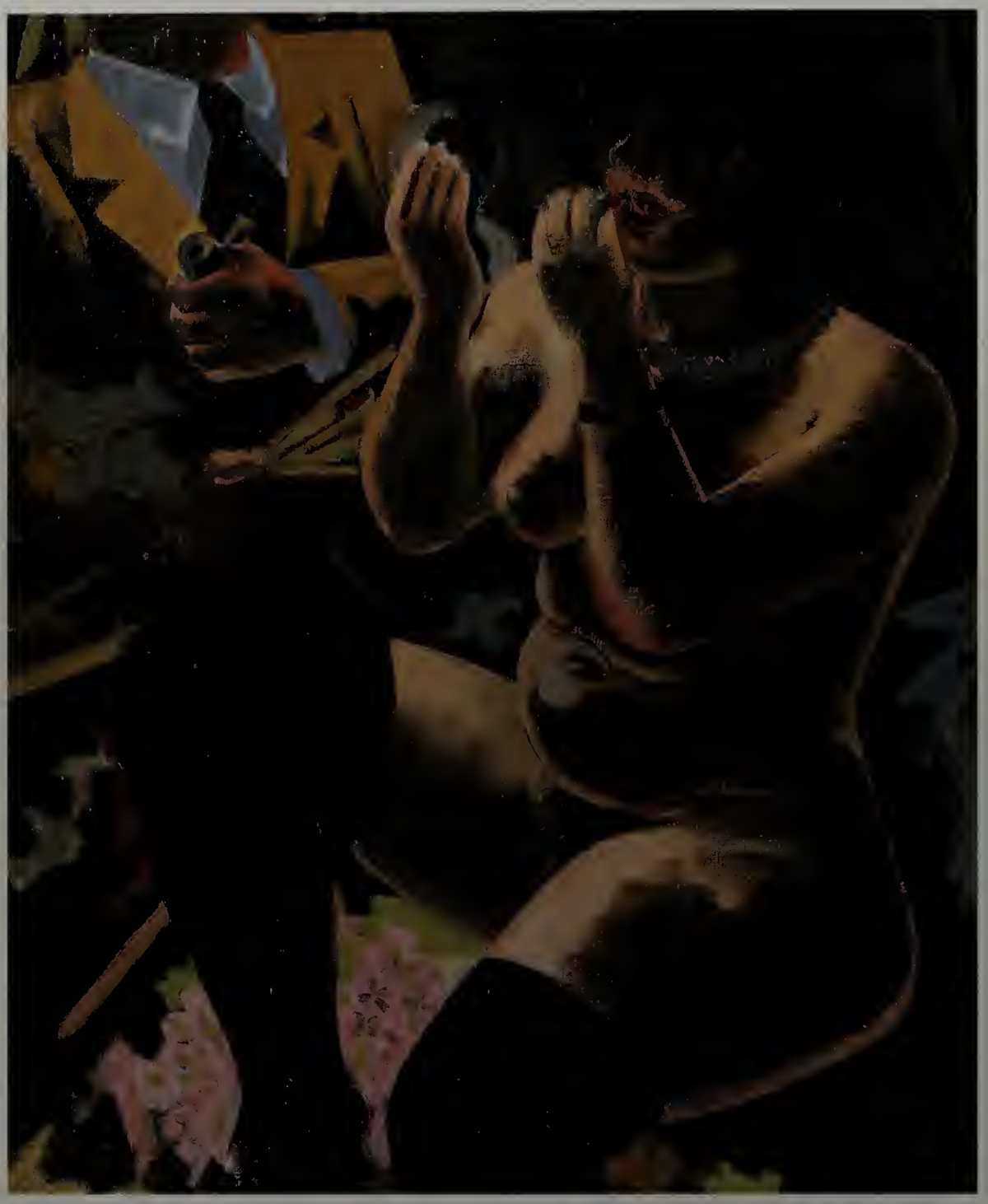
Erinnerungen, in: Sabarsky 1986, S. 19.) Das Polit-Stilleben im Atelier hat Grosz 1929 noch einmal gesondert gemalt, Titel: »Zeitidee« (auch »Die Idee der Zeit«, Abb. in: Cicerone, 22. Jg., 1930, S. 227). Vgl. dazu Hanne Bergius, in: Rudolf Schlichter. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle, Berlin 1984, S. 45a, 46a, und die das Gemälde weiterführende Zeichnung »A Little Escape« (Kleiner Fluchtweg), 1929/30, (siehe Abb. und Kat. X.158.56). Doch der Katholik Schlichter hielt sich nicht nur an seine »sehr verquären erotischen Zeremonien« (Grosz), sondern wechselte damals auch von den Kommunisten in das Lager der »Neuen Nationalisten« der sogenannten konservativen Revolution um Ernst Jünger (Schlichter porträtierte ihn um 1929; Nationalgalerie, Berlin) und Ernst Niekisch.

IX.45

IX.46
Akt mit schwarzen Strümpfen
1930

Öl auf Leinwand, 72,5 × 58,5 cm
Bez. u. l.: Grosz
München, Galerie Thomas

Wie im »Modell« von 1928 (Kat. IX.41) posiert die sich schminkende Frau Eva als nacktes Modell, mit ihren schwarzen Strümpfen als Dirne charakterisiert. Im Hintergrund der kopflose Maler Grosz mit Palette und Pfeife, ganz der korrekt gekleidete Herr. Wieder einmal konterkarierte Grosz erotische Schamlosigkeit mit bürgerlicher Wohlanständigkeit, jedoch ohne den scharfen Stachel des Verismus (vgl. Kat. X.71). Eva war – nach Walter Mehring – das »Idealmodell« für Grosz, die leibhaftige Eva in all ihrer barocken Üppigkeit und die Verführerin zum »erotischen Exzess« (vgl. den Brief von Grosz an Eva Grosz vom 21. 8. 1932, in: Knust 1979, S. 153 f., und Bergius 1989, S. 176–181).



IX.46

George Grosz, Eva Grosz, 1927

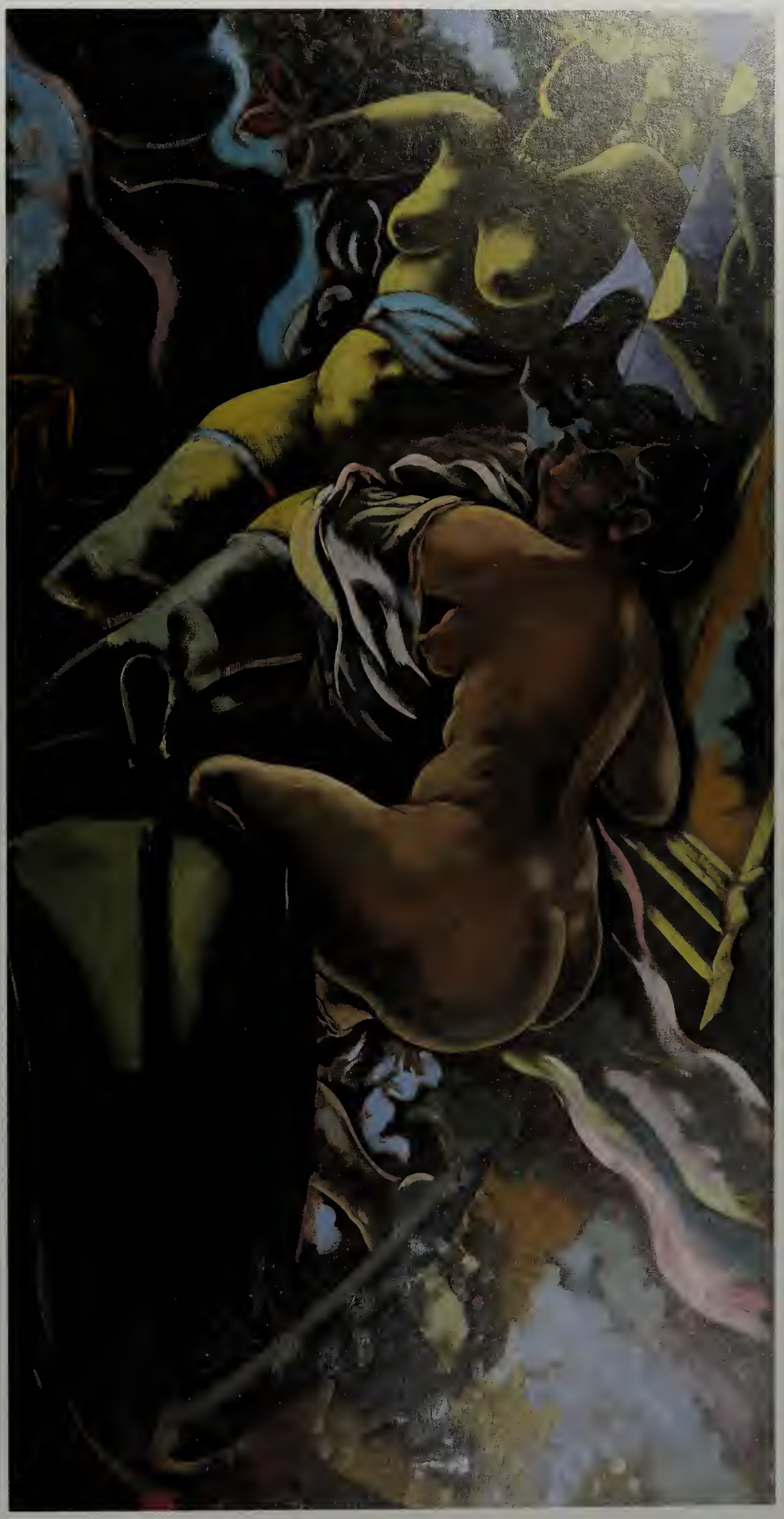
George Grosz, Akt mit schwarzen Strümpfen, um 1930

IX.47
Zwei Akte 1929
Zwei Frauen

Öl auf Leinwand, 220 × 114,8 cm
Bez. verso: GROSZ/1929
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–A1–1

Lit.: Sabarsky 1986, Kat. Nr. 19, Farbtaf. 19.

Seit der Mitte der zwanziger Jahre entstanden zahlreiche großformatige Aquarelle, die Grosz' Frau Eva (Daum) und seine Schwägerin Lotte (Ettol) als nackte Gespielinnen zeigen. Damit eröffnete Grosz sein Privatissimum der unverblümten erotischen Phantasien. 1929 malte er die brünette Eva und die blonde Lotte sehr trokken in ihrer lebensgroßen Leibespracht. Nackte Körper, die von Schleiern umweht in einem Innenraum aus spiegelnden Versatzstücken nach oben streben. Vielleicht eine allegorisch gemeinte Apotheose der weiblichen Sinnlichkeit, doch weit entfernt von einem Peter Paul Rubens. »Die Liebe, die Liebe, sie ist eine Himmelsmacht...«, bei diesem »Elfenreigen« gewichtiger Frauengestalten figuriert die Schneiderpuppe im Frack am linken unteren Bildrand als Zaungast und Beobachter. Der Manichino spielt wieder die Rolle für Grosz, der den Schwanz als Phallussymbol emporragen läßt, hin zu seinem überaus geliebten Lustobjekt Eva. »Über alles die Liebe«, Mister Grosz?



IX.47

IX.48

IX.48
Kellerassel 1931

Öl auf Leinwand, 66,5 × 37,4 cm
Bez. u. l.: Grosz 31
Stuttgart, Sammlung Deyhle

Die Metapher »Kellerassel« spielt drastisch auf das Dahinvegetieren der Proletarier in den Kellerwohnungen der Berliner Arbeiterbezirke an. Auch bei Tageslicht besehen, bleibt die »Kellerassel« Mensch farblos grau in grau. Ohne veristische oder gar agitatorische Attitüde hat George Grosz den auf der Straße bettelnden Alten mit Hut und Stock ganz in dessen stillem Für-sich-Sein und in seiner sozialen Isolation dargestellt. Vorbereitet wurde das Gemälde durch das Aquarell »Blinder Bettler« (»Ganz blind + taubstumm«) von 1930.

IX.49
Fleischerladen 1930

Öl auf Leinwand, 84 × 68 cm
Bez. u. l.: GROSZ 30
Bez. verso: Butchershop No 2 1930 [30 über 29] GROSZ; auf Leinwand und Keilrahmen: L. präp. 22 Nov 26 [Datum als Stempel]
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–1–4

Lit.: Ausst.Kat. Huntington 1977, Nr. 18, S. 14, Abb.

Der bramarbasierende Schlachter, selbstvergessen beim Ausweiden eines Tieres, umgeben von einer Schüssel mit Innereien, Topfpflanze und Schinken an der Wand. Merkwürdig innige Umarmung des »Täters« mit seinem Opfer, der seine Mühe hat, das Messer – einem Schwert gleich – hochzuhalten. In dieser ersten von vier Fassungen (die folgenden betitelt »Weg allen Fleisches I–III«) geht das Schwein den »Weg allen Fleisches«. Das Blutrünstige ist süßlich aufgesetzt, ambivalent bleibt der Sinn dieser trügerischen Idylle in einer Zeit, da in Deutschland die Nationalsozialisten und Kommunisten sich auf den Straßen gegenseitig umbrachten und der Hunger am größten war. Vgl. zum Thema das Aquarell »Fleischerei«, 1930 (Kat. X.116) und das spätere Gemälde »The Crucified Ham«, 1949 (Kat. IX.66).

IX.49

IX.50

IX.50
Straße in Berlin 1931

Öl auf Leinwand, 93 × 141 cm
Bez. u.l.: Grosz 31
Grenoble, Musée de Grenoble

Lit.: Marianne Le Pommeré, Laurent Salomé und Christine Poullain: Guide des collections du Musée de Grenoble, Paris 1994, S. 153, Farbabb.

In Sujet und Stil ein ungewöhnliches Straßenbild von George Grosz aus den Berliner Jahren. Der Maler schenkte es 1935 dem Museum in Grenoble. Eine Großstadtrevue mit hohlen Attrappen: Frauen verschiedensten Alters beherrschen die Straße, die Schweinsgesichtige, die Kokotte mit dem Pelz und die schwarz gewandete Dame. Wo die Witwe ist, da ist der Tod nicht fern. Eine Anspielung vielleicht auf die Lebensalter-Darstellungen der alten Meister, schrieb doch Grosz damals: »Sieh sie dir an, die Multscher, Bosch, Breughel und Mäleßkircher, und den Huber und Altdorfer. Warum denn nach wie vor ins spießbürgerliche französische Mekka pilgern. Warum nicht an unsere Vorfahren anknüpfend eine ›deutsche‹ Tradition fortsetzen?« (George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt, 15. Jg., 1931, S. 84.) Die Straßenszenerie ist jedoch alles andere als altmeisterlich lasierend gemalt, vielmehr trocken getupft und locker im Pinselzug wie mit Deckfarben in Rosa-Rot und Blau auf einem durchgängigen Braunton. Mehr skizzierende Andeutung als prägnante Durchführung im Farbigen, auffällig die gleichwertige Behandlung der Schweinsgesichtigen und der Auslage in einer Fleischerei. Ob Mensch, ob Vieh, beider Vergänglichkeit als Weg allen Fleisches ist vorgezeichnet. Auf der großstädtischen Straße begegnen sich Menschen und Dinge, ohne aus ihrer Isolation, Gleichgültigkeit und Verlorenheit zueinander zu finden.

IX.51
Das Bündnis 1931
Stilleben mit Handschuhen

Öl auf Leinwand, 53 × 73,5 cm
Bez. u.r.: Grosz; verso: Datiert
Wien, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig
Inv. Nr. 661/B

Lit.: Hess 1982, S. 160.

Der junge Grosz hatte die Stilleben-Malerei in Stolp entdeckt, »die Illusion, etwas so Natürliches hervorzuzaubern … Und diese Freude an einer Art richtiger, runder Imitation hat mich nie verlassen« (Ausst.Kat. Berlin 1962, S. 22). Die ersten Stilleben entstanden in Serie im Sommer 1927 in der Provence, »sehr simpel, puritanisch – nichts Wildes, Geheimnisvolles« (zit. nach: Knust 1979, S. 111). Erst seine Stilleben um 1930 bringen eine symbolisch ausdeutende, Francis Picabia verwandte Dimension ins Bild. Andenken sind da zum schwebenden Quodlibet komponiert: Schwarze Damenhandschuhe auf einem rosa Tuch, schamlos der Muschel nahe. Dahinter die Konterfeis von Mann und Frau und in der Tonpfeife das Kikeriki des

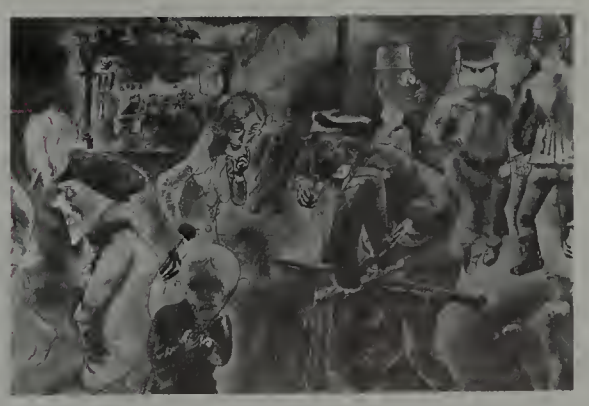
IX.51

Hahnes nach dem Eros. Hans Hess hat treffend bemerkt: »Seine Stilleben waren allegorisch gemeint. Die Frage nach dem ›Ding‹ oder ›Objekt‹ erwächst in einer Serie von Fischen, Porzellankatzen und Zelluloidschwänen. Existieren sie im materiellen oder im metaphysischen Raum? In seinem Werk ist eine pseudophilosophische Intention, die die Gemälde in die Nähe des Surrealismus rückt.« (In: Hess 1982, S. 160.)

IX.52
Berliner Straße 1931

Öl auf Leinwand, 81 × 60 cm
Bez. u. l.: Grosz 31
New York, Metropolitan Museum of Art,
Hugo Kastor Fund, 1963
Inv. Nr. 63.220

Abendliche Szenerie mit weihnachtlichem Budenzauber, die Attrappe eines Kochs und die Auslagen laden zum Essen und Trinken ein, vom feisten Hinterwäldler bestaunt. Das dargestellte Lokal hat Sabine Rewald vom Metropolitan Museum, New York, als das Weinhaus Schöller identifiziert. Tristesse in Grau und Grün, nur die Frau im Pelz steht in grellem Licht. Wiederkehr des Prinzips der kontrastierenden Darstellung seiner Graphik der frühen zwanziger Jahre: Bettler contra Bürger im Hut, der unschlüssig zur Brieftasche greift, um dann letztlich ungerührt vorbeizugehen. Auch in seiner Malerei führt Grosz den sozialen Kontrast von Arm und Reich wieder vor, diesmal im harten Anschnitt der Figuren dem Betrachter empfindlich nahe gerückt. An Robert Bell schreibt der Maler am 17. September 1931: »... natürlich sind wir, ich hätte fast gesagt ›sympathisch‹ verroht, und merken Brutalität und Nüancen kaum noch – ... Nun haben wir den vielgepriesenen Fortschritt in einem Ausmaß, wie man ihn sich früher kaum vorgestellt, die Warenlager sind voll bis zum Platzen – aber unfähig bleibt der irrsinnige Menschenwicht, da Ordnung und sinnvollen Plan hineinzubringen. Jaja, tolle Welt das!« (Knust 1979, S. 128.)



George Grosz, Straßenszene, 20er Jahre

IX.52

George Grosz

Die Gemälde der amerikanischen Jahre 1934 bis 1959

Bearbeitet von Birgit Möckel

IX.53
Lower Manhattan 1934
New York I

Öl auf Leinwand, 61 × 45,7 cm
Verso: Sign., dat. und bez.: Grosz 1934
Bayside Lg. Isl.
San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco, Schenkung Dalzell Hatfield
Inv. Nr. 1956.226

Dampfende Ozeanriesen vor der gezackten Skyline Manhattans sind die Wahrzeichen der Handels- und Wirtschaftsmetropole New York, wie sie sich dem faszinierten Neuankömmling zeigt.

Nachdem Grosz in den ersten Monaten nach seiner Ankunft zunächst in Hotels in Manhattan gelebt hatte, fand die Familie Ende 1933 in Bayside an der Nordküste Long Islands eine neue Heimat. Ein kleines Haus bot nun Platz für ein Atelier und damit die Möglichkeit, nach langer Pause die Arbeit an der Staffelei wieder aufzunehmen. »Bald werde ich zur ›richtigen‹ Ölmalerei zurückkehren« (Knust 1979, S. 192), schreibt Grosz im Frühjahr 1934. Bis zum Jahresende entstehen vor allem Porträts und Stadtbilder, die ersten Gemälde der amerikanischen Jahre. Ihr Farbauftrag ist im Vergleich zu den vorwiegend lasierend gemalten Berliner Arbeiten entschieden pastoser. Ihre mehr oder weniger stark strukturierte Oberfläche läßt die amerikanischen Werke zu den von Grosz angekündigten »richtigen« Ölbildern werden.

Nach etlichen vergleichbaren Aquarellen ist »Lower Manhattan« eines der ersten Ölgemälde in einer kleinen Reihe dieses Sujets. Unter dem Titel »New York I« wurde es anläßlich einer George Grosz-Ausstellung in Chicago gezeigt, die vom 15. Dezember 1938 bis zum 15. Januar 1939 lief. Auf der Rückseite des Gemäldes finden sich auch die Bezeichnungen »16 (Chicago)« und »Chicago 38«. Erst Ende der vierziger Jahre nahm Grosz das Thema in abstrahierender Weise erneut auf. Diese späten Stadtbilder konzentrieren sich ausschließlich auf die Architektur New Yorks. In Nahsicht, ohne Vordergrundkulisse, präsentiert Grosz dem Betrachter die kubischen Formen der Wolkenkratzer, die flächiger und strenger wirken als die frühen Darstellungen dieses Sujets.

George Grosz, Manhattan, um 1934

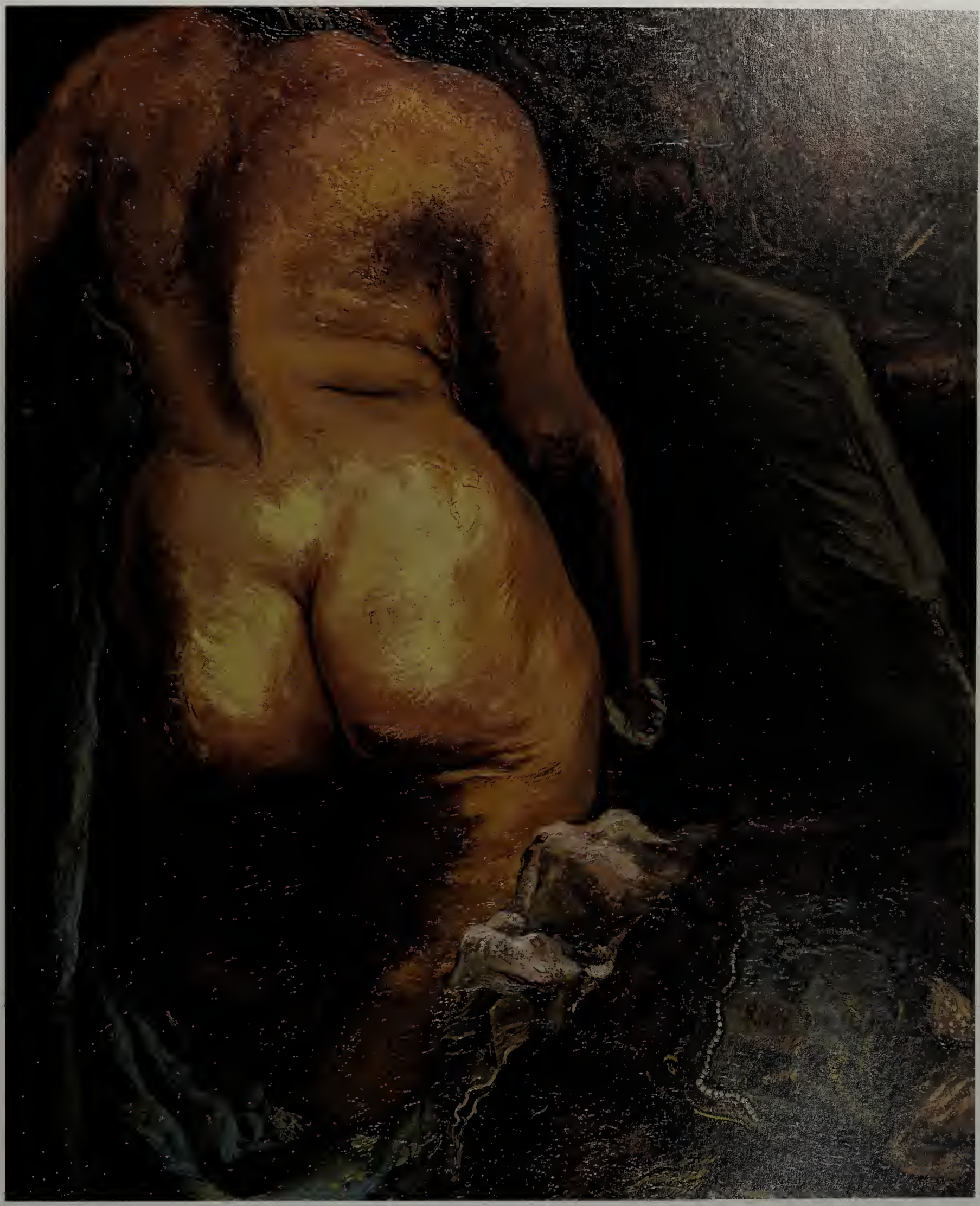
IX.53

IX.54
Self-Portrait with Nude 1937
Selbstporträt mit Akt

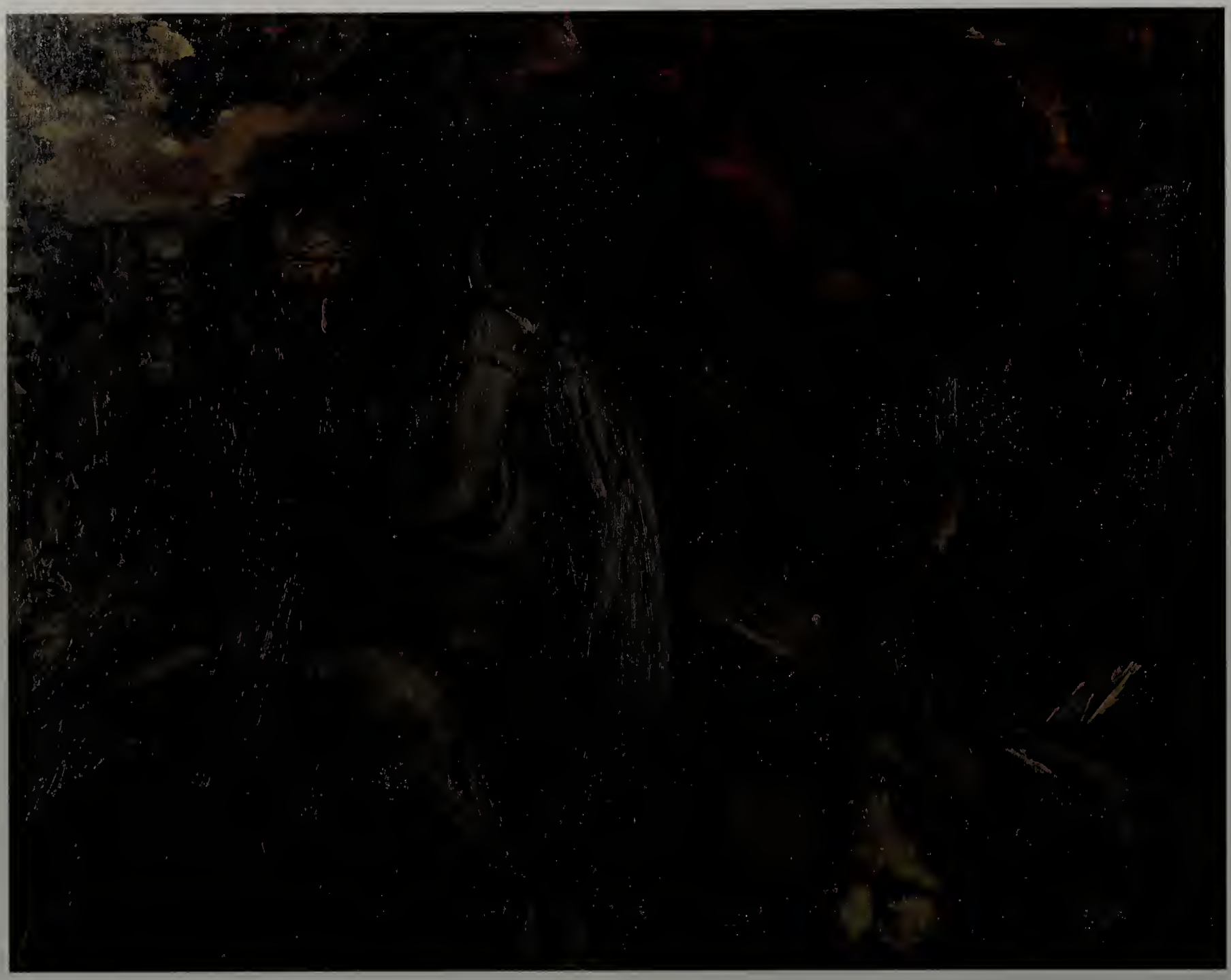
Öl auf Leinwand, 72 × 58 cm
Bez. verso: George GROSZ pinxit 1937 Douglaston; Keilrahmen: 1937
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–A 8–10

Lit.: Gatling 1977, Kat. Nr. 35, Abb. S. 18.

Ein weiblicher Rückenakt nimmt lediglich die linke Bildhälfte ein und dominiert dennoch das gesamte Gemälde. Der Betrachter wird ganz nah an das Modell herangeführt. Handtasche, Tücher und eine blaue Decke, die, so scheint es, gerade herabgeglitten ist, rahmen die Szene. Der Maler hält Pfeife rauchend in der Arbeit inne und



IX.54



IX.55

blickt skeptisch über die Leinwand hinweg, jedoch nicht, wie man vermuten könnte, auf sein Modell, vielmehr sieht er fragend in Richtung des Betrachters.

Das inspirierende Modell ist hier wie auf zahlreichen weiteren Aktdarstellungen seine Frau Eva. »Eva und George: Fast ein halbes Jahrhundert ... ist sie seine Geliebte gewesen, blieb es als seine Frau, als Mutter der beiden Söhne Peter und Martin ... Wo immer er die weibliche Figur in ihrer üppigen Vollendung anbringen wollte, in seinen Aktstudien der Rubens- und Bouchermanier ... Überall, irgendwo erschien ihm leibhaftig Eva. Kaum ein anderer Künstler hat so monoman, so behext eine Geliebte, die eigene Frau bis zur Erschöpfung in allen ersinnlichen Stellungen abgezeichnet, nach der Natur entblößt und an die Leinwand gemalt ...« (Walter Mehring: Eva Grosz, undat. Manuskript, zit. nach: Mehring 1983, S. 249.)

Maler und Modell: ein klassisches Thema in der Kunstgeschichte, das der Darstellung des Selbstbewußtseins oder einer Krise des Künstlers Ausdruck verleiht und dessen Stellung in der Gesellschaft hinterfragen soll. Im vorgestellten Gemälde sieht sich Grosz bei der Arbeit im Jahr 1937, als ein Stipendium ihm weitgehende Unabhängigkeit ermöglicht. Wird er als freier Maler in den USA endlich ein Publikum und Anerkennung finden – eine Frage, die möglicherweise diesen dargestellten Moment des prüfenden Innehaltens und der Reflexion begleitet.

IX.55
Remembering 1937
Erinnerung
Als ich mitten in der Nacht aufwachte, sah ich das Haus in Trümmern

Öl auf Leinwand, 73 × 93 cm
Bez. verso: George GROSZ
1937 April Douglaston
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–11–5

Lit.: Gatling 1977, Kat. Nr. 34, Abb. S. 31. – Hess 1982, S. 209, Abb. 192.

Im selben Jahr wie »Selbstporträt mit Akt« entsteht auch dieses Selbstbildnis. 1938 wurde es anläßlich der »Annual Exhibition of Contemporary American Painting« im Whitney Museum of American Art in New York ausgestellt.

Von Visionen heimgesucht, sieht sich Grosz inmitten der Trümmer eines Gebäudes. Den Blick nach innen gerichtet, offen-

George Grosz, Remember, 1936

bart er dem Betrachter seine alptraumhaften Vorstellungen von Europa. Ein alles vernichtender Krieg scheint unausweichlich. Die Szene im Hintergrund zeigt wiederum den Künstler, den Arm um einen seiner Söhne gelegt, im Bewußtsein, die Familie vor den Flammen eines kommenden Krieges bewahrt zu haben. Doch die peinigenden Visionen von Krieg, Zerstörung und Heimatlosigkeit, die Grosz mit der Auswanderung abzustreifen gehofft hatte, blieben stets virulent.

Immer zahlreicher trafen in jenen Jahren Emigranten aus Europa ein. Viele Freunde werden von Grosz, der seit 1936 in einem Haus in Douglaston lebt, beherbergt. Sie berichten eindringlich von Verfolgung und Flucht, von Arbeits- und Konzentrationslagern. Später erreichen ihn Nachrichten von Kriegsverwüstungen und Hunger – Themen, die Grosz seit 1934 in seinem in den USA entstandenen Œuvre verarbeitet.

IX.56

IX.56
Vulture 1937
Geier

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen,
61 × 50,5 cm
Bez. u. r.: GROSZ
Bez. verso: GROSZ/1937/Douglaston/
Lg. Island
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–16–6

Vor nachtblauem Himmel erhebt sich in silbernem Mondlicht ein heller Fels. Auf diesem hockt ein Geier, der seine Jungen füttert. Auch dieses Gemälde läßt sich, wie »Remembering«, als ahnungsvolle Allegorie auf den nahenden Zweiten Weltkrieg deuten: Der »Todesvogel« wird seine Nahrung finden.

IX.57

IX.57
Self-Portrait 1938
Selbstbildnis vor Staffelei

Öl auf Leinwand, 118 × 85 cm
Sign. und dat. u. r.: Grosz 38
Berlin, Berlin Museum
Inv. Nr. GEM 74/5

Lit.: George Grosz. Instructor. Ausst.Kat. Art Students League of New York, o. J. – Baur 1954, S. 35. – Twentieth Century Masters. Ausst.Kat. Kennedy Galleries, New York 1971, Abb. 29. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 129, Abb. 221.

Mit kräftigen Pinselstrichen stellt Grosz sich hier in selbstbewußter Pose bei der Arbeit an einem Aktgemälde dar. Ein Vorhang in der oberen linken Bildhälfte schirmt die Szenerie gleichsam von der Umgebung ab und läßt den Betrachter lediglich einen Blick auf die Palette sowie ein Regal mit Malutensilien im Hintergrund werfen.

Ähnlich dem ein Jahr zuvor entstandenen Gemälde »Selbstporträt mit Akt«, scheint Grosz auch hier seine Stellung als freier Künstler, als »Malersknecht«, wie er sich in diesen Jahren in seiner Vorliebe für altdeutsche Bildtraditionen oft bezeichnet, dokumentieren zu wollen. In diesem Gemälde steht die Person des Künstlers im Mittelpunkt, sein »Werkzeug«, die Pinsel, fest in den Händen. Mit der fast barocken Bildsprache dieser Jahre versucht er, nicht nur thematisch an alte Maltraditionen anzuknüpfen. Zwischen 1936 und 1939 widmet er sich auch intensiv der Verfeinerung seiner Maltechnik.

IX.58
A Piece of My World II 1938
Ein Stück meiner Welt II

Öl auf Leinwand, 100 × 140,3 cm
Bez. verso: George GROSZ pictor
»the last battalion« 1938
Douglaston GROSZ
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–11–1

Lit.: Rosamund Frost: Contemporary Art, New York 1942, Abb. S. 147. – Baur 1954, S. 30. – Gatling 1977, Kat. Nr. 43, Abb. S. 30. – Hess 1982, Abb. 194, S. 210.

1938, ein Jahr vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, malt Grosz diese visionäre Darstellung letzter Überlebender in einer völlig zerstörten Landschaft. »Das letzte Bataillon« ist eine Horde hungriger Gesellen, ausgemergelt, in den zerfetzten Resten ihrer Uniformen. Mit Stöcken, Mistgabeln und Messern bewaffnet, sind sie auf der Suche nach etwas Eßbarem. Dieses Verlangen haben sie symbolisch auf ihrem notdürftig zusammengeflickten Feldzeichen dargestellt, das sie vor sich hertragen: Ein von Menschenhand aufgespießtes Stück Schinken ist auf diesem Banner zu erkennen. Außer diesem letzten Bataillon haben nur Ratten die Katastrophe überlebt, die dem Geschehen vorausgegangen sein muß. Sie folgen der Truppe und sehen in ihr eine letzte Beute. Noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs thematisiert Grosz hier dessen vernichtende Wirkung.

»A Piece of My World in a World Without Peace« (»Ein Stück meiner Welt in einer Welt ohne Frieden«) lautete der Titel einer im Jahr 1946 in New York gezeigten Ausstellung mit diesem und anderen zunächst alptraumhaften, dann bittere Realität gewordenen Bildern. Dieses Stück seiner Welt sei, so Grosz, »nichts als plagende Furcht-, Zerstörungs- und Qualgedanken, die mich heimsuchen – unersättlich« (in: Knust 1979, S. 300).

IX.58

IX.59
Dunes of Cape Cod 1938
Dünen auf Cape Cod

Öl auf Leinwand, 62 × 102,5 cm
Sign. u. r.: GROSZ
Bez. verso: George GROSZ/1938/
Douglaston
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–19–4

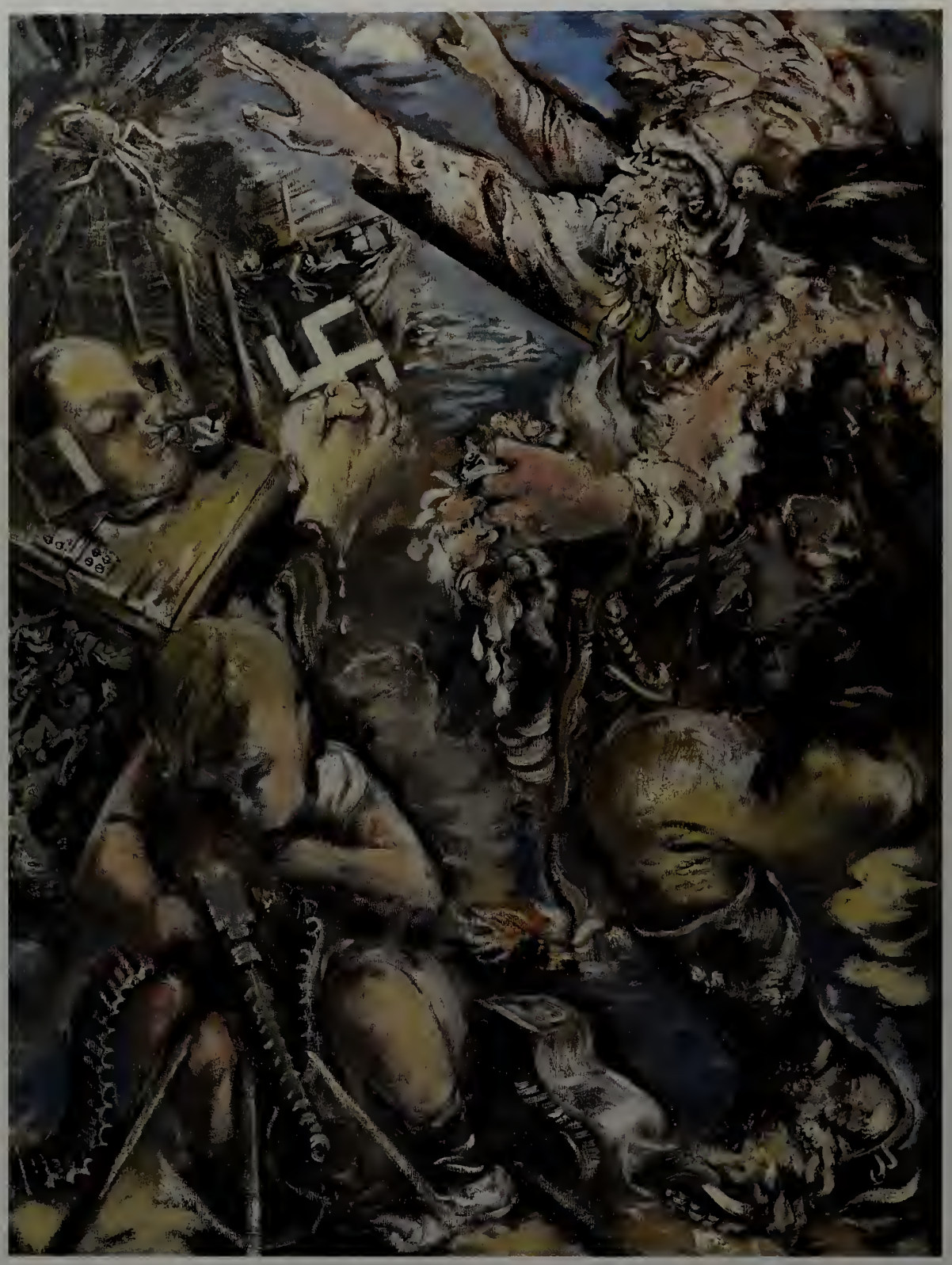
Ähnlich dem Gemälde »Cape Cod Dunes« aus dem Jahr 1945 ist auch hier die weitläufige Dünenlandschaft auf Cape Cod, wo Grosz und seine Familie seit 1937 die Sommermonate verlebten, dargestellt. Ein verlassenes und verfallenes graues Holzhaus und Treibgut im Vordergrund lassen keinen Gedanken an die Idylle und Naturschönheit dieser Halbinsel aufkommen. Eher deuten die Überreste menschlicher Zivilisation in der kargen Umgebung darauf hin, daß das Motiv nicht als bloßes Abbild der Natur, sondern als Sinnbild der inneren Welt des Künstlers zu lesen ist.

IX.59

IX.60
God of War 1940
Gott des Krieges

Öl auf Leinwand, 119,5 × 90 cm
Bez. verso: George GROSZ/1940/
Douglaston
Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–11 – 3

Nach einer vorbereitenden Tuschzeichnung sowie einem Aquarell zu diesem Thema aus dem Jahr 1936 beendet Grosz 1940 das Gemälde »God of War«. In Anlehnung an die antike Darstellung des Kriegsgottes Mars oder Ares zeigt der Künstler einen behelmten und lorbeerbekränzten Vertreter des nationalsozialistischen Regimes, begleitet von der Karikatur einer Friedenstaube, die auf seiner Schulter sitzt. Mit der erhobenen Rechten sowie Peitsche und Dolch in der Linken regiert dieser »Gott des Krieges« in Diktatur und Totalitarismus und gebietet die Unfreiheit und Bevormundung seiner Bürger. Doch betet der Untertan, Ohren und Mund fest verschlossen, den Hals in einem mittelalterlichen Folterkragen, das Hakenkreuz fest umfaßt, seinen Unterdrücker an. Seine Situation scheint ausweglos. Über ihm spannt eine schwarze Spinne ihre verhängnisvollen Fäden, unter ihm wartet schon der Tod. Auf dem Knie des Kriegsgottes sitzt, einem Zinnsoldaten gleich, ein Vertreter vergangener Kriegsepochen. Das Säbelgerassel von gestern ist Maschinengewehrsalven und Panzern gewichen, die im Vordergrund als Kinderspielzeug dargestellt sind. Der Zweite Weltkrieg wird neue, bis dahin ungeahnte Folgen für die Menschheit bringen.



IX.60

IX.61

The Mighty One on a Little Outing Surprised by Two Poets 1942
Der Mächtige wird auf einem Spaziergang von zwei Dichtern angesprochen

Öl auf Leinwand über Spanplatte,
71 × 50,8 cm
Bez. verso: The Mighty one/on a little outing/ surprised by two poets/George Grosz pinx./ 1942/dedicated to the german philosopher Nietzsche
Hempstead (NY), Collection of Hofstra Museum, Hofstra University

Lit.: Baur 1954, Kat. Nr. 14. – George Grosz on Long Island. Ausst.Kat. Heckscher Museum, The Town of Huntington, Long Island 1959, Abb. 13, S. 11. – Gatling 1977, Kat. Nr. 61, Abb. S. 36.

George Grosz selbst gibt uns in einem seiner Briefe eine Beschreibung dieses Gemäldes, in dem er jegliche Ideologien totalitärer Systeme, die die Unmündigkeit und Anpassung ihrer Anhänger fordern, anprangert. Bezugnehmend auf Nietzsches »Übermenschen«, kreiert Grosz eine Gestalt, die sowohl an Hitler als auch an Stalin erinnert. Sie steht als Synonym für Gewaltherrschaft schlechthin.

»Solange aber der Mächtige, übergroße Schreckliche (er kann alles sein) spazieren geht, gefriert die Erde und es wird sofort eisig & Winter um ihn, in seinem Kopf ist Nietzsche, Rassenwahnsinn und Revolution (meine Darstellung ist propagandistisch, daher einseitig; ich zeige nicht, ›demokratisch‹ die sogenannten besseren Gedanken – daher: kein Volkswagen, vollbeladen mit Hammelkeulen, Schinken, Broten, Kaffeesäcken und frischen, natürlichen Mädchen ist in Sicht auf meiner Darstellung). Er, der Mächtige, hat eine Reitpeitsche, die steht ab wie ein teuflisches Schwanzende – ein primitives verständliches Symbol seiner ehemaligen Macht über die Körper, denn Furcht ging mit ihm einher, auch masochistische Liebe; diese ist ausgedrückt durch zwei kleine hochbezahlte, vorzeitig gealterte greisenhafte Wortschreiber oder Dichter, sie haben sich selbst die Ohren verschlossen mit Holzbrett und Schrauben, denn ihre Köpfe sind teilweise versteinert und zu Zement geworden – in Wirklichkeit natürlich wandeln sie ganz anders einher – hier auf meinem Weltbilde habe ich sie zu ekelhaften Zwergen erniedrigt, die auf verstimmter Leier (die gar keine ist) ihr Lied zum

IX.61

Ruhme des schrecklichen Schicksals singen; aber es geht wie ein kalter Atem nichts weiter von ihnen aus. Der Mächtige (anders wie in Wirklichkeit vielleicht, war ER doch SO kunstliebend): nichts dringt hinauf, ER wird sie mit schon blutigen Nagelstiefeln, innen weich gefüttert, beiseitetreten. Dieses Problem eines Übermenschen, der die Erde erfrieren macht, die Sonne mit Eiszapfen behängt und in dessen Spuren durch Eis und Schmerz, Feuer, Explosionen, Hinrichtung und Blut tonnenweise entstehen, beschäftigt mich immer wieder.« (In: Knust 1979, S. 374.)

IX.62
The Wanderer 1943
Der Wanderer

Öl auf Leinwand, 76 × 101 cm
Sign. u. l.: Grosz
Rochester (NY), Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Marion Stratton Gould Fund

Lit.: Ruth Berenson und Norbert Mühlen: George Grosz, Köln 1961, Abb. gegenüber Tafel 34. – Hess 1982, S. 210, Abb. 193. – Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang. Ausst.Kat. Haus der Kunst, München 1988, Kat. Nr. 168, S. 271.

IX.62

»Der Wanderer« ist ein Beispiel aus einer Reihe von Zeichnungen und Gemälden mit selbstbildnishaftem Charakter, die Grosz seit Anfang der vierziger Jahre zu dieser Thematik geschaffen hat. Es zeigt den Künstler als einsamen, gepeinigten Wanderer, der durch tiefen Morast watet. Im Hintergrund erhellen Explosionen die Nacht. Todesboten gleich begleiten Krähen seinen Weg. Auf ein anderes Gemälde dieser Reihe bezogen, schreibt Grosz im Jahr 1940: »Ich malte ein kleines Wanderer im Regen-Bild – war ich natürlich selbst; doch einen Wanderer in der Sonne malte ich nicht. Der Widerhall der Explosionen und das Zerstörende ergreift mich oft fast körperlich.« (In: Knust 1979, S. 281.)

Als Wanderer zwischen den Welten, dem brennenden Europa zwar physisch entkommen, in Gedanken jedoch fast ununterbrochen dort, so stellt sich der Künstler 1943 dar. Mit den meisten Exilierten und Emigranten teilt er das Gefühl, heimatlos geworden zu sein. »No Road Back«

George Grosz, No Let-up, aus der Mappe »Interregnum«, 1936

George Grosz, Even Mud Has an End, aus der Mappe »Interregnum«, 1936

überschrieb Walter Mehring seine 1944 in New York veröffentlichte Gedichtsammlung, die das als ausweglos empfundene Dasein im Exil zum Thema hat. Die Buchausgabe der Gedichte ist mit einer Titelzeichnung und Illustrationen von Grosz versehen (Abb. S. 552). Amerika erfüllte nicht die Träume, die Grosz in der Berliner Zeit und bei seiner Ankunft in New York gehegt hatte. Die Schattenseiten der Emigration wurden ihm schnell bewußt. In der Figur des gebeugten Wanderers im Unwetter personifiziert Grosz seine ihn deprimierende Situation.

Friedrich Nietzsches Gedicht »Vereinsamt« kommt einem beim Betrachten des Gemäldes in den Sinn, das Grosz selbst in einem seiner mit den Jahren immer depressiver und zynischer werdenden Briefe zitiert (siehe: Knust 1979, S. 400):

»Die Krähen schrein
Und ziehen schwirren Flugs zur Stadt
Bald wird es schnein,
Weh dem, der keine Heimat hat ...«

IX.63
Cain 1944
Kain oder Hitler in der Hölle

Öl auf Leinwand, 99 × 124,5 cm
Bez. u. r.: GROSZ
Bez. verso: 1944 George GROSZ pinx Douglaston, Lg II; Keilrahmen: George Grosz Nachlaß George Grosz
Nachlaß-Nr. 1–11–2

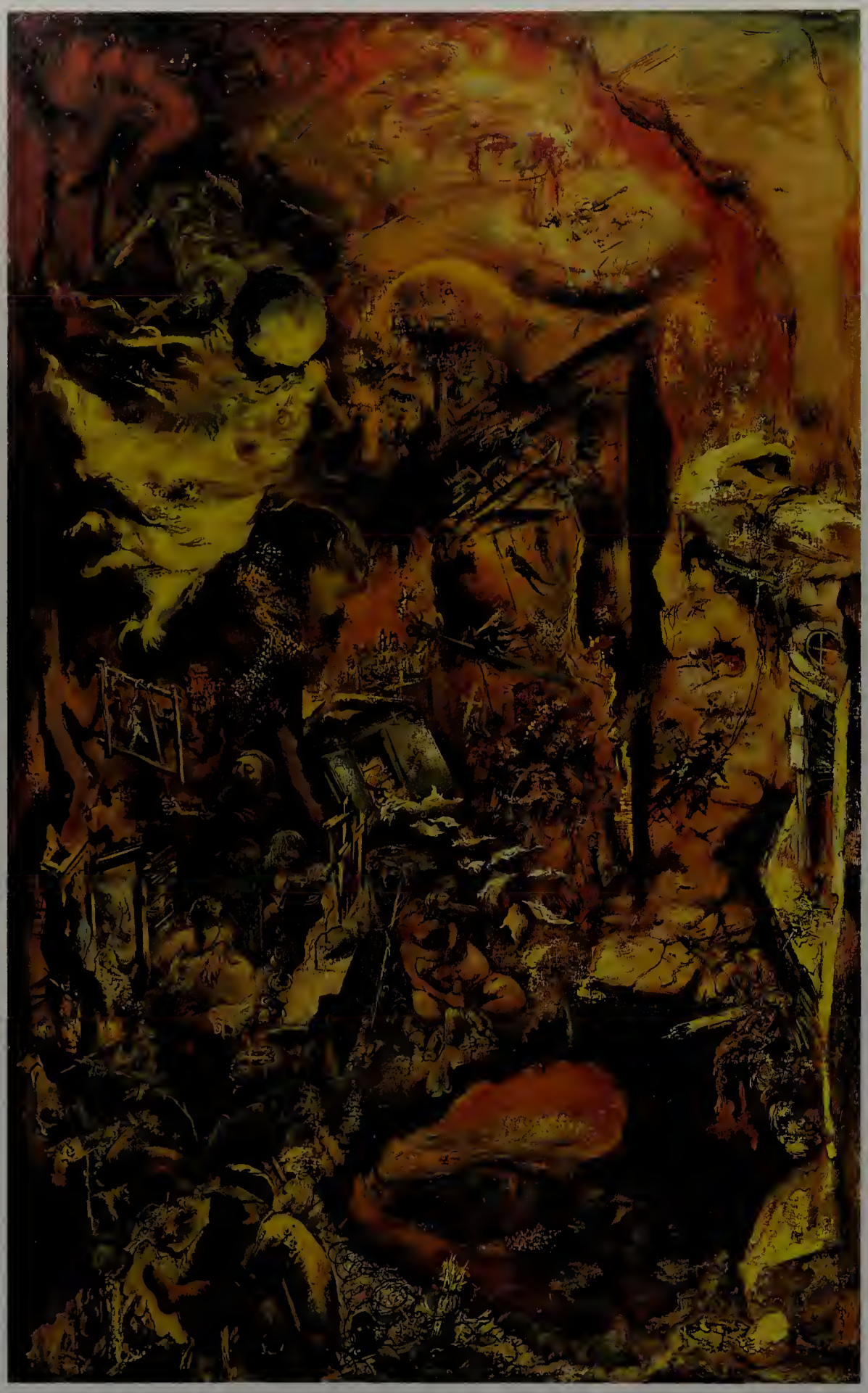
Lit.: Baur 1954, Kat. Nr. 18. – Fischer 1976, S. 118. – Gatling 1977, Kat. Nr. 57, Abb. S. 29. – Knust 1979, Abb. S. 346. – Hess 1982, Abb. 206, S. 224. – Kranzfelder 1993, S. 83.

Die Idee zu diesem Ölgemälde entstand schon 1935 während der Arbeit an einem Aquarell des gleichen Themas, das den Titel trägt »Beware of Him Whose Eye Is Cold« (Abb. S. 290). Im Februar 1942 kündigt Grosz die Version dieses Themas in Öl an (siehe: Knust 1979, S. 298), die er nach mehreren Übermalungen – trotz der anders lautenden Bezeichnung – vermutlich erst im Januar 1945 als beendet ansah. Der Künstler selbst hinterließ Bemerkungen zu seinem Gemälde, das Hitler als »faschistisches Monster, ... verzehrt von seinen eigenen Gedanken und Kindern« zeigt (ebd., S. 344):

IX.63

»Ein apokalyptisches Ungeheuer habe auch ich gemalt... In meinem Gemälde sieht es jedoch ganz anders aus...; es ist vielleicht aus dem selben alptraumhaften Angstgefühl entstanden, doch bedeutet es genau das Gegenteil: hier sind es die Kinder... und Opfer des Faschismus, die langsam doch rasend hochkriechen, um ihren Schöpfer, das gigantische, Hitler-ähnliche Ungeheuer zu verzehren – diese ›apokalyptische Bestie‹ in menschlicher Gestalt, die da in der von ihm selbst entworfenen höllischen Landschaft sitzt. Haß hat er gesät, und Haß hat er geerntet (alles mehr oder weniger symbolisch): es ist so, als ob all jene kleinen toten Menschenfiguren wie haßerfüllte Gedanken rundherum aus dem Schlamm aufsteigen, der einmal eine schöne Landschaft... war, aber nun auf der Bahn dieses Ungetüms in höllischen Tumult verwandelt wurde. ›Ich bringe Pest, Todesgestank, ich komme vom Rand der Erde, und wo ich ausspucke, wächst Feuer, Tod und Sklaverei‹ (so seine Gedanken). Und wie er dasitzt und seitwärts auf den Zuschauer sieht, ist Gehässigkeit, Furcht und Mißtrauen in seinem Blick. Die größere, halb-begrabene Figur stellt symbolisch seinen Bruder dar (das Ganze trägt den Titel Cain). Diese absichtlich in kleinerem Maßstab ausgeführte Figur bedeutet: die hinterrücks durch das Ungetüm ›Faschismus‹ ermordete ›Menschlichkeit‹. Im Hintergrund die Spuren des Ungeheuers: zerbombte, brennende Städte, die seine ausgefallenen, Nietzsche-haften Weltvorstellungen dekorieren und seinen ehrgeizigen, überheblichen Rassenwahn unter ihrem Schutt begraben. Dies ist kein ›realistisches Bild‹, und doch ist es historisch. Es ist eine Dokumentation unserer Zeit für künftige Generationen – vielleicht ein Alptraum, und trotzdem: wie wahr. Und später einmal, vielleicht viel später als wir jetzt annehmen, wird dieses Bild sich als Dokument unserer Innenwelt abheben – als Abbild dieser qualvollen ›apokalyptischen‹ Jahre. Es steht den mittelalterlichen Malern Grünewald, Breughel und Hieronymus Bosch van Aiken nahe.«

George Grosz, So Cain Killed Abel, aus der Mappe »Interregnum«, 1936



IX.64

IX.64
The Pit 1946
Der Höllenschlund
Die Grube

Öl auf Leinwand, 153 × 94,6 cm
Sign. u. r.: Grosz
Wichita (KS), Wichita Art Museum,
Roland P. Murdock Collection
Inv. Nr. M 73.47

Nicht in der Ausstellung

Lit.: Baur 1954, Kat. Nr. 24, Abb. S. 6. – Ruth Berenson und Norbert Mühlen: George Grosz, Köln 1961, Abb. gegenüber Tafel 52. – Catalogue of the Roland P. Murdock Collection. Wichita Art Museum, Wichita 1972, Abb. S. 77. – Hess 1982, S. 230, Abb. 210 (seitenverkehrt). – Flavell 1988, S. 240, Abb. 74. – Kranzfelder 1993, S. 87.

»The Pit« bedeutet, treffender als »Die Grube« – so die Übersetzung bei Berenson und Mühlen, George Grosz, Köln 1961 –, auch »Abgrund der Hölle«. Zahlreiche allegorische Szenerien, die beim Betrachten des Bildes nach und nach zu entdecken sind, bilden in der Zusammenschau eine Höllenvision in der Tradition von Bosch und Bruegel, auf die sich Grosz immer wieder beruft – eine Hölle, hervorgerufen durch Faschismus und Krieg. Etwas links von der Mitte ist die Gestalt Hitlers zu erkennen, die drei willenlose Hampelmänner, »Bugaboos«, wie Grosz die Repräsentanten politischer Richtungen und Ideologien bezeichnet, marionettengleich tanzen läßt. In den Farben Schwarz, Weiß und Rot stehen sie stellvertretend für den Untergang der Weimarer Republik und damit der Demokratie.

Grosz selbst gibt uns einige Anhaltspunkte zum Verständnis seines, wie er sagt, bis dahin »besten Ölgemäldes«:

»Es stellt eine durchlöcherte Welt dar, jedenfalls einen teilweise durchlöcherten Teil einer Traumwelt. Unten geht ein Überlebender (vielleicht Wahnsinniger) heraus auf Beschauer zu, krampfhaft hält er sein verloren geglaubtes Bein als Andenken unter seinem Arm, dies ist ein Symbol für den Überlebenden, er bringt den Gedanken immer mit sich: ›Siehst Du, soviel und nicht mehr habe ich dagelassen, nur'n Bein, nur ein Bein, halb kann ich jetzt gehen, ja‹, sagt er nachdenklich, ›ein Bein genügt auch‹ – eine alte Zelotenfigur schwingt eine Art Galgen, daran hängen die drei großen Bugaboos: der weiße B., der rote B. und der schwarze B. – darunter befindet sich ein Liebespaar, es drückt die ewig und immer stattfindende Vermehrung aus. Beachte: Du siehst nur eine Hand den Rücken der Frau fassend – die HAND aller Männer – daneben Szene: der Hunger nährt Hunger an seinen Brüsten – oben Todfigur, schüttet Sack mit Bazillen aus – ganz oben undurchsichtige blutige Figur Europas – im gebeugten Arm noch Geschützstellungen – aus einem Kellerfenster in Ruinen lugt ein verängstigter Mann, Untergrund, Flüchtling, Verschwörer? Der Maler selbst? Sieh' für dich selbst – dies nur ein paar Notizen. Die kleinen Gruppen sind sehr gut ›gemalt‹ – das ganze Bild, ungefähr Türformat, sieht im Ganzen gut aus, sehr viel Licht und spark. My best oil to date.« (In: Knust 1979, S. 402.)

IX.65

The Painter of the Hole I 1948
Der Maler des Lochs I

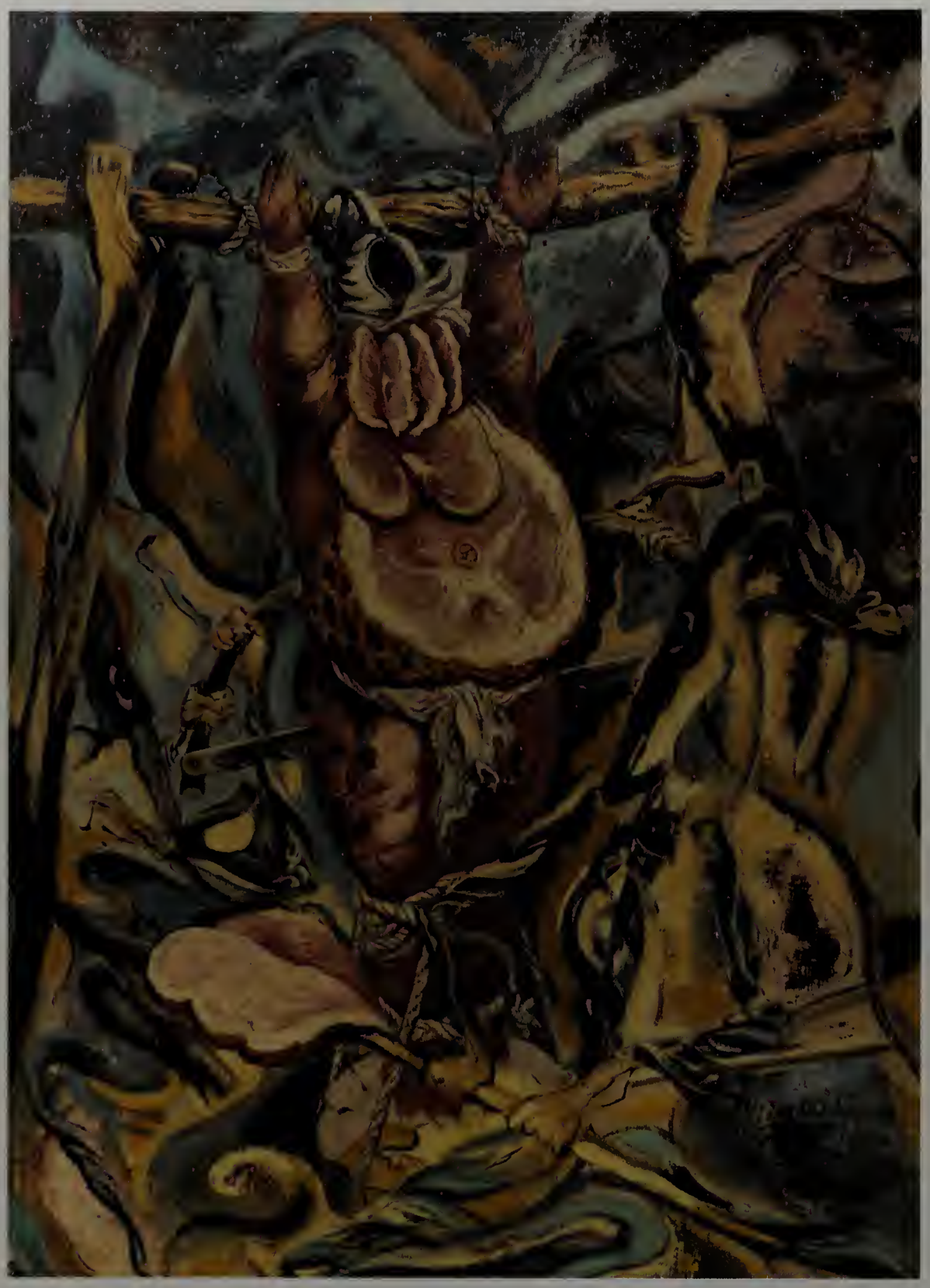
Öl auf Leinwand, 76,5 × 56,2 cm
Sign. u. l.: Grosz
Bez. verso: George Grosz '48
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Schenkung Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966
Inv. Nr. 66.2248

Lit.: Baur 1954, S. 57. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 227, S. 133. – Gettings 1978, Abb. 35, S. 47.

Nach Kriegsende und unter dem Eindruck der Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945 beginnt Grosz mit einer Serie von Aquarellen, später Ölgemälden, die dünne, graue Gestalten in einer grauen, verlassenen Welt zeigen (vgl. Kat. IX.67). Diese »Stockmänner«, die 1948 erstmals in New York gezeigt wurden, sind keine Menschen mehr. Es sind auf wenige Striche reduzierte, nahezu körperlose Wesen, Hüllen nur ihrer einstigen Existenz, sinnentleert, ohne Ziel und Hoffnung – die Opfer von Totalitarismus und Krieg. Wie die Gefangenen in den Konzentrationslagern tragen sie Nummern anstelle von Namen. Von ihren Ketten haben sie sich nicht vollständig befreien können, die »Sklavenkragen« liegen noch um ihre Hälse.

Wo sieht der Künstler seine Position in dieser Nachkriegswelt? »Der Maler des Lochs« malt das graue Nichts. Er hat »um sich 100 lochartiger Entwürfe (er ist – er erinnert das ganz dunkel, aber doch erinnert er's genau – auch an ›Schönheit‹ interessiert: z. B. meint er die ganz-ganz-ganz fein-feinsten Schattierungen der Graus – alles ist nämlich grau dort). Die Ratten – ja, Du denkst was, und schon läuft 'ne Ratte in eine Ecke« (in: Knust 1979, S. 390), schildert George Grosz – nicht ohne Zynismus – die Situation des Malers, die Situation seiner selbst? In einem von Pessimismus geprägten Brief schreibt er 1948, im Entstehungsjahr des Gemäldes, an Otto Schmalhausen: »Hier, Oz, bin ich ein armer Schlucker, das ist die einfache genaue Wahrheit – alles andere sind Schulden, Clownerie, Hochstapelei und Lebenskunst – ich lebe hier wie ein Freibeuter, das kannst Du wohl glauben. Ich spiele den ›berühmten Künstler‹, aber hinter der Berühmtheit ist ein großes Loch ...« (In: Knust 1979, S. 415.)

IX.65



IX.66

IX.66
The Crucified Ham 1949
Der gekreuzigte Schinken

Öl auf Leinwand, 71,1 × 50,8 cm
Sign. u. l.: Grosz
Bez. verso: George Grosz pinxit
The Crucified Ham Huntington, Lg. Isl.
New York, Art Students League
of New York Gallery

Lit.: Gatling 1977, Kat. Nr. 70, Abb. S. 34. – Flavell 1988, S. 263, Abb. 80.

Im Jahr 1947 schreibt Grosz an seinen Schwager »Habe ein neues Bild in Arbeit: der gemarterte Schinken, sehr gut, wird gut, Oods, wird gut« (in: Knust 1979, S. 402) und meint damit vermutlich das Aquarell »The Tortured Ham«, das der Ölversion vorausgeht.

Wie im Aquarell »Attacked by the Stick Men« werden die »Stockmänner« von unstillbarem Hunger getrieben. Im Anblick eines Dicken – halb Mensch, halb Schwein – entwickeln sie sich zu aggressiven Angreifern. Martialisch zersägen sie ihr gekreuzigtes (»crucified«), zu einem Schinken mutiertes Opfer, um sich des Fleisches zu bemächtigen. Der Lendenschurz weist auf die christliche Ikonographie einer Kreuzigungsszene hin – eine Anspielung, mit der Grosz an blasphemische Zeichnungen wie beispielsweise »Maul halten und weiter dienen (»Christus mit der Gasmaske«, 1927, Blatt Nr. 10 der Mappe »Hintergrund«; X.157) anknüpft und auf sarkastische Weise den Betrachter provoziert (vgl. auch Kat. X.110).

George Grosz, Attacked by the Stick Men, um 1947

IX.67

The Grey Man Dances 1949
Der graue Mann tanzt

Öl auf Hartfaser, 76 × 55,6 cm
Bez. u. l.: GROSZ
Bez. verso: George GROSZ pinxit/
The grey man dances/Huntington 1949
Nachlaß George Grosz

Lit.: Baur 1954, Kat. Nr. 30, Abb. S. 58.

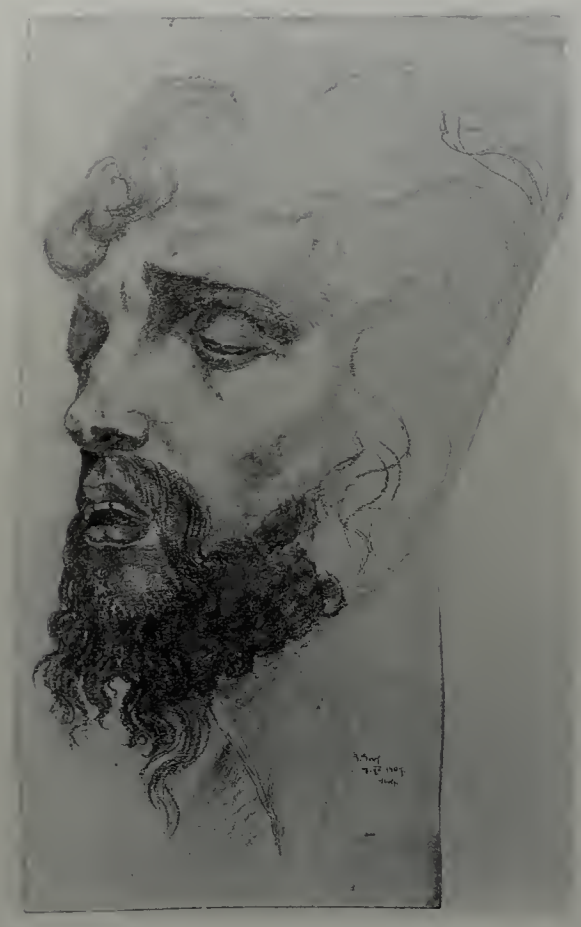
»The Stick Men are men who are called by numbers and not by names – men who wear slave collars – grey men in a grey world following empty, meaningless banners«, so charakterisiert Grosz im Ausstellungskatalog der Associated American Artists Galleries von 1948 die Protagonisten seiner neuesten Serie. Nach einem dort gezeigten Aquarell mit dem Titel »The Grey Man is Dancing« beendet der Künstler 1949 die Ölversion dieser Allegorie des unmenschlich gewordenen Seins in einer zerstörten Welt.

Von seinen Ketten befreit, den Sklavenkragen noch um den Hals, tanzt der graue Mann einen einsamen, absurden Totentanz. Die wiedergewonnene Freiheit nach Unterdrückung, Lagerdasein und Krieg hat unauslöschliche Spuren hinterlassen. Der Überlebende eines totalitären Regimes ist nur mehr ein Schatten seiner einstigen Existenz, seine Sinne können keine Freude, keine Farben mehr aufnehmen. Völlige Ausweglosigkeit spricht aus den Augen und Gesten dieses Wesens, das keinen Sinn mehr im Dasein erkennt. Der graue Mann – die Verkörperung gescheiterter Hoffnung schlechthin.

IX.67

Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Collagen

Bearbeitet von Eugen Blume



X.1

X.1
Kopf aus einer Kreuzigungsgruppe 1907

Bleistift, schwarze Kreide,
(unregelmäßig) ca. 28,8 × 13 cm
Sign. und dat. u.r.: G. Groß 7.XII.1907
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.2
Gasthausszene 1908

Schwarze Feder, laviert, 18,6 × 12 cm
Sign. und dat. u.r.: G. Groß 24. 9. 1908; verso: Georg Groß gez. am 24. September 1908
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.3
Gasthausszene 1908

Schwarze Feder, laviert, 17,6 × 10,8 cm
Sign. und dat. o.r.: G. Groß 25.9.08; verso: G. Groß 25. September 1908 Stolp i. Pomm.
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.4
Sommertag 1908

Schwarze Feder, laviert, 29 × 20,8 cm
Sign. und dat. o.r.: Georg Groß Stolp. 17. 11. 1908
Bez. o.r.: Kompositionsskizze; verso: Ein Sommermorgen. Im Vordergrund ein alter Biergarten. Kompositionsskizze von Georg Groß. Stolp, den 17. 11. 1908
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.6

X.5
Karikatur 1908

Schwarze Tusche, aquarelliert, 26,7 × 13,7 cm
Bez., sign. u. dat. o.r.: Mode in der Karrikatur Groß 17. 12. 1908
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.6
Illustration 1908

Aquarell über schwarzer Feder, 16,9 × 24 cm
Sign. u.r.: G. Groß 14. XII. 08
Bez. u.r.: Zu. Der Hund der Rachmutigen (?)
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.7
Kampfszene 1908

Bleistift, aquarelliert, 26,2 × 34,9 cm
Sign. und dat. u.r.: Groß 30. XII. 08
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.8
Nun ade du mein lieb Heimatland 1909

Schwarze Tusche, aquarelliert, 21,4 × 26,4 cm
Sign. und dat. u.r.: Groß 4.1.09; verso: Gedichtillustration der alten Volkslieder »Nun ade du mein lieb Heimatland« im Jahre 2000.
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.9
Haus am Wasser 1909

Bleistift, schwarze Feder, Farbstifte, Wasserfarben, 22,2 × 31,7 cm
Sign. und dat. o.l.: Groß Februar 09; verso: Figurenskizzen
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.9

X.10

X.10
Wirtshausszene 1909

Bleistift, 26 × 35 cm
Sign. und dat. o.l.: Grosz 2. 4. 1909
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.11

X.11
Karikatur 1909

Schwarze Feder, aquarelliert, 20,4 × 22,8 cm
Sign. und dat. o.r.: Grosz 09; verso:
Beim Alpenglühen
A. (zu seinem Freunde, einem Leutnant).
Sieh mal wie die Jungfrau dort zu mir herüberleuchtet.
Leutnant. Äh, selbstverständlich, bin ja jewohnt Aufmerksamkeit junger Damen auf mich zu ziehen.
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.13

X.12
Karikatur 1909

Schwarze Feder, aquarelliert, 12,5 × 28,5 cm
Sign. und dat. u.l.: Groß erf. u. gez. 09. Jan.
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.13
Café »Verlorenes Glück« 1912

Rohrfeder, farbige Kreide, 22,9 × 21,3 cm
Dat. u.l.: 24.6.12
Privatsammlung

Lit.: Sabarsky 1986, Nr. 25.

X.14
Meistbietend 1912

Farbige Kreide, 28 × 22 cm
Sign. u.r.: Groß
Bez. u.l.: Meistbietend
Braunschweig, Auktionshaus Brandes

X.14

X.15

X.15
Keilerei II 1912

Feder, aquarelliert, 29,5 × 21 cm
Sign. u.r.: Grosz
Privatsammlung

Während Grosz' Studienzeit in Berlin bei Emil Orlik (seit 1912) entstehen mehrere Zeichnungen, die sich formal von der ornamentalen, vom Jugendstil beeinflußten Linie entfernen und sich thematisch mit dem Leben der sozial benachteiligten Schichten auseinandersetzen. Der Einfluß Orliks, aber auch der Alfred Kubins, ist deutlich sichtbar. Die wirklichkeitsnahe Schilderung des Großstadtgetriebes ist eine Vorformulierung der späteren Straßenszenen, die allerdings in der Darstellung weit über die realistisch gesehenen Szenen hinausgreifen.

X.16

X.16
Entree der Clowns 1912/13

Aquarell über Feder, 19 × 26,7 cm
Sign. und bez. u.r.: G. Grosz Entree der Clowns
New York, Richard L. Feigen & Co.

X.17

X.18

X.19

X.17
Das Ende des Weges 1913

Aquarell über Bleistift, 27,7 × 21,7 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1913
New York, The Museum of Modern Art, Ankauf

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Abb. 4. – Hess 1982, Abb. 24, S. 37.

Zeichnungen mit der Darstellung von Erhängten entstehen bereits 1912 (zum Beispiel die Zeichnung »Herberts Ruh« von 1912). Das Blatt verweist mit einem für 1913 ungewöhnlichen Zeichenstil noch einmal auf die Zeichnungen mit sozialer Thematik von 1912. Später nimmt Grosz das Thema des Erhängten erneut auf (siehe: Interregnum, Nr. 31; Dückers 1979, S II,31 und Kat. Nr. X.117).

Die Aufnahme einmal gefundener Formulierungen, wie hier der Waschtisch mit Eimer (vgl. die Studie »Waschtisch« von 1912, Abb. in: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 14, S. 14), hat Grosz auch später beibehalten.

X.18
Harem um 1914

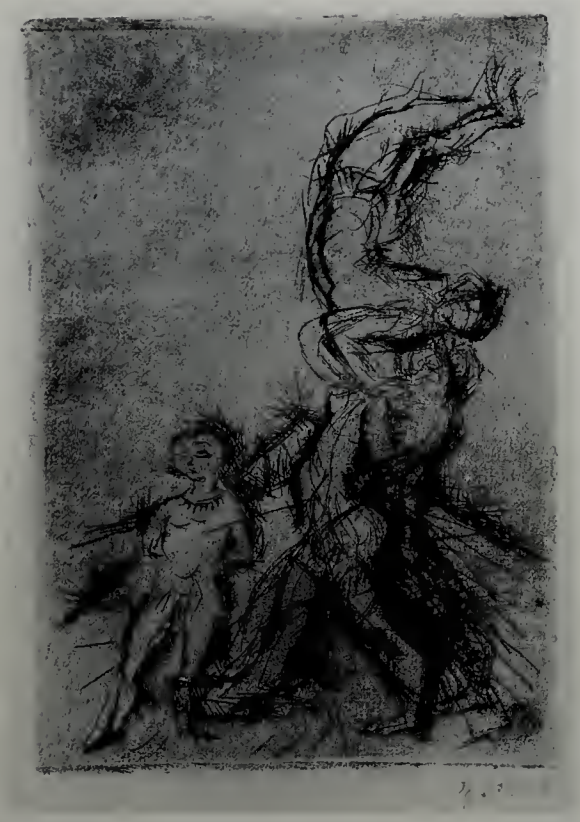
Feder, 20 × 23,2 cm
Sign. u.r.: Grosz; bez. u.l.: Harem
Bremen, Privatsammlung

Lit.: Hess 1982, Abb. 18, S. 32.

X.19
Café Josty 1914

Feder, laviert, 30,1 × 18,4 cm
Sign. und bez. u.r.: Grosz Cafe Josty
Sign. u.l.: Grosz
New York, Privatsammlung Elsa Ross-Greifinger

Die Zeichnung thematisiert den einsamen Caféhausbesucher, den Grosz 1916 in den Gemälden »Der Liebeskranke« (Kat. IX.6) und »Das Caféhaus« zum Hauptmotiv macht.



X.20

X.20
Akrobaten 1914

Kaltnadel, 14,7 × 9,8 cm
Bez. u.r.: Groß.14.
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 15.

X.21

X.21
Lasterhöhle 1914

Radierung, 15,1 × 24,9 cm
Bez. u.r.: Grosz
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 17.

X.22
Zu E.A. Poe: Der Untergang des Hauses Usher um 1915

Farbige Kreide, 29 × 22,5 cm
Bez.u.l.: Zeichnung zu E. A. Poe
Der Untergang des Hauses Usher
Num. u.l.: 14
Berlin, Galerie Nierendorf

X.22

X.23

X.23
Cafészene 1915
Ober zwei kleine Pils

Rohrfeder, farbige Kreide, 22,4 × 29,1 cm
Sign. u.r.: Grosz
Dat. u.l.: 1915
Schrift in der Darstellung o.l.:
Ober zwei kleine Pils
Privatsammlung

Lit.: Sabarsky 1986, Nr. 37.

X.24

X.24

Attentat 1915

Lithographie, 19 × 24,5 cm
Sign. und dat. u.r. bzw. u.l.: Grosz 15
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 29. – Hess 1982, S. 47, Abb. 34.

Die Darstellung erinnert an die apokalyptischen Visionen und explodierenden Städte des Berliner Malers Ludwig Meidner, mit dem Grosz seit 1915 befreundet war und über den er die Brüder Herzfeld kennenlernte (siehe Kat. I.4b). Die Zeichnung geht dem Gemälde »Explosion« von 1917 voraus (New York, The Museum of Modern Art; Kat. IX.10). Ebenfalls 1915 entstand eine sehr verwandte Zeichnung mit dem Titel »Fliegerbombe« (siehe Abb. S. 325). Die futuristisch ineinandergeschachtelten Bewegungsabläufe und die schwankenden Häuserfronten sind erste Formulierungen der nachfolgenden, im Lineament sehr reduzierten Straßenbilder. Sie symbolisieren die tiefe Erschütterung und das Aufbrechen aller bürgerlichen Wertvorstellungen durch den Krieg.

X.25

Krawall der Irren 1915/16

Feder, 32 × 23,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

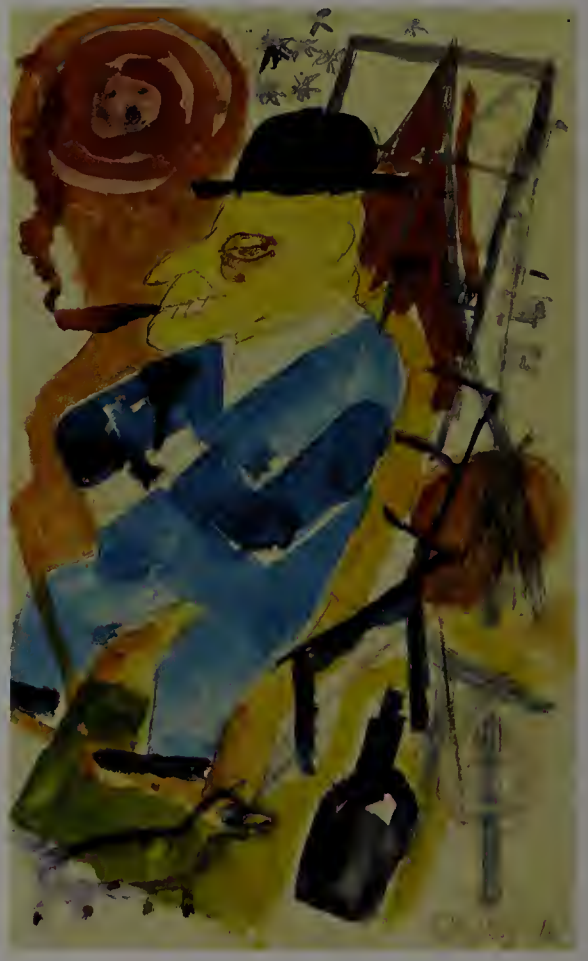
Lit.: Bazalgette 1926, Abb. (S. 25). – Alexander Dückers: »Krawall der Irren« – Eine Weltlandschaft von George Grosz, in: Festschrift to Erik Fischer. European drawings from six centuries, Kopenhagen 1990, S. 21–27. – Hess 1982, S. 58, Abb. 41. – Das Berliner Kupferstichkabinett. Ein Handbuch zur Sammlung, hg. v. Alexander Dückers, Berlin 1994, Nr. VIII.25, S. 460.

Eines der frühesten Blätter, in denen sich der lineare, scharfkantige Zeichenstil und die inszenierte Darstellung durchsetzt. Grosz verzichtet auf alle aufwendigen graphischen Elemente und beschränkt sich auf eine einfache, bewußt infantile Struktur, die nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst in seinen Zeichnungen vorherrscht. Das Thema ist eine aus den Fugen geratene Welt. Der Irrsinn des Krieges wird zum Alltag des bürgerlichen Lebens. Infernalische Gesichte in den Straßen der Großstädte finden sich in dieser Zeit auch bei anderen Künstlern, etwa bei Max Beckmann, der ebenfalls versucht, ein Psychogramm des martialisch gestimmten deutschen Bürgers zu erstellen. Die Straße wird zum Versammlungsort aller bösen Geister, zu einem Pandämonium. Leopold Zahn schrieb 1920 in seinem Aufsatz »Über Infantilismus in der neuen Kunst«: »Sein [Grosz'] Infantilismus ist bewußte und gewollte Stilform, abgeleitet von Zeichnungen, wie sie die ungelenke Hand eines gamins auf Häuserwände hinkritzelt. Aus der Perspektive eines frühreifen, verderbten Straßenjungen versucht George Grosz die Großstadt zu sehen, u. zeichnet jene trostlosen Viertel der Peripherie, wo der Mensch von Kindesbeinen an von den Bildern der Not, des Lasters und des Verbrechens umstellt ist. Herzlos und höhnisch grimassierend zeigt er auf die Gemeinheit hin, die er unter allen Hüllen zu entdecken weiß... Der infantile Zeichenstil George Grosz' ist Ausdrucksmittel einer fürchterlichen Satyre von eminent sozialer Bedeutung.« (In: Das Kunstblatt, 4. Jg., 1920, S. 86.)

X.26

Der Trinker 1916

Aquarell, 16,5 × 10 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1916
Düsseldorf, Privatsammlung



X.26

X.25

X.27

X.27
Selbstbildnis 1916

Kohle, 32,7 × 21 cm
Bez. u.r.: Grosz Januar. 1916.
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Abb. 8. – Ausst. Kat. Hamburg 1975, Abb. 48, S. 32.

X.29

X.29
Die Familie um 1916

Rohrfeder, Pinsel, Tusche, 28,4 × 22 cm
Sign. u.r.: Grosz
Milwaukee (WI), The Marvin and Janet Fishman Collection

Lit.: Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909–1936. Sammlung Marvin und Janet Fishman, hg. v. Reinhold Heller, München 1991, S. 58, Nr. 49.

X.28

X.28
Tumult 1916

Rohrfeder, 44 × 34 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1916
Num. u.l.: 6
Berlin, Galerie Nierendorf

X.30

X.30
Die Tätowierten 1916

Feder, Tusche, 37,5 × 30,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Bez. und dat. u.l.: Die Tätowierten. Juli 16
Num. verso: 10
Bremen, Privatsammlung

Lit.: Auktionskatalog, Nr. 169, Kornfeld und Klipstein, Bern 1979, Nr. 493, Abb. S. 71. – Kunst aus privaten Sammlungen im Lande Bremen, Bremen 1985, Nr. 132.

X.31
Der Goldgräber 1916

Feder, 41 × 29,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Bez. und dat. u.l.: Der Goldgräber July 16
Hamburg, Privatsammlung

Lit.: I. B. Neumann: Bilderhefte, Heft 4, Graphisches Kabinett, Berlin 1916, Abb. S. 43. – Creative Art Magazine, Mai 1933, S. 344. – Hess 1982, Abb. 49, S. 63.

Die Zeichnung steht in engem Zusammenhang mit den ersten beiden Blättern der »Ersten George Grosz-Mappe« (Kat. X.151.1 und 2; Dückers 1979, M I,1 und M I, 2) und der Zeichnung »Old Jimmy/ Der Goldgräber« von 1916 (Abb. in: Neue Jugend, Juli 1916). Mit zahlreichen Details schildert Grosz seinen Traum von einem wilden, freien Leben in Amerika, nicht nur in Zeichnungen, sondern auch poetisch, so in dem »Gesang der Goldgräber« (erschienen in der Zeitschrift »Neue Jugend«, 1917, wieder abgedruckt in: Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918, hg. v. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig 1981, S. 50 ff.).

X.32
Lustmord in der Ackerstraße 1916/17

Feder, Tusche, 35,6 × 27,5 cm
Bez. u.: Jack the Killer – drawing by Dr. William King Thomas
Wien, Privatsammlung

Lit.: Wolfradt 1921, Abb. 23. – George Grosz, Die Gezeichneten, Berlin 1930, Abb. S. 23. – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 151, Abb.S. 37. – Ausst.Kat. Parma 1971, Abb. 9. – Dückers 1979, E 43 und SI, 32. – Hess 1982, S. 71, Abb. 55.

Grosz hat mehrfach unter verschiedenen Pseudonymen gezeichnet. In einem Brief an Robert Bell von Ende September 1915 schreibt Grosz: »Ich bin grenzenlos einsam d.h. ich bin allein mit meinen Doppelgängern, fantomatische[n] Figuren, in denen ich ganz bestimmte Träume, Ideen,

X.31

Neigungen usw. real werden lasse. Ich fetze gleichsam 3 andere Personen aus meinem inneren Vorstellungenleben heraus, ich glaube selbst an diese vorstellenden Pseudonyme. Allmählich sind drei fest umrissene Typen entstanden. 1. Grosz. 2. Graf Ehrenfried, der nonchalante Aristokrat mit gepflegten Fingernägeln, darauf bedacht, nur sich zu kultivieren, mit einem Wort: der aparte aristokratische Individualist 3. Der Arzt Dr. William King Thomas – der mehr amerikanisch-praktisch materialistische Ausgleich in der Mutterfigur des Grosz.« (Zit. nach: Knust 1979, S. 30 f.) In einem »Führer durch die Kriminal-Schau, Internationale Polizei-Ausstellung«, Düsseldorf 1926 (Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, George Grosz-Archiv) aus dem Besitz von Grosz ist unter der Nummer 79 die Totenmaske von Will. King Thomas abgebildet. Der Reeder Thomas hatte aus versicherungsbetrügerischen Absichten 1875 im Hafen von Bremerhaven sein Schiff in die Luft gesprengt, wobei Hunderte von Menschen den Tod fanden (vgl. Dückers 1979, S. 142).

Sowohl das Blatt »Lustmord in der Ackerstraße« als auch die Zeichnung »Apachen« hat Grosz in das Sammelwerk »Ecce Homo« aufgenommen. Die Abfolge der hundert Zeichnungen und Aquarelle ist nicht von Grosz, sondern von seiner Frau Eva und seinem Verleger Herzfelde festgelegt worden. Sie läßt sich als einen aufeinanderbezogenen bildnerischen Querschnitt durch die Gesellschaft lesen. Für eine thematische Ordnung spricht auch die Vernachlässigung der Entstehungszeit der Zeichnungen, die zum Teil falsch datiert wurden (vgl. Dückers 1979, S. 207 ff.).

»Ecce Homo« ist weit mehr als das Herbarium des »Spießerbiologen« (Walter Mehring) Grosz. Erbarmungslos sind die verwelkten Exemplare einer niedergehenden Ordnung zeichnerisch konserviert. Das Individuum fristet seine Existenz zwischen vertierter Sexualität und blutrünstiger Gewalt. Die kleinbürgerlichen Maximen des Spießers sind längst überschritten. Der menschenkundliche Zeichner Grosz läßt nur die entartete Spezies gelten. Die jeder sittlichen Vorstellung enthobene männliche Mörderfigur findet ihre Erlösung unter dem Beil des Henkers. In dem noch pubertären Mädchen reift bereits die künftige Prostituierte. Während beispielsweise Max Beckmann in seiner Lithographie »Martyrium« der 1919 entstandenen Folge »Die Hölle« den Tod Rosa Luxemburgs als Konsequenz ihres politischen Engagements schildert, beharrt Grosz auf seiner Vorstellung von dem auf den Sexus reduzierten passiven Weib, das den Lustmord geradezu heraufbeschwört.

Seit etwa 1912 thematisiert Grosz den Mord in seinen verschiedenen Spielarten als Raub- oder Lustmord. Der Lustmord erscheint als die äußerste Metapher der sexualpathologischen Verirrung und als Sinnbild der totalen Auflösung aller moralischen Werte. In seinen Erinnerungen schrieb Grosz, bezogen auf seine Zeichnung »Apachen (Anschließend spielten sie Karten)« von 1916/17 (»Ecce Homo«; Kat. X.157. 58): »Die Katastrophe hatte begonnen ... Ich zeichnete Betrunkene, Kotzende, Männer, die mit geballter Faust den Mond verfluchten, Frauenmörder, die skatspielend auf einer Kiste sitzen, in der man die Ermordete sieht ... und einen angstvoll guckenden Mann, der sich die Hände wäscht, an denen Blut klebt.« (In: Autobiographie 1983, S. 102.) Eine nähere Betrachtung verdeutlicht den für die Zeichnungen und Aquarelle des Sammelwerkes »Ecce Homo« typischen, detailversessenen, messerscharfen Erzählstil. Im billigen Ambiente einer Souterrainwohnung dominiert zunächst das stumpfsinnige Trio am runden Tisch, ehe sich durch die Entdeckung der grausigen Attribute eines viehischen Mordes eine andere Rezeptionsebene einstellt. Die wie in einem Vexierbild versteckten weiblichen Körperteile und die dazugehörigen Mordwerkzeuge inszenieren einen anderen Blick auf das Thema als das inhaltlich verwandte und ebenfalls in »Ecce Homo« veröffentlichte Blatt »Lustmord in der Ackerstraße«. Während der dort zentral in das Bild gelegte zerstückelte Frauenkörper sofort das Verbrechen anzeigt und der sich waschende Täter als pathologische Figur deutlich wird, haben wir es hier mit der Sensation einer unfaßbar kalten Brutalität zu tun, die von Grosz episch ausgebreitet wird. Kartenspieler am runden Tisch sind ein häufiges Motiv in seinen Zeichnungen, immer Ausdruck eines stupiden Müßiggangs (vgl. das Blatt »Quergebäude vier Treppen« von 1916 in »Ecce Homo«; Kat. X.157.49), dessen spielerischer Fanatismus und dessen grausame Gleichgültigkeit im Zusammenhang mit dem Mord (»als alles vorbei war, spielten sie Karten«) den Betrachter fassungslos zurückläßt. Grosz spielt bewußt mit der im Titel anklingenden sensationslüsternen Schlagzeilen-Dichtung entsprechender Tageszeitungen. Nahezu genüßlich breitet er nicht nur in den Details der Gebrauchsgegenstände, sondern auch in der Gestik der Hauptdarsteller – Abwischen der blutigen Hand am Hemd, blödes Grinsen über den Vorteil eines guten Blattes – den erzählenden Charakter der Zeichnung aus. Selbst für die Antwort auf die Frage, wer der Mörder sei, hinterläßt er winzige Spuren, die die Kombinationsgabe des Betrachters voraussetzen. Die Mörder sind nicht eindeutig einer sozialen Schicht zuzuordnen. Ihre Klassifizierung als »Apachen« verweist sie in den exotischen Bereich der blutrünstigen Wilden in der Trivialliteratur. Die Positionierung der Zeichnung innerhalb der Mappe »Ecce Homo«, eingereiht zwischen einem lockenden Weib (»Vor dem Tee«, Kat. X.157. 56), der sexuellen Spannung eines »Ungleichen Paares« (Kat. X.157. 57) und dem Fazit »Der Mensch ist gut« (Kat. X.157. XII), steigert die groteske Weltsicht, die Grosz hier vorträgt.

X.33
Verwesung 1916/17

Aquarell über Feder, 56 × 46 cm
Sign. u.r.: Grosz
Bourg-La-Reine, Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 62.

X.33

X.32

X.34

X.34
Straßenszene mit Zeichner 1916/17
Feder, 33,4 × 21,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, S. 9, Nr. 5. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 70, S. 49.

Grosz stellt sich in diesem Blatt als scharfbeobachtenden Zeichner über die Szene. Das Aufbrechen aller perspektivischen und proportionalen Ordnungen läßt die Welt aus den Fugen geraten. Als Künstler bindet er die destruktive Realität in die Harmonie seines zeichnerischen Gefüges. Die Anlehnung an primitive anonyme Wandzeichnungen als rohester zeichnerischer Formel verschärft und reduziert seine Mittel in radikaler Weise. In die kindhafte Zeichensprache, mit ihren Phantasien, den zeichenhaft verkürzten Formen für Gestirne, Häuser, Schiffe und Pflanzen, in diesen Kosmos fällt der nackte Mensch als deformiertes Geschlechterpaar wie ein Ungeheuer ein. Seine Häßlichkeit dominiert die scheinbar naiv strukturierte Welt und verwandelt sie in eine Metapher der Bedrohung.

X.35

X.35
Fliehender Mann (Zum Fall Grosz von Franz Jung) 1917

Rohrfeder, 46 × 58,5 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1917
Bez. u.l.: Zeichnung zum Fall Grosz von Franz Jung
Widmung u.r.: 11.10.62 To Arthur in appreciations for your marveless work in the Grosz exhibition Berlin. Peter & Martin Grosz
Berlin, Galerie Nierendorf

X.36

X.36
Olympia-Kino, Berlin 1917
Berlin Alexanderplatz

Rohrfeder, 29 × 22,6 cm
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1985, Nr. 50.

X.37

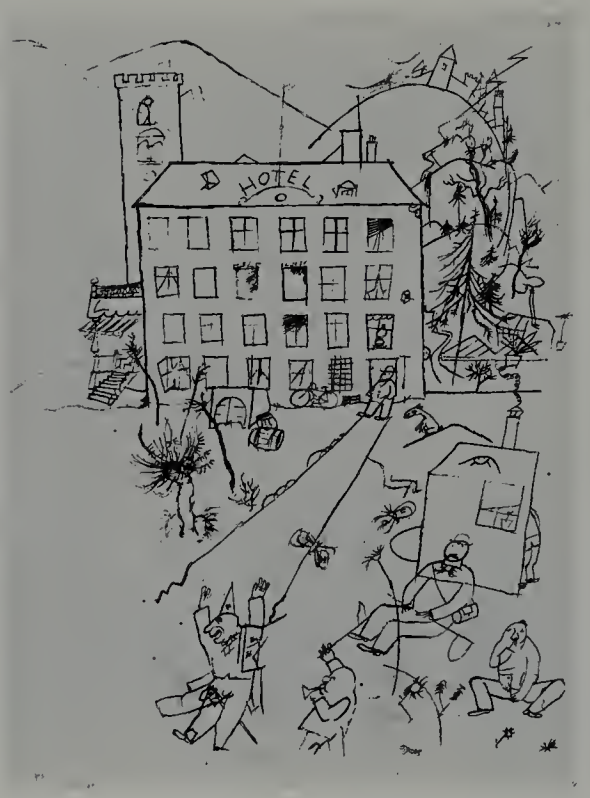
X.37
Eigenbrödelei 1917

Pinsel, Tusche, 28,5 × 22,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Bez. u.l.: 106. Eigenbrödelei; verso: Nr. 36 Eigenbrödler Grosz 1917, für Gedicht
Bremen, Privatsammlung

X.38
Sanatorium 1917

Feder, 61,4 × 43,3 cm
Bez. sign. und dat. u.l.: Sanatorium 1917 Grosz
Köln, Museum Ludwig

Lit.: Hess 1982, Abb. S. 69. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 34, Abb. 53.



X.38

Die Zeichnung beschreibt sowohl seine unmittelbare Erfahrung in der Nervenheilanstalt in Guben und Görden (5.1. bis 26. 4. 1917) nach Grosz' zweiter Einberufung zum Militärdienst als auch den Zustand der Gesellschaft, wie Grosz ihn in dieser Zeit empfand. Der Strich ist bewußt primitiv auf die brutale Direktheit von Toilettenkritzeleien reduziert. Die Pferdegestalt rechts der Haustür ist nahezu unverändert von einem Graffito in der Toilette des Kaufhauses Wertheim übernommen. (Siehe: Abortzeichnung bei Wertheim, in: Krankenjournal; Kat. XI.1916/1–5.)

X.39

X.39
Die Tragödie des Masturbanten Mehring 1917

Rohrfeder, 51,1 × 36,6 cm
Sign. u.r.: Grosz
Bez. u.l.: Die Tragödie des Masturbanten M.
Dat. verso u.r.: 17
New York, Privatsammlung Elsa Ross-Greifinger

Lit.: Wolfradt 1921, Abb. 27. – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 158, Abb.S. 40. – Hess 1982, Abb. 54, S. 70.

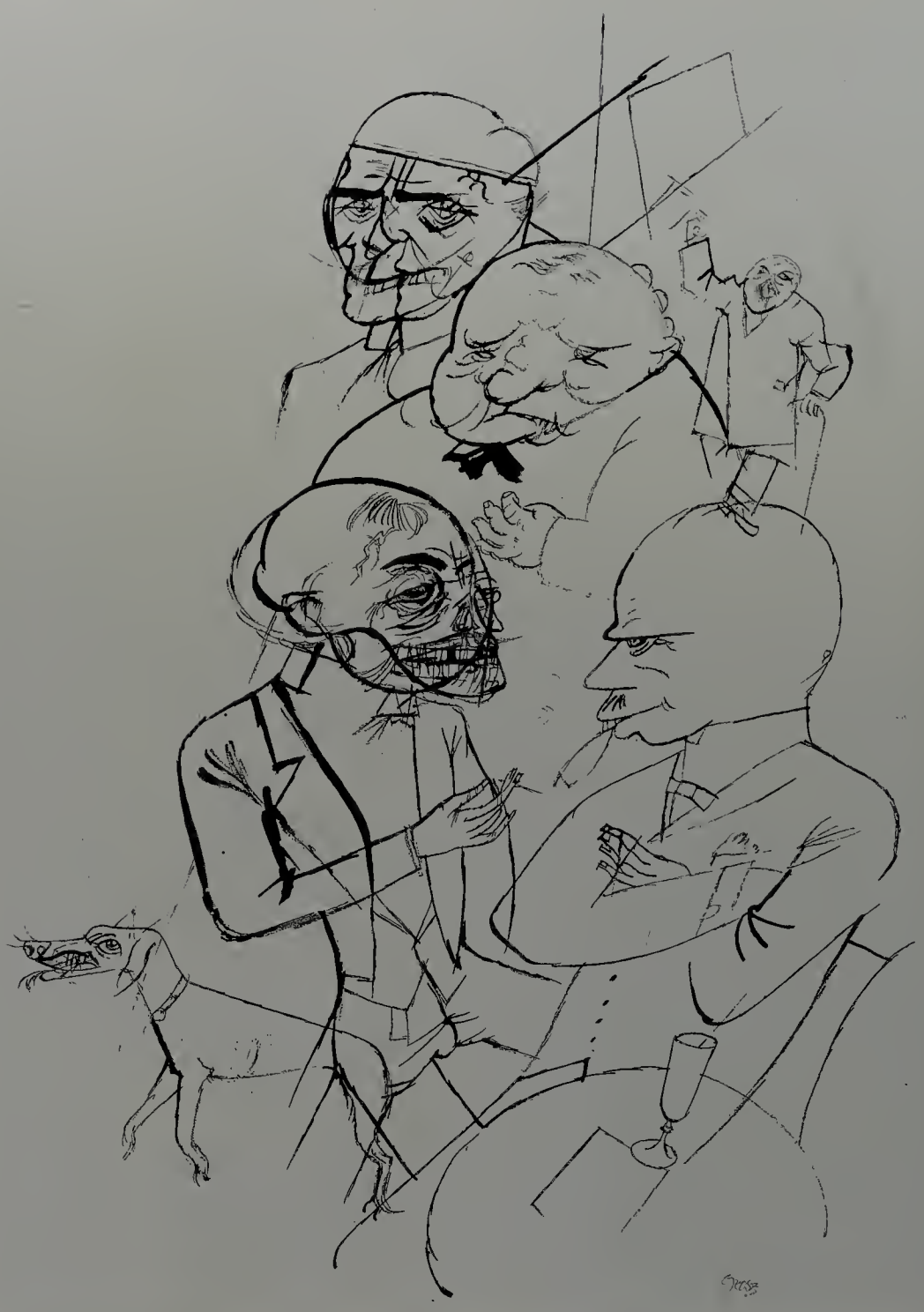
X.40

X.40
Picknick um 1917

Feder, 22 × 28,5 cm
Bez. u.r.: Grosz
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, Kat. Nr. 22, Abb. S. 6.

1917 entstanden mehrere Zeichnungen mit transparenten Schädelformen, deren Bedeutung ambivalent bleibt. Einerseits mahnen sie als Vanitas-Motiv an die Vergänglichkeit aller Individuen, gleich welcher Schicht sie angehören, andererseits verweisen sie auf die todbringende und vom Tod anderer lebende Geschäftigkeit (vgl. die nachfolgende Zeichnung »Gegensätze«; Kat. X.41). In »Picknick« ist eher die Völlerei, die hemmungslose Genußsucht thematisiert, die hier im Tod einen Partner findet, über dessen Gestalt bereits der Sarg zum offenen Grabe getragen wird.



X.41

X.41
Gegensätze um 1917

Pinsel,Tusche, 59 × 46,1 cm
Sign. u.r.: Grosz
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, Nr. 8, Abb. S. 4. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 63, S. 43. – Zeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausst.Kat. Staatsgalerie, Stuttgart 1984, Nr. 93.

X.42

X.42
Christmas Brothers 1917
Negertanz

Federzeichnung, 28,4 × 22,4 cm
Bez. verso: NG, 26 Negertanz Grosz 1917
New York, The Museum of Modern Art,
Schenkung Carol O. Selle

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Nr. 13.

Die Zeichnung wurde auf dem Umschlag des Programmheftes »Schall und Rauch«, 1. Jg., 1920, Heft 3, reproduziert (hier »Niggertanz« untertitelt, siehe Abb. S. 220).

X.43

X.43
Nachtkaffeehaus um 1917

Feder, 35,8 × 21 cm
Bez. u. l.: Nachtkaffeehaus
Sign. u.r.: Grosz
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, Nr. 12, Abb. S. 57.

X.44
Caféhaus 2 1917

Rohrfeder, Tusche, 40,5 × 34 cm
Sign. und dat. u.M.: Grosz 17 July; sign. u.r.: Grosz
Bez. u.l.: Caféhaus 2
Hamburg, Privatsammlung

X.44

X.45

X.45
Kaschemme um 1917

Pinsel, Tusche, 37,5 × 32 cm
Milwaukee (WI), The Marvin and Janet Fishman Collection

Lit.: Vom Expressionismus zum Widerstand. Kunst in Deutschland 1909–1936. Sammlung Marvin und Janet Fishman, hg. v. Reinhold Heller, München 1991, S. 58, Nr. 49.

X.46
Niederkunft 1917

Aquarell über Feder und schwarzer Tusche,
50,8 × 35,3 cm
Bez., dat. und sign. u.r.: Grosz August 17
Südende dem Theodor Däubler zur Erinnerung
in Herzlichkeit 25. März 1918 Babelsbergstr.
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart,
Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, Nr. 7, Abb.
S. 54. – Dückers 1979, S I, VI. – Zeichnungen
des 19. und 20. Jahrhunderts. Ausst.Kat.
Staatsgalerie, Stuttgart 1984, Nr. 94.

Das Aquarell wurde 1923 in dem Sammelwerk »Ecce Homo« als Blatt Nr.VI (vgl. Kat. X.157. VI) reproduziert und war in dem Prozeß, der gegen Grosz wegen Verbreitung unzüchtiger Darstellungen geführt wurde, Gegenstand der Anklage und unter den fünf Aquarellen, die aus der Mappe entfernt werden mußten.

X.47

X.47
Selbstbildnis 1917

Rohrfeder, 32 × 21 cm
Sign. u.r.: Grosz
Bez. und dat. u.r.: Selbstporträt 1917
Berlin, Galerie Nierendorf

X.48

X.48
Aufruhr 1917/18

Feder, Tusche, 47 × 30,8 cm
Sign. und dat. u.l.: 1918 Grosz
Berlin, Galerie Nierendorf

X.46

X.49

X.49

Whisky 1918

Aquarell über Rohrfeder, 60 × 35,5 cm
Sign., dat. und gewidmet u.l.: Grosz Sept. 1918 Südende Herrn Kunstkritiker Däubler zur Erinnerung und zur Erbauung und Anregung
Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, Abb. S. 17. – Ausst.Kat. Berlin – Paris, Paris 1978, Abb. S. 178. – Dückers 1979, SI, II.

Das Blatt ist in dem Sammelwerk »Ecce Homo« von 1923 unter der Nr.II reproduziert (vgl. Kat. X.157.II).

X.50

Südende 1918
Chicago. A Piece of My World

Aquarell über Feder und Tusche,
46 × 53,5 cm
Sign., bez. und dat. u.r.: »Grosz 5 June 1918 Südende«; verso: numeriert, datiert, betitelt: a piece of my world. Chicago 1918
Düsseldorf, Privatsammlung

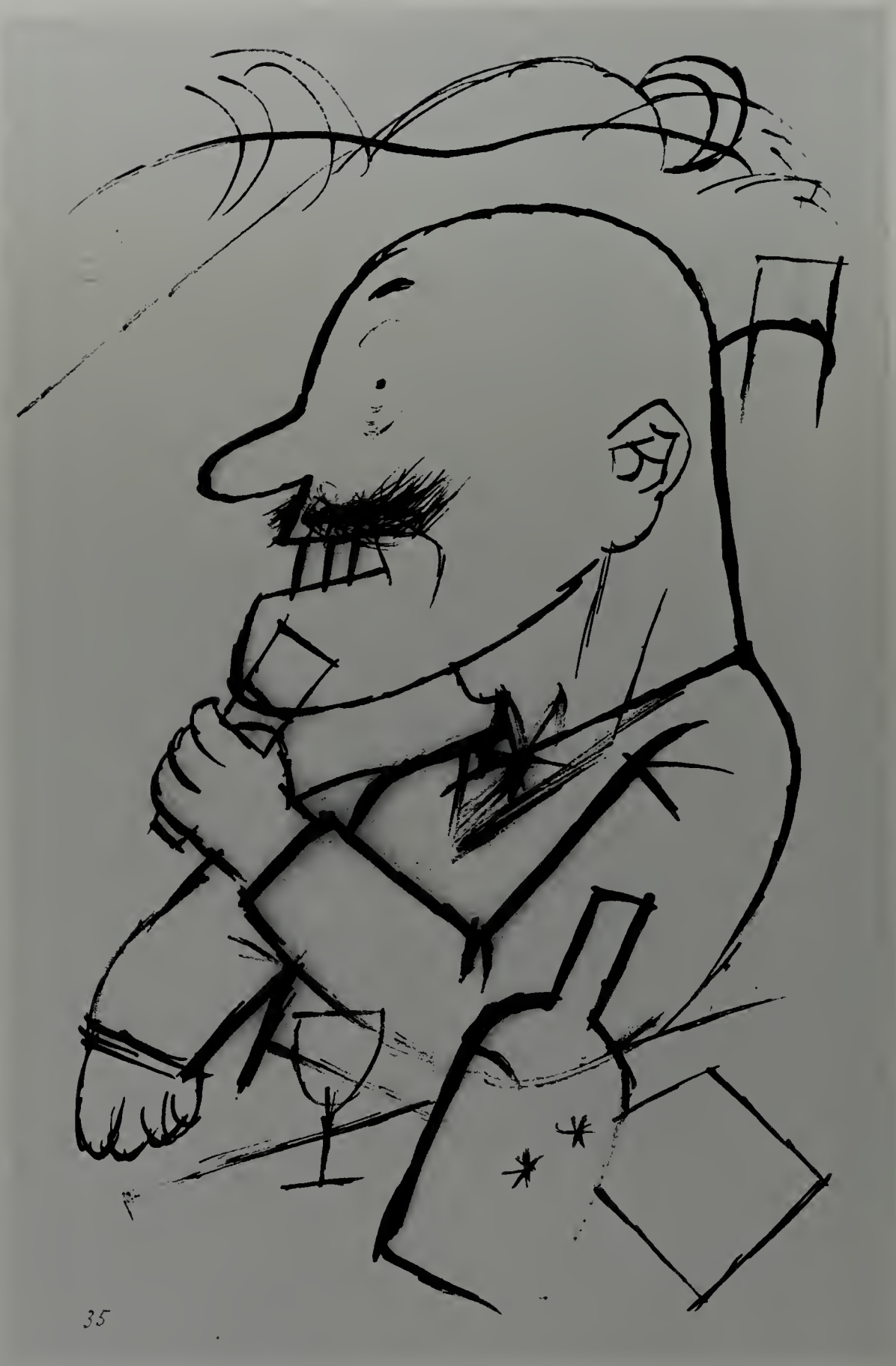
Lit.: Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S. 536, Nr. 3. – Sabarsky 1986, Nr. 59.

Der in der Literatur häufig auftauchende Titel »A Piece of My World« bezieht sich auf die verso befindliche Bezeichnung. Grosz hatte damit aber lediglich das Blatt als Beitrag zu der Ausstellung »A Piece of My World in a World Without Peace« von 1946 in New York festgelegt (siehe: »A Piece of My World in a World Without Peace«. Ausst.Kat. New York Associated American Artists Galleries, mit Textbeiträgen von George Grosz, Ben Hecht und Wieland Herzfelde, New York 1946), die anschließend auch in Chicago gezeigt wurde.

X.50

X.51

X.52



X.53

X.51
Straße 2 um 1918

Feder, 46 × 29,5 cm
Bez. u.l.: Straße 2
Hamburg, Privatsammlung

X.52
Der besessene Forstadjunkt 1918

Umdrucklithographie, 41,8 × 55 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 45.

X.53
Der absolute Monarchist 1918

Tuschpinsel, 46 × 29,5 cm
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 44. – Dückers 1979, S I, 35.

Das Blatt wurde als Offsetdruck in dem Sammelwerk »Ecce Homo« 1923 als Nr. 35 reproduziert (vgl. Kat. X.157.35).

X.54
Friedrichstraße 1918

Feder, Tusche, 48,9 × 32,4 cm
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Dückers 1979, E 49 und SI, 1.

Die Zeichnung wurde als Photolithographie gedruckt und erschien 1923 in dem Sammelwerk »Ecce Homo« als Blatt Nr. 1 (vgl. Kat. X.157.1).

X.54

X.55

X.55

Belebte Straßenszene um 1918

Feder, 55,8 × 38 cm
Sign. u.l.: Grosz
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 57.

Diese Straßenszene zeigt eine Versammlung verschiedener Personen aus dem Umkreis von George Grosz. Im Vordergrund in der Mitte in Wandertracht der Freund Robert Bell, hinter ihm, im Profil, der Schwager und Maler Otto Schmalhausen. Oberhalb von Schmalhausen der Kunstkritiker Theodor Däubler, dem, von rechts kommend, offenbar die Dichterin Else Lasker-Schüler begegnet. An die Giebelwand projiziert, an seinem Schreibtisch die Szene beobachtend, der Freund und Dichter Max Herrmann-Neisse (vgl. Kat. IX.23 und IX.37).

X.56

Der Mädchenhändler 1918

Aquarell über Feder, 31,7 × 23,8 cm
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Lit.: Hess 1982, Abb. S. 75. – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Abb.S. 6. – Dückers 1979, SI, VIII.

Das Aquarell wurde 1923 in dem Sammelwerk »Ecce Homo« als Blatt Nr. VIII reproduziert (vgl. Kat. X.157.VIII).

X.56

X.57

X.57
Der Fall G. 1918

Aquarell über Rohrfeder, 47 × 31 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1918
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Hess 1982, Abb. S. 77. – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Abb.S. 6. – Dückers 1979, SI, X.

Reproduziert in dem Sammelwerk »Ecce Homo« von 1923 als Tafel Nr. X unter dem Titel »Johannisnacht« (Kat. X.157.X).

X.58

X.58
Selbstmörder um 1918

Aquarell über Rohrfeder und Tusche,
50,8 × 36,5 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1918
Berlin, Galerie Nierendorf

X.59
Die Gesundbeter 1918

Feder, 50,8 × 36,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
New York, The Museum of Modern Art,
A. Conger Goodyear Fund

Lit.: Dückers 1979, MIII, 5.

Nach einer mündlichen Mitteilung von Wieland Herzfelde an Alexander Dückers (siehe: Dückers 1979, S. 193) hat sich Bertolt Brecht in seinem Gedicht »Legende vom toten Soldaten« auf die Zeichnung von Grosz bezogen:
»Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus
Und grub mit geweihtem Spaten den
Gefallenen Soldaten aus.
Der Doktor besah den Soldaten genau
Oder was von ihm noch da war
Und der Doktor fand, der Soldat war k.v.
Und er drückte sich vor der Gefahr.«
(In: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1976, Bd. 8, S. 256 ff.)
Die Zeichnung erschien 1920 als Photolithographie in der Mappe »Gott mit uns« als Blatt Nr. 5 (Kat. X.153.5).

X.59

X.60
Trauermagazin 1918/19

Feder, Tusche über Bleistift, 48,5 × 32 cm
Sign. u.r.: Grosz
Später dat. u.l.: 1919
Frankfurt a. M., Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. documenta 3, Handzeichnungen, Kassel 1964, Abb. S. 82. – Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz. Ausst.Kat. Kunsthalle, Düsseldorf 1967, Nr. 115, S. 40. – Peter Nisbet (Hg.): German Realistic Drawings of the 1920s. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1986, Nr. 44, Abb. S. 109 (»Street Scene«).

Der komplizierte Aufbau der Zeichnung erweckt den Eindruck, als habe Grosz mehrere seiner Zeichnungen übereinandergelegt, um eine möglichst dichte Struktur zu erreichen. Den rechts unten gezeichneten Kopf von Paul Westheim wiederholt Grosz in der farbigen Zeichnung »Fern im Süd das schöne Spanien« (Kat. X.69). Der rechts im Souterrain am Tisch sitzende Theodor Däubler erinnert an die Zeichnung »Belebte Straßenszene« (Kat. X.55), in der Grosz in ähnlicher Komposition mehrere seiner Freunde und Bekannten aufnimmt. Der Gesichtstyp des Mannes mit der Pickelhaube links unten erscheint noch einmal in der Zeichnung »Café« (Abb. in: Sabarsky 1986, Nr. 65). »Trauermagazin« ist der Name eines noch heute in Berlin existierenden Beerdigungsinstitutes.

X.60

X.61
Stammtischstudien 1919

Rohrfeder, 50 × 68 cm
Sign. u.r.: Grosz
Widmung u.l.: Für Florian, Inge & Meta herzlichst gewidmet von George Grosz
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 128, S. 84. – Dückers 1979, S I, 10.

Im Sammelwerk »Ecce Homo« 1923 als Blatt Nr. 10 reproduziert (Kat. X.157.10).

X.61

X.62

X.62

Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen 1919

Feder, Pinsel, Tusche, 38,2 × 55,9 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Wieland Herzfelde: Tragigrotesken der Nacht. Träume, Berlin 1920, S. 57. – George Grosz: Das Gesicht der herrschenden Klasse, Berlin 1921, S. 19. – Italo Tavolato: George Grosz, mit 33 Reproduktionen, Rom 1924, Abb. 26. – Max Beckmann: 60 Graphiken/ George Grosz: 60 Zeichnungen. Faltblatt Galerie Nierendorf, Berlin 1966, Abb. 78. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 72, Abb. 108. – Dückers 1979, M III, 8.

Der Titel der Zeichnung greift einen Satz aus Rosa Luxemburgs »Junius-Broschüre« von 1916 auf »... die Dividenden steigen, und die Proletarier fallen« (Rosa Luxemburg: Gesammelte Werke, Bd. 4, Berlin 1974, S. 49 ff.), der sich auf das gegenseitige Abschlachten der Proletarier im Ersten Weltkrieg bezieht und von Grosz auf die revolutionären Ereignisse im Nachkriegsdeutschland angewendet wird.
Erschienen als Blatt Nr. 8 der Mappe »Gott mit uns« von 1920 (Kat. X.153.8).

X.63

X.63

Selbstporträt (für Charlie Chaplin) 1919

Umdruck- oder Photolithographie, 49,5 × 33,5 cm
Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 53. – Wolfradt 1921, Abb. 28 (Zeichnung). – Mynona 1922, o.P. (S. 6). – Bazalgette 1926, Abb. S. 6. – Flavell 1988, S. 30 f., Abb. 4.

1920 hatten die Berliner Dadaisten in der Zeitschrift »Der dada« gegen das Verbot der Chaplin-Filme in Deutschland protestiert (siehe: Der dada 3, Berlin 1920). Grosz war ein begeisterter Anhänger des Films. Auf eine Umfrage von Paul Westheim zu einem neuen Naturalismus hatte Grosz 1922 im »Kunstblatt« geantwortet: »Eine wertvollere und reine Gegenständlichkeit ist und bleibt der Film ... Der Film ist die modernste Bildebene überhaupt, er hat jede dynamische, simultane und futuristische Möglichkeit. Ist es ein Wunder, daß Chaplin und Fatty lebendiger wirken als die beste Kunstausstellung?« Mynona (d.i. Salomo Friedlaender) schrieb 1922 über die Zeichnung: »Frappant! Er ist es, er – unverwechselbar: das ist sein Griffel. Aber führt diese Hand denn auch einen Griffel? Ist es nicht ein Messer? Ein Messer, das geschleudert wird, von einem Prestigeditateur, – nein, von einem kaltblütig wilden Indianer, virtuos geschickt nach einem Opfer zuckt und sich rings herum dicht an dem Umriß des Leibes, fast noch in dessen Haut eingräbt, immer wieder, und zitternd stecken bleibt. Ein grausam seliges Spiel. Welches Auge? Von dionysischer Smartness entzündet. Wenn du, mit tief tauchendem Blicke, das Antlitz dieses Geborenen ergründest, seine Transparenz durchschaust, gerätst du in Bereiche, von denen kein Geborener etwas weiß, obgleich er sie fühlt und glauben soll und muß«. (Mynona 1922, S. 7.)

X.64

X.64
Baltikumer 1919

Feder, Pinsel, Tusche, 45,9 × 59,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.65

X.65
Skizze zu dem Ölbild »Apokalyptische Szene« 1919

Feder, Pinsel, Tusche, 51,3 × 39,5 cm
Bez. u.l.: Skizze zu Ölbild Apokalyptische Szene
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1919
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

X.66

X.66
Tragigrotesken des Wieland Herzfelde 1919

Feder, 44 × 26,8 cm
Sign. u.l.: Grosz
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 178, Abb. S. 55. – Dückers 1979, E 54.

Der Name Maud, der dem Kopf des Gefangenen, wie ein Gedanke entspringt, bezieht sich auf Eva Peter, die spätere Frau von Grosz, der er Maud oder das Anagramm Daum als Kosenamen gab (vgl. Kat. X.78). In der Darstellung hat der Schriftzug Maud vermutlich weniger mit dem Gefangenen am Tisch zu tun als mit der schreitenden weiblichen Rückenfigur. Der Titel des Blattes bezieht sich auf die erste Veröffentlichung in Wieland Herzfelde: Tragigrotesken der Nacht. Träume, Berlin 1920, S. 19, als Illustration der Episode »Der Mord bei Klarenthal« (ohne die beiden Figuren am unteren Rand).

X.67

X.67
In der Bar 1919

Feder, 46 × 59 cm
Bez. u.l.: Im Lokal
Bez. u.r.: In der Bar
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Der blutige Ernst, 1.Jg., 1919, Nr. 4, Abb. – Ausst.Kat. Dresden 1966, Nr. 3, Abb. 2. – Neuerwerbungen Sammlung der Zeichnungen. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1971, Nr. 56, Abb. 66. – Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie und Kupferstichkabinett, Berlin (Ost) 1974, Nr. 94 (hier unter dem Titel: »So leben wir alle Tage«).

X.68

X.68
Ohne Titel 1919

Feder, Aquarell, 36,8 × 29,2 cm
Sign. und dat. u.l.: Grosz 1919
Emden, Kunsthalle, Stiftung Henri Nannen

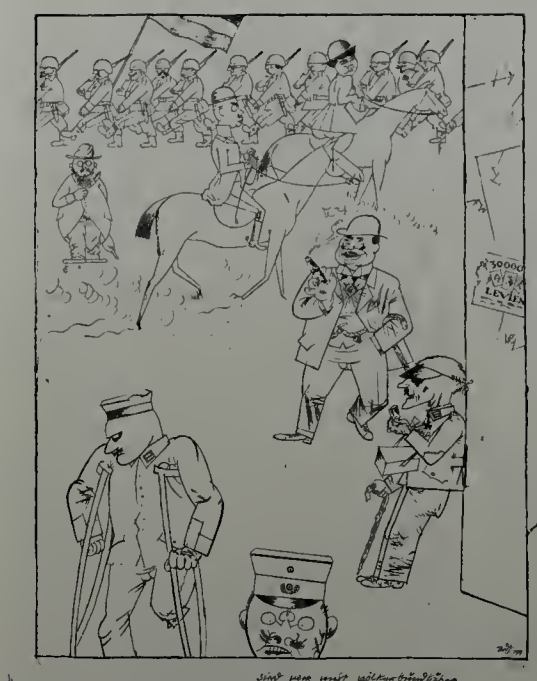
Lit.: Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, Abb. S. 139.

X.69
Fern im Süd das schöne Spanien
1919

Aquarell über Feder, 38 × 30 cm
Sign. u.r.: Grosz
Hamburg, Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 89.

Der futuristische Aufbau der aquarellierten Federzeichnung erinnert an die Gemälde um 1917. Ihr am nächsten ist das farbig stärker ausgeführte Blatt »Nieder mit Liebknecht« ebenfalls 1919 (Sabarsky 1986, Nr. 67). Die sich um die beiden nackten Frauen gliedernden kaleidoskopartigen Einblicke in unterschiedliche Bereiche des Lebens begrenzen sich auf die existentiellen Grundthemen zwischen Eros und Tod. In diesen »Totentanz« – die Gestalt des Todes taucht dreimal auf – hat Grosz Freunde und Bekannte eingereiht. In dem dem Betrachter zugewandten Akt läßt sich Eva Peter, seine spätere Frau, vermuten, über ihr am oberen Bildrand erscheint die typische Gestalt von Theodor Däubler, mehrfach »Dadaoz« Otto Schmalhausen und am unteren Bildrand mit Pfeife und runder Brille der Kunsthistoriker und Schriftsteller Paul Westheim, der mehrfach über Grosz geschrieben hat und seine Arbeiten regelmäßig in der von ihm redigierten Zeitschrift »Das Kunstblatt« veröffentlichte. Rechts oben als nach links laufende Dreiergruppe: Otto Schmalhausen, in der Mitte Eva Peter, außen George Grosz.



X.70

X.70
Sind wir nicht völkerbundfähig?
1919

Feder, 56 × 38,4 cm
Bez., sign. und dat. u.r.: »sind wir nicht völkerbundfähig« Böff 1919
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Stuttgart 1969, Nr. 25, Abb. S. 59. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. 117, S. 77.

Am 25. Januar 1919 beschloß die Pariser Friedenskonferenz die Schaffung eines Völkerbunds. Mit dem Blatt »Sind wir nicht völkerbundfähig?« kommentiert Grosz den möglichen Beitritt Deutschlands. Tatsächlich wurde Deutschland erst Jahre später, 1926, aufgenommen. Die Federzeichnung erschien 1921 in dem Malik-Bilderbuch »Das Gesicht der herrschenden Klasse« unter dem Titel »Nachkriegsidyll«.

X.69

X.71

X.71
Schönheit, dich will ich preisen 1919

Aquarell über Feder, 42 × 30,2 cm
Dat. verso: 1919
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Dückers 1979, S I, III. – Hess 1982, Abb. 84, S. 97.

Grosz hat das Blatt als drittes Aquarell in sein Sammelwerk »Ecce Homo« aufgenommen und damit angezeigt, welche Bedeutung diese Arbeit für ihn hatte. Nur selten sind seine Frauengestalten so dominant selbstbewußt und aggressiv in den Bildraum gestellt (vgl. Kat. X.156. III).

X.73

X.73
Dämmerung 1919/20

Feder, 52,5 × 38,5 cm
Bez. u.l.: Ecce Homo
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Dückers 1979, M IV, 6.

Das Blatt erschien 1921 als Nr. 6 der Mappe »Im Schatten« (vgl. Kat. X.154.6).

X.72
Ohne Titel 1919

Aquarell, Feder, 40 × 27,5 cm
Bez. u.l.: Gräfin Hagen in herzl. Widmung Weihnachten 1919 George Grosz
Frankfurt a. M., Privatsammlung

Gräfin Augusta vom Hagen (1872–1949) lebte nach dem Krieg gemeinsam mit dem linksintellektuellen Kunsthistoriker und Schriftsteller Carl Einstein in Berlin-Frohnau. Sie war in Künstler- und Literatenkreisen durch ihren politischen Aktivismus bekannt und geschätzt. (Vgl. Max Beckmann, »Bildnis Augusta Gräfin vom Hagen«, 1908, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.)

X.74

X.74
Auf der Pirsch 1919/20

Feder, 32 × 24,2 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, Galerie Nierendorf

X.72

X.75

X.75
Straßenszene 1919/20

Umdruck- oder Photolithographie,
38,7 × 26,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 60.

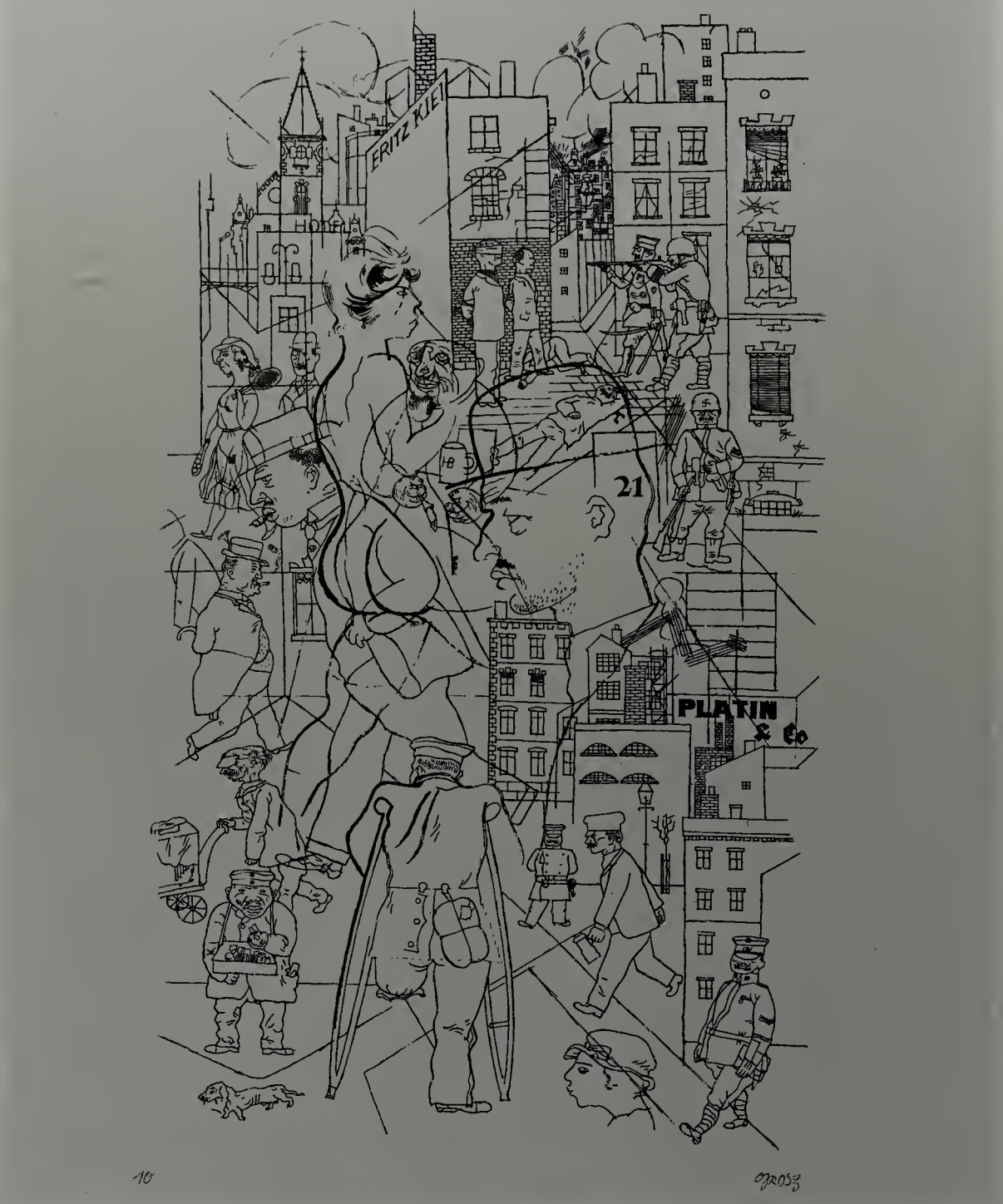
Das Blatt erschien als Nr. 4 in der vom Bauhaus herausgegebenen 5. Bauhausmappe, Weimar 1921.

X.76
Querschnitt (Platin & Co.) 1919/20

Umdruck- oder Photolithographie,
49,6 × 28,4 cm
Sign. u.r.: Grosz
Num. u.l.: 10
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 61.

Das Blatt, das Grosz 1923 in sein Sammelwerk »Ecce Homo« mit dem Titel »Querschnitt« (Blatt Nr. 68) aufnahm, zeigt einen Schnitt durch die Gesellschaft der Zeit und die Themen von Grosz. Die seit etwa 1917 entwickelte futuristisch-simultane Schichtung verschiedener Ereignisse, deren dekonstruktives Moment keine Senkrechten zuläßt, erfährt hier eine »neusachliche« Beruhigung. Trotz aller Simultaneität bleibt die Architektur fest verankert, die sich in ihr bewegenden Gestalten unterschiedlicher Klassen und Geschlechter in ihren Handlungen durchschaubar. In der Verfestigung der Form, die den anarchisch-existentiellen und vitalistisch-expressiven Duktus der Zeichnungen während des Krieges völlig aufgegeben hat, spiegelt sich auch die in dieser Zeit stark ideologisierende Weltsicht von Grosz. »Geht aus euren Stuben heraus, wenn es euch auch schwer wird, hebt eure individuelle Absperrung auf, laßt euch von den Ideen der arbeitenden Menschen erfassen und helft ihnen im Kampf gegen die verrottete Gesellschaft.« (George Grosz: Statt einer Biographie, in: Der Gegner, 2. Jg., 1920/21, Heft 3).



X.76

Über dem Kopf eines jungen Arbeiters (vgl. den sehr ähnlichen Kopf »Löhnungstag« auf Blatt 5 der Mappe »Im Schatten«; Kat. X.154.5) in der Mitte, um den sich das Gesellschaftsbild baut, zeigt Grosz eine Erschießungsszene, die sich wahrscheinlich auf den Generalstreik im März 1919 in Berlin oder den Kapp-Putsch im März 1920 bezieht. In den Kopf hinein zeichnet Grosz als agitatorisch-mahnende Erinnerung und als Zeichen eines verschärften Klassenkampfes einen erschossenen Arbeiter.

X.77
Tatlinistischer Plan (Akt) 1920

Aquarell über Feder, 41 × 29,2 cm
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza

Lit.: George Grosz: Mit Pinsel und Schere, Berlin 1922, Abb. 3. – Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, Abb.S. 172. – Ausst. Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987, S. 160.

Das Blatt ist eng verwandt mit »Der Schuldige bleibt unbekannt«, von 1919 (Chicago, The Art Institute of Chicago), das ebenfalls auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« in Berlin 1920 gezeigt wurde. Hier finden sich Vorformulierungen der 1920 entstandenen Reihe farbiger Blätter, die sich der Formensprache der Pittura metafisica, so z. B. Carlo Carràs, bedienen.

X.77

X.78
Daum marries her pedantic automaton »George« in May 1920. John Heartfield is very glad of it. 1920

Daum heiratet ihren pedantischen Automaten »George« im Mai 1920. John Heartfield ist sehr glücklich darüber. (Meta-Mech. Constr. nach Prof. R. Hausmann) 1920

Aquarell über Bleistift, Feder, Tusche, Collage, 42 × 30,2 cm
Sign. und dat. verso: George Grosz 1920 Berlin
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Wieland Herzfelde, in: Erste Internationale Dada-Messe. Ausst.Kat. Berlin 1920, Nr. 52. – Wolfradt 1921, Abb. 29. – George Grosz: Mit Pinsel und Schere, Berlin 1922 (Abb.). – Franz Roh: Nach-Expressionismus, Leipzig 1925, Abb. 38. – Herta Wescher: Die Collage, Köln 1968, Abb. S. 115. – The Maschine. Ausst.Kat. Museum of Modern Art, New York 1968, Abb. S. 115. – Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, Abb. S. 171. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 63.

Wieland Herzfelde schrieb 1920 im Katalog als Kommentar zu diesem Blatt: »Die Unterschrift ist englisch abgefaßt, weil es sich um intime Dinge handelt, die nicht jeder verstehen soll. George heiratet! Für ihn ist die Heirat aber nicht nur ein persönliches, sondern in erster Linie ein soziales Geschehen. Gewissermaßen ein Zugeständnis an die Gesellschaft, die einem Mechanismus gleicht, der unfehlbar den Mann zu ihrem Bestandteil, zu einer kleinen Maschine im großen Räderwerk macht, so daß die Ehe eigentlich ein Abrücken von der Braut zu Gunsten der Allgemeinheit bedeutet. Gleichzeitig ein Abrücken von Erotik und Sexualität. Anders bei der Frau. Für sie stellt die Ehe alles auf den Kopf. Ist das Symbol des jungen Mädchens eine nackte Gestalt, die mit der Hand oder irgendeinem Zipfel die Scham verhüllt, so ist in der Ehe diese Verleugnung des sexuellen Bedürfnisses nun aufgehoben, ja sie wird sogar betont. Doch wie ein Schatten fällt es zwischen Mann und Weib von der ersten Stunde ihres Getrautseins an, daß im Augenblick, da die Frau all ihre gemeine Lust laut werden, ihren Körper lüften darf, der Mann sich andern nüchtern-pedantisch rechnerischen Aufgaben zuwendet. Sie ist fast bestürzt und betastet nur scheu den Kopf des Gatten, wie einen gefährlichen Apparat. Gleichzeitig stellt Grosz auf diesem Bilde dar, wie die Ehe die Menschen einkapselt, so daß die Mitwelt eigentlich nur noch durchs Fenster weiterbesteht und das Bild des Weibes, das der Mann ursprünglich im Mittelpunkt seiner Vorstellung hat, bis in die letzten Winkel des Bewußtseins verdrängt wird.«

Daum ist das Anagramm von Maud, dem Kosenamen, den Grosz seiner Freundin und späteren Frau Eva Peter gegeben hat. Zusätzlich zu ihrem gezeichneten Porträt klebte Grosz ihr photographisches Bildnis in die obere linke Ecke. Das Blatt war eine der »7 Materialisationen«, die Grosz im Malik-Verlag unter dem Titel »Mit Pinsel und Schere« im Juli 1922 veröffentlichte. Es führt zu den depersonalisierten, mechanistischen Puppen in den von Carrà und der Pittura metafisica angeregten Arbeiten, die er auch folgerichtig in die genannte Veröffentlichung mit eingefügt hat.

X.79

X.79
Republikanische Automaten 1920
Abb. S. 146

Aquarell über Feder, 60 × 47,3 cm
New York, The Museum of Modern Art

Lit.: Ausst.Kat.Hamburg 1975, Abb. 96, S. 66. – Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988, Abb. S. 221.

Das Aquarell zeigt, wie Grosz in seiner neuen, stilistisch konstruktiven Phase die gesellschaftskritische Schlagrichtung fortzusetzen gedachte. Die durch Fahnen, Orden und Schriftzüge zumindest einer bestimmten politischen Gruppierung zugeordneten »Automaten« sind im Gegensatz zu ihren italienischen Vorbildern ohne metaphysische Aura. Grosz versuchte eine Übersetzung der von der Pittura metafisica entwickelten Sprache in eine allgemeinverständliche, agitatorisch wirkende Bildform. »Farbe dränge ich zurück. Linie wird unindividuell-photographisch gezogen, konstruiert wird um Plastik zu geben. Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit – z. B. Sport, Ingenieur, Maschine, doch nicht mehr dynamische, futuristische Romantik. Kontrolle über Strich und Form wird wieder eingeführt ... die Sachlichkeit und Klarheit der Ingenieurzeichnung ist ein besseres Lehrbild als das unkontrollierbare Geschwafel von Kabbala und Metaphysik und Heiligenekstase.« (George Grosz: Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, S. 14.)

X.78

X.80

X.80
Brillantenschieber im Cafe Kaiserhof 1920

Abb. S. 172

Aquarell, Collage, 42 × 30 cm
Bez. u.r. mit Stempel: Grosz Berlin Wilmersdorf
Berlin, Galerie Nierendorf

Lit.: Internationale Dada-Messe. Ausst.Kat. Berlin 1920, Nr. 61 (»Tatlinistischer Planriß: Brillantenschieber im Cafe Kaiserhof«). – Wolfradt 1921, Abb. 51. – George Grosz: Mit Pinsel und Schere, Berlin 1922 (Abb.). – Ausst. Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 68. – Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988.

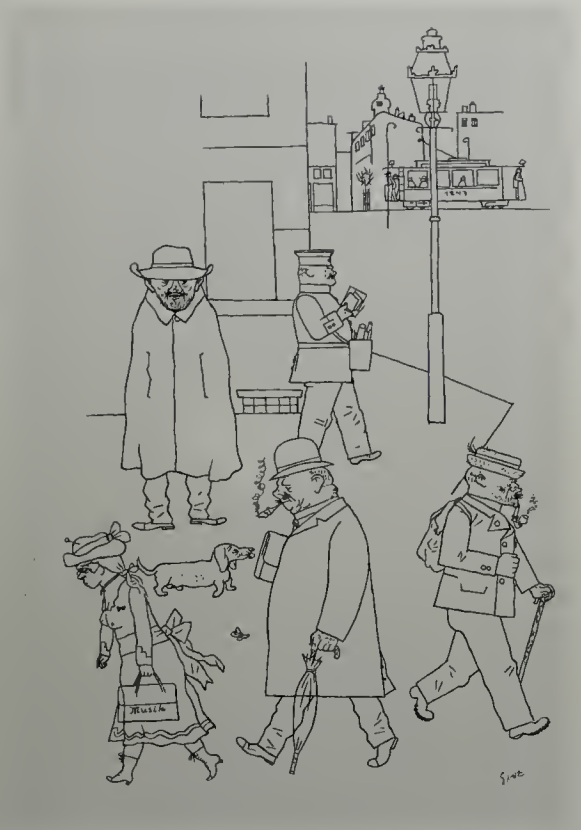
»Die Wucherer, ›Brillantenschieber‹ ... sind längst nicht mehr unbelauscht – George Grosz ertappt sie in flagranti. Das Maschinelle des wuchernden Riesenkerls tritt brutal hervor. Beide Ellbogen auf Tisch gestemmt, der mit Etuis, Geld, Ketten, Medaillons und Boutons besetzt ist. Welche ernsthaft bestialische Fratze! Aber korrekt, korrekt –! Seitlich hinter ihm, lauernd vorsichtig ein zugeknöpfter Herr. Ihm den enormen Fettrücken zukehrend, in elefantischster Behäbigkeit ein zigarrerauchendes Monstrum, gemächlich auf ein Stück Zeitung stierend: ›das Wuchergericht ...‹ etc., das ist ihm schnurrpiepe; das spült er mit einem guten Schlucke leicht hinunter. Agrarisch junkerlicher Herr stolziert vorüber; man hört seine Stimme schnarren. Dem Dicken sitzt die vaterländische Fahne auf dem Scheitel. Fern Großstadtfassaden. Unvergleichlich diskret und lakonisch ins patriotische Dekorum eingehülltes Verbrechen von saturiert ›moralischer‹ Gediegenheit. Uns kann keiner – wir haben Geld, verstehen den Rummel.« (Mynona 1922, S. 53 f.) Im Gegensatz zum bourgeoisen, auf materiellen Reichtum hinwirkenden Verbrecher sieht Grosz den Künstler als ein mit einer Art krimineller Energie versehenes Element, das er in der irrational handelnden Verbrechergestalt bildnerisch thematisiert. In dieser Hinsicht ist das berühmte Blatt »›Der Sträfling‹ Monteur John Heartfield« von 1920 (New York, The Museum of Modern Art; Abb. S. 30) der Gegenentwurf zu dem Aquarell »Brillantenschieber«.

Herzfelde schreibt in seinem Kommentar unter dem Titel »Der Sträfling« zu dem Blatt »Der Monteur John Heartfield. Nach Franz Jungs Versuch, ihn auf die Beine zu stellen«: »Das Bild zeigt den Verbrecher weder in menschlich sentimentaler noch in bürgerlich moralischer Auffassung, lediglich als vitales Geschöpf. Wir sehen einen deformierten Körper, dessen Formen ungewöhnliche Energienvorräte verraten, welche nach allen Richtungen gegen die gleichgültigen Wände hin anschwellen. Außerdem die einzigen und wesentlichen Reflexionen: das sind die Vertrautheit mit der Maschine (die ja auch die Kunst des Verbrechers ausmacht) und der Drang nach guter Nahrung und Freiheit, der symbolisiert ist, durch das über ihm schwebende neue Heim, in dem gleich ein Wein- und Delikatessenladen eingebaut ist. Menschliche Fähigkeiten, Verbitterung, Illusionslosigkeit, Neid, Pessimismus und Unnachgiebigkeit sind im Gesicht und der für Grosz typischen Eindeutigkeit ausgeprägt.« Das Blatt verdeutlicht die aus der Dada-Bewegung heraus empfundene Affinität zum Verbrecher, zur kriminellen Tat und Energie. Diese Affinität hatte bereits der Erfinder des Wortes »Entartung«, Max Nordau, 1892 aus konservativer Sicht beschrieben: »Wer Künstler, wer Verbrecher wird aufgrund seiner Krankheit, ist eher eine Klassenfrage. In niederen sozialen Ständen äußert sich die Entartung als Kriminalität ... Von Kriminellen unterscheidet sich der Künstler oft nur durch ein gewisses Maß an Muskelschmalz und Entschlußkraft, um den Raub, den Mord, die Blutschande, welche er in seinen Werken verherrlicht, auch in die Tat umzusetzen.« (Max Nordau: Entartung, 2 Bde., Berlin 1892, referiert von Beat Wyss: Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, München 1985, S. 234.) Grosz' Interesse an verbrecherischen Handlungen bezeugen nicht nur die zahlreichen Darstellungen, sondern auch der im George Grosz-Archiv, Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, verwahrte Katalog »Führer durch die Kriminal-Schau. Internationale Polizei-Ausstellung, 1926«.

X.81

X.81
Brindisi 1920

Aquarell, Feder, 43,9 × 30,5 cm
Sign. u.l.: Grosz
Bremen, Privatsammlung



X.82

X.82
Gruß aus Sachsen 1920

Feder, 59 × 42 cm
Sign. u.r. : Grosz [zweimal]
Berlin, Galerie Nierendorf

X.83
Die Besitzkröten 1920/21
»In meinem Gebiet soll's soweit kommen, daß Kartoffeln und Dünnbier ein Traktament für Festtage werden, und wehe dem, der mir mit vollen feurigen Backen unter die Augen tritt! Blässe der Armut und sklavische Furcht sind meine Leibfarbe; in diese Livrei will ich euch kleiden«.

Feder, 52,7 × 41 cm
Edinburgh, Scottish National Gallery of Art

Lit.: Die Pleite, 2.Jg., Nr. 6, Abb. (Titel: »Denn mächtig verbündet in unseren Tagen / Das reiche Ungeziefer ist. / Es sitzt mit dem Geldsack unter dem Arsch / Und trommelt siegreich den Dessauer Marsch« (Heinrich Heine). – George Grosz: Das Gesicht der herrschenden Klasse, Berlin 1921, S. 22 (Titel: »Die Besitzkröten«). – Italo Tavolato: George Grosz, mit 33 Reproduktionen, Rom 1924, Abb. 5 (»The Mighty Toads«). – George Grosz: Die Gezeichneten, Berlin 1930, S. 67. – Licht und Schatten der zwanziger Jahre. Ausst.Kat. Galerie Nierendorf, Berlin 1977, Abb. 23. – Dückers 1979, MV, 2.

Grosz veröffentlichte die Zeichnung als Photolithographie in der Folge »Die Räuber« als Blatt Nr. 2 (Kat. X.155.2). Der Titel ist entnommen aus Friedrich Schillers Drama »Die Räuber« (1781), II. Akt, 2. Szene.

X.83

X.84

X.84
Vor den Fabriken 1920/21

Feder, 35 × 26,6 cm
Sign. u.r.: Grosz
Hamburg, Privatsammlung

Lit.: Dückers 1979, MIV, 2.

Die Zeichnung erschien 1921 als Photolithographie in der Mappe »Im Schatten« (Kat. X.154.2).

X.86

X.85

X.85
Haifische 1920/21

Umdruck- oder Photolithographie,
35,2 × 42,8 cm
Sign. u.r.: Grosz
Num. u.l.: 17/30
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Mynona 1922, S. 79. – Dückers 1979, E 70.

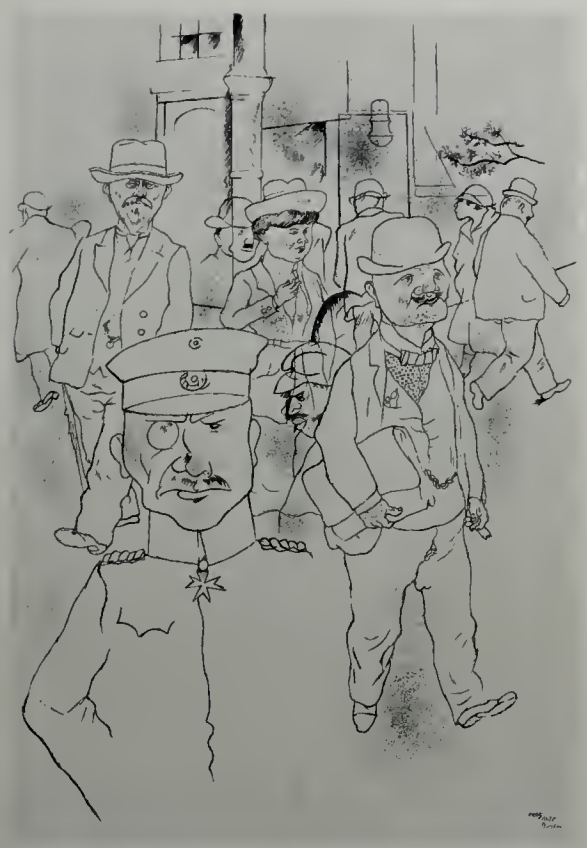
Im Typus erinnert die Zeichnung an das Aquarell »Schönheit, dich will ich preisen« (Kat. X.71, S. 414). Kette, Pelzstola, die affektierte Geste des rechten Arms, der Hand und die Sitzhaltung der Frau sind beibehalten, auch schauen die Figuren ähnlich fremd aneinander vorbei. Der männliche Kopf in der Mitte ist direkt aus dem Aquarell übernommen.

»Die Nacktheit der Dame ... ist vielleicht nur in der entzündeten erotischen Phantasie der beiden ihr am Tische gegenübersitzenden Ehrenmänner vorhanden; übrigens ist sie durch Pelzkragen, Kette, Armband, Ohrringe genügend vor Erkältung geschützt und hat ihren Hut auf dem bittermandeläugigen Haupt. Reicht sie dem besmokingten Mastodont ihre zögernde Hand zum Kuß? Schiebt sie retardierende Momente ein? Der andere, zurückgelehnt, Hände in den Hosentaschen, hat Zeit, wartet reserviert ab. Die Reihe kommt an ihn; er blickt wie ein bekannter Eximperator, hat etwas interessant Knochiges. Die Dame ist üppig imposant.« (Mynona 1922, S. 58.)

X.86
Am Tisch 1920/21

Aquarell über Feder, 46,3 × 30,2 cm
Sign. u.r.: Grosz
Warschau, Nationalmuseum,
Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Dresden 1966, Abb. Nr. 5.



X.87

X.88

X.91

X.87

Deutsche Männer 1921

Feder, Tusche, 52,7 × 35,6 cm
Sign. u.r.: Grosz; später sign. und bez.: 1920 Berlin
New York, Metropolitan Museum of Art, Schenkung Mrs. Priscilla A. B. Henderson

Lit.: Mynona 1922, Abb. S. 85 (mit dem Titel: »Männer«, 1921). – Dückers 1979, SI, 71.

Reproduziert als Offsetdruck in dem Sammelwerk »Ecce Homo« von 1923 als Blatt Nr. 71 (Kat. X.157.71).

X.88

Hausdurchsuchung – »Diese Leute, die auch nur für ihr Brot dienten, hatten sich dazu verkauft, über ihre Mitmenschen herzufallen, wie bissige Hunde« 1921

Kreide- und Federzeichnung, 64,5 × 49 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Franz Jung: Die rote Woche, Berlin 1922, S. 2.

X.89

X.89

Nachwuchs 1921/22

Rohrfeder, Tusche, stellenweise gespritzt, 58,9 × 39,7 cm
Sign. u.r.: Grosz
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 229. – Dückers 1979, E 78.

»Höheres sexualerotisches Stockwerk...: Amorsäle oder Demimondesalon. Kavaliere, jung und älter. Ausgeschnittene Mädchen. Sekt. Verhandlungen, Auseinandersetzungen. Wer bietet das Meiste? Ein Bengel, der leider dem König von Spanien ähnelt, verdreht sich das grüne Genick nach der Dirne, deren Augen fontaines lumineuses der Schamlosigkeit sind. Unter einem korpulenten Monokel grunzt ein Saumaul. Ho, aber wir sind ›vornehm‹ ... Auffallend ein feiner älterer Mann, der die kaltgeile Physiognomie eines edlen Rassehundes hat, in frech dekadenter Hand Zigarette hält.« (Mynona 1922, S. 57, hier unter dem Titel »Bei Horcher«.)

X.90

Der Athlet 1922

Aquarell über Bleistift und schwarze Tusche, 40,3 × 28,2 cm
Bez. u.l. mit Stempel: GEORGE GROSZ/1922 / CONSTRUIERT
Washington, National Gallery

X.91

Dolchstoß von rechts 1922

Pinselzeichnung, 64,8 × 50,3 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: George Grosz: Abrechnung folgt!, 57 politische Zeichnungen, Berlin 1923, S. 54. – George Grosz: Die Gezeichneten, 60 Blätter aus 15 Jahren, Berlin 1930, S. 50.

Das Blatt »Wucher« ist als Kommentar zum Ruhrkampf entstanden (vgl. die Variante »Dolchstoß«, in: Sabarsky 1986, Nr. 119.)

X.92

X.92
Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin 1922

Pinsel, Feder, Tusche, stellenweise gespritzt, 62,7 × 49,8 cm
Privatsammlung

Lit.: George Grosz: Abrechnung folgt!, 57 politische Zeichnungen, Berlin 1923, S. 36 (mit dem Titel: »Der Regisseur«). – George Grosz: Die Gezeichneten, 60 Blätter aus 15 Jahren, Berlin 1930, S. 27 (mit dem Titel: »Aus eigener Kraft«). – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 236. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 78, Nr. 118. – Dückers 1979, MV, 1.

Grosz hat die Zeichnung als erstes Blatt seiner Mappe »Die Räuber« (Kat. X.155.1) vorangestellt. Der Titel bezieht sich auf Friedrich Schillers Drama »Die Räuber«, I. Akt, 1. Szene.

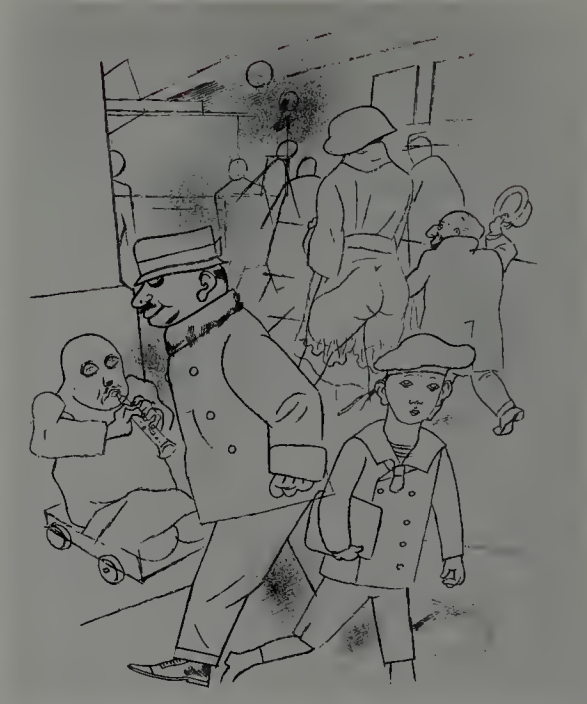
X.93

X.93
Kraft und Anmut 1922

Aquarell über Feder und Tusche, 53,3 × 44 cm
Sign. u.r.: Grosz
Köln, Museum Ludwig

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb.S. 86. – Dückers 1979, SI, VII.

Reproduziert als farbiger Offsetdruck in dem Sammelwerk »Ecce Homo« als Tafel VII (vgl. Kat. X.157. VII).



X.94

X.94
Straßenecke 1922/23

Umdruck- oder Photolithographie, 49 × 35,7 cm
Sign. u.r.: Grosz
Num. u.l.: 30/30 Straßenecke
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Dückers 1979, E 85.

X.95
Siegfried Hitler 1922/23

Pinsel, Feder, Tusche, 63,2 × 46,7 cm
Sign. u.l.: Grosz
Cambridge (MA), Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Schenkung Erich Cohn

Lit.: Die Pleite, 5. Jg., November 1923, Heft 8, (Titelblatt). – Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 268, Abb. S. 73. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 109. – Dückers 1979, E 90.

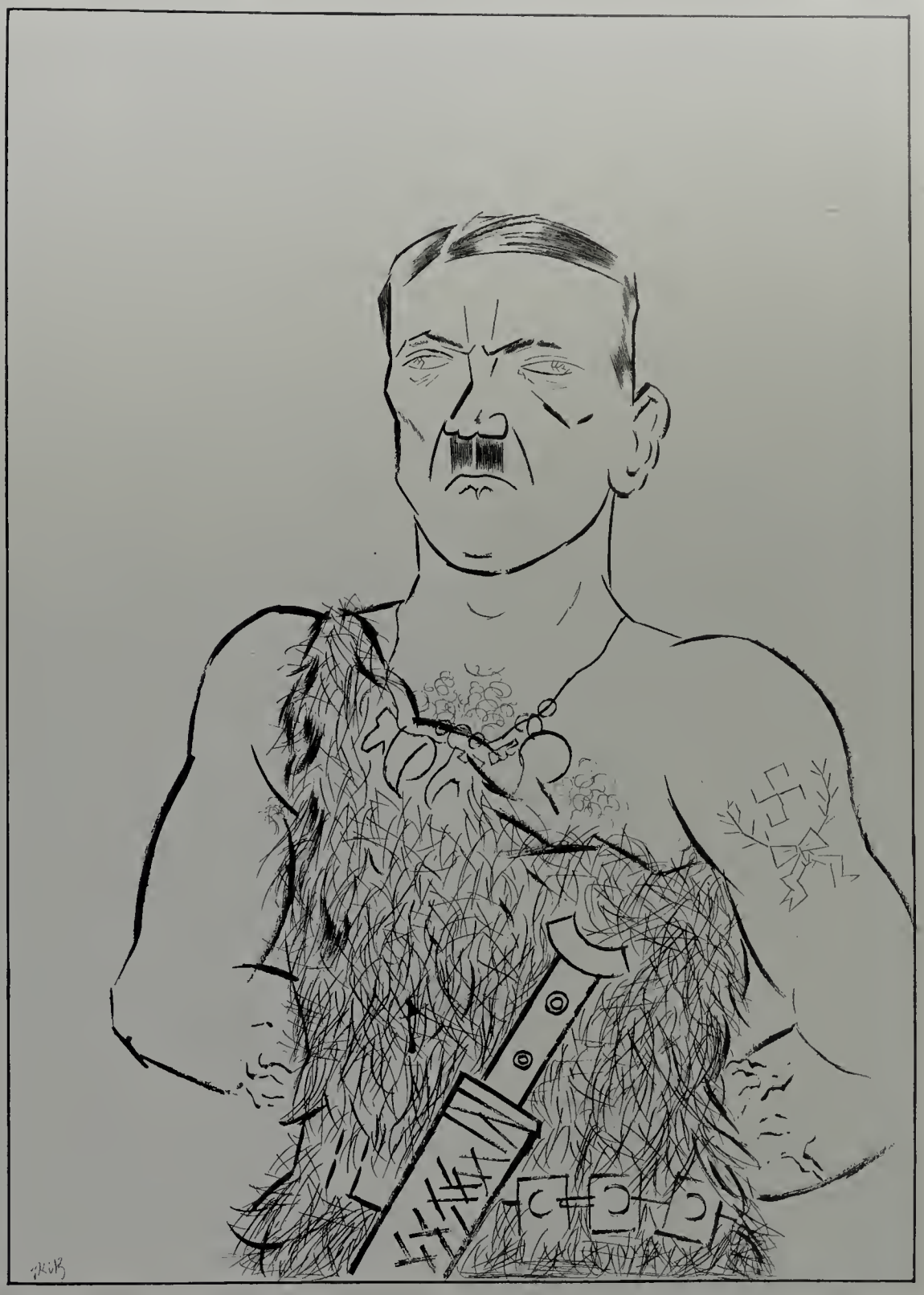
Die Zeichnung ist auf dem Titelblatt der Zeitschrift »Die Pleite« mit folgendem Kommentar versehen: »SIEGFRIED HITLER: ›Ich schlage vor, daß die Leitung der Politik der deutschen Regierung ICH übernehme.‹ ›Der morgige Tag findet entweder in Deutschland eine nationale Regierung oder uns tot. Es gibt nur eins von beiden.‹« (Vgl. Abb. S. 249.) Der Text bezieht sich auf den gescheiterten Hitlerputsch vom 8. November 1923. Hitler soll am Vorabend dieses Ereignisses mit seiner Pistole an der Schläfe geäußert haben: »Wenn ich nicht morgen nachmittag Sieger bin, bin ich ein toter Mann«. (Siehe Allan Bullock: Hitler. Eine Studie über Tyrannei. Frankfurt a. M. – Hamburg 1964, Bd. 1, S. 103, zit. nach: Dückers 1979, E 90.)

X.96
Der weiße General 1922/23

Rohrfeder, Feder, Tusche, 51,8 × 46,5 cm
Sign. u.l.: Grosz
Bern, E.W.K.

Lit.: Die Pleite, 5. Jg., November 1923, Heft 8, Abb. – Platz dem Arbeiter! Erstes Jahrbuch des Malik-Verlages, hg. v. Julian Gumperz, Berlin 1924, S. 169. – Dückers 1979, E 91. – Hess 1982, S. 119, Abb. 109.

Unter der Abbildung in der »Pleite« unter dem Titel »Der weiße General« steht folgender Text: »Als Inhaber der vollziehenden Gewalt verbiete ich ab heute das Proletariat. -v.Seeckt – Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Bayern. -von Seeckt.« Bei der dargestellten Figur handelt es sich vermutlich nicht um ein Porträt, sondern um eine »Symbolfigur des prophetisch erahnten nationalsozialistischen Terrors« (Dückers 1979). Eine spätere Zeichnung von Grosz mit dem Titel »Baron Wrangel, weißer General« bezieht sich auf General Baron Wrangel, der 1920 in Südrußland als Kommandant der Weißrussen gegen die Bolschewiki kämpfte. In dem Malik-Buch »Platz dem Arbeiter!«, in dem Grosz die Zeichnung »Der weiße General« abdruckte, veröffentlichte er auch eine Zeichnung unter dem Titel »Der Arbeiterschlächter Wrangel«.



X.95

Mit weißen Hakenkreuzen auf den Stahlhelmen erschienen erstmals am 13. März 1919 die unter der politischen Führung des Generallandschaftsdirektors Wolfgang Kapp und dem Reichswehrgeneral von Lüttwitz rekrutierten Freikorps, die einen rechtsradikalen Umsturz herbeiführen wollten. Der im Text erwähnte Generaloberst von Seeckt stand damals allerdings der sozialdemokratischen Regierung loyal gegenüber.

X.96

X.99

X.97

X.97
Kriegsinvalide 1923

Bleistift, 59,2 × 43 cm
Sign. u.r.: Grosz
Nachlaß George Grosz

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Nr. 23.

X.98
Straßenszene in Paris 1924

Aquarell über Feder, 31,1 × 24,1 cm
Sign. u.l.: Grosz
Düsseldorf, Privatsammlung

X.99
Dünen in Sohrenbohm, Pommern 1924

Bleistift, 33,2 × 45 cm
Sign. u.r.: Grosz
Später bez. u.r.: Very old study 1924
Dunes in Sohrenbohm Pommerania
Bez. u.l.: Dünenstudie
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Abb. 26. – Hess 1982, S. 140, Abb. 131.

X.98

X.100

X.100
Die Mutter des Künstlers 1924

Bleistift, 61,9 × 47,6 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1924
Bez. verso: Studie z. Portrait meiner Mutter
Nachlaß George Grosz

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 98, Nr. 155. – Hess 1982, Abb. S. 141 (Variante).

Die Zeichnung zeigt die Mutter von Grosz, Marie Wilhelmine Luise Gross, geborene Schultze.

X.102

X.101

X.101
Mädchenbildnis 1924

Graphit, 62,9 × 45,5 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Ausst.Kat. Dresden 1966, Abb. 5.

X.102
Straße in Berlin um 1925

Aquarell über Feder, 72,3 × 54 cm
Bez. verso: Skizze einer Straßenszene
Sign. und dat. u.r.: Grosz 25
Warschau, Nationalmuseum,
Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Dresden 1966, Nr. 4, Abb. 3. – Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1974, Nr. 103.

X.105

X.104

X.106

X.103
Paris 1925

Aquarell über Feder, 72 × 54 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz Paris 25
Berlin, Märkisches Museum

Lit.: Ausst.Kat. Tokyo 1976, Nr. 59, Abb.

X.104
Selbstbildnis mit Hund vor der Staffelei 1926

Umdrucklithographie, 40,1 × 30,7 cm
Sign. u.r.: Grosz
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

Lit.: Die Schaffenden, 5.Jg., 1930, 2.Mappe, Blatt 8. – Dückers 1979, E 101.

Grosz hatte mehrmals einen Hund als treuen Begleiter an seiner Seite. Als Sechzehnjähriger besaß er einen Hund namens »Witboi«, einen Foxterrier, den er nach dem Herero-Häuptling Hendrik Witbooi benannte. (Vgl. Walther G. Oschilewski: Vorwort, in: George Grosz: Ade, Witboi, Berlin 1955, S. X.) Der Hund auf diesem Selbstbildnis ist der Scotchterrier »Dubb« (vgl. Fischer 1976, S. 71.)

X.105
Auf der Straße um 1926

Aquarell über Feder, 50,8 × 69,9 cm
Sign. u.r.: Grosz
Privatsammlung

Lit.: Sabarsky 1986, Nr. 162.

X.106
Anna Peter 1926/27

Bleistift, 67,6 × 53,2 cm
Sign. u.l.: Grosz
New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Paul J. Sachs

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Abb. 29. – Flavell 1988, S. 50, Abb. 12.

Die Dargestellte ist die Mutter von Eva Grosz, geborene Peter.

X.103

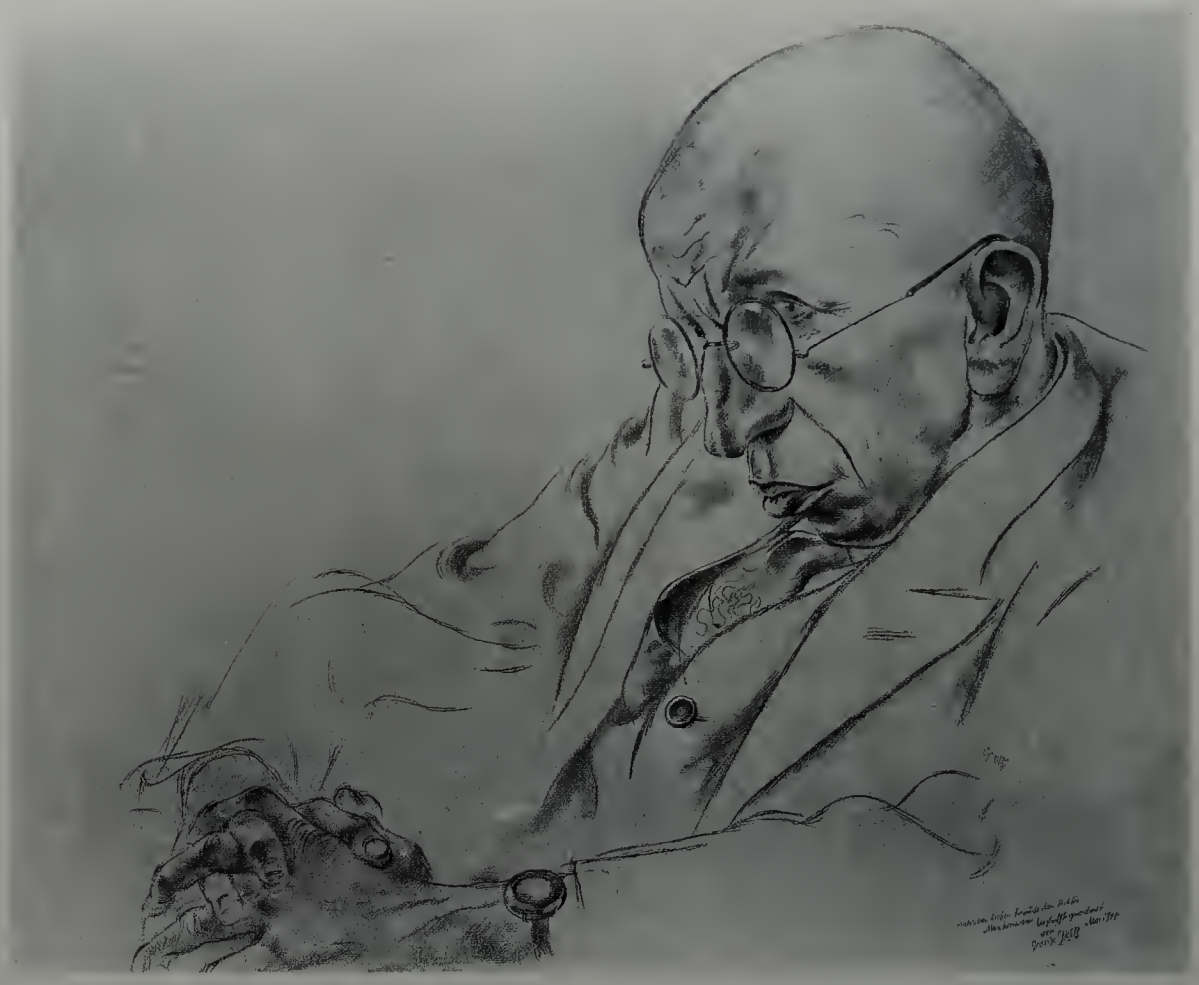
X.107

X.107
Bildnis Wieland Herzfelde 1927

Bleistift, 59,4 × 46 cm
Privatsammlung

Lit.: Auktionskatalog Karl & Faber, Nr. 115, 11./12.Dezember 1968, Nr. 889.

Wieland Herzfelde (1896–1988) war Publizist, Verleger und Schriftsteller. Er gründete am 1. März 1917 gemeinsam mit seinem Bruder, dem Künstler John Heartfield, den Malik-Verlag, bis 1928 Der Malik-Verlag, den er als Sprachrohr der revolutionären Literatur einsetzte. Der »Progress-dada« Herzfelde verlegte auch dadaistische Schriften und in zahlreichen illustrierten Büchern, Mappen- und Sammelwerken das zeichnerische Werk von George Grosz, der gemeinsam mit Heartfield das künstlerische Gesicht des Verlags prägte. Unter den eigenen Schriften Wieland Herzfeldes ragen die von Grosz illustrierten »Tragigrotesken der Nacht« von 1920 heraus. 1933 emigrierte Herzfelde nach Prag, wo er die Exilzeitschrift »Neue deutsche Blätter« herausgab. Seit 1939 lebte er in den USA, hier gründete er 1943 den Aurora-Verlag. 1949 kehrte er nach Berlin (Ost) zurück. Die Bildniszeichnung entstand 1927 anläßlich des zehnten Gründungsjahres des Malik-Verlages (briefliche Mitteilung von Herzfelde 1969 an Hans Kinkel, Berlin, dem ich für diese wichtige Auskunft danke). Sie ist also nach dem heute verschollenen Gemälde »Bildnis Wieland Herzfelde« von 1926 (vgl. George Grosz. Ausst.Kat. Galerie Flechtheim, Berlin 1926; Heusinger von Waldegg 1979, Abb., unpag.) entstanden.



X.108

X.108
Bildnis Max Herrmann-Neisse
1927

Bleistift, 47,7 × 59,7 cm
Sign. u.r.: Grosz; spätere Widmung u.r.: meinem lieben Freunde dem Dichter Max Herrmann herzlichst gewidmet von George Grosz Mai 1928
Privatsammlung

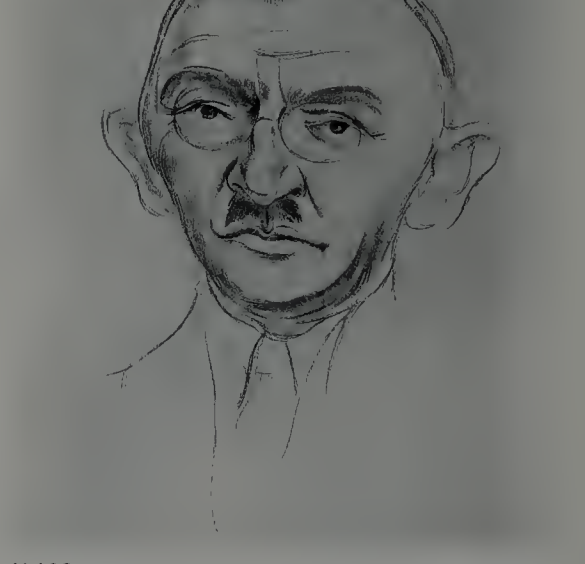
Lit.: Heusinger von Waldegg 1979, Abb., unpag. – Klaus Völker: Max Hermann-Neiße, Berlin 1991, Abb. S. 177.

Der Freund Max Herrmann-Neisse (1886–1941) hat mehrfach über Grosz geschrieben, der ihn seinerseits wiederholt porträtierte (vgl. Max Herrman [Neisse]: Meine Erfahrung mit der bildenden Kunst, in: Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, S. 78 ff.). 1925 hat Grosz Herrmann-Neisse als Ganzporträt im Lehnstuhl sitzend gemalt (vgl. Kat. IX.23). Die Zeichnung ist als Vorstudie für das zweite gemalte Bildnis von 1927 (Kat. IX.37) entstanden; sie hat sich lange Zeit in London in der Exil-Wohnung des Dichters befunden.

X.109
Bildnis Eduard Plietzsch 1927/28

Bleistift, 59,7 × 45,8 cm
Sign. u.r.: Grosz; bez. u.l.: Ede, Porträtstudie
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 101, Abb. 160 (hier auf 1925 datiert).



X.109

Eduard Plietzsch (1886–1961) war Kustos am Kaiser-Friedrich-Museum, später bis 1934 Leiter der Galerie van Diemen in Berlin. Mit Grosz verband ihn eine enge Freundschaft. (Vgl. Eduard Plietzsch: »...heiter ist die Kunst«. Erlebnisse mit Künstlern und Kennern, Gütersloh 1955, S. 23 ff.)

Die Porträtzeichnung geht in der ausführlichen Beschreibung der Physiognomie über eine Skizze hinaus, gehört aber zu den Vorarbeiten für das Gemälde »Porträt Eduard Plietzsch« (1928; Kat. IX.40). Sie erfaßt die leichte Schrägstellung des Kopfes und den Gesichtsausdruck, den auch das Gemälde zeigt.

X.110

X.110

Christus mit der Gasmaske 1927
Maul halten und weiter dienen

Kreide, 44 × 55 cm
Dat. und sign. u.l.: Weihnacht 28 George Grosz
Bez. u.r.: Maul halten und weiter dienen
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Dückers 1979, M VI, 10. – Hess 1982, S. 153 Abb.S. 146. – Neugebauer 1993, S. 148 ff.

Das Motiv entstand im Zusammenhang mit den Bühnenbildern für »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek, die 1927 von Erwin Piscator in Zusammenarbeit mit Brecht mit großem Erfolg in Berlin inszeniert wurden.

Die Zeichnung diente als Vorlage für das Blatt Nr. 10 der Mappe »Hintergrund« (vgl. Kat. X.156.10), das mit den Blättern Nr. 2 und 9 Gegenstand des Gotteslästerungs-Prozesses wurde, der dem Zeichner Grosz und dem Verleger Herzfelde 1927 anhängig war. Die Bezeichnung »Maul halten und weiter dienen« und der mit Gasmaske und Soldatenstiefeln bekleidete Christus wurden von der Anklage als Beleidigung der Institution Kirche interpretiert.

Grosz hat später das Motiv in abgewandelter Form noch einmal aufgegriffen (siehe das Sammelwerk »Interregnum«, 1936, Blatt Nr. 62, vgl. Kat. X.158.62).

Die Datierung »Weihnacht 28« bezieht sich nicht auf das Entstehungsdatum der Zeichnung, sondern auf den Anlaß, zu dem Grosz das Blatt seinem Freund Wieland Herzfelde schenkte, in dessen Besitz sich die Zeichnung befand.

X.111

X.111

Christus mit der Gasmaske 1927

Kreide, Tusche, 46,5 × 30,5 cm
Sign. und später dat. u.l.: Grosz 1926
New York, Richard A. Cohn Ltd.

X.112

X.112
Sacco und Vanzetti 1927

Pinsel, Tusche, 64,9 × 47,3 cm
Nachlaß George Grosz

Lit.: Oskar Kanehl: Straße frei. Neue Gedichte, mit 14 Zeichnungen von George Grosz, Berlin 1928, Abb. 10. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb.S. 94.

1927 wurden trotz einer internationalen Protestwelle die beiden Anarchisten Sacco und Vanzetti unschuldig hingerichtet. Grosz gibt der Freiheitsstatue statt der Fakkel einen elektrischen Stuhl in die rechte Hand. Das Gewand ist blutverschmiert, und auf dem Sockel sind die Namen der beiden hingerichteten Anarchisten eingraviert. Die Zeichnung gehört zu Grosz' ersten kritischen Äußerungen gegenüber politischen Ereignissen in den USA.

X.113

X.113
Circe 1927

Aquarell über Feder und Bleistift, 66 × 48,6 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1927
New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Mr. and Mrs. Walter Bareiss

Lit.: Ausst.Kat. Parma 1971, Abb. 32. – Peter Nisbet: German Realistic Drawings of the 1920s. Ausst.Kat. Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge (MA) 1986, Abb. 48.

Das Schwein als Sinnbild des lasterhaften Menschen ist von Grosz mehrfach dargestellt worden (vgl. Neugebauer 1993, S. 91). In dem Aquarell greift Grosz das Thema der Circe, die die Gefährten des Ulysses in Tiere verwandelte, noch einmal auf (vgl. »Circe« von 1912/13, Feder und Tusche, Nachlaß George Grosz). Während sonst der Mann bei Grosz in seiner Doppelgesichtigkeit als Bürger und Schwein auftritt, ist es hier die Frau, die die Metamorphose auslöst. In einem Brief an Schmalhausen beschreibt Grosz den Aufenthaltsort der Circe: »... ach und die Labyrinthe der Spiegel, ihr Straßenzaubergärten wo Circe die Menschen in Säue abwandelt ... – und die portweinroten, nierenzerfressenden Nächte ... – oh Emotionen der großen Städte!« (Zit. nach: Knust 1979, S. 53 f.) Vgl. George Grosz: Das Gesicht der herrschenden Klasse, Berlin 1930, Blatt Nr. 52.

X.114
Ein Mann von Überzeugung 1928

Aquarell, 62 × 47 cm
Sign. und dat. u.l.: Grosz 1928
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Schenkung Joseph H. Hirshhorn, 1966

Lit.: Hess 1982, S. 172, Abb. 163.

In einem Brief an Eduard Plietzsch schrieb Grosz 1926: »Typen, wenn ich sie zeichne, glaubt man, ich hätte alte Meggendorffer Blätter geplündert. Zum Beispiel ist da ein Hauptmann von Levetzow, müßtest Du sehen, braune Hakenkreuzbluse über Biertrinkerbauch, natürlich, damit man ja weiß, wozu er gehört, Hakenkreuzbinde am Ärmel, und dazu nun ein langer Vollbart, kaum glaublich, und ein Monokel. Dieser sagenumschwirrte Würdebold geht täglich (oder ging, jetzt ist er weg) zum Bahnhof mit seinen zwei Jungens, diese trugen in jeder Hand große Hakenkreuzflaggen, und wenn dann ein Zug einlief, trat er auf den Bahnsteig, um nachzusehen, ob auch keine Juden mitkamen (kenntlich am krausen schwarzen Haar und Krummnase). Kam doch mal einer, so ging er kühn und voller Rassenzorn in dessen Nähe und hielt sehr laute kommandoartige judenvernichterische Reden. Toll das, nicht wahr … Ja so ist das, Ede, entbehrt nicht eines gewissen scheußlichen Humors … Und die Burgen am Strande, was sich da austobt und angibt an tüchtiger Gesinnung! Enorm: kommen die Brüder nun her, um eigentlich mal aus dem Dreck auszuspannen und sich's wohl sein zu lassen und zu erholen – nein, sofort wird ein politisches Denkmal und Bekenntnis abgelegt und aufgepflanzt. In Sandornamenten und poetisch mit sorgsam sortierten Muscheln gelegt oder aus gelben distligen Dünenblümchen liest Du da: ›Heil Hitler‹, ›Trutzburg‹, ›Juda verrecke‹, ›Deutschland erwache‹, ›Braunes Haus‹, ›Hitler sei's Panier‹, ›Jung-Siegfried‹, ›Zu den drei Deutschen‹, usw. – alle politischen Schlagworte findest Du vor. Natürlich nur die rechten, versteht sich«. (Brief vom 16. August 1926 aus Leba, Pommern, zit. nach: Hess 1982, S. 173.)

X.114

X.115
Dancing um 1930

Aquarell über Feder, 48,9 × 60 cm
Warschau, Nationalmuseum, Graphische Sammlung

Lit.: Ausst.Kat. Dresden 1966, Nr. 11, Abb. 4. – Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1974, Nr. 102. – Hess 1982, Abb. 156, S. 166.

X.115

X.116

X.116
Fleischerei 1930

Feder, Aquarell, 51 × 43,5 cm
Sign. und dat. u.r.: GROSZ 1930
Privatsammlung

Nach dem Ersten Weltkrieg taucht im Verismus die Fleischerei als Metapher einer brutalisierten Gesellschaft auf. Otto Dix personifiziert diese in seiner Kaltnadelarbeit von 1920 in der Figur des vertierten Schlächters. Unter den verschiedenen Zeichnungen von Grosz verweist besonders eine Federzeichnung von 1928 auf den historischen Hintergrund, der die Fleischerei als Ort des Alltags ins Unheimliche kippt. Grosz bezieht sich in dieser Zeichnung wohl auf den Massenmörder Haarmann, dessen Geschichte er ausführlich in der Polizei-Ausstellung von 1926 studiert hatte (vgl. Kat. X.32). Der geradezu altruistische Gesichtsausdruck des Haarmann sehr ähnlichen Fleischers, die stumpfsinnige Ignoranz der durch die Schürze bezeichneten Hausfrau und die offen ausgehängten menschlichen Körperteile beschreiben das Phänomen des unentdeckten Massenmordes. Der Topos des sozial begründeten Kannibalismus und seines surrealen Reizes ist in jüngster Zeit in dem Film »Delikatessen« von Jean Pierre Jeunet und Marc Caro wieder aufgegriffen worden. Grosz erinnerte sich 1929 an eine Geschichte aus der Trivialliteratur: »›Menschenschlachthaus von Soho‹. Eine tolle Geschichte! Fing gleich furchtbar unheimlich in einem kleinen Gasthaus in Soho an: Ein Student findet in der Mittagssuppe eine menschliche Fingerkuppe mit Nagel. Also schließlich kommt Sherlock einer nichtswürdigen Verbrecherbande auf die Spur, die tatsächlich ihre Opfer schlachtet und als Hammelkoteletts und Wurst in kleinen bestimmten Restaurants absetzt.« (George Grosz: Jugenderinnerungen, in: Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, Heft 6, S. 170.) Die unkolorierte Federzeichnung hat Grosz in »Interregnum«, Blatt Nr. 60 (Kat. X. 158.60), unter dem Titel »Just Half a Pound« aufgenommen. Das Blatt wurde nach 1936 von Grosz koloriert und datiert (vgl. Dückers 1979, SII, 60 und Kat. X.158.60).

X.117
Aktuelle Kurzgeschichte 1931

Aquarell, Tusche, 59 × 46 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 1931
Später dat. u.r.: 1932
Bez. u.l.: Aktuelle Kurzgeschichte
Dedham (MA), Privatsammlung Mr. Vic Firth

Lit.: Peter Pons: Der große Zeitvertreib. Gedichte, mit Bildern von George Grosz, Potsdam 1932, S. 28. – Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 115. – Dückers 1979, SII, 31.

Die Zeichnung hat Grosz 1936 in dem Sammelwerk »Interregnum« unter dem Titel »Foreclosure« (»Die Hypothek ist verfallen«) als Federzeichnung veröffentlicht und später koloriert (vgl. Kat. X.158.31).

X.118
The American Scene 1932
Amerikanische Szene

Aquarell, 46,4 × 57,2 cm
Später sign. und Widmung u.l.: To Caesar/to remember/his old teacher/George Grosz/ Douglaston/Nov.39
New Haven (CT), Yale University Art Gallery, Schenkung George Hopper Fitch, B.A., 1932

X.118

X.119

X.119
Harlem Cabaret 1932

Aquarell, 44 × 60 cm
Sign. u.r.: Grosz
Dedham (MA), Privatsammlung Mr. Vic Firth

X.117

X.120

X.122

X.123

X.120
Negrocouple in Harlem 1933
Negerpaar in Harlem

Aquarell, 48,6 × 63,1 cm
Sign. u.r.: Grosz NY 33; verso: Widmung von Eva Grosz an Wieland Herzfelde und bez.: Muti zur Erinnerung an seinen alten Freund George Eva 21 Juli 59 6 Insel Harlem 2; Aufkleber: The Art Institute of Chicago. Exhibition of Water Colors 1933 Harlem Types
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett

X.121
New York 1934

Aquarell, 59,7 × 42,5 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz NY 34
Detroit (MI), Detroit Institute of Arts, Schenkung Mrs. Lillian Henkel Haas

Lit.: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 112. – H. Uhr: Masterpieces of German Expressionism at the Detroit Institute of Arts, New York 1982, S. 74. – Christopher Finch: Twentieth-Century Watercolors, New York 1988, S. 193 ff., Abb. 231. – H. Uhr: German Drawings and Watercolors, New York 1987, S. 98 f., Abb. 48.

X.122
Streetfight from the Roof 1934
Straßenkampf vom Dach

Aquarell, 64,7 × 47 cm
Sign. und dat. u.l.: Grosz 34
Andover (MA), Addison Gallery of American Art, Philips Academy, Schenkung George Grosz

Lit.: Hess 1982, S. 194, Abb. 177.

In einem Brief berichtet Grosz, er habe »zirka 350 Aquarelle, große, gemalt. Teilweise düstere Bilder, zerschossene Städte, Leichen hinterrücks umgebracht von Uniformierten, eine Serie letzthin, Straßenkämpfe, auf die Wiener Ereignisse hin«. (Grosz in einem Brief an Wieland Herzfelde, 30. Juni 1934, nicht abgeschickt, zit. nach: Hess 1982, S. 194.) Die Darstellung bezieht sich auf den sogenannten Schutzbundaufstand vom 12. bis 15. Februar 1934. Bewaffnete österreichische sozialdemokratische und kommunistische Arbeiter kämpften unter Führung des Republikanischen Schutzbundes in Wien gegen Truppen der klerikalfaschistischen Regierung Dollfuß. Der Aufstand wurde blutig niedergeschlagen. Offenbar gehört auch das nachfolgende Blatt »Strafe« zu dieser Thematik.

X.123
Punishment 1934
Strafe

Aquarell, 69,8 × 52,1 cm
New York, The Museum of Modern Art, Schenkung Mr. und Mrs. Erich Cohn

Lit.: Ausst.Kat Parma 1971, Abb. 42.

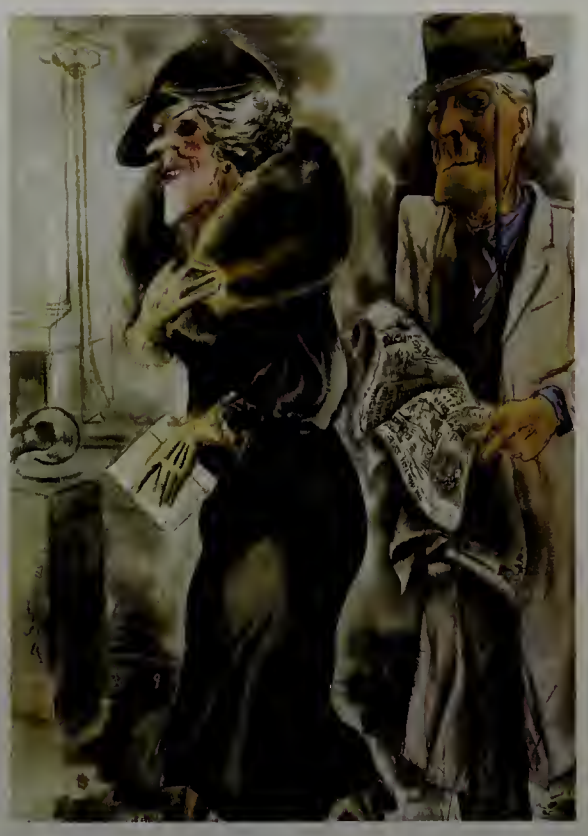
X.121

X.124

X.124
The Filling Station 1934
Tankstelle

Aquarell, 61,6 × 44,2 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 34
New Haven (CT), Yale University Art Gallery,
Schenkung Mr. und Mrs. George Hopper Fitch

Lit.: Hess 1982, Abb. 184, S. 202.



X.125

X.125
Couple 1934
Paar

Aquarell, 64,1 × 45,1 cm
New York, Whitney Museum of American Art

X.126
Boy and Girl 1934
Junger Mann und junges Mädchen

Aquarell, 50,9 × 35,7 cm
Sign. und dat. u.l.: Grosz 34
Denver (CO), Denver Art Museum

X.127

X.127
Waiting for a Job 1934
Warten auf Arbeit

Aquarell, 46 × 64 cm
Tucson (AZ), The University of Arizona,
Museum of Art, Schenkung C. Leonard Pfeiffer

X.128
Broadway 1935

Feder, aquarelliert, 56 × 43,4 cm
Sign. dat. und bez. u.r.: Grosz Broadway 35
New York, Whitney Museum of American Art

Lit.: Hess 1982, Abb. 171, S. 187.

X.129
Dummy mit Strohhut 1936

Kohle, 64,2 × 46,8 cm
Sign. u.r.: Grosz 36; verso: Bleistiftzeichnung
Kinderbildnis (Peter Grosz)
Nachlaß George Grosz

X.126

X.130

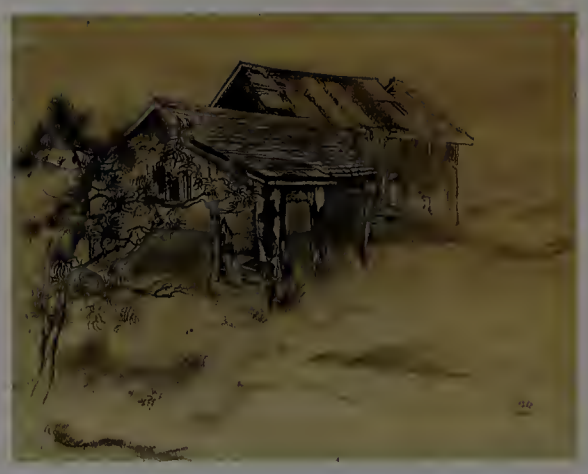
X.130
The Ambassador of Good Will 1936
Der Botschafter des guten Willens

Aquarell, Tinte, 45,7 × 61 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 36
New York, Metropolitan Museum of Art,
Schenkung Mrs. Priscilla A. B. Henderson

X.131
New York Harbor 1936
Hafen von New York

Aquarell, 46 × 34,2 cm
Sign. u.l.: Grosz
New York, Metropolitan Museum of Art

Lit.: Hess 1982, Abb. 190, S. 207. – Flavell 1988, S. 74, Abb. 11.



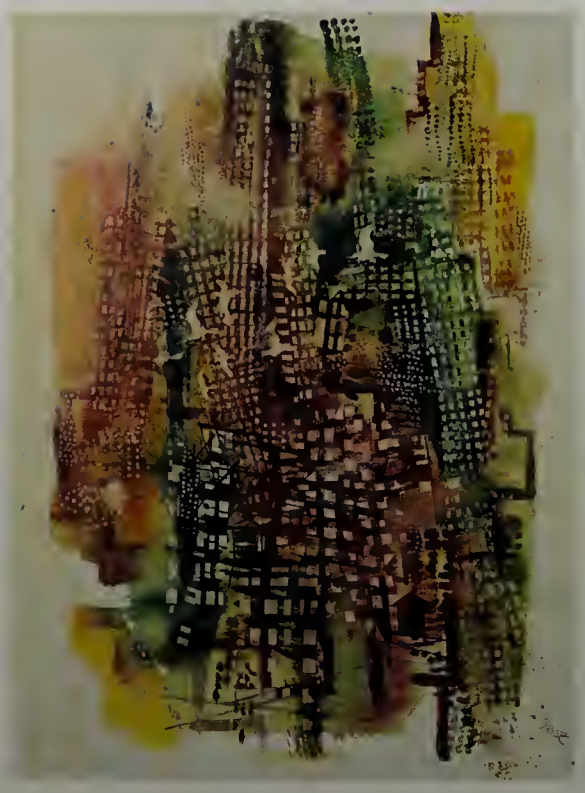
X.132

X.132
Derelict House, Wellfleet, Cape Cod
1940
Verlassenes Haus, Wellfleet, Cape Cod

Bleistift, aquarelliert, 36,8 × 47 cm
Sign. und bez. u.r.: Grosz Wellfleet
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 131.

X.131



X.133

X.133
Manhattan 1940

Aquarell, 40,2 × 29,5 cm
Privatsammlung

X.135

X.134

X.134
The Enemy of the Rainbow
um 1946/48
Der Feind des Regenbogens

Aquarell, 65 × 48 cm
Privatsammlung

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, Abb. S. 132.

X.136

»Später schuf ich eine sonderbare Welt, die sogenannten Stockmänner, diese Stockmänner sind eigentlich dieselben merkwürdigen Menschen, die ich früher gezeichnet hatte, jetzt waren sie vollständig ohne Hoffnung, ohne jeden Sinn.« (George Grosz in einem Rundfunk-Interview von 1958, zit. nach: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 132.)

X.135
Attacked by the Stick Men um 1947
Angriff der Stockmänner

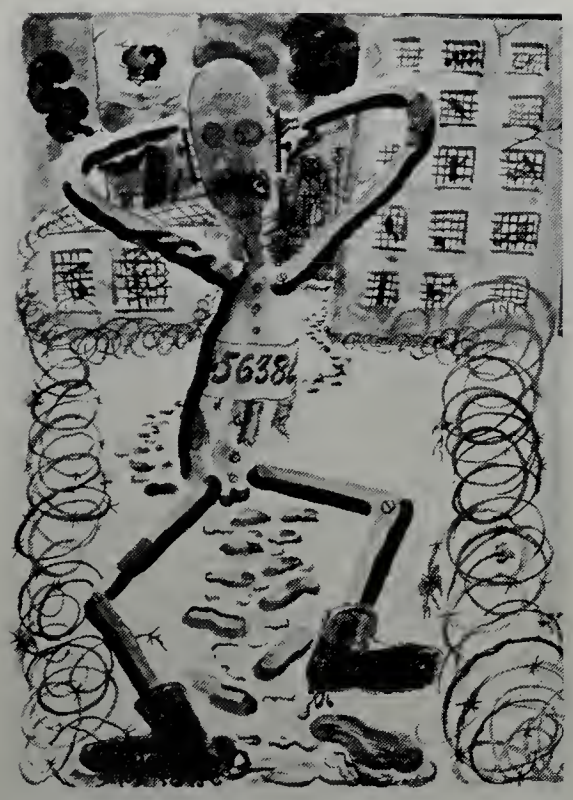
Aquarell, 45,8 × 58,4 cm
Sign. u.r.: Grosz
Verbleib unbekannt
Nicht in der Ausstellung

Lit.: Hess 1982, Abb. 215, S. 236.

X.136
Waving the Flag 1947/48
Schwingen der Flagge

Aquarell, 63,5 × 45,7 cm
Sign. u.l.: Grosz
New York, Whitney Museum of American Art

Lit.: Hess 1982, Abb. 214, S. 235.



X.138

X.137

Uprooted, the Painter of the Hole 1948
Entwurzelt, der Maler des Lochs

Aquarell, 89,5 × 69,2 cm
Sign. u.r.: Grosz
Cambridge (MA), Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Association Fund

Lit.: Hess 1982, Abb. 207, S. 226. – Flavell 1988, S. 255, Abb. 76.

Grosz schrieb am 30. März 1945 an Arnold Rönnebeck: »In Amerika langweilt man sich viel mehr als in Europa, Du auch? Wir könnten ja einen kleinen Club begründen. Wir drei erstmal, Du, Hul & I. Wie wäre zum Beispiel der Name: The Three Vacuum Brothers? ... Statuten: I. Wir sind nicht jejen Langeweile, auch nich jejen Selbstmord oder gegen e'n sich langsam zu Tode saufen... laßt uns alle gemeinsam die schon existierende Langeweile (boredom) noch langweiliger verlangeweilen; wenn Mitglied (nur secret und von uns dreien gewählt), erhält Mitglied ein aus Tulasilber schön gestanztes Loch, kein Ring, ein Loch als Symbol des Mucawclubs. Okay. Das Loch versinnbildlicht das Vakuum.« (Zit. nach: Knust 1979, S. 347 f., 225.)

X.137

X.138

The Grey Man Dances 1948/49
Der graue Mann tanzt

Aquarell, 55,7 × 36,4 cm
Nachlaß George Grosz

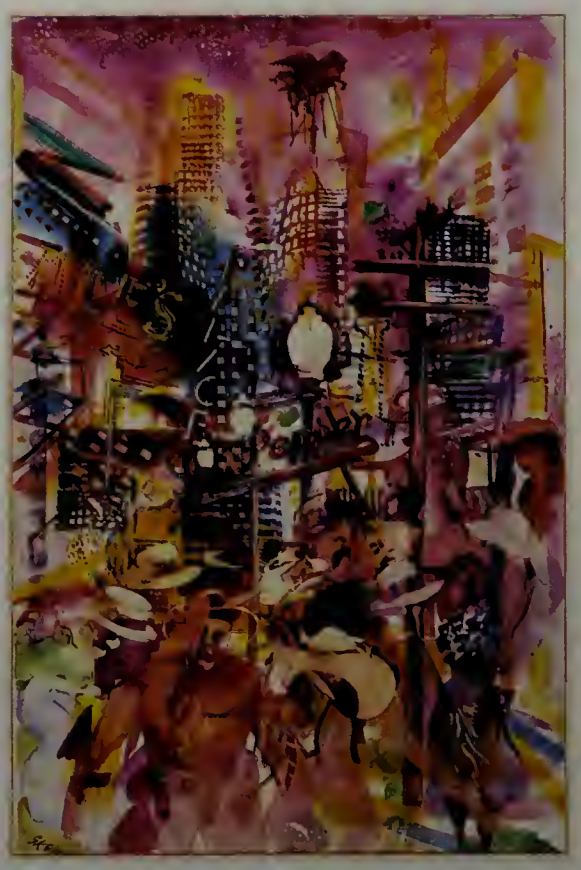
Vorstudie zu dem Gemälde »The Grey Man Dances« (siehe Kat. IX.67).

X.139

X.139
A Glimpse into the Negro Section of Dallas 1952
Ein Blick in das Negerviertel von Dallas

Aquarell, 61,9 × 42,8 cm
Sign. u.r.: Grosz
Dallas (TX), Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, Schenkung A. Harris and Company im Gedenken an Leon A. Harris, Sr.

Lit.: Hess 1982, Abb. 218, S. 243.



X.140

X.140
Dallas Night 1952
Nacht in Dallas

Aquarell, 53,3 × 34,9 cm
Sign. u.l.: Grosz
Dallas (TX), Museum of Art, Foundation for the Arts Collection, anonyme Schenkung im Gedenken an Leon A. Harris

Lit.: Hess 1982, Abb. 217, S. 242.

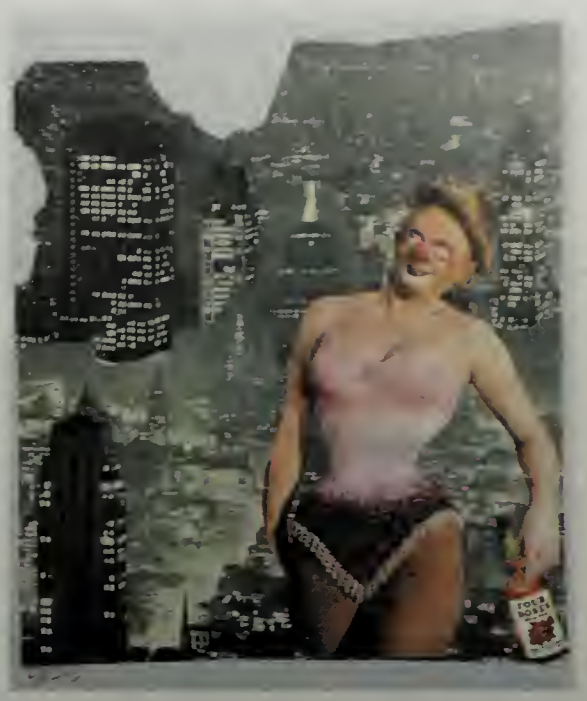
X.141

X.141
Gewandstudie 1955

Kohle, schwarze Kreide, gewischt,
60,8 × 47,9 cm
Sign. und dat. u.r.: Grosz 55; bez. verso: Studie für ein Bild
Nachlaß George Grosz

Lit.: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, Nr. 298. – Ausst.Kat. Parma 1971, Nr. 46.

X.144



X.142

X.143

X.145

X.142
Grosz als Clown und Varietégirl
1957
George Grosz, der Clown von New York

Collage, 30,5 × 26,3 cm
Sign. u.l.: [Stempel] GROSZ
Nachlaß George Grosz

Lit.: Hess 1982, S. 250, Abb. 223.

X.143
Purgatory 1957
Fegefeuer

Collage, 46 × 59 cm
Nachlaß George Grosz

X.144
The Enchanted Grocerie 1958
Der verhexte Laden

Collage, 16,2 × 16,5 cm
Sign. und dat.: [Stempel] GROSZ 1958
Berlin, Galerie Nierendorf

X.145
Kochschule 1958

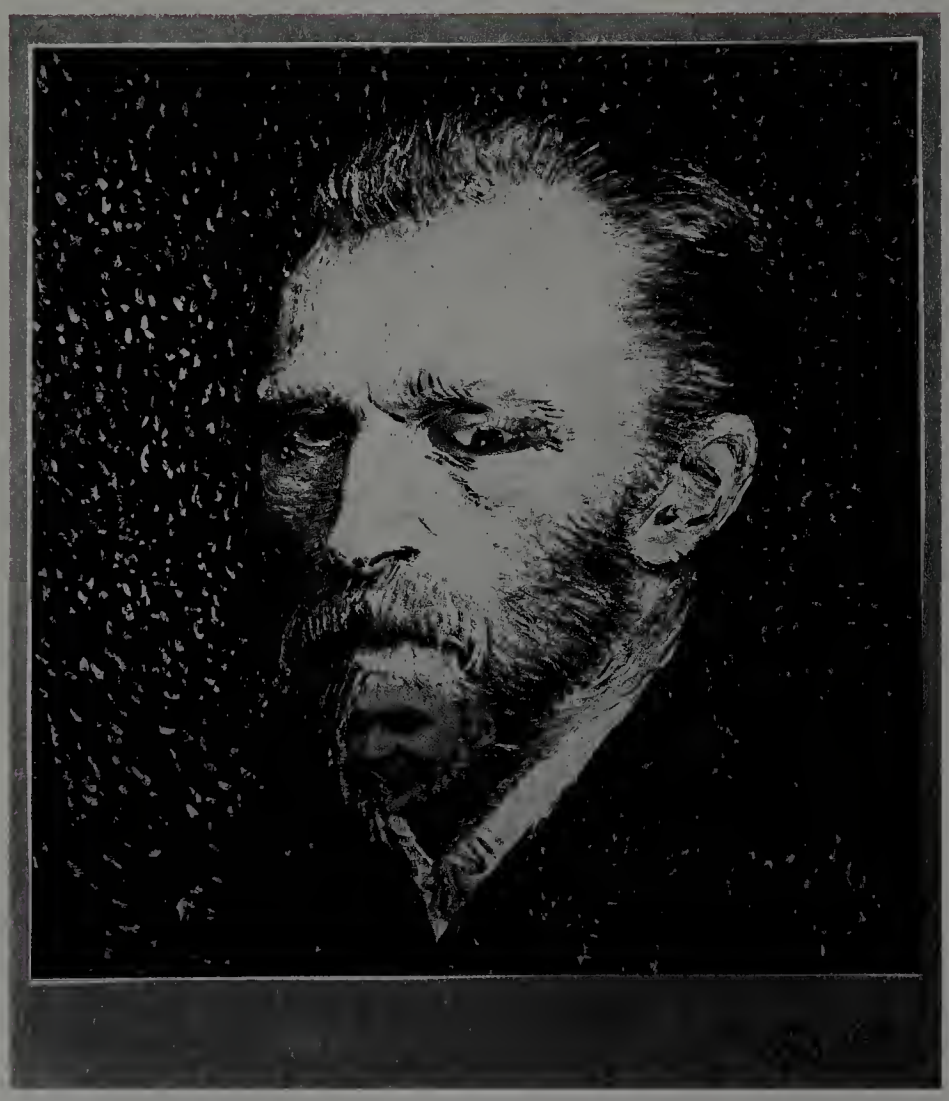
Collage, 40,5 × 36,5 cm
Nachlaß George Grosz

Lit.: Ausst.Kat.Hamburg 1975, S. 134, Abb. 229.

X.146

X.147

X.148



X.150

X.146
Frankfurter Sausage 1958
Frankfurter Würstchen

Collage, 33 × 25,4 cm
Sign. u.r.: [Stempel] GROSZ
Washington, Privatsammlung

Lit.: Hess 1982, S. 250, Abb. 226.

X.147
The Valley of the Sausages 1958
Schlaraffenland

Collage, 46,5 × 36 cm
Bez. verso: From the Land of Cocagne/ Schlaraffenland/The Valley of the Saucages/G. Grosz Aug. 58
Nachlaß George Grosz

Lit.: Ausst.Kat. Hamburg 1975, S. 135, Abb. 233.

X.148
Ghost of the Sphinx 1958
Geist der Sphinx

Collage, 46,5 × 35,8 cm
Bez. verso: Ghost of the Sphinx
Nachlaß George Grosz

Lit.: Ausst.Kat.Hamburg 1975, S. 135, Abb. 232.

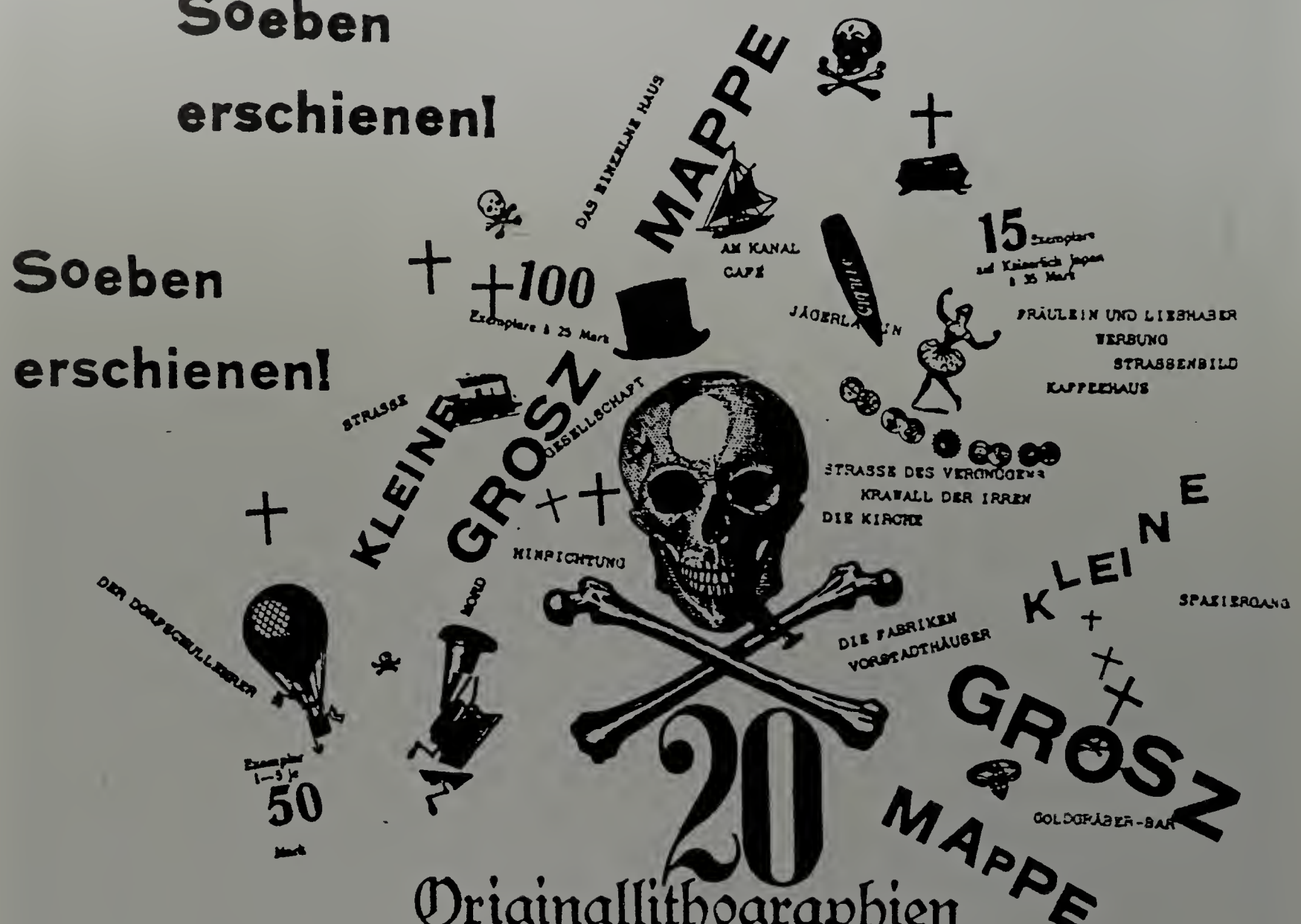
X.149
Hund als Mönch um 1958

Collage, 42,5 × 30,5 cm
New York, Privatsammlung
Richard A. Cohn Ltd.

X.150
Van Gogh um 1958

Collage, 46,5 × 59 cm
Sign. u.r.: [Stempel] GROSZ
Chicago, Privatsammlung Alice Adam

X.149



Prospekt zur »Kleinen Grosz Mappe«, 1917

Eugen Blume

George Grosz
Die Mappen- und Sammelwerke

»Erste George Grosz-Mappe« – »Kleine Grosz Mappe« – »Gott mit uns« – »Im Schatten« – »Die Räuber« – »Ecce Homo« – »Hintergrund« – »Interregnum«

Bereits sehr früh versuchte Grosz seine Zeichnungen zu veröffentlichen, was ihm 1910 das erste Mal in der satirischen Beilage des »Berliner Tageblattes« gelang. Seine damaligen Vorbilder, die erfolgreichen Karikaturisten der führenden Satireblätter, wirkten fast ausschließlich über die reproduzierte Zeichnung im journalistischen Kontext. Noch 1922 behauptete Grosz als Antwort auf Paul Westheims Umfrage »Ein Neuer Naturalismus?«: »Eine andere Gegenständlichkeit scheint in der Journalistik zu liegen und zwar im journalistischen Tageszeichner mit Anschluß an die Rotationspresse. Dieser Zeichnertyp wird noch leben, wenn der Staffeleibildmaler längst ausgestorben ist. Er ist politisch – ähnlich wie in Amerika, wo solch ein Zeichner eine Macht darstellt, von der wir uns hier keinen Begriff machen können. Diese Linie der Entwicklung wird ihn zusammenstellen mit den technischen Künstlern und Malern der Industrie und Reklame – mit dem konstruktivistischen Zeichner und mit dem Erfinder und Ingenieur.« (In: Das Kunstblatt, 6. Jg., Heft 9, S. 382.) Diese Überzeugung und die zunehmend politischen Intentionen seiner Arbeiten verlangten nach Popularisierung durch eine weite Verbreitung, die die Exklusivität des Originals niemals erreichen konnte. Die freundschaftliche Verbindung mit dem Verleger Wieland Herzfelde bereitete diesem Ansinnen den idealen Boden. Mit dem Malik-Verlag in Berlin, der in Grosz und John Heartfield seine künstlerische Voraussetzung hatte, war ein unabhängiges Instrument entstanden, mit dem hohe Auflagen erzielt werden konnten. Von 1917 bis 1928 sind sechs Graphik-Mappen und ein Sammelband mit originalgraphischem Anspruch sowie zahlreiche illustrierte Bücher von Grosz in diesem Verlag erschienen.

Den technischen Raffinessen der Druckgraphik, die in dieser Zeit eine Renaissance erlebte, stand Grosz als Zeichner fern. Nur die frühen graphischen Blätter und die beiden ersten Mappenwerke sind Druckgraphik im klassischen Sinn. Ähnlich wie Max Beckmann, der überwiegend die Kaltnadel und Lithographie als die der Zeichnung verwandtesten graphischen Techniken benutzte, beschränkte sich Grosz im künstlerisch-handwerklichen Sinn auf unkomplizierte Druckverfahren, die Photolithographie und den Offsetdruck. Die Zeichnung wird bei der Photolithographie unmittelbar, mit Hilfe eines photographischen Apparates auf den Stein reproduziert, danach geätzt und gedruckt. Beim Offsetdruck wird die Zeichnung in der beschriebenen Weise auf eine Zinkplatte aufgebracht und mittels einer Gummiwalze abgenommen, die wiederum die Darstellung seitenrichtig auf das Papier druckt. Grosz war ausschließlich an der Reproduktion seines meist mit der Feder gezogenen Striches interessiert.

Noch während des Krieges, Ende 1916, Anfang 1917, erschien die »Erste George Grosz-Mappe« mit neun Umdrucklithographien bei dem Berliner Drucker Hermann Birkholz, der auch die beiden folgenden und die fünfte Mappe druckte, als eine der ersten Editionen des neugegründeten Malik-Verlags. Bereits die erste Mappe war im Preis gestaffelt. Es war ein Prinzip des Verlages, neben teuren, für finanzkräftige Sammler, auch preiswerte Volksausgaben anzubieten. Im Herbst 1917 folgte die »Kleine Grosz Mappe«, mit zwanzig Umdrucklithographien und einem von John Heartfield gestalteten vierseitigen Titelblatt mit Versen »Aus den Gesängen« von George Grosz. Die Zeichnungen der ersten beiden Mappenwerke gehören der Schaffensperiode von Sommer 1915, nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst, bis Ende 1918 an. Grosz zelebriert in expressiv-futuristischer Sprache den Mythos Großstadt mit seinen abenteuerlichen und brutalen Facetten, dem er eine naive Amerika-Sehnsucht entgegensetzt.

Ludwig Coellen schrieb 1917 über die »Erste George Grosz-Mappe«: »Endlich hat einer den Futurismus zur Karikatur ausgenutzt. Die Futuristen sind die Ethiker des großstädtischen Massenlebens, ernst und gläubig. Man kann aber auch die Groteske des Amerikanismus sehen. Die Amerikaner selber haben das längst getan. Ihrem Niveau gemäß haben sie sie in Kino- und Varieté-›Kunst‹ umgesetzt ... Weil es sich dabei um die einzige Essenz ihres Daseins handelt, haben sie mehr Sinn dafür als die Deutschen. Grosz hat entschieden Sinn dafür, und zugleich hat er, als ein Künstler, das stürmische Temperament der Futuristen. In einer Mappe von 9 Lithographien, die als erste im Verlag Heinz Barger, Berlin, erschienen ist, liefert er Karikaturen des Großstadtlebens. ... Grundlage ist der Wilhelm-Busch-Stil. Die scheinbar naive Kinderzeichenmanier dient als Mittel zum Karikieren. Sie ist scharf und treffsicher. Aber sie ist darüber hinaus zu einer synthetisch aufbauenden künstlerischen Form erhöht. Die vielfältigen Erscheinungen des Straßenlebens oder die Masse aller markanten Züge Newyorks oder die charakteristischen Einrichtungen, Typen und Vorgänge des Lebens in Texas werden zu einem Gesamtbild vereinigt. Das ist das Futuristische. Die natürliche Raumordnung ist aufgehoben... Das ist glänzend gekonnt, ist Komposition im besten Sinne. Wie etwa in der ›Erinnerung an Newyork‹ alles Typische dieser Stadt, Menschen, Wagen, Bahnen, Reklameschilder, elektrische Lampen, Telegraphendrähte, Staatsgebäude und Wolkenkratzer in tollem Wirrwarr durcheinandergezeichnet sind, und über allem lacht die Sonne, und alles ist voll grotesken Humors und ist doch ein Bild von unerhörter Anschauungsfülle und räumlicher Formkraft und lebendigem Zusammenhang – das fordert die Anerkennung einer Leistung von hohem Rang. Man neigt dazu, Grosz einen Zyniker zu nennen. Doch der Zynismus hat einen Beiklang von Trauer und von heimlicher Liebe zu den Mächten, aus denen die Mißgeburten der Erscheinungen hervorgehen. Die Mißgeburten werden gestreichelt, weil sie ja nur Hülle sind. Ja, grotesk über alle Maßen, aber dennoch Bild des ungeheuren Lebens, das da saust. Dieser Zyniker ist ein verdeckter Ethiker. Die Negation ist nur seine façon de parler, er meint und liebt in

Wahrheit das Positive. Man könnte denken: ein Ruck, und er wird Bilder voll Ekstase und Mystik malen. Er hat das persönliche Pech, zum Karikaturisten verurteilt zu sein. Jedenfalls wird er nie ein Humorist wie Wilhelm Busch werden, einer von der behaglichen Sorte. Aber was er werden wird, weiß man nicht. Einstweilen bleibt man bei dem alten Spruch, daß das Ja und das Nein dicht beieinander liegen, im Leben und der Kunst.« (In: Das Kunstblatt, 1. Jg., 1917, S. 348 f.)

Die 1920 erschienene Mappe »Gott mit uns«, eine haßerfüllte Abrechnung mit dem deutschen Militarismus in neun photolithographierten Zeichnungen, zeigt erstmals den typischen Grosz in einer für die nächsten Jahre vorherrschend bleibenden Formensprache. Alle formalen Experimente, die noch in den beiden ersten Mappen deutlich sichtbar bleiben, sind zugunsten eines satirischen Realismus nahezu aufgegeben. Einer der Hauptgründe für die Disziplinierung der zeichnerischen Mittel dieser Folge ist ihre programmatische Apostrophierung als »politische Mappe«. Die politische Wirksamkeit der Zeichnungen wurde in ihrer Beschlagnahme und dem folgenden Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr sofort unter Beweis gestellt. Grosz hatte die auf dem Koppelschloß der Reichswehr erteilte Absolution »Gott mit uns« über seine Bildfolge gestellt, die dem Militär nicht nur ihr stupides Personal vorführte, sondern auch ihr Beteiligtsein an politischen Morden (Blatt 3 »Feierabend«, Blatt 8 »Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen«). Die Mappe war Teil der provozierenden Ausstellung »Erste Internationale Dada-Messe« in Berlin im Juli 1920. Die in drei Sprachen verfaßten Titel der Blätter drohten ihre zumindest europaweite Verbreitung an. Dieser geplanten Distribution wollte das Gericht in seinem Urteil einen Riegel vorschieben. Verfügt wurde eine Geldstrafe von 300 Mark für den Künstler und 600 Mark für den Verleger, außerdem die Einziehung und Vernichtung der Lithosteine, darüber hinaus erhielt die Reichswehr die Publikationsbefugnis, was einem Verbot gleichkam. Herzfelde nahm kurze Zeit später die Zeichnungen erneut in sein Bilderbuch »Das Gesicht der herrschenden Klasse« (Der Malik-Verlag 1921) auf.

Für die ebenfalls 1921 erschienene, wiederum mit neun Photolithographien versehene Mappe »Im Schatten« wurde erstmals eine »Organisationsausgabe« mit einigen hundert verbilligten Exemplaren für die Gewerkschaftsorganisationen gedruckt. Thema dieser Mappe ist das im Schatten der Reichen vegetierende Proletariat. Grosz' politische Überzeugung, er war seit 1918 Mitglied der KPD, diktierte den affirmativen und bemüht solidarischen Tenor der Bildfolge. Eine inhaltliche Fortsetzung in gewohnter Schärfe lieferte Grosz mit den Blättern der Folge »Die Räuber« von 1922. Anhand der schlagend ausgewählten und aktuell gedeuteten Zitate aus Friedrich Schillers »Die Räuber« erstellte Grosz eine beißende zeichnerische Analyse, ein Psychogramm der »herrschenden Klasse«. Erstmals verwendete er auch Pinselzeichnungen, die dem Thema entsprechend im Duktus aggressiver und gröber wirken. Während in den Zeichnungen der Folge »Im Schatten« die Arbeiter als gleichförmige Figuren auftreten, deren unpersönliche, seltsam schablonenhafte Darstellung auch Grosz' Distanz bezeichnet, erscheinen die Kapitalisten in einer genüßlich beobachteten Typengalerie.

Den umfangreichsten und aufwendigsten Versuch, die Zeichnungen von Grosz publik zu machen, unternahm der Malik-Verlag 1922/23 mit dem Sammelwerk »Ecce Homo«. Sechzehn farbige Aquarelle und 84 Schwarzweißzeichnungen wurden im Offsetdruckverfahren in einer Mappe bzw. in gebundener Buchausgabe vereint. Sie bündelt eine Übersicht über das gesamte Œuvre der Jahre 1915 bis 1922. Die sorgfältig edierten, in Seidenmappen eingelegten, handsignierten Drucke der Vorzugsausgabe verdeutlichen, daß hier auch einer der wichtigsten Zeichner des 20. Jahrhunderts gefeiert werden sollte. Dieser »Bürgerspiegel« (Max Herrmann-Neisse) zeichnet eine Menschheit zwischen Perversion und Wahnsinn. Die erbarmungslose Registratur großstädtischen Alltags führte zu einer Klage vor Gericht. Der Prozeß, der wegen Verletzung des Scham- und Sittlichkeitsgefühls von 1922 bis 1924 geführt wurde, hatte trotz aller kompetenten Gegenargumente die Entfernung von siebzehn Zeichnungen und fünf Aquarellen aus der Mappe zur Folge. (Vom Gericht besonders beanstandet wurden die Blätter 1, 3, 14, 16, 28, 30, 38, 42, 44, 48, 51, 57, 60, 61, 67, 78 und die Aquarelle IV, V, VI, XI.) Zwischen Januar und März 1928 (zu den Erscheinungsdaten vgl. Dückers 1979, S. 201) erschien die Mappe »Hintergrund«, die ihren Titel dem ursprünglichen Verwendungszweck der Zeichnungen verdankt. Im Januar hatten Piscator und Brecht in Zusammenarbeit mit Grosz die dramatisierte Fassung von Jaroslav Hašeks »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« im Berliner »Theater am Nollendorfplatz« inszeniert. Grosz, der das Bühnenbild gestaltete, projizierte einen aus seinen Zeichnungen entstandenen Animationsfilm auf eine Leinwand im Hintergrund der Bühne. Eine Auswahl von siebzehn Zeichnungen aus diesem Trickfilm (bzw. Programmheft) war die Grundlage für die im Malik-Verlag herausgegebene Mappe. Die Blätter wurden in einem von dem Zwickauer Drucker F. Ullmann 1913 erfundenen Verfahren gedruckt, dem Manultiefdruck (vgl. Dückers 1979, S. 200). Die Blätter 2, 9 und 10 führten im Mai 1928 zu dem berühmten Gotteslästerungs-Prozeß gegen George Grosz und Wieland Herzfelde. Der Prozeß, der sich bis Ende 1931 hinzog, konzentrierte sich schließlich auf das Blatt 10 »Maul halten und weiter dienen«, bekannt geworden als »Christus mit der Gasmaske«, von dem die Druckplatte und alle Abbildungen vernichtet werden sollten. In »Hintergrund« widmete sich Grosz, zehn Jahre nach dem Weltkriegsende, noch einmal dem Militär. Obwohl thematisch mit der Mappe »Gott mit uns« verwandt, haben die Zeichnungen einen anderen Duktus. Der aggressive, aus der eigenen Erfahrung gespeiste Zugriff der ersten Folge ist einer plakativ-illustrativen Metaphorik gewichen.

Nach seiner Auswanderung in die USA 1933 versuchte Grosz mit verschiedenen Verlagen, die in Deutschland durch den Malik-Verlag stets gewährleistete Veröffentlichung seiner Zeichnungen fortzusetzen. Die zweite Mappe, »Interregnum«, die Grosz in New York im Verlag The Black Sun Press veröffentlichte (die erste erschien im Mai 1935, vgl. Dückers 1979, MVII, 1–6), war, ähnlich wie »Ecce Homo«, ein Sammelwerk mit photolithographischen Zeichnungen der Jahre 1927 bis 1936. Noch einmal zeichnet Grosz ein abstruses Bild deutscher Geschichte zwischen 1919 und 1934. Er versammelt nahezu alle seine Themen, die Brutalität und martialischen Gelüste der »herrschenden Klasse«, die Verzweiflung der Armen, die Dekadenz des Mittelstandes, die esoterische Ignoranz der Intellektuellen und Künstler und den wie eine zwingende Konsequenz folgenden Naziterror, bis im letzten Blatt der Tod vor diesem Scherbenhaufen den Vorhang zuzieht.

X.151

Erste George Grosz-Mappe

Ende 1916/Anfang 1917

Ein Titelblatt und neun lose Blätter
Umdrucklithographien, ca. 50,3 × ca. 39,1 cm
Vorzugsausgabe u. r. signiert
Nicht bezeichnet
120 Exemplare in drei verschiedenen Ausgaben
Hg.: Verlag Neue Jugend/Der Malik-Verlag, Berlin
Dresden, Kupferstich-Kabinett
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Malik 1966, Nr. 4. – Lang 1966, Nr. 1. – Dückers 1979, M I,1 – M I,9.

1 Erinnerung an New York 1915/16
37,8 × 29,6 cm

2 Texasbild für meinen Freund Chingachgook 1915/16
26,9 × 27,1 cm

3 Am Kanal 1915/16
26,4 × 22,2 cm

4 Straße in der Stadt 1915/16
25,8 × 37,3 cm

5 Menschen in der Straße 1915/16
27,6 × 21,7 cm

6 Vorstadt 1915/16
37,1 × 31 cm

7 Peripherie 1915/16
30,6 × 22,5 cm

8 Kaschemme 1916
27 × 21,8 cm

9 Mondnacht 1915/16
37,4 × 29,6 cm

1

2

3

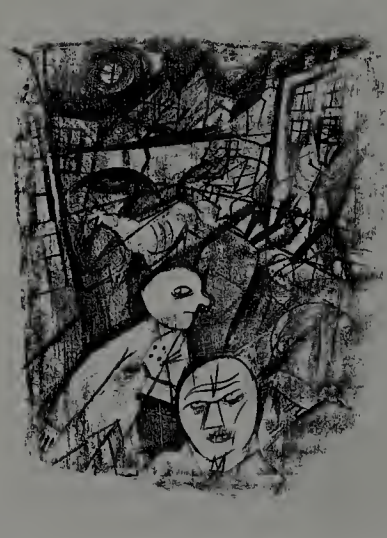
4

5

6

7

8



9

X.152
Kleine Grosz Mappe
Herbst 1917

Vierseitiges Titelblatt und zwanzig lose Blätter
Umdrucklithographien, ca. 29 × ca. 21,2 cm
Vorzugsausgabe u. r. signiert
120 Exemplare in drei verschiedenen Ausgaben
Hg.: Der Malik-Verlag, Berlin
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett: Ex. Nr. 61
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Malik 1966, Nr. 5. – Lang 1966, Nr. 2. – Dückers 1979, M II,1– M II,20.

1 Fräulein und Liebhaber 1915/16
24,5 × 15,2 cm

2 Straße 1915/16
23,8 × 15,7 cm

3 Straßenbild 1915/16
23,4 × 14 cm

4 Kaffeehaus 1915/16
21,8 × 13,8 cm

5 Goldgräberbar 1915/16
19,8 × 14,5 cm

6 Krawall der Irren 1915/16
23,7 × 14,6 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.25)

7 Straße des Vergnügens 1915/16
22,6 × 14,7 cm

8 Werbung 1915/16
16,4 × 13,7 cm

9 Gesellschaft 1915/16
15,5 × 13 cm

10 Café 1915/16
19,5 × 13 cm

11 Spaziergang 1915/16
22,1 × 15,3 cm

12 Häuser am Kanal 1915/16
19,8 × 12,9 cm

13 Vorstadthäuser 1915/16
22,5 × 12,9 cm

14 Die Fabriken 1915/16
21,3 × 13,5 cm

15 Die Kirche 1915/16
19,9 × 13,4 cm

16 Das einzelne Haus 1915/16
20,4 × 13,5 cm

17 Der Dorfschullehrer 1915/16
20,9 × 13,5 cm

18 Jägerlatein 1915/16
21 × 14,9 cm

19 Mord 1915/16
22,9 × 13,5 cm

20 Hinrichtung 1915/16
22,2 × 14,3 cm

1

2

3

4

5

6

7

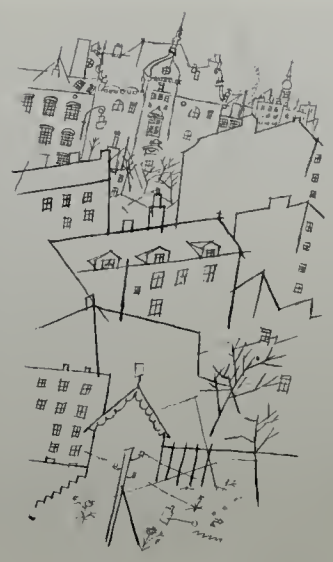
8

9

10

11

12



13

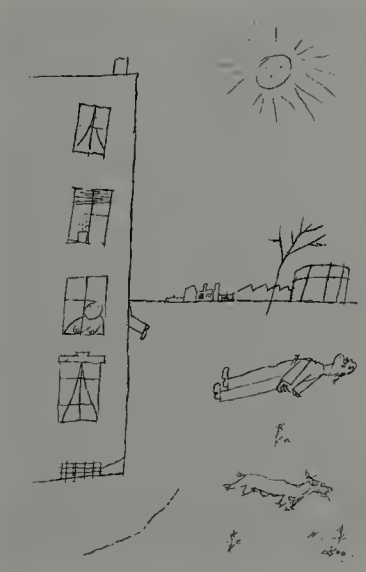
14

15

16

17

18



19

20

X.153
Gott mit uns
Juni 1920

Titelblatt und neun lose Blätter
Photolithographien,
ca. 63,5 × 47 cm (Ausgabe A)
47,5–49,2 × 35,3–38,5 cm (Ausgabe B und C)
125 Exemplare in drei verschiedenen Ausgaben
Hg.: Der Malik-Verlag, Berlin
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett: Ausgabe C, Nr. 74
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste: Ausgabe C

Lit.: Malik 1966, Nr. 21. – Lang 1966, Nr. 8. – Dückers 1979, M III,1–M III,9.

1 Gott mit uns 1919
(Dieu pour nous – God for Us)
30,2 × 42,9 cm

2 Für deutsches Recht und deutsche Sitte 1919
(Les boches sont vaincus – Le bochisme est vainqueur – »The Germans to the Front«)
38 × 31,3 cm

3 Feierabend 1919
(L'angelus à Munich – »Ich dien«)
38,7 × 29,9 cm
Die Darstellung bezieht sich auf die Massenerschießungen durch Regierungstruppen am 1. und 2. Mai 1919 in München (vgl. Dückers 1979, S. 192).

4 Licht und Luft dem Proletariat 1919
(Liberté, egalité, fraternité –
The Workman's Holiday)
34,9 × 29,7 cm

5 Die Gesundbeter 1918
(Le triomphe des sciences exactes –
German Doctors Fighting the Blockade)
31,6 × 29,6 cm

6 Zuhälter des Todes 1919
(Les maqueraux de la mort –
The Pimps of Death)
38,4 × 30,1 cm

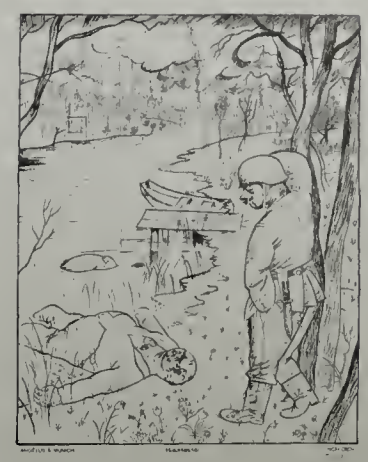
7 Die vollendete Demokratie 1919
(L'état c'est moi –
»The World Made Safe for Democracy«)
44,5 × 30,3 cm

8 Die Kommunisten fallen – und die Devisen steigen 1919
(Écrasez la famine –
Blood is the Best Sauce)
30,5 × 45,2 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.62)

9 Den macht uns keiner nach 1919
(Honni soit qui mal y pense –
»Made in Germany«)
28,4 × 24,7 cm

1

2

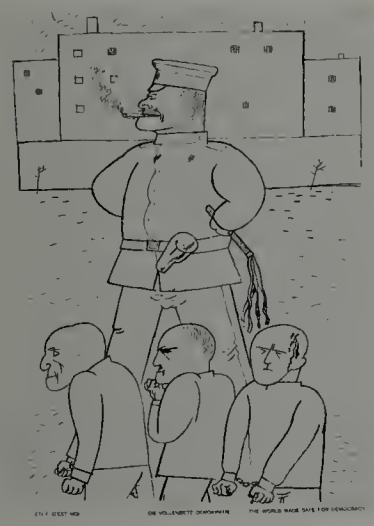


3

4

5

6



7

8

9

X.154
Im Schatten
Dezember 1921

Illustriertes Titelblatt und neun lose Blätter
Photolithographien, 48–49,4 × 35,2–39,1 cm
100 Exemplare in vier verschiedenen Ausgaben, zusätzlich Organisationsausgabe mit einigen hundert Exemplaren
Hg.: Der Malik-Verlag, Berlin
Berlin, Märkisches Museum: Ausgabe C, Nr. 27
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Malik 1966, Nr. 32 und Nr. 32a. – Lang 1966, Nr. 24. – Dückers 1979, M IV, 1–M IV, 9.

1 Ameisen 1920
26 × 37,7 cm

2 Vor den Fabriken 1920/21
33,5 × 25,4 cm

3 Kriegsinvalide und Arbeiter 1920/21
35,7 × 28,4 cm

4 Streichholzverkäufer und Doppelstreife 1920/21
25,3 × 20,8 cm

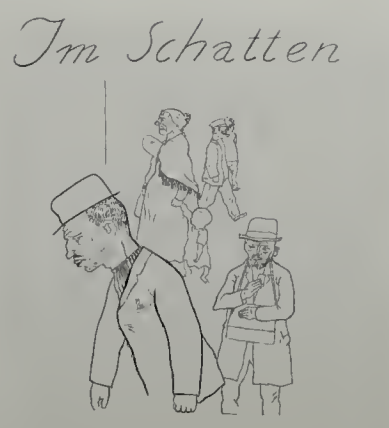
5 Löhnungstag 1920/21
27,9 × 22,1 cm

6 Dämmerung 1919/20
38,6 × 28,3 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.73)

7 Früh um 5 Uhr! 1920/21
37,8 × 27,5 cm

8 Inflation 1920/21
34,3 × 23,7 cm

9 Menschen in der Straße 1920/21
31,5 × 39,2 cm



Titelblatt

1

2

3

4

5

6

7

8

9

X.155
Die Räuber
November 1922 bzw. 1923

Titelblatt und neun lose Blätter
Photolithographien, 65–70,5 × 46,7–54 cm
Organisationsausgabe ca. 64 × 47 cm
100 Exemplare in drei verschiedenen Ausgaben, zusätzlich Organisationsausgabe mit einigen hundert Exemplaren
Hg.: Der Malik-Verlag, Berlin

Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett: Ausgabe C, Nr. 74
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Malik 1966, Nr. 61 und Nr. 76. – Lang 1966, Nr. 37. – Dückers 1979, MV,1–MV,9.

1 »Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht Herr bin.« (I. Akt, 1. Szene) 1922
57,6 × 42,5 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.92)

2 »In meinem Gebiet soll's soweit kommen, daß Kartoffeln und Dünnbier ein Traktament für Festtage werden, und wehe dem, der mir mit vollen feurigen Backen unter die Augen tritt! Blässe der Armut und sklavische Furcht sind meine Leibfarbe; in diese Livrei will ich euch kleiden.«
(II. Akt, 2. Szene) 1920/21
48,1 × 37,6 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.83)

3 »Es ist doch eine jämmerliche Rolle, der Hase sein zu müssen auf dieser Welt – Aber der gnädige Herr braucht Hasen.«
(I. Akt, 1. Szene) 1922
48,5 × 39,2 cm

4 »Ich habe das Meine getan … Das Plündern ist eure Sache!«
(II. Akt, 3. Szene) 1922
47,9 × 37 cm

5 »Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf…«
(I. Akt, 2. Szene) 1921
49 × 36,2 cm

6 »Gottes sichtbarer Segen ist bei mir.«
(II. Akt, 3. Szene) 1922
45,7 × 36,7 cm

7 »Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer.«
(II. Akt, 3. Szene) 1921/22
57,9 × 39,3 cm

8 »Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh' unter!«
(I. Akt, 1. Szene) 1921
43,7 × 38 cm

9 »Das Recht wohnet beim Überwältiger.« (I. Akt, 1. Szene) 1921/22
49,9 × 38 cm

1

2

3

4

5

6

7

8

9

X.156
Ecce Homo
Dezember 1922 – Januar 1923

100, 84 oder 16 lose bzw. gebundene Blätter (je nach Ausgabe)
Schwarzweiße und farbige Offsetdrucke, ca. 35,8 × 26,3 cm
Unten links die gedruckte Blattnummer
10 000 Exemplare in fünf verschiedenen Ausgaben
Hg.: Der Malik-Verlag, Berlin
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett: Ausgabe A
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Malik 1966, Nr. 59. – Lang 1966, Nr. 38. – Dückers 1979, SI,1–SI,84 und SI,I–SI,XVI.

1 Friedrichstraße 1918
26,4 × 17,5 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.54)

2 Familie 1916
27,4 × 16,8 cm
Gedruckte Widmung u. r.: Meinem lieben Hellmuth, dem Francais – Weihnacht 1916

3 Aus der Jugendzeit 1922
27,7 × 16 cm

4 Grimmiger Mann 1918
27,9 × 16,1 cm

5 Gruß aus Sachsen 1920
26,8 × 20 cm

6 Marseille 1919
27,6 × 18 cm

7 Schönheitsabend in der Motzstraße 1918
19,1 × 28,3 cm

8 Bessere Leute 1920
16,4 × 27,5 cm

9 Entkleidung 1921
28,5 × 18,7 cm

10 Stammtischstudien 1919
19,9 × 27,8 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.61)

11 Der Besuch 1920
21 × 26,3 cm

12 Mord 1915/16
22,8 × 14,9 cm

13 Hinterbliebene 1921
20,5 × 19,5 cm

14 Zu Hause 1922
24,6 × 19,7 cm

15 Charakterkopf 1921
22,2 × 19,3 cm

16 Verzückung 1922
28,4 × 18,1 cm

17 Verlobung 1922
22,5 × 19,5 cm

18 Bürgerliche Welt 1918
21 × 26,3 cm

19 Nachwuchs 1921/22
27,8 × 18,4 cm

20 Louise 1919
27,5 × 13,7 cm
Gedruckte Widmung u. r.:
Dem Monteur John Heartfield 1919

21 Der Hypochonder Otto Schmalhausen 1921
28,5 × 19,2 cm
Dargestellt ist der mit Grosz befreundete Künstler Otto Schmalhausen (1890–1958). Durch die Heirat mit Charlotte, der Schwester von Eva Grosz, geb. Peter, wurden Schmalhausen und Grosz Schwäger. Schmalhausen engagierte sich auch in der Berliner Dada-Bewegung als »Dadaoz« oder »Dada-Diplomat« (vgl. Dückers 1979, S. 213; Autobiographie 1983, S. 132). Er war 1920 ebenfalls mit Arbeiten auf der »Ersten Internationalen Dada-Messe« vertreten.

22 Separé 1922
23,4 × 20,1 cm

23 Die Verantwortlichen 1920
17 × 28,9 cm

24 Der besessene Forstadjunkt 1918
20,5 × 26,9 cm

25 Melancholie 1920/21
27 × 18,9 cm

26 Frühlings Erwachen 1922
23,1 × 19,5 cm

27 Schwere Zeiten 1919
25,4 × 17,2 cm

28 Promenade 1922
20 × 21,6 cm

29 Hausherr 1921
27 × 20 cm

30 Hahn im Korbe 1921
22,1 × 19,8 cm

31 Die Macht der Musik 1922
28,5 × 18 cm

32 Lustmord in der Ackerstraße 1916/17
18,6 × 19 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.32)

33 Hochfinanz 1922
20,4 × 23,3 cm

34 Nachts 1919
28 × 19,3 cm

35 Der absolute Monarchist 1918
27,7 × 18,1 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.53)

36 Plauderstunde 1922
19,4 × 27,7 cm

37 In Gedanken 1920
27,8 × 15,7 cm

38 Aenne 1921
28,1 × 18,2 cm

39 Interieur 1915
18,8 × 29,3 cm

40 Dr. Huelsenbeck am Ende 1920
26,3 × 22,2 cm
Der Titel bezieht sich in Abwandlung auf den Roman von Richard Huelsenbeck »Doctor Billig am Ende«, erschienen 1921, für den Grosz die Illustrationen zeichnete. Huelsenbeck, aus Zürich kommend, war eine der wichtigsten Figuren auch des Berliner Dadaismus.

41 Café 1916
24,9 × 20,3 cm

42 Rudi S. 1921
27,8 × 20,3 cm
Bei dem Dargestellten handelt es sich um den Maler Rudolf Schlichter (1890–1958), mit dem Grosz nicht nur befreundet war, sondern auch gemeinsam an zahlreichen künstlerischen und politischen Projekten arbeitete. Beide waren 1920 an der »Ersten Internationalen Dada-Messe« beteiligt (vgl. Dückers 1979, S. 216).

43 Germanentag 1921
20,2 × 19,6 cm

44 Dr. S. und Frau 1921
28,3 × 19,4 cm

45 Nach Ladenschluß 1920
20,7 × 26,7 cm

46 Franz Jung gewidmet 1917
27,9 × 16,9 cm
Der Schriftsteller Franz Jung (1888–1963) spielte sowohl in Zürich als auch in Berlin eine wichtige Rolle innerhalb des Dadaismus. Jung war seit 1920 Mitglied der KPD und entführte im selben Jahr in einer spektakulären Aktion das deutsche Schiff »Senator Schröder« nach Murmansk.

47 Heimatliche Gestalten 1920
26,9 × 19,7 cm

48 Kommerzienrats Töchterlein 1921
27,8 × 8,7 cm

49 Quergebäude vier Treppen 1916
16,6 × 28 cm

50 Akrobaten 1915
18 × 19,8 cm

51 Eva 1918
27,5 × 20,6 cm

52 O alte Burschenherrlichkeit 1922
21,5 × 19,9 cm

53 Studie 1922
25,9 × 18,2 cm

54 Ledebour 1919
22 × 20,9 cm
Der Politiker Georg Ledebour (1850–1947) war Mitglied des Reichstags und gehörte zum linken Flügel der SPD. Er stimmte als einer der wenigen Sozialdemokraten 1914 gegen die Kriegskredite. Ledebour war einer der Mitbegründer der USPD und spielte eine wichtige Rolle beim Spartakusaufstand. 1933 emigrierte er in die Schweiz.

55 Garnisonsverwendungsfähig 1920
28,1 × 19,2 cm

56 Vor dem Tee 1922
26,8 × 20,6 cm

57 Ungleiches Paar 1922
25 × 19,6 cm

58 Apachen 1916/17
20,2 × 27,1 cm

59 Ehrenmann 1921
24,2 × 19,6 cm

60 Richard Wagner-Gedenkblatt 1921
24,2 × 19,1 cm

61 Genreszene 1922
26,6 × 17,9 cm

62 Esplanade 1921
27,1 × 20 cm

63 Eheszene 1916
20,6 × 20,5 cm

64 An der Grenze 1920/21
27,5 × 16,8 cm

65 Magenbeschwerden 1921
28,3 × 17,1 cm

66 Haifische 1920/21
20,6 × 27,4 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.85)

67 Allein 1922
19,8 × 21,9 cm

68 Querschnitt 1919/20
27,9 × 15,9 cm

69 Krach 1921
27,1 × 20,1 cm

70 Ständchen 1922
26,8 × 18,5 cm

71 Deutsche Männer 1921
26,6 × 18,1 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.87)

72 Jugend 1920
27,5 × 15,9 cm

73 Vorstadt 1915/16
26,3 × 20,7 cm

74 Trio 1919
26,1 × 19,7 cm

75 Silberne Hochzeit 1922
25,5 × 19,9 cm

76 Krise 1922
28,4 × 19,7 cm

77 Schäferstündchen 1921
28,1 × 20,2 cm

78 Sonntag früh 1922
27,5 × 20,8 cm

79 Dr. Benn's Nachtcafé 1918
20,5 × 26,5 cm
Der Titel bezieht sich offenbar auf das Gedicht »Nachtcafé« von Gottfried Benn, 1912 in dessen berühmter expressionistischer Sammlung »Morgue und andere Gedichte« veröffentlicht (1917 gab Benn den Band »Fleisch. Gesammelte Lyrik« heraus, in den er dieses Gedicht und vier weitere »Nachtcafé«-Variationen aufnahm). Benn selbst hat Grosz rechts unten im Vordergrund porträtiert.

80 Köpfe 1921
20,9 × 19,8 cm

81 Ausgang 1921
27 × 17,7 cm

82 Athlet 1922
28,4 × 18,5 cm

83 Das Ende 1917
28,1 × 19,3 cm

84 Das Vaterunser 1922
26,9 × 20,2 cm

1

2

3

4

5

6

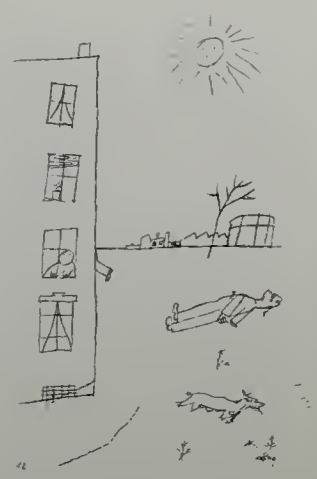
7

8

9

10

11



12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

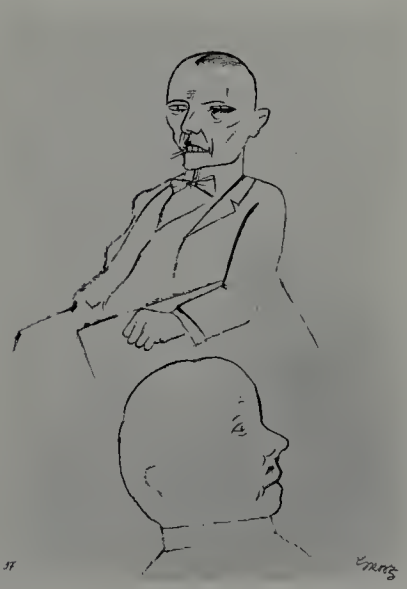
32

33

34

35

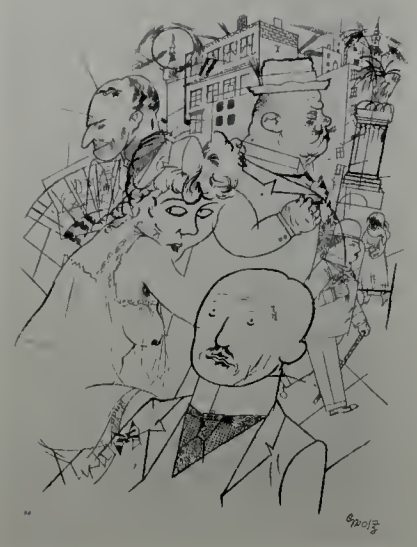
36



37

38

39



40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

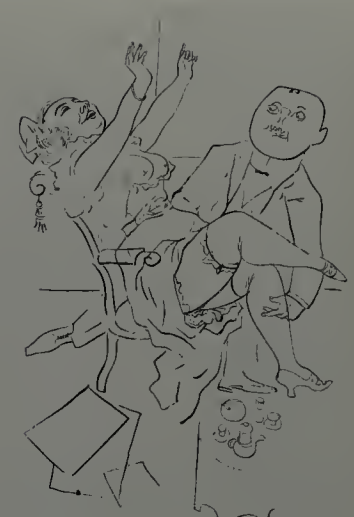
59

60

61

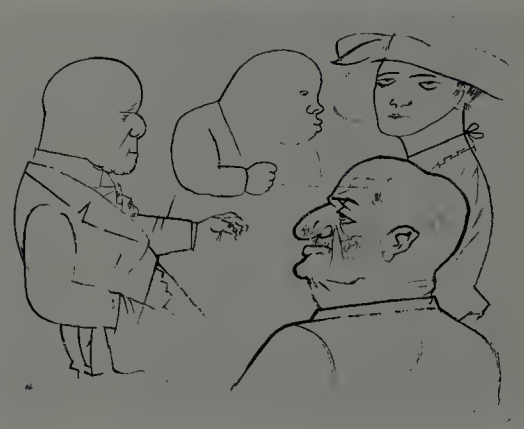
62

63



64

65



66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

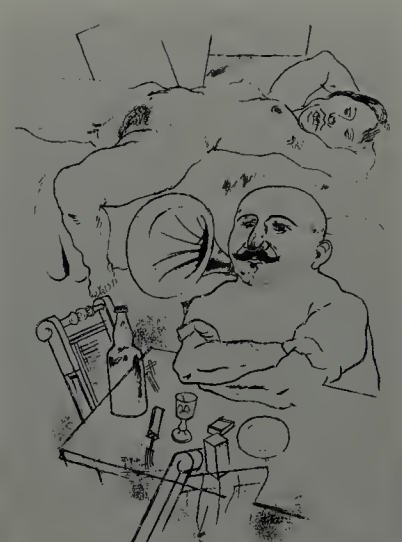
77

78

79

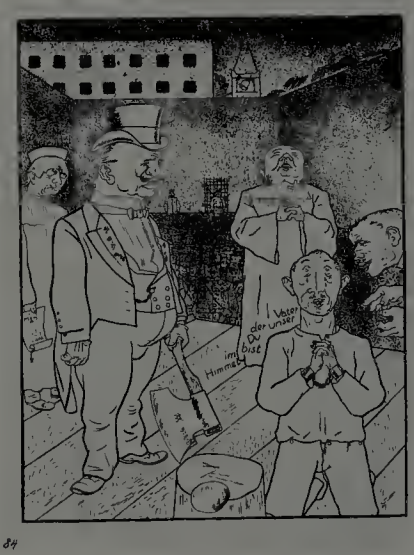
80

81



82

83



84

Aquarelle aus dem Sammelwerk »Ecce Homo« im Druck römisch numeriert I–XVI

I Passanten 1921
ca. 26,4 × 20 cm

II Whisky 1918
27,7 × 15,7 cm
(vgl. Aquarell Kat. X.49)

III Schönheit, dich will ich preisen 1919
28 × 18,9 cm
(vgl. Aquarell Kat. X.71)

IV Ecce Homo 1921
26,6 × 20 cm

V Pappi und Mammi 1922
ca. 26,9 × 19,7 cm

VI Niederkunft 1917
27,4 × 19,8 cm
(vgl. Aquarell Kat. X.46)

VII Kraft und Anmut 1922
23,9 × 18,9 cm
(vgl. Aquarell Kat. X.93)

VIII Der Mädchenhändler 1918
28,3 × 21 cm

IX Soiree 1922
26,1 × 19,8 cm

X Johannisnacht 1918
27,8 × 16,4 cm
(vgl. Aquarell Kat. X.57)

XI Professor Freud gewidmet 1922
28 × 18,3 cm

XII Der Mensch ist gut 1919
27,5 × 20 cm

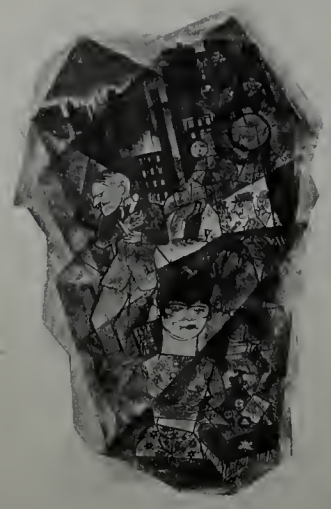
XIII Walzertraum 1921
25,2 × 19,4 cm

XIV Ach, knallige Welt, du seliges Abnormitätenkabinett 1916
26,1 × 19,7 cm

XV Vor Sonnenaufgang 1922
26,5 × 20,2 cm

XVI Dämmerung 1922
26,4 × 20 cm

I



II

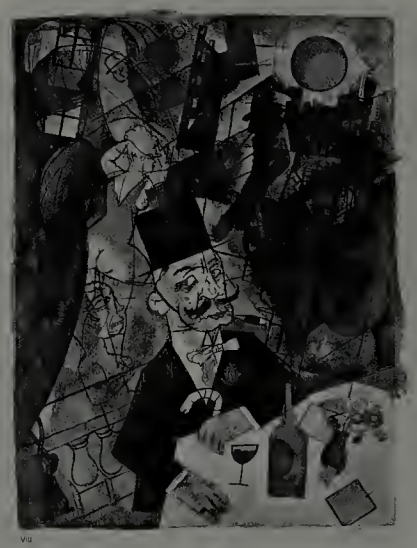
III

IV

V

VI

VII



VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

X.157
Hintergrund
Januar – März 1928

Titelblatt und siebzehn lose Blätter
Manultiefdrucke, 16,8 × 25,9 cm
10 000 Exemplare
Hg.: Der Malik-Verlag, Berlin
Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Malik 1966, Nr. 191. – Lang 1966, Nr. 51. – Dückers 1979, MVI,1 – MVI,17.

1 Schwejk: »melde gehorsamst, daß ich blöd bin« 1927
18,8 × 12,6 cm
Dargestellt ist Max Pallenberg, der in Erwin Piscators Inszenierung die Hauptrolle spielte. Die Zeichnung war auf dem Titelblatt des Programmheftes abgebildet.

2 Seid untertan der Obrigkeit 1927
13,4 × 23 cm

3 Volkes Stimme 1927
14,6 × 20,7 cm

4 Der Lebensbaum 1927
11 × 22,9 cm

5 Ich liebe Dich! 1927
14,1 × 18,4 cm

6 Das ganze Volk ist eine Simulantenbande 1927
10,6 × 23,3 cm

7 In drei Tagen sind Sie felddienstfähig! 1927
12,8 × 20 cm

8 Ein bißchen gut zureden 1927
11,1 × 22,2 cm

9 Die Ausschüttung des heiligen Geistes 1927
17,6 × 13,9 cm

10 Maul halten und weiter dienen 1927
15,2 × 18,1 cm
(vgl. Zeichnung Kat. X.110)

11 Bitte recht freundlich 1927
13,6 × 17,8 cm

12 Mir ist der Krieg wie eine Badekur bekommen 1927
19,7 × 12,6 cm

13 Mit Herz und Hand für's Vaterland 1927
10,9 × 21,2 cm

14 Bald wieder: »je grausamer, je humaner« 1927
12,2 × 18,8 cm

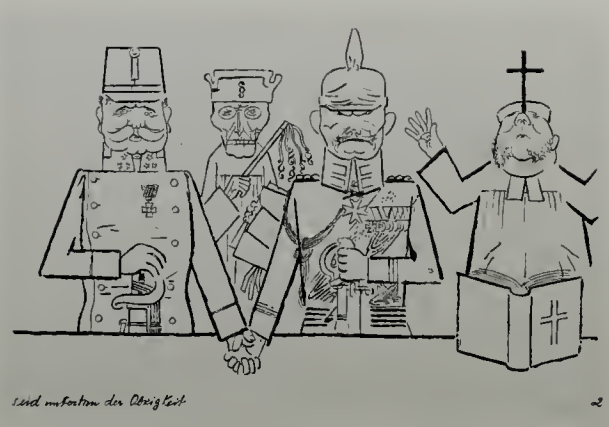
15 Rechtsordnung 1927
16,7 × 13,9 cm

16 Wofür? 1927
13,4 × 18,1 cm

17 Wir sind zum Gehorchen geboren! 1927
19,7 × 13,1 cm

Schwejk „melde gehorsamst, daß ich blöd bin“ 1

1


seid unbesorgt der Obrigkeit 2

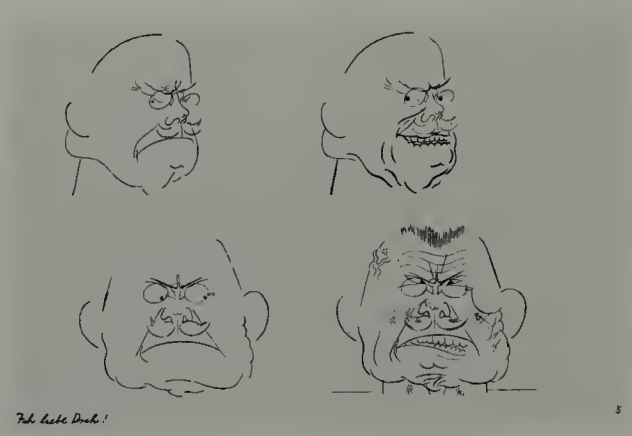
2

Hurra!
Hurra!!
jeder Schuss ein Russ
nieder mit Serbien
Gott strafe England
jeder Stoß ein Franzos
Volkes Stimme 3

3

Der Lebensbaum 4

4


Ich liebe Dich! 5

5

Das ganze Volk ist eine Simulantenbande 6

6

in drei Tagen sind sie feldtrenntfähig! 7

7

ein bischen gut zureden 8

8

die Ausschüttung des heiligen Geistes 9

9

10

11

12

13

14

15

16

17

X.158
Interregnum Oktober 1936

Einführung: John Dos Passos
Vierfarbige Lithographie als Frontispiz, Titelblatt und 64 lose Blätter
Photolithographien, ca. 40,5 × 29 cm (mit Ausnahme des Frontispiz)
Unten links gedruckte Blattnummer
42 Exemplare
Hg.: The Black Sun Press (Caresse Crosby), New York
Berlin, Freie Universität, Universitätsbibliothek
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste

Lit.: Lang 1966, Nr. 70. – Dückers 1979, SII–SII,64.

Frontispiz
The Muckracker 1936
Der Entlarver
Farbige Lithographie, 29,6 × 20,3 cm

1 Manifest Destiny 1936
Apokalyptischer Reiter
28,3 × 21,4 cm
U. r.: gedruckte Signatur

2 The Spirit of the Century 1931/32
Der Geist des Jahrhunderts
29,1 × 19,3 cm
U. r.: gedruckte Signatur

3 Progress 1935/36
Fortschritt
27,5 × 21,6 cm
U. r.: gedruckte Signatur

4 Even Mud Has an End 1936
Sogar Schlamm hat ein Ende
21,3 × 25,9 cm

5 The Voice of Reason 1935
Die Stimme der Vernunft
21,4 × 29,2 cm

6 History Teaches 1935/36
So lehrt es die Geschichte
27,8 × 21,8 cm
U. r.: gedruckte Signatur

7 Once Upon a Time 1936
Es war einmal
29 × 21,1 cm
U. r.: gedruckt: Grosz 36 Bayside

8 A Little Child Shall Lead Them 1935
Ein Kindlein soll sie führen
21,6 × 27,6 cm
U. r. und u. l.: gedruckte, zweifache Signatur

9 A Lesson for Generations to Come 1935
Eine Lektion für kommende Generationen
21,8 × 26,1 cm

10 Even at Play 1931
Selbst beim Spiel
27,4 × 21,7 cm
U. r.: gedruckte Signatur

11 Where Were the Learned? 1935
Wo waren nur die Dichter und die Denker?
19,1 × 28,7 cm
U. r.: gedruckte Signatur

12 Memorial Day 1929
Heldengedenktag
27,2 × 21,5 cm
U. r.: gedruckte Signatur

13 Things Might Be Worse 1935
Es könnte schlechter sein
21,3 × 29,1 cm
U. r.: gedruckte Signatur

14 Saints 1935/36
Heilige
21,7 × 24,9 cm
U. l.: gedruckte Blattnummer: 14

15 Prophets 1935/36
Propheten
21 × 26,4 cm

16 The Natural Man 1936
In Gottes freier Natur
21,6 × 28,9 cm
U. r.: gedruckte Signatur

17 Fifteen Pounds Overweight 1931
Fünfzehn Pfund Übergewicht
21,6 × 26,9 cm
U. r.: gedruckte Signatur

18 Fifteen Pounds Underweight 1931
Fünfzehn Pfund Untergewicht
21,4 × 28,2 cm
U. r.: gedruckte Signatur

19 The Good Kind Farmers 1930
Die guten Bauersleute
21,2 × 29,1 cm
U. r.: gedruckte Signatur

20 Hog-Killing Time 1928
Schweineschlachten
21,6 × 28,4 cm
U. r.: gedruckte Signatur

21 The Last Word 1929/30
Das letzte Wort
21,5 × 28,2 cm

22 Who Is Next? 1935/36
Wer ist der Nächste?
21,3 × 28,4 cm

23 On Sunday 1932
Sonntags
25,2 × 21,2 cm

24 There's Still Santa Claus 1930
Es gibt noch einen Nikolaus
29,3 × 22,5 cm
U. r.: gedruckte Signatur

25 The Dignity of Labor 1935
Arbeit adelt
21,6 × 28,5 cm

26 There Can Be No Exceptions 1930
Ausnahmen werden nicht gemacht
29 × 18,2 cm

27 But Daddy Never Joined the Union 1929/30
Aber Papa war nie in der Gewerkschaft
27,4 × 21,4 cm
U. r.: gedruckte Signatur

28 »Thou can'st not say I did it« 1935/36
»Nie wirst Du sagen können, ich sei's gewesen«
21,4 × 28 cm

29 One Little Angel More, One Recruit Less 1928
Ein Engelchen mehr, ein Rekrut weniger
28,6 × 22 cm
U. r.: gedruckte Signatur

30 Eviction 1935/36
Per Gerichtsbeschluß entlassen
28,9 × 21,5 cm

31 Foreclosure 1931
Die Hypothek ist verfallen
28,1 × 21,4 cm
U. r.: gedruckte Signatur
(vgl. Zeichnung Kat. X.117)

32 He Was a Good Provider 1930
Er hat gut vorgesorgt
21,5 × 28,2 cm
U. r.: gedruckte Signatur

33 The Intellectuals Go Left 1931/32
Die Intellektuellen sind links
29,3 × 18,2 cm
U. r.: gedruckte Signatur

34 A Little Love Song 1928
Ein kleines Liebeslied
21,7 × 28,7 cm
U. r.: gedruckte Signatur

35 Remember 1931
Vergeßt es nicht!
29,3 × 20 cm

36 Hail to the Chief 1936
Heil dem Führer
21,6 × 25,5 cm
U. r.: gedruckte Signatur

37 Art Is Eternal 1935
Ewig währet die Kunst
19,5 × 29,1 cm

38 Jigsaw Puzzle 1935
Puzzle
28,7 × 21,6 cm

39 They Thought They Could Take It 1930/31
Sie glaubten, sie kämen durch
28,9 × 20,6 cm

40 Who Said Peace? 1930
Wer sagt Frieden?
18,8 × 28,9 cm
U. r.: gedruckte Signatur

41 That'll Learn'em 1935
Das wird ihm auf die Sprünge helfen
21,5 × 28 cm
U. r.: gedruckte Signatur
Am 10./11. Juli 1934 wurde der Anarchist, Schriftsteller und Freund von George Grosz, Erich Mühsam (1878–1934), im KZ Oranienburg ermordet. Erwin Piscator überliefert Grosz' zynische Reaktion auf diese schreckliche Nachricht (vgl. Ausst. Kat. Hamburg 1975, S. 124). Seine Betroffenheit bringt Grosz in mehreren Zeichnungen zu dem Thema zum Ausdruck. Grosz sah in dem Schicksal von Mühsam das Los, das ihn in Deutschland erwartet hätte, wenn er nicht rechtzeitig nach Amerika gegangen wäre. Noch einmal, 1941, beschäftigt er sich mit dem Thema der Judenverfolgung, nachdem es seinem Freund Hans Borchardt gelungen war, zu fliehen und nach Amerika auszuwandern (vgl. Autobiographie 1983, S. 272).

42 »Isn't it wonderful to be alive?« 1929/30
»Ist das Leben nicht wunderschön?«
21,7 × 28,3 cm
U. r.: gedruckte Signatur

43 Workers of the Brain – Workers of the Fist! 1935
Kopfarbeiter – Handarbeiter!
21,6 × 29 cm
U. r.: gedruckte Signatur

44 Rehearsal 1935
Noch einmal
22 × 27,4 cm
U. r.: gedruckte Signatur

45 A Writer, Is He? 1934/35
Schriftsteller, was?
28,9 × 21 cm

46 Civilization Marches On 1935
Die Zivilisation marschiert
21,8 × 28,7 cm

47 Leisure Class 1935
Mußestunde
21,3 × 28,9 cm
U. r.: gedruckte Signatur

48 He Didn't Believe 1935
Er glaubte nicht
28,3 × 22 cm

49 No Echo Here 1936
Hier gibt's kein Echo
28,7 × 21,5 cm
U. r.: gedruckte Signatur

50 So Cain Killed Abel 1936
Und Kain tötete Abel
21,5 × 28,2 cm

51 Couldn't Get Anything Out of Him 1935
Sie brachten nichts aus ihm heraus
21,4 × 29,3 cm

52 They Couldn't Resist 1935
Sie konnten nicht widerstehen
21,7 × 28,7 cm

53 The Unavoidable Circle of Crisis 1931/32
Der unvermeidliche Kreislauf der Krise
29,2 × 19,8 cm

54 Singing Their Way into the Hearts of the People 1935
Sie singen sich in die Herzen des Volkes
28,4 × 21,6 cm

55 The Logical End 1927
Das logische Ende
14,9 × 28,8 cm
U. r.: gedruckte Signatur

56 A Little Escape 1929/30
Kleiner Fluchtweg
21,5 × 26,3 cm
U. r.: gedruckte Signatur

57 For a Noble Purpose 1932
Für feine Leute sollt' es schon was Feines sein
28,9 × 21,4 cm
U. r.: gedruckte Signatur und Datum (»32«)

58 Behind the Barricades 1930
Hinter den Barrikaden
21,6 × 28 cm

59 »Survivors« 1930
»Überlebende«
21,8 × 28 cm
U. r.: gedruckte Signatur

60 Just Half a Pound 1928
Ein halbes Pfund bitte
28,3 × 21,1 cm
U. r.: gedruckte Signatur

61 The Solution 1930
Die Lösung
25,6 × 21,6 cm

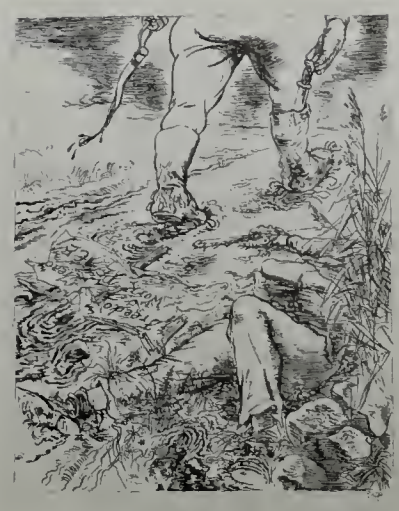
62 Silence! 1935/36
Christus mit der Gasmaske
28,8 × 21 cm

63 No Let-up 1936
Kein Ende in Sicht
28,8 × 21,7 cm
U. r.: gedruckte Signatur

64 Finis 1935/36
26,9 × 21,6 cm
U. r.: gedruckte Signatur

1

2



3

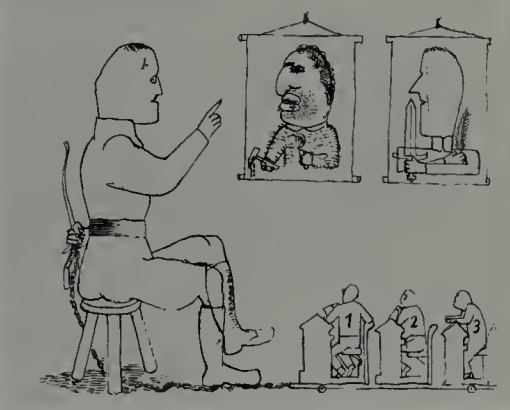
4

5

6

7

8



9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

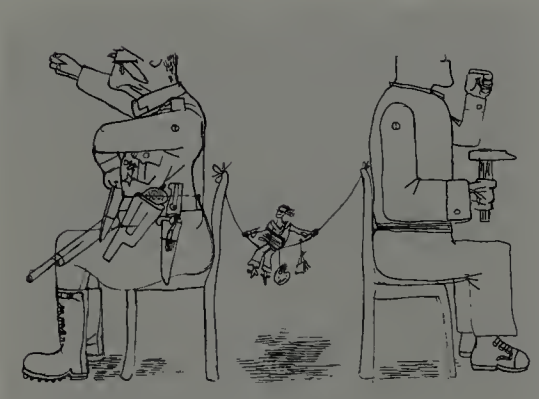
32

33

34

35

36



37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

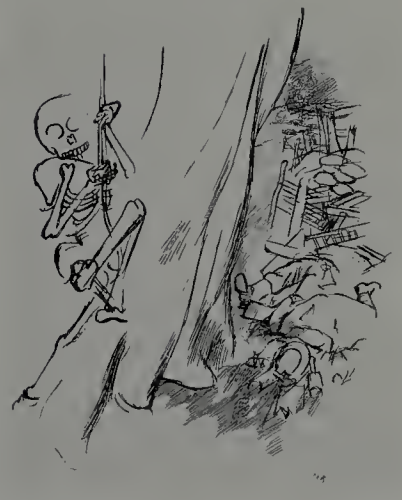
59

60

61

62

63



64

Skizzenbücher

Bearbeitet von Catherina Lauer mit einem
Vorwort von Gudrun Schmidt

Gudrun Schmidt

Bemerkungen zu den Skizzenbüchern von George Grosz

»Man wird nie ganz klug, was ist bei ihm Maske, Eulenspiegelei, und was ist seine wirkliche Ambition«, hatte Otto Dix geklagt. Die alleinige, »wirkliche« Ambition weisen auch die Skizzenbücher von George Grosz nicht aus, jedoch sind sie seinem Zeichenstil naturgemäß wesentlich näher als das veröffentlichte Werk. Überraschend unverstellt, direkt, tagebuchartig, ohne Kalkül notiert der Künstler während 53 Arbeitsjahren, was ihn umgibt, anregt, beschäftigt. Er wirkt darin schutzloser, als es seine Zeichnungen und Mappenblätter vermuten lassen.

207 Skizzenbücher befinden sich seit der Erwerbung des George Grosz-Archivs, Princeton (NJ), in der Kunstsammlung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Beim Durchblättern sind stets neue Zusammenhänge, unvermutete Datierungen und Assoziationen zu entdecken, so daß dieser bisher wenig öffentlich dokumentierte Werkteil ein Reservoir der Grosz-Forschung zu werden verspricht.

Die schriftlichen Äußerungen in den Skizzenbüchern – sachliche Eintragungen, Notizen für Besorgungen, Telefonnummern und Adressen, Schuldnachweise, aber auch Briefentwürfe, Literaturzitate und Kommentare – bilden eine zusätzliche Quelle zum Verständnis des Künstlers. Als Gedichtschreiber äußert er sich im Heft 4 aus dem Jahr 1915:

»Walt Whitman ein Kosmos, von Manhattan der Sohn/ungestüm, fleischlich, sinnlich, essend, trinkend und zeugend/kein überschwenglicher, keiner, der über Männern/und Weibern steht, aber abseits von ihnen/nicht bescheiden noch unbescheiden.«

Dieses Heft gehört bereits zu den mit »Krankenjournal des Dr. King Thomas« beschrifteten, einer besonders dichten Folge aus den Jahren von 1915 bis 1917. Zu den Betitelungen gibt ein Brief an Robert Bell vom September 1915 im George Grosz-Archiv Auskunft, in dem Grosz von seinen Doppelgängern, »fantomistische[n] Figuren«, spricht, »... ich glaube selbst an diese vorstellenden Pseudonyme«. Diese und die weiteren im zeitlichen Umkreis entstandenen Hefte bilden den wichtigsten Komplex für die Beobachtung, wie aus dem bemüht akkuraten Zeichner der futuristisch Arbeitende wird. Seine in die Fläche gespannten Verknappungen und Typisierungen sind hier erprobt. Sarkastische Zuspitzungen allerdings existieren in den Skizzenbüchern kaum, nur der freundliche Spott, etwa auf Theodor Däubler, der im Jahr 1918 besonders oft karikiert wird: »Sei gegrüsst, du mein schönes Sorrent«. Noch etliche Porträts von Künstlerkollegen sind auszumachen, so Frans Masereel, 1925 während Grosz' Besuch bei ihm in Boulogne-sur-Mer am Strand skizziert.

Bereits 1912 taucht zum ersten Mal das Interesse für die Reklame auf, und dieses Thema – wie auch das Motiv der Schaufensterauslagen – begleitet den Künstler von nun an während aller Schaffenszeiten. Es zeigt sich ein ungewöhnlicher Blick auf die Subkultur der Straßen; auch mit dieser Neigung geht Grosz der Künstlerschaft im 20. Jahrhundert um Jahrzehnte voraus. Er nimmt diesen wachen Blick bereits in die Vereinigten Staaten mit, nicht erst dort wird er geboren. Jedoch steigert sich in New York während des ersten »begeisternd, positiv, auftriebgebenden« Aufenthalts 1932 die Bedeutung dieses Anteils in den 22 Heften, die Grosz in den Monaten Juni bis Oktober füllt.

Grosz teilt sich geradezu exzessiv durch die Skizzenbücher mit. Aus ihrer Dichte und aus den Pausen zwischen den Heften kann aus diesem Grund schon viel über die jeweilige Befindlichkeit und Arbeitssituation des Zeichners Grosz geschlossen werden. So existiert zur Reise nach Rußland im Jahr 1922 nur ein einziges Heft, mit Notizen vom Schiff und einigen Landschaften. Auch zwischen Kriegsende 1945 und dem Jahr 1950 gibt es eine zeitliche und thematische Stufe. Danach dominiert in den Zeichnungen die Auseinandersetzung mit der New Yorker Schule und seiner dortigen Lehrtätigkeit. Diese weckt aber auch Impulse für frische Kompositionen und energische Zusammenfassungen.

Erst 1958, ein Jahr vor seinem Tod, hat Grosz die Eintragungen in seine Skizzenbücher beendet.

Catherina Lauer

Vorbemerkung zum Katalog der Skizzenbücher

Diese Katalogübersicht ist eine gekürzte Version des »Catalogue of Sketchbooks«, der im Zusammenhang einer Ausstellung der Skizzenbücher im Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge (MA), erstellt wurde. Die Übersicht enthält alle der Autorin bekannten vollständigen Skizzenbücher. Möglicherweise aufgelöste Skizzenbücher oder fehlende Seiten aus den hier angeführten Skizzenbüchern wurden nicht berücksichtigt.

Numerierung: Jedes vollständige Skizzenbuch erhielt eine Nummer. Die Zahl vor dem Schrägstrich nennt das Jahr, in dem das Skizzenbuch benutzt bzw. begonnen wurde, die zweite Zahl die Position des Skizzenbuches innerhalb der Sequenz eines Jahres. Skizzenbücher, denen innerhalb eines bestimmten Jahres keine genaue Position zugeordnet werden konnte, wurden innerhalb ihres Jahres zuerst angeführt. (Ausnahme zu den oben genannten Regeln ist die Eintragung 1912/8, welche eine größere Anzahl loser Skizzenblätter umfaßt, die von aufgelösten Skizzenbüchern aus dem Jahr 1912 stammen und die der Künstler in genau beschrifteten Briefumschlägen aufbewahrte; nähere Angaben in der Eintragung 1912/8.) Sämtliche Skizzenbücher sind im Besitz der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Ausnahmen sind 1927/5, 1939/1, 1945/1, 1950/8, 1951/1: USA, Privatsammlung, und 1950/7: Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge (MA).

Datierung: Die zweite Zeile jedes Eintrags gibt die bestmögliche Datierung, wobei diese das Ergebnis des jeweiligen Inhalts (datierte Zeichnungen) eines Skizzenbuchs und der Sekundärinformation (verwandte Skizzenbücher, Briefe, Themen etc.) ist. Datierungen, die auf Sekundärinformationen beruhen, sind mit »ca.« bezeichnet.

Beschreibung: Im Anschluß an die Datierung folgt eine vollständige Beschreibung jedes Skizzenbuches, die an ein Standardformat gebunden ist. Die Skizzenbücher wurden in fünf verschiedene Kategorien eingeteilt: »Übungsbuch« bezeichnet ein dünnes Buch mit Papierumschlag, glatten Papierseiten und Papieraufkleber auf der vorderen Außenseite des Umschlags. »Notizbuch« bezeichnet ein Buch, welches entweder mit einem Papier- oder Karton-Umschlag versehen ist und linierte oder karierte glatte Papierseiten enthält. »Skizzenbuch« bezeichnet ein Buch mit dickem Papier- oder Karton-Umschlag und leeren Papierseiten, häufig leicht strukturiertem oder geripptem Papier. »Skizzenblock« bezeichnet ein Skizzenbuch in vertikalem Format und mit leeren Papierseiten. »Notizblock« bezeichnet ein Notizbuch in vertikalem Format mit linierten oder karierten Seiten.

Größe: Die Größe von Umschlag und Blättern ist angegeben. Viele Beschreibungen beinhalten nur eine Größe, in diesem Fall entspricht die Umschlaggröße dem Papierformat.

Seitenzahl: Die Blätter umfassen sowohl Vorder-(Recto) als auch Rückseite (Verso) eines bestimmten Blattes. Die Eintragung »einseitig bezeichnet« bezieht sich auf Seiten mit Zeichnungen auf die Recto- oder Versoseite; die Eintragung »beidseitig bezeichnet« bezieht sich auf Blätter mit Zeichnungen auf der Recto- und Versoseite. Zeichnungen auf Umschlagaußen- und -innenseiten wurden nicht berücksichtigt. Da Blätter mit ausschließlich schriftlichen Eintragungen nicht gezählt wurden, stimmt die Summe der einfachen und der beidseitig mit Skizzen versehenen Blätter nicht unbedingt mit der Gesamtzahl aller Blätter überein.

Schriftliche Eintragungen: Beschriftungen und schriftliche Eintragungen, die auf den Umschlagaußenseiten, dem Buchrücken und der Rectoseite des ersten Blattes erscheinen, sind zitiert. Schriftliche Eintragungen, die offensichtlich nicht vom Künstler stammen, sind als solche angegeben. Die Interpunktion und Orthographie wurden genau übernommen, mit Ausnahme der Semikolons, die zur Gliederung der einzelnen Angaben dienen. Die aufgedruckten Titel oder Firmennamen wurden nicht wiedergegeben.

Technik: Die Angaben zur Technik beziehen sich ausschließlich auf Zeichnungen und nicht auf schriftliche Eintragungen.

Inhalt: Dieser Abschnitt enthält eine kurze Inhaltsangabe, die nicht als definitive Interpretation zu betrachten ist.

Abkürzungen bibliographischer Angaben: Die folgenden Abkürzungen erscheinen innerhalb des Katalogs der Skizzenbücher:

Nisbet 1993: The Sketchbooks of George Grosz, hg. v. Peter Nisbet, mit Beiträgen von Catherina Lauer, Beth Irwin Lewis, Peter Nisbet und Beeke Sell Tower, Cambridge (MA) 1993.

Hess 1985: Hans Hess, George Grosz, New Haven – London 1985.

Detaillierte Informationen, im besonderen zu den Skizzenbüchern 43 und 48, erhielt ich freundlicherweise von Gudrun Schmidt, Leiterin der Kunstsammlung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

1905/1

1 1905/1
ca. Februar 1905 – November 1907

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußbändern [abgerissen], Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
15,8 × 23,2 cm, Papierformat: 14,9 × 22,7 cm
36 Blätter, davon 16 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: George Grosz 1905; in Druckschrift: Skizzenbuch für George Gross; Buchrücken: O
Bleistift, Tusche, Aquarell, Gouache (z. T. lasiert), Kreide; einige der Bleistiftzeichnungen sind fixiert

Inhalt: Idyllische Landschaften und Darstellungen, die von Zeitschriften oder Postkarten kopiert zu sein scheinen. Studien nach Adolph von Menzel und Eduard Grützner, kopierte Bildergeschichten, z. B. »Fritze« von Wilhelm Busch. Eindrücke der näheren Umgebung, u. a. der Rathausturm von Stolp.
Inv. Nr. HZ 2042

1907/1

2 1907/1
20. Mai – 14. Dezember

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußbändern, Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
10,1 × 17,9 cm, Papierformat: 9,5 × 17 cm
33 Blätter, davon 30 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1; 20. Mai 1907–14 Dezember 1907; Umschlaginnenseite: G. Gross; G. Groß 1907; 20. Mai 1907–14 Dezember 1907; Buchrücken: 1
Bleistift, Tusche, Aquarell, farbige Kreide

Dorf-, Landschafts- und Menschenstudien. Einige Zeichnungen scheinen Grosz' nähere Umgebung darzustellen, andere z. B. Landschaften in der Art von »Bei Neumühl« scheinen nachempfunden. Stromleitungen, Fabrikschornstein. Verschiedene Bücher-, Blumen- und Flaschenstilleben.
Inv. Nr. HZ 2043

1907/2

3 1907/2
15. Dezember 1907 – 30. Oktober 1908

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
17,2 × 12 cm, Papierformat: 16,3 × 11,3 cm
28 Blätter, davon 24 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: G. Gross 15 XII 07; erste Seite beschriftet: G. Gross 15.12.07–30. Oktober 1908; Stolp in Pommern; Offizierscasino; Skizzen und Studien n. d. Natur; Buchrücken: 2
Bleistift, Tusche, Aquarell, Gouache, Kreide

Pittoreske Bauernhäuser, Zeichnungen von Grosz' Hund Witboi. Kopfstudien des Hundes mit unterschiedlicher Mimik. Waschküche. Verschiedene Handstudien sowie die Skizze einer Frau am Klavier.
Inv. Nr. HZ 2044

4 1908/1
21. September – 16. Oktober

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußbändern, Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
15,7 × 23,5 cm, Papierformat: 14,7 × 22,5 cm
32 Blätter, davon 26 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Georg Gross 1908; Skizzen und

1908/1

Studien n. d. Natur vom 21. Dezember 1908 bis 16. Oktober 1908; Buchrücken: 3
Bleistift, Tusche, Aquarell, Farbstift

Bäume und Bauernhäuser. Studien vom Innern zweier Bauernhäuser und eine detaillierte Zeichnung von Fässern und Kisten vor einer Fachwerk- und Backsteinmauer. Windmühle, Ziegelfabrik und mehrere Studien von Fischen auf einem Teller. Umrisse von Personen. Grosz' Beschriftung »nach der Natur« läßt auf eigene Kompositionen schließen.
Inv. Nr. HZ 2045

1909/1

5 1909/1
ca. Juni – August

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Knopfverschluß [nur noch teilweise erhalten], Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
17,4 × 25,5 cm, Papierformat: 16,4 × 24,8 cm
33 Blätter, davon 23 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Skizzen G. Grosz; Buchrücken: 4
Bleistift, Aquarell, farbige Kreide, Tusche, Gouache

Zahlreiche Haus- und Gartenzeichnungen, Kirche in Stolp. Skizzen von Pferden, Enten, Hühnern einschließlich Zeichnungen des Hundes Witboi. Aquarellzeichnung vom Kopf eines schlafenden Hundes. Segelboote, Skizzen von Männern bei der Arbeit und Passanten.
Inv. Nr. HZ 2046

1909/2

6 1909/2
September – Oktober

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußband, Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
12,9 × 20,3 cm, Papierformat: 12,1 × 19,5 cm
38 Blätter, davon 12 einseitig und 25 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 4; Umschlaginnenseite: George Gross Kögl. Kunstacademie Dresden. 1909. Sept; Buchrücken: 4a
Bleistift, schwarze und braune Tusche, farbige Kreide

Passanten. Straßenkehrer, Fußgänger, Fahrradfahrer, Frauen mit Kindern und Flößer. Zeichnungen von Malern mit Skizzenbüchern, vermutlich Kommilitonen der Königlichen Akademie der Künste in Dresden. Eine der Zeichnungen ist »Dungebauer malend im Freien« betitelt. Drei Landschaften.
Inv. Nr. HZ 2047

1909/3

7 1909/3
November

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußbändern [abgerissen] und Bleistift-Etui
12,1 × 19,8 cm
30 Blätter, davon 2 einseitig und 27 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 5. / Nov. 1909; Umschlaginnenseite: Georg Gross Drsd. Nov. 09; [unleserlich] Gummi, Bleistift. No. 3; 1 Carton. Buchrücken: 5
Bleistift, Kohle, farbige Kreide; mehrere Zeichnungen sind fixiert

Passanten und Gäste an Kaffeetischen. Zeichnung eines Sängers und Klavierspielers. (Möglicherweise eine Kabarettszene.) Detailliertes Porträt des Freundes Kittelsen, den Grosz in seiner Autobiographie (New York 1946, S. 82–85) erwähnt.
Inv. Nr. HZ 2048

1912/1

8 1912/1
ca. Januar

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußbändern [abgerissen], Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
17,6 × 25, 8 cm, Papierformat: 16,8 × 25,0 cm
33 Blätter, davon 1 einseitig und 32 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 1912 Dresden und Berlin [von fremder Hand]
Bleistift, Tusche, farbige Kreide, Gouache, Pastell und Aquarell

Stadtlandschaften und Passanten. Gulliver als Riese. Mann, der ein Stroboskop (?) hält. Satirische Skizzen und abstrakte Stadtlandschaften. Sechstagerennen. Schlanke Silhouetten von Männern. Züge und Passagiere. Satirische Skizzen, u. a. Metzger, der Menschen durch einen Fleischwolf dreht. (Vgl. Peter Nisbet, in: Nisbet 1993.)
Inv. Nr. HZ 2049

9 1912/2
2. April – 18. April

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
17 × 11 cm
64 Blätter, davon 32 einseitig und 30 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 2. April bis 18 April/ 1912.; 28; 2. Berliner Skizzenbuch.; vordere Umschlaginnenseite: George Grosz Notizen vom 2 April 1912 bis. 18 April 1912. Südende / Berlin Lichterfelderstr. 36. III; hintere Umschlaginnenseite: Skizzen nach Radierung von Großmann [?]
Bleistift, Kreide, farbige Kreide

1912/2

Passanten: Männer, Frauen und Kinder sowie Polizisten, Straßenverkäufer und Pagen. Zeichenstil erinnert an Feiningers Arbeiten der gleichen Zeit. Skizze eines Plakatträgers. Mehrere Zeichnungen sind mit den Namen Berliner Bahnhöfe betitelt, am häufigsten mit dem des Potsdamer Bahnhofs. Lokomotiven und Kran.
Inv. Nr. HZ 2050

1912/8 A – N
April 1912 – Januar 1913 [?]

Die Katalognummern 10 und 13 bis 25 umfassen 14 vom Künstler beschriftete Briefumschläge, die lose Blätter enthalten. Die meisten dieser Blätter stammen von Skizzenbüchern und beinhalten möglicherweise Blätter von aufgelösten Skizzenbüchern. Die Größe der Zeichnungen variiert zwischen 20,5 × 14,2 cm und 11,4 × 11,8 cm. Die Beschriftungen und Datierungen der Briefumschläge und Zeichnungen lassen auf die Jahre 1912/13 schließen. Die folgenden Beschreibungen fassen den Inhalt der Briefumschläge in ihrer gegenwärtigen Anordnung zusammen. Den Beschriftungen der Briefumschläge zufolge wurden offensichtlich Zeichnungen zu verschiedenen Zeitpunkten entnommen.

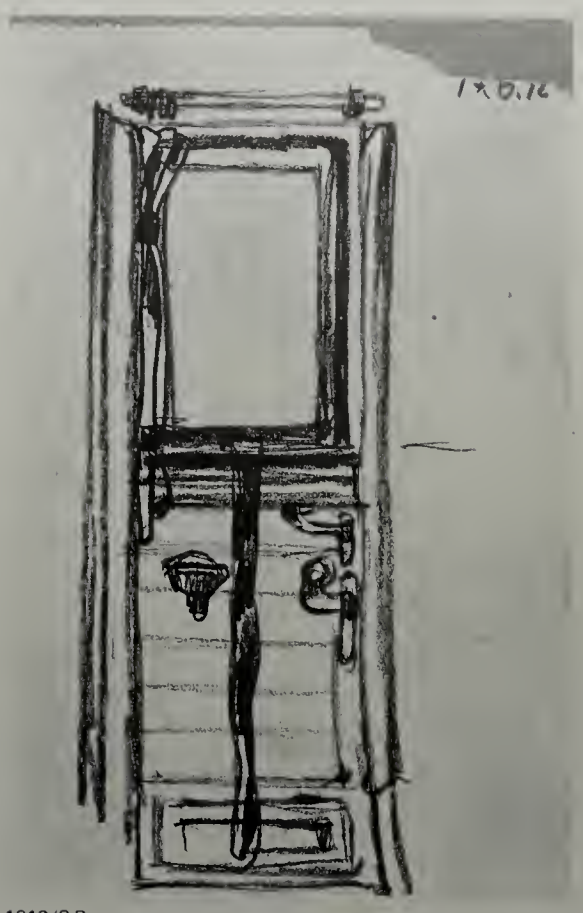
10 1910/8 A

Briefumschlag beschriftet: April 1912 Szenen und Notizen. Vom Potsdamer Platz. Zeitungsverkäufer. und vom Potsdamer Bahnhof. außerdem Café Josty.
Enthält 17 Blätter, davon 14 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift

Passanten, Kinder und Polizisten. Zwei sitzende Männer, von denen einer eine vorübergehende Frau beobachtet. Zwei Männer und Frauen an einem Tisch sitzend.
Inv. Nr. HZ 2051

1912/8 A

1912/4



1912/8 B

1912/3

11 1912/3
ca. 26. April – 9. Mai

Skizzenbuch mit grauem, textilüberzogenem Karton-Umschlag, Verschlußbändern [abgerissen], Bleistift-Etui und gerundeten Ecken
9,2 × 29 cm, Papierformat: 8,6 × 28 cm
23 Blätter (eine eingefügte Seite), davon 7 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Hintere Umschlaginnenseite: Heymlich
Schwarze und blaue Tusche, farbige Kreide, Pastell

Wildwest-Szenen. Kämpfe zwischen Cowboys und Indianern (möglicherweise handelt es sich um Illustrationen zu Romanen von Karl May und James Fenimore Cooper). Eisenbahnüberfall. Selbstmord eines Mannes sowie Landschaft mit Blockhäusern und Kanus an einem See. Episode aus »Robinson Crusoe«, Gulliver als Riese.
Inv. Nr. HZ 2052

12 1912/4
2. Mai – 10. Mai

Notizbuch mit schwarz lackiertem Textilumschlag und gerundeten Ecken
20,3 × 12,8 cm
46 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Georg Grosz./; 2. Mai 1912 bis 10 Mai 1912; 31.; (5. Berlin)
Bleistift, Kreide, Tusche

Straßenszenen, u. a. stark frequentierte Straßenecke mit verkehrsregelndem Schutzmann. Litfaßsäulen. Sargträger. Drei Arbeiter auf einem Gerüst. Sitzende Männer im Café Josty. Lokomotive in einem Bahnhof. Lampen, Glas- und Stahlarchitektur eines Bahnhofs und andere Details.
Inv. Nr. HZ 2053

13 1912/8 B

Briefumschlag beschriftet: Landschaften/Architekturen/April/Mai/Juni 12. Juli.
39 Blätter, davon 35 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift; eine Tuschezeichnung

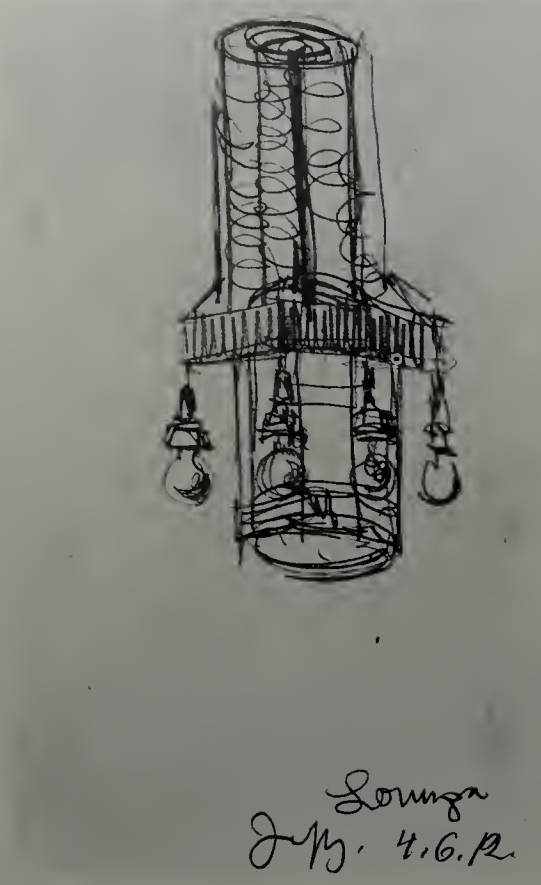
Figurenstudien. Lesende. Mann, einen Zeppelin beobachtend. Zeitungsverkäufer (die Zeichnung ist betitelt B.Z. [Berliner Zeitung]). Bahnhof, Notbremse und alte Pistole. Darstellung einer Heiligen.
Inv. Nr. HZ 2054

1912/8 C

14 1912/8 C

Briefumschlag beschriftet: Mai 1912. Einzelstudien. Arbeiter. Aus dem Café Josty. und anderes.
18 Blätter, davon 17 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, Kreide

Lokomotiven und Zugabteile, u. a. ein Zug im Bahnhof und zwei Zeichnungen von Lampen. Verschiedene Hunde- und Pferdeskizzen.
Inv. Nr. HZ 2055



1912/8 D

15 1912/8 D

Briefumschlag beschriftet: Mai 1912 Figuren/Arbeiter, Proletariatsfrauen/ Kinder und andere Typen.
27 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, Kreide; eine Tuschezeichnung

Passanten. Kinder. Spaziergänger, Arbeiter.
Inv. Nr. HZ 2056

16 1912/8 E

Briefumschlag beschriftet: Mai und Juni April 1912. Enthält alle möglichen [durchgestrichen; Rest unleserlich]. (Eisenbahnnotizen) außerdem verschiedenes anderes. Droschken, Wagen, Omnibus u./a.
6 Blätter, davon 5 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift

Männer auf der Straße, gutgekleidete Männer mit Hüten und Spazierstöcken sowie Angehörige der Arbeiterklasse. Zapfhähne und Lampen.
Inv. Nr. HZ 2057

1912/8 F

17 1912/8 F

Briefumschlag beschriftet: Mai – Juni. 1912. Figuren. Café Josty. und andere. Potsdamer Bahnhof.
32 Blätter, davon 31 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, Kreide

Passanten. Grosz' Beschriftung zufolge stellen mehrere Zeichnungen Gäste des Café Josty dar. Lesende und schreibende Gäste, eine Frau am Telephon, eine Garderobe. Sitzende Ordensschwester. Männer, die einen schweren Gegenstand tragen. Zug im Bahnhof.
Inv. Nr. HZ 2058

1912/8 G

18 1912/8 G

Briefumschlag beschriftet: Juni 1912. Einzelfiguren. Bettler. Kinder Frauen. Arbeiter
25 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, Kreide; eine schwarze Tuschezeichnung

Passanten. Mann, einer Frau mit hochhackigen Stiefeln und schwingender Handtasche nachsehend. Mehrere Zeichnungen zeigen Frauen in ähnlicher Aufmachung. Mann, einen großen Wagen schiebend.
Inv. Nr. HZ 2059

1912/8 H

19 1912/8 H

Briefumschlag beschriftet: Juli. 1912. unter anderem »Notizen« aus Fürstenwalde und [unleserlich]
21 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift

Passanten. Skizze eines Rucksack tragenden Mannes in Wanderausrüstung inmitten einer Menschenmenge. Männer und Frauen auf einer Bank sitzend, Frau mit Schürze. Lampen, Zapfhahn, Strauß Rosen in einer Vase. Segelschiffe und Lokomotive.
Inv. Nr. HZ 2060

20 1912/8 I

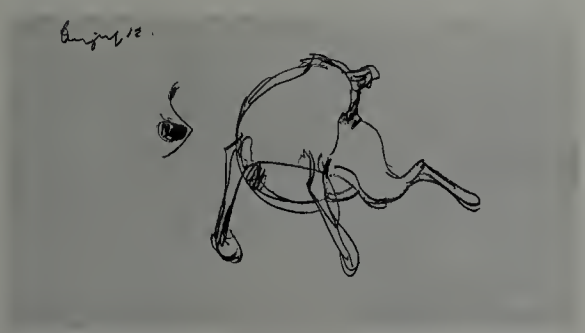
Briefumschlag beschriftet: Thorn. Juli. 1912. und August
18 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, Tusche

Uniformierte Männer, die verschiedenen Beschäftigungen nachgehen. Eine Zeichnung in Vogelperspektive gezeichnet. Skizzen häuslicher Gegenstände, Bügeleisen, Uhr, Korb. Drei Hundeskizzen.
Inv. Nr. HZ 2061

1912/8 I

1912/8 L

1912/8 M



1912/8 J

21 1912/8 J

Briefumschlag beschriftet: August. 12. Thorn. Hunde.
23 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift

Hunde in unterschiedlichen Posen
Inv. Nr. HZ 2062

1912/8 K

22 1912/8 K

Briefumschlag beschriftet: Ende August. und September. 1912. Grosz.
16 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift

Arbeiter und Kinder. Mann, der einen Blick auf eine Frau wirft. Lokomotive, Taxis und Taxifahrer.
Inv. Nr. HZ 2063

23 1912/8 L

Briefumschlag beschriftet: Oktober 1912
13 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, Kreide

Rückansicht mehrerer Frauen, Frau mit Kinderwagen. Sitzende Männer an Cafétischen. Straßenkehrer, Kutsche mit Kutscher. Zwei Männer in einem Ruderboot. Zwei Pferde- und Hundeskizzen.
Inv. Nr. 2064

24 1912/8 M

Briefumschlag beschriftet: Berlin. Naturnotizen./
8. Mai 12. November 1912.
16 Blätter, davon 13 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift, blaue Tusche

An Tischen sitzende Männer und Frauen, eine Ansicht in Vogelperspektive gezeichnet. Die Zeichnung eines an einem Tisch sitzenden und schreibenden Mannes ist möglicherweise ein Selbstporträt. Auf einer Theaterprogramm-Seite sind Skizzen eines Theaterraums und Zuschauer dargestellt.
Inv. Nr. HZ 2065

25 1912/8 N

Briefumschlag beschriftet: Thorn Dez. 1912 Jan. 1913. Hundenotizen
8 Blätter, davon 6 einseitig und 2 beidseitig mit Skizzen versehen
Bleistift; eine blaue Tuschezeichnung

Hundeskizzen. Skizze einer bügelnden Frau. Zeichnungen von Männern (einer in einem Lehnstuhl sitzend).
Inv. Nr. HZ 2066

1912/8 N

26 1912/5
September – 14. Oktober

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
17,1 × 10,2 cm
32 Blätter, davon 31 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: September bis 14.10.12; Berlin.; 1912; Grosz
Bleistift, Kreide, Spuren von farbiger Kreide

Mehrere Charakterstudien, Straßenhändler und Bettler. Skizze eines bebrillten Mannes in mittlerem Alter und einer Frau mit weit ausladendem Hut, die Zeitung lesen. Zwei Zeichnungen von Pferdekutschen. Schnell fahrender Zug.
Inv. Nr. HZ 2067

1912/5

1912/6

27 1912/6
9. November – 18. Dezember

Notizbuch mit schwarz lackiertem Textilumschlag und gerundeten Ecken
20,3 × 12,8 cm
46 Blätter, davon 39 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Grosz. Südende. Lichterfelder Str. 36.; 9. November bis 18. Dezember 1912
Blaue Tusche, häufig laviert, Bleistift, Kreide

Cafészenen im Café Josty. Lesende, sich unterhaltende Gäste und Kaffeetrinker. Schlafzimmer mit Gegenständen des täglichen Gebrauchs. Ein Badezimmer mit Waschtisch, Stilleben eines gedeckten Mittags- oder Abendtisches. Blick in ein Büro, wartende Menschen am Bahnhof. Zeichnung des Studenten Karl Hubbuch, der eine lebensgroße Puppe skizziert.
Inv. Nr. HZ 2068

1912/7

28 1912/7
ca. 1912–1913

Übungsheft mit blauem Papierumschlag
17,4 × 10,3 cm
25 Blätter, davon 23 einseitig und 2 beidseitig mit Skizzen versehen
Erste Seite beschriftet: 1912–1913 [von fremder Hand]
Bleistift

Cafészenen. An Tischen sitzende, Kaffee trinkende oder Zeitung lesende Männer und Frauen. Porträts, Kellner, gutgekleidete Männer und Frauen. Unterernährtes Kind, das allein vor einem leeren Tisch sitzt.
Inv. Nr. HZ 2069

1913/2

29 1913/2
Anfang Mai

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,1 cm
27 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz; Anfang Mai 1913 – [unleserlich] 7. Linden Kabarett
Bleistift, Kreide

Schauspieler und Musiker. Grosz' Beschriftung zufolge handelt es sich um einen Abend im »Linden Kabarett«. Weibliche Aktzeichnungen.
Inv. Nr. HZ 2070

30 1913/1
ca. Mai

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,1 × 10,2 cm
13 Blätter, davon 5 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Notizbuch. 1913. Berlin
Bleistift

1913/1

Pornographischer Inhalt. Zahlreiche Darstellungen von Penissen, z. T. als eigenständige Figuren oder als Anomalien des menschlichen Körpers. Verbindung von männlichen Genitalien mit Apparaten, Assoziationen mit Kanonen und Schußwaffen. Sadistische und sadomasochistische Darstellungen. Männerporträts. Frühstücksstilleben.
Inv. Nr. HZ 2071

31 1913/3
Juni

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,1 × 10,2 cm
28 Blätter, alle beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Notizen; Berlin Juni 1913
Bleistift, Kreide

Kaffeetische und Stühle. Stilleben eines gedeckten Frühstückstisches. Skizzen gut besuchter Biergärten und Figurenstudien.
Inv. Nr. HZ 2072

32 1913/4
August

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
26,8 × 21,4 cm
78 Blätter (eine eingefügte Seite), davon 1 einseitig und 78 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Paris, 1913. August
Bleistift, farbige Kreide, Tusche

Studien eines weiblichen Aktes in verschiedenen Posen. Das Datum läßt darauf schließen, daß die Zeichnungen im Studio Colarossi in Paris entstanden.
Inv. Nr. HZ 2073

1913/4

1913/5

33 1913/5
September

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
21,9 × 18 cm
72 Blätter, davon 23 einseitig und 49 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Paris. 1913. September
Bleistift

Weibliche Aktstudien, siehe Skizzenbuch Nr. 32, 1913/4.
Inv. Nr. 2074

34 1913/6
ca. 1913–1914 [altes Schulheft; datiert von Peter Grosz]

Skizzenbuch mit blauem Papierumschlag
22,9 × 19 cm
10 Blätter, davon 6 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite bedruckt: Zeichenheft für den Zeichenunterricht in den Volksschulen. Heft 2.; beschriftet: Gross Ehrenfried. Grosz; 12. Dez. 1900./ 27. Gemeindeschule.; Berlin
Tusche

Weibliche Aktstudien. Junge Modelle und Frau mittleren Alters mit grober Schattierung.
Inv. Nr. HZ 2075

1914/1

35 1914/1
Frühjahr 1914

Skizzenbuch mit schwerem, braunem Papierumschlag und Papieraufkleber
23,1 × 18,5 cm
5 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Dolly Wibach Heft I; Frühjahr 1914 K.G.M.
Tusche, Kreide

Weiblicher Akt in unterschiedlichen Posen. Grosz' Beschriftung zufolge handelt es sich um das Modell Dolly Wibach. Zeichenstil mit dem der Pariser Zeichnungen verwandt. Vgl. die Skizzenbücher Nr. 32, 1913/4 und Nr. 33, 1913/5.
Inv. Nr. HZ 2076

36 1914/2
ca. Frühjahr 1914

Skizzenbuch mit schwerem, braunem Papierumschlag und Papieraufkleber
10 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Dolly Wibach Heft II. 1914
Tusche, Kreide

Weiblicher Akt in unterschiedlichen Posen.
Vgl. Skizzenbuch Nr. 36, 1914/2.
Inv. Nr. 2077

1914/2

1914/3

37 1914/3
September

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,1 × 10,2 cm
24 Blätter, davon 20 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1914. Groß
Bleistift, farbige Kreide

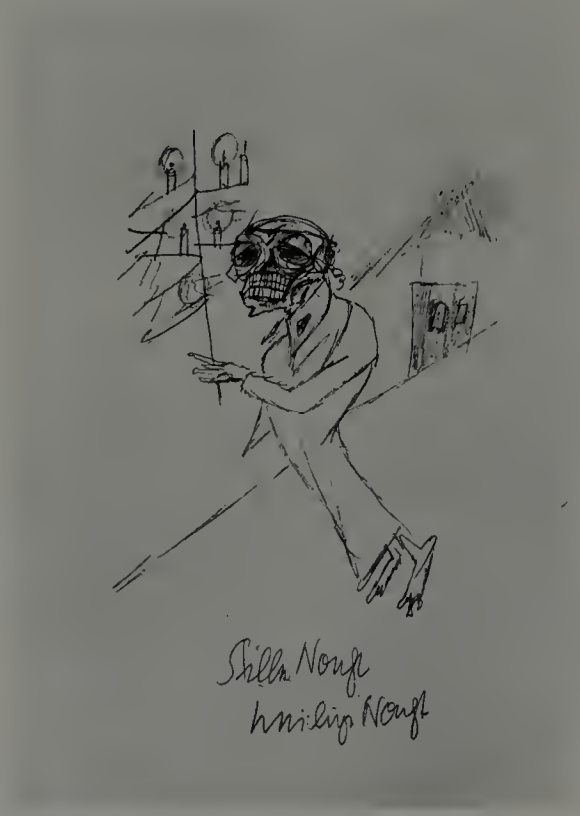
Frauen und Männerporträts, u. a. zwei Männer im Gespräch. Tische und Stühle in einem Lokal.
Inv. Nr. HZ 2078

1915/1

38 1915/1
15. Juli

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,2 × 10,1 cm
28 Blätter, davon 9 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz 15. Juli 1915. Southend
Bleistift, farbige Kreide

Charakterstudien, pornographische Darstellungen, verzerrte weibliche Körper. Aggressiver Zeichenstil, der für Grosz' Zeichnungen der Kriegsjahre charakteristisch ist. Mehrere Blätter mit Notizen, u. a. »Daß ich mich hasse«, »Ich kann keine Frau lieben«. Materialliste auf der ersten Seite.
Inv. Nr. HZ 2079



1915/2

39 1915/2
Oktober – 13. November

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,4 cm
30 Blätter, davon 25 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Ok. 15 bis 15. Nov. 15; Krankenjournal des Dr. William King Thomas U.S.A.; Umschlaginnenseite: 1915 [von fremder Hand]
Bleistift, Tusche, farbige Kreide

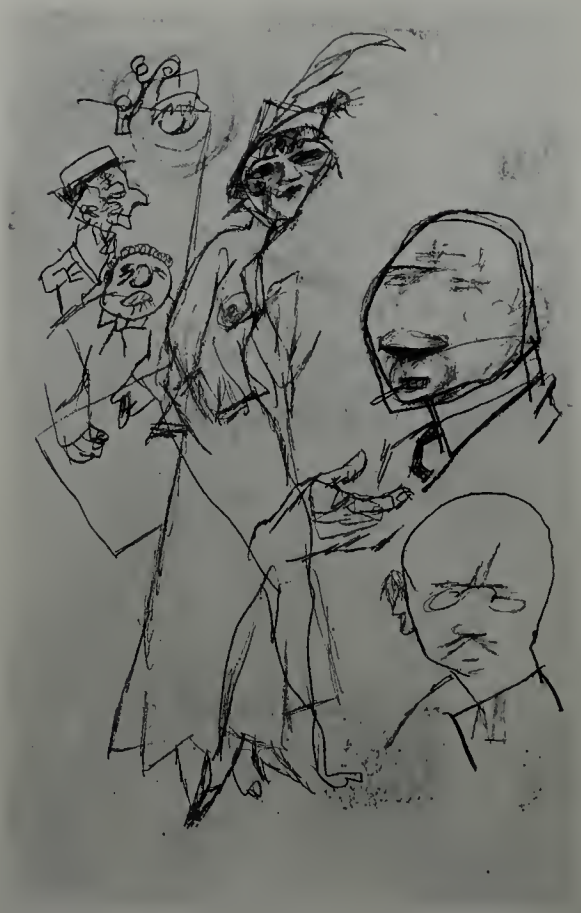
Soldaten, Profitjäger. Frauen als Prostituierte, einfacher Mann in Uniform, u. a. Kriegsversehrte. Soldaten, die mit Kanonen auf Friedensengel schießen. Skizze einer sich in einem Büro vor zwei Männern entkleidenden Frau; Arzt, der die Genitalien eines Mannes untersucht. Selbstmordszene (vgl. Beth Irwin Lewis, in: Nisbet 1993).
Inv. Nr. HZ 2080

1915/3

40 1915/3
13. November – 15. Dezember

Übungsheft mit Papierumschlag in Pink und Weiß und Papieraufkleber
16,1 × 10,1 cm
23 Blätter, davon 18 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Krankenjournal des Dr. William King Thomas U.S.A.; 13. Nov. 1915/bis./15.12.15
Bleistift, Kreide, Tusche

Männerporträts. Frauen als Prostituierte. Gegenstände des täglichen Lebens. Badezimmer, Waschtisch, Bekken, Hunde und Teddybär. Stadtlandschaft und Kabarettszene. Detaillierte Zeichnung einer Frau in eng anliegender Jacke mit Muff und Stiefeln. Notizen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2081



1915/4

41 1915/4
15. Dezember – 31. Januar 1916

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
30 Blätter, davon 18 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Krankenjournal des Dr. William King Thomas. U.S.A.; 15. Dez. 1915 jusqu'à Montag [?] 31.1.16
Bleistift

Hunde, Stadtlandschaften, Passanten, Kinder. Dreigesichtige Gottheit und ägyptische Figuren. Umriß eines unbekleideten Mannes, »Abortzeichnung« betitelt. Mehrere Porträts. Einkaufslisten, Berechnungen, Schilder. Gedicht über den amerikanischen Dichter Walt Whitman.
Inv. Nr. HZ 2082

42 1916/1
3. Februar

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
24 Blätter, davon 16 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Krankenjournal des Dr. William King Thomas U.S.A. Ottawa 3 Feb./
Bleistift, Tusche

Menschen, Fabrikschlote, Eisenbahnsignale, Türme und Stadtpanoramen. Voyeuristischer Blick durch Vorhang und Fenster auf eine Straße. Männer mit brutalen oder gequälten Blicken. Akrobaten. Zigarette rauchendes Skelett. Wäschelisten, Adressen, englischer Liedtext »It's a Long Way to Tipperary«.
Inv. Nr. HZ 2083

1916/1

1916/2

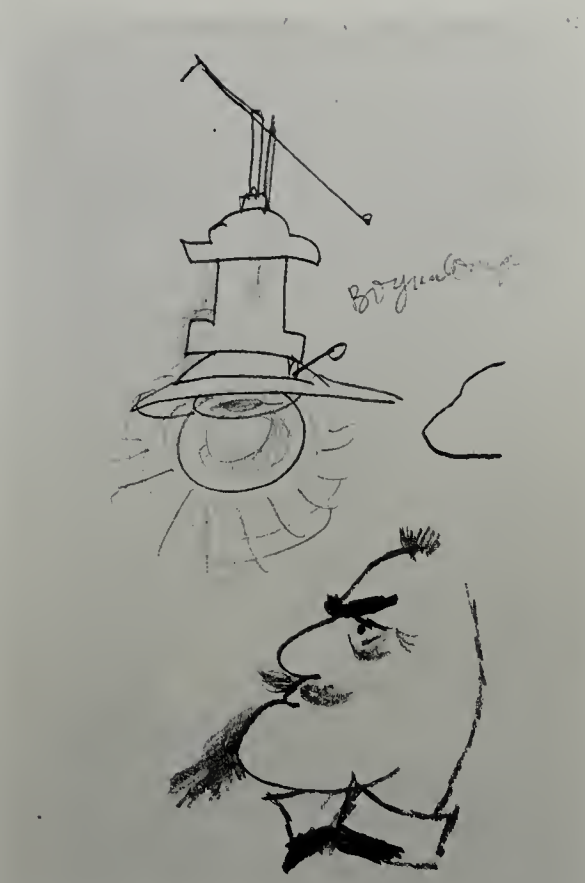
43 1916/2
April 1916

Übungsheft mit blauem, leichtem Karton-Umschlag, Papieraufkleber und gerundeten Ecken
16,4 × 10,4 cm
28 Blätter, davon 17 einseitig und 11 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Krankenjournal des Dr. William K. Thomas Boston U.S.A.; April 1916
Bleistift

Vermutlich ähnlicher Inhalt wie die übrigen »Krankenjournal«-Skizzenbücher.
Inv. Nr. HZ 2084

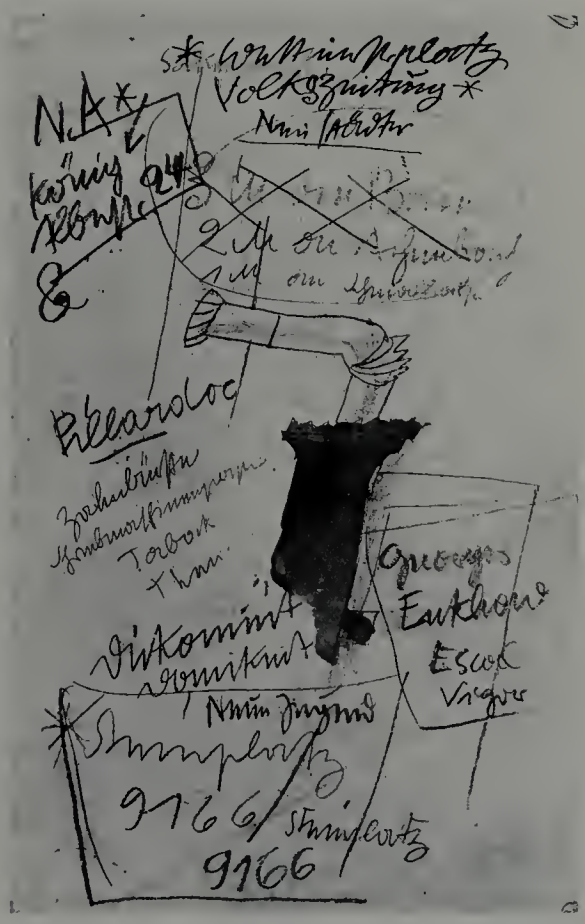
44 1916/3
ca. Juni – Juli

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
34 Blätter, davon 14 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Krankenjournal of Dr. William King Thomas. Montreal / Canada / Berlin / 32/32/32/32/32 × 32; Umschlaginnenseite: 1916 [von fremder Hand]
Bleistift



1916/3

Lüsterne Männer. Frauen als Lustobjekte. Brief, an eine Bildhauerin adressiert, in dem Grosz um finanzielle Unterstützung bittet. Brief enthält mehrere Künstlerpseudonyme, die meisten von Else Lasker-Schüler erfunden. (Nicht alle Namen konnten identifiziert werden, jedoch »Prinz Jussuf«, das Pseudonym Else Lasker-Schülers, und ihre Romanfigur »Konsul Abigel«). Außerdem deren Gedicht »Georg Grosz«, erschienen in: Neue Jugend, August 1916, Heft 8, S. 154.)
Inv. Nr. HZ 2085



1916/4

45 1916/4
ca. Oktober

Übungsheft mit schwarzem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,5 × 10,2 cm
10 Blätter, davon 4 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Dr. William King Thomas Krankenjournal
Bleistift, Aquarell, Tusche, farbige Kreide

Häuser im skizzenhaften Zeichenstil Dadas. Ein an einem Tisch sitzender Mann, vor ihm zwei unproportional große Weingläser (möglicherweise ein Selbstporträt). Adressen, u. a. von Hausmann, Pfemfert und Mynona (Salomo Friedlaender). Kurzer Dankesbrief, der an Grosz' Mäzen, Herrn Falk, gerichtet ist.
Inv. Nr. HZ 2086

1916/5

46 1916/5
ca. November – Dezember

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
31 Blätter, davon 19 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Krankenjournal des Dr. William K. Thomas.; Krankenjournal des Dr. William King Thomas
Bleistift, Aquarell

Porträts, einige »Café Josty« betitelt. Geisterhafte Erscheinung mit grünem Gesicht und roten Augen in weißem Anzug. Jongleure, Einkaufslisten, Adressen und Notizen. Liste mit Gedichttiteln von Grosz, weitere Liste, betitelt »Zeichnungen/Grosz«, mit Titeln und Preisen von sechs Tuschezeichnungen und drei Lithographien. Enthält Titel von Bildern der ersten beiden Grosz-Mappen.
Inv. Nr. HZ 2087

47 1917/1
ca. Juni

Übungsheft mit schwarzem Papierumschlag und Papieraufkleber
17 × 10,2 cm
16 Blätter, davon 6 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Dienstag 4 Uhr [unleserliche Adressen und Telephonnummern]
Bleistift

Straßenschilder, Notizen und Stadtlandschaften. Mehrere Skizzen von Straßenschildern könnten Studien für das Gemälde »Metropolis« (1916/17; Kat. IX.8) darstellen. Porträt eines Mannes mit übergroßer Nase, »bei Kempinski« betitelt. Außenansicht eines Cafés oder einer Bar. Ein Männerkopf mit Sonnenbrille trägt die Züge eines Totenschädels.
Inv. Nr. HZ 2088

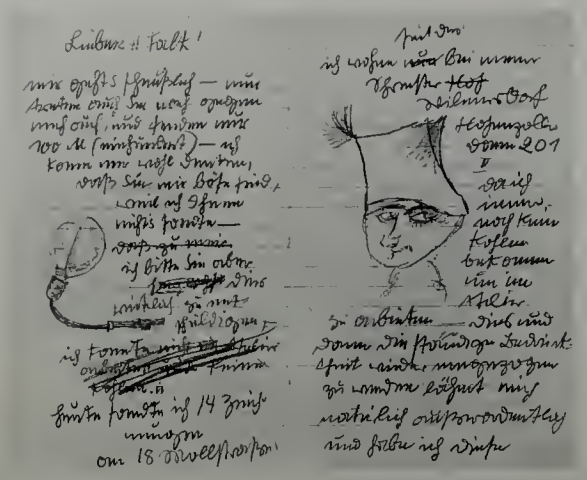
1917/1

1917/2

48 1917/2
bis September

Übungsheft mit blaugrauem Karton-Umschlag, Papieraufkleber und gerundeten Ecken
16,7 × 10,3 cm
21 Blätter, davon 3 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz/ bis September 1917; Dr. W. K. Thomas
Bleistift

Passanten, Charakterstudien von Spießbürgern sowie Hundezeichnungen. Wein trinkende Männer, einer von einer Prostituierten begleitet. Mann in Landschaft mit Windmühle, Burg, Kirche und Friedhof. Außerdem Stillebenarrangements, ein Baum, mehrere Adressen. Ein Faksimile dieses Skizzenbuchs erschien unter dem Titel »Skizzenbuch 1917«, hg. v. Karl Riha, Siegen 1987.
Inv. Nr. HZ 2089

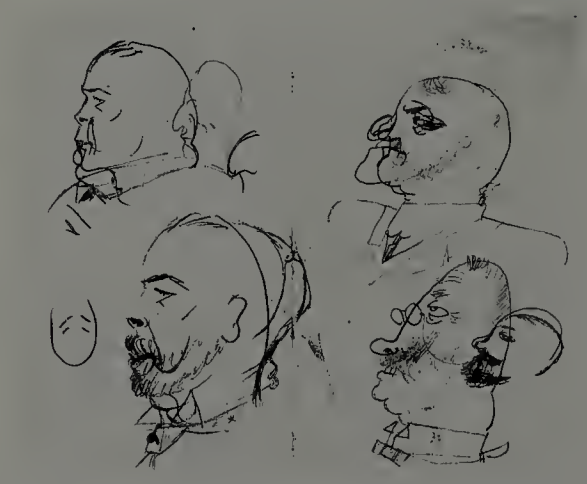


1917/3

49 1917/3
September 1917 – Februar 1918

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,4 cm
31 Blätter, davon 20 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz/ Mannheim September 1917 bis 1918 Febr.; Lützow 3254
Bleistift

Zeitgenössische und barocke Hausfassaden, Stahlstrukturen, Interieurs. Porträts, mehrere von Männern mit dunkel verfärbten, geschwollenen Nasen. Eine Barszene, außerdem das Porträt eines nach Bier dürstenden Spießbürgers. Frau als Circe, die maliziös lächelnd inmitten eines Briefs an Grosz' Mäzen Falk erscheint. Grosz entschuldigt sich darin für das Ausbleiben neuer Zeichnungen, da er aufgrund von Kohlenknappheit außerstande sei, in seinem Atelier zu arbeiten. Adressen, Rechnungen, ein Gedichtfragment. Titel eines Buches über Hieronymus Bosch. Notizen.
Inv. Nr. HZ 2090

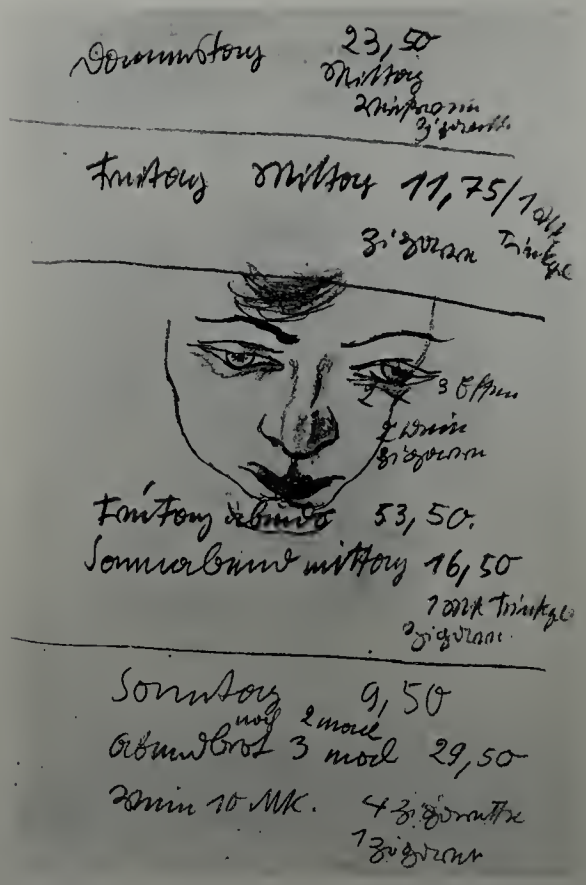


1918/1

50 1918/1
6. März – 5. August

Übungsheft mit schwarzem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,7 × 10,3 cm
14 Blätter, davon 3 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 6 März 18 – 5.8.18; 6. März 18 bis [kein Datum]; Steglitz 597 Steglitz 450
Bleistift, Spuren von Öl und farbiger Kreide

Studien für die Skizzenbuchzeichnung »Sei gegrüsst, du mein schönes Sorrent«. Spießbürger, Mann mit brutalem Blick. Werbung, Straßenschilder. Die »Kaiser«-Kohlenwerbung wurde in das Gemälde »Rummelplatz« (1928/29; Kat. IX.42) übernommen.
Inv. Nr. HZ 2091



1918/2

51 1918/2
5. August – 20. Oktober

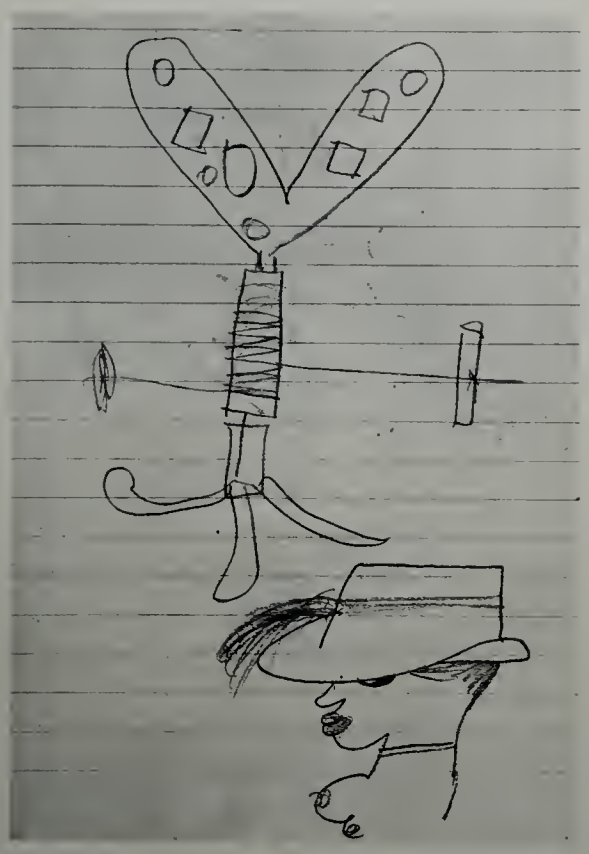
Übungsheft mit schwarzem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,8 × 10,3 cm
16 Blätter, davon 5 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 5.8.18.; George Grosz; 5 August 18. bis 30 Oktober 1918.
Bleistift

Hausfassaden, zwei Interieurs, Landschaften, Türme, Lampen, Zugsignale und Zug. Clowns. Mann mit durchdringendem Blick und maliziösem Lächeln, möglicherweise ein Zuhälter, betitelt »Fred 29 Jahre tätowiert«. Adressen, Termine und Berechnungen.
Inv. Nr. HZ 2092

52 1918/3
begonnen 30. Oktober – ca. November

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
15 Blätter, davon 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz; 30 Oktober 18
Bleistift

Straßenbahnen, Hausfassaden, Eingang eines Delikatessengeschäftes. Männerporträts. Nackter Oberkörper einer Frau. Adressen, Notizen und Berechnungen. Erigierter Penis neben der Adresse einer Frau namens Elly. Telephonnummern auf Umschlagaußenseite.
Inv. Nr. HZ 2093



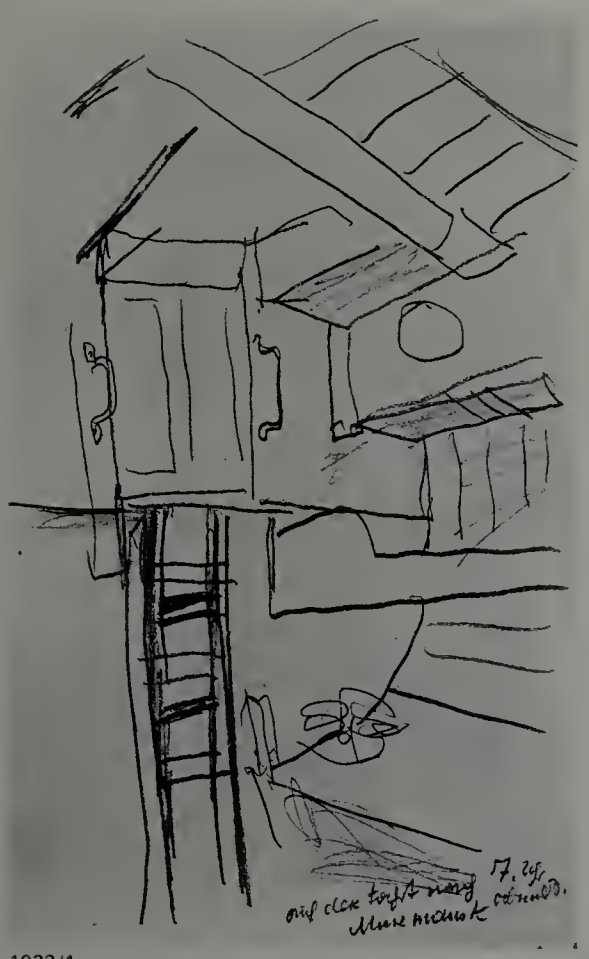
1918/3

1922/2

54 1922/2
ca. 1922 – 15. Februar 1923

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,8 × 10,5 cm
28 Blätter, davon 23 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: no 1.; 1.; Notizen bis 15. Feb. 1923
Bleistift, Kreide

Menschen. Untersetzter Mann, der den »Vorwärts«, die Zeitung der SPD, liest. Eintragungen der ersten und letzten Seite stammen vermutlich von der Rußland-Reise: Abfahrtszeit aus Moskau und russische Adressen.
Inv. Nr. HZ 2095



1922/1

53 1922/1
August

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,8 × 10,5 cm
32 Blätter, davon 14 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Notizen von der Reise durch Norwegen an Bord »Kong Harald Vardö« und Fischerboot. Überfahrt nach Murmansk August 1922
Bleistift

Bordeinrichtung, Menschen, Interieurs, Studien von Lampen und Stühlen. Kühe, Möwen, Landschaften.
Inv. Nr. HZ 2094

1923/1

55 1923/1
15. Februar – 28. März

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,4 cm
32 Blätter, davon 23 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Beschriftet: No 2; 2.; Tel. Uhland 8102; 15. Feb. 1923 – 28. März 1923
Bleistift, Kreide

Menschen, vor allem Frauenporträts. Fuchsfellkragen. Auf der letzten Seite verschiedene Skizzen für ein Emblem des Malik-Verlags.
Inv. Nr. HZ 2096

1923/2

56 1923/2
28. März – 30. Mai

Notizbuch mit braun gemustertem, papierüberzogenem Karton-Umschlag
16,7 × 10,3 cm
24 Blätter, davon 15 einseitig und 9 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: no 3.; 3; 28. März 1923 – 30. Mai 1923
Bleistift, Kreide

Menschen, u. a. Mann in Wanderkleidung und Soldat. Flaschen und Gläser. Kind auf einem Roller. Notizen und Adressen auf hinterer Buchinnenseite.
Inv. Nr. HZ 2097

1923/3

57 1923/3
30. Mai – 18. Juni

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
32 Blätter, davon 27 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 4.; 30. Mai 23–18. Juni 1923
Bleistift

Gerichtssaal. Sitzende, zuhörende und beobachtende Menschen. Polizist (vgl. Nr. 59, 1923/5 und Nr. 58, 1923/4). Werbung für »Sarg Magazin«.
Inv. Nr. HZ 2098

1923/4

58 1923/4
18. Juni – 5. Juli

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,4 cm
32 Blätter, davon 31 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No. 5; 18. Jun. 23–5. Juli 1923
Bleistift, Kreide, Aquarell

Menschen. Akrobaten, eine Hausangestellte. Briefkopf eines an den Staatsanwalt adressierten Briefes, gefolgt von einer Verteidigung, welche eine Reihe rechtlicher Paragraphen aufführt. Eintragung bezieht sich vermutlich auf das Gerichtsverfahren, das gegen Grosz wegen des als obszön beurteilten Inhalts der Mappe »Ecce Homo« (Kat. X.156) im Februar 1923 eingeleitet wurde.
Inv. Nr. HZ 2099

1923/5

59 1923/5
5. Juli – 30. Oktober

Übungsheft mit schwarzem, texturiertem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und Papieraufkleber
16,5 × 10,2 cm
24 Blätter, davon 12 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 6; 5. Juli 1923 – 30. Okt. 23; Umschlaginnenseite: 5. Juli 1923; 30. Okt. 1923
Bleistift, farbige Kreide, Aquarell

Menschen (häufig mit Hinweisen auf Farben und Beschaffenheit der Kleider). Türschloß, Telephon, Garderobe, Lampen und Türklingel. Adressen, Verabredungen und Maße auf Umschlaginnenseiten.
Inv. Nr. HZ 2100

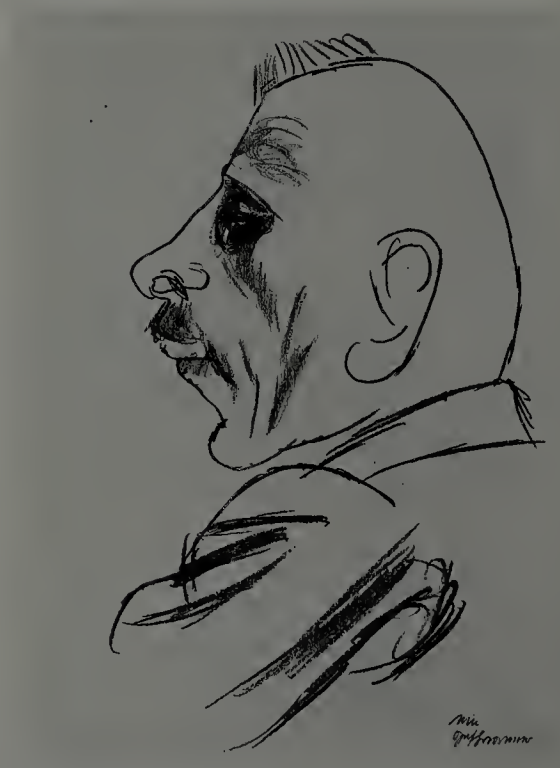
60 1923/6
5. Juni

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
20,9 × 15,8 cm

1923/6

15 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Stuhl [?], Lampe, Aufsatz und Cirkus Busch Prozess; Notizen 5.6.23; 3
Bleistift, Kreide

Porträts im Gerichtssaal. Einige Zeichnungen beschriftet: »Ein Richter«, »Zeuge Frank« oder »Der Wachtmeister«. Ein Vorhang und zwei Lampen.
Inv. Nr. HZ 2101



1923/4

61 1923/7
ca. Juni

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
20,8 × 15,7 cm
16 Blätter, davon 4 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Zirkus Busch Prozess; 2.; [von fremder Hand: 1923]
Kreide

Zirkus Busch-Prozeß, Anwalt Dr. Herzfeld, Zeichnung beschriftet: »KPD Anwalt«. Repräsentative Interieurs mit korinthischen Säulen und farbigen Glasfenstern.
Inv. Nr. HZ 2102

1923/8

62 1923/8
30. Oktober 1923 – 4. April 1924

Übungsheft mit schwarzem, texturiertem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und Papieraufkleber
16,6 × 10,3 cm
24 Blätter, davon 6 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: no 7; 30. Okt. 23 – 4 April 24 Paris; Mappe; Umschlaginnenseite: 7.; 30. Okt. 23
Bleistift, farbige Kreide

Porträts, Zeichnungen von Frauen. Frau mit dunklen Schatten um Augen und Mund. Priester. Böse blikkender französischer Polizist. Waschbecken, Wärmflasche, Geschirr, Champagnerflasche. Eiffelturm und Arkaden. Adressen, Telephonnummern, Einkaufsliste und Berechnungen.
Inv. Nr. HZ 2103

1924/1

63 1924/1
4. April – 11. April

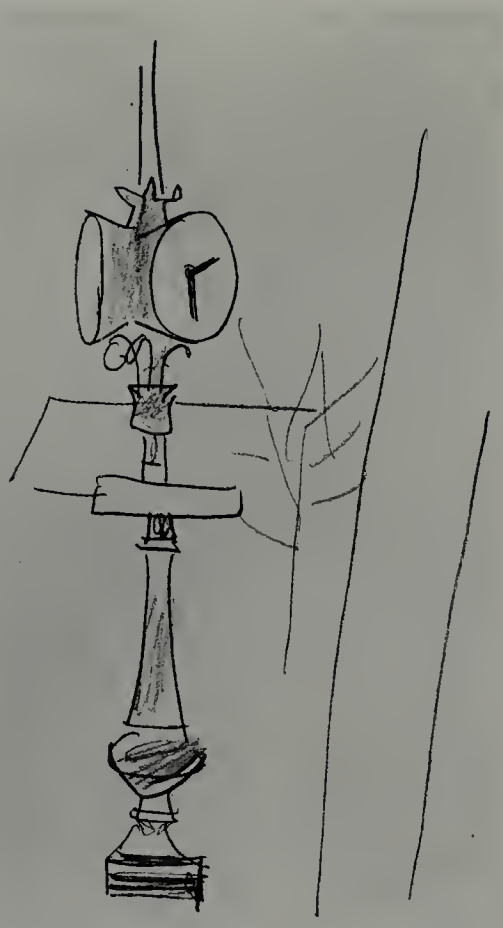
Zwei aneinandergeklebte Übungshefte mit blauen Papierumschlägen und Papieraufkleber
16,2 × 10 cm
32 Blätter [je 16 Blätter pro Heft], insgesamt 19 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 4.4.24; No 8 Paris.; No 8; 4. April 24 – Paris 11.4.24
Bleistift, Kreide

Zirkusvorführung. Clowns, Musiker, Dompteure, Lasso schwingender Mann, Pferde und Hunde. Café- oder Restaurantszenen. Bett und Stuhl. Gehender Priester.
Inv. Nr. HZ 2104

64 1924/2
11. April – 21. April

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,1 × 10 cm
16 Blätter, davon 9 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 8. [ausgestrichen] 9.; Paris 11.4.24; 21.4.24
Bleistift

Männer, Frauen und mehrere Kinder. Einer Beschriftung zufolge entstanden die Zeichnungen im Jardin du Luxembourg. Frauen mit Kinderwagen. Sitzende und lesende Menschen. Französischer Polizist.
Inv. Nr. HZ 2105



1924/3

65 1924/3
21. April – 28. April

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
31 Blätter, davon 29 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 9. [ausgestrichen]; 10; Paris 21.40.24 – 28.4.24
Bleistift, farbige Kreide

Menschen. Elegant gekleidete Damen. Arbeiter, Kinder, Chauffeure u. a., Schaufensterpuppen. Verzierte Stuhllehnen, Garderoben.
Inv. Nr. HZ 2106

1924/4

66 1924/4
24. April – 1. Mai

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
20,9 × 16,8 cm
14 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Paris 24 April Mai; 1
Bleistift, Kreide, Aquarell

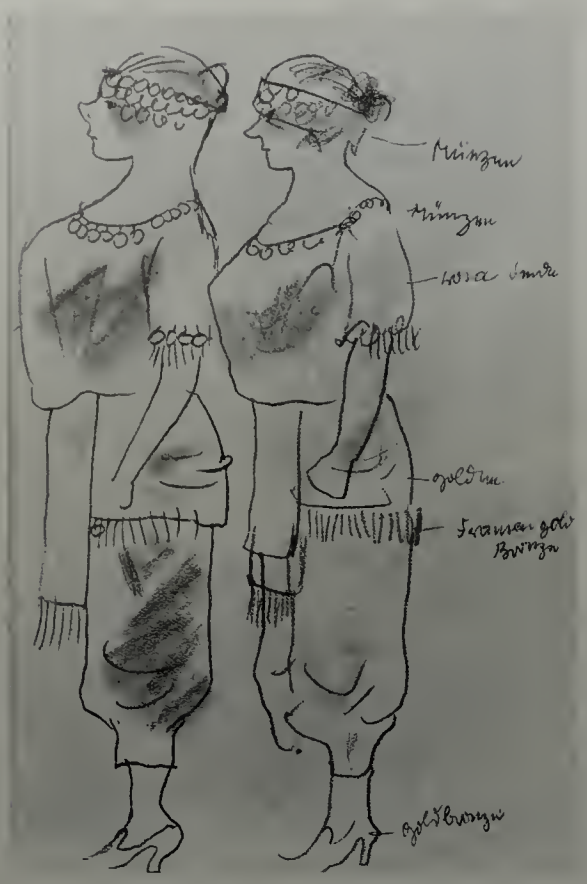
Hausfassaden, Cafés (meist Außenansichten), Tische und Stühle. Zwei Fenster. Aufbau eines Karussells. Werbeplakate. Zwei Zeichnungen eines Mannes.
Inv. Nr. HZ 2107

1924/5

67 1924/5
28. April – Mai

Skizzenbuch mit grünem, papierüberzogenem Karton-Umschlag
15,3 × 11,5 cm
34 Blätter, alle beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 11. Paris; 28.40.24 – 3.5.24
Bleistift, Kreide

Passanten. Kinder auf Rollern. Schlafender auf einer Parkbank. Männer und Frauen lesend oder gehend. Ältere Frau mit halboffenem zahnlosen Mund. Voyeuristische Zeichnung einer Mädchen-Pumphose.
Inv. Nr. HZ 2108

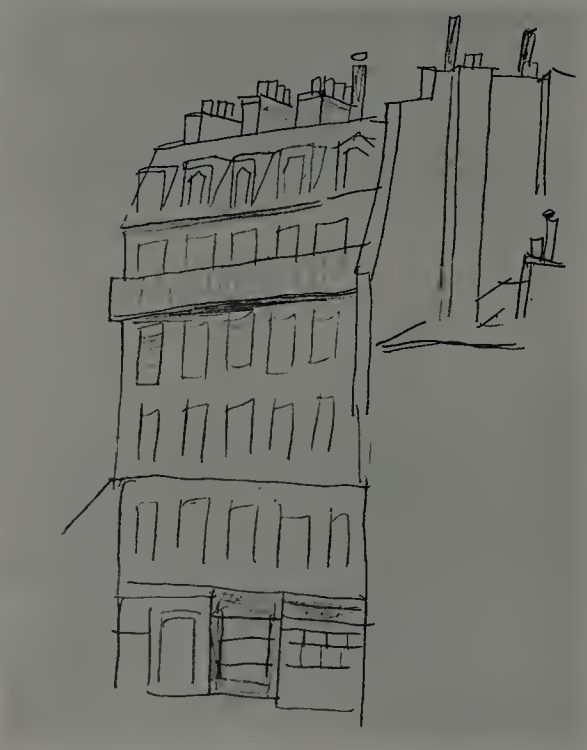


1924/6

68 1924/6
3. Mai – 16. Mai

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
17,3 × 13 cm
60 Blätter, davon 52 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 12 Paris; 3.5.24 – 16.5.24
Bleistift, farbige Kreide

Spazierengehende Frauen, Kinder. Gärtner und französischer Polizist (detaillierte Zeichnung der Uniform). Zirkusartisten. Kaffeemaschine. Hausfassaden und Straßenszenen. Werbung, dabei Typographie besonders beachtet. Eine Adresse.
Inv. Nr. HZ 2109

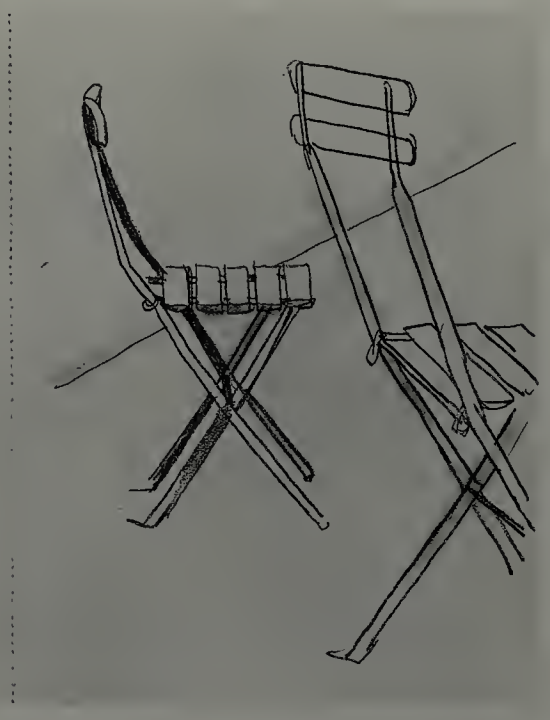


1924/7

69 1924/7
16. Mai – 25. Mai

Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
15,3 × 11,5 cm
35 Blätter, davon 25 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 13. Paris; 16.5.24 – 25.5.24
Bleistift, farbige Kreide

Menschen, Kopfstudien (meist im Profil oder Halbprofil). Lesende Frauen und Männer. Frauenkleider, Beachtung der Farbkombinationen. Französische Polizisten. Werbeplakate, Hausfassaden, Bäume und Tauben.
Inv. Nr. HZ 2110



1924/8

70 1924/8
25. Mai – 10. Juni

Skizzenbuch mit hellbraunem Karton-Umschlag
17,6 × 12,6 cm
30 Blätter, davon 25 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 14.; 25.5. 1924. – 10. Juni 1924;
Umschlaginnenseite: Paris
Bleistift, farbige Kreide

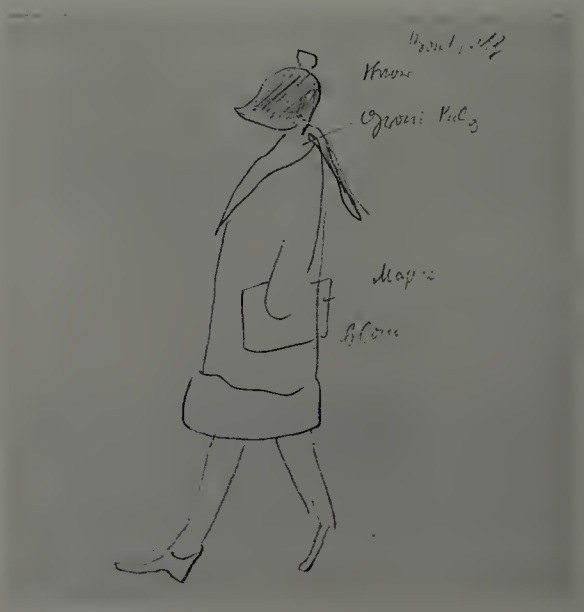
Frauenskizzen. Detaillierte Männerzeichnungen und Silhouetten (betont sind Hüte). Porträt eines Kochs, zwei Clowns. Männerkopf mit dunklen Brillengläsern und Hut, erinnert an einen Totenschädel. Stühle, Kinderwagen, Werbung.
Inv. Nr. HZ 2111

71 1924/9
Juli

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
32,6 × 26 cm
60 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1924 July Adelsbach;
Umschlaginnenseite: Adelsbach Juli 1924
Farbige Kreide, Bleistift, Tusche, Aquarell

Sommerurlaub in Adelsbach bei Salzbrunn in Schlesien (heute Polen). Kühe, Schweine, Pferde, Enten und Hühner. Einige Bäume. Sorgfältige Studie eines über einem Stuhl hängenden Tuches.
Inv. Nr. HZ 2112

1924/9



1924/10

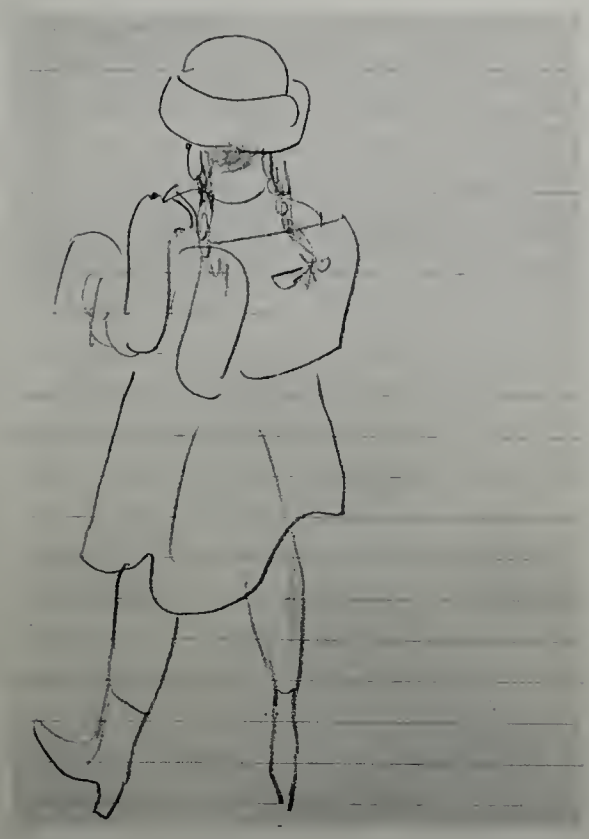
72 1924/10
18. Oktober 1924 – 7. Januar 1925

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
15,8 × 13,3 cm, Papierformat: 14,8 × 12,7 cm
16 Blätter, alle beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 16; 18. Okt. 24–7. Jan. 1925
Bleistift, farbige Kreide

Zollbüro. Zollbeamte am Schreibtisch und im Gespräch. Koffer, der von einer Person gewaltsam mit einem Messer geöffnet wird. Telephon u. a. Zahlreiche Beschriftungen. Tisch mit Papieren und Hut.
Inv. Nr. HZ 2113

73 1925/1
bis 7. Januar

Übungsheft mit schwarzem, texturiertem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und Papieraufkleber
16,6 × 10,3 cm
24 Blätter, davon 19 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 17; – 7. Jan. 1925
Bleistift



1925/1

Warm gekleidete Männer, Frauen und Kinder. Kinder mit Schulranzen. Kind im Kinderwagen. Zahlreiche Farbnotizen.
Inv. Nr. HZ 2114

1925/2

74 1925/2
7. Januar – 6. März

Zwei aneinandergeklebte Übungshefte mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,3 × 10,1 cm
14 und 18 Blätter, insgesamt 26 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 18; 7 Jan. 25 [-] 6 Mrz. 25; 7 Jan. 25 – 6 Mrz. 25
Bleistift, Aquarell

Tänzer (möglicherweise Kabarett oder Tingeltangel). Halbentkleidete Frau auf der Bühne. Schaufensterauslage eines Fleischers. Frau und Kind mit Hund. Ordensschwestern. Kinderwagen, spazierengehende Frauen und Männer. Krankenschwester mit Kind.
Inv. Nr. HZ 2115

1925/3

75 1925/3
6. März – 18. April

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,6 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
19 Blätter, davon 6 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 19; 578, 81; Umschlagaußenseite und erste Seite: 6 – Mrz. 25 18. Apr. 25
Bleistift, Kreide, Tusche

Passanten. Dicke essende Frau, Straßenkehrer.
Inv. Nr. HZ 2116

1925/4

76 1925/4
18. April – 10. Juli

Skizzenbuch mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,3 × 11,8 cm
70 Blätter, davon 61 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 20; 18. Apr. 25; Umschlaginnenseite: 20; 18. Apr. 25; 10 Juli 25
Bleistift, Aquarell

Krankenschwestern und Arzt. Frauenkleider, Arbeiter. Menschen am Strand, Schiffe. Spielende Kinder, Frau mit Strickzeug. Litfaßsäule, Adressen und Notizen auf hinterer Umschlagaußenseite.
Inv. Nr. HZ 2117

1925/5

77 1925/5
10. Juli – 13. Juli

Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
18 × 12,6 cm
27 Blätter, davon 18 einseitig und 9 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 21 Boulogne s/mer; Umschlaginnenseite: 21. Boulogne s/mer Hotel aux Bains
10 Juli 1925 – 13 Juli 1925
Bleistift, Kreide

Menschen am Strand. Mann mit Photoapparat und Stativ. Reiter auf Eseln. Junge mit Krücke.
Inv. Nr. HZ 2118

1925/6

78 1925/6
13. Juli – 24. Juli

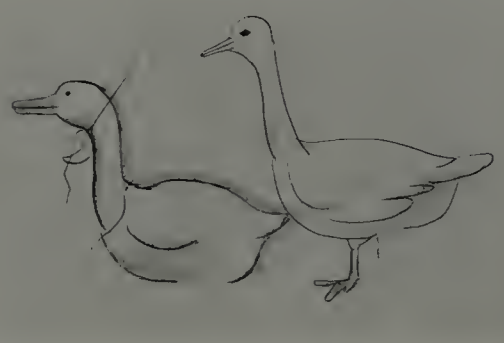
Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
21,5 × 13,4 cm
28 Blätter, davon 11 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 22 Boulogne s/mer; Umschlaginnenseite: Boulogne s/mer 13 Juli 1925 bis 24 Juli 1925
Bleistift, Kreide

Menschen am Strand. Spielende Kinder, Spaziergänger, Priester und Polizist. Detaillierte Zeichnungen von Liegestühlen und einer Umkleidekabine. Esel, Fahrradfahrer, Schiff.
Inv. Nr. HZ 2119

79 1925/7
Juli – August

Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
30,7 × 24 cm
33 Blätter, davon 24 einseitig und 9 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Boulogne 1925 Ile de Brehat; Umschlaginnenseite: Boulogne 1925 Juli; Ile de Bréhat Aug 1925
Bleistift

Kühe und Schafe. Felsformationen mit detaillierter Schattierung. Dorfhäuser, arbeitender Mann und Frau.
Inv. Nr. HZ 2120



1925/8

80 1925/8
ca. Juli – August

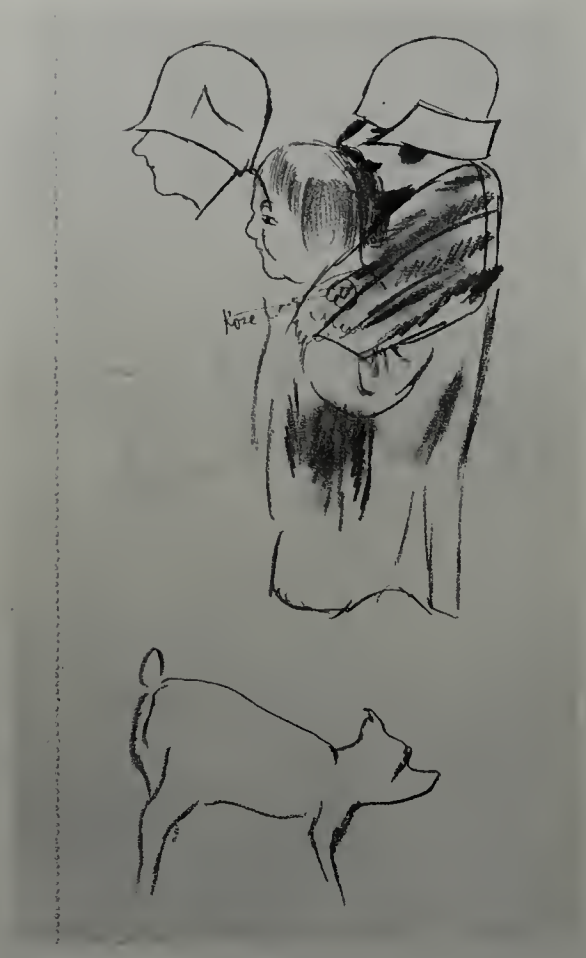
Skizzenbuch, Umschlag nicht mehr vorhanden
Papierformat: 27 × 21 cm
63 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
[Von fremder Hand]: 1925 Boulogne – Ile de Bréhat
Bleistift, Kreide, Tusche

Schweine und Kühe, einige Häuser, zwei Interieurs, stehende Person (vgl. Nr. 79, 1925/7).
Inv. Nr. HZ 2121

81 1925/9
14. September

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
20,6 × 12,9 cm
49 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 6. [ausgestrichen] 25; Umschlaginnenseite: 14 Sept. 1925
Bleistift

Französische Polizisten, Spaziergänger. Arbeiter, Sitzende.
Inv. Nr. HZ 2122



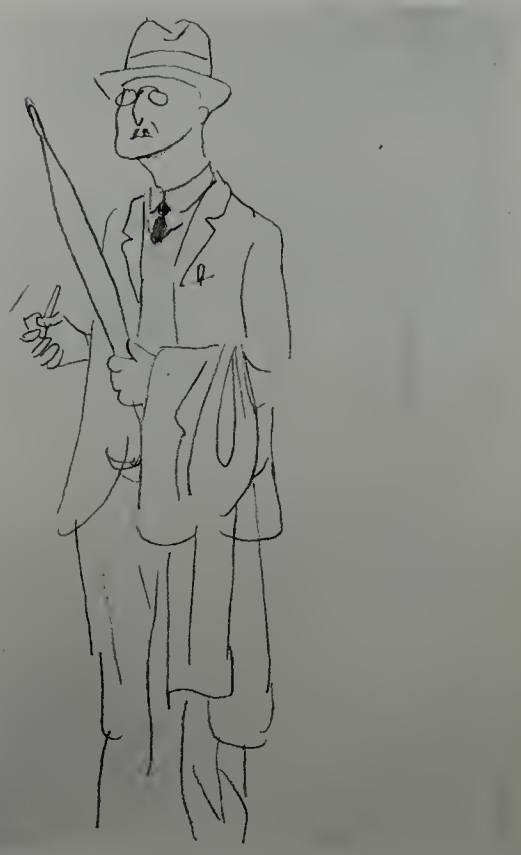
1925/9

1925/10

82 1925/10
ca. September – Oktober

Skizzenblock mit grünem Karton-Umschlag
13,5 × 9,8 cm
29 Blätter, davon 16 einseitig und 12 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 1925
Bleistift

Zeichnungen und Notizen. Werbeplakate, Schaufensterauslagen, Porträts, Fassade beschriftet »Les Halles«. Umriß der Kirche Sacre Cœur, Adressen und Berechnungen.
Inv. Nr. HZ 2123

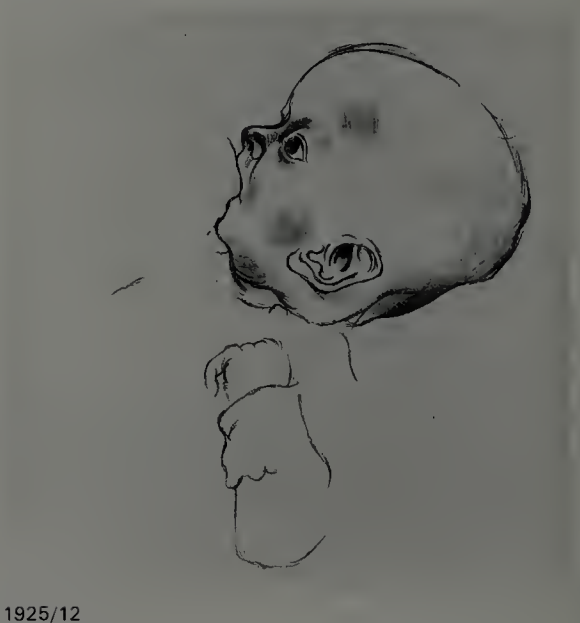


1925/11

83 1925/11
30. September – 6. Oktober

Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
17,7 × 12,6 cm
36 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 27; Umschlaginnenseite: 30 September 1925 – 6 Oktober 25 Paris
Bleistift

Passanten. Mädchen mit Zöpfen, kleine Kinder, Mann mit Klumpfuß, Rollstuhlfahrer, Damenhut mit großer Schleife, Kinderwagen, Roller, Damen mit Federboas, Seemann mit durchdringendem Blick.
Inv. Nr. HZ 2124



1925/12

84 1925/12
ca. Sommer 1925 und Sommer 1926

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
32,8 × 26,4 cm
57 Blätter [4 lose], alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1926 Leba [Küstenstadt an der Ostsee bei Danzig, heute Polen]; Umschlaginnenseite: Ile de Bréhat 1925; [unleserlicher Name]
Bleistift

Grosz' neugeborener Sohn Peter. Fischkutter, Landschaften. Menschen, u. a. Seemänner und Kinder.
Inv. Nr. HZ 2125

1925/13

85 1925/13
begonnen am 6. Oktober 1925; 14. April – 22. April 1932

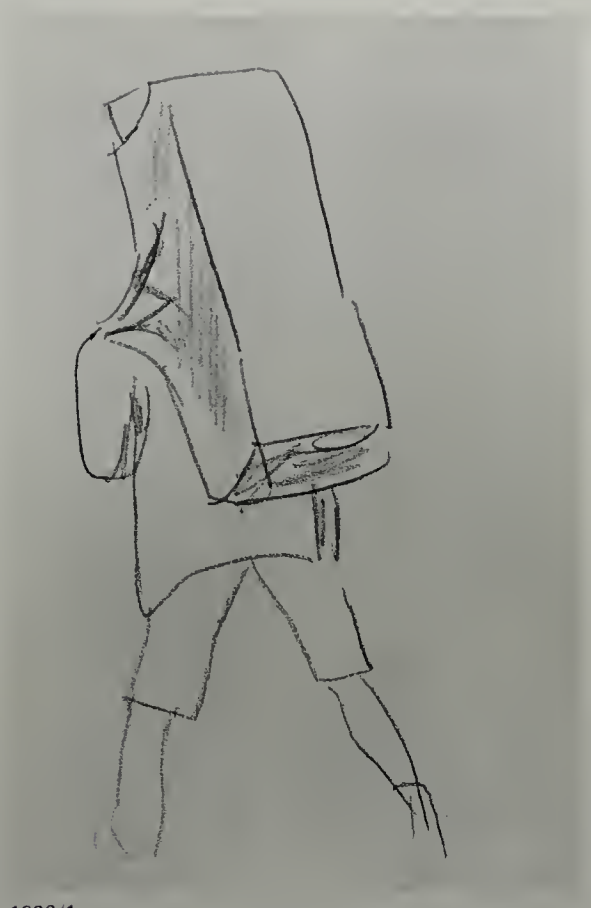
Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
17,8 × 12,7 cm
45 Blätter, davon 35 einseitig und 9 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 76; 76 1932; 28 Paris 1925;
Umschlaginnenseite: Paris 6 Oktober 1925 – No. 76
14 April 1932; 22 April 1932
Bleistift

Paris 1925 und Berlin 1932. Straßenszenen, Männer mit Blechblasinstrumenten, gehende Menschen, alte Frauen mit runzligen Gesichtern. Lesende Frau, Autos, Werbung, Türen. Ein mit Fässern beladenes Pferdegespann, »Berliner Kindl«-Bierwerbung. Notizen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2126

86 1926/1
bis 30. Juni

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,6 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
19 Blätter, davon 8 einseitig und 11 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 31; Umschlaginnenseite: 31; bis 30. Juni 1926
Bleistift, Kreide

Vorwiegend Passanten. Mann, eine Drehorgel tragend, junger Mann mit Sommersprossen und großer Nase, junge Frau mit naivem Gesichtsausdruck, die eine Gitarre hält. Autos, Werbung.
Inv. Nr. HZ 2127



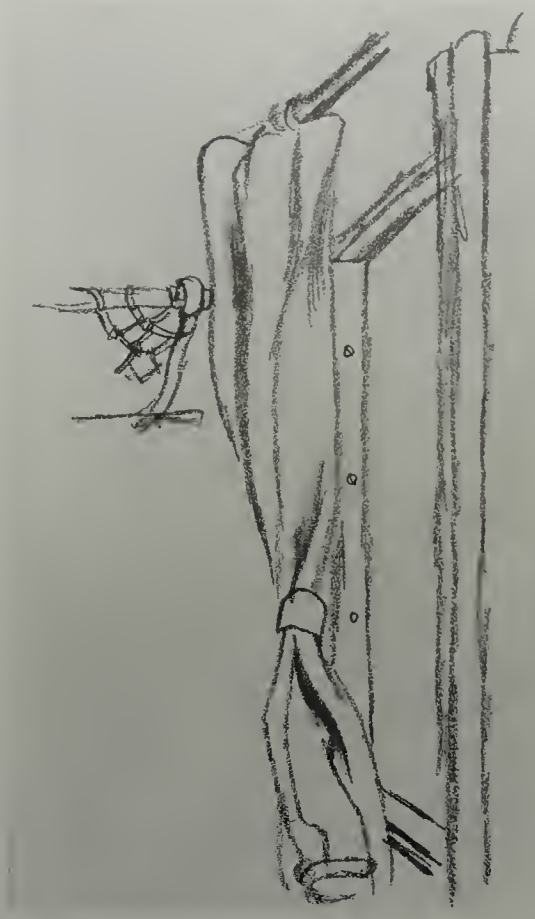
1926/1

1926/2

87 1926/2
22. Dezember

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
12,8 × 20,4 cm, Papierformat: 12 × 20,1 cm
20 Blätter, davon 10 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 34; Umschlaginnenseite: 22. Dez. 26
Bleistift, farbige Kreide, Pastell

Passanten. Frauen mit Blumen und Paketen. Mann mit Gitarre. Mädchen mit Zöpfen und Barett. Zigarrenkisten, Tamburin, Schuhwerbung.
Inv. Nr. HZ 2128



1927/1

88 1927/1
bis 12. März

Skizzenbuch mit blauem Karton-Umschlag
16,9 × 10,6 cm
78 Blätter, davon 53 einseitig und 21 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 13. [ausgestrichen] 35;
Umschlaginnenseite: bis 12 März 1927
Bleistift, farbige Kreide

Schaufensterauslagen, Hauseingänge und Autos. Menschen, u. a. Fleischer, Krankenschwester und Mann in Uniform (vielleicht ein Chauffeur). Porträts, Zugsignale, Uhr und Tierschädel.
Inv. Nr. HZ 2129

1927/2

89 1927/2
12. März – Mai

Skizzenblock mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
20,7 × 14 cm, Papierformat: 20,6 × 13,8 cm
62 Blätter, davon 48 einseitig und 14 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 36 Berlin – Marseille May 1927
Bleistift

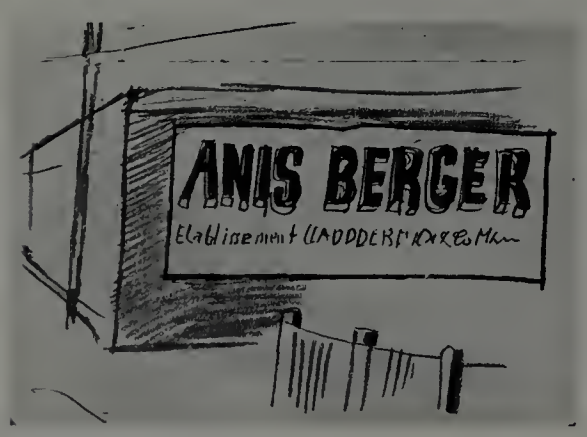
Passanten, Akrobaten, Barkeeper, Musiker, Menschen in historischen Militäruniformen. Paßbüro, Hausfassaden, Werbung, u. a. »Mareks Wanzengas«.
Inv. Nr. HZ 2130

1927/3

90 1927/3
Mai

Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
18 × 12,7 cm
35 Blätter, davon 27 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 37 Marseille May 1927;
Umschlaginnenseite: Grosz May 1927; Marseille Pointe Rouge avenue des [unleserlich] Villa des [unleserlich]
Bleistift

Stierkampf. Männer auf Treppen sitzend und an Geländern lehnend. Blick in die Arena, Toreros, Stiere. Seemänner, Bareingänge, Werbung.
Inv. Nr. HZ 2131



1927/4

91 1927/4
Mai

Übungsheft mit schwarz lackiertem Textilumschlag und gerundeten Ecken
16,8 × 11 cm
91 Blätter, davon 65 einseitig und 24 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 38 Marseille Pointe Rouge Mai 1927
Bleistift, Kreide, lila Tusche

Menschen und Werbung, besonders beachtet ist die Typographie. Geschäftsschilder, Bar- und Restauranteingänge. Skizzen für das Gemälde »Bar in Pointe Rouge« (1927; vgl. Hess 1985, S. 148). Hafenszenen, Leuchtturm, Hausfassaden, Notizen, Berechnungen und Adressen.
Inv. Nr. HZ 2132

1927/5
ca. August

Skizzenbuch, Umschlag nicht mehr vorhanden
33,1 × 45 cm
6 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Nicht beschriftet
Bleistift

Den Angaben Peter Grosz' zufolge entstanden die Skizzen in Marseille. Männer mit Schirmmützen, einige Frauen in Schürzen.
USA, Privatsammlung

92 1927/6
ca. August – September

Skizzenbuch mit textilüberzogenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
49,7 × 33 cm, Papierformat: 48,6 × 31,7 cm
98 Blätter, davon 98 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite in Goldlettern bedruckt: Peter 1927 Marseille Cassis; Meiner lieben Frau Weihnachten 1929; Widmung auf der ersten Seite: To Pete & Lil & Karin & Michael from Pop July 1956
Bleistift

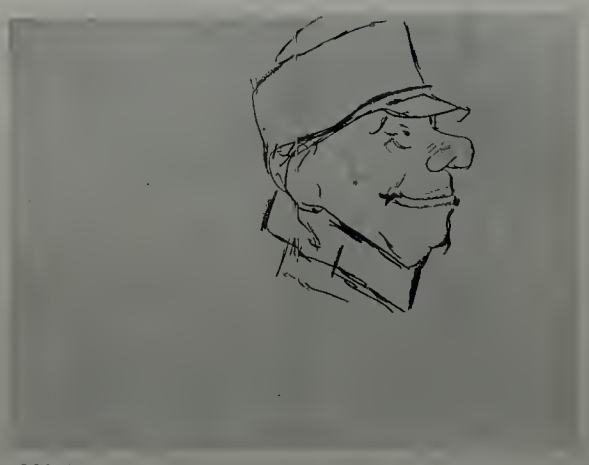
Peter Grosz als Kleinkind. Lehnstuhl, Ankleidetisch, Kinderschuhe. Zeichnungen detailliert ausgeführt und sorgfältig schattiert.
Inv. Nr. HZ 2133

1927/7

93 1927/7
Oktober

Skizzenblock mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
19,3 × 12,5 cm
66 Blätter, davon 62 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 39 Cassis / Oktober 1927
Bleistift, farbige Kreide

Passanten, Hausfassaden, Leuchttürme, Autos. Porträts von Männern mit großen Nasen. Mann mit Genickstütze, Glatzköpfiger mit Bart. Stände, Geschäftseingänge mit Ladenschildern, Notizen und Berechnungen.
Inv. Nr. HZ 2134



1928/1

94 1928/1
Januar

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,4 cm
16 Blätter, davon 14 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 40; Jan 1928 [?]; [in fremder Handschrift] 1928; Nr. 91; ?(1925+) 1928 [sic]; erste Seite: 40
Kreide

Mann auf Dreirad, Rückansichten von Menschen, Damenhüte und Kleider. Zwei Porträts des »Schwejk«. (»Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« wurden von Erwin Piscator inszeniert; Grosz' Zeichnungen trugen zum Bühnenbild bei.)
Inv. Nr. HZ 2135

1928/2

95 1928/2
15. Januar

Skizzenbuch mit textilüberzogenem, leichtem Karton-Umschlag
11,9 × 19,5 cm
52 Blätter, davon 21 einseitig und 29 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 41; Umschlaginnenseite: 41; 15 Januar 1928
Bleistift, Kreide, Tusche

Passanten. Schutzmänner, Fahrradfahrer, Plakat tragende Männer, Schaufensterauslagen, Hausfassaden, Autos, Pferdewagen.
Inv. Nr. HZ 2136

1928/3

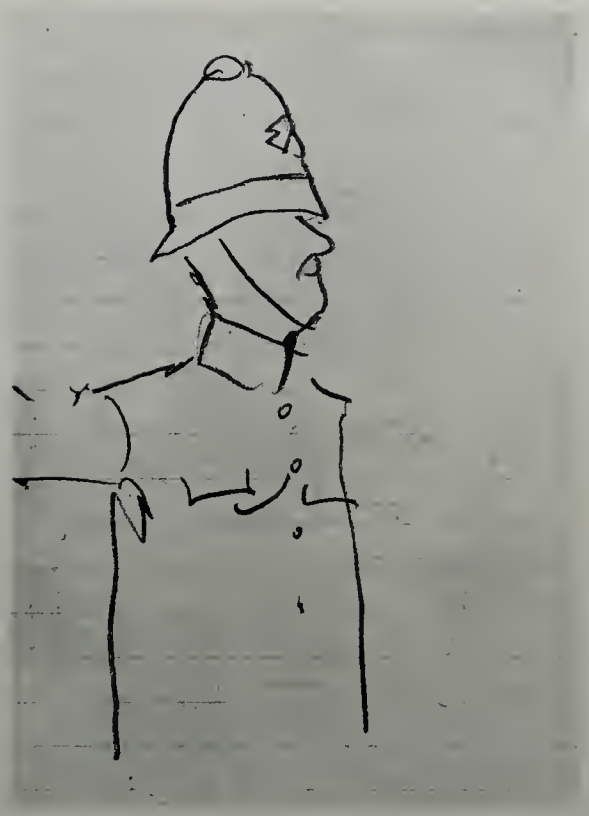
96 1928/3
Juli – September

Übungsheft mit schwarz texturiertem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und Papieraufkleber
16,5 × 10,3 cm
24 Blätter, davon 5 einseitig und 19 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 43; Juli – Sept 1928; Umschlaginnenseite: No 43 Juli – Sept 1928 Wustrow i. M. Berlin
Bleistift, Kreide

Passanten. Blinder Mann, Bettler, Fensterputzer mit Leiter und Eimer auf einem Fahrrad. Sitzende, lesende Frau.
Inv. Nr. HZ 2137

97 1928/4
September

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,2 × 10,1 cm
16 Blätter, davon 8 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 44 September 1928; [von fremder Hand]: Nr 90; erste Seite: No 44 Sept 1928
Bleistift



1928/4

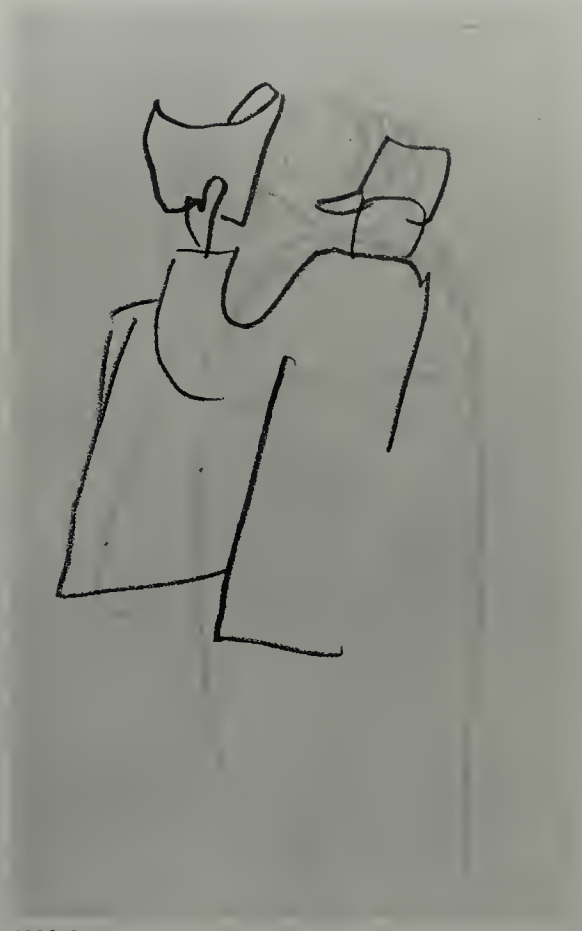
Reise nach London. Menschen, Schaufensterauslagen, Werbung. Englischer Polizist, Bettler mit Mundharmonika, Hausfassade. Adressen, Notizen, Wechselkurse.
Inv. Nr. HZ 2138

1928/5

98 1928/5
4. Oktober – 25. Oktober

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,7 × 9,8 cm
39 Blätter, davon 14 einseitig und 25 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 45; erste Seite: No 45
4 Oktober 1928 [–] 25 Oktober 1928
Bleistift, blaue Tusche

Männer und Frauen. Rückansichten von Frauen. Nonnen, Polizist. Kleidung besonders beachtet. Mann hinter einem geschlachteten Schwein. Wagen, Werbeplakate, Schaufensterauslagen. Notizen und Adressen auf der letzten Seite.
Inv. Nr. HZ 2139



1928/6

99 1928/6
25. Oktober – 31. Oktober

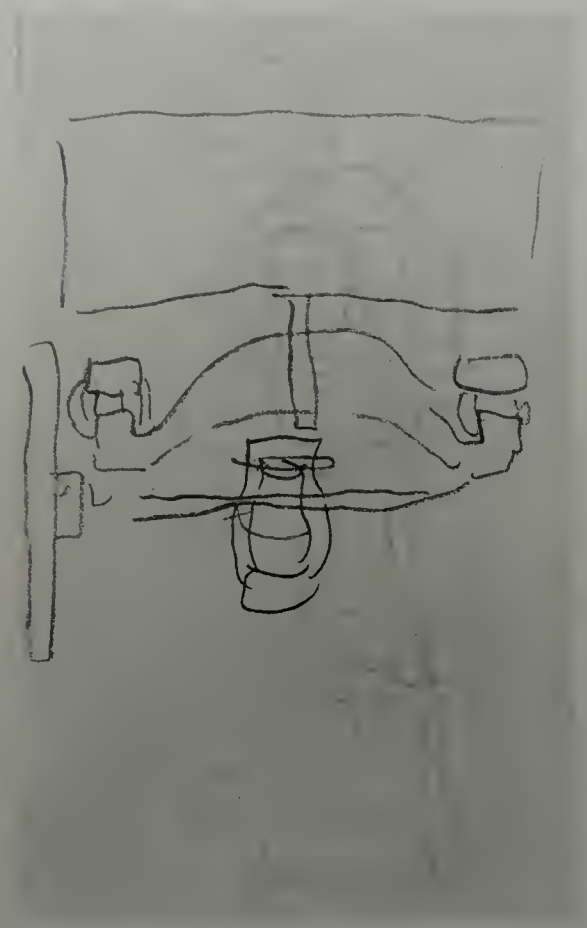
Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,7 × 9,8 cm
40 Blätter, davon 14 einseitig und 26 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 46 [möglicherweise von fremder Hand]; erste Seite: No 46 25 Oktober 1928 [–] 31 Okt 1928
Bleistift, Tusche

Passanten, Autos, Pferdewagen und Fahrräder. Schaufensterauslagen und Werbung, u. a. für exotische Früchte, Möbel und Friseurauslage.
Inv. Nr. HZ 2140

100 1928/7
31. Oktober – 15. November

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,7 × 9,8 cm
39 Blätter, davon 8 einseitig und 30 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 47; erste Seite: 31 Oktober 28 – 15 Nov 28
Bleistift

Passanten, Straßenschilder, Autos, Gegenstände des täglichen Lebens, Werbeembleme, u. a. »Shell«, »Odol« und »Erdal«. Wagen, Frau in kariertem Kleid und Pelzkragen, uniformierte Männer, Krankenschwestern und Fahrradfahrer.
Inv. Nr. HZ 2141



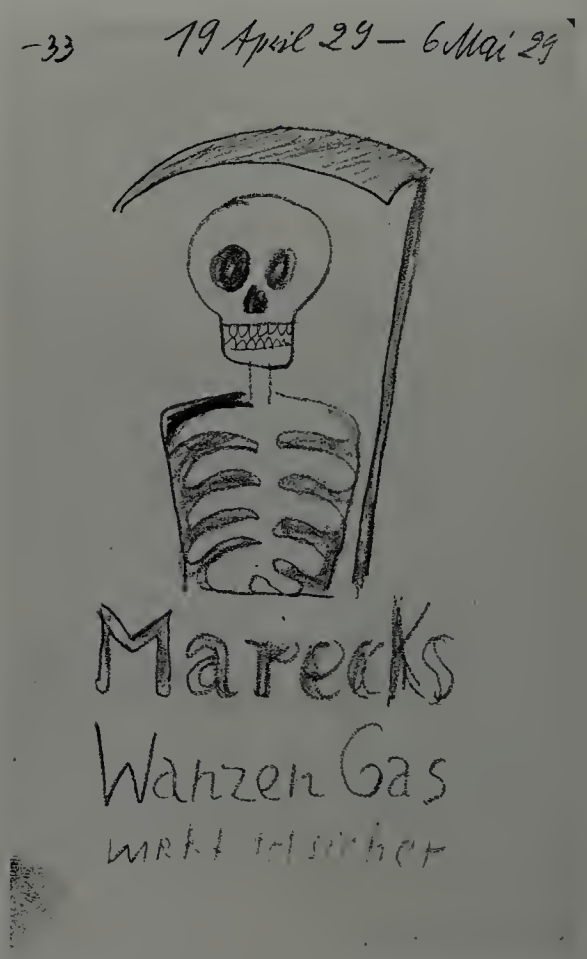
1928/7

1929/1

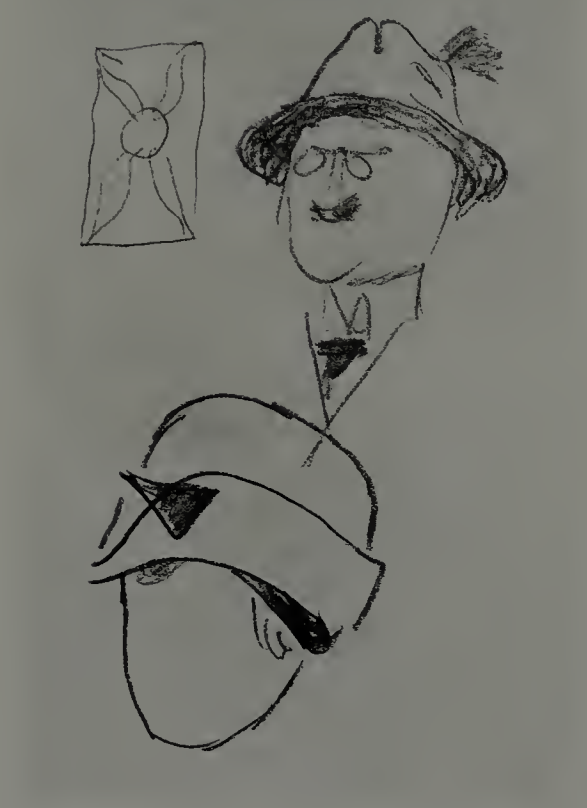
103 1929/2
27. März – 19. April

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17 × 10,1 cm
40 Blätter, davon 14 einseitig und 26 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 50 1929 März; erste Seite: 27 März 29 [-] 19 April 29
Bleistift

Schaufensterauslagen und Werbung für Lebensmittel, Schuhe, Parfums, Seifen, Hüte etc. Zaubererausrüstung und Slogan »Zaubern Sie und Sie sind sofort der Liebling jeder Gesellschaft«. Frauen.
Inv. Nr. HZ 2144



1929/3



1928/8

101 1928/8
16. November 1928 – 2. März 1929

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,7 × 9,8 cm
40 Blätter, davon 1 einseitig und 39 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 48; erste Seite: 16 November 1928 [-] 2 März 1929
Bleistift

Schaufensterauslagen, Werbeembleme, u. a. ein Apothekenschild. Rückansichten, Frauen mit Schürzen, Polizist mit Abzeichen. Elegant gekleidete Damen, Frauen mit Einkaufstüten, Porträts und ein Pfadfinder.
Inv. Nr. HZ 2142

102 1929/1
2. März – 27. März

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,9 × 10 cm
39 Blätter, davon 13 einseitig und 26 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite bedruckt: Merkbuch, beschriftet: 49; erste Seite: No 49; 2 März 1929 – 27 März
Bleistift

Schaufensterauslagen, u. a. Fleischerei, Kleider, Schuhe, Flaschen und Kuchen. Passanten, Autos und Werbeslogans.
Inv. Nr. HZ 2143

1929/2

104 1929/3
19. April – 6. Mai

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17 × 10 cm
34 Blätter, davon 11 einseitig und 23 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 51 April 29; erste Seite: 19 April 29 – 6 Mai 29
Bleistift

Menschen, Werbung, Schaufensterauslagen. Frauen in Unterwäsche, Putzfrau, ältere Leute. Polizeiuniform. Arbeiter, die schwere Lasten tragen. Schild in hebräischer Sprache, das koscheres Fleisch anbietet.
Inv. Nr. HZ 2145

1929/4

105 1929/4
6. Mai – 10. Mai

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,7 × 9,8 cm
40 Blätter, davon 18 einseitig und 22 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 52 Mai 29; erste Seite: 6.5.29 – 10.5.29
Bleistift

Menschen, Kleidung und Accessoires. Beachtet sind Muster von Mänteln, Kleidern etc. Arbeiter an einem offenen Gully, Werkzeug. Eisstand und Schaufenster-auslagen.
Inv. Nr. HZ 2146

1929/5

106 1929/5
10. Mai – 5. Juli

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,8 × 9,7 cm
40 Blätter, davon 23 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 53 Mai 1929; erste Seite: 10.5.29 – 5.7.29
Bleistift, Kreide

Männer und Frauen, Gesichter im Profil. Geigenspieler, Figur mit Tennisschläger. Werbung, Autos.
Inv. Nr. HZ 2147

1929/6

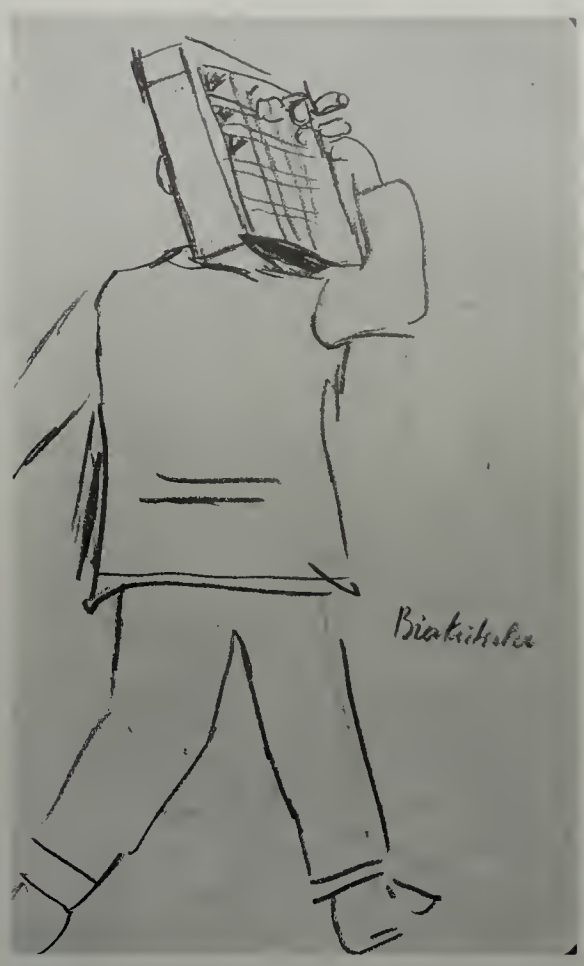
107 1929/6
5. Juli – 26. Juli

Notizbuch mit lila Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,8 × 9,8 cm
40 Blätter, davon 15 einseitig und 21 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 54; erste Seite: 5 Juli 29 – 26 Juli 29
Bleistift, Aquarell, Tusche

Männer bei der Arbeit, Frau in blauem Kleid, Holzgestell. In gotischen Buchstaben »Häusliche Zufriedenheit ist himmlische Glückseligkeit«. Auf den letzten Blättern Titel und Skizzen, die mit der Publikation »Über alles die Liebe« (Berlin 1930) in Verbindung stehen könnten.
Inv. Nr. HZ 2148

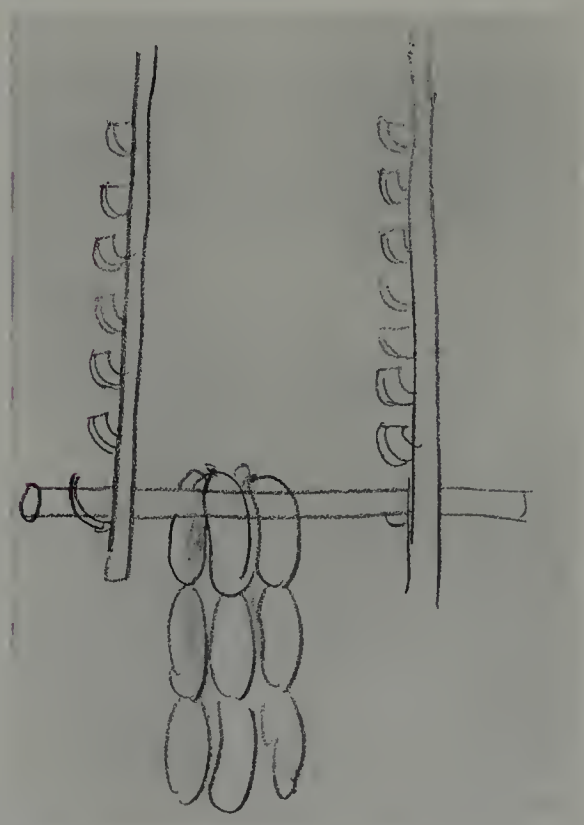
108 1929/7
September – 4. November

Übungsheft mit grün lackiertem, textilüberzogenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17 × 10,8 cm
48 Blätter, davon 20 einseitig und 26 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: No 55 September 1929 – 4 Nov 1929; 55



1929/7

Passanten, Kisten tragende Männer, Straßenarbeiter mit Preßlufthammer, Frau mit Schürze, Polizist. Zwei Kellner, Mann am Steuer, Pferdewagen. Werbung.
Notizen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2149

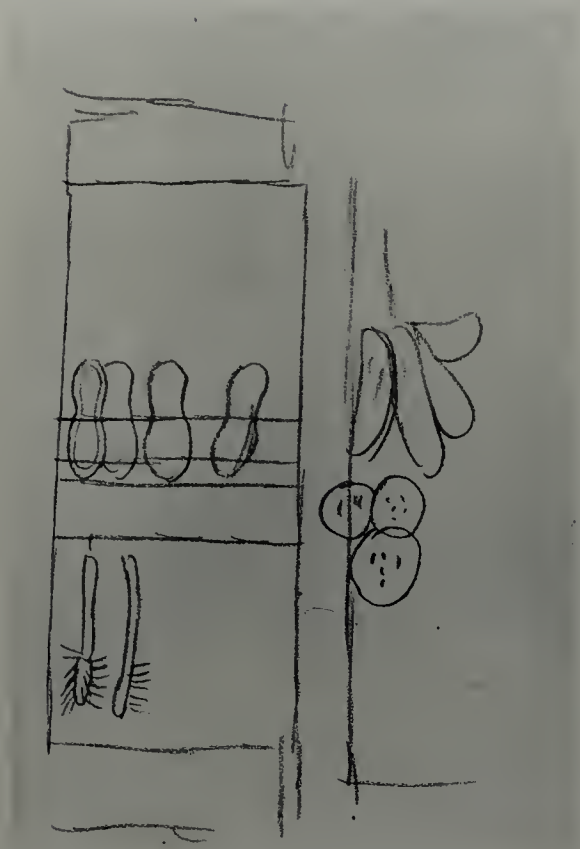


1929/8

109 1929/8
8. Dezember 1929 – 10. Januar 1930

Skizzenbuch mit blauem Umschlag
16,1 × 11 cm
60 Blätter, davon 55 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 57; Umschlaginnenseite: 8
Dezember 1929 bis [kein Datum]; erste Seite: 1929/8 Dezember – 10 Jan 1930
Bleistift

Passanten, Schaufensterpuppen, grobe Skizzen von Pferden und Wagen. Straßenkehrer, Unternehmer und gutgekleidete Frauen in Pelzmänteln. Schaufensterauslagen, Ladenschilder, Autos, architektonische Details.
Inv. Nr. HZ 2150



1930/1

110 1930/1
10. Januar – 18. Januar

Skizzenbuch mit braunem Papierumschlag
16,8 × 12,8 cm, Papierformat: 16,8 × 11,8 cm
59 Blätter, davon 52 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 58. Jan 1930; [ausgestrichen: 28. März 1923]; erste Seite: 10 Jan 1930 – 18. Jan 30; [ausgestrichen: 28. März 1923]
Bleistift

Fensterputzer, Kaminfeger, Personen, Lastenträger. Geschäftseingänge und Schaufensterauslagen, exotische Früchte u. a. Autos, Wagen, Pferd und Werbung. Wohnungsplan.
Inv. Nr. HZ 2151

111 1930/2
18. Januar – 22. März

Notizbuch mit schwarz lackiertem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
20 × 12,4 cm
69 Blätter, davon 62 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 59; Umschlaginnenseite: No 59; 18 Januar 1930 – 22 März 1930
Bleistift

Altere Frauen, Männer mit Aktentaschen, Bäckerlehrling, Fensterputzer, Rückansichten mehrerer Frauen. Werbung für »Sarg Magazin Nord West«.
Inv. Nr. HZ 2152

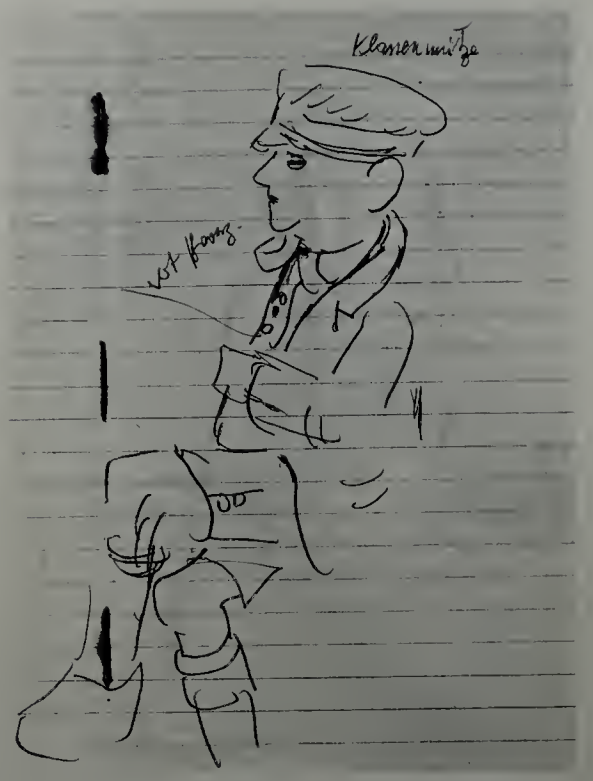
1930/2

1930/3

112 1930/3
begonnen am 22. März

Notizbuch mit schwarz lackiertem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
20 × 12,3 cm
66 Blätter, davon 43 einseitig und 11 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 60; Umschlaginnenseite: No 60
22 März 1930
Bleistift

Fleischerladen, Tierkadaver, Fleisch, Schaufensterauslagen. Vier Schweinehaxen neben Hand und Fuß. Männer und Frauen, Werbung und Ornamente.
Inv. Nr. HZ 2153



1930/4

113 1930/4
12. Mai

Notizbuch mit schwarz lackiertem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
19,9 × 12,6 cm
46 Blätter, davon 32 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 61; Umschlaginnenseite: No 61; 12 Mai 1930; 11 x Training; 6 x
Bleistift

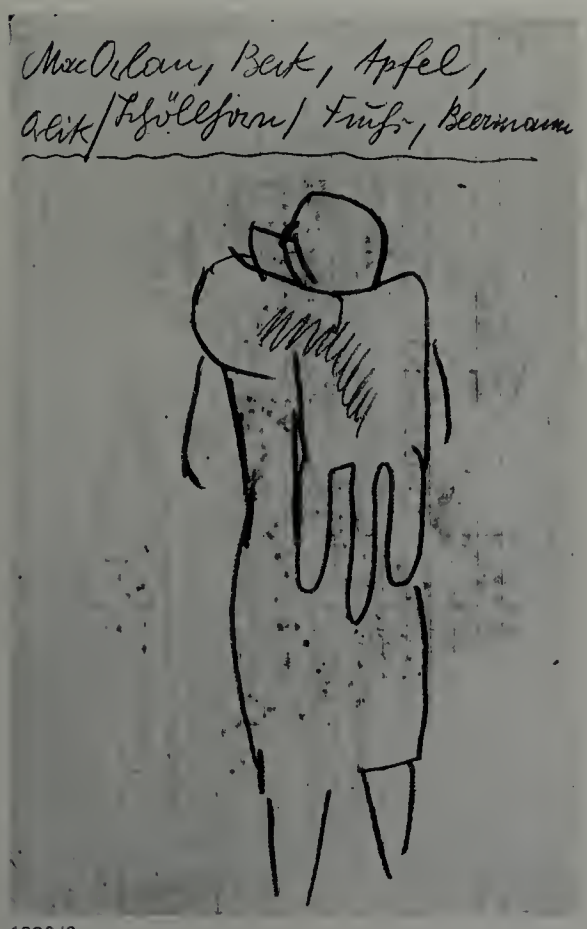
Frauen, einige in eleganten Kleidern. Zahlreiche Farbnotizen. Kinder in Schuluniform, Taxifahrer, Straßenverkäufer, Krankenschwester, Straßenkehrer bei der Arbeit, Fensterputzer. Schaufensterauslagen und Werbung. Adresse auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2154

1930/5

114 1930/5
Juli

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10 cm
31 Blätter, davon 12 einseitig und 19 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 62a; July 1930; erste Seite: 62a; July 1930
Bleistift

Männer und Frauen, Werbung, Schaufensterauslagen und Geschäftseingänge. Werbung für Schuhfärbemittel, Strumpfhosen, Pelze, Lebensmittel. Verkaufsstände, Detail eines geflochtenen Korbes. Frau auf einem Fahrrad.
Inv. Nr. HZ 2155

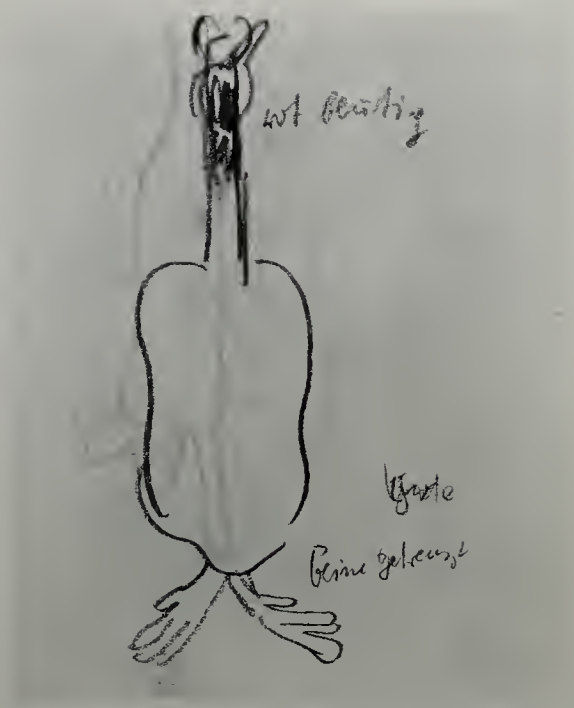


1930/6

115 1930/6
17. Oktober – 21. November

Notizbuch mit grün lackiertem Papierumschlag und gerundeten Ecken
18 × 11,5 cm
48 Blätter, davon 39 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: No 63; 17 Oktober 1930
21 Nov 1930
Bleistift

Frauen in Hut und Mänteln, häufig mit Fuchsfellkragen. Verschleierte Frau, Straßenkehrer, Fahrradfahrer. Schaufensterauslagen und Geschäftseingänge.
Inv. Nr. HZ 2156

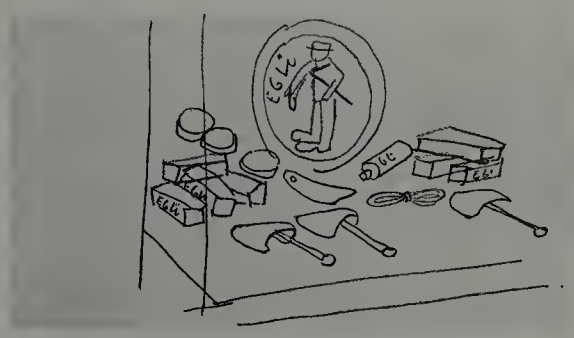


1930/7

116 1930/7
21. November – 27. Dezember

Skizzenblock mit weicher Karton-Vorderseite, harter Karton-Rückseite und gerundeten Ecken
16,1 × 12,3 cm, Papierformat: 15 × 12,3 cm
60 Blätter, davon 56 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 64; 21 Nov 1930; 27 Dez 1930; erste Seite: 64; 21 Nov 1930
Bleistift

Passanten. Weihnachtsbaumverkäufer, Trommelspieler, Hand mit Tannenzweigen, weibliches Bein und Stiefel. Geschlachtete Ente oder Gans, mehrere Schaufensterauslagen. Berechnungen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2157

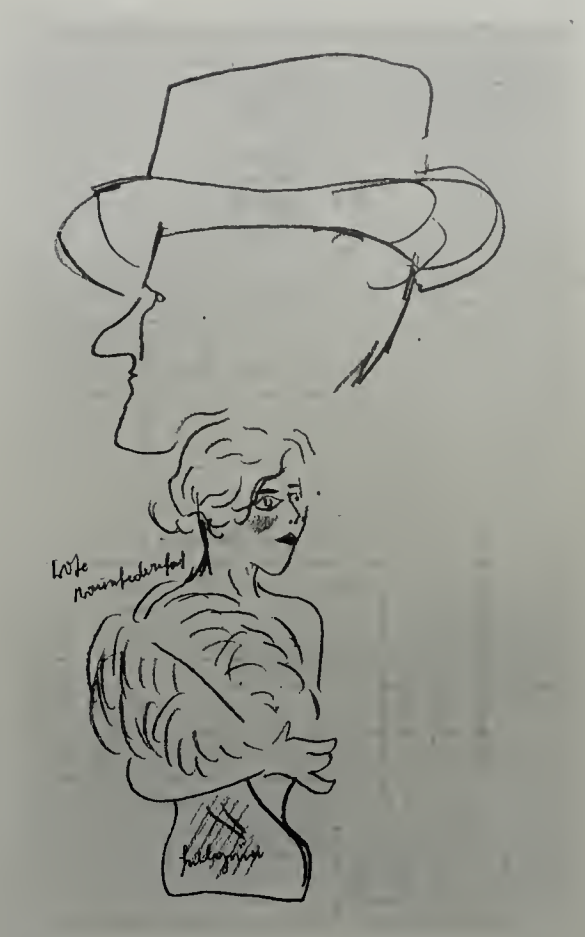


1930/8

117 1930/8
27. Dezember 1930 – 10. März 1931

Skizzenblock mit orangefarbenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16 × 11 cm
49 Blätter, davon 46 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 63 [ausgestrichen] 64; Umschlaginnenseite: No 64a; 27 Dezember 1930 – 10 März 1931
Bleistift, Aquarell, Tusche, farbige Kreide

Passanten, Schaufensterauslagen mit Eßwaren. Autos, Dinge des täglichen Gebrauchs, architektonisches Detail, zwei Badezimmer, Werbung. Adresse auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2158



1931/1

118 1931/1
10. März – 25. April

Notizbuch mit grün lackiertem Papierumschlag und gerundeten Ecken
18 × 11 cm
48 Blätter, davon 47 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: No 65;
10 März 1931 – 25 April 31
Bleistift, farbige Kreide

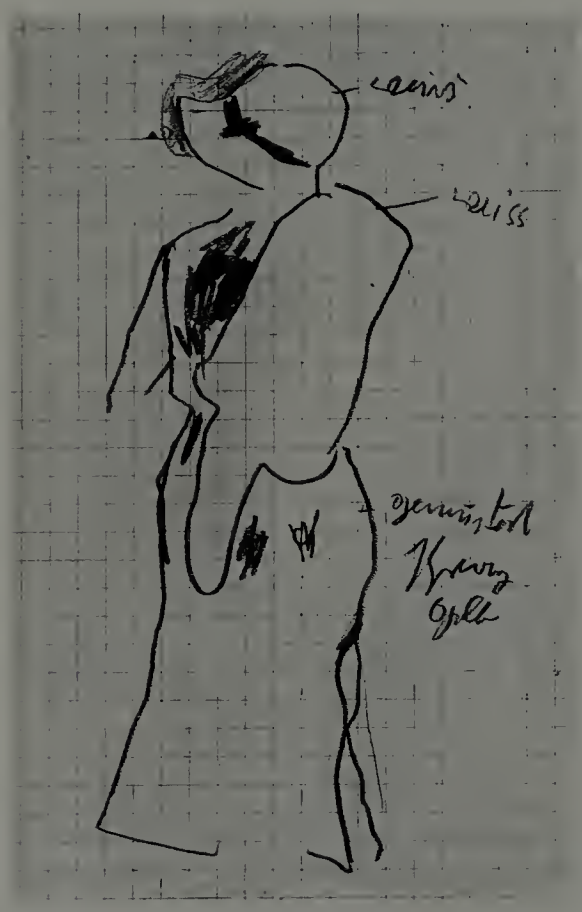
Menschen, Werbung, Schaufensterpuppen, Dinge des täglichen Gebrauchs. »Berliner Kindl«-Bierschild, Drogerie- und Friseurschild. Blinder Straßenverkäufer. Palisadenzaun, Ventilator, Hausfassaden, Pferdewagen und Autos.
Inv. Nr. HZ 2159

119 1931/2
25. April – 16. August

Skizzenbuch mit schwarzem, textilüberzogenem Papierumschlag und gerundeten Ecken
16,6 × 10,1 cm
48 Blätter, davon 8 einseitig und 40 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: P; 66; Umschlaginnenseite: No 66 25 April 1931 – 16 August 31 Prerow
Bleistift, farbige Kreide

1931/2

Sommerurlaub in Prerow an der Ostsee. Dorfhäuser, Geschäftsschilder und Menschen. Schilder für »Night Club« und »Central Hotel«. Schweinestall, Bauer mit Pferdewagen. Fahrradfahrer, gutgekleidete Frauen, Dorfbewohner bei der Arbeit.
Inv. Nr. HZ 2160

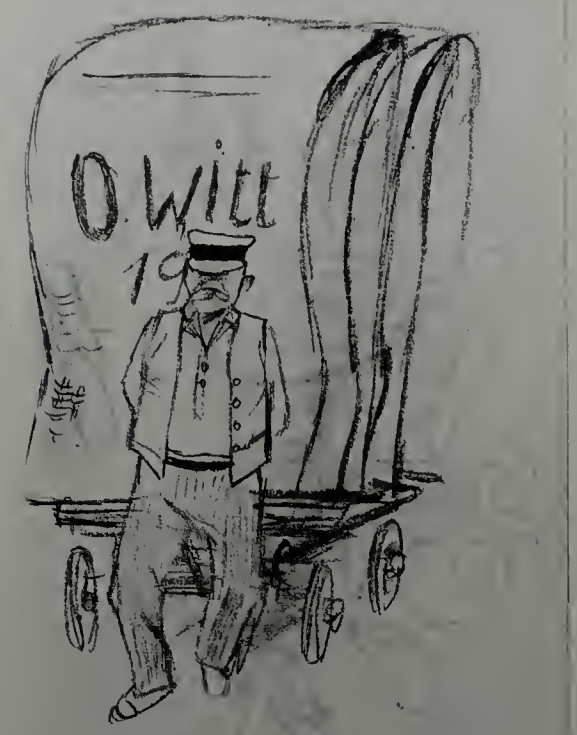


1931/3

120 1931/3
13. Juni

Übungsblock mit hellbraunem, schwerem Papierumschlag und gerundeten Ecken
14,7 × 8,2 cm
48 Blätter, davon 25 einseitig und 15 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 13 Juni 31
Bleistift, farbige Kreide

Grobe Skizzen von Männern und Frauen, Frauenkleidung besonders beachtet. Autofahrer, Werbung, u. a. »Eigene Sarg Fabrikation, Erd- und Feuerbestattungen in jeder Preislage« und für »Odol«-Mundwasser, Eis. Adressen und Notizen auf der ersten und letzten Seite.
Inv. Nr. HZ 2161



1931/4

121 1931/4
Sommer

Notizbuch mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
15,8 × 9,7 cm
50 Blätter, davon 20 einseitig und 30 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: P; 67; 31; No 67;
Umschlaginnenseite: Prerow 31
Bleistift, farbige Kreide, Aquarell

Passanten, Photograph und Modell, zwei Holz sägende Männer, Strandkörbe, Blumen, Boote, Dorfhäuser und einige Ladenschilder.
Inv. Nr. HZ 2162

1931/5

122 1931/5
16. August

Notizbuch mit orangefarbenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
15,8 × 9,7 cm
50 Blätter, davon 23 einseitig und 26 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 68; Prerow 31; Prerow; 31;
No 68; erste Seite: Haus Mansfeld-Balden Prerow
16 August 31
Bleistift, farbige Kreide

Menschen am Strand, Strandkörbe, Bauern, Häuser, Blumen. Lesende, schlafende und spazierengehende Menschen. Frauen beim Umkleiden, Wäscheleine, Fischernetz. Marschierendes Mädchen mit schwarz-weiß-roter Flagge.
Inv. Nr. HZ 2163

1931/6

123 1931/6
Sommer

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,1 cm
16 Blätter, davon 1 einseitig und 15 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 69; Prerow 31; P 31; 69;
17 [ausgestrichen]
Bleistift

Spaziergänger, einige mit Wanderstöcken und Regenschirmen. Dorfhäuser, Blumen. Werbung für »Rama«-Margarine und Kautabak. Geschlachtetes Tier.
Inv. Nr. HZ 2164

1931/7

124 1931/7
Sommer

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,8 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
20 Blätter, davon 4 einseitig und 14 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Prerow 31; P; No 70
Bleistift, Aquarell

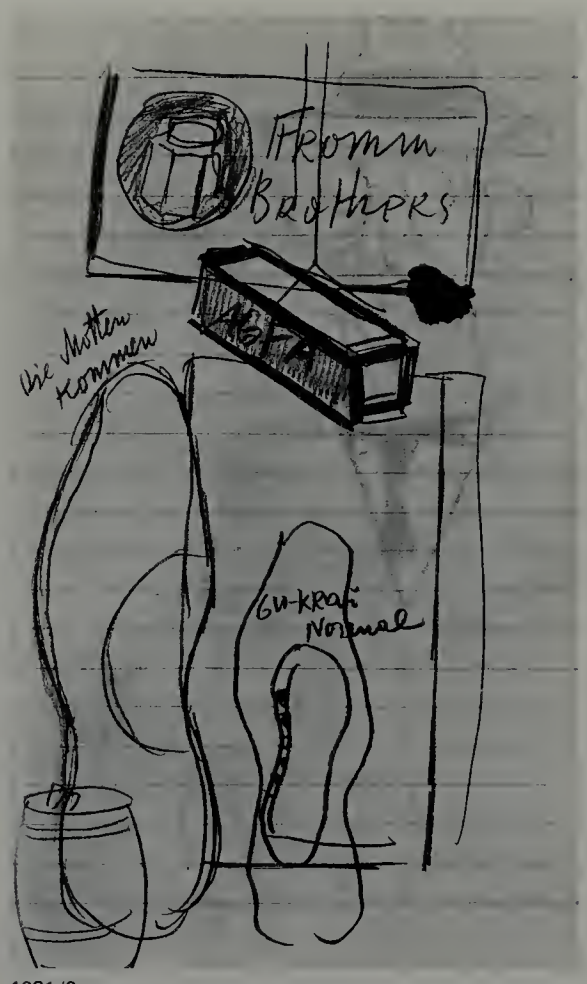
Spaziergänger. Heuernte, Frauen mit Rechen, Männer mit Pferd und Wagen, Heuhaufen. Menschen mit Handtüchern, älterer Mann mit Gehstock und karierter Jacke. Dorfhäuser und Werbung.
Inv. Nr. HZ 2165

1931/8

125 1931/8
Sommer

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,8 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
20 Blätter, davon 2 einseitig und 18 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Prerow 31; P; No 71
Bleistift, Kreide, Aquarell

Volksfest und Menschen am Strand: Karussell, detaillierte Darstellung verschiedener Karusselltiere (Pferd, Schwan). Männer mit übergehängten Gewehren oder beim Schießen, einige Gewehrläufe mit Blumen dekoriert. Frauen und Männer in Badeanzügen und Bademänteln. Ball und Handtuch.
Inv. Nr. HZ 2166

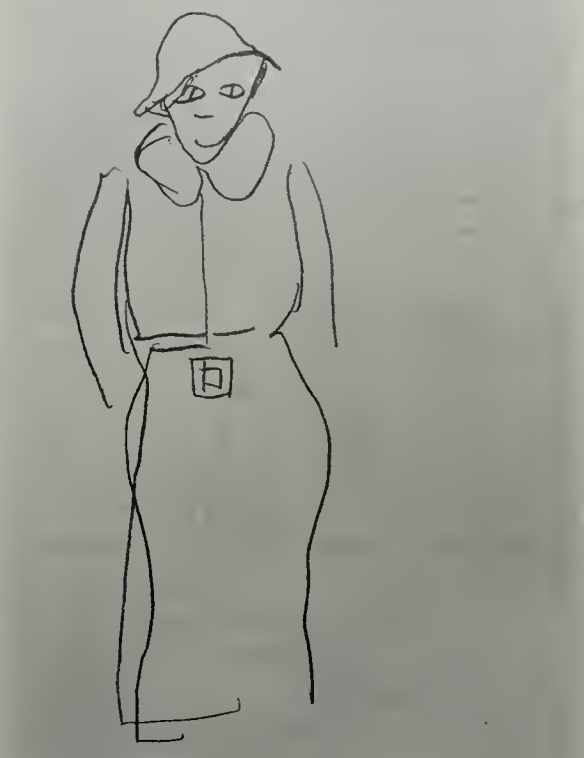


1931/9

126 1931/9
22. September – 26. Oktober

Notizbuch mit schwarz lackiertem Papierumschlag und gerundeten Ecken
18,8 × 11 cm
48 Blätter, davon 27 einseitig und 20 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 72; 31; Umschlaginnenseite: No 72; 22 Sept 31 – 26 Oktober 31
Bleistift, Kreide

Werbung, Schaufensterauslagen, Passanten. Kaminkehrer, Fensterputzer, elegant gekleidete Frauen und Arbeiterfrauen. Mann im Anzug mit Aktentasche. »Agfa-Film«-Emblem erscheint neben Anzeige für Pestizid.
Inv. Nr. HZ 2167

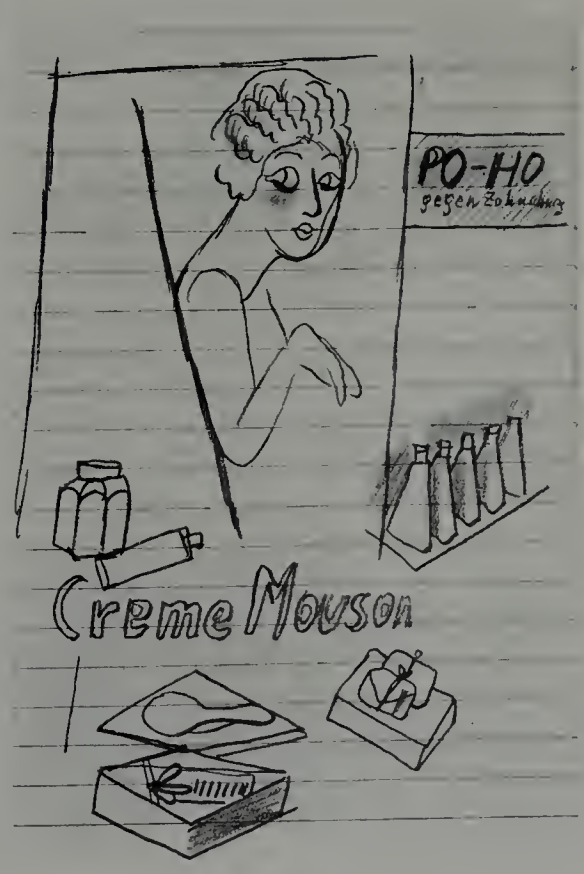


1931/10

127 1931/10
26. Oktober – 13. November

Notizbuch mit textilüberzogenem [Gewebe nicht mehr vorhanden] Papierumschlag und gerundeten Ecken
19,1 × 12 cm
48 Blätter, davon 2 einseitig und 46 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: No 73; 26 Oktober 1931 – 13 Nov 1931
Bleistift, Kreide

Werbung, Schaufensterauslagen und Geschäftseingänge. Zigarettenwerbung zeigt maskierte, rauchende Frau. Blinde und Krüppel. Passanten, Autos, Kneipeninterieurs.
Inv. Nr. HZ 2168



1931/11

128 1931/11
20. November – 18. Dezember

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
16,4 × 10,3 cm
32 Blätter, davon 16 einseitig und 16 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 74 [korrigiert, ursprünglich 72]; 20 Nov – 18 Dez 31; 74; 1931; 74; erste Seite: 20 Nov 31
Bleistift

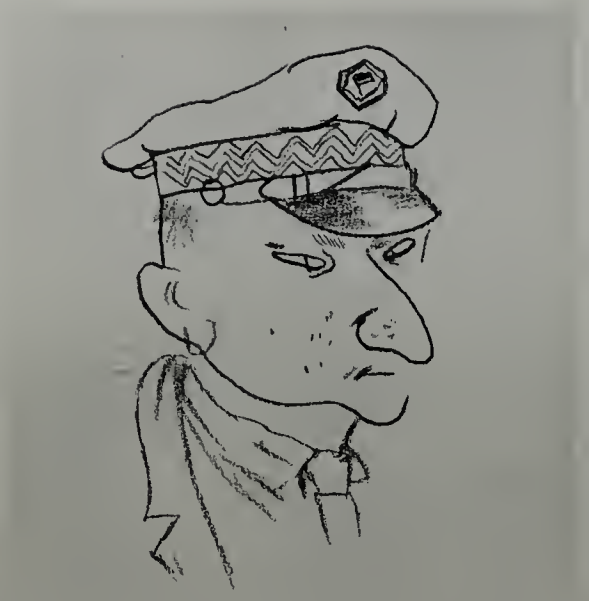
Elegant gekleidete Frauen, Schilder und Schaufensterauslagen. Weihnachtsdekorationen, Werbung für Delikatessen, Drogerieartikel und Schneiderarbeiten. Kinder auf Schlitten, Straßenkehrer. Adressen auf der letzten Seite.
Inv. Nr. HZ 2169

1931/12

129 1931/12
Dezember 1931 und 2. Februar – 14. April 1932

Notizbuch mit schwarzem, textilüberzogenem Papierumschlag und gerundeten Ecken
16,7 × 10 cm
96 Blätter, davon 85 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 75; Umschlaginnenseite: 75; 2 Februar 1932 – 14 April 1932 [73 18 Dezember 1931 ist ausgestrichen]; erste Seite: 2 Febru. 1932 – 14 April 1932
Bleistift, Aquarell, Tusche

Frauen, u. a. einige untersetzte und ältere Frauen. Werbung, Autos. Weihnachtsdekorationen, Tannenzweige, Pakete und Weihnachtsgebäck. Notizen auf vorderer Umschlaginnenseite. (Dem ausgestrichenen Datum und den Weihnachtsmotiven zufolge wurde das Buch im Dezember begonnen und später weiter benutzt.)
Inv. Nr. HZ 2170

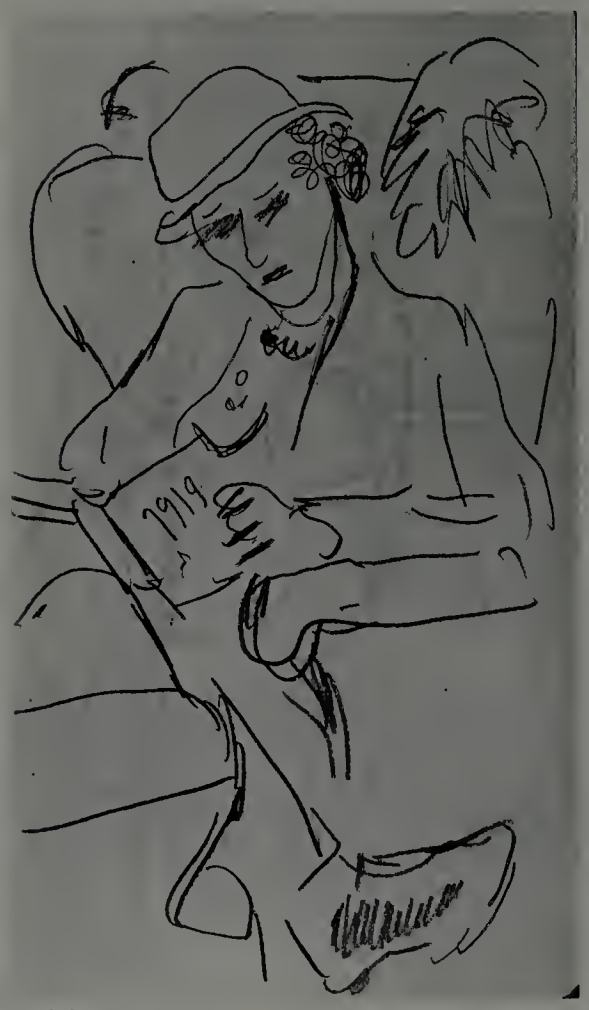


1932/1

130 1932/1
22. April – ca. Juni

Skizzenbuch mit heilgrauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,7 cm, Papierformat: 17 × 12,2 cm
20 Blätter, davon 8 einseitig und 11 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1 New York 1932 [Grosz traf Anfang Juni in New York ein]; 77; Umschlaginnenseite: 22 April 1932
Bleistift, Kreide, Aquarell

Berlin und New York. Polizist in deutscher Uniform, Schreibtische. Männer in Marineuniformen (entstanden eventuell auf der Überfahrt). Auf den letzten Blättern New Yorker Motive, u. a. ein farbiger Eisverkäufer und ein Verkäufer »at Macy's«. Zwei Porträts.
Inv. Nr. HZ 2171



1932/2

131 1932/2
12. Juni

Notizbuch mit schwarzem, textilüberzogenem Papierumschlag und gerundeten Ecken
13,5 × 8 cm
40 Blätter, davon 3 einseitig und 37 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 1; New York; 12 Juni 32
Bleistift

Passanten, Werbung, Feuerleitern, Fenster, Hydrant. Briefträger, Kellner, zahlreiche elegant gekleidete Damen. Lesende. Voyeuristische Elemente in der Darstellung mehrerer Frauen. Männerporträt, ältere Frau. Notizen und Adressen auf Umschlaginnenseiten.
Inv. Nr. HZ 2172

1932/3

132 1932/3
22. Juni – 26. Juni

Notizbuch mit schwarzem, textilüberzogenem Papierumschlag und gerundeten Ecken
16,9 × 10 cm
57 Blätter, davon 18 einseitig und 39 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Grosz 57th Street; New York 22 June 32 – 26 June 32; Great Northern; 2
Bleistift, Aquarell

Sport-Motive. Baseballspieler, Zuschauer unter großem Werbeplakat. Boxkampf, Börse oder Wettbüro. Hausdächer mit Schornsteinen und Oberlicht. Hausfassade mit Feuerleiter. Passanten, detaillierte Zeichnung eines Polizisten. Werbung, Schaufensterauslagen. Notizen, Adressen und Telephonnummern.
Inv. Nr. HZ 2173

133 1932/4
26. Juni

Notizbuch mit schwarzem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
16,9 × 10,2 cm, Papierformat: 16,9 × 9,9 cm
61 Blätter, davon 51 einseitig und 9 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: New York 26 june 32; Grosz; Great Northern 118 West 57 street. [Mit einer Widmung von Eva Grosz:] To my old friend Arthur Nortman in memory of Grosz; Eva Grosz May 30th, 1960
Bleistift, Tusche, Aquarell

1932/4

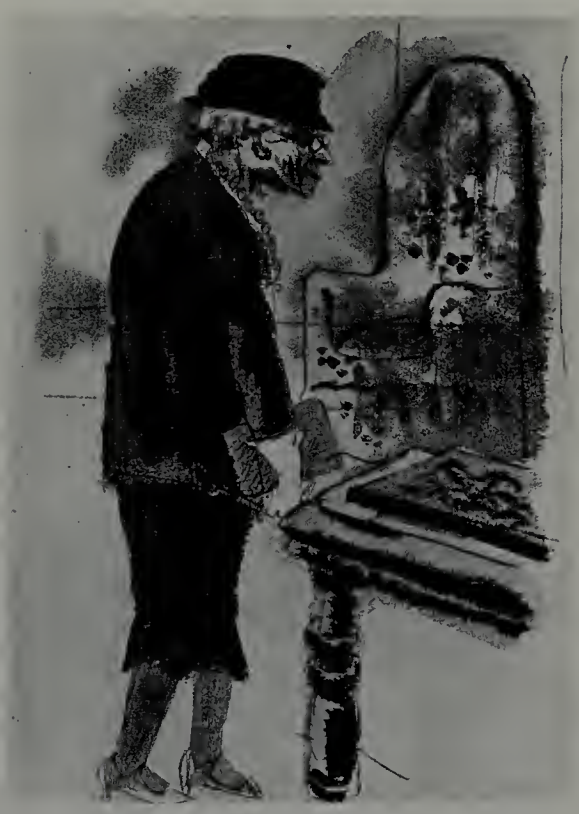
Passanten, Werbung. Elegant gekleidete Damen, Schuhputzer, Straßenmusikanten und Baseballspieler. Varietévorstellung, doppelstöckiger Bus, Militärparade. Restaurant- oder Cafétheke. Hausfassaden. (Ein Faksimile dieses Skizzenbuchs erschien unter dem Titel »New York«, hg. v. Walter Huder und Karl Riha, Siegen 1985.)
Inv. Nr. HZ 2174

1932/5

134 1932/5
28. Juni

Skizzenbuch mit hellgrauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,7 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
22 Blätter, davon 21 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 2 New York 1932;
Umschlaginnenseite: New York 28. June 32; Grosz Great Northern Hotel 57 Room 1128
Bleistift, Aquarell

Restaurants. Tische, Stühle und Garderobe. Kellnerin, sitzender Asiate, Sitzreihen auf einem Boot, zwei Frauen im Gespräch, Blumenverkäuferin, Arbeitsloser, Ziegelsteinfassade mit offenem Fenster und Parkhausschild. Einige der Zeichnungen wurden reproduziert, in: Flavell 1988, S. 76, 110 f.
Inv. Nr. HZ 2175



1932/6

135 1932/6
6. Juli

Skizzenbuch mit hellgrauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,7 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
18 Blätter, davon 11 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 1932 3; Umschlaginnenseite: New York 6. July 32 Grosz; Great Northern Hotel 57th Street [Adresse von Dr. Wolff]
Bleistift, Aquarell, Kreide

Varietévorstellung, Autos, Restauranttische, Werbung. Unbekleidete bzw. leichtbekleidete Stripteasetänzerinnen, ihr männliches Gegenüber bekleidet. Briefkasten, zwei elegant gekleidete ältere Damen.
Inv. Nr. HZ 2176

136 1932/7
6. Juli

Skizzenbuch mit hellgrauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,6 cm, Papierformat: 17 × 11,9 cm
20 Blätter, davon 14 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen

1932/7

Umschlagaußenseite: New York 1932 4 [Nummer 66 ausgestrichen]; Umschlaginnenseite: Grosz New York Great Northern Hotel 57the Street 118 West 6 July 1932
Bleistift, Kreide, Aquarell

Elegante Damen auf der Straße in körperbetonten, eng anliegenden Kleidern. Autos, Bus auf der Fifth Avenue, Pferdewagen mit der Aufschrift »New York Laundery« [sic]. Page in Livree, farbiger Arbeiter. Mehrere Frauenköpfe, ein Männerporträt. Hausfassade mit Feuerleiter.
Inv. Nr. HZ 2177

1932/8

137 1932/8
7. Juli

Skizzenbuch mit hellgrauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,7 × 12,8 cm, Papierformat: 17 × 12 cm
16 Blätter, davon 9 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 5 New York;
Umschlaginnenseite: Grosz New York; 7 July 1932; Great Northern Hotel 57th Street; Room 1128
Bleistift, Aquarell

Elegante junge Frauen telephonierend, Eis essend etc. Eiscremeverkäufer am Union Square, eine Schaufensterauslage. Die Eiscreme-Zeichnungen wurden publiziert, in: Flavell 1988, S. 86 f.
Inv. Nr. HZ 2178

1932/9

138 1932/9
9. Juli

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
17,8 × 12,6 cm, Papierformat: 17 × 12,1 cm
20 Blätter, davon 13 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 6 New York; Umschlaginnenseite: Grosz New York 9 July 32; Great Northern Hotel 57th Street; 118 West Room 1128
Bleistift, blaue Tusche

Zugabteile, Häuser, Schiffe und Autos. Gepäckablagen, Zugschaffner, Vorstadthäuser mit Veranden und elektrischen Leitungen. Kleines Segelschiff, auf den letzten Blättern Varietészenen, u. a. Bühne mit drei halbentkleideten Frauen, zwei Zuschauer mit Glatze in der vordersten Reihe.
Inv. Nr. HZ 2179

1932/10

139 1932/10
ca. 10. – 11. Juli

Skizzenbuch mit hellgrauem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
12,8 × 20,4 cm, Papierformat: 12 × 20 cm
16 Blätter, davon 14 einseitig und 2 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 7 New York [Nummer 42 ausgestrichen]; Umschlaginnenseite: George Grosz Great Northern Hotel; 57th Street 118 West Room 1128; [13 Febr. 1928, ausgestrichen]
Tusche und Bleistift, gelegentlich Aquarell

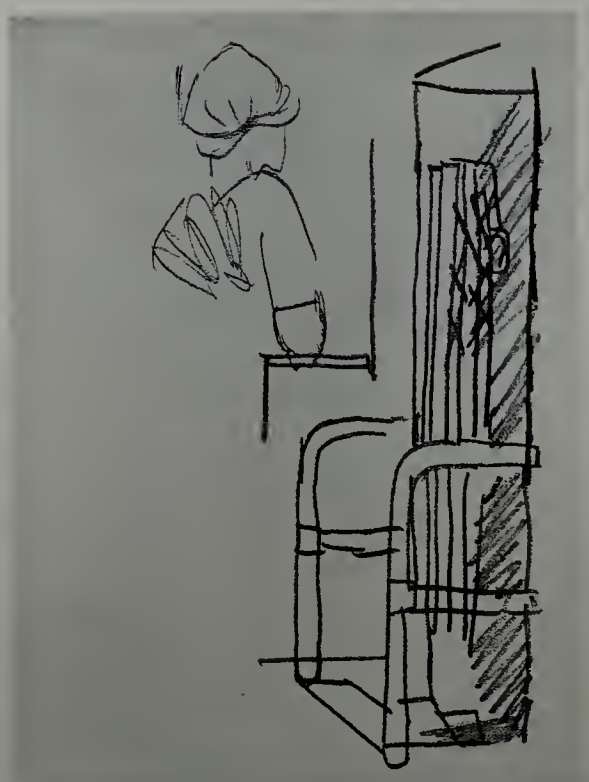
Varietévorführungen. Einige Zeichnungen beschriftet: »Billy Minsky burlesque«. Zahlreiche Darsteller in Kostümen, tanzende Frauen, einige halbentkleidet. Kapelle und Sänger, Marionettenspieler. Eine der Zeichnungen betitelt »Italian Theater New York 32«. Eine Straßenszene ist reproduziert, in: Flavell 1988, S. 123.
Inv. Nr. HZ 2180

1932/11

140 1932/11
12. Juli

Skizzenbuch mit braunem Papierumschlag
12,7 × 10 cm, Papierformat: 12,7 × 9 cm
60 Blätter, davon 56 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 1932; 7; 12 July Great Northern Hotel; 67 [ausgestrichen]
Bleistift

Menschen und Werbung. Fahrstuhlführer, Student, Kellnerin, Schuhputzer, Polizisten und elegant gekleidete Frauen. Blumenverkäuferin, Geschäftsschilder, Hauseingänge. Notizen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2181

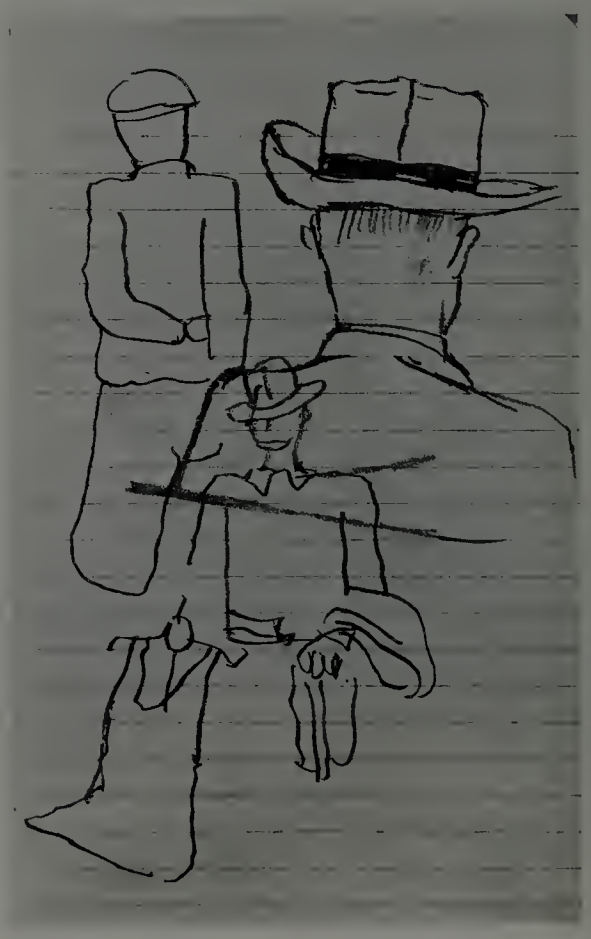


1932/12

141 1932/12
Juli – August

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag
12,5 × 17,8 cm
26 Blätter, davon 24 einseitig und 2 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 1932 July August Great Northern Hotel
Bleistift

Elegante junge Frauen, Negerfamilie, Kellner. Bärtiger, Pfeife rauchender, älterer Mann, zwei Männer. Stilleben, Pferd, Mülltonne, Werbung und Schaufensterauslagen.
Inv. Nr. HZ 2182

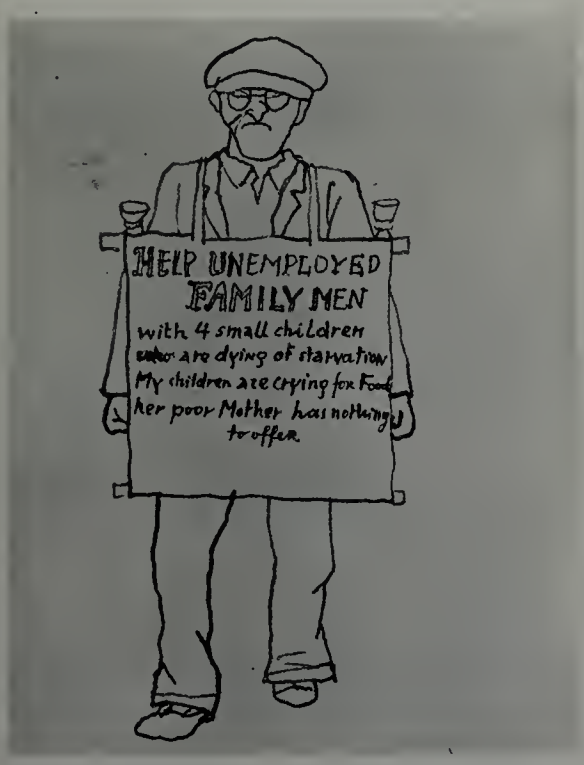


1932/13

142 1932/13
ca. Juli – August

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
17,3 × 10,4 cm
48 Blätter, davon 43 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 1932 August Great Northern Hotel; erste Seite: New York 17 July 32 16 West 77 Street 11 E
Bleistift, Aquarell, Tusche, Kreide

Männer und Frauen. Farbiger Schuhputzer, der einem weißen Kunden die Schuhe poliert. Farbige Zeitungsverkäufer des »New York Mirror«. Krüppel, Werbung, Ladenschilder, Eingänge, das Flatiron Building.
Inv. Nr. HZ 2183



1932/14

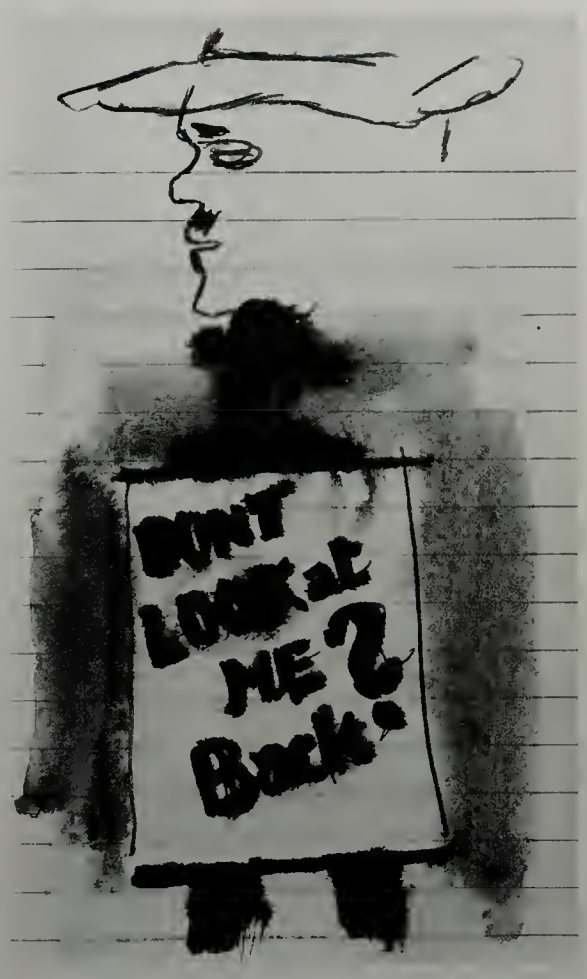
143 1932/14
21. Juli – August

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag
12,5 × 17,8 cm
25 Blätter, davon 21 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 1932 July – August; Grosz Great Northern 118 West 57 Street; Umschlaginnenseite: Grosz New York 1932; 21 July
Great Northern Hotel 118 West 57t Street
Bleistift, Tusche, Aquarell, Kreide

Passanten. Verkaufspersonal, Bettler und Straßenverkäufer, Arbeitsloser mit Plakat. Varietévorstellung: Zuschauer, Bühne und halbentkleidete, tanzende Frauen. Charlie Chaplin, Werbung.
Inv. Nr. HZ 2184

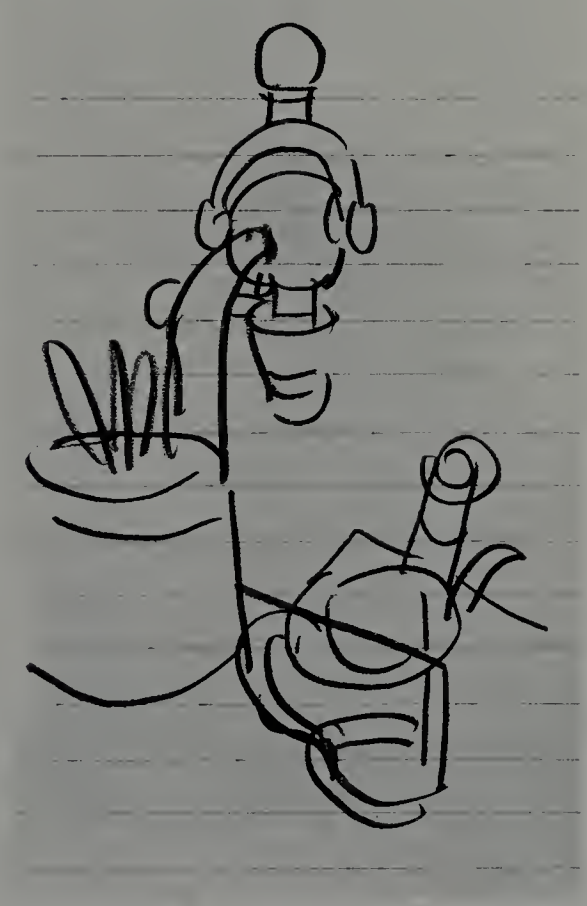
144 1932/15
24. Juli – August

Notizbuch mit braunem Papierumschlag
15 × 9,5 cm
96 Blätter, davon 55 einseitig und 38 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz New York July. Aug. 1932; Umschlaginnenseite: New York; 24 July 1932; Great Northern Hotel; Grosz
Bleistift, Kreide, Aquarell



1932/15

Passanten, Hausfassaden, Straßen, Kinoinnenraum, Delikatessenauslage, Schuhputzutensilien. Kellner hinter einer Theke. Junge Frauen in eleganten Kleidern, Männer mit Plakaten, Nonnen, Menschen in Bussen oder Zügen. Eine Zeichnung ist reproduziert, in: Flavell 1988, S. 135.
Inv. Nr. HZ 2185



1932/16

145 1932/16
August

Notizbuch mit hellbraunem Papierumschlag
15 × 9,1 cm
40 Blätter, davon 27 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 1932 August; Great Northern
Bleistift, Kreide

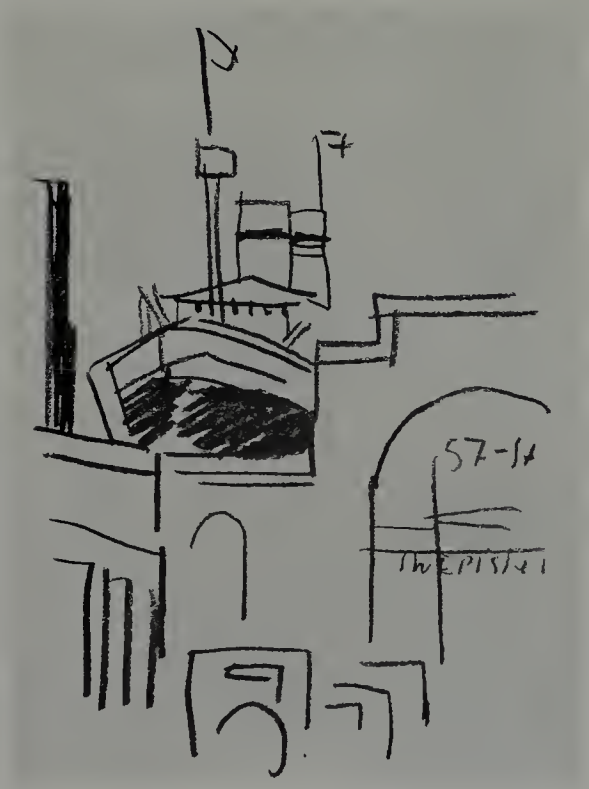
Elegant gekleidete Frauen, zwei ältere Damen, Kellnerin. Mann, der sich an einen Hydranten lehnt. Kaffeemaschine, Restaurantinterieur, Treppen, Werbung.
Inv. Nr. HZ 2186

1932/17

146 1932/17
August

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
17,3 × 10,4 cm
48 Blätter, davon 33 einseitig und 15 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York August 32 Great Northern
Bleistift, Kreide, Aquarell, Gouache

Geschäftsschilder, Werbung und Passanten. Varietészenen, u. a. »Chief and Princess White Eagle«. Zwei Clowns, Studien für »Burlesque 42nd Street New York« (1932), vgl. Hess 1985, S. 176.
Inv. Nr. HZ 2187

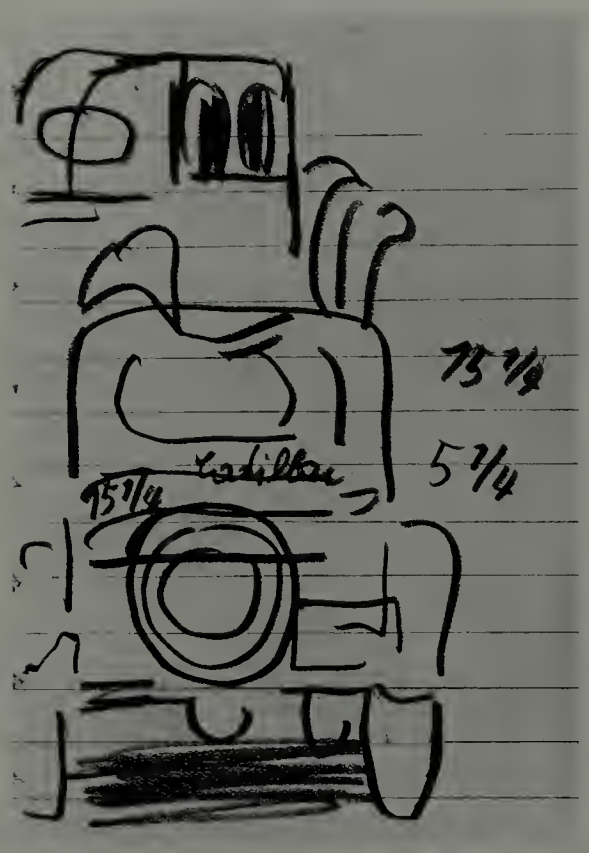


1932/18

147 1932/18
August

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag
12,5 × 17,8 cm
26 Blätter, davon 23 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz New York August 32 Great Northern Hotel 57 Street
Bleistift, Kreide; rote Aquarellflecken auf mehreren Blättern

Wolkenkratzer, Hausfassaden, Ventilationsschächte, Wassertürme und Hydranten. Werbung, u. a. für »Big clearance sale« (Großer Ausverkauf). Einbahnstraßenschild, einige Menschen, vorwiegend Frauen.
Inv. Nr. HZ 2188



1932/19

148 1932/19
ca. September

Notizbuch mit hellbraunem Papierumschlag
15 × 9,1 cm
40 Blätter, davon 32 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York 32
Bleistift, farbige Kreide, Tusche

Passanten und Ladenschilder. Werbung, u. a. für »Coca-Cola« und Kaffee. Straßenkehrer, Polizist, farbiger Gepäckträger und elegant gekleidete Frauen. Wasserturm, Hausfassaden, Autos. Notizen und Adressen.
Inv. Nr. HZ 2189

149 1932/20
September

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
17,2 × 10,4 cm
50 Blätter, davon 49 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz New York 1932 Sept. Great Northern Hotel
Kreide, Bleistift, Aquarell, Tusche

1932/20

Passanten. Elegant gekleidete Frauen, Bettler, Straßenmusikanten und Straßenverkäufer. Mann mit Werbeplakat, Autos, Werbung.
Inv. Nr. HZ 2190

1932/21

150 1932/21
September

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
17,3 × 10,3 cm
48 Blätter, davon 40 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz New York 1932 September
Kreide, Bleistift, Aquarell

Elegant gekleidete Frauen. Baseballspieler und Baseballfeld. Doppelstöckige Busse, Autos, Schilder und Werbung. Briefkasten. Auf der ersten und letzten Seite Notizen und Adressen.
Inv. Nr. HZ 2191

1932/22

151 1932/22
September

Skizzenbuch mit grauem Karton-Umschlag
12,5 × 17,8 cm
26 Blätter, alle einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Grosz New York Sept 32 Great Northern 118 West 57 Street
Bleistift, farbige Kreide, Aquarell

Passanten, Werbung und Hausfassaden. Straßenszenen. Blinder Schuhverkäufer. Mann, einen Wagen mit Kleidern schiebend. Elegant gekleidete Frauen, einige Kopfstudien.
Inv. Nr. HZ 2192

152 1933/1
ca. 1933 [Datum von fremder Hand]

Übungsheft mit blauem Papierumschlag und Papieraufkleber
21 × 15,7 cm
7 Blätter, alle beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Kassette 3.; Otto [unleserlicher Name] Dresden 1 Zeitschriften
Bleistift

1933/1

Werbung und Notizen, vermutlich aus verschiedenen Jahren. Erste und letzte Seite enthält New Yorker Werbung, daher die Datierung. Umschlagbeschriftung und die Art des Skizzenbuchs lassen auf ein früheres Datum schließen, während eine Liste mit 107 Titeln möglicherweise späteren Datums oder aber von fremder Hand erstellt ist. (Titel: »head«, »old man«, »on the beach«, »worker« etc. Die ersten 14 Titel fehlen.)
Frauenskizzen.
Inv. Nr. HZ 2193

1933/2

153 1933/2
4. Februar

Notizbuch mit braunem Papierumschlag
14,3 × 9,1 cm
102 Blätter, davon 74 einseitig und 26 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 2; 4 Febr. 33; New York; 33
Bleistift, Kreide, Aquarell

Elegant gekleidete Frauen, Menschen, Werbung, Straßenszenen. Porträts zweier Negerinnen. Schlafender in Hauseingang. Schilder und Wolkenkratzer. Autos, Schuhputzutensilien.
Inv. Nr. HZ 2194

1933/3

154 1933/3
15. Februar

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
17,5 × 10 cm
94 Blätter, davon 66 einseitig und 28 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: No 1 1933 New York 15 Febr; 33; 1; 33
Bleistift, Kreide, Aquarell

Elegante Frauen (oft in Mänteln mit Pelzkragen), Pferde, Reiter. Briefträger, Zeitungsjunge, Fensterputzer. Zwei Hunde, Werbung, Schaufensterauslagen, Autos und Pferdewagen mit Aufschrift »Dairy Man's Milk«. Adressen auf der letzten Seite.
Inv. Nr. HZ 2195

1933/4

155 1933/4
30. März

Skizzenbuch mit grauem Papierumschlag
17,9 × 12,5 cm
25 Blätter [1 Blatt lose], davon 21 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 33; 3 New York 30 March 33; erste Seite: 7 East 14 Street Emanuel
Kreide, Bleistift, Aquarell

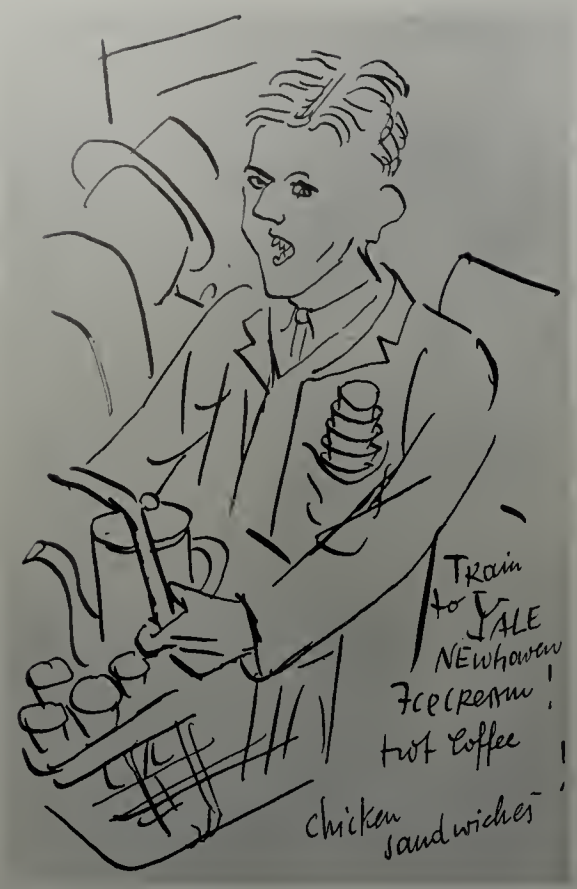
Vorwiegend Darstellungen von Männern. Zwei Männer ein Auto reparierend, Dreiradfahrer, Junge in Baseballuniform. Arbeiter, Schaufensterauslagen, u. a. Fleischereiauslage.
Inv. Nr. HZ 2196

1933/5

156 1933/5
20. April

Notizbuch mit blauem Papierumschlag und gerundeten Ecken
15 × 9 cm
96 Blätter, davon 86 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 4 New York 20. April 33; 33 4
Bleistift, Kreide, Aquarell, Tusche

Farbige Männer und Frauen, u. a. Schuhputzer, Straßenkehrer und Zeitungsleser. Elegante Negerin. Skizze für Aquarell »Portrait of a Lady On the Subway« (1933; Addison Gallery of American Art, Andover). Straßenarbeiter, Gebäude, Werbung. Barbiersalon, Seiltänzer.
Inv. Nr. HZ 2197

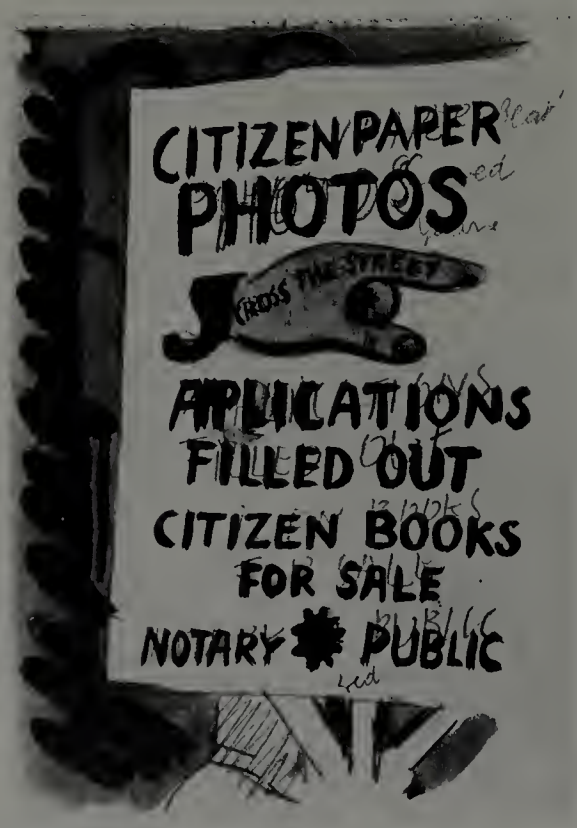


1933/6

157 1933/6
8. Mai – 17. Mai

Skizzenbuch mit hellbrauner Papier-Vorderseite, stabiler Karton-Rückseite und gerundeten Ecken
10,3 × 17 cm
27 Blätter, davon 21 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 33 8 Mai N.Y. 5;
Umschlaginnenseite: 8 Mai – 17 Mai New York
Bleistift, Aquarell, blaue Tusche

Menschen, Zugfahrt, Häuser, Autos, Wolkenkratzer. Frauen in eleganten Kleidern. Straßenkehrer (reproduziert, in: Flavell 1988, S. 99). Zugschaffner, lesende und rauchende Menschen.
Inv. Nr. HZ 2198



1933/7

158 1933/7
17. Mai

Skizzenbuch mit hellbraunem Papiervorderumschlag und stabiler Karton-Rückseite
11,1 × 17 cm, Papierformat: 11,1 × 15,7 cm
15 Blätter [3 lose Blätter], davon 3 einseitig und 12 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 17. Mai 33 N.Y. City; 6 1933
Bleistift, Aquarell

Passanten. Turm zwischen Werbeplakat und Hochhäusern, Kirchtürme. Bürointerieur, Hausfassaden und Werbung. Campbell Gebäude mit Wasserturm (reproduziert, in: Flavell 1988, S. 134). Elegant gekleidete Frauen, Frauen in Reiteruniform.
Inv. Nr. HZ 2199

1933/8

159 1933/8
22. Mai

Notizbuch mit schwarz lackiertem Umschlag und gerundeten Ecken
13,6 × 8,7 cm
48 Blätter, davon 47 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 7 N.Y. 33; Umschlaginnenseite: 7 1933 New York; erste Seite: 7 1933 New York 22 May 33
Kreide, Bleistift, Aquarell

Elegante junge und alte Frauen. Kriegsveteranen, Männer mit Krücken, bettelnd oder Blumen verkaufend. Einige Arbeiter und Notizen.
Inv. Nr. HZ 2200

160 1933/9
30. Mai – 5. Juli

Notizblock mit braunem Papierumschlag
9,2 × 14,2 cm
94 Blätter, davon 76 einseitig und 15 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 8 N.Y. 33; Umschlaginnenseite: 8 Dienstag 30 May 1933 – 5 July 33; N. York
The Cambridge 60 West 62 Street
Kreide, Bleistift, Aquarell

Gutgekleidete Frauen, Schuhputzer, Fensterputzer, Zeitungsverkäufer. Seemann Arm in Arm mit rothaariger Frau, Krüppel. Farbige Männer und Frauen. Jüdischer Mann mit Jarmulke. Werbung, häufig in Schaufenstern oder Geschäftseingängen. Notizen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2201

1933/10

161 1933/10
5. Juli

Notizbuch mit braunem Papierumschlag
14,9 × 8,8 cm
96 Blätter, davon 60 einseitig und 34 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 9; NY 33; erste Seite: 5 July 33
N.Y Grosz 57 Christopher c/o Brévanner [?]
Bleistift, Aquarell, Kreide

Frauen- und Männerporträts. Älterer Mann, Neger, einige Kinder. Paar auf einer Bank sitzend. Straßenstand mit Schirm (reproduziert, in: Flavell 1988, S. 146). Hausfassaden, Schuhputzutensilien. Notizen und Adressen auf der letzten Seite und der hinteren Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2202

162 1933/11
1. September

Notizbuch mit braunem Papierumschlag
14,9 × 8,8 cm
96 Blätter, davon 64 einseitig und 30 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 10 N.Y 33; Umschlaginnenseite: 1 Sept 33 New York; erste Seite: 1 September 33;
57 Christopher Street; c/o Brévannes [?]
Bleistift, Aquarell

Männer und Frauen. Elegant gekleidete junge Damen, Porträts älterer Frauen. Werbung. Adressen, Telephonnummern und Notizen auf den letzten zwei Blättern.
Inv. Nr. HZ 2203

1933/11

1934/1

165 1934/2
10. Juli

Übungsheft mit blauem Papierumschlag
16,7 × 10,5 cm
12 Blätter [außerdem 5 eingefügte Blätter]; davon 2 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1934 Bayside L. Isl.; July Peter; Umschlaginnenseite: Grosz Bayside 1934 L. Isl. 10 July
Bleistift, Aquarell

Lagerhallen, Wassertürme und industrielle Stahlstrukturen. Kofferträger mit Kisten und Taschen am Bahnsteig. Waage, Lastwagen. Menschen auf Sitzbänken, Baseballspieler. Adressen.
Inv. Nr. HZ 2206

1934/3

1933/12

163 1933/12
3. November 1933 – 22. Januar 1934

Notizbuch mit braunem Papierumschlag
15,2 × 8,7 cm
80 Blätter, davon 42 einseitig und 34 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 11 1933 1934 January N.Y.; Umschlaginnenseite: No 11; 3 November 1933 New York Hotel Raleigh West 72th Street – 22 Januar 1934 N.Y., L. Island
Bleistift, Aquarell, Tusche

Passanten in Bus und Zug, Werbung, Autos. Filmplakat »Man's Castle« mit Spencer Tracy und Loretta Young. Straßenverkäufer. Mickey Mouse-Kopf. Eingang der New York Public Library. Verschiedene Motive wurden in das Aquarell »New York, New York (Times Square)«, 1934, übernommen. (Vgl. Catherina Lauer, in: Nisbet 1993.)
Inv. Nr. HZ 2204

164 1934/1
begonnen 22. Januar

Notizbuch mit blauem Papierumschlag und gerundeten Ecken
15,1 × 8,5 cm
92 Blätter, davon 55 einseitig und 28 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 12; 1934 N.Y. Bayside L.Isl. 40–41 221 Str.; Umschlaginnenseite: N. 12; 22. 1. 1934 L. Island Bayside; erste Seite: N. 12; 40–41 221 Street Long Island N.Y. 22 Januar 1934 bis
Bleistift, Kreide, Aquarell

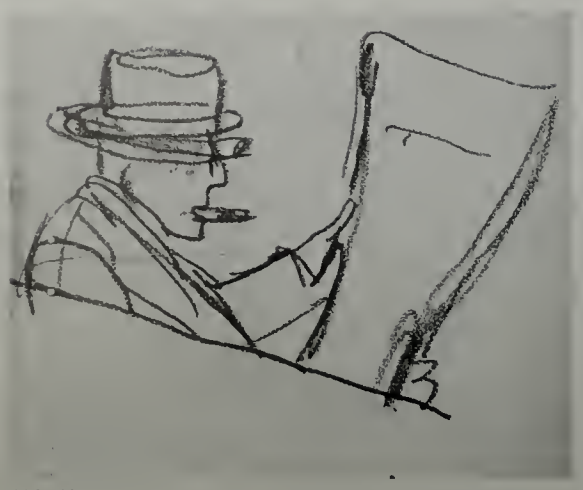
Männer auf Treppenstufen sitzend. Elegante Frauen und Männer, Straßenverkäufer. Hausfassaden, Schaufenster und Werbung. Hauseingänge, Autos, Kohlenlaster und Ventilator. Filmtitel »Flying down to Rio«.
Inv. Nr. HZ 2205

1934/2

166 1934/3
27. August

Notizbuch mit braunem Papierumschlag
15 × 8,5 cm
107 Blätter, davon 81 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1934 27 August New York Bayside Lg. Isl. 40–41 221 Street
Kreide, Bleistift, Aquarell, Gouache

Junge Frauen, Porträts. Ältere Frau in jugendlicher Aufmachung (die Skizze wurde in »Americans«, 1935, übernommen, siehe: Hess 1985, S. 192). Fensterputzer, Golfspieler. Gebäude, so auch das Chrysler Building in New York. Werbung, Hydrant. Notizen auf hinterer Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. HZ 2207



1934/4

167 1934/4
1934 – Februar 1935

Skizzenbuch mit blauem Papierumschlag und gerundeten Ecken
9,5 × 8,5 cm, Papierformat: 8,9 × 7,4 cm
96 Blätter, davon 88 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1935; Umschlaginnenseite: 1934–1935 bis 20 February Bayside Lg. Island 40–41 221 Street
Bleistift, Kreide

Architektonische Elemente: Fenster, Kirchtürme, Wassertürme, Baustelle mit Kran und Stahlstruktur eines Wolkenkratzers. Autos, doppelstöckiger Bus, Menschen. Amerikanische Flagge, Weihnachtsmann. Adressen und Telephonnummern.
Inv. Nr. HZ 2208

1935/1

168 1935/1
20. Februar

Skizzenbuch mit hellgrünem Papierumschlag
14,9 × 10,1 cm
40 Blätter, davon 28 einseitig und 11 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1935; Umschlaginnenseite: G. Grosz 40–41 221 Street Bayside Lg. Isl. 1935; 20 February
Bleistift, Aquarell, Farbstift

Menschen in Bus und Zug, leere Sitzplätze. Zigarrenhersteller, eine Zeichnung wirbt für »Havana Cigars«. Blumenverkäufer auf Krücken, Schuhputzstand. Werbung.
Inv. Nr. HZ 2209

1935/2

169 1935/2
bis 24. Oktober

Skizzenbuch mit grünem Papierumschlag
10,1 × 14,7 cm
40 Blätter, davon 27 einseitig und 12 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1935; 35; Umschlaginnenseite: bis 24 October 1935 Danmark [?] Bayside
Bleistift, Kreide, Tusche, Aquarell

Männer und Frauen, Landschaften. Felder mit Weizengarben, Wagenladung Gras oder Heu. Sonnenuntergang mit ausführlichen Farbnotizen. Fensterputzer, Schuhputzer bei der Arbeit. Werbung, Schaufensterauslagen. Einige Adressen und Telephonnummern.
Inv. Nr. HZ 2210

1935/3

170 1935/3
23. Oktober – 12. November

Skizzenbuch mit hellgrünem Papierumschlag
10,2 × 14,2 cm
40 Blätter, davon 33 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 23 October – 1935 Bayside-New York; erste Seite: 23 October 1935 – Bayside – 12 November 1935
Kreide, Bleistift, Aquarell

Männer und Frauen, Autos, Werbung für »Shell«-, »Texaco«- und »Gulf«-Benzin. Schaufensterauslage eines Juweliers, Herrenfriseursalons, Wegweiser, Auto, Freileitungen.
Inv. Nr. HZ 2211

1935/4

171 1935/4
13. November

Skizzenbuch mit cremefarbenem, leichtem Karton-Umschlag
14,5 × 11 cm
58 Blätter [1 loses Blatt], davon 56 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1935; Umschlaginnenseite: 13 November 1935-Grosz Bayside/40–41 221 Street Baysi. 9–4359

Frauen und Männer. Weihnachtsmänner, Blick in Bus- oder Zugfenster (reproduziert, in: Flavell 1988, S. 122). Detaillierte Zeichnungen von drapierten Kleidungsstücken. Werbung, u. a. »smoke a good clean Havana«. Parkende Autos vor einem Gebäude, Hausfassaden und Schaufensterauslagen.
Inv. Nr. HZ 2212

1935/5

172 1935/5
1935 und Sommer 1939

Skizzenbuch mit schwarz lackiertem, textilüberzogenem Papierumschlag und gerundeten Ecken
39 Blätter, davon 31 einseitig und 7 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 1935 Langeland Dane Morrk [?] Bornholm Justus Rapal [?]; 1939 Truro Cape Cod
Bleistift, Kreide, Aquarell

Landschaften, Zeichnungen von Eva Grosz. Felsblöcke, Felder, Häuser am Meer, Hund, zwei Grashüpfer. Accessoires wie Hüte, Schuhe und Kosmetikartikel. Drapierte Kleidungsstücke oder Handtücher. Detaillierte Studie von Ballettschuhen.
Inv. Nr. HZ 2213

1936/1

173 1936/1
März – 29. April

Skizzenbuch mit blauem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
9,5 × 8,5 cm
96 Blätter, davon 80 einseitig und 11 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1936;
erste Seite: March–April 1936 bis 29 April 1936 Bayside-Lg Island 40–41 221 Street George Grosz
Bleistift

Hausfassaden, Fahnenmasten, Balkons und architektonische Elemente. Elegante Frauen, verschiedene Hüte. Doppelstöckige Busse, Autos und Werbung.
Inv. Nr. HZ 2214

174 1936/2
begonnen am 2. April

Skizzenblock mit hellgrünem Papierumschlag
14,6 × 10,2 cm
40 Blätter, davon 30 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 29 April – 1936
Bleistift

Menschen, darunter Arbeiter und elegant gekleidete Frauen. Barkeeper mit Schürze. Werbung, Schaufensterauslagen, u. a. für »Cuban Cigars«.
Inv. Nr. HZ 2215

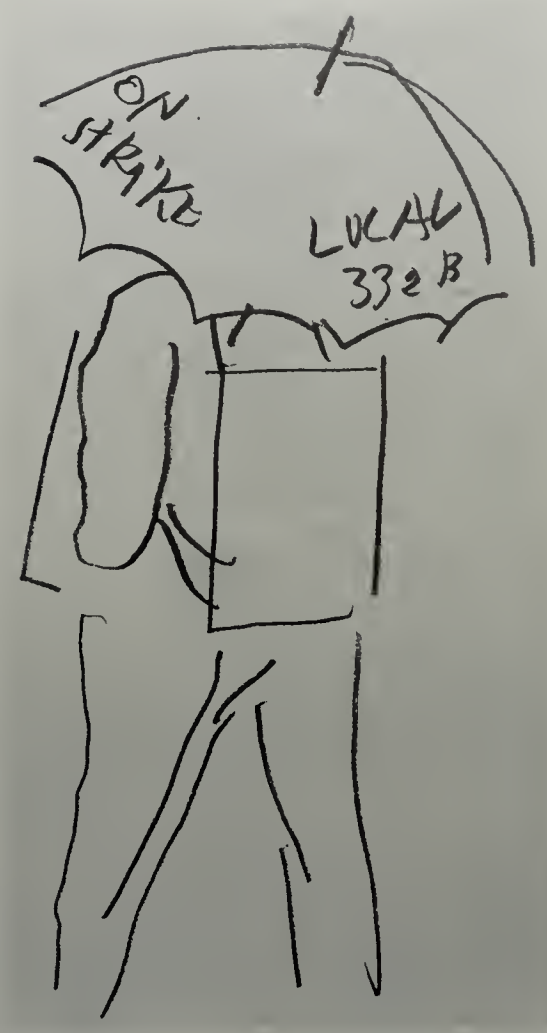
1936/2

1937/1

175 1937/1
1937

Skizzenbuch mit ausgebleichtem, grünem Papierumschlag
14 × 10,4 cm
50 Blätter, davon 48 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1937
Bleistift

Menschen auf der Straße, Bahnsteig, Hausfassaden, fragmentarische Zeichnung einer Leiter, Ampel und Mülltonne. Toilette, drapierte Handtücher und Waschbecken. Frauen, Polizisten, Arbeiter mit Schraubenschlüssel. Werbung und Notizen.
Inv. Nr. HZ 2216

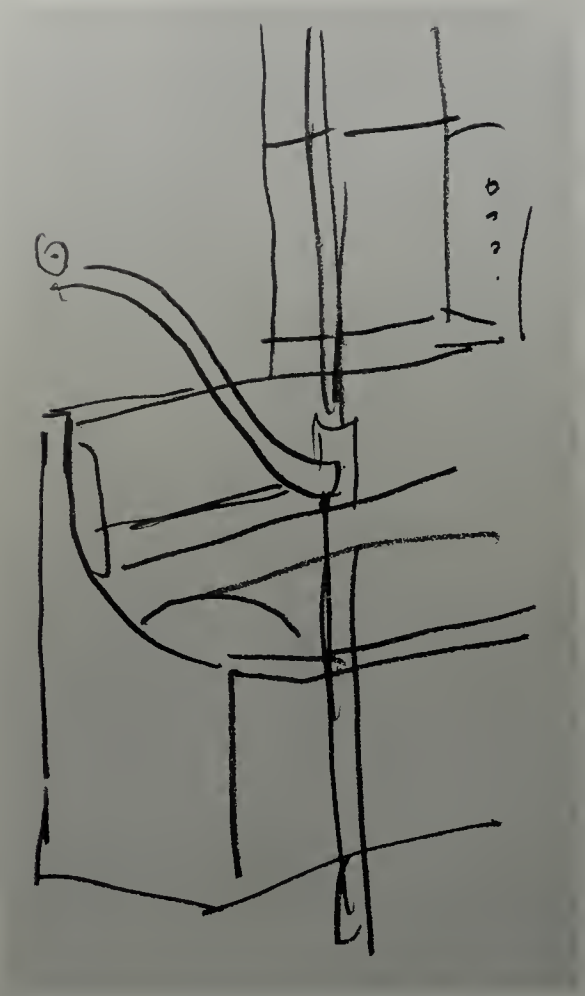


1937/2

176 1937/2
1937 – April 1938

Skizzenbuch mit hellgrünem Papierumschlag
14,8 × 10,4 cm
51 Blätter [1 loses Blatt], davon 45 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1937–1938 April; erste Seite: Douglaston George Grosz Gelegentliche Skizzen – skizzierte in den Jahren 36, 34, 35 nicht mehr – nachdem ich wieder male mache ich mir nun [?] hie und da Notizen; Umschlagrückseite: 1937 1938 Douglaston
Bleistift, Kreide

Frauen auf der Straße. Frauen mit Katzenaugen, lauerndem Blick und verführerischem Lächeln. Zäune, Äste und Teich mit Brücke. Häuser, Autos, Müllwagen und modernes Telephon. Wenig Werbung. Adressen und Notizen auf der hinteren Umschlaginnenseite.
Inv. Nr. 2217



1938/1

177 1938/1
3. Mai

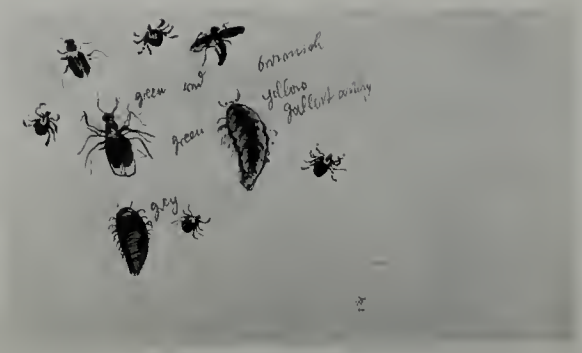
Skizzenbuch mit hellgrünem Papierumschlag
14,8 × 10,4 cm, Papierformat: 14,8 × 8,8 cm
47 Blätter, davon 44 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1241 Warburg [?];
erste Seite: 3 Mai 1938 Douglaston Lg. Isl. Topstone Farm Ridgefield Connecticut E. Herr. 385 Madison
Bleistift, Kreide, Aquarell

Passanten, Hügellandschaft am Meer. Zugbänke und Handgriffe. Elegante Frauen, Mann auf Dreirad, Gepäckträger, zwei Frauen mit Kopftüchern. Notizen und Adressen auf Umschlaginnenseiten und erster Seite.
Inv. Nr. HZ 2218

1939/1
Juni – September

Skizzenbuch mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
39,1 × 32,9 cm, Papierformat: 38,5 × 32 cm
27 Blätter [zusätzlich 1 Blatt eingefügt], davon 23 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Truro Cape Cod June – Sept. 1939; Umschlaginnenseite: George Grosz Sketches from Sohrenboom 1927 & Truro Cape Cod Mass. 1939 Sketches from Truro 1939 August
Tusche, Aquarell, Bleistift

Großformatige Kompositionen der Dünen und der Vegetation. Detaillierte Baum- und Grasstudien. Waldlandschaft, Holzhaus und Segelschiff.
USA, Privatsammlung



1939/2

178 1939/2
ca. August

Skizzenbuch mit ausgebleichtem, grünem Papierumschlag
14,8 × 10,3 cm
49 Blätter, davon 42 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1939 [in fremder Handschrift]
Bleistift, Kreide, Aquarell, grüne Tusche

Sommerurlaub in Truro, Cape Cod. Eva Grosz im Badeanzug oder unbekleidet. Küste, Dünen. Insekten, u. a. Spinnen, Libellen und Käfer. Haus in den Dünen, Telephon, drapierte Kleidungsstücke. Kinderzeichnung eines Segelboots von Martin Grosz. Zeichnung beschriftet: »Truro, Mass. Aug. 6, 1939«.
Inv. Nr. HZ 2219

1945/1
Juli, August, September

Skizzenbuch mit ausgebleichter, grüner Papier-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
23,1 × 31,7 cm, Papierformat: 23,1 × 30,5 cm
21 Blätter, davon 15 einseitig und 1 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Wellfleet 1945 July, Aug, Sept
Aquarell, Bleistift, Kreide, Tusche, Kohle

Sommerurlaub in Wellfleet, Cape Cod. Landschaften, Küste, Dünen, gestrandetes Fischerboot. Halb verdorrte Nadelbäume, Treibgut.
USA, Privatsammlung

179 1950/1
1950

Skizzenbuch, Umschlag nicht mehr vorhanden
7,6 × 12,8 cm
21 Blätter, davon 1 einseitig und 19 beidseitig mit Skizzen versehen
Erste Seite: 1950 A.ST.Lg. [Art Students League]
Bleistift, Kreide

Technische Skizzen, die wahrscheinlich im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit an der Art Students League in New York entstanden. Muskelstrukturen des menschlichen Körpers, geometrische Formen im Gegensatz zu freien Linien. Nummer »8« erscheint als Strukturelement.
Inv. Nr. HZ 2220

1950/2

180 1950/2
1950

Skizzenblock mit grauer Papier-Vorderseite und Karton-Rückseite
14,8 × 10,2 cm, Papierformat: 14,3 × 10,2 cm
20 Blätter, davon 17 einseitig und 3 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: George Grosz [mit kleiner Zeichnung]; Umschlaginnenseite: 1950 Art ST. Lg
Bleistift

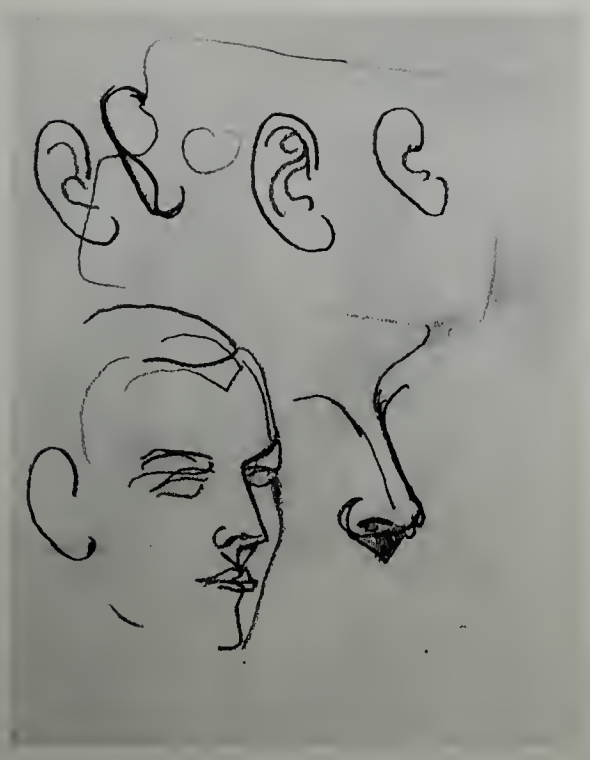
Zeichenübungen, u. a. Figurenstudien, Porträts und Stilleben. Frau, ein Kind haltend. Oberkörper, Gesicht und Beine. Helldunkel-Übungen, drapiertes Tuch, Hände und Augen. Swastika.
Inv. Nr. HZ 2221

1950/3

181 1950/3
Sommer

Skizzenbuch mit grauer Papier-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
14,4 × 11,2 cm, Papierformat: 14,4 × 10,3 cm
66 Blätter, davon 58 einseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1950 [möglicherweise von fremder Hand]
Bleistift, Aquarell, farbige Kreide

Landschaften. Dünen und Fischerboote, Gras, Strandblumen und Insekten. Treibgut. Weibliche Aktzeichnungen (Eva Grosz?), drapierte Kleidungsstücke. Mäuse in Mausefallen (vgl. 1950/7).
Inv. Nr. HZ 2222



1950/4

182 1950/4
Sommer

Skizzenblock mit hellbraunem Karton-Umschlag
15,3 × 10 cm, Papierformat: 14,5 × 10 cm
29 Blätter, davon 2 einseitig und 27 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Art Students Lg. Summer 1950
Bleistift, Kreide, Aquarell

Zeichenübungen, Torsi, Köpfe, Arme und Ohren. Menschliche Figur mit Hilfslinien (Herzform und Nummer »8«) gezeichnet. Kontrast- und Farbübungen, organische und geometrische Formen.
Inv. Nr. HZ 2223

1950/5

183 1950/5
Sommer

Skizzenblock mit grauem Karton-Umschlag
15 × 10 cm
97 Blätter, davon 48 einseitig und 18 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: ART League painting class very hot summer 1950 [Maße für Keilrahmen]
Bleistift, Kreide

Zeichenübungen. Gesichtsausdrücke, Schattierungen und Kontrast. Augen, Nasen und Porträts. Weibliche Aktstudien. Geometrische Formen gegenüber freien Linien. Gemüse, Kinderzeichnungen.
Inv. Nr. HZ 2224

184 1950/6
1950 – 1951 [?]

Skizzenblock mit hellbrauner Karton-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
14,5 × 9,8 cm, Papierformat: 14,2 × 9,8 cm
24 Blätter, davon 4 einseitig mit Skizzen versehen; Umschlaginnenseite: George Grosz NY 1950

Vier Zeichnungen mit New Yorker Straßenszenen. Hoteleingänge und Gepäckträger, Pärchen, Taxi, drapiertes Tuch.
Inv. Nr. HZ 2225

1950/7
1950 – 1951

Skizzenbuch mit grünem Karton-Umschlag
23,3 × 15,3 cm
37 Blätter, davon 28 einseitig und 5 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1950, 51 George Grosz; Huntington; The Cottage Hilaire Farm; To Leon Harris with all my best wishes George Grosz June 1952 * Huntington
Bleistift, Aquarell

Das Buch gliedert sich in zwei Teile: im ersten Teil Panorama der New Yorker Wolkenkratzer. (Einem Brief vom 30. März 1956 zufolge handelt es sich um Skizzen zu einem Ölgemälde für die Schriftstellerin Kathleen Winsor, die auf dem Balkon ihrer New Yorker Wohnung gezeichnet wurden.) Im zweiten Teil: minuziöse Darstellungen von Mäusen in Mausefallen. Weiblicher Akt von hinten, drapiertes Tuch und Schleife (vgl. Beeke Sell Tower, in: Nisbet 1993).
Cambridge (MA), Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums

1950/8
ca. 1950 – Sommer 1955

Skizzenblock mit braunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
20,0 × 12,5 cm, Papierformat: 19,5 × 12,5 cm
19 Blätter, davon 9 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: 1950/55 [von fremder Hand]
Aquarell, Bleistift, farbige Kreide

Küste und Dünen. Landstraßen, Elektrizitätsleitungen. Fischerboote, ein halbverwester Fisch, Dorfhäuser und Kirche. Insekten und Pflanzen, zwei Skizzen eines Rehs.
USA, Privatsammlung

1951/1
September 1951 und August 1956

Skizzenbuch mit hellbraunem Papierumschlag
23,7 × 15,4 cm
38 Blätter, davon 27 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlaginnenseite: Bei Bayrisch Zell Curt Kyriss Bauer im Dorf 1951 Sept. Htg. [Huntington] – Lg. Island Aug 1956
Bleistift, Kohle, Tusche, Aquarell

Berglandschaften und Nadelwälder. Felsen am Wasser, Bach zwischen lichten Bäumen. Gras-, Blumen- und Pflanzenstudien (meist in großzügigem Zeichenstil). Horizontale »8« neben Blattskizzen betitelt: »the figure 8 is always there in nature«. Garten mit Baum und Wäscheleine.
USA, Privatsammlung

185 1952/1
Januar

Skizzenblock mit ausgebleichter, grüner Umschlagvorderseite und steifer Karton-Rückseite
15,3 × 10,2 cm
20 Blätter, davon 3 einseitig und 17 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School Htg. 1952 January George Grosz
Bleistift, Aquarell

Zeichenübungen. Farbstudien und technische Zeichnungen von Malutensilien, u. a. Palette und Pinsel. Keilrahmen. Figurenskizze betitelt »Rembrandt«. Ausführliche Farbnotizen. Gemüse, Seil.
Inv. Nr. HZ 2226

1952/2

186 1952/2
ca. Februar 1952

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
19 × 12,2 cm
84 Blätter, davon 59 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Erste Seite: 1951/52 [von fremder Hand]
Aquarell, Bleistift, Kreide, blaue, schwarze und braune Tusche

Strichmänner, weibliche Aktstudien. Straßenverkäufer. Zwei Zeichnungen erschienen in »Interregnum« (1936; siehe Kat. X.158.5, »The Voice of Reason«, und X.158.37, »Art Is Eternal«). Blutiger Knüppel neben einem Stiefel. Schriftliche Eintragungen. Menschliche Figur neben Zeitungsausschnitt mit Orbitalmodell,

betitelt: »Atombomb«. Groteske Fratzen, eine Palette mit Zähnen etc. Zwei Zeichnungen datiert: Februar 1952. »Interregnum«- Zeichnungen und Straßenverkäufer lassen auf Gebrauch des Skizzenbuchs in den dreißiger Jahren schließen.
Inv. Nr. HZ 2227

187 1952/3
Februar

Skizzenblock mit hellbraunem Karton-Umschlag
15,1 × 10 cm, Papierformat: 14,5 × 10 cm
29 Blätter, davon 8 einseitig und 19 beidseitig mit Skizzen versehen.
Umschlagaußenseite: George Grosz Art Class Hg 1952 February
Bleistift, Aquarell

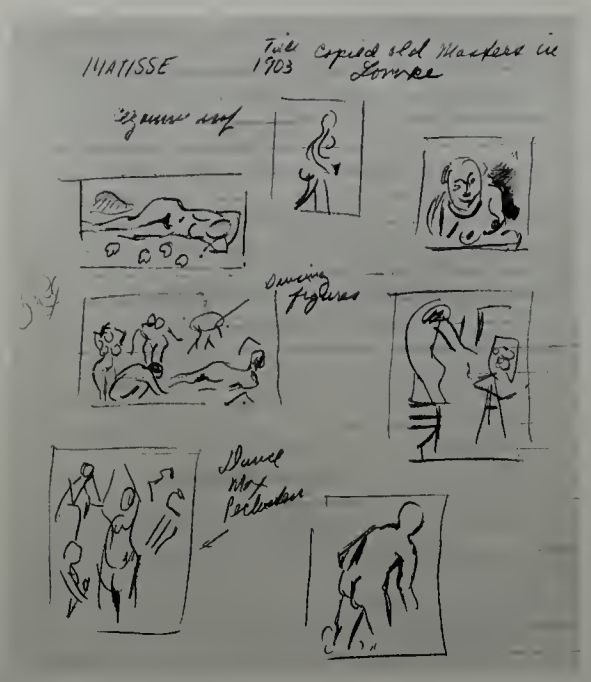
Zeichenübungen. Stilleben, Efeublätter, Zitronen und Seil. Studie von einem Selbstporträt Rembrandts und weiblicher Gestalt (betitelt »Spitzweg's Colors/ Schauspielergesellschaft«). Figurenstudien, u. a. Arme, Augen und Ohren.
Inv. Nr. HZ 2228

1952/4

188 1952/4
1952 – 1953

Notizbuch mit schwarzweißem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
24,4 × 18,7 cm
87 Blätter, davon 2 einseitig und 80 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School Htg. 1952 – 53 George Grosz Nov. 1952; Umschlaginnenseite: George Grosz Art School Htg. 1952
Bleistift, Kohle, Aquarell, farbige Kreide, Tusche

Zeichenübungen. Kontrast, Schattierung, perspektivische Zeichnungen, Stilleben. Zeichnungen mit Herz- und »8«-Formen als Hilfslinien. Menschliche Umrisse.
Inv. Nr. HZ 2229



1954/1

189 1954/1
1954

Notizbuch mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
25,3 × 20,3 cm, Papierformat: 25,3 × 19,7 cm
17 Blätter, davon 4 einseitig und 13 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School Art Class Htg. 1954
Bleistift, Aquarell, Kohle, Tusche

Studien des menschlichen Körpers, Blumen und Kompositionsübungen. Kleine Aktstudien betitelt »Matisse«. Porträts eines verwundeten oder toten Soldaten. Notizen. Kleine Zeichnungen, vermutlich von Martin Grosz.
Inv. Nr. HZ 2230

1954/2

190 1954/2
1954

Notizblock mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
21,3 × 17,6 cm, Papierformat: 21,3 × 17 cm
41 Blätter, davon 7 einseitig mit Skizzen versehen von George Grosz und 10 beidseitig mit Skizzen versehen von Martin Grosz
Umschlagaußenseite: School Htg. 54
Bleistift, Kohle, farbige Kreide, Aquarell

Nur wenige Zeichnungen können George Grosz zugesprochen werden. Zeichenübungen, u. a. Umriß eines weiblichen Aktes. Überwiegend englisch-deutsches Vokabular, Karikaturen, Zeichnungen und Noten von Martin Grosz.
Inv. Nr. HZ 2231

191 1954/3
ca. Mai und Oktober

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
14, 9 × 9,3 cm
36 Blätter, davon 9 einseitig und 27 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: New York & London Okt 1954; White's Hotel Lancaster Gate W2
Bleistift, Aquarell mit Gouache, blaue und lila Tusche

Passanten, Straßenschilder, architektonische Details, Interieurs. Britische Polizisten, Männer in schwarzen Anzügen mit Melone und Schirm. Straßenkehrer, Straßenverkäufer, Mann mit Werbeplakat. Lampen, Aschenbecher, Schreibtischunterlage. Frühstücksstillleben. Adressen und Telephonnummern.
Inv. Nr. HZ 2232

1954/4

191 a 1954/4
Oktober

Skizzenbuch mit grau-grünem, papierüberzogenem Karton-Umschlag
8,8 × 12,6 cm
28 Blätter, davon 6 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: George Grosz London W2; White's Hotel Lancaster Gate; October 1954; erste Seite: Lancaster Gate-London / White's Hotel; October 1954
Bleistift, Aquarell

Menschen auf der Straße. Blumen verkaufende und Kinderwagen schiebende Frauen. Kinder, ältere Frau mit verbundenem Arm, blinder Bettler, Mann in russischer Kleidung. Verkaufsstände und Werbung. Adressen, Berechnung und kleine Karte auf Umschlaginnenseiten.
Inv. Nr. HZ 2232 a

1954/5

192 1954/5
3. Oktober

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
14,9 × 9 cm
50 Blätter, davon 28 einseitig und 21 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: George Grosz London 3 Okt 1954; White's Hotel Lancaster Gate London W 2
Bleistift, Aquarell und Gouache, Tusche

Passanten. Polizisten, Straßenverkäufer, Menschen in Bus oder Zug, Junge in Schuluniform. Straßenmusikanten, Gladiatoren, Hausfassaden, Bar, Lampen, Ampeln, Zäune. Notizen und Adressen auf Umschlaginnenseiten.
Inv. Nr. HZ 2233

193 1955/1
1955

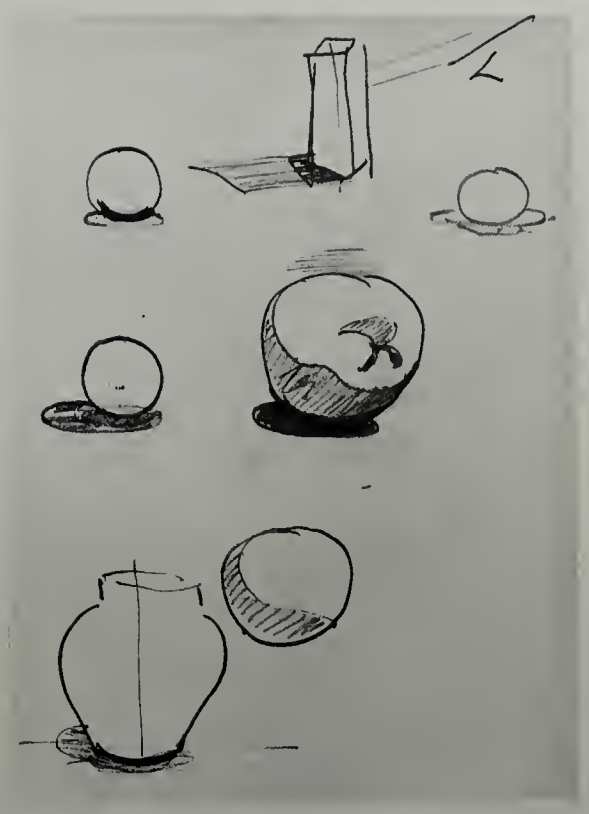
Glatter, cremefarbener Außenumschlag und gerundete Ecken
30 × 24,1 cm, Buchblockgröße: 30,1 × 22 cm
14 Blätter, davon 4 einseitig und 10 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlag: Art Class Htg. 1955
Bleistift, Pastell, Kohle

Übungen. Stillebenarrangements, Studien der menschlichen Figur, Körperteile. Perspektivische Zeichnung und zwei Landschaften.
Inv. Nr. HZ 2234

194 1956/1
1956

Skizzenbuch mit festem, grünem, textilüberzogenem Karton-Umschlag
17,7 × 12 cm, Papierformat: 17,1 × 11,7 cm
103 Blätter, davon 29 einseitig und 72 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1956 Notebook class Htg. [mit kleiner Zeichnung]
Bleistift, Pastell, Kreide, Farbstift, Kohle, Spuren von Öl

Übungen und Farbstudien. Kompositionsübungen (Horizontlinie und Perspektive). Helldunkel-Kontrast, schattierte Objekte, Menschen in Bewegung, Stilleben, Boote, Bäume und Wände. »8« als kompositionelles Element.
Inv. Nr. HZ 2235



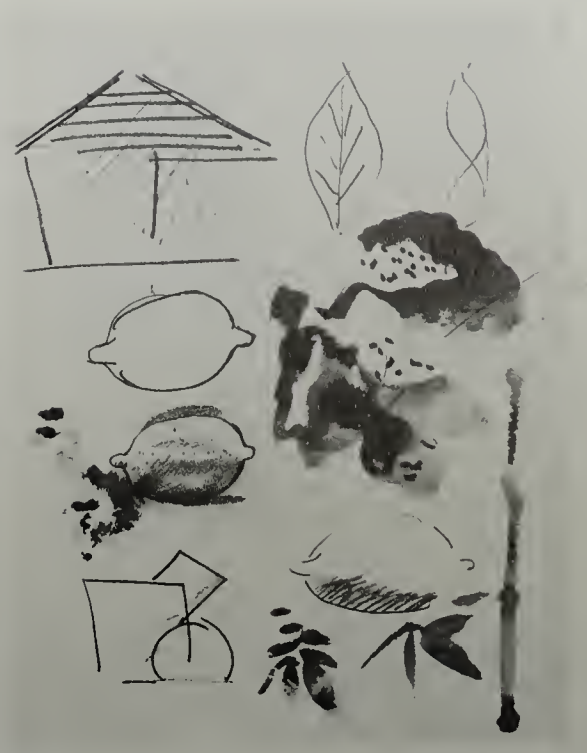
1956/1

1956/2

195 1956/2
1956

Notizbuch mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
22,7 × 16,1 cm, Papierformat: 22,7 × 14,6 cm
23 Blätter, davon 1 einseitig und 22 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School 1956 Htg Lg. Island
Bleistift, Aquarell, Kreide, Spuren von Öl

Zeichenübungen, vor allem für Komposition und Plazierung von Objekten innerhalb des Bildes. Perspektivzeichnungen, Kontrasteffekte und Schattierung. Vasen, Blätter, geometrische Formen. Fragmentarische Skizzen des menschlichen Körpers, Hunde.
Inv. Nr. HZ 2236

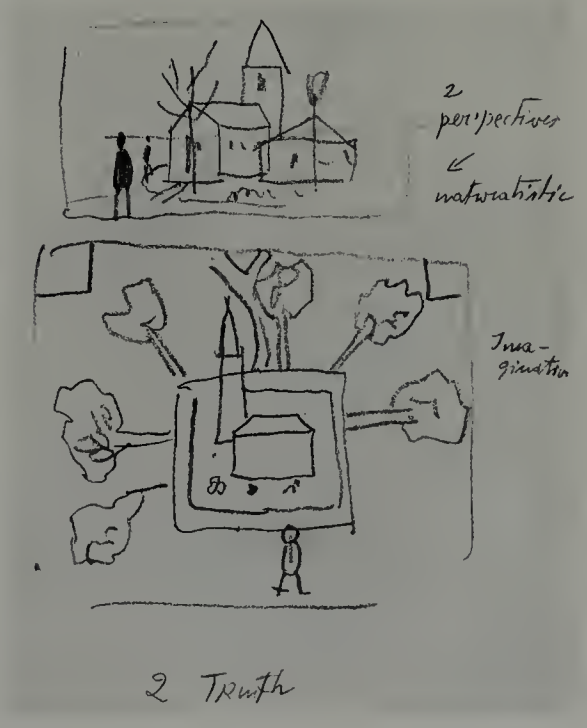


1956/3

196 1956/3
1956

Skizzenblock mit grauer Umschlagvorderseite und steifer Karton-Rückseite
23,1 × 19 cm, Papierformat: 23 × 17,9 cm
45 Blätter, davon 41 einseitig und 4 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School Notebook 56 Htg
Farbige Kreide, Bleistift, Aquarell, Kohle, Tusche

Zeichenübungen. Licht- und Schattenwirkung, Kontrast. Komplementärfarben sowie warme und kalte Farben. Stilleben und Landschaftsstudien.
Inv. Nr. HZ 2237



1956/4

197 1956/4
1956

Skizzenblock mit grauer Umschlagvorderseite und Karton-Rückseite
23,1 × 19 cm, Papierformat: 23 × 17,9 cm
25 Blätter, davon 19 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School Notebook 56 Htg.
»Venus de Milo« [möglicherweise von fremder Hand]
Bleistift, farbige Kreide, Kohle, Tusche

Zeichenübungen. Kompositionen, geometrische und organische Formen, Perspektive, Reflexionen. Konstruktion einer stehenden Figur mittels Hilfslinien; leicht gedrehter Oberkörper und fehlende Arme könnten auf eine Studie der Venus von Milo hindeuten.
Inv. Nr. HZ 2238

198 1956/5
1956

Skizzenblock mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
41,3 × 27,5 cm, Papierformat: 41,3 × 26,4 cm
8 Blätter, davon 2 einseitig und 6 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Note Book School Htg. 56
Pastell, Bleistift, Kohle, Aquarell

Studien der menschlichen Figur, vor allem Kopf und Augen. Schattierübungen und geometrische Kontraste. Akte, Flaschen.
Inv. Nr. HZ 2239

199 1957/1
1957

Notizblock mit braunem Papierumschlag und gerundeten Ecken
12,7 × 7,6 cm, Papierformat: 12,1 × 7,6 cm
49 Blätter, davon 14 einseitig und 31 beidseitig mit Skizzen versehen
Erste Seite: Skowhegan 1957
Bleistift, Pastell, Farbstift

Zeichenübungen. Figur in unterschiedlichen Posen, u. a. auch Kontrapost. Mit Hilfslinien konstruierte Aktzeichnungen und Porträts. Übungen zu Volumen, Perspektive und Schattierung.
Inv. Nr. HZ 2240

1957/2

200 1957/2
1957

Skizzenblock mit blauer Papier-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
19,9 × 14,7 cm, Papierformat: 19,3 × 14,7 cm
21 Blätter, alle beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School 57

Übungen im Zusammenhang mit Stilleben und Landschaften. Mit Hilfslinien gezeichnete oder schattierte Flaschen und Behälter. Kohlenherd. Perspektiven und Figuren.
Inv. Nr. HZ 2241

1957/3

201 1957/3
1957

Skizzenblock mit blauer Papier-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
20,1 × 14,7 cm, Papierformat: 19,4 × 14,7 cm
17 Blätter, davon 2 einseitig und 15 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School 57
Bleistift, Aquarell, Pastell, Spuren von Öl

Kompositions- und Perspektivübungen. En face-Ansichten und Vogelperspektive. Bälle, Flaschen und mit Hilfslinien gezeichnete Gesichter. Celli, geometrische Formen und Gitter.
Inv. Nr. HZ 2242

1957/4

202 1957/4
1957

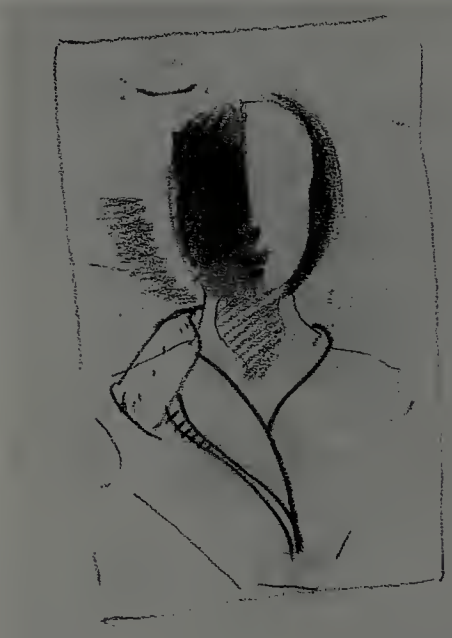
Skizzenblock mit blauer Papier-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
20,1 × 14,7 cm, Papierformat: 19,4 × 14,7 cm
19 Blätter, davon 1 einseitig und 18 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School 57
Bleistift, Aquarell, Öl, Kohle, Pastell

Zeichenübungen. Stillebenarrangements desselben Motivs in unterschiedlicher Ausführung. Porträts und Landschaft.
Inv. Nr. HZ 2243

203 1957/5
1957

Skizzenblock mit hellbraunem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
41,3 × 27,5 cm, Papierformat: 41,3 × 26,4 cm
22 Blätter, davon 14 einseitig und 8 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Note book School Htg. 57
Bleistift, Pastell, Kohle, Aquarell

Geometrische und organische Formen. Stilleben und Studien der menschlichen Figur. Entwicklung eines weiblichen Torsos mit Hilfe von Linien. Blätter, Früchte und drapiertes Tuch.
Inv. Nr. HZ 2244



1957/6

204 1957/6
November – Dezember

Skizzenblock mit blauer Papier-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
20,0 × 14,8 cm, Papierformat: 19,4 × 14,8 cm
22 Blätter, alle beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: 1957; Des Moines Nov – Dec 57
Bleistift, Aquarell, Kreide, Pastell

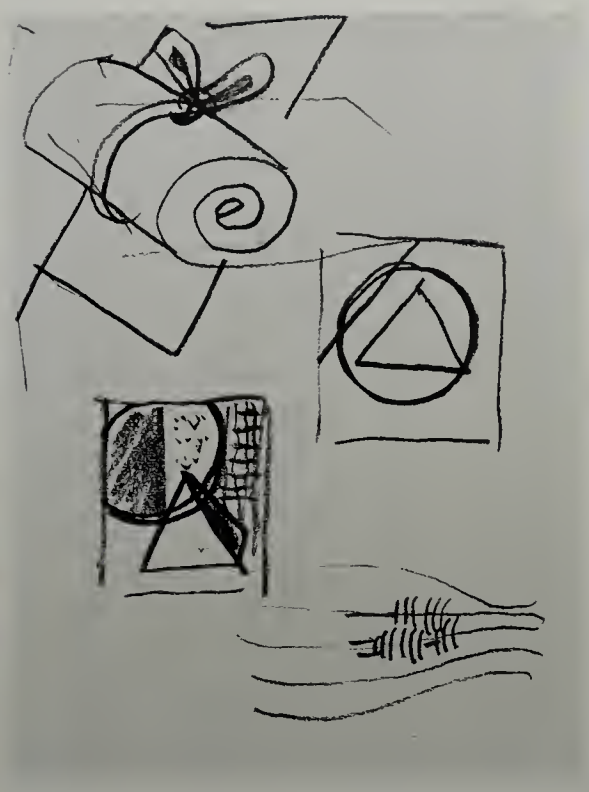
Übungen. Arrangements von Flaschen, drapierten Tüchern, Blumentöpfen und Gemüse. Landschaften und Stadtansichten, mit Augenmerk auf Farbe, Schattierung und Perspektive. Zeichnung eines Bootes, beschriftet »P. Breugel«. Porträts, Perspektivübungen mit zwei Fluchtpunkten.
Inv. Nr. HZ 2245

1957/7

205 1957/7
1957–1958

Notizbuch mit schwarzweißem, papierüberzogenem Karton-Umschlag und gerundeten Ecken
24,6 × 19 cm
119 Blätter, davon 15 einseitig und 82 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: Art School; 1957 Skowhegan 1958; Umschlaginnenseite: June 1957 Htg. Lg. Island
Bleistift, Kohle, farbige Kreide, Aquarell

Verschiedene Studien. Schattierung, Kontrast und Perspektive. Menschliche Figur. Stilleben, geometrische und organische Formen. Blumen und Gemüse. Zeichnungen eines griechischen Reliefs und eines Gemäldes von El Greco, daneben Armstudie nach El Greco.
Inv. Nr. HZ 2246

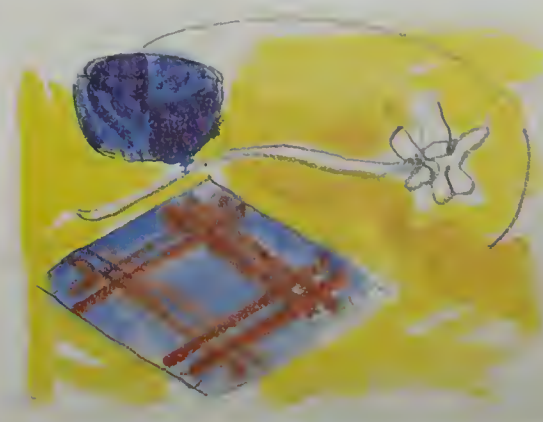


1958/1

206 1958/1
ca. 1958

Skizzenblock mit grauer Karton-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
20,1 × 14,7 cm, Papierformat: 19,5 × 14,7 cm
20 Blätter, davon 5 einseitig und 15 beidseitig mit Skizzen versehen
Keine Beschriftung
Bleistift, Kreide, Farbstift

Schattierungen, geometrische Formen und Volumen. Drapierte Kleidung, menschliche Figuren, architektonische Zeichnungen etc. Grobe Skizze eines sitzenden, männlichen Aktes und einer Person in Bewegung. Kinderzeichnungen (möglicherweise von Grosz' Enkeln).
Inv. Nr. HZ 2247



1958/2

207 1958/2
Januar

Skizzenblock mit grauer Karton-Vorderseite und steifer Karton-Rückseite
20,1 × 14,7 cm, Papierformat: 19,5 × 14,7 cm
21 Blätter, davon 1 einseitig und 20 beidseitig mit Skizzen versehen
Umschlagaußenseite: School 1958 January
Bleistift, Aquarell, Kreide, Pastellspuren

Studien der menschlichen Figur, u. a. Hand-, Fuß- und Gesichtsstudien. Entwicklung eines weiblichen Torsos mit Hilfe von Linien. Figurengruppe mit Dreieck als Strukturelement. Kontrast- und Kompositionsübungen. Äste und Schuh.
Inv. Nr. HZ 2248

George Grosz – Skizzenbücher – Konkordanz

neue laufende Nummer	Inv.Nr. HZ	Jahr	alte Numerierung Nortmann/ Lauer	neue laufende Nummer	Inv.Nr. HZ	Jahr	alte Numerierung Nortmann/ Lauer
1	2042	1905	1	54	2095	1923	43
2	2043	1907	2	55	2096	1923	46
3	2044	1907	3	56	2097	1923	47
4	2045	1908	4	57	2098	1923	45
5	2046	1909	5	58	2099	1923	44
6	2047	1909	6	59	2100	1923	48
7	2048	1909	7	60	2101	1923	49
8	2049	1912	8	61	2102	1923	50
9	2050	1912	22 A	62	2103	1923	53
10	2051	1912	10	63	2104	1924	54
11	2052	1912	9	64	2105	1924	57
12	2053	1912	23	65	2106	1924	54 A
13	2054	1912	B 11	66	2107	1924	58
14	2055	1912	D 13	67	2108	1924	55
15	2056	1912	E 14	68	2109	1924	51
16	2057	1912	C 12	69	2110	1924	56
17	2058	1912	F 15	70	2111	1924	52
18	2059	1912	G 16	71	2112	1924	60
19	2060	1912	H 17	72	2113	1924/25	59
20	2061	1912	I 18	73	2114	1925	67
21	2062	1912	J 19	74	2115	1925	68
22	2063	1912	K 20	75	2116	1925	71
23	2064	1912	L 21	76	2117	1925	63 A
24	2065	1912	M 21 A	77	2118	1925	63 B
25	2066	1912/13	N 22	78	2119	1925	64
26	2067	1912	24	79	2120	1925	62
27	2068	1912	25	80	2121	1925	63
28	2069	1912	25 B	81	2122	1925	69
29	2070	1913	25 A	82	2123	1925	73
30	2071	1913	26 A	83	2124	1925	70
31	2072	1913	26	84	2125	1925	61
32	2073	1913	27	85	2126	1925	65
33	2074	1913	27 A	86	2127	1926	72
34	2075	1913	28 B	87	2128	1926	66
35	2076	1914	28	88	2129	1927	76
36	2077	1914	28 A	89	2130	1924	74
37	2078	1914	27 B	90	2131	1927	74 A
38	2079	1915	29	91	2132	1927	74 B
39	2080	1915	30	92	2133	1927	–
40	2081	1915	31	93	2134	1927	75
41	2082	1915	32	94	2135	1925+1928	91
42	2083	1916	33	95	2136	1928	77
43	2084	1916	–	96	2137	1928	89
44	2085	1916	34	97	2138	1928	90
45	2086	1916	35	98	2139	1928	86
46	2087	1916	36	99	2140	1928	87
47	2088	1917	37	100	2141	1928	88
48	2089	1917	–	101	2142	1928	85
49	2090	1917	38	102	2143	1929	78
50	2091	1918	39	103	2144	1929	80
51	2092	1918	40	104	2145	1929	82
52	2093	1918	41	105	2146	1929	84
53	2094	1922	42	106	2147	1929	81

neue laufende Nummer	Inv.Nr. HZ	Jahr	alte Numerierung Nortmann/ Lauer	neue laufende Nummer	Inv.Nr. HZ	Jahr	alte Numerierung Nortmann/ Lauer
107	2148	1929	79	158	2199	1933	141
108	2149	1929	83	159	2200	1933	138
109	2150	1929	98	160	2201	1933	137
110	2151	1930	95	161	2202	1935	135
111	2152	1930	92	162	2203	1933	133
112	2153	1930	93	163	2204	1934	136
113	2154	1930	94	164	2205	1934	149
114	2155	1930	100	165	2206	1934	155
115	2156	1930	97	166	2207	1934	154
116	2157	1930	96	167	2208	1934/35	157
117	2158	1930	99	168	2209	1935	151
118	2159	1931	104	169	2210	1935	146
119	2160	1931	105	170	2211	1935	150
120	2161	1931	109	171	2212	1935	145
121	2162	1931	108	172	2213	1935	144
122	2163	1931	100 A	173	2214	1936	156
123	2164	1931	107	174	2215	1936	153
124	2165	1931	103	175	2216	1937	148
125	2166	1931	103 A	176	2217	1937/38	152
126	2167	1931	102	177	2218	1938	147
127	2168	1931	101	178	2219	1939	158
128	2169	1931	106	179	2220	1950	166
129	2170	1932	119	180	2221	1950	168
130	2171	1932	125	181	2222	1950	159
131	2172	1932	118	182	2223	1950	167
132	2173	1932	120	183	2224	1950	169
133	2174	1932	–	184	2225	1950	168 A
134	2175	1932	126	185	2226	1952	170
135	2176	1932	127	186	2227	1952	161
136	2177	1932	128	187	2228	1952	171
137	2178	1932	129	188	2229	1952	172
138	2179	1932	130	189	2230	1954	–
139	2180	1932	131	190	2231	1954	173
140	2181	1932	112	191	2232	1954	162
141	2182	1932	122	191 a)	2232 a)	1954	163
142	2183	1932	116	192	2233	1954	164
143	2184	1932	121	193	2234	1955	–
144	2185	1932	113	194	2235	1956	174
145	2186	1932	111	195	2236	1956	175
146	2187	1932	114	196	2237	1956	176
147	2188	1932	123	197	2238	1956	177
148	2189	1932	110	198	2239	1956	–
149	2190	1932	115	199	2240	1957	181
150	2191	1932	117	200	2241	1957	183
151	2192	1932	124	201	2242	1957	184
152	2193	1933	143	202	2243	1957	185
153	2194	1933	134	203	2244	1957	
154	2195	1933	139	204	2245	1957	182
155	2196	1933	142	205	2246	1957	188
156	2197	1933	132	206	2247	1958	187
157	2198	1933	140	207	2248	1958	186

GROSZ

Grosz – Chronik
Grosz – Anhang

Ralph Jentsch
George Grosz. Chronik zu Leben und Werk
S. 535–557

Dank
S. 559–560

Leihgeber
S. 561

Bibliographie
S. 562–568

Werkregister
S. 569–574

Personenregister
S. 575–578

Bildnachweis
S. 579

Ralph Jentsch

George Grosz. Chronik zu Leben und Werk

Sämtliche Angaben der Chronik zu Leben und Werk von George Grosz, Ausstellungsdaten, Literaturangaben und Textzitate eingeschlossen, wurden anhand von Original-Dokumenten erstellt. Dies sind zum einen die persönlichen Tagebücher und Kalender von Grosz, die in der Houghton Library, Harvard University, in Cambridge (MA) verwahrt werden, sowie zahlreiche Briefe von und an Grosz, persönliche Dokumente aus seinem Nachlaß, Zeitungsausschnitte, Konvolute von Einladungskarten, Ausstellungskatalogen und anderes mehr, die sich ebenfalls im Besitz der Houghton Library befinden. Zum andern dienten das umfangreiche George Grosz-Archiv in Princeton (NJ), heute Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, als wichtige Quelle, das George Grosz-Archiv, das sich bereits seit Anfang der sechziger Jahre in der Akademie der Künste, Berlin, befindet, und das Archiv des Verfassers in Florenz.

Die Angaben zur Literatur sind in drei Rubriken unterteilt:
A. Eigene Mappen- und Sammelwerke mit Zeichnungen und von Grosz illustrierte Bücher.
B. Illustrierte Bücher fremder Autoren, Buchumschläge und Zeitschriften.
C. Monographien und Bücher über Grosz.
Die ausgewählten Textzitate entstammen sämtlich zeitgenössischen Dokumenten, Schriften und Briefen. R. J.

Die »Bauernschänke« in der Jägerstraße 63, Berlin, das Lokal des Vaters von George Grosz, um 1900

1893
Georg Ehrenfried Gross wird am 26. Juli in Berlin als Sohn von Karl Ehrenfried Gross und Marie Wilhelmine Luise Gross (geb. Schultze) geboren. Der Vater bewirtschaftet in der Jägerstraße 63 eine Gastwirtschaft.

1898
Die Familie übersiedelt nach Stolp in Pommern. Der Vater bewirtschaftet dort als Kastellan und dienender Bruder die Freimaurerloge im Logenhaus.
An den Illustrationen und Abbildungen in den wöchentlich eintreffenden Zeitschriften aus dem Lesezirkel wie »Über Land und Meer«, »Fliegende Blätter«, »Meggendorfer Blätter« und »Leipziger Illustrierte« entzündet sich die Phantasie des Kindes.

1900
Tod des Vaters.

1901
Umzug mit der Mutter und deren Schwester nach Berlin-Wedding in die Wöhlertstraße. Die Frauen verdienen den Unterhalt durch Näharbeiten.

1902
Rückkehr nach Stolp, wo die Mutter die Bewirtschaftung des Offizierskasinos der dort stationierten Blücher-Husaren übernimmt. Besuch der dortigen Oberrealschule.
Durch die Lektüre von James Fenimore Coopers »Lederstrumpf« wird die Amerika-Begeisterung des Jungen geweckt.

1905
Der Zwölfjährige füllt sein erstes Skizzenbuch mit Zeichnungen nach Ludwig Richter, Eduard Grützner und Wilhelm Busch.

1907
Der Junge nimmt an einem sonntäglichen Zeichenkurs teil, den der benachbarte Dekorationsmaler Grot für einen kleinen Kreis von Interessierten eingerichtet hat.
In dem Skizzenbuch der Zeit vom 15. 12. 1907 bis zum 30. 10. 1908 tauchen erste

George Grosz, neun Jahre alt, 1902

Skizzen und Studien nach der Natur auf sowie Ansichten der Heimatstadt Stolp.

1908
Auf Skizzen, Aquarellen und Zeichnungen erscheint erstmals die Signatur »Grosz« mit »sz«. Angeregt durch das Lesen von Schauerromanen entstehen zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle mit Kriegern, Abenteurern und Schlachtenszenen. Zudem kopiert Grosz minuziös Bilder anderer Maler aus Zeitschriften wie »Die Gartenlaube«, »Fliegende Blätter« und »Daheim«. Der Stolper Buchhändler Schönboom stellt eine dieser Kopien in seinem Schaufenster aus, verkauft sie nach kurzer Zeit an einen Gutsbesitzer und zahlt dem erfreuten Jungen dafür 4,85 Mark aus.
Grosz wird von der Schule verwiesen, da er eine von einem Lehramtskandidaten empfangene Ohrfeige kurzerhand zurückgibt. Der an der Oberrealschule unterrichtende Zeichenlehrer Pabst erkennt das Talent des jungen Grosz und redet der Mutter zu, ihn Maler werden zu lassen. Pabst bietet sich an, Grosz auf die Aufnahmeprüfung der Kunstakademie in Dresden vorzubereiten.

1909
Grosz besteht die Aufnahmeprüfung und wird in die Unterklasse der Königlichen Kunstakademie Dresden aufgenommen. Unterricht (Abmalen von Gipsabgüssen) bei Richard Müller, Oskar Schindler und Robert Sterl. Aufnahme in die Kompositionsklasse des Lehrers Raphael Wehle.

1910
Der Student zeichnet weiter nach der Natur und Karikaturen aus der Phantasie. Die Zeitschrift »Ulk«, die Witzbeilage des »Berliner Tageblattes«, veröffentlicht die erste von ihm eingesandte Karikatur.

1911
Am 30. März erhält Grosz das Ehrenzeugnis der Königlichen Sächsischen Akademie der Bildenden Künste, Dresden.

1912
Im Januar Ankunft in Berlin. Bezug einer Wohnung in Berlin-Südende, Lichterfelder Straße 36.
Staatsstipendium. Besuch der Kunstgewerbeschule (mit Unterbrechungen bis 1917). Schüler bei Emil Orlik.
In Skizzenbüchern tauchen zum ersten Mal die für Grosz typischen Straßen- und Caféhaus-Szenen auf.
Mit seinem Studienfreund Herbert Fiedler durchstreift Grosz die Großstadt. Vor allem die Peripherie und die Rummelplätze ziehen ihn an. Zahlreiche Zeichnungen entstehen in Bleistift und in Tusche.
Zu drei Bänden aus »Fischers Bibliothek zeitgenössischer Autoren« gestaltet Grosz die Umschläge (erschienen 1913 und 1914).
Beginn der Ölmalerei. Aus dieser Zeit ist jedoch heute nichts mehr erhalten. Das früheste erhaltene Ölbild datiert aus dem Jahr 1915.

1913
Mehrmonatiger Aufenthalt in Paris. Grosz besucht die Malschule von Colarossi und zeichnet hauptsächlich nach dem Modell. Von Paris aus Reise nach Helgoland, Hamburg und Thorn.

1914
Grosz erhält bei den Wettbewerbsarbeiten der Fachklassen im Schuljahr 1913/14 an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums der Königlichen Museen den zweiten Preis.
Am 13. November tritt Grosz, der allgemeinen Wehrpflicht zuvorkommend, als »Kriegsfreiwilliger« dem Kgl. Pr. Kaiser Franz-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2, Rekruten-Depot I, Berlin, bei.

1915
Am 5. Januar Versetzung zur 1. Ersatz-Kompanie desselben Regiments in Berlin. Lazarettaufenthalt vom 1. bis zum 23. Februar. Am 11. Mai nach der Operation einer Stirnhöhlenvereiterung als dienstunbrauchbar entlassen.
Umzug innerhalb von Berlin-Südende in die Stephanstraße 15, in ein Dachgeschoß, das Grosz als Wohnung und Atelier benutzt (bis 1918).
In zwei Heften der Berliner politischen Wochenschrift »Die Aktion« (Juli und November) veröffentlicht Franz Pfemfert eine Zeichnung und ein Gedicht von Grosz.
Es entsteht das bislang früheste bekannte Ölbild »Nachtstück (Berlin-Südende)« (Kat. IX.1).

Deutsche Patrouille beim Kampfgas-Einsatz, 1915

Zweitausend Jahre zurückgeworfen ist die von Optimisten so oft hoch besungene Menschheit (Deine und meine Brüder! Jesus Christus – ha! ha!). Die Soldaten werden in die Kirche zum Gottesdienst kommandiert und rechtsstehende Blätter faseln von der Wiedergeburt des christlichen Ideals – die Religion ist eine entmarkte Mumie geworden, man schändet Leichen, die längst aufgehört haben zu leben und leben zu wollen ... Bedenke, man erzieht heute noch nach dem überlebten (wie?) Grundsatz F. des Großen, d.i. der Soldat soll in der Kaserne so getreten und malträtiert werden, daß er sich mit Wonne ins feindliche Feuer stürzt. Sind das Menschen? Christus, ein sozialistischer Philosoph (pfui Deibel!) spricht von Brüdern, von »Brüder liebt euch untereinander«. Ekelhaft und verlogen, wie alles Menschliche (jawohl!) beten diese Kreaturen heute zu demselben Christus, nur wird er spezifisch deutsch, nein, ich möchte sagen, es wird aus dem internationalen Abrüstungsprediger ein preußischer, so allerdings gebrauchsfähiger Christus (vielleicht geben wir ihm Uniform usw?) ... Ein Traum von mir (jawohl!) ist: vielleicht kommen doch noch Wendungen, Empörungen; vielleicht erstarkt eines Tages doch noch einmal der marklos gewordene internationale Sozialismus zu einem offenen Aufruhr – und dann, W. II und Kronprinz! Es ist ein fantasievoller Traum, nichts mehr – und an die Säulen klebt man weiter die Gestellungsschlachtbefehle. Auf ins Schlachthaus!!
Aus einem Brief von George Grosz an Robert Bell, Berlin-Südende, Ende September 1915.

Kriegsheimkehrer, o. J.

1916

Offizielle Änderung des Namens von Georg Groß, wie er selbst seinen Geburtsnamen Gross schrieb, in George Grosz.

Im ersten Heft der im Juli unter neuer Leitung herausgegebenen Monatsschrift »Neue Jugend« (wegen der Militärzensur als »Heft Sieben« getarnt), erscheinen drei ganzseitige Zeichnungen von Grosz. Im Café des Westens lernt Grosz Theodor Däubler kennen, der spontan in Heft 11, Oktober/Dezember, der literarischen Zeitschrift »Die weissen Blätter« einen begeisterten Aufsatz über Grosz herausbringt. Mit diesen ersten Veröffentlichungen wird Grosz in weiten Kreisen der Kunst bekannt.

Es entstehen die Gemälde »Der Liebeskranke« (Kat. IX.6) und »Selbstmord« (Kat. IX.7). Im Dezember beginnt Grosz die Arbeit an einem seiner Hauptwerke, dem Gemälde »Metropolis« (»Großstadt«; fertiggestellt 1917).

1917

Am 4. Januar wird Grosz als Landsturmpflichtiger beim Landsturm-Infanterie-Bataillon Guben III/10, Rekruten-Depot, ein zweites Mal eingezogen. Am nächsten Tag Einlieferung ins Lazarett und Zusammenlegung mit Schwerverletzten von der Front. Am 23. Februar Überbringung in die Nervenheilanstalt Görden bei Brandenburg/Havel. Von dort am 27. April beurlaubt und nach einer ärztlichen »Idiotenprüfung« am 20. Mai endgültig als dauernd kriegsunbrauchbar entlassen.

Zusammen mit John Heartfield arbeitet Grosz an Propagandafilmen für die Militärische Bildstelle und die Ufa.

In den Monaten Juli bis Oktober entsteht das Gemälde »Der Abenteurer« (heute verschollen; Kat. IX.11). Am 25. Oktober beginnt Grosz die Arbeit an einem weiteren Hauptwerk, dem Gemälde »Widmung an Oskar Panizza« (fertiggestellt im Juni 1918; Kat. IX.13).

George Grosz, Straße, 1917, Lithographie. Blatt 2 aus der »Kleinen Grosz Mappe«

Meine Nerven gingen entzwei, ehe ich dieses Mal nah Front verweste Leichen und stechenden Draht sah – vorerst hat man mich unschädlich gemacht, interniert, zur speziellen Begutachtung meiner immer noch in Frage kommenden Dienstunfähigkeit. Die Lage ist die: entweder man schickt mich d. u. at home, oder aber wieder retour zur Landesstürmetruppe nach Groß-Brensen bei Guben! Das bedeutet dann abermals den Zusammenbruch! ... Die Nerven, jede kleinste Faser, Abscheu, Widerwillen – nun meinetwegen krankhaft – jedenfalls totales Versagen, selbst allmächtigstem Paragraphenzwang gegenüber.

Aus einem Brief von George Grosz an Otto Schmalhausen aus dem Lazarett Görden, 15. März 1917.

George Grosz, Erinnerung an New York, 1917, Lithographie. Blatt 1 aus der »Ersten George Grosz-Mappe«

Auf Grosz' Bildern blickt man nicht wie üblich von drinnen durch das Fenster in die Vorstadt oder Provinz sondern, umgekehrt, von draußen hinein durchs Fenster zu zänkischen oder sentimental verliebten Kleinstädtern. Alte Jungfern, die ihren Blumentopf begießen, Geizhälse mit ihren Geldtruhen, kokette Mädchen, die sich mit entblößtem Busen kämmen oder die Zähne putzen, eine eifersüchtige Frau, hochschwanger, die ihren Mann mit dem Pantoffel traktiert, lauter solchen Alltag kann man da sehen. Grosz verfügt über eine unheimliche Skala von Rots. Wollusthitze, schwüler Purpur, geiles Scharlachrot, blaudunkles Höllenrot ... Grosz hat auch manchen Lustmord getuscht: unter Mackartbuketts, künstlichen Strohpalmen und ganz eigenartigem Zimmergestrüpp! Das Rot der Blutflecken und Spuren verrankt sich mit den Arabesken der unechten Genueser Damasttapete. Mondhaft blau und auch grün sind bei ihm oft außer den Bogenlampen die Gesichter von Börsianern und Wirtshauskartenspielern: man spricht vielleicht einmal wieder von saturngrünen Fratzen mit dem Kainsmal auf der Stirn.

Aus: Theodor Däubler: George Grosz, in: Das Kunstblatt, März 1917, Heft 3.

Literatur

A.
»Erste George Grosz-Mappe«. Mappenwerk mit 9 Lithographien, Berlin: Heinz Barger Verlag.
»Kleine Grosz Mappe«. Mappenwerk mit 20 Lithographien, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag.
B.
Wieland Herzfelde: »Sulamith«, Umschlagzeichnung von George Grosz, Kriegsdruck der Cranach-Presse Weimar, Berlin: Heinz Barger Verlag; »Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917«, 4 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Verlag Neue Jugend.

Titel der vierseitigen Prospektbeilage zur »Kleinen Grosz Mappe«, 1917

George Grosz und Eva Peter, Berlin, 1918

1918

Verkauf der Gemälde »Feiertag« und »Mondnacht« an die Sammlerin Ida Bienert in Dresden. Im Mai Verkauf des Gemäldes »Widmung an Oskar Panizza« an den Sammler Eugen Kirchhoff in Wiesbaden.

Grosz schließt am 21. August mit der Münchner Galerie »Neue Kunst/Hans Goltz« einen Vertrag über den Alleinvertrieb seiner Werke ab (1920 erneuert, 1922 von Grosz aufgekündigt).

Im Oktober Umzug nach Berlin-Wilmersdorf in das Gartenhaus-Atelier, Nassauische Straße 4. Auch nach weiteren Umzügen in größere Wohnungen hat Grosz dieses Gartenhaus als Atelier bis zu seiner Übersiedlung in die USA im Jahr 1933 behalten.

In den Monaten August bis November entsteht eines der Hauptwerke von Grosz, das Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen« (heute verschollen; Kat. IX.17). Weitere wichtige Gemälde entstehen, deren Verbleib zum großen Teil ebenfalls unbekannt ist.

Literatur
B.
»Wieland. Kalender für das Jahr 1919«, Wieland. Deutsche Monatsschrift, Heft 10, 1918/19, Umschlagzeichnung und 12 farbige Kalenderblätter von George Grosz.

Willy Römer, 5. 1. 1919, Berlin

1919

Im Verlauf des Spartakusaufstands dringen Soldaten in das Atelier von Grosz ein, um ihn zu verhaften. Aufgrund eines falschen Ausweises kann Grosz seine Identität vertuschen, entkommt und taucht für einige Tage in Berlin unter.

Ende März erscheint die von Wieland Herzfelde verfaßte und mit einer Titelzeichnung von Grosz versehene Broschüre »Schutzhaft« im Malik-Verlag (Abb. S. 248) mit der bedrückenden Schilderung seiner Verhaftung und Inhaftierung wegen der Veröffentlichung der satirischen Zeitschrift »Jedermann sein eigner Fussball« (nur eine Nummer, 15. Februar, Abb. S. 136). Noch drei weitere politisch radikale und satirische Zeitschriften erscheinen, ebenfalls in Berlin, unter wesentlicher Mitarbeit von Grosz: »Die Pleite« (1919–1924), »Der Gegner« (1919–1924) und »Der blutige Ernst« (1919).

Grosz wird Mitglied der Kommunistischen Partei Deutschlands (Austritt 1923 nach seiner Rußland-Reise 1922).

Für Walter Mehrings satirisches Marionettenspiel »Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang« im Kabarett »Schall und Rauch« entwirft Grosz die Marionetten (vgl. S. 193).

Bekanntschaft mit dem amerikanischen Schriftsteller Ben Hecht in Berlin.

Titelzeichnung für die Sondernummer 4 »Der Schieber« der Zeitschrift »Der blutige Ernst«, 1919

Eine aktive Kunst muß stark gegenständlich sein. So schlagend, daß sie der Einfachste versteht. Und heute so zersetzend, so aufpeitschend, daß Gefährlichkeit und Verächtlichkeit nicht stärker erregen können – einfach politische Malerei oder Zeichnung. Etwa Militär mit Orden, Kriegspfarrer mit Segen und Goethe-Professor mit Stock zur scheußlichen Trinität zu Füßen des Spießers vereint im Bilde »Deutschland, ein Wintermärchen«. Die Gestalten des George Grosz sind unverkennbar; die grauenhaft deformierten Schädel der Militärs, auf einer Straße tierische Nacktheiten von Bürgern, Gemeinheiten der Gesinnung ins Gesicht verlegt, beim Proleten der Hunger, verbissener Haß, beim Weib oft der Totenschädel, Tiere dazwischen, Klauen, Krallen – entdeckte Geheimnisse ...
Aus: Alfred Salmony: George Grosz, in: Das Kunstblatt, 1920, Heft 4.

Ausstellungen
Beteiligung:
»Herbst 1919. V. Gesamtausstellung«, Neue Kunst/Hans Goltz, München, September/Oktober (»Der Abenteurer« und »John, der Frauenmörder«).

Literatur
B.
Wieland Herzfelde: »Schutzhaft. Erlebnisse vom 7. bis 20. März 1919 bei den Berliner Ordnungstruppen«, Titelzeichnung von George Grosz, Berlin: Der Malik-Verlag; Edgar Firn (Dr. Karl Döhmann): »Bibergeil. Pedantische Liebeslieder«, Titelzeichnung von George Grosz, Flugblatt des Verlages A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf (Abb. S. 253); Walter Mehring: Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang«, Umschlag und 3 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Fürstner.

1920

Zusammen mit John Heartfield veröffentlicht Grosz unter der Überschrift »Der Kunstlump« in der satirischen Zeitschrift »Der Gegner« ein Pamphlet gegen Oskar Kokoschka. Anlaß ist dessen offener Brief an die Einwohnerschaft Dresdens (während der Putschtage hatte am 15. März bei Schießereien vor dem Zwinger eine Kugel ein Bild von Rubens getroffen). Kokoschka führt darin unter anderem aus, daß »später das

deutsche Volk im Ansehen der geretteten Bilder mehr Glück und Sinn finden [werde] als in sämtlichen Ansichten der politisierenden Deutschen von heute«.
Im April/Mai erste Einzelausstellung in der Galerie Neue Kunst/Hans Goltz, München.
Am 22. Mai in Berlin Heirat mit Eva Peter (geboren in Berlin, 25. 3. 1895), von Grosz liebevoll Daum und Maud genannt. Umzug vorübergehend in die Belle-Alliance-Straße 47 bis zum Einzug in eine eigene Wohnung in Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 201, im darauffolgenden Jahr.

George Grosz, rechts stehend, im Ausstellungsraum der »Ersten Internationalen Dada-Messe«, Berlin, 1920. Im Hintergrund das Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen« von Grosz

Vom 30. Juni bis zum 25. August wird in Berlin in der Kunsthandlung Dr. Otto Burchard die »Erste Internationale Dada-Messe« abgehalten. Veranstalter sind »Propagandada Marschall G. Grosz«, »Dadasoph« Raoul Hausmann und »Monteurdada« John Heartfield. Unter den im vierseitigen Katalog-Prospekt ausgewiesenen 174 Exponaten ist Grosz mit dem Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen«, zahlreichen Zeichnungen sowie mit gemeinsam mit John Heartfield geschaffenen Montagen vertreten, auch die gerade im Malik-Verlag publizierte Mappe »Gott mit uns« liegt in der Ausstellung aus. Die aus neun Photolithographien bestehende Mappe, die Soldaten, Offiziere und Militärgeschehen in wenig schmeichelhafter Weise darstellen, bringt Grosz und dem Verleger Wieland Herzfelde einen Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr ein. Die Verhandlung, in der die Staatsanwaltschaft für Grosz und Herzfelde je eine Haftstrafe von sechs Wochen Gefängnis beantragt hatte, endet 1921 mit einer Geldstrafe für Grosz und Herzfelde und einem Freispruch für die anderen Angeklagten.

Für George Bernard Shaws Bühnenstück »Caesar und Cleopatra« entwirft Grosz die Kostüme.

Die heutige Kunst ist abhängig von der bürgerlichen Klasse und stirbt mit ihr. – Der Maler, ohne daß er es vielleicht will, eine Banknotenfabrik und Aktienmaschine, deren sich der reiche Ausbeuter und ästhetische Fatzke bedient, um sein Geld mehr oder weniger lukrativ anzulegen und vor sich und der Gesellschaft als Förderer der Kultur, die auch danach ist, dazustehen. Es ist ein Irrtum, zu glauben, wenn einer Kreisel malt, Kuben oder tiefseelisches Gewirre – er sei dann, vielleicht im Gegensatz zu Makart, revolutionär. Seht Euch Makart an; er ist ein Maler der Bourgeoisie, er malte ihre Sehnsüchte, ihre Inhalte und ihre Hysterie, und Ihr? – Was seid Ihr anders als klägliche Trabanten derselben Bourgeoisie; Eure snobistischen Ideen, Eure eigenartigen Gedanken, von wem bezieht Ihr sie? – – Arbeitet Ihr etwa für das Proletariat, das der Träger der kommenden Kultur sein wird? Versucht Ihr die Ideenwelt der Proletarier zu erleben und zu erfassen und den Ausbeutern und den Niederhaltern entgegenzustellen? ... fragt Ihr Euch nicht, ob es nicht endlich an der Zeit ist, mit Euren perlmutternen Dekorationen aufzuhören? Ihr gebt vor, zeitlos zu sein, und über den Parteien zu stehen ... Ihr gebt vor, für den Menschen zu schaffen – wo ist der Mensch?!! Was ist Eure schöpferische Indifferenz und Euer abstraktes Gefasel von der Zeitlosigkeit anders als eine lächerliche, nutzlose Spekulation auf die Ewigkeit. Eure Pinsel und Federn, die Waffen sein sollten, sind leere Strohhalme. Geht aus Euren Stuben heraus, ..., hebt Eure individuelle Absperrung auf, laßt Euch von den Ideen der arbeitenden Menschen erfassen und helft Ihnen im Kampf gegen die verrottete Gesellschaft. Dies schreibe ich an Stelle der so beliebten, immer und immer wieder gewünschten biographischen Notizen. Es war mir wesentlicher, Erkenntnisfakten und allgemein gültige Forderungen aus den Erfahrungen meines Lebens zu geben, als all die dummen, äußerlichen Zufälligkeiten meines Lebens aufzuzählen, wie es sind: der Geburtstag, Familientradition, Schulbesuch, erste Hose, Künstlers Erdenwallen von der Wiege bis zum Grabe, Schaffensdrang und -rausch, erster Erfolg usw. usw. Das Getue um das eigene Ich ist vollkommen belanglos.
Berlin, den 16. August 1920.
George Grosz
Aus: George Grosz: Statt einer Biographie, in: Willi Wolfradt: George Grosz, Leipzig 1921 (Bibliothek der Jungen Kunst, Band 21).

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»George Grosz«. 59. Ausstellung der Galerie Neue Kunst/Hans Goltz, April – Mai. Als Katalog erscheint: Der Ararat. Erstes Sonderheft: George Grosz (10 Gemälde, 11 Aquarelle, 40 Zeichnungen, 40 Graphiken).
Beteiligung:
»Erste Internationale Dada-Messe«, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlin, 30. 6. – 25. 8.

Literatur
A.
George Grosz: »Gott mit uns. Politische Mappe«. Mappenwerk mit 9 Photolithographien, Berlin: Der Malik-Verlag.
B.
Richard Huelsenbeck: »Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus«, Einbandentwurf von George Grosz, Berlin: Der Malik-Verlag/Abteilung Dada; Richard Huelsenbeck: »Phantastische Gebete«, Umschlag und 11 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Der Malik-Verlag/Abteilung Dada; Richard Huelsenbeck: »Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs«, mit 3 Ausschnitten aus dem Gemälde »Deutschland, ein Wintermärchen« und einer Zeichnung von George Grosz, Berlin: Der Malik-Verlag; Wieland Herzfelde: »Tragigrotesken der Nacht. Träume«, mit farbigem Einbandentwurf und 22 Zeichnungen von George Grosz, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Bruno Schönlank: »Sonniges Land. Kindergedichte«, farbiger Umschlag und 5 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Verlag Paul Cassirer.

Sondernummer der Zeitschrift »Der Ararat«, die gleichzeitig als Ausstellungskatalog der ersten Einzelausstellung von Grosz in der Kunsthandlung Neue Kunst/Hans Goltz, München, diente, April – Mai 1920

Titelzeichnung für die Mappe »Gott mit uns«, 1920

1921

In dem ersten Prozeß gegen Grosz vor der 1. Strafkammer des Landgerichts II in Berlin wird Grosz am 20. April wegen Beleidigung der Reichswehr zu einer Geldstrafe von 300 Mark und der Verleger Wieland Herzfelde von 600 Mark verurteilt. Das Gericht verfügt ferner die Einziehung und Vernichtung der Druckplatten der Mappe »Gott mit uns« und spricht dem Reichswehrministerium die Publikationsbefugnis zu.

Bezug der Wohnung Hohenzollerndamm 201 in Berlin-Wilmersdorf (bis 1928).

Zusammen mit John Heartfield fertigt Grosz Trickzeichnungen für die Colonia Filmgesellschaft in Berlin.

Auf der Dada-Messe, die Anfang Juli bis August in Berlin stattfand, war unter anderem auch die Mappe »Gott mit uns« von George Grosz ausgelegt. Ein Hakenkreuzritter, der sich mit dem Dadaismus beschäftigen wollte, kam eines Tages auf den Einfall, sich die Mappe anzusehen. Er kam und ging auch wieder. Er hatte genug. Tags darauf erzählt er seinen lieben Teutonen in der »Deutschen Tageszeitung«: »Als ich in die freie Luft trete, habe ich die Empfindung, daß ein gewisser Teil Menschen zu viel in Deutschland ist (ganz unsere Meinung! Die Red.), daß Deutschland sich ihrer entledigen muß, will es nicht selbst zugrunde gehen. Denn es liegt System in diesem Beginnen. Mag sein, daß die Künstler selbst verrückt sind, daß sie als Idioten keinen Anspruch auf normale Beurteilung haben; aber die Drahtzieher, die dahinter stecken, die sind es, die das stete, konsequent fortgesetzte Verbrechen am deutschen Volke begehen. Es liegt System darin, das deutsche Gemüt, das deutsche Herz und die deutsche Seele mit Gewalt zu vergiften; es liegt System darin, dem Volke jedes nationale Gefühl, jede Tradition, jeden Stolz auf die Taten seiner Väter zu nehmen ...; es liegt System darin, wenn alles, was uns groß gemacht hat, und trotz mancher Fehler doch das Volksganze darstellte, in widerlichen Morast herabgezogen wird; es liegt System darin, im deutschen Volk den Wehrgedanken auszurotten; es liegt System darin, wenn in unserem Volke gerade jetzt, wo es die Hilfe der inneren Gesundung so dringend braucht, alles, was es an Wehrhaftigkeit, Mannesmut, Pflichtgefühl, Unterordnung, Opferfreude besitzt, vernichtet werden soll. ...« Der Mann hat uns verstanden.

Aus: Deutsch-Holländische Kulturaktion, in: Der Gegner, 2. Jg., 1920/21, Heft 4.

Ausstellungen

Einzelausstellung:

Graphisches Kabinett, Bremen, Januar (Gemälde, Aquarelle, Zeichungen, Lithographien); Kestner-Gesellschaft, Hannover, Februar (Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen).

Literatur

A.

George Grosz: »Im Schatten«. Mappenwerk mit 9 Photolithographien, Berlin: Der Malik-Verlag; George Grosz: »Das Gesicht der herrschenden Klasse«. 55 politische Zeichnungen, Kleine revolutionäre Bibliothek, Bd. 4, 1.–12. T., Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag (13.–25. T., 3. erweiterte Auflage mit farbigem Umschlag und 57 Zeichnungen, Berlin 1921).

Titelzeichnung für »Das Gesicht der herrschenden Klasse«, 1921

Titelzeichnung für die Mappe »Im Schatten«, 1921

B.

Martin Andersen Nexö: »Die Passagiere der leeren Plätze. Ein Buch in 14 Erzählungen und einem Vorspiel«, Umschlag und 12 Zeichnungen von George Grosz, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Alphonse Daudet: »Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon«, neu übersetzt von Klabund, mit farbiger Umschlagzeichnung und Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Erich Reiss Verlag (Abb. S. 250); Richard Huelsenbeck: »Dr. Billig am Ende. Ein Roman«, mit 8 Zeichnungen von George Grosz, München: Kurt Wolff Verlag; Franz Jung: »Die rote Woche. Roman«, mit 9 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Der Malik-Verlag; Franz Jung: »Proletarier. Erzählung«, Einbandentwurf von George Grosz, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Alfred Richard Meyer: »Munkepunke Dionysos. Groteske Liebesgedichte«, mit 6 Lithographien von George Grosz, aus der Reihe »Das geschriebene Buch«, Berlin: Verlag Fritz Gurlitt; Hermynia von Zur Mühlen: »Was Peterchens Freunde erzählen. Märchen«, mit 6 Zeichnungen von George Grosz, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Hans Reimann: »Sächsische Miniaturen«, Umschlag und 14 Zeichnungen von George Grosz, Leipzig: Verlag Der Drache (6.–15. T., Hannover: Paul Steegemann Verlag 1921, 21.–23. T. 1924, 27.–30. T. 1928, 31.–33. T. mit neuem Titel: »Die Gadze«, 1932); Upton Sinclair: »100%. Roman eines Patrioten«, mit 10 Zeichnungen von George Grosz, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Willi Schuster: »Der Dank des Vaterlandes«, farbiger Umschlag und 4 Zeichnungen von George Grosz, Leipzig – Berlin: Frankes Verlag GmbH; I. B. Neumann's Bilderhefte, Nr. 4, mit 8 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Verlag Graphisches Kabinett.

C.

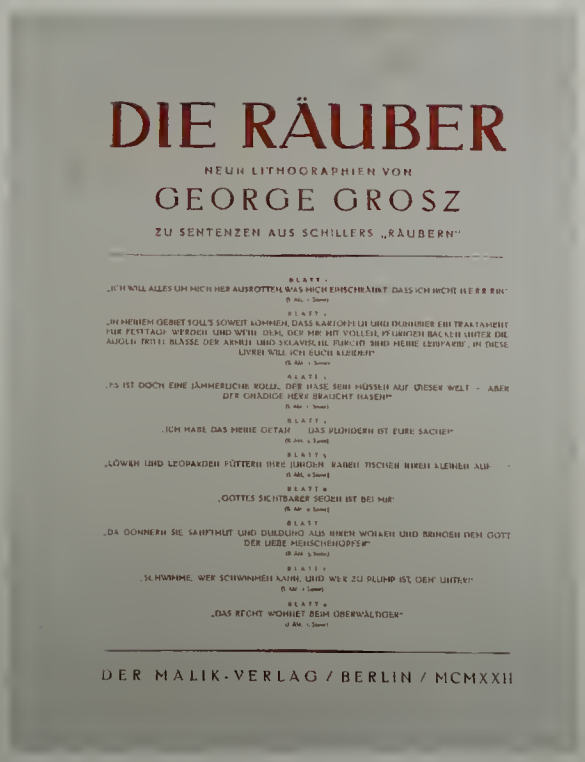
»George Grosz«, mit einer Einleitung von Hi Simons, 2 farbigen Umschlagzeichnungen und 12 Zeichnungen von George Grosz, Musterbook I, Chicago: Musterbookhouse.

1922

Fünfmonatige Rußland-Reise mit Martin Andersen Nexö. Nexö soll ein Buch über Rußland schreiben und Grosz die Illustrationen für den Text schaffen. Die Reiseroute führt von Dänemark aus über Nord-Norwegen, Vardö in Finnland, Murmansk und Karelien nach Leningrad und dann nach Moskau. Audienz bei Lenin im Kreml, Zusammentreffen mit Leo Trotzki. Grosz und Nexö entfremden sich auf der Reise, das geplante Buch ist nie erschienen. Die Erfahrungen der Rußland-Reise bestärken das Mißtrauen von Grosz gegen jedwede diktatorische Obrigkeit und veranlassen ihn, 1923 aus der Kommunistischen Partei Deutschlands auszutreten.

Grosz liefert an den Düsseldorfer Kunsthändler Alfred Flechtheim Zeichnungen zur Veröffentlichung in dessen Zeitschrift »Der Querschnitt« (bis 1933).

Der Mensch ist nicht gut – sondern ein Vieh! Die Menschen haben ein niederträchtiges System geschaffen – ein Oben und ein Unten. Einige wenige verdienen Millionen, während Abertausende knapp das Existenzminimum haben. In Südamerika heizt man die Lokomotiven mit Korn, in Rußland sterben Viele, Viele vor Hunger. Da wird von Kultur geredet und über Kunst debattiert – oder ist vielleicht der gedeckte Tisch, die schöne Limousine, die Bühne und der bemalte Salon, die Bibliothek oder die Bildergalerie, die sich der reiche Schraubengroßhändler auf Kosten seiner Sklaven leistet, ist das viel-



Inhaltsverzeichnis der Mappe »Die Räuber«, 1922

»Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer«. Blatt 7 der Mappe »Die Räuber«, 1922, Photolithographie

leicht keine Kultur? Was hat das aber nur mit »Kunscht« zu tun? Eben das, daß viele Maler und Schriftsteller, mit einem Wort, fast alle die sogenannten »Geistigen«, diese Dinge immer noch dulden, ohne sich klar dagegen zu entscheiden. Heute, wo es gilt auszumisten!... wo es gilt, gegen all diese schäbigen Eigenschaften, diese Kulturheuchelei und all diese verfluchte Lieblosigkeit vorzugehen. Es herrscht der Glaube an die allein seligmachende Privatinitiative. Diesen Glauben mit erschüttern zu helfen, und den Unterdrückten die wahren Gesichter ihrer Herren zu zeigen, gilt meine Arbeit. George Grosz
Aus: Vorwort zum Katalog der Ausstellung »George Grosz«, Galerie von Garvens, Hannover.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»George Grosz«, Galerie Neue Kunst/Hans Goltz, München; Galerie von Garvens, Hannover, April (10 Gemälde, 7 Collagen, 27 Aquarelle, 56 Zeichnungen und Graphik).

Literatur
A.
»Die Räuber«. Neun Photolithographien von George Grosz zu Sentenzen aus Schillers »Räubern«, Berlin: Der Malik-Verlag; George Grosz: »Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen«, Berlin: Der Malik-Verlag.
B.
Yvan Goll: »Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama«, mit 3 Figurinen von George Grosz, Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag; Felix Gasbarra: »Preussische Walpurgisnacht. Groteskes Puppenspiel«, mit einer Zeichnung von George Grosz, Sammlung revolutionärer Bühnenwerke, Bd. 9, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Oskar Maria Graf: »Zur freundlichen Erinnerung. Acht Erzählungen«, mit farbigem Umschlag von George Grosz, Reihe Unten und Oben, Bd. 1, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag; Oskar Kanehl: »Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914–18«, Umschlagzeichnung von George Grosz, »Die Aktions-Lyrik«, hg. v. Franz Pfemfert, Berlin-Wilmersdorf: Verlag der Wochenschrift »Die Aktion«; Oskar Kanehl: »Steh auf, Prolet!«, Umschlag und 6 Zeichnungen von George Grosz, Kleine revolutionäre Bibliothek, Bd. 12, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag (Abb. S. 253); Hans Reimann: »Das Paukerbuch. Skizzen vom Gymnasium«, Umschlag von George Grosz, Hannover – Leipzig: Paul Steegemann Verlag; Hans Reimann: »Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim«, Umschlag und 32 (30 sic!) Zeichnungen von George Grosz, Hannover: Paul Steegemann Verlag.
C.
Mynona (Salomo Friedlaender): »George Grosz«, Umschlag und 37 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, Künstler der Gegenwart, Bd. 3, Dresden: Rudolf Kaemmerer Verlag.

1923

Aus der Mappe »Ecce Homo« werden am 25. April 7 Farb- und 27 Schwarzweiß-Abbildungen beschlagnahmt, und es wird am 3. Dezember Anklage gegen Grosz, Julian Gumperz und Wieland Herzfelde wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften erhoben. In der Verhandlung vor der 6. Strafkammer des Landgerichts III, Berlin, am 16. Februar 1924 werden die drei Angeklagten zu je 500 Mark Geldstrafe verurteilt.
Grosz beantragt beim Polizeirevier Berlin-Wilmersdorf einen Waffenschein: »... bin schon mehrfalls angefallen worden, so daß ich zur Sicherheit einen kleinen Taschenrevolver brauche«. Dem Gesuch wird stattgegeben.
Grosz tritt aus der Kommunistischen Partei Deutschlands aus. Trotzdem be-

Titelzeichnung für »Abrechnung folgt!«, 1923

sucht er bis in die zwanziger Jahre hinein Arbeiter-Versammlungen der KPD in Spandau und liefert Beiträge für die satirische kommunistische Arbeiterzeitung »Der Knüppel« (1923–1927).
Auf Einladung des jungen Sammlers und Mäzens Dr. Felix J. Weil verbringen Grosz und seine Frau im Sommer mehrere Wochen in dem von Weil angemieteten Castello Brown in Portofino an der italienischen Riviera. Alfred Flechtheim wird der Kunsthändler von Grosz.
Für die Uraufführung von Georg Kaisers Volksstück »Nebeneinander« entwirft Grosz die Bühnenbilder und Kostüme (Premiere am 3. November im »Berliner Lustspielhaus«).

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Kunsthandlung Würthle, Wien (eine Filiale der Galerie Flechtheim in Düsseldorf; 137 Arbeiten auf Papier).

Literatur
A.
George Grosz: »Ecce Homo«. 84 Zeichnungen und 16 Aquarelle im Siebenfarben-Offsetdruck (5 verschiedene Ausgaben), Berlin: Der Malik-Verlag; George Grosz: »Abrechnung folgt! 57 politische Zeichnungen«, farbiger Umschlag und 57 Zeichnungen, Kleine revolutionäre Bibliothek, Bd. 10, Berlin: Der Malik-Verlag.
B.
Alfred Richard Meyer: »Lady Hamilton oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson«, mit 8 Photolithographien von George Grosz, Berlin: Fritz Gurlitt Verlag; Peter Schnur: »Die Hütte«, farbiger Umschlag von George Grosz, Reihe Unten und Oben, Bd. 2, Berlin-Halensee: Der Malik-Verlag.

George Grosz und Mac Orlan in Paris, 1924

1924

Im Frühjahr reisen Grosz und seine Frau nach Frankreich. Aufenthalt in Paris vom 21. April bis zum 25. Mai. Zusammentreffen mit Frans Masereel, Jules Pascin, Kurt Tucholsky und mit Pierre Mac Orlan, für dessen Buch »Port d'Eaux-Mortes« Grosz Lithographien entwirft (erschienen 1926).

Im Juni verbringt Grosz mehrere Wochen im ländlichen Adelsbach bei Salzbrunn in Schlesien mit dem Vorhaben, Tiere zu zeichnen (»Schweine, Schafe und Kälber«).

George Grosz und seine Frau Eva in Paris. Photo, 1924

George Grosz und die Brüder Herzfelde, Hohenzollerndamm 201, Berlin, 1924

Die Sommermonate verlebt Grosz im Ostseebad Sohrenbohm bei Köslin.

Im November erste Ausstellung in Paris.

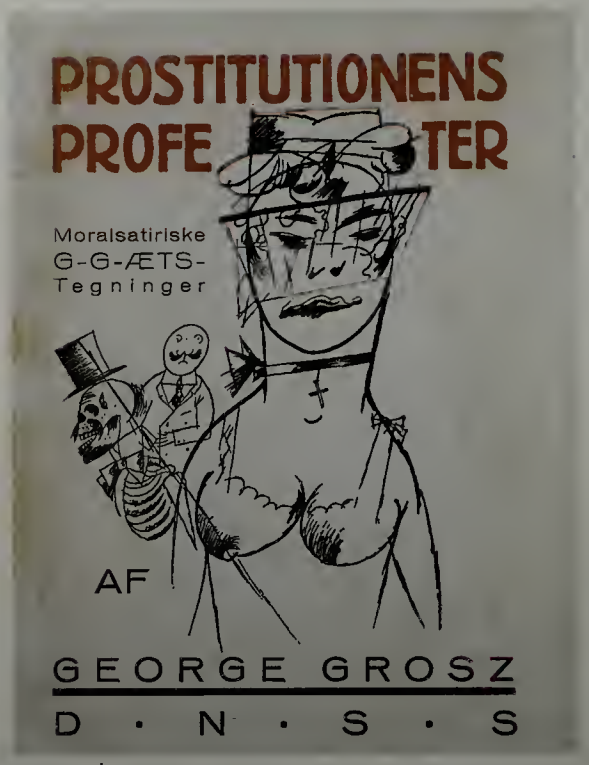
Die Kunsthalle Mannheim erwirbt das Gemälde »Metropolis« von 1916/17 (1937 beschlagnahmt, heute Sammlung Thyssen-Bornemisza; Kat. IX.8).

Für George Bernard Shaws Bühnenstück »Androklus und der Löwe« entwirft Grosz die Kostüme (vgl. Abb. S. 194), ebenso zu Yvan Golls satirischem Drama »Methusalem« (Kat. VI.2, Abb. S. 192), die jedoch bei der Uraufführung am 13. Oktober im »Dramatischen Theater«, Berlin, nicht verwendet wurden.

Der Dadaismus war keine ideologische Bewegung, sondern ein organisches Produkt, entstanden als Reagens auf die Wolkenwanderer-Tendenzen der sogenannten heiligen Kunst, die über Kuben und Gotik nachsann, während die Feldherren mit Blut malten. Der Dadaismus zwang die Kunstbeflissenen, Farbe zu bekennen. Was taten die Dadaisten? Sie sagten, es ist egal, ob man irgend ein Gepuste von sich gibt – oder ein Sonett von Petrarca – oder Rilke – ob man Stiefelabsätze vergoldet oder Madonnen schnitzt – geschossen wird doch, gewuchert wird doch, gehungert wird doch, gelogen wird doch, wozu die ganze Kunst. War sie nicht der Gipfel des Betrugs – wo sie uns geistige Werte vorgaukelte – war sie nicht der Gipfel der Lächerlichkeit, wo sie sich ernst nahm, aber niemand sie. Hände weg von der heiligen Kunst – schrien die Gegner des Dadaismus. Warum vergaßen die Herren es, zu schreien, als man auf ihre Kunstdenkmäler schoß, ihre Kollegen vergewaltigte und ermordete? Was faselten sie von Geist, wo es doch nur einen Geist gab, den der Presse, die schrieb: Zeichnet Kriegsanleihe!
Aus: George Grosz: Abwicklung, in: Das Kunstblatt, Februar 1924, Heft 2.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Galerie Joseph Billiet & Cie, Paris, 14. 11.–3. 12. (11 Aquarelle, 15 Zeichnungen, 6 Lithographien).

Literatur
B.
Etienne de la Boëtie: »Über freiwillige Knechtschaft«, farbiger Umschlag von George Grosz, Malik-Bücherei, Bd. 13, Berlin: Der Malik-Verlag; George Grosz: »Prostitutionens Profeter«, Umschlag und 24 Zeichnungen von George Grosz, Kopenhagen: D.N.S.S. (Copyright: Der Malik-Verlag, Berlin).



Titelzeichnung für »Prostitutionens Profeter«, 1924

C.
Italo Tavolato: »George Grosz«, mit 32 Zeichnungen, Rom: Valori Plastici.

1925

Wiederaufnahme der Ölmalerei. In diesem und in dem darauffolgenden Jahr entstehen zahlreiche Porträts und einige Straßenszenen der Großstadt Berlin.

Von Juni bis August Frankreich-Reise, Besuch bei Frans Masereel in Boulogne-sur-Mer und Aufenthalte in der Bretagne und in Paris.

George Grosz mit Terrier »Dubb« und Rudolf Schlichter auf dem Balkon der Wohnung Hohenzollerndamm 201, Berlin, 1925

Im September Zusammentreffen mit Max Pechstein in Leba, Pommern, danach Reise nach Korsika und erneuter mehrwöchiger Aufenthalt in Paris.
Die Kunsthalle Mannheim erwirbt von Grosz das von ihm für die Ausstellung »Neue Sachlichkeit« zur Verfügung gestellte Gemälde »Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse« von 1925 (1937 beschlagnahmt, 1951 zurückerworben; Kat. IX.23).

Als ich begann, die Welt bewußt zu erleben, entdeckte ich bald, daß es mit der Buntheit, dem Glanze des Lebens und vor allem mit meinen Mitmenschen nicht weit her war. Damals war ich verschwommener Idealist und noch recht romantisch, fühlte mich einsam und schloß mich ab. Unwissend, überschätzte ich Kunst und kam zu ganz schiefen Gesichtswinkeln. An beiden Augen hatte ich Scheuklappen. Die Menschen haßte ich ... Meine damaligen Zeichnungen waren der Niederschlag dieser Haßstimmung. Ich zeichnete z.B. einen Stammtisch im Bierhaus Siechen, wo die Menschen wie dicke rote Fleischmassen in graue häßliche Säcke gepreßt saßen ... Damals, vor dem Kriege, plante ich ein großes dreibändiges Werk: »Die Häßlichkeit der Deutschen« ... Der Ausbruch des Krieges machte mir klar, daß die Masse, die unter der Suggestion der Presse und des militärischen Gepränges begeistert durch die Straßen zog, willenlos war. Der Wille der Staatsmänner und Generale beherrschte sie. Auch über mir spürte ich diesen Willen, war aber nicht begeistert, da ich die individuelle Freiheit bedroht sah, in der ich bis dahin lebte. Ich wünschte, in Distanz von den Menschen und ihren Einrichtungen meinen Bedürfnissen zu leben – nun lief ich Gefahr, zur militärischen Gemeinschaft mit den mir so verhaßten Menschen gezwungen zu werden. Mein Haß konzentrierte sich auf die, die mich dazu zwingen wollten.
Aus: George Grosz und Wieland Herzfelde: Die Kunst ist in Gefahr, Berlin: Der Malik-Verlag 1925.

Ausstellungen
Beteiligung:
»Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus«, Städtische Kunsthalle Mannheim, 14. 6. – 13. 9. (7 Gemälde); »Neue Sachlichkeit. Ausschnitt aus der deutschen Malerei seit dem Expressionismus«. Zusammengestellt von der Städtischen Kunsthalle Mannheim (veränderte Konzeption gegenüber der Mannheimer Ausstellung); Kunsthütte zu Chemnitz, Städtisches Museum, Chemnitz, 13. 12. 1925–17. 1. 1926 (6 Gemälde, 7 Aquarelle); »Internationale Kunstausstellung«, Zürich.

Literatur
A.
George Grosz: »Der Spiesser-Spiegel. 60 Berliner Bilder nach Zeichnungen mit einer Selbstdarstellung des Künstlers«, Umschlag und 60 Zeichnungen von George Grosz, Dresden: Carl Reissner Verlag (zweite Auflage 1932, Neuausgabe 1955).
B.
George Grosz und Wieland Herzfelde: »Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze«, farbiger Umschlag und 2 Zeichnungen von George Grosz, Malik-Bücherei, Bd. 3, Berlin: Der Malik-Verlag (russische Ausgabe: Moskau – Leningrad 1926); Heinrich Mann: »Kobes«, mit 10 Zeichnungen von George Grosz (begonnen 1924), Berlin: Propyläen-Verlag; Max Herrmann: »Die Begegnung. Vier Erzählungen«, farbiger Umschlag von George Grosz, Berlin: Elena Gottschalk Verlag (Abb. S. 250); Upton Sinclair: »Die Hölle. Drama in vier Aufzügen mit Kino-Einlagen«, farbiger Umschlag von George Grosz, Berlin: Der Malik-Verlag; »George Grosz«, AS, 1. Jg., Heft 1, Umschlag und 13 Abbildungen, Tokyo.

1926

Zusammen mit Maximilian Harden, Wilhelm Herzog, Max Pechstein und Erwin Piscator gründet Grosz den »Club 1926 e.V.«, eine Gesellschaft für Politik, Wissenschaft und Kunst.
Für die Uraufführung von Paul Zechs Drama »Das trunkene Schiff« fertigt Grosz die Hintergrundprojektionen (Premiere am 21. Mai in der »Volksbühne«, Berlin, unter der Regie von Erwin Piscator; vgl. Abb. S. 197).
Geburt des ersten Sohnes Peter Michael am 22. Mai in Berlin.
Grosz verbringt die Sommermonate in Leba, Pommern, an der Ostsee, in der Nähe seiner Heimatstadt Stolp. Dort wiederholtes Zusammentreffen mit Max Pechstein.
Zeichnungen für den »Simplicissimus« (bis 1932).
Grosz stellt eines seiner Hauptwerke fertig, das Gemälde »Stützen der Gesellschaft« (Kat. IX.31).

George Grosz in seinem Berliner Atelier, um 1927

Die Gewalt des Krieges zerschoß das Meiste an artistischer Willkür. Dieser Riß zerklaffte eine Generation von Dichtern, die fast unbeachtet ihre Vorkriegsliteratur bestatteten. Krieg und Not hatten die geistigen Bedürfnisse und Zustände zwingend vereinfacht, und so vergaß eine Generation ihre Jugend. Die Cäsur des Krieges war zu dick gewesen. Die Leistung einer Jugend wurde im Massenbegräbnis zerkalkt ... Damals fragte Grosz, was Malerei von Inhalt und Tempo dieser Zeit fixieren könnte ... Grosz zerlöcherte mit lucidem Haß die polierte Fassade des Zeitgenossen, er wies Oskar und Fränzi ohne gesellschaftliche Allure, mit und ohne Hemd. Grosz zeichnete die Pathologie heutigen Gesindels. Zeichnender Pessimismus, mitunter in transparente Farbe verglast. Figuren durchschneiden sich wie röntgenzerleuchtet, das flieht durcheinander hindurch. Ein Stück Kontur und in ihm transparent gewordener Defekt. Das Simultané, ein moralisches Mittel, eines die Szene zu vernieten: Gehirnanatomie. Eine Figur quert die Andere als deren Inhalt oder Vorstellung. Transparenz der Figuren, ein Mittel, Gegensätze in einem Zug zu kuppeln: Napfkuchen zwischen Vereinsgehirn, Grammophon und Frauenschenkel. Ein Kerl hockt überbetont herum. In der Ecke paar Stücke Frauen und Elterngrab. Wunschtraum. Der junge Grosz höhnte aus enttäuschter Zartheit. Er zeichnete die Pathologie der Gesellschaft. Zu Beginn etwa von Freud her. Beste Bilderbogenüberlieferung steckt dahinter.
Aus: Carl Einstein: George Grosz, in: Ausst.Kat. Kunst Kammer Martin Wasservogel, Berlin 1926.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Kunsthandlung S. Salz, Köln, 3. 1.–31. 1.; Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 29. 3.–24. 4.; Kunst Kammer Martin Wasservogel, Berlin, Dezember (125 Aquarelle und Zeichnungen).

Literatur
B.
Ernst Toller: »Brokenbrow. A Tragedy«, mit 6 Zeichnungen von George Grosz, London: Nonesuch Press; Pierre Mac Orlan: »Port d'Eaux-Mortes«, mit 8 Lithographien von George Grosz, Paris: Au Sans Pareil.
C.
Léon Bazalgette: »George Grosz. L'homme & l'œuvre«, Umschlag und 30 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, Paris: Les Ecrivains Reunis.

1927

Die Preußische Akademie der Künste zu Berlin würdigt Grosz in ihrer Frühjahrs-Ausstellung, April/Mai, mit einer Sonderausstellung von 16 Arbeiten.
Für den Stummfilm »Die Weber« unter der Regie von Friedrich Zelnik nach dem gleichnamigen Drama von Gerhart Hauptmann gestaltet Grosz die Zwischentitel und zeichnet für die Masken, den Stil und die Ausstattung des Films verantwortlich (Uraufführung in Berlin am 14. Mai).
Grosz verbringt die Monate April bis Oktober an der französischen Riviera, zunächst in Pointe Rouge bei Marseille

Reichspräsident von Hindenburg und Generalfeldmarschall Mackensen, Juli 1927

und ab dem 18. Juli in Cassis sur Mer. Sein Vorhaben ist, Abstand von Berlin zu gewinnen und sich in seiner Kunst einer anderen Thematik zu widmen. Diese Monate, die Grosz mit seiner Familie in entspannter Atmosphäre am Meer verbringt, werden für ihn äußerst fruchtbar. Es entstehen Landschaften in Öl und vor allem in diesem und den darauffolgenden Jahren zahlreiche Stilleben, in denen Grosz sich vom Stil der Neuen Sachlichkeit entfernt und sich einem magischen Realismus annähert.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»Ausstellung von Ölgemälden von George Grosz und Kongo-Skulpturen«, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 7. 2.–26. 2. (25 Gemälde aus den Jahren 1914–1927).
Beteiligung:
Frühjahrs-Ausstellung »Sport«, Berliner Secession, Berlin, Mitte März – Ende April, (»Der Boxer Max Schmeling«); »Frühjahrs-Ausstellung«, April/Mai, Preußische Akademie der Künste zu Berlin, mit »Sonderausstellung George Grosz« (5 Gemälde, 11 Arbeiten auf Papier); Eröffnungs-Ausstellung des neuen Berliner Hauses der Galerie Thannhauser, Juni (2 Gemälde); Akademieausstellung, Dresden (»Bildnis der Mutter«); »Herbst-Ausstellung«, Preußische Akademie der Künste zu Berlin, November / Dezember (8 Arbeiten auf Papier); »Europäische Kunst der Gegenwart«, Hamburg (»Der Schriftsteller Walter Mehring«).

Literatur
B.
Max Herrmann: »Einsame Stimme. Ein Buch Gedichte«, mit einer Lithographie von George Grosz, Berlin: Martin Wasservogel Verlag.
C.
Marcel Ray: »George Grosz«, mit 40 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen. Peintres et Sculpteurs, Paris: Les Editions G. Càs & Cie.

1928

Umzug vom Hohenzollerndamm in die Trautenaustraße 12, in die Wohnung, die Grosz bis zu seiner Übersiedlung in die USA 1933 bewohnt.

Zur Aufführung des Stücks »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« von Jaroslav Hašek an der Piscator-Bühne fertigt Grosz die Bühnenbilder und liefert etwa 300 Zeichnungen für einen Trickfilm, der während der Aufführung auf der Rückwand der Bühne zu sehen ist. Gleichzeitig erscheint im Malik-Verlag die Mappe »Hintergrund« mit 17 Zeichnungen zum »Schwejk«. Die Blätter Nummer 2, 9 und 10 der Mappe führen zur Anzeige gegen Grosz und Wieland Herzfelde wegen Gotteslästerung und zum dritten gegen Grosz angestrengten Prozeß, der durch fünf Instanzen läuft und erst am 5. November 1931 endgültig mit einem Freispruch für die beiden Angeklagten endet. Die erste Verhandlung findet am 12. Dezember vor dem Schöffengericht Charlottenburg statt. Nach dem Schuldspruch tritt Grosz am selben Tag aus der evangelischen Kirche aus.

Verleihung der Goldmedaille für das Gemälde »Der Boxer Max Schmeling«, ausgestellt auf der Kunstschau anläßlich der Olympischen Spiele in Amsterdam, und Verleihung der Goldmedaille »Deutsche Kunst« in Düsseldorf.

Im Sommer Reise nach Wustrow, im September nach London, dort Besuch des Freundes Mark Neven DuMont.

Deckelzeichnung für die Mappe »Hintergrund«, 1928

»Maul halten und weiter dienen«. Blatt 10 der Mappe »Hintergrund«

George Grosz in seinem Berliner Atelier, Photographie von Ewald Hoinkis, 1928

Die Wohnung der Familie Grosz in der Trautenaustraße 12, Berlin-Wilmersdorf, Photographie von Lotte Jacobi, um 1930

Ausstellungen
Beteiligung:
»53. Ausstellung der Berliner Secession«, Berlin, Februar – April (3 Gemälde); »Frühjahrs-Ausstellung«, Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Mai/Juni (2 Arbeiten, darunter das Gemälde »Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse« von 1927, heute im Besitz des Museum of Modern Art, New York; Kat. IX.37); »Malerei der Gegenwart«, Graphisches Kabinett, Bremen, Juni.

Literatur
A.
George Grosz: »Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des »Schwejk« in der Piscator-Bühne«, Mappe mit Umschlagzeichnung und 17 Blatt Zeichnungen, Berlin: Malik-Verlag.
B.
Oskar Kanehl: »Straße frei. Neue Gedichte«, farbiger Umschlag und 14 Zeichnungen von George Grosz, Berlin: Verlag der Spartakusbund.

George Grosz und Sohn Peter mit dem Kunsthändler Alfred Flechtheim in Lugano, 1929

George Grosz in seinem Berliner Atelier vor einem Selbstbildnis (verschollen), 1929

1929

In der von Paul Westheim herausgegebenen Zeitschrift »Das Kunstblatt« erscheinen die »Jugenderinnerungen« von George Grosz (in veränderter Form als »Lebenserinnerungen« in »Kunst und Künstler«).

Am 10. April zweite Verhandlung vor der 2. großen Strafkammer des Landgerichts III, Berlin-Moabit, im Gotteslästerungs-Prozeß.

Grosz verbringt die Sommermonate im Tessin in Sonvico bei Lugano.

Jeder Betrachter der Mappe »Hintergrund«, sofern er sich freimacht von Vorurteilen, die in der Persönlichkeit des Künstlers und der Eigenart seines Schaffens gefunden werden könnten, wird die Absicht des Künstlers erkennen müssen. Gerade Bilder der vorliegenden Art können ohne Nachdenken überhaupt nicht verstanden werden. Dies liegt in der Eigenart der Satire und der bildlichen Tendenzdarstellung ... Schließlich wird es Menschen geben, die in den Sinn der Groszschen Bilder nicht einzudringen vermögen und nur das Äußere auf sich wirken lassen. Wenn gleichwohl solchen Menschen die Kunst nicht vorenthalten werden soll, so kann doch unmöglich ihre Ansicht die Grenze der Kunstausübung darstellen, wenn anders nicht die Kunst in eine Zwangsjacke hineingeraten soll, in die sie nicht hineingehört. Dann wäre es der Kunst unmöglich ihre kulturelle Mission am Volke zu erfüllen. Dazu gehört, daß sie wegbereitend vorangeht und gewohnte Bahnen verläßt. Deshalb kommt es immer wieder vor, daß ein Künstler oder eine ganze Kunstrichtung erst nach Jahren verstanden und richtig gewürdigt wird ... Wie eingangs dargelegt ist, war die Absicht des Künstlers bei Herstellung der Zeichnungen einzig und allein auf die Kriegsbekämpfung und im Zusammenhange damit auf Geißelung der Auswüchse der Kirche in Gestalt kriegshetzender Vertreter gerichtet. Dadurch hat sich Grosz zum Sprecher der vielen Millionen gemacht, die den Krieg abschaffen wollen; er erhebt damit eine ethische Forderung größten Ausmaßes.

Aus: Urteil des Gotteslästerungs-Prozesses gegen George Grosz, unterzeichnet von Landgerichtsdirektor Siegert, Landgerichtsrat Lembcken und dem beisitzenden Richter Schneider, Berlin, 10. April 1929.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Verlag Bruno Cassirer, Berlin, März (Zeichnungen und Aquarelle); Kunsthütte zu Chemnitz, Juli.
Beteiligung:
»Lebende deutsche Kunst aus rheinischem Privatbesitz«, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf; »International Water Color Exhibition«, The Art Institute of Chicago, Chicago, 2. 5.–2. 6. (3 Arbeiten auf Papier); »Sommer 1929«, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, Düsseldorf; »Juryfreie Kunstschau Berlin. Malerei, Graphik, Plastik, Architektur«, Berlin, mit Sonderausstellungen »10 Jahre Novembergruppe« und »Novecento Italiano« (3 Gemälde).

Literatur
B.
Emil Julius Gumbel: »Verräter verfallen der Feme! Opfer/Mörder/Richter 1919–1929«, farbiger Umschlag von George Grosz, Berlin: Malik-Verlag.

1930

Am 27. Februar dritte Verhandlung vor dem 2. Strafsenat des Reichsgerichts Berlin im Gotteslästerungs-Prozeß.

Geburt des zweiten Sohnes Martin Oliver am 28. Februar in Berlin.

Für die Uraufführung von Arnold Zweigs Bühnenstück nach dessen gleichnamigem Roman »Der Streit um den Sergeanten Grischa« im »Theater am Nollendorfplatz« (Gastspiel des »Deutschen Theaters«, Berlin, unter der Direktion von Max Reinhardt), entwirft Grosz die Bühnenbilder und Figurinen (Premiere am 31. März).

Mit Wieland Herzfelde, Eva Grosz und Sohn Peter Urlaub in dem Ostseebad Ahrenshoop.

Am 6. Oktober vierte Verhandlung vor der 2. großen Strafkammer des Landgerichts III, Berlin-Moabit, im Gotteslästerungs-Prozeß und am 3. und 4. Dezember fünfte Verhandlung vor derselben Strafkammer.

Realist, der ich bin, dienen Rohrfeder und Tuschpinsel mir in erster Linie dazu aufzuzeichnen, was ich sehe und beobachte, und das ist meistens unromantisch, nüchtern und wenig traumhaft. Weiß der Teufel wie es kommt: wenn man genauer zusieht werden Menschen und Dinge leicht dürftig, häßlich und oft sinnlos oder zweideutig. Immer gleicht mein kritisches Beobachten einer Frage nach Sinn, Zweck und Ziel ... aber selten gibt es eine befriedigende Antwort. So setze ich mein graphisches Zeichen dafür. Nüchtern und ohne Geheimnis! So gehen die Menschen aneinander vorbei ... leere Stellen bleiben dort wo sie waren, mit jenen Mitteln, die mir gegeben sind, versuche ich das zu fassen.

Aus: George Grosz: Über alles die Liebe, Berlin: Verlag Bruno Cassirer.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Ölgemälde und Aquarelle, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf; Zeichnungen zu dem neuen Buch »Über alles die Liebe«, Verlag Bruno Cassirer, Berlin, November.
Beteiligung:
»Aquarelle, Pastelle, Handzeichnungen, Kleinplastik«, Berliner Secession, 61. Ausstellung, Berlin, Mai–Juli (5 Aquarelle).

Literatur
A.
George Grosz: »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse. 60 neue Zeichnungen«, Umschlag und 60 Zeichnungen, Berlin: Malik-Verlag; George Grosz: »Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren« (eine Auswahl aus Büchern und Mappen), Umschlag und 60 Zeichnungen, Berlin: Malik-Verlag; George Grosz: »Über alles die Liebe. 60 neue Zeichnungen«, Umschlag und 60 Zeichnungen, Berlin: Verlag Bruno Cassirer (Abb. S. 250).
B.
Arnold Ulitz: »Worbs. Ein komischer Roman«, farbiger Umschlag von George Grosz, Berlin: Propyläen-Verlag.

Zusammentreffen von George Grosz und Otto Dix mit seiner Familie in Wustrow, Pommern, 1931

1931

Grosz verbringt die Sommermonate in dem Ostseebad Prerow in Pommern. Zusammentreffen mit Otto Dix und dessen Familie in dem nahegelegenen Wustrow.

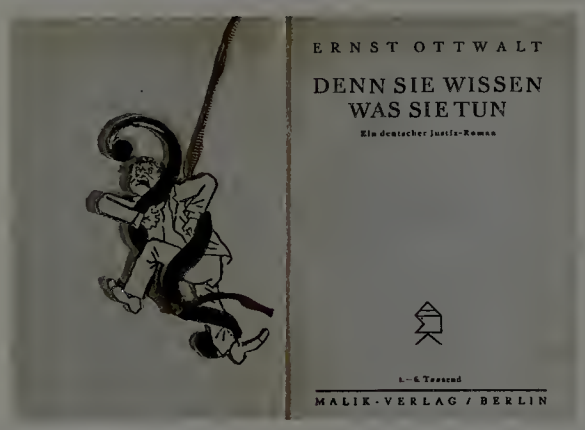
Am 5. November sechste Verhandlung im Gotteslästerungs-Prozeß vor dem 2. Strafsenat des Reichsgerichts Berlin mit dem endgültigen Freispruch. Trotz des Freispruchs ziehen sich Verhandlungen über Einziehung und Unbrauchbarmachung der inkriminierten Zeichnungen bis in den Juni des darauffolgenden Jahres hin.

... sicher leben wir in einer Übergangszeit. Alle Begriffe sind allmählich zweifelhaft geworden und ins Wanken geraten, und Abendröte fällt auf einen überalterten Liberalismus. Man weiß mit der seit 1793 datierten »Freiheit« zur Zeit nichts mehr anzufangen. Überall Umorientierung und entschiedene Reaktion auf das, was vorgestern noch allgemein gültig war. Rechts und links scheiden sich immer klarer zum Endkampf um die Macht. Beiden gemeinsam der Wille, in Massen Befehle von oben zu empfangen, und »Hände an die Hosennaht« zu gehorchen. Wie schnell das geht! Nach dem Kriege – glaubte ich – kein Mensch würde mehr an Uniform, Strammstehen und so denken. Wie dem auch sei, ich halte Deutschland jetzt für das interessanteste und auch rätselhafteste Land in Europa ... Hunderttausende, die arbeiten möchten, finden keine Beschäftigung. Mit jeder neuen Maschine werden wieder soundsoviele von der Arbeit pensioniert. Auch den selbstgefälligsten Kapitalisten wird's schon zu dumm, und sie zerbrechen sich ihre dickhalsigen Köpfe, wie man dem Übel beikommt. Diktaturgerede geht um. Werden sie aber damit der Maschine, die ja bis ins endlose gefräßig ist, Herr werden? Ich bezweifle bescheiden. Munter werden nach wie vor Bedürfnisse gezüchtet, nur damit das Biest nicht still steht. Denn das wäre der Tod der Produktion und der Prosperity. Unmöglich das auszudenken ... daß morgen keine Wälder mehr in Holzpapier verwandelt werden, unmöglich, sich eine Zivilisation ohne kunstseidene Strümpfe und Schlüpfer vorzustellen. Nein. Man muß Bedürfnisse züchten ... Wütend konkurriert und produziert man gegeneinander. Toller Wettlauf um die Märkte. Verbilligen ... Hebung der inneren Kaufkraft ... die Schlagworte. Daß all dieser Dreck von gestanztem Blech, Emaille ... Preßglas und Textilpappe zum Leben gar nicht nötig ist, fällt keinem bei ... Erholungshäuser kilometerlang, und Ferienkolonien an der See. Wer hätte wohl 1830, als Dummköpfe in seherischer Anwandlung die ersten englischen Maschinen zerstörten, dies erahnt? ... nicht wahr, doch ein wirklicher Fortschritt? So ist das um 1931 im Zeitalter des Sozialismus.

Aus: George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt, März 1931.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»George Grosz. Neue Werke«, Walter Albert Lingens, Berlin (Flechtheim); Galerie E. Weyhe, New York, März (12 Zeichnungen).
Beteiligung:
»International Exhibition of Modern Painting«, Carnegie Institute, Pittsburgh, 5. 1.–21. 2. (496 Gemälde von 281 Künstlern; 3 Gemälde von Grosz).

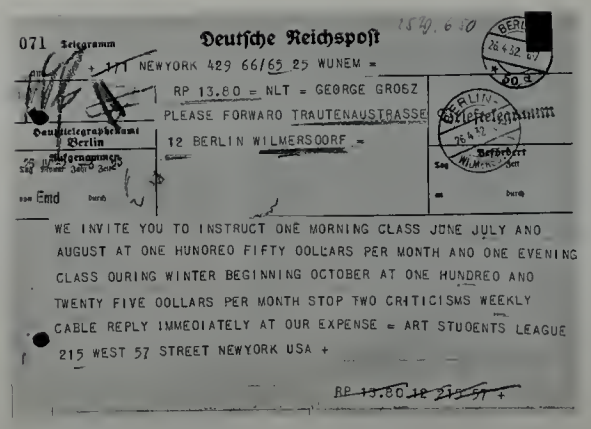
Literatur
B.
Günther Franzke: »Gesänge gegen bar«, Umschlag und 12 Zeichnungen von George Grosz, Dresden: Wolfgang Jess-Verlag; George Grosz: »A Post-War Museum«, farbiger Umschlag und 28 Zeichnungen, Criterion Miscellany-No. 31, London: Faber & Faber Limited; Ernst Ottwalt: »Denn sie wissen was sie tun«, Lesezeichen von George Grosz, Berlin: Malik-Verlag.



Lesezeichen für »Denn Sie wissen was Sie tun« von Ernst Ottwalt, 1931

1932

Grosz erhält per Telegramm die Einladung der Art Students League of New York, als Lehrer für einen Sommer nach New York zu kommen. Bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland hat Grosz diese Lehrtätigkeit ausgeübt, und zwar hat er Sommerkurse in den Jahren 1932, 1933, 1949 und 1950 gegeben und reguläre Kurse in den Jahren 1933 bis 1936, 1940 bis 1944 und 1950 bis 1959.

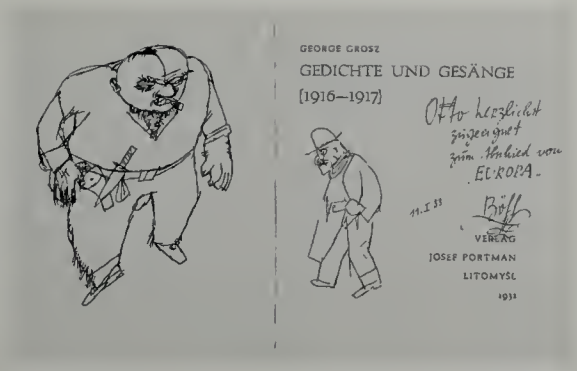


Telegramm der Art Students League of New York an George Grosz mit der Einladung, in New York zu unterrichten, 26. April 1932

Am 26. Mai Abfahrt mit dem Schiff »New York« von Cuxhaven aus, Ankunft in New York am 3. Juni.
In der ersten Zeit wohnt Grosz im Great Northern Hotel, 118 West 57th Street.
Zusammen mit dem Maler Maurice Sterne und dem Kunsthändler Israel Ber Neumann als Direktor eröffnet Grosz in New York unter der Adresse 40 East 49th Street eine Malschule, die als »Sterne-Grosz-Studio – For the Art in Painting« firmiert.
Einen Monat nach seiner Ankunft in New York erscheinen in der satirischen Zeitschrift »Americana«, deren Mitherausgeber Grosz wird, die ersten kritischen Zeichnungen zum amerikanischen Tagesgeschehen.
Erste Illustrationsaufträge für die Zeitschriften »The New Yorker« und »Vanity Fair«.
Am 6. Oktober Rückreise mit der »Dresden« nach Deutschland, Ankunft am 17. Oktober in Bremerhaven.

Heute erhielt ich einen Brief von »New Yorker«, soll ihnen Zeichnungen senden. Eindrücke von hier ... Ging dann zum Broadway der dicht an der 57. Straße liegt. War da noch nicht bei Tage gewesen. Tolle Straße. Zwischen kleinen alten Häusern rot mit Feuerleitern außen unvermittelt Wolkenkratzer. Alle Fassaden übersät mit Reklamen, auch bei Tage schon erleuchtet. Kinos schon früh in Betrieb. Halb Sankt Pauli, halb Friedrichstraße, halb Paris ... und dabei durch die überraschenden Ausblicke auf aufgerichtete schmale Turmhäuser doch wieder gänzlich anders, mittendurch in der 42. Straße plötzlich die Hochbahn, alt und dreckig (hier ist Ruß in der Luft wie in London). Mitten auf dem Broadway die Streetcar mit broncenen Sitzen, an Rummelplatz gemahnend ... wie überhaupt vieles an Rummelplatz gemahnt. Die Fassaden übervoll, Vergnügungen anzeigend. Filme mit lebensgroßen Vergrößerungen über-überlebensgroßen Vergrößerungen der angebeteten Filmhelden. Autogeschäfte glänzend vom Lack der neuen Lincolnwagen. Seitlich Auto neben Auto. Ein Neger mit shoeshinekist.

Aus: George Grosz: Briefe aus Amerika II, in: Kunst und Künstler, September 1932, Heft 9.



Tuschzeichnungen und Widmung von George Grosz auf dem Innentitel seines Buches »Gedichte und Gesänge (1916–1917)«, Litomyšl 1932

John Heartfield, S. M. Adolf – Ich führe Euch herrlichen Pleiten entgegen!, 1932

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Milwaukee Art Institute, Milwaukee, 16. 1.–31. 1. (26 Lithographien); Umjetnicki Paviljon, Zagreb, 10. 4.–30. 4. (81 Aquarelle und Zeichnungen, 32 Lithographien); Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 23. 4.–6. 5. (72 Arbeiten, darunter 27 Gemälde aus den Jahren 1915–1931); »Lebendige deutsche Kunst«, Galerie Flechtheim, Berlin.
Beteiligung:
»Thirtieth Carnegie International Exhibition of Paintings. Foreign Section«, Baltimore Museum of Art, Baltimore, 5. 1.–15. 2. (2 Gemälde); Graphisches Kabinett, Bremen, Januar (Gemälde); »Internationale Schilderijen Tentoonstelling van Moderne Meesters«, De Bijenkorf, Rotterdam, Februar (2 Gemälde); »International Water Color Exhibition«, The Art Institute of Chicago, Chicago, 31. 3.–30. 5. (11 Aquarelle); »Herbst-Ausstellung«, Preußische Akademie der Künste zu Berlin, Oktober/November (3 Gemälde).

Literatur
A.
George Grosz: »Gedichte und Gesänge (1916–1917)«, Umschlag und 7 Zeichnungen, Litomyšl: Verlag Josef Portman.

B.
Bertolt Brecht: »Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch«, mit 25 Zeichnungen von George Grosz, Versuche 14, Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag A.G.; George Milburn: »Die Stadt Oklahoma«, farbiger Umschlag von George Grosz, Berlin: Rowohlt Verlag (Abb. S. 255); Peter Pons: »Der große Zeitvertreib. Gedichte«, farbiger Umschlag und 38 Zeichnungen von George Grosz, Potsdam: Müller und Liepenheuer Verlag; Leonhard Frank: »Von drei Millionen drei. Roman«, farbiger Umschlag von George Grosz, Berlin: S. Fischer Verlag (Abb. S. 255); Hans Fallada: »Kleiner Mann – was nun? Roman«, Einbandzeichnung von George Grosz, Berlin: Rowohlt Verlag (Abb. S. 255); »Social Kunst«, Heft 9, Umschlag und 29 Zeichnungen von George Grosz, Kopenhagen: Mondes Forlag A/S.

1933

Grosz entschließt sich, Deutschland endgültig zu verlassen. Überfahrt mit der »Stuttgart« am 12. Januar von Bremerhaven aus, Ankunft in New York am 23. Januar. Im Oktober folgt seine Frau mit den beiden Söhnen Peter und Martin. Diese in weiser Voraussicht getroffene Entscheidung hat Grosz vermutlich das Leben gerettet. Gleich nach der Machtergreifung wurde er in seiner Wohnung in der Trautenaustraße gesucht und sein Atelier in der Nassauischen Straße gestürmt.

Als einziger Regimegegner von 553 sofort namentlich erfaßten Personen aus allen Bereichen des öffentlichen Lebens wird Grosz am 8. März, zehn Tage nach dem Reichstagsbrand, ausgebürgert. Die Ausbürgerung der anderen Personen erfolgt am 23. August und in den darauffolgenden Wochen.

Grosz wohnt zuerst im The Cambridge Hotel, 60 West 68th Street. Am 3. Juni Umzug in die 57 Christopher Street, Greenwich Village, am 22. September Umzug ins Hotel Raleigh in der West 72nd Street und am 20. November Bezug des auf Long Island gemieteten Hauses mit der Adresse 40–41 221 Street, Bayside (bis 1936).

Nach der Machtergreifung Hitlers macht Grosz in zahlreichen Briefen an Freunde und Bekannte seinem Zorn und seiner Abscheu über das Geschehen in Deutschland und das »Versagen der Literaten und Intellektuellen« Luft. Es entstehen Gedichte und Schriften in beißend satirischem Ton gegen Hitler und die Nazis, die jedoch unveröffentlicht bleiben.

Durch Vermittlung von Israel Ber Neumann stellt Grosz im März Arbeiten im

Reichspräsident Hindenburg und Reichskanzler Hitler, 21. März 1933

SA in Aktion, März 1933

Bücherverbrennung in Berlin, 10. Mai 1933

Barbizon Plaza und in der gemeinsamen Sterne-Grosz-School, 40 East 49th Street, aus.

Freundschaft mit dem New Yorker Nudelfabrikanten (Goodman & Sons) Erich Cohn, der Grosz als Sammler und Mäzen sein Leben lang begleitet.

In einem Schreiben vom 4. August an Wieland Herzfelde in Prag bittet Grosz ihn, vorerst nichts von ihm zu veröffent-

George Grosz mit seiner Frau Eva und den beiden Söhnen Peter und Martin vor seinem Haus in Douglaston, Long Island, 1934

lichen, da er Repressalien gegen seine Mutter und vor allem gegen seine mit den beiden Söhnen noch in Deutschland verbliebene Frau befürchtet.

Max, ich hab genug! überall ist mehr oder weniger Brutalität ... überall wird erschossen, gehängt, kujoniert ... überall sind die Menschen voller Vorurteile und kleiner beschissener Furcht und Machtanbetung ... überall regiert ein schematischer Plan ... mehr oder weniger militaristisch ... Sie haben ihre GPU jetzt in Deutschland genau wie in Russland. Dies ganze Europa ist vollgestopft mit Pulver ... und verängstigten Menschen ... wie das alles so schnell versagte ... und sich dreiviertel umgehend, und schon vorher, zur absoluten Macht bekannte ... nee Max ... ich bin ein alter »liberaler« Mensch liebe mein bischen Freiheit ... (natürlich ist das ein kleinbürgerlicher Standpunkt ... well min egal, ich scheiss drauf) ... Links wird genau so gehauen wie rechts! ... Ich bin kein Idealist und Rollandscher Träumerhans. Mann, wenn der Kommunismus gekommen wäre ... (was ganz unmöglich war natürlich) nur angenommen, ... dann sässen 1000 mal mehr Emigranten überall dort in den Nachbarländern herum. Alles ist ein brutaler sinnloser Machtkampf ... und mir so ein schönes Übermorgen mit Engeln vorzustellen, dazu fehlt mir einfach der Glauben. Immer haben sie alle links und rechts vom »besseren Übermorgen« gefaselt. Schluss ... Mist! Scheisse! ... wer unten ist, ist auch im Vaterlande des Proletariats unten. Wer oben ist, ist eben oben und kann befehlen. Schluss! Ich bin kein Idealist ...
Aus einem Brief von George Grosz an Max Herrmann-Neisse, The Cambridge Hotel, New York, 5. Mai 1933.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Barbizon Plaza und Sterne-Grosz-School, New York, März; »George Grosz. An American Group Guest Exhibition«, Galleries of An American Group, Barbizon Plaza, New York, 13. 3.–1. 4. (Aquarelle); The Arts Club of Chicago, Chicago, 31. 3.–19. 4. (30 Aquarelle und 26 Zeichnungen); Crillon Galleries Inc., Philadelphia, 6. 4.–19. 4. (26 Aquarelle und Zeichnungen).

Bischof Dibelius (rechts)

1934

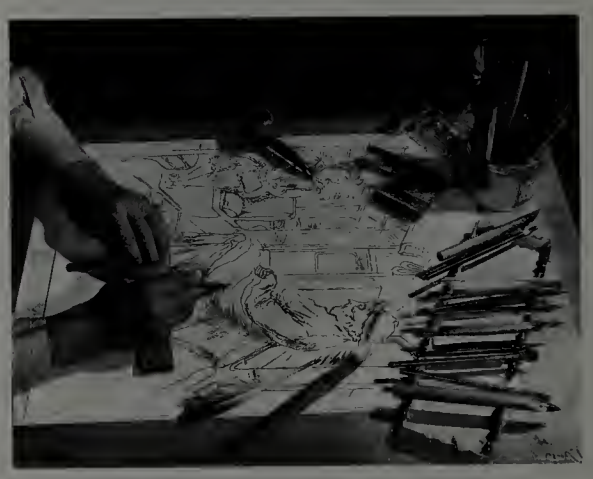
Grosz verfolgt aufmerksam die Geschehnisse in Nazi-Deutschland und klebt Zeitungsausschnitte amerikanischer Tageszeitungen mit Kurzmeldungen über Deutschland in sein Tagebuch ein.

Grosz widmet sich intensiv der Aquarellmalerei. Skizzenbücher füllen sich mit Motiven und Straßenszenen aus New York. Es entstehen zahlreiche großformatige Aquarelle mit den Themen der Großstadt New York, aber auch Aquarelle apokalyptischer Szenen, in denen Grosz versucht, mit der beängstigenden Entwicklung in Deutschland fertig zu werden.

Umzug des Sterne-Grosz-Studios in den 30. Stock des Squibb Building in der Fifth Avenue.

Eins steht aber fest, Maxe, nach Deutschland möchte ich nicht zurück ... (ich habe ja auch, sozusagen, angegriffen) ... nein, mir passt das nicht mehr. Ich kann nicht an das »bessere« Übermorgen glauben ... sehe wohl ein brüchiges Heute ... bin jedoch kein idealistischer Träumer; ... Liest man das Tagebuch z.b. so denkt man sich manchmal: geht das denn an, nun genau so weiterzuschreiben, als ob man noch in der Edenbar sässe oder bei Schwannecke? ... wird immer noch weiter gewitzelt als ob nichts passiert wäre? ... No Söhr, ich sehe das geht alles in die Binsen ... Na nimms nicht übel Maxe, wenn man an drüben denkt wirds einem übel ... richtig böse wird man ... ach Maxe mir verschwimmt drüben alles in einem mostrichfarbenen Nebel ... und ein riesiger Scheissberg wälzt sich über alles ... überall Kriegsspielerei und blödester Nationalismus, Hitlerman ein Grosser der Erde ... briefmarkenreif. Es ist ja zum kotzen! ... Auf uns paar kommt es natürlich überhaupt nicht an, weiss ich, ist auch gut so. Was könnten wir denn den Menschen schon sagen? ... höchstens ihnen dauernd ins Gesicht schreien: es ist alles Scheisse, Mostrich, meine lieben Fortschrittsgläubigen ... übermorgen gibts Hakkepeter, fein mit plenty of mustard ... ihr gottsverdammten Arschlöcher ihr! ... naja Maxe, und mit solchen Schimpfereien kann man selbstredend nichts aufbauen ... !! No lieber Freund. Immer wieder wird man gallig, wenn man an dieses verdammte Europa denkt. Wie aufgeblasen die sich da drüben mit ihrer gottverdammten »c-ü-l-t-ü-r-e« tun! Und dann lässt sich das ganze »geistige« Gesindel gleichschalten, dasz es nur so knallt. Alles Feldwebelnaturen ... und nicht bloss etwa im fatherland. No, da ist grob gesagt mir diese einfache babarische Religion des Geldes lieber ... Daumen im Westenausschnitt und kräftig zischend auf den Asphalt gespukt ... Grossartig, wie der ganze Menschenverbesserungsrummel vor einer Sergeantenschnauze krepierte.
Aus einem Brief von George Grosz an Max Herrmann-Neisse, Bayside, Long Island/New York, 12. Mai 1934.

... habe zirka 350 Aquarelle, große, gemalt. Teilweise düstere Bilder – zerschossene Städte, Leichen hinterrücks umgebracht von Uniformierten – eine Serie letzthin: Straßenkämpfe – auf die Wiener Ereignisse hin. Ich erwarte aber von diesen Blättern überhaupt nichts – meine Zufriedenheit: eine gewisse Qualität der Arbeit, und daß ich sie los geworden (innerlich). Auch Hitlermann habe ich als Alptraum gemalt, unten brennende Dörfer, in der Luft Bombenflugzeuge – goyasch, als Vision.
Aus einem Brief von George Grosz an Wieland Herzfelde, 30. Juni 1934.



George Grosz zeichnet in seinem Atelier in Douglaston, Long Island, eine Illustration für das Buch von Ben Hecht »1001 Afternoons in New York«, erschienen 1941, um 1940

Hatte neulich Lunch mit Tom Mann, Bruder von Don Quichote-Heinrich. Na, war ganz interessant. Tom ist fürs book-Schreiben gemacht, aber nicht für berufsrevolutionäre Politik. Er meinte, Hitlermann werde nicht mehr lange oben bleiben. Ich glaube, er bleibt länger, als viele annehmen – getragen von der Liebe der deutschen Untertanen, der Schwerindustrie, der glorreichen Armee und der tüchtigen Gestapo.
Aus einem Brief von George Grosz an Ulrich Becher, 17. August 1934.

Literatur
B.
Ilja Ehrenburg: »Der Bürgerkrieg in Österreich«, Umschlag von George Grosz, Nummer 1 der Schriftenreihe »Neue deutsche Blätter«, Prag: Malik-Verlag; Hermann Kesten: »Lykkelige Mennesker«, farbiger Umschlag und 19 Zeichnungen von George Grosz, Kopenhagen: Martins Forlag.

1935

Vom 29. Mai bis 17. September unternimmt Grosz eine Europa-Reise. Aufenthalte in Paris, Antwerpen, Kopenhagen, London, auf Bornholm und in Amsterdam. Besuch bei Bertolt Brecht in Svendborg (Dänemark).

Letztes Zusammentreffen mit seiner Mutter in Dänemark.

Grosz beantragt, amerikanischer Staatsbürger zu werden (erteilt am 29. November 1938). Maurice Sterne scheidet im November aus der gemeinsamen Malschule Sterne-Grosz aus. Die Schule wird von Grosz allein weitergeführt.

... ich bin, by no means, ein Bewunderer des Hitlermann ... aber eins muss ich doch sagen ... dasz solche Juste-Miljöh Anecdotenreisser raus sind aus Deutschland ... ist kein Verlust für die sogenannte deutsche Cultur. Ich bin überhaupt mit alldem fertig ... seit ich hier ein ganz, sozusagen »neues« Leben startete und die Nationalität wechselte ... bin fertig mit alldem Culturgerede hier und dort, links und rechts genau dasselbe ... Machtanbetung, Untertanengefühl ... Hitlermann oder dem Gusseisernen Stalin in den Arsch gekrochen ... Sedanfeier-Autorenkongresse wo offizielle Meinung verkündet wird ... und so eine Mediocrität wie Herr Radek z. B. den James Joyce verbietet ... Old Man Gorki der beweihräucherte Gerhardt Hauptmann undso ... No Söhr bei mir nicht! ... Maschinen können sie allenfalls machen, Autos, ... Kunstseide, Granaten, und Flugzeuge ... und der Krümel Mensch? ... überhaupt noch das Wort Mensch? ... schmeckt seit 1914 bischen süsslich (wird man nie wieder los) ... Die deutschen Zeitungen lesen sich wie Mitteilungen aus einer Kaserne ... das haben sie den Russen glänzend abgesehen. Glänzende Psychologen diese Deutschen, nehmen die Menschen als das was sie sind ... Kanonenfutter und Uffbauproleten ... Arbeeta der Stirn und der Faust ... Phrasen, die jener schaurige Vulgärmarxismus erfand ... Arbeeta der Stirn & der Faust! ... widerlich ... ebenso widerlich ... Communismus (?) plus Elektrizität schafft den Soo-zi-a-lismus, ... und diese Phrasenjauche wurde bedenkenlos von allden Lanias und Schreiberichen nachgeredet, jahrelang ... na nun kommen gerade fürn paar Jahre die anderen dran ... believe me, dear Max, ... wenn übermorgen rot geflaggt wäre, Du würdest es nicht merken ... dieselben Untertanen, Speichellecker, Machtanbeter, Aaschkriecher ... erstechen, Hinrichten, quälen ... Rachefeldzüge ... usw. genau dasselbe ... anyway der Krümel hat zu parieren und zu schuften allüberall ... that's all.

Aus einem Brief von George Grosz an Max Herrmann-Neisse, Bayside, Long Island/New York, 8. März 1935.

In Paris sah ich viele Gespenster. Sitzen am Rande ihrer Hoffnungen und träumen vom baldigen Fall des Hitlermannes – den Krieg, den Georg Bernhard prophezeite, machte er nicht. Und ebenso werden sie sich täuschen ... Hans, wir werden nicht bei Aschinger die Bockwurst essen. Für mich ist das aus!

Aus einem Brief von George Grosz an Hans Hermann Borchardt, 7. Oktober 1935.

Großer Appell, Reichsparteitag in Nürnberg, 1935

Ausstellungen

Einzelausstellung:

»Exhibition of Watercolors (1933–1934)«, An American Place, New York, 17. 3.–14. 4. (38 Aquarelle).

Beteiligung:

Los Angeles County Museum, Los Angeles (Gemälde »Asphaltwelt«); »International Water Color Exhibition«, The Art Institute of Chicago, Chicago, 21. 3.– 2. 6. (7 Aquarelle); »Forms of Art Exhibition«, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 24. 4.–6. 6.

Literatur

A.

George Grosz: »Bagdad-on-the-Subway. A Portfolio of Six Signed Water-Colors Depicting O. Henry's New York«, New York: The Print Club.

B.

O. Henry: »The Voice of the City and Other Stories«, mit 21 Aquarellen und 27 Zeichnungen von George Grosz, New York: The Limited Editions Club.

1936

Grosz erhält den Auftrag, Illustrationen für das amerikanische Magazin »Esquire« zu fertigen.

Wiederaufnahme der Ölmalerei. Es entstehen zahlreiche Selbstbildnisse, Stillleben und Porträts.

George Grosz mit seiner Frau Eva und den beiden Söhnen Peter und Martin vor seinem Haus in Douglaston, Long Island, um 1936

Am 30. Juli Umzug von Bayside in die 202 Shore Road, Douglaston, Long Island (bis 1947).

Wie geht es bei Euch? sahst Du mal den Neven? Hier hat man sich sehr gefreut über den neuen englischen König, besonders dasz er sich so lange mit der deutschen Delegation auszeichnenderweise unterhielt. Scheint ja viel vom Hitler zu halten euer Edward. Naja und der dicke Litwinow ... herrliche Typen das. Ganz famose Geschäftsleute wie sie gebraten und gebacken. Schade, dasz ich so wenig Idealist bin ... man könnte direkt wieder an die »Menschheit« glauben. No, Maxe, wir sind erledigt, wir sind ja noch von vorvorgestern ... die richtige »verlorene Generation« ... dazu gehören wir.

Aus einem Brief von George Grosz an Max Herrmann-Neisse, Bayside, Long Island/New York, 16. Februar 1936.

Kann mir denken wie diese Art ihren heiligen Popanz Stalin verteidigen jetzt. Ich habe garnichts gegen Russland oder Stalin ... Staatskapitalismus mit sozialistischen Phrasen vermauert. Sicherlich, »jrossa Orjanisator« shure, von Eisen gemacht ... kolossale Büromaschine und enorme Kriegsmaschinerie. Aber ich habe sehr viel gegen jenen Parteityp heutzutage, der kritiklos alles was da von OBEN herunter dekridiert wird und befohlen, der das einfach schweifwedelnd hinnimmt und byzantinisch harfend versüsst und verfälscht. Pfui Deibel, sage ich da mit old man Kerr. Nee, nichts für mich. Das ist ja überhaupt wenn wirs so benennen wollen die Tragik der deutschen Emigration, erst stecken sie allemann den gedankentiefen Kopf in den Sand und Hitlermann war Urwald ... bis auf ein paar Kommunisten, die wenigstens eine Analyse versuchten ... Der allgemeine Ausblick, soweit ich dazu berechtigt bin zu urteilen, ist gloomy, ... ich sehe wenig Hoffnung für Europa in unserem Sinne.

Aus einem Brief von George Grosz an Max Herrmann-Neisse, Douglaston, Long Island/New York, 18. September 1936.

Ausstellungen

Einzelausstellung:

Walker Galleries, West Hollywood, 15. 7.–31. 7. (Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen); »Paintings, Drawings and Illustrated Books«, Columbus Gallery of Fine Arts, Columbus/Ohio, November.

Beteiligung:

»Second Biennial Exhibition. Part Two. Watercolors and Pastels«, Whitney Museum of American Art, New York, 18. 2.–18. 3. (2 Aquarelle); »International Water Color Exhibition«, The Art Institute of Chicago, Chicago, 12. 3.–10. 5. (27 Arbeiten auf Papier); »War and Fascism. An International Exhibition of Cartoons, Drawings and Prints«, New School for Social Research, New York, 15. 4.–6. 5. (7 Arbeiten auf Papier); »Watercolors by American Artists«, Walker Galleries, New York, 9. 9.–29. 9.

Literatur

A.

George Grosz: »Interregnum«. 64 Zeichnungen und eine Farblithographie, New York: The Black Sun Press.

Die beiden Söhne Martin und Peter Grosz, Photographie von Pinchot, New York, um 1936

1937

Grosz erhält die »Guggenheim Fellowship«, die mit 2000 Dollar dotiert ist.
Aufmerksam verfolgt er die Ereignisse im Spanischen Bürgerkrieg. Es entstehen die ersten apokalyptischen Landschaften und Kriegsszenen in Öl sowie das Selbstbildnis »Remembering« (Kat. IX.55), das ihn zusammengekauert und frierend inmitten von Trümmern eines zerstörten Hauses zeigt.
Am 21. Juni Ankunft des Schriftstellers Hans Hermann Borchardt bei Grosz in Douglaston nach dessen Entlassung aus dem KZ Dachau. Trotz eigener materieller Beschwernisse setzt sich Grosz beispiellos für die ehemaligen Freunde aus Deutschland ein, hilft mit Geld und hält ein offenes Haus. So verkehren und wohnen über die Jahre bei ihm Hans Hermann Borchardt, Walter Mehring und Richard Huelsenbeck.

Feixende Parteiprominenz auf der Ausstellung »Entartete Kunst« in Düsseldorf, 1938

In der Ausstellung »Entartete Kunst«, die durch ganz Deutschland wandert, werden von Grosz vier aus Museen beschlagnahmte Gemälde gezeigt, darunter das bis heute verschollene Bild »Der Abenteurer« von 1917 (Kat. IX.11) und »Metropolis« von 1917 (Kat. IX.12) sowie mehrere Arbeiten auf Papier. In Propagandaschriften der Nazis wird Grosz unter anderem mit Begriffen wie »Erzbolschewist«, »knallroter Kunstscharfrichter« und »bolschewistischer Schmierer« belegt.

Ausstellungen
Beteiligung:
»International Exhibition of Water Colors«, Brooklyn Museum, Brooklyn, 8. 5.–12. 6. (2 Aquarelle).

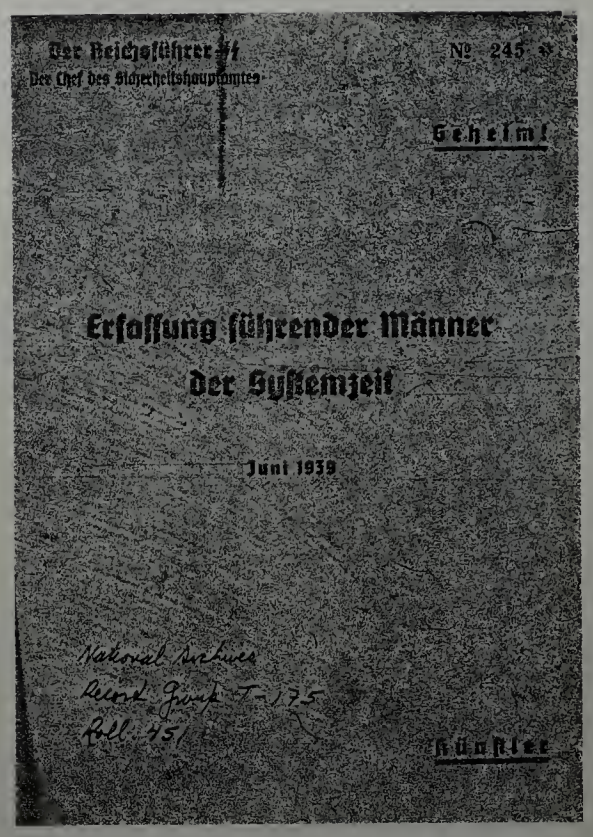
1938

Am 11. Februar erhält Grosz die amtliche Nachricht aus Deutschland, daß seine Konten beschlagnahmt wurden, am 10. März erfolgt die offizielle Ausbürgerung.
Am 22. März Erneuerung der »Guggenheim Fellowship« für ein weiteres Jahr.
Am 29. November erhält Grosz die amerikanische Staatsbürgerschaft, die er im Jahr 1935 beantragt hatte.
Es entsteht eines der Hauptwerke der amerikanischen Zeit, das Gemälde »A Piece of My World II« (Kat. IX.58), von Grosz auch »The Last Battalion« betitelt.

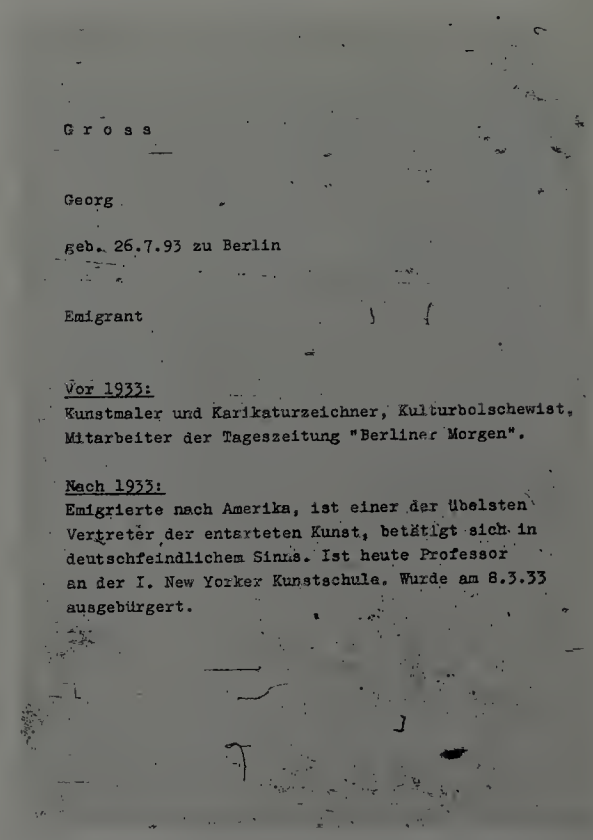
Ausstellungen
Beteiligung:
The Art Institute of Chicago, Chicago, 15. 12. 1938 – 15. 1. 1939 (80 Arbeiten, davon 29 Gemälde); »International Water Color Exhibition«, The Art Institute of Chicago, Chicago, 28. 4.–30. 5. (3 Arbeiten auf Papier); »Exhibition of Twentieth Century German Art«, New Burlington Galleries, London, 8. 7.–27. 8. (3 Aquarelle, 1 Graphik).

1939

In der Auktion »Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen« der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni werden von Grosz die beiden Gemälde »Metropolis«, 1916/17 (ehemals Städtische Kunsthalle Mannheim, beschlagnahmt am 8. 7. 1937; Kat. IX.8), und »Der Schriftsteller Walter Mehring«, 1926 (ehemals Kunsthalle Hamburg, beschlagnahmt am 21. 8. 1937; Kat. IX.27), versteigert. Das Bild »Metropolis« wird für 700 Schweizer Franken von Curt Valentin (Buchholz Gallery, New York) erworben (heute Sammlung Thyssen-Bornemisza), das Porträt »Der



Umschlag des Geheimdokuments des Reichsführer-SS zur »Erfassung führender Männer der Systemzeit«, Berlin, Juni 1939



Angaben über George Grosz aus dem Geheimdokument des Reichsführer-SS zur »Erfassung führender Männer der Systemzeit«, Berlin, Juni 1939

Schriftsteller Walter Mehring« für 280 Schweizer Franken vom Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.
Grosz verbringt ab 1939 die Sommermonate in Cape Cod/Massachusetts. Es entstehen die zahlreichen Dünenlandschaften und Aktstudien. Mit dem Aquarell »Cape Cod No. 12«, ausgestellt im Art Institute of Chicago, gewinnt Grosz den mit 600 Dollar dotierten Watson F. Blair Price.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Walker Galleries, New York, 20. 3.–15. 4. (12 Gemälde sowie Aquarelle und Zeichnungen, erste Ausstellung von Gemälden in New York); »Summer 1939 – Cape Cod«, Walker Galleries, New York, 30. 10.–18. 11. (Aquarelle und Zeichnungen); Currier Gallery of Art, Manchester/New Hampshire, November (Gemälde und Zeichnungen).
Beteiligung:
»International Water Color Exhibition«, The Art Institute of Chicago, Chicago; »Contemporary German Art«, The Institute of Modern Art, Boston/Massachusetts, 2. 11.–9. 12. (1 Gemälde, 2 Aquarelle).

1940

Verleihung der Carol H. Beck Medal, The Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, für das Gemälde »Self Portrait No. 2« von 1936.
Sommermonate in Cape Cod.

Ausstellungen
Beteiligung:
»Second Biennial Exhibition of Contemporary American Paintings«, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond/Virginia, März (»A Piece of My World«).

1941

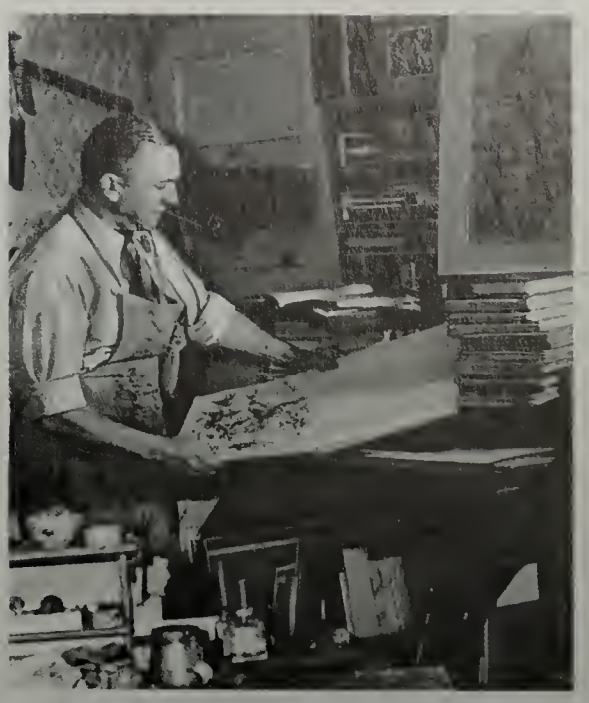
Sommermonate in Cape Cod.
Das Museum of Modern Art, New York, zeigt im Oktober/November eine Retrospektive von Grosz, die im Anschluß als »Circulating Exhibition« durch ganz Amerika wandert.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»Paintings of the Nude«, Walker Galleries, New York, 31. 3.–26. 4. (20 Gemälde); »George Grosz. A Retrospective Exhibition«, The Museum of Modern Art, New York, 7. 10.–2. 11. (13 Gemälde, 26 Aquarelle, 22 Zeichnungen und Graphik), als Wanderausstellung (»Circulating Exhibition«) konzipiert, mit den Stationen: Hawaii, Iowa City, San Francisco, u. a.; »George Grosz. 30 Drawings & Watercolors«, Erich S. Herrmann, New York.
Beteiligung:
»La Pintura Contemporanea Norteamericana«, Wanderausstellung durch Südamerika mit den Stationen: Havanna, Mexico, Caracas, Bogota, Quito, Lima, Rio de Janeiro, Santiago, Montevideo, Buenos Aires, Mai–Dezember (4 Aquarelle); »European Artists Teaching in America«, Addison Gallery of American Art, Philips Academy, Andover/Massachusetts (5 Gemälde).

Literatur
B.
Ben Hecht: »1001 Afternoons in New York«, farbiger Umschlag und 86 Zeichnungen von George Grosz, New York: The Viking Press; Ben Hecht: »The Bewitched Tailor«, eine Zeichnung von George Grosz, New York: The Viking Press.

1942

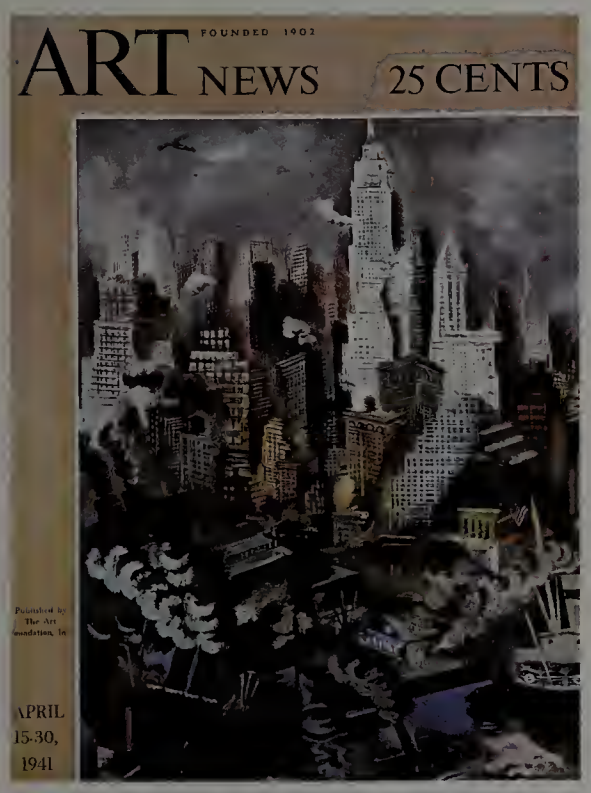
Grosz widmet sich intensiv der Ölmalerei.
Auf Einladung nimmt Grosz an dem Vortrag »Art under Hitler« des neuen Radio-Programms »Living Art« von CBS (Columbia Broadcasting System) und des Metropolitan Museums of Art, New York, teil. Auf die Frage des Interviewers, warum er Deutschland verlassen habe,



George Grosz in seinem Atelier in Douglaston, Long Island, um 1944

antwortet Grosz: »I left because of Hitler. He is a painter too, you know, and there didn't seem to be room for both of us in Germany.«
Sommermonate in Cape Cod.

Ausstellungen
Beteiligung:
»A Decade of American Painting 1930–1940«, Worcester Art Museum, Worcester/Massachusetts, 18. 2. – 22. 3. (1 Gemälde); »The Third Biennial Exhibition of Contemporary American Paintings«, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond/Virginia, 4. 3. – 14. 4. (1 Gemälde); »Aspects of Modern Drawing«, Buchholz Gallery Curt Valentin, New York, 5. 5.–30. 5. (3 Zeichnungen); »53rd Annual Exhibition of American Paintings and Sculpture«, The Art Institute of Chicago, Chicago, Oktober (»I, I was always present«); »Exhibition of American Portrait Painting«, circulated by the American Federation of Arts, Howard University Gallery of Art, Washington, 30. 10.–22. 12. (1 Gemälde); »1942–43 Annual Exhibition of Contemporary American Art«, Whitney Museum of American Art, New York, 24. 11. 1942 – 6. 1. 1943 (1 Gemälde).



Umschlag der amerikanischen Kunstzeitschrift »Art News« mit der Wiedergabe des Aquarells »Hafen New York« von George Grosz, 1941

George Grosz in seinem Atelier in Douglaston, Long Island, Photographie von Arnold Newman, 1942

1943

Im Januar Beginn der Arbeit an dem Hitler-Bild »Cain«.
Das Magazin »The New Yorker« veröffentlicht in drei Folgen November/Dezember ein Profil von Grosz, verfaßt von Richard O. Boyer.
Sommermonate in Cape Cod und anschließend Reise zum Garnet Lake in den Adirondacks, New York.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»Watercolors and Ink Drawings«, Denver Art Museum, Chappel House, Denver/Colorado, 5.–31. 1.; Associated American Artists, New York, 8. 2.–27. 2. (38 Gemälde).

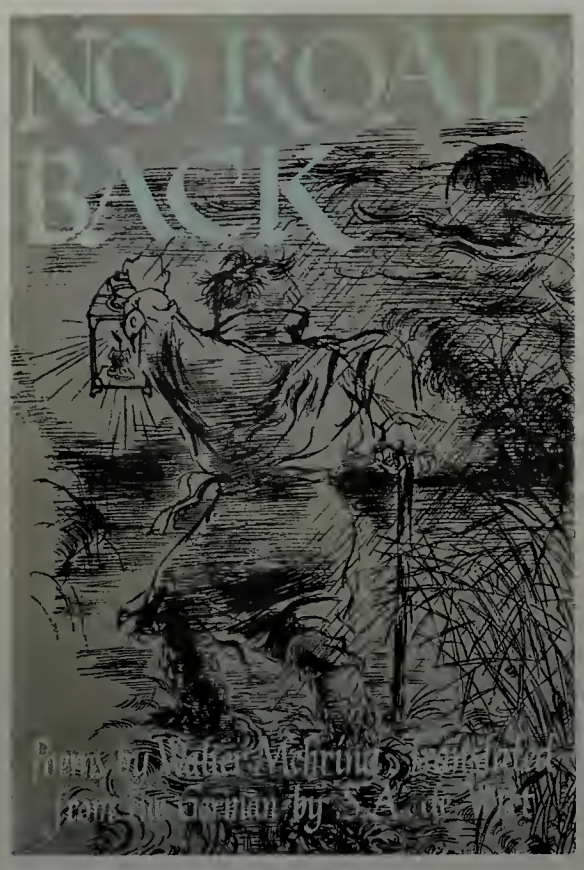
Beteiligung:
»Fifty Years on 57th Street«, The Art Students League of New York and The American Fine Arts Society, New York, 7.–28. 2. (2 Gemälde); »Fifty-Third Annual Exhibition of Contemporary Art«, Nebraska Art Association, University Art Galleries, Morris Hall, Lincoln/Nebraska, 7. 3.–4. 4. (2 Gemälde, darunter »I am glad I came back«); »International Water Color Exhibition«, Brooklyn Museum, Brooklyn, 9. 4.–23. 5. (1 Aquarell); »Meet the Artist. An Exhibition of Self-Portraits by Living American Artists«, M. H. De Young Memorial Museum, San Francisco (»Selfportrait«, 1936, und »Remembering« 1937); »We Challenge War Art«, San Francisco Museum of Art, San Francisco, Dezember (»I, I was always present«); »Painting in the United States«, Carnegie Institute, Pittsburgh [?] – 12. 12. (304 Gemälde von 304 Künstlern, von Grosz das Gemälde »I am glad I came back«).

Selektion ungarischer Juden an der Rampe in Auschwitz-Birkenau, 1944

1944

Fertigstellung des Gemäldes »Cain«, das einen besiegten, schweißtriefenden Hitler in einer zerschossenen, apokalyptischen Blut- und Schlammlandschaft zeigt, zu dessen Füßen eine unüberschaubare Zahl kleiner Skelette aus Löchern kriecht und an ihm hochzuklettern beginnt.
Sommermonate in Cape Cod.

I have always sought as models the various forms that nature takes; yet never did I approach the task with such zest and self-confidence as in America. I remember particularly the wonderful days I spent at Cape Cod in 1939. Great cities had always fascinated me. I had felt the spell of huge towers with their myriads of human ants and termites, each engrossed in a tiny world of his own. I had felt the hidden joys and terrors and fears of urban life. I had been powerfully stirred by the great human drama which is a composite of these joys and sorrows. Yet Cape Cod offered me all this and more too. Here too were menace and sweetness and drama – the menace of hovering storm clouds and breaking waves, the sweetness of grass and sand and trees, the drama of ants, real ants, following the threads of their destiny amid the fantastically shaped dunes and the tall grasses. In a Franciscan mood, I hobnobbed with trees and grasses and flowers. I made nature my friend and confidant in that wonderful year. I sat for hours on the dunes and observed and drew. I was filled with an inner calm and joy. My drawings reflected my mood; all my artistic production of that year was good. I was happy once more.
George Grosz: Vorwort, in: George Grosz. Drawings, New York: H. Bittner and Company.



Zeichnung für den Buchumschlag zu »No Road Back« von Walter Mehring, 1944

Ausstellungen
Beteiligung:
»The One Hundred and Thirty-Ninth Annual Exhibition of Painting and Sculpture«, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, 23. 1.–27. 2. (364 Arbeiten von 364 Künstlern); »Painting in the United States 1944«, Carnegie Institute, Pittsburgh, Oktober (»I, I was always present«).

Literatur
A.
»George Grosz. Drawings«. With an Introduction by the Artist, Umschlag und 52 Aquarelle und Zeichnungen, New York: H. Bittner and Company; George Grosz – »30 Drawings & Watercolors«, New York: Erich S. Herrmann.
B.
Sydney S. Baron: »One Whirl«, farbiger Umschlag und 27 Zeichnungen von George Grosz, New York: Lowell Publishing Company; Dante Alighieri: »The Divine Comedy«, farbiger Schuber, Innentitel und 37 Zeichnungen von George Grosz, The Illustrated Modern Library, New York: Random House; Walter Mehring: »No Road Back. Gedichte in englisch und deutsch«, farbiger Umschlag und 2 Zeichnungen von George Grosz, New York: Samuel Curl, Inc.

1945

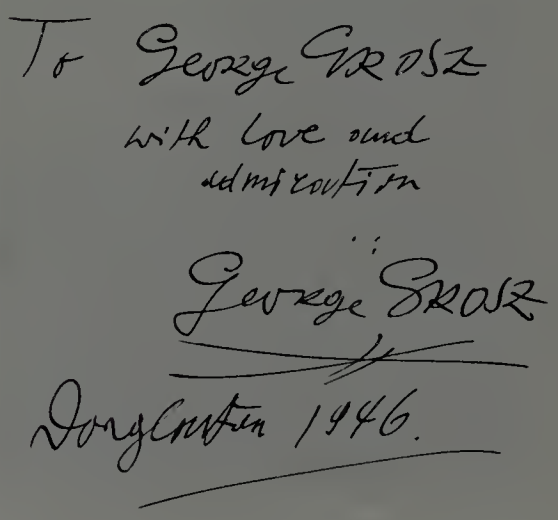
Grosz beteiligt sich an der Ausstellung »Painting in the United States 1945« (350 Gemälde von 350 Künstlern) am Carnegie Institute in Pittsburgh und gewinnt mit seinem Gemälde »The Survivor« von 1944 den zweiten Preis (datiert mit 700 Dollar).
Tod der Mutter und ihrer Schwester bei einem der zahlreichen Luftangriffe auf Berlin.
Vorübergehende Aufgabe der mittlerweile verhaßten Lehrtätigkeit an der Art Students League und an der privaten Malschule.
Sommermonate in Cape Cod.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Associated American Artists Galleries, Chicago, September.
Beteiligung:
»American Paintings Today«, Washington County Museum of Fine Arts, Hagerstown/Maryland, 1. 4.–29. 4. (1 Gemälde); »Contemporary Painting«, Palace of the Legion of Honor, San Francisco, 17. 5.–17. 6. (»Man Hunt«); »Painting in the United States 1945«, Carnegie Institute, Pittsburgh, 11. 10.–9. 12. (»The Survivor«).

Literatur
C.
Carlo Mollino: »36 Disegni di George Grosz«, Umschlag und 36 Zeichnungen, Turin: Orma.

1946

Die depressiven Stimmungen, die sich in Briefen an Freunde und in vermehrtem Alkoholkonsum äußern, häufen sich.
In dieser depressiven Phase entsteht jedoch eines der Hauptwerke aus der amerikanischen Zeit, das Gemälde »The Pit« (Kat. IX.64).
Die Chrysler Corporation Detroit erwirbt für ihr New Yorker Bürogebäude das Gemälde »Juggernaut« zu einem Preis von 3000 Dollar.



Spaßhafte Widmung von George Grosz an sich selbst in seiner gerade in New York erschienenen Autobiographie »A Little Yes and a Big No«, 1946

I don't know how much my pictures have to do with a dubious »reality« – as a matter of fact it interests me very little. My pictures are the witness of my inner world, of a world that is difficult to photograph, so that my pictures do not compete with the camera or the newsreels. Thus I create my own frightful fairy tale world, full of ruins and populated with ugly dwarfs, terrifying supermen and evil magicians. A piece of teutonic heritage seems to be embodied in this – in this desire to symbolize and to meditate – in this yearning fairy tale ... When I paint and when I look at pictures I prefer to think of a maxim of Aristoteles, »The pleasure of recognition«, rather than of the abstract speculations of Plato. However, there is not only this one side to my paintings. I am not only and forever a specialist in horror and death. Here and there are sensuous landscapes where nymphes live. I admire the artist's gift to invoke an innocent, bucolic-arcadian world. I admire Renoir who never had the vision to depict one of his beautifully painted nudes as disfigured, raped or mutilated. I have little of this wondrous gift within me. My world is usually a gloomy and haunted one.
George Grosz: Vorwort, in: A Piece of My World in a World Without Peace. Ausst.Kat. Associated American Artists Galleries, New York, Oktober 1946.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»A Piece of My World in a World Without Peace. 1914–1946«, Associated American Artists Galleries, New York, 7. 10.–26. 10. (71 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen).
Beteiligung:
»Famous Americans«, Walker Galleries, West Hollywood, 14. 1.–10. 2. (5 Gemälde); »The One Hundred and Forty – First Annual Exhibition of Painting and Sculpture«, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, 26. 1.–3. 3. (339 Arbeiten von 339 Künstlern); »2nd Summer Exhibition of Contemporary Art«, State University of Iowa (2 Gemälde); Arts Club of Chicago (»Asphaltwelt«); »Contemporary American Painting«, Whitney Museum of American Art, New York, 10. 12. 1946–16. 1. 1947 (»Peace II«); »Painting in the United States 1946«, Carnegie Institute, Pittsburgh, 10. 10.–8. 12. (»Peace I«).

Literatur
A.
George Grosz: »A Little Yes and a Big No. The Autobiography of George Grosz«, New York: The Dial Press.
B.
Ulrich Becher: »Reise zum blauen Tag. Verse«, mit einer Zeichnung von George Grosz, St. Gallen: Verlag Buchdruckerei Volksstimme.
C.
Ferdinando Ballo: »Grosz«, mit Abbildungen nach Zeichnungen und Aquarellen, Mailand: Rosa e Ballo Editori.

1947

Am 16. Juni Umzug in ein größeres Haus, »The Cottage, Hilaire Farm«, Woodhull Road, Huntington, Long Island/New York (erworben am 29. Juli 1952).

Heinrich Ehmsen, der stellvertretende Direktor der Hochschule für Bildende Künste, Berlin, versucht in einem Anschreiben Grosz für eine Professur und Meisterklasse in Berlin zu gewinnen.

Gut Pete, gut, hast also ueberlebt und ich gratuliere Dir dazu herzlichst. Viele hatten das Zeug nicht in sich zu ueberleben und verschwanden und wurden niemals mehr gesehen. Es war ja schon eine phantastische Zeit die ihr alle da wie boese Zauberlehrlinge heraufbeschwoert hattet. Aber nun ist der Oberzauberer nicht mehr da, nur noch kleinere Lehrlinge sind geblieben, und die haben noch nicht ganz ausgelernt ... Aber wo soll man wieder das Vertrauen hernehmen. Ich weiss, man machts wie der magican, das »Vertrauen« ist eben jener Hase aus dem Zylinderhut, die Beschwoerungsformeln stammen von Martin Heidegger, von dem grossen Bruderpaar Ernst & Friedrich Juenger von dem Uebernationalen Heinz und Gottfrey Benn ... Ueber lang oder kurz werdet ihr da mit dem Rowohltunternehmen janich umhin koennen: Sartre od. den grossen Heidegger zu verlegen. So Glueckauf dazu ... Es freut mich, zu hoeren, dasz ihr Ro-Ro-Ro buecher macht, gut die Idee mit dem Zeitungspapier, kann man nach dem lesen gleich hinten unten (downstairs) wenn kein toiletpaper da ist, verwenden ... geniale Idee ... Das ist alles. Bitte antworte nicht darauf, bitte gruesse auch niemanden ... In Liebe stets dein alter Boeff. Falls doch dieser or Jener sich nach mir erkundigen sollte, bitte sage ihnen Ich Geo E. G. wäre verrueckt geworden und lebe in einer netten Anstalt. Bitte schreibe, aber nur wenn Du magst ... lass uns in einem mäßigen Briefwechsel bleiben ... (sagen wir mal ein Brief alle halbe Jahre, Ok?...)
Aus einem Brief von George Grosz an Peter Zingler, Douglaston, New York, 6. März 1947.

Ausstellungen
Beteiligung:
»137 American Drawings for 1947«, Albany Institute of History and Art, Albany/New York, 12. 2.–10. 3. (2 Zeichnungen); »International Water Color Exhibition«, Brooklyn Museum, Brooklyn, 16. 4.–8. 6. (1 Aquarell); »Second Annual Exhibition«, San Francisco (»Peace I«); »Fifty-Eighth American Exhibition, Paintings and Sculpture, Abstract and Surrealist American Art«, The Art Institute of Chicago, Chicago; »Painting in the United States 1947«, Carnegie Institute, Pittsburgh (1 Gemälde).

Literatur
B.
Hermann Kesten: »Happy Man. A Novel«, farbiger Umschlag und 18 Zeichnungen von George Grosz, New York: A. A. Wyn, Inc.

1948

Zuspitzung der finanziell prekären Situation. Obwohl Grosz aufgrund einer Umfrage der Zeitschrift »Look« bei Museumsdirektoren und Kunstkritikern zu den zehn bedeutendsten lebenden amerikanischen Malern gezählt wird und Museen ihn immer wieder zu Ausstellungsbeteiligungen einladen, finden so gut wie keine Verkäufe statt.

In der Galerie der Associated American Artists in New York zeigt Grosz eine umfangreiche Ausstellung, betitelt »The Stick Men«.

George Grosz, Photographie von Irving Penn, New York, 1948

Hatte water color-show: The Stickmen, ganz schöner Presseerfolg – aber die watercols schwer zu verkaufen ... Bei Eröffnungen hier in besseren Galerien gibt's auch zu trinken, Wein und Cocktails ... da kannst Du Dich gratis knallvoll saufen. Das tat der dicke Bauernsohn und ehemalige Bäckergeselle, Oskar Maria Graf (dort vergessen, hier vergessen); er torkelte mit einem Pichlerhut zwischen den Gästen herum, die Gäste glaubten, ich hätte ihn extra dort »gepflanzt« ... Einmal soff er einen ganzen Liter-decanter aus, der eben vom Barmann neu gefüllt worden war ... Ja Azz, alle Emigranten, bestimmt, siehma Azz, weil sie so kreuzunglücklich hier sind (siehe Hauserhein usw.). Der Schriftsteller & frühere Direktor des Folkwangmuseums Fuhrmann, verhungert. Borchardt geht's sauschlecht; Mehring (dem ich auf meiner show $ 20 gab) sagte mir, er hätte 'ne Woche ('ne Woche Azz) nichts gegessen – sah aus wie ein fahrender, verdreckter verschlampter Sänger ... Mir taten die $ 20 arg leid, sieh mal, ich hab's eben auch nicht so dicke, alle halten mich für heimlich reich, weil ich so gut gebügelt aussehe ... Ich trete deshalb auch »reich« auf, gebe an, wie man so sagt, kaufe meinen jasagenden Freunden & Schmeichlern drinks usw. ... ich kann mir das eigentlich nicht leisten, leiste mir's aber doch ... In Wirklichkeit bin ich ganz arm geworden, spare mir viel vom Munde ab usw. ... ich rede nicht gerne über mein Unglück, will auch kein Klagemeier sein, um Gotteswillen, nay da färbe ich lieber ein bißchen nach rosa hin.
Aus einem Brief von George Grosz an Otto Schmalhausen, 29. April 1948.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»The Stick Men«, Associated American Artists Galleries, New York, 12. 4.–1. 5. (22 Arbeiten).
Beteiligung:
Whitney Museum of American Art, New York (»Peace II«); »4th Summer Exhibition of Contemporary Art«, State University of Iowa, Iowa City, Juni/Juli (3 Aquarelle). »Painting in the United States 1948«, Carnegie Institute, Pittsburgh, 4. 10.–12. 12. (»The Upheaval of Nothingness«); »Early Drawings. George Grosz, William Gropper, Yasui Kuniyoshi, Adolf Dehn«, The Renaissance Society at the University of Chicago, Chicago, 28. 11. 1948–6. 1. 1949 (16 Arbeiten).

Literatur
A.
George Grosz: »Un piccolo Si e un grande No«, Il cammeo, Bd. 21, Mailand: Longanesi & C.
C.
»George Grosz«. Introduction by John Dos Passos, edited by Imre Hofbauer, mit 84 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, London – Brüssel: Nicholson & Watson.

1949

Nach vierjähriger Pause Wiederaufnahme der verhaßten Lehrtätigkeit an der Art Students League in New York und an der privaten Malschule in seinem Haus in Huntington aus ökonomischen Gründen.
Juli/August ist Grosz als Gastlehrer an der Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan/Maine.

Grosz unterrichtet an der Art Students League of New York, um 1949

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Germanic Museum, Harvard University, Cambridge/Massachusetts, Dezember (Gemälde und Zeichnungen); »Work of George Grosz«, Cleveland Museum of Art, Cleveland/Ohio, Dezember.
Beteiligung:
»John T. Baxter Memorial Collection of American Drawings«, Walker Art Center, Minneapolis, 9. 6.–31. 7. (1 Aquarell); »Painting in the United States 1949«, Carnegie Institute, Pittsburgh, 13. 9.–11. 12. (»From the Town Beyond the River«); »Juliana Force and American Art. A Memorial Exhibition«, Whitney Museum of American Art, New York, 24. 9.–30. 10. (»Peace II«).

1950

Auf Einladung des Print Club of Cleveland und Cleveland Institute of Art hält Grosz am 7. Februar anläßlich seiner Ausstellung im Cleveland Museum of Art, Cleveland/Ohio, den Vortrag »A Piece of My World«.
Am 20. Juli Wiederaufnahme der Ölmalerei mit einem von der amerikanischen Autorin Kathleen Winsor in Auftrag gegebenen Stadtbild New Yorks.

I often had a premonition of impending disaster and death. My only trip back to Europe, and especially a visit to Paris in 1935, verified my impression of doom. Most of my friends laughed at me then because I could not explain exactly what was troubling me. But after I had returned to the States, my paintings became prophetic. I was compelled by an inner warning to paint destructions and ruins; some of my paintings I called »Apocalyptic Landscapes« though that was quite some time before the real thing took place. Walking by the Sound near Douglaston, Long Island, where I lived, it often seemed to me that I saw a faraway shine of ghastly fires and a feeling of utter horror crept up in me. The great Swedenborg who thought and believed that Hell was right here in our midst came to my mind. My pictures began to reflect this. They became dark with illuminated ruins and lighted pyres of bloody rubble and crawling rats. One day – it must have been in a dream – I saw a tremendous crater, I heard my name, before me everything went up in a pile of smoke and debris. Later, much later, I was informed that the house where my mother had lived in Berlin had been completely bombed out. My mother had disappeared with her sister and the other inhabitants. Only a big hole and the rats were left.
George Grosz: »I Teach Fundamentals«, Contemporary Documents. Aus einem Brief an die Studenten des Cleveland Institute of Art anläßlich seiner dortigen Ausstellung, veröffentlicht in: College Art Journal, 1949/ 50, Bd. 9, Nr. 2.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Cleveland Institute of Art, Cleveland/Ohio, 5. 2.– 24. 2. (Gemälde aus den letzten Jahren).
Beteiligung:
»The One Hundred and Forty-Fifth Annual Exhibition of Painting and Sculpture«, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, 22. 1.–26. 2. (362 Arbeiten von 362 Künstlern, von Grosz »The Rainbow Fiend«); »George Grosz. Recent Paintings«, Cleveland Institute of Art, Cleveland/Ohio, 5. 2.– 24. 2.; »Contemporary American Painting«, University of Illinois, Urbana/Illinois, 26. 2.–2. 4. (»The Painter of the Hole I«); »125th Anniversary Exhibition«, National Academy of Design, New York, 10. 3.–9. 4. (»The Upheaval of Nothingness«); Whitney Museum of American Art, New York (»Akt in den Dünen«); »The 1950 Pittsburgh International«, Carnegie Institute, Pittsburgh (1 Gemälde); »American Painting, 1950«, The Eleventh Annual Southeastern Circuit Exhibition of Contemporary Painting, Wanderausstellung durch 10 Museen in Georgia, Florida, Alabama, North Carolina und Tennessee (1 Gemälde).

1951

Im Januar Tod der älteren Schwester Clara Steiner.
Grosz entschließt sich zu einer ersten Reise nach dem Zweiten Weltkrieg nach Europa. Er reist vom 23. Mai bis zum 8. November, mit Stationen in Paris, Köln, Lüdenscheid, Düsseldorf, Berlin, Frankfurt a. M., Basel, Florenz, München, Bayrischzell, Bauer im Dorf, Osterhofen, Wiesbaden und Amsterdam.

Ausstellungen
Beteiligung:
»The 146th Annual Exhibition of Painting and Sculpture«, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, 31. 1.–25. 2.; »International Water Color Exhibition«, Brooklyn Museum, Brooklyn, 9. 5.–24. 6. (1 Aquarell); »The 75th Anniversary Exhibition of Painting and Sculpture by 75 Artists«, Metropolitan Museum of Art, New York (in Zusammenarbeit mit der Art Students League of New York; »A Piece of My World«).

George Grosz bei einem Besuch in Martha's Vineyard, 1949

1952

Auf Einladung und im Auftrag von A. Harris & Company in Dallas/Texas fertigt Grosz in den Sommermonaten eine Serie von vier Gemälden und Arbeiten auf Papier, die anschließend als »Impressions of Dallas« im Dallas Museum of Fine Arts und in anderen Städten in Texas und Oklahoma ausgestellt werden.
Grosz erwirbt am 29. Juli »The Cottage, Hilaire Farm«, sein Haus in Huntington, das er 1947 mit seiner Familie bezogen hatte. Ausbau des westlichen Flügels zum Atelier.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»Impressions of Dallas«, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, 4. 10.–9. 11.; The Little Gallery, Princeton/New Jersey, 8. 12.–22. 12. (Aquarelle, Zeichnungen).
Beteiligung:
»The Artists' Vision. The Second Annual Contemporary Purchase Show of Paintings, Prints, Drawings and Sculpture by American Artists«, Des Moines Art Center, Des Moines/Iowa, 26. 2.–23. 3.; »Expressionism«, Albright Art Gallery, Buffalo/New York (»The Rainbow Fiend«).

George Grosz in seinem Atelier »The Cottage, Hilaire Farm« in Huntington, Long Island, 1953

George Grosz in seinem Atelier »The Cottage, Hilaire Farm« in Huntington, Long Island, 1953

1953

Ein Jahr mit geringem Einkommen. Grosz lebt in der Hauptsache von Bilderverkäufen durch die Associated American Artists Galleries, New York, und von dem Gehalt seiner Lehrtätigkeit.

Am 27. Juli Feier des 60. Geburtstages in seinem Haus in Huntington mit einer Gartenparty.

In Heft 56 der Zeitschrift »Der Monat« erscheint das noch unveröffentlichte Kapitel »Russlandreise 1922«, das Grosz in seiner Autobiographie »A Little Yes and a Big No« von 1946 nicht drucken ließ.

Ausstellungen
Beteiligung:
»The 23rd Biennial Exhibition«, Corcoran Gallery of Art, Washington, 15. 3.–3. 5.; »Thirteenth Annual Spring Purchase Exhibition. 25 Paintings by 25 Contemporary American Artists«, Springfield Museum of Fine Arts, Springfield/Massachusetts; »Paintings by American Masters«, Fifteenth Annual Fine Arts Festival, State University of Iowa School of Fine Arts, Iowa City, 17. 6.–31. 7. (3 Gemälde); »Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jahrhunderts«, Kunstmuseum Luzern, 4. 7.–2. 10. (1 Gemälde, 4 Arbeiten auf Papier).

George Grosz bei seiner Ankunft in Berlin am Flughafen Tempelhof am 17. Juni 1954

1954

Ernennung zum Mitglied der hochangesehenen »American Academy of Arts and Letters«, New York.

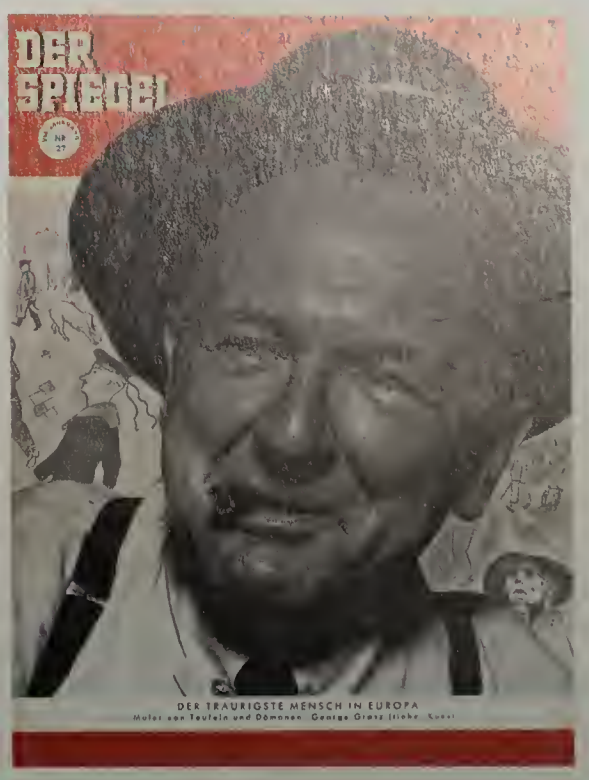
Zeichnungen für die amerikanische Illustrierte »Life«.

Zweite Europa-Reise nach dem Zweiten Weltkrieg. Zum ersten Mal überquert Grosz den Atlantik nicht mit dem Schiff, sondern mit dem Flugzeug. Ankunft am 12. Juni in Hamburg. Dort von Heinrich Maria Ledig-Rowohlt und Peter Zingler am Flughafen empfangen.

Für die Aufführung »Ein amerikanischer Bilderbogen« von Gaston Latouche in der Berliner »Komödie« fertigt Grosz Theaterdekorationen und Figurinen.

Weitere Stationen seiner Europa-Reise sind Berlin, München, Osterhofen, London, Zürich und Monte Carlo. Am 16. Dezember Besuch bei Otto Dix in Hemmenhofen. Rückkehr in die USA am 2. Januar 1955.

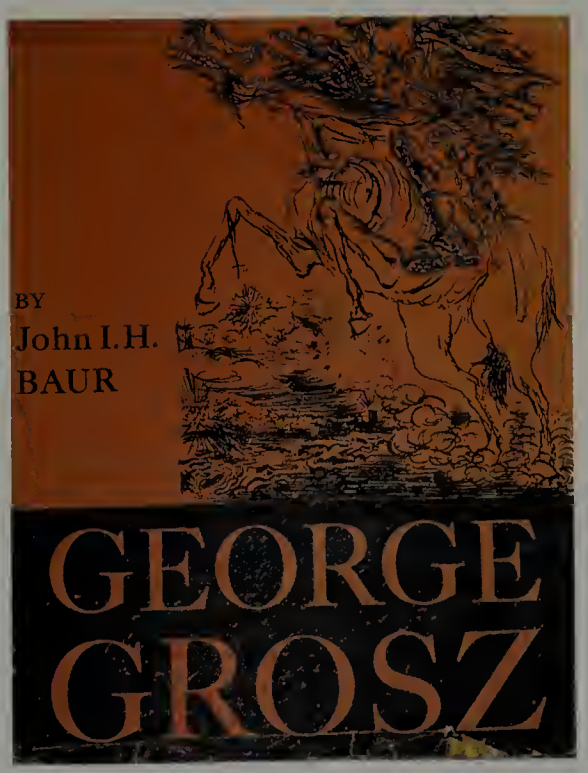
Ausstellungen
Einzelausstellung:
»George Grosz«, Whitney Museum of American Art, New York, 14. 1.–7. 3. (33 Gemälde, 52 Aquarelle, 35 Zeichnungen); anschließend als um 45 Arbeiten reduzierte Wanderausstellung mit den Stationen: William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City/Missouri, 1. 5.–31. 5.; Pasadena Art Institute, Pasadena/Kalifornien, 25. 6.–25. 7.; San Francisco Museum of Art, San Francisco, 17. 8.–19. 9.; Associated American Artists Galleries, New York, 25. 1.–13. 2. (4 Gemälde, 22 Aquarelle und 6 Zeichnungen).



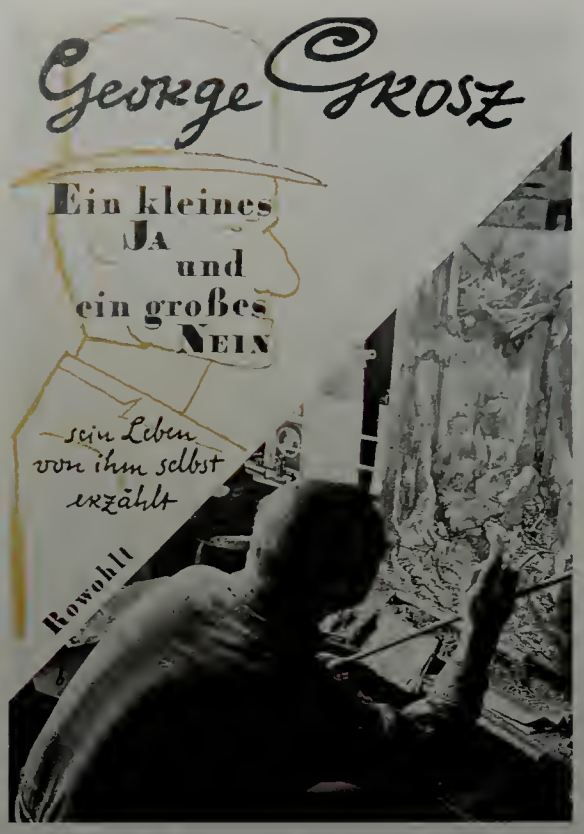
»Der traurigste Mensch in Europa«. Titelbild des Magazins »Der Spiegel«, 30. Juni 1954

Beteiligung:
»Espressionismo – E Arte Tedesca del 20 Secolo«, Museo Civico, Turin, April – Juni (»Porträt Dr. Eduard Plietzsch«); »Exhibition of Works by Newly Elected Members«, National Institute of Arts and Letters, New York, 27. 5.–27. 6. (1 Gemälde, 14 Arbeiten auf Papier); »Kunst unserer Zeit«, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Privatsammlung Karl Ströher, Darmstadt, Juni bis September (3 Arbeiten auf Papier).

Literatur
C.
John I. H. Baur: »George Grosz«. Ausst.Kat. Whitney Museum of American Art, New York: The Macmillan Company.



Umschlag zum Ausstellungskatalog der George Grosz-Ausstellung im Whitney Museum of American Art in New York, 1954



Umschlag zur deutschen Ausgabe der Autobiographie »Ein kleines Ja und ein großes Nein«, 1955

1955

Im Rowohlt Verlag, Hamburg, erscheint die deutsche Ausgabe der Autobiographie »Ein kleines Ja und ein großes Nein«. Die erste Ausgabe war 1946 in Englisch im Verlag Dial Press, New York, erschienen, allerdings ohne das Kapitel über die Rußland-Reise.

Die Westberliner Kriminalpolizei hat sich nach Mitteilung der arani-Verlags GmbH, ein Exemplar des kürzlich dort neu erschienenen »Spießer-Spiegels« von George Grosz aushändigen lassen. Es soll der Staatsanwaltschaft zugeleitet werden, um zu prüfen, ob ein Verbot wegen Verstoßes gegen den Unzuchtsparagraphen in Frage kommt. Das Vorgehen der Polizei war durch eine Frau ausgelöst worden, die in der Auslage einer bekannten Buchhandlung am Kurfürstendamm einzelne Zeichnungen aus dem Werk gesehen und darauf Anzeige wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses erstattet hatte. Der Band hatte bereits bei seinem ersten Erscheinen vor 20 Jahren erhebliches Aufsehen erregt.
Pressenotiz, in: Der Telegraf, Berlin, 6. Oktober 1955.

Die Staatsanwaltschaft hat das Verfahren wegen »Erregung öffentlichen Ärgernisses« gegen eine am Kurfürstendamm domizilierende Buchhändlerin eingestellt. Eine Passantin hatte Anstoß genommen an einigen in der Buchhandlung ausgestellten Blättern von George Grosz aus dem im Arani-Verlag neu veröffentlichten »Spießer-Spiegel«. Auch die Staatsanwaltschaft ist der Ansicht, daß George Grosz ein anerkannter Künstler ist; seine beanstandeten zeitkritischen Blätter könnten nicht unbedingt als unzüchtig angesehen werden; es handele sich um einen Grenzfall.
Pressenotiz, in: Der Tagesspiegel, Berlin, 28. Oktober 1955.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
Lowe Art Center, Syracuse University, Syracuse/New York, 20. 11.–15. 12. (Gemälde und Zeichnungen).
Beteiligung:
»George Grosz Group Show«, The Cottage, Hilaire Farm, Huntington, Long Island/New York, 13. 6.–19. 6.

Literatur
A.
George Grosz: »Der Spiesser-Spiegel«, Neuausgabe des Buches von 1925, mit 60 Zeichnungen, Berlin-Grunewald: arani Verlags-GmbH; George Grosz: »Ein kleines Ja und ein großes Nein, sein Leben von ihm selbst erzählt«, Hamburg: Rowohlt Verlag; George Grosz: »Ade, Witboi«, farbiger Umschlag und 83 Abbildungen, Berlin-Grunewald: arani Verlags-GmbH.
B.
Henry Miller: »Plexus. Roman«, farbiger Schutzumschlag von George Grosz, Hamburg: Rowohlt Verlag.

1956

Tagebuchnotiz vom 4. April: »... der Boneman klopfte an – Niemand home – so long Sir – so he went away«.
Seiner offiziellen und privaten Lehrtätigkeit kommt Grosz nur noch widerwillig nach. Tagebuchnotiz vom 27. September: »To hell with Art classes. Ich könnte kotzen.«

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»The Drawings of George Grosz«, University of Louisville, Allen R. Hite Art Institute, Louisville/Kentucky, 5. 4.–3. 5. (29 Zeichnungen); »George Grosz«, Vera Lazuk Gallery, Fort Salonga, Northport, Long Island, 20. 5.–9. 6. (24 Gemälde).
Beteiligung:
»1956 Annual Exhibition of Contemporary American Sculpture, Watercolors and Drawings«, Whitney Museum of American Art, New York, 18. 4.–10. 6. (1 Aquarell); »Expressionism 1900–1955«, Wanderausstellung mit den Stationen: Walker Art Center, Minneapolis; The Institute of Contemporary Art, Boston; San Francisco Museum of Art, San Francisco; Cincinnati Art Museum and Contemporary Arts Center; Baltimore Museum of Art, Baltimore; The Albright Art Gallery, Buffalo (»Der kleine Frauenmörder«).

Literatur
B.
Ingeborg Wendt: »Notopfer Berlin. Ein Familien-Roman aus unseren Tagen«, farbiger Schutzumschlag von George Grosz, Hamburg: Rowohlt Verlag; Max Herrmann-Neisse: »Im Fremden ungewollt zuhaus. Eine Auswahl seiner Gedichte«, mit einer Zeichnung von George Grosz, München: Albert Langen/Georg Müller.

1957

Grosz wird zunehmend verbittert. Menschen und Dinner-Einladungen beginnen ihn mehr und mehr zu langweilen. Aus monetären Gründen ist er jedoch gezwungen, seine Lehrtätigkeit fortzusetzen. Die Flucht in den Alkohol erscheint ihm oft als der einzige Ausweg aus seiner mißlichen Lage.
Guest Artist-Instructor am Des Moines Art Center, Des Moines/Iowa, 5. bis 30. November.

Ausstellungen
Einzelausstellungen:
Vera Lazuk Gallery, Fort Salonga, Northport, Long Island, Juni; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 26. 10.–24. 11. (68 Arbeiten auf Papier), konzipiert als Wanderausstellung für Deutschland und Frankreich; Des Moines Art Center, Des Moines/Iowa, 10. 11.–15. 12. (10 Gemälde, 14 Aquarelle, 15 Zeichnungen und 14 Graphiken).
Beteiligung:
»Von Menzel bis Picasso. Handzeichnungen und Graphik aus eigenen Beständen«, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 7. 4.–29. 7. (1 Zeichnung und 1 Lithographie); »The Richard L. Feigen Collection«. A Selection of Paintings, Sculptures, Drawings, World House Galleries, New York, 18. 9.–2. 11. (»Der Liebeskranke«); Des Moines Art Center, Des Moines/Iowa, 10. 11.–15. 12. (Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik); »German Art of the Twentieth Century«, The Museum of Modern Art, New York (6 Arbeiten, darunter: »Widmung an Oskar Panizza« und »Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse«); »20th Century Works of Art«, University of Illinois, Urbana (2 Arbeiten, darunter: »Apokalyptische Landschaft« von 1938).

1958

Grosz verbringt seinen 65. Geburtstag am 26. Juli allein in Huntington. Tagebuchnotiz: »Bin ganz guter Stimmung«. Seine Frau Eva hatte sich am 1. Mai auf eine Reise nach Berlin begeben.
Dritte Europa-Reise. Ankunft am 2. September in Hamburg. Am Flughafen wird Grosz von seiner Frau Eva, Heinrich Maria Ledig-Rowohlt und Peter Zingler empfangen. Vom 3. September an wohnen Grosz und seine Frau in Berlin in dem Haus der Schwiegermutter am Savignyplatz 5. Rückreise am 2. November nach New York.
Die Nationalgalerie Berlin erwirbt eines der Hauptwerke von Grosz, das Gemälde »Stützen der Gesellschaft« (Kat. IX.31).
Am 24. November Wahl zum außerordentlichen Mitglied der Abteilung »Bildende Kunst« der Akademie der Künste, Berlin.

George Grosz beim Zeichnen in den Trümmern von Berlin, 1958

Eva geht nach Europa, ich bleibe vorläufig hier. Mich kotzen die Touristen an; woimmer Du heute in Europa bist, ist es vollgekotzt mit Kleinbürgern ... Am schrecklichsten war es in Florence in Italien – fürchterlich war's in Paris, häßlich war's in Nürnberg und Berlin – mich könnte noch das jetzt (leider) polnische Stolp in Pommern anziehen – nämlich da möchte ich in dem alten Realgymnasium, falls es noch steht, im zweiten Stock in der Quinta ein Wandbild umdrehen und nachsehen, ob da noch mein Name steht (in Bleistift) mit einem Dutzend meiner damaligen radfahrenden Freunde.
Aus einem Brief von George Grosz an Andre und Lois Grotewold, 14. März 1958.

Sind erst vorgestern per Lufthansa zurückgekehrt. Eva war sieben Monate fort, ich drei. Berlin W. ist sehr anregend und als Safari betrachtet lohnend, es hat sich nichts verändert, immer noch kucken Leute mit Kissen unter den Ellenbogen aus dem Fenster und im Hofe hört man immer noch fröhliches Teppichklopfen, sowie den üblichen Hofgeiger (mit »letzte rose of summer« und so). Dieselben kleinen Weinstuben, grüne lauschig-gemütliche Grotten. Eisbein mit Sauerkohl und Erbsenpurée, 'ne Art Teltower Rübchen und Kassler superb – und selbstverständlich nicht Lindwerder vergessen (noch von internationalen Touristenproleten unentdeckt), mit Aal grün im Freien, Berliner Pils gut, es gibt auch wieder Gräzer.
Aus einem Brief von George Grosz an Eugene und Marie Louise Garbaty, 5. Dezember 1958.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
New Art Center, New York, 2.–19. 4. (Aquarelle, Zeichnungen, Graphik); Galerie Meta Nierendorf, Berlin, 12. 5.–3. 7. (»Stützen der Gesellschaft«, 38 Aquarelle, 94 Zeichnungen, Graphik), als erweiterter Teil der im Jahr 1957 in Baden-Baden begonnenen Wanderausstellung mit den Stationen: Kunstvereine Pforzheim, München, Frankfurt; Kunstkabinett Dr. Hanna Grisebach, Heidelberg; Marseille; Nizza; Kunstmuseum Düsseldorf; »Nudes«, Vera Lazuk Gallery, Fort Salonga, Northport, Long Island,

»The Cottage, Hilaire Farm« in Huntington auf Long Island, 1959

1.6.–29. 6. (16 Gemälde, 8 Arbeiten auf Papier). Beteiligung:
»Masterpieces of Twentieth Century German Art«, Richard L. Feigen & Company, Chicago, 14. 4.–7. 6. (»Der Liebeskranke« und 3 Arbeiten auf Papier); »50 Ans d'Art Moderne«, Palais International des Beaux-Arts, Brüssel, 17. 4.–21. 7. (»Widmung an Oskar Panizza«); »Dada. Dokumente einer Bewegung«, Karmeliterkloster, Stadt Frankfurt a. M. in Verbindung mit der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst- und Kulturpflege und dem Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 5. 9.–19. 10. (»Grauer Tag«).

1959

Grosz plant seine Rückkehr nach Deutschland. Im Januar Verkauf des Hauses »The Cottage, Hilaire Farm« in Huntington.
George Grosz und seine Frau Eva machen im Februar ihr Testament und setzen sich gegenseitig bzw. nach ihrem Ableben die Söhne Peter und Martin als Erben ein.
The National Institute of Arts and Letters verleiht am 20. Mai in New York an Grosz die Goldmedaille für »Graphic Art« und die Goldmedaille für »Drama« an Arthur Miller, eine Auszeichnung, die nur alle fünf Jahre in diesen beiden Sparten vergeben wird.
Die Akademie der Künste in Berlin stellt Grosz ein Gastatelier in Aussicht.
Grosz erhält im Februar vom Entschädigungsamt Berlin den Betrag von 79 240.– DM als Wiedergutmachungszahlung.
Am 28. Mai Überfahrt mit der »Hanseatic« von New York nach Cuxhaven.
Am 15. Juni bezieht Grosz mit seiner Frau eine Wohnung im schwiegerelterlichen Haus in Berlin, Savignyplatz 5.
Doch nur wenige Wochen nach seiner Rückkehr nach Berlin ereilt ihn ein plötzlicher Tod. Nach einem mit Freunden

George Grosz auf der »Hanseatic« während der Überfahrt von New York nach Cuxhaven bei seiner endgültigen Rückkehr nach Deutschland, Mai 1959

durchzechten Abend bricht Grosz am 5. Juli kurz nach Mitternacht im Flur des Hauses Savignyplatz 5 zusammen. Gegen 5 Uhr morgens wird der noch Atmende von Hausbewohnern gefunden und mit Hilfe von vorüberkommenden Arbeitern in die Wohnung getragen. Ohne das Bewußtsein wiedererlangt zu haben, stirbt Grosz kurz darauf an Herzversagen.
Grosz wird auf dem Städtischen Friedhof Heerstraße in der Trakehner Allee, Berlin-Charlottenburg, beerdigt.

Erklärung.
Ich trete Ende Mai 1959 in den Ruhestand. Nach diesem Zeitpunkt werde ich weder selbständig tätig sein, noch für mehr als hundert Dollar pro Monat Dienste leisten. Sollten sich meine Pläne ändern, werde ich Social Security benachrichtigen. Voraussichtlich wird mein Gesamteinkommen im Jahr 1959 über 2080 Dollar betragen.
George Grosz
Schreiben von George Grosz am 6. Mai an die amerikanische staatliche Sozialversicherung »Social Security«.

Ausstellungen
Einzelausstellung:
»A Retrospective Show« (A Farewell Show), Vera Lazuk Gallery, Cold Spring Harbor, Long Island/New York, 4. 5.–23. 5. (16 Gemälde, 18 Aquarelle); The National Institute of Arts and Letters, New York (10 Aquarelle, 6 Zeichnungen).

George Grosz in seinem Berliner Atelier vor dem Gemälde »Stützen der Gesellschaft«, 1928

Dank

Für Rat und Hilfe danken wir:

Alice Adam, Chicago
Helen Adkins, Berlin
Pierre Adler, New York
Georg Albertin, Berlin
Renate Altner, Berlin
Michele Assaf, Denver
Ida Baboul, New York
Patricia Barratt, New Haven
Stephanie Barron, Los Angeles
Dr. Dominik Bartman, Berlin
Stephanie Belt, Washington
Neal Benezra, Washington
Dr. Heinz Berggruen, Paris
Hendrik A. Berinson, Berlin
Dieter Beuermann, Berlin
Prof. Dr. Peter Beye, Stuttgart
Rainer Biallas, Köln
Laura Billingham, New York
Jean-Claude Boulet, Paris
Susanne Bracht, München
Peter S. Briggs, Tucson
Hans Brockstedt, Hamburg
Dan Georg Bronner, Düsseldorf
Klaus-Henning Bruns, Hamburg
Prof. Dr. Elmar Buck, Köln
Dr. Hans Jürgen Buderer, Mannheim
Wolfgang Büche, Halle
Ellin Burke, New York
James D. Burke, Saint Louis
Kimberley A. Bush, Dallas
Dr. Barbara Butts, Saint Louis
Jean F. Buyck, Antwerpen
Richard Calvocoressi, Edinburgh
Lawrence Campbell, New York
Cindy Cart, Kansas City
Lucia Cassol, Madrid
William Chiego, San Antonio
Richard A. und Roberta Kimmel Cohn, New York
Kevin J. Comerford, Dallas
John E. Coraor, Huntington
James Cuno, Cambridge (MA)
Magdalena Dabrowski, New York
Carolyn Davis, Syracuse
James T. Demetrion, Washington
Lisa Dennison, New York
Dr. Klaus Dettmer, Berlin
Daniela Dietsche, Berlin
Virginia Dodier, New York
Dr. Jürgen Döring, Hamburg
Margaret Dong, Washington
Matthew J. W. Drutt, New York
Anita Duquette, New York
Anton Dutz, München
Dr. Volker Duvigneau, München
John Elderfield, New York
F. Elghanayan, New York
Hannelore Erlekamm, Berlin
Kathy Ertsgaard, Rochester
Dr. Barbara Eschenburg, München
Dr. Volkmar Esser, Düsseldorf
Prof. Dr. Bernd Evers, Berlin
Prof. Dr. Manfred Fath, Mannheim
Jeanette Fausz, Saint Louis
Dr. Sabine Fehlemann, Wuppertal
Richard L. Feigen, New York
Marianne Feilchenfeldt, Zürich
Dagmar Fieting, Berlin
Dr. Andrea Firmenich, Emden
Everett und Olga Firth, Dedham
Lothar Fischer, Berlin
Christine Fischer-Defoy, Berlin
Marvin und Janet Fishman, Milwaukee
Rosina A. Florio, New York
Christopher Forbes, New York
Robert Forbes, New York
Dr. Doris Fouquet-Plümacher, Berlin
Dr. Karin Frank v. Maur, Stuttgart
Janos Frecot, Berlin
Hanns-Peter Frentz, Berlin
Prof. Dr. Helmut Friedel, München
Barry Friedman, New York
Thomas Friedrich, Berlin
Rudi Fuchs, Amsterdam
Peter Galassi, New York
Gero Gandert, Berlin
Dr. Ulrike Gauss, Stuttgart
Dr. Elisabeth Giese, München
Prof. Dr. Wlodzimierz Godlewski, Warschau
Elke Goemann, Berlin
Jeanpaul Goergen, Berlin
Gerald Gohlke, Berlin
Sidney M. Goldstein, Saint Louis
Michael Govan, New York
Darryl Green, Chicago
Ted Greenberg, San Francisco
Ulrich und Erika Gregor, Berlin
Dr. Ulrich Grossmann, Nürnberg
Mary Haas, San Francisco
Dr. Peter Hahn, Berlin
Dr. Hans Gerhard Hannessen, Berlin
Gudrun Harms, Düsseldorf
Michael Hasenclever, München
Lóránd Hegyi, Wien
Maureen Hart Hennessey, Stockbridge
Anne Hillen, New York
Prof. Dr. Werner Hofmann, Hamburg
Dr. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München
Dr. Mary F. Holahan, Wilmington
Joseph Holbach, Washington
Dr. Wolfgang Holler, Dresden
Prof. Dr. Christian von Holst, Stuttgart
Michael Howells, Köln
Ingrid Huber, München
Manfred Huisgen Düsseldorf
Theodor Janisch, Düsseldorf
Dorothee Jansen, Düsseldorf
Hans-Joachim Jeschke, Berlin
Denise J. H. Johnson, Andover
Dr. Joachim Kaak, München
Paul Kahlfeld, Berlin
Yasuo Kamon, Tokyo
Florian Karsch, Berlin
Irene Kauss, Ulm
Jutta Kerkmann, Düsseldorf
Joseph D. Ketner, Saint Louis
Hans Kinkel, Berlin
Rolf Kiesewetter, Berlin
Heidrun Klein, Berlin
Hans Werner Klünner, Berlin
Daniela Kloock, Berlin
Dan Knerr, Rochester
Gerald Köhler, Köln
Helmut Köhler, Berlin
Dr. Georg W. Költzsch, Essen
Reinhard Köster, Berlin
Eberhard W. Kornfeld, Bern
Dr. Uli Kostenbader, Stuttgart
Eva Krabbe, San Francisco
Jürgen Krebs, Berlin
Thomas Krens, New York
Michael Krejsa, Berlin
Doris Krystof, Düsseldorf
Dr. Anita Kühnel, Berlin
Rainer Laabs, Berlin
Heather Lammers, San Antonio
Catherina Lauer, Philadelphia
Hans-Ulrich Lehmann, Dresden
Michael Lehr, Berlin
Anneliese Lemke-Junker, Berlin
Serge Lemoine, Grenoble
Prof. Dr. Rudolf Leopold, Wien
Ken Little, Tucson
Tomás Llorens Serra, Madrid
John Lochner-Griffith, Berlin
Dr. Ulrich Luckhardt, Hamburg
Gerd Lukoschik, Berlin
Dr. Mario-Andreas von Lüttichau, Essen
Peter Mänz, Berlin
Lisa E. Mariam, Washington
Massimo Martino, Castagnola
Rino Martusciello, Castagnola
Mr. und Mrs. Arthur Mason, Washington
Erin McAfee, Chicago
Matilda McQuaid, New York
Dolores Mellenthin, Berlin
Prof. Jörn Merkert, Berlin
Alleyne Miller, New York
Dr. Birgit Möckel, Frankfurt a. M.
Prof. Dr. Magdalena M. Möller, Berlin
Herman J. Moeshart, Leiden
Charles S. Moffett, Washington
Christopher Mount, New York
Dr. Christian Müller, Basel
Dr. Janni Müller-Hauck, Berlin
Kristin Nagel, Chicago
Steven A. Nash, San Francisco
Richard Nathanson, London
Mary Gardner Neill, New Haven
Magdalena van Niekerk, Potchefstroom
Peter Nisbet, Cambridge (MA)
Emilie Norris, Cambridge (MA)
Gabriele Obrist, Zürich
Claudia Oetker, Frankfurt a. M.
André Odier, Berlin
Susan Oshima, Los Angeles
Carolyn B. Padwa, New Haven
Sir Eduardo Paolozzi, London
Susan Peers, New York
Michele Smith Peplin, Detroit
Dr. Ursula Peters, Nürnberg
Pietro Petraroia, Mailand
Armin Peupelmann, Berlin
Cheryl Pflanzer, New York
Dr. Klaus-D. Pohl, Darmstadt
Gesche Poppe, Hamburg
David L. Prince, Syracuse
Dr. Ursula Prinz, Berlin
Hans Helmut Prinzler, Berlin
Birgid Pudney-Schmidt, Düsseldorf
Nancy S. Quaile, Philadelphia
Anke Quester, Berlin
Jürgen Quint, Berlin
Timm Rabofsky, Berlin
Rosemarie Radeke, Berlin
Dr. Adelheid Rasche, Berlin
Prof. Dr. Peter Raue, Berlin
Matthias Reese, Berlin
Dr. Sabine Rewald, New York
Christoffer Richartz, Berlin
Angelika Richter, Berlin
Andrew Robison, Washington
Jeff L. Rosenheim, New York
Phyllis Rosenzweig, Washington
Cora Rosevear, New York
David Ross, New York
Marvin und Elsa Ross-Greifinger, New York
Margit Rowell, New York
Prof. Serge Sabarsky, New York
Eric Schall, Berlin
Margarete Schauß, Berlin
Marc Scheps, Köln
Dr. Rudolf Schilling, Zürich
Gudrun Schmidt, Berlin
Dr. Johann-Karl Schmidt, Stuttgart
Dr. Maiken Schmidt, Berlin
Dr. Britta Schmitz, Berlin
Dr. Angela Schneider, Berlin
Ulrich Schneider, Braunschweig
Beate Schomaker von Morsbach, Berlin
Dr. Lydia M. A. Schoonbaert, Antwerpen
Bernhard Schulz, Berlin
Prof. Franz Schulze, Lake Forest
Prof. Dr. Carla Schulz-Hoffmann, München
Dr. Gero Seelig, Berlin
Manfred Selchow, Berlin
Nicholas Serota, London
Matthias Severin, Berlin
Elana Shapira, Jerusalem
Ellen Sharp, Detroit
Renata Sharp, Düsseldorf
Alan Shestack, Washington
Innis Howe Shoemaker, Philadelphia

Sabine Slanina, Berlin
Barbi Schecter Spieler, New York
Prof. Dr. Werner Spies,
Bourg-La-Reine
Dr. Babett Stach, Berlin
Irmtraut Stehr, Berlin
Prof. Dr. Christoph Stölzl, Berlin
Dr. Andrzej Stoga, Warschau
Christina Strunck, Berlin
Charles Stuckey, Chicago
Linda Szekely, Stockbridge
Takao Tani, Nagoya
Wolfgang Thiede, Berlin
Peter Thomas, Berlin
Raimund Thomas, München
Dr. Wolfgang Till, München
Rüdiger Timmermann, Berlin
William H. Titus, Huntington
Dr. Wolfgang Trautwein, Berlin
Robyn Tromeur, New York
Mikako Tsukada, Tokyo
Wolf Uecker, Hanstedt
Trine Vanderwall, New York
Kirk Varnedoe, New York
Marie Via, Rochester
Germain Viatte, Paris
Lisa A. Wahl, New York
Mary Wakeford, Hempstead
Adam Weinberg, New York
Dr. Evelyn Weiss, Köln
Wolfgang Werner, Bremen
Marc F. Wilson, Kansas City
Imogen Winter, London
Karin Witte, Berlin
Wolfgang Wittrock, Düsseldorf
James N. Wood, Chicago
Satoshi Yamada, Nagoya
Peter Zimmermann, Berlin

Leihgeber

Wir danken dem Nachlaß George Grosz und folgenden Museen, Institutionen und privaten Sammlern für die freundliche Überlassung von Leihgaben:

Amsterdam, Stedelijk Museum
Andover (MA), Addison Gallery of American Art, Philips Academy
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett
Berlin, AGO-Galerie Wolfgang Thiede
Berlin, Antiquariat Hans-Joachim Jeschke
Berlin, Antiquariat Michael Lehr
Berlin, Axel Springer Verlag
Berlin, Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung
Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur
Berlin, Berlinische Galerie, Photographische Sammlung
Berlin, Berlin Museum
Berlin, Bickardt'sche Buchhandlung
Berlin, Brücke-Museum
Berlin, Bundesarchiv – Filmarchiv
Berlin, Deutsches Historisches Museum
Berlin, Freie Universität Berlin, Universitätsbibliothek
Berlin, Thomas Friedrich
Berlin, Galerie Berinson
Berlin, Galerie Nierendorf
Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz
Berlin, Helmut Köhler
Berlin, Landesarchiv Berlin
Berlin, John Lochner-Griffith
Berlin, Märkisches Museum
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie
Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste
Berlin, Stiftung Deutsche Kinemathek
Berlin, Peter Thomas
Berlin, Ullstein Bilderdienst
Bern, E. W. K.
Bourg-La-Reine, Prof. Dr. Werner Spies
Braunschweig, Auktionshaus Brandes
Cambridge (MA), Busch-Reisinger Museum, Harvard University Art Museums
Chicago, Alice Adam
Chicago, The Art Institute of Chicago, Department of Twentieth Century Paintings and Sculpture
Chicago, The Art Institute of Chicago, Department of Photography
Chicago, The Art Institute of Chicago, Department of Architecture
Dallas, Dallas Museum of Art
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum
Dedham (MA), Collection of Everett and Olga Firth
Denver, Denver Art Museum
Detroit, Detroit Institute of Arts
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen
Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art
Emden, Kunsthalle Emden, Stiftung Henri Nannen
Essen, Museum Folkwang
Essen, Museum Folkwang, Fotografische Sammlung
Frankfurt, Deutsches Filmmuseum
Grenoble, Musée de Grenoble
Halle, Staatliche Galerie Moritzburg
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe
Hempstead (NY), Collection of Hofstra Museum, Hofstra University
Huntington (NY), Collection of the Heckscher Museum
Jerusalem, Israel Museum Collection
Kansas City (MO), The Nelson-Atkins Museum of Art
Köln, Museum Ludwig
Köln, Universität zu Köln, Theaterwissenschaftliche Sammlung
Köln, Galerie Rudolf Kicken
Leiden, Leiden University, Study Center for Photography
London, Tate Gallery
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art
Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum
Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza
Mailand, Pinacoteca di Brera
Mannheim, Städtische Kunsthalle
Milwaukee, The Marvin and Janet Fishman Collection
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München, Galerie Thomas
München, Münchner Stadtmuseum
München, Münchner Stadtmuseum, Graphiksammlung
München, Plakatarchiv der Deutschen Städte-Reklame GmbH
München, Städtische Galerie im Lenbachhaus
New Haven (CT), Yale University Art Gallery
New York, The Art Students League of New York
New York, Richard A. Cohn Ltd.
New York, F. Elghanayan
New York, Richard L. Feigen & Co.
New York, The FORBES Magazine Collection
New York, Solomon R. Guggenheim Museum
New York, Houk Friedman
New York, Kimmel/Cohn Photography Arts
New York, Lafayette Parke Gallery
New York, Metropolitan Museum of Art
New York, The Museum of Modern Art, Department of Painting and Sculpture
New York, The Museum of Modern Art, Department of Drawings
New York, The Museum of Modern Art, Department of Photography
New York, The Museum of Modern Art, Department of Architecture and Design
New York, Marvin and Elsa Ross-Greifinger
New York, Whitney Museum of American Art
Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art
Rochester (NY), Memorial Art Gallery of the University of Rochester
San Antonio (TX), Collection of the McNay Art Museum
San Francisco, The Fine Arts Museums of San Francisco
Saint Louis (MO), The Saint Louis Art Museum
Saint Louis (MO), Washington University Gallery of Art
Stockbridge (MA), Norman Rockwell Museum at Stockbridge
Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart
Stuttgart, Rolf Deyhle
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung
Syracuse (NY), Syracuse University Art Collection
Syracuse (NY), Syracuse University Library, Lescaze Papers, Special Collections Department
Tucson, Collection of The University of Arizona Museum of Art
Warschau, National Museum
Washington (DC), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution
Washington (DC), Arthur and Jane Mason
Washington (DC), National Gallery of Art
Washington (DC), The Phillips Collection
Wien, Leopold Museum Privatstiftung
Wien, Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig
Wilmington (DE), Delaware Art Museum
Wuppertal, Von der Heydt-Museum
Zürich, Johann Jacobs Museum
Zürich, Marianne Feilchenfeldt
Zürich, Kunsthaus Zürich
Zürich, Museum für Gestaltung

sowie zahlreichen privaten Leihgebern, die nicht genannt werden möchten.

Bibliographie (Auswahl)

Das Literaturverzeichnis zu Leben und Werk von George Grosz und zum geistes-, kunst- und zeitgeschichtlichen Umfeld seines Schaffens stellt in einer Auswahl die wichtigsten Veröffentlichungen vor. Grundlage dafür sind die Bibliographien in der Biographie von Lothar Fischer ([1]1976, [2]1993). Ausführliche Nachweise speziell von Buchillustrationen und Ausstellungskatalogen (vor 1959) bietet Ralph Jentsch (»George Grosz. Chronik zu Leben und Werk«, S. 535–557 dieses Kataloges). – Die häufig zitierte Literatur wird mit einem Kurztitel geführt.

1. Grosz-Bibliographien

Bülow, Kjeld: George Grosz. A bibliography and other check lists (with an introduction by Robert Cenedella), Kopenhagen 1993.

Lang, Lothar: George Grosz-Bibliographie, in: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, hg. v. d. Pirckheimer-Gesellschaft, Berlin, Juli 1968, Heft 30, S. 1–42.

2. Grosz-Werkverzeichnis

Dückers 1979 Alexander Dückers: George Grosz. Das druckgraphische Werk, Frankfurt a.M. – Berlin – Wien 1979.

3. Publikationen von Grosz und Werkausgaben

3.1. Texte (in chronologischer Folge)

Lied, in: Die Aktion, 6. 11. 1915, S. 572.

Mondnacht, in: Neue Jugend (Monatsschrift), 1. Jg., September 1916, Heft 9, S. 183 f.

Die Artisten, Gesang der Goldgräber, Aus den Gesängen, in: Neue Jugend, Februar/März 1917, Heft 11/12, S. 236–244.

Beim Durchgehen der Garderobe, in: Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917, Berlin 1917.

Man muß Kautschukmann sein!, Kannst du radfahren?, [Anonym,] in: Neue Jugend. Prospekt zur Kleinen Grosz Mappe, Juni 1917, S. 1.

Gesang an die Welt, Kaffeehaus, in: 1918. Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1. Jg., November 1918, S. 154 f.

Der Kunstlump (mit John Heartfield), in: Der Gegner, 1. Jg., 1920, Heft 10–12, S. 48–56, und in: Die Aktion, 12. 6. 1920, S. 327–332.

Die Gesetze der Malerei (mit John Heartfield, Raoul Hausmann und Rudolf Schlichter). Zwei Typoskriptseiten (September 1920). Erstmals publiziert in Hannah Höch: Eine Lebenscollage, Bd. 1, bearb. v. Cornelia Thater-Schulz, hg. v. d. Berlinischen Galerie, Berlin 1989, S. 696–698.

Statt einer Biographie, in: Der Gegner, 2. Jg., 1920/21, Heft 3, S. 68–70.

Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt, 5. Jg., 1921, Nr. 1, S. 10–16.

Der Mensch ist nicht gut – sondern ein Vieh!, in: George Grosz. XV. Ausstellung, April 1922. Ausst.Kat. Galerie von Garvens, Hannover 1922.

Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage, in: Das Kunstblatt, 6. Jg., 1922, Nr. 9, S. 382 f.

Abwicklung, in: George Grosz. Ausst.Kat. Galerie Flechtheim, Berlin 1923, und Kunsthandlung Würthle, Wien 1924, wieder abgedruckt in: Das Kunstblatt, 8. Jg., Februar 1924, Heft 2, S. 32–38.

Kurzer Abriß, in: Situation 1924. Künstlerische und kulturelle Manifestationen, Ulm 1924, S. 22–24.

Die Kunst ist in Gefahr (mit Wieland Herzfelde). Drei Aufsätze, Berlin 1925 (Malik-Bücherei, Bd. 3).

Pariser Eindrücke, in: Europa auf Reisen, 1925, S. 42–46.

Vorwort zu »Der Spiesser-Spiegel«, Dresden 1925, S. 5–12.

Grafik für die Entwicklung der heutigen Kunst, in: Berliner Tageblatt, 19. 3. 1927, Beiblatt.

Moja Zižn (Mein Leben), in: Projektor, Moskau, 6. Jg., April 1928, Nr. 14, S. 16–18.

Randzeichnungen zum Thema, in: Blätter der Piscator-Bühne, Berlin, Januar 1928.

Das früh gekrümmte Häkchen, in: Blätter der Reinhardt-Bühnen, Berlin, 1929, Heft 6. (Mit 19 Abbildungen nach Entwürfen von Kostümen und Bühnenbildern.)

Jugenderinnerungen. Mit Fotos und Zeichnungen aus der Jugendzeit, in: Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, Nr. 6, S. 166–174; Nr. 7, S. 193–197; Nr. 8, S. 238–242.

Lebenserinnerungen, in: Kunst und Künstler, 29. Jg., Oktober 1930, S. 15–22; November 1930, S. 55–61; Dezember 1930, S. 105–111.

Vorwort zu: Über alles die Liebe, Berlin 1930.

Lebenslauf. Notizen für den Prozeß, 3./4. 12. 1930; Manuskript im Nachlaß George Grosz, Berlin.

Das feine Milljöh, in: Der Querschnitt, 11. Jg., Januar 1931, Heft 1, S. 14–17.

Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt, 15. Jg., März 1931, Heft 3, S. 79–84.

Über Tradition (mit Paul Westheim). Rundfunk-Interview, Berlin, 11. 6. 1931.

Kunst ist vorbei, mein Lieber! Kurzer Text von Grosz, in: Kunst geht nach Brot! Berliner Tageblatt, 25. 12. 1931.

Gedichte und Gesänge (1916–1917), Litomyšl 1932.

Self-Portrait of the Artist, in: Americana, 1. Jg., November 1932, Nr. 1, S. 22.

Briefe aus Amerika, in: Kunst und Künstler, 31. Jg., August 1932, Heft 8, S. 273–278; September 1932, Heft 9, S. 317–322; Oktober 1932, Heft 10, S. 433–443.

Amerikanische Umgangsformen, in: Der Querschnitt, 13. Jg., Januar 1933, Heft 1, S. 16–19.

On My Drawings, in: George Grosz Drawings, New York 1944.

A Piece of My World in a World Without Peace, in: George Grosz. A Piece of My World in a World Without Peace 1914–1946. Ausst.Kat. Associated American Artists Galleries, New York 1946.

The Wanderer. Texterklärung zum Bild, Tafel 48, in: The Encyclopaedia Britannica Collection of Contemporary American Painting, Chicago 1946.

A Little Yes and a Big No. The Autobiography of George Grosz. Gekürzte Übersetzung des deutschen Manuskripts von Lola Sachs Dorin, New York 1946.

Un piccolo Si e un grande No, Mailand 1948 (Il cammeo, Bd. 21).

George Grosz antwortet. Eine Anklage gegen ihn und ihr Ende, in: Die Neue Zeitung, 31. 7. 1949.

I Teach Fundamentals. Brief an die Studenten des Cleveland Institute of Art, geschrieben anläßlich der dortigen George Grosz-Ausstellung, in: College Art Journal, 1949/50, Bd. 9, Nr. 2, S. 199–201.

Rußlandreise 1922, in: Der Monat, 5. Jg., Mai 1953, Heft 56, S. 135–152.

Interview, Bayerischer Rundfunk, 9. 11. 1954; Bandkopie im Kupferstichkabinett, SMPK, Berlin.

Autobiographie 1955 Ein kleines Ja und ein großes Nein, sein Leben von ihm selbst erzählt (mit von der amerikanischen Ausgabe abweichendem Text und anderen Abbildungen), Hamburg 1955.

The Arts in America, in: The American People's Encyclopaedia. Yearbook. Events and Personalities of 1957, Chicago 1958, S. 110–113.

Interview mit George Grosz, 1959; Bandkopie im Besitz von Hans Cürlis, Berlin.

Autobiographie 1974 George Grosz: Ein kleines Ja und ein großes Nein, sein Leben von ihm selbst erzählt, Reinbek 1974 (2. Auflage 1983).

Knust 1979 George Grosz. Briefe 1913–1959, hg. v. Herbert Knust, Reinbek 1979.

Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918, hg. v. Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig (und Frankfurt a. M.) 1981.

George Grosz. An Autobiography. Mit 12 Fotos und 166 Schwarzweiß-Abbildungen seiner Arbeiten, übersetzt von Nora Hodges, New York 1983.

Ach knallige Welt, du Lunapark. Gesammelte Gedichte, hg. v. Klaus Peter Dencker, München 1986.

Eintrittsbillett zu meinem Gehirnzirkus. Erinnerungen, Schriften, Briefe, hg. v. Renate Hartleb, Leipzig 1988.

Becher 1989 Ulrich Becher und George Grosz: Flaschenpost. Geschichte einer Freundschaft, hg. v. Uwe Naumann und Michael Töteberg, Basel 1989.

Neven DuMont 1992 George Grosz: »Teurer Makkaroni!«. Briefe an Mark Neven DuMont 1929–1959, hg. v. Karl Riha in Zusammenarbeit mit Angela Merte, Berlin 1992.

George Grosz und Hans Sahl: So long mit Händedruck. Briefe und Dokumente, hg. v. Karl Riha, Hamburg 1993.

Grosz Berlin. Autobiographisches, Gedichte und Zeichnungen, hg. v. Marcel Beyer und Karl Riha, Hamburg 1993.

3.2. Mappen und Bildbände (in chronologischer Folge)

Erste George Grosz-Mappe. Mappenwerk mit 9 Lithographien, Berlin 1917.

Kleine Grosz Mappe. Mappenwerk mit 20 Lithographien, vierseitiges Titelblatt mit Versen »Aus den Gesängen« von Grosz, Berlin 1917.

Gott mit uns. Politische Mappe. Mappenwerk mit 9 Photolithographien, Berlin 1920.

Im Schatten. Mappenwerk mit 9 Photolithographien, Berlin 1921.

Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen, Berlin 1921 (Kleine revolutionäre Bibliothek, Bd. 4).

Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen, Berlin 1922.

Die Räuber. Neun Photolithographien von George Grosz zu Sentenzen aus Schillers »Räubern«, Berlin 1922.

Abrechnung folgt! 57 politische Zeichnungen, Berlin 1923 (Kleine revolutionäre Bibliothek, Bd. 10).

Ecce Homo. 84 Zeichnungen und 16 Aquarelle im Siebenfarben-Offsetdruck (5 verschiedene Ausgaben), Berlin 1923.

Der Spiesser-Spiegel. 60 Berliner Bilder nach Zeichnungen, mit einer Selbstdarstellung des Künstlers, Dresden 1925.

Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des »Schwejk« in der Piscator-Bühne, Berlin 1928.

Das neue Gesicht der herrschenden Klasse. 60 neue Zeichnungen, Berlin 1930.

Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren (eine Auswahl aus Büchern und Mappen), Berlin 1930.

Über alles die Liebe. 60 neue Zeichnungen, Berlin 1930.

A Post-War Museum. 28 Zeichnungen, London 1931.

George Grosz. Social Kunst 9, hg. v. Edvard Heiberg, Kopenhagen – Oslo 1932.

Interregnum. 64 Zeichnungen und eine Farblithographie, New York 1936.

George Grosz Drawings. Reproduktionen nach 49 Zeichnungen und 3 Aquarellen, New York 1944.

George Grosz – 30 Drawings and Watercolors. Reproduktionen nach 26 Zeichnungen und 4 Aquarellen, New York 1944.

George Grosz. 84 Abbildungen nach Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen, hg. v. Imre Hofbauer, London 1948.

Ade, Witboi. 47 Schwarzweiß-Reproduktionen, 4 farbige Blätter, 14 Textillustrationen, hg. v. Walther G. Oschilewski, Berlin 1955.

George Grosz. Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder. 108 Schwarzweiß-Reproduktionen, 6 farbige Blätter, hg. v. H. Bittner, New York 1960 (deutsche Ausgabe Köln 1961).

George Grosz. Heimatliche Gestalten – Zeichnungen, hg. v. Hans Sahl, Frankfurt a.M. 1966.

Interregnum. Deutsche Ausgabe (400 Exemplare), Frankfurt a.M. – Berlin 1976.

George Grosz. Die Welt ist ein Lunapark. 232 Schwarzweiß-Reproduktionen, 16 Farbtafeln, hg. und eingeleitet von Uwe M. Schneede, Gütersloh 1977.

George Grosz. New York, hg. v. Walter Huder und Karl Riha, Siegen 1985.

George Grosz. Skizzenbuch 1917, hg. und mit einem Nachwort versehen von Karl Riha, Siegen 1987.

4. Publikationen über Grosz (in alphabetischer Folge)

4.1. Monographien und Dissertationen

Anders, Günther: George Grosz, Zürich 1961.

Ballo, Ferdinando (Hg.): George Grosz, Mailand 1946.

Baur 1954 John I.R. Baur: George Grosz. Ausst.Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1954.

Bazalgette 1926 Léon Bazalgette: George Grosz. L'homme et l'œuvre, Paris 1926.

Becher, Ulrich: Das Profil. Autobiographischer Roman um die Freundschaft mit George Grosz, Reinbek 1973.

Bradley, Joseph Crane: George Grosz. A Study of his Life, Art and Philosophy, Diss., Madison (WI) 1954.

Deshong, Andrew Walter: The Theatrical Designs of George Grosz, Diss., Yale University 1970. Überarbeitete Fassung gleichen Titels: Ann Arbor (MI) 1982 (Studies in the Fine Arts. The Avant-Garde, No. 22).

Fischer 1976 George Grosz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, dargestellt von Lothar Fischer, Reinbek 1976.

Fischer 1993 George Grosz, dargestellt von Lothar Fischer unter Mitarbeit von Helen Adkins. Völlig überarbeitete Neuausgabe, Reinbek 1993.

Flavell 1988 M. Kay Flavell: George Grosz. A Biography, New Haven – London 1988.

Gatling 1977 Eva Ingersoll Gatling: George Grosz. Works in Oil. Ausst.Kat. Heckscher Museum, Huntington (NY), New York 1977.

Hess 1982 Hans Hess: George Grosz, Dresden 1982 (Originalausgabe London 1974).

Kranzfelder 1993 Ivo Kranzfelder: George Grosz 1893–1959, Köln 1993.

Lang 1966 Lothar Lang: George Grosz, Berlin (Ost) 1966 (Welt der Kunst).

Lewis 1991 Beth Irwin Lewis: George Grosz. Art and Politics in the Weimar Republic, Princeton (NJ) 1991.

McCloskey, Barbara: George Grosz and the Communist Party, 1918–1936, Evanston (IL) 1992.

Mynona 1922 Mynona (d. i. Salomo Friedlaender): George Grosz, Dresden 1922 (Künstler der Gegenwart, Bd. 3).

Neugebauer 1993 Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg: George Grosz – Macht und Ohnmacht satirischer Kunst am Beispiel der Graphikfolgen »Gott mit uns«, »Ecce Homo« und »Hintergrund«, Berlin 1993.

Niekerk, Magdalena van: Sin- en identiteitsproblematiek in die Kuns van George Grosz, Diss., Potchefstroom / Südafrika 1993.

Radeke, Rosemarie: George Grosz. Gedankenjongleur, Gehirnsaltospringer, Graf Ehrenfried. Museumspädagogik/Besucherdienst, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin 1994.

Ray 1927/1991 Marcel Ray: George Grosz, Paris 1927. Deutsche Ausgabe hg. und aus dem Französischen übersetzt von Dirk Heißerer, Berlin 1991.

Schneede 1975 Uwe M. Schneede: George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975.

Tavolato, Italo: George Grosz (mit 32 Zeichnungen), Rom 1924.

Wolfradt 1921 Willi Wolfradt: George Grosz, Leipzig 1921 (Junge Kunst, Bd. 21).

4.2. Artikel und Aufsätze

Ahlers-Hestermann, Friedrich, in: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, S. 21–26.

Apfel, Alfred: Rechtspolitische Gedanken zum Prozeß George Grosz, in: Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, S. 61.

Apfel, Alfred: Reichsgericht über George Grosz – Aus der Prozeßgeschichte, in: Die Weltbühne, 26. Jg., 24. 6. 1930, S. 952–957.

Becher, Ulrich: Der große Grosz und die große Zeit, in: Schweizer Annalen, 3. Jg., 1946/47, S. 641–655.

Becher, Ulrich: Ein Leben lang Krieg gegen den Krieg, in: National-Zeitung, Basel, 7. 7. 1959.

Becher, Ulrich: Der Große Grosz und eine große Zeit. Rede, gehalten am 7. Oktober 1962 zur Eröffnung der großen Grosz-Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, Reinbek 1962.

Behne, Adolf: George Grosz. Snob und Antisnob, in: Die Weltbühne, 20. Jg., 1924, S. 234.

Benson, Emanuel M.: George Grosz, Social Satirist, in: Creative Art, 12. Jg., Mai 1933, Nr. 5, S. 340–347.

Berenson, Ruth und Norbert Mühlen: George Grosz, in: Der Monat, 12. Jg., Juni 1960, Heft 141, S. 20–32 (mit vier ganzseitigen Abbildungen aus dem Spätwerk).

Boyer, Richard O.: Profiles, Artist: 1. Demons in the Suburbs, in: The New Yorker, 27. 11. 1943, S. 32–43; 2. The Saddest Man in All the World, in: The New Yorker, 4. 12. 1943, S. 39–48; 3. The Yankee from Berlin, in: The New Yorker, 11. 12. 1943, S. 37–44.

Brecht, Bertolt: Vorwort zu Trommeln in der Nacht: Erstes Gespräch mit George Grosz, in: Gesammelte Werke, Bd. 17, Frankfurt a.M. 1967, S. 960–962.

Breuer, Robert: George Grosz, in: Die Weltbühne, 17. Jg., 1921, Nr. 1, S. 164–166.

Brook, Joo Ten: George Grosz, in: Der Weg, 1919, Nr. 8/9, S. 4.

Brown, Milton: Death of an Artist, in: Parnassus, 13. Jg., 1941, S. 194.

Buschbeck, Erhard: Der Zeichner George Grosz, in: Der Friede, 2. Jg., 1918/19, S. 1 f.

Buttig, Martin G.: Der Tod des alten Dadaisten, in: Der Monat, 12. Jg., Juli 1960, Heft 142, S. 83–88.

Coellen, Ludwig: Die erste Grosz-Mappe, in: Das Kunstblatt, 1. Jg., 1917, S. 348 f.

Craven, Thomas: George Grosz, in: Modern Art – the Men, the Movements, the Meaning, New York 1934, S. 204–217.

Däubler, Theodor: Georg Groß, in: Die weissen Blätter, 3. Jg., 1916, Heft 11, S. 167–170.

Däubler, Theodor: George Grosz, in: Das Kunstblatt, 1. Jg., März 1917, Heft 3, S. 80–82.

Däubler, Theodor: George Grosz, in: 1918. Neue Blätter für Kunst und Dichtung, 1. Jg., November 1918, S. 153 f.

Däubler, Theodor: George Grosz, in: Das junge Deutschland, 2. Jg., 1919, S. 175–177.

Däubler, Theodor: George Grosz, in: Das Kunstblatt, 13. Jg., 1929, S. 161–165.

Durus, Alfred (d.i. Alfred Kemeny): Künstler des Proletariats. George Grosz, in: Eulenspiegel, 4. Jg., 1931, Heft 7, S. 111.

Einstein, Carl, in: George Grosz. Ausst.Kat. Kunst Kammer Martin Wasservogel, Berlin 1926, S. 1–9.

Einstein, Carl: George Grosz, in: George Grosz. Ausst.Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1926 (Veröffentlichungen des Kunst-Archivs, Nr. 1), S. 3–7.

Einstein, Carl: George Grosz, in: Einstein 1926/1988, S. 248–257.

Fechter, Paul: George Grosz, in: Ders.: An der Wende der Zeit. Menschen und Begegnungen, Gütersloh 1949, S. 336–343.

Fels, Florent: A propos d'artistes: George Grosz, in: Les Nouvelles Littéraires, 12. 4. 1924, S. 5.

Fels, Florent: Interviews im Atelier: Grosz, in: Die Kunstauktion, 10. 8. 1930 und 17. 8. 1930.

Friedrich, Thomas: »Amerika!!! Zukunft!!!« George Grosz und die neue Welt oder Variationen über Europamüdigkeit, in: MuseumsJournal, 6. Jg., Juli 1992, Nr. III, S. 19 f.

Friedrich, Thomas: Berlin: W, O, N und j. w. d. Die frühen Jahre des Georg Groß, in: MuseumsJournal, 8. Jg., Oktober 1994, Nr. IV, S. 30–33.

Goll, Yvan: George Grosz, in: 900. Cahiers d'Italie et d'Europe, 1927, Nr. 4, S. 125–135.

Goll, Yvan: Pittori Europei: George Grosz, in: Oggi e Domani, 8. 12. 1930, S. 5.

Grafly, Dorothy: George Grosz. Painter and Prophet, in: American Artist, 13. Jg., 1949, Nr. 3, S. 20–25, 64–65.

Grossmann, Stefan: George Grosz, in: Das Tagebuch, 3. Jg., 1922, S. 1652 f.

Hecht, Ben: George Grosz, in: A Piece of My World in a World Without Peace 1914–1946. Ausst.Kat. Associated American Artists Galleries, New York 1946.

Herrmann (Neisse), Max: George Gross, in: Die Neue Bücherschau, 4. Jg., 1923, 2. Folge, 2. Schrift, S. 67–70.

Herrmann-Neisse, Max: Ein Bürgerspiegel, in: Die Aktion, 13. Jg., 1923, Sp. 212–215.

Herrmann-Neisse, Max: Der Schlag in den Bürgerspiegel (zu »Ecce Homo«), in: Die Aktion, 13. Jg., 15. 6. 1923, Sp. 286–290.

Herrmann-Neisse, Max: Revolutionärer Anschauungsunterricht (zu »Abrechnung folgt!«), in: Die Aktion, 13. Jg., 1923, Sp. 353 f.

Herzfelde, Wieland: The Curious Merchant from Holland, in: Harper's Magazine, 1943, Nr. 187, S. 569–576, deutsch in: Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben, Berlin – Weimar 1969, S. 164–181.

Herzfelde, Wieland: Wandlung des George Grosz (Leserbrief), in: Tagebuch, Wien, 11. Jg., 25. 2. 1956, Nr. 4.

Herzfelde, Wieland: George Grosz, John Heartfield und die Zwanziger Jahre, in: Die Weltbühne, 1. 7. 1964, S. 846–849.

Herzfelde, Wieland: John Heartfield und George Grosz. Zum 75. Geburtstag meines Bruders, in: Die Weltbühne, 15. 6. 1966, S. 745–749.

Herzfelde 1976 Herzfelde, Wieland: Zur Sache geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80, Berlin–Weimar 1976.
George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen oder Die Macht der Freundschaft (1971), S. 430–467.
Über George Grosz. Brief an die Moskauer Akademie der Künste (25. 1. 1975), S. 474–490.
Zu vier Bildern von Grosz (1974), S. 491–494.

Heusinger von Waldegg, Joachim: George Grosz' »Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza« – Gesellschaftskritische Allegorie als Selbstprojektion, in: Pantheon, 44. Jg., 1986, S. 111–125.

Hielscher, Peter: George Grosz in der Turnhalle. Zum politischen Wandbild in der Weimarer Republik, in: Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatliche Kunsthalle, Berlin ^{4}1977, S. 268–279.

Hilberseimer, Ludwig: Grosz, in: Sozialistische Monatshefte, 27. Jg., 1921, Heft 1, S. 114 f.

Hirschfeld, Georg: George Grosz im Spiegel der Kritik, in: Der Ararat, 1. Jg., Juli 1920, Nr. 8, S. 84–86.

Hofmann, Herbert: Auseinandersetzung mit Grosz, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 1929/30, Bd. 67, S. 364–368.

Huelsenbeck, Richard: Erinnerung an George Grosz, in: Neue Zürcher Zeitung, 14. 7. 1959.

Huelsenbeck, Richard: In memoriam George Grosz, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 7. 1959.

Jähner, Horst: Grosz contra Grosz, in: Bildende Kunst, Dresden, 3. Jg., 1955, Heft 6, S. 453 f., 484 f.

Kallai, Ernst: George Grosz, in: MA, 9. Jg., Nr. 6/7, 1. 7. 1924, wieder abgedruckt in: Ders.: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933, hg. v. Tanja Frank, Leipzig – Weimar 1986, S. 55–61.

Kleinfelder, Karen L.: Portrait of the Artist as a Young Man: George Grosz' »The Lovesick One«, in: The Rutgers Art Review, 2. Jg., 1981, S. 71 ff.

Klingender, Francis D.: George Grosz Goes West, in: Contact, London 1946.

Knauf, Erich: In der Feuerlinie. George Grosz, in: Erich Knauf: Empörung und Gestaltung: Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz, Berlin 1928, S. 175–184.

Landau, Rom: George Grosz, in: Arts, 12. Jg., 1927, Nr. 6, S. 295–304.

Lang, Lothar: Ein Künstler, der den Weg verfehlte. Gedanken über den Abstieg des grossen Talents George Grosz, in: Bildende Kunst, Dresden, 11. Jg., 1958, S. 768–771.

Lang, Lothar: Ein Toter starb, in: Die Weltbühne, Juli 1959, S. 893 f.

Lasker-Schüler, Else: Georg Grosz, in: Neue Jugend (Monatsschrift), 1. Jg., 1916, Heft 8, S. 154.

Mac Orlan, Pierre: Le jour – la nuit, in: Paris-Journal, 11. 4. 1924, S. 1.

Mehring, Walter: George Grosz, in: Blätter des Deutschen Theaters, 7. Jg., 1920/21, Heft 6, S. 8.

Mehring, Walter: Der Spiesserbiologe, in: George Grosz: Der Spiesser-Spiegel, Dresden 1925, S. 13 f.

Mehring, Walter: Portrait George Grosz, in: Das Tagebuch, 8. Jg., 1927, S. 276 f.

Mehring, Walter: Gott contra Grosz, in: Das Tagebuch, 9. Jg., 14. 4. 1928, S. 621–623.

Mehring, Walter, in: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, S. 15–18.

Miller, Henry: Vorwort zur amerikanischen Ausgabe von »Ecce Homo«, New York 1966.

Mochmann, Paul: Das gezeichnete Porträt, in: Die Glocke, 6. 3. 1922, S. 1380–1383.

Neven [DuMont], Marc: Das Phänomen George Grosz, in: George Grosz. Ausst.Kat. Galerie Alfred Flechtheim, Berlin 1926 (Veröffentlichungen des Kunst-Archivs, Nr. 1), S. 10–18.

Ossietzky, Carl von: George-Grosz-Prozess, in: Die Weltbühne, 26. Jg., 4. 3. 1930, S. 337 f.

Piscator, Erwin, in: Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962, S. 7–9, 11–13.

Ray, Marcel: George Grosz, in: Les Cahiers d'Aujourd'hui, 1920, Nr. 1, S. 26–33.

Reimann, Hans: George Grosz, in: Das Tagebuch, 4. Jg., 1923, S. 1114–1147.

Richter, Hans: George Grosz – Das Feuer, in: Dada Profile, Zürich 1961, S. 56–58.

Roditi, Édouard: George Grosz. An Embittered Romantic, in: Arts Magazine, 37. Jg., 1963, S. 18–23.

Salmony, Alfred: George Grosz, in: Das Kunstblatt, 4. Jg., 1920, S. 97–104.

Scheffler, Karl: George Grosz, in: Kunst und Künstler, 22. Jg., 1924, S. 182–186.

Scheffler, Karl: Der Künstler als Journalist. George Grosz, in: Kunst und Künstler, 24. Jg., 1926, S. 354–358.

Scheffler, Karl: George Grosz. Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen im Verlag Bruno Cassirer, in: Kunst und Künstler, 27. Jg., 1929, S. 269–273.

Schlichter, Rudolf: George Grosz, in: Die Kunst und das schöne Heim, 47. Jg., September 1949, S. 221 f.

Schmidt, Paul Ferdinand: George Grosz, in: Kunst der Zeit. Zeitschrift der Künstlerselbsthilfe, 1. Jg., 1930, Nr. 3, Heft 4, S. 81–85.

Sieburg, Friedrich: Galerie George Grosz, in: Die Weltbühne, 19. Jg., 1923, S. 668 f.

Spies, Werner: Panoptikum des Häßlichen. George Grosz und die deutsche Physiognomie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 7. 1993.

Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke, Bd. 1, Reinbek 1960.
Der kleine Gessler und der grosse Grosz, S. 751 f. Erstveröffentlichung in: Freiheit, 24. 10. 1920.
Dada-Prozess, S. 800–804. Erstveröffentlichung in: Die Weltbühne, 17. Jg., 28. 4. 1921.
Fratzen von Grosz, S. 815–817. Erstveröffentlichung in: Die Weltbühne, 17. Jg., Nr. 33, 18. 8. 1921, S. 184.

Uschakov, Alexander: Majakowski und Grosz – zwei Schicksale, in: Sinn und Form, 20. Jg., November 1968, Heft 6, S. 1460–1473.

West, Richard: George Grosz. Figures for Yvan Goll's Methusalem, in: Bulletin of the Cleveland Museum of Art, 55. Jg., 1968, Nr. 4, S. 90–94.

Westheim, Paul: Der Zeichner George Grosz, in: Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart, Potsdam 1923, S. 159–171.

Westheim, Paul: Erinnerungen an George Grosz, in: Die Weltkunst, 32. Jg., 15. 11. 1962, S. 16 f.

Wilson, Edmund: A little Yes and a Big No, in: The New Yorker, 4. 1. 1947.

Wolfradt, Willi: Georg Grosz. Der Abenteurer, in: Cicerone, 11. Jg., 1919, Nr. 23, S. 762–766, wieder abgedruckt in: Ausst.Kat. München 1920, S. 3–5.

Wolfradt, Willi: George Grosz, in: Jahrbuch der jungen Kunst, 4. Jg., 1921, Nr. 4, S. 97–112.

Wolfradt, Willi: Die Kunst – Ecce Homo, gelegentlich der neuen Mappe von George Grosz, in: Der Feuerreiter. Blätter für Dichtung und Kritik, 3. Jg., April/Mai 1924, S. 35–37.

Wrobel, Ignaz (d. i. Kurt Tucholsky): Bemerkungen: George Grosz als Schriftsteller (über »Die Kunst ist in Gefahr«), in: Die Weltbühne, 21. Jg., Nr. 2, 13. 10. 1925, S. 583.

Wrobel, Ignaz (d. i. Kurt Tucholsky): Die Begründung, in: Die Weltbühne, 25. Jg., 1929, Nr. 1, S. 435–438.

Zahn, Leopold: George Grosz, in: Ausst.Kat. München 1920, S. 1 f.

Zahn, Leopold: Über den Infantilismus in der neuen Kunst, in: Das Kunstblatt, 4. Jg., 1920, Nr. 3, S. 84–86, wieder abgedruckt in: Ausst. Kat. München 1920, S. 5–7.

4.3. Ausstellungskataloge

Eine umfassende Übersicht über die Ausstellungen, die Grosz zu seinen Lebzeiten gewidmet waren, sowie über seine Ausstellungsbeteiligungen (bis 1959) findet sich bei Ralph Jentsch (»George Grosz. Chronik zu Leben und Werk«, S. 535–557 dieses Katalogs). Im folgenden sind die im vorliegenden Katalog abgekürzt zitierten Ausstellungen genannt sowie die Ausstellungen nach 1959, zu denen ein Katalog erschienen ist. Weitere Ausstellungen listet die Bibliographie von Kjeld Bülow auf.

1920
Ausst.Kat. München 1920 Der Ararat. Erstes Sonderheft: George Grosz. Ausst.Kat. Nr. 59 Galerie Neue Kunst/Hans Goltz, München 1920.

1954
Baur 1954 John I.R. Baur: George Grosz. Ausst.Kat. Whitney Museum of American Art, New York 1954.

1962
Ausst.Kat. Grosz, Berlin 1962 George Grosz 1893–1959. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin 1962.

Ohne Hemmung. Gesicht und Kehrseite der Jahre 1914–1924, schonungslos enthüllt von George Grosz. Zeichnungen und farbige Blätter. Ausst.Kat. Galerie Meta Nierendorf, Berlin 1962.

George Grosz. Ausst.Kat. Galatea – Galleria d'arte contemporanea, Turin 1962.

1963
George Grosz 1893–1959. Ausst.Kat. City Art Gallery York, hg. v. Arts Council, London 1963.

George Grosz 1893–1959. Retrospective exhibition. Ausst.Kat. Forum Gallery, New York 1963.

1965
George Grosz 1893–1959. Ausst.Kat. Graphische Sammlung Albertina, Wien 1965.

The Unknown George Grosz. Ausst.Kat. B. C. Holland Gallery, Chicago 1965.

1966
Ausst.Kat. Dresden 1966 George Grosz. Zeichnungen und Druckgraphik, hg. v. Wolfgang Winter. Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Dresden 1966.

George Grosz. Dessins et aquarelles. Ausst.Kat. Galerie Claude Bernard, Paris 1966.

1968
George Grosz. Ausst.Kat. Marlborough Fine Art Ltd., London 1968.

1969
Ausst.Kat. Stuttgart 1969 George Grosz/John Heartfield. Ausst.Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1969.

1970
George Grosz. Berlin Drawings and Watercolors. Ausst.Kat. Peter Deitsch Fine Arts Inc., New York 1970.

Der Verrat an der Scheinheiligkeit. Aquarelle und Zeichnungen 1915–1929. Ausst.Kat. Krefelder Kunstverein, Krefeld 1970.

Tekeningen van George Grosz. Ausst.Kat. Van Abbe Museum, Eindhoven 1970.

George Grosz in America. Acquerelli, disegni, collages. Ausst.Kat. Galleria La Medusa, Rom 1970.

1971
Ausst.Kat. Parma 1971 George Grosz, mit Beiträgen von Eila Kokkinen, Antonio del Guercio und Arturo Carlo Quintavalle. Ausst.Kat. Istituto di Storia dell'Arte, Università di Parma, Parma 1971.

George Grosz. Aquarelles et dessins – aquarellen en tekeningen. Ausst.Kat. Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1971.

George Grosz. Frühe Druckgraphik – Sammelwerke – Illustrierte Bücher 1914–1923, hg. v. Alexander Dückers. Ausst.Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin 1971.

George Grosz. Druckgrafik, Aquarelle und Zeichnungen. Ausst.Kat. Goethe-Institut, Berlin 1971. (Wanderausstellung, zusammengestellt von der Akademie der Künste, Berlin, gezeigt in 22 Ländern.)

1973
George Grosz. Theatrical Drawings and Watercolors, hg. v. H.B. Landman. Ausst.Kat. Harvard University, Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA) 1973.

1974
George Grosz. Ausst.Kat. Lunn Gallery, Washington 1974.

1975
Ausst.Kat. Hamburg 1975 George Grosz. Leben und Werk, hg. v. Uwe M. Schneede. Ausst. Kat. Kunstverein Hamburg u. a., Stuttgart 1975.

1976
George Grosz. Ausst.Kat. Galleria La Medusa, Rom 1976.

George Grosz (1893–1959). Dessins et aquarelles. Ausst.Kat. Galerie Octave Negru, Paris 1976.

1977
Ausst.Kat. Huntington 1977 George Grosz. Works in oil, hg. v. Eva Ingersoll Gatling. Ausst. Kat. Heckscher Museum, Huntington (NY), New York 1977.

George Grosz, hg. v. Hans Ebert. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Grosz-Kabinett in der Nationalgalerie, Berlin (Ost) 1977.

George Grosz. Ausst.Kat. Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1977.

1978
Gettings 1978 Frank Gettings: George Grosz. Ausst.Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Smithsonian Institution, Washington 1978.

George Grosz 1893–1959. Einhundert Zeichnungen und Aquarelle aus den Jahren 1912–1942. Ausst.Kat. Galerie Rolf Ohse, Bremen 1978.

George Grosz. Illustrierte Bücher und Mappen. Ausst.Kat. Universitätsbibliothek, Bremen 1978.

1979
Heusinger von Waldegg 1979 Joachim Heusinger von Waldegg (Hg.): George Grosz. Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1979.

1980
Grosz – Heartfield: The Artist as Social Critic. Ausst.Kat. University Gallery, University of Minnesota, Minneapolis (MN) 1980.

Der Malik-Verlag. George Grosz. Ausst.Kat. Nr. 45 Antiquariat Marco Pinkus, Zürich 1980.

1981
George Grosz. Ausst.Kat. Galleria Giulia, Rom 1981.

1982
Der Sozialsatiriker George Grosz. Bücher und Schriften aus der Sammlung Dr. Kurt Hirche, Bonn-Bad Godesberg. Ausst.Kat. Städtisches Kunstmuseum, Bonn 1982.

George Grosz. Druckgraphik. Ausst.Kat. Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1982.

George Grosz. Ausst.Kat. Souffer Gallery, New York 1982.

1984
Herbst 1984. (Grosz-Zeichnungen 1912–1937.) Ausst.Kat. Galerie Uterman, Dortmund 1984.

George Grosz. Ausst.Kat. Stuart Gerstman Galleries, Melbourne 1984.

George Grosz. An artist for 1984. Ausst.Kat. Hofstra University, Emily Lowe Gallery, Hempstead (NY) 1984.

1985
George Grosz. 100 kleine Zeichnungen. Ausst. Kat. Galerie Ilse Schweinsteiger, München 1985.

George Grosz. Ausst.Kat. Souffer Gallery, New York 1985.

1986
Sabarsky 1986 Serge Sabarsky (Hg.): George Grosz. Die Berliner Jahre, Hamburg 1986 (Ausst.Kat. einer Wanderausstellung 1986 bis 1987 mit den Stationen Hamburg, Paris, München, Salzburg, Berlin, Hannover).

George Grosz. Die Amerikazeit 1932–1959. Ausst.Kat. Deutsch-Amerikanisches Institut, Tübingen 1986.

1988
George Grosz & Otto Dix. Arbeiten auf Papier. Ausst.Kat. Galerie Levy, Madrid u. a. 1988.

George Grosz. Watercolors and Drawings. Ausst.Kat. Souffer Gallery, New York 1988.

1990
Envisioning America. Prints, Drawings and Photographs by George Grosz and his Contemporaries 1915–1933, hg. v. Beeke Sell Tower. Ausst.Kat. Harvard University, Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA) 1990.

George Grosz 1893–1959. Ausst.Kat. Van Voorst/Van Beest Gallery, Den Haag 1990.

1992
George Grosz. Obra Gráfica. Los Años de Berlín. Ausst.Kat. IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia 1992.

George Grosz. Opere dal 1920 al 1950. Ausst. Kat. RomaStudio, Rom 1992.

George Grosz. Acquerelli e disegni, Berlino 1916–1931. Ausst.Kat. Ruggerini & Zonca, Mailand 1992.

1993
62 Arbeiten von George Grosz zum 100. Geburtstag. 636 Werke von 50 Künstlern des 20. Jahrhunderts. Ausst.Kat. Galerie Nierendorf, Berlin 1993 (Kunstblätter der Galerie Nierendorf).

The Sketchbooks of George Grosz, hg. v. Peter Nisbet. Ausst.Kat. Harvard University, Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA) 1993.

Im Blickfeld. John, der Frauenmörder, hg. v. Kathrin Hoffmann-Curtius. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, Stuttgart 1993.

George Grosz. Die Berliner Jahre. Zeichnungen und Aquarelle. Ausst.Kat. Städtische Galerie Rosenheim u. a. 1993.

4.4. Filme über George Grosz

George Grosz bei der Arbeit (aus dem Zyklus »Schaffende Hände«), aufgenommen von Hans Cürlis, 1924.

George Grosz zeichnet. Kurzer Stummfilm, aufgenommen von Hans Cürlis, 1959; Landesbildstelle Berlin.

Interregnum. Produktion: Charles und Altina Carey. Sprecherin: Lotte Lenya. Buch: Mark Ramsay. Regie: Mort Rabinowitz. Education Communication Corporation (USA), 1960. 28 Min.

George Grosz. Produktion: Saarländischer Rundfunk, Saarbrücken. Regie: Klaus Peter Dencker, 1976. 45 Min.

George Grosz – Stützen der Gesellschaft. Film von Hannelore Schäfer. Produktion: Norddeutscher Rundfunk, Hamburg, 1982. 30 Min.

Hopla vi lever (Hoppla, wir leben). Ein Film über George Grosz und seine Zeit von Lars Lambert, 1984. Erstsendung Schwedisches Fernsehen 1985, Kulturredaktion Fakta 2. 45 Min.

Ohne Titel (über das gleichnamige Gemälde von 1920 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf). Produktion: RM Arts, 1985. Aus der TV-Reihe »1000 Meisterwerke«. 10 Min.

George Grosz – »Enemy of the State«. Film von Andrew Peddington, BBC, London, 1985. Deutsche Bearbeitung: Südwestfunk, Baden-Baden, 1988. 60 Min.

Schoen ist's im Labyrinth. George Grosz in Amerika. Film von Norbert Bunge und Christine Fischer-Defoy. Co-Produktion Norbert-Bunge-Filmproduktion, Berlin, und Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart, 1991. 96 Min.

5. Das Umfeld von George Grosz Kunst-, Kultur- und Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts

5.1. Studien, Materialsammlungen, Zeitdokumente

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit, München – Leipzig 1927.

Bergius 1989 Hanne Bergius: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989.

Boberg, Jochen, Tilman Fichter und Eckhardt Gillen (Hg.): Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert, München 1984.

Däubler, Theodor: Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften, hg. v. Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988.

Eberle 1989 Matthias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart – Zürich 1989.

Einstein 1926/1988 Carl Einstein: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 16). Neuausgabe Leipzig 1988 (Reclams Universal-Bibliothek, Bd. 1208).

Faure 1992 Ulrich Faure: Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947, Berlin – Weimar 1992.

Ferber, Christian (Hg.): Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte 1924–1933, Berlin 1981.

Flemming, Donald und Bernard Bailyn: The Intellectual Migration. Europe and America, 1930–1960, Cambridge (MA) 1969.

Frommhold 1968 Erhard Frommhold: Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922–1945, Dresden 1968.

Haxthausen, Charles W. und Heidrun Suhr: Berlin. Culture and Metropolis, Minneapolis – Oxford 1990.

Hermand, Jost und Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978.

Hermann, Frank: Der Malik-Verlag 1916–1947. Eine Bibliographie, Kiel 1989.

Herzfelde 1962 Wieland Herzfelde: John Heartfield. Leben und Werk, dargestellt von seinem Bruder, Dresden 1962.

Herzfelde 1976 Wieland Herzfelde: Zur Sache geschrieben und gesprochen zwischen 18 und 80, Berlin – Weimar 1976.

Huelsenbeck, Richard: En Avant Dada. Die Geschichte des Dadaismus, Hannover 1920 (Reprint Hamburg 1978).

Huelsenbeck, Richard (Hg.): Dada. Eine literarische Anthologie, Reinbek 1964.

Hütt, Wolfgang (Hg.): »Hintergrund«. Mit dem Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagraphen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler 1900–1933, Berlin (Ost) 1990.

Kessler 1982 Harry Graf Kessler: Tagebücher 1918–1937, hg. v. Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt a.M. 1982.

Kleihues, Josef Paul und Christina Rathgeber (Hg.): Berlin – New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present, New York 1993.

Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«, Stuttgart 1970.

Mehring 1983 Walter Mehring: Verrufene Malerei. Berlin Dada. Erinnerungen eines Zeitgenossen, Düsseldorf 1983.

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

Nitschke, August, Gerhard A. Ritter, Detlev J.K. Peukert und Rüdiger vom Bruch (Hg.): Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne 1880–1930, Reinbek 1990.

Paulsen, Wolfgang und Helmut G. Hermann (Hg.): Sinn aus Unsinn. Dada international, Berlin – München 1982.

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

Roters, Eberhard: Berlin 1910–1933. Die visuellen Künste, Berlin 1983.

Sahl, Hans: Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten, hg. v. Klaus Blanc, Frankfurt a.M. 1991.

Scherpe, Klaus R. (Hg.): Die Unwirtlichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek 1988.

Schlör, Joachim: Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840–1930, München – Zürich 1991.

Schmalenbach, Fritz: Die Malerei der Neuen Sachlichkeit, Berlin 1973.

Schmalenbach, Werner: Bilder des 20. Jahrhunderts. Die Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, München 1986.

Schmidt, Diether (Hg.): In letzter Stunde (1933–1945), Dresden 1964 (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 1).

Schmidt, Diether (Hg.): Manifeste Manifeste (1905– 1933), Dresden 1965 (Schriften deutscher Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, Bd. 2).

Schmidt 1968 Diether Schmidt: Ich war/ich bin/ich werde sein! Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Berlin 1968.

Schmied, Wieland: Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus 1918–1933, Hannover 1969.

Schmied 1989 Wieland Schmied: De Chirico und sein Schatten. Metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1989.

Schneede, Uwe M. (Hg.): Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979.

Schrader, Bärbel und Jürgen Schebera: Kunstmetropole Berlin 1918–1933, Berlin – Weimar 1987.

Schuster 1987 Peter-Klaus Schuster (Hg.): Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«, München ^{1}1987 (^{2}1988).

Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Trommler, Frank (Hg.): Amerika und die Deutschen. Bestandsaufnahme einer 300jährigen Geschichte, Opladen 1986.

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

Willett, John: The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period 1917–1933, London 1978.

5.2. Ausstellungskataloge

1966
Malik 1966 Der Malik-Verlag 1916–1947. Ausst.Kat. Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, mit einer Bibliographie des Malik-Verlags und einer Einführung von Wieland Herzfelde, Berlin (Ost) 1966.

1974
Realismus und Sachlichkeit. Aspekte deutscher Kunst 1919–1933, hg. v. Roland März. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1974.

1976
The Golden Door. Artist-Immigrants of America 1876–1976. Ausst.Kat. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington 1976.

Ausst.Kat. Tokyo 1976 Realistische Tendenzen in der deutschen Kunst 1919–1933, hg. v. Roland März und Gottfried Riemann. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin (Ost) u.a., Tokyo 1976.

Ausst.Kat. Die 20er Jahre im Porträt, Bonn 1976 Die zwanziger Jahre im Porträt. Porträts in Deutschland 1918–1933, hg. v. Joachim Heusinger von Waldegg. Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum, Bonn 1976.

1977
Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst in der Staatlichen Kunsthalle, Berlin 1977.

Ausst.Kat. Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977. Tendenzen der Zwanziger Jahre, hg. v. Stephan Waetzoldt. Ausst.Kat. 15. Europäische Kunstausstellung, Berlin 1977.

1978
Revolution und Realismus. Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917–1933, hg. v. Christine Hoffmeister. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1978.

Ausst.Kat. Paris – Berlin 1978 Paris – Berlin. Rapports et Contrastes France–Allemagne 1900–1933, hg.v. Pontus Hulten. Ausst. Kat. Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris 1978.

1979
Zwei Jahrzehnte amerikanische Malerei 1920–1940. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf 1979.

1980
Ausst.Kat. Realismus, Paris / Berlin 1980 Les Realismes 1919–1939, hg. v. Pontus Hulten. Ausst.Kat. Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris, u.a., Paris 1980. (Deutsche Ausgabe: Realismus 1919–1939. Zwischen Revolution und Reaktion, hg. v. Günter Metken, München 1981.)

Ausst.Kat. Berlin 1980 America. Traum und Depression 1920/40. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1980.

1981
Experiment Weltuntergang. Wien um 1900. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1981.

1985
Ausst.Kat. Delaunay und Deutschland, München 1985 Delaunay und Deutschland, hg. v. Peter-Klaus Schuster. Ausst.Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Köln 1985.

Kritische Grafik in der Weimarer Zeit, hg. v. Eberhard Roters und Wieland Schmied. Ausst.Kat. Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1985.

1986
Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland 1905–1920, hg. v. Roland März. Ausst.Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1986.

Ausst.Kat. Brooklyn 1986 The Machine Age in America 1918–1941. Ausst.Kat. Brooklyn Museum, Brooklyn (NY) 1986.

1987
Ausst.Kat. Stadtbilder, Berlin 1987 Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, hg. v. Rolf Bothe. Ausst.Kat. Berlin Museum, Berlin 1987.

Ausst.Kat. Ich und die Stadt, Berlin 1987 Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, hg. v. Eberhard Roters und Bernhard Schulz. Ausst. Kat. Berlinische Galerie, Berlin 1987.

Ausst.Kat. Kunst in Berlin, 1987 Kunst in Berlin 1648–1987, hg. v. Günter Schade. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (Ost) 1987.

Mythos Berlin. Zur Wahrnehmungsgeschichte einer industriellen Metropole. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1987.

Ausst.Kat. Boston 1987 Charles Sheeler. Paintings and Drawings. Ausst.Kat. Museum of Fine Arts, Boston (MA) 1987.

Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger. Ausst.Kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1987.

1988
Ausst.Kat. Stationen der Moderne, Berlin 1988 Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland, hg. v. Eberhard Roters, Bernhard Schulz und Jörn Merkert. Ausst.Kat. Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin 1988.

Ausst.Kat. Expressionismus 1988 Expressionismus. Die zweite Generation 1915–1925, hg. v. Stephanie Barron. Ausst.Kat. Los Angeles County Museum of Art u. a., München 1988.

1989
Berlin. Punto de Encuentro. El Arte en Berlín de 1900 a 1933. Ausst.Kat. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989.

1990
Neue Sachlichkeit. Magischer Realismus. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 1990.

1991
Barron 1991 Stephanie Barron (Hg.): »Entartete Kunst«. Das Schicksal der Avantgarde in Deutschland. Ausst.Kat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1991, Deutsches Historisches Museum, Berlin, München 1992.

John Heartfield. Ausst.Kat. Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991.

The 1920s. Age of the Metropolis, hg. v. Jean Clair. Ausst.Kat. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1991.

1992
Kunst in Deutschland, Berlin 1992 Kunst in Deutschland 1905–1937. Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung der Nationalgalerie in Berlin, hg. v. Roland März. Ausst.Kat. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1992 (Bilderhefte der Staatlichen Museen, Heft 67–69).

1993
Ausst.Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, München 1993 Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, hg. v. Christos M. Joachimides und Norman Rosenthal. Ausst.Kat. Martin-Gropius-Bau, Berlin, u. a., München 1993.

Dada. Eine internationale Bewegung 1916–1925. Ausst.Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 1993.

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

1994
Ausst.Kat. La ville, Paris 1994 La ville, art et architecture en Europe, 1870–1993, hg. v. Jean Dethier und Alain Guiheux. Ausst.Kat. Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris 1994.

Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, hg. v. Rainer Rother. Ausst. Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin 1994.

Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit. Figurative Malerei der zwanziger Jahre, hg. v. Hans Jürgen Buderer und Manfred Fath. Ausst.Kat. Städtische Kunsthalle Mannheim, München 1994.

Dada. Eine internationale Bewegung. München–Hannover–Zürich 1916–1925. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Zürich 1994.

Der deutsche Spießer ärgert sich. Raoul Hausmann. Ausst.Kat. Berlinische Galerie, Berlin, Ostfildern 1994.

George Grosz – Werkregister

Die Angaben enthalten jeweils: Titel, Untertitel; Jahr; Technik; Mappe/Buch Kat. Nr.; Seitenzahl

Zur Identifikation ist die Herstellungstechnik in Kurzform angegeben:

A = Aquarell
C = Collage
Fi = Film
G = Gemälde (Öl auf Leinwand/Karton)
L = Lithographie
M = Montage
O = Offsetdruck
Ph = Photographie
R = Radierung
Rek. = Rekonstruktion
Rep. = Reproduktion
T = Trickfilm
Ti = Tiefdruck
Z = Zeichnung

Weitere Urheber sind hinter dem Titel in eckigen Klammern angegeben:

JH = John Heartfield
RH = Raoul Hausmann
WH = Wieland Herzfelde

A Glimpse into the Negro Section of Dallas, Ein Blick in das Negerviertel von Dallas; 1952; A X.139; 444
A Lesson for Generations to Come, Eine Lektion für kommende Generationen; 1936; L; Interregnum X.158.9; 479, 481
A Little Child Shall Lead Them, Ein Kindlein soll sie führen; 1936; L; Interregnum X.158.8; 479, 481
A Little Escape, Kleiner Fluchtweg; 1936; L; Interregnum X.158.56; 360, 480, 486
A Little Love Song, Ein kleines Liebeslied; 1936; L; Interregnum X.158.34; 480, 484
A Piece of My World; G 551, 552, 554
A Piece of My World II, Ein Stück meiner Welt II, The Last Battalion; 1938; G IX.58; 207, 290, 374, 375, 550
A Post-War Museum; 1931 546
A Writer, Is He?, Schriftsteller, was?; 1936; L; Interregnum X.158.45; 480, 485
Abrechnung folgt!; 1923 VIII.19; 177, 249, 253, 541
Abstraktes Bild auf der Sitzfläche eines Stuhls; 1958; G 209
Ach, knallige Welt, du seliges Abnormitätenkabinett; 1923; O; Ecce Homo X.156.XIV; 473, 475
Ade, Witboi; 1955 VIII.52; 255, 556
Aenne; 1923; O; Ecce Homo X.156.38; 450, 462, 467
After a Swim, Wellfleet; 1940; G 301
Akrobaten; 1914; R X.20; 160, 389
Akrobaten; 1923; O; Ecce Homo X.156.50; 463, 469
Akt in den Dünen; G 554
Akt mit schwarzen Strümpfen; um 1930; A 362
Akt mit schwarzen Strümpfen; 1930; G IX.46; 356, 362
Aktuelle Kurzgeschichte; 1931; Z, A X.117; 434, 435
Allein; 1923; O; Ecce Homo X.156.67; 450, 463, 470
Am Kanal; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.3; 451, 452
Am Tisch; 1920/21; Z, A X.86; 163, 422
Ameisen; 1921; L; Im Schatten X.154.1; 162, 458, 459
American Landscape, Keep Smiling; 1932; M 284
Americans; 1935; G 523
An der Grenze, 1923; O; Ecce Homo X.156.64; 463, 470
And then I saw myself; um 1940; Z, A 292
Ankunft in Manhattan; G 79
Anna Peter; 1926/27; Z X.106; 428
Anzeige des Malik-Verlags für »Der Sündenlohn« von Upton Sinclair; 1926 84
Anzeigen des Malik-Verlags, in: Das Tagebuch; 1923 VIII.18; 249, 251, 253
Apachen; 1917; Z 128, 330
Apachen; 1923; O; Ecce Homo X.156.58; 394, 463, 469
Apokalyptische Landschaft; 1938 556
Arbeitslose; 1920; L 336
Art Is Eternal, Ewig währet die Kunst; 1936; L; Interregnum X.158.37; 280, 281, 480, 484, 527
Arthur Nortmann auf dem Loreley-Felsen am Rhein; 1955; Ph 232, 233
Arthur Nortmann auf dem Loreley-Felsen am Rhein (Ausschnitt); 1955; Ph 233
Asphaltwelt; G 549, 553
Atelier; um 1920; Ph 227
Athlet; 1923; O; Ecce Homo X.156.82; 463, 472
Attacked by the Stickmen, Angriff der Stockmänner; um 1947; A X.135; 382, 442
Attentat; 1915; L X.24; 159, 325, 390
Auf der Pirsch; 1919/20; Z X.74; 414
Auf der Straße; um 1926; Z, A X.105; 350, 428
Aufruhr; 1917/18; Z X.48; 400
Aus der Jugendzeit; 1923; O; Ecce Homo X.156.3; 450, 462, 464
Ausgang; 1923; O; Ecce Homo X.156.81; 463, 472
Bagdad-on-the-Subway. A Portfolio of Six Signed Water-Colors Depicting O. Henry's New York; 1935 549
Bald wieder: »je grausamer, je humaner«; 1928; Ti; Hintergrund X.157.14; 476, 478
Baltikumer; 1919; Z X.64; 411
Bar in Pointe Rouge; 1927; G 508
Behind the Barricades, Hinter den Barrikaden; 1936; L; Interregnum X.158.58; 480, 487
Belebte Straßenszene; um 1918; Z X.55; 160, 406, 409
Berlin C.; 1920; A 149
Berliner Straße; 1931; G IX.52; 367, 368
Bessere Leute; 1923; O; Ecce Homo X.156.8; 462, 464
Beware of Him Whose Eye is Cold; 1935; A 289, 290, 378
Bild meiner Mutter II (mit Hut), Bildnis der Mutter; 1927; G 313, 338, 544
Bildnis Dr. Felix J. Weil (1. Fassung); 1926; G 344
Bildnis Dr. Felix J. Weil; 1926; G IX.28; 34, 279, 344
Bildnis Eduard Plietzsch; 1927/28; Z X.109; 164, 356, 430
Bildnis Max Herrmann-Neisse; 1927; Z X.108; 164, 353, 430
Bildnis Wieland Herzfelde; 1926; G 341, 430
Bildnis Wieland Herzfelde; 1927; Z X.107; 164, 430
Bitte recht freundlich; 1928; Ti; Hintergrund X.157.11; 476, 478
Blinder Bettler, Ganz blind + taubstumm; um 1930; A 364
Boy and Girl, Junger Mann und junges Mädchen; 1934; A X.126; 438, 439
Brillantenschieber im Cafe Kaiserhof; 1920; A; C X.80; 140, 162, 420
Brindisi; 1920; Z, A X.81; 420
Broadway, 1935; Z, A X.128; 438
Buchillustration zu »Einsame Stimme. Ein Buch Gedichte« von Max Herrmann; 1927 544
Buchillustration zu »Im Fremden ungewollt zuhaus. Eine Auswahl seiner Gedichte« von Max Herrmann-Neisse; 1956 556
Buchillustration zu »Preussische Walpurgisnacht. Groteskes Puppenspiel« von Felix Gasbarra; 1922 541
Buchillustration zu »Reise zum blauen Tag. Verse« von Ulrich Becher; 1946 553
Buchillustration zu »The Bewitched Tailor« von Ben Hecht; 1941 551
Buchillustrationen zu »100 %. Roman eines Patrioten« von Upton Sinclair; 1929 90, 540
Buchillustrationen zu »Brokenbrow. A Tragedy« von Ernst Toller; 1926 543
Buchillustrationen zu »Der große Zeitvertreib. Gedichte« von Peter Pons; 1932 VIII.48; 254, 255
Buchillustrationen zu »Deutschland muss untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs« von Richard Huelsenbeck; 1920 539
Buchillustrationen zu »Die drei Soldaten« von Bertolt Brecht; 1932 VIII.44; 69, 198, 255, 547
Buchillustrationen zu »Die rote Woche« von Franz Jung; 1921 VIII.12; 253, 540
Buchillustrationen zu »Dr. Billig am Ende« von Richard Huelsenbeck; 1921 VIII.15; 253, 540
Buchillustrationen zu »Lady Hamilton oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson« von Alfred Richard Meyer; 1923; L 541
Buchillustrationen zu »Munkepunkes Dionysos. Groteske Liebesgedichte« von Alfred Richard Meyer; 1921 540
Buchillustrationen zu »Port d'Eaux-Mortes« von Pierre Mac Orlan; 1926; L 542, 543
Buchillustrationen zu »Straße frei. Neue Gedichte« von Oskar Kanehl; 1928 177, 544
Buchillustrationen zu »The Divine Comedy« von Dante Alighieri; 1944 552
Buchillustrationen zu »The Voice of the City and other Stories« von O. Henry; 1935 549
Buchillustrationen zu »Was Peterchens Freunde erzählen« von Hermynia Zur Mühlen; 1921 540
Buchumschlag und Illustrationen zu »1001 Afternoons in New York« von Ben Hecht; 1941 261, 551
Buchumschlag und Illustrationen zu »Der Dank des Vaterlandes« von Willi Schuster; 1921 540
Buchumschlag und Illustrationen zu »Der große Zeitvertreib. Gedichte« von Peter Pons; 1932 547
Buchumschlag und Illustrationen zu »Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon« von Alphonse Daudet; 1921 VIII.11; 250, 253, 540
Buchumschlag und Illustrationen zu »Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze« [GG-WH]; 1925 543
Buchumschlag und Illustrationen zu »Die Passagiere der leeren Plätze« von Martin Andersen-Nexö; 1921 VIII.14; 253, 540
Buchumschlag und Illustrationen zu »Happy Man. A Novel« von Hermann Kesten; 1947 553
Buchumschlag und Illustrationen zu »Hedwig Courths-Mahler. Schlichte Geschichten fürs traute Heim« von Hans Reimann; 1922 541
Buchumschlag und Illustrationen zu »Kobes« von Heinrich Mann; 1925 VIII.28; 158, 254, 543
Buchumschlag und Illustrationen zu »Lykkelige Mennesker« von Hermann Kesten; 1934 VIII.50; 255, 548
Buchumschlag und Illustrationen zu »No Road Back« von Walter Mehring; 1944 378, 552
Buchumschlag und Illustrationen zu »One Whirl« von Sydney S. Baron; 1944 552
Buchumschlag und Illustrationen zu »Phantastische Gebete« von Richard Huelsenbeck [GG-JH]; 1920 IV.23; 144, 539
Buchumschlag und Illustrationen zu »Sächsische Miniaturen« von Hans Reimann; 1921 540
Buchumschlag und Illustrationen zu »Sonniges Land. Kindergedicht« von Bruno Schönlank; 1920 539
Buchumschlag und Illustrationen zu »Steh auf, Prolet!« von Oskar Kanehl; 1922 VIII.16; 253, 541
Buchumschlag und Illustrationen zu »Tragigrotesken der Nacht. Träume« von Wieland Herzfelde; 1920 VIII.10; 251, 253, 430, 539
Buchumschlag zu »Bibergeil. Pedantische Liebeslieder« von Edgar Firn; 1919 VIII.4; 253, 538
Buchumschlag zu »Dada siegt. Eine Bilanz des Dadaismus«; 1920 539
Buchumschlag zu »Das Paukerbuch. Skizzen vom Gymnasium« von Hans Reimann; 1922 541

Buchumschlag zu »Der Bürgerkrieg in Österreich« von Ilja Ehrenburg; 1934 548
Buchumschlag zu »Der Sündenlohn« von Upton Sinclair (3. Auflage); 1929 VIII.36; 84, 254
Buchumschlag zu »Die Begegnung. Vier Erzählungen« von Max Herrmann; 1925 VIII.29; 250, 254, 543
Buchumschlag zu »Die goldene Kette« von Upton Sinclair; 1927 VIII.31; 254
Buchumschlag zu »Die Hölle. Drama in vier Aufzügen mit Kino-Einlagen« von Upton Sinclair; 1925 VIII.30; 254, 543, 547
Buchumschlag zu »Die Hütte« von Peter Schnur; 1923 541
Buchumschlag zu »Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914–18« von Oskar Kanehl; 1922 541
Buchumschlag zu »Die Stadt Oklahoma« von George Milburn; 1932 VIII.45; 254, 547
Buchumschlag zu »Ein kleines Ja und ein großes Nein«; 1955 556
Buchumschlag zu »Gesänge gegen bar« von Günther Franzke; 1931 VIII.43; 254, 546
Buchumschlag zu »Kleiner Mann – was nun?« von Hans Fallada; 1932 VIII.46; 255, 547
Buchumschlag zu »Notopfer Berlin« von Ingeborg Wendt; 1956 VIII.55; 255, 556
Buchumschlag zu »Plexus« von Henry Miller; 1955 VIII.54; 255, 556
Buchumschlag zu »Proletarier. Erzählung« von Franz Jung; 1921 540
Buchumschlag zu »Sächsische Miniaturen« von Hans Reimann; 1924 VIII.23, 254
Buchumschlag zu »Schutzhaft« von Wieland Herzfelde; 1919 VIII.7; 136, 248, 249, 253, 538
Buchumschlag zu »Sulamith« von Wieland Herzfelde; 1917 247, 537
Buchumschlag zu »Über freiwillige Knechtschaft« von Etienne de la Boëtie; 1924 VIII.22; 253, 542
Buchumschlag zu »Verräter verfallen der Feme« von Emil Julius Gumbel; 1929 VIII.35; 251, 254, 545
Buchumschlag zu »Von drei Millionen drei« von Leonhard Frank; 1932 VIII.47; 255, 547
Buchumschlag zu »Worbs. Ein komischer Roman« von Arnold Ulitz; 1930 545
Buchumschlag zu »Zur freundlichen Erinnerung. Acht Erzählungen« von Oskar Maria Graf; 1922 541
Bühnenbild zu »Androklus und der Löwe« von George Bernard Shaw [GG-JH]; 1924 194, 542
Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu »Androklus und der Löwe« von George Bernard Shaw (Megära); 1924 194
Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu »Bilderbogen aus Amerika« von John Latouches; 1954 199, 555
Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu »Der Streit um den Sergeanten Grischa« von Arnold Zweig; 1930 198, 545
Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu »Methusalem« von Yvan Goll (Tierkostüme); 1922/23; Z, A 195
Bühnenbild- und Kostümentwürfe zu »Nebeneinander« von Georg Kaiser (Beim Polizeikommissar); 1923 VI.4; 195, 196, 200, 541
Bühnenbildentwürfe und Figurinen zu »Kanzlist Krehler« von Georg Kaiser [GG-JH]; 1922 195
Bühnenbildentwürfe zu »Das trunkene Schiff« von Paul Zech; 1926 197
Bühnenbildentwürfe zu »Der Kandidat« von Carl Sternheim; 1930 198
Bühnenbildentwürfe zu »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« nach Jaroslav Hašek (Gefängniskapelle); 1928; A VI.5; 197, 200
Bühnenbildentwürfe zu »Die Weber« von Gerhart Hauptmann; 1921; Z, A 195
Bühnenbildentwürfe zu »Hinkemann« von Ernst Toller; 1926 196, 197
Bühnenbildentwürfe zu »Wandlung« von Ernst Toller; 1926 196
Bürgerliche Welt; 1923; O; Ecce Homo X.156.18; 462, 465
Burlesque 42nd Street New York; 1932; G 519
But Daddy Never Joined the Union, Aber Papa war nie in der Gewerkschaft; 1936; L; Interregnum X.158.27; 479, 483
Café; 1916; G IX.5; 319, 320, 409
Café; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.10; 453, 454
Café; 1923; O; Ecce Homo X.156.41; 160, 462, 468
Café »Verlorenes Glück«; 1912; Z X.13; 158, 318, 387
Café Josty; 1914; Z X.19; 158, 388
Caféhaus 2; 1917; Z X.44; 161, 319, 399
Cafészene, Ober zwei kleine Pils; 1915; Z X.23; 318, 389
Cain, Kain oder Hitler in der Hölle; 1944; G IX.63; 34, 35, 208, 229, 289, 302, 378, 379, 551, 552
Cape Cod Dunes; 1945; G 375
Cape Cod No. 12; 1939; A 550
Central Park; 1935; A 286
Charakterkopf; 1923; O; Ecce Homo X.156.15; 462, 465
Christmas Brothers; Negertanz; 1917; Z X.42; 160, 220, 398
Christus mit der Gasmaske, Maul halten und weiter dienen; 1927; Z X.110; 164, 431
Christus mit der Gasmaske; 1927; Z X.111; 431
Circe; 1912/13; Z 432
Circe; 1927; Z, A X.113; 165, 432
Civilization Marches On, Die Zivilisation marschiert; 1936; L; Interregnum X.158.46; 281, 480, 485
Couldn't Get Anything Out of Him, Sie brachten nichts aus ihm heraus; 1936; L; Interregnum X.158.51; 480, 486
Couple, Paar; 1934; A X.125; 113, 165, 285, 438
Da donnern sie Sanftmut und Duldung aus ihren Wolken und bringen dem Gott der Liebe Menschenopfer; 1922/23; L; Die Räuber X.155.7; 163, 460, 461, 541
Dada ist willentliche Zersetzung der bürgerlichen Begriffswelt [RH-JH-GG]; 1920/1988; Rek. IV.7; 142
Dada steht auf Seiten des revolutionären Proletariats [RH-JH-GG]; 1920/1988; Rek. IV.8; 142
dada-merika [GG-JH mont.]; 1919; Rep. IV.21; 81, 144, 232
Dadabild; um 1919; Ph 233
Dallas Night, Nacht in Dallas; 1952; A X.140; 165, 444
Dämmerung; 1919/20; Z X.73; 414
Dämmerung; 1921; L; Im Schatten X.154.6; 414, 458, 459
Dämmerung; 1923; O; Ecce Homo X.156.XVI; 473, 475
Dämon; um 1917; Z 324
Dancing; um 1930; Z, A X.115; 360
Dandy; 1926; Z, A 266
Das Bündnis, Stilleben mit Handschuhen; 1931; G IX.51; 366, 367
Das Caféhaus; 1916 388
Das einzelne Haus; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.16; 453, 455
Das Ende; 1917; Z 322
Das Ende; 1923; O; Ecce Homo X.156.83; 322, 463, 472
Das Ende des Weges; 1913; Z, A X.17; 158, 159, 322, 387, 388
Das ganze Volk ist eine Simulantenbande; 1928; Ti; Hintergrund X.157.6; 476, 477
Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste, was je gezeigt wurde 140
Das Gesicht der herrschenden Klasse (3. Auflage); 1921 VIII.13; 32, 176, 177, 178, 249, 253, 299, 412, 432, 540
Das Kaffeehaus, Café, Das Caféhaus; 1915/16; G IX.4; 318, 319
Das Modell, Selbstbildnis mit Modell; 1928; G IX.41; 162, 356, 357, 362
Das neue Gesicht der herrschenden Klasse; 1930 VIII.37; 32, 178, 251, 254, 265, 271, 273, 278, 545
Das Recht wohnet beim Überwältiger; 1922/23; L; Die Räuber X.155.9; 163, 460, 461
Das Vaterunser; 1923; O; Ecce Homo X.156.84; 463, 472
Daum marries her pedantic automaton »George« in May 1920. John Heartfield is very glad of it.; 1920; Z, A, C X.78; 137, 140, 163, 411, 418, 419
Den macht uns keiner nach, Honni soit qui mal y pense, »Made in Germany«; 1920; L, Gott mit uns X.153.9; 456, 457
Der Abenteurer; 1917; G IX.11; 81, 29, 128, 223, 313, 326, 537, 538, 550
Der absolute Monarchist; 1918; Z X.53; 404
Der absolute Monarchist; 1923; O; Ecce Homo X.156.35; 404, 462, 467
Der Agitator; um 1920; Z 358
Der Agitator; um 1927; A 358
Der Agitator; 1928; G IX.43; 164, 358, 359
Der Athlet; 1922; Z, A X.90; 163, 423
Der besessene Forstadjunkt; 1918; L X.52; 404
Der besessene Forstadjunkt; 1923; O; Ecce Homo X.156.24; 462, 466
Der Besuch; 1923; O; Ecce Homo X.156.11; 462, 465
Der Boxer; 1920/21; G 336
Der Boxer Max Schmeling, Porträt des deutschen Halbschwergewichtsmeisters Schmeling; 1926; G IX.29; 164, 268, 345, 544
Der dada 3 [RH-JH-GG]; 1920; M, Rep.; Der dada IV.18, VIII.8; 138, 144, 253
Der Diabolospieler; 1920; Z, A 152
Der Dorfschullehrer; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.17; 453, 455
Der eiserne Noske; 1919 130
Der Fall G.; 1918; Z, A X.57; 162, 408
Der General; um 1916; Z 125
Der Goldgräber; 1916; Z X.31; 159, 161, 392, 393
Der Gott des Stammtisches 140
Der Hypochonder Otto Schmalhausen; 1923; O; Ecce Homo X.156.21; 462, 466
Der kleine Frauenmörder, Kleiner Frauenmord; 1918 IX.15; 22, 317, 330, 331, 556
Der Lebensbaum; 1928; Ti; Hintergrund X.157.4; 476, 477
Der letzte Tag 287
Der Liebeskranke; 1916; G IX.6; 23, 128, 319, 320, 321, 388, 537, 556, 557
Der Mädchenhändler; 1918; A X.56; 162, 406, 407
Der Mädchenhändler; 1923; O; Ecce Homo X.156.VIII; 406, 407, 473, 474
Der Mensch ist gut; 1923; O; Ecce Homo X.156.XII; 473, 475
Der Mörder 1915; 245
Der schöne Fritz; 1920; A 149
Der Schriftsteller Walter Mehring; 1926; G IX.27; 342, 343, 544, 550
Der Spiesser-Spiegel; 1925/1932 VIII.27; 32, 178, 250, 254, 543, 556
Der Städter auf Ferien 140
»Der Sträfling« Monteur John Heartfield; 1920; A, C 30, 140, 420
Der Trinker; 1916; A X.26; 390
Der Turner; um 1920; G IX.20; 152, 336
Der weiße General; 1922/23; Z X.96; 164, 425
Der wildgewordene Spießer Heartfield (Elektro-mech. Tatlin-Plastik) [GG-JH mont.]; 1920/1988; Rek. IV.11; 138, 140, 142, 143
Derelict House, Wellfleet, Cape Cod, Verlassenes Haus, Wellfleet, Cape Cod; 1940; Z X.132; 440
Des Vaterlandes Dank ist euch gewiß (Detail); 1919 129
Deutsche Männer; 1921; Z X.87; 423
Deutsche Männer; 1923; O; Ecce Homo X.156.71; 463, 471
Deutschland, ein Wintermärchen; 1917/18; G IX.17; 52, 133, 134, 137, 138, 140, 144, 176, 248, 313, 332, 333, 358, 538, 539
Dick gegen Dünn, Arm gegen Reich; 1935 293
Die Ausschüttung des heiligen Geistes; 1928; Ti; Hintergrund X.157.9; 171, 450, 476, 477, 544
Die Besitzkröten; 1920/21; Z X.83; 163, 164, 422
Die Fabriken; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.14; 453, 455
Die Familie; um 1916; Z X.29; 392
Die Gesundbeter; 1918; Z X.59; 162, 163, 408, 409
Die Gesundbeter, Le triomphe des sciences exactes, German Doctors Fighting the Blockade; 1920; L; Gott mit uns X.153.5; 163, 408, 456, 457
Die Gezeichneten; 1930 VIII.38; 254
Die Kirche; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.15; 453, 455
Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen; 1919; Z X.62; 163, 348, 410
Die Kommunisten fallen – und die Devisen steigen, Écrasez la famine, Blood is the Best Sauce; 1920; L; Gott mit uns X.153.8; 163, 410, 450, 456, 457
Die Kommunisten fallen und die Devisen steigen; 1921; Das Gesicht der herrschenden Klasse 450
Die Kunst ist tot – Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins [RH-JH-GG]; 1920/1988; Rek. IV.9; 54, 81, 138, 140, 142, 203
Die Lösung, Explosion; 1930; Z 127
Die Macht der Musik; 1923; O; Ecce Homo X.156.31; 462, 467
Die Menschen sind Engel; um 1918; Z, A 332
Die Mutter des Künstlers, Studie zum Porträt meiner Mutter; 1924; Z X.100; 338, 427
Die Pleite; 1919, 1923 VIII.3; 136, 177, 253, 538
Die Räuber; 1922/23; L X.155; 177, 449, 450, 460, 461, 541
Die rosarote Brille; 1924 VIII.21; 253
Die Straße; 1915; G IX.3; 318

Die Tätowierten; 1916; Z X.30; 159, 160, 161, 163, 392
Die Tragödie des Masturbanten Mehring; 1917; Z X.39; 397
Die Verantwortlichen; 1923; O; Ecce Homo X.156.23; 462, 466
Die vollendete Demokratie, L'état c'est moi, »The World Made Safe for Democracy«; 1920; L; Gott mit uns X.153.7; 456, 457
Die Weber (von Gerhart Hauptmann); 1927; Fi 211, 214, 215, 543
Die Welt in Flammen 287
Dolchstoß; um 1922; Z 423
Dolchstoß von rechts, Wucher; 1922; Z X.91; 423
Douglaston; 1938 287, 288
Dr. Benn's Nachtcafé; 1923; O; Ecce Homo X.156.79; 160, 463, 472
Dr. Huelsenbeck am Ende; 1923; O; Ecce Homo X.156.40; 462, 468
Dr. S. und Frau; 1923; O; Ecce Homo X.156.44; 450, 463, 468
Drei Figurinen; 1928; Z, A VI.6; 200, 201
Drinnen und Draußen; 1925; A 348
Drinnen und Draußen, Arm und Reich; 1926; G IX.32; 348
Dummy mit Strohhut; 1936; Z X.129; 438
Dünen in Sohrenbohm, Pommern; 1924; Z X.99; 164, 426
Dunes of Cape Cod, Dünen auf Cape Cod; 1938; G IX.59; 375
Durchhalten, Deutsches Straßenbild; 1915/16 126
Ecce Homo; 1923; O X.156; 22, 158, 168–171, 178, 183, 250, 394, 400, 402, 404–409, 449, 450, 462, 502, 541
Ecce Homo; 1923; O; Ecce Homo X.156.IV; 168, 185, 450, 473, 474
Edgar Allan Poe gewidmet; 1918; G 322
Ehepaar, Mann und Frau; 1926; G IX.33; 349
Ehepaar, Frau im Spiegel; 1925; A 349
Eheszene; 1923; O; Ecce Homo X.156.63; 463, 470
Ehrenmann; 1923; O; Ecce Homo X.156.59; 463, 470
Eigenbrödelei; 1917; Z X.37; 160, 397
Ein bißchen gut zureden; 1928; Ti; Hintergrund X.157.8; 476, 477
Ein kleines Ja und ein großes Nein, sein Leben von ihm selbst erzählt; 1955 VIII.53; 255
Ein Mann von Überzeugung; 1928; A X.114; 433
Ein Opfer der Gesellschaft, Remember Uncle August, the Unhappy Inventor; 1919; G, C IX.18; 138, 334
Ein verheiratetes Paar; 1930; A 285
Entkleidung; 1923; O; Ecce Homo X.156.9; 462, 464
Entree der Clowns; 1912/13; Z, A X.16; 160, 387
Erinnerung an New York; 1915/16; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.1; 24, 159, 392, 449, 451, 452, 537
Erinnerung an New York; 1915/16; Z 81
Erotische Szene; um 1912; Z 317
Erste George Grosz-Mappe; 1916/17; L X.151; 32, 127, 133, 158, 159, 245, 258, 392, 449
Es ist doch eine jämmerliche Rolle, der Hase sein zu müssen auf dieser Welt – Aber der gnädige Herr braucht Hasen; 1922/23; L; Die Räuber X.155.3; 460, 461
Esplanade; 1923; O; Ecce Homo X.156.62; 463, 470
Eva; 1923; O; Ecce Homo X.156.51; 450, 463, 469
Eva Grosz; 1927; Z, A 362
Eva Peter als Modell im Atelier; um 1920; Ph 225, 228
Eva Peter als Modell im Atelier; um 1920; Ph 228, 229, 233
Eva Peter als Modell im Atelier; um 1920; Ph 226, 228
Eva Peter als Modell im Atelier; um 1920; Ph 226, 228
Eva Peter als Modell im Atelier; um 1920; Ph 228, 229
Even at Play, Selbst beim Spiel; 1936; L; Interregnum X.158.10; 479, 482
Even Mud Has an End, Sogar Schlamm hat ein Ende; 1936; L; Interregnum X.158.4; 378, 479, 481
Eviction, Per Gerichtsbeschluß entlassen; 1936; L; Interregnum X.158.30; 479, 483
Explosion; 1917; G IX.10; 127, 325, 390
Familie; 1923; O; Ecce Homo X.156.2; 462, 464
Feierabend; 1921; Das Gesicht der herrschenden Klasse 450
Feierabend, L'angelus à Munich, »Ich dien«; 1920; L; Gott mit uns X.153.3; 450, 456, 457
Feiertag; 1917; G 320, 537
Fern im Süd das schöne Spanien; 1919; Z, A X.69; 161, 163, 409, 412, 413
Fifteen Pounds Overweight, Fünfzehn Pfund Übergewicht; 1936; L; Interregnum X.158.17; 479, 482
Fifteen Pounds Underweight, Fünfzehn Pfund Untergewicht; 1936; L; Interregnum X.158.18; 479, 482
Figurine zu »Einfach klassisch!« (Agamemnon); 1919; Z, A 193
Figurine zu »Methusalem« von Yvan Goll (Kokotte Veronika); 1922; Z, A VI.3; 200, 201
Figurine zu »Methusalem« von Yvan Goll (Methusalem); 1922; Z, A VI.2; 192, 195, 200
Figurine/Marionette zu »Einfach klassisch!« (Bürgerlicher Herr); 1919; Z, A 193
Figurinen zu »Der Streit um den Sergeanten Grischa« von Arnold Zweig; 1930; Z, A VI.7; 200, 201
Figurinen zu »Kanzlist Krehler« von Georg Kaiser; 1922; Z, A VI.1; 200
Figurinen zu »Methusalem« von Yvan Goll; 1924 192, 195, 542
Figurinen/Marionetten für »Einfach klassisch!«; 1919; Z, A 193, 538
Finis; 1936; L; Interregnum X.158.64; 480, 487
Fleischerei; 1930; Z, A X.116; 364, 434
Fleischerladen; 1930; G IX.49; 364, 365
Fliegerbombe; 1915; Z 325, 393
Fliehender Mann, Zum Fall Grosz von Franz Jung; 1917; Z X.35; 396
For a Noble Purpose, Für feine Leute sollt' es schon was Feines sein; 1936; L; Interregnum X.158.57; 480, 486
Foreclosure, Die Hypothek ist verfallen; 1936; L; Interregnum X.158.31; 434, 479, 484
Frankfurter Sausage, Frankfurter Würstchen; 1958; C X.146; 165, 446
Franz Jung gewidmet; 1923; O; Ecce Homo X.156.46; 463, 468
Frau im schwarzen Mantel, Junges Mädchen; 1927; G IX.36; 352
Frauenaffe in Triumph-Modell; um 1958; M 237
Frauenakt am Strand; um 1940; G 207
Frauenmörder; 1916/18; A 330, 331
Fräulein und Liebhaber; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.1; 453, 454
Friedrichstraße; 1918; Z X.54; 160, 161, 404, 405
Friedrichstraße; 1923; O; Ecce Homo X.156.1; 404, 450, 462, 464
From the Town Beyond the River; 1949; G 291, 292, 554
Früh um 5 Uhr!; 1921; L; Im Schatten X.154.7; 458, 459
Frühlings Erwachen; 1923; O; Ecce Homo X.156.26; 462, 466
Für deutsches Recht und deutsche Sitte, Les boches sont vaincus – Le bochisme est vainqueur, »The Germans to the Front«; 1920; L; Gott mit uns X.153.2; 456, 457
Galerie deutscher Mannesschönheit, Preisfrage »Wer ist der Schönste?«; 1919; Rep. IV.25; 138, 140, 144
Ganz aus Elfenbein; 1931; Z 204
Garnisonsverwendungsfähig; 1923; O; Ecce Homo X.156.55; 463, 469
Gasthausszene; 1908; Z X.2; 386
Gasthausszene; 1908; Z X.3; 386
Gedichte und Gesänge; 1932 547
Gefährliche Straße; 1917; G IX.9; 324, 349, 350
Gefangen; 1915; L 125
Gegensätze; um 1917; Z X.41; 398
Genreszene; 1923; O; Ecce Homo X.156.61; 450, 463, 470
George Grosz in seinem Atelier; um 1920; Ph 226, 235
George Grosz und Eva Peter im Atelier; um 1920; Ph 229, 230
George Grosz und Eva Peter im Atelier; um 1920; Ph 226, 228
Germanentag; 1923; O; Ecce Homo X.156.43; 463, 468
Germania ohne Hemd; M 141
Gesellschaft; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.9; 160, 453, 454
Gewandstudie; 1955; Z X.141; 444
Gewandstudie (Drapiertes Modell); 1936 287
Ghost of the Sphinx, Geist der Sphinx; 1958; C X.148; 165, 446
God of War; 1936; A 376
God of War; 1936; Z 376
God of War, Gott des Krieges; 1940; G IX.60; 376
Goldgräberbar; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.5; 453, 454
Gott mit uns; 1920; L X.153; 138, 168, 169, 176, 177, 408, 410, 449, 450, 456, 457, 539, 540
Gott mit uns, Dieu pour nous, God for Us; 1920; L; Gott mit uns X.153.1; 176, 456, 457
Gottes sichtbarer Segen ist bei mir; 1922/23; L; Die Räuber X.155.6; 460, 461
Grauer Tag, Magistratsbeamter für Kriegsbeschädigtenfürsorge; 1921; G IX.21; 154, 336, 337, 557
Grimmiger Mann; 1923; O; Ecce Homo X.156.4; 462, 464
Grosz als Clown und Varietégirl, George Grosz, der Clown von New York; 1957; C X.142; 165, 225, 233, 234, 309, 445
Gruß aus Sachsen; 1920; Z X.82; 421
Gruß aus Sachsen; 1923; O; Ecce Homo X.156.5; 462, 464
Hafen New York; 1941; A 551
Hahn im Korbe; 1923; O; Ecce Homo X.156.30; 450, 462, 467
Haifische; 1920/21; L X.85; 163, 422
Haifische; 1923; O; Ecce Homo X.156.66; 463, 470
Hail to the Chief, Heil dem Führer; 1936; L; Interregnum X.158.36; 480, 484
Halbbekleideter, stehender Zwitter; um 1940; A V.3; 191
Harem; um 1914; Z X.18; 158, 388
Harlem Cabaret; 1932; A X.119; 113, 434
Haus am Wasser; 1909; Z X.9; 157, 386
Hausdurchsuchung: »Diese Leute, die auch nur für ihr Brot dienten, hatten sich dazu verkauft, über ihre Mitmenschen herzufallen, wie bissige Hunde«; 1921; Z X.88; 423
Häuser am Kanal; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.12; 453, 455
Hausherr; 1923; O; Ecce Homo X.156.29; 462, 466
He Didn't Believe, Er glaubte nicht; 1936; L; Interregnum X.158.48; 480, 485
He Was a Good Provider, Er hat gut vorgesorgt; 1936; L; Interregnum X.158.32; 479, 484
Heimatliche Gestalten; 1923; O; Ecce Homo X.156.47; 463, 468
Herberts Ruh; 1912 388
Herr bei der Toilette; 1924/25; A 349
Herr Krause; Rep. IV.20; 140, 144
Hinrichtung; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.20; 453, 455
Hinterbliebene; 1923; O; Ecce Homo X.156.13; 462, 465
Hintergrund; 1928; Ti VIII.32, X.157; 164, 165, 198, 254, 449, 450, 476, 544, 545
Film und Bühnenbild zu »Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk« nach Jaroslav Hašek; 1928; T 211, 215–217, 508, 544
Hintergrundprojektionen zu »Das trunkene Schiff« von Paul Zech; 1925 543
History Teaches, So lehrt es die Geschichte, 1936; L; Interregnum X.158.6; 479, 481
Hochfinanz; 1923; O; Ecce Homo X.156.33; 462, 467
Hog-Killing Time, Schweineschlachten; 1936; L; Interregnum X.158.20; 479, 482
Hund als Mönch; um 1958; C X.149; 165, 446, 447
I am glad I came back; G 552
Ich habe das meine getan ... Das Plündern ist eure Sache !; 1922/23; L; Die Räuber X.155.4; 460, 461
Ich liebe Dich!; 1928; Ti; Hintergrund X.157.5; 476, 477
Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht der Herr bin; 1922/23; L; Die Räuber X.155.1; 163, 424, 460, 461
Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, daß ich nicht der Herr bin, Der Regisseur, Aus eigener Kraft; 1922; Z X.92; 163, 424
Illustration; 1908; Z, A X.6; 157, 386
Illustration, in: Der Spiegel; 1954 VIII.51; 255
Illustration, in: Eulenspiegel; 1931 VIII.41; 254
Illustration, in: Frankfurter Illustrierte; 1931 VIII.42; 254
Illustration, in: Roter Pfeffer; 1932 VIII.49; 255
Illustration, in: Störtebeker; 1924 VIII.25; 254
Illustration zu »The Bewitched Tailor«; 1931 551
Illustrationen, in: 1918: Neue Blätter für Kunst und Dichtung 248
Illustrationen, in: Americana; 1932 546
Illustrationen, in: Das Stachelschwein 250
Illustrationen, in: Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917 247, 537
Illustrationen, in: Der Gegner; 1919–24 136, 177, 249, 538
Illustrationen, in: Der Knüppel; 1925 VIII.26; 178, 250, 254, 541
Illustrationen, in: Die Aktion; 1915 536
Illustrationen, in: Die Aktion; 1928 VIII.33; 251, 254

Illustrationen, in: Life; 1954 555
Illustrationen, in: Simplicissimus; 1925/26/29/30 VIII.34; 179, 250, 254, 543
Illustrationen, in: Social Kunst; 1932 547
Illustrationen, in: Ulk; 1910 536
Illustrationen, in: Ulk; 1930/31 VIII.40; 254
Im 28. Stock; 1917/18; G 128, 326
Im Schatten; 1921; L X.154; 177, 449, 458, 459, 540
In den Dünen liegender Rückenakt mit zeichnendem Maler; um 1940; A V.1; 190
In der Bar; 1919; Z X.67; 412
In drei Tagen sind sie felddienstfähig!; 1928; Ti; Hintergrund X.157.7; 476, 477
In Gedanken; 1923; O; Ecce Homo X.156.37; 462, 467
In meinem Gebiet soll's soweit kommen, daß Kartoffeln und Dünnbier ein Traktament für Festtage werden, und wehe dem, der mir mit vollen Backen unter die Augen tritt! Blässe der Armut und sklavische Furcht sind meine Leibfarbe; in diese Livrei will ich euch kleiden, Die Besitzkröten; 1922/23; L; Die Räuber X.155.2; 163, 164, 421, 460, 461
Inflation; 1921; L; Im Schatten X.154.8; 336, 458, 459
Inserat, in: Jedermann sein eigner Fussball; 1919 221
Interieur; 1923; O; Ecce Homo X.156.39; 462, 468
Interregnum; 1936; L X.158; 157, 205, 279–282, 289, 293, 299, 449, 479, 549
Isn't it wonderful to be alive?, Ist das Leben nicht wunderschön?«; 1936; L; Interregnum X.158.42; 480, 485
Jägerlatein; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.18; 453, 455
Jakobstraße; A 148, 149
Jedermann sein eigner Fussball [GG-JH]; 1919; M VIII.5; 29, 136, 151, 177, 248, 253, 538
Jigsaw Puzzle, Puzzle; 1936; L; Interregnum X.158.38; 276, 280, 480, 484
Johannisnacht, Der Fall G.; 1923; O; Ecce Homo X.156.X; 162, 408, 473, 475
John, der Frauenmörder; 1917; A 331
John, der Frauenmörder; 1918; G IX.16; 22, 67, 129, 317, 330, 331, 538
Jugend; 1923; O; Ecce Homo X.156.72; 463, 471
Juggernaut; G 552
Just Half a Pound, Ein halbes Pfund bitte; 1936; L; Interregnum X.158.60; 434, 480, 487
Kaffeehaus; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.4; 160, 453, 454
Kaffeehaus, Der Ball, Ballsaal; 1929; G IX.44; 360
Kampfszene; 1908; Z, A X.7; 386
Karikatur; 1908; Z X.5; 386
Karikatur; 1909; Z, A X.11; 157, 386
Karikatur; 1909; Z, A X.12; 386
Kaschemme; um 1917; Z X.45; 399
Kaschemme; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.8; 160, 451, 452
Kauernder Rückenakt und Kniender; um 1940; A V.5; 191
Keilerei II; 1912; Z X.15; 387
Kellerassel; 1931; G IX.48; 364
Kleine Grosz Mappe; 1917; L X.152; 28, 127, 159, 161, 246, 247, 449
Kochschule; 1958; C X.145; 165, 233, 445
Kommerzienrats Töchterlein; 1923; O; Ecce Homo X.156.48; 450, 463, 469
Kopf aus einer Kreuzigungsgruppe; 1907; Z X.1; 157, 386
Köpfe; 1923; O; Ecce Homo X.156.80; 463, 472
Kostümentwürfe zu »Caesar und Cleopatra« von George Bernard Shaw; 1920 539
Krach; 1923; O; Ecce Homo X.156.69; 463, 471
Kraft und Anmut; 1922; Z, A X.93; 163, 349, 424
Kraft und Anmut; 1923; O; Ecce Homo X.156.VII; 424, 473, 474
Krawall der Irren; 1915/16; Z X.25; 126, 159, 160, 390, 391
Krawall der Irren; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.6; 160, 453, 454
Kriegsinvalide; 1923; Z X.97; 426
Kriegsinvalide und Arbeiter; 1921; L; Im Schatten X.154.3; 162, 458, 459
Krise; 1923; O; Ecce Homo X.156.76; 463, 471
Landschaft bei Pointe Rouge, Marseille; 1927; G IX.35; 204, 351
Lasterhöhle; 1914; R X.21; 158, 389
Leben und Treiben in Universal-City, 12 Uhr 5 mittags [GG-JH mont.]; 1919; M 138
Ledebour; 1923; O; Ecce Homo X.156.54; 463, 469
Leisure Class, Mußestunde; 1936; L; Interregnum X.158.47; 480, 485
Lesezeichen zu »Denn sie wissen was sie tun« von Ernst Ottwald; 1931 546
Licht und Luft dem Proletariat, Liberté, egalité, fraternité, The Workman's Holiday; 1920; L; Gott mit uns X.153.4; 456, 457
Liegender Akt im Zimmer, Paar im Zimmer; 1915; G IX.2; 317
Löhnungstag; 1921; L; Im Schatten X.154.5; 162, 416, 458, 459
Lotte im grünen Kleid; 1926; G IX.24; 340
Louise; 1923; O; Ecce Homo X.156.20; 462, 465
Löwen und Leoparden füttern ihre Jungen, Raben tischen ihren Kleinen auf . . .; 1922/23; L; Die Räuber X.155.5; 460, 461
Lower Manhattan, New York I; 1934; G IX.53; 287, 370
Lustmord; 1913/14; Z 317
Lustmord in der Ackerstraße; 1916/17; Z X.32; 22, 162, 330, 392, 395, 434
Lustmord in der Ackerstraße; 1923; O; Ecce Homo X.156.32; 394, 462, 467
Mädchenbildnis; 1924; Z X.101; 427
Magenbeschwerden; 1923; O; Ecce Homo X.156.65; 463, 470
Man Hunt; G 552
Manhattan; um 1934 370
Manhattan; 1940; A X.133; 442
Manifest Destiny, Apokalyptischer Reiter; 1936; L; Interregnum X.158.1; 479, 481
Mann mit Messer, der eine Frau verfolgt; 1917; Z, A 332
Mann und Frau; G 360
Mappendeckel; 1920; L; Gott mit uns X.153. Titel; 168, 169
Marseille; 1923; O; Ecce Homo X.156.6; 462, 464
Maul halten und weiter dienen; 1928; Ti; Hintergrund X.157.10; 168, 171, 172, 382, 449, 450, 476, 478, 544
Meistbietend; 1912; Z X.14; 158, 387
Melancholie; 1918; G 328
Melancholie; 1923; O; Ecce Homo X.156.25; 462, 466
Memorial Day, Heldengedenktag; 1936; L; Interregnum X.158.12; 479, 482
Memories of my Mother, Ruinenlandschaft; 1944 338
Menschen in der Straße; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.5; 451, 452
Menschen in der Straße; 1921; L; Im Schatten X.154.9; 162, 458, 459
Metropolis, The City, Großstadt; 1916/17; G IX.8; 20, 24, 25, 43, 127, 206, 323, 499, 542, 550
Metropolis; 1917; G IX.12; 43, 327, 328, 550, 537
Mir ist der Krieg wie eine Badekur bekommen; 1928; Ti; Hintergrund X.157.12; 476, 478
Mißachtung eines Meisterwerks von Botticelli; 1920; Rek. IV.22; 138, 139, 140, 144
Mit Herz und Hand für's Vaterland; 1928; Ti; Hintergrund X.157.13; 476, 478
Mit Pinsel und Schere; 1922 138, 418, 541
Mondnacht; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.9; 160, 451, 452
Mondnacht; 1918; G 537
Mord; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.19; 453, 455
Mord; 1923; O; Ecce Homo X.156.12; 462, 465
Nach Ladenschluß; 1923; O; Ecce Homo X.156.45; 463, 468
Nachkriegsidyll, Sind wir nicht völkerbundfähig?; 1921; Das Gesicht der herrschenden Klasse 412
Nachtbild; 1917; G 316
Nachtkaffeehaus; um 1917; Z X.43; 160, 319, 399
Nachts; 1923; O; Ecce Homo X.156.34; 462, 467
Nachtstück; Berlin-Südende; 1915; G IX.1; 126, 303, 316, 536
Nachwuchs, Bei Horcher; 1921/22; Z X.89; 163, 423
Nachwuchs; 1923; O; Ecce Homo X.156.19; 462, 465
Negrocouple in Harlem, Negerpaar in Harlem; 1933; A X.120; 113, 436
Neue Jugend; 1916–17 VIII.1; 136, 245, 246, 247, 253, 536
Neue Jugend, Prospekt zur »Kleinen Grosz Mappe«; 1917 VIII.2; 246, 253, 448
New York; 1934; A X.121; 436, 437
New York, New York, Times Square; 1934; A 523
New York Harbor, Hafen von New York; 1936; A X.131; 440, 441
Nieder die Kunst – Nieder die bürgerliche Geistigkeit [RH-JH-GG]; 1920/1988; Rek. IV.4; 142
Nieder mit Liebknecht; 1919; Z, A 332, 412
Niederkunft; 1917; Z, A X.46; 162, 400, 401
Niederkunft; 1923; O; Ecce Homo X.156.VI; 400, 401, 450, 473, 474
Niggertanz (1917), in: Schall und Rauch; 1920 220
No Echo Here, Hier gibt's kein Echo; 1936; L; Interregnum X.158.49; 480, 486
No Let-up, Kein Ende in Sicht; 1936; L; Interregnum X.158.63; 378, 480, 487
No Let-up; 1940 288
Nun ade du mein lieb Heimatland; 1909; Z, A X.8; 386
O alte Burschenherrlichkeit; 1923; O; Ecce Homo X.156.52; 463, 469
Ohne Titel; 1919; Z, A X.68; 412
Ohne Titel; 1919; Z, A X.72; 414, 415
Ohne Titel; 1920; G IX.19; 31, 83, 149, 150, 334, 335
Ohne Titel; 20er Jahre 150
Ohne Titel; um 1958; C 225, 233, 234
Ohne Titel; um 1958; M 224
Ohne Titel (The Pit); um 1958; M 234, 295
Ohne Titel, in: Studio International, Skelett-Collage (Ausschnitt); um 1958; M 224
Old Jimmy, Der Goldgräber; 1916 392
Olympia-Kino, Berlin; 1917; Z X.36; 160, 324, 396
On Sunday, Sonntags; 1936; L; Interregnum X.158.23; 479, 483
Once Upon a Time, Es war einmal; 1936; L; Interregnum X.158.7; 479, 481
One Little Angel More, One Recruit Less, Ein Engelchen mehr, ein Rekrut weniger; 1936; L; Interregnum X.158.29; 479, 483
Pablo Picasso, La Vie Heureuse (Dr. Karl Einstein gewidmet) [GG-JH mont.]; 1920; M 206
Pandämonium; 1915/16 124, 126, 184
Pappi und Mammi; 1923; O; Ecce Homo X.156.V; 450, 473, 474
Paris; 1925; Z, A X.103; 428, 429
Passanten; 1923; O; Ecce Homo X.156.I; 473, 474
Peace I; G 553
Peace II; G 553, 554
Peripherie; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.7; 451, 452
Phallus unter weiblichem Rückenakt; um 1935; A V.4; 191
Photographien von der Überfahrt und aus New York; Ph V.II.1–24; 225, 230, 231, 238, 239, 240, 241
Picknick; um 1917; Z X.40; 398
Plauderstunde; 1923; O; Ecce Homo X.156.36; 462, 467
Polarity; 1936 287
Pomp Funèbre; G 90
Porträt des Schriftstellers Max Herrmann-Neisse; 1925; G IX.23; 66, 135, 164, 206, 313, 339, 342, 353, 406, 430, 543
Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse; 1927; G IX.37; 66, 164, 339, 353, 406, 430, 544, 556
Porträt des Dichters vom Kurfürstendamm Wieland Herzfelde; 1920; Rep. IV.24; 140, 144
Porträt Dr. Eduard Plietzsch; 1928; G IX.40; 356, 555
Porträt John Förste, Mann mit Glasauge; 1926; G IX.26; 341, 342
Porträt John Heartfield, Elektro-mech. Tatlin-Plastik; 1920 203
Porträt meiner Mutter, Die Mutter des Künstlers, Bildnis der Mutter I; 1925; G IX.22; 313, 338
Portrait of a Lady on the Subway; 1933; A 521
Professor Freud gewidmet; 1923; O; Ecce Homo X.156.XI; 186, 450, 473, 475
Progress, Fortschritt; 1936; L; Interregnum X.158.3; 479, 481
Promenade; 1923; O; Ecce Homo X.156.28; 450, 462, 466
Promenade, Berlin W; 1926; G IX.34; 349, 350
Prophets, Propheten; 1936; L; Interregnum X.158.15; 479, 482
Prospekt zur »Kleinen Grosz Mappe«; 1917 28, 448, 537
Prostitutiones Profeter; 1924 542
Punishment, Strafe; 1934; A X.123; 287, 436
Puppenfilm »Feldgraue in Italien« [GG-JH]; 1917; T 211, 212

Purgatory, Fegefeuer; 1957; C X.143; 165, 445
Quergebäude vier Treppen; 1923; O; Ecce Homo X.156.49; 349, 463, 469
Querschnitt; 1923; O; Ecce Homo X.156.68; 416, 463, 471
Querschnitt (Platin & Co.); 1919/20; L X.76; 160, 416
Radfahren und Schwerathletik; 1920; Z, A 151
Rechtsordnung; 1928; Ti; Hintergrund X.157.15; 476, 478
Rede; um 1920; Z 358
Rehearsel, Noch einmal; 1936; L; Interregnum X.158.44; 480, 485
Remember; 1936; A 373
Remember, Vergeßt es nicht!; 1936; L; Interregnum X.158.35; 480, 484
Remembering, Erinnerung, Als ich mitten in der Nacht aufwachte, sah ich das Haus in Trümmern; 1937; G IX.55; 76, 372, 373, 550, 552
Reminiszens an die Einfahrt in Manhattan; G 128
Republikanische Automaten; 1920; Z, A X.79; 146, 148, 163, 418
Rhythmische Erneuerung durch Box- und Baseball; 1920 151, 152
Richard Wagner-Gedenkblatt; 1923; O; Ecce Homo X.156.60; 450, 463, 470
Rückkehr von der Verfassungsfeier; 1924 178
Rudi S.; 1923; O; Ecce Homo X.156.42; 170, 450, 462, 468
Rudolf Schlichter; 1929; G IX.45; 360, 361
Rummelplatz, Stadtansicht; 1928/29; G IX.42; 358, 500
Sacco und Vanzetti; 1927; Z X.112; 85,115, 302, 432
Saints, Heilige; 1936; L; Interregnum X.158.14; 479, 482
Sanatorium; 1917; Z X.38; 159, 397
Schäferstündchen; 1923; O; Ecce Homo X.156.77; 463, 472
Schönheit, dich will ich preisen; 1919; Z, A X.71; 162, 362, 414, 422
Schönheit, dich will ich preisen; 1923; O; Ecce Homo X.156.III; 473, 474
Schönheitsabend in der Motzstraße; 1923; O; Ecce Homo X.156.7; 462, 464
Schwejk: »melde gehorsamst, daß ich blöd bin«; 1928; Ti; Hintergrund X.157.1; 476, 477
Schwere Zeiten; 1923; O; Ecce Homo X.156.27; 462, 466
Schwimme, wer schwimmen kann; 1921; Z 293
Schwimme, wer schwimmen kann, und wer zu plump ist, geh' unter!; 1922/23; L; Die Räuber X.155.8; 460, 461
Seid untertan der Obrigkeit; 1928; Ti; Hintergrund X.157.2; 171, 450, 476, 477, 544
Seiltänzer der Vera-Truppe; 1917; Z 329
Seiltänzerin; 1918; G IX.14; 329
Selbstbildnis; 1916; Z X.27; 320, 392
Selbstbildnis; 1917; Z X.47; 400
Selbstbildnis als Warner, Selbstbildnis im blauen Kittel; 1927; G IX.39; 164, 313, 354, 355
Selbstbildnis mit Hund vor der Staffelei; 1926; L X.104; 164, 428
Selbstbildnis mit Hut; 1928; G IX.38; 354
Selbstbildnis mit Modell; 1928; A 356
Selbstmord; 1916; G IX.7; 322, 537
Selbstmörder; um 1918; Z, A X.58; 408
Selbstporträt (für Charlie Chaplin); 1919; L X.63; 161, 162, 269, 410, 425
Selbstporträt, in: Der dada 2, 1919 264
Self-Portrait No. 2; 1936; G 551
Self-Portrait, Selbstbildnis vor Staffelei; 1938; G IX.57; 287, 374
Self-Portrait with Nude, Selbstporträt mit Akt; 1937; G IX.54; 287, 370, 371, 372, 374
Self-Portrait; 1936; G 552
Separé; 1923; O; Ecce Homo X.156.22; 462, 466
Shattered Dream; um 1935 286
Sich pflegen, bringt Segen! (F. Sch. gewidmet); Das neue Gesicht der herrschenden Klasse; 1930 264, 265
Siegfried Hitler; 1922/23; Z X.95; 73, 164, 425
Siegfried Hitler, in: Die Pleite; 1923 248, 249
Signet des Malik-Verlags 247
Silberne Hochzeit; 1923; O; Ecce Homo X.156.75; 463, 471
Silence! Christus mit der Gasmaske; 1936; L; Interregnum X.158.62; 431, 480, 487
Sind wir nicht völkerbundfähig?; 1919; Z X.70; 412
Singe mit! ich glaube an den heiligen Goethe 140
Singing Their Way into the Hearts of the People, Sie singen sich in die Herzen des Volkes; 1936; L; Interregnum X.158.54; 281, 480, 486
Sitzende Frau, Lotte Schmalhausen; 1926; G IX.25; 341
Skizze zu dem Ölbild »Kaffee«; 1915; Z 318, 319
Skizze zu dem Ölbild »Apokalyptische Szene«; 1919; Z X.65; 160, 411
So Cain Killed Abel, Und Kain tötete Abel; 1936; L; Interregnum X.158.50; 379, 480, 486
Soiree; 1923; O; Ecce Homo X.156.IX; 473, 474
Sommertag; 1908; Z X.4; 386
Sonnenfinsternis; 1925; A 347
Sonnenfinsternis; 1926; G IX.30; 31, 33, 154, 164, 178, 346, 351
Sonntag früh; 1923; O; Ecce Homo X.156.78 450, 463, 472
Spaziergang; 1925/26; A 350
Spaziergang; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.11; 453, 455
Spengler, in: The Modern Monthly; 1934 279
Sperren Sie endlich Ihren Kopf auf – Machen Sie ihn frei für die Forderungen der Zeit; 1920/1988; Rek. IV.2; 141
Spielhölle; 1918; Rep. 183–188
Stadtlandschaft; 1920; Z 336
Stammtischstudien; 1919; Z X.61; 409
Stammtischstudien; 1923; O; Ecce Homo X.156.10; 409, 431, 462, 464
Ständchen; 1923; O; Ecce Homo X.156.70; 463, 471
Straße; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.2; 160, 453, 454, 537
Straße 2; um 1918; Z X.51; 160, 404
Straße des Vergnügens; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.7; 160, 453, 454
Straße in Berlin, Skizze einer Straßenszene; um 1925; Z, A X.102; 350, 427
Straße in Berlin; 1931; G IX.50; 162, 366
Straße in der Stadt; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.4; 451, 452
Straße in Pointe Rouge; 1927; A 351
Straße mit Matrose, Der Leichenwagen; 1917; G 324
Straßenbild; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.3; 160, 161, 453, 454
Straßenecke; 1922/23; L X.94; 424
Straßenszene; 1915 316
Straßenszene; 1919/20; L X.75; 416
Straßenszene; 20er Jahre; Z, A 367
Straßenszene in Paris; 1924; Z, A X.98; 426
Straßenszene mit Zeichner; 1916/17; Z X.34; 159, 269, 396
Street-fight from the Roof, Straßenkampf vom Dach; 1934; A X.122; 436
Streichholzverkäufer und Doppelstreife; 1921; L; Im Schatten X.154.4; 162, 458, 459
Strollers; um 1950 295
Studie; 1923; O; Ecce Homo X.156.53; 463, 469
Studie zum Porträt des Dichters Max Herrmann-Neisse; 1927; Z 353
Stützen der Gesellschaft; 1926; G IX.31; 31, 33, 164, 229, 274, 347, 351, 543, 556, 557
Südende, Chicago. A Piece of My World; 1918; Z, A X.50; 402, 403
Survivors, Überlebende; 1936; L; Interregnum X.158.59; 163, 480, 487
Tatlinistischer Plan (Akt); 1920; Z, A X.77; 140, 416, 417
Tatlinistischer Planriß: Schreckenskammer 140
Texasbild für meinen Freund Chingachgook; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.2; 392, 451, 452
That'll Learn'em, Das wird ihm auf die Sprünge helfen; 1936; L; Interregnum X.158.41; 480, 485
The Ambassador of Good Will, Der Botschafter des guten Willens; 1936; A X.130; 290, 293, 440
The American Scene, Amerikanische Szene; 1932; A X.118; 285, 434
The Crucified Ham, Der gekreuzigte Schinken; 1949; G IX.66; 364, 382
The Dignity of Labor, Arbeit adelt; 1936; L; Interregnum X.158.25; 479, 483
The Enchanted Grocerie, Der verhexte Laden; 1958; C X.144; 165, 445
The Enemy of the Rainbow, Der Feind des Regenbogens; um 1946/48; A X.134; 442
The Fat Relative; 1930 293
The Filling Station, Tankstelle; 1934; A X.124; 438
The Good Kind Farmers, Die Guten Bauersleute; 1936; L; Interregnum X.158.19; 479, 482
The Grey Man Dances, Der graue Mann tanzt; 1948/49; A X.138; 443
The Grey Man Dances, Der graue Mann tanzt; 1949; G IX.67; 293, 314, 381, 443
The Grey Man is Dancing; 1949; A 383
The Intellectuals Go Left, Die Intellektuellen sind links; 1936; L, Interregnum X.158.33; 281, 480, 484
The Intellectuals Go Left; 1931/32; Z 281
The Junkers Officer; 1934 289
The Last Word, Das letzte Wort; 1936; L; Interregnum X.158.21; 479, 482
The Logical End, Das logische Ende; 1936; L; Interregnum X.158.55; 480, 486
The Menace, Bedrohung; 1934 289
The Mighty One on a Little Outing Surprised by Two Poets, Der Mächtige wird auf einem Spaziergang von zwei Dichtern angesprochen; 1942; G IX.61; 290, 377
The Moon has set, and the Pleiads ...; 1944 287, 288
The Muckracker, Der Entlarver; 1936; L; Interregnum X.158.Frontispiz; 479, 481
The Natural Man, In Gottes freier Natur; 1936; L; Interregnum X.158.16; 479, 482
The Painter of the Hole I, Der Maler des Lochs I; 1948; G IX.65; 35, 202, 208, 381, 554
The Painter of the Hole II; 1949 294
The Pit, Der Höllenschlund, Die Grube; 1946; G IX.64; 291, 295, 380, 552
The Poor and the Rich; 1946 293
The Rainbow Fiend 554
The Solution, Die Lösung; 1936; L; Interregnum X.158.61; 480, 487
The Spirit of the Century, Der Geist des Jahrhunderts; 1936; L; Interregnum X.158.2; 479, 481
The Survivor; 1944; G 208, 291, 552
The Tortured Ham; 1947; A 382
The Unavoidable Circle of Crisis, Der unvermeidliche Kreislauf der Krise; 1936; L; Interregnum X.158.53; 480, 486
The Upheavel of Nothingness 553, 554
The Valley of the Sausages, Schlaraffenland; 1958; C X.147; 165, 446
The Voice of Reason, Die Stimme der Vernunft; 1936; L; Interregnum X.158.5; 479, 481, 527
The Wanderer, Der Wanderer; 1943; G IX.62; 119, 288, 378
Theaterloge; 1925/26; A 360
There Can Be No Exceptions, Ausnahmen werden nicht gemacht; 1936; L; Interregnum X.158.26; 479, 483
There's Still Santa Claus, Es gibt noch einen Nikolaus; 1936; L; Interregnum X.158.24; 479, 483
They Couldn't Resist, Sie konnten nicht widerstehen; 1936; L; Interregnum X.158.52; 480, 486
They Thought They Could Take It, Sie glaubten, sie kämen durch; 1936; L; Interregnum X.158.39; 480, 484
Things Might be Worse, Es könnte schlechter sein; 1936; L; Interregnum X.158.13; 479, 482
This Burning World 287
Thou can'st not say I did it, Nie wirst Du sagen können, ich sei's gewesen, 1936; L; Interregnum X.158.28; 479, 483
Titelzeichnung, in: Die Pleite; 1920 242
Titelzeichnung, in: Der blutige Ernst; 1919 177, 538
Tragigrotesken des Wieland Herzfelde; 1919; Z X.66; 411
Trauermagazin; 1918/19; Z X.60; 160, 409
Trickfilm »Deutsche Soldatenlieder« [GG-JH]; 1917; T 211–213
Trickfilm »Die zeichnende Hand« [GG-JH]; 1917; T 212, 213, 215
Trickfilm »I am a Camera«; 1954; T 211
Trickfilm »Pierre in Saint Nazaire« [GG-JH-WH]; 1918; T 214
Trickfilm »Sammy in Europa« [GG-JH]; 1917; T 213, 214
Trio; 1923; O; Ecce Homo X.156.74; 463, 471
Tumult; 1916; Z X.28; 133, 160, 161, 392
Über alles die Liebe; 1930 VIII.39; 250, 254, 511, 545
Umschlag und 12 Kalenderblätter für »Wieland. Kalender für das Jahr 1919«; 1918/19 538
Umschlag und Illustrationen für »Der Querschnitt«; 1931 VIII.24; 179, 250, 251, 254, 540

Umschlag und Illustrationen zu »Schall und Rauch«; 1919 VIII.6, VIII.9; 250, 253, 538
Ungleiches Paar; 1923; O; Ecce Homo X.156.57; 394, 450, 463, 469
Unter der Laterne; 1917; A 324, 328
Unterhaltung; 1931 207
Uprooted, the Painter of the Hole, Entwurzelt, der Maler des Lochs; 1948; A X.137; 165, 443
Van Gogh; um 1958; C X.150; 165, 233, 446
Verdächtige Straße; 1916; L 324
Verlobung; 1923; O; Ecce Homo X.156.17; 462, 465
Versunken; 1917; Z 320
Verwesung; 1916/17; Z, A X.33; 159, 162, 394
Verzückter Alter und nach vorn gebeugter Rückenakt; um 1935; A V.2; 190
Verzückung; 1923; O; Ecce Homo X.156.16; 450, 462, 465
Volkes Stimme; 1928; Ti; Hintergrund X.157.3; 476, 477
Vor dem Tee; 1923; O; Ecce Homo X.156.56; 394, 463, 469
Vor den Fabriken; 1920/21; Z X.84; 162, 421
Vor den Fabriken; 1921; L; Im Schatten X.154.2; 162, 421, 458, 459
Vor Sonnenaufgang; 1923; O; Ecce Homo X.156.XV; 473, 475
Vorstadt; 1916/17; L; Erste George Grosz-Mappe X.151.6; 451, 452
Vorstadt; 1923; O; Ecce Homo X.156.73; 463, 471
Vorstadthäuser; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.13; 453, 455
Vulture, Geier; 1937; G IX.56; 373
Waiting for a Job, Warten auf Arbeit; 1934; A X.127; 301, 438
Walter Mehring; 1945; Z 342
Walzertraum; 1923; O; Ecce Homo X.156.XIII; 473, 475
Waschtisch; 1912; Z 388
Waving the Flag, Schwingen der Flagge; 1947/48; A X.136; 442
Weg allen Fleisches I; G 364
Weg allen Fleisches II; G 364
Weg allen Fleisches III; G 364
Weltende 287
Wenn die Soldaten nicht solche Dummköpfe wären; Abrechnung folgt!; 1923 180
Werbeprospekt zu »Ecce Homo«; 1923 VIII.17; 253
Werbung; 1917; L; Kleine Grosz Mappe X.152.8; 453, 454
Where Were the Learned?, Wo waren nur die Dichter und Denker?; 1936; L; Interregnum X.158.11; 479, 482
Whisky; 1918; Z, A X.49; 402
Whisky; 1923; O; Ecce Homo X.156.II; 402, 473, 474
Who Is Next?, Wer ist der Nächste?; 1936; L; Interregnum X.158.22; 479, 483
Who Said Peace?, Wer sagt Frieden?; 1936; L; Interregnum X.158.40; 480, 485
Widmung an Oskar Panizza, Das Begräbnis des Dichters Oskar Panizza; 1917/18; G IX.13; 25, 26, 31, 42, 122, 129, 147, 176, 203, 258, 295, 328, 537, 557
Wiertz: »Dereinst wird die Photographie die gesamte Malkunst verdrängen und ersetzen.« [RH-JH-GG]; 1920/1988; Rek. IV.5; 142
Wir sind zum Gehorchen geboren!; 1928; Ti; Hintergrund X.157.17; 476, 478
Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten; 1921; Das Gesicht der herrschenden Klasse 164, 178, 348
Wirtshausszene; 1909; Z X.10; 157, 386
Wofür?; 1928; Ti; Hintergrund X.157.16; 476, 478
Workers of the Brain – Workers of the Fist!, Kopfarbeiter – Handarbeiter!; 1936; L; Interregnum X.158.43; 480, 485
Zeichnung, in: Sporthumor; 1911 245
Zeichnung in einem Brief an Mark Neven DuMont; 9. 4. 1930; Z 219
Zeichnung in einem Brief an Mark Neven DuMont; 1. 5. 1933; Z 261
Zeitidee, Die Idee der Zeit; 1929; G 360
Zu E. A. Poe: Der Untergang des Hauses Usher; um 1915; Z X.22; 389
Zu Hause; 1923; O; Ecce Homo X.156.14; 450, 462, 465
Zuhälter des Todes, Les maquereaux de la mort, The Pimps of Death; 1920; L; Gott mit uns X.153.6; 176, 456, 457
Zwei Akte, Zwei Frauen; 1929; G IX.47; 341, 363
Zwei Männer in Betrachtung eines Paares; 1911; R 157
Zwischen 2 Stühlen; um 1935; Z 289

Personenregister

Abbott, Berenice: 91, 92, 105
Abrahams, Maurice: 220, 223 (Anm. 21), 258
Adorno, Theodor Wiesengrund: 33
Agosta: 71
Albers, Joseph: 205
Alberts, Johannes: 141
Albrecht, Hans: 172
Albright, Ivan Le Lorraine: 117, 119
Alexander von Jugoslawien: 289
Altdorfer, Albrecht: 34, 287, 288, 366
Amann, Betty: 101
Ancona, Victoria: 103
Andra, Fern: 193
Apfel, Alfred: 171
Arendt, Hannah: 33, 175
Arens, Curt: 89, 101
Arent, Benno von: 199 (Anm. 12)
Arp, Hans: 55, 140, 222
Astfalck-Vietz, Marta: 264, 265
Aufricht, Ernst Josef: 199

Baader, Johannes: 56, 136, 137, 140, 169, 222
Baker, Josephine: 99
Ball, Hugo: 134, 264, 267, 274
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée: 131 (Anm. 3), 264, 267
Barger, Heinz: 449
Barlach, Ernst: 68
Baron, Sydney S.: 552
Barr, Alfred: 34, 38 (Anm. 72), 205
Baudelaire, Charles: 22, 23, 27, 36, 123, 171, 184, 273
Bayard, Hippolyte: 234 (Anm. 7)
Bayer, Herbert: 97, 205
Beall, Lester: 104
Beardsley, Aubrey Vincent: 265
Becher, Johannes R.: 100
Becher, Ulrich: 127, 247, 263, 274, 548, 553
Beckett, Samuel: 140
Beckford, William: 267
Beckmann, Mathilde: 72
Beckmann, Max: 26, 35, 36, 49, 50, 51, 68, 72, 124, 152, 157, 161, 302, 390, 394, 414, 449
Begas, Reinhold: 79
Behne, Adolf: 62, 168, 173 (Anm. 18), 332
Behrend-Corinth, Charlotte: 199 (Anm. 12)
Behrens, Peter: 88
Bell, Robert: 37 (Anm. 8), 133, 159, 165 (Anm. 15), 273, 317, 367, 392, 406, 489, 536
Belling, Rudolf: 63, 345
Benjamin, Walter: 28, 36, 188 (Anm. 5)
Benn, Gottfried: 127, 160, 463, 553
Benton, Thomas Hart: 91, 107, 119, 286
Berlin, Irving: 223 (Anm. 24)
Bienert, Ida: 316, 537
Bilinsky, Boris Konstantinowitsch: 97
Birkholz, Hermann: 449
Bishop, Isabel: 114, 286
Bleier, August: 172
Blume, Peter: 34, 117
Boccioni, Umberto: 25, 37 (Anm. 20), 41, 42, 129, 258
Böcklin, Arnold: 58
Bode, Wilhelm von: 356
Boehmer, Bernhard A.: 326
Bogdanow, Alexander: 272
Borchard, Hans: 268
Borchardt, Hans Hermann: 261, 480, 549, 550, 553
Bosch, Hieronymus: 25, 26, 207, 286, 329, 366, 379, 380, 500
Bösner: 214
Botticelli, Sandro: 138, 139, 140, 144
Boucher, François: 372
Boyer, Richard O.: 551
Braque, Georges: 25, 42, 68
Brecht, Bertolt: 64, 68, 69, 74, 76, 85, 150, 164, 167, 194, 198, 199, 257, 268, 269, 271, 273, 293, 295, 300, 328, 345, 408, 450, 547, 549
Bredel, Willi: 64, 289
Breker, Arno: 76
Breslauer, Marianne: 98
Breton, André: 205
Brod, Max: 28, 197
Bruegel, Pieter: 25, 26, 33, 127, 207, 286, 329, 366, 379, 380, 530
Brunner, Karl: 173 (Anm. 22)
Burchard, Otto: 56, 140, 168, 169, 539
Busch, Wilhelm: 29, 157, 168, 449, 450, 491, 535

Cadmus, Paul: 113
Calverton, V. F.: 278, 279, 280, 281
Campbell, Larry: 302, 303, 304, 305
Campbell, Webster: 101
Canetti, Elias: 175
Čapek, Karel: 63
Carrà, Carlo: 31, 57, 58, 60, 129, 147, 148, 150–152, 154, 155 (Anm. 5), 156 (Anm. 25), 334, 416, 418
Carstens, Jacob Asmus: 207
Casparius, Hans G.: 105, 106
Cay, Alexander M.: 100
Cenedella, Robert: 303, 307, 308
Cézanne, Paul: 25, 37 (Anm. 20), 179, 203
Chagall, Marc: 37 (Anm. 20), 331
Chamberlain, Neville: 74
Chaplin, Charles (Charlie): 101, 102, 128, 161, 162, 167, 264, 269, 410, 519
Charell, Erik: 99
Cheere, John: 30
Chirico, Giorgio de: 31, 57, 58, 60, 147, 148, 150, 152, 153, 154, 155 (Anm. 10, 14), 156 (Anm. 25, 32, 46), 195, 334
Citroën, Paul: 95, 97
Coellen, Ludwig: 131 (Anm. 18), 449
Cohen, Morris: 279
Cohn, Erich: 547
Colarossi, Filippo: 165 (Anm. 2), 496, 536
Comeriner, Erich: 97, 98
Cooper, James Fenimore: 128, 493, 535
Corinth, Lovis: 186, 187
Cornelius, Henry: 218 (Anm. 1)
Corot, Camille: 154, 206
Courbet, Gustave: 22, 37 (Anm. 4), 351
Cowley, Malcolm: 277, 282 (Anm. 26)
Craven, Thomas: 282 (Anm. 14)
Crawford, Ralston: 33, 110
Crosby, Caresse: 280
Curry, Steuart: 107, 119, 286
Curtius, Julius: 103
Cziffra, Géza von: 342

Daladier, Édouard: 74
Dalí, Salvador: 22, 43, 56, 205, 206, 208, 210 (Anm. 37), 230, 292
Dante Alighieri: 552
Däubler, Theodor: 25, 37 (Anm. 24), 43, 56, 126, 127, 131 (Anm. 25), 133, 147, 155 (Anm. 17), 160, 161, 248, 257, 258, 319, 322, 325, 400, 402, 406, 409, 412, 489, 536, 537
Daudet, Alphonse: 250, 251, 540
Daum: siehe Eva Grosz
Daumier, Honoré: 135, 203
Davis, Stuart: 34, 111, 289
Davringhausen, Heinrich Maria: 66, 67, 147
Debussy, Claude: 100
Defoe, Daniel: 267
Delacroix, Eugène: 25, 44, 206, 291
Delaunay, Robert: 24, 25, 37 (Anm. 20), 43, 129, 324, 325
Demuth, Charles: 108, 110, 294
De Mille, Cecil Blount: 101
Derain, André: 205
Dewey, John: 279
Dibelius, Friedrich Karl Otto: 548
Dickinson, Edwin: 309
Diederich, Hunt: 107
Diener, Franz: 345
Dieterle, Wilhelm: 214
Dietrich, Marlene: 85, 101, 271
Dirks, Walter: 172
Dix, Otto: 25, 26, 52, 54, 60, 67, 68, 74, 124, 138, 140, 155 (Anm. 10), 157, 175, 193, 222, 231, 283, 300, 332, 334, 348, 360, 434, 489, 546, 555
Döblin, Alfred: 89, 167
Döhmann, Karl (d.i. Edgar Firn): 221, 538
Dollfuß, Engelbert: 436
Donderer, Josef: 98
Dos Passos, John: 84, 279, 281
Druten, John van: 211
Dubuffet, Jean: 209
Dufy, Raoul: 115
Dürer, Albrecht: 23, 37 (Anm. 10)

Eastman, Max: 279, 280, 282 (Anm. 15)
Ebert, Friedrich: 56, 177, 178, 193
Edison, Thomas Alva: 79, 226
Edward VIII.: 549
Ehmsen, Heinrich: 553
Ehrenburg, Ilja: 548
Ehrlich, Heinz: 137, 139
Einstein, Albert: 56, 103
Einstein, Carl: 151, 155 (Anm. 18), 167, 168, 206, 328, 332, 349, 354, 414, 543
Eisenstein, Sergej: 69, 90
Eisler, Hanns: 84
Ellington, Edward Kennedy (Duke): 84
Elmore, Lillian: 258
Ensor, James: 24, 37 (Anm. 20), 129, 328, 329
Ermisch, Richard: 88
Ernst, Max: 140, 155 (Anm. 5), 205
Ertinger, Wolf: 261
Erzberger, Matthias: 55
Eschen, Fritz: 103
Evans, Walker: 105, 106
Evergood, Philip: 114, 115, 289
Ewers, Hanns Heinz: 131 (Anm. 3)
Eyck, Jan van: 340

Faber, Hans: 61
Falk, Sally: 499, 500
Fallada, Hans: 547
Feininger, Lyonel: 34, 205, 244, 302, 492
Felixmüller, Conrad: 45
Fenneker, Josef: 101
Feuchtwanger, Lion: 64, 74, 89, 90
Feuerbach, Anselm: 49
Fiedler, Herbert: 35, 536
Finck, Werner: 172
Fiori, Ernesto de: 345
Firn, Edgar: siehe Karl Döhmann
Fischer, Gottfried Bermann: 21
Flaubert, Gustave: 259
Flechtheim, Alfred: 22, 25, 26, 63, 67, 68, 90, 107, 179, 260, 268, 283, 296 (Anm. 18), 313, 338, 345, 351, 540, 541, 545
Florio, Rosina A.: 303, 306, 307

Ford, Henry: 80, 91, 154, 226
Förste, John (Jomar): 341, 342
Frank, Leonhard: 547
Frankenbach, Kurt Theodor: 174 (Anm. 43)
Franzke, Günther: 546
Freud, Sigmund: 123, 183, 186, 543
Friedlaender, Salomo (Mynona): 150, 155 (Anm. 18), 245, 410, 420, 499
Friedrich Wilhelm III.: 32
Froelich, Carl: 98
Fröhlich, Gustav: 100, 101
Fuchs, Eduard: 185, 186, 188 (Anm. 5)
Fuchs, Heinz: 102
Fuhrmann: 553

Gabo, Naum (d.i. Nicolaus Pevsner): 63
Garbo, Greta: 101
Gasbarra, Felix: 215, 541
Geiss, Karl: 103
George, Heinrich: 89, 101, 196
Gert, Valeska: 167
Giacometti, Alberto: 294
Gilbert, Cass: 80
Gillray, James: 292
Giotto: 58, 150
Glaeser, Ernst: 172
Glaser, Curt: 332
Glasier, Marshall: 209, 228, 307
Goethe, Johann Wolfgang von: 32, 133, 134, 140, 259, 332, 538
Gogh, Vincent van: 179
Goll, Claire: 195
Goll, Yvan: 156 (Anm. 56), 194, 195, 200, 541, 542
Goltz, Hans: 131 (Anm. 26), 147, 148, 155 (Anm. 9, 10), 326, 538, 539
Gorki, Maxim: 342, 549
Goya y Lucientes, Francisco José de: 33, 135, 203, 208, 289, 292, 548
Graf, Oskar Maria: 69, 541, 553
Grandville (d.i. Ignace Isidore Gérard): 272
Grant, Cary: 101
Graven, Thomas: 107
Greco, El (d.i. Dominikos Theotokopulos): 25, 531
Griebel, Otto: 221
Gris, Juan: 25, 68
Gropius, Walter: 80, 82, 83, 90, 205
Gropper, William: 115, 289
Gross, Karl Ehrenfried: 535
Gross, Marie Wilhelmine Luise: 79, 334, 338, 427, 535, 549, 552, 554
Grosz, Eva (geb. Peter; »Maud«, »Daum«): 22, 26, 137, 140, 163, 187, 214, 220, 225–230, 233, 234 (Anm. 8), 235 (Anm. 13, 20, 21, 23), 237, 260, 272, 274, 309, 330, 340, 341, 362, 363, 372, 394, 411, 412, 418, 428, 436, 462, 508, 516, 525, 526, 538, 539, 542, 545, 547, 548, 549, 556, 557
Grosz, Lilian: 490, 508
Grosz, Martin: 220, 228, 230, 234 (Anm. 4), 237, 303, 305, 306, 372, 396, 526, 528, 545, 547, 548, 549, 550, 557
Grosz, Peter: 165, 193, 228, 230, 234 (Anm. 4), 237, 372, 396, 490, 507, 508, 543, 547, 548, 549, 550, 557
Großpietsch, Curt: 193
Grot: 535
Groth-Schmachtenberger, Erika: 104, 105, 106
Groth-Schmachtenberger, Ruth: 105
Grünberg, Carl: 345
Grundig, Hans: 352
Grünewald, Matthias: 379
Grünspach: 169
Grützner, Eduard: 21, 29, 36, 157, 244, 491, 535
Gudenberg, Wolf von: 99
Gumbel, Emil Julius: 251, 545
Gumperz, Julian: 170, 541
Guston, Philip: 34, 36, 37, 38 (Anm. 85), 118

Haarmann, Fritz: 434
Haas, Willy: 214
Haesler, Otto: 62
Hagen, Augusta vom: 414
Hager, Frederick W.: 223 (Anm. 18)
Hajduk, August: 244
Harden, Maximilian: 170, 543
Harden, Sylvia von: 349
Harris, Leon: 527
Hartley, Marsden: 107
Hašek, Jaroslav: 164, 197, 198, 200, 215, 216, 431, 450, 544
Hasenclever, Walter: 167, 172
Hauptmann, Elisabeth: 268
Hauptmann, Gerhart: 194, 195, 211, 214, 543, 549
Hausmann, Raoul: 34, 56, 57, 63, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 147, 148, 156 (Anm. 46), 168, 188 (Anm. 14), 220, 221, 222, 265, 267, 418, 499, 539
Haussmann, Georges Eugène: 87
Heartfield, Gertrud: 73
Heartfield, John (d.i. Helmut Herzfeld): 22, 29, 30, 33, 34, 52, 55, 56, 63, 64, 67, 69, 73, 74, 81, 125, 135–139 (Anm. 29), 140, 141, 142, 144, 147, 148, 155 (Anm. 10), 156 (Anm. 46), 167, 168, 193, 194, 195, 196, 203, 206, 211–214, 226, 232, 235 (Anm. 9, 20, 22, 26), 236 (Anm. 31), 237 (Anm. 44, 46), 245, 247, 248, 283, 304, 334, 341, 345, 348, 390, 418, 420, 430, 449, 462, 537, 538, 539, 540, 542, 547
Hecht, Ben: 137, 221, 222, 261, 402, 538, 551
Hecker, Waldemar: 193
Hegemann, Werner: 85
Heidegger, Martin: 294, 553
Heine, Heinrich: 332, 342
Heldt, Werner: 153
Helm, Brigitte: 100
Henry, O. (d.i. William Sydney Porter): 549
Henschke, Alfred: siehe Klabund
Herald, Heinz: 193
Herrmann-Neisse, Max: 65, 66, 90, 135, 164, 167, 177, 206, 250, 339, 340, 342, 353, 406, 430, 450, 543, 544, 548, 549, 556
Herzfeld, Helmut: siehe John Heartfield
Herzfelde, Margarete: 140
Herzfelde, Wieland: 21, 27, 44, 56, 67, 69, 74, 84, 125, 127, 135, 136, 137, 139, 140, 144, 164, 165, 167, 169, 170, 171, 173 (Anm. 22), 174 (Anm. 42), 175, 193, 198, 203, 214, 222, 235 (Anm. 9), 245, 247, 248, 249, 251, 261, 290, 291, 292, 316, 332, 334, 341, 342, 345, 390, 394, 402, 408, 411, 418, 420, 430, 431, 436, 449, 450, 537–545, 547, 548
Herzog, Wilhelm: 543
Hesse, Hermann: 36, 49
Hesterberg, Trude: 167
Heydrich, Reinhard: 116
Hilberseimer, Ludwig: 83, 86, 87, 97, 156 (Anm. 54)
Hindenburg, Paul von: 32, 56, 74, 125, 148, 300, 347, 544, 547
Hinrich, Hans: 198
Hirschfeld, Magnus: 101
Hitchcock, Henry Russel: 90
Hitler, Adolf: 26, 33, 34, 35, 38 (Anm. 65), 63, 73, 74, 93, 103, 164, 229, 249, 250, 260, 277, 278, 281, 284, 289, 290, 300, 302, 306, 358, 377, 378, 379, 380, 425, 433, 547, 548, 549, 551, 552
Höch, Hannah: 31, 56, 97, 106, 137, 140, 141, 142, 220, 235 (Anm. 18), 237 (Anm. 43)
Hoelz, Max: 69
Hoerle, Heinrich: 60, 61, 155 (Anm. 10)
Hofer, Carl: 52
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: 123, 127, 156 (Anm. 27)
Hoffmann, H.: 99, 103
Hofmann, Hans: 292
Hogarth, William: 25, 29–32, 38 (Anm. 61), 135, 203, 248, 332, 346
Hoinkis, Ewald: 544
Hollaender, Felix: 342
Holzmann, Abe: 223, 223 (Anm. 23)
Hood, Raymond: 82, 83, 92
Hook, Sidney: 279
Hoover, Herbert: 88
Hopper, Edward: 35, 112, 294
Horkheimer, Max: 34, 345
Horváth, Ödön von: 167
Howells, John M.: 82, 83, 92
Hubbuch, Karl: 266, 296 (Anm. 8), 496
Huber, Wolf: 287, 366
Hübler-Kahla, I.A.: 197, 215, 216, 218 (Anm. 45)
Huelsenbeck, Richard: 55, 89, 111, 134, 136, 137, 144, 163, 219, 222, 237 (Anm. 46), 247, 250, 257, 261, 265, 462, 539, 540, 550
Hugenberg, Alfred: 348
Hull, Cordell: 74
Hunter, E.: 105
Huxley, Aldous: 288
Huysmans, Joris-Karl: 123, 267
Hymers, Lewis: 220

Ibsen, Henrik: 123, 348
Ickes, Paul: 215
Impekoven, Niddi: 56
Ingres, Jean Auguste Dominique: 33, 147, 154
Isherwood, Christopher: 211

Jacobi, Lotte: 544
Jacobsohn, Siegfried: 196
Jäger, Ernst: 217
James, Edward: 205
Janthur, Richard: 44
Johnson, Alvin: 91
Johnson, Philip: 90
Joyce, James: 549
Jung, Franz: 140, 248, 250, 257, 396, 420, 463, 540
Jung, Joachim G.: 236
Jünger, Ernst: 76, 360, 553
Jünger, Friedrich Georg: 553
Jutzi, Phil: 89, 101

Kahl, Wilhelm: 172
Kaiser, Georg: 167, 172, 195, 196, 200, 541
Kallai, Ernst: 154, 155 (Anm. 18)
Kamen, A. (d.i. Alfred Kemeny): 348
Kandinsky, Wassily: 34, 147, 204
Kanehl, Oskar: 177, 250, 541, 544
Kapp, Wolfgang: 56, 416, 425
Kasack, Hermann: 291
Kassák, Ludwig: 156 (Anm. 32)
Kastner, Bruno: 101
Kästner, Erich: 167
Keaton, Buster: 100
Keil, Alex: 103
Kerr, Alfred: 171, 549
Kessler, Harry Graf: 27, 30, 32, 33, 73, 128, 172, 211, 212, 213, 214, 248, 332, 340
Kesten, Hermann: 548, 553
Kettelhut, Erich: 89
Kiliani: 212, 213, 214
Kirchhoff, Eugen: 538
Kirchner, Ernst Ludwig: 23, 24, 27, 34, 46, 48, 49, 66, 124, 126, 128, 302
Kisch, Egon Erwin: 69, 70, 76
Kitaj, Ronald B.: 36, 37
Kittelsen, Herbert: 492
Klabund (d.i. Alfred Henschke): 167, 540
Klee, Paul: 24, 34, 68, 124, 126, 131 (Anm. 13, 14), 157, 204, 206
Klein, César: 199 (Anm. 12)
Klinger, Julius: 244
Koehler, Karl: 103
Kokoschka, Oskar: 22, 23, 37 (Anm. 5), 64, 65, 159, 249, 339, 538
Kollwitz, Käthe: 21, 56, 102, 116, 193
Kortner, Fritz: 269
Kracauer, Siegfried: 89
Kraus, Karl: 100, 167
Krauskopf, Bruno: 199 (Anm. 12)
Krenek, Ernst: 84
Kronhausen, E.: 183
Kronhausen, Phyllis: 183
Kubin, Alfred: 24, 123, 126, 131 (Anm. 13), 193, 387
Kuniyoshi, Yasuo: 286, 304
Küpper, Hannes: 268
Kurtz, Rudolf: 193
Kuylen, Kirsten van: 38 (Anm. 78)
Kyriss, Kurt: 527

La Boëtie, Etienne [de]: 542
Lachnit, Wilhelm: 352
Lang, Fritz: 89, 97, 100
Langhoff, Wolfgang: 289
Lasker-Schüler, Else: 23, 56, 125, 133, 257, 262, 283, 406, 499

Latouche, John (Gaston): 199, 555
Laughton, Charles: 310
Lavater, Johann Kaspar: 32
Le Corbusier (d.i. Charles Édouard Jeanneret-Gris): 81, 87
Ledebour, Georg: 463
Ledig-Rowohlt, Heinrich Maria: 263, 555, 556
Lee, Robert Edward: 220, 222
Léger, Fernand: 60
Legrand, Louis: 185, 186
Lenin, Wladimir Iljitsch (d.i. W.I. Uljanow): 56, 91, 153, 272, 273, 277, 540
Leonardo da Vinci: 150
Lescaze, William: 91, 97
Levi, Julian: 205
Levine, Jack: 35, 113, 300, 307, 309
Libeskind, Daniel: 93, 96
Liebermann, Max: 103, 170
Liebknecht, Karl: 56, 214, 332, 412
Lienek, Heinz: 99
Lippmann, Walter: 36, 37
Lissitzky, El: 97
Litwinow, Maxim Maximowitsch: 549
Lohse, Bernd: 104
Loos, Adolf: 64
Lorre, Peter: 198
Lovestone: 278, 282 (Anm. 9)
Ludendorff, Erich: 125, 177
Lunatscharski, Anatoli Wassiljewitsch: 273, 275 (Anm. 74)
Lüttwitz, Walther von: 425
Luxemburg, Rosa: 214, 394, 410

Mac Donald, Ramsay: 74, 103
Mac Orlan, Pierre: 542, 543
Mächler, Martin: 81
Mackensen, August von: 544
Magnasco, Alessandro: 287
Makart, Hans: 203, 537, 539
Mäleßkircher, Gabriel: 366
Malewitsch, Kasimir: 204
Mallarmé, Stéphane: 127
Malsov, A. (d.i. Victor Slama): 103
Man, Felix M.: 100
Manet, Édouard: 23, 187
Mann, Heinrich: 89, 103, 158, 167, 251, 543, 548
Mann, Klaus: 21, 293
Mann, Thomas: 24, 103, 271, 306, 310, 548
Marées, Hans von: 310
Marsh, Reginald: 107, 113, 114, 286
Marx, Karl: 27, 56, 155, 198, 279, 280, 345
Masereel, Frans: 65, 204, 489, 542
Maslowski, Peter: 174 (Anm. 43)
Matejko, Theo: 100, 102
Matisse, Henri: 205, 292, 528
Matisse, Pierre: 294
Matthäi: 169, 173 (Anm. 22)
Maud: siehe Eva Grosz
Mauer, Otto: 208
Maupassant, Guy de: 259
May, Joe: 101
May, Karl: 27, 29, 85, 128, 326, 493
Mayer, Anton: 338
McCarthy, Joseph Raymond: 305
McEvoy, J.B.: 236 (Anm. 37)
Mead, William Rutherford: 82
Mehring, Franz: 193
Mehring, Walter: 36, 79, 97, 130, 131 (Anm. 25), 134, 137, 167, 188 (Anm. 29), 219, 222, 248, 250, 257, 265, 296 (Anm. 1, 50), 342, 362, 372, 378, 394, 397, 538, 550, 552, 553
Meidner, Ludwig: 21, 24, 25, 43, 44, 45, 64–67, 125, 127, 129, 135, 159, 245, 247, 316, 318, 324, 325, 339, 390
Meisel, Edmund: 217
Mendelsohn, Erich: 85, 86, 91, 97, 231
Menzel, Adolph von: 29, 32, 34, 123, 157, 491
Meyer, Adolf: 82, 83
Meyer, Alfred Richard: 250, 540, 541
Meyrink, Gustav: 131 (Anm. 3)
Michel, Wilhelm: 184
Michelangelo: 147
Mies van der Rohe, Ludwig: 78, 82, 83, 90, 91, 97
Milburn, George: 547
Miller, Arthur: 557
Miller, Henry: 556
Miller, Kenneth Hayes: 286
Mills, Kerry: 223 (Anm. 13)
Minsky, Billy: 518
Mjölnir (d.i. Hans Schweitzer): 103
Mochmann, Paul: 176
Moholy-Nagy, László: 62, 63, 97, 99, 156 (Anm. 32), 205, 236 (Anm. 31)
Monroe, Marilyn (d.i. Norma Jean Baker): 36
Moross, Jerome: 199
Morse, Theodore F.: 223 (Anm. 20), 258
Mosse, Rudolf: 86, 244
Mühsam, Erich: 167, 289, 480
Muir, Lewis F.: 220, 223 (Anm. 14, 21)
Müller, Renate: 100
Müller, Richard: 52, 536
Multscher, Hans: 366
Mumford, Lewis: 86
Munch, Edvard: 68, 263, 320
Musset, Alfred de: 271
Mussolini, Benito: 117
Mynona: siehe Salomo Friedlaender

Nagel, Otto: 21, 348, 358
Napoleon Bonaparte: 290
Naum, B. (d.i. Boris Streimann): 101
Neher, Caspar: 199 (Anm. 12)
Nerlinger, Oskar: 348
Neumann, Israel Ber: 70, 137, 296 (Anm. 22), 540, 546, 547
Neutra, Richard: 85
Neven DuMont, Mark: 73, 219, 235 (Anm. 8), 260, 261, 329, 340, 351, 356, 544
Newmann, Arnold: 551
Nexö, Martin Andersen: 540
Niblo, Fred: 101
Niekisch, Ernst: 76, 360
Nierendorf, Karl: 68, 70
Nietzsche, Friedrich: 35, 45, 58, 128, 134, 184, 185, 188 (Anm. 14), 377, 378, 379
Nolde, Emil: 68, 128
Nordau, Max: 420
Northrup, Theo H.: 220
Nortmann, Arthur: 232, 233, 237 (Anm. 45), 516
Noske, Gustav: 56, 130, 177, 178, 248
Novarro, Ramon: 101

O'Keeffe, Georgia: 33, 109
Offenbach, Jacques: 99
Ohnesorge: 170
Orcagna, Andrea: 287
Orlik, Emil: 156 (Anm. 25), 157, 196, 296 (Anm. 8), 387, 536
Orozco, José Clemente: 91
Ortega y Gasset, José: 210 (Anm. 61)
Osborn, Max: 170
Ossietzky, Carl von: 167, 172
Oswald, Richard: 101
Otto, Teo: 100
Ottwalt, Ernst: 546
Oud, Jacobus Joh. Pieter: 91

Pabst, Georg Wilhelm: 74
Pallenberg, Max: 198
Panizza, Oskar: 25–28, 31, 38 (Anm. 42), 42, 123, 129, 147, 149, 156 (Anm. 27), 168, 176, 203, 258, 328, 329, 537, 538
Panofsky, Erwin: 33
Paolozzi, Eduardo: 36, 37
Pascin, Jules: 183, 184, 186, 187, 542
Paul, Bruno: 244
Pechstein, Max: 356, 543
Penn, Irving: 553
Peter, Anna: 428
Peter, Eva: siehe Eva Grosz
Pfemfert, Franz: 60, 64, 65, 125, 245, 257, 341, 499, 536, 541
Picabia, Francis: 140, 366
Picard, Max: 153
Picasso, Pablo: 25, 42, 68, 138, 179, 203–209, 292
Pinschewer, Julius: 213
Piscator, Erwin: 62, 65, 69, 85, 100, 154, 156 (Anm. 25), 164, 167, 194, 196, 197, 198, 211, 215, 216, 217, 235 (Anm. 9), 248, 342, 345, 431, 450, 480, 508, 543, 544
Planck, Max: 103
Plietzsch, Eduard: 164, 356, 430, 433
Poe, Edgar Allan: 123, 322
Poelzig, Hans: 193
Pollack, Heinz: 219
Pollock, Jackson: 36, 38 (Anm. 85), 208, 209, 308
Pons, Peter: 547
Poussin, Nicolas: 154
Preetorius, Emil: 244
Pudowkin, Wsewolod Illarionowitsch: 90

Radek, Karl: 56, 342, 549
Rasha: 71
Rathenau, Emil: 79
Rathenau, Walther: 79, 81
Rauschenberg, Robert: 38 (Anm. 87), 165
Ray, Marcel: 155 (Anm. 18), 351, 544
Redslob, Edwin: 139, 169, 170, 172
Reimann, Hans: 197, 250, 540, 541
Reinhardt, Max: 56, 69, 154, 156 (Anm. 25), 167, 193, 214, 342, 545
Remarque, Erich Maria (d.i. E. Paul Remark): 306
Rembrandt: 147, 527, 528
Renard, Maurice: 131 (Anm. 3)
Renoir, Auguste: 553
Reuter, Ernst: 87
Richter, Ludwig: 535
Rilke, Rainer Maria: 542
Rimbaud, Arthur: 28, 36, 197
Ringelnatz, Joachim: 167
Rivera, Diego: 277, 278, 279, 281, 282 (Anm. 9, 12)
Röchling, Carl: 291
Rockwell, Norman: 104
Roda-Roda, Alexander (d.i. A. Friedrich Roda): 263
Roh, Franz: 52, 231, 236 (Anm. 31)
Rolland, Romain: 548
Röhnert: 98
Römer, Willy: 538
Rönnebeck, Arnold: 443
Roosevelt, Franklin Delano: 74, 91, 93
Rosenkranz, Johann Karl Friedrich: 28
Rotan, Thurman: 92, 97
Rouault, Georges: 113, 115
Rousseau, Henri: 138, 179
Rowlandson, Thomas: 30, 290
Rubens, Peter Paul: 31, 363, 372, 538
Rubiner, Frieda: 73
Russell, Bertrand: 279
Russolo, Luigi: 219
Ruttmann, Walther: 89, 100, 101

Sabarsky, Serge: 300, 301, 302
Sacco, Nicola: 85, 90, 91, 115, 302, 432
Sade, Donatien Alphonse François Marquis de: 36
Safis, Johannes: 102
Sahl, Hans: 261, 262, 263, 295
Salmony, Alfred: 538
Salomon, Erich: 99, 103, 104
Samson-Körner, Paul: 268, 345
Sander, August: 32, 101, 102, 103
Sartre, Jean-Paul: 294, 553
Schad, Christian: 70, 71
Schadow, Johann Gottfried: 32
Schäfer, Philipp: 88
Scheerbart, Paul: 62
Scheffler, Karl: 79, 156 (Anm. 51)
Schickele, Réné: 126, 257
Schiefler, Gustav: 66
Schiller, Friedrich: 424, 450
Schindler, Oskar: 536
Schinkel, Karl Friedrich: 79
Schlemmer, Oskar: 100, 155 (Anm. 5)
Schlichter, Max: 69, 360
Schlichter, Rudolf: 31, 49, 57, 68, 69, 76, 140, 142, 144, 147, 168, 169, 283, 342, 352, 360, 462, 542
Schlüter, Andreas: 79
Schmalhausen, Charlotte (Lotte): 340, 341, 348, 349, 356, 360, 363, 462
Schmalhausen, Otto: 27, 140, 160, 179, 203, 210, 214, 219, 220, 221, 234 (Anm. 8), 259, 269, 274, 323, 328, 340, 348, 351, 360, 381, 382, 406, 412, 432, 537, 553
Schmeling, Max: 100, 164, 268, 269, 345, 544

Schmidt, Paul Ferdinand: 139, 169, 326
Schneider, Ernst: 99
Schnur, Peter: 541
Schönlank, Bruno: 539
Schopenhauer, Arthur: 29, 35
Schreiner, Helmuth: 172
Schulhoff, Erwin: 221, 222, 223
Schultze-Naumburg, Paul: 180
Schulz-Neudamm, Heinz: 100
Schuster, Willi: 540
Schwartz, Jean: 223 (Anm. 16)
Schweitzer, Hans: siehe Mjölnir
Schwitters, Kurt: 34, 36, 38 (Anm. 87), 55
Sedlmayr, Hans: 208, 210 (Anm. 64), 287
Seeckt, Hans von: 178, 425
Seghers, Anna: 74
Seidenstücker, Friedrich: 97, 98, 102
Seiwert, Franz Wilhelm: 60
Seurat, Georges: 33, 127
Shahn, Ben: 34, 91, 104, 115, 116, 289
Shaw, George Bernard: 194, 196, 539, 542, 549
Sheeler, Charles: 33, 90, 91, 108, 110, 118, 119, 294
Siegert, Julius: 171, 545
Sinclair, Upton: 84, 90, 250, 342, 540, 543
Siodmak, Robert: 89
Slama, Victor: siehe A. Malsov
Slevogt, Max: 52
Sloan, John: 284, 303, 304
Sommer: 345
Soutine, Chaim: 113
Soyer, Isaak: 114, 286
Soyer, Moses: 114, 286
Soyer, Raphael: 114, 286
Spengler, Oswald: 207, 208, 279, 282 (Anm. 20)
Spitzweg, Carl: 274, 528
Stalin, Iossif Wissarionowitsch: 290, 377, 549
Steichen, Edward: 92
Steiner, Clara: 554
Steinhardt, Jakob: 44, 318
Steinitzer, Alfred: 184
Stella, Joseph: 33, 108
Sterl, Robert: 536
Stern, Ernst: 167, 199 (Anm. 12)
Sternberg, Josef von: 101, 271, 296 (Anm. 19)
Sterne, Maurice: 107, 546, 547, 549
Sternheim, Carl: 167, 198
Sterny-Courquin: 220
Stieborsky, Willy: 101
Stieglitz, Alfred: 104, 109
Stock, Valeska: 214
Stöhr, Karl Fritz: 82
Stone, Sasha: 98, 100
Strand, Paul: 90, 110
Streimann, Boris: siehe B. Naum
Stresemann, Gustav: 102, 178, 271
Strindberg, August: 35, 123, 259
Sullivan, Pegeen: 309
Swedenborg, Emanuel: 24, 35, 554

Tanguy, Yves: 205
Tatlin, Wladimir: 54, 81, 138, 140, 141, 142, 147, 148, 155 (Anm. 10), 203, 235 (Anm. 22), 236 (Anm. 26), 416
Taut, Bruno: 62, 83
Taut, Max: 83
Taylor, Frederick Winslow: 80, 154
Tema, Carl: 101
Thälmann, Ernst: 360
Thiess, Frank: 268
Thoma, Ludwig: 168
Thomas, William King: 394
Thorak, Josef: 76, 345
Thurban, T.W.: 220, 258
Tobey, Mark: 119
Tokumbet, Nina: 100
Tölke: 171
Toller, Ernst: 62, 167, 194, 196, 197, 289, 543
Toulouse-Lautrec, Henri de: 126, 127
Tracy, Spencer: 523
Tretjakow, Sergej: 135
Trier, Walter: 167, 199 (Anm. 12)
Triglion: 70
Trotzki, Leo: 540
Tucholsky, Kurt: 89, 167, 168, 169, 172, 175, 177, 257, 267, 270, 273, 329, 341, 542
Twain, Mark: 79
Tzara, Tristan: 223

Ulitz, Arnold: 545
Ullmann, F.: 450
Ulmer, Edgar: 89
Umanski, Konstantin: 138, 155 (Anm. 10)
Umbehr, Otto (Umbo): 98, 99
Urban, Joseph: 91

Valentin, Curt: 550
Valetti, Rosa: 167
Vanzetti, Bartolomeo: 85, 90, 91, 115, 302, 432
Vennemann, A.: 98
Veronese, Paolo: 174 (Anm. 47)
Viertel, Berthold: 195
Villon, François: 342
Vinnen, Carl: 179, 180
Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel: 80
Vogeler, Heinrich: 346, 347, 348
Völker, Karl: 61, 62
Voll, Christoph: 34

Wagner, Friedrich: 172
Wagner, Martin: 87, 88, 89, 93
Wagner, Richard: 463
Walden, Herwarth: 22, 23, 24, 41, 43, 64, 65, 84, 129, 147, 245, 324
Warburg, Aby: 28, 36, 38 (Anm. 44)
Warhol, Andy: 36, 38 (Anm. 86)
Weber, Max: 81
Wedekind, Frank: 123, 259, 263
Wegener, Paul: 214
Wegman, William: 36, 37
Wehle, Raphael: 536
Weiditz, Hans: 287
Weigel, Helene: 69
Weil, Felix José: 34, 279, 344, 345, 541
Weil, Hermann: 344
Weill, Kurt: 172
Weinert, Erich: 167
Weininger, Otto: 259
Weinrother, Carl: 103
Wendel, Friedrich: 172, 174 (Anm. 48)
Wendt, Ingeborg: 556
Westheim, Paul: 147, 150, 155 (Anm. 14), 156 (Anm. 22), 173 (Anm. 18), 283, 409, 410, 412, 449, 545
Weyhe, Erhard: 90, 206, 296 (Anm. 22)
Whistler, James Abbot McNeill: 27, 107, 267, 338
Whitman, Walt: 273, 489, 498
Wibach, Dolly: 497
Wiertz, Antoine Joseph: 142
Wilde, Oscar: 119
Wilder, Billy: 89
Wilhelm II.: 56, 79, 125, 177, 193, 536
Willrich, Wolfgang: 34
Winkler, Eduard: 293
Winsor, Kathleen: 527, 554
Witbooi, Hendrik: 428
Wittfogel, Karl August: 194
Wolfe, Thomas: 283
Wolfradt, Willi: 176, 203, 223, 320, 324, 326, 332
Wollenberg, Hans: 215
Wood, Grant: 107, 119, 286
Wrobel, Ignaz: siehe Kurt Tucholsky
Wunderwald, Gustav: 358

Young, Loretta: 523
Young, Owen D.: 84

Zahn, Leopold: 131 (Anm. 15), 165, 176, 390
Zech, Paul: 197, 543
Zelnik, Friedrich: 211, 214, 215, 543
Zetkin, Clara: 103
Ziegler, Adolf: 34
Zille, Heinrich: 21, 199 (Anm. 12), 231, 236 (Anm. 33)
Zingler, Peter: 553, 555, 556
Zinnemann, Fred: 89
Zola, Emile: 203, 259
Zuckmayer, Carl: 69
Zur Mühlen, Hermynia von: 540
Zweig, Arnold: 198, 200, 545

Bildnachweis

Die Bildvorlagen wurden freundlicherweise von den in den Bildlegenden genannten Museen, Galerien und Sammlungen zur Verfügung gestellt; ferner stammen sie aus folgenden Museen, Archiven, Photoateliers und Publikationen:

Basel, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum: S. 162, 269 r.o., 291 Mitte (Eugène Delacroix, Pâtre romain [Tödlich verwundeter Räuber kriecht zu einem Gewässer], 1825, Öl auf Leinwand, 33 × 41 cm)
Berlin, Akademie der Künste: S. 28, 246 (Heartfield-Archiv), 345
Photoatelier Jörg P. Anders: S. 164 u., 348
Bauhaus-Archiv: S. 78, 82 o.
Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur: S. 81, 132, 137 u., 138 u., 139, 176 r., 206
Berlinische Galerie, Photographische Sammlung: S. 265 l.Mitte/r.u.
Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz: S. 82 u. (Bernd Lohse), 85 u., 86, 87 r.u., 88, 205, 263 u., 266 o., 268 o., 269 l.o., 272, 273, 274 u., 312, 342
Norbert Bunge Film: S. 300, 303 r., 305, 307
Deutsches Historisches Museum: S. 125 l.o., 130 o., 267
Archiv Lothar Fischer: S. 23, 136 l.o., 193 o., 194 o., 195 o., 196, 197
Gebr. Mann Verlag: S. 171, 203
Photoatelier Dietmar Katz: S. 32 Mitte, 36 Mitte, 84, 93 u., 177, 187 r., 193 u., 194 u., 195 u., 219 r., 220, 244, 245, 247 o., 249, 250, 251, 254, 255, 261, 264 o., 265 l.o., 271, 290 Mitte, 292 r., 370, 382, 536, 538 o. Mitte, 544 l.o., 547, 548 o.Mitte, 549 o., 550 l.u., 552 l.
Landesarchiv Berlin: S. 166, 170 l.
Landesbildstelle: S. 555 o. Mitte
Archiv Roland März: S. 125 l.u./r.u., 126 u., 129, 130 u., 317, 319, 320 r.o., 322 r.u., 324 l., 325 r.u., 328 l./r.Mitte, 330 u., 332 l.o./l.u., 338 o., 340, 351, 352, 353, 358 r.o., 360 r.o., 362 l.u., 363
Photoatelier Roman März: S. 149, 150, 151 l.o./r.o./l.u., 152, 153
Galerie Nierendorf: S. 133, 137 o.
Archiv Peter-Klaus Schuster: S. 23
SMPK, Bildarchiv: S. 230 r.o., 316 (G. Stenzel)
SMPK, Gemäldegalerie Dahlem: S. 288 r.o.
SMPK, Kunstbibliothek: S. 80, 85 u., 178 u., 201, 204, 207 o.
SMPK, Kunstbibliothek, Lipperheidesche Kostümbibliothek: S. 265 r.o., 266 l./r.Mitte (Dietmar Katz)
SMPK, Kupferstichkabinett: S. 32 u.
SMPK, Nationalgalerie: S. 33 u., 318, 358 l.u. (alle Jörg P. Anders)
SMPK, Staatsbibliothek, Musikabteilung: S. 222
Stiftung Archiv der Akademie der Künste: S. 22, 24, 36 o., 124 u., 127 o., 134, 136 u., 138 o., 151 r.u., 168 r.Mitte/l.u., 170 r., 176 l., 178 (Jörg P. Anders), 180 (Jörg P. Anders), 182, 183, 184, 185 l., 186, 187 l., 189, 211, 216, 217 u., 218, 219 l., 224 u., 225, 226, 227, 228, 229, 230, 233, 234 o./Mitte, 235, 236, 237, 247 u., 263 o., 264 u., 268 r.o., 274 l.o., 276, 280, 281, 298, 320 l.u., 322 r.o., 324 r., 326, 328 r.u., 330 r.o. 332 l.Mitte/r.o., 338 u., 344, 349, 350, 354, 358 r.Mitte, 360 Mitte, 362 r.u., 367, 378 379, 535, 542 l.u., 543, 544 Mitte, 544 u., 545, 546 l.o., 548, 550 l.o., 551 r.o., 554 l., 553, 554 u., 555 l.o./l.Mitte, 557, 558
Stiftung Deutsche Kinemathek: S. 89
Galerie Tableau: S. 207 u. (George Grosz, Frauenakt am Strand, um 1940, Öl / Hartfaser, sign. r.u., 50×36 cm)
Ullstein Bilderdienst: S. 83 l.o., 87 r.u., 93, 268
Berlin/New York, Büro Daniel Libeskind: S. 93 u.
Bremen, Wolfgang Werner: S. 160
Cambridge (MA), Harvard University Art Museums: S. 208, 217 o. (Nachlaß George Grosz)
Harvard University, Fogg Art Museum: S. 289 u.
Harvard University, Houghton Library: S. 546 o., 549 u.
Chicago, The Art Institute of Chicago: S. 87 l.o. (Schenkung George E. Demforth), 92
Denver, Denver Art Museum: S. 288 r.u.
Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Abt. Fotothek: S. 124 o., 125 r.o., 126 o., 127 u.
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: S. 23, 30 u., 83 r.u.
Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art: S. 164 o.
Florenz/New York, Archiv Ralph Jentsch: S. 168 l.o., 242, 248, 253, 256, 537, 538, 539, 540, 541, 542 r.o. / Mitte/l.o./r.u., 544 r.o./r.Mitte, 546 u., 547 l.o., 550 r.o./r.u., 551, 552, 555 r.o./r.u., 556
Frankfurt a.M., Archiv Birgit Möckel: S. 284, 285 l.o./r.o., 286 Mitte, 287, 288 l.o./l.u., 289 o. / Mitte, 291 o., 292, 293, 294, 295 u., 373
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe: S. 270
Huntington (NY), Collection of the Heckscher Museum: S. 33 o., 209, 360 l.u. (Pollitzer, Strong & Meyer)
New York, Art Students League of New York: S. 302
Jacob Burckhardt: S. 304 u., 308
Privatsammlung R. A. Cohn Ltd.: S. 36 u., 304 o.
Peter A. Juley & Son: 303 l., 306
Kimmel/Cohn Photography Arts: S. 238, 239, 240, 241
Photoatelier Robert E. Mates und Paul Katz: S. 157
Metropolitan Museum of Art: S. 290 u.
The Museum of Modern Art: S. 20, 25, 158, 163, 195 Mitte
Whitney Museum of American Art: S. 165, 285 u.
Pittsburgh (PA), Archiv Barbara McCloskey: S. 277
Potsdam, Bundesarchiv Potsdam, AA, Zentralstelle für Auslandsdienst: S. 212, 213
Saint Louis (MO), The Saint Louis Art Museum: S. 325 Mitte
Saarbrücken, Saarland Museum, Graphisches Kabinett: S. 286 o. (Gerhard Heisler)
Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart: S. 26, 122
Syracuse (NY), Syracuse University, Special Collection Department: S. 91
Tübingen, Archiv Kathrin Hoffmann-Curtius: S. 185 r.
Washington (DC), Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution: S. 35 Mitte, 110, 202 (alle Lee Stalsworth)
Wichita (KS), Wichita Art Museum: S. 290 o.
Zürich, Kunsthaus Zürich: S. 233 u.

Nachlaß George Grosz: S. 35 o., 295 o.
Privatbesitz: S. 85 o., 234, 309

Fischer 1993: S. 31 o.
Philip Guston, hg. v. Robert Storr, Modern Masters, Bd. 11, New York – London – Paris 1986: S. 37 Mitte
William Hogarth. Der Kupferstich als moralische Schaubühne. Ausst.Kat. Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, hg. v. Herwig Guratzsch, Stuttgart 1987: S. 30 o., 31, 32 l.o.
Oskar Kokoschka 1886–1980. Ausst.Kat. Tate Gallery, London, u. a., London 1986: S. 22 o./Mitte
Die »Kunststadt« München 1937. Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«, hg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1987: S. 34
William Wegman: Rotkäppchen, München 1994: S. 37 r.u.

Vorsatz: Stadtplan Berlin, aus: Berlin und Umgebung mit Angaben für Automobilisten, Grieben Reiseführer, Bd. 6, Berlin: Grieben Verlag, Albert Goldschmidt 1929, 66. Auflage.
Hinterer Vorsatz: Stadtplan New York, aus: New York, Grieben Reiseführer, Bd. 86, Berlin: Grieben Verlag 1938, 8. Auflage.

© VG Bild-Kunst, Bonn 1994, für die Werke der Künstler George Grosz, Max Beckmann, Rudolf Belling, Otto Dix, Eduard Grützner, John Heartfield, Raoul Hausmann, Hannah Höch, Heinrich Hoerle, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, László Moholy-Nagy, Kurt Schwitters

Umschlagvorderseite:
George Grosz, Stützen der Gesellschaft, 1926
© VG Bild-Kunst, Bonn 1994

Umschlagrückseite:
Handabdruck von George Grosz, 1928
Bickhardt'sche Buchhandlung, Berlin

NEW YORK

24.4.60 23:50.50

BERLIN

NEW YORK

1923

336
20

RIVER GARDENS

NEW YO

ZSC

This is the Enemy

Ich werde nie den Tag vergessen, an dem ich...

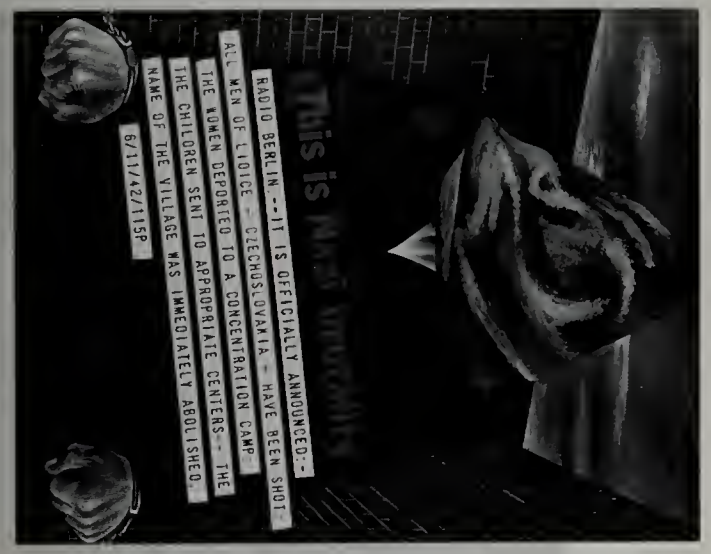
unter der brütenden Hitze nach Ellis Island

hinausfuhr, um einem gerade aus dem

deutschen Konzentrationslager

eingetroffenen Freunde beizustehen...

GROVE
NEW YORK



Amerika war noch das »freie« Land
in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts.

Dorthin wanderte man aus, wenn es zu Hause zu eng wurde,
wenn man nicht zwei oder drei Jahre dienen wollte,
wenn man der elfte oder dreizehnte Sohn war.
Dorthin wanderten ganze Volksgruppen aus,
vor allem Polen und Juden, denen damals in Rußland
das Leben nicht sehr angenehm gemacht wurde
und die den ständigen Pogromen entgehen wollten.

GROSZ

NEW YORK

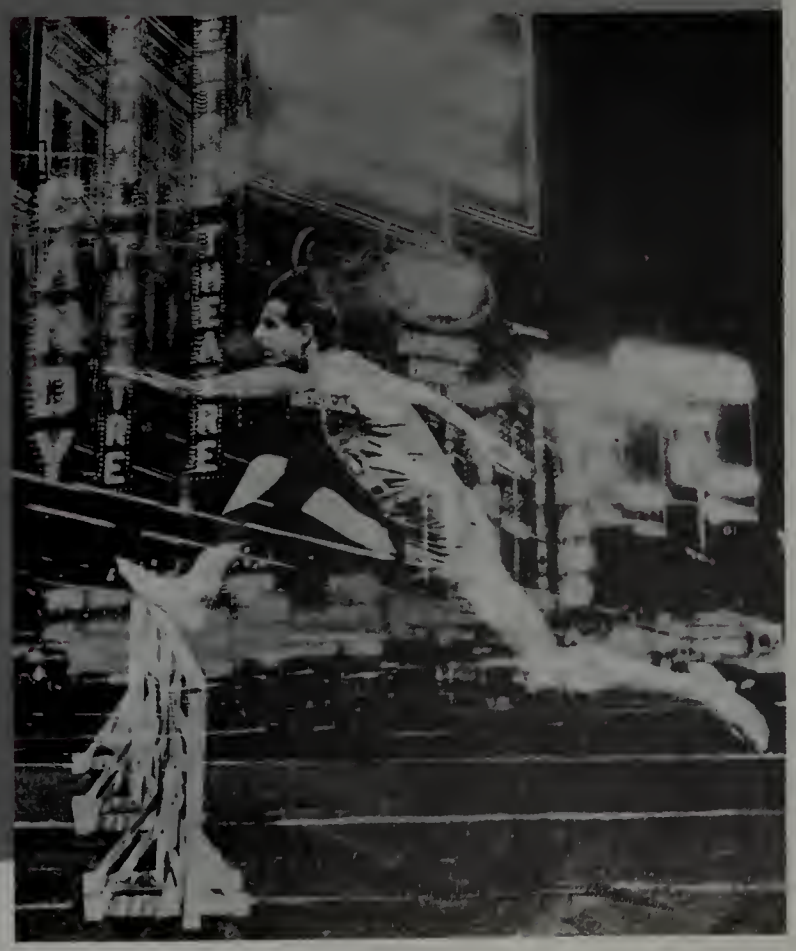
Turbulent der Welt!

Turmhohe 50 Cent-Bazare kotzen fortwährend Menschen in die Straßen

Die stinken und dünsten 38 Grad!

alles dörrt, siedet, zischt, gröhlt, lärmt, trompetet, hupt, pfeift, rötet, schwitzt, kotzt und arbeitet

GP052
NEW



Ich sitze hia in' so'n feinet amerikansches Hotel
und kieke aus'm achten Stock
aus's Fensta und besehe ma so de Landschaft draussen.
Junge Junge ... da is nich
viel zu kieken, da siehste Fensta und nochma Fensta
und denn die kom'schen Wassertürme oben druff ...

o yea ... so is det ...

Es lag in Manhattan
etwas unerklärlich Erregendes in der Luft

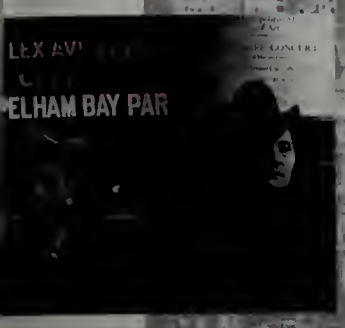
NEW YORK GROSZ

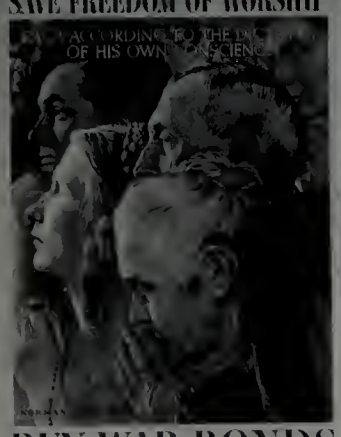
Es ist eben eine Woolworth-Welt.

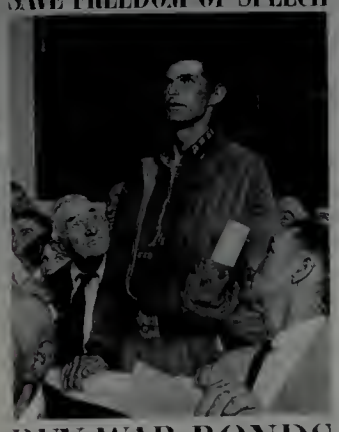
Neue Formen der Rationalisierung, der sogenannten »efficiency«,
die Kundenwerbung nach amerikanischem Muster,
der Kundendienst, das berühmte »keep smiling«,
der ganze moderne Arbeitsprozeß, bei dem die Arbeit in einzelne,
genau berechnete Teile zerlegt wird,
die Systeme von Taylor, Ford und anderen – all das kam aus Amerika.

GROSZ
NEW YORK

Aus Amerika kamen die tollsten Geschichten.
Da sollte es handtellergroße Pflaumen
geben, so gezüchtet, daß sie,
wenn man sie mit einem bestimmten Worte ansprach,
sich öffneten und von selbst den Pflaumenkern ausspuckten.

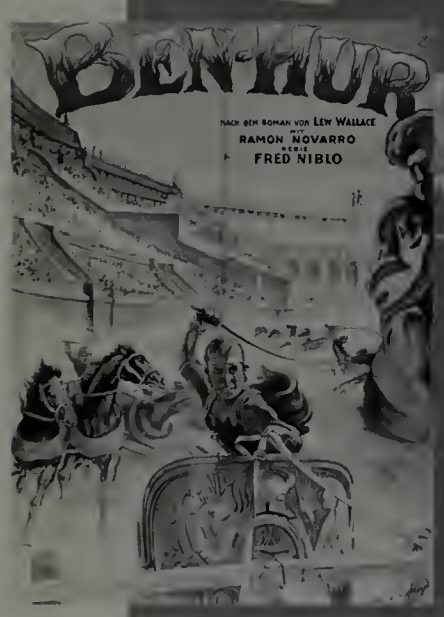






GROSZ
NEW YORK

Als ich 1932 nach Amerika kam,
war dort noch Alkoholverbot (»Prohibition«),
und es gab keine öffentlichen Bars,
in den man sich bei der Hitze
an einem kühlen Gläschen Bier laben konnte.



GROSZ
NEW YORK

Die Stadt war geladen mit Eindrücken, und ich brannte vor Schaulust.

GROSZ
NEW YORK

(Manhattan
Südlicher
Untergrundbahn
Hudson & Manhattan Tunn.
Hoch- u. Untergrundbahn
Eisenbahn
Hochbahn
Autotunnel
Welfare Island Penitentiary
Charity Hosp.
Rockefeller Center
Central Park
Carnegie Hall
Times Sq.
Grand Central Terminal
N.Y. Public Library
Bryant Park
Pennsylvania Station
Madison Sq.
Union Sq.
Gramercy Park
Stuyvesant Sq.
Tompkins Sq.
Washington Square
Cooper Union
Hamilton Fish P.
Williamsburg Bridge
Corlears Hook P.
Rutgers Park
Manhattan Bridge
Brooklyn Bridge
City Hall
Battery Park
Aquarium
Holland Tunnel
Pennsylvania R.R. Station of Jersey City
Hunters Point
Long Island R.R. Station
Greenpoint
Williamsburg
Navy Yard
Brooklyn Heights
East River

New York City (Manhattan) Nördlicher Teil

Eisenbahn
Stat. Untergrundbahn Stat. Hochbahn
Autohochstraße

George Grosz, Berlin-New York

PHILLIPS ACADEMY
3 1867 00218 9178