

Blatt 12

JUNGE KUNST
BAND 21

GEORGE GROSZ

VON

WILLI WOLFRADT

MIT EINEM FARBIGEN TITELBILD, EINEM SELBSTBEKENNTNIS
DES KÜNSTLERS UND 32 ABBILDUNGEN

LEIPZIG, 1921
VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN

JUNGE KUNST.

Bisher erschienen die folgenden Bände:

- Bd. 1. Georg Biermann: Max Pechstein.
- Bd. 2. C. E. Uphoff: Paula Becker-Modersohn.
- Bd. 3. C. E. Uphoff: Bernhard Hoetger.
- Bd. 4. Lothar Brieger: Ludwig Meidner.
- Bd. 5. Theodor Däubler: César Klein.
- Bd. 6. Joachim Kirchner: Franz Heckendorf.
- Bd. 7. Wilhelm Hausenstein: Rudolf Großmann.
- Bd. 8. Karl Schwarz: Hugo Krayn.
- Bd. 9. Ernst Cohn-Wiener: Willy Jaeckel.
- Bd. 10. Kurt Pfister: Edwin Scharff.
- Bd. 11. Daniel Henry: Maurice de Vlaminck.
- Bd. 12. Will Frieg: Wilhelm Morgner.
- Bd. 13. H. v. Wedderkop: Paul Klee.
- Bd. 14. Leopold Zahn: Josef Eberz.
- Bd. 15. Daniel Henry: André Derain.
- Bd. 16. Wilhelm Valentiner: K. Schmidt-Rottluff.
- Bd. 17. Georg Biermann: Heinrich Campendonk.
- Bd. 18. Alfred Kuhn: Emy Roeder.
- Bd. 19. Heinz Braune: Oskar Moll.
- Bd. 20. Oskar Maria Graf: Maria Uhden.
- Bd. 21. Willi Wolfradt: George Grosz.
- Bd. 22. H. v. Wedderkop: Marie Laurencin.
- Bd. 23. Wilhelm Hausenstein: Max Unold.
- Bd. 24. Joachim Kirchner: Erich Waske.

*Die Wiedergabe der Groszschen Werke erfolgt mit freundl. Genehmigung der Galerie
Hans Goltz, München*

Alle Rechte sind vorbehalten / Einband nach einem Entwurf von
Bernhard Hoetger / Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.



6
Ansicht von Camiers

1911

Sachs.
Landes-
Bibl.

Wenn heute der Sinn, die Bedeutung, ja die Möglichkeit der Kunst für unsere Epoche in Zweifel gezogen wird, so liegt dem, bei aller Unzulänglichkeit der Argumentation und Starrheit der Begriffsbildung im einzelnen Fall, eine elementare und unabweisbar Einsicht zu Grunde. Ob Oswald Spengler dem abendländischen Herbste die Potenz der großen künstlerischen Schöpfung bestreitet und den Kunstbeflissenen zuruft, lieber Lokomotivführer zu werden, — ob Aktivisten gegen die in sich beruhigte Selbstzwecklichkeit der reinen Kunst aufbegehren und dem Künstler seine politischen Verpflichtungen ins Gewissen zu hämmern trachten, — ob die mehr unversehens entstandene und daher mehr naturhafte als künstlerische Produktion des primitiven Menschen und des Kindes zu überwiegendem Einfluß gelangt und die Vorbilder der traditionellen künstlerischen Kultur zurückdrängt, — ob ein Künstler wie George Groß es weit von sich weist, ein Künstler zu sein, —: es zeigt sich in Alledem stets das Gleiche. Alle Symptome dieser Art beweisen nun gewiß nicht, daß die Kunst wirklich stirbt, aber doch immerhin, daß ihre Autorität nicht mehr unantastbar ist, daß die Anschauung der Gegenwart ihr die bevorrrechtete Stellung ernstlich bestreitet, daß ihre Geltung im Schwinden ist und sich ihr Verhältnis zum praktischen, äußeren Leben wesentlich verschoben hat.

Es handelt sich dabei wohl nicht nur um jenen alten Gegensatz zwischen dem *l'art pour l'art* Prinzip und der Tendenzkunst. Zum mindesten will er neu gedeutet sein. Die Frage ist nicht so sehr, ob die künstlerische Intention als solche externen Zwecksetzungen unterstehen solle, sondern eher die nach der inneren Berechtigung der künstlerischen Intention überhaupt. Ist nicht in unserer zerrissenen und wüsten, materiell ausgepowerten, richtungslosen Zeit der Künstler ein lächerlicher Anachronismus geworden? Ist nicht Kunst nur eine recht muffige Frucht vom Balkonbäumchen bürgerlich-romantischer Idealität? Ein kleiner, aufgeblähter Götze mit anmaßenden Ansprüchen, denen stattzugeben sich unsere Zeit einmal nicht leisten kann, andererseits nicht das gemäßigte Temperament hat, seit sie heftig, skeptisch, rastlos, universalistisch geworden ist?

Wir stehen in doppeltem Zugwind, und er ist deutlich zu spüren für jeden Kopf, der sich über die Selbstverständlichkeiten aufzurecken getraut. Der eine bläst aus Osten, der andere aus Westen. Sie zerblasen viel alt-europäische Form, so die der Atelierkunst, der Kunst als

Beruf. Dem Amerikanismus ist sie kein gültiger Beruf, dem Russentum keine vollgültige Kunst; der westlichen Anschauung wird Kunst, der östlichen Beruf immer dubioser. Nun freilich sind das eben nur Strömungen, keine letzten, zu Entscheidung herausfordernden Worte. Europas Mitte könnte als Balancepunkt der Gegensätze gerade die Funktion haben, einen durch die Erschütterung in der Synthese nur noch intensivierten Typus des Künstlers zu erschaffen.

Erst eine andere Zeit, die als vollzogen vor sich hat, worauf wir nur erst hoffen können: diese Geburt des neuen Künstlers aus zwiefacher Skepsis heraus, wird zu sehen vermögen, wieviel davon sich in George Grosz bereits realisiert hat. Aber wir dürfen schon jetzt seine oppositionelle Stellung zum Künstlertum, sein Hinundhergerissensein von östlichen und westlichen Dämonien niemals außer acht lassen. Die moderne Kunst hat ja allgemein diesen bipolaren Produktcharakter, um trotzdem ganz der künstlerischen Wesensebene anzugehören. Grosz ist wie vom Wirbelwind aufgehoben aus dieser Ebene und scheint nun über seinem Ort zu schweben, wie festgeklemmt von Kraft und Gegenkraft in der Sphäre der Negation, und in ihr doch Künstler, im Sinne des Positiven, das aus doppelter Verneinung resultiert. Ein monumentaler Protest ist dieses Phänomen Grosz, eine oppositionelle Radikalität, die um die scharfe Wendung gegen sich selbst und ihr Künstlertum logischerweise nicht herum kommt. Legitimiert doch erst diese Wendung die bittere Feindseligkeit seines Hohns, bewahrt sie davor, in Gekeif abzusinken. Es liegt nicht so, daß der tendenziöse, politisierte, fanatisierte Künstler nicht mehr Künstler ist (wie oft gegen eine polemisch gefärbte Kunst eingewendet worden ist), sondern vielmehr so, daß er es von sich aus gar nicht mehr sein kann. Denn ist sein Widerspruch nur ernst, allgemein, eine zentrale Macht seiner geistigen Existenz, so kann er auch vor ihm selbst nicht halt machen. Ein Solcher kann nicht nachgibig sein gegen die idyllisierende Selbstzufriedenheit und umtobte und umfeierte Beruhigkeit eigenen Daseins, dessen Beziehungen zu den Erscheinungen, wider die sich seine Empörung kehrt, offenkundig genug sind. Alle Kritik, die nicht aus Selbstkritik hervorgegangen ist und immer wieder in sie einmündet, ist eine dumme Niedertracht, ohne eine Spur von Größe und durchaus unschöpferisch. Heroische Kritiker vom Range eines Grosz sind stets ins Allgemeine gerissene Biber.

Und will man dieses nicht-Künstler-sein-wollen bei Grosz recht verstehen, so gilt es gerade darin den Erweis einer echten Künstlerschaft zu erkennen, typisch für diese Zeit leidenschaftlichen Selbstwiderspruches und inbrünstiger Paradoxie. Mag es die tragische Qual solcher Persönlichkeiten von Multatuli bis Karl Kraus und Grosz sein, daß sie mehr Beifall als böses Gewissen wecken, so bleibt es dennoch unser unerläßliches Teil, sie als Künstler zu begreifen.

* * *

Der protestkünstlerischen Situation entspringt als ihr reinstes Ergebnis die Karrikatur. Jede Karrikatur ist angriffslustig. Alle Sittenschilderung nimmt von selbst karrikaturistische Züge an, d. h. sie biegt und akzentuiert die gewohnte Erscheinung derart, daß sie lächerlich wird. In diesem Sinne aber ist die Karrikatur eine Übergangskategorie, die sich in ihrer Konsequenz aufheben muß. Was das heißt, verdeutlicht gerade das Wesen der Kunst des George Grosz. Denn seine Satire macht nicht mehr lächerlich, sondern erschreckt uns bis in die tiefste Tiefe unserer Erlebnisfähigkeit hinein. Das Schmunzeln ist ihr gründlich vergangen, sie steht schon jenseits des Humoristischen, dem noch die Gesellschaftskritik eines Daumier durchaus entstammte. Gegenüber dessen fast gemütlichem Spott, bei Grosz ein grausamer, schmerzlicher, stechender Hohn, der nicht mehr nötig hat, die kleinen Schwächen der Mitbürger zu übertreiben und herauszukehren, sondern mit schonungsloser Energie enthüllt, die unverzerrte, nackte, bare Häßlichkeit bloßstellt, die trostlose Wirklichkeit exzerpiert. Im Grunde ist jede Karrikatur, vom Künstler aus gesehen, nicht Zerrbild einer Wirklichkeit, sondern Abbild einer verzerrten Wirklichkeit. Der krasse Hypernaturalismus von Grosz ist im satirischen Wesen angelegt, das mit größter Logik zum Futurismus einerseits, zum Zitat andererseits führt.

Sagen, was ist: Das ist die letzte und stärkste Möglichkeit des Satirikers. So ist der eminente Satiriker des Wortes, Karl Kraus, zu einem Meister der Schere geworden, dessen geniale Kunst des Zitierens an Durchschlagkraft des Witzes und aufpeitschender Wirkung alle nur erdachte Satire in den Schatten stellt; — so ist Grosz konsequenterweise zu jenen absonderlichen «Konstruktionen» gekommen, Klebereien aus allerlei Clichees und Ausschnitten illustrierter Blätter, Tummelplätzen bildlicher Gemeinplätze, Kompositionen aus typischen Druckerzeugnissen des Alltags, photographischen Fragmenten und sogar herausfordernd realen Gegenständen, aus denen einem der grelle Spuk unseres Daseins mit unabweisbarer Deutlichkeit entgegengrinst. In diesen witzig angeordneten Bildzitat, denen gegenüber kein ärgerliches Ablehnen hilft, denn sie tun wenig hinzu und lehren nur sehen, ist die ultima ratio der Karrikatur gegeben, womit zugleich der überkarrikaturistische Charakter dieser Konstruktionen sich erweist, denn der Humor greift seinem ganzen Wesen nach niemals zum Letzten.

Vollendet sich so der grimme Witz im Zitat, so kann freilich von einem Naturalismus im gewöhnlichen Sinne bei Grosz nicht die Rede sein. Vielmehr nur von jener komplizierteren Wirklichkeitstreue, die dem Chaotischen der Dinge in der bildlichen Wiedergabe auch die Chaotik beläßt, die den harten Widersprüchen und rücksichtslosen Überschneidungen der Realität das formale Äquivalent nicht vorenthält und der empirischen Erscheinung erst dadurch vollends gerecht wird, daß sie auch ihr Innenleben, ihre geheimen Gedanken und Triebe, ihre Unterbewußtheiten abbildet. Dieses Prinzip, gemeinhin futuristisch genannt, beherrscht nicht gerade das Schaffen unseres

Künstlers, macht sich aber allenthalben bei ihm geltend, um die gespenstige, aldruckartige Stimmung seiner Gestaltungen zu erhöhen und der Wirklichkeit entrissenen Einzelheiten die zusammenfassende kompositionelle Ordnung zu geben, die erst den letzten Sinn der Darstellung offenbart: die entsetzliche Harmonielosigkeit dieser Welt kund zu tun, in der gleichsam nichts mehr seinen reinen Kontur, seine plastische Individualität ausleben kann.

Was George Grosz malt, zeichnet, klebt, ist durchwegs Sittenbild, und zwar von einem sich selbst überschlagenden, in Zynismus umschlagenden Furor der Empörung eingegeben. Seit die Welt steht, hat es solche Hiebe nicht gesetzt; die moralisierende Attacke eines Wedekind hat, damit verglichen, etwas Zaghaftes, und der rückhaltloseste Zeichner unter den Sittenrichtern, Hogarth, mutet neben Groß durchaus liebenswürdig an. Mit einem bösen Gellen, das nur der Notruf eines Fanatikers sein kann, überflegelt er noch das freche Lärmen der Gegenwart; mit schamloser Verwegenheit tritt er der gemeinen Unverschämtheit in den Weg und hält ihr den grausamen Spiegel vor. Was sollte man mit mehr Wirkung der Zeit ins Gesicht schleudern als ihr Spiegelbild! Das ganze Phänomen Grosz, nicht die einzelne Zeichnung, muß so als Spiegelbild verstanden werden. Es kann die Aufgabe dieser Zeilen nicht sein, dieses peinliche und zum Widerspruch herausfordernde Phänomen schön zu färben und bereitwilligst zu bejahen, denn gerade in seinen Peinlichkeiten beruht sein funktioneller Wert, und irgendwie ist das Nein, das uns dieser rabiate Totentänzer aller Ergriffenheit zumtrotz entpreßt, seine uneingestanden geheime Absicht. Eine letzte Trennung des Künstlers von seinem Gegenstande ist selbst beim Karrikaturisten nicht möglich, und Grosz, der Unbedenkliche, der Hemmungslose, Brutale, Laute, — er ist gewiß ein Exponent dessen, wogegen sich seine inbrünstige Kritik richtet. Aber er ist nun eine so grelle Übersteigerung sowohl der satirischen Absicht wie des politisierten und sexualisierten, rücksichtslosen und schamlosen, betriebsamen und turbulenten, literarischen und skeptischen Zeitwesens, daß er sich zurückbiegt wieder in eine religiöse Sphäre, in Künstlertum, in Kindlichkeit. Auch darin wiederholt Grosz ja auf persönlichste Weise nur den allgemeinen Verlauf des künstlerisch-kulturellen Revolutionarismus. Wie die ganze moderne Kunst von ihrer Intellektualität, Absichtlichkeit und Heimatlosigkeit in das Kinderland und den Bezirk des Primitiven zurückgeleitet wurde, so hat die kalte Grausamkeit seiner Formanschauung und Weltanschauung Grosz in einen Infantilismus hineingetragen, dessen Vieldeutigkeit man einmal erfaßt haben muß. Es ist in ihm von der zarten Unschuld, die den Schlag der Gewissen beschleunigt, und er ist zugleich Hieroglyphe der Barbarei, mit der ein Skeptiker das formsichere Können verlacht. Er ist Flucht in die Radikalität und Instinkthaftigkeit von Karrikaturen auf Zäunen und Abortwänden, und der kaltschnäuzige Duktus abgebrühten Berlinertums, eine Spiritualisierung krasser Sachlichkeit. Er ist die Grausamkeit des

Lasters, zurückgeführt auf die Grausamkeit der Kinder, — und ist die Lyrik der Kinderstube erweitert zur Lyrik des Lasters. Groß ist gleichsam mit allen Wassern der Unschuld gewaschen. Einerseits dient Simplizität und Voraussetzungslosigkeit als Bürgerschreck, andererseits kommt die unerhört zugeschärfte Auflehnung schließlich zum Pathos des Naiven. Europa erlebt diesen Dualismus allgemein in krampfhaften Formen, er bestimmt die Kultur oder Unkultur dieser Zwischenzeit und Mischrasse. Grosz steht ja dem Dadaismus nahe, der so symptomatisch für diese Paradoxie ist wie irgendwas: ein systematischer Aprilscherz, Parodie der Bundes- und Bewegungsmanie, eine freche Identifikation von Sinn und Bluff (als Bluff Sinn, als Sinn Bluff), eine Falle für die Intellektuaille, die denn auch nach den vielen Blamagen vor neuen Richtungen, just diese, die keine ist, ernst genommen hat; ein dreistes Affrontbieten durch lallendes Sichstummstellen, bei alledem unendlich bezeichnenderweise ein selbstvergessenes Sichwichtignehmen und Fürernsthalten, und schließlich doch nur eine alberne Kinderei, der es arg an humoristischem Genie gebricht, die schließlich eine unerträglich fade Maske der Impotenz nur ist. Aber auch in diesem die-Zunge-herausstrecken gegen alles geistige Getue (das mitunter dünklicher und posierender ist als seine Gegner): ein Pathos des Naiven, eine Leidenschaft, die jeden Gedanken an Unart verbannt, eine romantische Ironie. Wahrhaftig, diese Romantikfresser und vor allem Grosz sind irgendwie Romantiker. Man wird die Monde und Sterne nicht übersehen dürfen, die er über Hurenstraßen und Wolkenkratzerorgien aufhängt, wie denn bei ihm überhaupt noch im letzten eiterseiligen, schlammberauschten Hohn ein Unterton wundersamer Demut und reiner, zarter Sehnsucht stets mitschwingt.

Man schämt sich bald des leidvergessenen Lachens, in das man angesichts der so beißend und knapp formulierten Entkleidungen zunächst gelockt wird, und man spürt auch sofort, daß nicht viel Humor bei der Sache ist, daß hier gedroht wird und nicht gescherzt. Es ist keine Lüsterheit, keine Spekulation auf irgend ein Schmunzeln in diesen Dingen, weder in den antimilitaristischen noch in den auf sexuelle Barbarei gerichteten Blättern; und kein Vorwurf könnte dümmer sein gegen Grosz als der der Pornographie. Der Pornograph will eine grunzende Behaglichkeit herauskitzeln, Grosz will uns durch die Fratze des Gewöhnlichen zum Erbleichen bringen und steigert, was er darstellt, immer in eine recht unbehagliche Sphäre des Visionären, Alldruckhaften hinein. Nicht der Spiegel, — das Leben ist Ketzer, Demagoge, Pornograph; und daher George Grosz allenfalls ein Pornograph der nackten Wahrheit. Es ist unsere Sache, bei dieser Lebensauffassung nicht stehen zu bleiben, uns zu erinnern, daß die Wahrheit plastisch gebildet und nur im Umschreiten recht erkennbar ist, daß jede Gestaltung einseitig und daher fragmentarisch ist, die rosarote sowohl wie die infernalische. Das ist unsere Sache. Das Recht zur peinlichen, unweisen, teuflischen Einseitigkeit hat, wer die Kraft, die Phantasie, das Ethos hat, diese schlagend zu gestalten. Was wir nur

sahen, lehrt ein Grosz uns erkennen, er rüttelt uns aus stumper Vergeßlichkeit auf, und das ist seine Sache. Mögen wir dann weiter und tiefer gehen im Erkennen.

Da ist kein seichtes Spötteln: es geht um Hölle und Tod. Der grinst in aller Konkretheit aus den Ecken und Visagen, bringt sich durch Leichenwagen, Erhängte, Skelette in Erinnerung, um noch fürchterlicher aus der müden, aber fleischigen Gier einer Dirne, aus der Brutalität eines Ordnungshüters hervorzulauern. Messer und Revolver sind stets in der Nähe, die Atmosphäre ist geladen mit Mord, die Liebe schlachtet sich Opfer. Grosz führt uns über die Straße, wo geschäftige Menschen, taub gegen das Brodeln des Apokalyptischen um sie, vorüberhasten, und Kerle Weiber geduckt umgieren (Abb. 4), wo Blicke die Kleider abziehen, und zwischen kaum gezügelten Gebärden der Brunst die Irrlichter des Weltverkehrs tanzen (Abb. 5). Er setzt sich mit uns an die Tische der guten Gesellschaft, wo kalte Blicke Dolche sind, und ein allgemeines Blinzeln von Geschlecht zu Geschlecht geilt, wo hinter den Fassaden doch das Fleisch sich zu seinen Begierden bekennen muß (Abb. 22, 26); aber er zeigt uns dann dieselben von schlechten Ängsten und heuchlerischen «Idealen» erfüllten Bürgermenschen auch in ihrer dummen, reaktionären Selbstzufriedenheit und Ungeistigkeit, unbarmherzig festgehalten, wie sie ihre Zigarre lutschen, die kleinen, fetten Fäuste ballen wider Störer und Landfremde, wie albern und hochmütig sogar noch ihr Zwickel, ihr Kragenknopf aussehen (Abb. 19, 20). Von da ist es nicht weit zu jener fürchterlichen, dumpf hingemalten Idylle «Feiertag» (Abb. 6), wo um einen Tisch die Sattheit und das Verbrecherische in Person beim Schnaps sitzen und Karten klatschen, grammophonumträllert, indes ein lyrischeres Temperament auf dem Sofa Opium schmaucht und alle Seligkeiten, als da sind: Weiberhintern, Topfpalmen und dergleichen, sich erträumt, während im Hintergrund der öden Stube sich ein dreckiges Frauenzimmer mit einem Bürger im wollüstig sich ausbuchtenden Bette sielt. Viele Einzelheiten illustrieren die Erbärmlichkeit dieser Orgie: ein eilig hingehängter Hut, ein «dekorativer» Fächer. Mond- und Petroleumlicht vermischen sich zu einem spukhaften Dunstdämmer, in dem sich die Dinge schemenartig verkreuzen, und alles zu wanken und zu fallen scheint. Branstige, muffige Farben, durch die es an allen Enden wetterleuchtet. Als Schlußpointe hängt an der Schranktür eine Leiche. Daß das die Gemütlichkeit von Menschen sei, ist das Grausigste daran. — Aber die «feinen Leute» verbringen ihren Feiertag im Grunde nicht viel edler, man muß nur die Dinge durchschauen. Die parfümierten Herrchen, bleichsüchtig, mit Stöckchen und Armband geziert (Abb. 24), Lebespießer, die blasiert an Tischen sitzen und nach gemalten Mädchen schießen, die Caféhabitués aller Art, die mit Damen und Dämchen herumfaullenzen und denen letztens doch nur der lüsterne Griff im Sinn liegt (Abb. 25), all dies geckige, schwüle, verheuchelte Unwesen, das sich nicht zur Animalität bekennt —, ist es denn glänzender als die plumpe Brunst,

wie sie im Puff herrscht, wo dicknasige, versoffene Lummel unverhüllt in Weichteile kneifen und zu den Künsten eines langhaarigen Pianisten fettbefriedigt grunzen? (Abb. 21). Gerade hier möchte man einhalten im gegenständlichen Ablesen und das rein Künstlerische bewundern; der Name Breughel tritt auf die Lippen angesichts dieser gemeinen Formen, wo knollige Wulstungen mit unbeseelt-harten Ecken zu einem Ganzen viehisch-schwüler Stimmung sich einen, wo der sonst so spitze Strich kleine Ausfaserungen bekommen hat und der Radiergrad eine Weichheit liefert, die unmittelbar an einen heiseren Ton, an ein ranziges Meckern gemahnt. Man hört die Lippen schmatzen im Vorgenuß und dazu das blecherne Gellen des Pianinos, vor dem dieses arme Luder von zoddeligem Genie in so unerhört beobachteter Kneipenvirtuosenhaltung sitzt. Ein andermal wird aus Treppenstufen, ein paar Profilen und Schenkeln, ein paar kahlen Hauskonturen und kitschigen Kandelabern ein chaotisches Bild des mit Talmiluxus garnierten Liebesbetriebs in üblen Häusern entworfen, in ein paar genialen Zügen, die doch die ganze Schalheit und Häßlichkeit dieser öffentlichen Verborgenheiten aufs Papier bannen. Schamteile werden überall bloß, Kleider sind durchsichtig, die Gesichter funkeln lasziv. Es gibt ein Selbstbildnis von Grosz (Abb. 28), das ein Wirbel von Häusern, Weiberkörpern, Gestirnen und Totenschädeln rings um den Zeichner herum ist, der böß verbissenen Gesichtes seinen kallipygischen Trieben mit der Zeichenkohle nachgeht. Zum Glück spielt irgendwo ein bärtiger Clown Fangeball mit Zylinderhüten, und wir danken der göttlichen Gnade, daß unsere eigene Phantasie nicht verdammt ist, so zynische Filme zu entwerfen. Alles das ist soziales Manifest, Bekenntnis zum Animalischen, Reaktion des Ekels, karrikaturistisches Kaleidoskop in Einem. Mitunter schaltet sich aber die letzte Spur von Frechheit aus, um die rein tragische Grimasse sexueller Not auszuprägen, so auf jenem fürchterlichen Blatt (Abb. 27), wo ein wie irrer, wie mit zitternden Fingern hingekritzelter, angstvoll rotierender Strich den Selbstmörder und seine Vision in einem grauenvollen Flackern aller Formen hingebannt hat, oder auf jenem frühen Gemälde des «Liebeskranken» (Abb. 2), das einen bleichen Jüngling in der Einsamkeit eines leeren Restaurantzimmers zeigt, 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. Grosz reißt uns hinein in ihre tollsten Strudel. Er hat einmal ganz naiv ihre Lieblichkeit gezeichnet mit ungelenken Strichen (Abb. 9), meist aber zerrt er uns zwischen tausendfenstrigen Wolkenkratzern und unter Viadukten auf die Straße, dorthin, wo sich die Reklamegetöse ineinander brechen (Abb. 11) und das Rattern des Verkehrs

sich am dichtesten ballt, wo Amerika triumphiert und alle Larven in seinen Technik-Rhythmus hineinschlingt.

Es ist in alledem viel krampfhaft Abwehr gegen Liberalität, Mittelmaß des Temperaments, Lahmheit der Rhythmen, gegen Uneingestandenheit, Spießertum und Adämonie. Die typisch-künstlerische Revolutionsnarität ist bei Grosz in für unsere Zeit sehr charakteristischer, im Unmaß freilich ganz einzigartiger Weise in krasse, hysterische, unweise Radikalität aufgeschossen. Muß gesagt werden, daß wir eine andere, gütigere, auch gegen das eigene Sehen skeptische Art von Weltbetrachtung, die sich auf das Feine, Stille, Lächelnde, auf das Unvergängliche, Göttliche, Kindliche inmitten dieses Chaos einstellt und ihre Ressentiments zu überwinden versucht, statt ihnen freies Spiel zu lassen, der bei Grosz sich aussprechenden vorziehen können, um trotzdem die Kraft dieser Sprache zu bewundern, und es bei aller Gefährlichkeit, ja vielleicht ihretwegen, für gut zu halten, daß Einer sie vernehmlich redet? Grosz hat einen Splitter von jenem Teufelspiegel im Auge, der in allem die Grimasse sichtbar macht; aber wir wollen den doch nicht konstatieren, ohne uns des Balkens im eigenen zu erinnern, der die gewöhnliche Blindheit erzeugt. Gerade vor den unerhört scharfen, taktlosen, politisch so billigen Karikaturen gegen Militarismus und Sozialistenverfolgung wird auch der gegen dieselben Mächte Opponierende, aber widerstreitenden Erwägungen gleichwohl Zugängliche, sich die Notwendigkeit nachterhellender Blitze klarmachen müssen, bei aller Liebe zu der nie beleuchtbaren Tiefe der Nacht. Grosz bewundern heißt nicht, seine Sache losgelöst von der schöpferischen Individualität ihres Urhebers billigen, heißt am wenigsten, sich in einem realistischen Sinn zu einem politischen Parteigänger seiner erklären. Was er tut, mag unrichtig sein, — daß und wie er es tut kann trotzdem richtig sein; und daß ein Recht bei Grosz ist, beweist der Umstand, daß eben die politische Rechte oder Mitte keinen begeisterten Zeichner auch nur annähernd ähnlichen Grades hat aufbringen können. Dieses zugleich abrückende und bejahende Wort erschien mir angebracht vor der Betrachtung jener aufpeitschenden graphischen Manifeste, die ihren Gegner mit einem beispiellos kalten Hohn und unvergleichlicher Lakonität des Hasses angreifen, politisch betrachtet vielleicht etwas unbedenklich und daher bedenklich erscheinen, künstlerisch aber von einer Kraft der Präzision sind, einer Rasanz des Spottes, von einem aufrüttelnden Pathos der Satire und einer alles noch verschärfenden Ökonomie der Darstellungsmittel, die ihresgleichen nicht hat.

Wir sehen etwa einen Gefängnishof, in dem acht Sträflinge, die Hände auf dem Rücken, im Kreise herum marschieren, von schnaubbärtigen Militärs bewacht. Unterschrift: «Licht und Luft dem Proletariat» (Abb. 13). Man kann an der frappanten Ironie gerade der Titel, die meist geflügelte Phrasen auf ihnen so gar nicht entsprechende Situationen anwenden, eine besondere Freude haben. Literatentum im besten Sinne des Wortes ist der bildnerischen Kunst des George

Grosz ja überhaupt reichlich zugemischt, die eben darin ganz Produkt dieser Zeit der Grenzüberschreitungen und insbesondere der Literarisierung des Geistigen ist. Und so wirkt das vorliegende Blatt nun auch vor allem durch die soziale Anklage. Aber dann ist es doch das rein Zeichnerische, das diese Wirkung aufrecht erhält: die gleich höhnenden Lippen schmalgekniffenen Striche, die alles klar und nüchtern und festartikuliert aussprechen und in die Physiognomien eine gefährliche Wachheit bringen, die den Beschauer durchfährt wie Dolchstich, zumal gesehen im Kontrast zu der plumpen Eitelkeit der Wachtleute. Nicht wie bei van Goghs Gefängnishof ist der niederbeugende Irrsinn des kreisenden Trottes rings im Hofloch herum gegeben, sondern die nie zu löschende Feindschaft der Mächte und die brütende Finsterkeit empörter Menschen hier, die stumpfe Selbstsicherheit dort. Aus vielen Fenstern schielen wie höhnisch die Mauern herab, immer im Kreise herum foltert die Enge den Schritt der Freiheitsüchtigen, eine helle Drohung liegt in der Luft. Auf vielen, meist für radikale Witzblätter wie «Die Pleite» gezeichneten Stücken noch begegnen uns rohe Unteroffiziere, Knutenmeister mit Stiernacken, Zigarre im Maul, die Nase gebläht von Blutdunst, im Hintergrunde die erbarmungslose Rektangularität der Strafkaserne, dazu gekettete Revolutionäre (Abb. 14), aufgepustete Generäle, Rotweinäderung auf den Backen, Fettfalte am Hals, frühstückende Junker, die gemütlich der Spießung von Spartakisten zuschaun, dickfellige Würdenträger, die als «Zuhälter des Todes» flanierenden Skeletten die Menschheit ausliefern usw., — alles knapp und beklemmend hingeätzt, unerhört scharf und mitleidslos, stets mit einer Wendung ins Visionäre: Da ist dann vor allem jene schaurige Musterung des Todes, ein freundliches Erinnerungsblatt an die Kriegstätigkeit militäreifriger Ärzte (Abb. 16), wo so ein kugelrunder Stabsdoktor mit allen Zeichen eines braven, nicht sehr fescen Pudels dem Knochenmann, einem ganz abscheulichen mit Würmern und verwesenden Fetzen Haut beemoosten Skelett, das Hörrohr an die Brust setzt, um ein triumphierendes «K. V.» herauszublöken. Und nun besehe man sich die Umstizenden einmal genauer: vorn die hohen Herrn, die sich schallenden Humors glänzende Sachen erzählen, zumal der rechte mit den Tränensäcken und dem feudal-jugendlichen Schnarren, der so schneidig die Kinnlade aufklappt; dann der stupide Unteroffizier, der Schreiber mit der vor lauter Emsigkeit ganz zerrunzelten Stirn, der satt-behagliche Herr Hauptmann, der so herrlich beobachtete Sanitäter auf der linken Seite, typisch weichlich, ein ekelhaft harmloser Geselle mit einem Hautgout kleinbürgerlicher Christlichkeit und dienstbeflissenen Plattfüßen. Besondere Liebe hat Groß dann dem Revolutions-Militarismus zugewandt und seinen ministeriellen Patronen. Da ist jener sektglasschwingende Leutnant, der von einem Haufen erschlagener Proletarier herunter Noske zuprostet und mit blutigem Degen salutiert (Abb. 18), da ist des Exkaisers Rückkehr köstlich ausgemalt mit Militär in «guter Verfassung», hurraschreienden Filialleitern und Pro-

fessoren und freundlichen Blümchen, die zum Willkommen aus dem Asphalt sprießen, indes vor einer zuchthausähnlichen Stadtkulisse im Hintergrund die Soldateska mit der Revolution aufräumt und Aufrechte füsiliert (Abb. 15). Gerade wie da die winzige Hintergrundfigur eines Delinquenten in drei Strichen dessen ganze Unerschrockenheit und Todbereitschaft erfaßt, darin wird wieder einmal die Gestaltungskraft dieses Grosz sichtbar, die man über den tausend satirischen Einfällen und Bosheiten nur zu leicht vergißt. Die alle aufzuzählen, überschritte den hier gegebenen Rahmen; und wie sein Sarkasmus die Generale und Großkotzen des Weltkriegs vor ein Arbeitertribunal stellt, wie er von ihnen schön selbst nicht allzu freiwillig den vielberufenen Wiederaufbau ausführen läßt (Abb. 17), so schreckt er vor keiner Vermengung des Sexualgreuels, des Spießergreuels und des Militärgreuels in grandios-frivolen Kompositionen, auch gerade in Aquarelltechnik (s. Titelbild) und Gemäldeform, zurück, wofür das großformatige «Deutschland, ein Wintermärchen» (Abb. 9) ein Beispiel sei, jene futuristische Melange von Bordell, Fabrik, guter Stube, Kirche und Kaserne, patronisiert von einem biedereren Reserveoffizier bei Bier, Braten und Lokalanzeiger, und unten jenen Heiligtypen der Zeit: Pfaffe mit Brevier, General mit Stern, Professor mit schwarzweißrot bebänderten Bakel und — natürlich! — seinem Goethe in der Hand, alles bunt, öldruckhaft, fett gemalt, indes links unten wie eine Stifterfigur als dunkle Silhouette Grosz selbst mit galligen Mienen erscheint, den Tod drohend, den Selbstmord im Nacken (wenn ich ein rotes Loch in der Schläfengegend nicht falsch deute). Man kann diese engen, scheinheiligen, hyperbourgeois Galgenphysiognomien nicht vergessen, sie legen sich erstickend auf die Erinnerung: dieser von tierischer Wut blakende Säbelphilister, dieser Kneipwirt von einem Bildungsphilister, dieser heuchlerisch segnende Erlösungsphilister, und darüber, unter ihren Augen gleichsam, von ihnen als Hütern der Ordnung bewacht, die Orgie der Trivialität und Zuchtlosigkeit, der Rumor zerfallender Farben und Formen!

Dieses Werk, das die ganze Motivwelt des George Grosz zusammen schmilzt, steht formal zwischen jenem verwegenen «Abenteurer» des Jahres 1916 (Abb. 3, vgl. Cicerone, Jahrg. XI Nr. 23) und jenen gegenwärtig vom Künstler bevorzugten Konstruktionen, von deren prinzipiellem Wesen bereits die Rede war. Auch im großen Wintermärchenbild finden wir Zeitung, Fleischmarken usw. veritabel eingeklebt; diese Linie wird dann verfolgt in Aquarellen, in deren phosphoreszierende, giftige Buntheit sich immer mehr Ausschnitte aus Zeitungen und illustrierten Katalogen, sonstige anbringbare Realitäten und Naturalien drängen, die dann erschrecken durch die plötzliche Greifbarkeit einer in ein gemaltes Gesicht eingesetzten photographierten Nasenpartie (Abb. 30) emanzipierter Hände, von Maschinenteilen, die Halswirbel oder innere Organe mit starker Symbolik ersetzen, Straßensegmenten und schmerzlich-idyllischen Ausblicken. Die gräßliche Automatik dieses Daseins konnte sich kein abschreckenderes Gespenst bilden als diese

Puppe aus Schreibmaschine, Grammophon, Motor und Zähluhren, vor dem selbst die Ausgeburten des asphaltierten Erotikmarktes erbebt, ohne sich ihrem Griff doch entwinden zu können (Abb. 29). — Man wird bei der Ausdeutung nicht zu weit ins Detail gehen dürfen; es tut auch nichts, wenn die gegenständlichen Beziehungen stellenweise unklar bleiben, und es spricht nochmals für den Künstler Grosz, daß uns die transzendente Ahnung vom Wesen dieser bizarren Welt emanzipierter Maschinen und maschineller Produkte mehr gilt als das gegenständliche Verständnis der Einzelheiten, daß aus der formalen Gruppierung heraus diese Vision eines seelischen Weltlunaparkes Gestalt und Wirkung wird. Außerdem bleibt ein Rest von «épater le bourgeois» in diesen dadaistischen Montierarbeiten, ein Gelächter des Alogischen über sich selbst, dem mit toternster Analytikermiene begegnen nichts Anderes hieße, als ihm zum Opfer fallen. Mit den mechanischen Kaleidoskopieen aus Zollstab, Schriftreihen, Messer, Barometer, astronomischen Karten und unzähligen «dada» (Abb. 32) scheint eine Reihe mit wunderlicher Eulenspiegelkonsequenz zu Ende geführt, über deren eingangs nur skizzierte Grundlagen Alles zu sagen nicht weniger erforderte, als eine vollständige Analyse des Geisteslebens unserer Zeit. Diese noch in den grimmigen Spielereien einer schrankenlosen Unartigkeit symbolisiert zu haben, ist wahrlich kein Geringes.

Statt einer Biographie

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, um vor sich und der Gesellschaft als Förderer der Kultur, die auch darnach ist, dazustehen. Vielen ist die Kunst auch eine Art Flucht aus dieser „pöbelhaften“ Welt auf einen besseren Stern, in das Mondland ihrer Phantasie, in ein reineres, partei- und bürgerkriegsloses Paradeis. Der Individualitäts- und Persönlichkeitskult, der mit den Malern und Dichtern getrieben wird und den sie selbst, je nach Begabung, noch scharlatanhaft steigern, ist eine Kunstmarktangelegenheit. Je „genie“hafter die Persönlichkeit, um so größer der Profit.

Wie kommt der Künstler heute in der Bourgeoisie hoch? — — — durch Schwindel!! — — — — — Meistens als proletarische Existenz anfangend, im dreckigen Atelier hausend, mit unbewußter, bewunderungswürdiger Anpassungsfähigkeit nach „oben“ strebend, findet er bald einen Bonzen von Einfluß, der ihn „macht“, das heißt: seinen Weg auf den Kapitalmarkt ebnet. Gelegentlich kreuzt seinen Weg ein Mäzen, der ihm hundert Mark monatlich gibt, dafür seine ganze Produktion stiehlt; oder er verfällt dem Kunsthändler — der bläst dem bürgerlichen Sammler Kauflust ein für alles. Immer feste natürlich mit Hilfe der geistigen Begriffe, die gerade die Konjunktur erfordert; dazu werden alle alten Requisiten des Heiligen- und Gottschwindels, viel Kosmik und Metaphysik herbeigeholt, wird mit dicken Backen in die Ewigkeitsposaune geblasen. Hinter den Kulissen zynischer Betrieb Eingeweihten gegenüber („Wo du nicht bist, Herr Organist, da schweigen alle Flöten!“), nach außen priesterhafte Kulturförderergeste. So verlangt es das System — und das Geschäft blüht.

Die Künstler selbst, aufgeblasen oder zerwühlt, ihre begnadete Stellung herleitend vom Nicht-fertigwerden-mit-der-Welt, dem — Leben — sind meistens verdummt und im Schlepptau des großen reaktionären Geistschwindels. Sie glauben „Schöpfer“ zu sein und zum mindesten turmhoch über dem Durchschnittsbanausen zu stehen, dem es etwa einfällt, über den tiefen Inhalt eines der Bilder von Picasso und Konsorten zu lachen. Aber ihre „Schöpfungen“ entsprechen ganz der Struktur des sogenannten Kulturgeistes: sie sind gedankenlos, tatsachenfeindlich und kampffremd. Geht in die Ausstellungen und seht die Inhalte, die von den Wänden strahlen! Diese Zeit ist ja auch so idyllisch, so geigenhaft, so geschaffen für gotischen Hei-

ligenkult, für Negerdorfschöne oder kosmische Eingebungen — „die Wirklichkeit, ach sie ist häßlich, ihr Getöse stört den zarten Organismus unserer harmonischen Seelen.“

Oder seht euch an, die da an der Zeit leiden — wie sich alles in ihnen verkrampft und wie sie bedrängt werden von ihren gewaltigen Visionen. Solchen Marasmus brauchen wir, immer feste Gotik und den alten Greco; und Ägypten nicht vergessen! Seht den großen Grünewald, oder Cézanne, der auf seine Orden so stolz war, oder Henri Rousseau, den lieben, alten, dummen Douanier, berauscht euch an der heiligen Einfalt — heute ist es ja so öde, so kalt und so leer. Und die heutige Revolution so nüchtern, so klanglos, so ohne Schwung (nur Lohnkampf — nicht wahr — gar keine Heiligkeit!). Die Menschen haben ganz vergessen, daß sie von Gott abstammen.

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 Historie, und ihr? — was seid ihr anderes als klägliche Trabanten der 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? Bemüht ihr euch die Ideenwelt der Proletarier zu erleben und zu erfassen und den Ausbeutern und den Niederhaltern entgegenzustellen? was euch doch immerhin möglich sein müßte! 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 Hüter des „elfenbeinernen Turmes“ in euch. Ihr gebt vor, für den Menschen zu schaffen — wo ist der Mensch?! Was ist eure schöpferische Indifferenz und euer abstraktes Gefasel von der Zeitlosigkeit anderes als eine lächerliche, nutzlose Spekulation auf die Ewigkeit. Eure Pinsel und Federn, die Waffen sein sollten, sind leere Strohhalme. 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.

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: Geburtstag, Familientradition, Schulbesuch, erste Hose, Künstlers Erdenwallen von der Wiege bis zum Grabe, Schaffensdrang und -rausch, erster Erfolg usw. usw.

Das Getute um das eigene Ich ist vollkommen belanglos.

Berlin, 16. August 1920.

GEORGE GROSZ.

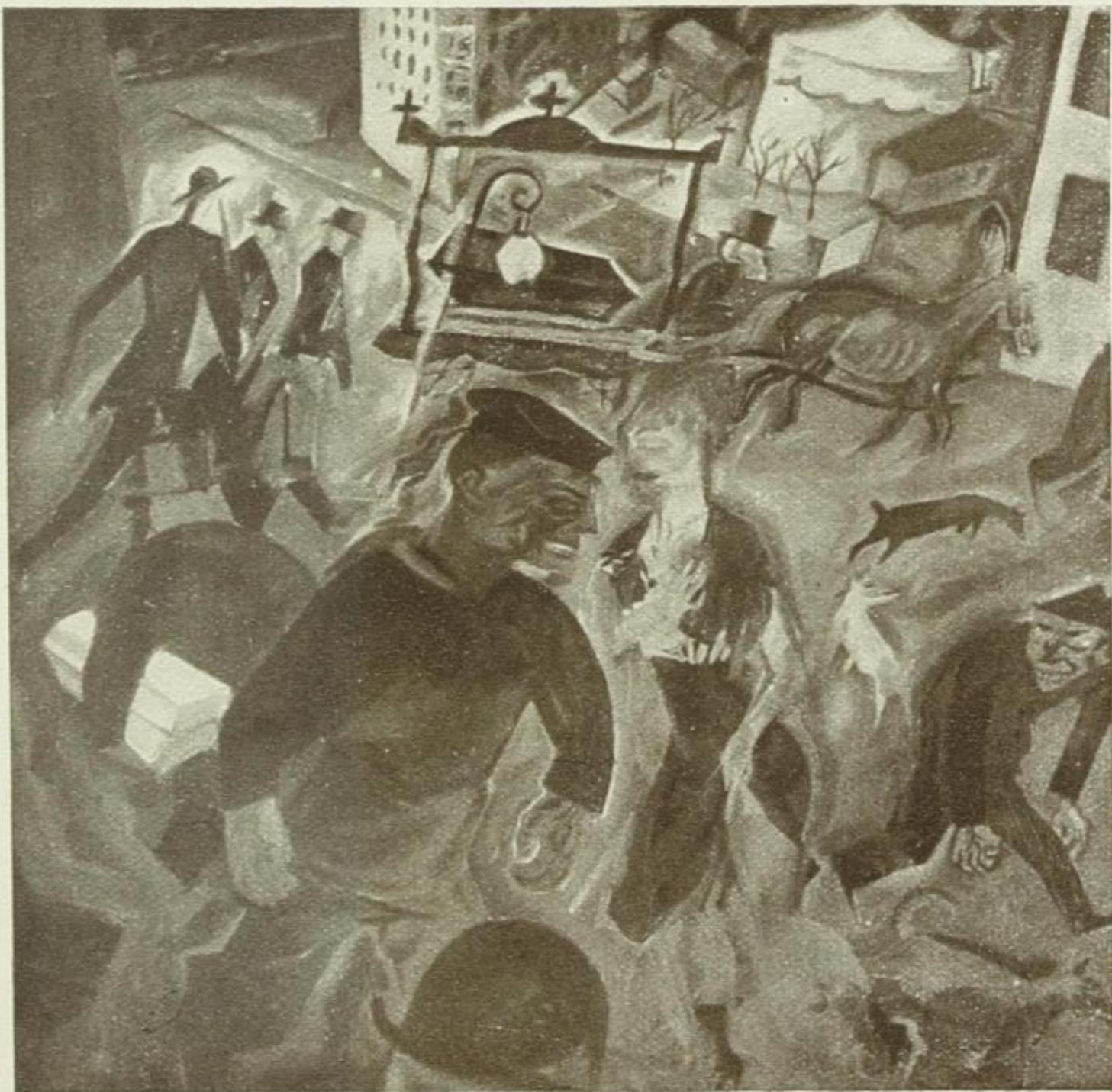


Abb. 1. Vorstadtstraße

1913

Willi Wolfradt: George Grosz

2



Abb. 2. Der Liebeskranke

1916

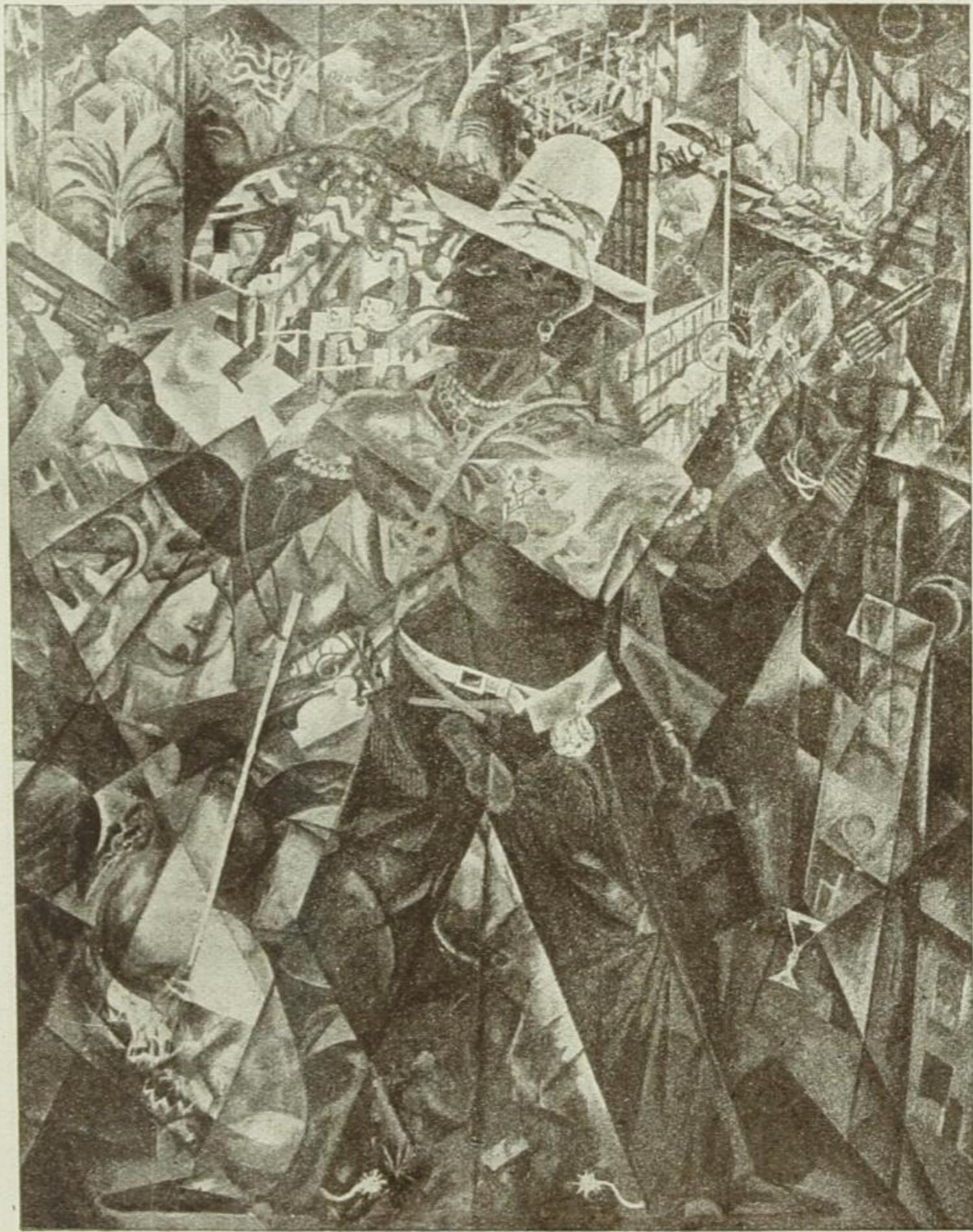


Abb. 5. Der Abenteurer

1916

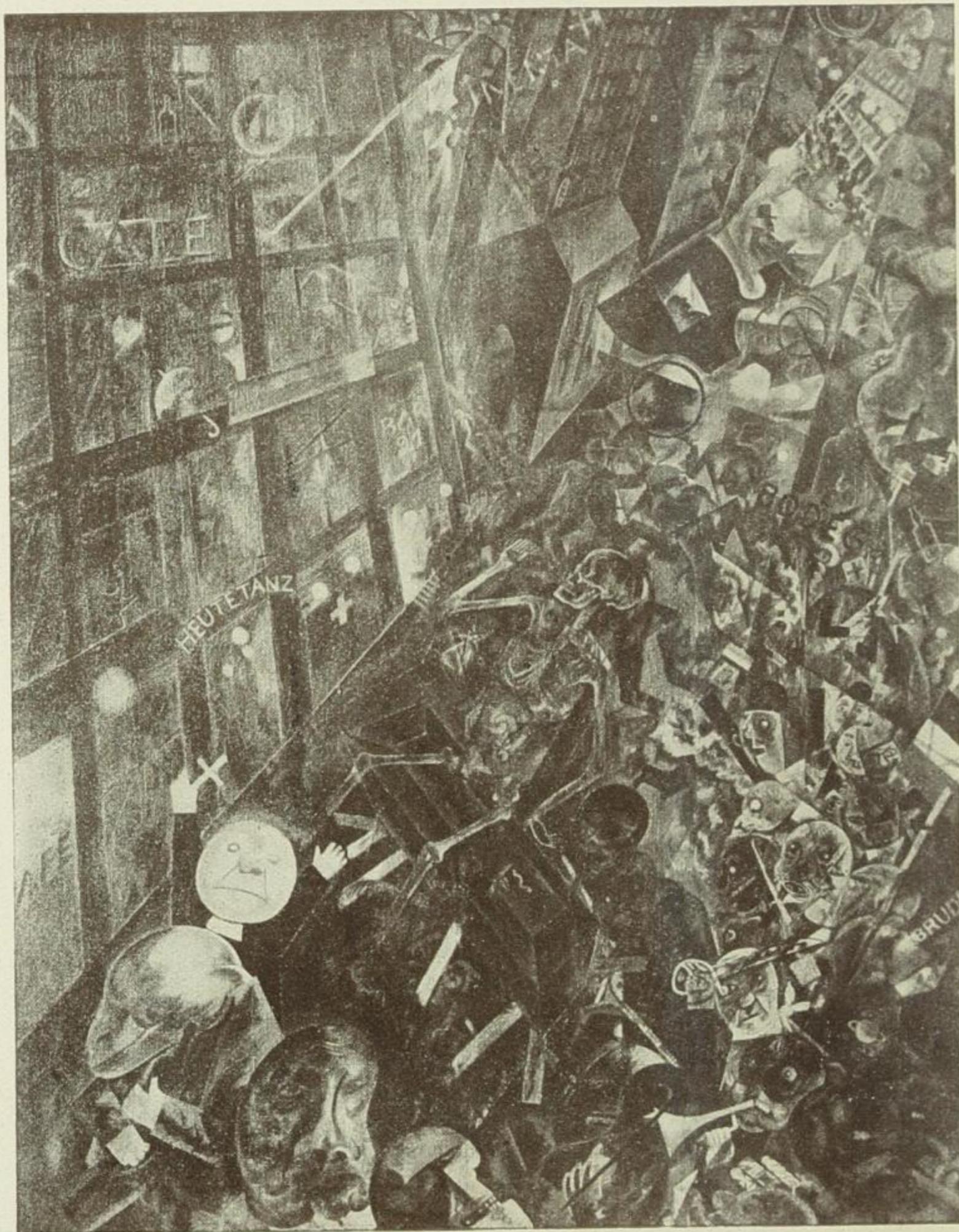


Abb. 4. Das Begräbnis des Dichters Oskar Panizza
(Panizza gewidmet). 1916



Abb. 5. Gefährliche Straße

1917

4



Abb. 6. Feiertag

1917



Abb. 7. John, der Frauenmörder

1918

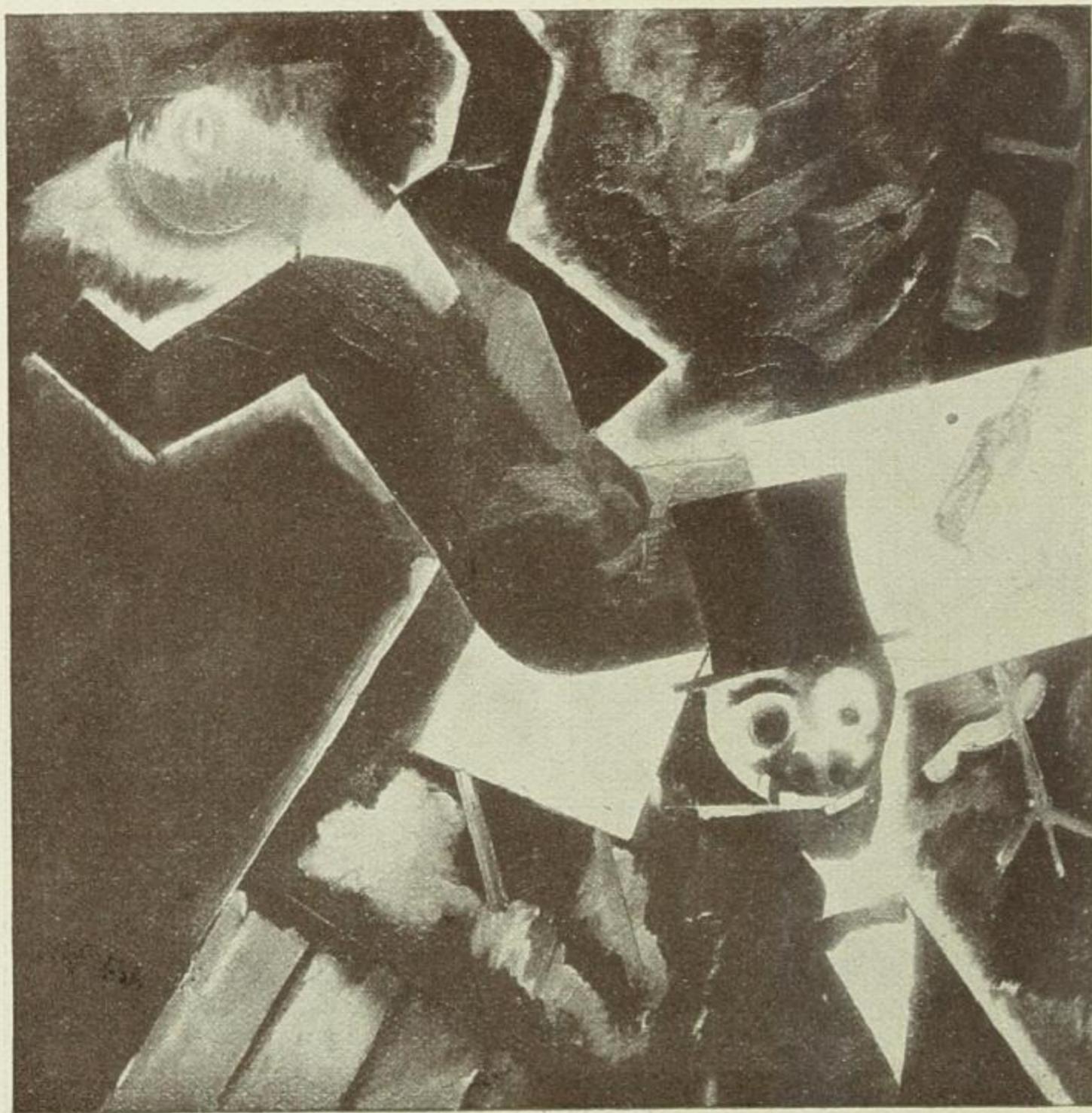


Abb. 8. E. A. Poe gewidmet

1918

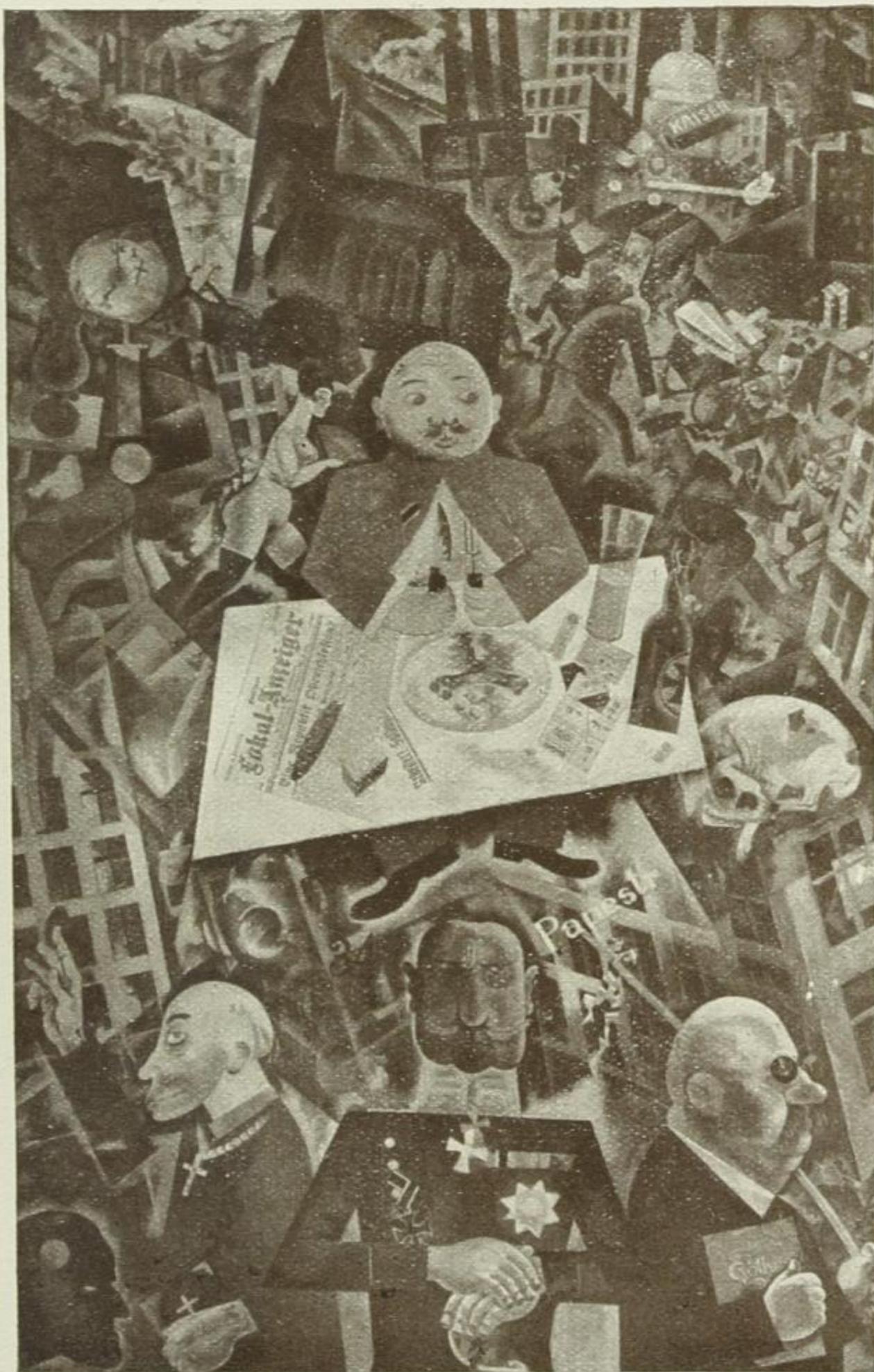


Abb. 9. Deutschland ein Wintermärchen

1917/18

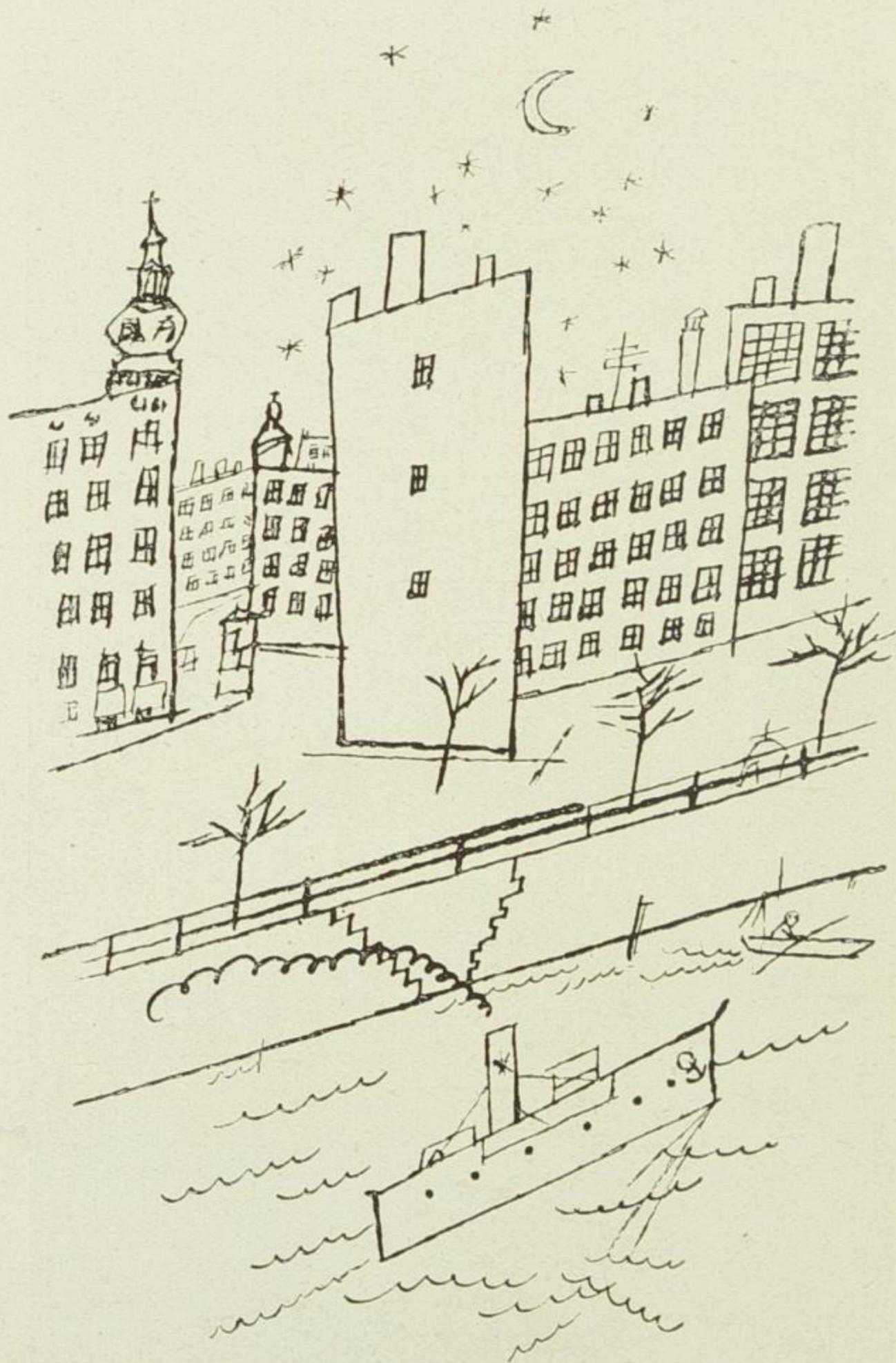


Abb. 10. Am Kanal. 1913

Aus der „kleinen Grosz-Mappe“. Der Malik-Verlag, Berlin

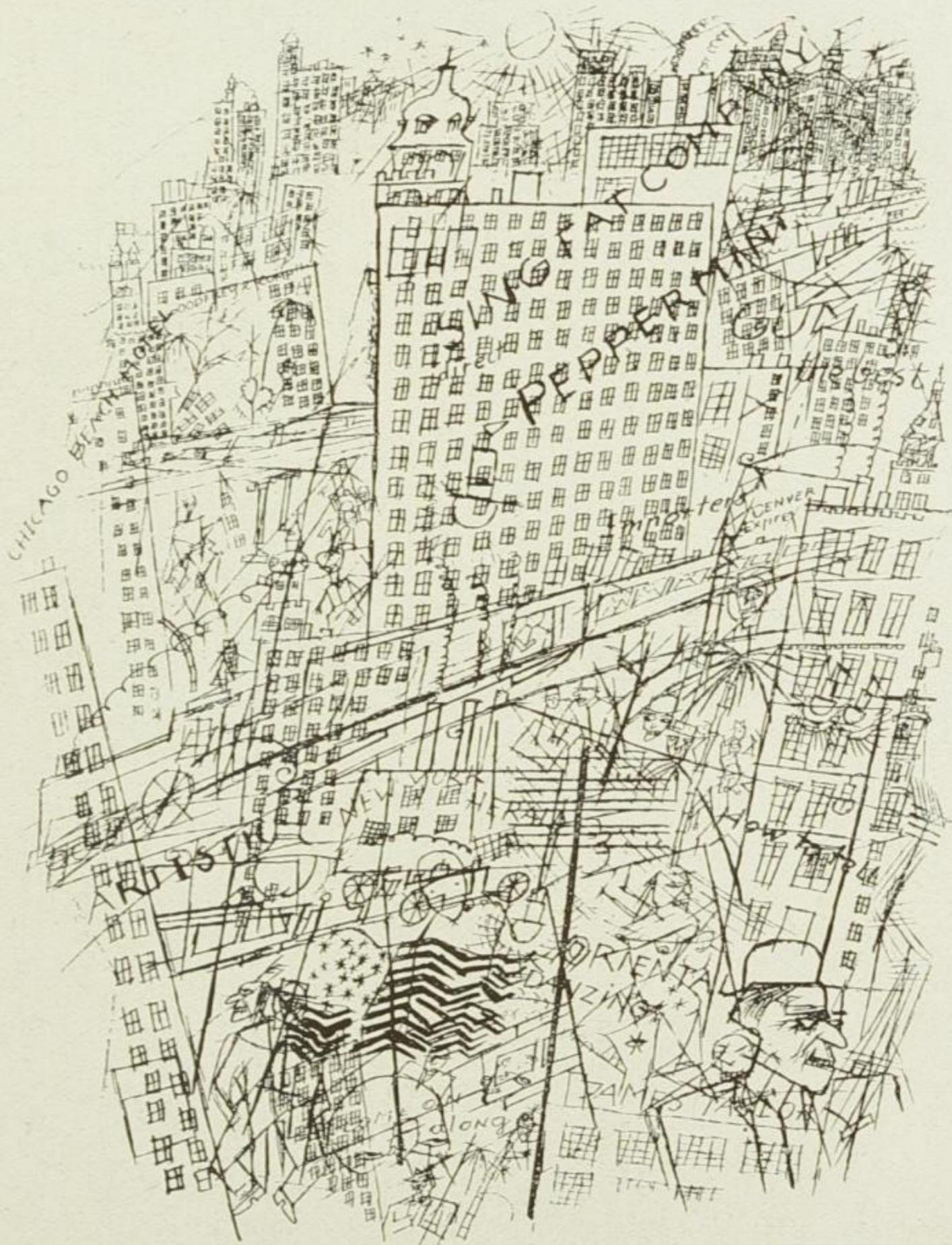


Abb. 44. Erinnerung an New York. 1945
Aus der „I. Grosz-Mappe“. Der Malik-Verlag, Berlin

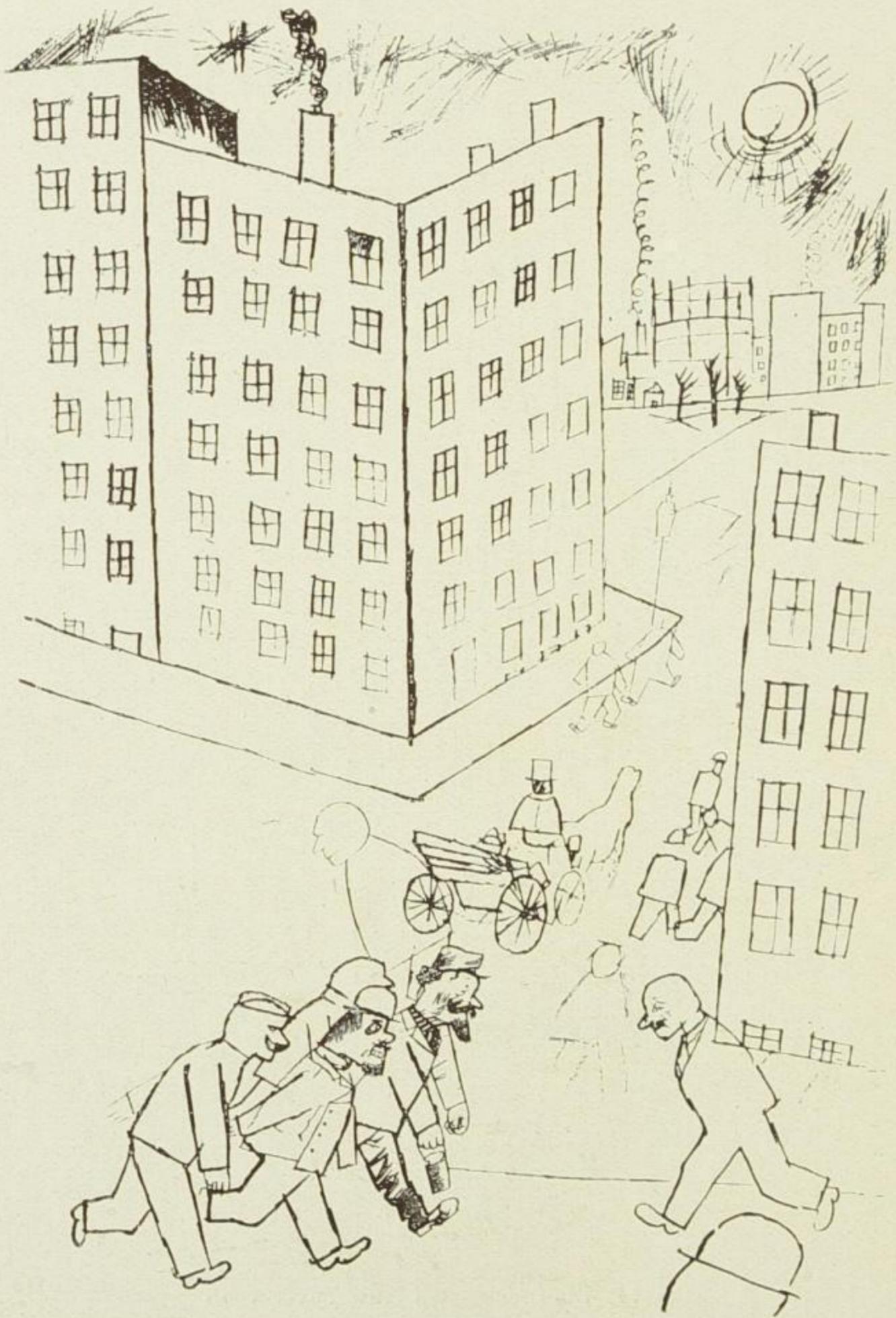


Abb. 12. Sonnenaufgang im Arbeitervillenviertel. 1919



Abb. 15. Licht und Luft dem Proletariat!
Aus der Mappe „Gott mit uns“. Der Malik-Verlag, Berlin

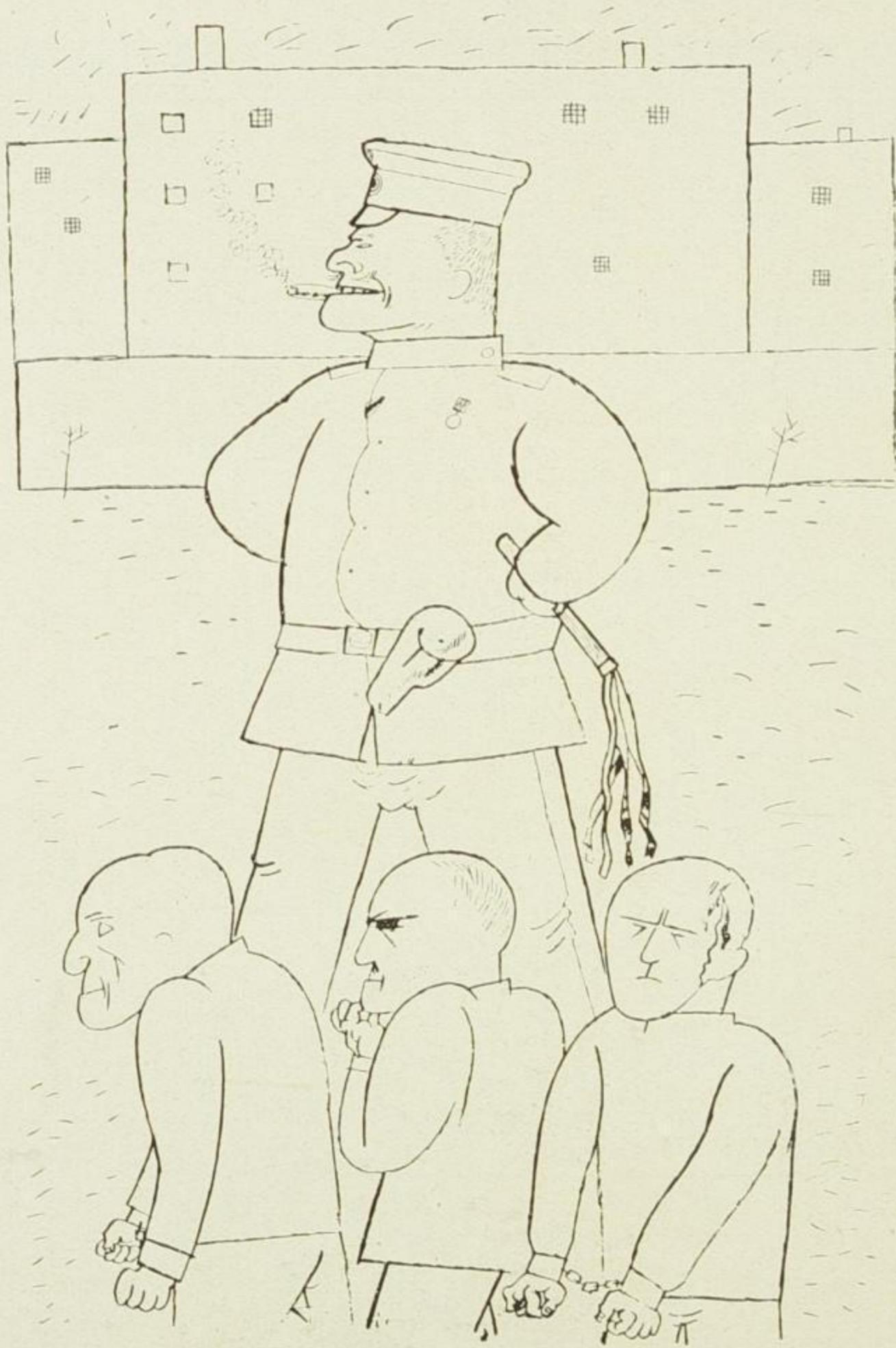


Abb. 14. „Deutschland hat die freieste Verfassung der Welt.“

Aus „Tragigrotesken der Nacht“, Träume von Wieland Herzfelde. Der Malik-Verlag, Berlin 1920

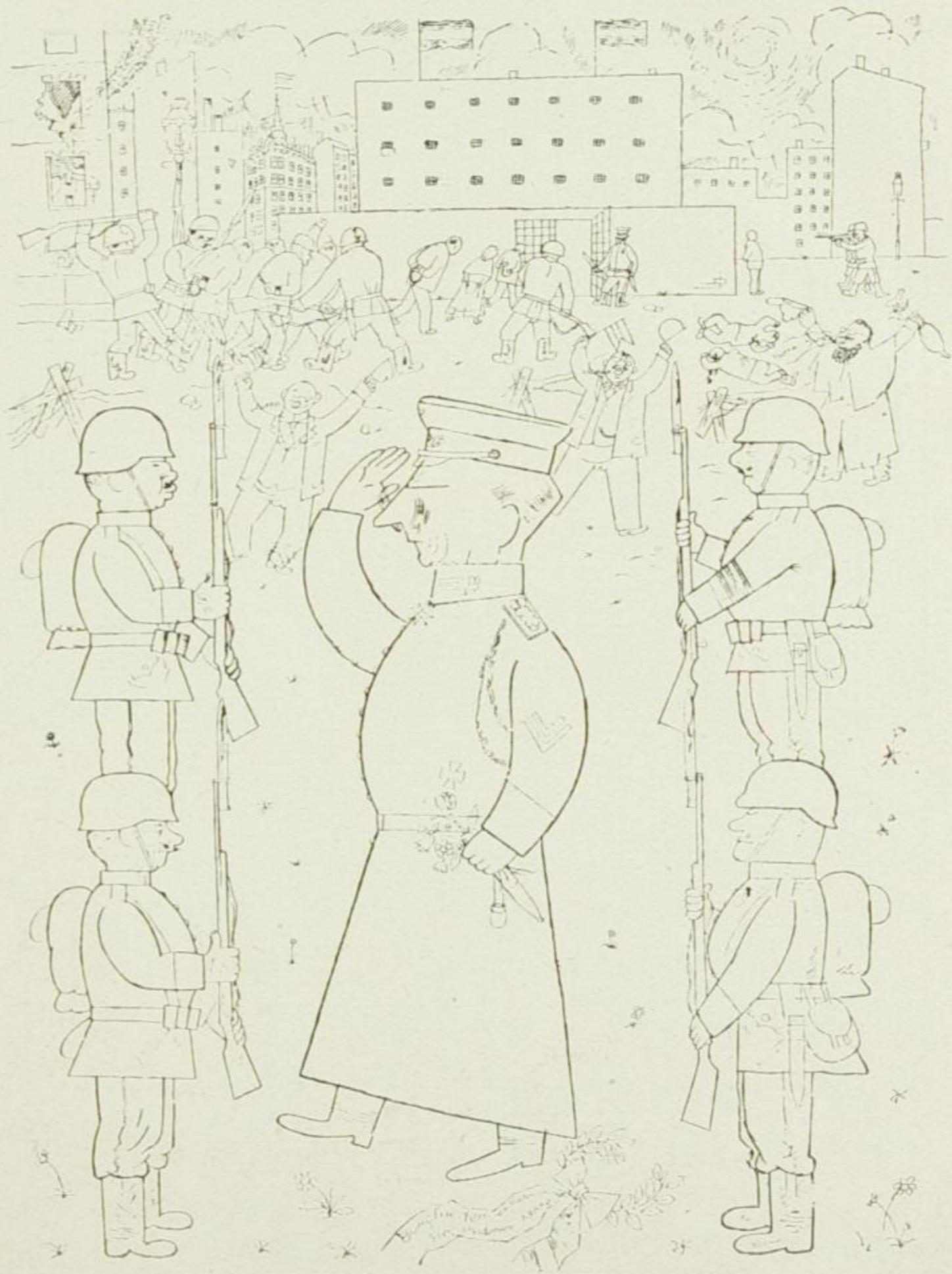


Abb. 13. Wenn Wilhelm wiederkehrt
Aus dem „Blutigen Ernst“

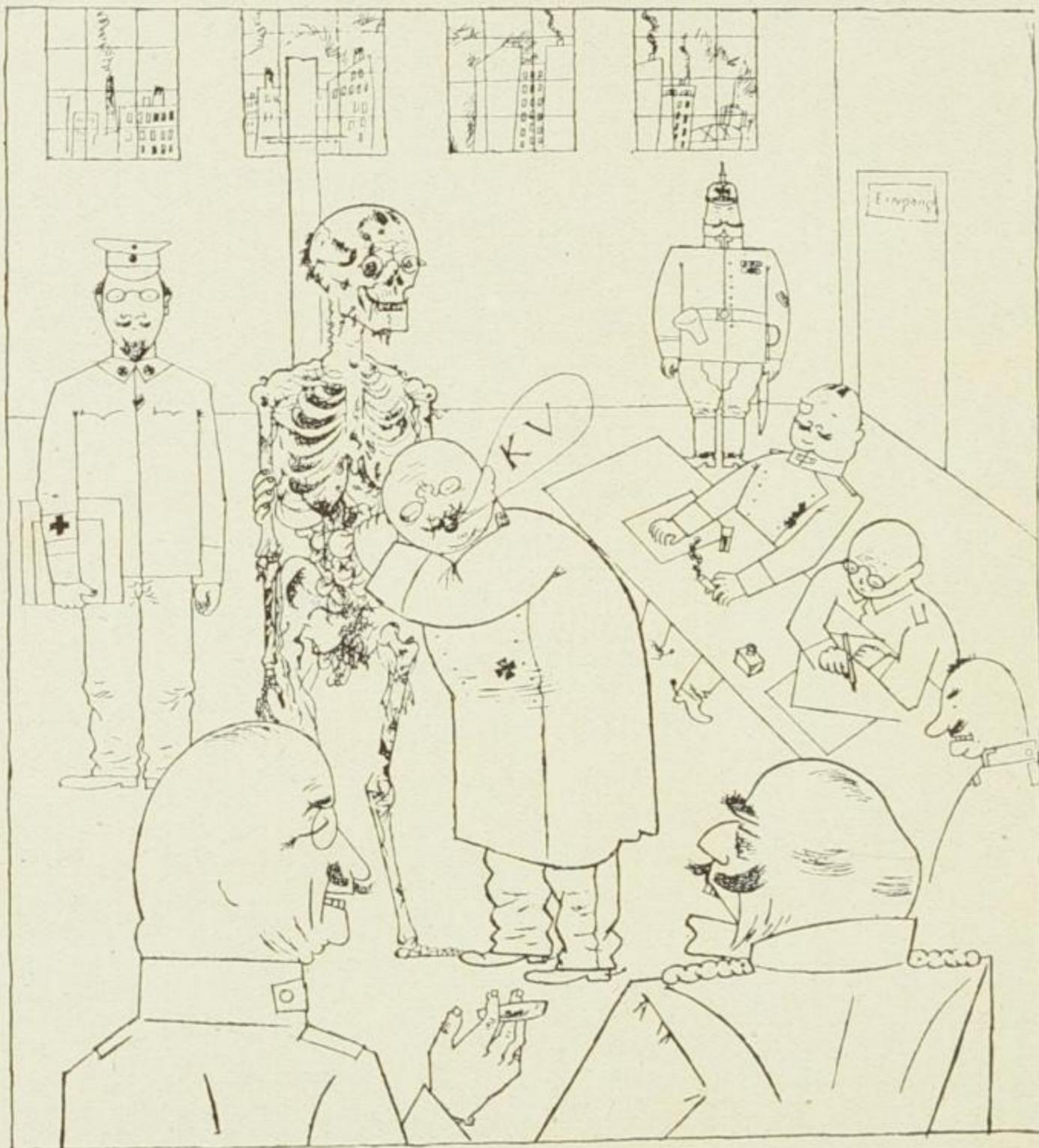


Abb. 16. Die Gesundheitsbeter: Den streikenden Ärzten von Stuttgart, Erfurt und Leipzig gewidmet

Aus der Mappe „Gott mit uns“. Der Malik-Verlag, Berlin

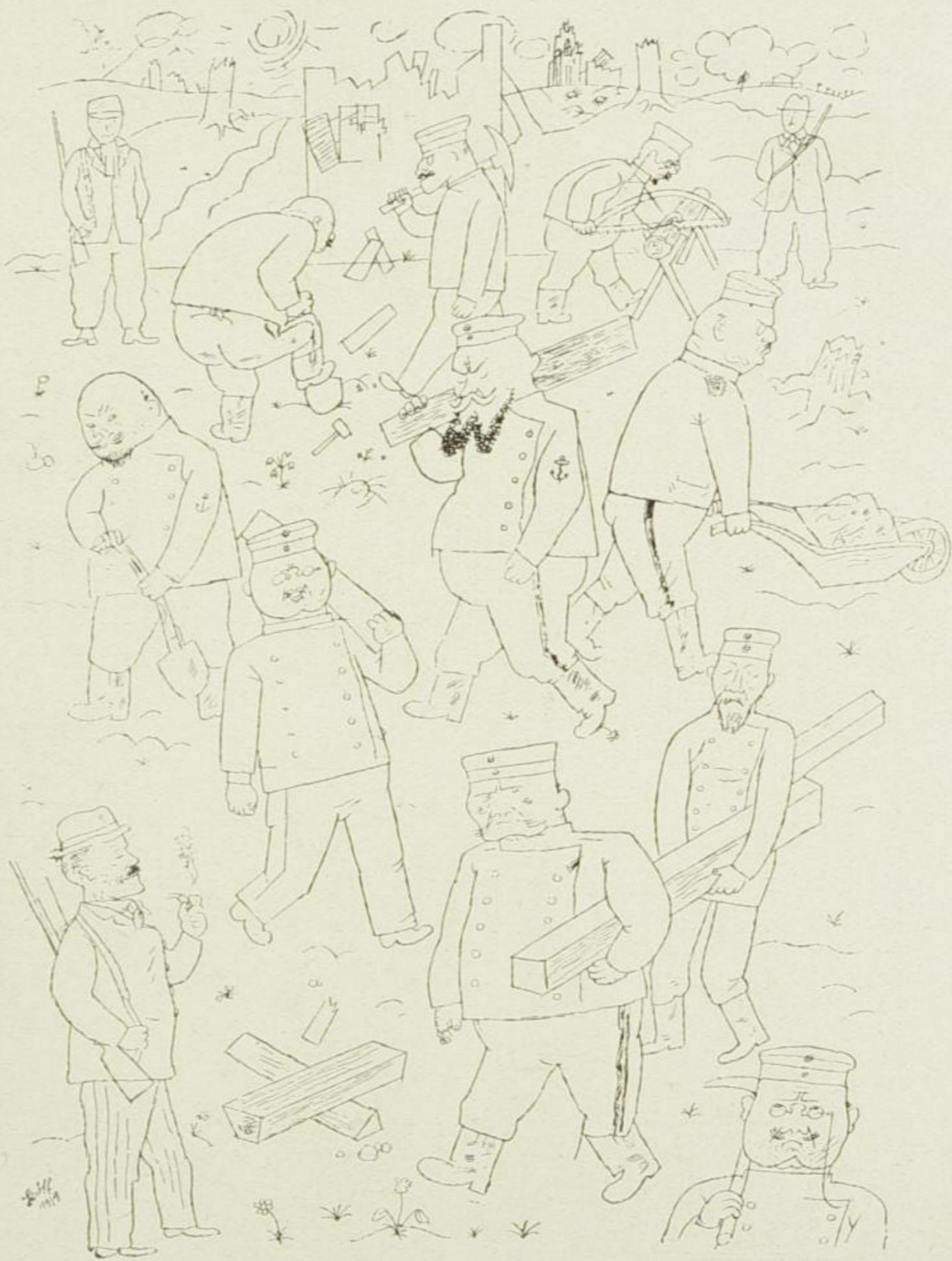


Abb. 17. Der Wiederaufbau. Aus dem „Blutigen Ernst“

Willi Wolfradt: George Grosz

**



Abb. 48. Prosit Noske! Das Proletariat ist entwaffnet!
Aus der „Pleite“. Der Malik-Verlag, Berlin

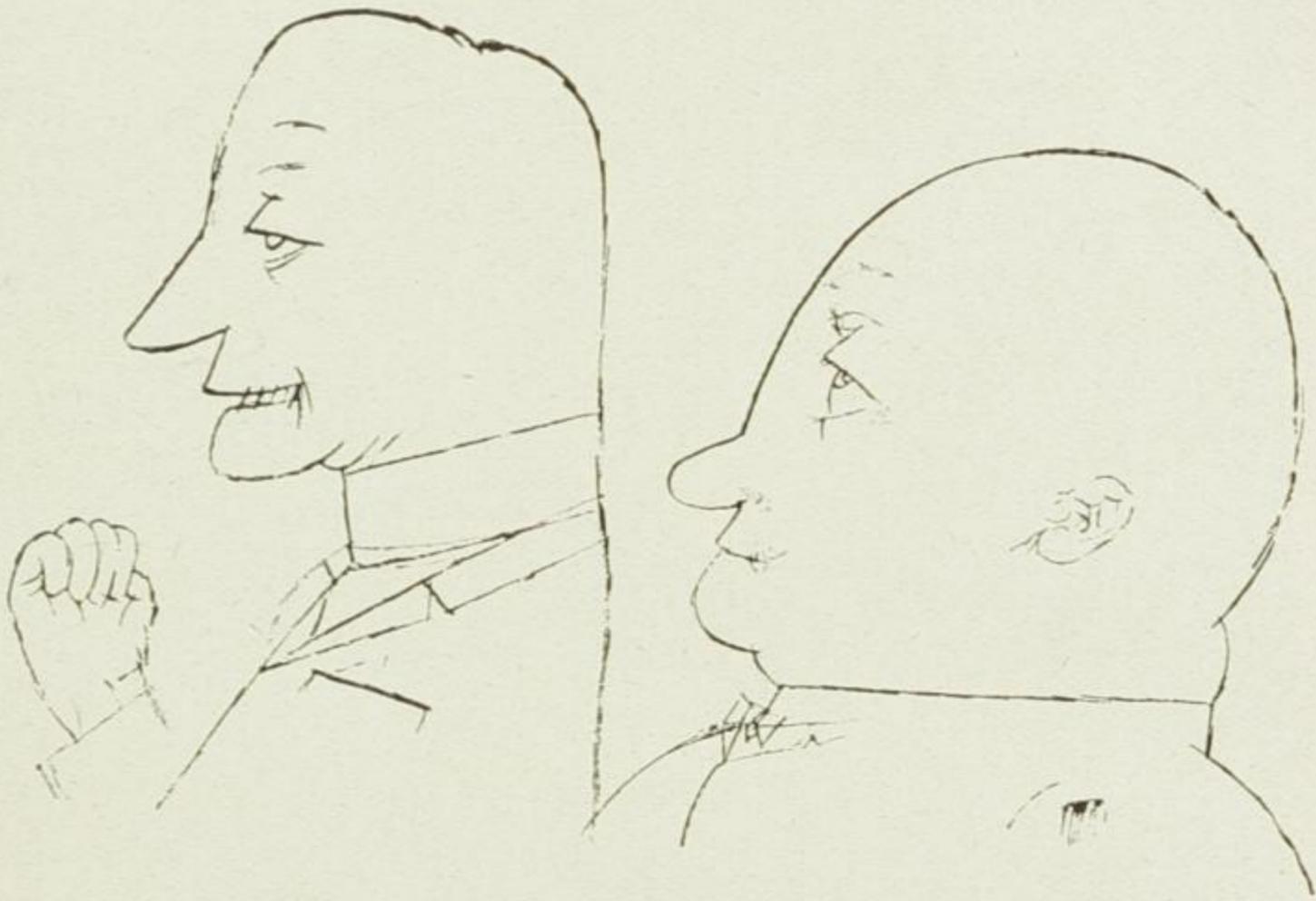


Abb. 19. Germanenköpfe

M



Abb. 20. Die Enkel Teuts



Abb. 21. Dresdner Puff

1917

12



Abb. 22. Schöner grüner, schöner grüner Jungfernkranz



Abb. 25. Lustmord in der Ackerstraße. 1916

113



Abb. 24. Klienten der Prostitution



Abb. 25. Parasiten

114



Abb. 26. Haifische

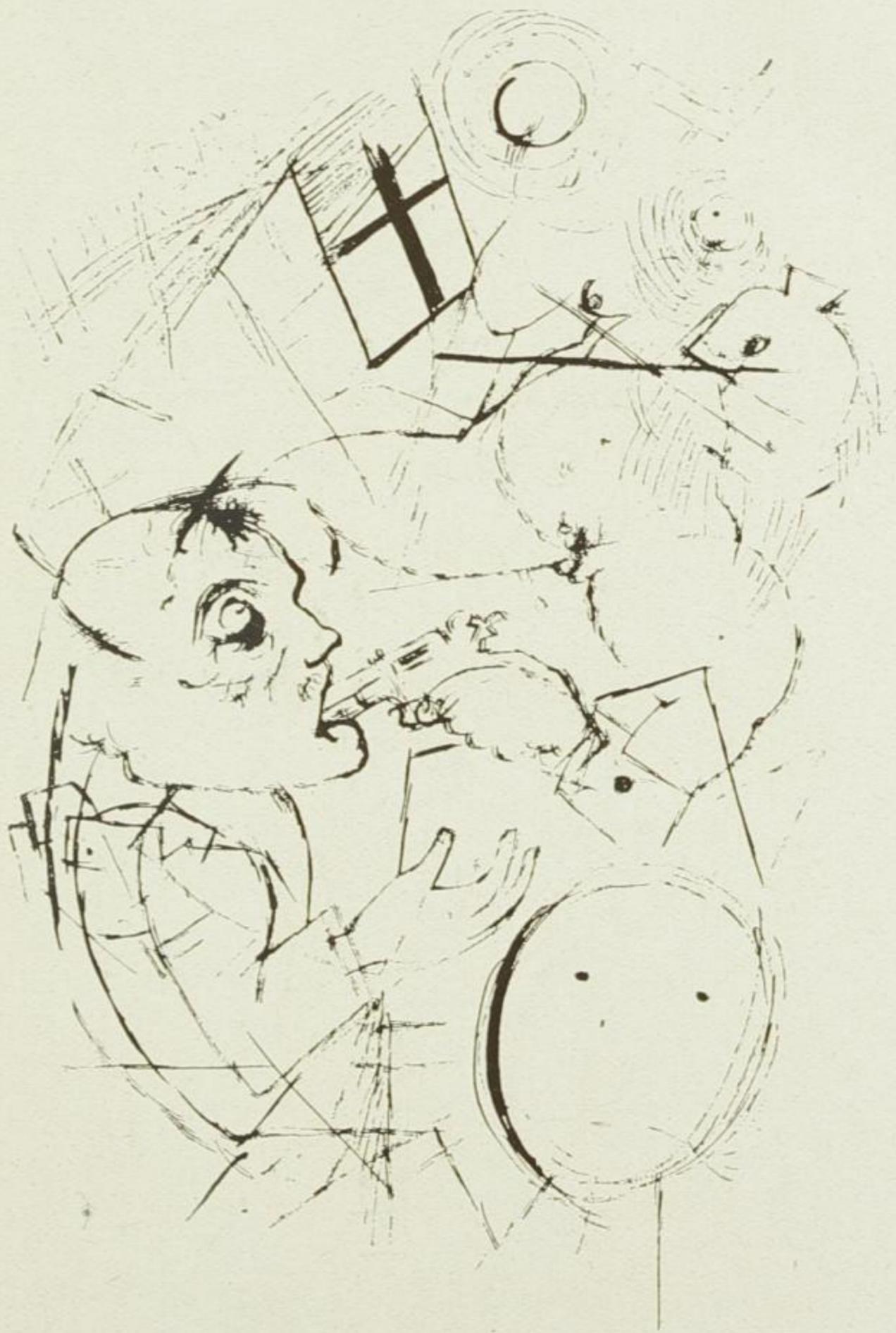


Abb. 27. Die Tragödie des Masturbanten Mehring

15



Abb. 28. Selbstporträt (für Charlie Chaplin)

Zeichnung, 1919

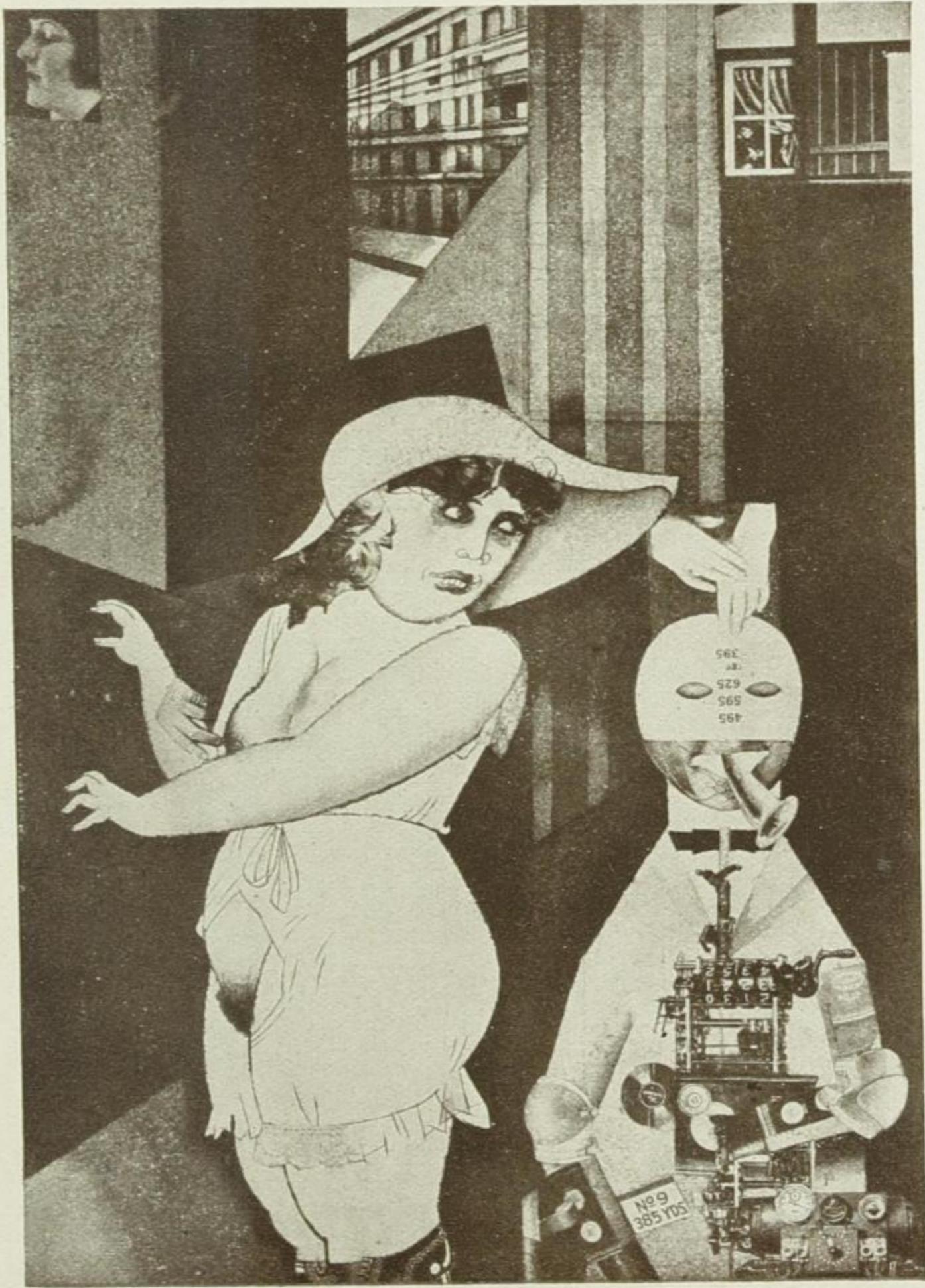


Abb. 29. „Daum marries her pedantic automaton George in May 1920, John Heartfield is very glad of it“. (Metamech. konstr. nach Prof. Hausmann)

16

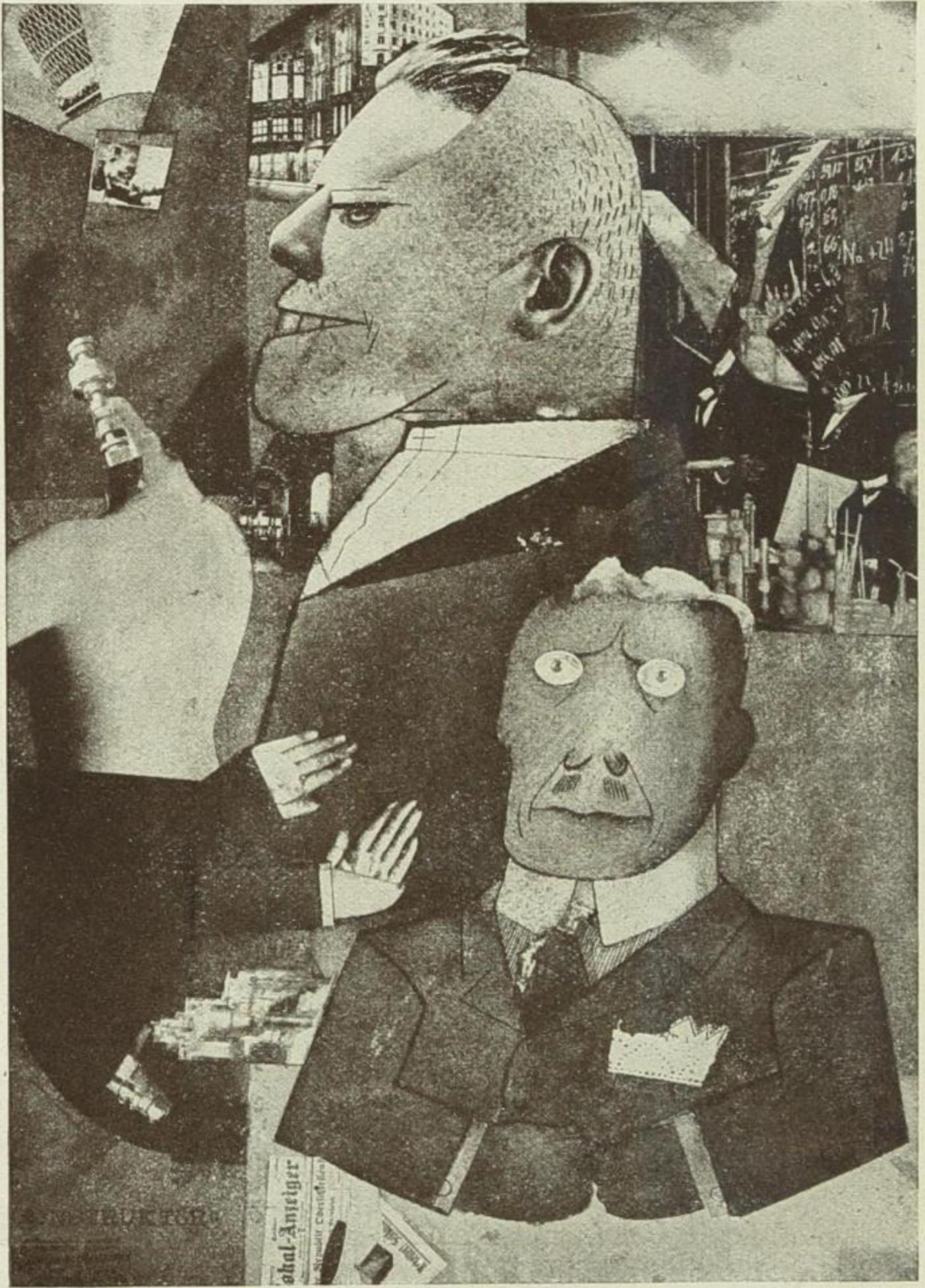


Abb. 50. Schreckensautomaten (Tatlinistischer Planriß)

1920

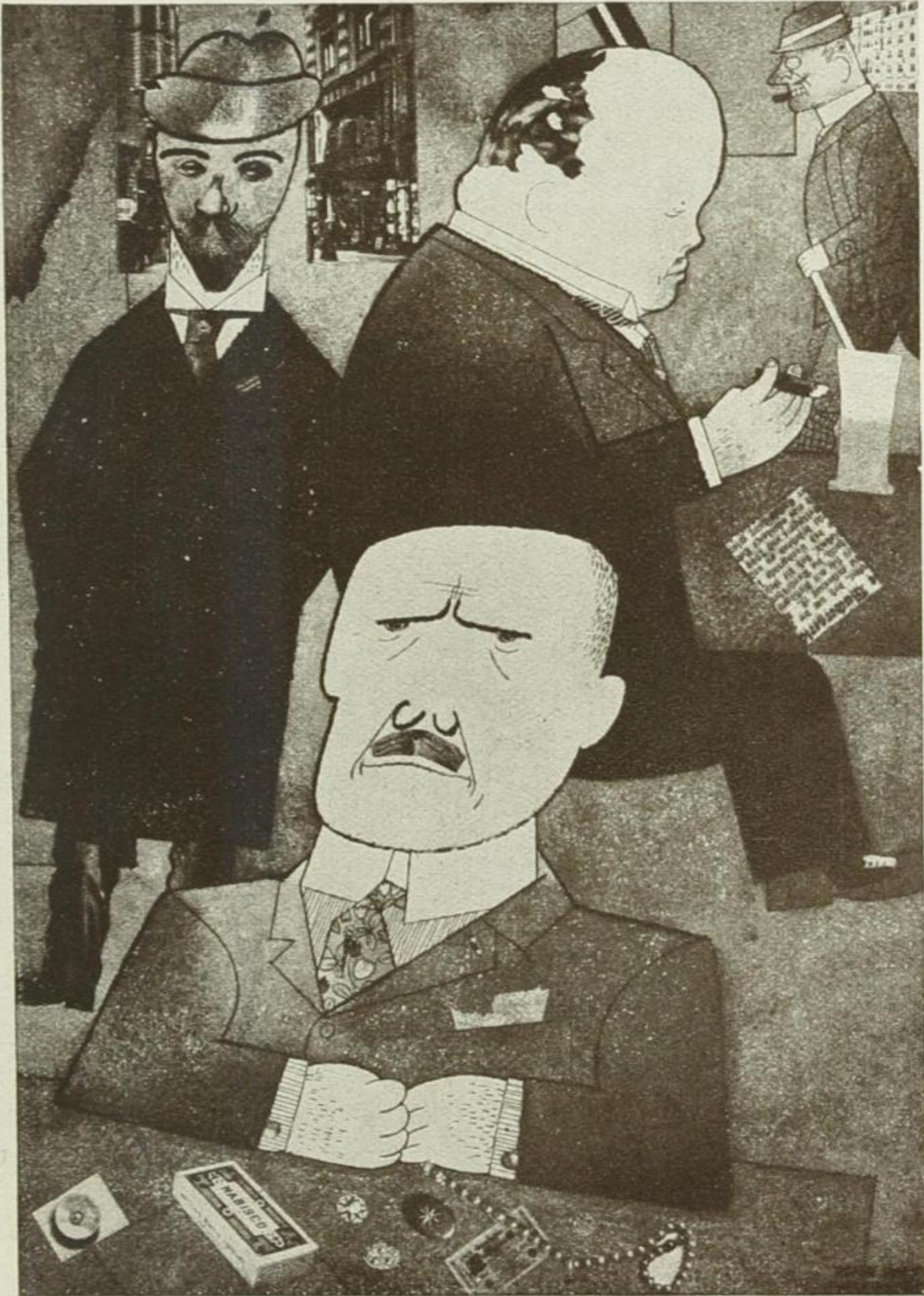


Abb. 51. Brillantenschieber

1920

17

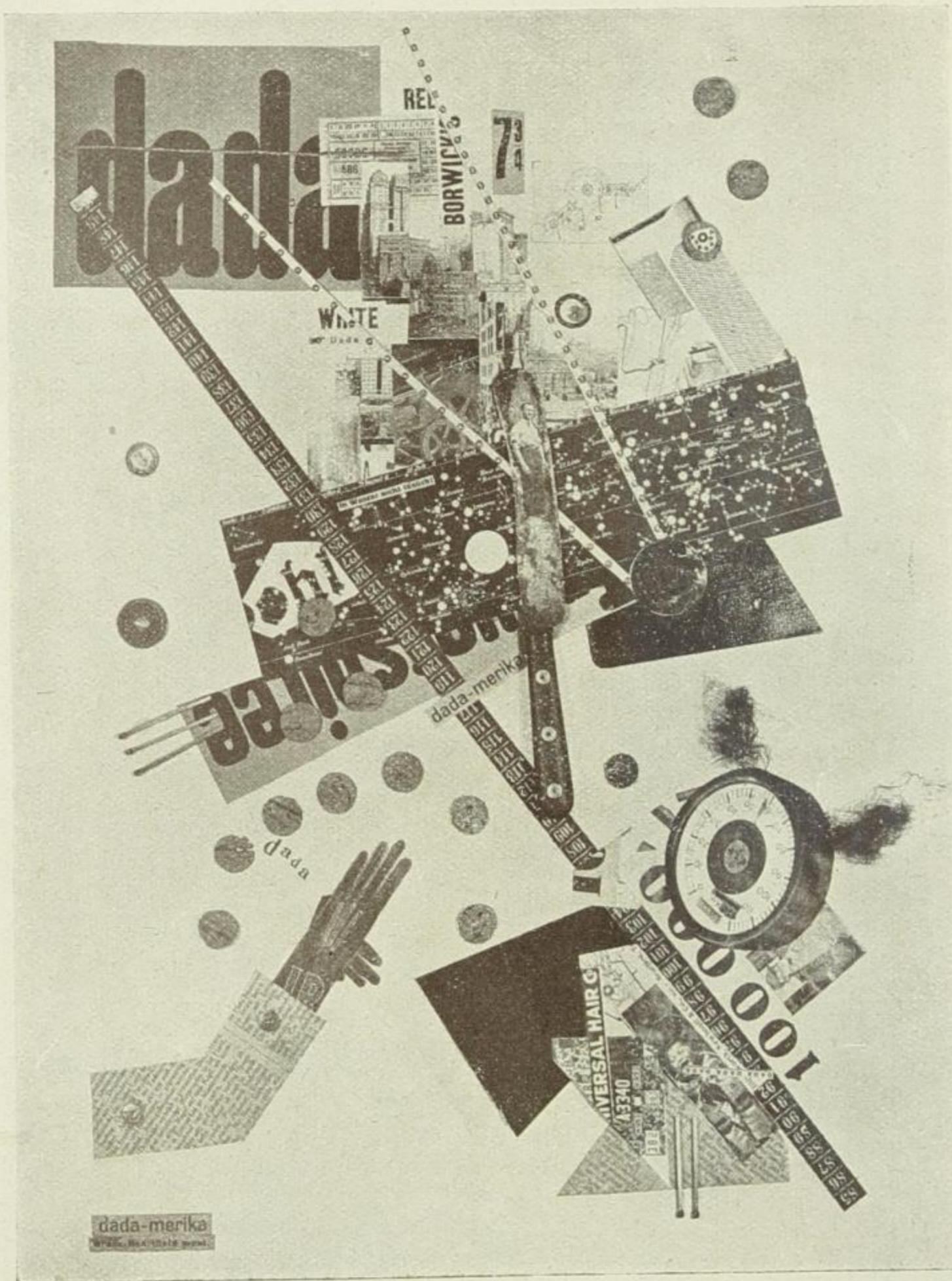


Abb. 52. Metamechanisches Bild (dada-merika)

1920

(Konstruiert von dem Grosz-Heartfield-Konzern)

X

Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

Rüchel

18. Juni 1993

09. Nov. 1994

13. Jan. 1997

III/9/280 JG 16

SACHSISCHE LANDESBIBLIOTHEK



2 0231925

40. 8° 5278

SLUB Dresden



2 0231925