

Hanne Bergius: Das Grotteske als
Realitätskritik: George Grosz, in:
Monika Wagner (ed.): Moderne Kunst.
Das Funkkolleg zum Verständnis der
Gegenwartskunst. Reinbek bei
Hamburg: Rowohlt 1991, S. 401-423

Hanne Bergius

18 Das Grotteske als Realitätskritik: George Grosz

Zu Ende des Ersten Weltkrieges entwickelten die Berliner Dadaisten eine Vielfalt grotesker Gestaltungsmöglichkeiten, die von Aufklärung bis zu Provokation reichten. Charakteristisch für das Grotteske war der Widerspruch als treibende künstlerische Kraft, die Erwartungshaltungen in Frage stellte und verhärtete Vorstellungen sprengte.

Zunächst sollen die geschichtlichen Umstände betrachtet werden, die die Dadaisten zum grotesken Gestaltungsprinzip veranlaßten. Dann wird am Beispiel einiger dadaistischer Aktionen verdeutlicht, wie die Berliner Dadaisten traditionelle Begriffe von Kunst und Literatur in Frage stellten. Schließlich werden die theoretischen Vorstellungen der Dadaisten an einem Beispiel erläutert, dem zwischen 1917 und 1919 entstandenen Bild «Deutschland ein Wintermärchen» von George Grosz.

Erwin Piscator, ein enger Freund der Berliner Dadaisten George Grosz und John Heartfield, schrieb rückblickend:

«Meine Zeitrechnung beginnt am 14. August 1914, von da ab stieg das Barometer: 13 Millionen Tote / 11 Millionen Krüppel / 50 Millionen Soldaten, die marschierten / 6 Milliarden Geschosse / 50 Milliarden Kubikmeter Gas / Was ist da «persönliche» Entwicklung / Niemand entwickelt sich da «persönlich». Da entwickelt etwas anderes ihn.»¹

Das Unterträgliche lag für die Künstler darin, daß der Mensch selbst gesellschaftliche Bedingungen schuf, die den kulturellen Zusammenbruch bewirkten. Die Selbstzerstörung der Massengesellschaft mit einer industriell hochentwickelten Technologie war für die Künstler ein unbewältigter Schock.

«Was soll ich vom ersten Weltkrieg erzählen, an dem ich als Infanterist teilnahm? . . . Krieg war für mich Grauen, Verstümmelung und Vernichtung. Und dachten nicht viele große, intelligente Menschen damals ähnlich? . . . Und als dann in ein paar Jahren alles versandete, als man

besiegt war, als alles kaputtging, da blieb jedenfalls bei mir und bei fast allen meinen Freunden nur Ekel und Grauen zurück. Schließlich hatte mich ja mein Schicksal zum Künstler gemacht und nicht zu einem Landsknecht. Der Einfluß des Krieges auf mich war absolut negativ», schrieb George Grosz.²

Die neue, sozialdemokratisch geführte Regierung der Weimarer Republik, die nach dem verlorenen Krieg angesichts der revolutionären Unruhen im November 1918 die Macht übernahm, war nach Meinung der Dadaisten nicht fähig, diese Problematik politisch zu verarbeiten. Für die Künstler zeigte sich die Regierung zu tief verstrickt in Abhängigkeiten vom Großkapital und vom monarchietreu gesonnenen Militär und bereit zur gewaltsamen Unterdrückung der revolutionären proletarischen Bewegung. Die Möglichkeit zum Aufbau einer neuen, sozial gerechteren Gesellschaft als der Weimarer Republik schien für die Berliner Dadaisten in die Ferne gerückt.

Charakteristisch für die Dadaisten war es, das Grauen und die Angst, aber auch den Haß auf die gesellschaftlichen und kulturellen Zustände durch unterschiedliche Gestalten des Lachens, durch Ironie, Sarkasmus, schwarzen Humor und Zynismus, zu distanzieren und zu bewältigen. «Wir sahen damals die irrsinnigen Endprodukte der Gesellschaftsordnung und brachen in Gelächter aus», stellte Grosz 1925 rückblickend fest.³ Das von Verzweiflung geprägte Lachen der Dadaisten entfachte ein künstlerisch-groteskes Spiel widerstrebender Kräfte. Als «blutigen Karneval»⁴, als «heillose Harlekinade»⁵, als groteskes «Leichenbegängnis»⁶ nahm Grosz beispielsweise um 1917/18 die Gesellschaft seiner Zeit wahr. Das Lachen wurde zum subversiven Instrument der dadaistischen Kunst- und Kultur-Guerilla.⁷ Es vermittelte aggressiv-verzweifelte Bejahung einer Welt, die die Künstler zutiefst verneinten – ein «Ja zum gigantischen Weltenunsinn»⁸, wie sie es nannten. «Hinein in den Schutt!»⁹ war ihre Devise.

Das groteske Gestaltungsprinzip hatte unterschiedliche Erscheinungsformen und Funktionen.¹⁰ Es konnte einmal in moralisch-satirischer Einkleidung auftreten und zum andern sich ins Phantastische steigern. Beide Tendenzen kritisieren bestehende Zustände, indem sie auf unterschiedliche Weise mit Komponenten des Lächerlichen und Grauerregenden arbeiten.

Bei der phantastischen Richtung wird die Wirklichkeit durch verblüffende Verbindung von scheinbar Unvereinbarem zum Zerrbild verfrem-

det; die satirisch-groteske Darstellung bleibt dichter an der Aufzeichnung der Zustände. In ihrem Zentrum steht das verzerrte Abbild einer Wirklichkeit, deren Mißstände bloßgelegt werden. Die schlechte Wirklichkeit läßt im Umkehrschluß eine künftige ideale Wirklichkeit aufscheinen.

Während die satirisch-groteske Darstellung vor allem Empörung und Widerstand hervorruft, reicht die Wirkung des Phantastischen vom Erstaunen und Erschrecken bis zum Grauen. Beide Tendenzen können sich auch in einem grotesken Werk überschneiden. Sie unterscheiden sich beide deutlich vom Absurden. Im absurden Werk wird die schlechte Wirklichkeit als unabänderlich-sinnlos vorgeführt. Das Groteske hingegen ist Anstoß zur Überwindung und Bewältigung von Orientierungslosigkeit und stellt den Menschen als ursächlich beteiligt an kritisierten Zuständen dar.

Die unheilvolle Welt nahm für Grosz oftmals die zeitgemäßen Züge einer «Civitas diaboli» an – jener mittelalterlichen höllischen und teuflischen Gegenwelt zur harmonischen, himmlischen «Civitas dei». Die «eigentlichen Höllenfürsten und Teufel»¹¹ saßen seiner Meinung nach in dem eitlen Narrenschiff der bürgerlichen Gesellschaft, die mit ihrer Verflechtung von Kapital, Militär, Bildung und Kirche ihre machtorientierten Interessen verfolgte.

Dem Widerstand gegen die Weimarer Republik im politisch-gesellschaftlichen Bereich entsprach im künstlerischen Bereich der Kampf gegen den Expressionismus. Mit dem grotesken Gestaltungsprinzip wandten sich die Dadaisten daher auch gegen die zeitgenössische «romantische Lügenhaftigkeit»¹² spätexpressionistischer Utopien. Im Grotesken sollten gleichermaßen anziehende und abstoßende, lächerliche und tragische Komponenten wirksam werden. Hierzu Grosz: «Ich zeichnete und malte aus Widerspruch und versuchte durch meine Arbeiten, die Welt in ihrer ganzen Häßlichkeit, Krankheit und Verlogenheit darzustellen.»¹³

Häßlichkeit, Krankheit und Verlogenheit waren jedoch nicht so ohne weiteres einsehbar. Durch Verzerrung von Proportionen und Dimensionen, durch verfremdende Gegenüberstellung unterschiedlicher Bildebenen, durch das Prinzip der Montage, durch überraschende und verwirrende Koppelungen widersprüchlicher inhaltlicher und formaler Bezüge wiesen die Künstler sozial- und kulturkritisch auf Mißstände hin und versuchten Hintergründe und Zusammenhänge aufzudecken.

Eines der Hauptelemente des grotesken Gestaltungsprinzips war die unvereinbare Durchdringung der menschlichen Natur mit einer zweiten, von Technik und Kapital geprägten abstrakten Welt.

Das Tempo und die Massenbewegung der Großstadt durchsetzten ebenso wie Kino, Werbung und Illustrierte den organischen Fluß traditioneller Wahrnehmung mit Brüchen und Schocks. Diese zunehmende Veränderung der alltäglichen Wahrnehmung kam den Dadaisten und ihrer Arbeit mit Verzerrungen und Verfremdungen entgegen. Aus der Koppelung verschiedenartiger Bildebenen und der Lösung einzelner Teile aus ihrem Zusammenhang entstand das dadaistische Montageverfahren aus Foto-Reproduktionen, Schrift und aktuellen großstädtischen Materialien, das sich auch zu «Assemblagen» erweitern konnte.

Als wahrnehmungskritischer Prozeß wurde die Montage von den Dadaisten zu dem Zeitpunkt angewandt, als die Fotografie dazu benutzt wurde, die Aussage der Medien allein auf den Reiz und die Sensation des Bildes zu verkürzen.

Das groteske Gestaltungsprinzip stand also nicht nur inhaltlich im Widerspruch zur «alten» Gesellschaft, sondern es durchbrach auch ästhetische Normen und traditionelle Vorstellungen.

Weit gespannt waren die dadaistischen Darstellungsmittel des grotesken Montageverfahrens. Die bürgerliche Kultur und Gesellschaft sollte auf möglichst vielschichtige Weise getroffen werden.

Der Verleger Wieland Herzfelde, der um 1920 eine dadaistische Abteilung in seinem Malik-Verlag einrichtete, meinte:

«An sich ist jedes Erzeugnis dadaistisch, das unbeeinflußt, unbekümmert um öffentliche Instanzen und Wertbegriffe hergestellt wird, sofern das Darstellende illusionsfeindlich, aus dem Bedürfnis heraus arbeitet, die gegenwärtige Welt, die sich offenbar in Auflösung, in einer Metamorphose befindet, zersetzend weiterzutreiben.»¹⁴

So ist es nicht verwunderlich, daß aktionistische Aufführungen/Kundgebungen ebenso zum grotesken Gestaltungsverfahren Dadas gehörten wie jenes Werk «Deutschland ein Wintermärchen» (1917–19) von Grosz, das, in Öl gemalt und mit wenigen realen Zitaten versehen (Abb. 50), die satirische Tendenz des grotesken Gestaltungsprinzips repräsentierte.

Diesen Darstellungsverfahren lagen unterschiedliche Intentionen zugrunde. Während die grotesken Aktionen das Publikum weitgehend orientierungslos machten, es schockieren und verblüffen sollten, um es

zu einer neuen Standortfindung herauszufordern und zu aktivieren, wollte die grotesk-satirische Darstellung von Grosz politisch aufklären. Diese beiden Tendenzen des Grotesken werden im folgenden vorgestellt.

Die Berliner Dadaisten veranstalteten an ihren Abenden ein dissonantes Szenario aus Manifestationen des Wortes, aus Lärm, Bewegung, Tanz und Improvisationen. Die traditionellen Gattungsbegriffe der Kunst und Literatur wurden gesprengt und zu einem gesamt-künstlerischen experimentellen Sinnenspektakel erweitert. Am 2. Dezember 1919 schrieb der «Hannoversche Kurier» über einen Dada-Abend:

«Auf der Bühne erscheint ein Künstler nach dem andern, schreit ein paar Worte, wird unterbrochen, getadelt, gelobt, hinausgeworfen, zurückgeholt, verhöhnt, gepriesen. Über Kunst brüllen sie unzusammenhängende Sätze, über Politik, über Sitte. Das Publikum johlt und pfeift und trampelt und quietscht und steigt auf die schönen roten Samtsessel und will sein Eintrittsgeld zurück und stürmt auf die Bühne. Und aus diesem Lärm heraus schlagen Worte der Darstellenden an mein Ohr: «Wir sind unsere eigenen Gegner! Wir haben andere Glieder am Leibe. Wir dudeln, quietschen dada. Kunst gibt es nicht mehr. . . » Das absolute Unvermögen etwas zu sagen, ist der Expressionismus. «Meine Herren Spießer zeigen Sie ihre tätowierten Bäuche! Es ist uns piepe. . . » Das Folgende wird wieder erstickt von dem ohrenbetäubenden Johlen der Zuhörer. Immer mehr scharfe Protestrufe aus der Menge werden laut. Immer grobere Schmährufe antworten von der Bühne. Ich kann nicht mehr unterscheiden, von welcher Seite die einzelnen Grobheiten kommen. . . Die um das Inventar der Bühne besorgten Theaterdiener löschen das Licht. Der Vorhang fällt. Die Künstlerschar erscheint in Hemdsärmeln zwischen den entrüsteten Besuchern, schreiend, drohend, aufreizend, höhrend. Sie haben den Erfolg errungen, den sie wünschten. Sie wollen Tumult, wollen nichts als lächerlich machen, auflösen, zertrümmern.»¹⁵

Anarchisches Lachen bestimmte dieses Dada-Theater der Verneinung überlieferter ästhetischer Werte. Alles, was mit Geist, Kultur und Innerlichkeit zusammenhing, sollte, wie es Richard Huelsenbeck ausdrückte, auf diesen Abenden gegen angemessene Preise symbolisch «abgeschlachtet» werden.¹⁶ Der Dadaist wollte als letzter Impresario einer «morsch verwesenden Kultur»¹⁷ Europas auftreten, und er führte die gesellschaftliche Isolation des Künstlers als aggressiv-groteske Aktion auf. Der Skandal, in dem das bürgerliche Publikum zugleich abgestoßen und an-

gezogen wurde, sollte für das groteske Aufführungskonzept der einzig angemessene Erfolg sein.

Mit exzentrischer Beweglichkeit und Agilität übertrumpften die Dadaisten in diesen Inszenierungen den kulturellen Zusammenbruch – die «große Leere» (George Grosz), in die sie sich nach dem Krieg versetzt sahen; und sie werteten die Wurzellosigkeit in ein groteskes Rollenspiel um. Der Dadaist wurde der moderne Narr, der sein melancholisch-ironisches Spiel mit sich und der bürgerlichen Gesellschaft trieb. Grosz beispielsweise schlüpfte in die Rolle des haßerfüllten Klassenkämpfers, des «nonchalanten Aristokraten mit gepflegten Fingernägeln», des «Arztes Dr. William King Thomas»¹⁸, des sinnfrohen «Georges le bœuf»¹⁹ und des «traurigsten Menschen in Europa»²⁰.

Nicht nur das Programm der Manifestationen, sondern vor allem die Persönlichkeiten der Dadaisten bewirkten, daß diese Inszenierungen lebendig und provokativ zugleich wurden und sich in einem dynamischen Zusammenspiel aller Dadaisten steigerten. Mit amerikanischer Boxermiene und schwarzgeschminktem Gesicht habe Grosz in einer Art Negertanz mit den Köpfen der Zuschauer Fußball gespielt, vermerkte eine Zeitungskritik zum ersten Dada-Abend am 22. April 1918. Step tanzend rezitierte Grosz zudem seine lyrischen «Gesänge an die Welt»²¹; ein anderer Dadaist, Raoul Hausmann, verkündete zum inszenierten Wort: «Aktion! Aktion! Vorbei die Zeit der Dichtung auf geschwärztem Papier, diese individuelle Eitelkeit!»²²

Lautgedichte, Simultangedichte, Manifeste, Couplets, «Dschungel-songs»²³, Sketche, Publikumsbeschimpfungen, Lärm-Aktionen und Improvisationen verwandelten die Bühne in einen Ort ständig wechselnder, widersprüchlicher Handlungen. Die einzelne Szene gewann derart an Eigenleben, daß die Logik der Aussage oftmals schwand. Wenn etwas zu perfekt zu werden drohte, wurde die Inszenierung von den Dadaisten provokativ unterbrochen. Intonation, Rhythmus, Flüstern, Stammeln, Heulen, Kreischen wurden aktionistische Darstellungsmittel der Sprache. Wie eine solche Inszenierung von gesprochenem Wort und Schreien im Zusammenspiel von Grosz und Heartfield aussah, schilderte Hannah Höch, die einzige Frau in der Gruppe:

«Wenn George Grosz das Wort hatte, so gefiel er sich im Erzählen atemberaubender-erschwindelter Erlebnisse. Ich glaube, er versetzte sich dann in eine Seemannskneipe. Er hatte eine ganz persönliche Sprechtechnik für diesen Zweck entwickelt, indem er die Sätze immer abbrach

und den Faden an ganz anderer Stelle wieder aufnahm und weiterspann. Wenn man nun im Saal unruhig wurde – denn das verlief sich dann in einem unentwirrbaren Seemannsgarn, und man sich dieses Verfahren offenbar nicht länger gefallen lassen wollte, dann griff plötzlich John Heartfield ein, indem er einen markerschütternden Ton ausstieß – einen Urwaldschrei.»²⁴

Produktive Zerstörung lag diesen Inszenierungen zugrunde. Im Lautgedicht wurde die Sprache bis zum Vokal und Konsonanten demontiert – ein Protestakt in Anbetracht der Abstraktion der Sprache und dem Ausverkauf ihrer Begrifflichkeiten durch Propaganda und Journalismus. Im lautpoetischen Vortrag wurden diese Bausteine der Sprache wieder zu einem Ganzen zusammengefügt.

Bei der Inszenierung von Simultangedichten wurden von mehreren Sprechern gleichzeitig unterschiedliche Texte vorgetragen oder Lautabfolgen gemeinsam intoniert. Meist wurden die Simultangedichte noch lärmend begleitet mit Trommeln, mit Gongs, Kinderknarren, Holzklöppeln, Kuhglocken, Topfdeckeln, Okarinen und Schlüsseln. Hannah Höch wirkte einmal bei solch einem Lärm-Konzert mit:

«Es muß an einem der ersten Abende gewesen sein – es handelte sich um einen Simultan-Chorgesang aller Anwesenden mit infernalischem-bruitistischem Orchester. Nachmittags war eine kurze Probe des Werkes gewesen, abends ging es dann los. Der Initiator war Richard Huelsenbeck; der Dirigent und Manager war Jefim Golyscheff . . . jedenfalls holte er das Höchstmaß an Phon aus der etwa zehnköpfigen Mannschaft heraus. Mir war etwas bänglich bei diesem Debüt – ich hätte mich gern gedrückt, auch liebte ich Lärm zu keiner Zeit meines Lebens. Aber feige wollte ich auch nicht erscheinen, und so habe ich dann auch – was das Zeug, das Blechzeug halten wollte und mit Hingebung – drauflos gedroschen, wie es meine Aufgabe war. Als ich dann, an einem der späteren Abende, eine ähnliche Nummer – als Zuhörer erlebte, war ich erstaunt, daß, eine solche nur rhythmisch gesteuerte Ballung von Pfeifen, Stampfen, Blechschlagen, Kinderknarren, Gebimmel, Getrommel, Okarinageblus und Geschrei ein faszinierendes Ganzes bilden konnte.»²⁵

Auch in diesen Inszenierungen erkennen wir wieder das Prinzip Montage, mit nicht-zusammengehörigen Elementen zu einer dissonanten Mischung zu gelangen. Diese Mischung aus Simultangedicht und Lautkonzert wies nach Hugo Ball, dem Begründer Dadas in der Schweiz, auf den «Widerstreit der vox humana mit einer sie bedrohenden, verstrick-

kenden Welt, deren Takt und Geräuscheablauf unentrinnbar» war.²⁶ Daher stellten diese Simultangedichte auch einen grotesken Abgesang auf den Fortschrittsglauben des Bürgertums dar. Die bedrohliche technisch-mechanische Durchdringung des menschlichen Lebens thematisierten auch viele der bildkünstlerischen Montagen Dadas.

Schockieren und zerstörerische aktionistische Haltung waren nach Ansicht der Dadaisten nötig, um das verkrustete Bewußtsein des Publikums durch Skandale aufzusprennen. Die Zuschauer empörten sich besonders darüber, daß auf der Bühne nichts geschah, was erhebend war oder angenehm zerstreute. Die Dadaisten weigerten sich mit diesen grotesken Manifestationen, die sich bis ins Absurde auflösen konnten, ein Welttheater zu inszenieren, in dem jeder seinen Platz fand. Zu lange waren ihrer Meinung nach die Menschen mit Lügengebäuden verführt worden. Es war an der Zeit, diese in ein Nichts zusammenfallen zu lassen und die Zuschauer mit dem «Weltenunsinn» zu konfrontieren, um ihren Blick für die Realität auf ungewöhnlich provozierende Weise zu schärfen.

Diese Dada-Manifestationen hatten aber nur so lange eine schockierende Wirkung, solange sich das Publikum provoziert fühlte. Sobald es mit der Erwartung auf Skandal kam und sich auf den Tumult einstellte, wurde die groteske Wirkung der Manifestationen aufgehoben und auf sensationelle Unterhaltung reduziert. Deshalb konnten diese Manifestationen nur etwa zwei Jahre lang so große Skandale hervorrufen.

Das groteske aktionistische Montageprinzip manifestierte sich auch in der Konzeption der «Ersten Internationalen Dada-Messe»²⁷, die vom 30. Juli bis Ende August 1920 von der Galerie Dr. Otto Burchard in Berlin veranstaltet wurde. Die Ausstellung wurde zum Brennpunkt des Berliner Dadaismus und bündelte die aktionistischen Impulse der Bewegung in einem gesamt-künstlerischen Erlebnis-Raum. Mit der Inszenierung von 175 Werken, die der Katalog verzeichnet, und zehn zusätzlichen Werken bildete die Messe einen Höhepunkt der gemeinsamen Dada-Aktivitäten.

In zwei Zimmern der Galerie (Abb. 49) waren die Werke über-, unter-, neben-, ja verschiedentlich sogar aufeinander gehängt, so daß die Wände in große Montagen aufgelöst wurden. Die Wirkung der verwirrenden Vielfalt wurde nicht nur durch die simultane Fülle der Wände, sondern durch zahlreiche Materialien und ihre Kontraste, durch unterschiedliche Techniken, Größen, Rahmen und Ausführungen der Dada-Werke her-



49 DADA-Messe, Berlin. Foto. 1921

vorgerufen. Druckbögen, Buchumschläge, Aquarelle, Zeichnungen, Montagen, Zeitschriften, Titelblätter, Großfotos, Plakate, Reklameentwürfe, Assemblagen, Flugblätter, Dada-Kissen, Puppen und Dokumente der Lebenskunst, wie eine Nachtschzeichnung, ein Kochkunstpreis und ein Zeugnis verwandelten die Räume der Ausstellung in ein verwirrendes, groteskes Szenario. Schrift und Schriftzeilen hatten ein ebensolches Gewicht wie die Bildwerke und Montagen und schienen mit diesen zu konkurrieren, in diese vereinzelt einzudringen und wieder herauszutreten. Nicht nur die Wände, auch die Decke wurde genutzt. Von ihr hing die Protest erregende antimilitaristische Plastik «Der Preußische Erzengel» von John Heartfield und Rudolf Schlichter, eine ausgestopfte Puppe mit feldgrauer Uniform und Offizierskokarden, die durch eine Schweinskopfmassage an das «Front-Schwein» erinnerte.

Die Dada-Messe wurde zu einem finsternen Lach-Kabinett über den ruinösen Kulturuntergang. Der Kunstkritiker Adolf Behne schrieb:

«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 ist Dünkel, der Geist ist Brutalität und Herr das Militär... Alle schönen Farben und Formen sind heute Schwindel.» (Die Freiheit, 9. 7. 1920)

Folgen wir den Definitionen des Philosophen Odo Marquard zum Gesamtkunstwerk, dann trifft für die Dada-Messe und die Manifestationen zu, daß sie «direkte negative Gesamtkunstwerke»²⁸ darstellen. Sie zerstören zur Erschütterung der vorhandenen Gesellschaft alle etablierten Kunstarten durch einen grotesken Anti-Akt, um die politisch-revolutionäre Wirklichkeit zu gewinnen.

So werden Bildersturm, Revolte und revolutionäre Ansprüche deutlich im grotesken Montageverfahren der Manifestationen und der Dada-Messe.

Halten wir noch einmal Methoden und Prinzipien der Dada-Aktionen fest: In den Aufführungen wurden die unterschiedlichen Ebenen des Grotesken facettenreich gebündelt und verdichtet. Die Dadaisten nutzten Gestaltungsformen wie Verzerrung, Entstellung, Verfremdung und Übersteigerung der Realität. Diese Formen vermischten sich mit den unterschiedlichen psychologisch-philosophischen Komponenten des Grotesken – wie dem Lächerlichen, dem Makabren, dem Satirischen, dem Tragischen, Phantastischen und Possenhaften, auch mit dem Absurden. Durch Verbindung der verschiedenen Kunstgattungen und durch unterschiedliche Ausdruckshöhen wurde eine Art negatives Gesamtkunstwerk geschaffen; die gesamte künstlerische Überlieferung wurde in Frage gestellt. Ziel war ein neues Bewußtsein, das durchaus auch politisch und revolutionär verstanden wurde.

Wie dieses Ziel mit einem einzelnen Bild angestrebt wurde, werden wir im folgenden beschreiben.

Ein Hauptwerk der Dada-Messe, das in der Raumachse des «Preußischen Erzengels» hing, war «Deutschland ein Wintermärchen» (Abb. 50) von George Grosz (1917–19). Dieses Werk ist verschollen. Es ist anzunehmen, daß es als «entartete Kunst» (vgl. Kap. 21) vernichtet wurde.

Dem Werk kommt zentrale Bedeutung im Gesamtschaffen von Grosz

50 George Grosz: Deutschland ein Wintermärchen. Öl auf Leinwand und Collage. 1917–1919. Verschollen



zu, weil es sein satirisches Bildprogramm erstmals auf wenige einzelne Typen konzentriert. Der Künstler selbst schreibt über die damalige Bewegung und sein Bild:

«Die Bewegung, in die ich geraten, beeinflusste mich stark, daß ich alle Kunst, die sich nicht dem politischen Kampf als Waffe zur Verfügung stellte, für sinnlos hielt. Meine Kunst jedenfalls sollte Gewehr sein und Säbel; die Zeichenfedern erklärte ich für leere Strohhalme, solange sie nicht am Kampf für die Freiheit teilnahmen. Für welche Freiheit? Darüber dachte ich nicht weiter nach. Meine Stimmung setzte sich in ein großes, politisches Bild um. Ich nannte es (nach Heinrich Heine) «Deutschland, ein Wintermärchen». In der Mitte setzte ich den ewigen deutschen Bürger, dick und ängstlich, an ein leicht schwankendes Tischchen mit Zigarre und Morgenzeitung darauf. Unten stellte ich die drei Stützen der Gesellschaft dar: Militär, Kirche, Schule (Schulmeister mit schwarz-weiß-rotem Rohrstock). Der Bürger hielt sich krampfhaft an Messer und Gabel fest; die Welt schwankte um ihn; ein Matrose als Symbol der Revolution und eine Prostituierte vervollständigten mein damaliges Bild der Zeit.»²⁹

In der satirischen Darstellung von Repräsentanten der wilhelminischen Gesellschaft verkehrte Grosz die Leitbilder seiner Zeit, ihre «Heiligentypen»,³⁰ in Feindbilder. Die Repräsentanten von Militär, Kirche, Bildungsbürgertum und Kleinbürgertum, die in der Zeit an sich schon wie Zerrbilder auftraten, sollten, als Typen porträtiert, die Pervertierung des humanistisch-christlichen Weltbildes demonstrieren.

Das Typus-Porträt trug die charakteristischen Züge eines Standes, einer Schicht, einer gesellschaftlichen Gruppe. Die satirische Typisierung spiegelt das Bedürfnis von Grosz wider, den «Irrsinn der Zeit» analytisch zu durchdringen und hier erstmals sozialkritisch zu argumentieren. Diese «Stützen von Altar, Thron und Vaterland» gehörten seiner Meinung nach einer anachronistischen Gesellschaft an, die nach marxistischer Vorstellung reif zur Komödie war.

Der «ewige Bürger», als Soldat im Blickzentrum des hochformatigen Bildes, der evangelische Pfarrer, der General und der Bildungsbürger im unteren Drittel des Bildes werden aus dem schichtweise zusammenbrechenden, in Brauntönen gemalten Stadtchaos größtmäßig so isoliert, daß dieses als zweite, kleiner proportionierte Bildebene erscheint. Wie diese Darstellungen auf den aufgeklärten Zeitgenossen wirkten, beschreibt der Kunstkritiker Willi Wolfradt:

«Man kann diese engen, scheinheiligen, hyperbourgeois Galgenphysiognomien nicht vergessen. Sie legen sich erstickend auf die Erinnerung: dieser von tierischer Wut blakende Säbelphilister, dieser Kneipenwirt von einem Bildungsphilister, dieser heuchlerisch segnende Erlösungsphilister.»³¹

Die Figuren rücken mit ihrer schwarzen Bekleidung ganz nah an den unteren Bildrand und wirken so, in der Körpermitte abgeschnitten, wie Figuren aus dem Kasperletheater.

«Abscheu und Haß» stimulierten Grosz zu seinen grotesken Gestaltungsverfahren. Im Grotesken spürte der Betrachter den Willen zur Zerstörung, der sich bei Grosz mit der sachlich-reflektiven Tendenz mischte. Der wohlgenährte Soldat mit seinem runden Gesicht und einer grünen Uniform ist auf diese drei Philister durch die strenge Komposition einer figura pyramidale unverrückbar bezogen. Über die Nasenspitze der äußeren Figuren verlaufen die Linien der Komposition an den Oberarmen des Soldaten vorbei und schneiden sich in der Kirche. Der «figura pyramidale» ist noch eine kleinere durch die frontale Haltung des Generals eingezeichnet, die sich in der des Untertanen wiederholt. Während sich der monokelbewehrte General adliger Herkunft auf den Säbel stützt, stemmt seine barbarische Ausgabe das blutverschmierte Messer und die Gabel auf den Tisch.

Der strenge Kompositionsaufbau steht in einem Spannungsverhältnis zu den zusammenhanglos scheinenden Bildsplintern und dem richtungslosen Chaos der Stadt, jener «futuristischen Melange aus Bordell, Fabrik, guter Stube, Kirche und Kaserne», wie es Willi Wolfradt wahrnahm.³² Diese unbegrenzte, sich aufsplitternde Großstadtdarstellung Berlins erscheint unvereinbar mit dem anachronistisch wirkenden pyramidalen Aufbau. Scheinbar Unvereinbares wird gleichzeitig gezeigt; die Spannung zwischen Dynamik und Statik gehört zu den grotesken Darstellungsmitteln des Werkes. Von den Kunstkritikern würdigte vor allem Carl Einstein 1926 den grotesken Ansatz in Grosz' Darstellungen.

«Grotesk war das Groszsche Simultané, da es Gegensätzliches mit leidenschaftlicher Kühle zusammenwarf. Dies Simultané war Ergebnis ungemeiner Empfindsamkeit, die mit fliegendem Griff schmerzende Vielfältigkeit zusammenraffte. Ekel, Angst und Fremdheit, die den Zeichner zu überwältigen drohen, zwingen in kühleres Beobachten . . .»³³

Grosz parodierte mit der Pyramiden-Figur das Kompositionsschema von Weltgerichtsdarstellungen. An die Stelle des Weltenrichters setzte er den «ewigen Bürger». Der General unten in der Mitte erhielt die Rolle des preußischen Erzengels; der Bildungsbürger unten rechts mit schwarzen Scheuklappen, mit Goetheband und den monarchistischen schwarz-weiß-roten Fähnchen trat an die Stelle des Teufels; der abgehärmte evangelische Pfarrer unten links, dem das schlechte Gewissen anzusehen ist, spielt die Rolle des Erlöserengels mit segnendem Gestus.

Grosz hatte damals allen Grund, das Weltgericht als propagandistische Falle der preußischen Kriegstheologie zu verfremden: der Gesinnungsmilitarismus mißbrauchte das Weltgericht propagandistisch für seine imperialen Zwecke.

Nach wilhelminischer Kriegspropaganda vollstreckte nicht Gott das Weltgericht, sondern die Deutschen als Gottes Volk. Im Stil des Exerzierreglements brachte Kaiser Wilhelm II. schon 1903 knapp und drastisch das national-religiöse Empfinden eines großen Teils der deutschen Bürger auf einen Nenner. «Die Augen auf! Den Kopf in die Höhe! Den Blick nach oben, das Knie gebeugt vor dem großen Alliierten, der noch nie die Deutschen verlassen hat . . .»³⁴ Diese weltliche, vornehmlich vom deutschen Protestantismus geprägte Deutung der Geschichtsapokalypse gipfelte in dem Anspruch, daß eine Erlösung der Welt allein durch das «deutsche Wesen» vollzogen werden könne.

Das waren die zynischen Botschaften, die vom Militär, von der protestantischen Kirche und dem protestantisch geprägten preußischen Bildungsbürgertum dem kleinen Untertanen eingetrichtert wurden. Er sah sich selbst als Weltenrichter pseudoreligiös überhöht und fand in dem Leitsatz «Gott mit uns» eine Formel, die seine Kriegsgreuel ebenso rechtfertigte wie seinen Einsatz gegen die Spartakisten Anfang 1919. Die Kriegsmaschinerie wurde als «Emanation des Geistes» verherrlicht und das Heer als «Verkörperung des Volksgeistes».³⁵

Schon 1915 erkannte Grosz als Soldat wütend, wie die Religion im Interesse der Kriegsführung zur «entmarkten Mumie» versteinerte.³⁶ Er schrieb seinem Freund Robert Bell:

«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.?).»³⁷

Diese Bemerkung legt es nahe, in der satirischen Darstellung des kleinbürgerlichen Soldaten in «Deutschland ein Wintermärchen» einen zum Trottel zugerichteten Christus zu sehen, denn für Grosz war diese kriegstheologische Propaganda mit «Trotteltumreligion»³⁸ gleichzusetzen. In den zwanziger Jahren griff Grosz noch öfter die ideologische Verunstaltung Christi als satirisches gesellschaftskritisches Thema auf. Sie gipfelte 1928 in der Darstellung vom gekreuzigten Christus mit Gasmasken; Grosz verfremdete ihn als «Opfer unter dem Kommando».³⁹

Nicht nur für Grosz war diese «Trotteltumreligion» Anlaß kritischer Darstellung, sondern auch für die Dadaisten Hausmann, Mehring, Huelssenbeck und den Satiriker Tucholsky. Als ironischer Beitrag zu dem Gemälde «Deutschland ein Wintermärchen» liest sich beispielsweise Raoul Hausmanns Schnitt durch «August Leists Seele» in seinem 1920 veröffentlichten Satirenband «Hurrah! Hurrah! Hurrah!»:

«Der deutsche Gedanke in der Welt – das ist die Seele und darum muß am deutschen Wesen doch die Welt genesen. In Augusts Seele war alles drin . . . es war drin ein Lehnstuhl mit Blümchenmuster, . . . es war drin die leuchtende Schönheit der Einbände von Goethe-Schillers Werken; es war darin die Freude am edlen Sang und goldenen Biere und es war darin die unerschütterliche Gewißheit, daß Gott nur die Deutschen liebe, und unter diesen wieder neben dem Unteroffizier der Reserve August Leist den deutschen Kaiser und dann, natürlich, die Obrigkeit, die Polizei und die Kirche. Es war in seiner deutschen Seele der Geist der unerschütterlichen Ordnung verankert, die ihren Kram weiter macht, ob Granaten platzen, ob Menschen sterben, oder ob die Welt untergeht. Ja, halt – und natürlich der Haß auf alles Fremde, Ausländische, gegen alles, was das treudeutsche Glücksgemüte stört . . . Wahrheit, Ehrlichkeit, Ordnungsliebe und Respekt vor der Obrigkeit wohnen in eines Deutschen Seele . . . Der Deutsche will seine Ordnung, seinen Kaiser, seine Sonntagspredigt und seinen Lehnstuhl . . . Bürger, schützt euer Heim, euren Kaiser und eure Seele – Gott mit euch!!»⁴⁰

In dieser satirischen Darstellung stellte sich Hausmann scheinbar hinter die Denkweise von August Leist, um sie auf diese Weise um so deutlicher bloßzustellen. Dadurch zeigte er ebenso wie Grosz, daß der «ewige Bürger» mit seiner Untertänigkeit die Schuld am Kriege trug und seine

politische Einstellung eine anhaltende Bedrohung für die Demokratie der Weimarer Republik darstellte. Denn dieser gab sich auch noch nach dem Krieg Erlöser- und Erneuerungsphantasien einer «deutschen Weltvision» hin, die dann schließlich dem Nationalsozialismus den Boden bereitete.

Bei der Karikierung des «ewigen Bürgers» fällt auf, daß Grosz ihm die Züge gab, die in Beschreibungen des typischen Berliners aus der wilhelminischen Zeit auftraten. Zunächst galt dieser in dem sporenklirrenden, säbelrasselnden Deutschland nichts ohne Uniform. Soldat und Menschsein waren hier gleichbedeutend. Hören wir eine Charakterisierung aus dem Jahre 1906:

«Blockförmig und in geraden Linien gehauen, erschien der Berliner, mit großen Händen und Füßen. Er ist Unteroffizier bei einem Garde-Infanterie-Regiment gewesen und behält zur Erinnerung den aufgekämmten Schnurrbart, den glänzenden exakten Scheitel für den Rest seiner Tage. Der Kopf ist rund, regelmäßig... Die runden Backen sind rasiert.»⁴¹

In Berlin war es nicht zu übersehen, daß der Militarismus als das «Herzstück der deutschen Kultur»⁴² zur Schau gestellt wurde.

Doch Grosz beließ es nicht bei dieser Typisierung. Er bediente sich der grotesken Körpersprache, die Oben und Unten vertauschte – so gab er dem Kopf durch die Einbuchtung am Kinn etwas Pöbackig-Dümmliches. Auf diese Weise versuchte er das Provinzielle in diesem Soldaten aufzudecken, das immer schon ein Zeichen für konservatives nationalistisches Denken war. Dieser Untertan gehörte nicht zu den revolutionären Soldaten, die sich zu Kriegsende mit den Matrosen solidarisierten. Ängstlich schielt er zu jenem heraneilenden Matrosen in seiner Augenhöhe, in ihm offenbar eine soziale Bedrohung witternd.

Grosz versuchte durch die eigenartig starre Sitzhaltung des Soldaten zu zeigen, wie dieser krampfhaft Ruhe und Ordnung simulierte, obwohl alles um ihn herum schwankte. Selbst seine gute Stube links im Bild wurde vom Stadtchaos erfaßt: der Stuhl neben ihm, die Standuhr und die Vase auf dem kleinen Tischchen oberhalb davon. Offensichtlich war die Welt dieses «ewigen Bürgers» so lange noch nicht untergegangen, wie sich die Dinge auf seinem Tisch halten konnten. Auf diesem Privat-Altar im Zentrum nehmen wir die Götzen des Bürgertums wahr: gutes Essen, von dem nur noch ein abgenagter Knochen übrigblieb, weiter das Bier, den «Berliner Lokal-Anzeiger», die Zigarre. Ein Flugblatt «Arbeiter!

Soldaten!» ruft die Revolutionswirren vom November 1918 wach, und die Lebensmittelkarten erinnern an die große Hungersnot der Zeit. Doch dieser Bürger hat genug zu essen und stellt den Typus des Schiebers dar, wie er sich nach dem Krieg vielfach bereicherte. Mit dem Bier auf dem Tisch verband Grosz den deutschen Bierbauch, der für ihn das reaktionäre nationalistische «Deutschsein» verkörperte. Grosz kommentierte die pseudoreligiöse Haltung des Untertanen: «Man glaubt, was man mit bierüberfülltem und sauerkohlgeschwängertem Magen eben glauben kann.»⁴³

Gleichzeitig setzte Grosz die Häßlichkeit des Deutschen moralisierend ein, um seine Deformation an Geist und Seele zu entlarven. Zur Denkweise dieses Deutschen gehörte der «Berliner Lokal-Anzeiger», dessen Ausgabe vom 21. Dezember 1918 mit seiner Schlagzeile «Eine Republik Oberschlesien?» die nationalen Wogen hochschlagen ließ. Denn Oberschlesien, das reich an Bodenschätzen war, drohte nach dem Krieg durch Volksabstimmung Deutschland verlorenzugehen.

Dieses rechtsradikale Bündnis von Kleinbürgern, Militär, protestantischer Kirche und Bildungsbürgertum krönte Grosz durch die Kirche, die sich mit ihrer roten Farbgebung von den Braun-Tönen der Stadt abhebt. Deutlich wird sie auf die linke Seite vom Stadtchaos geschoben. Mit dem Ausblick auf die mondbeschienene Natur könnte diese Seite analog zu den Weltgerichtsdarstellungen als die himmlische gelten, während die Stadt die höllische einnimmt. Das kulturpessimistische Gedankengut der Zeit spielte die Provinz gegen den Sündenpfuhl der Stadt aus.

Auf der höllischen Seite der ineinanderstürzenden Bauten schläft auch der zusammengekauerte Hund, der in dem Zusammenhang als melancholische Erscheinung zu deuten ist und Unheil und Wahnsinn mit sich bringt. Zu ihm gehört der revolutionäre Matrose und der gebückt laufende Mann, der oberhalb vom Matrosen eine Schubkarre mit Sarg schiebt, eine Anspielung auf die Toten während der blutigen Niederschlagung des Spartakusaufstandes. Neben der sausen S-Bahn und einigen ameisenartig wirkenden Passanten erhebt sich düster der Gefängnishof und das Gefängnis, das vom Bildrand rechts überschritten wird. Zum oberen Bildrand hin staffeln sich Bürohäuser und Fabrik-schlote und die Silhouette einer Pickelhaube, die in diesem Stadtchaos auch als Dom zu deuten ist. Vor ihm schwebt zweideutig «Kaiser» auf einem Brikett. Diese Art Mischung von Dingen, Menschen und zweideutigen Anspielungen sind vom grotesken Montageprinzip Dadas geprägt.

Der Gegensatz Stadt-Land wirkt sich auch auf die Darstellung der Prostituierten aus, die offensichtlich fluchtartig die himmlische Seite verläßt. Auf gleicher Höhe und auch größenmäßig aufeinander bezogen, stellen die Hure und der Matrose die unruhige Dimension der Stadt dar – sie die triebhaft-chaotische und er die revolutionäre. Sie nehmen in der Komposition die Stelle ein, die Engel oder Maria und Johannes als Fürbitter in Weltgerichtsdarstellungen haben. Sie erweitern den pyramidalen Aufbau der Komposition.

In seiner Ausstellung in der Galerie von Garvens im Jahre 1922 datierte Grosz das Bild demonstrativ auf November 1918. Dies weist darauf hin, daß er mit dem Werk nicht nur die Kriegszeit verarbeitete, sondern auch den Beginn der Weimarer Republik unter der sozialdemokratisch geführten Regierung, in der Untertanen dieser Art und monarchietreue Kräfte weiterwirkten. Denn schon im gleichen Monat ging die Sozialdemokratie mit der Obersten Heeresleitung ein Bündnis ein, um die «Ausbreitung des terroristischen Bolschewismus in Deutschland zu verhindern», wie es im Protokoll hieß.⁴⁴

Dieses Bündnis bedeutete für die Berliner Dadaisten, wie für viele Linksintellektuelle, den Bankrott der ersten demokratischen Versuche dieser Republik.

Grosz ließ keinen Zweifel daran, daß sich sein Haß und Protest gegen diese Feindbilder richtete. Sein kämpferisch wirkendes Profil mit «galliger Miene»⁴⁵ tritt als Silhouette dort im Bild auf, wo sich auf religiösen Weltgerichtsdarstellungen oftmals sogenannte Stifterfiguren befinden.

Grosz hätte dieses Bild zu jener Zeit am liebsten als aufklärendes mahnendes Werk in Schulen gesehen, denn sein Kampf galt der anhaltenden politischen Gefahr von seiten des reaktionären Gegners. Die Revolutionsniederlage sollte klassenkämpferisch mit allen kulturellen Mitteln überwunden werden. In der satirischen Zeitschrift «Die Pleite», an der viele der Berliner Dadaisten mitarbeiteten, schrieb Carl Einstein im Januar 1919:

«Pleite glotzt euch an. Revolution wurde unterschlagen. Defraudanten der revolutionären Idee herrschen und betreiben die Sanierung des Spießers.»

Der Titel «Deutschland ein Wintermärchen» bezieht sich nicht nur auf die Wintermonate 1918/19, sondern übernimmt den Titel der Satire von Heinrich Heine aus dem Jahr 1844. Im Zentrum der Gesellschaftskritik dieser Satire stand die Übermacht der preußischen Staatsgewalt, die

Unterdrückung menschlicher, individueller und geistiger Freiheitsrechte und das «hölzern pedantische Volk» von Untertanen.

Noch immer das hölzern pedantische Volk,
Noch immer ein rechter Winkel
In jeder Bewegung, und im Gesicht
Der eingefrorene Dünkel.
Sie stelzen noch immer so steif herum,
So kerzengrade geschniegelt,
Als hätten sie verschluckt den Stock,
Womit sie einst geprügelt.⁴⁶

Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Heines düstere Prognose für Deutschland:

Was ich gesehen, verrate ich nicht
Ich habe zu schweigen versprochen.
Erlaubt ist mir zu sagen kaum
O Gott! Was ich gerochen! ---
Entsetzlich waren die Düfte, o Gott
Die sich nachher erhuben;
Es war, als fegte man den Mist
Aus sechsunddreißig Gruben . . .⁴⁷

Noch 1933 verwandte Heartfield das Bildzitat des protestantischen Geistlichen. In der Fotomontage des Monatsblattes Mai für einen Arbeiterkalender der KPD wollte er damit zeigen, wie sehr der deutsche Untertan mit seiner militaristischen Gesinnung dem Faschismus entgegenkam. Hier hieß es zu dem scheinheiligen Geistlichen:

«Je frommer der Mensch ist, desto mehr glaubt er; je mehr er glaubt, desto weniger weiß er; je weniger er weiß, desto dümmer ist er; je dümmer er ist, desto leichter wird er regiert.»⁴⁸

Wie hieß es doch im Nationalsozialismus: «Der Deutsche begreift die soldatische Disziplin nicht als Aufgabe . . ., sondern als Hingabe seiner Persönlichkeit . . . Er entfaltet sich in einem Prozeß, der für andere Vergewaltigung bedeutet . . . Daher ist seine Beziehung zur Uniform eine fruchtbare.»⁴⁹

Vergleichen wir abschließend die dadaistischen Aktionen mit dem Bild von Grosz: Die grotesken Aktionen sollten das Publikum verunsichern, es schockieren und verblüffen, um es zu einer neuen Standortfindung zu provozieren und zu aktivieren. Grosz hingegen wollte mit seiner grotesk-satirischen Darstellung politisch aufklären.

Während die Aktionen die Verunsicherung und das Negative so stark betonten, daß gelegentlich neben dem Satirischen, dem Lächerlichen, dem Tragischen, dem Phantastischen auch das Absurde zur Wirkung kam, ist bei «Deutschland ein Wintermärchen» der sozialkritische Bezug so deutlich, daß man nicht nur erkennt, wogegen sich die Kritik richtet, sondern auch den Standpunkt erschließen kann, von dem aus kritisiert wird.

Das groteske Gestaltungsprinzip geht also von den akzeptierten Normen aus und enttäuscht die Erwartungen des Betrachters durch Verfremdung, Verzerrung, Übertreibung und Umkehrung. Die Groteskwirkung schockiert deshalb so nachhaltig, weil der Erwartungshorizont im Werk selbst zerstört wird. Anziehende und abstoßende Wirkung charakterisieren das groteske Gestaltungsprinzip. In einer Art Lach-Arbeit werden die angstausslösenden Katastrophen und die gesellschaftlichen wie kulturellen Probleme auf Distanz gebracht und nicht als unabänderlich hingenommen. Es liegt dem grotesken Gestaltungsprinzip eine Bejahung zugrunde, welche die lebenserneuernden Kräfte aus Kultur, Politik und Gesellschaft wachrütteln und erstarrte Bewußtseinszustände aufsprengen möchte.

Anmerkungen

- 1 Erwin Piscator: *Das Politische Theater* (1929), Berlin 1968, S. 9.
- 2 George Grosz: *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben, von ihm selbst erzählt*, Reinbek 1974, S. 101.
- 3 George Grosz, Wieland Herzfelde: *Die Kunst ist in Gefahr*, Berlin 1925, S. 24.
- 4 George Grosz: *Blutiger Karneval 1915/16*, Umdrucklithographie, in: Alexander Dücker (Hg.): *George Grosz. Das druckgraphische Werk*, Berlin 1979, S. 40.
- 5 George Grosz: *Briefe 1913–1959*, hg. von Herbert Knust, Hamburg 1979, S. 32.
- 6 George Grosz: *Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza 1917/18*, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart.

- 7 Vgl. Hanne Bergius: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989.
- 8 George Grosz: *Druckbogen zum «Dadaco»*, 1919/20.
- 9 Grosz (Anm. 5), S. 54.
- 10 Zur Definition des Grotesken: Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, München 1961; Christian W. Thomsen: *Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 1974; *Das Groteske in der Dichtung*, hg. von Otto F. Best, Darmstadt 1980.
- 11 Grosz/Herzfelde (Anm. 3), S. 22.
- 12 Raoul Hausmann: *Der deutsche Spießler ärgert sich. Manifest*, in: Bergius (Anm. 7), S. 120.
- 13 Grosz/Herzfelde (Anm. 3), S. 21.
- 14 Wieland Herzfelde: *Einleitung zum Katalog der «Ersten Internationalen Dada-Messe»*, Berlin 1920, S. 2.
- 15 E. Neuhahn: *dada-Matinee*, in: *Hannoverscher Kurier*, 2. 12. 1919.
- 16 Richard Huelsenbeck: *En avant dada. Die Geschichte des Dadaismus*, Hannover, Leipzig 1920, S. 35.
- 17 Grosz (Anm. 5), S. 47.
- 18 Grosz (Anm. 5), S. 31.
- 20 George Grosz: *Gesang an die Welt*, in: *George Grosz: Paß auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918*, hg. von Wieland Herzfelde und Hans Marquardt, Leipzig 1981, S. 16.
- 21 Vgl. Grosz (Anm. 20).
- 22 Raoul Hausmann: *Am Anfang war dada*, hg. von Karl Riha und Günter Kämpf, Gießen 1980, S. 16.
- 23 George Grosz, Walter Mehring: *berliner Dschungelsongs*, in: *Programm zur großen Soiree dada am 15. bzw. 24. Mai 1919*, Abb.: Hanne Bergius (Anm. 7), S. 340.
- 24 Hannah Höch: *Erinnerungen an DADA. Ein Vortrag, 1966*, in: *Ausstellungskatalog: Hannah Höch 1889–1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde*, Berlin 1989, S. 204.
- 25 *Ausstellungskatalog Höch* (Anm. 24), S. 205.
- 26 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 80.
- 27 Vgl. *Rekonstruktion der «Ersten Internationalen Dada-Messe»*, in: *Ausstellungskatalog: Stationen der Moderne*, Berlin 1988/89, S. 156 ff.
- 28 Odo Marquard: *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem*, in: *Ausstellungskatalog: Der Hang zum Gesamtkunstwerk*, Aarau, Frankfurt a. M. 1983, S. 45.
- 29 Grosz (Anm. 2), S. 116.
- 30 Willi Wolfradt: *George Grosz. Junge Kunst*, Bd. 21, Leipzig 1921, S. 12.
- 31 Wolfradt (Anm. 30), S. 12.
- 32 Wolfradt (Anm. 30), S. 12.

- 33 Carl Einstein: George Grosz, in: Carl Einstein: Gesammelte Werke, Bd. 2, 1919–1928, hg. von Marion Schmid, Henriette Beese, Jens Kwasny, Berlin 1981, S. 333.
- 34 Wilhelm II., zitiert nach: Eberhard Roters: Weltgeist, wo bist du? Monismus, Pantheismus, Individualismus, in: Ausstellungskatalog: Berlin um 1900, Berlin 1984, S. 375.
- 35 Vgl. Klaus Vondung (Hg.): Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen, Göttingen 1976 (Kap. Deutsche Apokalypse 1914), S. 167.
- 36 Grosz (Anm. 5), S. 31.
- 37 Grosz (Anm. 5), S. 31.
- 38 Grosz (Anm. 5), S. 44.
- 39 Vgl. Konrad Hofmann: Das Bild als Kritik, in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, hg. von Werner Busch, München, Zürich 1987, Bd. II, S. 509.
- 40 Raoul Hausmann: Ja, so sind die Deutschen nun mal, in: Raoul Hausmann: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, Bd. 1, hg. von Michael Erlhoff, München 1982, S. 132 f.
- 41 Der Berliner, zitiert nach Roters (Anm. 34), S. 57.
- 42 Emil Obermann: Soldaten, Bürger, Militaristen. Militär und Demokratie in Deutschland, Stuttgart 1958, S. 223 (Kapitel Gesinnungsmilitarismus).
- 43 Grosz (Anm. 5), S. 45.
- 44 Obermann (Anm. 42), S. 237.
- 45 Wolfradt (Anm. 30), S. 12.
- 46 Heinrich Heine: Deutschland, ein Wintermärchen (1844), in: Sämtliche Schriften, Bd. IV, München 1971, S. 581.
- 47 Heine (Anm. 46), S. 639.
- 48 Eckhard Siepmann: Montage. John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung, Berlin 1977, S. 116.
- 49 Obermann (Anm. 42), S. 228 f.

Literatur

1. Einführende Literatur

- Ausstellungskatalog: Tendenzen der zwanziger Jahre, Berlin 1977
- BERGIUS, Hanne: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1989

2. Weiterführende Literatur

- JÜRGENS-KIRCHHOFF, Annegret: Technik und Tendenz der Montage in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Gießen 1978

3. Spezielle Literatur

- FISCHER, Lothar: George Grosz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1976
- GROSZ, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben, von ihm selbst erzählt (1955), Reinbek 1974
- SCHNEEDE, Uwe M. (Hg.): George Grosz. Leben und Werk. Mit Beiträgen von Georg Bussmann und Marina Schneede-Sczesny, Stuttgart 1975
- THEISSING, Heinrich: George Grosz. Die Morde und das Groteske, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hg. von Justus Müller-Hofstede und Werner Spies, Berlin 1981, S. 269 f.