

# PAINTER & PASTER – GEORGE GROSZ

»... steifen Hut im Genick«

(Berlin 26. 7. 1893 –  
6. 7. 1959 Berlin)

»Ich zum Beispiel war der ›Propagandada‹, was zwischen dem Namen und dem kleingedruckten Satz ›Wie denke ich morgen?‹ auf meiner Visitenkarte stand. Ich hatte Parolen zu erfinden, die der guten Sache des Dadaismus nützen sollten. Etwa: ›Dada ist da‹, oder ›Dada siegt‹ oder ›Dada, Dada über alles!‹ Wir druckten diese Parolen auf kleine Zettel, und bald waren Schaufenster, Kaffeehaustische, Haustüren und dergleichen in ganz Berlin damit bepflanzt. Es war wirklich besorgniserregend. Die ›B.Z. am Mittag‹ brachte einen ganzen Artikel über die dadaistische Gefahr. Treppauf, treppab, rechts und links, oben und unten klebten wir unsere Zettel. Wenn der Kellner bei Kempinski, damals das Stammlokal der wohlhabenderen Dadaisten, den Tisch abräumte, nahm er unsere verrückten Parolen auf leeren Tellern und Flaschen und auf den Havannazigarrenkisten mit. Selbst auf seinen wehenden Rockschoßen las man oft: ›Dada, tritt mich in den Steiß, das hab' ich gerne!‹.«<sup>1</sup>

Als Propagandamarschall oder Propagandada ging Grosz souverän-ironisch durch diese Bewegung hindurch, ohne sich auf das Dada-Schlagwort zu fixieren oder es zu mystifizieren. Dada gehörte zu seiner grotesken und satirischen Gesellschaftssicht. Grosz gab dem Berliner Dadaismus durch sein schon während des Krieges ausgeprägtes »zynisch-vertieftes-leidvolles Denken«,<sup>2</sup> den Impuls, die fremd gewordene Welt als groteske zu bejahen. Mit seinem dandyistischen Vermögen, den Haß auf die Gesellschaft in Pose und Spiel umsetzen zu können, bereicherte er auch Dada Berlins Manifestationen. Als eine prä-dadaistische Selbstinszenierung erscheint daher schon jener Auftritt von Grosz im Atelier von Ludwig Meidner im Jahre 1915. Er präsentierte sich den am Krieg verzweifelnden Künstlern kühl und sachlich-zynisch als Kaufmann aus Holland, der mit der Absicht auftrat, aus dem Krieg ein Geschäft zu machen. Er plane, das ›Haus Vaterland‹, einen Vergnügungspalast, zu erwerben und dort Kriegskrüppel Granatsplitter von Schlachtfeldern bemalen und mit Zierbuchstaben versehen zu lassen, die sich zu propagandistischen Phrasen zusammensetzten wie »Aus großer Zeit«,

»Jeder Schuß ein Ruß«, »Der Gott, der Eisen wachsen ließ«. Diese Granatsplitter nun sollten als Souvenir des Krieges verkauft werden.<sup>3</sup> Zu diesem ironischen Spiel mit der Kriegswirklichkeit gehörte auch der Entschluß, den eigenen Namen als Protest gegen die England-Politik der deutschen Regierung und aus Zuneigung zur amerikanischen Kultur zu anglisieren – aus Georg Ehrenfried Groß wurde George Grosz; der Name erschien erstmals 1916 im Septemberheft der ›Neuen Jugend‹ (Nr. 9).

Kein Berliner Dadaist begriff so früh den großstädtischen ›Sarkasmus‹, die ›Freiheit‹ und den Skeptizismus der Metropole; keiner sonst hatte diese ›Eigenschaften‹ schon vor und während des Krieges als Elemente eines kritischen Realismus erprobt. Zunächst faszinierte Grosz nicht nur die Brüder Herzfelde, die bald ihre expressionistischen Werke in Frage stellten, sondern auch Raoul Hausmann, der ihm im Mai/Juni 1917 erstmals begegnete. »Das ist einer, der sein Herz nicht auf der Zunge trägt«, schrieb er an Hannah Höch, »fabelhaft ironisch, er quatscht *scheinbar*, legt aber die anderen entlarvend rein. Er ist ruhig, sicher und kann schweigen. Er wird wohl noch was.«<sup>5</sup>

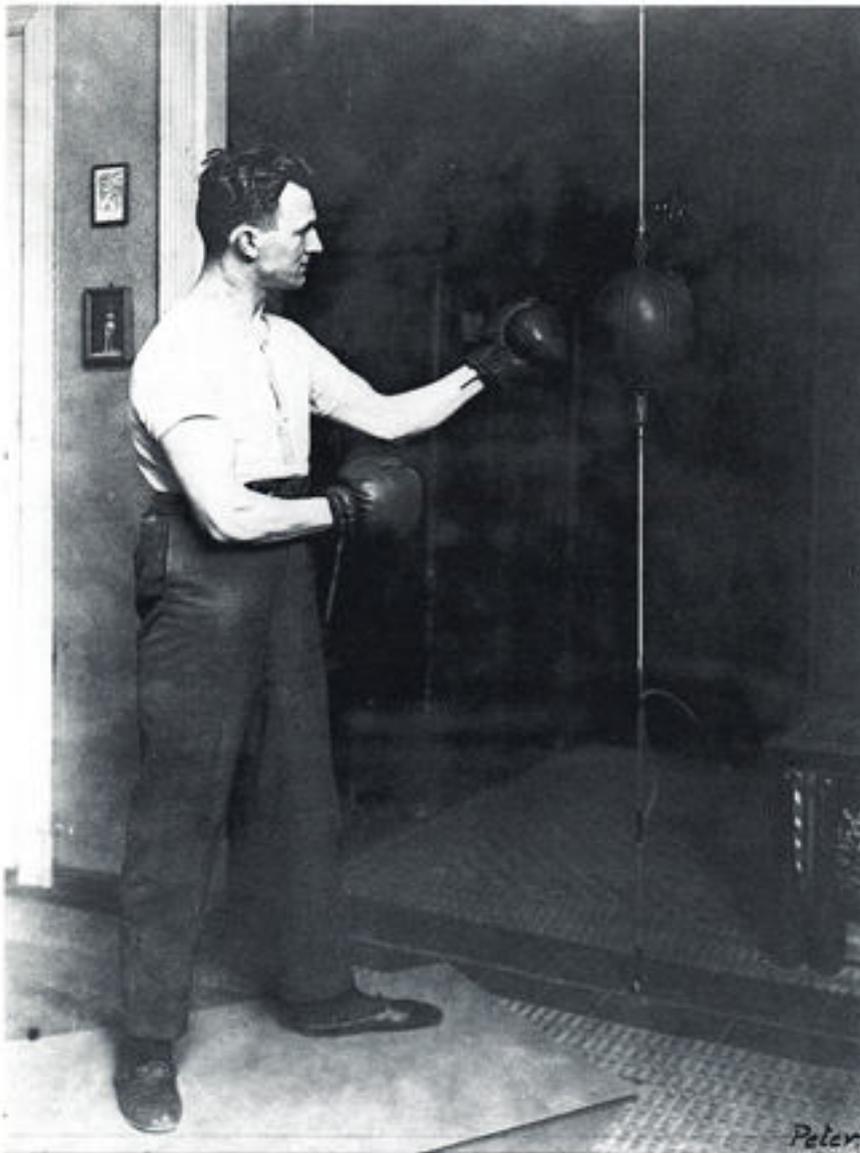
Noch 1918 war Grosz von Dada wenig beeindruckt. Zögernd und zweifelnd nahm er dieses ›Phänomen‹ wahr. In seinen Briefen an Otto Schmalhausen erwähnte er Dada zunächst nicht, obwohl er schon am ersten Dada-Abend, am 12. April 1918, teilgenommen und hier mit seinem Vortrag der ›Syncopations‹ großes Aufsehen erregt hatte. Zehn Tage später fing er jedoch im dadaistischen Sinne in einem Brief an, programmatisch »Unkunst« von »Kunscht« zu unterscheiden und sich entschlossen zum »Widersinn des Daseins« zu bekennen: »Schreie in die Welt: endgültigste Bejahung!!!! Disziplin! Elastizität gesteigert! – frühmorgens vom Fingernagel – Reinigen bis zur aufrechten Haltung im Kreuz, hörste! Brutalität! Klarheit, die wehtut! Zum Einschlafen gib'ts genügend Musiken! Daher diese Gesänge der Amerikaner, wie spitze Widerhaken immer wieder ins Gehirn hakend (man kann von Unkunst sprechen – bitte! ich habe überhaupt mit der Kunscht nichts Intimes...«<sup>6</sup> Schon in der ›Neuen Jugend‹-Wochenaus-



Heartfield: Inserat, aus:  
›Jedermann sein eigener  
Fußball‹, Febr. 1919;  
rechte Seite: Grosz, 1920.



PROPAGANDADA



gabe von 1917 führte Grosz den symbolischen »Kinn- und Herzgrubenhieb« gegen die traditionelle Kultur der Ateliers und Salons ein.

Grosz' Affront gegen die akademische Kunst zum »Einschlafen« und »Dösen« hing unmittelbar mit seiner Sehnsucht, ja Sucht nach Leben zusammen. Es ging ihm um ein totales Sinnenerlebnis, in dem Kunst und Leben nicht mehr voneinander zu trennen waren. Die Sinneslust und Kraft des Steptänzers setzte sich in seiner Feder und seinen Pinselstrichen fort. »Die Apachentänze im Futuristenkeller«,<sup>7</sup> die von der ersten Dada-Soirée ausgelöst und als »turbulente Querschnitte durch Aprilnachts« erlebt wurden, entfachten in Grosz Leinwandvisionen und -schlachten: »bönn'sch o bläkkberri's, die ganze Nacht auf dem Atelierfußboden gestepptanzt – riesige Farbenberge und Leinwandwüsten-Ströme von Leinöl und Kopal-Zinnober!!!! Zinnober, lieber Oz!«<sup>8</sup>

Grosz hielt trotz dieser lebendigen Abende der Dada-Gruppe, von denen er im übrigen als einziger Dadaist berichtete, zunächst Distanz. Skeptisch äußerte er sich über Dada in einem Brief an Schmalhausen vom 9. Juli 1918: »Über *dadaheft* wenig neues, junge unreife Burschen, stark hysterisch, psychopathisch – besten Falls reinster Bluff – im übrigen ungefähr dieselben Ansichten wie Du. Erklären läßt sich da nichts weiter, selbst von meiner Seite nicht. Du hast ja selbst gesehen und dankend abgelehnt – ist natürlich längst wieder in den Orkus gesunken – außerdem vom Generalkommando beschlagnahmt.«<sup>9</sup> Grosz war also für Dada zunächst nicht initiativ. Erst im Jahre 1919, als die Dadaisten Hausmann, Huelsenbeck, Baader begannen, den Club Dada durch Soireen zu beleben, gewann auch er wieder Interesse. Er nahm bei den Dada-Manifestationen eine bedeutende Rolle als Tänzer von »Negergigues«, als Rezitator seiner »Gesänge«, als Parodist und Publikumsbeschimpfer, als Erzähler endloser, verwirrender Geschichten und Initiator von Sketchen ein (vgl. Dada-Manifestationen).

Jedoch war Grosz auch schon 1918 Dada mehr verpflichtet, als er zugeben wollte. Der materialkünstlerische Impuls wirkte sich auf seine Werke aus. Der Zeitungsausschnitt »Eine Republik für Oberschlesien« für das Gemälde »Deutschland ein Wintermärchen« (1918/19) ist wohl das erste dokumentarische Zitat, das Grosz in eines seiner Werke einklebte. Es entstammt dem



Grosz am punching ball, 1919/20;

Grosz: Briefumschlag, adressiert an Hausmann, 13. 12. 1921;

rechte Seite: Grosz: Selbstporträt, aus der Korrespondenz mit Neven DuMont, um 1923.







Linke Seite: Hausmann: Der Kunstreporter, 1919; Grosz: Brief an Otto Schmalhausen, 26. 4. 1918; diese Seite: Grosz: Studio und Wohnung in der Nassauischen Straße Nr. 4, Jan. 1920; Grosz: Werbung zu »Der blutige Ernst«, 1919.



»Der Abenteurer« (1918) wurde zur dadaistischen Integrationsfigur seiner Widersprüche und Facetten. Die Tatsache, daß Widersprüche erst das einheitstiftende Moment von Dadas schöpferisch-ironischer Indifferenz ausmachten, prägten auch Grosz' künstlerische Identität, die sonst an ihren Unvereinbarkeiten zerbrochen wäre. Denn den schwankenden Boden unter den Füßen balancierend zu meistern, das war auch sein dadaistisches Kunststück.

Er hatte nicht nur gegensätzliche geistige und emotionale Dispositionen, von denen Intellektualität und Lebensgier, Realismus und Romantik, Ohnmacht und Vitalität, Melancholie und Ironie, Lebensangst und Kampfesmut, Aggression und Einsamkeit seine künstlerische Gratwanderung bestimmten; auch unterschiedliche gesellschaftliche Identifikationen prägten ihn, der den reichen Kapitalisten und den Arbeitslosen, den Krüppel und die Prostituierte, den General und den verfolgten Proletarier in sich wahrnahm. In diesen divergierenden Rollen schien er seine existentielle Betroffenheit, seine Selbstentfremdung und seine Entfremdung von der Gesellschaft bewältigen zu wollen.

Gehen wir diesen Splittern, den einzelnen Facetten des Groszschen Ichs nach und verfolgen wir, wie selbst seine radikale Gesellschaftskritik und seine bilderstürmerische Kunstrevolte auf ihn fixiert blieben, dann erscheint uns diese Selbstinszenierung als ein Versuch, im Zeichen der Extreme das Ich noch als einheitstiftendes Moment wahrzunehmen. Grosz' lyrische

Gedichte und Gesänge offenbaren das deutlich. Seine Grundhaltung hat er im »Gesang an die Welt«, den er wahrscheinlich auf dem ersten Dada-Abend 1918 mit Steptanzeinlagen rezitierte, dargelegt:

Ach knallige Welt, du Lunapark  
Du seliges Abnormitätenkabinett,  
Paß auf! Hier kommt Grosz  
Der traurigste Mensch in Europa  
»Ein Phänomen an Trauer«,  
Steifen Hut im Genick,  
kein schlapper Hund!!!!  
Niggersongs im Schädel  
Bunt wie Hyazinthenfelder,  
Oder turbulente D-Züge,  
Über rasselnde Brücken knatternd –  
Ragtimetänzer  
Am Staketenzaun wartend mit der Menge  
auf Rob. E. Lee

Horido!

Beim Bart des Oberlehrers Wotan –  
Nachmittags verbrämte Kloaken,  
Überpinselte Fäulnis,  
Parfümierter Gestank –  
Grosz witterts.

Parbleu! Hier riecht's nach gebratenen  
Kindern...<sup>11</sup>

Diese unterkühlte, pessimistisch-melancholische Sicht auf eine untergehende, durch technische Betriebsamkeit »turbulent« wirkende, simultan in ihren widersprüchlichen Bildern erscheinende Welt teilte Grosz mit den Dadaisten.

Die Kehrseite des dandyistischen Rollenspiels zeigte Grosz in den Gedichten, Bildern und Briefen an seine Freunde – die Lebensangst, melancholische Ohnmacht und bodenlose Ernüchterung. In seinen Bildern erschien die Großstadt als Folie derartiger psychischer Zustände und Bedrängnisse. In der Darstellung von Untergängen verarbeitete er seit 1915 den Schock des Krieges, in den er zunächst als Freiwilliger eingetreten war. Mit den Künstlern am »Ausgang der angstträumenden mittelalterlichen Welt«,<sup>12</sup> mit Boschs und Brueghels Todestriumphen, fühlte sich Grosz verbunden. Da er die Gewalt und Zerstörung des Krieges nicht mehr rational und ursächlich erfassen konnte, sah er sich und die Masse Mensch, die er erstmals als Movens der Geschichte begriff, einem »Pandaemonium«<sup>13</sup> von zerstörerischen Trieben ausgesetzt, das sein Vertrauen in die Welt und in sich selbst erschütterte.

GEORGE GROSZ

Manchmal spielen bunte Tränen  
In seinen äschernen Augen.

Aber immer begegnen ihm  
Totenwagen,  
Die verscheuchen seine Libellen.

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

Seine Schrift regnet,  
Seine Zeichnung: Trüber  
Buchstabe.

Wie lange im Fluß gelegen  
Blähen seine Menschen sich auf,

Mysteriöse Verlorene mit  
Quabbenmäulern  
Und verfaulten Seelen.

Fünf träumende Totenfahrer  
Sind seine silbernen Finger

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

Der Held aus dem Lederstrumpf,  
Mit dem Indianerstamm auf Duzfuß.

Sonst haßt er alle Menschen,  
Sie bringen ihm Unglück.

Aber Georg Groß liebt sein  
Mißgeschick  
Wie einen anhänglichen Feind.

Und seine Traurigkeit ist dynosisch,  
Schwarzer Champagner seine  
Klage.

Kein Mensch weiß, wo er herkam,  
Ich weiß, wo er landet.

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

*Else Lasker-Schüler*

»Ich bin grenzenlos einsam«, schrieb er im September 1915, »d. h. bin allein mit meinen Doppelgängern, fantomatischen Figuren.«<sup>14</sup>

Die Ahnung von dem überwältigenden Subversiv-Triebmächtigen seiner Epoche kündigte sich dem Jugendlichen bereits in trivialer Form in Hintertreppenromanen, in Jahrmaktspanoramen, in Kolportageliteratur und der Lektüre von Edgar Allan Poe und Hanns Heinz Ewers an. Auch Abenteuerhefte und Detektivgeschichten stimulierten seine Neugier auf eine andere Welt des »Schaurig-Schönen«<sup>15</sup> und des Abgründig-Gruseligen. Diese jugendliche Faszination angesichts des »Seltsamen, Geheimnisvollen, oft bewußt Verrückten« war es, die im Künstler den »Sinn für die Darstellung von Zeitlichem, von Wirklichkeiten dieser Welt«<sup>16</sup> weckte.

Unter den fantomatischen Gestalten, die sein Ich bestimmten, erkannte Grosz den abgründig-handelnden Menschen. »Wieviele Menschen wohnen denn in uns? Einer oben, einer in der Mitte, einer im Keller? Vielleicht auch einer gefesselt irgendwo in einem verriegelten Kabinett?«, fragte er.<sup>17</sup> Als »zweiten unterbewußten Menschen«<sup>18</sup> entdeckte er in sich einen gewissen »Dr. William King Thomas«, der ein bekannter Lustmörder gewesen sein soll. Unter diesem Pseudonym zeichnete Grosz 1916 »Sexmord in der Ackerstrasse« / »Jonk the Killer«. Im »Führer durch die Kriminal-Schau«, der sich im Grosz-Archiv (Akademie der Künste, Berlin) befindet, wird dieser King als gescheiterte Existenz aufgeführt, als Massenmörder, der einen Versicherungsbetrug beging, indem er eine große Schiffsexplosion herbeiführte, bei der Hunderte von Menschen getötet wurden. Sein Leben beendete William King Thomas durch Selbstmord.

Aggression, die selbst wieder auf den empörten und rebellierenden Künstler zurückfallen konnte, erfuhr Grosz und machte ihn zum ohnmächtig-wütenden Einzelgänger, der die Welt »verhext«<sup>19</sup> fand. Grosz projizierte das im Krieg erfahrene übermächtig chaotische, gewalttätige Treiben auf den Lustmord.<sup>20</sup> Hier vermochte er ein Gewaltverhältnis wie unter einer Lupe vergrößert wahrzunehmen und zu erfassen. Die Pandaemonie dieses »Hexensabbaths« sah er in der Prostituierten verkörpert. In ihren Bann gezogen, von Ängsten erfaßt, reagierte der Lustmörder in den Darstellungen von Grosz wie eine Marionette. Grosz sublimierte das gewalttätige Trauma

des planetaren Lustmordens im ersten Weltkrieg in vielen grotesken Darstellungen, u. a. auch in einer fotografischen Szene mit seiner Frau, in der er ihr mit dem Messer auflauerte.

Dem einsam leidenden Melancholiker und dem vom »Trübsinnswahn« 1917 in der Nervenheilanstalt Verfolgten, der von zerstückelten Leibern, von Tod und Verwesung umgeben war, trat der Trotz des Kämpfers und zugleich die Romantik des Träumenden entgegen, der sich nach den warmen Küsten Südamerikas sehnte.

Sein Kampfesmut war von viel »Haß« und »Gift« gegen die Gesellschaft getränkt. Seine Kunst brauchte Grosz als eine »Art Ventil«, »ein Ventil, das den angestauten heißen Dampf entweichen ließ«. Die Feder und der Stift wurden von Grosz zu politischen »Waffen« deklariert, zu »Säbel« und »Gewehr«.<sup>21</sup> In seiner Montage »Dadamerika« (1920) klebte er ein Foto von sich auf die Klinge des Messers. Er war selbst das Messer, das den kranken Körper der Stadt und der Gesellschaft zerlegte und die Vivisektion des gesellschaftlichen Artefaktes vollzog, Gewalt und Defigurationen aufdeckend und Längsschnitte durch die phrasenhaft verklumpten Gehirne seiner Zeitgenossen legend. Er entblöhte seine bürgerlichen Zeitgenossen in seinen Bildern und zeigte ihre Körper als groteske Bürde, an denen Deformation der Seele und des Geistes als Häßlichkeit und Dickleibigkeit auftraten. Grosz war ein moralisch und politisch kämpfender Ästhet. Die Schärfe seiner Pamphlete unterstützte das Kämpferische und Sezierende seiner Zeichnungen. Hier sei vor allem das bilderstürmerische linksradikale Pamphlet »Der Kunstlump«,<sup>22</sup> das Grosz zusammen mit John Heartfield im »Gegner« und in der »Aktion« 1920 veröffentlichte, erwähnt, weiterhin seine Pamphlete, die seinen revolutionären Standpunkt reflektieren: »Statt einer Biographie«,<sup>23</sup> »Zu meinen neuen Bildern«,<sup>24</sup> »Der Mensch ist nicht gut – sondern ein Vieh«,<sup>25</sup> »Abwicklung«,<sup>26</sup> und »Die Kunst ist in Gefahr«,<sup>27</sup> das er mit Wieland Herzfelde herausgab.

In Zusammenarbeit mit John Heartfield schuf Grosz viele Dada-Montagen und prägte mit seinen Karikaturen und Bildern nicht nur die politisch-kritische Zeitschrift »Jedermann sein eigener Fußball«,<sup>28</sup> Er arbeitete mit Heartfield auch an Filmprojekten und gründete 1919 mit ihm den »Grosz-Heartfield concern«, für den sie »Kunst-Eil-Aufträge« annahmen, die sie »in

Lasker-Schüler: George Grosz, aus: »Neue Jugend«, H. 8, Aug. 1916;  
Grosz: Selbstporträt für Charlie Chaplin, 1919;  
Grosz: Mit Pinsel und Schere, 1922;  
Grosz: Niggertanz, aus: »Schall und Rauch«, H. 3, Febr. 1920.



SCHALL UND RAUCH



GEORGE GROSZ Higgerrr...

GEORGE GROSZ

MIT  
PINSEL  
UND  
SCHERE

7 MATERIALISATIONEN

jeder Art – expressionistisch, dadaistisch, futuristisch, metamechanisch – ausführten. Im Malik-Verlag erschienen ›Die Erste Grosz-Mappe‹ (1917), ›Kleine Grosz-Mappe‹ (1917), ›Gott mit uns – Politische Mappe‹ (1920), ›Das Gesicht der herrschenden Klasse‹ (1921), ›Im Schatten‹ (1921) und eine Übersicht seiner dadaistischen Arbeiten: ›Mit Pinsel und Schere. 7 Materialisationen‹ (1922). Besonders diese Mappe verdeutlicht die Spanne der dadaistischen Materialkunst von Grosz. ›Der blutige Ernst‹,<sup>29</sup> den er zusammen mit Carl Einstein herausgab, und ›Die Pleite‹,<sup>30</sup> in der seine sozialkritischen Zeichnungen erschienen, waren für ihn bedeutende publizistische Möglichkeiten. Zusammen mit Hausmann und Heartfield gab Grosz ›Der Dada‹ (Nr. 3) heraus und veranstaltete die ›Erste Internationale Dada-Messe‹ (1920), an der er mit seinen Werken den größten künstlerischen Anteil hatte. Seine Grafikmappe ›Gott mit uns‹ veranlaßte u. a. die Reichswehr zu einem Prozeß wegen ›Gotteslästerung und Schädigung der Moral‹. Zu gerichtlichen Auseinandersetzungen sollte es im Laufe der zwanziger Jahre noch öfter kommen.

Grosz war der einzige Künstler unter den Dadaisten, der trotz seiner bissigen Kritik Erfolg hatte. Zunächst von Elise Lasker-Schüler<sup>31</sup> und Theodor Däubler<sup>32</sup> 1916 ›entdeckt‹, hatte er schon im April 1920 in München in der ›Galerie Neue Kunst‹ von Hans Goltz<sup>33</sup> eine bedeutende Einzelausstellung und in Hannover 1922 eine bei der Galerie von Garvens.<sup>34</sup> Grosz stellte nie in der ›Sturm-Galerie‹ von Herwarth Walden aus – wie alle Dadaisten verachtete er ihn wegen der Kommerzialisierung des Expressionismus und seiner konservativen politischen Haltung. 1922 setzte sich Mynona/Salomo Friedlaender umfassend mit Grosz' Werken auseinander (vgl. Salomo Friedlaender).<sup>35</sup>

Das Profil von Grosz mit dem vorgeschobenen energischen Unterkiefer, den kämpferisch zusammengezogenen Brauen über der geraden Nase, mit dem glatten zurückgekämmten Haar, beispielsweise im ›Selbstporträt für Charlie Chaplin‹ (1919), demonstrierte seinen Zorn und zugleich seinen Mut, in dem apokalyptisch-städtischen Chaos, das von Gewalt und Todesnähe gezeichnet war, detektivisch nach den Spuren von Schuldigen zu suchen. Grosz, der sich oft wie sein Jugendidol Sherlock Holmes als Meisterdetektiv mit Pfeife und Reisemütze darstellte, eig-

GEORGE GROSZ

Grosz-Berlin S.W.  
Belle Alliancestr. 47 III

BERLIN, den 25/ Januar  
1921

Lieber Joseph!

Vielen Dank für Deinen Brief!  
Wollen wir doch nächste Woche  
zusammenkommen mit John - (wegen  
wie nächsten Dienstag Nachmittag.  
Baader ist typisch gelandet - im  
Marmoraal - ein Brief, der noch  
nicht mal einen Prall arrangieren  
kann / wo soll er's auch herhaben -  
vielleicht aus seiner Schneiderwerkstatt?)  
John & ich waren nicht auf dem  
Juden-Prakt. / wir haben auch „Juden“  
wie als so reines Amüsierinstrument  
angesehen - z. B. zufällig 1898 gemacht.  
Grüßen Homer hoch und sei nicht  
so betäubt.

GROSZ/HEARTFIELD KONZERN



Audrei mein Gedächtnis, bitte wo zu mich.  
Zu den Vork. am Freitag

Dein  
Old Shatterhand

John Heartfield

trage dich nach den mir per  
Liedbrüder

1921

nete sich einen ebenso komplexen wie selektierend-nüchternen Realismus an.

Diese Haltung ließ den detektivisch Wahrnehmenden auch zu einer Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse um 1919 vordringen. Grosz wurde zum Kämpfer für die ‚Freiheit‘ – im speziellen für die Befreiung des Proletariats. Und obgleich er sich entschieden dazu bekannte, gab er doch retrospektiv auch zu, daß er in Wirklichkeit alle Rollen gespielt hatte, die er zeichnete. Er war »der reiche, fressende, Champagner trinkende, vom Schicksal begünstigte Mensch ebenso wie der, der draussen im strömenden Regen die Hand aufhielt. Ich zerfiel gleichsam in zwei Teile. Mit anderen Worten: Ich nahm am Leben teil.«<sup>36</sup>

Erstaunen rief Grosz bei seinen Freunden hervor, wenn der klassenkämpferische Maler, der am 31. Dezember 1918 mit Heartfield und Herzfelde in die KPD eintrat, mit aristokratischen Attitüden spielte. Grosz war seit 1915 auch der »nonchalante Aristokrat mit den gepflegten Fingernägeln, darauf bedacht, nur sich zu kultivieren, mit einem Wort: der aparte aristokratische Individualist«;<sup>37</sup> als »Ritter von Thorn«, als »Lord Edward Halton Dixon«, als »Graf Diagnoso« grüßte er den Freund Otto Schmalhausen in seinen Briefen, wobei sich sein Atelier in Südende 1917/18 in die »Villa Erika«, »Villa Irene« oder »Villa Agathée / Sanatorium für Halsleiden« verwandelte. »Ja, er war ganz und gar ein Herr«, beobachtete auch Wieland Herzfelde. »Wie aus einer Modezeitschrift ausgeschnitten sah er aus... Das aschblonde Haar war tadellos geschnitten, der Scheitel so scharf wie die Bügelfalte seines leicht übers Knie hochgezogenen Beinkleides... Das rötliche Gesicht mit dem scharfen Profil und den blauen, mißtrauischen Augen hätte einem deutschen Offizier gehören können. Und doch... Kein Zweifel: diesem dezent grauen, stäubchenfreien Anzug, der etwas eng am muskulösen Körper saß, diesem zu einem kleinen Knoten fest zusammengezogenen Seidenschlips auf dem gestärkten Hemd, diesen schwarzblauen, fast durchsichtigen Socken, die sich über den deutlich zur Schau gestellten Fesseln spannten, den neuen, allzu reich mit Lochornamenten verzierten dicksohligen schwarzen Halbschuhen – kein Zweifel, all diesen Dingen gehörte die tiefe Liebe des Mannes, und um keinen Preis hätte er sie gegen welche Uniform auch immer eingetauscht.«<sup>38</sup>

»Ich entsinne mich genau«, schrieb Huelsenbeck zum aristokratischen Spiel von Grosz, »wie er mit mir eines Tages von dem großartigen Snobismus des englischen Zeichners Beardsley sprach, seinen vielen Anzügen, Schuhen und Schlipsen und dem Diener, der ihm die Farben und die Zeichenstifte nachtrug. Das war das Ideal für einen Mann, der zu gleicher Zeit mit dem Proletariat liebäugelte und bereit war, die politischen Folgen auf sich zu nehmen.«<sup>39</sup>

Dem Aristokraten in Grosz war der Kosmopolit und Ästhet verwandt, der die plumphen Sinnenfreuden des Bürgertums verachtete und der vom Eros und vom Lebensgenuß, möglichst in Amerika, träumte. Denn eine neue Welt schien der Kosmopolit Grosz eher in Amerika zu vermuten als der klassenkämpferische Genosse Grosz in Rußland. Wurde er schon 1922 bei einem Besuch Rußlands gründlich enttäuscht, so ließ die Desillusionierung seines Amerika-traumes länger auf sich warten. Sie traf ihn aber tiefer und existentieller.

In dieser Mischung aus asketischem Klassenkämpfer, analytisch Wahrnehmendem und sinnenfrohem, kampfesmutigem »George le boeuf«, der »saufröh« war, noch einmal mit dem Leben davongekommen zu sein,<sup>40</sup> war er im Club Dada der Mittelpunkt im Kreis der »Groszisten«, zu dem Heartfield, Herzfelde, Mehring und zeitweilig auch Huelsenbeck gehörten.



Grosz: Brief an Hausmann, 25. 1. 1921;  
Grosz: Spartakus vor Gericht – Wer ist bezahlt?, aus: »Die Pleite«, Jg. 1, Nr. 1, 1919.

# EVA GROSZ

(Berlin 25. 3. 1896 –  
31. 7. 1960 Berlin)

Als Daum oder Maud wurde Eva Grosz in der Dada-Bewegung bekannt. In der Zeichnung ›An Eva, meine Freundin‹ (1918)<sup>1</sup> setzte Grosz seiner Liebe zu ihr ein Denkmal. Ihre weichen, weiblichen Körperkonturen heben sich von den geraden, stakkatohaft gezeichneten Linien des zusammenbrechenden städtischen Chaos ab, in dessen Dickicht sich kleiner dargestellte Liebesbegegnungen abspielen. Grosz porträtierte sich selbst unterhalb von Eva als Flaneur mit Melone, dessen Proportionen auf die von Eva bezogen sind. Innen und Außen durchdringen sich in diesem städtischen Chaos ebenso wie sexuelle Wunschphantasien und Realität.

Eva war – nach Walter Mehrings Beobachtungen – »das Idealmodell« von Grosz' »pausenlos wütenden künstlerischen, alkoholischen, erotischen Exzessen«: »Wo immer er die weibliche Figur in ihrer üppigen Vollendung anbringen wollte, in seinen Aktstudien, der Rubens- und Boucher-Manier, in seinen sadistisch-antimilitaristischen Karikaturen des ›Gesichtes der herrschenden Klasse‹, in seinen grellbunt-obszönen Aquarellen der Spießbürgerorgien, in seinen gotteslästerlichen ›Ecce homo‹-Höllenvisionen: Überall, irgendwo erschien ihm leibhaftig Eva. Kaum ein anderer bildender Künstler hat so monoman, so behext seine Geliebte, die eigene Frau bis zur Erschöpfung in allen ersinnlichen Stellungen abgezeichnet, nach der Natur entblößt und an die Leinwand gemalt...«<sup>2</sup>

Dadaistisch inszenierten George und Eva Grosz auch ihre Liebesbeziehung in den Rollen vom Maler und seinem Modell oder in jenen vom Lustmörder und seinem Objekt. Als grotesken Gegensatz zwischen Eros und Tod stellte Grosz ihr Verhältnis in der Montage zu ihrer Hochzeit dar: ›Daum-marries her pedantic automaton ›George‹ in May 1920. John Heartfield is very glad of it. (Meta-Mech. constr. nach Prof. R. Hausmann).« Anstatt jedoch diesen Gegensatz zu dämonisieren, wie es noch um die Jahrhundertwende geschah, projizierte ihn Grosz in die alltägliche Situation der Ehe. Hier trat seine Frau als die Verruchte, die Wollüstige auf, die – im Gegensatz zu ihren bedrohlichen Vorgängerinnen – verunsichert den Mann anschaut. Der ›Tod‹ selbst erscheint in Gestalt einer mechanischen

Junggesellenmaschine, als der vom Krieg und der Gesellschaft zugerichtete, empfindungslos funktionierende Untertan. Herzfelde interpretierte diese Montage als kritische Darstellung der bürgerlichen Ehe im Katalog der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹: »... Grosz heiratet! Für ihn ist aber die Heirat nicht etwa nur ein persönliches, sondern in erster Linie ein soziales Geschehen. Gewissermaßen ein Zugeständnis an die Gesellschaft, die einem Maschinerismus gleicht, der unfehlbar den Mann zu ihrem Bestandteil, zu einer kleinen Maschine im großen Räderwerk macht, so daß die Ehe eigentlich ein Abrücken von der Braut zu Gunsten der Allgemeinheit bedeutet. Gleichzeitig ein Abrücken von Erotik und Sexualität. Anders bei der Frau. Für sie stellt die Ehe alles auf den Kopf. Ist das Symbol des jungen Mädchens eine nackte Gestalt, die mit der Hand oder mit irgendeinem Zipfel die Scham verhüllt, so ist in der Ehe diese Verleugnung des sexuellen Bedürfnisses nun aufgehoben, ja sie wird sogar betont. Doch wie ein Schatten fällt es zwischen Mann und Weib von der ersten Stunde ihres Getrautenseins an, daß im Augenblick, da die Frau all ihre geheime Lust laut werden, ihren Körper lüften darf, – der Mann sich anderen nüchtern-pedantisch rechnerischen Aufgaben zuwendet. Sie ist fast bestürzt und betastet nur scheu den Kopf des Gatten wie einen gefährlichen Apparat. Gleichzeitig stellt Grosz auf diesem Bilde dar, wie die Ehe die Menschen einkapselt, so daß die Mitwelt eigentlich nur noch durchs Fenster weiter besteht und das Bild des Weibes, das der Mann, ursprünglich im Mittelpunkt seiner Vorstellung, bis in den letzten Winkel des Bewußtseins verdrängt wird.«<sup>3</sup>

Den Verlust von erotischer Erfüllung und Nähe, den Grosz 1916 als melancholisch-einsamer »Liebeskranker«<sup>4</sup> durchlitt, diagnostizierte er im Laufe der Jahre als groteskes Produkt der zwischenmenschlichen Entfremdung, das die bürgerlichen Bedingungen der Gesellschaft selbst – auf der einen Seite die Ehe, auf der anderen die Prostitution – hervorbrachten. Auch in die aufgeputzten schwülen Szenen des Berliner Nachtlebens projizierte Grosz Bilder seiner Frau. »Maud« wird deutlich mit einem weiblichen Akt in einer weiteren



Steinplatz  
1 3 7 3 8  
Atelier  
*Eva Peter*  
Mode und Kunstgewerbe  
Berlin W  
Kurfürstendamm  
2 3 9

Grosz: »Daum« Marries her pedantic automaton »George« in May 1920. John Heartfield is very glad of it. (Met.-mech. Constr. nach Prof. R. Hausmann), 1920; Eva Peter: Werbung, aus: ›Der Blutige Ernst‹, 1919; rechte Seite: George und Eva Grosz, um 1920.



DAUM / MAUD





Linke Seite: Eva als Modell von  
 Grosz, um 1920;  
 diese Seite: Grosz: Tragi-  
 grotesken des Wieland  
 Herzfelde, 1919;  
 Eva als Modell, um 1920;  
 Grosz: An Eva, meine  
 Freundin, 1918.



The dance of to day

28. Mai 1922

Stadtdarstellung – „den Tragigrotesken Wieland Herzfeldes“ – assoziiert.<sup>5</sup> Über sein Verhältnis zu Frauen schrieb Grosz in seinem Brief an Otto Schmalhausen im März 1918: „Unter uns: ich scheiße auf die Tiefe von Frauen, meistens verbinden sie damit ein häßliches Überwiegen männlicher Eigenarten, Eckigkeit und Schenkellosigkeit; ich denke wie Kerr (der Kritiker) ›Jeist hab ick alleene.‹“<sup>6</sup>

In der »fast... rein körperlichen Liebe« von George sah Eva Grosz 1918 »den wunden Punkt« ihrer Beziehung: »George, der mich *rein sinnlich* liebt, nur meine Schenkel oder meinen Mund oder sonst was; ich, die ich mich dadurch erniedrigt, entweiht fühle... sowie ich mich ihm gebe, kann ich machen, was ich will, ist er der zärtlichste, liebevollste Mensch; sonst quält er mich zu Tode, nörgelt an mir rum, beleidigt mich, obwohl oft unbewußt, wo er kann... Ich erinnere mich an Reden in Herzfeldes Gegenwart, mit denen er mich so lange quälte, bis ich heulend rausstürzte... es gibt eben nur Haussen oder gänzliche Niederlagen in unserer Liebe, eine Harmonie, wie ich sie mir träume, nur in den seltensten Fällen. Und trotzdem oder grade deshalb lieb ich ihn, und bin mit Recht stolz darauf, zwei Jahre seine Freundin gewesen zu sein.«<sup>7</sup>

Aufschlußreich für Grosz' Verhältnis zu seiner Frau ist auch eine montierte Postkarte an die Galerie von Garvens, bei der er im April 1922 ausstellte.<sup>8</sup> Darauf infantilisierte er Eva, indem er auf ihr Gesicht einen übergroßen Kinderkopf klebte. Im Februar 1918 wählte Eva Grosz für einen Faschingsball selbst ein Kostüm, in dem sie als ›amerikanisches baby‹ auftrat: »in knallroter, langer echter Matrosenbluse, ganz kurzem, groß-kariertem Rock, flachen Halbschuhen mit Wadenstrümpfen, riesengroßer roter Schleife im Haar, roten Bäckchen, Teddy oder Jumbo unter dem Arm.«<sup>9</sup>

Eva Grosz war keine ›kämpferische‹ Frau. Obwohl sie, ebenso wie Hannah Höch, bei Orlik in der Kunstgewerbeschule studiert hatte und eine ›begabte‹ Malerin war, gab sie nach ihrer Heirat ihre künstlerische Tätigkeit auf. Von 1917–20 betrieb sie ein Atelier für Mode und Kunstgewerbe am Kurfürstendamm 239, für das sie in ›Der blutige Ernst‹<sup>10</sup> (1919) noch unter ihrem Mädchennamen Eva Peter warb. Orlik unterstützte sie in ihren Anfängen wohlwollend. »Er schenkte uns bereits viele schöne Stofflicker«, so Eva in einem Brief an Otto

Schmalhausen vom 24. 1. 1918, »eine Pritzelpuppe, versprach mir eine japanische Matte für unseren Laden und guten chinesischen Tee, außerdem bestellte er bei mir zwei Kissen und machte Propaganda für mich.«<sup>11</sup> Für die ›Erste Internationale Dada-Messe‹ entwarf Maud E. Grosz »die ersten dadaistischen Kissen der Welt«:<sup>12</sup> ›Das Waisenkind‹ und ›Mr. Curtis reist‹. Nach Aussagen von Lotte Schmalhausen, ihrer Schwester, hatten diese Kissen einen schwarzen Lacklederüberzug.

Grosz: Montierte Postkarte an H. v. Garvens, 27. 5. 1922