

Dieter K. Gessner

Avantgarde und Kunstmarkt

Der Zeichner George Grosz in der Weimarer Republik

Im Folgenden wird bei Verzicht auf das gängige Stereotyp »engagierte Kunst« der Versuch unternommen, am Beispiel des zeichnerischen Werks des Avantgardisten George Grosz die Gründe für den kommerziellen Erfolg avantgardistischer Kunst in der Weimarer Republik aufzuzeigen. Unsere Arbeitshypothese dabei ist die mit einem Blick auf den zeitgenössischen Kunstmarkt kritisch hinterfragte, von der Grosz-Forschung unisono vorgetragene These vom »verhängnisvollen« Auseinanderfallen von Werk und Person des George Grosz.

I. DER »GESPALTENE« GROSZ – EINE ANHALTENDE DISKUSSION

Erfolg und Popularität oder das Dilemma des avantgardistischen Zeichners George Grosz

George Grosz ist der Jüngste (Jg. 1893) in einer Reihe bedeutender Zeichner, deren Wirken in vielfältigen Formen und auf unterschiedlichem Niveau – von der nachimpressionistischen Künstlerzeichnung über die Presse- und Buch-Illustration bis hin zur Werbe- und Gebrauchsgrafik – in eine Zeit fällt, in der die Zeichenkunst in Deutschland Hochkonjunktur hatte. Neben Grosz sind dies Heinrich Zille (Jg. 1858), Käthe Kollwitz (Jg. 1867), Alfred Kubin (Jg. 1877) und Paul Klee (Jg. 1879). Obwohl alle Zeitgenossen der Weimarer Republik waren, verweisen Zilles Milieu-Typen, Käthe Kollwitz' naturalistisch-expressive Menschendarstellung oder Alfred Kubins Dämonen weniger auf deren kulturelle Stimmung als auf die der wilhelminischen Epoche. Sie sind für ihre Zeit geradezu unmodern, denn ihnen allen fehlt der »Weimarer Touch«. Lediglich Klees minimalistisch-esoterische¹ und Grosz' provokant-satirische Zeichenkunst verraten etwas von dem spirituellen und politischen Weimarer Zeitgeist, jenem ambivalenten modernen Lebensgefühl dieser Jahre. Beide Avantgardisten, Klee wie Grosz, waren auf dem Kunstmarkt außerordentlich erfolgreich. Wie ist das zu erklären?² Auch nach einem Blick in die umfassende

1 Zum Verhältnis von avantgardistischem Künstler und Kunstmarkt im Falle von Paul Klee vgl. *Stefan Frey/Wolfgang Kersten*, Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim, in: *Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger*. 1937. Europa vor dem 2. Weltkrieg, Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf, Düsseldorf 1987, S. 65–91.

2 Das zeichnerische Werk von Grosz ist dokumentiert bei *Lothar Lang*, George Grosz-Bibliographie, in: *Marginalien*. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie 1968, H. 30, sowie bei *Wieland Herzfelde*, *Der Malik-Verlag*. 1916–1947, Ausstellungskatalog, hrsg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin/Weimar 1966; *Alexander Diickers*, *George Grosz*. Das druckgraphische Werk, Frankfurt am Main/Berlin etc. 1979; *Der Sozialsatiriker George Grosz*. Bücher und Schriften aus der Sammlung Dr. Kurt Hirche, Bonn-Bad Godesberg, Ausstellungskatalog des Städtischen Kunstmuseums Bonn im Haus an der Redoute, 9. Juli–22. August 1982, Bonn 1982. Zuletzt *Kjeld Bülow*, *George Grosz*. A Bibliography and Other Checklists, Kopenhagen 1993. Zu Paul Klee: *Frey/Kersten*, Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim, S. 65–75, und *Eberhard W. Kornfeld*, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Berlin 2005.

Literatur zu Grosz fällt eine Antwort schwer.³ Dafür lassen sich zwei Gründe finden: Bis heute ist unsere Kenntnis des Weimarer Kunstmarkts bruchstückhaft⁴, und die Beziehung von Gesellschaft, Politik und Kunst ist – meidet man das Label »engagierte Kunst« – nach wie vor vieldeutig.⁵ Der Streit um Grosz beginnt in Weimar und findet einen ersten Ab schluss in der mit großem propagandistischem Aufwand von den Nationalsozialisten veran stalteten Ausstellung »Entartete Kunst« (1937), in der Grosz als Künstler der »Anar chie und Kulturzersetzung« klassifiziert und in »Acht und Bann« getan wurde.⁶ Nach 1945 war die Wiederentdeckung des seit 1932 in den USA lebenden Zeichners vielfältig beein trächtigt. Daran trug vor allem anderen die Erneuerung eines trotz der Popularität des Künstlers bereits in den Weimarer Jahren formulierten Vorbehalts Schuld. Die Kunstkritik hatte bei dem »Sozialsatiriker« Grosz ein irritierendes Auseinanderfallen von Person und Werk diagnostiziert und wertete dies als Symptom eines Verfalls seiner avantgardis tischen Kunst. Diese nach 1945 durch führende Kunsthistoriker der DDR wie Wolfgang Hütt⁷, Hans Hesse⁸ und Lothar Lang⁹ erneuerten Vorbehalte wurden in unterschiedlichen Graden Bestandteil der Grosz-Literatur der Bundesrepublik. Danach war Grosz eine ge spaltene Persönlichkeit, ein »Gebrochener«, sein Werk »doppelbödig«. Dankbar griff man das von Grosz selbst begonnene Verwirrspiel hinsichtlich seiner Persönlichkeit auf, die Aufspaltung seiner Existenz in verschiedene Personen (Grosz; Graf Ehrenfried; der Arzt William King Thomas).¹⁰

Der wohl bekannteste westdeutsche Grosz-Forscher, Uwe M. Schneede, konstatierte eine »Unförmigkeit« des Werks und eine missliche »Verarbeitung trivialen Bildgutes«. Misanthropische Neigungen hätten zudem die Bekenntnisse seiner »außerkünstlerischen

-
- 3 Eine Zusammenstellung der wichtigsten Literatur bei: George Grosz. Berlin – New York, Aus stellungskatalog der Nationalgalerie Berlin, hrsg. v. *Peter-Klaus Schuster*, Düsseldorf 1995. Hier besonders die Beiträge: *Roland März*, Metropolis – Krawall der Irren. Der apokalyptische Grosz der Kriegsjahre 1914 bis 1918, in: ebd., S. 122–131; *Alexander Dückers*, Der Zeichner George Grosz, in: ebd., S. 157–165; *Beth Irwin Lewis*, Grosz und Weimar – eine problemati sche Identität, in: ebd., S. 175–181.
 - 4 Außer der Arbeit von *Angelika Enderlein*, Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat. Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin 2006, gibt es keine Untersuchung über den Kunstmarkt der Weimarer Republik. Es steht zu erwarten, dass im Rahmen der seit einigen Jahren in Gang kommenden Provenienzforschung weitere Ergebnisse erzielt werden.
 - 5 *Dieter Gessner*, Kulturgeschichte contra Zeitgeschichte. Ein Literaturbericht, in: HZ Bd. 265, 1997, S. 395–407.
 - 6 Franz Roh dokumentiert die in deutschen Museen 1933 entfernten Werke von George Grosz. Dies sind 15 Handzeichnungen, 19 Druckgrafiken, sechs Lithografien, ein Aquarell und vier Gemälde. Vgl. *Franz Roh*, »Entartete« Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 90ff.
 - 7 Nachdem Hütt 1969 Grosz in den Orkus antisozialistischer Kunst geschickt hatte: *Wolfgang Hütt*, Deutsche Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts, Berlin 1969, S. 208, sucht er in der Neuauflage seines Werks, Anschluss an die inzwischen geänderte Bewertung der groszschen Kunst zu gewinnen. Vgl. die Ausgabe aus dem Jahr 1986, S. 352.
 - 8 Die Autorität des Autors besteht unter anderem auch darin, dass er sehr früh Zugang zu dem amerikanischen Nachlass von Grosz erhält. *Hans Hess*, George Grosz, New York 1974 (dt. Dresden 1982). Der Einfluss von Hess' Grosz-Interpretation weist weit in die Reihen der westdeutschen und englischen Grosz-Forschung hinein (Richard Cork).
 - 9 In *Lothar Lang* (Hrsg.), George Grosz, Berlin 1979, S. 130, wird auf eine Charakteristik von Grosz durch Alfred Durus zurückgegriffen. Vgl. *Alfred Durus* (d.i. *Alfred Kemenyi*), in: Die Rote Fahne, 17.2.1928.
 - 10 Grosz an Robert Bell, September 1915, in: *George Grosz*, Briefe 1913–1959, hrsg. v. *Herbert Knust*, Reinbek 1979, S. 30–32, hier: S. 31.

Vorstellungen« begünstigt und eine »schwankende Qualität« des Satirikers erzeugt.¹¹ Bei dem problematischen Vergleich des groszschen Werks mit dem Wirken seines zeitweiligen Weggefährten John Heartfield wuchsen sich solche Vorbehalte zur Fundamentalkritik aus, für die feststand, »daß Grosz als politischer Karikaturist eine Dialektik der Bildsprache, der es nicht um Tatsachen-, sondern vor allem auch Erkenntnisvermittlung ging, nicht gelang«. ¹² Mit solchen ästhetischen Urteilen ging die Kritik an den politischen Wendungen von Grosz einher.¹³

Die große Grosz-Werkausstellung im Jahr 1995 hat das Klischee von der »problematischen Identität« des Künstlers mit der Weimarer Zeit erneuert, ohne jedoch alten Argumenten neue hinzuzufügen.¹⁴ Die Gender-Forschung hat Grosz »anachronistischen Sexismus« bescheinigt und diesen als Maskierung seiner Nähe zur KPD bewertet.¹⁵ Bettina Schaschke hat zuletzt alle Widersprüche im Werk von George Grosz mit dem Verweis auf das mithilfe der Collagetechnik realisierte dadaistische Selbstverständnis (»schöpferischer Indifferenz«) auszuräumen gesucht: Der Künstler Grosz ist »Kautschukmann«, Verkörperung des Prinzips der Prinzipienlosigkeit und bedarf keiner Person und Werk umfassenden stimmigen Interpretation.¹⁶ Die in jüngster Zeit bei der Dada-Deutung ins Spiel gebrachte Performance-Ästhetik hat lediglich zu einer Neu- und Aufwertung von Raoul Hausmann und Hannah Höch als Erfinder eines neuen Menschentyps (des Cyborgs) geführt, für Grosz ist dabei lediglich die Rolle eines »Miterfinders« abgefallen.¹⁷

Der Kunsthistoriker und Kritiker Werner Spies hat Grosz mit dem Hinweis auf seinen »ikonografischen Imperativ« als »prägende Sonderheit der deutschen Moderne« in die Ahnenreihe der figurativen Moderne der bildenden Künste gestellt.¹⁸ »In keinem anderen Land«, so der Autor, haben für Künstler »die politischen und sozialen Themen eine vergleichbare Rolle gespielt«. Bei der durch die Abwehr des Impressionismus in Deutschland

11 Uwe M. Schneede, George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1989, S. 13ff. und 66ff. George Grosz, dargest. v. Lothar Lang, Reinbek 1976, liefert zwar kein klares Urteil, aber eine Fülle von nicht überprüfbar Details wie zum Beispiel über Grosz' Kriegserlebnisse.

12 Harald Maier-Metz, Expressionismus – Dada – Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912–1924, Frankfurt am Main/Bern etc. 1984, S. 415. Werner Mittenzwei, Das Leben des Bertolt Brecht oder der Umgang mit den Welträtseln, Berlin 1988, Bd. 1, S. 564, spricht vom »Verfall politischer und künstlerischer Haltungen« bei Grosz.

13 Ohne auf Grosz künstlerische Probleme einzugehen, wird er der »spartakistisch-kommunistischen Gruppe linker Republikgegner« zugerechnet. Vgl. Riccardo Bavaj, Von links gegen Weimar. Linkes antiparlamentarisches Denken in der Weimarer Republik, Bonn 2005, S. 267–369, insb. S. 334–336.

14 Vgl. Lewis, Grosz und Weimar – eine problematische Identität. Wolfgang J. Mommsen hatte bereits 1994 auf eine aus dem Wilhelminismus stammende verhängnisvolle Nicht-Identität der Avantgarde und der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit in Deutschland hingewiesen. Vgl. Wolfgang J. Mommsen, Bürgerliche Kultur und künstlerische Avantgarde. Kultur und Politik im deutschen Kaiserreich 1870 bis 1918, Frankfurt am Main/Berlin 1994, S. 167–174.

15 Grosz als tragische Figur im »class struggle between bloated, besotted, and oftentimes effeminized bourgeois figures and their stolid, upright, and decidedly masculine proletarian adversaries«. Die Autorin ist skeptisch, dass eine Analyse Aufschlüsse über »Grosz true self and artistic intention« geben kann. Barbara McCloskey, George Grosz and the Communist Party. Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936, Princeton 1997, S. 5ff. und 48ff.

16 Bettina Schaschke, Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln, Berlin 2004, über Grosz: S. 69–113.

17 Matthew Biro, The Dada Cyborg. Visions of the New Human in Weimar Berlin, Minneapolis/London 2009, S. 146–197.

18 Werner Spies, Der ikonografische Imperativ der Deutschen. Von George Grosz zu Anselm Kiefer, Berlin 2009, darin: Panoptikum des Hässlichen – George Grosz und die deutsche Physiognomie, S. 39–56.

entwickelten »expressiven Innerlichkeit« mit ihrer »abstrakt-pathetischen« Gestik sei durch Krieg und Nachkriegszeit ein Verlust an »Symbolisierung oder Sublimierung« eingetreten. Wir werden uns im Verlauf unserer Ausführungen mit einigen dieser Argumente beschäftigen.

Von solchen skrupulösen kunsthistorischen Argumenten frei ist die Forschung zur historischen Avantgarde. Ohne tiefgründige theoretische Erörterungen lenkt sie den Blick auf das Verhältnis der avantgardistischen Praxis zum Kunstmarkt ganz im Sinne ihrer radikalen Forderung, »Kunst und tatsächliches Leben« zu einer Einheit zu führen.

Danach ist eine solche Vereinigung tatsächlich eingetreten, aber nicht nach den Forderungen avantgardistischer Kunst, sondern nach den Gesetzen des Markts. »Der Forschung nütze daher nicht«, so ein führender Vertreter einer solchen Interpretation, »der immer wieder erbrachte [...] Verweis darauf, dass avantgardistische Verfahren und Praxen Eingang in den Alltag unserer Gesellschaft gefunden haben, vielmehr gilt es zu untersuchen, wie der Marktmechanismus, dem sie dienstbar gemacht wurden, sie transformiert hat«.¹⁹

Aus einer solchen Sicht lassen sich neue, sowohl ästhetische als auch sozial- und wirtschaftshistorische Fragestellungen formulieren, denen wir noch mentalitätshistorische hinzufügen werden. Bei ihrer Formulierung kommen wir der Forderung des Kunstkritikers Bernard Berenson²⁰ nach, bei jeder Kunstbetrachtung zwei Perspektiven miteinander zu verbinden: die der künstlerischen Originalität und die der »abgelebten« sozial- und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen. In solche Forderungen werden wir Fragen nach den Lebenswelten des George Grosz einbeziehen. Mit den durch solche multiperspektivischen Fragestellungen erhaltenen Antworten soll der Erfolg von Grosz auf dem Weimarer Kunstmarkt paradigmatisch für die kommerzielle Verwertung von Kunst im Zeitalter der klassischen Moderne in Deutschland bewertet werden.²¹

II. DER KÜNSTLER ALS AVANTGARDIST

Jugend um die Jahrhundertwende: Aneignung der Kultur im Zustand ihrer Trivialisierung

Auf welchem Weg konnte sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein zeichnerisch talentierter, mit Fantasie begabter, der Bildung zwar beflissener, aber bei seinen Bemühungen restriktiven Zwängen unterworfenen junger Mann Bildung aneignen? Welches Niveau ästhetischer Sublimierung konnte er bei der Aneignung des kulturellen Wertesystems seiner Zeit, wenn er nicht im Umfeld des privilegierten Teils der Gesellschaft, sondern im Grenzbereich eines kleinbürgerlich-proletarischen Milieus aufgewachsen war,

19 Peter Bürger, Der Surrealismus im Denken der Postmoderne. Ein Gespräch, in: Cornelia Klinger/Wolfgang Müller-Funk (Hrsg.), Das Jahrhundert der Avantgarden, München 2004, S. 199–210. Ohne hier auf den bis heute nicht beendeten Streit um die Positionierung der historischen Avantgarde einzugehen, sei auf den Widerspruch gegen Bürger von Wolfgang Asholt verwiesen. Nach ihm ist Avantgarde durch seine »projektkonstitutive Selbstkritik« von einer Vereinnahmung durch die Kulturindustrie gefeilt. Vgl. Wolfgang Asholt, Projekt Avantgarde und avantgardistische Selbstkritik, in: ders./Walter Fähnders (Hrsg.), Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung, Amsterdam/Atlanta 2000, S. 97–120.

20 Bernard Berenson, Aesthetik und Geschichte in der bildenden Kunst, Zürich 1950, S. 191.

21 Ines Katenhusen, Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover 1998, S. 18, hat ironisch auf die von der Forschung praktizierte »Einbettung der Moderne in das konkrete zeitlich und räumliche gesellschaftlich-ökonomische Umfeld ihrer Entstehung« hingewiesen. Da wären viele Beispiele zu nennen. Wir beschränken uns auf ein prominentes Beispiel: Eberhard Kolb, Die Weimarer Republik: Startbedingungen, Krisen und Scheitern der ersten deutschen Republik, in: ders./Eberhard Roters/Wieland Schmied, Kritische Grafik in der Weimarer Zeit, Stuttgart 1985, S. 6–13.

erreichen? Mit welcher Akzeptanz beim Publikum konnte schließlich das aufgrund fehlender formalsystematischer Einübung aus der Unterhaltungskultur der wilhelminischen Epoche amalgamierte künstlerische Produkt rechnen?²² Obwohl sich Grosz Zeit seines Lebens keinerlei Zurückhaltung bei Angaben über Herkunft, Kindheit und Jugend auferlegt hat, sind seine Antworten auf solche Fragen mit Vorsicht zu behandeln.²³ Nach eigenen Aussagen konsumierte der junge Grosz in der väterlichen Gaststätte in Berlin und später in der Küche des von seiner Mutter in Stolp (heute: Stupsk/Pommern) bewirtschafteten Offizierskasinos²⁴ alle populären Medien dieser Zeit wie »Die Gartenlaube« (Arbeiten von Werner Simmler), die »Fliegenden Blätter« (Illustrationen von Adolf Hengeler), »Daheim« (hier vor allem die Schlachtenbilder von Emil Hünten), die »Lustigen Blätter« (mit Illustrationen von Julius Klinger und Bruno Paul), die »Deutsche Roman-Zeitung«, den »Reporter« und »Über Land und Meer«. Dazu kamen die frühen Bücher der Volksschriftsteller Karl May wie »Waldröschen« und Rudolf Zimmers »Der kühne Räuber Wenzel«.²⁵

Es folgten populäre Autoren wie Gustav Meyrink mit »Des deutschen Spießers Wunderhorn« und »Der Golem«, Herman Bang, Hanns Heinz Ewers Paraphrasierungen des Werks von Edgar Allan Poe und Bücher von Karl Hans Stobl, einem der produktivsten Autoren fantastischer Unterhaltungsliteratur.²⁶ Zu Abenteuer- und fantastischer Literatur

22 George Grosz' Erinnerungen sind ein Satyrspiel. Wichtiges und Unwichtiges, Authentisches und Erfundenes sind eng verknüpft. Als historische Quelle sind sie nur bedingt tauglich. *George Grosz*, Ein kleines Ja und ein großes Nein, Reinbek 1955.

23 Dazu *Thomas Friedrich*, Berlin: W.O.N., und j.w.d. Die frühen Jahre des Georg Groß, in: Museums-Journal 8, 1994, Nr. 4, S. 30–33.

24 Zwischen »Thorn und Berlin lief die Spirale einer verwickelten Jugend. Die Mutter leitet lange Zeit ein Offizierskasino und der kleine Grosz schloß Wand an Wand mit dem Militarismus«, so der Unterhaltungsschriftsteller *Hans Reimann*, Monumenta Germaniae. George Grosz, in: Das Tage-Buch 4, H. 31, 4.8.1923, S. 1114–1117. Reimann dichtet Grosz einen nach den USA geflüchteten Vater, einen Hinauswurf durch den Kunsthändler Israel Ber Neumann an und berichtet über das Zerwürfnis mit dem Münchner Kunsthändler Hans Goltz.

25 Grosz hatte in seinen 1930/31 veröffentlichten Lebenserinnerungen ausführlicher als in »Ein kleines Ja und ein großes Nein« (1955) über seine Jugend geschrieben. *George Grosz*, Jugenderinnerungen mit Photos und Zeichnungen aus der Jugendzeit, in: Das Kunstblatt 13, 1929, S. 166–174, 193–198 und 238–242, sowie *ders.*, Lebenserinnerungen, in: Kunst und Künstler 29, 1930/31, S. 15–22, 55–61 und 105–111. Friedrich Ahlers-Hestermann verweist in seiner Einleitung zu dem Katalog der Ausstellung »George Grosz 1893–1959« erstmalig auf den von Grosz preisgegebenen Konsum der wilhelminischen Trivialkultur und stellt die Verbindung mit dem sozialpsychologischen Milieu »Offizierskasino mit Schlachtenbildern der Heldenboten der Blücherhusaren« her. Vgl. *Friedrich Ahlers-Hestermann*, »George Grosz 1893–1959«, Ausstellungskatalog, Akademie der Künste vom 7. Oktober bis 30. Dezember 1962, Berlin 1962. Vgl. auch: *Hanne Bergius*, Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik in der dadaistischen Phase von Grosz und Heartfield, in: *Eckhard Stepmann* (Hrsg.), Montage John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente, Analysen, Berichte, Berlin 1977, S. 43ff., und *Heinrich Theissing*, George Grosz, die Morde und das Grotteske, in: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag, hrsg. v. *Justus Müller Hofstede/Werner Spieß*, Berlin 1981, S. 269–284.

26 Zu dem »Imaginationsraum Abenteuer-Literatur« in Verbindung mit der Amerikaschwärmerei des jungen Grosz und seinen frühen Amerika-Zeichnungen, zum Beispiel »New York Vision« von 1915, vgl. *Karl Riha*, Amerika im Kopf der Dadaisten, in: *ders.*, TATÜ DADA. Dada und nochmals Dada bis heute. Aufsätze und Dokumente, Hofheim 1987, S. 216–228, hier: S. 218. Grosz ernsthafte/unernste Amerikaschwärmerei mündet 1917/18 in dem Projekt eines propagandistischen Trick-Films »Sammy in Europa« im Auftrag des Auswärtigen Amts, welcher satirisch auf den Kriegseintritt der USA reagieren sollte. Vgl. dazu *Jeanpaul Goergen* (Hrsg.), George Grosz: Die Filmhälfte der Kunst, in: Kinemathek, Dezember 1994, H. 85, S. 47–49.

trat der gehobene Kitsch. Noch als Erwachsener war Grosz fasziniert von den düsteren Gesellschaftsromanen des dänischen Nobelpreisträgers Johannes Vilhelm Jensen («Das Rad», 1920 in 5. Auflage erschienen).

Der junge Grosz las nicht nur, er kopierte und variierte Bilder und erfand dazu eigene Texte. Sprachliche Trivialmythen wurden in zeichnerische Äquivalente umgesetzt. Einen guten Einblick geben die von Grosz von 1905 bis 1917 geführten Skizzenbücher.²⁷ Der wilhelminische »Jenseitsentzug« der Edel- und Übermenschen unterlag dabei einem groben Darwinismus. Aus dieser Welt der fantastischen Romane, populären Unterhaltungsmagazine und Comicserien wie Nick Carter erschuf sich der junge Grosz (wie er vor der von ihm 1916 als Kontrapunkt zum deutschen Nationalismus durchgesetzten Anglisierung seines Namens hieß) eine Gegenwelt.²⁸ In sie flossen Beobachtungen der männlichen Welt des Offizierskasinos des kaiserlichen Eliteregiments der »Blücher-Husaren« ein, dessen Achselstück und Kokarde ein Totenkopf schmückte. Seine Mentoren waren ein auf populären Publikumsgeschmack hin sortierter Lesehallenbesitzer und ein Zeichenlehrer. Jener sorgte dafür, dass der Lesestoff nicht ausging, dieser verhalf ihm 1909 durch strengen Zeichenunterricht zur Aufnahme in die Dresdner Kunst-Akademie. Hier begegnete er Richard Müller, Leiter der obligatorischen Vorklasse²⁹, ein anti-intellektueller, genialer Zeichner und ein zu diesem Zeitpunkt in die Jahre gekommenes Wunderkind.

Wie Grosz stammte Müller aus kleinen Verhältnissen. Nach einer Lehre als Porzellanmaler an der Manufaktur Meissen gelang ihm die Aufnahme an die Akademie. Mit Auftragsarbeiten (Reklameschilder) hielt er sich über Wasser. Zusammen mit dem befreundeten Sascha Schneider, der durch seine Illustrationen der Karl-May-Bücher bekannt werden sollte, galt er in Dresden als hoffnungsvolles Nachwuchstalents.³⁰ Mit seiner Abschlussarbeit gewann Müller den gut dotierten Rom-Preis und wurde Professor einer Vorklasse an der Akademie. Im Jahr 1894 bemühte sich der Direktor der Berliner Akademie, Anton von Werner, um ihn und bot ihm den Lehrstuhl »Figürliches Zeichnen« an der Berliner Kunstakademie für ein stattliches Jahresgehalt von 5.000 Goldmark an. In einem klugen Akt von Selbstbescheidung lehnte Müller ab.³¹ Müller wusste wohl, dass er ein überdurchschnittlicher Zeichner war, aber deutliche intellektuelle Defizite bei der Bilderfindung hatte. Er besaß nur einen beschränkten Vorrat reproduzierbarer Bildthemen. Diesen Mangel suchte er durch Anleihen bei dem zeichnerischen Genie dieser Zeit, dem Künstler Max Klinger, auszugleichen. Klinger verfügte in seinen Zeichnungen über eine verschwenderische Bilderwelt und vertrat die Auffassung, dass die Zeichenkunst, die er mit größtem

27 Dazu *Gudrun Schmidt*, Die Skizzenbücher von George Grosz 1905–1958, in: *Museums-Journal* 8, 1994, Nr. 4, S. 28–29.

28 Dazu *Peter Cersowsky*, Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik«, insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, München 1983, S. 34ff.

29 Richard Müllers Nachruhm ist wegen seiner Rolle 1933/34 arg lädiert. Aus eigener Feder existieren Lebenserinnerungen als bisher unveröffentlichtes Manuskript aus dem Nachlass des Künstlers, im Internet jedoch zugänglich unter URL: <http://www.saxonia.com/sax_d.htm> [21.10.2016]. Eine Neubewertung Müllers unternimmt *Corinna Wodarz*, *Symbol und Eros. Die Bilderwelt Richard Müllers (1874–1954)*. Mit einem Katalog des Gesamtwerks, Göttingen 2002.

30 So in einem Bericht über die 1. Ausstellung des »Vereins bildender Künstler Dresden« 1894, in: *Der Kunstwart* 8, 1894, H. 4, S. 58.

31 Der Ruf nach Berlin steht im Zusammenhang mit Bemühungen Anton von Werners, die Berliner Hochschule für bildende Künste durch Einführung von obligatorischen Zeichen-Vorkursen zu reformieren. Werner hatte das in einer Rede anlässlich der Preisverleihung an der Hochschule angekündigt. Vgl. *Anton von Werner*, in: *Der Kunstwart* 8, 1893, H. 20, S. 345–347.

Raffinement beherrschte, ein allen anderen Gattungen der bildenden Kunst überlegenes Medium darstelle. Nach der modernen Kunstkritik illustrieren Klingers Zeichnungen nicht, sondern sie »erzählen und dichten« und werden als »flexible Mittel zuständlicher und fließender Schilderungen« zur Darstellung von »Ideen und Gedanken« »geadelt«. Dabei werden »Phantasie und Wirklichkeit [...] in enge Beziehung« gebracht, »sodaß sich ihre Wahrheit in »krausen Symbolismen«, »schwüler Erotik« und »erklügelten Ideen« ironisch relativiert.«³²

Müller hat Klinger persönlich kennengelernt, wobei der Meister ihn auf seine in mehreren Auflagen 1891 und 1895 erschienene Schrift »Malerei und Zeichnung« hingewiesen haben dürfte. Müller wird Klingers Anregungen, vor allem seine Forderung der »Notwendigkeit des verneinenden Betrachtens«, also nach einer den Zeichner verpflichtenden umfassenden ironischen Weltsicht³³, wohl nicht im intellektuellen Diskurs, sondern gemäß seiner Begabung durch praktische Anleitung seinen Schülern vermittelt haben. Aber stärker als bei Klinger zeigt sich bei seinem Nachahmer Müller der Pferdefuß des klingerschen Manierismus. Mühsam werden in Müllers besten Werken seine teils abstrusen Bildideen durch den genialen Zeichenstil im Zaum gehalten.³⁴ Müller pflegte einen rabiaten Antimodernismus³⁵, der ihn später in die Nähe des Nationalsozialismus bringen wird.

Mit dem Wechsel nach Berlin 1912 an die Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums erhielt Grosz einen zweiten Lehrer, der – ähnlich wie Müller – kein intellektueller Kopf, dafür aber wie dieser ein exzellenter Handwerker war und Einfluss auf sein Werk gewinnt. Der aus Prag stammende Emil Orlik war seit 1906 Leiter der neu eingerichteten Klasse »Graphische Kunst und Buchkunst« an der Unterrichtsanstalt.³⁶ Orlik verdankte seine

32 So *Eduard Beaucamp*, Plädoyer für Max Klinger, in: *ders.*, Das Dilemma der Avantgarde. Aufsätze zur bildenden Kunst, Frankfurt am Main 1976, S. 123–126. Es ist von Interesse, dass Julius Meier-Graefe noch 1920 Klinger als »Virtuosen der Belanglosigkeit« titulierte. »Verbrennt das Zeug, es ist Makulatur, es kann uns nicht nur nicht helfen, sondern schädigt uns über alle Maßen«, so der Kunsthistoriker anlässlich einer Klinger-Ausstellung. *Julius Meier-Graefe*, in: Ganymed. Blätter der Marees-Gesellschaft Bd. 2, 1920, S. 130ff.

33 Karl Scheffler spricht von einem neuen Zeichenstil, »den man als ein Glossieren der Natur bezeichnen kann«, so anlässlich der Grafikausstellung der Sezession 1912. *Karl Scheffler*, Notizen über deutsche Zeichenkunst. 25. Ausstellung der Berliner Sezession, in: Kunst und Künstler 11, 1912/13, H. 4, Januar 1913, S. 187–192.

34 Willi Wolfradt, Mitglied der Weimarer Jungkritikergarde, nennt anlässlich der Großen Berliner Kunstausstellung angesichts der dort gezeigten Werke von Müller diesen einen »in allegorischen Hypotrophien schwelgenden Monstrenmythologisten«. *Willi Wolfradt*, in: Der Cicerone 17, 1925, S. 705.

35 Müller wird von der zeitgenössischen Kunstkritik immer zusammen mit Alexander »Sascha« Schneider genannt. Er wird bereits auf dem Höhepunkt seines Schaffens in einer eigenartigen Mischung mit Lob (Tierbilder) und Tadel (»unerfreuliche Kunstgebilde«) bedacht, so Gustav Pauli anlässlich einer Ausstellung in der Dresdner Galerie Lichtenberg im Jahr 1895. Vgl. *Gustav Pauli*, in: Kunst für alle 10, 1895, H. 8, S. 116–119. Zu den Licht- und Schattenseiten Müllers jetzt auch *Annelotte Range*, Zwischen Max Klinger und Karl May. Studien zum zeichnerischen und malerischen Werk von Sascha Schneider (1870–1927), Bamberg/Radebeul 1999, S. 25f., und *Rolf Günther*, Im Banne des Titanen. Max Klinger und seine Zeitgenossen, in: SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870–1920, Ausstellungskatalog, hrsg. v. *Ingrid Ehrhardt/Simon Reynolds*, München/London etc. 2000, S. 217–258.

36 Zur Berufung Orliks als Nachfolger des Jugendstilkünstlers Otto Eckmann, »Schwanen-Eckmann«, vgl. »Hochschule der Künste«, Bestand 7 und Bestand 8, Archiv der Universität der Künste Berlin, sowie *Johann Dorotheus Achatz Ferdinand Graf Rothkirch-Trach*, Die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums in Berlin zwischen 1866 und 1933. Eine Studie zur Kunstentwicklung in Deutschland, Diss., Bonn 1984, sowie *Dieter Gessner*, Moderne und Avantgarde in Berlin vor 1933. Der Zeichner Emil Orlik und sein Schüler George Grosz, einsehbar unter URL: <<http://www.zeitgeschichte-krimi.de>>, Menüpunkt »Archiv« [21.10.2016].

Berufung nach Berlin dem allmächtigen Generaldirektor der Berliner Staatlichen Museen Wilhelm von Bode. Auf den Lehrstuhl des früh verstorbenen Jugendstilkünstlers Otto Eckmann (»Schwanen-Eckmann«) berufen, war ihm die Rolle des »Überwinders« des Jugendstils zgedacht. Unter Leitung des ebenfalls von Bode nach Berlin geholten »Simplicissimus«-Zeichners und Architekten Bruno Paul sollte die Kunsthochschule ein Renommierprojekt angewandter moderner Kunst werden. Orlik war nicht nur ein stilistisch wendiger akademischer Maler (der in jeder Saison in der Akademie ausstellen durfte), sondern als »Erneuerer des Handwerks« ein vielseitiger Gebrauchsgrafiker. Er ließ seine Schüler Visiten- und Speisekarten und Exlibris entwerfen oder ermunterte sie zu Buchillustrationen. Er selbst entwarf Kostüme und Bühnenbilder für das Theater Max Reinhardts, lieferte Entwürfe für Tapeten und Stoffe und gestaltete Plakate. Seine lockeren Unterrichtsmethoden nennt Grosz »modern«. Sie sind stilistisch beeinflusst von dem in Paris kultivierten Schnellzeichnen, welches Orlik selbst studiert und das wenig später sein Schüler Grosz während seines halbjährigen Aufenthalts in Paris als Schüler des »Ateliers Colarossi« kennenlernen wird. Grosz, Meisterschüler Orliks, schreibt in seinen Erinnerungen lapidar: »Unnützes Kunstkomponieren hielt man [von uns] möglichst fern«.³⁷

Hysterisierung der Persönlichkeit durch den »antizipierten Schrecken« des Kriegs

Für die Kohorte der in den letzten beiden Jahrzehnten des ausgehenden Jahrhunderts geborenen Jahrgänge stellte der Erste Weltkrieg sowohl das prägende politisch-gesellschaftliche Ereignis als auch ein privates bedrängendes existenzielles Erlebnis dar. Verdienstvoller als neuere Versuche³⁸, aber nicht ohne Schwächen hat der britische Kunsthistoriker Richard Cork die bildkünstlerische Umsetzung dieses doppelten Kriegserlebnisses in einer Reihe europäischer Länder untersucht.³⁹ Für Deutschland wählt Cork George Grosz und Otto Dix. Im Falle von Grosz stützt er sich dabei auf die Forschungen des Grosz-Biografen Hans Hess. Danach haben Grosz wie Dix den Krieg unmittelbar an der Front erlebt. Dafür fehlt bis heute jeder Beweis. Grosz kannte den Krieg im Gegensatz zu Dix nicht aus eigenem Erleben. Während seiner Zugehörigkeit zum Militär war er nach einer kurzen Grundausbildung über einen Lazarettaufenthalt nie hinausgekommen. Nach seiner Meldung als Freiwilliger im November 1914 war Grosz nach einer Operation wegen einer vereiterten Stirnhöhle im Mai 1915 als dienstuntauglich entlassen worden. Zu Beginn des Jahres 1917 erreichte ihn ein Einberufungsbefehl. Zwei Tage danach, am 6. Januar 1917, wurde Grosz – dieses Mal ohne heute bekannten Grund – in das Lazarett »Kronprinz« nach Guben überstellt. Am 23. Februar erfolgte seine Einweisung in die Nervenheilanstalt Gören bei Brandenburg an der Havel. Dort blieb er bis zum Mai des gleichen Jahres. Am 20. Mai wurde er erneut und dieses Mal als dauernd dienstuntauglich entlassen. So viel zu Grosz' Kriegserlebnis.⁴⁰

37 Eine der wenigen Äußerungen von Grosz über Orlik findet sich in der Einleitung zu »Der Spieß-Spiegel«, der 1932 im Carl Reissner Verlag erschien. Vgl. *George Grosz, Der Spieß-Spiegel & Das neue Gesicht der herrschenden Klasse*, Frankfurt am Main 1973, S. VII–XIII, hier: S. X.

38 *Dagmar Schmengler*, »Dem Traum individueller Freiheit verpflichtet« – George Grosz, in: *Corinna Höper/Ingo Borges/dies. u. a., Kollwitz – Beckmann – Dix – Grosz. Kriegszeit*, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung, 30. April – 7. August 2011, Staatsgalerie Stuttgart, Tübingen 2011, S. 139–151.

39 *Richard Cork*, *Das Elend des Krieges. Die Kunst der Avantgarde und der Erste Weltkrieg*, in: *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum Berlin, hrsg. v. *Rainer Rother*, Berlin 1994, S. 301–396.

40 In der Literatur, zum Beispiel bei *Hess*, *George Grosz*, S. 47ff., wird über Grosz' »Kriegserlebnis« gefabelt, abgeschrieben oder einfach behauptet, ohne Quellen zu nennen. Von *Lothar Fischer*, *George Grosz in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek 1976, S. 29f. und

Die Grosz von Cork zugeordneten Kriegsbilder wie »Schlachtfeld«, »Schlachtfeld mit toten Soldaten«, »Granatloch«, »Gefangene« und »Attentat« (alle aus dem Jahr 1915) sind »Kopfbilder«, Ergebnis einer komplizierten psycho-intellektuellen Verarbeitung des Kriegs. Sie zitieren Krieg, verweisen aber – wie der britische Kunsthistoriker Martin Kane hervorgehoben hat – auf die »burned-out matches which he had seen in the fairground paintings of his childhood«.⁴¹ Pointiert trifft dies auch für Grosz' bekanntestes »Kriegsbild«, die Zeichnung »KV« (1917), zu. Cork wie übrigens alle Grosz-Biografen belegen Grosz' Kriegserlebnis mit dessen Briefen aus den Jahren 1916 bis 1917 an seine Freunde Robert Bell und Otto Schmalhausen.⁴² Weder die von Hess beschriebenen und von Cork übernommenen Ereignisse wie Gehorsamsverweigerung, Widerstand gegen Vorgesetzte bis hin zu drohendem Kriegsgericht, vor dem ihn Harry Graf Kessler bewahrt haben soll, lassen sich mit diesen Briefen – Zensur hin oder her – belegen. Die infrage kommenden Briefe wurden nicht von der Front, sondern in Lazaretten und Nervenanstalten geschrieben. Sie sind schwer zu entschlüsseln und in ihrer sprachlich übersteigerten Form alles andere als ein Bericht realer Erlebnisse. Der Schreiber befindet sich offensichtlich in einem hochgradig hysterischen Zustand. Der bekannte Psychiater Otto Binswanger hat diesen in seinem Standardwerk über die psychiatrischen Folgen des Ersten Weltkriegs unter dem Stichwort »Lazarethhysterie« beschrieben:⁴³ Danach werden »Mißstimmungen und Unlustreaktionen« des Patienten auf »affektiv gespeiste seelische Antriebe« und »körperliche Vorgänge und Verrichtungen« übertragen. »Eine akute Hysterisierung entsteht aufgrund mehrerer schreckhafter Erlebnisse«, welche »Bewußtseinsstörungen, Spaltung der Persönlichkeit, Determinierung und Fixierung hysterischer psycho-physiologischer Reaktionen und Auslösungen« nach sich ziehen. Es spricht vieles dafür, dass Grosz als Insasse eines Militärlazarets und einer Militär-Nervenanstalt Opfer einer solchen »Lazarethhysterie« geworden ist. Ein Blick auf die umfangreiche zeitgenössische Literatur über das psychopathologische Verhalten von Militärangehörigen, insbesondere von Lazarettinsassen, lassen zudem die Annahme, Grosz habe sich selbst willentlich/unwillentlich in eine Psychose versetzt, als durchaus realistisch erscheinen. Wird der 21-Jährige, bis zum Zeitpunkt seiner Meldung zum Kriegsdienst ungediente Grosz dabei Opfer jenes von der zeitgenössischen Psychologie formulierten »kruden Suggestivverfahrens«, in dem »die unbewußte Wunschvorstellung vom Überleben des Ich« über das »Über-Ich-Ideal kriegssozialisierter Männlichkeit« siegt?⁴⁴ Nur die in der Vergangenheit oft zitierte, aber inzwischen offensichtlich in Verlust geratene Krankenakte von Grosz könnte Klarheit bringen.

44, stammt der Hinweis auf Grosz Krankenakte, in der sich auch ein Gutachten des bekannten Sexualforschers Magnus Hirschfeld befinden soll. Es spricht vieles dafür, dass es eine solche Krankenakte gegeben hat. So zitiert etwa *Dückers*, George Grosz, S. 131, ein Gedicht Grosz' aus dem Jahr 1917 »Furcht ist in mir«, welches sich in dieser Akte befunden hat. Nach Auskunft des Bundesarchivs (Militärarchiv) Freiburg im Breisgau vom 21. Juni 2010 an den Verfasser ist eine solche Krankenakte im Archiv nicht auffindbar.

41 »The battle scenes which he drew at this time seem to be the result of imaginative recreation rather than direct observation. The mass of corpses he sketched in wavering and spidery lines in 1915 are uncannily reminiscent of the ›dozens of tiny, scorched human fleas‹ and the squashed heap of corpses«, so: *Martin Kane*, Weimar Germany and the Limits of Political Art. A Study of the Work of George Grosz and Ernst Toller, Tayport 1987, S. 16f.

42 *Grosz*, Briefe 1913–1959, S. 29–57.

43 *Otto Binswanger*, Kriegshysterie, in: *Karl Bonhoeffer* (Hrsg.), Geistes- und Nervenkrankheiten. Handbuch der ärztlichen Erfahrungen im Weltkrieg 1914/18, Bd. 4, Leipzig 1922, S. 45–67. Ergänzend *Karl Bonhoeffer*, Über die Bedeutung der Kriegserfahrung, in: ebd., S. 3–44.

44 *Bettina Rabelhofer*, Aggression und Eros: Psychoanalytische und literarische Annäherung an seelische Kriegsschauplätze, in: *Petra Ernst/Sabine A. Haring/Werner Suppanz* (Hrsg.), Aggression und Katharsis. Der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne, Wien 2004, S. 243–261.

Die in der jüngsten Literatur getroffene Annahme, dass man bei der Analyse der Kriegserlebnisse avantgardistischer Künstler offensichtlich nur mithilfe der Psychoanalyse weiterkommt, ist nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen. So sieht die nordamerikanische Kunsthistorikerin Brigid Doherty den frühen Grosz und mit ihm die Dada-Kunst durch die Wirkung von Kriegsneurosen beeinflusst. Sie stützt sich dabei auf neuere nordamerikanische Forschungen:⁴⁵ »For the dadaist, the madness and the consciousness will be specifically those of the traumatic neuroses of war, the madness and the consciousness of men who had indeed been thrown [geworfen] by explosions.«⁴⁶ Die unbefriedigende Quellenlage öffnet der Interpretation ein weites Feld.

Selbstzuschreibung: Der Künstler als »journalistischer Tageszeichner« – Entstehung und Verwendung des Grosz-Codes

Berliner Bohemien, Dadaist und Mitarbeiter der links stehenden politisierenden Besitzer des Malik-Verlags, Kriegshysteriker, Futurist, der mit Geschick das Stilrepertoire der internationalen Avantgarde adaptierte – mussten solche Rollenwechsel nicht über kurz oder lang zu einem Rollenkonflikt führen? Versuche, ein eigenes Selbstverständnis zu formulieren, schwankten zwischen radikalen Verunsicherungen und Verneinung, exzentrischem Habitus, überzogenem Selbstbewusstsein und massiver Selbstzuschreibung einer »im Schwange« befindlichen prophetischen Attitüde. In einer Mischung aus drangvollem Narrations- und kämpferischem Modernitätsbedürfnis befindlich, war Grosz schließlich entschlossen, eine Rolle zu übernehmen, wie sie Heinrich Mann 1919⁴⁷ öffentlich beschrieben hatte, als er das Genie den »Bruder des letzten Reporters« nannte. Nicht weniger als dem populären, politisch engagierten Frans Masereel eine solche Rolle streitig zu machen, scheint Grosz dabei im Sinn gehabt zu haben.⁴⁸ Im Laufe seiner Berliner Jahre hat Grosz sich wiederholt mit abstrusen Beiträgen zu kunsttheoretischen Fragen geäußert. Doch 1922, auf dem Höhepunkt seiner Arbeiten für Malik, formulierte Grosz bei seiner Antwort auf eine Umfrage der Kunstzeitschrift »Das Kunstblatt«, ob es einen neuen Naturalismus gebe, eine seiner glaubhaftesten künstlerischen Selbstaussagen. Mit der im Sinne von Heinrich Mann formulierten Rolle als Journalist beansprucht der Avantgardist Grosz, die Brücke von der »Kunst zum Leben« zu überschreiten. Grosz spricht von einer »anderen Gegenständlichkeit« als der künstlerischen und nennt sie eine »journalistische«. »In der Rolle des journalistischen Tageszeichners mit Anschluß an die Rotationspresse«⁴⁹ wird ihr nach Grosz der Künstler gerecht. Im Jahr 1925 wird er noch einmal weniger spontan und mit einem aufgesetzten Moralismus darauf zurückkommen. »Ich bin überzeugt«, schreibt er in einer kurzen Selbstdarstellung, »daß journalistische Arbeit eines an-

45 Brigid Doherty, »See: We Are All Neurasthenics!« or, The Trauma of Dada Montage, in: *Critical Inquiry* 24, 1997, S. 82–132. Sie stützt sich dabei auf die Arbeit des nordamerikanischen Historikers Paul Lerner, *Hysterical Man: War, Neurosis, and German Mental Medicine, 1914–1921*, Diss., Columbia University 1996. Auch ihre Nachforschung nach der Krankenakte von Grosz blieb ergebnislos, was sie nicht hindert, mit Grosz' Neurose zu argumentieren. Sie geht sogar so weit zu unterstellen, dass die Dadaisten Wieland Herzfelde und George Grosz während ihrer Behandlung in der Nervenheilanstalt mit Elektroschocks behandelt worden seien (ebd., S. 93).

46 Ebd., S. 89.

47 Darin heißt es, »daß sie [die Künstler] Agitatoren werden, sich dem Volk verbünden gegen die Macht, daß sie die ganze Kraft des Wortes seinem Kampf schenken, der auch der Kampf des Geistes ist«. Heinrich Mann, *Geist und Tat*, in: *ders.*, *Essays*, Berlin 1960, S. 13.

48 »Ein großzügiger Journalismus entsteht. Tag für Tag, ohne Rast und Pause, den Zeitereignissen immer direkt auf Hals und Ferse« zeichnet er »reale Visionen des Zeitkampfes«, so beschreibt Kasimir Edschmid das Werk Frans Masereels in: *Kasimir Edschmid*, Frans Masereel, in: *Der Cicerone* 12, 1920, H. 22, S. 805–813.

49 George Grosz, *Ein neuer Naturalismus?*, in: *Das Kunstblatt* 7, 1922, S. 382–383.

ständigen, politisch gebildeten Künstlers sehr wichtig und notwendig ist«. ⁵⁰ Mit steigender Akzeptanz des Zeichners Grosz beim Publikum entstand für die bürgerliche Kunstkritik die Notwendigkeit, Grosz dem Kunstmarkt zuzuordnen.

Hatte 1919 einer der bekanntesten konservativen Kritiker, Karl Scheffler, angesichts der in die Öffentlichkeit gelangten dadaistischen »Machwerke«, ohne Grosz persönlich zu nennen, noch verächtlich von »talentvollen Epigonen mit Prophetengebärden« gesprochen, so zollte der gleiche Scheffler 1924 anlässlich einer Grosz-Ausstellung in der Galerie Flechtheim nun dem journalistischen Selbstverständnis des einstigen Dada-Künstlers Anerkennung. ⁵¹ Im Jahr 1926 stellte Scheffler seine ausführliche Würdigung des groszischen Werks ganz unter den von Grosz reklamierten Anspruch »Der Künstler als Journalist«. ⁵² 1929 schließlich konzidierte Scheffler den Grosz-Zeichnungen einen »Sehzwang, als dessen Folge man die Mitmenschen nur mehr als Typen wahrnehme« ⁵³, und kapitulierte damit vor dem populären Verständnis von Grosz' kritischer Zeichenkunst.

Im Bemühen, Grosz' Kunst als Teil der zeitgenössischen bürgerlichen Kunst zu interpretieren, wird er in eine Reihe mit Bruno Paul, Karl Arnold, Olaf Gulbransson und deren für den Münchner »Simplicissimus« entwickelten Karikaturstil sowie Pressezeichnern wie Rudolf Großmann, Benedikt Dolbin und eben seinem Lehrer Emil Orlik gestellt. ⁵⁴ Nach der neueren Kulturgeschichtsschreibung hat eine solche Annäherung der Kunst an den Journalismus in den 1920er- und 1930er-Jahren zur »Ausbildung neuer individueller Lebenswelten unter den Prämissen von Antisubjektivismus und Antipsychologismus« mit dem Ergebnis »erweiterter Authentizität«, und zwar nicht als Eskapismus, sondern als kulturelle Leistung geführt. ⁵⁵ Bei allen Zugeständnissen übersah die bürgerliche Kritik geflissentlich Grosz' Alleinstellungsmerkmal, die satirische Typik und die hoch aggressive journalistische Pointe, die einem Teil der Kunstgemeinde ein Gräuelfeld war, von einem anderen Teil der Kunstkritik und vor allem von dem breiten Publikum aber akzeptiert wurde. ⁵⁶ Vergleichbares und Unvergleichbares wird bei der Gegenüberstellung von Grosz' Zeichnungen und denen seines Lehrers Orlik deutlich. Auch Orlik hatte wiederholt journalistisch gearbeitet. ⁵⁷

50 George Grosz, Selbstdarstellung, in: Der Spießler-Spiegel, Dresden 1925, S. 12, wieder abgedr. in: Der Morgen. Ein Almanach des Verlages Carl Reissner, Dresden 1928, S. 130–132.

51 Karl Scheffler: »Hier ist ein Talent. Das ungewöhnlich wirkt, wie es sich unbefangenen dem Eindruck hingibt, in dem eine seltsame Mischung von Beobachtung und Romantik ist«. *Karl Scheffler*, George Grosz, in: Kunst und Künstler 22, 1924, S. 182–186.

52 *Karl Scheffler*, Der Künstler als Journalist. George Grosz, in: Kunst und Künstler 24, 1926, S. 354–359.

53 Karl Scheffler anlässlich einer Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen in der Galerie Bruno Cassirer. *Karl Scheffler*, in: Kunst und Künstler 27, 1929, S. 269–273.

54 Dies meint der Kritiker Paul Westheim, wenn er bei seiner Würdigung Emil Orliks anlässlich von dessen Tod den »journalistischen Zeichner« gegen den Maler ausspielt: »Mit dieser virtuoseren Begabung [als Zeichner] hätte er ein großer journalistischer Zeichner ganz großen Stils werden können. Nicht Daumier, aber etwas in der Art. Stattdessen malte er Bilder und hatte sogar Erfolg damit«. *Paul Westheim*, »Orlik gestorben«, in: Das Kunstblatt 16, 1932, H. 10, S. 80.

55 *Sabine Becker/Christoph Weiß* (Hrsg.), Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart/Weimar 1995, S. 332ff.

56 »[M]an sitzt in der Straßenbahn – lauter Georg Groß-Gespenster sitzen gegenüber, man tritt in ein Restaurant – an allen Tischen tafeln Georg Groß-Referendare mit Georg Groß-Kokotten; man fährt in die Vorstadt – Georg Groß-Kasernen starren einem entgegen«, so ein Rezensent der »Ecce Homo«-Mappe von Grosz (St. Gr.). *Georg Gross* [sic], in: Das Tage-Buch 3, H. 46, 18.11.1922.

57 Der Kunstkritiker Julius Elias bezeichnete Orlik im Jahr 1922 als Journalisten und Feuilletonisten, als »Mann des Crayon rapide«, um die »literarischen oder gesellschaftlichen Zusammenhänge seiner Kunst« zu verdeutlichen. *Julius Elias*, Über Emil Orlik, in: Kunst und Künstler 21, 1923, S. 319–325.

So 1917 als kritischer Prozesszeichner im Falle von Arthur Schnitzlers »Reigen«⁵⁸ oder als von der Regierung bestellter Chronist der deutsch-russischen Friedensverhandlungen von Brest-Litowsk.⁵⁹ Gegen alle Erwartungen steigerte Grosz den Furor seiner Zeichnungen, indem er die politische Pointe durch eine moralische ersetzte. So in seinem spektakulären Blatt »Christus mit der Gasmask« als Teil der Hintergrundzeichnung zur »Schwejk«-Inszenierung von 1928. Damit provozierte er einen politischen Skandal. Grosz' Mappe »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse« steigerte noch einmal die moralisierende Pointe. Das Werk kann als Gegenentwurf zu dem populärsten, aber ganz und gar wertungsfreien Werk seines Lehrers gesehen werden. 1923 war bei Bruno Cassirer Orliks Sammlung »95 Köpfe« erschienen. Wegen des großen Erfolgs folgte ein zweiter Band: »Neue 95 Köpfe«. Während die Zeitgenossen an den aus dem Stegreif entstandenen Porträts Prominenter den Strich des genialen Schnellzeichners Orlik schätzten, irritierten und verletzten Grosz' auf schnelle Erschließbarkeit getrimmte Zeichnungen von Typen in der Mappe »Herrschende Klasse«. Dazu kommt noch ein Weiteres: Während bei Orlik über die akademische Herkunft seiner Zeichenkunst kein Zweifel bestand und diese in der gehobenen bürgerlichen Unterhaltungsliteratur reüssierte (etwa mit seinen Illustrationen für das 1924 bei Ullstein erschienene »Taschenbuch für Damen« von Julie Elias), erklärte sein Schüler, dass er sich inhaltlich und formal bei seinem Zeichenstil von Pissoir-Zeichnungen habe inspirieren lassen. Grosz verfügte über einen nahezu unerschöpflichen Vorrat an Provokationsvermögen, dessen er sich vorrangig dann bediente, wenn es darum ging, Kunst zu »erklären«.⁶⁰

Mit seinem aufreizenden karikaturistisch aufgeladenen Lakonismus und »minimalistischen Touch« – gelernt bei Müller und Orlik – düpierte Grosz zwar seine Lehrer, ein Teil seiner Kollegen und die konservative Kunstkritik konnten sich aber mit seinem Publikum erstaunlich unproblematisch verständigen. Paul Westheim, der von den Weimarer Kunstkritikern noch dem am nächsten kam, was Grosz umtrieb, hatte das 1923 auf dem Höhepunkt von Grosz' »Kritzelkunst« einfühlsam und anschaulich beschrieben:

58 Graphik-Mappe »Emil Orlik, Aus dem Reigen-Prozeß 1921«, Verlag Neue Kunsthandlung Berlin, Auflage 50 Exemplare in zwei Ausgaben A) auf Japanpapier, B) auf handgeschöpften Bütten.

59 Bericht über die Zeichnungen Orliks, aus dem hervorgeht, dass ein Teil der Zeichnungen Karikaturen der Unterhändler sind, in: Der Kunstfreund. Zeitschrift der Vereinigung der Kunstfreunde, März/April 1917, Nr. 6/7, S. 88.

60 Die zeitgenössische Rezeption vor allem des frühen Zeichenstils von Grosz bietet ein breites Spektrum, welches von begeisterter Zustimmung bis hin zur erbitterten Ablehnung reicht. Im Jahr 1917, nach Erscheinen der ersten George-Grosz-Mappe, äußert sich Theodor Tagger zum Beispiel scharf ablehnend. Vgl. *Theodor Tagger*, in: *Marsyas* 1, 1917, H. 2, S. 175; Ludwig Coellen repräsentiert in seiner Besprechung der ersten Mappen von Grosz die Hilflosigkeit der Kunstkritik. Vgl. *Ludwig Coellen*, in: *Das Kunstblatt* 1, 1917, S. 348–349; fasziniert, aber schwankend in der Beurteilung Harry Graf Kessler, Tagebucheintrag vom 28. Januar 1919, in: *Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918–1937*, hrsg. v. *Wolfgang Pfeiffer-Belli*, Frankfurt am Main 1982, S. 114; zustimmend, aber wenig erhellend: *Alfred Salmony*, in: *Das Kunstblatt* 4, 1920, S. 97, sowie *Leopold Zahn*, Über den Infantilismus in der neuen Kunst, in: *Der Ararat* 1920, Sonderheft, S. 5–7. Scharf ablehnend schließlich: Georg Jacob Wolf anlässlich der Ausstellung der Münchner Sezession 1921. Vgl. *Georg Jacob Wolf*, in: *Die Kunst für alle* 36, 1920/21, S. 347–352. Im Jahr 1933 wird der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin Grosz' Zeichnung »Goldgräber« aus den Jahren 1915/16 wegen ihres »Kinderstils« loben: »Keine Verkürzung – keine durchgehaltene Gegenständlichkeit – keine Raumperspektive – die Gegenstände durchdringen sich – die Inschriften überschneiden die Hausecke – das Fenster schwebt in der Luft«. Das alles wird nicht als »gewollter Primitivismus empfunden«, sondern das »kindliche Zeichnen behauptet sich mit seinen Abstraktionen«, so *Heinrich Wölfflin*, *Autobiographisches Tagebuch und Briefe*, hrsg. v. *Joseph Gantner*, 2., erw. Aufl., Basel 1984, S. 434.

»ein neuer Stil der Zeichnung [...] ein Stil der zugeknöpften Kaltschnäuzigkeit [...] die die Rotunden und Bauzäune der Großstadtstraßen bekrizelt mit jenen Zeichnerereien, die bekanntlich an Unverfrorenheit nichts zu wünschen übrig lassen und ihrem Lapidarstil der Respektlosigkeit, des Unzweideutigen [...] ein terribler Infantilismus [...] [mit] vollendeter Ökonomie der Mittel und Kräfte, fast ein Taylor-System des Zeichenmachens alles gestellt auf äußeren Nutzeffekt [...]. Zeichnen ist bei Grosz, was dem Versammlungsagitator das gesprochene, für den Leitartikler das geschriebene Wort ist [...]. Wie er von Nick Carter und Sherlock Holmes, von Boxern und Ringkämpfern schwärmt, weil sie etwas sind, was die heutige Masse in Atem hält, so schwärmt er von dem journalistischen Tageszeichner.«⁶¹

Eine originelle Interpretation von Grosz' zeichnerischem Verfremdungsverfahren, welches der Biograf Ulrich M. Schneede als »Verarbeitung trivialen Bildgutes« charakterisiert, stammt von Helmut Hartwig, einem Experten für Jugendpsychologie.⁶² Durch Anwendung jugendpsychologischer Erkenntnisse auf den Entstehungsprozess des zeichnerischen Werks von Grosz hat Hartwig einen Verschlüsselungs-Code als Ergebnis von dessen spezieller Kulturaneignung entdeckt. Aufgrund seiner sozialen Herkunft war Grosz nach Hartwig als Schüler der Akademie in Dresden nicht in der Lage, sich – wie es die tradierte Kunstausbildung erforderte – die »kulturelle Symbolik der hohen Kunst« anzueignen. Seine bildnerische Fantasie wird gespeist durch einen Wust konsumierter populärer Unterhaltungsliteratur mit ihrem Bestand von Trivialmythen. Hartwig weist darauf hin, dass sich Grosz mit einer solchen »Bildungsgeschichte« keineswegs, wie dies im Falle seines Lehrers Müller oder dessen Freund Sascha Schneider geschah, den Zugang zur sozialen Wirklichkeit verstellt hat. Anstelle sich der tradierten, akademisch anerkannten und mit großer Fallhöhe versehenen akademischen Codes zu bedienen, entwickelt Grosz eigene, mit niedriger Fallhöhe versehene Codes. Mit ihrer Hilfe verfremdet er artistisch die extrem subjektivistisch erfasste gesellschaftliche Wirklichkeit. Grosz treibt diesen Prozess bis zu einem Punkt, von dem aus er unfähig und unwillig wird, tradierte und in den Kunstakademien vermittelte Codierungsverfahren zu nutzen. Anstatt seine sich mit den Jahren erweiternde Wahrnehmung von Wirklichkeit im Sinne eines zeitgenössischen Stils zu sublimieren und ästhetisch zu transformieren, formt er mithilfe von »Primitiv-Codes« und Trivialmythen eine andere »gespenstige« Wirklichkeit.

Hartwig verweist bei der Entschlüsselung des groszschen Stils auf den von Grosz vorgenommenen Austausch von Realitäten. In seiner »genialen Phase«⁶³ von 1914/15 bis 1923 rezipiert Grosz Wirklichkeit auf zwei Ebenen. Das eine Mal ist dies seine bohemehafte antibürgerliche Lebenswelt, das andere Mal ist es eine »geistige« oder besser »gespenstige«. Das hysterisch erfahrene Kriegserlebnis verstärkt die Doppelheit der Welt. Die Wahrnehmung von Krieg, Niederlage, Revolution und Bürgerkrieg führt zur psychischen Katastrophe, gleichzeitig wird die soziale Wirklichkeit artistisch überformt und als satirisch-karikierende »Geisterwelt« gestaltet. Der Grosz-Code garantiert eine »einfach lesbare Bildsprache« gesellschaftlich komplexer Sachverhalte.⁶⁴

61 Paul Westheim, Für und Wider. Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart, Potsdam 1923.

62 Helmut Hartwig, Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980, S. 261 ff.

63 Dückers, George Grosz, S. 7–12.

64 Dazu Sherwin Simmons, War, Revolution, and the Transformation of the German Humor Magazine, 1914–27, in: Art Journal 52, 1993, Nr. 1, S. 46–54.

III. DER WEIMARER KUNSTMARKT

Kunstmarkt und avantgardistische Kunst

Als kreativer Nutznießer solcher produktiver Disparität von subjektiver Erfahrung, codierter gesellschaftlicher Zuständigkeit und »gespenstiger« Wertung, im Besitz eines scheinbar unerschöpflichen Themenvorrats wäre George Grosz trotzdem ein nur Insidern bekannter Avantgardist geblieben und hätte den randständigen Lebensweg seiner dadaistischen Mitstreiter geteilt, wenn nicht zur rechten Zeit und aus unterschiedlichen Motiven Kunsthändler sein Werk auf einem turbulenten, weil eine Vielzahl von Interessen spiegelnden Kunstmarkt ökonomisch erfolgreich lanciert hätten. Was wissen wir von diesem Kunstmarkt der Weimarer Republik? Die bis heute darüber vorliegende Literatur erlaubt kein abschließendes Urteil.⁶⁵ Eine fehlende sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Darstellung des Kunstmarkts der Zwischenkriegszeit stellt eine der großen Lücken der Zeitgeschichtsschreibung dar. Im Vergleich mit dem der Vorkriegszeit war er deutlich geschrumpft. Nur annähernd, das heißt unvollständig, lässt sich mithilfe von Nachrichten über Versteigerungen von Gemälden und Grafiken in Fachzeitschriften und Auktionskatalogen der Umfang des Handels mit alter und moderner Kunst im Zeitraum von 1918 bis 1933 beschreiben.⁶⁶ So enthalten die Jahreskataloge des von Rudolph Lepke in Berlin gegründeten Kunstauktionshauses keinerlei Hinweise auf Auktionen mit moderner Kunst. Darüber hinaus fehlen darin Angaben über den Verkauf der großen Galerien. Für Sammlungen lässt sich dieser Handel in wenigen Einzelfällen dank der Provenienzforschung bestimmen.⁶⁷

Hält man sich an die Kunstzeitschriften⁶⁸, so entsteht der Eindruck, dass sich im Vergleich mit der Vorkriegszeit zwar der Kunstmarkt deutlich verkleinert hatte, sich aber als Folge des Stilpluralismus und der gestiegenen Zahl der etablierten Kunsthändler in einem permanenten Ausnahmezustand befand. Paul Cassirer, eine der beherrschenden Gestalten

65 Die Darstellung von *Verena Tafel*, *Kunsthandel in Berlin vor 1945*, in: *Kunst konzentriert. Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler e. V.*, Berlin 1986, S. 195–225, dokumentiert eine wichtige Übersicht über Galerien und Namen, kann aber an keiner Stelle den Umfang des Handels taxieren. Das Gleiche gilt für *Robin Lenman*, *Der deutsche Kunstmarkt 1840–1923: Integration, Veränderung, Wachstum*, in: *Ekkehard Mai* (Hrsg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar etc. 1993, S. 135–152.

66 Vgl. *Enderlein*, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, S. 312–318. Sie fasst nach Auswertung der in den Kunstzeitschriften veröffentlichten Versteigerungsberichten, zum Beispiel durch Alfred Kuhn in der Zeitschrift »Kunstchronik und Kunstmarkt« für den Zeitraum von 1916 bis 1933, die Ergebnisse der in dieser Zeit durchgeführten Berliner Auktionen zusammen.

67 *Matthias Frehner* (Hrsg.), *Das Geschäft mit der Raubkunst. Fakten, Thesen, Hintergründe*, Zürich 1998, vgl. dort insb. *Anja Heuss*, *Die Vernichtung jüdischer Sammlungen in Berlin*, S. 97–110. So beschreibt zuletzt *Enderlein*, *Der Berliner Kunsthandel in der Weimarer Republik und im NS-Staat*, S. 157ff., die Entstehung und Zerschlagung der Sammlung des jüdischen Fabrikanten Robert Graetz.

68 Die wichtigsten auf ein breites Publikum ausgerichteten Zeitschriften sind: »Die Kunst für alle« (gegr. 1885), »Deutsche Kunst und Dekoration« (gegr. 1897), »Kunst und Künstler« (gegr. 1903), »Der Cicerone« (gegr. 1909), »Der Sturm« (gegr. 1910), »Die Aktion« (gegr. 1911), »Die Kunstwelt« (gegr. 1911), »Der Kunstfreund« (gegr. 1913), »Das Kunstblatt« (gegr. 1917). Dazu kommt eine große Zahl regionaler und kurzlebiger Zeitschriften wie »Der Ararat«, »Der silberne Spiegel« und andere. Einen Gesamtüberblick bei: *Fritz Herzog*, *Die Kunstzeitschriften der Nachkriegszeit. Eine Darstellung der deutschen Zeitschriften für bildende Kunst von der Zeit des Expressionismus bis zur Neuen Sachlichkeit*, Diss., Berlin 1940.

im Kunsthandel vor 1918, finanzierte weiterhin nicht nur die Zeitschrift »Kunst und Künstler«, das Sprachrohr eines aufgeklärten Traditionalismus, sondern gehörte mit seinen, den Krieg überdauernden Verbindungen zur etablierten Kunstkritik (etwa zum Kritiker Julius Meier-Graefe) ebenso wie durch die engen Beziehungen zu einzelnen arrivierten Künstlern (etwa zu Max Liebermann) zu einer einflussreichen Kunstlobby. Doch nach dem Krieg musste er erleben, dass die deutschen Modernisten, Mitglieder der nachimpressionistischen Künstlergruppen in München und Dresden, an ihm vorbei auf den Kunstmarkt drängten. Diesen Vorgang begünstigte die große Zahl populärer Kunstzeitschriften. Mit Kunstzeitschriften wie »Der Cicerone«, »Die Kunst für alle«, »Der Kunstfreund« oder »Kunstchronik und Kunstmarkt« entstand eine Vielzahl von Kriegsschauplätzen, auf denen nicht nur zwischen Anhängern des Impressionismus und Expressionismus gestritten wurde, sondern auch über die Urteilshoheit über einzelne Künstler. Dieser Umstand bescherte Kunstzeitschriften zum Teil hohe Leserzahlen – die in München im Verlag Friedrich Bruckmann erscheinende Zeitschrift »Die Kunst für alle« besaß allein 10.000 Abonnenten.

Die Auseinandersetzungen zwischen Traditionalisten und Modernisten, wie der Streit um die Aufstellung des »Schützengraben«-Bildes von Otto Dix im Wallraf-Richartz-Museum in Köln 1924 zeigte, waren nie ein »Kampf bis aufs Messer«. ⁶⁹ Dafür sorgte ein Klima pluralistischer Kunstanschauungen, das in einem nicht immer transparenten Verhältnis fortlaufend neue Käuferschichten erschloss. Im Gegensatz zur Vorkriegszeit war der Handel nicht monopolisiert, sondern lag in den Händen einer ganzen Reihe von heftig miteinander konkurrierenden Kunsthändlern. Kunstmanager Wilhelm von Bode beobachtete diese Entwicklung wegen des überproportionalen Anteils jüdischer Händler misstrauisch. ⁷⁰ Zu den aus der Vorkriegszeit stammenden Kunsthändlern wie Paul und Bruno Cassirer ⁷¹ sowie Fritz Gurlitt ⁷² in Berlin, Heinrich Thannhauser in München ⁷³ und Ernst Arnold in Dresden ⁷⁴ waren nach 1918 Alfred Flechtheim in Düsseldorf und Berlin ⁷⁵, Otto Burchardt und Ferdinand Möller ⁷⁶ in Berlin, Hans Goltz in München ⁷⁷ und Herbert von Garvens in

69 Nach einer harsch geführten Kampagne gegen Dix hatte Meier-Graefe das Werk öffentlich eine »unverschämte Zumutung« genannt. Nach einer engagierten Verteidigung durch Westheim verlor dieser nicht nur seinen wohl-dotierten Redakteursposten bei der Frankfurter Zeitung, sondern das Museum machte den Kauf sogar rückgängig. Die Ereignisse aus der Sicht eines parteiischen Zeitgenossen: *Hermann von Wedderkop*, Das größte Kölner Tapetenfest, in: *Der Querschnitt* 4, 1924, S. 20.

70 So im Manuskript des nicht veröffentlichten zweiten Bandes seiner Erinnerungen, Nachlass Wilhelm von Bode, Staatsbibliothek zu Berlin, Handschriftenabteilung, Hs LSDB277.

71 *Wolfgang Freiherr von Löhneysen*, Paul Cassirer – Beschreibung eines Phänomens, in: *Impri-matur* N.F. VII, 1972, S. 153–180, sowie *Christian Kennert*, Paul Cassirer und sein Kreis, Frankfurt am Main/Berlin etc. 1996.

72 *Birgit Gropp*, Studien zur Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin 1880–1943, Diss., Berlin 2000.

73 *Karl-Heinz Meissner*, Der Handel mit Kunst in München 1500–1945, in: *Ohne Auftrag. Zur Geschichte des Kunsthandels*, Bd. 1, München 1989, S. 12–104.

74 *Ruth Negendanck*, Die Galerie Ernst Arnold (1893–1951). Kunsthandel und Zeitgeschichte, Weimar 1998.

75 *Stephan von Wiese*, Der Kunsthändler als Überzeugungstäter. Daniel Kahnweiler und Alfred Flechtheim, in: *Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger*, S. 45–58.

76 Die Galerie Ferdinand Möller förderte insbesondere die Expressionisten der zweiten und dritten Reihe und veranstaltete 1921 zusammen mit dem Kunstverein Potsdam eine viel beachtete Ausstellung von Meisterwerken des 19. Jahrhunderts und des Expressionismus, um die Kontinuität zu dokumentieren. Grosz wurde von Möller dabei deutlich ausgegrenzt und kein einziges Mal ausgestellt. Diesen Umstand kann auch *Eberhard Roters*, Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für moderne Kunst in Deutschland 1917–1956, Berlin 1984, nicht aufklären.

77 Über Goltz: *Meissner*, Der Handel mit Kunst in München 1500–1945, S. 50–67.

Hannover getreten.⁷⁸ Nur in Ausnahmefällen beschränkten sich diese Händler allein auf die Moderne oder gar auf die Avantgarde. So verkaufte Flechtheim, eng verbunden mit dem Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler, zum Beispiel französische Impressionisten, stellte aber auch den deutschen Modernisten und ihrer Avantgarde wie Grosz seine Dienste zur Verfügung. Hans Goltz, ein ehrgeiziger Buchhändler, war, obwohl politisch konservativ, ein engagierter Modernist mit Sympathien für die Avantgarde. Eine gewisse Sonderstellung als Repräsentant des modernen deutschen Kunsthandels nahm Israel Ber Neumann mit seinem »Graphischen Kabinett« in Berlin ein. In den Räumen seiner Galerie fand 1917 der erste Dada-Abend statt.⁷⁹ Im Jahr 1923 überließ Neumann die Galerie seinem Mitarbeiter Karl Nierendorf. Dieser inszenierte seit 1926, kommerziell erfolgreich, Otto Dix als Anti-Kriegsmaler.⁸⁰ Alle diese Kunsthändler verbanden mit dem Handels- auch ein Ausstellungsgeschäft (Galerie) und beteiligten sich mit eigenen Verlagen publizistisch bei der Bildung eines öffentlichen Kunstgeschmacks. In dieser Multifunktion managten sie Ausstellungen, finanzierten Kunstzeitschriften und Bücher und machten sich Kunstkritiker als Beiträger gewogen. Ein solches Geflecht materieller und persönlicher Abhängigkeit entschied über ihre Stellung auf dem Kunstmarkt und bildete in vielerlei Hinsicht einen Ersatz für das Fehlen kapitalkräftiger Sammler. Denn im Vergleich mit der Vorkriegszeit mangelte es an gut situierten Käufern, besonders im Bereich der modernen Kunst. Neue, nach dem Krieg aufgebaute Sammlungen zeigten eine kurze Lebensdauer und die relevanten Sammler moderner Kunst lassen sich an einer Hand abzählen. Zu ihnen gehörte die Dresdener Industriellengattin Ida Bienert⁸¹, der Industrielle Gottlieb Friedrich Reber und der Journalist Stephan Lackner (beide Frankfurt am Main). Zu den nach 1918 entstandenen, kurzlebigen Sammlungen zählen die des Berliner Industriellen Oskar Schaller, des Privatiers Heinrich Kirchhoff (Wiesbaden)⁸² und des Berliner Bankiers, Politikers und Geschäftspartners Flechtheims, Hugo Simon.⁸³ Über Sammlungen moderner Kunst wie die des Mannheimer Fabrikanten Sally Falk⁸⁴, des Berliner Kaufmanns Markus Kruss,

78 Im Jahr 1922 hatte die Galerie Garvens in Hannover eine große Grosz-Ausstellung organisiert. In dem Katalog hatte sich Grosz prononciert über seine Kunst geäußert. Vgl. *George Grosz*, *Der Mensch ist nicht gut*, Vorwort, abgedr. in: *Der Gegner* 3, 1922, H. 2, S. 60–62.

79 Bis zu seiner Übersiedlung in die USA 1923 zeichnete sich die Galerie J. B. Neumann durch ein entschiedenes praktisches wie theoretisches Engagement für avantgardistische Künstler aus. Vgl. die Zeitschrift »Der Anbruch«, hrsg. von der Galerie J. B. Neumann, Bd. 1–4, Berlin 1918–1922.

80 Über die Aktivitäten Karl Nierendorfs äußerte sich Karl Scheffler in seinem Kommentar zu der von Nierendorf organisierten Dix-Ausstellung kritisch. Vgl. *Karl Scheffler*, *Dix*, in: *Kunst und Künstler* 23, 1925, S. 147–149.

81 *Will Grohmann*, *Die Sammlung Ida Bienert*, Dresden, Potsdam 1933, und *Henrike Junge-Gent*, *Vom Neuen begeistert. Die Sammlerin Ida Bienert*, in: *Henrike Junge-Gent* (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln/Weimar etc. 1992, S. 29–37. Jetzt auch: *Heike Biedermann*, *Aufbruch zur Moderne – Die Sammlungen Oscar Schmitz, Adolf Rothermundt und Ida Bienert*, in: *Dresdner Hefte* 15, 1997, S. 30–38.

82 *Walter Müller-Wulckow*, *Die Sammlung Kirchhoff in Wiesbaden*, in: *Das Kunstblatt* 1, 1917, S. 102–109; jetzt: *Ulrich Schmidt*, *Heinrich Kirchhoff – Schrittmacher der modernen Kunst*, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, Bd. 22, 1982, S. 95–100.

83 Dazu *Peter Paret*, *Bemerkungen zu dem Thema: Jüdische Kunstsammler, Stifter und Kunsthändler*, in: *Mai*, *Sammler, Stifter und Museen*, S. 173–185.

84 Eine Beschreibung der bereits in Auflösung befindlichen Sammlung stammt von *Paul Westheim*, *Erinnerung an eine Sammlung*, in: *Das Kunstblatt* 2, 1918, S. 233–241; jetzt: *Stiftung und Sammlung Sally Falk*, *Kunst und Dokumentation* 11, hrsg. von der Städtischen Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1994, S. 135–151, sowie *Esther Graf*, *Faszination Moderne: Der Sammler und Mäzen Sally Falk*, in: *Hermann Jung* (Hrsg.), *Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964). Mannheimer Emigrantenschicksale*, Frankfurt am Main/Berlin etc. 2007, S. 213–

des Zigarettenfabrikanten Eugene Garbaty, des Kaufmanns Robert Graetz (beide ebenfalls Berlin) und des Breslauer Sammlers Max Silberberg wissen wir lediglich, dass sie nicht Bestand hatten. Über den Umfang der Sammlungen von Harry Graf Kessler⁸⁵, des Kunsthändlers Israel Ber Neumann und Alfred Flechtheims ist desgleichen wenig bekannt.⁸⁶ Im Falle von Felix José Weil, der Grosz regelmäßig unterstützte und wohl auch von Fall zu Fall seine Werke gekauft hat, wissen wir noch nicht einmal, ob eine Sammlung aufgebaut wurde.⁸⁷ Doch im Ergebnis hat der von unterschiedlichen Kunstinteressen und Trends in Bewegung gehaltene Kunstmarkt von Weimar die Avantgardisten allgemein und gestützt durch technische Innovationen bei der grafischen Reproduktion George Grosz im Besonderen begünstigt.

Der Grafikboom: Reproduktions- statt Originalgrafiken

Auf dem Kunstmarkt der Vorkriegszeit hatte die Zeichenkunst einen festen Platz. Nach 1918 verschob sich der verkleinerte Markt sogar zu ihren Gunsten. Dazu hatte ein neues Verständnis des Mediums »Grafik« als Objekt des Kunsthandels beigetragen. Wurde in der Vorkriegszeit mit Zeichnungsunikaten oder mit in geringen Stückzahlen vervielfältigten Druckgrafiken gehandelt, gelang es nun durch eine Reihe von technischen Innovationen, Zeichnungen in großer Stückzahl herzustellen und sie – zugleich waren die Herstellungskosten gesunken – zu niedrigen Preisen auf den Markt zu bringen. Von den neuen fotografischen und automatischen Reproduktionstechniken⁸⁸ profitierte nicht nur die Alltagsästhetik wie die Werbung und Zeitungsiustration, sondern auch die avantgardistische Grafikkunst. Ja, avantgardistische Zeichner wie Grosz konnten im Wettbewerb mit Vertretern des nachimpressionistischen deutschen Modernismus mit ihrer Vorliebe für handwerkliche Gestaltung diese auf dem Grafikmarkt sogar übertreffen. Das ist umso erstaunlicher, da nachimpressionistische Modernisten wie Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein durch Belebung des traditionellen Holzschnitts unter Verzicht auf moderne Reproduktionstechniken mit zunehmendem Erfolg Sammlern farbige oder schwarz-weiße Grafiken anboten.⁸⁹ Im Trend aber lag ein gesteigertes Interesse für preiswerte Grafik. Dafür sorgten bereits die Mitglieder einzelner Künstlergruppen, die die früheren

224. Grosz hatte zu dem Mannheimer Fabrikanten Falk, der im Krieg und der Nachkriegszeit eine große Sammlung moderner Kunst aufgebaut hatte, ein besonders enges Verhältnis. Falk unterstützte Grosz ein halbes Jahr mit einem festen Betrag. Vgl. *Grosz*, Ein kleines Ja und ein großes Nein, S. 107ff.

85 Sabine Walter, Die Sammlung Harry Graf Kessler in Weimar und Berlin, in: *Andrea Pophanken/Felix Billeter* (Hrsg.), *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, Berlin 2001, S. 67–93.

86 Dazu Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger, und *Mai*, Sammler, Stifter und Museen.

87 Über das zeitweilig sehr freundschaftliche, aber nicht unproblematische Verhältnis zwischen Grosz und Weil wissen wir nur aus den von Knust editierten Briefen (vgl. Anm. 10). Weil beteiligte sich an der Finanzierung des Malik-Verlags. Vgl. *Germaine Stucki-Volz*, *Der Malik-Verlag und der Buchmarkt der Weimarer Republik*, Bern/Berlin etc. 1993, S. 53ff. 75% der 1925 gegründeten Aktiengesellschaft Malik-Verlag gehörten Weil.

88 So *Walter Koschatzky*, *Die Kunst der Zeichnung. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1987.

89 Im Gegensatz zu der deutschen Kunstgeschichte rechnet man in Großbritannien Grosz zum Expressionismus, wie übrigens das gesamte Bauhaus. Eine solche Sicht unterschlägt alle Bemühungen der von Dada herkommenden Künstlerinnen und Künstler wie Hannah Höch, Kurt Schwitters und eben Grosz, sich vom Expressionismus abzugrenzen. Zu diesen Problemen vgl. *Frances Carey/Antony Griffiths*, *The Print in Germany 1880–1933. The Age of Expressionism*, Ausstellungskatalog The British Museum, London 1984, S. 11–28.

kunstpädagogischen Bemühungen, die mit dem Namen von Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle⁹⁰, sowie den Kunstzeitschriften »Pan«⁹¹ und »Die Kunst für alle« verbunden waren, aufgegriffen hatten.⁹² Solche Bestrebungen gipfelten unter der euphorischen Parole »dem Volk Bilder geben!« in der Forderung nach »preiswerten Bildern«. Ganz in diesem Sinne war im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl regionaler Kunstvereine entstanden, die ihren Mitgliedern preiswerte Grafiken anboten.⁹³ Der Ausbruch des Weltkriegs bescherte dem Grafikmarkt eine Flut patriotisch propagandistischer Werke. Kaum ein Verleger, der nicht den Boom geschäftlich nutzen wollte. Bei Paul Cassirer erschienen von August 1914 bis Ende März 1916 die Künstlerblätter »Kriegszeit«, die 1917 von dem 14-tägig erscheinenden »Bildermann« abgelöst wurden. Für die Mitarbeit gewann Cassirer die gesamte Prominenz der bildenden Künstlerinnen und Künstler: Liebermann, Kollwitz, Zille und Max Slevogt. Dieser Kriegsboom wurde durch den in den unmittelbaren Nachkriegsjahren entstehenden Grafikboom noch übertroffen, indem nun bei der Herstellung und Verbreitung von Grafiken moderne technische Reproduktionsverfahren ihre Leistungsfähigkeit unter Beweis stellten.⁹⁴ Die Zeichnung auf Umdruckpapier und ihre mechanische beziehungsweise chemische Übertragung auf den Stein machte das spiegelbildliche Arbeiten auf dem Stein überflüssig und ermöglichte eine sehr viel höhere Zahl von Abzügen, als sie in der klassischen Lithografiertechnik möglich und üblich war.⁹⁵ Bei der Fotolithografie wurde für die Reproduktionstechnik eine Fotografie genutzt. Alle diese Verfahren aber übertraf die aus Nordamerika kommende Offset-Technik

-
- 90 Im Jahr 1909 hatte Lichtwark vor einem kleinen Kreis einen Vortrag gehalten, in dem er nicht nur beißende Kritik an der verfehlten, am zweifelhaften Geniekult des ausgehenden 19. Jahrhunderts orientierten Ausbildung des Künstlers übte, sondern den bildenden Künstler auf die über den Kunstmarkt geregelten Bedürfnisse der Zeit verwies: »Dann wäre aber doch auch nichts im Wege, das sie sich fragen, was wünscht die Zeit, was braucht die Zeit? Vor der Tür steht die Teilnahme breiter Schichten an einem vernachlässigten Stoff: dem Bildnis«. Abgedr. in: *Alfred Lichtwark, Der junge Künstler und die Wirklichkeit*, in: *Kunst und Künstler* 16, 1917/18, H. 3 (Dezember 1917), S. 91–107.
- 91 Der vor 1914 einflussreiche Kunstkritiker und Schriftsteller Ferdinand Avenarius macht sich anlässlich eines Artikels des Herausgebers und Geldgebers des »Pan«, Eberhard Freiherr von Bodenhausen, zum Thema »Volkskunst« darüber lustig, dass ein »Salon- und Atelierblatt« wie »Pan« (mit 2.000 Lesern) darüber nachdenke, »dem Volk wieder Bilder zu geben«. Vgl. *Ferdinand Avenarius, Von allermodernster Kunst* anlässlich des Erscheinens des 1. Heftes von »Pan«, in: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen* 8, 1894, H. 16, S. 241.
- 92 *Hans W. Singer, Die moderne Graphik*, Leipzig 1914, spricht bereits von einer durch das neue Verständnis der Grafik ausgelösten Grafikflut. Er verdeutlicht dies an folgendem Beispiel: 1910 hatte der Deutsche Künstlerbund zu einer Ausstellung in Hamburg um Einsendungen gebeten. Er erhielt 2.000 Einsendungen. 1913 bekam er für eine neue Ausstellung bereits 4.500 Blätter. Emil Orlik hat von 1891 bis 1914 400 Grafiken veröffentlicht (ebd., S. 4 und 209).
- 93 Zur Popularisierung der Grafik vgl. *Henrike Junge, Wohlfeile Kunst. Die Verbreitung von Künstlergraphik seit 1870 und die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg-Langenhorn, Mainz* 1989, S. 89–109, und *Beth Irwin Lewis, Kunst für alle: Das Volk als Förderer der Kunst*, in: *Mai, Sammler, Stifter und Museen*, S. 186–201.
- 94 Dazu vgl. *Karl Bachler/Hanns Dünnebieer* (Hrsg.), *Bruckmann's Handbuch der modernen Druckgraphik*, München 1973. Zu dem Problem »Originalgrafik und Reproduktionsgrafik«, das ja für den traditionellen Sammler unweigerlich auftauchte, vgl. *Wolfram Hamann, Der urheberrechtliche Originalbegriff der bildenden Kunst. Unter besonderer Berücksichtigung grafischer Vielfältigkeitsarten*, Diss., Frankfurt am Main 1980, hier insb. S. 180–210.
- 95 Die Methode des »Vom-Stein-Druckens« mittels Umdruckpapier, um »die Zeichnungen des Künstlers in Hunderten, ja Tausenden von Drucken originalgetreu wiederzugeben«, wird in der Zeit popularisiert, so etwa von *Reinhold Hoberg, Die graphischen Techniken und ihre Druckverfahren*, in: *Das Graphische Jahr*, Berlin 1923, S. 146–150.

nik.⁹⁶ Nachdem durch solche technischen Grundlagen die wirtschaftlichen Voraussetzungen zur Herstellung preiswerter Grafiken geschaffen worden waren, mussten noch die Skrupel der Sammler der bisher in der Regel in kleinen Auflagen und auf erlesenem Papier per Steindruck hergestellten »Originalgrafik« gegenüber der nun in hohen Auflagen und unter Verwendung billiger Papiere bis hin zum Zeitungspapier erstellten »Reproduktionsgrafik« beseitigt werden. Dieser Aufgabe widmete sich Gustav Friedrich Hartlaub, ab 1923 Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim.⁹⁷ Die neue Grafik sei, so schrieb er 1920, »nicht mehr Kunst für Liebhaber kleinmeisterlich-artistischer Übersetzung technischer Verfeinerung und Abarten«. Sie verlange einen »neuen Typ von Sammler« und anstelle eines merkantilen Kalküls stehe das »Bekenntnis, bedingungslose[r] Aussprache«. Der Sammler lege »unbedenklich mehr [Wert] auf den künstlerischen Gehalt, weniger auf Seltenheit und alle möglichen Liebhaberwerte«. »Graphiksammeln«, so formuliert Hartlaub provokant, »solle letzten Endes nicht mehr kabinetthaft, privatkapitalistisch betrieben werden [...], sondern öffentlich und volkstümlich« im Sinne eines »Flugblattes«.⁹⁸ Ein solches Urteil war gemessen an dem tradierten Sammlerethos der Vorkriegszeit revolutionär, beschrieb es nicht nur exakt die inzwischen eingetretenen ästhetischen und technischen Veränderungen, sondern eröffnete auch einen völlig neuen Blick auf eine erweiterte Nachfrage. Der einsetzende Grafikboom gab Hartlaub Recht und führte zu einer völlig neuen Bewertung des Handels mit Grafiken. Es entstand ein wirtschaftlich interessanter eigener Grafikmarkt als Teilmarkt, auf dem der Sammler nicht nur einzelne preiswerte Grafiken, sondern für wenig Geld ganze Grafikmappen erwerben konnte. Die Kunstmedien trugen diesem Zustand Rechnung. So gliederte die Redaktion der populären Kunstzeitschrift »Der Cicerone« ab 1923 – wie sich herausstellen sollte, zu spät – ihrer Zeitschrift einen eigenständigen Teil »Der Graphikmarkt« an. Er stand unter Leitung des Leipziger Grafikexperten Erich Wiese.⁹⁹

96 Die hohen Auflagen von einigen Grosz-Mappen sowie die Übernahme seiner Zeichnungen in Zeitungen waren nur mithilfe der aus den USA stammenden Offsetdrucktechnik möglich. Die Zeichnung wird auf eine Gummiwalze gebracht, von der sie auf minderwertiges Papier, zum Beispiel auf Zeitungspapier, übertragen werden kann. Vgl. *Hans W. Singer*, Die Fachausdrücke der Graphik. Ein Handbuch für Bilder- und Büchersammler, Leipzig 1933.

97 *Gustav Friedrich Hartlaub*, Die neue deutsche Graphik, Berlin 1920. Der Kunstkritiker Leopold L. Zahn, zeitweilig in Diensten des Münchner Kunsthändlers Goltz, hatte ein Jahr zuvor in einem Beitrag mit dem Titel »Von den Ursachen der graphischen Massenproduktion« weniger emphatisch als Hartlaub offen die Gründe dargelegt, die für die neue Grafik sprachen: Wiederbelebung der grafischen Kunst durch Expressionismus; neue Reproduktionstechniken; Verlegerpekulation: »Bedürfnis ins Volk zu dringen«; niedriger Preis. Vgl. *Leopold L. Zahn*, Von den Ursachen der graphischen Massenproduktion, in: Der Kunstwanderer 1, 1919, Oktober, S. 78–79.

98 *Hartlaub*, Die neue deutsche Graphik, S. 8.

99 In der ersten Ausgabe dieser Beilage schreibt der Kunstkritiker und Dresdener Museumsleiter Paul E. Schmidt anlässlich einer Besprechung von Beckmann-Zeichnungen: »Wir leben in einer Zeit künstlerischer Blüte. Kurz gesagt, wir haben eine Kunst, die im allerhöchsten Grade Zeitdokument ist. Bekenntum und Amoklauf unbequemster Persönlichkeiten [...]. [...] Eine Flut von Graphik in Deutschland. Wer kauft bloß das Zeug alles? Im Handumdrehen sind die teuersten Mappen verkauft«. *Paul E. Schmidt*, in: Der Cicerone 15, 1923, Beilage: Der Graphiksammler, S. 180.

Der Preis des entstehenden Booms auf dem Grafikmarkt¹⁰⁰ waren Unübersichtlichkeit und ein inflationäres Qualitätsbewusstsein. Nach Gerhard Pommeranz-Liedtke¹⁰¹ waren nicht weniger als 169 bekannte und weniger bekannte Zeichner – deren Namen heute mit Recht in Vergessenheit geraten sind – auf diesem Markt mit bald größerem, bald geringem Erfolg vertreten. Nach seiner Zählung erschienen im Zeitraum von 1912 bis 1924 jährlich durchschnittlich 60 Grafikmappen (1918: 47; 1919: 56; 1920: 64; 1921: 64; 1922: 99; 1923: 84 und 1924: 78). Thematisch kam man dem Publikumsgeschmack entgegen. Von 203 untersuchten Mappen behandelten 51 religiöse, 29 zeitgeschichtliche Themen, 25 Mappen thematisierten »Selbstbekenntnisse« des Künstlers, 19 Mappen hatten das Thema »Großstadt« und 18 widmeten sich »volkstümlichen« Sujets, um nur die häufigsten Themen zu nennen.¹⁰² Das Ranking der Verlage führte Fritz Gurlitt mit 87 herausgegebenen Mappen an, gefolgt von Bruno Cassirer mit 51. Dann kamen Paul Cassirer (28), P. Piper (20), Kurt Wolff (20) und der Propyläen Verlag Berlin mit 18 Mappen. Dank des Malik-Verlags schwamm der Zeichner George Grosz auf dieser Welle. Dabei konnten oder wollten die Verleger Wieland Herzfelde und John Heartfield nicht mit den Großen mithalten. Ihr Geschäftsmodell bestand vielmehr in der Herstellung von Mappen mit hohen Auflagen zu niedrigen Preisen. Damit war man den Konkurrenten überlegen. So wurde etwa die Mappe »Das Gesicht der herrschenden Klasse« 35.000 Mal gedruckt. Die Mappe »Ecce Homo« erreichte eine Auflage von 10.000 Exemplaren.

Bei diesen Mappen unterlief der Malik-Verlag den Konflikt »Originalgrafik oder Reproduktionsgrafik«. Ein Teil der im Siebenfarben-Offsetdruck erstellten 84 »Lithografien« und 18 Aquarelle umfassenden Auflage wurde in einer Seidenmappe und handsigniert (wobei so der Eindruck einer Originalgrafik erweckt wurde) zu einem Preis von 600 Mark angeboten. Der Rest kam unsigniert auf Büttenspapier zu einem Preis von 45 Mark auf den Markt.¹⁰³ Bei anderen Mappen trat eine dritte Edition auf Zeitungspapier hinzu, die zu einem noch einmal drastisch gesenkten Preis zu haben war. Nur wenige Künstler und dann auch nur mit weitem Abstand erreichten vergleichbare Auflagen. So Grosz Dresdner Lehrer Ludwig von Hofmann mit seinen Illustrationen zu Gerhart Hauptmanns »Hirtenlied« beim Carl Reissner Verlag (Auflage 5.000) und in vergleichbarer Höhe Frans Masereel und Walter Gramatté, die beide im Verlag Kurt Wolff erschienen.¹⁰⁴ In der Regel schwankte die Auflage der Mappen zwischen 50 und 125 Exemplaren. Ein entscheidender Wettbewerbsvorteil gegenüber allen Konkurrenten aber blieb für Malik der Preis. Je nach Papierqualität kostete zum Beispiel die »Ecce Homo«-Mappe zwischen 12 und 40 Mark. Mappen mit Fotolithografien waren bei Malik bereits für 2,50 Mark zu haben. In der

100 *Martin H. Geyer*, *Verkehrte Welt. Revolution, Inflation und Moderne, München 1914–1924*, Göttingen 1998, S. 263f., kommt auf den Grafikboom als Folge der Inflation zu sprechen, behandelt ihn aber als »Nachfrage von Luxusobjekten«, was aber die in hohen Auflagen erscheinenden »billigen/preiswerten« Grafikeditionen eben nicht waren. Auf diese Weise bemerkt er allgemein Richtiges, ohne das Besondere in diesem Vorgang zu registrieren.

101 *Gerhard Pommeranz-Liedtke*, *Der graphische Zyklus von Max Klinger bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Entwicklung der deutschen Graphik von 1880 bis 1955*, Berlin 1956.

102 *Waltraut Neuerburg*, *Der graphische Zyklus im deutschen Expressionismus und seine Typen 1905–1925*, Diss., Bonn 1976.

103 *Ulrich Faure*, *Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947*, Berlin/Weimar 1992, S. 177.

104 Der Verleger Kurt Wolf brachte die Bilderromane und Holzschnittfolgen von Frans Masereel ohne »bibliophile Mätzchen« in vergleichbarer Auflagenhöhe auf den Grafikmarkt. Dazu *Norbert H. Ott*, *Frans Masereel. Der Künstler des Proletariats. Ein Nachruf*, in: *Exlibriskunst und Gebrauchsgraphik*, Jahrbuch 1972, Frankfurt am Main 1972, S. 35–37.

Regel kosteten limitierte Grafikmappen zwischen 150 und 250 Mark.¹⁰⁵ Nach Alexander Dückers waren für Grosz »journalistisches Arbeiten« und billige Druckgrafik »verwandte Begriffe«. Er gab um des Multiplikatoreffekts seiner Zeichnungen für Zeitschriften, Bücher und Mappen willen den Reproduktionsgrafiken vor Originalgrafiken den Vorzug. »Das druckgraphische Handwerk lag nicht im Interesse von George Grosz«. Vielmehr kam die Reproduktionsgrafik Grosz sich selbst zugewiesenem journalistischem Kunstverständnis entgegen.¹⁰⁶

Was sich auf dem Grafikmarkt in den Jahren 1912 bis 1923/24 ereignete, wird Walter Benjamin 1936 rückblickend kritisch beschreiben.¹⁰⁷ Nach Benjamin verliert mit dem Aufkommen der Fotografie und der Reproduktionsgrafik das bildende Kunstwerk den Charakter der Originalität und mit der Funktion, »den Alltag illustrativ zu begleiten«, verkümmert seine Aura. Dagegen regte sich Widerstand. Bereits angesichts der ersten Anzeichen des Booms hatte Liebermann anlässlich der Eröffnung einer Grafikausstellung in der von ihm geleiteten Sezession¹⁰⁸ erste Bedenken gegen Grafikfolgen aus der zweiten und dritten Reihe der bildenden Künstlerriege angemeldet. Liebermann kleidete seine Kritik in ein Für und Wider. Einerseits warnte er vor der »unheimlichen Vervollkommnung der mechanischen Reproduktions-Verfahren«, andererseits trug er »materiellen Erwägungen« Rechnung. Man tue Recht »das Publikum für Graphik zu interessieren [...] mehr Bilder werden gemalt als verkauft. Junge Künstler müssen andere Möglichkeiten des Erwerbs erhalten [...]. Illustrationen für die unzähligen täglich erscheinenden Zeitschriften und Bücher werden verlangt«. Im Jahr 1921, auf dem Höhepunkt des Grafikbooms, meldete sich Liebermann nochmals zu Wort: »[O]hne die Vorteile zu verkennen«, führte er aus, »welche die seit Erfindung der Photographie fast bis ans Unglaubliche vervollkommenen technischen Reproduktionsverfahren genommen haben, dürfen wir die Gefahren nicht verhehlen, die sie für die Kunst im Gefolge haben. Sie verallgemeinern das Interesse für die Kunst, aber vertiefen sie es?«¹⁰⁹ Solche Bedenken hinderten Liebermann aber keineswegs daran, seinerseits den Grafikboom zu nutzen. Nach Liebermanns erstem Biograf waren 1923 neben 367 »Originalgrafiken« des Malerfürsten ungezählte Reproduktionen

105 Über die Auflagenhöhe, Ausstattung und Preis geben die von dem Malik-Verlag in großer Zahl geschalteten Anzeigen Auskunft. So enthält zum Beispiel der »Querschnitt«, 1923, H. 3 und 4, eine über mehrere Seiten gehende Anzeige des vollständigen Verlagsprogramms unter besonderer Herausstellung der Werke von Grosz. Eben solche Anzeigen enthält »Der Cicerone« 1923 und 1924. Weitere Belege dazu: Der Malik-Verlag 1916–1947. Ausstellungs-Katalog der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1967. Eine sorgfältige Rekonstruktion der Auflagen der Grafikmappen »Gott mit uns«, »Ecce homo« und »Hintergrund« bei: *Rosamunde Neugebauer Gräfin von der Schulenburg*, George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen »Gott mit uns«, Ecce homo und Hintergrund, Berlin 1993, S. 46ff., und *Frank Hermann*, Der Malik-Verlag als Wirtschaftsunternehmen, in: *Marginalien* 1989, H. 112, S. 8–62.

106 Vgl. *Dückers*, George Grosz, S. 8f.

107 *Walter Benjamin*, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *ders.*, Gesammelte Schriften, Bd. 1.2, hrsg. v. *Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser*, Frankfurt am Main 1974, S. 435–469. Dazu *Jessica Nitsche*, Über »revolutionäre Gebrauchswerte« und eine Politisierung des Bildverstehens. Walter Benjamins Blick auf Avantgarde und Politik am Beispiel der Fotografie, in: *Lutz Hieber/Stephan Moebius* (Hrsg.), *Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne*, Bielefeld 2009, S. 31–48.

108 Zit. nach *Karl Scheffler*, Notizen über deutsche Zeichenkunst. 25. Ausstellung der Berliner Sezession, in: *Kunst und Künstler* 11, 1912/13, H. 4 (Januar 1913), S. 187–192.

109 *Max Liebermann*, Die Phantasie der Malerei. Reden und Schriften, Berlin 1983, S. 196. Zu Liebermanns eigener Grafikproduktion und Verwendung der Reproduktionstechnik, das heißt des Umdruckverfahrens, vgl. *Sigrid Achenbach*, Die Druckgraphik Max Liebermanns, Diss., Heidelberg 1974, S. 73ff. und 99.

erschienen.¹¹⁰ Trotz solcher Bedenken nutzen Verleger und Kunsthändler wie Alfred Flechtheim, Paul Cassirer, Wolfgang Gurlitt und Kurt Wolff den Grafikboom.¹¹¹ Allein Flechtheim veröffentlichte im Zeitraum von 1919 bis 1924 insgesamt 27 grafische Mappenwerke, allerdings anders als bei Malik immer unter Beachtung der traditionellen Herstellungsart und des Limits der Auflage zwischen 25 und 135 Exemplaren. Zwölf angekündigte Mappen blieben unrealisiert.¹¹²

Liebermanns Haltung war den Kritikern des Grafikbooms zu lau. Unter der Parole »Sammlergraphik gegen industrialisierte Reproduktionsgraphik« bildete sich eine Abwehrfront gegen eine inflationistische Grafikproduktion, zu deren Sprechern sich Autoritäten wie Karl Hofer¹¹³, Max Pechstein¹¹⁴ und Hans Purrmann¹¹⁵ machten. Hofer sprach anlässlich einer Umfrage über Grafikauktionen von »Massenmakulaturauktionen zeitgenössischer Kunst«. Nach dem Besuch einer Auktion bei dem bedeutendsten Auktionshaus für moderne Grafik in Berlin, Graupe, fügte der Kritiker Alfred Kuhn ästhetischen Argumenten ökonomische hinzu: Durch »schnell fertiggestellte Graphikproduktion der gesamten Künstlerschaft« sei der Markt hoffnungslos verstopft und die Preise am Boden.¹¹⁶ Solchen Bedenken mussten Museumsfachleute wie Max J. Friedländer, Leiter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin und enger Freund Wilhelm von Bodes, schon aus sammlungspolitischen Gründen beitreten. Friedländer warnte vor der »Ersetzung des Originals durch Photogramme« und beschwor die Gefahr, »daß Kunst, indem sie vervielfältigt und verbreitet wird, an festtäglicher Heiligkeit einbüßt und ihre Seele aufgibt«. ¹¹⁷ Ohne den Malik-Verlag zu nennen, kritisierte der konservative Kunstkritiker Karl Scheffler die »ideologische Verstiegenheit und geschäftliche Tüchtigkeit« der in hohen Auflagen produzierten Grafiken und brachte alle Vorbehalte auf den Punkt. Was vor dem Krieg, so räsionierte er, »Kitschkunst« gewesen sei, sei heute »eine soziologische Erscheinung«. Ausstellungen, schreibt er, würden mit »melodramatischer Feierlichkeit eröffnet«. Ein neuer »Typ von Kunsthändlern« umgebe sich mit »feierlichem Kult«. »Mittelmäßige Zeichner« verbänden sich »mit wild gewordenen Dichtern« und »produzieren Massenware«. ¹¹⁸

110 *Gustav Schieffler*, Max Liebermann. Sein graphisches Werk, Berlin 1923, zählt 367 Originalgrafiken und 73 Holzschnitte. Vgl. dazu *Achenbach*, Die Druckgraphik Max Liebermanns, S. 53ff.

111 Durch Kurt Wolff zum Beispiel wurde Frans Masereel einer der erfolgreichsten, das heißt auflagenstärksten Grafikkünstler der Zeit. Vgl. *Ott*, Frans Masereel, S. 35–37.

112 *Rudolf Schmidt-Föllner*, Veröffentlichungen der Galerie Flechtheim, in: Alfred Flechtheim – Sammler, Kunsthändler, Verleger, S. 135–152.

113 Karl Hofer anlässlich einer Umfrage zur Versteigerungspraxis moderner Grafik. Vgl. *Renate Hartleb*, Karl Hofer, Leipzig 1987, S. 48.

114 Max Pechstein spricht in seinen Erinnerungen von »Talenten, die sich ungestüm unserer Richtung, dem Expressionismus, verschrieben, ihn aber leider dadurch zu einer Massenproduktion herabwürdigten. *Max Pechstein*, Erinnerungen. Mit 105 Zeichnungen des Künstlers, hrsg. v. *Leopold Reismeyer*, Stuttgart 1993, S. 104.

115 *Hans Purrmann*, Formlose Notizen über Graphik, in: Kunst und Künstler 20, 1922, S. 259–288, in einem Heft, welches ganz der modernen Grafik gewidmet war. Er schreibt: »Graphik ist eine bequeme Form, seine Zeichnung fünfzigmal oder öfters abzuklatschen, dem Kunsthändler eine Art Notenpresse, und dem Sammler ein Schaustück oder Sammlerobjekt geworden. Es wird einem himmelangst. In wenigen Jahren wird es eine Graphiküberschwemmung geben«.

116 Alfred Kuhn anlässlich seiner Besprechung der Ausstellung von George Grosz in der Galerie Flechtheim 1926. *Alfred Kuhn*, in: Der Cicerone 19, 1927/28, S. 123–125.

117 *Max J. Friedländer*, in: Kunst und Künstler 28, 1930, S. 3–6.

118 *Karl Scheffler*, Kunstbetrieb, in: Das Tage-Buch 3, 15.4.1922, S. 565–574.

Auf dem Höhepunkt des nach solcher Einschätzung verhängnisvollen Booms reichten sich weitere Künstler in die Schar der Kritiker ein, wobei sie zu den ästhetischen und ökonomischen Argumenten ideologische hinzufügten. Es war Max Beckmann, der sich veranlasst sah, seine Position in diesem Sinne festzulegen. Nach ihm hatte der »Expressionismus« die Grafik zur »Massenproduktion herabgewürdigt«. ¹¹⁹ Davon gedachte sich Beckmann abzugrenzen. So wies er seinen Verleger Reinhard Piper an, bei der weiteren Planung von eigenen Grafikfolgen die Auflagenhöhe zu begrenzen: »[I]ch muß jedoch diesmal die Bedingung daran knüpfen, daß die Auflage nicht über höchstens 75 ist!«, da, so führt Beckmann aus, bei höherer Auflage und billiger Drucke eine »sehr schlechte Wirkung auf meinen Graphikmarkt« entsteht. ¹²⁰ Der zeitgenössische Kunsthistoriker Richard Hamann brachte anlässlich einer Veröffentlichung von Originalgrafiken von Alexander Kanoldts ¹²¹ solche ideologischen Vorbehalte auf den Punkt: Beliebige Reproduzierbarkeit verband sich nach ihm allzu oft mit polemischen Inhalten.

Aufseiten der konservativen Kritiker der inflationären Grafikproduktion hat es nicht an Versuchen gefehlt, der grafischen »Massenproduktion« durch Herausgabe von Originalgrafiken (indem nur eine beschränkte Anzahl von Abzügen vom Stein zu gelassen wurde) praktisch gegenzusteuern. Ausgangspunkt für solche Aktivitäten war die 1917 von Meier-Graefe unter dem Dach des Verlags P. Piper, München, gegründete »Marees-Gesellschaft«. Noch im Inflationsjahr 1923 trat die Gesellschaft in einem in einer Auflage von 1.300 Exemplaren gedruckten Prospekt entschieden für die Originallithografie ein und wertete andere Bemühungen drastisch ab. ¹²² Bis 1932 suchte die Gesellschaft der Billigproduktion durch ausdrücklichen Verzicht auf die modernen Reproduktionstechniken durch eigene Produkte entgegenzuwirken. ¹²³ Sie erhielt überraschende Unterstützung. So etwa durch die im Juli 1917 erstmalig erscheinende Kunstzeitschrift »Marsyas«. Herausgeber war der Dramatiker Theodor Tagger, der sich später das Pseudonym »Ferdinand Bruckner« zulegte. Nach eigenen Worten wollte Tagger, nachdem die »Popularisierung von moderner Kunst

119 Aber auch Beckmann hatte die neuen Reproduktionstechniken genutzt. Die Zeichnungen für seine Mappe »Die Hölle«, erschienen bei J. B. Neumann, hatte Beckmann auf Umdruckpapier gezeichnet, die entstandenen Lithografien aber ausdrücklich als »Originalzeichnungen« gekennzeichnet. Dazu *Stephan von Wiese*, *Max Beckmanns zeichnerisches Werk (1903–1925). Untersuchungen zur Genese des künstlerischen Stils*, Diss., Berlin 1974, S. 109ff.

120 So etwa in seinen »Erinnerungen«, zit. nach: *Stephan Reimertz*, *Max Beckmann. Biographie*, München 2003, S. 144.

121 »[D]ie Lithographien sind meisterlich wie Kanoldts Kunst überhaupt«, schreibt Hamann, »deshalb nicht problematisch, erziehlich deshalb nicht aufrührerisch. [...] vermeidet er die scheinbare Grimasse [...] es fehlt die revolutionäre Geste einer neuen Richtung [...] was er schafft ist nicht ein politisches Manifest«. *R. H.* (d. i. *Richard Hamann*), in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 53, Oktober 1923 – März 1924, H. 9, S. 123.

122 Marees-Gesellschaft, Zehnte Reihe MCMXXIII, hrsg. v. *Julius Meier-Graefe*, München 1923, S. 103–106. »Die neuen Freunde der Kunst sind noch zu neu für unsere Dinge, halten sich meistens an die Peripherie der Wirkungen des Schönen, an Vorstellungen, deren Banalität jeder überwinden muß, um tätiges Mitglied kultureller Gemeinschaft zu werden«. Die Auflage der Marees-Mappen betrug 200 Exemplare. Die Druckplatten würden, so versäumte es Meier-Graefe in dem Verkaufsprospekt nicht hinzuzufügen, nach dem Druck zerstört. Der Prospekt kündigt die 42. »Mappe der Gegenwart« an. In dieser Mappe überwogen französische Künstler. Von deutschen Künstlern wurde je eine Arbeit von Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Karl Hofer, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Rudolf Großmann, Erich Heckel, Paul Klee und Max Pechstein, von Max Beckmann zwei aufgenommen.

123 Bis 1932 erschienen 47 Mappen in limitierter Auflage, unter anderem Max Beckmanns »Gesichter« und »Der Jahrmarkt«. Eine vollständige Aufstellung der 47 Grafikmappen der Gesellschaft von 1917 bis 1932 als Anhang bei *Hugo von Hofmannsthal*, Briefwechsel mit Julius Meier-Graefe, 1905–1929, hrsg. v. *Ursula Renner*, Freiburg im Breisgau 1998.

und Literatur gescheitert ist«, »die kleine Zahl gepflegter Intellekte« sammeln, um die »Reinhaltung der Werte« zu sichern. Dazu gehörte der bewusste Verzicht auf Klischeedrucke und die ausschließliche Ausstattung der Zeitschrift mit signierten Originalgrafiken. Die Zeitschrift wurde mit ihren Originaldrucken auf Japanpapier zu einem Preis von 1.500 Mark, auf handgeschöpftem Büttenpapier zu einem Preis von 600 Mark vertrieben. Im Vergleich dazu kostete Maliks »Neue Jugend« 20 Pfennig und wurde in einer Auflage von 3.000 Exemplaren gedruckt.¹²⁴

Im Kampf um Reproduktionsgrafiken erhielten die Befürworter des Grafikbooms überraschende, wie sich jedoch bald herausstellte – wegen ihres Schwankens zwischen Anerkennung eines gestiegenen Bedarfs und ästhetischer Skrupel – zweifelhafte Unterstützung. Nachdem sich Paul Klee 1912 mit der Originallithografie »Blick auf einen Fluß« an einer im Delphin-Verlag (München) erschienenen Grafikmappe der Gruppe »Selma« beteiligt hatte, äußerte er sich in einem Brief an Alfred Kubin über die Notwendigkeit, sich moderner Reproduktionstechniken der Grafik zu bedienen, sprach aber gleichzeitig von der Sorge, sein »Bestes zu Propagandazwecken zur Verfügung zu stellen«.¹²⁵ Im Jahr 1919, der Grafikboom ist voll im Gange, schrieb Klee in einem Essay über Grafik einerseits von »erhöhter Wertschätzung« dieses Mediums angesichts der reproduzierten Veröffentlichungspraxis, hob aber andererseits die Einmaligkeit des geschaffenen Werks (der Originalgrafik) mit seiner Möglichkeit, »von vornherein schemenhafter, märchenhafter, ungegenständlicher und diese ungleich mit größerer Präzision« wiederzugeben, hervor.¹²⁶

Ein vergleichbares Schwanken zwischen Zustimmung und Zweifel zeigte sich bei Wassily Kandinsky.¹²⁷ Der Bauhaus-Meister lobt beim Vergleich der verschiedenen Grafiktechniken Holzschnitt, Radierung und reproduzierte Lithografie die »Leichtigkeit der Entstehung« der letzteren und die »Geschwindigkeit der Herstellung«, mit der »unbeschränkt viele Abzüge im schnellen Tempo« erstellt werden können, und sah darin eine »soziale Wesenheit« im Sinne einer »demokratischen Natur«. An den seit 1921 in der Druckerei des Bauhauses entstandenen vier Mappen hatte sich Kandinsky allerdings nur mit »Originalgrafiken« beteiligt.¹²⁸ Prominente Kunstkritiker fanden sich unversehens aufseiten der Verteidiger der Originalgrafik. So initiierte Paul Westheim im Verlag Gustav Kiepenheuer eine traditionell erstellte Mappenreihe »Die Schaffenden«.¹²⁹ Die Preise für ihre Originalgrafiken schwankten hier zwischen 100 und 900 Mark, doch die Akzeptanz war vor allem wegen des hohen Preises gering. Der Erfolg blieb aus.

Auch das Bauhaus blieb auf seinen Mappen sitzen, nachdem der Kiepenheuer-Verlag aus dem Projekt ausgestiegen war. Mit der Einführung der harten Währung sank die Nachfrage nach Reproduktionsgrafiken. Die Zahl der jährlich veröffentlichten Grafikmappen

124 *Theodor Tagger*, Ankündigung von Marsyas. Eine Zweimonatsschrift, Berlin, Mai 1917, in: Marsyas 1917–1919, Reprint, Wiesbaden 1975, S. 4. Dazu *Schaschke*, Dadaistische Verwandlungskunst, S. 96f.

125 Klee an Alfred Kubin am 12. Dezember 1912, abgedr. in: *Jürgen Glaesemer*, Die Druckgraphik von Paul Klee, in: Paul Klee. Das graphische und plastische Werk. Mit Vorzeichnungen, Aquarellen und Gemälden, Katalog des Wilhelm-Lehmbruck-Museums der Stadt Duisburg (20.10.1974 – 5.1.1975), Genf 1974, S. 16–29, hier: S. 24f.

126 Der immer wieder überarbeitete Text bei: Paul Klee. Das graphische und plastische Werk, S. 6–17.

127 *Wassily Kandinsky*, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München 1926, Bern 1969.

128 Von den geplanten fünf Mappen »Neue europäische Graphik« erschienen bis 1923 vier. Die fünfte, in der Grosz veröffentlichen sollte, wurde nicht mehr veröffentlicht. Vgl. *Hans M. Wingler*, Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin 1919–1933, Berlin 2009, S. 346.

129 *Friedemann Berger*, Einführung, in: Die Schaffenden, eine Auswahl der Jahrgänge I bis III und Katalog des Mappenwerkes, Berlin 1984, S. 5–33.

ging rapide zurück (1925: 40; 1926: 19; 1927: 24; 1928: 13; 1929: 10; 1930: 15; 1931: 7 und 1932: 5). Nachrichten über schlechte Verkaufsergebnisse auf Grafikauktionen häuften sich. Der Handel saß auf einem Berg unverkäuflicher Grafiken.¹³⁰

Der Zeichner George Grosz – nur ein auf dem Weimarer Kunstmarkt erfolgreich gemanagter Avantgardist?

Den ersten Marktauftritt des Zeichners George Grosz hatte ein Außenseiter des deutschen Kunstmarkts, der wirtschaftlich auf schwachen Füßen stehende Buch- und Kunsthändler Hans Goltz, in München organisiert. Goltz' Galerie »Neue Kunst« sollte den bisher nur in avantgardistischen Zirkeln der Reichshauptstadt bekannten Dadaisten Grosz über Berlin hinaus bekannt machen. Am 21. August 1918 schloss Grosz mit Goltz einen Alleinvertragsvertrag, ein Schritt, den er noch bereuen sollte. Doch vorerst schienen sich die an den Vertrag geknüpften Hoffnungen zu erfüllen. Im Jahr 1919 organisierte Goltz die erste Ausstellung aller Zeichnungen von Grosz in den Räumen seiner Galerie, 1920 folgte eine erste Gesamtausstellung. Ein ausführliches Ausstellungsverzeichnis wies zehn Gemälde, ebenso viele Aquarelle, 28 Zeichnungen und 18 Originallithografien [sic] nach. Zähneknirschend hatte Goltz der Aufnahme von Anzeigen für die wenig später im Malik-Verlag erscheinende Grosz-Mappe »Gott mit uns« zugestimmt. Aus diesem Anlass erschien ein George Grosz gewidmetes Sonderheft von Goltz' Verlagszeitschrift »Der Ararat«.¹³¹ Es enthält eine biografische Skizze aus der Feder des Herausgebers der Zeitschrift, Leopold Zahn, und eine engagierte Bildbeschreibung des Grosz-Bilds »Der Abenteurer« von Willi Wolfradt. Beide Autoren suchten das Rätsel des groszschen »Infantilismus«, den lakonischen Zeichenstil, mit Blick auf den modischen Trend zur Abstraktion zu interpretieren. Die Aufnahme der Ausstellung war wenig freundlich. Außerdem zeigte sich sehr bald, auf welch dünnem Eis sich die Zusammenarbeit Goltz/Grosz bewegte. Goltz war ein in der Wolle gefärbter Konservativer, der Grosz' Bindung an die Brüder Herzfelde missbilligte. Darüber kam es 1922 zum Bruch.¹³² Mit den Worten »Daß ein Mensch mit ihrem Talent im parteipolitischen Sumpf versinkt, ist bedauerlich« verabschiedete sich Goltz von seinem Schützling.¹³³ Blieb der künstlerische und wirtschaftliche Erfolg des Münchener Ausflugs gering, gedieh trotz Inflation das Geschäft von Malik mit Grosz prächtig. Dem Wechsel von Goltz zu Malik folgte ein wahrer Veröffentlichungsschub. Auf die »Erste George Grosz-Mappe« und die »Kleine George Grosz-Mappe« – bereits im Frühjahr und Herbst 1917 noch im Verlag »Neue Jugend« erschienen – veröffentlichte Grosz in kurzen Abständen bei Malik – noch vor dem Bruch mit Goltz – die Mappen »Gott mit uns« (1920) und »Im Schatten« (1920), »Das Gesicht der herrschenden Klasse« (1921), »Mit Pinsel

130 Im Jahr 1925 häuften sich die Nachrichten über Preisstürze beziehungsweise Nichtverkäufe auf dem Grafikmarkt. Im größten Grafikauktionshaus Berlins, Graupe, fanden im Oktober und Dezember 1925 Auktionen moderner Grafiken statt, bei denen es zu einem Preisnachlass von 50% kam. Vgl. Der Querschnitt 5, 1925, H. 1, S. 61. Bei dem Auktionshaus Perl zeigte sich ein »vollkommenes Versagen gegenüber der jüngeren Graphik«. Vgl. Der Querschnitt 5, 1925, H. 4, S. 348. »Die neue Graphik, das Schoßkind des kleinen Mannes, stürzt«, in: Das Tage-Buch 7, 1925, H. 16, S. 590, und Erich Römer, Ein paar Todesursachen ... eine kunstempfindliche zahlungsfähige Mittelklasse von Bürgerlichkeit wächst so schnell nicht wieder nach, in: Das Tage-Buch 7, 1925, H. 48, S. 1784–1786, sowie Alfred Kuhn, Die Lage auf dem Markt der modernen Graphik, in: Der Cicerone 18, 1926, H. 19, S. 646–647.

131 Der Ararat. Glossen, Skizzen und Notizen zur neuen Kunst. Erstes Sonderheft »George Grosz«, München 1920.

132 Zu Hans Goltz vgl. Katrin Lochmaier, Die Galerie »Neue Kunst – Hans Goltz« in München, in: *Junge-Gent*, Avantgarde und Publikum, S. 103–110.

133 Überliefert von dem Kunstkritiker Stefan Gromann. Vgl. ebd.

und Schere« (1922) und »Die Räuber« (1922) sowie »Ecce Homo« (1923) und »Abrechnung« (1923). Auffällig war eine jeweils hohe Auflage, ermöglicht durch die Anwendung der neuen Reproduktionstechnik. Kostenlose Werbung brachte die Auseinandersetzung mit der Justiz (1921 wegen Beleidigung der Reichswehr, 1924 wegen Beleidigung der öffentlichen Moral). Mit den in großen Auflagen erscheinenden Mappen machten die Brüder Herzfelde Grosz, dessen Veröffentlichungen sich im »Simplicissimus« und anderswo bis dahin an einer Hand abzählen ließen, zu einem Star und kommerziell zu »ihrem beste[n] Pferd im Stall«. Mit beträchtlichem Werbeaufwand eröffnete 1923 der Malik-Verlag zusammen mit einer verlagseigenen Buchhandlung eine »Grosz Galerie«. Die Herzfeldes nutzten die sich nach der Veröffentlichung der ersten Mappen ergebende überraschende Popularität und übertrugen Grosz das Layout ihrer politischen Zeitungen. Doch der Erfolg der wirtschaftlichen Zusammenarbeit hatte einen Pferdefuß. Die Herzfeldes waren Kommunisten, und zwar von der doktrinen Art. Im Jahr 1920 hatte Wieland seine Überzeugung ausführlich in einer seiner Zeitungen kundgetan. Die dabei vertretene ideologische Position war an Sturheit nicht zu übertreffen.¹³⁴ Das überforderte selbst Grosz' reichlich vorhandenes Provokationspotenzial.

Je länger die Zusammenarbeit dauerte, auf umso dünnerem Eis bewegte man sich, trotz aller von Wieland Herzfelde im Nachhinein beschworenen »Freundschaft«.¹³⁵ Es war eine über Jahre geübte Form der Arbeitsteilung, die das Ende der wirtschaftlich so erfolgreichen Zusammenarbeit Grosz/Herzfelde schließlich einleitete. Wieland Herzfelde hatte es sich vorbehalten, Grosz' Zeichnungen mit bissigen Bildunterschriften zu versehen.¹³⁶ Dabei plünderte er kaltschnäuzig den Fundus der bürgerlichen Literatur. Elende Arbeitergestalten wurden zum Beispiel mit dem Rilke-Zitat »Armut ist ein großer Glanz von innen« unterschrieben. Nicht zuletzt diese Form der »Zusammenarbeit« hatte aus Grosz in den Augen der Zeitgenossen den »genialen Pamphletisten« gemacht. »Ecce Homo« (1923),

134 *Wieland Herzfelde*, Gesellschaft, Künstler und Kommunismus, in: *Der Gegner* 2, 1920/21, H. 5, S. 131–138, H. 6, S. 194–197 und H. 8/9, S. 302–309. Sein Bruder stand ihm nicht nach. In einer Auseinandersetzung mit dem der SPD nahestehenden Kritiker Adolf Behne über eine Ausstellung im Warenhaus W. Stein im Arbeiterviertel Wedding, an der sich Käthe Kollwitz, Heinrich Zille, Hans Baluschek, Otto Dix, Gert Heinrich Wollheim und Rudolf Schlichter beteiligt hatten, kommt es nach einer Kritik der Ausstellung durch Behne zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen ihm und John Heartfield als Sprecher der »Roten Gruppe«. Vgl. *John Heartfield*, Vor den Sozialismus haben die Götter immer noch den Bürgerkrieg gesetzt; *Adolf Behne*, Tempelhofer Feld und Wedding, beide in: *Die Weltbühne* 22, 1926, Nr. 9, 2.3.1926, S. 346–348, und die Antwort darauf: *John Heartfield*, Grün oder rot? Im Auftrag der »Roten Gruppe. Vereinigung kommunistischer Künstler, in: *Die Weltbühne* 22, 1926, Nr. 11, 16.3.1926, S. 434–435, und eine Antwort von *Adolf Behne*, An den Verein kommunistischer Kunstmaler, in: *Die Weltbühne* 22, 1926, Nr. 12, 23.3.1926, S. 460–461.

135 Wieland Herzfelde hat nach 1945 in zahlreichen Veröffentlichungen seine Zusammenarbeit mit Grosz geschildert und damit ein – vorsichtig ausgedrückt – einseitiges Bild von Grosz (und sich) der Nachwelt überliefert: *Wieland Herzfelde*, Immergrün. Merkwürdige Erlebnisse und Erfahrungen eines fröhlichen Waisenknaben, Reinbek 1961; *ders.*, John Heartfield und George Grosz. Zum 75. Geburtstag meines Bruders, in: *Die Weltbühne* 21, 1966, H. 24, S. 745–749, und *ders.*, George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen – oder die Macht der Freundschaft, in: *Sinn und Form* 23, 1971, H. 6, S. 1224–1251. Dies müsste einmal anhand seines Nachlasses in der Akademie der Künste überprüft werden.

136 Diese Zusammenarbeit war Elias Canetti aufgefallen, als er in Berlin für die Herzfeldes arbeitete: »Grosz war es gewohnt, Wieland seine Zeichnungen zu zeigen, der sie veröffentlicht und bekannt gemacht hatte. Zusammen hatten sie sie ausgesucht und Wieland fand Namen dafür. [...] Wieland liebte es, rasch welche zu sagen. Es wurde darüber nicht diskutiert, Grosz pflegte die Titel Wielands hinzunehmen, sie hatten ihm Glück gebracht.« *Elias Canetti*, Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931, Frankfurt am Main 1983, S. 261.

mit den direkt für die Mappe entstandenen (Original-)Zeichnungen, war die letzte gemeinsame Veröffentlichung. Das Sammelwerk »Abrechnung folgt« (1923) kam als Remake bereits erschienener Werke, versehen mit simplen politischen Parolen, daher.¹³⁷ Der nächste Band »Der Spießler-Spiegel« wurde 1925 von Reissner in Dresden verlegt. Die Mappe »Hintergrund« (1928) führte Grosz und die Herzfelde ein letztes Mal zusammen. Die Veröffentlichung von 17 losen Blättern aus Grosz' Theaterarbeit für die »Schwejk«-Inszenierung von Erwin Piscator, die Grosz/Herzfelde wegen Gotteslästerung vor Gericht brachte, hatte sich Malik, den verkaufsfördernden Skandal voraussehend, noch einmal gesichert.¹³⁸ Aber immer öfter mokierte sich Grosz über die »marxistisch[e] Bindehautentzündung« der Buchveröffentlichung bei Malik.¹³⁹ Gleichzeitig haderte Grosz mit der KPD-Szene, die er bisher als Mitglied des Malik-Clans gedeckt hatte.¹⁴⁰ Doch die Entfremdung zwischen Grosz und den Herzfeldes blieb aus Geschäftsgründen vorerst der Öffentlichkeit verborgen. Aber sie hatte eine Vorgeschichte, gleichsam eine schwärende Wunde. Auf Einladung der KPD war Grosz 1922 zusammen mit dem dänischen Schriftsteller Martin Andersen-Nexö für ein halbes Jahr nach Russland gereist. Ein geplanter Reisebericht, von Grosz illustriert und von Nexö getextet, kam nicht zustande. In seiner Autobiografie machte Grosz einen Streit zwischen sich und seinem Begleiter für das Scheitern des Projekts verantwortlich. Bis heute haben sich keine Zeichnungen von dieser Reise gefunden. Es sind offensichtlich gar keine entstanden.

Doch 1926 war auch der Vorrat an sachlichen, das heißt geschäftlichen Gemeinsamkeiten von Grosz und Malik erschöpft. Nach dem Ende des Grafikbooms konzentrierte sich Malik auf das Buchgeschäft. Die Herstellung und der Vertrieb preiswerter Ausgaben russischer und nordamerikanischer Autoren wurden zum Kerngeschäft. Malik brachte im Durchschnitt 16 Bücher im Jahr auf den Markt, das war verglichen mit dem größten Buchverlag, Rowohlt, ein beachtlicher wirtschaftlicher Erfolg.¹⁴¹ Bucheinbände und Illustrationen wurden nun durch die Fotomontagen von John Heartfield ersetzt.¹⁴² Nur noch in Ausnahmefällen benötigten die Herzfeldes den Zeichner Grosz. Im Jahr 1924 wollte Grosz

137 *George Grosz*, *Abrechnung folgt!*, Malik-Verlag, Kiel (April) 1923. Der Zusatz des Verlags »Diese Zeichnungen des vorliegenden Bandes stellen eine Sammlung aus den Jahren 1922/23 dar. Ein Teil wurde bereits in der Presse und in Büchern veröffentlicht« ist eine schwere Untertreibung.

138 Das ist einer der seltenen Fälle, in dem wir den Vertrag zwischen Grosz und Malik kennen. In diesem Falle beträgt die Auflage 6.000, 1.300 Sonderdrucke und 600 honorarfreie Rezensionsexemplare. Grosz erhält 10% des Ladenpreises (Ladenpreis 1,70 RM), sodass er nach Verkauf der Gesamtauflage 1.241 RM erlässt. Bei Reproduktionen in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern standen ihm zwei Drittel der dabei erzielten Erlöse zu. Vgl. *Jo Hauberg/Giuseppe de Sisti/Thies Ziemke* (Hrsg.), *Der Malik-Verlag 1916–1947. Chronik eines Verlages*, Kiel 1986, S. 124.

139 In diesem Sinne spricht Grosz nach der Lektüre der von Wieland Herzfelde verfassten Einleitung des von ihm illustrierten Malik-Buchs »Grenzbuch« am 23. August 1927 in einem Brief an Kurt Tucholsky. Wieland Herzfelde habe das lesenswerte Buch »marxistisch übersautet« mit der Folge, dass es »unlebendig, theoretisch lehrhaft langweilig« geworden sei. Vgl. *Michael Hepp*, Kurt Tucholsky. Biographische Annäherung, Reinbek 1999, S. 310f.

140 Grosz in einem Brief an Otto Schmalhausen (datiert 1927), in dem er sich bitter über seine Differenzen mit der KPD-Führung wegen seiner Mitarbeit am »Knüppel« beklagt. *Grosz*, Briefe 1913–1959, S. 102–103.

141 Dazu *Stucki-Volz*, *Der Malik-Verlag und der Buchmarkt der Weimarer Republik*, S. 53ff.

142 Von 1920 bis 1922 realisierte Grosz mit dem Malik-Verlag 24 Projekte (Mappen und Bücher), von 1923 bis 1931 nur noch 13 Projekte (bei 32 Projekten für andere Verlage), wobei sich Grosz' Leistung zumeist auf den Entwurf eines Bucheinbandes beschränkt. Bereits abgeschlossene Projekte wurden nach 1923 zurückgefahren. So erscheint die 2. und 3. Auflage von *Upton Sinclair*, 100%. Roman eines Patrioten, Berlin 1921, den Grosz üppig illustriert hatte, nach 1924 ohne Grosz-Illustrationen.

bereits die Arbeit für Malik abbrechen. Mitten in der Wirtschaftskrise 1930 wurde der Versuch unternommen, mit Grosz' Buch »Die Gezeichneten« noch einmal an gemeinsame frühere Erfolge anzuknüpfen.¹⁴³

Im Jahr 1924 ist die Stunde von Alfred Flechtheim. Bereits 1920 war dieser auf Grosz aufmerksam geworden. Sein Versuch, Grosz in seiner Berliner Galerie auszustellen, war an dem Einspruch von Goltz gescheitert. 1924 meldete sich Flechtheim erneut bei Grosz. Grosz schließt mit Flechtheim einen Alleinvertretungsvertrag. Grosz erhält ein monatliches Fixum von 600 Mark. Flechtheim finanziert Grosz Reisen nach Frankreich in Erwartung »verkaufbarer Bilder«.¹⁴⁴ Es ist nicht zu übersehen, dass Grosz unter dem Einfluss von Flechtheim seine zeichnerische Produktion zugunsten der malerischen vernachlässigt. Nun entstehen Bilder in großer Zahl. Das zeigt sich bereits im ersten Jahr ihrer Zusammenarbeit. So enthält eine umfangreiche Grosz-Ausstellung in der Berliner Galerie Flechtheim neben Zeichnungen eine ganze Reihe von harmlosen Aquarellen, Ausbeute seines Frankreichaufenthalts, wie »Pariser Straßenszenen« (1924), »Vetter vom Lande« (1924), »Bar du Dingo« (1925), »Bar in Pointe Rouge« (1927) und andere. Noch entstehen auch in diesen Jahren satirische Gemälde wie »Stützen der Gesellschaft« (1926), »Sonnenfinsternis« (1926) und der »Agitator« (1928). Bis zu Grosz' Umzug in die USA im Jahr 1932 stellte Flechtheim in dieser Mischung Grosz wenigstens einmal im Jahr in Düsseldorf oder Berlin bei sich aus. Großzügig übersah Grosz' neuer Manager dessen agitatorische Arbeiten für den von der KPD finanzierten »Knüppel« und »Die rosarote Brille« sowie den in Hannover im Verlag Paul Steegemann erscheinenden »Störtebeker«. In seiner neuen Rolle als Pressezeichner tritt uns Grosz in Flechtheims Diensten entgegen. Regelmäßig veröffentlicht Grosz in Flechtheims »Querschnitt«¹⁴⁵, einer Mischung aus Galeriekatalog und Kunstzeitschrift. Mit Beiträgen über Sport, Kino, Autotechnik überschreitet die Zeitschrift die Grenzen des Kunstmarkts und gerierte sich als modernes amerikanisches »Lifestyle-Magazin«. Flechtheim nahm den Zeichner Grosz mit auf den Weg zur gesellschaftlichen Öffnung des Kunsthandels. Dem Dadaisten Grosz und zeitweiligen Adlatus der Brüder Herzfelde bereitet dieser Wechsel allem Anschein nach keine Bauchschmerzen, zumal der Erfolg nicht auf sich warten ließ. Flechtheim nutzte seine guten Beziehungen zum französischen Kunstmarkt und organisierte im November 1924 eine Grosz-Ausstellung in Paris. Flechtheims zahlreiche Kontakte trugen Früchte. In den Jahren 1926 bis 1930 erschienen in Frankreich vier biografische Würdigungen bekannter Autoren von George Grosz.¹⁴⁶ Auch in Deutschland brauchte sich Grosz dank Flechtheim über mangelnde Aufmerksamkeit nicht zu beklagen.¹⁴⁷ Doch die wirtschaftliche Krise machte auch

143 Der Verlag collagiert 60 Grosz-Zeichnungen »aus 15 Jahren«, alle bereits in Büchern beziehungsweise Mappen wie »Abrechnung folgt«, »Spießer-Spiegel«, »Ecce Homo« und »Das Gesicht der herrschenden Klasse« veröffentlicht.

144 Grosz an seinen Schwager Otto Schmalhausen am 27. Mai 1927, in: *Grosz*, Briefe 1913–1959, S. 101–102.

145 Von 1923 bis 1930 erscheint kein Heft des »Querschnitts« mit nicht weniger als einer Grosz-Zeichnung. Im Jahr seines Wechsels zu Flechtheim enthält ein einziges Heft elf Grosz-Zeichnungen. Die Zeichnungen enthalten ironische Anspielungen auf Zeiterscheinungen unter Ausparung der Politik.

146 Es sind dies die Würdigungen von *Léon Bazalgette*, *George Grosz: L'homme et l'oeuvre*, Paris 1926, und *ders.*, *Chronique d'Allemagne*. *George Grosz*, in: *Chronique du jour*, Paris 1930, S. 17–19; *Pierre Mac Orlan*, *George Grosz*, Paris 1927, sowie *Marcel Ray*, *George Grosz*, Paris 1927.

147 Im Jahr 1928 widmete das von Alfred Flechtheim herausgegebene Berliner »Kunstarchiv« sein erstes Heft dem Zeichner George Grosz. Neben dem reichen Bildteil enthielt es Beiträge von Carl Einstein, Mark Neven und Max Herrmann-Neisse sowie das Gedicht »Nachtcafé« mit der Widmung »für George Grosz« von Gottfried Benn.

Flechtheim zu schaffen. Aufwendig organisierten Verkaufsausstellungen im Jahr 1931 blieben die Käufer weg.¹⁴⁸

Im Winter 1931 sah sich Flechtheim gezwungen, den Vertrag mit Grosz zu kündigen.¹⁴⁹ Nach dem Wegfall der wirtschaftlichen Absicherung durch Flechtheim bestimmten noch deutlicher als bisher wirtschaftliche Gründe Grosz' Veröffentlichungspraxis. Er knüpfte an alte Verbindungen an. In den Jahren 1921 und 1922 hatte er für den Bestsellerautor Hans Reimann im Paul Steegemann Verlag gearbeitet. Dessen populäre Satiren »Sächsische Miniaturen« und »Hedwig Courths-Mahler« waren in hohen Auflagen erschienen. Nun lieferte Grosz für die von Reimann herausgegebene satirische Zeitschrift »Das Stachelschwein« regelmäßig Beiträge.¹⁵⁰ Verstärkt veröffentlichte er im »Simplicissimus«¹⁵¹, in Rudolf Mosses »Ulke«¹⁵² sowie in Ullsteins »Uhu«.¹⁵³ Seit 1930 erschienen Grosz-Zeichnungen in Gert von Gontards »Neuer Revue«.¹⁵⁴ Im gleichen Jahr wurde mit einem beträchtlichen Werbeaufwand eine Sammlung »Das neue Gesicht der herrschenden Klasse« veröffentlicht, eine deutliche Spekulation auf die vorangehende erfolgreiche Grosz-Mappe. Dieses Projekt betrieb ein rühriger Verlagsmanager, Harry Schumann, im Dresdner Carl Reissner Verlag¹⁵⁵, der sowohl für gediegene Kunstbücher als auch für populäre Unterhaltung bekannt war.¹⁵⁶ Im Jahr 1925 hatte Reissner mit Grosz »Spießler-Spiegel« einen Bestseller gelandet. Das gedachte man zu wiederholen.

Zur gleichen Zeit arbeitete Grosz auch für Kiepenheuer (Bertolt Brecht »Die drei Soldaten«), Rowohlt (Hans Fallada »Kleiner Mann was nun?«) und für Bruno Cassirer, dem Grosz mit der Mappe »Die Gezeichneten« 60 Blätter aus 15 Jahren verkaufte. Das dem populären Geschmack an »leichter Kost« weit entgegenkommende Buch »Über die Liebe« erschien ebenfalls bei Cassirer. Mit seiner halbjährigen Gastdozentur an der New Yorker Art Students League (1932) und der endgültigen Übersiedlung im Januar 1933 in die USA löste sich das hier beschriebene Verhältnis des Avantgardisten George Grosz zum deutschen Kunstmarkt auf. Mit Zeichnungen in den Zeitschriften »The New Yorker« und »Vanity Fair« versuchte sich Grosz – anknüpfend an sein »journalistisches Zeichnen« und durchaus nicht ohne Erfahrung im Umgang mit dem Publikum – in der Rolle eines Pressezeichners. Diesem Versuch verdanken wir eine Reihe hervorragender Zeichnungen und Aquarelle. Doch in dieser Rolle sollte Grosz an den völlig anderen Gegebenheiten des amerikanischen Presse- und Kunstmarkts scheitern. Doch dies ist eine andere Geschichte.

148 Auf dieser mit viel Aufwand organisierten Ausstellung aber hat Grosz nach eigenen Worten so gut wie nichts verkauft. Vgl. *Ralph Jentsch*, Alfred Flechtheim und George Grosz. Zwei deutsche Schicksale, Bonn 2008.

149 Grosz an Neven am 23. Dezember 1931, in: *George Grosz*, Teurer Makkaroni! Briefe an Mark Neven DuMont 1922–1959, hrsg. v. *Karl Riha*, Berlin 1992, S. 177.

150 Zwei Mal im Monat herausgegeben von Hans Reimann 1925–1926 im Verlag R. Th. Hauser, Frankfurt am Main, ab 1927 im Verlag Die Schmiede, Berlin.

151 Allein für den »Simplicissimus« waren es in den Jahren 1928 bis 1932 elf Zeichnungen.

152 Im »Ulke« veröffentlichte Grosz von 1930 bis 1931 acht Zeichnungen.

153 Für den »Uhu«, 1932, Nr. 8, S. 52–57, liefert Grosz eine ganze Serie.

154 Die »Neue Revue«, hrsg. v. Gert von Gontard, Verlag Walter Flith GmbH, Berlin-Charlottenburg, veröffentlichte zwei Grosz-Zeichnungen: »Geschäftskrise« und »Kaffeehauskultur«. Vgl. *Neue Revue* 1, 1930, H. 8, S. 95 und 111.

155 Die Beziehung von Grosz zum Verlag Reissner datiert aus dem Jahr 1926. Grosz hatte sich in diesem Jahr an dem opulenten Verlags-Almanach »Der Morgen«, Dresden 1926, mit zahlreichen Wiederabdrücken früherer Zeichnungen beteiligt.

156 Populäre Satire-Bücher sind en vogue. Mit einem deutlichen Blick auf die Grosz-Mappen hatte Kurt Tucholsky im Neuen Deutschen Verlag von Münzenberger 1929 das Buch »Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch« veröffentlicht. Für den Bildteil zeichnete John Heartfield verantwortlich. Vgl. *Kurt Tucholsky*, Deutschland, Deutschland über alles. Ein Bilderbuch, Berlin 1929.

IV. BILANZ

Die von uns entwickelte Perspektive auf das zeichnerische Werk von George Grosz enthält ein Beispiel marktgängiger avantgardistischer Kunstpraxis. Bringt man in der Analyse sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Voraussetzungen des Schaffens von George Grosz wie die Proklamation eines erweiterten Kunstbegriffs, die Nutzung innovativer, den Massenmarkt bedienender grafischer Reproduktionstechniken sowie neuer kommerzieller Strategien im Kunsthandel mit den Bedingungen bildungsgebundener, generationspsychologischer und durch das besondere Kriegserlebnis heterogen amalgamierter Lebenswelten in einen Schnittpunkt, werden andere als die bisher bekannten Form- und Antriebskräfte dieses künstlerischen Werks und – was uns im besonderen Maße interessiert – Gründe für seine erfolgreiche kommerzielle Verbreitung sichtbar. Mithilfe unterschiedlich positionierter kunsthändlerischer Strategien beliefert Grosz in diesem komplexen Prozess den Markt mit leicht lesbaren und einem primitiven Bildcode verschlüsselten Zeichnungen. Beim Versuch, diese avantgardistische Praxis sozialgeschichtlich einzuordnen, verschieben sich die Kriterien der Wertung weg von der Produktion zu den Möglichkeiten des Produzierens. »Der Handel«, beschreibt Helmuth Plessner als zeitgenössischer Beobachter diesen Vorgang, »läßt sich nicht mehr nur vom Angebot überraschen, sondern ist [...] dazu übergegangen, die Produktion selber zu steuern«.¹⁵⁷ Nicht der ungelöste Konflikt zwischen symbolischer Verarbeitung von Wirklichkeit und ideologischen oder ästhetisch apokryphen Botschaften – der Widerspruch zwischen Werk und Person des Künstlers, wie die Grosz-Forschung so hartnäckig behauptet – steht dabei im Mittelpunkt, sondern die mit Blick auf die Verwertung auf dem Kunstmarkt wirksamen Steuerungs- und Selbststeuerungselemente der künstlerischen Produktion.

157 *Helmuth Plessner*, Über die gesellschaftlichen Bedingungen der modernen Malerei (1965), in: *ders.*, Gesammelte Schriften, Bd. X, Frankfurt am Main 1985, S. 265–284, hier: S. 266.