WerkstattGeschichte 10, Ergebnisse Verlag, Hamburg 1995, S. 43-54

Susanne Hauser

Bilder der Armut. Zu einer Zeichnung von George Grosz

Ein Bild der Armut

Fünf Striche deuten Decke und drei Wände, weitere Linien Dielenbretter auf einem Boden an: Sie markieren die Grenzen eines perspektivisch gesehenen Raumes und situieren Betrachtende: Sie blicken in ein Zimmer. Links der Umriß eines Bettes, dessen teilweise sichtbarer Fuß mit kräftigen Federstrichen gezeichnet ist, leichtere Striche deuten Auflagen, Kopfteil und eine unbenennbare Form dahinter an; an der rechten Wand eine Tischplatte, auf der eine perspektivisch umrissenene Lampe, näher zu den Betrachtenden eine Schachtel und eine Flasche stehen, die flüchtige Andeutung eines Hockers ist hinter dem Tisch sichtbar, vor dem Tisch steht an der Wand ein Stuhl, von dessen Lehne nur die dem Zentrum des Bildes zugekehrte Seite ausgeführt ist. Dem Bett den Rücken zuwendend füllt die Gestalt eines sitzenden Mannes den Platz zwischen Bett und Tisch völlig aus: der Raum ist eng.

Der Umriß des Mannes ist in gleichmäßiger Strichstärke ausgeführt. Die Gestalt sitzt gekrümmt und zusammengesunken, Kleider hängen lose an ihr, die Füße stehen in dünnen Latschen, die rechte Hand stützt sich auf einen Stock, die linke liegt auf dem Tisch, und auf ihr ruht der überproportional große Kopf, der differenzierter gezeichnet ist als alles andere: Hals, Stirn und Wangen sind zerfurcht, der Mund ist geöffnet, daß die Zähne des Oberkiefers sichtbar werden, die Wangen sind eingefallen. Das dem Betrachter zugewandte Auge ist nicht sichtbar: Wo es sichtbar werden könnte, ist ein breiter schwarzer Strich, der massivste Tuscheauftrag im ganzen Bild.

»Es gibt bei Grosz eine willentliche Verarmung, ein Verkürzen, oder, um die Sprache der amerikanisierten Industrie zu sprechen, eine Rationalisierung der Technik, die bestrebt ist, stärkere Wirkungen mit einfacheren Mitteln zu erreichen.«[1] Günter Anders hat von der »Identität von Strich und Sujet« in den Zeichnungen von Grosz gesprochen[2]: In dieser Zeichnung fungieren Strichstärke und -differenzierung als »Zeigzeichen«[3], als Indizes. Sie lenken den Blick ins Zentrum des Bildes, das nicht der Mitte des Blattes entspricht, und konzentrieren ihn auf das, was unabweisbar das Wichtigste ist: Sie zeigen auf dieses unbewegliche, versunkene, nicht blickende, anonym bleibende Auge und fokussieren den Blick der Betrachtenden.

Bilder der Armut

Die Frage nach Bildern der Armut impliziert, daß es solche Bilder gibt. Und an dieser Behauptung ist nicht leicht zu zweifeln, weil Armut auf Bildern »erkannt« wird. Befragt, ob auf Bildern Arme oder Armut zu sehen sind, werden die meisten Angesprochenen, gelegentlich nach einigen Einwänden und unter Kommentaren, aber dann mit erstaunlicher Sicherheit zu Entscheidungen kommen.

Auf die Frage, wie ein abstrakter und relativer Begriff wie Armut in Bildern erkennbar werden kann, gibt es nur Ansätze zu befriedigenden Antworten. Als Ausgangspunkt für Überlegungen erscheint mir die Annahme sinnvoll, daß wir eine Ähnlichkeitsbeziehung herstellen zwischen einem Bild und etwas, das wir als »Armut« kennen. Das kann ein als Repräsentation der Armut gelesenes und als solches bekanntes anderes Bild sein, eine Erinnerung an einen Anblick oder eine Situation.[4]

Diese Überlegung verweist die Suche nach einer Antwort, wie »Bilder der Armut« kenntlich werden, in ein weites Feld: auf die Kenntnis von Bildern und die Erfahrung mit ihnen, auf Lebenserfahrung, Sprachkenntnis und »Weltwissen«. Eine solche Annahme impliziert, daß eine Erklärung, die sich auf Bilder alleine bezieht, nicht ausreicht, um die Arten ihrer Effekte zu beschreiben.

Das unschuldige Auge

Pierre Bourdieu hat den Mythos des »reinen Auges« aus soziologischer Sicht angegriffen: Wenn auch die Illusion des unmittelbaren Verstehens z.B. eines Bildes weit verbreitet ist, so kommt doch in jedem Falle eines Verstehens die in einer Gesellschaft ungleich verteilte Verfügung über die »kulturellen Schlüssel« ins Spiel, die die »Dekodierung« z.B. von Werken der Bildenden Kunst ermöglichen.[5]

Ernst Gombrichs Einspruch gegen die Annahme eines »unschuldigen Auges« reicht weiter: Sehen ist immer schon von (individueller) Erfahrung, Bedeutungszuschreibungen und Vorurteilen geprägt, gewonnen aus früheren Empfindungen aller Sinne: Das Auge richtet als Teil eines erfahrenen Organismus seine Aufmerksamkeit und Wahrnehmungstätigkeit aus.[6]

Auch die Historizität der Sinnesausbildung spricht gegen die Möglichkeit eines unmittelbaren und erschöpfenden Blicks. Unsere Sinne sind aufgrund heutiger Erfahrung, die in einem noch nie gekannten Maße Medienerfahrung ist, anders geschult als die Sinne derjenigen, die etwa um die letzte Jahrhundertwende Bilder hergestellt oder zeitgenössisch rezipiert haben.[7] Wissen, individuelle Wahrnehmungserfahrungen sowie kultur- und zeitabhängige Wahrnehmungsmuster beeinflussen die Effekte, die Bilder erzeugen. »Konsequenz ist, daß viele Konventionen, die den Bildern zugesprochen werden, sich schon als der Lebenswelt zugehörig erweisen.«[8]

Eine Bildlektüre

Bilder treten als Zeichen in einen Deutungsprozeß ein, in dem die Kontexte sich als immer wieder erneuert erweisen wie der Blick, die Wahrnehmungsmuster, die Auszeichnung von Interessen und Fragen, die die Annäherung an Bilder bestimmen. »Denkt man die Semiose als Prozeß und Bewegung, so heißt das, daß man das Zeichen nicht als Ding, sondern als Ereignis ... in der Welt ansieht.«[9] Bilder sind wie alle Zeichen als aktiv und bedeutungserzeugend zu begreifen und nicht auf den unmittelbaren Eindruck, den Ausdruck von etwas oder das Zeugnis für etwas zu reduzieren.[10] Es ist deshalb für semiotische Bild- wie Textlektüren wichtig, Kontexte nicht als gegeben hinzunehmen, sondern ihrerseits als Konstrukte zu befragen. »Ein Kontext ist nicht gegeben, sondern wird pro-

duziert; was zu einem Kontext gehört, wird durch Interpretationsstrategien bestimmt; Kontexte verlangen ebensoviel Erhellung wie Ereignisse; und die Bedeutung eines Kontextes ist durch Ereignisse determiniert.«[11] Das führt zu der Frage, was Zeichen »rahmt«, das heißt, sie in einen Zusammenhang stellt, der Praktiken der Vergangenheit und die Interaktion mit dieser Vergangenheit zum Gegenstand macht.[12]

Die Frage nach »Bildern der Armut« und nach den Bedingungen ihres Entstehens hat meinen Blick durch ikonographische Literatur schließlich auf die Zeichnung von George Grosz gelenkt. Eine Fülle von Bezügen ikonographischer wie diskursiver Art boten sich an, den ersten Blick auf diese Zeichnung als »Bild der Armut« zu bestätigen und sie in Strichführung, Mediennutzung, Bezügen zu anderen Zeichnungen, allegorischen und moralsatirischen Bildprogrammen, textualen Bezügen, wie auch zu politischen Auseinandersetzungen als eine mögliche Antwort auf die Frage nach »Bildern der Armut« plausibel zu rahmen.

Die im folgenden Text skizzierten Bezüge sind heterogen, teilweise ausschließlich durch Literaturangaben markiert, und viele weitere Verbindungen sind denkbar, die hier nicht thematisiert werden. Die Zeichnung von George Grosz könnte z.B. in Beziehung treten zu gleichzeitig entstandenen dokumentarischen oder künstlerischen Bildern mit ähnlichem Sujet, ikonographische Beziehungen und Motivquellen könnten weiter eruiert, politische und sozialhistorische Zusammenhänge eingeführt werden und mehr. Doch auch eine Fülle von Bezügen würde keine Wahrheit hinter dem Bild und kein Zeugnis für etwas zutage fördern. In jeder Erweiterung und Reflektion des »Rahmens« entstehen neue Effekte, Fragen und Bedeutungen, die das hier vorgeführte Prinzip des Lesens weitertreiben, so daß Sinn und Deutung stärker variiert, differenziert und verdichtet werden, ohne daß sich die Lektüre erschöpft.

Bild und Text

Den zu Grosz' Lebzeiten erfolgten Veröffentlichungen des abgebildeten Blattes ist gemein, daß sie ihm einen Text beigeben. Jeder dieser Texte situiert das Blatt anders, denn über die wechselnden Beischriften werden unterschiedliche Kontexte hergestellt und jeweils andere Erfahrungsräume, Assoziationen, Argumentationsketten und Bilder aufgerufen: Die Zeichnung illustriert nicht einen Gedanken, sie bildet nicht eine Situation ab, sie präsentiert sich als Versatzstück, das sich in verschiedene Zusammenhänge integrieren, für verschiedene Argumentationen nutzbar machen läßt, das die Produzierbarkeit von jeweils neuem Sinn durch Veränderung des Kontextes vorführt.

In der Zeitschrift »Der Gegner«[13] wird die 1921 entstandene Zeichnung zum ersten Mal reproduziert, begleitet von dem Text »... und gewähre dem Arbeitslosen sein tägliches Sterbegeld«, eine Parallele zum Vaterunser (»unser tägliches Brot gib uns heute«), die christliche Normen aktualisiert, in der Formulierung an juristische Sprache anschließt und diese als zynisch desavouiert. In »Das Gesicht der herrschenden Klasse« (1921)[14] erscheint die Zeichnung mit dem Titel »Es ist die proletarische Krankheit. Ein Mensch, der ans Licht will und in die Finsternis zurückgedrängt wird.« Mit derselben Beischrift erscheint die Zeichnung in Franz Jungs Roman »Die rote Woche«,[15] der, ebenfalls 1921, mit Zeichnungen von Grosz veröffentlicht wird. Dieser Text belehnt die aufragende Lampe im Bild mit symbolischer Kraft, konstruiert einen spannungsreichen

Dualismus, bestimmt die Gestalt als »proletarische« und die Situation als pathologische. 1930 schließlich erscheint das Blatt unter dem Titel »Sieg der Maschine« in Grosz' »Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren«.[16] Dieser Text liefert eine Erklärung aus technik- und industriekritischer bis -feindlicher Sicht für den sichtbaren Zustand.[17]

1922 wurde die Zeichnung als achtes Blatt des Mappenwerkes »Die Räuber – 9 Lithographien von George Grosz zu Sentenzen aus Schillers 'Räubern'« aufgenommen, das, wie die anderen genannten Veröffentlichungen auch, der in Berlin ansässige Malik-Verlag Wieland Herzfeldes veröffentlichte. Dieser Kontext ist der meistzitierte in der Grosz-Forschung. Das Blatt wird in dem Mappenwerk mit der Sentenz »Schwimme wer schwimmen kann, wer zu plump ist, geh' unter« verbunden. Dieser Text kontrastiert eine als Norm formulierte Beweglichkeit und Kraft mit der in sich versunkenen müden Bewegungslosigkeit der ausgemergelten blicklosen Gestalt: Die Norm ist zynisch.

Die »Sentenz« stammt, wie in der Mappe genau angegeben, aus der ersten Szene des ersten Aktes des Dramas: Es spricht monologisch Franz Moor, der häßliche und betrügerische Usurpator des väterlichen Vermögens und aller sonstigen Rechte der Erstgeburt, der seinen gräflichen Vater lebendig begraben lassen wird und seinen edlen, schönen und leichtsinnigen älteren Bruder Karl ins Unglück stürzt. Mit dem Satz rechtfertigt Franz die mörderischen Pläne als das, was seine Kraft der ungerechten Natur abtrotzen kann, die ihm Erstgeburt und Schönheit vorenthalten hat: »Schwimme wer schwimmen kann – und wer zu plump ist, geh' unter! Sie (die Natur, S.H.) gab mir nichts mit; wozu ich mich machen will, das ist nun meine Sache.«

Emblematik und Montage

In der engen Verbindung von Bild und Text, bei der erst durch die Beziehung beider aufeinander ein Ganzes entsteht, erinnern die Zeichnungen von Grosz an Emblemata des 15. bis 18. Jahrhunderts, die Schrift und Graphik, Sprach- und Bildkunst synthetisieren. Dabei folgen Grosz' Zeichnungen nicht dem als klassisch rekonstruierten Muster des Emblems, das eine Inscriptio (eine Inschrift, ein Motto, eine Devise, ein Postulat), eine Pictura (ein Bild, das eine Allegorie, eine Hieroglyphe, ein Wappen zeigen kann) und eine Subscriptio, einen darunter plazierten Text, der in der Länge stark variieren kann, zu einer Einheit verbindet.[18]

Grosz stellt mit seinen Zeichnungen und der Wahl der Texte vielmehr fungible, für Montageakte verfügbare Teile her, die in einzelnen Veröffentlichungen zu besonderen Text-Bild-Kombinationen zusammengeschlossen werden und jeweils neue Lektüren eröffnen. In neuerer Literatur zur Emblematik konnte gezeigt werden, daß es eine vergleichbare Nutzung von Bestandteilen des Emblems auch während der Blütezeit emblematischer Kunst gegeben hat.[19]

Die Nähe der Groszschen Text-Bild-Kompositionen und Mappenwerke zu emblematischen Traditionen bezieht sich nicht nur auf die Nutzung der einzelnen Elemente, sie liegt ebenso im Angebot eines komplexen Lesestoffes, der sich auf Texte und überliefertes Wissen bezieht. Embleme zielen allerdings nicht durchgängig wie Grosz' Zeichnungen auf eine normativ richtige Einsicht – die Art des zugrundliegenden Wissens über gesellschaftliche Zusammenhänge wie die Moralisierung und Didaktisierung der Bild- und Textelemente verweist auf eine aufklärerische Tradition.

Gut und Böse, Arm und Reich – Das Mappenwerk »Die Räuber«

Wie die abgebildete, so erscheinen auch die anderen Zeichnungen der Mappe in verschiedenen Kontexten und mit unterschiedlichen Beischriften. Was sie im Zusammenhang dieser Mappe verbindet, ist ihre Anordnung und der Umstand, daß ihnen jeweils »Sentenzen« aus Schillers Drama beigegeben sind.[20]

Den Zeichnungen ist auch ohne Text ablesbar, daß sie einen einfachen Gegensatz zwischen zwei Typen konstruieren: zwischen reichen Bürgern und ihren Unterstützern und gekrümmten, verstümmelten, ausgemergelten, abgerissenen Gestalten, die ihnen gegenübergestellt werden. Typisierung ist in vielerlei Hinsicht festzustellen: Grosz hält Körperfülle gegen Magerkeit, aufgerichtete und zurückgelehnte Körperhaltung gegen gebeugte Gestalten, fest gerichteten Blick gegen gesenkte, ziel- oder blicklose Augen, Anzug und Paletot gegen Arbeitskleidung, Lumpen oder Nacktheit, Accessoirs wie Zigarre, Geldscheine und Schmuck gegen Krücken oder zerbeulte Hüte, gefüllte Hände gegen leere. Das bis an den Rand in gleichmäßiger Strichführung gefüllte Blatt 6 zeigt ein mit Polstermöbeln, Klavier und Spielzeug ausgestattetes bürgerliches Weihnachtszimmer mit fünfköpfiger Familie und bildet den Kontrast zur vergleichsweisen Leere des Blattes 8, auf dem Minimaleinrichtung, Enge und ein einzelner Mensch mit knappen Strichen sichtbar werden. Der Gegensatz der Typen ist in einzelnen Blättern durch verschiedene Gestalten vertreten. In anderen entsteht er durch die Verbindung mit der jeweiligen Sentenz oder durch die Folge der Blätter.[21]

Die Ordnung der Blätter und ihre Numerierung gibt eine Reihenfolge des Lesens vor. Es bietet sich an, sie im Sinne einer kausalen, einer zeitlichen oder argumentativen Folge zu nutzen. Grosz macht von dieser Möglichkeit keinen Gebrauch: Es gibt keine Entwicklung. Wenn die Mappe auch mit der Präsentation des Typus des häßlichen Reichen beginnt und mit dem Bild eines aufbegehrenden Armen endet, so wird doch keine Entwicklung sichtbar, die auf eine Aufhebung des Gegensatzes schließen ließe – die drohende Geste im letzten Blatt wird durch ein blutendes Loch in der Schläfe des Aufbegehrenden erledigt.

Arm und Reich – Beispiele für ein traditionelles Bildprogramm

Gegenüberstellungen der Allegorien von Armut und Reichtum sind seit dem 15. Jahrhundert häufig und erzeugen in verschiedenen Bezügen höchst unterschiedliche Sinneffekte: Den Kampf zwischen Reichtum und Armut als Kampf zwischen Stadt und Land thematisiert ein niederländisches Blatt vom Ende des 15. Jahrhunderts, antikirchlicher Protest äußert sich in der Gegenüberstellung von schlemmenden Mönchen und der »Frau Armut«, die den Bauern mit Schlägen zum Aufstand treibt (1521), Barthélemy Aneau stellt in einem Emblem mit der Inscriptio »Dem Reichen ist jede Zeit angenehm« einen auf Stufen kauernden Bettler einem Reichen gegenüber, der von den vier Jahreszeiten umsorgt wird (1552), Jacob Cats zeigt »die Unterdrückung der Armen durch die Reichen« durch Darstellung eines kleinen Fisches, der von einer darüber fliegenden Möve bedroht wird (1627).[22] Die Vielfalt der Bildkontexte, der Intentionen und Deutungsmöglichkeiten widerspricht der Auffassung, die eine einheitliche moralische Bewertung der »Armut« im 16. Jahrhundert postuliert und besagt, sie sei »nicht mehr das

höchste Gut wie bei Franziskus, sondern ein Unglück, das durch Dummheit und Faulheit verschuldet wird, zu Elend und Lüge führt und durch Fleiß und Mäßigung abgewendet wird.«[23] Typisch für diese Auffassung, nicht aber für alle Embleme und Allegorien der Armut dieser Zeit ist Hans Holbeins d.J. Allegorie »Triumph der Armut« von 1532/33 im Festsaal des ehemaligen Londoner Stalhofs, gemalt im Auftrag der dort sich versammelnden Kaufleute und Pendant zu einem »Triumph des Reichtums«.[24]

Eine neue Konjunktur polemischer, aber auch sentimentaler Gegenüberstellungen ist seit Mitte des 18. Jahrhunderts zu verzeichnen; insbesondere in England entstehen allegorisierende und typisierende Gegenüberstellungen von Arm und Reich, Armen und ihren Bedrückern und/oder Wohltätern.

Solche Gegenüberstellungen erscheinen in Journalen, Heften und Druckmappen mit journalistischen Berichten, sie ergänzen Spendenaufrufe für soziale Einrichtungen; Buchillustratoren wie George Cruikshank, der Werke von Charles Dickens illustriert hat, bauen ihre Bildprogramme entsprechend auf.

Die berühmten moralsatirischen Serien William Hogarths sind ebenfalls über Gegensätze von »Arm« und »Reich« strukturiert wie z.B. die Reihe »Industry and Idleness« (1747): Sie konfrontiert die Lebensläufe eines fleißigen Lehrlings, der zu Reichtum kommt und es bis zum Lord Mayor von London bringt, und den eines faulen und liederlichen Lehrlings, der verarmt und schließlich aufgrund krimineller Delikte hingerichtet wird.[25]

Beliebt sind auch Bildfolgen, die einen vorherigen Zustand der Behäbigkeit und einen durch moralische Verfehlung erreichten späteren Elendszustand konfrontieren. William Hogarths »A Harlot's Progress« zeigt den Verfall eines jungen eitlen Mädchens, das sich in der Stadt prostituiert, »A Rake's Progress« (1735) begleitet den sozialen Abstieg eines jungen leichtfertigen Mannes bis ins Irrenhaus. George Cruikshanks »The Bottle« (1847) stellt den Verfall eines Alkoholikers in drastischen Bildern dar, in Augustus Leopold Eggs »The Adultress« werden die bitteren Folgen ehelicher Untreue gezeigt (1858).[26]

Häufig sind in England ab dem 2. Drittel des 19. Jahrhunderts Darstellungen von Armen, die sich vor Vertretern staatlicher oder privater Institutionen präsentieren: So stellt Charles West Cope eine verhärmte Frau mit kleinen Kindern einem bedrohlich wirkenden Board der Poor Law Guardians gegenüber; Blätter dieser Art schließen an Darstellungen von AlmosengeberInnen und BettlerInnen in niederländischen Blättern des 16. Jahrhunderts an.[27]

Gegenüberstellungen von Allegorien der Armut, von typisierten Armen und Reichen können sentimentaler Erbauung, ethisch begründeter Anteilnahme oder der Darstellung bürgerlicher Mildtätigkeit dienen: Armeleutemalerei. Andere Gegenüberstellungen sind Konfrontationen und polemisch: Sie zielen auf Moralisierung des Sujets und Belehrung der Reichen, der Armen oder derjenigen, die den Pfad der Tugend zu verlassen drohen, sie sind Stilisierung und Lobpreis der rechtschaffenen Armut, Stilisierung und Lobpreis des Reichtums, sie dienen dem Aufruf zum Kampf gegen die Armut, gegen die Armen oder gegen die Reichen.[28]

Schillers Drama »Die Räuber« – Anmerkungen zur Rezeption

Der Effekt des konsequenten Gegensatzes, den Grosz in der Mappe »Die Räuber« aufbaut, wird verstärkt und durch Kommentare und Deutungsmöglichkeiten erweitert mit

der Lektüre der Schillerschen Sentenzen, die jedem der Blätter zugeordnet werden. Grosz und sein Verleger Wieland Herzfelde konnten damit rechnen, auf ein Publikum zu treffen, das an sentenziös vorgebrachte Schillerzitate gewöhnt war. Weiter konnten sie davon ausgehen, daß ein großer Teil ihres Publikums belesen und in der Lage war, die Sentenzen einzelnen Rollen und Charakteren zuzuweisen und auch hier eine typisierende und polarisierende Verteilung vorzunehmen. »Es ist einmal so Mode in der Welt, daß die Guten durch die Bösen schattieret werden und die Tugend im Kontrast mit dem Laster das lebendigste Kolorit erhält«, bemerkt Schiller in seiner Vorrede.[29] In diesem Drama, das dem 20jährigen Schiller politische Verfolgung und Flucht einträgt, kann der Kontrast von »Gut« und »Böse« drastisch wie der zwischen »Arm« und »Reich« in Grosz' Mappenwerk gelesen werden.

»Die Räuber« war ein populäres dramatisches Werk, das aus unterschiedlichen Motivlagen und Perspektiven als Kristallisationspunkt ästhetischer, sozialer und politischer Auseinandersetzungen fungieren konnte. Literaturwissenschaft und Bildungsbürgertum beschäftigten sich damit zur Entstehungszeit von Grosz' Mappenwerk. Für den auf »deutsche« und »männliche« Töne setzenden Schillerkult der wilhelminischen Gesellschaft war das Drama wichtig, wie für die Formierung eines liberalen bürgerlichen Selbstverständnisses. Die Auseinandersetzungen um dieses Drama reißen bis in die Mitte der 70er Jahre dieses Jahrhundert nicht ab.[30]

Mit ähnlicher Intensität wie in bürgerlichen Kreisen wird das Drama in SPD-, KPD- wie Arbeiterkreisen gelesen. Dort fungiert es neben anderen Werken Schillers seit Lassalles Schillerbegeisterung als ein Prüfstein für die Beziehungen der Arbeiterbewegung zu Gesetzlichkeit, Staatlichkeit, Freiheit, schließlich zum bürgerlichen Erbe. Einen Höhepunkt erreicht diese Auseinandersetzung im Jahr 1905, im 100. Todesjahr Schillers, in dem prominente SozialdemokratInnen gegen »bürgerliche« Aneignungen Schillers polemisieren und VertreterInnen des linken wie des rechten Flügels der Partei an Schillers Biographie wie an seinen Bühnengestalten eigene politische Ziele und Menschenbilder formulieren.[31] Die »linke« Auseinandersetzung mit Schiller, vor allem den »Räubern«, erfährt eine Fortsetzung, Akzentverschiebung und Intensivierung mit Inszenierungen des Dramas durch Max Reinhardt und einer aktualisierenden und umstrittenen Fassung Piscators, die 1926 in Berlin ihre erste Aufführung erlebt.[32]

Wenn Grosz also 1922 Schiller als Lieferanten für Sentenzen wählt, so wählt er einen Autor, der in der politischen Diskussion von bürgerlichen wie proletarischen Kreisen in Anspruch genommen wird, an dem über Identität, Gesellschaft, Menschenbild und Nation gestritten wird. Unter den Werken dieses Autors wählt er ein Drama, das gleichermaßen »Bürger« wie »Proletarier«, »Reiche« wie »Arme« zu interessieren und zu polarisieren vermag: Das potentielle Publikum für die Mappe ist groß.

Ein differenziertes Angebot

Neben den neun Lithographien ist der Mappe »Die Räuber« ein Titelblatt mit den ausgewählten Sentenzen beigefügt. Auf seiner Rückseite enthält es Angaben zu den verschiedenen käuflich zu erwerbenden Ausgaben der numerierten und signierten Drucke und läßt Platz für die Identifizierung genau der jeweiligen Mappe: Sie trägt bei Verkauf eine Nummer und eine Bezeichnung der Ausgabe: Sie wird einen Eigentümer haben, der

ein einzelnes Kunstobjekt erworben haben wird, das der Künstler auf jedem Blatt signiert hat.

Die Wahl besteht zwischen der Ausgabe A

(1.-5. Exemplar Japanbütten in Ganzpergamentmappe,	»nicht im Handel«;
6.-10. in Halbpergamentmappe,	300 Mark),
Ausgabe B (11.-45,. echtes Bütten in Halbseidenmappe,	150 Mark),
Ausgabe C (46.-100. echtes Bütten in Halbleinenmappe,	100 Mark).

Grosz hat seinen Markt vor allem unter bürgerlichen Kunstliebhabern. Marcel Ray kommentiert 1927 süffisant: »George Grosz, der professionelle Zerstörer der etablierten Unordnung, der Straßenfeger und Trümmerkärrner, hat als beste Kundschaft die Hochfinanz Berlins«,[33] und fährt fort zu berichten, daß in den Hochzeiten der Inflation Groszsche Zeichnungen gegen Champagner getauscht worden seien.

1923 legt der Malik Verlag eine »Organisationsausgabe« für Gewerkschaftsmitglieder auf; sie kostet drei Mark und versammelt die hier unsignierten Drucke in einem Portfolio aus Pappe. Die Auflage wird auf mehrere Hundert geschätzt. Dem Prinzip der Individuierung wird hier nicht entsprochen, die Rückseite des Titelblattes bleibt unbedruckt. In dem Prozeß, in dem Grosz aufgrund der Titelzeichnung zur Mappe »Ecce homo« (1924) der Pornographie angeklagt ist, wird unter anderem die Verbreitung auch dieser Mappe in einer preiswerten Ausgabe eine Rolle spielen: Es erscheint den Richtern als besonders gefährlich, daß er sich nicht nur an ein klassisches Kunstpublikum wendet.[34]

Bilder der Armut und ihre Medien

Für zahlreiche Zwecke – und eine zweckorientierte Produktion ist häufig zu unterstellen – kam es in der Geschichte der Verbreitung von Bildern der Armut auf eine leichte und möglichst billige Vervielfältigung der Blätter an. Es sind deshalb vor allem graphische Techniken, die eingesetzt werden, um das Sujet zu transportieren; Arme und Armut werden überwiegend in den Medien der Gebrauchskunst thematisiert. Das gilt für Flugschriften des 16. Jahrhunderts wie für die im 18. und 19. Jahrhundert in den sich industrialisierenden Ländern in Zeitungen, Zeitschriften, Heften, Büchern und Spendenaufrufen verbreiteten Illustrationen. Erst um 1870, mit naturalistischen Bestrebungen, verbinden sich auf Dauer akademische Malerei und die aus den »Bildreportagen« der Zeitungen bekannten Sujets, nicht ohne Gefahr der sentimentalen Überformung.[35]

Die von Grosz gewählte Sammlung von Graphiken in Mappen ist eine seit Goyas »Desastres de la Guerra« für die Verbreitung und Anerkennung von Graphik wichtige Form gewesen. Graphische Technik und auch das Sujet – Kriegsfolgen wie Armut, Verwirrung und Verwahrlosung – haben sich hier das erste Mal als anerkannte Kunstleistung präsentieren können. Die Wahl von Mappenwerken durch Grosz und Herzfelde als Medium kann deshalb als Antwort auf die Stellung zwischen einem kaufkräftigen bürgerlichen Publikum und einem auf die »Massen« gerichteten politischen und moralischen Anliegen gelesen werden.

Politik, Partei, Moralsatire

George Grosz zeichnete die Blätter zu den »Räubern« zwischen 1920 und 1922. Zu diesem Zeitpunkt ist er Mitglied der KPD. »Was ihr tun sollt, welche Inhalte Ihr Euren Gemälden geben sollt? Geht in ein Proletarier-Meeting und seht und hört wie dort die Leute, Menschen wie ihr, über eine winzige Verbesserung ihres Lebens diskutieren. Begreift, diese Menge ist es, die an der Organisation der Welt arbeitet! Nicht Ihr! Aber Ihr könnt mitbauen an dieser Organisation...« schreibt er 1920.[36] – »Zeichnen hat wieder einem sozialen Zweck sich unterzuordnen: gegen das brutale Mittelalter und die Dummheit der Menschen unserer Zeit kann die Zeichenkunst eine wirksame Waffe sein – vorausgesetzt, daß ein klarer Wille und eine geschulte Hand sie ausübt«, gibt er 1924 kund.[37] Carl Einstein kommentiert Grosz' Arbeiten 1928: »Statt Komposition ein Lyrismus von links; Haß bestimmt die Gruppierung ... Man polemisiert vom Parteiprogramm aus.«[38]

Brecht wird später höhnen, Grosz' politische Stellung sei »die Stellung zu seinem Publikum, nicht diejenige zum Klassengegner gewesen«,[39] aber dieser Kommentar erfolgt lange, nachdem Grosz 1922 eine ihn desillusionierende sechsmonatige Reise in die Sowjetunion gemacht hat. 1955, auf dem Höhepunkt der McCarthy-Aera, sagt Grosz dem FBI, verhört aufgrund der früheren KPD-Mitgliedschaft, er habe 1923 die Partei verlassen. 1931 schreibt er in »Das Kunstblatt«, »rechts und links« sei »gemeinsam der Wille, in Massen Befehle von oben zu empfangen und 'Hände an die Hosennaht' zu gehorchen.«[40]

Grosz selber, der Mitte der 20er Jahre zu einem bekannten Vertreter der »Neuen Sachlichkeit« wird, beschreibt sich mehrfach als Moralisten und deutschen Satiriker. Harry Graf Kessler, Liberaler und Unterstützer linker Publikationen, berichtet, daß Grosz ihm bei einem der ersten Treffen 1919 erklärt habe, er wolle der »deutsche Hogarth« werden, in seinen Zeichnungen und seiner Malerei »bewußt gegenständlich und moralisch, predigen, bessern, reformieren ...«[41] Carl Einstein nimmt die Einreihung von Grosz in die Hogarth-Tradition immerhin insofern ernst, als er bemerkt: »Verglichen mit Hogarth, enttäuscht mitunter preußische Magerkeit des Formenrepertoires.«[42]

Als Grosz 1924 vor Gericht steht, beruft er sich auf eine höhere Moral, auf die sich der Künstler stützen muß – unabhängig von der Moral, die in der Gesellschaft gerade herrscht.[43] 1925 entsteht sein Selbstporträt »Der Mahner«, auf dem er sich mit erhobenem Zeigefinger präsentiert.

Die Zeichnungen von Grosz werden in der Literatur als Satire, Karikatur oder Parodie aufgefaßt.[44] Keine dieser Zuordnungen kann auf regelmäßigen Beifall in der Forschung rechnen. Marcel Ray hat 1927 Grosz als Asketen großer Strenge porträtiert und seine Zeichnungen als Grotesken gesehen, weit entfernt von jeder karikierenden Absicht, voller Ernst und ohne jedes Lachen angesichts von Zuständen, zu deren Änderung Zeichnungen, wie Grosz zunehmend glaubt, wenig beitragen können.

Anmerkungen

1 Marcel Ray: George Grosz, Paris 1927, S. 43; Übersetzung nach der deutschen Ausgabe, Berlin 1991, S. 29.

2 Günter Anders: George Grosz, in: ders.: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur, München 1984, S. 203-237, Zitat: S. 208.
3 Vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache, Stuttgart 1965, S. 79 ff.
4 Diese Herstellung einer Ähnlichkeitsbeziehung in der Bildlektüre ist als ikonischer Akt bezeichnet worden. Vgl. Mieke Bal, Norman Bryson: Semiotics and Art History, in: The Art Bulletin vol. LXXIII, 2, June 1991, S. 174-208, hier S. 190. Wohl aus dem genannten Grund war die Semiotik des Bildes über Jahrzehnte mit der Frage nach Ikonizität und Ähnlichkeit befaßt. »Ähnlichkeit« erkannte jedoch schon Goodman 1968 als untauglichen Ausgangspunkt der Erklärung von Repräsentation und damit einer Semiotik, die sich mit den Darstellungseigenschaften von Bildern auseinandersetzt. Vgl. dazu Nelson Goodman: Sprachen der Kunst, Frankfurt/Main 1973, S. 16 ff. Das schließt jedoch für den alltäglichen Umgang mit Bildern nicht aus, daß in vortheoretischen ikonischen Akten mehr oder weniger bewußte Urteile über Ähnlichkeiten ein Wiedererkennen von Bildgegenständen zur Folge haben. Urteile dieser Art könnten die Basis für das Mißverständnis der »Unmittelbarkeit« sein, mit der Bilder zu sprechen scheinen.

5 Vgl. Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/Main 1974, S. 159 ff.
6 Vgl. Ernst Gombrich: Art and Illusion. The Psychology of Pictorial Representation, New York 1960, S. 297 ff.
7 Vgl. zur Frage wahrnehmungshistorischer Untersuchungen Susanne Hauser: Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung (=Historische Anthropologie 12), Berlin 1990, S. 19 ff.
8 Göran Sonesson: Die Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre, in: Zeitschrift für Semiotik 1-2/1993, S. 127-160, Zitat: S. 146.
9 Bal, Bryson: Semiotics, S. 194; Übers. durch die Verf.
10 Vgl. für die Semiotik in der Tradition der Pariser Schule die Argumentation in der Einleitung zu Felix Thürlemann: Vom Bild zum Raum. Beiträge zu einer semiotischen Kunstwissenschaft, Köln 1990.
11 Jonathan Culler: Framing the Sign. Criticism and its Institutions, Oxford 1988, S. IX; Übers. durch die Verf.
12 Interessant ist in diesem Zusammenhang die neuerliche Betonung einer Verwandtschaft zwischen semiotischen und ikonologischen Konzepten. Andreas Beyer weist z.B. auf die Kontextabhängigkeit der Deutungen und Bedeutungen hin, die die ikonologische Tradition herorgebracht hat – ohne Rekurs auf den Ausdrucks- oder Zeugnischarakter von Kunstwerken, den Panofsky noch annimmt. Vgl. Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst, Köln 1975, S. 36-50. Der ikonologischen Methode schreibt Beyer eine enge Affinität zur semiotischen Denkfigur der unendlichen Semiose, der prinzipiell unabschließbaren Zeichenproduktion und - deutung zu und verweist auf mögliche Bezüge zwischen Saussure und Warburg wie auf Panofskys Bezug zu Peirce; vgl. Andreas Beyer: 78 Jahre danach – Bemerkungen zur Geistes-gegenwart der Ikonologie, in: Aby Warburg – Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990, Weinheim 1991, S. 269 -279, hier S. 274.
13 Der Gegner II 1920/21, Heft 8/9. Die Zeitschrift »Der Gegner« erschien mit dem Untertitel »Blatt zur Kritik der Zeit« und mit dem satirischen Teil »Die Pleite« im Malik-Verlag, Berlin von April 1919 (1. Jahrgang) bis 1922/24 (!) (3. Jahrgang).
14 George Grosz: Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen, Berlin 1921.
15 Franz Jung: Die rote Woche. Roman mit 9 Zeichnungen von George Grosz (=Die rote Roman-Serie Bd. 3). Auch die Erstausgaben der meisten Werke von Jung wurden von Wieland Herzfelde verlegt.
16 George Grosz: Die Gezeichneten. 60 Bilder aus 15 Jahren, Berlin 1930.
17 Die Angaben zu Titel und Erscheinungsdaten stammen aus Alexander Dückers: George Grosz. Das druckgraphische Werk, Frankfurt/Main 1979, S. 196 ff.
18 Vgl. Arthur Henkel, Albrecht Schöne: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1967-76, Einleitung.
19 Es ist an dieser Stelle nicht möglich, differenziert auf die Verwandtschaft der Grosz'schen Präsentationen seiner Zeichnungen und bestimmter emblematischer Traditionen einzugehen. Zu den verschiedenen Typen emblematischer Kunst vgl. Dieter Sulzer: Traktate zur Emblematik. Studien zur Geschichte der Emblemtheorien (=Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 22), St. Ingbert, S.50 ff.

20 Vgl. Dückers: Grosz, S. 196 ff.

21 Sie beginnt mit der Zeichnung einer wohlgenährten männlichen Gestalt im Anzug mit Zigarre vor Fabriken und schemenhaften Arbeitern (Titelblatt und 1. Blatt), fährt fort mit ähnlich charakterisierten Gestalten, die ihr Geld auf Tischen stapeln, während Gestalten des Gegentypus, Krüppel, Kranke, in Lumpen Gekleidete vor einem bewachten Fabriktor ziellos nebeneinander gehen oder stehen (Blatt 2). Im dritten Blatt steht ein Mann mit Zigarre im Salon einer Gestalt gegenüber, die den Kopf senkt und den Hut gegen die Brust drückt (Blatt 3), im vierten geht ein in pelzbesetzten Paletot Gekleideter mit Einkäufen beladen an einem bettelnden Krüppel vorbei. Im fünften Blatt umarmt ein breiter Mensch einen Geldhaufen auf einem Tisch mit Champagnerflasche, während ein nacktes abgemagertes Mädchen vor ihm bittend die Hände hebt. Behaglich ruht ein mit Uhrkette und Zigarre Ausgestatteter beim Weihnachtsfest im Sessel, während aus dem Mund der singenden Dame am Klavier die erste Zeile zu »Stille Nacht« quillt und die Kinder spielen (Blatt 6). Zu den Unterstützern dieses Typs gehört der Priester mit Eisernem Kreuz, der inmitten von toten Soldaten vor einem hinter ihm ragenden blutigen Kreuz seine Arme segnend breitet (Blatt 7). Das 8. Blatt ist das oben abgebildete; auf dem 9. Blatt reckt zwischen Friedhofskreuzen und vor Gefängnismauern eine männliche Gestalt in Arbeitskleidung mit wütend verzerrtem Gesicht die Faust. Aus ihrer Schläfe rinnt Blut.

22 Vgl. Raimond van Marle: Iconographie de l'art profane au moyen âge et à la renaissance et la décoration des demeures, v.2: Allégories et symboles, Bruxelles 1931, S. 353 ff; Henkel, Schöne: Emblemata 1075, 679.

23 Luise Strauch: Art. »Armut«, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Stuttgart 1937.

24 Vgl. die Abbildung ebd.; in diesem »Triumph« sitzt die Allegorie der »Armut« als alte Frau mit entblößtem Oberkörper und gelösten Haaren in einem aus Holz gefertigten und mit Stroh bedeckten Wagen, der von »Spes« gelenkt wird. Ihm folgen »Infortunium«, die Armen und Unglücklichen. Die Zugtiere sind »Negligentia« und »Pigritia«, »Stupiditas« und »Ignavia«, die von weiblichen Gestalten, »Moderatio«, »Diligentia«, Sollicitudo« und »Labor«, angetrieben werden. Vor der »Armut« sitzt »Industria«, die, von »Usus« und »Memoria« unterstützt, Arbeitswerkzeuge an die Armen verteilt.

25 Vgl. Abbildung und Kommentar bei Werner Busch: Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge, Hildesheim/New York 1977, S. 11.

26 Zu den Quellen Hogarthscher Typen vgl. Busch: Nachahmung; Hilde Kurz: Italian Models of Hogarth's Picture Stories, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XV, 1952, S.136 ff; Ronald Paulson: Hogarth's Graphic Works, New Haven/London 1965; ders.: Hogarth: His Life, Art, and Times, New Haven/London 1971; ders.: Hogarth v. 1: The »Modern Moral Subject« 1697-1732, Cambridge 1992. Eggs »The Adultress« (»Past and Present I-III«) ist abgebildet in George P. Landow: William Holman Hunt and Typological Symbolism, New Haven/London 1979, S. 19 ff.

27 Zu diesem und weiteren Beispielen, die Arme und Wohlfahrt in verschiedenen Kontexten konfrontieren, vgl. Peter Schmandt: Armenhaus und Obdachlosenasyl in der englischen Graphik und Malerei (1830-1880), Marburg 1991, bes. S. 19 ff.

28 Der Forschungsstand erlaubt zur Zeit die Nennung von Bildbeispielen, nicht aber einen gewichteten Überblick über »Bilder der Armut«, »Armeleutemalerei« oder den Gegensatz zwischen »Arm« und »Reich«. Am gründlichsten auch unter diesem Aspekt ist das Werk HogarthÔs untersucht; vgl. dazu Anm. 26. »Armut« hat als eigenständiges Thema der ikonographischen Forschung wenig Interesse auf sich gezogen; eine Ausnahme stellt die Arbeit von Schmandt: Armenhaus dar; vgl. bei ihm S. 7 ff zum Forschungsstand und S. 160 zur Einschätzung der Relation zwischen Genremalerei der Armut und der Funktion von Armutsdarstellungen in der Graphik. – Einige Allegorien der Armut beschreibt van Marle: Iconographie, S. 353; unter dem Stichwort »Armut« sind in Henkel, Schöne: Emblemata zahlreiche Beispiele zu finden; zum Zusammenhang des Sujets mit christlicher Ikonographie siehe z.B. Renate Liebenwein-Krämer: Säkularisierung und Sakralisierung. Christliche Bildformen, 2 Bde., Frankfurt/Main 1977, Bd.1, S.174 ff, Bd.2, T. 47-64. Kunsthistorische Forschung, die dieses Thema berührt, untersucht bevorzugt gesellschaftlich situierte Armut, etwa die der »Proletarier«; vgl. dazu F.D. Klingender: Kunst und industrielle Revolution, Dresden 1974.

29 Friedrich Schiller: Die Räuber, in: Schillers Werke, Nationalausgabe, Weimar 1953, Bd. 3, S. 5.

30 Vgl. dazu z.B.: Das Räuberbuch. Die Rolle der Literaturwissenschaft in der Ideologie des deutschen Bürgertums am Beispiel von Schillers »Die Räuber«, Frankfurt 1974; das Buch bietet neben Ideologiekritik eine Bestandsaufnahme der Deutungsmuster, die die germanistische Forschung bis 1920 für das Verständnis des Dramas produziert hat.

31 1988 sind diese Beiträge in einem Dokumentenband des ostberliner Akademieverlages zusammengefaßt worden. Gisela Jonas umreißt in ihrer Einleitung den Umfang der Beschäftigung mit Schiller durch prominente SozialdemokratInnen im Schillerjahr 1905: »Zum 100. Todestag Friedrich Schillers – 1905 – erschien Franz Mehrings 'Lebensbild für deutsche Arbeiter'; der Parteiverlag Vorwärts der deutschen Sozialdemokratie legte eine Festschrift mit Beiträgen von Friedrich Stampfer, Kurt Eisner, Eduard David, Hermann Molkenbuhr, Lily Braun und John Schikowski vor. Darüber hinaus erschien im Jubiläumsjahr eine ganze Reihe von Veröffentlichungen in sozialdemokratischen Presseorganen: Neben den genannten Autoren meldeten sich auch Karl Kautsky, Max Maurenbrecher, Eduard Bernstein, Conrad Schmidt, Franz Diederich, Rosa Luxemburg und Clara Zetkin zu Wort. Übereinstimmend wandten sie sich gegen den Schiller-Kult der deutschen Bourgeoisie im wilhelminischen Kaiserreich, gegen den 'Schiller-Baalsdienst', wie Kurt Eisner ihn nannte, zugleich aber bekannten sie sich – aus welchem Blickwinkel und welchen Einschränkungen auch immer – zu Schiller, suchten zwischen literarischem Erbe und aktuellem politischen Auftrag der deutschen Sozialdemokratie zu vermitteln.« Gisela Jonas: Einleitung, in: dies. (Hg.): Schiller-Debatte 1905. Dokumente zur Literaturtheorie und Literaturkritik der revolutionären deutschen Sozialdemokratie, Berlin 1988, S. VII-XXXI, Zitat: S. IX. – Inwiefern die SozialdemokratInnen in der Auseinanderset-zung mit Schiller ihrerseits »bürgerliche« Werte adoptierten, ist hier nicht zu untersuchen.

32 In ihr traten die Räuber in abgerissenen Soldatenuniformen des 1. Weltkrieges wie in Arbeitskleidung auf – die Gestalt des Spiegelberg erschien mit Trotzkimaske. Zur Kritik von Brecht, Bloch, Kraus sowie zur Einschätzung der Inszenierung durch Piscator vgl. Christian Grawe (Hg.): Friedrich Schiller, Die Räuber. Erläuterungen und Dokumente, Stuttgart 1976.

33 Ray: Grosz, S.61; Übersetzung nach der dt. Ausg., S. 41.

34 Vgl. Rosamunde Neugebauer, Gräfin von der Schulenburg: George Grosz. Macht und Ohnmacht satirischer Kunst. Die Graphikfolgen »Gott mit uns«, »Ecce homo« und »Hintergrund«, Berlin 1993; Angaben zu den Ausgaben der Mappe nach Dückers: Grosz, S. 196 ff.

35 Schmandt: Armenhaus, verweist vorwiegend auf Hubert Herkomer und Luke Filde in England; in Belgien wird Charles Hermans »Im Morgengrauen« zu einem der bekanntesten Gemälde (1875); vgl. dazu und zu weiteren Beispielen aus Belgien den Katalog der NGBK (Hg.): Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der Belgischen Kunst 1830-1914, Berlin 1979. Im deutschen Sprachraum sind vor allem die Düsseldorfer Schule sowie Berliner Realisten (Slevogt, Uhde, Liebermann) zu nennen. Vgl. Wolfgang Hütt: Die Düsseldorfer Malerschule 1819-1869, Leipzig 1964; Klingender: Kunst.

36 George Grosz: Zu meinen neuen Bildern, in: Das Kunstblatt 5/1921, 1, S. 10-16, Zitat: S. 11 ff.

37 George Grosz, zit. n. Uwe Schneede: George Grosz. Werke, Kommentar, Zitate, Daten, in: ders. (Hg.): George Grosz. Leben und Werk, Stuttgart 1975, S. 7-135, Zitat: S. 82.

38 Carl Einstein: George Grosz: in: ders.: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin (2. Aufl.) 1928, S. 162-167, Zitate: S. 165 f.

39 nach Schneede: Grosz, S. 84.

40 George Grosz: Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition, in: Das Kunstblatt 15/1931, S. 79-84, Zitat: S. 82. Vgl. Mary Kay Flavell: George Grosz. A Biography, New Haven/London 1988, S. 46 ff.

41 nach Schneede: Grosz, S. 60.

42 Einstein: Grosz, S. 165.

43 Lothar Fischer: George Grosz, Reinbek 1976, S. 83.

44 Vgl. als neuere Zusammenfassung die Dissertation von Neugebauer: Grosz, S. 58 ff.