

George Grosz



George Grosz, New York, 1948

## George Grosz

1893-1959

Un grand Non. Grosz visionnaire  
Een groot nee. De visionaire Grosz  
Ein großes Nein. Der visionäre Grosz



Pandora Publishers  
Ronny Van de Velde

2013



Ralph Jentsch

## PRÉFACE

En observant rétrospectivement l'œuvre d'un artiste, on remarque souvent combien ses réalisations, quand elles voient le jour, sont ancrées dans leur époque. Ceci est tout particulièrement marqué chez Grosz, dont l'art réagit de façon engagée et audacieuse aux événements politiques et aux évolutions sociales de la Première Guerre mondiale et de la République de Weimar. La vive hostilité des cercles de droite qui portent plainte contre lui, l'interdiction de diffusion de ses dessins et de ses écrits, et les procès menés à son encontre par l'État montrent avec quelle justesse il a saisi l'atmosphère politique et sociale de cette époque. Sa sécurité personnelle ayant également été menacée par des agressions et des menaces de mort, sa position n'était à l'époque aucunement différente de celle des dissidents, des journalistes critiques ou des artistes engagés d'aujourd'hui.

Mais ce qui distingue Grosz d'autres artistes contemporains, c'est le caractère encore très actuel, autant qu'à l'époque, de la force d'expression et de l'intransigeance de son art. Dans ses œuvres, il met à nu les faiblesses des hommes en apparence puissants et prend parti pour les moins privilégiés, pour tous ceux qui ne peuvent se défendre. Autre élément déterminant : son graphisme, au trait reconnaissable, au tracé acéré, la réduction à l'essentiel. Grosz dénonce, démasque, ridiculise, met le spectateur face à ce qu'il est vraiment. Son langage visuel est net, prosaïque, réaliste. Dans la lignée de Hogarth, Daumier et Goya, formidables connaisseurs et dessinateurs de l'homme, Grosz crée à son tour un portrait critique de l'homme, qui éclaire la complexité et la contradiction de l'âme humaine telle qu'elle se montre à nous, dans toutes ses caractéristiques et sous toutes ses formes – un portrait resté inchangé à ce jour.

L'exagération est un instrument majeur du style de Grosz. Il l'emploie pour souligner davantage encore la nature blâmable et les agissements répréhensibles des puissants, des riches, des personnes sans scrupule, des exploiters, des rapaces, des irresponsables, des égoïstes et des escrocs. Il les défait du camouflage qu'ils entretiennent soigneusement. Ils se retrouvent nus, privés de la possibilité de se cacher. Loin de dénaturer ses victimes en caricatures, Grosz représente des hommes tels que nous les connaissons par la politique, par le journal, dans la vie quotidienne et dans notre environnement.

Grosz était tout à la fois réaliste et visionnaire. Réalité et anticipation constituent les deux constantes de son art. Dans ses œuvres, ses écrits et les nombreuses lettres qu'il envoie à ses amis les plus proches, il anticipe de façon visionnaire la catastrophe de la Deuxième Guerre mondiale. Dans un essai intitulé *I teach Fundamentals [J'enseigne le b.a.-ba]* paru dans le *College Art Journal* de l'Institut d'art de Cleveland (hiver 1949/1950), Grosz décrit son dernier voyage en Europe avant la guerre, notamment une visite à Paris qui avait renforcé son impression de fin du monde : « La plupart de mes amis se moquaient de moi parce que je ne pouvais expliquer ce qui m'oppressait vraiment. Mais une fois rentré en Amérique, mes tableaux devinrent prophétiques. Une voix interne me poussait à peindre la destruction et les ruines ; j'appelais certaines de mes toiles *Apokalyptische Landschaften [Paysages apocalyptiques]*, bien que ce soit un peu avant que tous ces événements se passent. »

Si sa période berlinoise s'est terminée par la transition du réalisme à un réalisme magique, les premières toiles de guerre et d'anéantissement voient le jour à New York dès 1934 – plusieurs années avant que ces événements ne se produisent effectivement en Europe. Rêves et rêves éveillés se répercutent dans son œuvre dessinée et peinte ; les angoisses qui le poursuivent se muent en métaphores de ses créatures. Grosz a la prémonition de la grande mise à mort et du grand massacre dans lequel l'Allemagne d'Hitler allait plonger le monde.

À la fin de sa carrière artistique, dans les années 1956 à 1958, Grosz crée plusieurs collages, anticipant le développement du pop art américain. Avec John Heartfield, il avait déjà réalisé pendant la Première Guerre mondiale, en 1916, à Berlin, de premiers travaux de collage et d'assemblage. En juin 1917 paraît ainsi sous le titre *Neue Jugend [Nouvelle jeunesse]* un assemblage mêlant collage, photographie et typographie, qui fera également office d'étude préparatoire au *Kleine Grosz Mappe [Petit portfolio Grosz]*. Grosz conclut le chapitre « Un changement d'air » de son autobiographie par une vision apocalyptique, avec les mots suivants : « L'Allemagne n'était plus pour moi qu'un souvenir. De temps à autre cependant, un sentiment d'horreur m'envahissait, avec de nouvelles visions d'épouvante. Mes dessins en étaient alors imprégnés : hommes progressant avec difficulté dans les marécages, l'eau jusqu'à la ceinture, à travers des brumes couleur de sang, les os s'entrechoquant, la chair se décomposant. Des abîmes sans fin. Sous les lueurs des flammes crépitantes qui dévoraient leurs cabanes, embrasaient le ciel, et consumaient tout sur leur passage, les hommes erraient sur cette terre maudite, sans espoir, sans but... »



George Grosz, 1920

Ralph Jentsch

## LA DÉCOUVERTE DU VILAIN GROSZ

### LES PREMIERS PORTFOLIOS AU CŒUR DE LA GUERRE

En 1912, après des études d'art à Dresde, Grosz emménage à Berlin et loue un atelier à Berlin-Südende. Grosz précise : « Ma chance était à Berlin... Aux côtés de Cézanne et de Van Gogh, les galeries d'art exposaient également de jeunes représentants de la peinture française – Matisse, Derain, Picasso et d'autres qui commençaient déjà à être connus. Berlin comportait les plus grands théâtres, un cirque à chapiteau géant, des cabarets, des revues. Des brasseries vastes comme des halls de gare, des tavernes qui occupaient quatre étages, la course des six jours, des expositions futuristes, un concours international de tango, un cycle Strindberg au théâtre de la Königgrätzstraße – c'était tout cela, Berlin, à l'époque où je vins m'y installer ». <sup>1</sup> Grosz plonge avec un plaisir effréné dans la vie de la métropole. Des séries de paysages urbains voient le jour, en particulier des dessins de la périphérie de la ville avec des rangées de maisons à l'horizon, des vues d'arrière-cours, de prés occupés par des champs de foire et le tracé de rails. Et toujours des maisons, des façades, une bonbonne de gaz – et des gens.

Dans le dessin, le personnage commence progressivement à apparaître en tant qu'individu à part entière, avec ses souhaits et ses intentions, ses aspirations et ses vices. Il s'agit surtout de dessins réalisés sous la forme d'études libres, en marge des croquis spontanés des carnets d'esquisse, où le paysage urbain devient décor et où attroupements, bagarres et scènes de meurtres fictifs commencent à dominer l'image. En 1912, le style de Grosz varie encore souvent et n'a pas encore trouvé le trait « tranchant comme un couteau », ainsi qu'il le définit lui-même, de l'année 1915. Alors qu'il privilégie le crayon à mine large, la craie noire et l'encre de Chine pour les scènes sombres de cabaret, les bagarres et les mouvements de foules violentes, Grosz emploie la plume fine pour les scènes de cirque et les esquisses érotiques, les scènes de luxure ou de meurtre, de plus en plus nombreuses ; le dessin progresse alors souvent comme une esquisse arachnéenne sur le papier.

La caricature imaginée et élaborée durant la période dresdoise est depuis longtemps révolue. Grosz accorde bien plus d'importance au présent, au vécu et aux faits observés. L'année 1912 marque un tournant décisif pour l'artiste : l'imagination commence à se mêler au vécu, le paysage urbain et les intérieurs sont relégués au rôle de décor, et la fiction devient un contenu déterminant de l'image. La représentation de scènes lubriques et sinistres, souvent pourvues d'un certain humour, connaît tout aussi peu de limites que le thème récurrent du crime sexuel où le plaisir se mue en agression, et où l'érotisme se double de brutalité. Dans son art, Grosz va aux confins du possible dans la représentation de la violence et du plaisir, en n'épargnant au spectateur aucun détail de la scène.

Avant la guerre, Grosz prévoit de réaliser une grande œuvre en trois volumes intitulée *Die Häßlichkeit der Deutschen* [La Laideur des Allemands]. « Je dessinais par exemple une table d'habités de la Bierhaus Siechen, où les hommes étaient comprimés dans de hideux sacs gris, pareils à d'épaisses masses de viande rouge. Pour parvenir à un style restituant la dureté et l'insensibilité de mes objets d'une manière radicale et sans fard, j'étudiais les manifestations les plus immédiates de la pulsion artistique. Je copiaais dans les pissotières les dessins folkloriques. Ils m'apparaissaient comme l'expression et la traduction la plus directe de sentiments forts. Les dessins d'enfants me stimulaient aussi à cause de leur caractère univoque. C'est ainsi que je parvins progressivement au style tranchant comme un couteau, dont j'avais besoin à l'époque pour transcrire sous forme de dessins mes observations dictées par une négation absolue de l'homme ». <sup>2</sup>

Des centaines de dessins voient le jour lorsque Grosz va au théâtre, au spectacle de variétés et de cirque ou encore à la course des six jours à Berlin. Il esquisse les premières ébauches futuristes de la toile *Metropolis* en 1914. En 1915, il prépare des portfolios intitulés *Großstadt* [Grande ville], *Akrobatentänze* [Danses d'acrobates] et *Manifeste* [Manifestes]. Mais ce n'est qu'après sa rencontre avec les frères Wieland Herzfelde et John Heartfield, et la création par ceux-ci des éditions Malik en 1917 à Berlin que Grosz parvient à faire imprimer et éditer à grand tirage et à grande échelle livres et portfolios.

Quand ils fondent les éditions Malik en mars 1917, John Heartfield a vingt-cinq ans, son frère Wieland Herzfelde vingt-et-un ; George Grosz en a vingt-trois. Plus jamais l'histoire de l'édition allemande ne connaîtra une telle alliance de forces si idéalement complémentaires. Les revues, livres et portfolios qui paraissent les années suivantes aux éditions Malik, avec Grosz pour figure centrale, constituent une critique sans pareil de l'esprit politique malfaisant de cette époque.

Au chapitre VII de son autobiographie, intitulé *Die Entdeckung des gemeinen Grosz* [La découverte du vilain Grosz] dans la version allemande, et *La guerre... enfin célèbre* dans la version française, Grosz indique : « Que dire de la Première Guerre mondiale à laquelle je pris part comme fantassin ? Cette guerre, dès le début je ne l'aimais pas, elle m'était parfaitement étrangère. Politisé, je ne l'étais pas, mais j'avais tout de même été élevé avec des valeurs humanistes. Pour moi, la guerre était synonyme d'horreur, de mutilation, d'anéantissement. » En 1916, Grosz, démobilisé, regagne son atelier de Berlin Südende. Il se sent libre, il vit dans son monde et il est rempli d'une incroyable force créatrice, stimulée par la conscience d'avoir survécu au grand massacre de cette plaie des peuples qu'est la guerre : « Je dessinais des ivrognes, des gens qui vomissaient, des hommes qui, levant le poing au ciel, maudissaient la lune, des assassins de femmes qui faisaient tranquillement une partie de skat, assis sur une caisse dans laquelle on apercevait le cadavre de la victime. Je dessinais des buveurs de vin, des buveurs de bière, des buveurs d'eau de vie, un homme jetant autour de lui des regards inquiets tandis qu'il se lavait les mains avec frénésie, sans parvenir à faire disparaître le sang qui y restait collé. Je dessinais pléthore de scènes de la vie militaire, en m'aidant de petits manuels du parfait soldat qu'on nous avait distribués. Je dessinais des hommes affolés, courant en tous sens à travers les rues désertes. Ou encore, la vue en coupe d'un immeuble : à une fenêtre, un mari assommait sa bonne femme avec un balai, à une autre, un couple faisait une partie de jambes en l'air, tandis qu'un pendu se balançait à une troisième, entouré de nuées de mouches. Je dessinais des soldats sans nez, des invalides de guerre pourvus de bras d'acier semblables à des pinces d'écrevisse ; deux infirmiers enroulaient dans une couverture de cheval un fantassin en pleine crise de folie ; avec la seule main qui lui restait, un manchot présentait ses hommages à une dame à la poitrine bardée de décorations et qui débballait un biscuit sur le lit. Un colonel, la braguette déboutonnée, enlaçait une grosse infirmière. Un infirmier militaire vidait dans une fosse un seau contenant toutes sortes de parties humaines. »<sup>3</sup>

Les premiers portfolios paraissent en 1917, avec le *Erste George Grosz-Mappe* [Premier portfolio George Grosz] et le *Kleine Grosz Mappe* [Petit portfolio Grosz], où sont reproduits neuf, respectivement vingt, dessins des années 1915/1916. Toutes les feuilles, à l'exception d'une feuille du *Premier portfolio George Grosz*, sont dessinées dans le style « tranchant comme un couteau » caractéristique de Grosz à cette époque, avec un trait incisif comme une lame de rasoir, dont les lignes courtes et puissantes se succèdent avec la vigueur de coups de fouet. Les dessins sont entre autres intitulés *Erinnerung an New York* [Souvenir de New York], *Straße des Vergnügens* [Rue du plaisir], *Mord* [Meurtre] et *Hinrichtung* [Exécution], ou encore *Texasbild für meinen Freund Chingachgook* [Image du Texas pour mon ami Chingachgook], *Vorstadt* [Faubourg], *Kaschemme* [Bouge], *Fräulein und Liebhaber* [Demoiselle avec son amant], *Strassenbild* [Scène de rue], *Kaffeehaus* [Café], *Krawall der Irren* [Bagarre des fous]. Ces images donnent à voir des scènes de rue et de cabarets, de grotesques attroupements et rassemblements d'hommes et, toujours, des images de ville, avec des façades de maison et d'hôtel inclinées, derrière lesquelles se jouent également des scènes grotesques. La plaquette du *Petit portfolio Grosz* reproduit les poèmes *Aus den Gesängen* de Grosz, qui accompagnent les dessins avec un égal génie.

## LE SALON DADA À BERLIN ET GOTT MIT UNS [DIEU AVEC NOUS]

Du 30 juin au 25 août 1920, la galerie berlinoise du Dr. Otto Burchard accueille le premier salon international DADA. Il est entre autres organisé par le « maréchal de la propagandada » George Grosz, le « dadasophe » Raoul Hausmann et le « dadassembleur » John Heartfield. Le salon, réparti sur plusieurs salles, est une provocation sans pareille. Organisé comme toute manifestation de la sorte, il regroupe, décliné par thèmes, tout ce qui s'oppose à la guerre et à l'armée, au capital, à la bourgeoisie et aux autorités. Y sont exposés plus de cent cinquante tableaux, objets, panneaux, collages, marionnettes, photographies, magazines et



Éditions Malik, Berlin



Neue Jugend, 1917



Salon DADA, Berlin 1920



Salon DADA, Berlin 1920



George Grosz - Wieland Herzfelde, 1919

assemblages réalisés par des artistes comme John Heartfield, Raoul Hausmann, George Grosz, Hanna Höch, Rudolf Schlichter, Otto Dix, Hans Arp, Johannes Baader, Francis Picabia, Max Ernst et bien d'autres. Grosz y présente à lui seul vingt-sept travaux, dont un portrait photo grand format de lui de profil, à l'allure combative, accompagné de la sentence : « DADA est la destruction délibérée de la morale bourgeoise et DADA se tient du côté du prolétariat révolutionnaire ». La première salle du salon est dominée par des toiles comme *Deutschland, ein Wintermärchen* [Allemagne, un conte d'hiver] de George Grosz (aujourd'hui disparu) et *Die Kriegskrüppel* [Les Invalides de guerre] d'Otto Dix ainsi que *Der wildgewordene Spießler* [Le Petit Bourgeois Heartfield devenu fou], une statue électromécanique de Tatline assemblée par Grosz et Heartfield. Au plafond est suspendue une statue antimilitariste, *Preußischer Erzengel* [Archange prussien], assemblée par Heartfield et Schlichter.

Cet *Archange prussien* arborant une tête de cochon en papier mâché, vêtu d'un uniforme d'officier, porte une ceinture sur laquelle on peut lire *Vom Himmel hoch, da komm ich her* [Du haut du ciel, je viens à vous] ; une pancarte suspendue à la statue porte une inscription au stylo rouge : *Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerciere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmässig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Felde* [Pour comprendre cette œuvre d'art, il faudra faire des exercices physiques douze heures par jour sur le terrain militaire de Tempelhof, comme des singes harnachés en tenue de marche]. Cette effigie de soldat sortie de la « chambre des horreurs » et le portfolio *Gott mit uns* [Dieu avec nous] de Grosz, dont les feuilles semblent fortuitement déposées sur une table, seront à l'origine d'un procès pour outrage à l'armée.

Ce portfolio paraît, comme toutes les œuvres graphiques de Grosz, aux éditions Malik. Le titre des neuf planches, des photolithographies d'après dessins, est libellé en français, en allemand et en anglais. L'éditeur du portfolio, Wieland Herzfelde, qui fut ensuite coaccusé, décrit moqueusement les antécédents du procès dans la revue *Der Gegner* [L'Adversaire] : « Au salon Dada fut entre autres exposé le portfolio *Gott mit uns* de George Grosz. Un chevalier de la croix gammée qui voulait s'intéresser au dadaïsme eut un jour l'idée de regarder le portfolio. Il vint et repartit. Il en avait assez vu. Le lendemain, il raconta à ses chers Teutons, dans le *Deutsche Tageszeitung* : "En sortant, j'ai l'impression qu'une certaine partie de la population est de trop en Allemagne (c'est aussi tout à faire notre avis ! NdlR), que l'Allemagne doit s'en débarrasser si elle ne veut pas à son tour périr. Car cette entreprise cache tout un dispositif. Il est possible que les artistes soient eux-mêmes fous, qu'étant idiots, ils ne puissent prétendre à une critique normale ; mais ce sont les instigateurs qui se cachent derrière eux qui commettent le crime permanent, perpétré résolument contre le peuple allemand. Cela fait partie de leur dispositif de retirer à l'âme allemande toute tradition, toute fierté des faits d'armes de ses pères... ; cela fait partie de leur dispositif de plonger dans une fange repoussante tout ce qui a fait notre grandeur et qui, malgré certaines erreurs, a cependant représenté le peuple entier ; cela fait partie de leur dispositif d'annihiler tout ce que le peuple allemand possède de bravoure, de virilité, de sens du devoir, d'obéissance, de joie du sacrifice, précisément au moment où il a tant besoin qu'on l'aide à se rétablir." ... L'homme nous a bien compris ».<sup>4</sup>

Les 09.09 et 15.10.1920, sur ordre du préfet de police de Berlin, tous les exemplaires trouvables du portfolio *Dieu avec nous* et sept dessins de Grosz sont saisis aux éditions Malik. L'audience devant la 1<sup>ère</sup> Chambre correctionnelle du 2<sup>ème</sup> Tribunal de grande instance de Berlin a lieu le 20.04.1921. Les accusés sont Johannes Baader, Otto Burchard, Wieland Herzfelde, George Grosz et Rudolf Schlichter. Le procureur requiert l'acquittement de Baader, une amende de 600 marks chacun pour Burchard et Schlichter, et six semaines de prison pour Grosz et Herzfelde. Le verdict condamne Grosz à une amende de 300 marks, et Herzfelde à une amende de 600 marks pour outrage à l'armée ; les autres accusés sont acquittés. Ironiquement, l'autorisation de publier le portfolio *Dieu avec nous* est confiée au ministère de l'Armée, ce qui exclut à jamais tout nouveau tirage des planches. Les planches à imprimer sont saisies et détruites.

Kurt Tucholsky commente le procès et le verdict dans la presse : « Grosz a-t-il raison ? Les dessins de Grosz mettent à nu le militarisme allemand, de Guillaume II à son successeur, Noske, qui a trahi les ouvriers. Sergents-chefs, médecins de compagnie, officiers sanitaires en chef, généraux avinés en plein commandement, lieutenants de pacotille et cet individu affreux des détenus du corps de volontaires n'ont encore jamais été aussi bien croqués que dans ces images. Si l'armée se sent offensée, nous en sommes désolés. Soit elle n'est pas du tout concernée : il n'y a alors aucune raison d'impliquer un procureur qui a lui-même été officier sur le champ de bataille, donc partial. Soit elle est effectivement



Salon DADA, Berlin 1920

concernée ; alors Grosz a raison. Et : on punit l'opinion. Quelle pièce joue-t-on ici ? Force est de constater que ce débat n'a absolument rien à voir avec la justice. Je n'ai jamais compris pourquoi l'on ne forçait pas l'accusé à entrer dans la salle et à dire : "Mon nom est Grosz – je suis un grand criminel". Le bâtonnier répondrait alors : "Enchanté, trois cents marks d'amende". Cela économiserait beaucoup de temps et de travail. »<sup>5</sup>

## DIE RÄUBER [LES BRIGANDS], IM SCHATTEN [DANS L'OMBRE] ET ECCE HOMO ATTAQUE ET DÉFENSE

L'accusation et la condamnation de Grosz et Herzfelde montrent à l'artiste et à l'éditeur qu'ils sont sur la bonne voie. En 1921, l'année même de leur condamnation, ils font ainsi paraître deux autres publications aux éditions Malik : l'album politique *Das Gesicht der herrschenden Klasse* [Le Visage de la classe dominante] et le portfolio *Im Schatten* [Dans l'ombre] comprenant neuf reproductions d'après des dessins de George Grosz. On assiste ici à une intensification de ce qui avait déjà été jugé provocant, offensant et délétère pour le moral de l'armée dans le portfolio *Dieu avec nous*. En reprenant l'ensemble des neuf planches du portfolio *Dieu avec nous*, Grosz critique impitoyablement l'armée, les vainqueurs de la guerre, l'église et la bourgeoisie satisfaite.

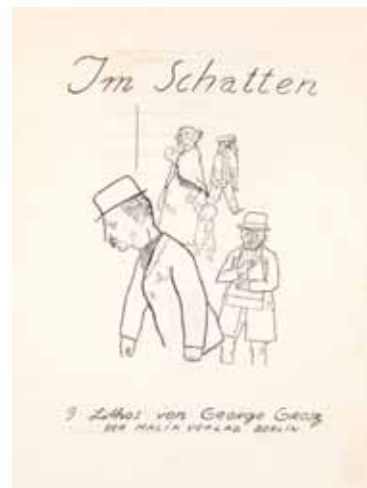
Représentants de l'armée sans âme et méprisant le genre humain, intellectuels blasés et hypocrites, patriotes radicaux dépourvus d'humour et petits bourgeois repus, tous sont à nouveau réunis. Mais on y trouve aussi les ombres au tableau social : les opprimés, les exploités et les personnes privées de leurs droits. Grosz leur consacre le portfolio *Im Schatten* [Dans l'ombre], dans lequel il montre que la domination et la notion de classe ne peuvent exister sans le peuple et sans ceux qui se sacrifient. Lorsque la police veut intervenir contre les publications, la presse libérale berlinoise proteste vigoureusement pour protéger l'artiste des conséquences.

Si la période entre la première démobilisation de Grosz et son second appel sous les drapeaux se caractérise par une énorme pulsion créatrice, sa production artistique et son engagement politique ne fléchissent pas au début des années 1920. Les menaces incessantes et les poursuites engagées contre les revues des éditions Malik, loin de décourager Grosz, activent en lui des forces qui intensifient sa confrontation avec les autorités.

Les dessins se succèdent, représentant et dénonçant les mœurs dissolues et les vices de l'époque. Les feuilles paraissent à un rythme effréné en cycles indépendants, que Grosz intitule *Parasiten* [Parasites] puis *Hatfische* [Requins]. Il dirige inlassablement sa colère contre l'armée, l'autorité et le parti au gouvernement, qui, selon lui, n'a pas encore suffisamment payé pour les crimes de la Première Guerre mondiale, leurs causes et leurs conséquences.

En 1922 paraît le portfolio *Die Räuber* [Les Brigands] qui renferme neuf reproductions grand format d'après des dessins. Grosz s'inspire de phrases tirées des *Brigands* de Schiller. Ces représentations n'ont rien à envier au mordant des documents déjà publiés ; on notera que Grosz dote ses dessins de citations d'une œuvre classique allemande dont la création, le 22.09.1782, avait valu à son auteur d'être aussitôt frappé d'un interdit de publier par le duc Charles II Eugène de Wurtemberg. Grosz choisit les phrases les plus mordantes et les plus provocantes de la pièce de Schiller. Il met ainsi les mots suivants dans la bouche d'un propriétaire d'usine, portant costume trois-pièces et nœud papillon et tenant un cigare à la main : « J'extirperai tout ce qui autour de moi me limite et m'empêche d'être le maître. »

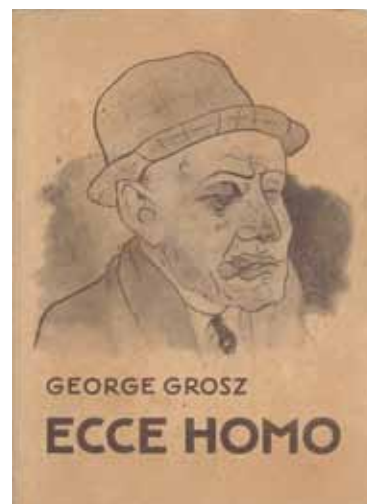
Fin 1922 paraît le cycle *Ecce Homo* [Voici l'homme]. L'œuvre, dont le titre reprend l'exclamation prononcée par le gouverneur romain Ponce Pilate face au Christ fustigé, paraît en livre et en portfolio, à un tirage de 10 000 exemplaires. La couverture ne représente pas le Christ, mais un grossier proxénète à la tête de criminel. Grosz veut provoquer, il veut montrer jusqu'où les hommes sont allés, et à quel point leur cupidité et leur méchanceté les ont éloignés de l'idéal divin.



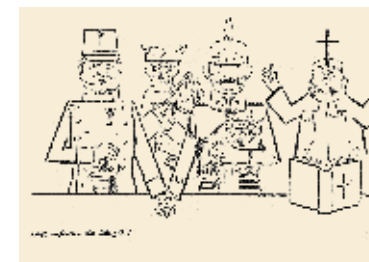
George Grosz, *Dans l'ombre*, 1921



George Grosz, *Les Brigands*, 1922



George Grosz, *Voici l'Homme*, 1922



George Grosz, *Arrière-plan*, 1928  
pl. 2 *Soyez soumis à l'autorité*



George Grosz, *Arrière-plan*, 1928  
pl. 9 *Déversement de l'Esprit Saint*



George Grosz, *Arrière-plan*, 1928  
pl. 10 *La fermer et continuer à servir*

Le procureur général intente alors un procès retentissant contre Grosz, devant le 1<sup>er</sup> tribunal de grande instance de Berlin. À la sortie en librairie de la série *Ecce Homo* en décembre 1922, le procureur général enquête d'abord seul et demande au ministre prussien des Sciences, des Arts et de l'Éducation populaire un certificat d'expertise du portfolio. Sur les vingt-quatre dessins et seize aquarelles présentés, il en décrète onze « grossièrement obscènes », neuf « obscènes » et émet des doutes concernant quatorze autres. En juin 1923, il reçoit un appui inespéré grand un particulier porte plainte contre *Ecce Homo*. La procédure se met en marche et une plainte « pour diffusion de documents obscènes » est déposée le 23.12.1923 contre George Grosz en sa qualité d'artiste et contre Julian Gumperz et Wieland Herzfelde en leur qualité d'éditeurs.

Dans ce procès mené par de nombreux experts, le procureur requiert la saisie de l'œuvre complète ainsi qu'une amende de 500 marks contre Grosz et une amende de 1000 marks contre chacun des deux éditeurs. Le tribunal prononce son verdict le 16.02.1924 : il inflige une amende de 500 marks à chacun des accusés, et exige le retrait de dix-sept dessins et cinq aquarelles du portfolio. Les accusés se pourvoient en cassation contre ce jugement, qui est cependant confirmé le 02.06.1924 lors de la procédure de révision devant la Cour suprême du Reich à Leipzig.

Dans ses notes relatives au procès pour blasphème, Grosz maintient, en 1930, à propos du procès *Ecce Homo* : « Mais cette œuvre n'a absolument rien de pornographique. C'est un document témoin de cette période d'inflation, avec ses vices et ses mœurs dissolues, il produit un effet aussi brutal que l'époque qui me l'a inspiré. C'est ainsi qu'ont vu le jour toutes les œuvres qui m'ont valu des poursuites ; ces œuvres ne sont pas imaginables sans ces gens et sans cette époque, et si l'on m'accuse, alors on accuse l'époque, ses atrocités, sa corruption, son anarchie et son injustice. »<sup>6</sup>

## CHVÉIK ET SES CONSÉQUENCES. LE PROCÈS POUR BLASPHEME

De retour à Berlin après son long séjour dans le Sud de la France, Grosz met toute son énergie à réaliser des marionnettes et des projections de fond de scène pour la pièce *Le Brave Soldat Chvéik* de Jaroslav Hašek, représentée le 23 janvier 1928 dans une mise en scène de Piscator. D'octobre à décembre 1927, Grosz produit plus de 300 dessins et aquarelles grand format. De nombreuses figurines grandeur nature sont utilisées comme marionnettes dans la pièce. Le projet comporte plusieurs éléments qui font sensation : un tapis roulant qui amène acteurs et accessoires sur la scène (idée de Piscator), mais aussi le dessin animé réalisé avec des dessins de Grosz, dont les images évoluent par phase, changent, et, de scènes au départ inoffensives, deviennent des images au contenu extrêmement cru. D'autres tableaux de Grosz sont par ailleurs projetés sur la toile grand format en fond de scène durant la représentation.

Ce ne sont cependant pas ces dessins, ni non plus les centaines de toiles grand format que Grosz a réalisés pour Chvéik, qui créèrent le scandale, mais trois reproductions petit format du portfolio *Hintergrund* [Arrière-plan], publié aux éditions Malik en marge de la représentation. Ces petites feuilles (17 x 26 cm) déclenchent l'un des procès les plus longs et les plus coûteux de la République de Weimar. Il s'agit du n° 2 du portfolio, *Seid untertan der Obrigkeit* [Soyez soumis à l'autorité], du n° 9 *Ausschüttung des heiligen Geistes* [Déversement de l'Esprit Saint] et de la scène aujourd'hui probablement la plus célèbre, la feuille n° 10, un Christ portant un masque à gaz, intitulé *Maul halten und weiter dienen* [La fermer et continuer à servir].

Le procès s'étire sur quatre ans, jusqu'à ce que Grosz et Herzfelde, après une succession d'accusations, d'acquittements, de nouvelles accusations et des révisions, soient définitivement acquittés en cinquième instance en 1932. L'État de droit de la République de Weimar est encore, même si ce fut avec moult difficultés, parvenu à s'affirmer – avant que n'apparaissent quelques mois plus tard en Allemagne terreur, mort et corruption.

Les archives du land de Berlin conservent dix volumes des actes du procès, qui permettent d'en retracer le déroulement et les dates-clés.

## Chronologie des événements et du déroulement du procès :

- 04.04.1928 Sur la requête du procureur général du tribunal d'instance de Berlin Charlottenburg, les feuilles 2, 9 et 10 de l'ensemble des portfolios *Arrière-pays* accessibles sont saisies.
- 10.04.1928 L'éditeur Wieland Herzfelde est interrogé par la police.
- 11.04.1928 L'artiste George Grosz est interrogé par la police.
- 17.04.1928 Le préfet de police informe le procureur général que 3 690 exemplaires de chacun des dessins 2, 9 et 10 du portfolio *Arrière-pays* ont été saisis.
- 23.04.1928 Extrait du casier judiciaire du ministère public, Berlin :  
George Grosz :  
20.04.1921 Outrage aux mœurs, amende de 300 marks.  
16.02.1924 Diffusions de documents obscènes, amende de 500 marks.  
Wieland Herzfelde :  
20.04.1921 Outrage aux mœurs, amende de 600 marks.  
16.02.1924 Diffusion de représentations obscènes, amende de 500 marks.  
22.03.1924 Appel à la résistance, amende de 100 marks.  
11.07.1924 Manquement au § 21 de la loi sur la presse, un mois de prison.
- 05.05.1928 Le procureur général demande la mise en accusation de Grosz et Herzfelde devant le 3<sup>ème</sup> tribunal de grande instance de Berlin pour manquement au § 166 du Code pénal (blasphème et calomnie des institutions des églises chrétiennes) du fait des trois dessins mentionnés.
- 10.12.1928 Audience devant le tribunal d'échevins de Berlin-Charlottenburg. Le ministère public requiert une amende de 1000 marks pour chacun des accusés ainsi que la « mise hors d'usage » des feuilles 2, 9 et 10 et des planches d'impression afférentes. La défense réclame l'acquiescement. Le tribunal d'échevins passe outre la requête du ministère public et condamne les deux accusés à verser chacun une amende de 2000 marks, pour avoir porté atteinte à un dogme des églises chrétiennes, l'adoration du Christ, dans le dessin n° 10. En outre, le dessin doit être saisi et la planche mise hors d'usage. L'accusation de blasphème est abandonnée.
- 11.12.1928 L'avocat Dr. Apfel et le ministère public se pourvoient en appel.
- 10.04.1929 L'audience en appel devant la 2<sup>ème</sup> chambre correctionnelle du 3<sup>ème</sup> tribunal de grande instance de Berlin-Moabit acquitte les accusés.
- 11.05.1929 Le procureur général Sethe se pourvoit en cassation contre le verdict en appel.
- 27.02.1930 Première audience de révision devant la 2<sup>ème</sup> chambre correctionnelle de la Cour suprême du Reich à Leipzig.
- 06.10.1930 L'avocat Dr. Apfel requiert le report de la 2<sup>ème</sup> audience en appel, en raison de l'ébranlement nerveux de son client Grosz.
- 03.12.1930 Deuxième audience en appel devant la 2<sup>ème</sup> chambre correctionnelle du 3<sup>ème</sup> tribunal de grande instance, Berlin-Moabit. L'audience doit être interrompue pour « fatigue de toutes les personnes concernées ».
- 04.12.1930 Le jugement est prononcé : « L'appel du ministère public est rejeté. Le verdict est levé et les deux accusés sont acquittés aux frais du trésor public. »
- 05.12.1930 Le procureur général se pourvoit à nouveau en cassation auprès du 2<sup>ème</sup> tribunal de grande instance de Berlin.
- 07.03.1931 L'Académie des arts de Berlin envisage d'admettre Grosz parmi ses membres, mais décide, en raison du procès pour blasphème dont il fait l'objet, d'admettre Emil Nolde à sa place.
- 05.11.1931 Divers procès contre des libraires de Magdeburg, Leipzig, Nuremberg-Fürth, Gleiwitz, Mannheim et Breslau, qui ont exposé le portfolio. La deuxième audience en révision devant la 2<sup>ème</sup> chambre criminelle de la Cour suprême du Reich à Leipzig se solde par l'acquiescement définitif des accusés.
- 03.06.1932 Le préfet de police indique au procureur général de Berlin que la « mise hors d'usage » de l'image n° 10 (*Christ au masque à gaz*) n'a pu être effectuée que partiellement, les caisses saisies par la police aux éditions Malik et mises sous scellé ayant disparu. Une plainte aurait alors été déposée contre Wieland Herzfelde. La prochaine « mise au pilon du dossier » ne permettrait donc de détruire que les 253 exemplaires vendus par les éditions Malik et récemment saisis ainsi que les 1 506 exemplaires entreposés à la préfecture de police.



Procès, Berlin, 1928  
George Grosz & Wieland Herzfelde



George Grosz, *La Menace*, 1934

10.06.1932 La direction de la police de Zwickau signale au préfet de police de Berlin que le portfolio y serait produit dans l'imprimerie F. Ullmann en impression offset, les plaques d'étain étant poncées immédiatement après usage. « Une mise hors d'usage est donc superflue. »

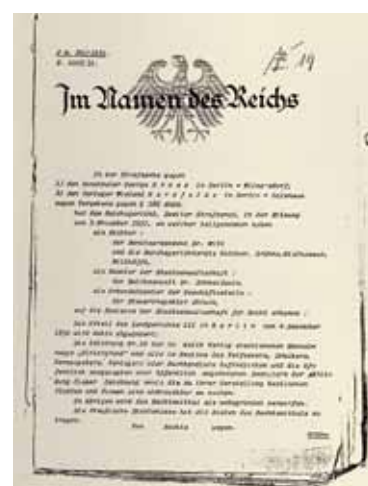
Grosz sait comme nul autre relever les dangers et les problèmes de son temps et prédire les évolutions futures. Dans le pamphlet *Die Kunst ist in Gefahr [L'Art est en danger]* rédigé avec Wieland Herzfelde en 1925, Grosz délivre une analyse subtile des relations politiques existantes et à venir. Grosz avait fait l'objet de nombreuses menaces anonymes et même d'attaques physiques dès le début des années 1920, en réaction à ses dessins politiques et sociocritiques ainsi qu'à ses livres publiés à grand tirage, qu'il appelle lui-même « livres pédagogiques », à savoir *Das Gesicht der herrschenden Klasse [Le Visage de la Classe dominante]* (1921), *Abrechnung folgt! [L'Addition arrive !]* (1923) et *Der Spiesser-Spiegel [Le Miroir aux petits-bourgeois]* (1925). Grosz figure sur la liste noire des nazis avant même l'arrivée d'Hitler au pouvoir. La veille de la prise du pouvoir par les nazis, un groupe de casseurs SA vient chercher l'artiste dans son appartement vide de la Trautenaustraße. Décidés à arrêter le « barbouilleur bolchévique », ils déboulent à l'angle de la Nassauische Straße, où, depuis 1918, Grosz a son atelier dans une cabane de jardin. La porte fermée est défoncée à coups de hache. Dans son autobiographie *Un petit oui et un grand non* parue en 1946, Grosz résume ainsi les événements : « Puis c'est l'incendie du Reichstag : la nouvelle tombe, éclaire toute chose sous un jour sinistre. Je commence alors à comprendre que la providence a voulu m'épargner. Dans le secret de ma chambre new-yorkaise du petit hôtel Cambridge sis dans une rue transversale, je remercie le dieu qui a guidé mes pas jusqu'ici. Peu de temps après, une lettre de Berlin m'apprit qu'on était venu me chercher, à notre ancien appartement berlinois, ainsi qu'à mon atelier. J'étais un rescapé, un miraculé... »<sup>7</sup>

Grosz a eu du mal à quitter Berlin, mais il jouit d'une grande notoriété à son arrivée à New York. Les invitations à dîner et à exposer dans des galeries renommées l'introduisent dans la société et familiarisent le public curieux avec le nouvel art qu'il développe en Amérique. À la grande popularité de Grosz s'ajoute le fait que d'importantes personnalités de la vie publique et de la société américaines connaissent l'artiste depuis plusieurs années. Ben Hecht, célèbre journaliste et auteur à succès de scénarios à Hollywood, l'avait ainsi rencontré à Berlin en 1919. John Dos Passos était tombé sur des livres de Grosz à Paris en 1919 également, et Hemingway possédait déjà des aquarelles de l'artiste dans sa collection.

En 1935, l'éditrice Caresse Crosby, des célèbres éditions The Black Sun Press, suggère la publication d'un portfolio contenant des reproductions de dessins. Elle convaint John Dos Passos d'en écrire le texte ; en octobre 1936 paraît ainsi à New York *Interregnum [Interrègne]*, une série de 64 dessins, dans un petit tirage numéroté assorti d'une lithographie signée. Magnifiquement conçu, le portfolio bénéficie d'une excellente qualité d'impression ; pourtant, pour des raisons inconnues, moins de 50 exemplaires paraissent effectivement sur les 280 exemplaires annoncés.

Grosz avait pourtant placé de grands espoirs dans la publication de ce portfolio, qui véhicule pour message « Nous vivons dans un entre-deux-guerres ». Dès 1934, gardant un œil sur l'Europe, il réalise à New York de premiers paysages apocalyptiques et des images de guerre, de destruction et de misère. En Amérique, Grosz préfigure de façon visionnaire ce qui devait être la brutale réalité quelques années plus tard. En 1934, alors que paraissent en Allemagne les premiers timbres à l'effigie d'Hitler, Grosz peint son aquarelle grand format *The Menace [La Menace]*, qui montre un Hitler monstrueux, écumant, la bouche dégoulinante de sang, devant des gravats, des ruines dont s'échappent flammes et fumée ; et dans le ciel un avion provoque des explosions à terre – un présage clair de la terreur des bombardements d'une guerre imminente. Grosz vit dans ce monde, il ne l'invente pas, il le voit. Dans une lettre du 8 mars 1934 à son ami peintre Herbert Fiedler et à la femme de celui-ci, il écrit : « Je sens simplement que partout, tout s'émiette, explose, s'entasse ; et c'est porté par ces visions que je réalise maintenant mes feuilles. »<sup>8</sup>

Trois mois plus tard, Grosz écrit dans une lettre à Wieland Herzfelde datée du 30 juin 1934 : « ... Göring, Göbbels, le bonhomme Hitler et Ley et tous les autres, peu importe comment ils s'appellent,



Procès verbal



George Grosz, *Interrègne*, 1936

tous sont pour moi d'ignobles personnages – et je n'éprouve aucune joie à l'idée de l'hystérie haineuse et du délire des repréailles qui pourraient se mettre en marche [...] J'ai peint environ 350 aquarelles grand format. Des images pour la plupart sobres – des villes criblées de balles, des cadavres tués par-dessus par des personnes en uniforme... J'ai peint le bonhomme Hitler sous les traits d'un cauchemar, à terre des villages en flammes, dans le ciel des bombardiers – à la manière de Goya, comme une vision. »<sup>9</sup>

Grosz sélectionne les œuvres qui composeront *Interregnum* et en choisit le titre avec John Dos Passos. Plus de la moitié des dessins grand format date de 1935 et 1936. On peut supposer qu'ils ont été réalisés dans le cadre de la préparation de ce projet et de la diffusion du portfolio. Les dessins présentent un contenu essentiellement politique et sont intitulés *Apokalyptischer Reiter [Cavalier de l'Apocalypse]*, *Der Geist des Jahrhunderts [L'Esprit du siècle]*, *Sogar Schlamm hat ein Ende [Même le borbier a une fin]*, *Es war einmal [Il était une fois]*, *Wo waren nur die Dichter und Denker? [Où étaient donc passés poètes et philosophes?]*, *Heilige [Saints]*, *Propheten [Prophètes]* ou encore *Schriftsteller, was? [Des écrivains, ça?]*. On trouve aussi parmi les dessins une nouvelle version de *Christ portant un masque à gaz* qui avait en 1928 déclenché le scandale et un procès pour blasphème. Les œuvres du portfolio montrent ce qui importe à l'artiste : il ne s'agit pas d'études ni d'esquisses préalables à une future peinture à l'huile, mais d'un ensemble de dessins et peintures d'une même valeur. Grosz avait déjà pratiqué cette approche délibérée du médium dessin dans ses années berlinoises, et le portfolio *Interregnum* constitue un nouvel apogée. De 1927 à 1932, 29 dessins avaient encore vu le jour à Berlin, parmi lesquels la feuille *Begräbnis dritter Klasse [Enterrement de troisième classe]*, dont il existe aussi une toile. Cette feuille représente une femme en pleurs et un homme à l'air un peu indifférent qui dépose un petit cercueil d'enfant sur un charriot à ridelles. La feuille porte toutefois désormais le titre plutôt sarcastique *Ein Engelchen mehr, ein Rekrut weniger [Un angelot de plus, un recrue de moins]*. Notons que sept autres feuilles du portfolio trouvent un écho dans des toiles dont la popularité dépasse de loin celle des dessins. Ces toiles, dont les titres diffèrent souvent de ceux des dessins, par exemple *The Wanderer [Le Promeneur]* (1943), *Even Mud Has an End [Même le borbier a une fin]* (1936), *God of War [Le Dieu de la Guerre]* (1940), *Where Were the Learned? [Où étaient passés les intellectuels?]* (1935) ou *I, I Was Always Present [Moi, j'ai toujours été présent]* (1942), *Manifest Destiny [Destinée manifeste]* (1936), sont dès l'année de leur parution des objets d'exposition prisés de célèbres musées américains.

Grosz a sûrement, dès les préparatifs du portfolio *Interregnum*, repensé au scandale déclenché en leur temps par trois petites feuilles du portfolio *Arrière-pays*. Cependant, les dessins, contrairement aux peintures, ne jouent encore qu'un rôle insignifiant dans les expositions américaines des années 1930 et 1940 – ce qui peut aussi expliquer le piètre succès rencontré par le portfolio *Interregnum* à sa publication.

Les œuvres de la période américaine n'ont rien à envier en qualité aux travaux de la fin des années 1920. Par leur contenu explosif et dans le feu de l'actualité, ces dessins, souvent effectués avec plus de dix calames et plumes d'épaisseurs différentes, créent le trouble chez le spectateur. John Dos Passos, qui a passé la Première Guerre mondiale en Europe sous le drapeau américain, écrit en préface à *Interregnum* : « La guerre n'avait pas été belle : ce qui suivit en temps de paix le fut encore moins. Ce monde d'après la guerre, c'est celui de George Grosz [...]. Le grand ennemi de l'intelligence, c'est la suffisance. »

À propos de sa toile *A Piece of My World I [Un bout de mon monde I]*, réalisée en 1935-1936 et montrant un paysage de ruines totalement dévasté, aujourd'hui exposée au musée Newark à New Jersey, Grosz indique : « Cette toile, *A Piece of My World*, fait partie d'une série de tableaux que j'ai peints en 1934-1936... pressentiment des temps à venir, une sorte de bûcher, le symbole des ruines brûlantes d'une Europe gisant dans les gravats et la cendre... C'était pour ainsi dire une image prophétique... Je l'ai peinte presque dans un cauchemar annonçant la catastrophe imminente. Le pressentiment absolu d'un monde européen tirant à sa fin était profondément ancré dans mes pensées à cette époque. Par monde européen, je veux parler d'un monde que je connaissais encore, mais qui avait déjà été détruit et écrasé par la Première Guerre mondiale. D'idées d'humanité et, disons, de liberté (les droits de l'homme), désormais remplacées par des dictateurs et des esclaves obéissant de leur plein gré. À l'époque, je voyais déjà cet énorme bûcher à l'horizon. »<sup>10</sup>

À la même époque (1935), le cycle *Bagdad-on-the-Subway [Bagdad sur le métro]*, inspiré par des nouvelles de O. Henry (alias William Sydney Porter, 1862-1910), paraît aux célèbres éditions newyorkaises The Print



George Grosz en studio, 1944



George Grosz  
Avec Cain ou Hitler en enfer, 1944



George Grosz, *Le peintre du néant*, 1948

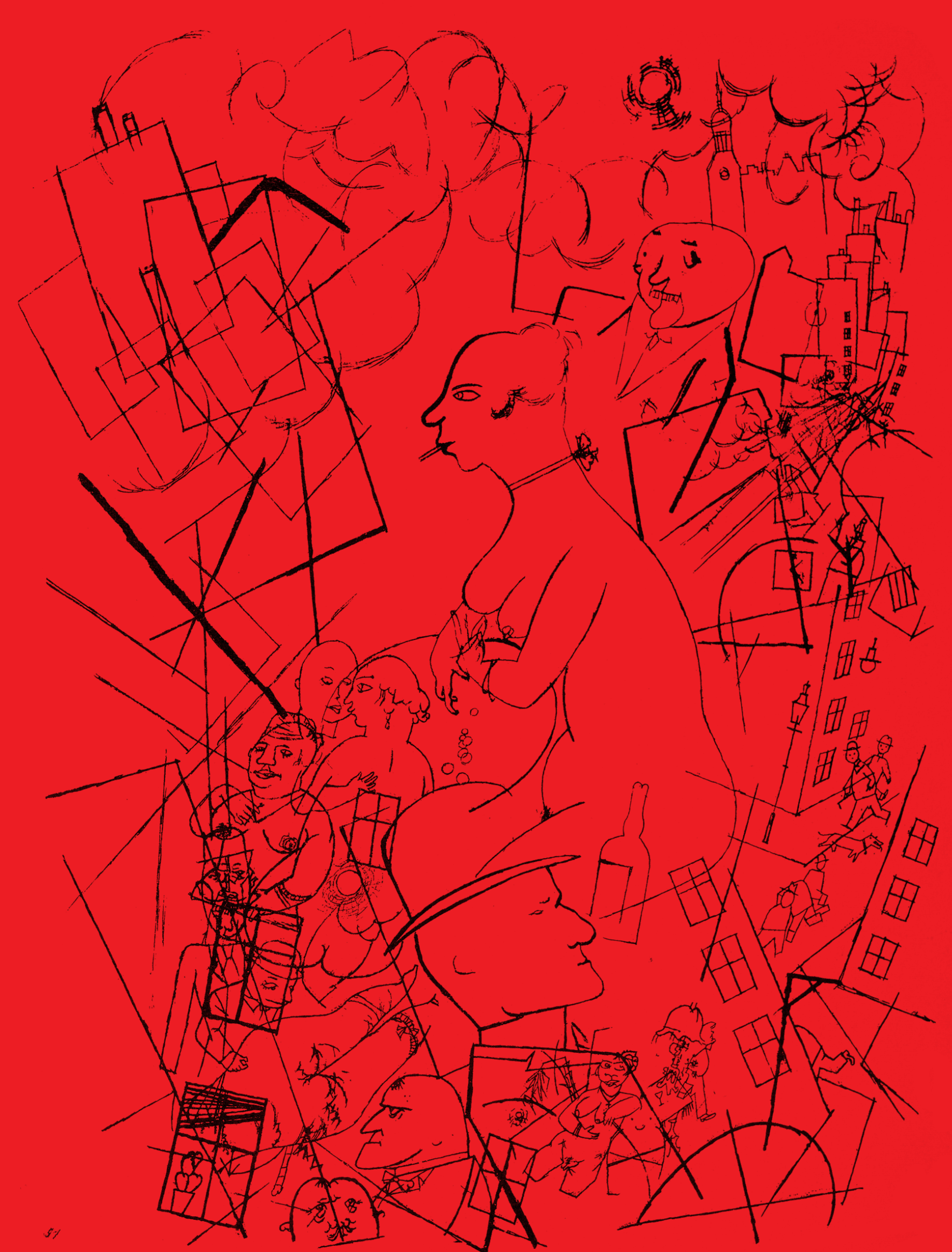
Club. Le livre *The Voice of the City and Other stories [La Voix de la Ville et autres histoires]* d'O. Henry avait paru en 1935 également aux éditions new-yorkaises The Limited Editions Club ; il comportait vingt illustrations d'après des aquarelles de Grosz, dont six ont été reproduites en phototypes grand format dans le portfolio *Bagdad*. D'après les notes du journal de Grosz, ces feuilles datent de l'hiver 1933/1934. Les nouvelles d'O. Henry dépeignent un New York au seuil du vingtième siècle. Grosz fait preuve d'une grande sensibilité dans ces grands formats, exposés en avril 1935 dans les galeries Contempora Art Circle à New York en même temps que le cycle.

« L'Europe a perdu un grand artiste. » C'est par ces mots que Wieland Herzfelde débute un essai sur Grosz dans l'édition de septembre 1933 de la revue *Der Monat [Le Mois]*. Herzfelde a, comme les éditions Malik, émigré à Prague. Dans un brouillon de lettre à Herzfelde daté du 4 août 1933, Grosz justifie sa décision d'émigrer aux États-Unis : « Il ne fait aucun doute que mes feuilles comptent parmi les propos les plus violents que l'on ait tenus contre cette brutalité allemande. Aujourd'hui, elles sont plus vraies que jamais... et on les montrera plus tard à une époque, pardonnez-moi le terme, "plus humaine", de la même façon que l'on montre aujourd'hui les planches de Goya. »<sup>11</sup>

À la fin de son autobiographie, Grosz dépeint l'état d'esprit dans lequel il se trouve à la fin de sa vie : « Certes, les images de l'horreur sont restées gravées dans mon esprit, mais ces visions, ces cauchemars ne m'effraient plus, ne me donnent même plus envie de jouer les donneurs de leçon. Ces images d'apocalypse portent en elle le dualisme du monde, son revers – non pas sa face heureuse, son lit de roses, non : ce sont des images de mort, d'embrassement, d'horreur et encore de mort. On ne se débarrasse pas si facilement de l'héritage de la vieille tradition allemande. Porteur d'une telle tradition, on ne peut s'empêcher de voir les choses dans leur dualité – la vie, la mort – plutôt que de verser dans un optimisme à tout crin. »<sup>12</sup>

1 Autobiographie de George Grosz. *Un petit oui et un grand non : sa vie racontée par lui-même*. Traduit de l'allemand par Christian Bounay. Édition Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999, p. 129.  
2 George Grosz et Wieland Herzfelde. *L'Art est en danger*. Traduit de l'allemand par Catherine Wermester. Édition Allia, Paris, 2012, p. 23.  
3 George Grosz. *Un petit oui et un grand non*, p. 138.  
4 Wieland Herzfelde. « Redaktionelles. Deutsch-Holländisch Kulturaktion », in Julian Gumperz et Wieland Herzfelde (dir.). *Der Gegner*. Éditions Malik, Berlin-Halensee, 2<sup>ème</sup> année, 1920-1921, cahier 4, p. 119-120.  
5 Ignaz Wrobel (alias Kurt Tucholsky). « Dada-Prozess », in Siegfried Jacobsohn (dir.). *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*. Athenäum Verlag Königstein, 17<sup>ème</sup> année, 28 avril, 1<sup>er</sup> semestre 1921, p. 454-457.  
6 Tapuscrit de quatre pages de George Grosz. *Lebenslauf, Notizen für Prozess 3 Dez. 1930*. The Houghton Library, Université de Harvard, Cambridge, Massachusetts.  
7 George Grosz. *Un petit oui et un grand non*, p. 140-141.  
8 George Grosz, New York, 8 mars 1934. Lettre à Herbert et Amrei Fiedler, in Herbert Knust (dir.). *George Grosz. Briefe 1913-1959*. Éditions Rowohlt, Reinbeck, 1979, p. 192.  
9 George Grosz, New York, 30 juin 1934. Lettre à Wieland Herzfelde, in *George Grosz. Briefe 1913-1959*, p. 199.  
10 George Grosz in *A Museum in Action. Presenting the Museum's Activities. Catalogue of an Exhibition of American Paintings and Sculpture from the Museum's Collection*. The Newark Museum, Newark, N.J., 1944, p. 109.  
11 George Grosz, New York, 4 août 1933. Lettre à Wieland Herzfelde, in *George Grosz. Briefe 1913-1959*, p. 181.  
12 George Grosz. *Un petit oui et un grand non*, p. 323.





Ralph Jentsch

## WOORD VOORAF

Als we terugblikken op het oeuvre van een kunstenaar, blijkt duidelijk hoezeer het bij zijn ontstaan is ingebed in zijn tijd. Dat geldt in het bijzonder voor het werk van Grosz wiens kunst geëngageerde en moedige commentaar leverde op politieke gebeurtenissen en maatschappelijke ontwikkelingen in de periode van de Eerste Wereldoorlog en van de Republiek van Weimar. Dat hij daarbij de zenuw trof van de toenmalige politieke en sociale gevoeligheden, blijkt uit de talrijke vijandige reacties vanuit rechtse kringen die leidden tot klachten, tot het verbod van zijn tekeningen en geschriften en tot processen die de staat tegen hem voerde. Hij werd zelfs persoonlijk bedreigd en er werden aanslagen tegen hem gepleegd, waarmee zijn toenmalige situatie niet verschilt van die van dissidenten, kritische journalisten en moedige kunstenaars in onze huidige tijd.

Wat Grosz echter in essentie onderscheidt van veel van zijn tijdgenoten, is het feit dat de expressiviteit en compromisloosheid van zijn kunst ook vandaag nog even actueel is als toen. In zijn werk laat hij de zwakten zien van de schijnbaar machtigen, en kiest hij partij voor de minder bevoorrechten, voor al diegenen die zich niet kunnen verdedigen. Ook zijn tekenstijl is toonaangevend met zijn kenmerkende en scherpe lijnvoering en de reductie tot de essentie. Grosz hekel, ontmaskert, stelt bloot, houdt de toeschouwer een spiegel voor. Zijn beeldtaal is ondubbelzinnig, nuchter, zakelijk. Als grandioze mensenkenner is hij verwant aan Hogarth, Daumier en Goya en heeft hij net als zij met zijn kunst een kritisch mensbeeld geschapen dat de complexiteit en tegenstrijdigheid van de menselijke psyche belicht, een mensbeeld waarvan hij ons alle eigenschappen en verschijningsvormen laat zien – een beeld dat tot op vandaag niet veranderd is.

Een belangrijk stijlmiddel is de overdrijving. Daar waar Grosz het toepast maakt hij de verwerpelijkheid, het schandelijke gedrag van de machtigen, rijken, gewetenlozen, uitbuiters, hebzuchtigen, onverantwoordelijken, egoïsten en bedriegers des te duidelijker zichtbaar. Hij ontdoet ze allemaal van hun zorgvuldige camouflage. Ze zijn naakt en kunnen zich niet meer verbergen. Verre van ze als karikaturen voor te stellen, geeft hij alle mensen weer zoals we ze uit de politiek, uit de krant, uit het dagelijkse leven en uit onze omgeving kennen.

Grosz was zowel een realist als een visionair. Realiteit en visioen vormen de constanten van zijn kunst. In zijn plastisch werk, zijn geschriften en vele brieven anticipeerde hij als een ziener op de catastrofe van de Tweede Wereldoorlog. In het artikel 'I teach Fundamentals' in het *College Art Journal* van het Cleveland Institute of Art (winter 1949/1950) beschrijft Grosz zijn laatste reis naar Europa vóór de oorlog en een bezoek aan Parijs die zijn indruk dat de wereld zou ten onder gaan, versterkten: 'De meeste van mijn vrienden lachten me uit, omdat ik niet kon uitdrukken wat me echt bekleemde. Maar als ik terug in Amerika was, werd mijn werk profetisch. Een innerlijke stem dreef me ertoe om vernietiging en ruïnes te schilderen. Ik gaf meerdere schilderijen de titel *Apocalyptisch landschap*, hoewel het een tijdje was voor dat alles echt gebeurde.'

Terwijl zijn Berlijnse periode werd afgesloten met de overgang van realisme naar magisch realisme, ontstonden in New York al in 1934 de eerste schilderijen van oorlog en vernietiging – jaren voor de daadwerkelijke feiten in Europa. In tekeningen en schilderijen doken nachtmerries of dagdromen op; angsten die hem vervolgden veranderden in metaforen van zijn plastische vormgeving. De grote slachting waarmee Hitler-Duitsland de wereld zou overspoelen, had Grosz al profetisch voorzien.

Op het einde van zijn artistieke loopbaan, in de jaren 1956 tot 1958 maakte Grosz een aantal collages, waarmee hij vooruitliep op de ontwikkeling van de Amerikaanse popart. Nog tijdens de Eerste Wereldoorlog had hij in 1916 in Berlijn samen met John Heartfield de eerste gezamenlijke collages en montages gemaakt. In juni 1917 verscheen onder de titel *Neue Jugend* een montage bestaande uit collage, fotografie en typografie, die tegelijk als folder fungeerde voor de *Kleine Grosz Mappe*. In zijn autobiografie besluit Grosz in het hoofdstuk 'Verandering van lucht' een apocalyptisch visioen met de woorden: 'Duitsland, dat was nu enkel nog maar een herinnering. Maar af en toe kwam het afgrijzen weer bij mij naar boven en de verschrikkingen kwamen te voorschijn uit de bloedige dertiende kamer waarin ik ze had verbannen. Dan vloeiende de herinnering in de schilderijen die ik maakte: mensen waadden door moerassen en bloedrode nevels, de beenderen rammelden, het vlees viel eraf, de afgrond was vlak en lang en eeuwig en oneindig, en in de knetterende, loeiende, smeulende gloed van de verbrande hutten en de vergiftigde aarde drentelden ze voort als geesten, zonder hoop en zonder doel.'



George Grosz, 1928

Ralph Jentsch

## DE ONTDEKKING VAN DE GEMENE GROSZ

### DE EERSTE MAPPEN IN HET MIDDEN VAN DE OORLOG

In 1912 nadat hij in Dresden naar de academie was geweest, trok Grosz naar Berlijn en huurde een atelier in Berlin-Südende. Grosz beseftte: 'In Berlijn lagen mijn kansen... In de kunsthandels waren naast Cézanne en Van Gogh ook jongere Franse schilders te zien zoals Picasso, Matisse, Derain en anderen, die toen juist bekendheid begonnen te krijgen. In Berlijn had je schitterende theaters, een reuzencircus, cabarets, revues, bierpaleizen zo groot als stationshallen, wijnpaleizen die vier etages besloegen, wielersdaagsen, futuristische tentoonstellingen, internationale tangodanstoernooien en een Stringbergcyclus in het theater aan de Königgrätzstraße – dat was Berlijn in de tijd dat ik daar naar toe kwam' Grosz stortte zich bijzonder enthousiast in het leven van de metropool. Er ontstonden reeksen stadslandschappen, meestal tekeningen van de periferie van de grootstad met rijen huizen aan de horizon, beelden van binnenplaatsen, weiden met kermisttenten en treinsporen. En altijd opnieuw huizen, gevels, een gasketel en daartussen mensen.

Stilaan treedt in de tekeningen de enkeling ook als individu naar voren, met zijn wensen en plannen, zijn verlangens en ondeugden. Vooral in tekeningen die naast de spontane notities in schetsboeken als vrije studies ontstonden, werd het stadslandschap de coulisse waartegen fictieve oplopen van menigten, relletjes en moordscènes het beeld begonnen te beheersen. In 1912 veranderde de tekenstijl van Grosz nog vaak en had hij de door hemzelf zo genoemde 'messcherpe' lijn van 1915 nog niet gevonden. Terwijl duistere cafés, gevechten en te hoop gelopen gewelddadige menigten meestal met breed timmermanspotlood, zwart krijt en Oost-Indische inkt zijn aangezet, gebruikte Grosz voor circustaferele en de talrijker wordende erotische schetsen of lust- en moordscènes een fijne pen, waarbij de tekening zich vaak met spinnenwebachtige lijnen over het papier uitbreidt.

De doordacht geconstrueerde karikatuur van de periode in Dresden, was al lang voorbij. Het heden, wat hij ervoer en observeerde, was voor Grosz veel belangrijker. 1912 Werd een beslissend jaar waarin hij fantasie en werkelijk ervaren dingen begon te vermengen, waarin het getekende stadslandschap of het interieur gereduceerd wordt tot stofferij en de fictie de beslissende beeldinhoud wordt. De schildering van genotvolle, vaak humoristische scènes zijn al even buitensporig als die van lustmoorden, waarbij genot tot agressie wordt en erotisch samengaat met brutaliteit. In zijn kunst dreef Grosz de identificatie met geweld en lust tot aan de uiterste grenzen en bespaarde de toeschouwer geen enkel detail.

Voor de oorlog maakte Grosz plannen voor een groot werk in drie delen met de titel *Die Häßlichkeit der Deutschen (De lelijkheid van de Duitsers)*. 'Ik tekende bvb. een stamtafel in het café Siechen, waaraan mensen als dikke rode, in grijze lelijke voddens geperste vleesklompen zaten. Om een stijl te vinden die drastisch en onverbloemd de hardheid en liefdeloosheid van mijn objecten weergaf, bestudeerde ik de meest directe artistieke manifestaties: ik kopieerde in urinoirs de volkse tekeningen die volgens mij de uitdrukking en de meest directe vertaling waren van krachtige gevoelens. Ook kindertekeningen boeiden me vanwege hun eenduidigheid. Zo kwam ik geleidelijk tot een messcherpe stijl, die ik nodig had voor de weergave van mijn toen door absolute mensenverachting ingegeven observaties.'<sup>2</sup>

Hij maakte honderden tekeningen tijdens bezoeken aan het theater en het variété, tijdens circusvoorstellingen en de Berlijnse wielersdaagse. In 1914 ontstonden de eerste futuristische schetsen voor het schilderij *Metropolis*. In 1915 had Grosz plannen voor mappen met titels als *Großstadt (Grootstad)*, *Akrobatentänze (Acrobatendansen)* en *Manifeste (Manifesten)*. Het zou echter pas na de kennismaking zijn met de gebroeders Wieland Herzfelde en John Heartfield en de oprichting van hun Malik-Verlag in 1917 in Berlijn, dat Grosz de mogelijkheid kreeg om in grote stijl en in grote oplagen mappen en boeken met zijn werk te laten drukken en uitgeven. Bij de oprichting van het Malik-Verlag in maart 1917 was John Heartfield vijfentwintig, zijn broer Wieland Herzfelde eenentwintig en George Grosz drieëntwintig. In de uitgevergeschiedenis zou er

nadien nooit meer een vergelijkbare bundeling van krachten die elkaar zo ideaal aanvulden, terugkeren. Wat het Malik-Verlag in de volgende jaren aan tijdschriften, boeken en mappen publiceerde, met Grosz als centrale figuur, werd een unieke demonstratie tegen de politieke geesteloosheid van de tijd.

In hoofdstuk 7 van zijn autobiografie schrijft hij onder de titel 'De ontdekking van de gemene Grosz': 'Wat zou ik moeten vertellen over de Eerste Wereldoorlog, waaraan ik als infanterist deelnam? Over een oorlog waar ik van meet af aan weinig mee ophad en die me steeds vreemd bleef? Ik was weliswaar apolitic, maar toch in zoiets als een humanistische geest opgegroeid. Oorlog was voor mij gruwel, verminking en vernietiging.' [Een klein ja, een groot nee, Amsterdam, de Arbeiderspers, p. 127, vertaling Hans Hom] In 1916 werd Grosz uit militaire dienst ontslagen en keerde hij terug naar zijn atelier in Berlijn Südende. Hij voelde zich vrij en leefde in zijn eigen wereld. Hij bruiste van creativiteit, niet het minst door het besef dat hij het grote moorden in de catastrofe van de oorlog had overleefd: 'Ik tekende dronken en kotsende mannen, mannen die met gebalde vuist de maan vervloeken, vrouwenmoordenaars die skaatspelend op een kist zitten waarin je de vermoorde vrouw ziet liggen. Ik tekende wijn drinkers, bier drinkers, jenever drinkers en een angstig om zich heen loerende man die zijn handen wast, waaraan bloed kleefte. Ik tekende talloze soldatentaferelen, waarbij ik van mijn kleine schetsboekje uit mijn diensttijd gebruik maakte. Ik tekende vluchtende mannetjes, die eenzaam en als waanzinnigen door lege straten holden. Of een dwarsdoorsnede van een huurhuis; achter het ene raam gaat een man zijn vrouw met een bezem te lijf, achter het tweede een vriend paar, achter het derde hangt iemand omzwermd door een wolk vliegen aan het vensterkruis. Ik tekende soldaten zonder neus, oorlogsinvaliden met kreeftachtige stalen tentakels, twee hospitaalsoldaten die een door razernij aangegrepen infanterist in een paardendeken wikkelen, een eenarmige die met zijn gezonde hand een met onderscheidingen behangen dame, die een koekje uit een zak op zijn bed legt, een saluut brengt. Een kolonel die met losgeknoopte broek een dikke ziekenzuster omarmt. Een lazarethulp die allerlei menselijke lichaamsdelen uit een emmer in een kuil kiepert.'

In 1917 verschenen de eerste mappen met als titel de *Erste George Grosz-Mappe* en de *Kleine Grosz Mappe*. Daarvoor werden respectievelijk negenentwintig tekeningen uit de jaren 1915/1916 gereproduceerd. Op één blad van de *Erste George Grosz-Mappe* na, zijn de tekeningen in de toen voor Grosz kenmerkende 'messcherpe stijl' getekend, met lijnen als scheermessen, waarvan de korte, krachtige halen als zweepslagen aaneengereggen zijn. Ze hebben titels als *Erinnerung an New York* (*Herinnering aan New York*), *Texasbild für meinen Freund Chingachgook* (*Beeld van Texas voor mijn vriend Chingachgook*), *Vorstadt* (*Voorstad*), *Kaschemme* (*Kroeg*), *Fräulein und Liebhaber* (*Juffrouw en minnaar*), *Strassenbild* (*Straatbeeld*), *Kaffeehaus* (*Koffiehuis*), *Krawall der Irren* (*Oproer van de gekken*), *Strasse des Vergnügens* (*Straat van plezier*), *Mord* (*Moord*) en *Hinrichtung* (*Terechstelling*). Het zijn straat- en cafétferelen, groteske samscholingen of verzamelingen van mensen en altijd weer stadsgezichten met scheve gevels van huizen of hotels, waarachter zich groteske scènes afspeelen. In het prospectus voor de *Kleine Grosz Mappe* werden gedichten uit zijn *Gesänge* afgedrukt, die aansluiten bij het groteske van de tekeningen.

## 'DADA-MESSE' IN BERLIJN, EN GOTT MIT UNS

Van 30 juni tot 25 augustus 1920 werd in de Berlijnse galerie van Dr. Otto Burchard de 'Erste Internationale DADA-Messe' (Eerste Internationale Dada-Jaarbeurs) georganiseerd. De belangrijkste organisatoren waren 'Propagandada Marshall G. Grosz', 'Dadasoph' Raoul Hausmann en 'Monteurdada' John Heartfield. De tentoonstelling die meerdere ruimten besloeg, was een unieke provocatie. Georganiseerd als een echte beurs, was hier alle mogelijk materiaal bijeengebracht dat zich verzette tegen oorlog en leger, tegen kapitaal, burgerdom en overheid. Het betrof meer dan 150 schilderijen, objecten, affiches, collages, poppen, foto's, tijdschriften en montages van kunstenaars als John Heartfield, Raoul Hausmann, George Grosz, Hanna Höch, Rudolf Schlichter, Otto Dix, Hans Arp, Johannes Baader, Francis Picabia, Max Ernst en vele anderen. Grosz alleen al exposeerde zevenentwintig werken, waaronder een foto op groot formaat waarop hij strijdlustig in profiel te zien is en volgende tekst: 'DADA ist die willentliche Zersetzung der bürgerlichen Begriffswelt und DADA steht auf Seiten des revolutionären Proletariats' (DADA is de opzettelijke ondermijning van de burgerlijke begrippenwereld en DADA staat aan de kant van het revolutionaire proletariaat). In de eerste ruimte van de tentoonstelling hingen schilderijen als



Der Malik-Verlag, Berlijn



George Grosz, *Neue Jugend*, juni 1917



DADA-Messe, Berlijn, 1920



DADA-Messe, Berlijn, 1920



George Grosz - Wieland Herzfelde, 1919  
*Elke man zijn eigen voetbal*, 1919

*Duitsland, een wintersprookje* van George Grosz (thans zoek geraakt), *Oorlogsinvaliden* van Otto Dix en de elektromechanische sculptuur van Tatlin *Het wild geworden burgermannetje Heartfield*, gemonteerd door Grosz-Heartfield. Aan het plafond hing een antimilitaristische sculptuur, een *Pruisische aartsengel*, gemonteerd door Heartfield en Schlichter.

Op de band rond de buik van deze zwevende *Pruisische aartsengel* in officiersuniform met een varkenskop in papier-maché, stond te lezen: 'Vom Himmel hoch, da komm' ich her' (Hoog uit de hemel, daar kom ik vandaan) en op het bord dat van zijn jas naar beneden hing stond in rode letters: 'Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Felde' (Om dit kunstwerk volledig te begrijpen moet men dagelijks twaalf uur als apen met volgepakte ransel en in gevechtstenuue exerceren op het veld van de Tempelhof). Deze soldatenpop uit de 'Schreckenskammer' (het gruwelkabinet) en de map *Gott mit uns* (*God met ons*) van Grosz, waarvan de bladen als toevallig uitgespreid op een tafel waren geëxposeerd, leidden tot een proces wegens belediging van het rijksleger. Net als al het andere grafisch werk van Grosz, werd deze map uitgegeven door het Malik-Verlag. De negen bladen – fotolithografieën naar tekeningen – hebben titels in het Frans, Duits en Engels. De later mee aangeklaagde uitgever van de map, Wieland Herzfelde, beschrijft in een kanttekening in het tijdschrift *Der Gegner*, de voorgeschiedenis van het proces: 'Op de Dada-Messe ... was onder meer ook de map *Gott mit uns* van George Grosz te zien. Een hakenkruisridder die zich met het dadaïsme wilde bezighouden, kwam op een dag op het idee om de map te bekijken. Hij kwam en ging weer weg. Hij wist genoeg. De dag daarop vertelde hij zijn lieve Teutonen in de *Deutsche Tageszeitung*: "Als ik naar buiten ga in de open lucht, heb ik de indruk dat er een bepaald deel van de bevolking teveel is in Duitsland (volledig mee eens! De redactie), dat Duitsland zich van hen moet ontdoen, als het niet zelf wil ten onder gaan. Want er zit systeem in deze onderneming. Het mag zijn dat deze kunstenaars zelf gek zijn, dat ze als idioten niet op een op een normale manier kunnen beoordeeld worden; maar de figuren achter de schermen, die zijn het die constante, consequent voortgezette misdaden tegen het Duitse volk begaan. Er zit systeem in, het Duitse gevoel elke traditie, elke trots op de daden van zijn vader te ontnemen...; er zit systeem in als alles wat ons groot heeft gemaakt en ondanks tal van fouten, toch ons hele volk voorstelde in een walgelijk moeras wordt neergehaald; er zit systeem in als men precies nu, waar het zo dringend hulp nodig heeft voor innerlijke genezing, in het Duitse volk alles wat het aan weerbaarheid, manhaftige moed, plichtsgevoel, onderwerping, offerbereidheid bezit, wil vernietigen." ... Deze man heeft ons begrepen.'

Op 9 september en op 15 oktober 1920 worden op last van de Berlijnse hoofdcommissaris in het Malik-Verlag alle terug te vinden exemplaren van de map *Gott mit uns* en zeven tekeningen van Grosz in beslag genomen. Op 20 april 1921 heeft de zitting voor de eerste strafkamer van het Landgericht II in Berlijn plaats. De aangeklaagden zijn Johannes Baader, Otto Burchard, Wieland Herzfelde, George Grosz en Rudolf Schlichter. De openbare aanklager vraagt voor Baader vrijspraak, voor Burchard en Schlichter elk 600 mark geldboete en voor Grosz en Herzfelde elk zes weken gevangenis. Grosz wordt tot 300 en Herzfelde tot 600 mark geldboete veroordeeld wegens belediging van het rijksleger. De andere beklagden worden vrijgesproken. Grotesk was dat het ministerie van Defensie de bevoegdheid kreeg over de publicatie van de map *Gott mit uns*, zodat voor eens en altijd een verdere reproductie van de bladen uitgesloten was. De drukplaten werden in beslag genomen en vernietigd.

Kurt Tucholsky becommentarieerde het proces en het vonnis in de pers: 'Heeft Grosz gelijk? De tekeningen van Grosz stellen het Duitse militarisme van Willem tot zijn grotere opvolger, de arbeidverrader Noske, open en bloot voor. Sergeant-majors, onderartsen, majoorpleisterkasten, commanderende rodewijngeneraals, bordeelluitenanten en dat gruwelijke type van de vrijwilligerskorpsgevangenen – ze zijn allemaal nog nooit zo treffend weergegeven als in deze tekeningen. Als het rijksleger zich beledigd voelt, is dat spijtig voor het leger. Ofwel voelt het zich helemaal niet aangesproken en dan is er geen reden om een openbare aanklager, die aan het front officier was, en dus bevooroordeeld is, in te zetten. Of het voelt zich aangesproken, en dan heeft Grosz gelijk. En: de overtuiging wordt bestraft. Wat werd hier opgevoerd? We kunnen vaststellen dat deze behandeling met justitie niets te maken heeft. Ik heb niet begrepen waarom de beklagde niet werd gedwongen in de zaal te komen en te zeggen: "Mijn naam is Grosz - zware crimineel" en de voorzitter zegt dan: "Heel aangenaam, driehonderd mark geldboete." Dat had veel tijd en werk bespaard.'



DADA-Messe, Berlijn, 1920

## DIE RÄUBER (DE ROVERS), IM SCHATTEN (IN DE SCHADUW) EN ECCE HOMO AANVAL EN VERDEDIGING

De aanklacht en veroordeling van Grosz en Herzfelde bewezen voor de kunstenaar en de uitgever dat ze op de goede weg waren. Nog in 1921, hetzelfde jaar als de veroordeling, verschenen twee nieuwe publicaties van het Malik-Verlag: het politieke prentenboek *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (*Het gezicht van de heersende klasse*) en de map *Im Schatten* (*In de schaduw*), met negen reproducties naar tekeningen van George Grosz. Wat al in de map *Gott mit uns* provocerend, beledigend en ondermijnd werd gevonden, wordt hier zelfs nog krachtiger uitgebeeld. Grosz herneemt alle negen bladen van de map *Gott mit uns* en pakt het leger, oorlogswoekeraars, de kerk en de vadsige burgerij genadeloos aan. Ze zijn hier weer allemaal op het appel, de gevoelloze, mensenverachtende vertegenwoordigers van het leger, de geblaseerde, huichelachtige geestelijken, de humorloze, radicale patriotten, en de volgevreten burgermannetjes. Maar ook de sociale schaduwzijden komen aan bod: de onderdrukten, uitgebuiten en rechtelozen. Aan hen wijdt Grosz de map *Im Schatten*. Grosz laat zien dat macht en denken in klassen niet mogelijk is zonder de massa en zonder diegenen die bloedoffers brengen. Wanneer de politie wilde optreden tegen de publicatie, behoevde een vurig protest van de liberale Berlijnse pers de kunstenaar voor vervolging.

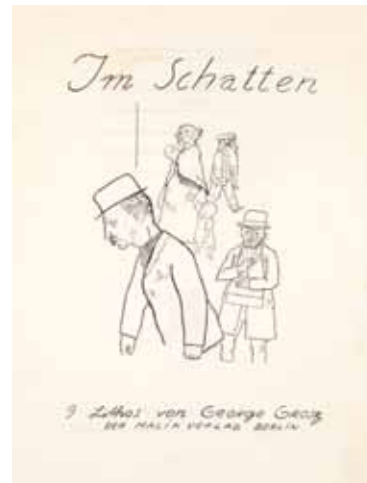
Terwijl de tijd tussen zijn eerste ontslag uit militaire dienst en de tweede oproep was gekenmerkt door een enorme creativiteit, ging Grosz' artistieke productie en politieke agitatie in het begin van de jaren twintig onverminderd voort. De voortdurende dreiging en vervolging van de tijdschriften van het Malik-Verlag ontmoedigden Grosz niet, maar wekten in hem krachten die de confrontatie tussen hem en de overheid alleen nog maar versterkten.

Tekening na tekening stelt hij de immoraliteit, ondeugden en zedeloosheid van zijn tijd voor en klaagt ze aan. Snel achter elkaar verschenen tekeningen voor afzonderlijke cycli die Grosz *Parasiten* (*Parasieten*) en *Haifische* (*Haaien*) noemde. Nog altijd en altijd weer heeft hij het gemunt op het leger, de overheid en regeringspartijen met wie volgens hem nog niet genoeg werd afgerekend voor de misdaden van de Eerste Wereldoorlog.

In 1922 verscheen de map *Die Räuber* (*De rovers*) met negen reproducties van tekeningen op groot formaat. Grosz gebruikte daarvoor citaten uit Schillers *Räuber*. Deze nieuwe prenten zijn even scherp als wat hij kort daarvoor publiceerde. Het is wel opmerkelijk dat Grosz zijn tekeningen voorzag van citaten uit het werk van de Duitse schrijver. Deze had na de sensatie verwekkende creatie van zijn stuk op 22 september 1782 van de Wurtembergse hertog Karel Eugenius schrijfbod gekregen. Grosz had de scherpste en meest provocerende scènes uit het stuk van Schiller gekozen. Hij legde bijvoorbeeld een fabrieksdirecteur met vlinderdas, net kostuum en sigaar in de hand, de woorden in de mond: 'Ik wil alles rondom mij uitroeien wat mij beknot, waarover ik niet de baas ben.'

Eveneens in 1922, op het einde van het jaar, verscheen het verzamelwerk *Ecce Homo*, 'zie de mens'. Deze woorden van de Romeinse landvoogd Pilatus voor de gezeselde Christus, vormen de titel van het werk dat in de vorm van een boek en een map in een oplage van 10 000 exemplaren verscheen. Op het omslag is echter niet Christus afgebeeld, maar een woeste pooier met een boevenkop. Grosz wilde provoceren, hij wilde tonen hoe ver de mensen het gebracht hadden en hoe ver ze in hun hebzucht en gemeenheid van het goddelijke ideaal verwijderd waren.

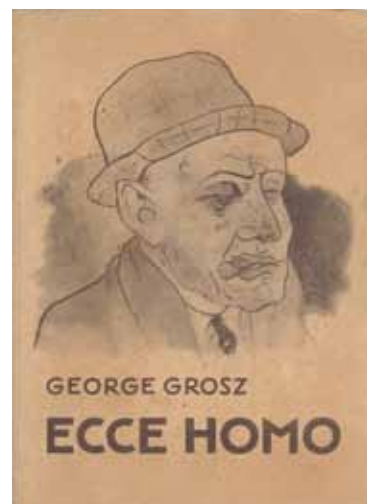
De procureur-generaal zou met succes bij het Landgericht I van Berlijn gerechtelijke stappen tegen Grosz ondernemen. Als in december 1922 de reeks *Ecce Homo* in de boekhandel verscheen, schoot de procureur-generaal in actie en vroeg de Pruisische minister voor Wetenschap, Kunst en Volksopvoeding een deskundigenrapport over *Ecce Homo*. Van de vierentachtig afgebeelde tekeningen en zestien aquarellen bestempelde hij er elf als 'zwaar ontuchtig', negen als 'ontuchtig' en uitte over veertien andere zijn twijfels. In juni 1923 kreeg hij onverhoopt steun van een privéklacht tegen *Ecce Homo*. Er werd een rechtsgeding aangespannen en op 23 december 1923 werd tegen George Grosz als kunstenaar en Julian Gumperz en Wieland Herzfelde als uitgever een aanklacht ingediend wegens 'verspreiding van ontuchtige geschriften'. In dit met talrijke deskundigen en adviseurs gevoerde proces eiste de openbare aanklager de intrekking van



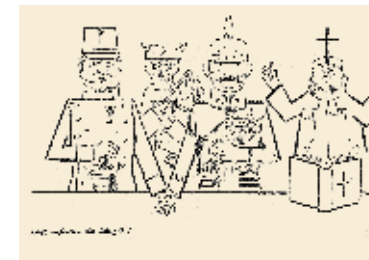
George Grosz, *In de Schaduw*, 1921



George Grosz, *De Rovers*, 1922



George Grosz, *Ecce Homo*, 1922



George Grosz, *Achtergrond*, 1928  
pl. 2 *Wees de overheid onderdanig*



George Grosz, *Achtergrond*, 1928  
pl. 9 *Uitstorting van de Heilige Geest*



George Grosz, *Achtergrond*, 1928  
pl. 10 *Kop dicht en verder dienen*

het volledige werk en een geldboete van 500 mark voor Grosz en telkens 1000 mark voor beide uitgevers. Op 16 februari 1924 werden de aangeklaagden elk tot een geldboete van 500 mark veroordeeld en tot het verwijderen van zeventien tekeningen en vijf aquarellen uit het werk. De aangeklaagden gingen in beroep tegen dit vonnis, maar het werd op 2 juni 1924 in beroep door het hoogste gerechtshof in Leipzig bekrachtigd.

In notities van 1930 over het godslasteringsproces en dat over *Ecce Homo* stelt Grosz: 'In dit werk gaat het echter helemaal niet om pornografie. Het is een document over de tijd van de inflatie met zijn ondeugden en zedeloosheid, het is in zijn effect zo brutaal als de tijd die mij ertoe inspireerde. Zo zijn al mijn werken ontstaan waarvoor ik werd vervolgd, ze zijn zonder deze mensen en deze tijd niet denkbaar, en als ze mij aanklagen, dan klagen ze de tijd aan, zijn gruwel, zijn verdorvenheid, zijn anarchie en zijn onrechtvaardigheid.'<sup>6</sup>

## SCHWEJK EN DE GEVOLGEN. HET GODSLASTERINGSPROCES

Nadat hij van een lang verblijf in het Zuiden van Frankrijk naar Berlijn was teruggekeerd, begon Grosz met veel enthousiasme aan het ontwerp van de kostuums en decors van het stuk *De brave soldaat Schwejk* van Jaroslav Hašek, dat op 23 januari 1928 in het theater van Piscator zou worden opgevoerd. In de maanden oktober tot december 1927 produceerde Grosz meer dan 300 tekeningen en aquarellen op groot formaat. In het stuk werden talrijke levensloze poppen als marionetten opgevoerd. Niet alleen wekte de lopende band waarmee Piscator acteurs en rekvisieten op het toneel transporteerde sensatie, maar ook de trucfilm van Grosz, waarin zich beeldinhouden in fasen ontwikkelden en aanvankelijk onschadelijke scènes in beelden met bijzonder brutale inhoud veranderden. Daartussen kwamen telkens weer door Grosz ontworpen stilstaande beelden die tijdens het stuk op het grote doek op de achtergrond werden geprojecteerd. Het waren echter niet deze tekeningen of enkele van de vele honderden die Grosz op groot formaat voor het stuk had ontworpen die ergernis wekten, maar wel drie reproducties op klein formaat uit de map *Hintergrund* (*Achtergrond*) die bij het Malik-Verlag naar aanleiding van de opvoering was verschenen. Het zijn blaadjes van amper 17 bij 26 cm, maar ze waren de aanleiding voor een van de langste en meest omslachtige processen van de Weimar Republiek. Uit deze map betrof het de bladen nr. 2 met titel *Seid untertan der Obrigkeit* (*Wees de overheid onderdanig*), nr. 9. *Ausschüttung des heiligen Geistes* (*Uitstorting van de Heilige Geest*) en nr. 10 met de meest bekende scène van Christus met een gasmasker, getiteld *Maul halten und weiter dienen* (*Kop dicht en verder dienen*).

Het proces zou meer dan vier jaar aanslepen, tot Grosz en Herzfelde na aanklachten, vrijspraken, nieuwe aanklachten en beroep in vijfde instantie definitief werden vrijgesproken. Nog één keer, zij het met de grootste moeite, had de Weimar Republiek haar status van rechtsstaat kunnen doen gelden, voor enkele maanden later terreur, dood en verderf hun intrede deden in Duitsland.

In het Landesarchiv Berlin worden tien banden met procesakten bewaard, aan de hand waarvan het verloop van het proces en de verschillende data kunnen worden gevolgd.

## Chronologie van de gebeurtenissen en verloop van het proces:

- 04-04-1928 Op verzoek van de procureur-generaal bij het Landgericht I in Berlijn Charlottenburg, worden de bladen 2, 9 en 10 van alle mappen *Hintergrund* (*Achtergrond*) waar men de hand kan op leggen, in beslag genomen.
- 10-04-1928 Politieverhoor van uitgever Wieland Herzfelde.
- 11-04-1928 De kunstenaar George Grosz wordt door de politie ondervraagd.
- 17-04-1928 Mededeling van de politiecommissaris aan de procureur-generaal dat telkens 3690 stuks van de tekeningen 2, 9 en 10 van de map *Hintergrund* (*Achtergrond*) in beslag zijn genomen
- 23-04-1928 Uittreksel uit het strafregister van het Openbaar Ministerie I, Berlijn:  
George Grosz:

- 20-04-1921 Publieke onzedelijkheid, 300 mark geldboete.  
 16-02-1924 Verspreiding van ontuchtige geschriften, 500 mark geldboete.  
 Wieland Herzfelde:  
 20-04-1921 Publieke onzedelijkheid, 600 mark geldboete.  
 16-02-1924 Verspreiding van ontuchtige afbeeldingen, 500 mark geldboete.  
 22-03-1924 Oproep tot verzet, 100 mark geldboete.  
 11-07-1924 Misdrijf tegen § 21 van de perswetgeving, 1 maand gevangenisstraf.
- 05-05-1928 Inbeschuldigingstelling door de procureur-generaal bij het Landgericht III in Berlijn, tegen Grosz en Herzfelde wegens misdrijf tegen § 166 van het strafwetboek (godslastering en belediging van gebruiken van de christelijke kerken) door de drie genoemde prenten.
- 10-12-1928 Zitting van de lekenrechtbank Berlijn-Charlottenburg. De openbare aanklager eist 1000 mark geldboete voor elke beklagde, en ook het 'onbruikbaar maken' van de prenten 2, 9 en 10 en de drukplaten. De verdediging eist vrijspraak. De lekenrechtbank overtreft de eis van de openbare aanklager en veroordeelt beide aangeklaagden wegens een aanval op een gebruik van de christelijke kerk, namelijk de verering van Christus door tekening nr. 10 tot een geldboete van telkens 2000 Mark. Bovendien moet de prent worden ingetrokken en de drukplaat onbruikbaar worden gemaakt. De aanklacht van godslastering wordt niet weerhouden.
- 11-12-1928 Advocaat Dr. Apfel en de openbare aanklager tekenen beroep aan.  
 10-04-1929 In de behandeling in beroep voor de tweede grote strafkamer van het Landgericht III, Berlijn-Moabit, worden de beschuldigen vrijgesproken.  
 11-05-1929 Procureur-generaal Sethe tekent cassatie aan tegen het oordeel in beroep.  
 27-02-1930 Eerste cassatiezitting voor de tweede strafkamer van het hoogste gerechtshof in Leipzig.  
 06-10-1930 De tweede cassatiezitting wordt onder meer op verzoek van advocaat Dr. Apfel wegens zenuwinzinking van zijn cliënt verschoven.  
 03-12-1930 Tweede behandeling in beroep voor de tweede grote strafkamer van het Landgericht III, Berlijn-Moabit. De zitting moet wegens 'vermoeidheid van alle betrokkenen' worden opgeschort.  
 04-12-1930 Uitspraak van het vonnis: 'Het beroep van het openbaar ministerie wordt verworpen. Het vonnis wordt nietig verklaard en beide beschuldigen worden op kosten van de staat vrijgesproken.'
- 05-12-1930 De procureur-generaal van het Landgericht II, Berlijn, gaat opnieuw in cassatie.  
 07-03-1931 De Akademie der Künste zu Berlin beraadslaagt over de opname van Grosz als lid van de academie, maar wegens het godslasteringsproces besluit ze om Emil Nolde in plaats van Grosz op te nemen.
- 05-11-1931 Intussen lopen gerechtelijke procedures tegen boekhandelaren in Magdeburg, Leipzig, Nürnberg-Fürth, Gleiwitz, Mannheim en Breslau, die de map hebben geëxposeerd. Tweede cassatiezitting voor de tweede strafkamer van het hoogste gerechtshof met de definitieve vrijspraak van de beschuldigen.
- 03-06-1932 De hoofdcommissaris van politie meldt aan de procureur-generaal van Berlijn, dat de 'onbruikbaarmaking' van prent nr. 10 (Christus met het gasmasker) slechts gedeeltelijk kon worden uitgevoerd, vermits de verzegelde, door de politie bij het Malik-Verlag in beslag genomen kisten, verdwenen zijn. Er werd daarom een klacht ingediend tegen Wieland Herzfelde. Bij de volgende geplande 'vernietiging van stukken' konden daarom alleen de nog niet verkochte exemplaren bij het Malik-Verlag en de kort daarvoor in beslag genomen 253 stuks en de 1506 in het politiebureau bewaarde stuks worden vernietigd.
- 10-06-1932 Het politiecommissariaat aan de hoofdcommissaris in Berlijn: De map is hier bij drukkerij F. Ullmann in offsetdruk vervaardigd en de betroffen zinkplaten zijn na gebruik meteen weer afgeslepen. 'Een onbruikbaarmaking is dus overbodig.'

Als geen ander heeft Grosz de gevaren en problemen van zijn tijd herkend en toekomstige ontwikkelingen voorvoeld. In het in 1925 samen met Wieland Herzfelde geschreven polemisch geschrift *Die Kunst ist in Gefahr* (*De kunst is in gevaar*), geeft Grosz een scherpzinnige analyse van bestaande en komende politieke toestanden. Al in het begin van de jaren twintig kreeg Grosz wegens zijn politieke en maatschappijkritische



Proces, Berlijn, 1928  
 George Grosz & Wieland Herzfelde



George Grosz, *De dreiging*, 1934



Proces verbaal



George Grosz, *Interregnum*, 1936

tekeningen en zijn in grote oplagen gepubliceerde boeken – hij noemde ze 'opvoedingsboeken' – *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (*Het gezicht van de heersende klasse*) (1921), *Abrechnung folgt!* (*De afrekening volgt!*) (1923) en *Der Spiesser-Spiegel* (*De spiegel van de burgerman*) (1925), grove anonieme bedreigingen en had hij ook te maken met fysiek geweld. Nog voor Hitler de macht greep, stond Grosz al op de zwarte lijst van de nazi's. Een dag na de machtsovername zocht een knokploeg van de SA vergeefs naar de kunstenaar in diens lege woning in de Trautenaustraße. Vastbesloten om dat 'bolsjevistische crapuul' in handen te krijgen, stormde de troep naar de Nassauische Straße om de hoek, waar Grosz sinds 1918 in een tuinhuis een atelier had. De gesloten deuren werden met bijlen opengebroken. In zijn in 1946 verschenen autobiografie *Een klein ja, een groot nee* constateert Grosz: 'Toen kwam het nieuws van de Rijksdagbrand, die alles in een huiveringwekkende gloed zette. Ik zag opeens in dat een voorzienigheid me had willen sparen – en in het kleine Cambridge Hotel in een van de zijstraten van New York, dankte ik in stilte mijn God voor zijn zorgzame bescherming en leiding. Weldra kwamen er brieven binnen waaruit ik vernam dat ze in mijn leegstaande huis in Berlijn naar me gezocht hadden, hetzelfde hadden ze in mijn atelier gedaan. Dat ik er levend vanaf gekomen zou zijn, betwijfel ik toch wel ten sterkste.'<sup>7</sup>

Het afscheid van Berlijn was zwaar geweest, maar toen Grosz in New York arriveerde was hij verheugd over de grote bekendheid die hij daar genoot. Hij werd uitgenodigd voor diners en tentoonstellingen in befaamde galleries maakten zijn recentste, in Amerika tot stand gekomen werk bekend bij een geïnteresseerd publiek. Het feit dat belangrijke Amerikaanse persoonlijkheden Grosz al jaren kenden, maakte hem nog sneller geliefd. Zo had de bekende journalist en succesvolle Hollywood scenarioschrijver Ben Hecht Grosz al in 1919 in Berlijn leren kennen. Ook John Dos Passos had al in 1919 in Parijs boeken van Grosz gekocht en Hemingway bezat aquarellen van Grosz.

In 1935 nam uitgeefster Cresse Crosby van de internationaal bekende Black Sun Press het initiatief voor de publicatie van een map met reproducties van tekeningen. John Dos Passos werd gevraagd om de tekst te schrijven en in oktober 1936 verscheen dan in New York *Interregnum*, een losse reeks van 64 tekeningen in een kleine genummerde oplage, met een gesignde lithografie. De map was prachtig vormgegeven en van uitstekende drukkwaliteit, maar toch zouden van de 280 aangekondigde exemplaren om onbekende redenen slechts een oplage van minder dan 50 daadwerkelijk verschenen zijn. Grosz had grote verwachtingen over de publicatie van deze map. Ze had één boodschap: we leven in een tijd tussen twee oorlogen. Met de blik op Europa gericht, ontstonden in New York al in 1934 de eerste apocalyptische landschappen en beelden van oorlog, verwoesting en ellende. Visionair schilderde Grosz in Amerika dat wat enkele jaren later brutale realiteit zou worden. In 1934, toen in Duitsland de eerste postzegels ter ere van Hitler verschenen, schilderde Grosz zijn aquarel op groot formaat *The Menace* (*De dreiging*), waarop een monsterlijke Hitler is te zien met bebloede, kwijlende mond. Voor hem brandende en rokende ruïnes en een vliegtuig zorgt voor explosies op de grond – een ondubbelzinnige verwijzing naar de bommenterreur van de oorlog die voor de deur stond. Grosz leefde in deze wereld die hij niet zelf heeft bedacht maar heeft gezien. In een brief van 8 maart 1934 aan zijn vriend de schilder Herbert Fiedler en diens vrouw, schrijft hij: 'Ik voel gewoonweg hoe het overall afbrokkelt, hoe het explodeert, zich samenbalt, en gedragen door dergelijke visioenen maak ik nu mijn werk.'<sup>8</sup>

Drie maanden later, op 30 juni, schrijft Grosz in een brief aan Wieland Herzfelde: '...Göring, Göbbels en Hitlerman en Ley en hoe ze ook allemaal mogen heten, zijn voor mij afgrijselijke kerels – maar over de haat en vergeldingswaan die later wellicht begint, juich ik ook niet (...) Ik heb ongeveer 350 aquarellen, grote, geschilderd. Deels sombere beelden – kapotgeschoten steden, door geüniformeerden in de rug geschoten doden... ook Hitlerman heb ik als nachtmerrie geschilderd, beneden brandende dorpen, in de lucht bommenwerpers – Goya-achtig als visioen.'<sup>9</sup>

Grosz selecteerde samen met John Dos Passos de werken voor *Interregnum* en koos de titels. Meer dan de helft van de tekeningen op groot formaat dateert van 1935 en 1936. We kunnen ervan uitgaan dat ze in verband met de plannen voor de map zijn ontstaan. De tekeningen hebben meestal een politieke inhoud en hebben titels als *Apokalyptischer Reiter* (*Apocalyptische ruiter*), *Der Geist des Jahrhunderts* (*De geest van de eeuw*), *Sogar Schlamm hat ein Ende* (*Zelfs modder verdwijnt*), *Es war einmal* (*Er was eens*), *Wo waren nur die Dichter und Denker?* (*Waar waren toch de dichters en denkers?*), *Heilige, Propheten* (*Heiligen, Profeten*) en *Schriftsteller, was?* (*Schrijver, wat?*). Tot de tekeningen behoort ook een nieuwe versie van *Christus mit*

*Gasmasker* (*Christus met gasmasker*) die in 1928 het schandaal van het godslasteringsproces had veroorzaakt. De werken van de map laten zien wat voor de kunstenaar belangrijk was: de tekeningen zijn geen voorstudies of ideeën schetsen voor latere schilderijen, maar tekening en schilderkunst staan gelijkwaardig naast elkaar. Deze bewuste omgang met de tekenkunst praktiseerde Grosz al in zijn Berlijnse tijd en deze kende met de map *Interregnum* een nieuw hoogtepunt. 29 Tekeningen ervan waren nog in de jaren 1927-1932 in Berlijn ontstaan, waaronder het blad *Begräbnis dritter Klasse* (*Begrafenis derde klas*), waarvan ook een schilderij met dezelfde titel bestaat. We zien een wenende vrouw en een ietwat onverschillig kijkende man, die een kleine, houten kinderkist van een ladderwagen neemt. Het blad heeft nu echter niet meer de eerder sarcastische titel *Ein Engelen mehr, ein Rekrut weniger* (*Een engelje meer, een rekrut minder*). Op te merken valt dat van andere zeven bladen van de map, eraan verwante schilderijen bestaan die veel populairder zijn dan de tekeningen. De schilderijen, die vaak andere titels hebben dan de tekeningen – onder meer *The Wanderer* (*De zwerwer*) (1943), *Even Mud Has an End* (*Zelfs modder verdwijnt*) (1936), *God of War* (*Oorlogsgod*) (1940), *Where Were the Learned?* (*Waar waren de geleerden?*) (1935) of *I, I Was Always Present* (*Ik, ik was er altijd*) (1942), *Manifest Destiny* (*Manifest lot*) (1936) – werden vaak al in het jaar dat ze tot stand kwamen, gretig tentoongesteld door gerenommeerde Amerikaanse musea. Bij de voorbereiding van de map *Interregnum* heeft Grosz zeker gedacht aan het schandaal dat de drie kleine tekeningen uit de map *Hintergrund* (*Achtergrond*) destijds uitlokten. In tegenstelling tot schilderijen, speelden tekeningen in de Amerikaanse kunstwereld van de jaren dertig en veertig eerder een ondergeschikte rol. Mogelijk lag het ook hieraan dat de map *Interregnum* bij de publicatie geen succes werd.

Kwalitatief staan de werken uit de Amerikaanse periode op een even hoog niveau als die van het einde van de jaren twintig. Met hun explosieve en actuele inhoud, hebben de tekeningen, die vaak met meer dan tien rietpennen en pennen van verschillende dikte zijn uitgevoerd, soms een schokkend effect op de toeschouwer. In het woord vooraf van *Interregnum* schrijft John Dos Passos, die de Eerste Wereldoorlog als Amerikaans soldaat in Europa had meegemaakt: ‘De oorlog was niet fraai geweest, maar wat op de vrede volgde was nog minder fraai. Deze wereld na de oorlog, is de wereld van George Grosz (...). De grote vijand van de intelligentie is zelfgenoegzaamheid.’

Over zijn in 1935/1936 gemaakte schilderij *A Piece of My World I* (*Een stuk van mijn wereld I*), waarop een totaal vernietigd ruïnelandschap is te zien en dat thans wordt bewaard in het Newark Museum in New Jersey, zei Grosz: ‘Dit schilderij van mij, *A Piece of My World*, behoort tot een reeks van schilderijen die ik in 1934-1936 schilderde ... met een voorgevoel van wat komen ging, een soort brandstapel, het symbool van brandende ruïnes van een Europa dat in puin en as lag... Het was omzeggens een profetisch beeld... Ik schilderde het bijna als in een droom van de op handen zijnde catastrofe. In die tijd had ik in het diepste van mijn gedachten een absoluut voorgevoel van de ondergang van de Europese wereld. Met Europese wereld bedoel ik een wereld die ik nog kende, maar die al door de Eerste Wereldoorlog kapot was gemaakt. Ideeën van menselijkheid, laten we zeggen vrijheid (de mensenrechten), zijn nu vervangen door dictators en gehoorzame en gedweë slaven. Daar en toen zag ik al deze enorme brandstapel aan de horizon.’<sup>10</sup>

In datzelfde jaar 1935 verscheen bij de bekende New-Yorkse uitgeverij The Print Club, de map *Bagdad-on-the-Subway* (*Bagdad aan de metro*) met kortverhalen van O. Henry (pseudoniem voor William Sydney Porter 1862-1910). Van O. Henry was eveneens in 1935 bij de New-Yorkse uitgeverij The Limited Editions Club het boek *The Voice of the City and Other Stories* verschenen met 20 illustraties naar aquarellen van Grosz, waarvan er zes in de vorm van lichtdrukken op groot formaat in de Bagdad-map werden gereproduceerd. Uit de dagboekantekeningen van Grosz blijkt dat die tekeningen al in de winter van 1933/1934 waren ontstaan. De kortverhalen van O. Henry roepen een aanschouwelijk beeld op van het New York van de eeuwwisseling. De tekeningen van Grosz op groot formaat geven treffend de sfeer van deze verhalen weer. Ze werden in april 1935 samen met de map in de Contemporary Art Circle Galleries in New York geëxposeerd.

‘Europa heeft een groot kunstenaar verloren’, zo begint Wieland Herzfelde een artikel over Grosz in 1933 in het septembernummer van het tijdschrift *Der Monat*, dat, net als het Malik-Verlag, naar Praag was geëmigreerd. In een ontwerp van een brief naar Herzfelde van augustus 1933 verdedigde Grosz zijn beslissing om naar Amerika te emigreren: ‘Het lijdt geen twijfel dat mijn tekeningen mee het sterkste zijn



George Grosz in atelier, 1944



George Grosz  
*Met Cain of Hitler in de hel*, 1944



George Grosz, *De schilder van het niets*, 1948

wat tegen deze bepaalde Duitse brutaliteit gezegd is. Vandaag zijn ze juist dan ooit... en men zal ze later in, vergeef me, “humanere” tijden ooit tonen zoals men vandaag de prenten van Goya toont.”<sup>11</sup>

Aan het slot van zijn autobiografie vat Grosz zijn gemoedstoestand op het einde van zijn leven als volgt samen: ‘Er leven ook nog verschrikkingen in mij, maar deze visioenen, deze dromen zijn geen karikaturen meer. Ze zijn ook niet uitgevonden of bedacht, noch “innerlijk gezien” om de mensen te helpen of ze op te voeden. Ze zijn uit apocalyptische stof gemaakt en getuigen van het dualisme van de wereld en van haar andere kant – niet die van de bloei, nee, die van moord, brand, gruwel en dood. Ik meen te kunnen zeggen dat ik in mij een goed erfdeel van oude Duitse traditie voel, maar dat ik altijd de tweedeling zie – leven en dood – en niet meer plat optimistisch altijd roep: “Leven! Leven! Leven!”’<sup>12</sup>

1. Autobiografie George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Rowolt Verlag Hamburg, 1955, p. 94. Nederlandse vertaling: *Een klein ja, een groot nee*, Amsterdam, de Arbeiderspers, vertaling Hans Hom, p. 119-120.
2. George Grosz en Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Der Malik-Verlag Berlin, 1925, p. 18.
3. Grosz 1955, zie noot 1, p.101-103; Nederlandse vertaling, p. 127-129
4. Wieland Herzfelde, ‘Redaktionelles. Deutsch-Holländische Kulturaktion’, in: *Der Gegner*, uitgever: Julian Gumperz en Wieland Herzfelde, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee, 2de jaargang, 1920/1921, nr. 4, p. 119-120.
5. Ignaz Wrobel (pseudoniem van Kurt Tucholsky), ‘Dada-Prozess’, in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*, uitgever: Siegfried Jacobsohn, Athenäum Verlag Königstein, 17de jaargang, 28 april, 1ste semester 1921, p. 454-457.
6. Vier pagina’s tellend typoscript van George Grosz, ‘Lebenslauf, Notizen für Prozess 3 Dez.1930’, The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.
7. Grosz 1955, zie noot 1, p. 231; Nederlandse vertaling, p. 291-292.
8. George Grosz, New York, 8 maart 1934. Brief aan Herbert und Amrei Fiedler, in *George Grosz. Briefe 1913-1959*, uitgegeven door Herbert Knust, Rowohlt Verlag Reinbeck, 1979, p.192.
9. George Grosz, New York, 30 juni 1934. Brief aan Wieland Herzfelde, in: zie noot, p. 199.
10. George Grosz in: *A Museum in Action. Presenting the Museum’s Activities. Catalogue of an Exhibition of American Paintings and Sculpture from the Museum’s Collection*, The Newark Museum, Newark N.J., 1944, p. 109.
11. George Grosz, New York, 30 juni 1933. Brief aan Wieland Herzfelde, in: zie noot 8, p. 181.
12. Grosz 1955, zie noot 1, p. 226.



Ralph Jentsch

## VORWORT

Betrachtet man das Oeuvre eines Künstlers im Rückblick, so zeigt sich, wie sehr die Werke bei ihrer Entstehung in ihrer Zeit verhaftet sind. Dies wird besonders bei Grosz deutlich, dessen Kunst engagiert und couragiert auf politische Ereignisse und gesellschaftliche Entwicklungen während der Zeit des Ersten Weltkriegs und der Weimarer Republik reagierte. Wie sehr er dabei den Nerv der damaligen politischen wie sozialen Stimmung getroffen hat, zeigen die vielen Anfeindungen rechtsgerichteter Kreise, die Strafanzeigen erstatteten, die Verbote seiner Zeichnungen und Schriften und die Prozesse, die staatlicherseits gegen ihn geführt wurden. Auch war seine persönliche Sicherheit durch Anschläge und Morddrohungen gefährdet, wodurch sich seine damalige Lage in keiner Weise von jener heutiger Dissidenten, kritischer Journalisten oder mutiger Künstler unterscheidet.

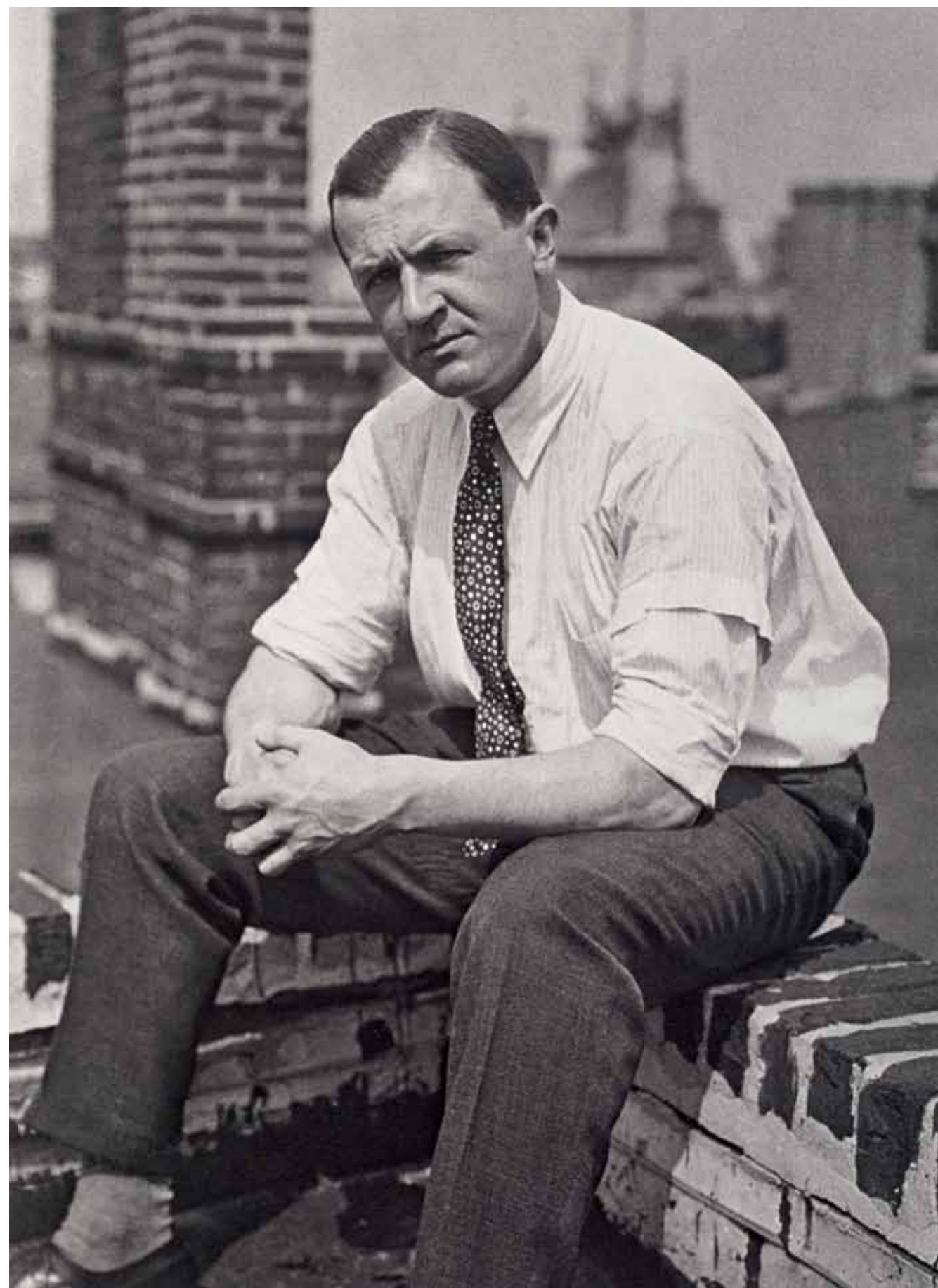
Was aber Grosz im Wesentlichen von anderen zeitgenössischen Künstlern unterscheidet, ist die Tatsache, dass Aussagekraft und Kompromisslosigkeit seiner Kunst auch heute noch so aktuell sind wie damals. In seinen Bildern entblößt er die Schwächen der scheinbar Mächtigen und ergreift Partei für die minder Privilegierten, für all jene, die sich nicht wehren können. Maßgebend ist vor allem auch sein Zeichenstil: der unverwechselbare Strich, die scharfe Linienführung, die Reduzierung auf das Wesentliche. Grosz prangert an, entlarvt, stellt bloß, hält dem Betrachter den Spiegel vor. Seine Bildsprache ist eindeutig, nüchtern, sachlich. Verwandt mit Hogarth, Daumier und Goya, den großartigen Menschenkennern und darstellern, hat auch Grosz mit seiner Kunst ein kritisches, die Komplexität und Widersprüchlichkeit menschlicher Psyche ausleuchtendes Menschenbild geschaffen, wie es sich uns mit all seinen Eigenschaften und Erscheinungsformen darbietet – ein Bild, das sich bis zum heutigen Tag nicht geändert hat.

Ein wichtiges Stilmittel ist die Übertreibung. Da wo Grosz sie anwendet macht er die Verwerflichkeit, das schändliche Tun der Mächtigen, Reichen, Skrupellosen, der Ausbeuter, Habgierigen, der Verantwortungslosen, Egoisten und Betrüger um so deutlicher sichtbar. Alle sind sie ihrer sorgfältigen Camouflage entledigt. Nackt sind sie, der Möglichkeit beraubt, sich zu verstecken. Weit davon entfernt, seine Opfer als Karikaturen zu entstellen, sind alle Dargestellten Menschen, wie wir sie aus der Politik, aus der Zeitung, aus dem Alltag und aus unserer Umgebung kennen.

Grosz war beides zugleich: Realist und Visionär. Realität und Vision bilden die Konstanten seiner Kunst. Seherisch nahm er in seinen Bildern, seinen Schriften und den vielen Briefen, die er an seine engsten Freunde schrieb, die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs vorweg. In einem Aufsatz *I teach Fundamentals* im *College Art Journal* des Cleveland Institute of Art (Winter 1949/1950) beschreibt Grosz seine letzte Reise nach Europa vor dem Krieg und einen Besuch in Paris, der seinen Eindruck vom Weltuntergang bestärkt hatte: "Die meisten meiner Freunde belächelten mich, weil ich nicht erklären konnte, was mich wirklich bedrückte. Doch als ich zurück in Amerika war, wurden meine Bilder prophetisch. Eine innere Stimme trieb mich dazu, Zerstörung und Ruinen zu malen; manche meine Bilder nannte ich *Apokalyptische Landschaften*, obwohl das einige Zeit zuvor war, bevor dies alles wirklich passierte."

Hatte in Berlin die malerische Periode mit dem Übergang vom Realismus zu einem magischen Realismus ihren Abschluss gefunden, so entstanden in New York bereits 1934 die ersten Bilder von Krieg und Vernichtung, - Jahre vor den tatsächlichen Ereignissen in Europa. Tag- und Nachträume fanden ihren Niederschlag im zeichnerischen und malerischen Oeuvre; Ängste, die ihn verfolgten, verwandelten sich in Metaphern seines bildnerischen Gestaltens. Das große Töten und Morden, mit dem Hitler-Deutschland die Welt überziehen würde, hatte Grosz prophetisch vorausgesehen.

Am Ende seiner künstlerischen Laufbahn, in den Jahren 1956 bis 1958, schuf Grosz eine Anzahl von Collagen, mit denen er die Entwicklung der amerikanischen Pop Art vorwegnahm. Noch während des Ersten Weltkriegs waren 1916 in Berlin zusammen mit John Heartfield erste gemeinsame Collage- und Montagearbeiten entstanden. Im Juni 1917 erschien unter dem Titel *Neue Jugend* unter Verwendung von Collage, Fotografie und Typografie eine Montage, die gleichzeitig als Prospekt zur *Kleinen Grosz Mappe* diente. Mit einer apokalyptischen Vision schloss Grosz das Kapitel "Luftveränderung" in seiner Autobiographie mit den Worten: "Deutschland – das war jetzt nur noch eine Erinnerung. Aber manchmal stieg das Grauen wieder in mir auf, und die Schrecklichkeiten kamen hervor aus dem blutigen dreizehnten Zimmer, in das ich sie verbannt hatte. Dann strömte die Erinnerung in meine Bilder: Menschen waten durch Sümpfe und blutige Nebel, die Knochen klapperten, das Fleisch fiel ab, der Abgrund war flach und lang und ewig und niemals zu Ende, und im knisternden, lodernnden, schwelenden Schein der verbrannten Hütten und der vergifteten Erden trotteten sie wie Gespenster, ohne Hoffnung und ohne Ziel."



George Grosz, 1928

Ralph Jentsch

## DIE ENTDECKUNG DES GEMEINEN GROSZ

### DIE ERSTEN MAPPENWERKE INMITTEN DES KRIEGES

1912, Nach einem Kunststudium in Dresden, zieht Grosz nach Berlin und mietet sich ein Atelier in Berlin-Südende. Grosz erkennt: „In Berlin lag meine Chance... Man zeigte in den Kunsthandlungen neben Cézanne und Van Gogh auch jüngere französische Maler wie Picasso, Matisse, Derain und andere, die gerade anfangen bekannt zu werden. In Berlin gab es wunderbare Theater, einen Riesenzirkus, Kabarette und Revuen. Bierpaläste, so groß wie Bahnhofshallen, Weinpaläste, die durch vier Etagen gingen, Sechstagerrennen, futuristische Ausstellungen, internationales Tango-Turnier und Strindbergzyklus im Theater an der Königgrätzstraße – das war Berlin, als ich dort hinkam.“<sup>1</sup> Mit einer unbändigen Lust stürzt Grosz sich in das Leben der Metropole. Serien von Stadtlandschaften entstehen, zumeist Zeichnungen von der Peripherie der Großstadt mit Häuserketten am Horizont, Ansichten von Hinterhöfen, Wiesen mit Rummelplätzen und Trassen von Bahngleisen. Und immer wieder Häuser, Fassaden, ein Gaskessel und dazwischen Menschen.

Langsam beginnt in der Zeichnung auch der Einzelne als Individuum aufzutreten, mit seinen Wünschen und Absichten, seinen Sehnsüchten und Lastern. Es sind vor allem die neben den spontanen Niederschriften in den Skizzenbüchern als freie Studien entstehende Zeichnungen, in denen die Stadtlandschaft zur Kulisse wird und fiktive Massenaufäufe, Krawalle und Mordszenen anfangen, das Bild zu beherrschen. Im Jahr 1912 variiert der Zeichenstil von Grosz noch häufig und hat noch nicht zu dem von ihm selbst so genannten „messerharten“ Strich des Jahres 1915 gefunden. Während düstere Kneipenszenen, Schlägereien und Aufäufe gewalttätiger Massen bevorzugt mit breitem Zimmermannsblei, schwarzer Kreide und Tusche angelegt werden, benutzt Grosz für Zirkusszenen und die sich mehrenden erotischen Skizzen, Lust- und Mordszenen, die feine Feder, wobei die Zeichnung sich oft als spinnennetzartiges Lineament über das Papier ausbreitet.

Die erdachte und konstruierte Karikatur der Dresdner Zeit ist längst Vergangenheit. Die Gegenwart, das Erlebte und Beobachtete ist für Grosz viel wichtiger. Das Jahr 1912 wird für den Künstler zur entscheidenden Schnittstelle, wo Phantasie sich mit Erlebtem zu mischen beginnt, wo die gezeichnete Stadtlandschaft oder das Interieur in die Rolle der Staffage gedrängt und die Fiktion zum bestimmenden Bildinhalt wird. Der Ausmalung lustvoller Szenen, die oftmals eines gewissen Humors nicht entbehren, sind ebenso wenig Schranken gesetzt, wie der zum Thema des Lustmords, wo Vergnügen sich in Aggression verkehrt und sich Erotik mit Brutalität paart. In seiner Kunst geht Grosz in der Identifikation mit Gewalt und Lust an die Grenzen des Möglichen, wobei er dem Betrachter kein Detail des Geschehens erspart.

Vor dem Krieg plante Grosz ein großes dreibändiges Werk *Die Häßlichkeit der Deutschen*. „Ich zeichnete z.B. einen Stammtisch im Bierhaus Siechen, wo die Menschen wie dicke rote Fleischmassen in graue häßliche Säcke gepreßt saßen. Um zu einem Stil zu gelangen, der drastisch und unverblümt die Härte und Lieblosigkeit meiner Objekte wiedergab, studierte ich die unmittelbarsten Manifestationen des Kunstbetriebs: Ich kopierte in Pissairs die folkloristischen Zeichnungen, sie erschienen mir als der Ausdruck und die kürzeste Übersetzung starker Gefühle. Auch Kinderzeichnungen regten mich ihrer Eindeutigkeit wegen an. So kam ich allmählich zu einem messerharten Stile, dessen ich zur Aufzeichnung meiner damals von absoluter Menschenverneinung diktierten Beobachtungen bedurfte.“<sup>2</sup>

Hunderte von Zeichnungen entstehen bei Theater- und Varietébesuchen, bei Zirkusveranstaltungen und dem Berliner Sechstagerrennen. 1914 Entstehen die ersten futuristischen Vorzeichnungen zum Gemälde *Metropolis*. 1915 plant Grosz Mappenwerke mit Titeln wie *Großstadt*, *Akrobatentänze* und *Manifeste*. Doch erst die Bekanntschaft mit den Brüdern Wieland Herzfelde und John Heartfield und deren Gründung des Malik-Verlages im Jahre 1917 in Berlin ermöglichen es Grosz, in großem Stil und in großen Auflagen Mappenwerke und Bücher mit seinen Arbeiten drucken und verlegen zu lassen. Bei der Gründung des



Malik-Verlages im März 1917 ist John Heartfield fünfundzwanzig Jahre, sein Bruder Wieland Herzfelde einundzwanzig und George Grosz dreiundzwanzig Jahre alt. Nie wieder hat es in der deutschen Verlagsgeschichte eine vergleichsweise Konstellation von Kräften gegeben, die in ihrem Zusammenwirken sich so ideal ergänzten. Was in den folgenden Jahren an Zeitschriften, Büchern und Mappenwerken im Malik-Verlag erscheint, mit Grosz als zentraler Figur, wird zu einer einzigartigen Demonstration gegen den politischen Ungeist der Zeit.

In Kapitel VII seiner Autobiographie, die mit „Die Entdeckung des Gemeinen Grosz“ überschrieben ist, führt er aus: „Was soll ich vom ersten Weltkrieg erzählen, an dem ich als Infanterist teilnahm? Von einem Krieg, den ich von Anfang an nicht liebte und der mir immer fremd blieb? Ich war zwar unpolitisch, aber doch irgendwie im humanistischen Geist aufgewachsen. Krieg war für mich Grauen, Verstümmelung und Vernichtung.“ 1916 wurde Grosz aus dem Militärdienst entlassen, und er kehrte in sein Atelier in Berlin Südende zurück. Er fühlte sich frei, lebte in seiner eigenen Welt und war erfüllt von einer unglaublichen Schaffenskraft, nicht zuletzt in dem Bewusstsein, das große Morden in der Völkerkatastrophe des Krieges überlebt zu haben: „Ich zeichnete Betrunkene, Ketzende, Männer, die mit geballter Faust den Mond verfluchten, Frauenmörder, die skatspielend auf einer Kiste sitzen, in der man die Ermordete sieht. Ich zeichnete Weintrinker, Biertrinker, Schnapstrinker und einen angstvoll guckenden Mann, der sich die Hände wäscht, an denen Blut klebt. Ich zeichnete viele Soldatenszenen, wobei ich meine kleinen Notizbücher aus der Militärzeit benutzte. Ich zeichnete fliehende Männchen, die einsam und wie wahnsinnig durch leere Straßen liefen. Oder einen Querschnitt durch ein Mietshaus: in einem Fenster geht einer mit einem Besen auf seine Frau los, im zweiten lieben sich zwei, im dritten hängt jemand, von Fliegen umsummt, am Fensterkreuz. Ich zeichnete Soldaten ohne Nase, Kriegskrüppel mit krebsartigen Stahlarmen, zwei Sanitäter, die einen tobsüchtigen Infanteristen in eine Pferddecke eindrehen, einen Einarmigen, der mit der gesunden Hand einer ordenbehängten Dame, die ihm aus einer Tüte ein Keks aufs Bett legt, die Ehrenbeziehung erweist. Einen Obersten, der mit aufgeknöpfter Hose eine dicke Krankenschwester umarmt. Einen Lazarettgehilfen, der aus einem Eimer allerlei menschliche Körperteile in eine Grube schüttet.“<sup>3</sup>

Als erste Mappen erscheinen 1917 die *Erste George Grosz-Mappe* und die *Kleine Grosz-Mappe*. Neun, bzw. 20 Zeichnungen aus den Jahren 1915/1916 wurden dafür reproduziert. Bis auf ein Blatt aus der *Ersten George Grosz-Mappe* sind alle Blätter in dem für Grosz damals charakteristischen „messerharten“ Stil gezeichnet, mit einem zum Teil Rasierklingen scharfen Strich, dessen kurze, kräftige Linien sich wie Peitschenhiebe aneinanderreihen. Bildtitel reichen von *Erinnerung an New York*, über *Texasbild für meinen Freund Chingachgook*, *Vorstadt*, *Kaschemme*, *Fräulein und Liebhaber*, *Strassenbild*, *Kaffeehaus*, *Krawall der Irren zu Strasse des Vergnügens*, *Mord* und *Hinrichtung*. Die Bildinhalte zeigen Straßen- und Kneipenszenen, groteske Menschaufäufe und Menschenansammlungen und immer wieder Stadtbilder mit schiefen Haus- und Hotelfassaden, hinter denen sich ebenfalls groteske Szenen abspielen. Als Prospekt zur *Kleinen Grosz-Mappe* wurden Gedichte *Aus den Gesängen* abgedruckt, die die Zeichnungen in ihrer Groteske kongenial begleiten.

## DADA-MESSE IN BERLIN, UND GOTT MIT UNS

Vom 30. Juni bis zum 25. August 1920 wird in der Berliner Kunsthandlung Dr. Otto Burchard die „Erste Internationale DADA-Messe“ abgehalten. Veranstalter sind unter Mitwirkung anderer, der „Propagandada Marshall G. Grosz“, der „Dadasoph“ Raoul Hausmann und der „Monteurdada“ John Heartfield. Die Messe, die sich über mehrere Räume erstreckt, ist eine einzigartige Provokation. Organisiert wie eine richtige Messe-Veranstaltung ist hier thematisch alles versammelt, was sich gegen Krieg und Militär, gegen Kapital, Bürgertum und Obrigkeit richtet. Mehr als 150 Bilder, Objekte, Schriftplakate, Collagen, Puppen, Photographien, Zeitschriften und Montagen von Künstlern wie John Heartfield, Raoul Hausmann, George Grosz, Hanna Höch, Rudolf Schlichter, Otto Dix, Hans Arp, Johannes Baader, Francis Picabia, Max Ernst und vielen anderen sind ausgestellt. Grosz alleine ist mit siebenundzwanzig Arbeiten beteiligt, darunter ein großformatiges Photoportrait von ihm im kämpferischen Profil mit folgender Sentenz: „DADA ist die willentliche Zersetzung der bürgerlichen Begriffswelt und DADA steht auf Seiten des revolutionären Proletariats“. Den Raum I der Messe dominieren Gemälde wie



Der Malik-Verlag, Berlin



George Grosz, *Neue Jugend*, Juni 1917



DADA-Messe, Berlin, 1920



DADA-Messe, Berlin, 1920



George Grosz - Wieland Herzfelde, 1919  
*Jedermann sein eigener Fussball*, 1919



DADA-Messe, Berlin, 1920

*Deutschland, ein Wintermärchen* von George Grosz (heute verschollen) und *Die Kriegskrüppel* von Otto Dix sowie die elektromechanische Tatlin-Plastik *Der wildgewordene Spießler Heartfield*, montiert von Grosz-Heartfield. An der Decke hängt eine antimilitaristische Plastik, ein *Preußischer Erzengel*, montiert von Heartfield und Schlichter.

Dieser schwebende *Preußische Erzengel* in Offiziersuniform mit einem Schweinekopf aus Pappmaché trägt eine Bauchbinde auf der zu lesen steht: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her“, und auf dem herabhängenden Schild ist in roter Schrift vermerkt: „Um dieses Kunstwerk vollkommen zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Felde“. Diese Soldatenpuppe aus der „Schreckenskammer“ und die Mappe *Gott mit uns* von Grosz, deren Blätter wie zufällig ausgebreitet zum Ansehen auf einem Tisch liegen, führen zum Prozeß wegen Beleidigung der Reichswehr.

Die Mappe ist, wie alle graphischen Arbeiten von Grosz, im Malik-Verlag erschienen. Die neun Blätter, Photolithographien nach Zeichnungen, tragen die Titel in französischer deutscher und englischer Sprache. Der später mitangeklagte Verleger der Mappe, Wieland Herzfelde, beschreibt in einer Glosse der Zeitschrift *Der Gegner*, die Vorgeschichte des Prozesses: „Auf der Dada-Messe... war unter anderem auch die Mappe *Gott mit uns* von George Grosz ausgelegt. Ein Hakenkreuzritter, der sich mit dem Dadaismus beschäftigen wollte, kam eines Tages auf den Einfall, sich die Mappe anzusehen. Er kam und ging auch wieder. Er hatte genug. Tags darauf erzählte er seinen lieben Teutonen in der *Deutschen Tageszeitung*: „Als ich in die freie Luft trete, habe ich die Empfindung, daß ein gewisser Teil Menschen zu viel in Deutschland ist (ganz unserer Meinung! Die Red.), daß Deutschland sich ihrer entledigen muß, will es nicht selbst zugrunde gehen. Denn es liegt System in diesem Beginnen. Mag sein, daß die Künstler selbst verrückt sind, daß sie als Idioten keinen Anspruch auf normale Beurteilung haben; aber die Drahtzieher, die dahinter stehen, die sind es, die das stete, konsequent fortgesetzte Verbrechen am deutschen Volke begehen. Es liegt System darin, das deutsche Gemüt, jede Tradition, jeden Stolz auf die Taten seiner Väter zu nehmen...; es liegt System darin, wenn alles, was uns groß gemacht hat, und trotz mancher Fehler doch das Volksganze darstellte, in widerlichen Morast herabgezogen wird; es liegt System darin, im deutschen Volke gerade jetzt, wo es der Hilfe zur inneren Gesundung so dringend braucht, alles, was es an Wehrhaftigkeit, Mannesmut, Pflichtgefühl, Unterordnung, Opferfreude besitzt, vernichtet werden soll.“... Der Mann hat uns verstanden“.<sup>4</sup>

Am 9.9 und am 15.10.1920 werden auf Anordnung des Berliner Polizeipräsidenten im Malik-Verlag alle auffindbaren Exemplare der Mappe *Gott mit uns* und sieben Zeichnungen von Grosz beschlagnahmt. Am 20.4. 1921 findet die Verhandlung vor der 1. Strafkammer des Landgerichts II in Berlin statt. Angeklagt sind Johannes Baader, Otto Burchard, Wieland Herzfelde, George Grosz und Rudolf Schlichter. Der Staatsanwalt beantragt für Baader Freispruch, für Burchard und Schlichter je 600 Mark Geldstrafe sowie für Grosz und Herzfelde je sechs Wochen Gefängnis. Im Urteil werden Grosz zu 300 und Herzfelde zu 600 Mark Geldstrafe wegen Beleidigung der Reichswehr verurteilt, die anderen Angeklagten freigesprochen. Groteskerweise wird dem Reichwehrministerium die Publikationsbefugnis der Mappe *Gott mit uns* zugesprochen, wohl damit für alle Zeit eine weitere Vervielfältigung der Blätter ausgeschlossen ist. Die Druckplatten werden eingezogen und vernichtet.

Kurt Tucholsky kommentiert Prozeß und Urteil in der Presse: „Hat Grosz recht? Die Zeichnungen von Grosz stellen den deutschen Militarismus von Wilhelm bis zu seinem größeren Nachfolger, dem Arbeitverräter Noske, nackt dar. Feldwebel, Unterärzte, Oberstabspflasterkasten, kommandierende Rotweingenerale, Puffleutnants und jener grauenhafte Typ der Freiwilligen-korpshäuflinge - sie sind alle noch nie so gut getroffen worden wie in diesen Bildern. Wenn sich die Reichswehr beleidigt fühlt, kann sie einem leid tun. Entweder sie ist garnicht getroffen: dann liegt kein Grund vor, einen Staatsanwalt, der im Felde Offizier gewesen, also befangen ist, in Bewegung zu setzen. Oder sie ist getroffen: dann hat Grosz recht. Und: Bestraft wird die Gesinnung. Was ist hier gespielt worden? Festzustellen ist, daß diese Verhandlung mit Justiz überhaupt nichts zu tun hat. Ich habe nie begriffen, warum nicht der Angeklagte in den Saal zu treten gezwungen ist, zu sagen hat: „Mein Name ist Grosz - Schwerverbrecher“, und der Vorsitzende sagt dann: „Sehr angenehm, Dreihundert Mark Geldstrafe“. Das würde viel Zeit und Arbeit sparen“.<sup>5</sup>

## DIE RÄUBER, IM SCHATTEN UND ECCE HOMO ANGRIFF UND VERTEIDIGUNG

Anklage und Verurteilung von Grosz und Herzfelde zeigen Künstler und Verleger, dass sie auf dem richtigen Wege sind. So erscheinen 1921, noch im Jahr der Verurteilung zwei weitere Publikationen im Malik-Verlag: das politische Bilderbuch *Das Gesicht der herrschenden Klasse* und das Mappenwerk *Im Schatten* mit neun Reproduktionen nach Zeichnungen von George Grosz. Was schon in der Mappe *Gott mit uns* als provokant, beleidigend und wehrerzetzend empfunden worden war, findet hier sogar noch eine Steigerung. Unter Wiederholung aller neun Blätter der Mappe *Gott mit uns* geht Grosz mit dem Militär, den Kriegsgewinnlern, der Kirche und dem saturierten Bürgertum gnadenlos ins Gericht. Alle sind sie hier wieder versammelt, die seelenlosen, menschenverachtenden Vertreter des Militärs, die blasierten, heuchlerischen Geistlichen, die humorlosen, radikalen Patrioten und der vollgefressene Spießherren. Aber auch die sozialen Schattenseiten finden sich hier: Die Unterdrückten, Ausgebeuteten und Entrechteten. Ihnen widmet Grosz die Mappe *Im Schatten*. Grosz zeigt: Herrschen und Klassendenken ist ohne die Masse und ohne die, die Blutopfer bringen, nicht möglich. Als die Polizei gegen die Publikationen einschreiten will, bewahrt ein aufbrausender Protest der liberalen Berliner Presse den Künstler vor Konsequenzen.

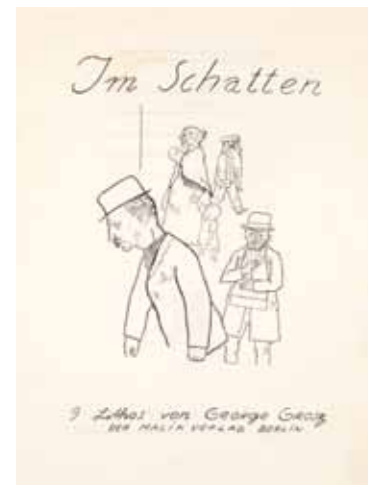
War schon die Zeit zwischen der ersten Entlassung aus dem Kriegsdienst und der zweiten Einberufung von Grosz gekennzeichnet von einem enormen Schaffensschub, so lässt seine künstlerische Produktion und die politische Agitation Anfang der zwanziger Jahre nicht nach. Die ständige Bedrohung und Verfolgung der Zeitschriften aus dem Malik-Verlag demoralisieren Grosz nicht, sondern aktivieren in ihm Kräfte, die die Konfrontation zwischen ihm und der Obrigkeit nur noch verstärken.

Zeichnung auf Zeichnung entsteht, die Unmoral, Laster und Sittenlosigkeit der Zeit darstellend und anklagend. In rascher Folge erscheinen Blätter zu losen Zyklen, die Grosz *Parasiten* und *Haifische* nennt. Immer noch und immer wieder richtet sich sein Zorn gegen Militär, Obrigkeit und Regierungspartei, mit denen seiner Ansicht nach noch nicht genügend wegen der Verbrechen des I. Weltkrieges, seiner Ursachen und Folgen, abgerechnet worden ist.

1922 Erscheint die Mappe *Die Räuber* mit neun großformatigen Reproduktionen nach Zeichnungen. Als Vorlage bedient sich Grosz Sentenzen aus Schillers *Räuber*. An Schärfe stehen diese Darstellungen den bereits publizierten in nichts nach. Bemerkenswert ist, dass Grosz seine Zeichnungen mit Zitaten aus dem Werk eines deutschen Klassikers versieht. Dieser war nach der sensationellen Unraufführung seines Stückes am 22.9.1782 von dem württembergischen Herzog Karl Eugen mit Schreibverbot belegt worden. Grosz wählte mit die schärfsten und provozierendsten Sentenzen aus dem Stück von Schiller aus. So legt er dem mit Fliege, Weste und Anzug ausgestatteten, eine Zigarre in der Hand haltenden Fabrikbesitzer die Worte in den Mund: „Ich will alles um mich her ausrotten, was mich einschränkt, dass ich nicht Herr bin“.

Ebenfalls 1922, am Jahresende, erscheint das Sammelwerk *Ecce Homo*. „Sehet, welch ein Mensch“. Dieser Ausruf des römischen Landpflegers Pilatus vor dem gegeißelten Christus zielt den Titel des Werkes, das in Buch- und Mappenform in einer Auflage von 10.000 Exemplaren erscheint. Nur ist auf dem Umschlag nicht Christus abgebildet, sondern ein wüster Zuhälter mit Verbrechervisage. Grosz will provozieren, er will zeigen, wie weit es die Menschen gebracht haben und wie weit entfernt sie in ihrer Habsucht und Gemeinheit von dem göttlichen Ideal sind.

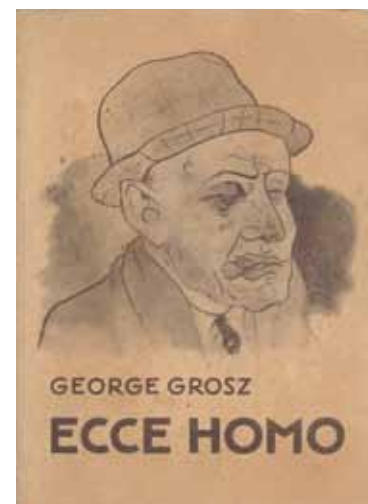
Mit Erfolg geht der Generalstaatsanwalt beim Landgericht I, Berlin, gegen Grosz vor. Als im Dezember 1922 die Folge *Ecce Homo* in den Buchhandlungen erscheint, ermittelt der Generalstaatsanwalt in eigener Regie und bittet den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung um ein Sachverständigen-Gutachten zu *Ecce Homo*. Von den vierundachtzig abgebildeten Zeichnungen und sechzehn Aquarellen bezeichnet er elf als „grob unzüchtig“, neun als „unzüchtig“ und meldet hinsichtlich vierzehn anderer Zweifel an. Im Juni 1923 kommt ihm unverhofft eine private Strafanzeige gegen *Ecce Homo* zu Hilfe. Das Verfahren setzt ein, und am 23.12.1923 wird gegen George Grosz als Künstler und Julian Gumperz und Wieland Herzfelde als Verleger Anklage „Wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften“ erhoben.



George Grosz, *Im Schatten*, 1921



George Grosz, *Der Räuber*, 1922



George Grosz, *Ecce Homo*, 1922



George Grosz, *Hintergrund*, 1928  
pl. 2 *Seid untertan der Obrigkeit*



George Grosz, *Hintergrund*, 1928  
pl. 9 *Ausschüttung des heiligen Geistes*



George Grosz, *Hintergrund*, 1928  
pl. 10 *Maul halten und weiter dienen*

In diesem mit zahlreichen Sachverständigen und Gutachtern betriebenen Prozess beantragt der Staatsanwalt die Einziehung des gesamten Werkes sowie Geldstrafen von 500 Mark für Grosz und je 1000 Mark für die beiden Verleger. Das Gericht verkündet am 16.2.1924 das Urteil von je 500 Mark Geldstrafe für die Angeklagten und verlangt die Entfernung von siebzehn Zeichnungen und fünf Aquarellen aus dem Werk. Die Angeklagten legen Revision gegen das Urteil ein, das jedoch in der Revisionsverhandlung am 2.6.1924 vor dem Reichsgericht in Leipzig bestätigt wird.

In Notizen zum Gotteslästerungsprozeß hält Grosz 1930 über den Ecce Homo Prozeß fest: „In diesem Werk aber handelt es sich überhaupt nicht um Pornographie. Es ist ein Dokument jener Inflationszeit mit ihren Lastern und ihrer Sittenlosigkeit, es ist in seiner Wirkung so brutal wie die Zeit die es mir eingab. So sind alle meine Werke entstanden, die mir Verfolgung eintrugen, sie sind ohne diese Menschen und ohne diese Zeit nicht denkbar, und klagt man mich an so klagt man die Zeit, ihre Greuel, ihre Verderbnis, ihre Anarchie und ihre Ungerechtigkeit an“.<sup>6</sup>

## SCHWEJK UND DIE FOLGEN. DER GOTTESLÄSTERUNGSPROZESS

Von seinem längeren Aufenthalt in Südfrankreich nach Berlin zurückgekehrt, wirft sich Grosz mit Vehemenz in die Arbeit für die Figurinen und Hintergrundprojektionen zu dem Stück *Der brave Soldat Schwejk* von Jaroslav Hašek, das am 23. Januar 1928 an der Piscator-Bühne aufgeführt wird. In den Monaten Oktober bis Dezember 1927 produziert Grosz über 300 großformatige Zeichnungen und Aquarelle. Zahlreiche lebensgroße Figurinen werden als Marionetten im Stück verwendet. Sensationell ist aber nicht nur die Idee Piscators vom laufenden Band, das Schauspieler und Requisiten auf die Bühne transportiert, sondern auch der Trickfilm mit Zeichnungen von Grosz, bei denen sich in Phasen Bildinhalte entwickeln, verändern und sich von anfänglich harmlosen Szenen zu Bildern brutalsten Inhalts steigern. Dazwischen gibt es auch immer wieder Standbilder von Grosz, die während des Spielablaufs ebenfalls auf die großformatige Leinwand im Hintergrund projiziert werden.

Es sind jedoch nicht diese Zeichnungen, oder einige von den vielen Hunderten großformatigen, die Grosz für den Schwejk geschaffen hat, sondern drei kleinformatische Reproduktionen aus der Mappe „Hintergrund“, die im Malik-Verlag anlässlich der Aufführung publiziert worden war, die Anstoß erregen. Ganze 17 x 26 cm messen die Blättchen, aber sie setzen einen der längsten und aufwendigsten Prozesse der Weimarer Republik in Gang. Es sind dies die Nr. 2 der Mappe, *Seid untertan der Obrigkeit*, die Nr. 9. *Ausschüttung des heiligen Geistes* und die wohl am bekanntesten gewordene Szene, Blatt Nr. 10, Christus mit der Gasmasken, mit dem Titel *Maul halten und weiter dienen*.

Über vier Jahre zieht sich das Verfahren hin, bis Grosz und Herzfelde nach Anklagen, Freisprüchen, neuerlichen Anklagen und Revisionen in der fünften Instanz 1932 endgültig freigesprochen werden. Noch einmal, wenn auch unter größten Schwierigkeiten, hatte sich die Rechtsstaatlichkeit der Weimarer Republik behaupten können, bevor wenige Monate später Terror, Tod und Verderben Einzug in Deutschland halten.

10 Bände Prozessakten werden im Berliner Landesarchiv verwahrt, an Hand deren sich der Verlauf des Prozesses und die einzelnen Daten ermitteln lassen.

## Chronologie der Ereignisse und des Prozessablaufes:

- 04.04.1928 Auf Antrag des Oberstaatsanwaltes beim Amtsgericht Berlin Charlottenburg, werden die Blätter 2, 9 und 10 sämtlicher erreichbarer Mappen *Hintergrund* beschlagnahmt.
- 10.04.1928 Polizeiliche Vernehmung des Verlegers Wieland Herzfelde.
- 11.04.1928 Polizeiliche Vernehmung des Künstlers George Grosz.
- 17.04.1928 Mitteilung des Polizeipräsidenten an den Oberstaatsanwalt, dass je 3690 Stücke der Zeichnungen 2, 9 und 10 der Mappe *Hintergrund* beschlagnahmt worden sind.

- 23.04.1928 Auszug aus dem Strafregister der Staatsanwaltschaft I, Berlin:  
George Grosz:  
20.04.1921 Öffentliche Beleidigung, 300 M. Geldstrafe.  
16.02.1924 Verbreitung unzüchtiger Schriften, 500 M. Geldstrafe.  
Wieland Herzfelde:  
20.04.1921 Öffentliche Beleidigung, 600 M. Geldstrafe.  
16.02.1924 Verbreitung unzüchtiger Abbildungen, 500 M. Geldstrafe.  
22.03.1924 Aufforderung zum Widerstand, 100 M. Geldstrafe.  
11.07.1924 Vergehen gegen den § 21 des Pressegesetzes, 1 Monat Haft.
- 05.05.1928 Anklageerhebung des Oberstaatsanwaltes beim Landgericht III, Berlin, gegen Grosz und Herzfelde wegen Vergehens gegen den § 166 StGB (Gotteslästerung und Beschimpfung von Einrichtungen der christlichen Kirchen) durch die drei genannten Graphiken.
- 10.12.1928 Verhandlung vor dem Schöffengericht Berlin-Charlottenburg. Die Staatsanwaltschaft beantragt 1000 M. Geldstrafe für jeden Angeklagten sowie die „Unbrauchbarmachung“ der Blätter 2, 9 und 10 und der Platten. Die Verteidigung beantragt Freispruch. Das Schöffengericht geht im Urteil über den Antrag des Staatsanwalts hinaus und verurteilt die beiden Angeklagten wegen Angriffs auf eine Einrichtung der christlichen Kirchen, nämlich der Christusverehrung durch die Zeichnung Nr. 10, zu je 2000 M. Geldstrafe. Außerdem soll die Zeichnung eingezogen und die Platte unbrauchbar gemacht werden. Der Vorwurf der Gotteslästerung wird fallengelassen.
- 11.12.1928 Rechtsanwalt Dr. Apfel und die Staatsanwaltschaft legen Berufung ein.  
10.04.1929 In der Berufungsverhandlung vor der 2. großen Strafkammer des Landgerichts III, Berlin-Moabit, werden die Angeklagten freigesprochen:  
11.05.1929 Oberstaatsanwalt Sethe legt Revision gegen das Berufungsurteil ein.  
27.02.1930 Erste Revisionsverhandlung vor dem zweiten Strafsenat des Reichsgerichts in Leipzig.  
06.10.1930 Die zweite Berufsverhandlung wird u. a. auf Antrag des Rechtsanwalts Dr. Apfel wegen nervlicher Zerrüttung seines Mandanten Grosz verschoben.  
03.12.1930 Zweite Berufsverhandlung vor der 2. großen Strafkammer des Landgerichts III, Berlin-Moabit. Die Verhandlung muss wegen „Ermüdung aller Beteiligten“ abgebrochen werden.  
04.12.1930 Urteilsverkündung: „Die Berufung der Staatsanwaltschaft wird verworfen. Das Urteil wird aufgehoben, und es werden die beiden Angeklagten auf Kosten der Staatskasse freigesprochen“.
- 05.12.1930 Der Oberstaatsanwalt beim Landgericht II, Berlin, legt erneut Revision ein.  
07.03.1931 Die Akademie der Künste zu Berlin verhandelt die Aufnahme von Grosz als Akademiemitglied, doch entschließt man sich wegen des Gotteslästerungsprozesses Emil Nolde an Stelle von Grosz aufzunehmen.  
05.11.1931 In der Zwischenzeit laufen Verfahren gegen Buchhändler in Magdeburg, Leipzig, Nürnberg-Fürth, Gleiwitz, Mannheim und Breslau, die die Mappe ausgestellt hatten. Zweite Revisionsverhandlung vor dem zweiten Strafsenat des Reichsgerichts in Leipzig mit dem endgültigen Freispruch des Angeklagten.
- 03.06.1932 Der Polizeipräsident berichtet an den Oberstaatsanwalt, Berlin, dass die „Unbrauchbarmachung“ des Bildes Nr. 10 („Christus mit der Gasmaske“) nur teilweise durchgeführt werden konnte, da die versiegelten, seinerseits im Malik-Verlag polizeilich sichergestellten Kisten, verschwunden seien. Eine Strafanzeige gegen Wieland Herzfelde sei deshalb erstattet worden. „Bei der nächsten terminsmäßigen Akteneinstampfung“ könnten deshalb nur die im Malik-Verlag noch nicht verkauften und neuerlich beschlagnahmten 253 Stück sowie die 1506 im Polizeipräsidium lagernden Stücke vernichtet werden.
- 10.06.1932 Die Polizeidirektion Zwickau an den Polizeipräsidenten in Berlin: Die Mappe sei hier bei der Druckerei F. Ullmann im Offsetdruck hergestellt und die betreffenden Zinkplatten nach Gebrauch sofort abgeschliffen worden. „Eine Unbrauchbarmachung erübrigt sich also“.

Wie kaum ein anderer erkennt Grosz die Gefahren und Probleme seiner Zeit und sieht künftige Entwicklungen voraus. In der mit Wieland Herzfelde 1925 gemeinsam verfassten Streitschrift *Die Kunst ist in Gefahr* liefert Grosz eine scharfsinnige Analyse bestehender und kommender politischer Verhältnisse. Bereits



Prozess, Berlin, 1928  
George Grosz & Wieland Herzfelde



George Grosz, *The Menace*, 1934

Anfang der Zwanzigerjahre war Grosz wegen seiner politisch und sozialkritisch motivierten Zeichnungen und seiner in großen Auflagen publizierten Bücher, den „Erziehungsbüchern“ wie er sie nennt – *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (1921), *Abrechnung folgt!* (1923) und *Der Spiesser-Spiegel* (1925), – massiven anonymen Drohungen und auch tätlichen Angriffen ausgesetzt. Noch vor der Machtergreifung Hitlers steht Grosz bereits auf der schwarzen Liste der Nazis. Einen Tag nach der Machtergreifung sucht eine SA-Schlägertruppe vergeblich nach dem Künstler in dessen leeren Wohnung in der Trautenaustraße. Entschlossen, des „bolschewistischen Schmierers“ habhaft zu werden, stürmt die Truppe um die Ecke in die Nassauische Straße, wo Grosz seit 1918 in einem Gartenhaus sein Atelier hat. Die verschlossene Tür wird mit Äxten aufgebrochen. In seiner 1946 erschienen Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* resümiert Grosz: „Dann kam die Nachricht vom Reichstagsbrand, der alles schauerlich erleuchtete. Da sah ich, dass eine Vorsehung mich hatte aufsparen wollen – und im kleinen Hotel Cambridge in einer Seitenstraße von New York dankte ich heimlich meinem Gott, dass er mich so vorsorglich beschützt und geführt hatte. Bald kamen Briefe, aus denen ich erfuhr, dass man in meiner nun leeren Wohnung nach mir gesucht hätte, desgleichen in meinem Atelier. Daß ich da lebend davongekommen wäre, darf ich wohl bezweifeln.“<sup>7</sup>

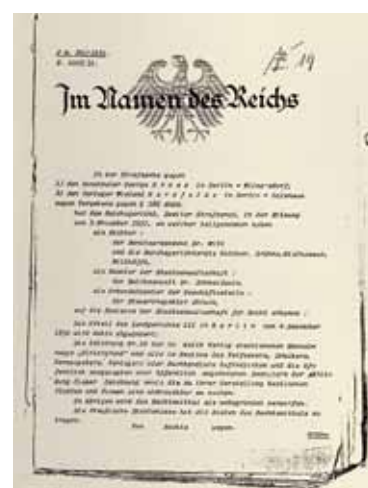
Der Abschied von Berlin war Grosz nicht leichtgefallen, doch bei seiner Ankunft in New York erfreut er sich eines großen Bekanntheitsgrades. Einladungen zu Dinner und Ausstellungen renommierter Galerien führen ihn in die Gesellschaft ein und machen das interessierte Publikum mit seiner jüngsten in Amerika entstandenen Kunst vertraut. Zur großen Beliebtheit von Grosz kommt hinzu, dass wichtige Persönlichkeiten der amerikanischen Öffentlichkeit und Gesellschaft den Künstler seit Jahren kennen. So hatte zum Beispiel der bekannte Journalist und erfolgreiche Hollywood Drehbuch-Autor Ben Hecht Grosz schon 1919 in Berlin kennengelernt. John Dos Passos war ebenfalls 1919 in Paris auf Bücher von Grosz gestoßen und Hemingway besaß in seiner Sammlung bereits Aquarelle von Grosz.

1935 regt die Verlegerin Cresse Crosby des international bekannten Verlages The Black Sun Press, die Veröffentlichung einer Mappe mit Reproduktionen von Zeichnungen an. John Dos Passos wird als Autor gewonnen und im Oktober 1936 erscheint in New York *Interregnum*, eine lose Folge von 64 Zeichnungen, in einer kleinen, nummerierten Auflage mit einer signierten Lithographie. Prächtig aufgemacht und hervorragend gedruckt ist die Mappe, doch dürfte von den 280 angekündigten Exemplaren aus unbekanntenen Gründen nur eine Auflage von weniger als 50 Exemplaren tatsächlich erschienen sein.

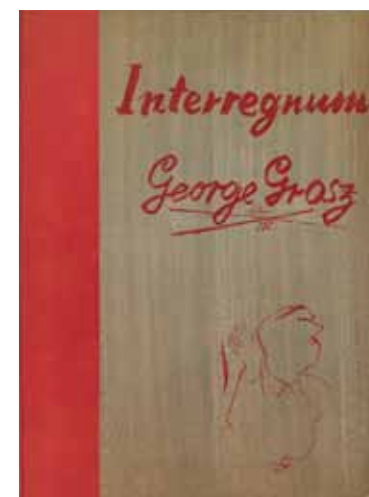
Grosz hatte große Hoffnungen auf die Veröffentlichung dieser Mappe gesetzt. Sie enthielt die eine Botschaft: Wir leben in einer Zeit zwischen zwei Kriegen. Mit Blick auf Europa entstehen in New York bereits 1934 erste apokalyptische Landschaften und Bilder von Krieg, Zerstörung und Elend. Seherisch nimmt Grosz in Amerika das vorweg, was wenige Jahre später brutale Realität werden sollte. 1934, als in Deutschland die ersten, Hitler verherrlichenden Briefmarken erscheinen, malt Grosz sein großformatiges Aquarell *The Menace* (*Die Bedrohung*), das einen geifernden, aus dem Mund bluttriefenden monströsen Hitler zeigt. Vor ihm Trümmer, Flammen und Rauch dringen aus Ruinen, ein Flugzeug am Himmel löst am Boden Explosionen aus – ein eindeutiger Hinweis auf den Bombenterror des bevorstehenden nächsten Krieges. Grosz lebt in dieser Welt, sie ist nicht erfunden, sondern gesehen. In einem Brief vom 8. März 1934 an den Malerfreund Herbert Fiedler und dessen Frau schreibt er: „Ich fühle einfach, wie es überall bröckelt, wie es explodiert, sich zusammenballt, und von solcherart Visionen getragen mache ich jetzt meine Blätter.“<sup>8</sup>

Drei Monate später berichtet Grosz am 30. Juni in einem Brief an Wieland Herzfelde: „... Göring, Göbbels und Hitlermann und Ley und wie sie alle heißen mögen, sind für mich scheußliche Gesellen – aber für den Haß- und Vergeltungswahn, der ja vielleicht später einmal einsetzt, habe ich auch kein Frohlocken (...)... habe zirka 350 Aquarelle, große, gemalt. Teilweise düstere Bilder – zerschossene Städte, Leichen hinterrücks umgebracht von Uniformierten...Auch Hitlermann habe ich als Alptraum gemalt, unten brennende Dörfer, in der Luft Bombenflugzeuge – goyaisch, als Vision.“<sup>9</sup>

Zusammen mit John Dos Passos trifft Grosz die Auswahl zu *Interregnum* und wählt die Titel aus. Mehr als die Hälfte der großformatigen Zeichnungen datiert von 1935 und 1936. Es ist davon auszugehen, dass sie im Zusammenhang mit der Planung und Herausgabe des Mappenwerkes entstanden sind. Die Zeichnungen sind größten Teils politischen Inhalts und tragen Titel wie *Apokalyptischer Reiter*, *Der Geist des Jahrhunderts*,



Offizieller Bericht



George Grosz, *Interregnum*, 1936

Sogar Schlamm hat ein Ende, Es war einmal, Wo waren nur die Dichter und Denker?, Heilige, Propheten, und Schriftsteller, was? Unter den Zeichnungen befindet sich auch eine neue Fassung der Zeichnung *Christus mit Gasmasken*, die im Jahr 1928 den Skandal um den Gotteslästerungsprozess ausgelöst hatte. Die Arbeiten der Mappe zeigen, was für den Künstler wichtig ist: Die Zeichnungen sind nicht Vorstudien oder Ideenskizzen für ein späteres Ölbild, sondern Zeichnung und Malerei stehen gleichwertig nebeneinander. Diesen bewussten Umgang mit dem Medium der Zeichnung hatte Grosz schon in den Berliner Jahren praktiziert, und er findet mit dem Mappenwerk *Interregnum* einen neuen Höhepunkt. 29 Zeichnungen waren noch in Berlin in den Jahren 1927 – 1932 entstanden, darunter das Blatt *Begräbnis dritter Klasse*, zu dem auch ein Gemälde gleichen Titels existiert. Dargestellt sind eine weinende Frau und ein etwas gleichgültig dreinblickender Mann, der einen kleinen, hölzernen Kindersarg auf einen Leiterwagen ablädt. Allerdings trägt das Blatt nunmehr den eher sarkastisch anmutenden Titel *Ein Engelchen mehr, ein Rekrut weniger*. Bemerkenswert ist, dass zu weiteren sieben Blättern der Mappe verwandte Gemälde existieren, deren Popularität die der Zeichnungen bei weitem übersteigt. Alle Gemälde, die gegenüber den Zeichnungen oft auch unterschiedliche Titel tragen, so z. B. *The Wanderer* (1943), *Even Mud Has an End* (1936), *God of War* (1940), *Where Were the Learned?* (1935) oder *I, I Was Always Present* (1942), *Manifest Destiny* (1936), waren oft schon im Jahr ihrer Fertigstellung begehrte Ausstellungsobjekte renommierter amerikanischer Museen.

Sicherlich hat Grosz bei den Vorbereitungen zur Mappe *Interregnum* an den Skandal der Mappe *Hintergrund* gedacht, die drei kleine Blättchen aus der Mappe damals auslösten. Doch spielten Zeichnungen, im Gegensatz zu Gemälden, im amerikanischen Ausstellungswesen der Dreissiger- und Vierzigerjahre eher noch eine untergeordnete Rolle. Dieser Umstand mag auch mit dazu beigetragen haben, dass der Mappe *Interregnum* bei ihrem Erscheinen kein Erfolg beschieden war.

Die Arbeiten der amerikanischen Zeit stehen den Arbeiten der ausgehenden Zwanzigerjahre qualitativ in nichts nach. Inhaltlich brisant und aktuell, wirken die Zeichnungen, die oft mit mehr als zehn Rohrfedern und Federn verschiedener Stärke ausgeführt sind, teilweise verstörend auf den Betrachter. Im Vorwort zu *Interregnum* schreibt John Dos Passos, der den ersten Weltkrieg als amerikanischer Soldat in Europa miterlebt hatte: „Der Krieg war nicht schön gewesen: Was auf den Frieden folgte war sogar noch weniger schön. Diese Welt nach dem Krieg ist die Welt von George Grosz (...). Der große Feind der Intelligenz ist Selbstgefälligkeit“.

Zu seinem 1935/1936 entstandenen Gemälde *A Piece of My World I (Ein Stück meiner Welt I)*, das eine total zerstörte Ruinenlandschaft zeigt und sich heute im Newark Museum in New Jersey befindet, merkt Grosz an: „Dieses Gemälde von mir, *A Piece of My World*, gehört zu einer Serie von Bildern, die ich 1934-1936 malte... in Vorahnung kommender Zeiten, eine Art Scheiterhaufen, das Symbol brennender Ruinen eines Europas, das in Schutt und Asche lag... Es war sozusagen ein prophetisches Bild... Ich malte es fast im Traum der bevorstehenden Katastrophe. Die absolute Ahnung einer zu Ende gehenden europäischen Welt war zutiefst in meinen Gedanken in jener Zeit. Bei europäischer Welt meine ich eine Welt, die ich noch kannte, die aber bereits durch den Ersten Weltkrieg zerbrochen und zerschmettert war. Ideen der Humanität und, sagen wir Freiheit (die Menschenrechte), jetzt ersetzt durch Diktatoren und gehorchende und freiwillig folgende Sklaven. Dort und damals sah ich bereits diesen enormen Scheiterhaufen am Horizont“.<sup>10</sup>

Zu derselben Zeit erscheint im Jahr 1935 in dem renommierten New Yorker Verlag *The Print Club* das Mappenwerk *Bagdad-on-the-Subway* mit Kurzgeschichten von O. Henry (d. i. William Sydney Porter 1862-1910). Ebenfalls 1935 war im New Yorker Verlag *The Limited Editions Club* von O. Henry das Buch *The Voice of the City and Other Stories* mit 20 Illustrationen nach Aquarellen von Grosz erschienen, von denen sechs als großformatige Lichtdrucke in der Bagdad-Mappe reproduziert wurden. Aus den Tagebuchaufzeichnungen von Grosz geht hervor, dass die Blätter bereits im Winter 1933/1934 entstanden waren. Anschaulich schildern O. Henrys Kurzgeschichten ein New York der Jahrhundertwende. Einfühlsam hat Grosz die großformatigen Aquarelle geschaffen, die dann auch im April 1935 in der *Contemporaria Art Circle Galleries* in New York zusammen mit der Mappe zur Ausstellung kamen.

„Europa hat einen großen Künstler verloren“. So beginnt Wieland Herzfelde einen Aufsatz über Grosz in der Septemberausgabe 1933 der Zeitschrift *Der Monat*, die ebenfalls, wie der Malik-Verlag, nach Prag in die



George Grosz im Studio, 1944



George Grosz  
Mit Cain oder Hitler in der Hölle, 1944



George Grosz, *Der Maler des Lochs I*, 1948

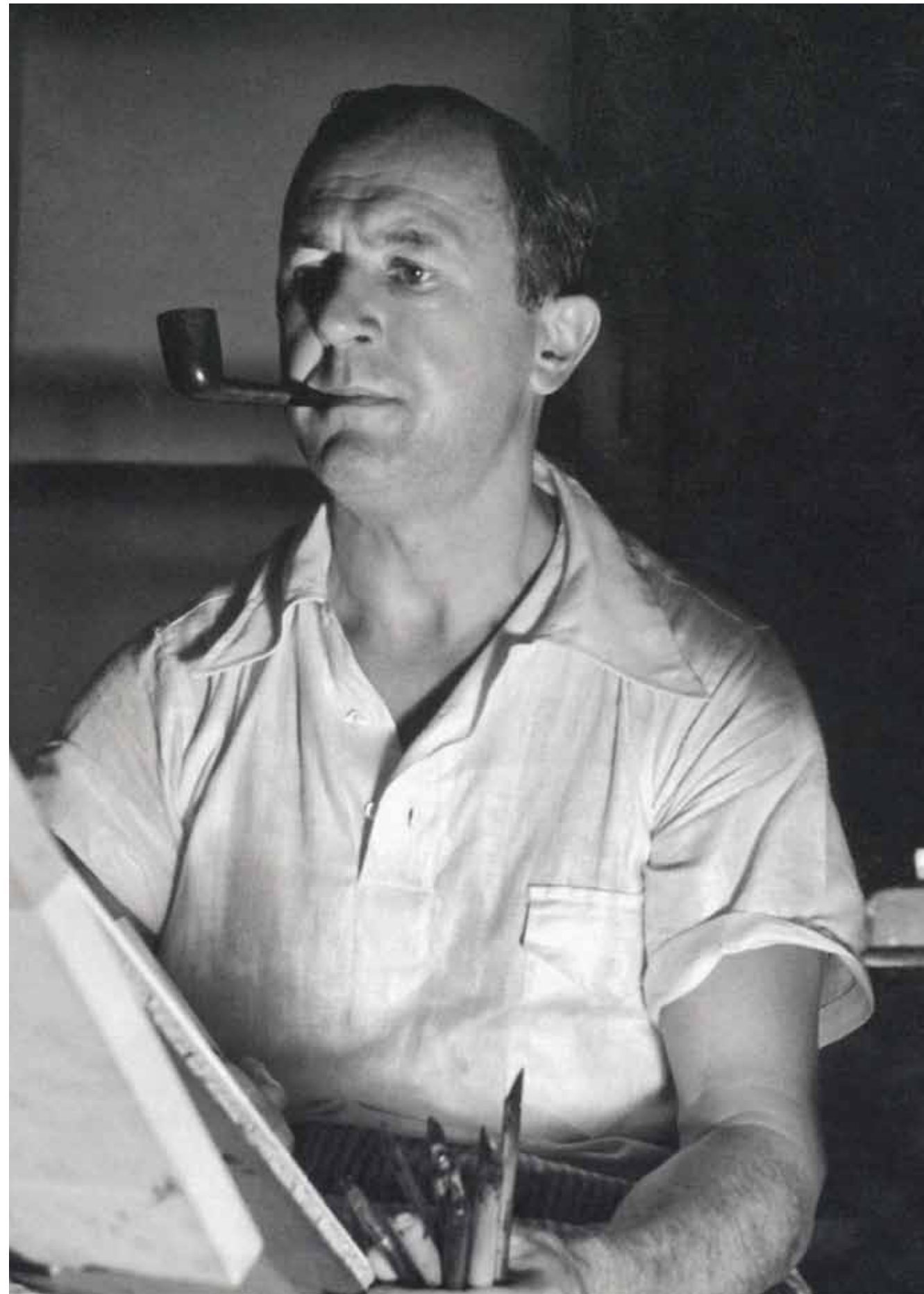
Emigration gegangen war. In einem Briefentwurf an Herzfelde vom 4. August 1933 rechtfertigt Grosz die Entscheidung seiner Übersiedlung nach Amerika: „Keine Frage, meine Blätter sind ja auch mit das Stärkste, was man gegen diese bestimmte deutsche Brutalität gesagt hat. Heute sind sie wahrer denn je... und man wird sie sich später in, verzeihe, „humaneren“ Zeiten einmal zeigen, wie man sich heute die Blätter von Goya zeigt“.<sup>11</sup>

Am Schluss seiner Autobiographie hatte Grosz die Befindlichkeit an seinem Lebensabend in folgende Worte gefasst: „Auch Schrecknisse leben noch in mir, aber diese Visionen, diese Träume sind nicht mehr Zerrbilder. Sie sind auch weder erfunden oder ausgedacht noch „innerlich gesehen“, um den Menschen zu helfen oder sie gar zu erziehen. Sie sind aus apokalyptischem Stoff gemacht und geben Kunde vom Dualismus der Welt und von ihrer anderen Seite – nicht der des Blühens, nein, von Mord, Brand, Grauen und Tod. Ich fühle, das glaube ich sagen zu können, in mir ein gutes Erbeilte alter deutscher Tradition, daß ich eben immer die Zweiteilung sehe – Leben und Tod – und nicht mehr flach optimistisch immer nur rufe: „Leben! Leben! Leben!“<sup>12</sup>

1. Autographic George Grosz *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Rowolt Verlag Hamburg, 1955, S. 94
2. George Grosz und Wieland Herzfelde *Die Kunst ist in Gefahr. Drei Aufsätze*, Der Malik-Verlag Berlin, 1925, S. 18
3. Grosz 1955 (wie Anm. 1), S.101-103
4. Wieland Herzfelde "Redaktionelles Deutsch-Holländische Kulturaktion", in: *Der Gegner*. Herausgeber: Julian Gumperz und Wieland Herzfelde, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee, II. Jahrg. 1920-1921, Heft 4, S. 119-120
5. Ignaz Wrobel (d.i. Kurt Tucholsky) "Dada-Prozeß", in: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*. Herausgeber: Siegfried Jacobsohn, Athenäum Verlag Königstein, 17. Jahrg, 28 April, I Halbjahr 1921, S. 454-457.
6. Vielseitiges Typoskript von George Grosz Lebenslauf, Notizen für Prozeß 3 Dez. 1930, The Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Massachusetts
7. Grosz 1955 (wie Anm. 1), S. 231
8. George Grosz, New York, 8 März 1934. Brief an Herbert Mund Amrei Fiedler, in *George Grosz. Briefe 1913-1959*. Herausgegeben von Herbert Knust, Rowohlt Verlag Reinbek, 1979, S. 192
9. George Grosz, New York, 30 Juni 1934. Brief an Wieland Herzfelde, in: (wie Anm. 8), S. 199
10. George Grosz in: *A Museum in Action. Presenting the Museum's Activities. Catalogue of an Exhibition of American Paintings and Sculpture from the Museum's Collection*, The Newark Museum, Newark N.J., 1944, S.109
11. George Grosz, New York, 30 Juni 1933. Brief an Wieland Herzfelde, in: (wie Anm. 8), S. 181
12. Grosz 1955 (wie Anm. 1), S. 226

## George Grosz

1893-1959



George Grosz, Douglaston, ca 1937

#### ATELIER DE BERLIN SÜDENDE, NOVEMBRE 1912

D'après la légende de ce dessin, daté du 8 novembre 1912, Grosz a fait le portrait d'Herbert Fiedler (1891-1962). Il a rencontré cet ami peintre, de deux ans son aîné, durant ses études à Dresde. Fiedler a emménagé à Berlin avant lui et habite à l'extrémité Sud de la ville. Ils décident de louer un petit appartement ensemble. Le dessin montre Fiedler en train de peindre devant son chevalet. L'autre chevalet est celui de Grosz. Ils allaient dessiner en pleine nature. « La périphérie de la ville », tout particulièrement, « sorte de poulpe déployant ses tentacules, exerçait sur nous une véritable fascination », écrit Grosz dans son autobiographie. Fiedler part à Paris avant la fin de l'année. Grosz le suit en 1913 dans la capitale française, où il séjourne quelques mois.

#### SÜDENDE ATELIER BERLIJN, NOVEMBER 1912

Deze tekening werd gemaakt op 8 november 1912 en uit het opschrift blijkt dat het een portret is van Herbert Fiedler (1891-1962). Grosz kende de twee jaar oudere schildersvriend al uit zijn studietijd in Dresden. Fiedler was al voor hem naar Berlijn getrokken en woonde in de wijk Südende. Beiden hadden besloten om samen een woning te huren. Op de tekening is Fiedler te zien voor zijn ezel terwijl hij aan het schilderen is. De ezel daarnaast is die van Grosz. Ze trokken samen de natuur in om te tekenen. Vooral 'de periferie van de als een octopus om zich heen grijpende stad trok ons geweldig aan' schrijft Grosz in zijn autobiografie. Fiedler ging nog voor het einde van het jaar naar Parijs. Grosz volgde hem in 1913 naar de Franse hoofdstad waar hij enkele maanden bleef.

#### SÜDENDE ATELIER BERLIN, NOVEMBER 1912

Das Entstehungsdatum dieser Zeichnung ist der 8. November 1912, und aus der Beschriftung geht hervor, dass Grosz Herbert Fiedler (1891-1962) portraitiert hat. Den zwei Jahre älteren Malerfreund kannte er bereits aus seiner Dresdner Studienzeit. Fiedler war schon vor ihm nach Berlin gezogen und wohnte im Südende der Stadt. Beide hatten beschlossen, gemeinsam eine kleine Wohnung zu mieten. Die Zeichnung zeigt Fiedler malend vor seiner Staffelei. Die Staffelei daneben ist die von Grosz. Gemeinsam gingen sie in die Natur und zeichneten. Vor allem „die Peripherie der wie ein Oktopus um sich greifenden Stadt zog uns gewaltig an“, schreibt Grosz in seiner Autobiographie. Fiedler ging noch vor Jahresende nach Paris. Grosz folgte ihm 1913 in die französische Hauptstadt, wo er einige Monate bleiben sollte.



George Grosz  
*Café Verlorenes Glück*, 1912



#### QUERELLE À LA TABLE DE JEU, 1912

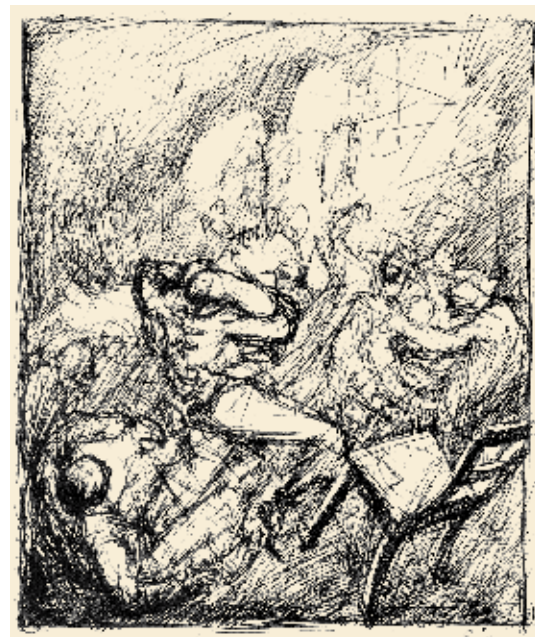
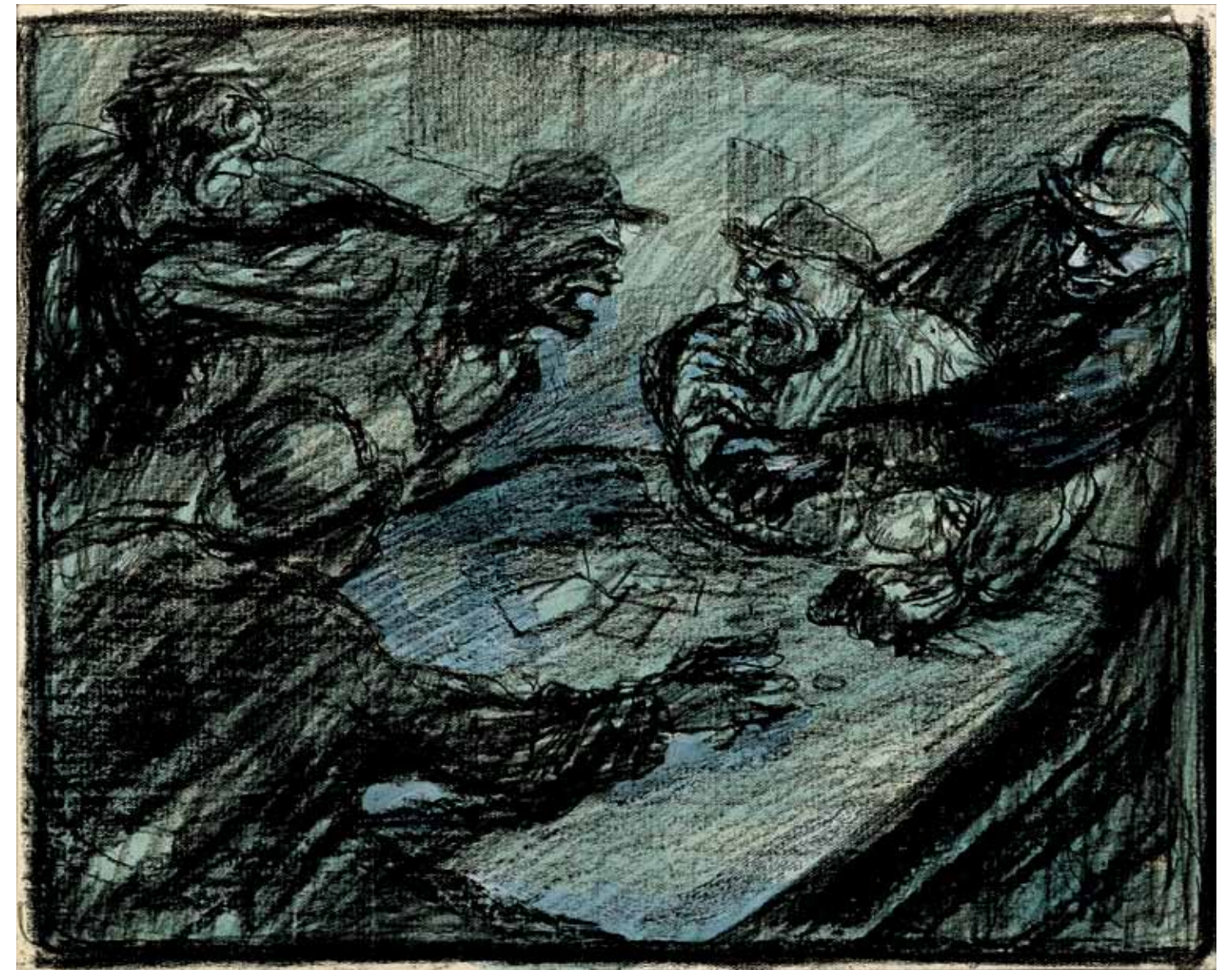
En 1912, année où il réalise ce dessin, Grosz déménage de Dresde à Berlin. La caricature imaginée et élaborée durant la période dresdoise est depuis longtemps révolue ; Grosz accorde bien plus d'importance au présent, au vécu et aux faits observés. L'année 1912 marque un tournant décisif pour l'artiste : l'imagination commence à se mêler au vécu, le paysage urbain et les intérieurs sont relégués au rôle de décor, et la fiction devient un contenu déterminant de l'image. Dans le dessin, le personnage commence progressivement à apparaître en tant qu'individu à part entière, avec ses souhaits et ses intentions, ses aspirations et ses vices. Il s'agit surtout de dessins réalisés sous la forme d'études libres, en marge des croquis spontanés des carnets d'esquisse, où le paysage urbain devient décor et où les attroupements, les bagarres et les scènes de meurtre commencent à dominer l'image.

#### RUZIE AAN DE SPELTAFEL, 1912

In 1912, het jaar waarin deze tekening tot stand kwam, was Grosz van Dresden naar Berlijn verhuisd. De verzonnen en geconstrueerde karikaturen van de Dresdense periode, waren al lang verleden tijd. Het heden, dat wat hij ervoer en observeerde, kreeg voor hem meer en meer betekenis. Het jaar 1912 was voor de kunstenaar een doorslaggevende periode waarin hij fantasie met realiteit begon te vermengen, waarin het getekende stadslandschap of interieur een decor werd en fictie de belangrijkste beeldinhoud. Langzaam evolueert de getekende figuur tot individu met zijn eigen wensen en plannen, met zijn verlangens en ondeugden. Naast de spontane krabbels in de schetsboeken, zijn het vooral de als vrije studies ontstane tekeningen waarin het stadslandschap het decor wordt en fictieve samenscholingen, rellen en moord- en gevechtsscènes het beeld beginnen te beheersen.

#### STREIT AM SPIELTISCH, 1912

1912, in dem Jahr, in dem diese Zeichnung entstanden ist, war Grosz von Dresden nach Berlin gezogen. Die erdachte und konstruierte Karikatur der Dresdner Zeit ist längst Vergangenheit; die Gegenwart, das Erlebte und Beobachtete gewinnt für Grosz an Bedeutung. Das Jahr 1912 wird für den Künstler zur entscheidenden Schnittstelle, wo Phantasie sich mit Erlebtem zu mischen beginnt, wo die gezeichnete Stadtlandschaft oder das Interieur in die Rolle der Staffage gedrängt und die Fiktion zum bestimmenden Bildinhalt wird. Langsam beginnt auch der Einzelne in den Zeichnungen als Individuum aufzutreten, mit seinen Wünschen und Absichten, seinen Sehnsüchten und Lastern. Es sind vor allem die neben den spontanen Niederschriften in den Skizzenbüchern als freie Studien entstandenen Zeichnungen, in denen die Stadtlandschaft zur Kulisse wird und fiktive Massenaufmärsche, Krawalle und Mord- und Streitszenen anfangen das Bild zu beherrschen.



George Grosz  
*Schlägerei*, 1913

### PAGES D'UN CARNET DE CROQUIS, BERLIN 1913

Grosz dessine avec enthousiasme. Il commence à dessiner dès 1904 à Thorn, et en 1908 – il a alors quinze ans – sa production compte déjà quelques centaines d'aquarelles et de dessins, témoignages extraordinaires de sa curiosité et de son imagination, mais surtout expression de son grand talent de dessinateur. Les premiers carnets de croquis conservés datent de 1905. En 1912, leur nombre s'élève déjà à 28. En 1913, l'année des quatre dessins présentés ici – deux sont datés –, l'artiste remplit cinq autres carnets. On observe surtout un changement des sujets avec le déménagement de Dresde à Berlin – avec toujours pour impulsion et motif l'observation précise de la réalité. Cependant, les feuilles reproduisant des scènes de café se multiplient ; des physionomies ressortent, les silhouettes s'affirment. Deux ans plus tard, sous l'influence des événements de la Première Guerre mondiale, les portraits des carnets de croquis adoptent des traits grotesques.

### SCHETSBOEKBLADEN, BERLIJN 1913

Grosz was een enthousiast tekenaar. Hij was al in 1904 in Thorn begonnen met tekenen. In 1908 – hij was net vijftien geworden – had hij al een paar honderd aquarellen en tekeningen gemaakt die schitterende getuigenissen zijn van zijn fantasie en nieuwsgierigheid, maar vooral de expressie van zijn bijzonder teken talent. De eerste, nog bewaarde schetsboeken dateren uit 1905. In 1912 is het aantal schetsboeken met honderden tekeningen al aangegroeid tot 28. In 1913, het jaar waarin de hier getoonde tekeningen zijn ontstaan en waarvan er twee gedateerd zijn, vulde de kunstenaar nog eens vijf schetsboeken. Vooral na de verhuis van Dresden naar Berlijn veranderden de onderwerpen. De precieze observatie van de werkelijkheid is altijd aanzet en motief, maar er komen meer tekeningen van scènes in koffiehuisen, bepaalde fysionomieën treden op de voorgrond, de figuren krijgen een precieze vorm. Twee jaar later, onder invloed van de ervaringen in de Eerste Wereldoorlog, krijgen de portretten in de schetsboeken verwrongen gezichten.

### SKIZZENBUCHBLÄTTER, BERLIN 1913

Grosz war ein begeisterter Zeichner. Schon in Thorn hatte er 1904 mit dem Zeichnen begonnen und bis 1908 – er war gerade mal fünfzehn Jahre alt geworden – lagen bereits einige Hundert Aquarelle und Zeichnungen vor, großartige Belege seiner Neugier und Phantasie, vor allem aber auch Ausdruck seines großen zeichnerischen Talents. Die ersten erhaltenen Skizzenbücher datieren aus dem Jahr 1905. 1912 beläuft sich die Anzahl der Skizzenbücher mit Hunderten von Zeichnungen bereits auf die stattliche Zahl von 28. 1913, das Jahr, in dem wohl alle vier vorliegenden Zeichnungen entstanden sind – zwei sind datiert – füllt der Künstler weitere fünf Hefte. Vor allem mit dem Umzug von Dresden nach Berlin verändern sich auch die Sujets. Stets ist die genaue Beobachtung der Wirklichkeit Anregung und Motiv. Doch es mehren sich die Blätter mit Kaffeehauszenen; Physiognomien treten hervor, die Figuren nehmen genaue Gestalt an. Nur zwei Jahre später, bedingt durch die Erlebnisse im I. Weltkrieg, nehmen die Portraits in den Skizzenbüchern frazenhafte Züge an.



a



b



c



d



#### FIACRE, BERLIN, CAFÉ JOSTY, BERLIN 1913

Dans ces deux dessins datés de 1913 Grosz saisit en quelques traits la vie quotidienne trépidante de la métropole berlinoise et ses contradictions. Un cocher sommeille assis dans sa voiture découverte. Des hommes avancent à pas pressés sur le large trottoir, typique de Berlin. La scène est vue d'un point surélevé, ce qui accentue l'aspect dramatique. Le Josty, un des cafés de rue les plus appréciés de la Potsdamer Platz, où l'on s'assied au grand air en manteau et chapeau aux premiers jours du printemps, accueille une bourgeoisie qui vient pour y boire son café et lire le journal, mais aussi pour voir et être vu. S'y rencontrent aussi de nombreux hommes de lettres et artistes. On pouvait y rester durant des heures pour le prix d'une tasse de café, et se faire apporter les dernières revues par un serveur employé à ces fins. Le Josty était une des « réserves de chasse » préférées de Grosz.

#### HUURKOETS, BERLIJN | CAFÉ JOSTY, BERLIJN 1913

In beide in 1913 tot stand gekomen tekeningen, legt Grosz het dagelijkse leven en de contrasten van het bruisende leven van de grootstad met enkele lijnen vast. Een koetsier van een huurkoets zit in zijn open wagen te dommelen. Op het brede voetpad lopen mensen gehaast voorbij, zoals dat typisch is voor Berlijn. Het tafereel is weergegeven vanuit een verhoogd standpunt wat de dramatiek van de kleine tekening versterkt. Op de tekening van café Josty, een geliefde lunchroom met terras aan de Potsdamer Platz, waar men al in de vroege lente met jas en hoed buiten zit, is de burgerij te zien die hier naartoe komt om koffie te drinken, de krant te lezen, maar ook om te kijken en bekeken te worden. Het was een ontmoetingsplaats voor schrijvers en kunstenaars. Voor de prijs van één kop koffie kon men er urenlang zitten en zich door een speciaal daarvoor in dienst genomen krantenober de nieuwste tijdschriften laten brengen. Voor Grosz was café Josty een van zijn geliefkoosde 'jachtterreinen'.

#### PFERDEDROSCHKE, BERLIN | CAFÉ JOSTY, BERLIN 1913

Mit wenigen Strichen erfasst Grosz in den beiden 1913 entstandenen Zeichnungen Alltag und Gegensätze des pulsierenden Lebens der Metropole Berlin. Ein Droschkenkutscher sitzt in seinem offenen Wagen und döst vor sich hin. Auf dem breiten Trottoir, wie es für Berlin typisch ist, hasten Menschen. Die Szenerie ist von einem erhöhten Standort aus gesehen, was die Dramatik des kleinen Blattes intensiviert. In der Kaffeehausszene aus dem Josty, einem der beliebtesten Straßencafés am Potsdamer Platz, wo man schon im Vorfrühling mit Mantel und Hut im Freien sitzt, zeigt sich ein Bürgertum, das hier her kommt, um seinen Kaffee zu trinken, die Zeitung zu lesen, aber auch um zu sehen und gesehen zu werden. Hier trafen sich auch viele Literaten und Künstler. Für den Preis einer Tasse Kaffee konnte man stundenlang sitzen, und sich von einem eigens dafür angestellten Zeitungskellner die neuesten Zeitschriften bringen lassen. Für Grosz war das Josty eines seiner bevorzugten „Jagdreviere“.



George Grosz  
*Café Josty, Berlin*



### MEURTRE, 1913

Un événement terrible s'est produit : un meurtre. On ne peut qu'imaginer ce qui l'a précédé : le mari, après avoir probablement surpris sa femme en rendez-vous avec son amant, essaie maintenant de supprimer le fuyard avec son arme. Comme de nombreux jeunes, Grosz est attiré par la littérature racoleuse. À Stolp, il se procure en masse des romans de quatre sous, des romans d'épouvante et de la littérature de gare bon marché, qui abordent les relations hommes/femmes et laissent une large place à l'érotisme. L'imagination joue un rôle décisif dans les premiers dessins berlinois réalisés entre 1912 et le début de la Première Guerre mondiale. Le style de Grosz varie encore souvent, et il n'a pas encore trouvé ce trait « tranchant comme un couteau » de l'année 1915. Dans le dessin présenté, Grosz utilise la plume fine, ce qui donne cet aspect de toile d'araignée.

### MOORD, 1913

Er is iets vreselijks gebeurd, een moord. Wat er vóór die daad heeft plaatsgevonden, kunnen we alleen maar vermoeden: vermoedelijk heeft de echtgenoot zijn vrouw bij een rendez-vous betrapt en probeert hij nu ook nog de wegluchtende man met zijn geweer te doden. Zoals veel jonge mensen was ook Grosz in de ban van sensatieliteratuur. In Stolp had hij zich stapels zogenaamde stuiverromans, griezilverhalen en goedkope derderangs literatuur aangeschaft, waarin ook erotiek een rol speelt en waarin veel draait rond de verhouding tussen man en vrouw. In de vroege tekeningen die tussen 1912 en het begin van de Eerste Wereldoorlog zijn ontstaan, speelt fantasie een doorslaggevende rol. De tekenstijl van Grosz verandert nog vaak, hij heeft de door hem zelf zo genoemde 'messcherpe' lijn van het jaar 1915 nog niet gevonden. Voor de hier afgebeelde tekening gebruikte Grosz een fijne pen, waarbij de lijnen zich vaak als een spinnenweb over het papier verspreiden.

### MORD, 1913

Etwas furchtbares ist geschehen, ein Mord. Was der Tat vorausgegangen ist, kann man nur erraten: vermutlich hat der Ehemann seine Frau bei einem Stelldichein mit ihrem Liebhaber überrascht und versucht nun auch noch den Fliehenden mit dem Gewehr zu erledigen. Wie viele Jugendliche, so war auch Grosz in den Bann reißerischer Literatur gezogen. In Stolp hatte er sich haufenweise so genannte Groschenheftchen, Schauerromane und billige Hintertreppenliteratur besorgt, in denen auch Erotik eine Rolle spielt und die das Verhältnis zwischen Mann und Frau zum Gegenstand hatten. Phantasie spielt in den frühen Berliner Zeichnungen, die von 1912 ab bis zu Beginn des I. Weltkriegs entstanden, eine entscheidende Rolle. Noch variiert der Zeichenstil von Grosz häufig und er hat noch nicht zu dem von ihm selbst so genannten „messerharten“ Strich des Jahres 1915 gefunden. In der vorliegenden Zeichnung bedient sich Grosz der feinen Feder, wobei die Zeichnung sich oft als spinnennetzartiges Lineament über das Papier ausbreitet.



George Grosz  
*Die Affäre Mielzynski, 1912-1913*



### SUICIDÉ, 1913

Il a mis fin à sa vie qu'il ne jugeait plus digne d'être vécue, après avoir bu un dernier verre, ainsi que le montrent la bouteille sur le sol et celles sur la desserte, ou encore la chaise renversée par inadvertance. Le tableau idyllique du foyer bourgeois, avec un sofa confortable, un crucifix au mur, est pulvérisé d'une balle dans la tête, la fiction est devenue image. La représentation de scènes voluptueuses et cruelles, souvent pourvues d'un certain humour, connaît tout aussi peu de limites que le thème récurrent du crime sexuel où le plaisir se mue en agression, et où l'érotisme se double de brutalité. Dans son art, Grosz va aux limites du possible dans la représentation du plaisir et de la violence, et n'épargne au spectateur aucun détail de la scène.

### ZELFMOORDENAAR, 1913

Deze man heeft zelf een einde gemaakt aan zijn leven dat hij niet meer waard vond geleefd te worden. Voordien heeft hij weliswaar nog een borrel gedronken, zoals blijkt uit de fles op de grond en de flessen op het bijzettafeltje en de door onoplettendheid omgevalen stoel. De idylle van het burgerlijke interieur, met comfortabele sofa en daarachter een kruis aan de muur, is met één schot vernietigd, en is tot een fictie herleid. In zijn weergaven van lust en gruwel, die het vaak niet ontbreekt aan een zekere humor, legt Grosz zich al even weinig beperkingen op als in het altijd terugkerende thema van de lustmoord, waarbij genot in agressie verandert en erotisch gepaard gaat met brutaliteit. Grosz gaat in zijn kunst in de identificatie van lust en geweld tot aan de grenzen van het mogelijke, en bespaart de toeschouwer geen enkel detail.

### SELBSTMÖRDER, 1913

Er hat seinem Leben, das er nicht mehr für lebenswert erachtete, selbst ein Ende gesetzt. Vorher hatte er sich wohl noch einen angetrunken, wie die Flasche auf dem Boden und die Flaschen auf dem Beistelltisch sowie der durch Unachtsamkeit umgestürzte Stuhl zeigen. Die Idylle des bürgerlichen Heims, mit bequemen Sofa, dahinter ein Kreuzifix an der Wand, ist mit einem Schuss in den Kopf zerstört, die Fiktion zum bestimmenden Bildinhalt geworden. In der Ausmalung lustvoller und grausamer Szenen, die oftmals eines gewissen Humors nicht entbehren, sind ebenso wenig Schranken gesetzt, wie den immer wiederkehrenden Themen des Lustmords, wo Vergnügung sich in Aggression verkehrt und sich Erotik mit Brutalität paart. In seiner Kunst geht Grosz in der Identifikation mit Lust und Gewalt an die Grenzen des Möglichen, wobei er dem Betrachter kein Detail des Geschehens erspart.



George Grosz  
*Das Ende des Weges*, 1913



#### MANIFESTES, 1915

En 1912, après ses études d'art à Dresde, Grosz emménage à Berlin. Dans son autobiographie *Un petit oui et un grand non*, Grosz évoque ses débuts dans la métropole : « Ma chance était à Berlin... Aux côtés de Cézanne et de Van Gogh, les galeries d'art exposaient également de jeunes représentants de la peinture française – Picasso, Matisse, Derain, et d'autres qui commençaient déjà à être connus. Berlin comportait les plus grands théâtres, un cirque à chapiteau géant, des cabarets, des revues. Des brasseries vastes comme des halls de gare, des tavernes qui occupaient quatre étages, la course des six jours, des expositions futuristes, un concours international de tango, un cycle Strindberg au théâtre de la Königgrätzstraße – c'était tout cela, Berlin, à l'époque où je vins m'y installer. » À cette période, Grosz s'intéresse déjà aux thèmes de la métropole et envisage de publier des séries de dessins en portfolios. C'est ainsi que voient le jour les feuilles intitulées *Manifeste [Manifestes]*, *Akrobatentänze [Danses d'acrobates]* et *Großstadt [La grande ville]*. Grosz ne réalise son souhait qu'après sa rencontre avec les frères Wieland Herzfelde et John Heartfield et la fondation des éditions Malik à Berlin en 1917.

#### MANIFESTEN, 1915

1912, na zijn kunststudies in Dresden, trok Grosz naar Berlijn. In zijn autobiografie *Een klein ja, een groot nee* schrijft Grosz over zijn beginperiode in de metropool: 'In Berlijn lagen mijn kansen (...) In de kunsthandels waren naast Cézanne en Van Gogh ook jongere Franse schilders te zien zoals Picasso, Matisse, Derain en anderen, die toen juist bekendheid begonnen te krijgen. In Berlijn had je schitterende theaters, een reuzencircus, cabarets, revues, bierpaleizen zo groot als stationshallen, wijnpaleizen die vier etages besloegen, wielersdaagsen, futuristische tentoonstellingen, internationale tangodans toernooien en een Strindbergcyclus in het theater aan de Königgrätzstraße – dat was Berlijn in de tijd dat ik daar naar toe kwam' [*op.cit.*, p. 119-120]. In deze periode concentreerde Grosz zich op thema's van de grootstad en dacht eraan om reeksen tekeningen als mappen uit te geven. Daarvoor maakte hij titelbladen als het hier getoonde *Manifeste (Manifesten)*, *Akrobatentänze (Akrobatendansen)* en *Großstadt (Grootstad)*. Het was echter pas nadat hij de broers Wieland Herzfelde en John Heartfield had leren kennen en zij in 1917 in Berlijn het Malik-Verlag hadden opgericht, dat deze wens van Grosz in vervulling kon gaan.

#### MANIFESTE, 1915

1912, nach seinem Kunststudium in Dresden zieht Grosz nach Berlin. In seiner Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* merkt Grosz über die Anfänge in der Metropole an: „In Berlin lag meine Chance. (...) Man zeigte in den Kunsthandlungen neben Cézanne und van Gogh auch jüngere französische Maler wie Picasso, Matisse, Derain und andere, die gerade anfangen bekannt zu werden. In Berlin gab es wunderbare Theater, einen Riesenzirkus, Kabarette und Revuen, Bierpaläste, so groß wie Bahnhofshallen, Weinpaläste, die durch vier Etagen gingen, Sechstagerennen, futuristische Ausstellungen, internationales Tango-Turnier und Strindbergzyklus im Theater an der Königgrätzstraße – das war Berlin, als ich dort hinkam.“ In dieser Zeit befasste sich Grosz bereits mit Themen der Großstadt und dachte daran, Folgen von Zeichnungen in Mappenwerken herauszugeben. So existieren Titelblätter wie das vorliegende *Manifeste*, *Akrobatentänze* und *Großstadt*. Doch erst die Bekanntschaft mit den Brüdern Wieland Herzfelde und John Heartfield und deren Gründung des Malik-Verlages 1917 in Berlin ermöglichen Grosz diesen Wunsch in die Tat umzusetzen.



#### ATTENTAT, 1915

Si l'on en croit Dückers, Grosz a réalisé ce dessin en 1915 directement sur une pierre lithographique, à partir de laquelle on a ensuite effectué un petit tirage. Il intitule un dessin similaire, également daté de 1915, *Fliegerbombe [Bombe aérienne]*. Des bombes ont effectivement été lâchées sur les villes dès la Première Guerre mondiale, preuve manifeste que des actes de terrorisme ont été perpétrés contre la population civile. L'armée allemande en a tout particulièrement été l'instigatrice : elle a envahi la France et la Belgique, occupé, mitraillé et bombardé des villes sans se préoccuper des civils. Les bombardiers sont à l'époque des dirigeables, mais aussi des avions. Les troupes allemandes ne se contentent pas de bombarder Paris et Londres ; elles sont aussi les premières à introduire le gaz toxique mortel.

#### AANSLAG, 1915

Volgens Dückers maakte Grosz deze tekening in 1915 rechtstreeks op de lithosteen, waarvan dan een kleine oplage werd gedrukt. Een gelijkaardige tekening, eveneens van 1915, kreeg dan de toepasselijke titel *Fliegerbombe (Vliegtuigbom)*. In de Eerste Wereldoorlog werden inderdaad al vliegtuigbommen over steden uitgegooid, waaruit ondubbelzinnig blijkt dat er terreurdaden tegen de burgerbevolking werden gepleegd. Vooral het Duitse leger nam daarin het voortouw, want het rukte Frankrijk en België binnen, bezette steden, beschoot en bombardeerde ze, en hield daarbij geen rekening met de burgerbevolking. Als bommenwerpers werden toen zeppelins, maar ook al vliegtuigen ingezet. De Duitsers bombardeerden niet alleen Parijs en Londen, maar zij gebruikten ook als eersten het dodelijke gifgas.

#### ATTENTAT, 1915

Dücker zur Folge hat Grosz diese Zeichnung 1915 direkt auf den Lithostein gezeichnet, von dem dann eine kleine Auflage gedruckt wurde. Einer ähnlichen Zeichnung, ebenfalls 1915 entstanden, gab er den zutreffenden Titel *Fliegerbombe*. Tatsächlich wurden bereits im Ersten Weltkrieg Fliegerbomben über Städten abgeworfen, womit eindeutig belegt ist, dass gegen die Zivilbevölkerung Terrorakte verübt worden sind. Vor allem die deutsche Armee war darin Vorreiter gewesen, denn sie ist in Frankreich und Belgien einmarschiert, hat Städte besetzt, beschossen und bombardiert und dabei auch auf Zivilisten keine Rücksicht genommen. Als Bombenträger wurden damals Luftschiffe, aber auch schon Flugzeuge eingesetzt. Bombardiert wurden von den deutschen Truppen nicht nur Paris und London; sie waren es auch, die als erste tödliches Giftgas eingesetzt haben.



George Grosz  
*Tumult*, 1915



### CHAMP DE BATAILLE, 1915

Ce transport sur pierre a été réalisé en 1915. En novembre 1914, Grosz s'engage volontairement. Non par enthousiasme pour la guerre, mais parce que, en raison de son âge, il n'aurait pu échapper à la mobilisation générale. Il espère en outre par cette démarche pouvoir bénéficier de certains avantages, comme le libre choix de son unité. En mai 1915, il est démobilisé après l'opération d'un abcès aux sinus. Nous savons aujourd'hui que Grosz n'a jamais combattu activement ni durant cette première période, ni lors de sa seconde mobilisation en 1917. Mais sur le chemin du front, il a vu des champs de bataille jonchés de morts, des destructions et des dégradations monumentales – des images qui le marquent à jamais et qu'il retravaille dans la lithographie présentée ici : un obus a probablement frappé une unité en pleine progression. Chevaux et cavaliers sont morts. Des moignons d'arbres carbonisés dressent dans le ciel leurs branches dénudées. Un village brûle à l'arrière-plan. Entre les soldats morts et le village court un barbelé que l'on ne peut franchir sans pertes.

### SLAGVELD, 1915

Deze overdruk lithografie dateert van 1915. In november 1914 had Grosz zich vrijwillig gemeld voor militaire dienst. Niet uit enthousiasme voor de oorlog, maar omdat hij op basis van zijn leeftijd, zeker zou opgeroepen worden. Hij hoopte bovendien dat hij door deze stap zijn legeronderdeel min of meer zelf kon kiezen. In mei 1915 werd hij na een operatie van een etterende voorhoofdsholteontsteking afgekeurd voor de dienst. We weten dat Grosz noch na zijn eerste, noch na zijn tweede oproep in 1917 actief aan de oorlogsverrichtingen heeft deelgenomen. Maar op weg naar het front heeft hij slagvelden met doden en enorme verwoestingen gezien – indrukken die hem nooit meer loslieten en die hij in de hier gereproduceerde lithografie verwerkt heeft: allicht is een granaat ingeslagen midden in een oprukkende legerenheid. Paarden en ruiters zijn dood. Verkoolde boomstammen strekken hun kale takken in de lucht. Op de achtergrond brandt een dorp. Tussen de dode soldaten en het dorp loopt een prikkeldraadversperring, die zeker niet zonder verliezen kan worden overgestoken.

### SCHLACHTFELD, 1915

Entstanden ist diese Umdrucklithographie 1915. Im November 1914 hatte Grosz sich freiwillig zum Kriegsdienst gemeldet. Nicht aus Kriegsbegeisterung, sondern weil er aufgrund seines Alters ohnehin mit einer Einberufung hatte rechnen müssen. Zudem erhoffte er sich durch diesen Schritt gewisse Vorteile einer freien Wahl des Truppenteils. Im Mai 1915 wurde er nach der Operation einer Stirnhöhlenvereiterung als dienstunbrauchbar entlassen. Wir wissen heute, dass Grosz weder bei seiner ersten, noch 1917 bei seiner zweiten Einberufung aktiv zum Kriegseinsatz kam. Doch auf dem Weg zur Front hatte er Schlachtfelder mit Toten und kolossale Zerstörungen und Verwüstungen gesehen – Eindrücke, die sich ihm dauerhaft eingepägt haben und die er in der vorliegenden Lithographie verarbeitet hat: eine Granate muss mitten in einen Truppenteil, der sich auf dem Vormarsch befand, eingeschlagen haben. Tot sind Pferde und Reiter. Verkohlte Baumstümpfe recken ihre kahlen Äste in den Himmel. Im Hintergrund brennt ein Dorf. Zwischen den toten Soldaten und dem Dorf verläuft ein Drahtverhau, der wohl nicht ohne Verluste zu überqueren sein dürfte.



George Grosz  
*Granatloch*, 1915



#### ITINÉRAIRE DE REPLI, 1915

Lors de sa première mobilisation, Grosz réalise peu de dessins, parmi lesquels celui présenté ici, soit sur le chemin du front, soit de retour du front. On découvre d'un point surélevé une vue sur le champ de bataille : des soldats morts sont allongés sur la route, un peu plus loin, le cadavre d'un cheval. De nombreux cratères signalent que ce tronçon du front a essuyé de lourds tirs d'obus. L'onde de choc de l'explosion a soufflé les besaces des soldats et les a éparpillées ; les bâtiments à l'arrière-plan, corps de ferme ou maisons en lisière du village, ne sont plus que des ruines. En janvier 1917, Grosz est rappelé sous les drapeaux comme réserviste. Il doit aider à former des recrues ainsi qu'à surveiller et transporter les prisonniers de guerre. Mais dès le lendemain de sa réincorporation, il est victime d'une dépression nerveuse. On le trouve de nuit, à demi inconscient, la tête dans les latrines. Il est transporté à l'hôpital militaire, puis dans une maison de santé. Il doit être fusillé pour désertion. Après un test psychologique, mais surtout après l'intervention de l'influent écrivain et diplomate Harry Graf Kessler, Grosz est déclaré « définitivement inapte à la guerre » et démobilisé en mai 1917.

#### TERUGTOCHTSTRAATJE, 1915

De weinige tekeningen die in de periode van zijn eerste oproep voor de legerdienst tot stand kwamen, waaronder de hier gereproduceerde, heeft Grosz ofwel op de weg naar het front, ofwel op de terugweg gemaakt. Vanaf een verhoogd standpunt zien we dode soldaten op straat liggen, met een beetje verder een paardenkadaver. Uit de talrijke trechters blijkt dat hier hevig granaatvuur is geweest. De ransels van de soldaten werden door de inslag weggeslingerd; de gebouwen op de achtergrond, onderdelen van een hoeve of huizen aan de rand van het dorp, zijn nog slechts ruïnes. In januari 1917 werd Grosz als dienstplichtige opnieuw opgeroepen. Hij moest rekruten opleiden en krijgsgevangenen bewaken en helpen transporteren. Maar al op de eerste dag dat hij werd ingezet, kreeg hij een zenuwzinking. Hij werd 's nachts half bewusteloos, met het hoofd voorover in de latrine gevonden. Hij werd naar het lazaret gebracht en daarna naar een instelling voor zenuwzieken. Hij liep het risico als deserteur te worden geëxecuteerd. Na een zogenaamd 'gekkenonderzoek', maar vooral na de interventie van de invloedrijke schrijver en diplomaat Harry Graf Kessler, werd Grosz in mei 1917 als 'definitief onbruikbaar voor de oorlog' ontslagen.

#### RÜCKZUGSTRASSE, 1915

Die wenigen Zeichnungen, die in der Zeit der ersten Einberufung zum Kriegsdienst entstanden waren, darunter auch die hier abgebildete, schuf Grosz entweder auf dem Hinweg zur Front oder auf dem Rückweg. Der Blick fällt von einem überhöhten Standpunkt aus auf das Schlachtfeld: Auf der Straße liegen tote Soldaten, in einiger Entfernung liegt der Kadaver eines Pferdes. Zahlreiche Trichter deuten darauf hin, dass dieser Frontabschnitt unter heftigem Granatbeschuss lag. Die Druckwelle der Explosion riss den Soldaten ihre Tornister vom Leib und schleuderte sie weg; die Gebäude im Hintergrund, Teile eines Gehöfts oder Häuser am Dorfrand, sind nur noch Ruinen. Im Januar 1917 wird Grosz als Landsturmpflichtiger erneut einbestellt. Er soll Rekruten ausbilden und Kriegsgefangene bewachen und transportieren helfen. Doch bereits am ersten Tag nach seiner Wiedereinberufung erleidet er einen Nervenzusammenbruch. Man findet ihn nachts, halb bewusstlos, kopfüber in der Latrine. Man bringt ihn ins Lazarett danach wird er in eine Nervenheilanstalt eingeliefert. Er soll als Deserteur erschossen werden. Nach einer so genannten „Idiotenprüfung“, vor allem aber auf Intervention des einflussreichen Schriftstellers und Diplomaten Harry Graf Kessler, wird Grosz im Mai 1917 als „dauernd kriegsunbrauchbar“ entlassen.



### DEUX HOMMES, 1915 - 1916

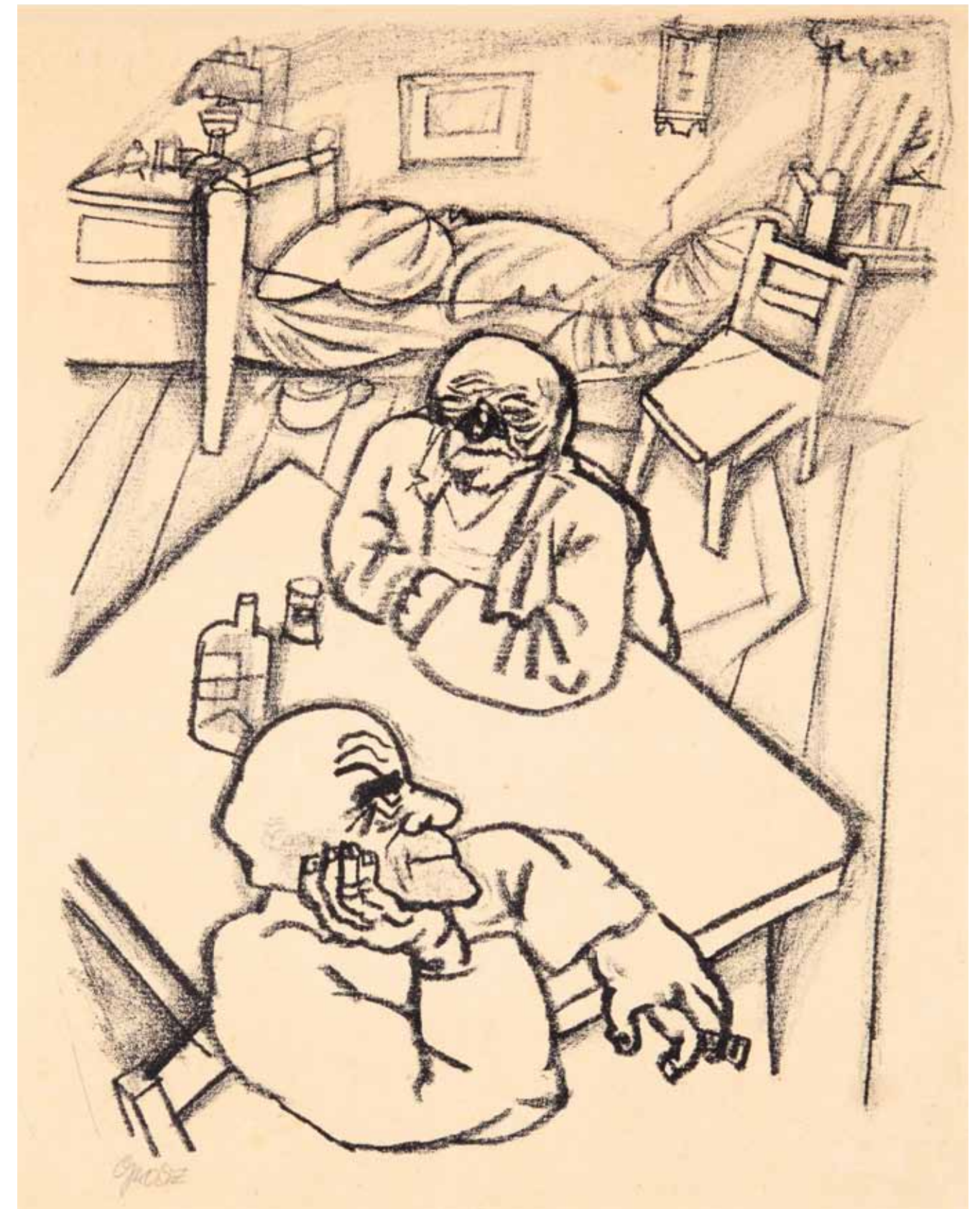
D'après Alexander Dückers, auteur du catalogue de l'œuvre imprimé de Grosz, ce transport sur pierre date de 1915/1916, alors que Grosz sert sous les drapeaux. Dans le chapitre « La guerre... enfin célèbre » de son autobiographie, il écrit à propos de cette période : « Que dire de la Première Guerre mondiale à laquelle je pris part comme fantassin ? Cette guerre, dès le début je ne l'aimais pas, elle m'était parfaitement étrangère. Politisé, je ne l'étais pas, mais j'avais tout de même été élevé avec des valeurs humanistes. Pour moi, la guerre était synonyme d'horreur, de mutilation, d'anéantissement. [...] Les fleurs qui ornaient les casques et les canons se fanaient vite. La guerre devint bientôt synonyme de boue et de poux, d'hébétude, de maladie, d'amputation. [...] Lorsque, après ces années de guerre, on s'enlisa dans le bourbier d'infamie, lorsque l'on se retrouva vaincu, que l'on avait tout perdu, il ne resta plus qu'un terrible frémissement d'horreur accompagné d'une irrépressible envie de vomir – c'est en tout cas ce que moi-même et tous mes amis éprouvions. » Le portrait de ces deux hommes transmet de façon saisissante l'humeur sombre de l'artiste à cette époque.

### TWEE MANNEN, 1915 - 1916

Volgens Alexander Dückers, auteur van de oeuvrecatalogus van het grafisch werk van Grosz dateert deze overdruk lithografie van 1915/1916. Het was de tijd waarin Grosz opgeroepen was tot legerdienst. In het hoofdstuk 'De ontdekking van de gemene Grosz' in zijn autobiografie, schrijft hij over deze tijd: 'Wat zou ik moeten vertellen over de Eerste Wereldoorlog, waaraan ik als infanterist deelnam? Over een oorlog waar ik van meet af aan weinig mee ophad en die me steeds vreemd bleef? Ik was weliswaar apolitek, maar toch in zoiets als een humanistische geest opgegroeid. Oorlog was voor mij gruwel, verminking en vernietiging (...) De bloemen op de helm en in de geweerloop verwelkten snel. Oorlog, dat was toen allesbehalve de geestdrift van de eerse ogenblikken; het werd modder en luizen, stompzinnigheid, ziekte en mutilering (...) En toen alles dan na een paar jaar verzandde, toen de nederlaag was geleden, toen alles kapot ging, toen bleven in elk geval ik en bijna al mijn vrienden alleen maar met walging en afschuw zitten.' [*Een klein ja, een groot nee*, Amsterdam, de Arbeiderspers, p. 127, vertaling Hans Hom]. De portretten van deze twee mannen geven op indrukwekkende manier Grosz' sombere gemoedstoestand in die periode weer.

### ZWEI MÄNNER, 1915 - 1916

Nach Alexander Dückers, Autor des Oeuvre-Kataloges der Druckgraphik von Grosz, ist die Umdrucklithographie 1915/1916 entstanden. Es war die Zeit, in der Grosz zum Kriegsdienst eingezogen worden war. Im Kapitel „Die Entdeckung des Gemeinen Grosz“ seiner Autobiographie schreibt er über diese Zeit: „Was soll ich vom ersten Weltkrieg erzählen, an dem ich als Infanterist teilnahm? Von einem Krieg, den ich von Anfang an nicht liebte und der mir immer fremd blieb? Ich war zwar unpolitisch, aber doch irgendwie im humanistischen Geist aufgewachsen. Krieg war für mich Grauen, Verstümmelung und Vernichtung (...) Die Blumen am Helm und im Gewehrlauf verwelkten schnell. Krieg, das war dann alles andere als die anfängliche Begeisterung; es wurde Dreck und Läuse, Stumpfsinn, Krankheit und Verkrüppelung (...) Und als dann in ein paar Jahren alles versandete, als man besiegt war, als alles kaputtging, da blieb jedenfalls bei mir und fast allen meinen Freunden nur Ekel und Grauen zurück.“ Die Portraits dieser zwei Männer vermitteln eindrucksvoll die düstere Gemütslage des Künstlers zu jener Zeit.





PREMIER PORTFOLIO GEORGE GROSZ, 1917

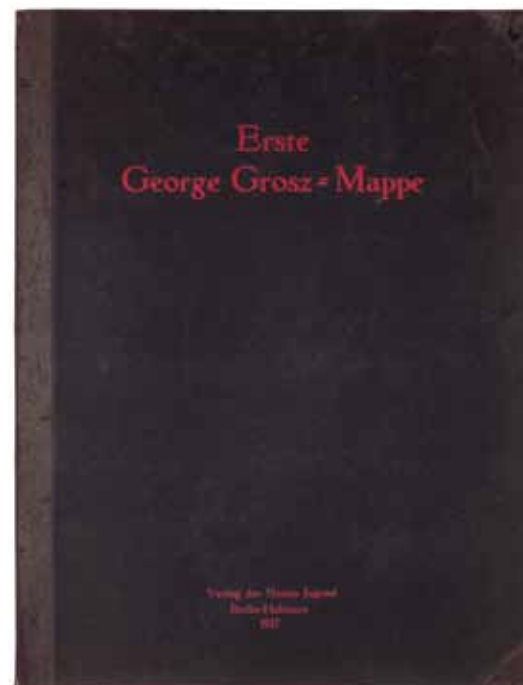
Ce premier portfolio paraît au milieu de la guerre, fin 1916, début 1917. Des dessins originaux ont sûrement servi de modèles aux transports sur pierre, qualifiés de *Neun Original-Lithographien* [*Neuf lithographies originales*] sur le frontispice. Les impressions sont de grande qualité. Malgré les sinistres circonstances de la guerre et les difficultés avec la censure, on s'autorise de luxueuses dépenses. Avec cette série, Grosz parvient parfaitement à réaliser ce qu'il avait en tête avant même le début de la guerre : publier un portfolio offrant un premier aperçu de la qualité de son art du dessin.

EERSTE GEORGE GROSZ-MAP, 1917

Deze eerste map verscheen eind 1916, begin 1917, in het midden van de oorlog. De overdrukthografieën, waarnaar op het titelblad wordt verwezen als *Neun Original-Lithographien* (*Negen originele lithografieën*), waren zeker gebaseerd op tekeningen. De drukkwaliteit is uitstekend. Ondanks de ongunstige oorlogsomstandigheden en moeilijkheden met de censuur permitteert men zich luxueuze overdrukken. Voor het begin van de oorlog was Grosz al van plan om een map uit te geven die een idee zou geven van de kwaliteit van zijn tekenkunst. Met deze reeks is hij daar overtuigend in geslaagd.

ERSTE GEORGE GROSZ-MAPPE, 1917

Dieses erste Mappenwerk erscheint mitten im Krieg, Ende 1916, Anfang 1917. Vorlage der Umdrucklithographien, auf dem Titelblatt mit *Neun Original-Lithographien* bezeichnet, waren sicherlich Originalzeichnungen. Die Drucke sind hervorragend ausgeführt. Trotz der widrigen Kriegsumstände und Schwierigkeiten mit der Zensur leistet man sich luxuriöse Vorzugsausgaben. Was Grosz schon vor Beginn des Krieges im Sinn hatte, nämlich ein Mappenwerk herauszugeben, das einen ersten Überblick über die Qualität seiner Zeichenkunst bieten sollte, ist mit dieser Folge überzeugend gelungen.



George Grosz  
*Erste George Grosz-Mappe*, 1917

ERSTE  
GEORGE GROSZ-MAPPE

Nr. ~~12~~

NEUN ORIGINAL-LITHOGRAPHIEN  
SONDERDRUCK AUF KAISERLICH JAPAN

INHALT:

- |  |                           |
|--|---------------------------|
| 1. Erinnerung an Newyork                       | 5. Menschen in der Straße |
| 2. Texasbild für meinen Freund<br>Chingachgook | 6. Vorstadt               |
| 3. Am Kanal                                    | 7. Peripherie             |
| 4. Straße in der Stadt                         | 8. Kaschemme              |
|  | 9. Mondnacht              |

ES WURDEN HUNDERTUNDZWANZIG NUMERIERTE  
EXEMPLARE HERGESTELLT, DAVON Nr. 1-5, AUF  
KAISERLICH JAPAN, VOM KÜNSTLER SIGNIERT  
à VIERZIG MARK, DESGLEICHEN Nr. 6-20,  
à DREISSIG MARK. Nr. 21-120 KOSTEN JE  
ZWANZIG MARK

(ALLE RECHTE VORBEHALTEN, WEITERVERÖFFENTLICHUNG  
DER BLÄTTER SOWIE EINZELVERKAUF DERSELBEN BEDARF  
DER ERLAUBNIS DES VERLAGS)

HEINZ BARGER VERLAG · BERLIN

(FRÜHER VERLAG NEUE JUGEND)

ERSTE  
 GEORGE GROSZ-MAPPE

NEUN ORIGINAL-LITHOGRAPHIEN  
 SONDERDRUCK AUF KAISERLICH JAPAN

INHALT:

- 1 Erinnerung an New York
- 2 Texasbild für meinen Freund
- 3 Ginzardcock
- 4 Straße in der Stadt
- 5 Menschen in der Straße
- 6 Versuch
- 7 Peripherie
- 8 Kaschemme
- 9 Mobrad

ES WURDEN HUNDERTUNDEZWANZIG NUMERIERT  
 EXEMPLARE HERGESTELLT, DAVON N. 1-2 AUF  
 KAISERLICH JAPAN VOM KUNSTLER SIGNIERT  
 1 FÜRZIG MARK BESÖGLICHEN N. 3-20  
 4 DREIßIG MARK N. 21-10 KOSTEN 10  
 ZWANZIG MARK

ALLE RECHTE VORBEHALTEN. WEITERVERKÖFFTLICHUNG  
 DER BLÄTTER SOWIE EINSERVENAHE DERSELBEN BEDARF  
 DES ERLAUBNIS DES VERLAGS

HEINZ BARGER VERLAG BERLIN

(FRÜHER VERLAG NEUE JUGEND)

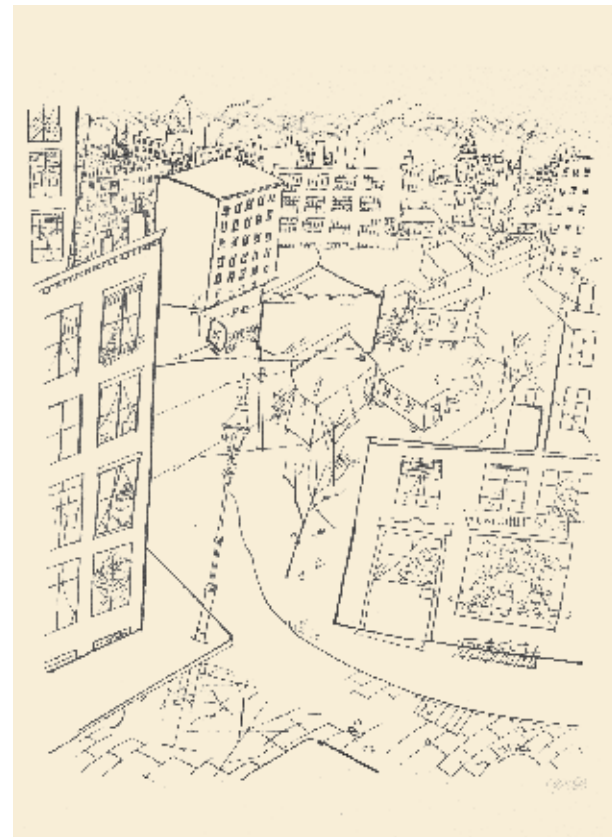




2



3



6



7



4



5



8



9

#### ALLEMANDS, 1917

Afin de lever tout doute quant à la signification de cette véritable collection de types et physionomies différents, Grosz l'a intitulée *Deutsche Männer* [Allemands]. Dans une lettre de cette même période, Grosz écrit à son ami américain Robert Bell à Berlin : « ... Jour après jour, la flamme de ma haine de l'Allemagne est entretenue par le caractère abominablement haineux, inesthétique (oui !), mal, absolument mal dissimulé des citoyens allemands. Que les choses soient claires pour toi : "Je ne ressens aucune parenté avec ce ramassis humain." La race est un concept qu'un observateur perspicace trouverait inopportun d'appliquer aux Allemands. Que vois-je depuis que plus aucun étranger ne vit en Allemagne : uniquement des hommes et (surtout) des femmes négligés, gros, difformes, hideux, dégénérés (bien que l'on assimile un homme gros, rouge et suintant de graisse à un "notable"), à la mauvaise haleine (de bière), aux hanches trop grosses et trop courtes bref, c'est éprouvant, en se souvenant de tant de choses, de cette abondance de choses hideuses, d'évoluer ici sur le papier dans les limites de la décence. »

#### DUITSE MANNEN, 1917

Opdat er bij het zien van de verschillende types en verschillende fysionomieën geen twijfel zou over bestaan wat hij met deze verzameling bedoelde, heeft Grosz deze tekening de niet verkeerd te verstane titel *Duitse mannen* gegeven. In een brief uit de tijd waarin deze tekening is ontstaan, schrijft Grosz aan zijn Amerikaanse vriend Robert Bell in Berlijn: '...Dag na dag krijgt mijn haat voor de Duitsers door het onmogelijk lelijke, onesthetische (jazeker!), slecht, uitermate slecht gekleed zijn van zijn oer-Duitse burgers, nieuw, erg onvlambaar voedsel. Hier staat het voor jou: "Ik voel geen verwantschap met dit mensen allegaartje." Ras is een begrip dat voor een scherpzinnig waarnemer niet geschikt is om aan de Duitsers te geven. Wat zie ik, sinds er geen buitenlanders meer in Duitsland wonen: alleen maar slonzige, dikke, misvormde, hatelijke mannen en vrouwen (vooral), gedegeneerde(n) (hoewel een dikke rode vette slappe man hier als een "imposant heerschap" geldt), stinkende adem (van het bier), met te dikke en te korte heupen (...) kortom, het valt uitermate zwaar om zich bij het herinneren van zoveel, ach al te veel hatelijkheid, hier op papier binnen de grenzen van de betamelijkheid te bewegen.'

#### DEUTSCHE MÄNNER, 1917

Damit beim Anblick der vielen unterschiedlichen Typen und zahlreichen verschiedenen Physiognomien erst gar keine Zweifel aufkommen, was mit dieser Ansammlung gemeint ist, hat Grosz unmissverständlich dieser Zeichnung seinen Titel gegeben: *Deutsche Männer*. In einem Brief aus derselben Zeit, in der diese Zeichnungen entstanden ist, schreibt Grosz an seinen amerikanischen Freund Robert Bell in Berlin: „... Tag für Tag erhält mein Deutschenhaß durch das unmöglich Hässliche, Unästhetische (jajawohl!), schlecht, überaus schlecht gekleidete seiner deutschesten Bürger, neue sehr lichterloh brennende Nahrung. Hier stehe es für Dich: 'Ich fühle keine Verwandtschaft mit diesem Menschenmischmasch.' Rasse ist ein Begriff, der einem scharfen Beobachter nicht geeignet erscheint, ihn den Deutschen zu geben. Was sehe ich, seitdem keine Ausländer mehr in Deutschland leben: nur ungepflegte, dicke, deformierte, häßlichste Männer und Frauen (vor allem), degeneriert (obwohl ein dicker roter fettig schlapper Herr hier als 'stattlicher Herr' gilt), mit schlechten Säften (vom Bier), mit zu dicken und zu kurzen Hüften, kurz, es hält überaus schwer beim Erinnern an so viel, ach allzuviel Häßlichem, sich hier auf dem Papier in den Grenzen der Schicklichkeit zu bewegen.“



**LUTTE SUR LA PLATEFORME DE LA CABANE DE HUTTER : LE TUEUR DE DAIMS, OU LE PREMIER SENTIER DE LA GUERRE DE JAMES FENIMORE COOPER, 1917**

L'enthousiasme de Grosz pour les États-Unis remonte à son enfance. À neuf ans, il engloutit la série des *Histoires de Bas-de-cuir* de James Fenimore Cooper, et il se rêve en trappeur vivant parmi les Indiens et ami de Chingachgook. L'histoire *The Deerslayer: or, The First Warpath* [*Le Tueur de daims ou le premier sentier de la guerre*] a paru à Philadelphie en 1841. Elle a pour personnages principaux le grossier Henry March (Hurry Harry) et son sombre acolyte Tom Hutter (Floating Tom). Ils exercent un commerce louche de scalps indiens, une activité répréhensible sanctionnée par l'État américain. Grosz conserve les éléments clés de l'histoire, lorsque six Indiens tentent de prendre d'assaut l'entrepôt afin d'arrêter Floating Tom et son comparse Hurry Harry. Le roman d'aventure de Cooper inspire à l'artiste une véritable scène dadaïste, dans laquelle les corps des combattants s'entremêlent de façon futuristo-cubiste. C'est une lutte à mort.

**HET GEVECHT OP HET TERRAS VAN HUTTERS BLOKHUT: DE WILDDODER OF HET EERSTE OORLOGSPAD VAN JAMES FENIMORE COOPER, 1917**

Het enthousiasme van Grosz voor Amerika, ging terug tot zijn jeugd. Als negenjarige verslond hij Coopers *Lederstrumpf* (*Leatherstocking Tales*) en in dagdromen verbeeldde hij zich een trapper onder indianen en vriend van Chingachgook te zijn. Het verhaal van *De wilddoder, of het eerste oorlogspad* (*The Deerslayer: or, The First Warpath*) verscheen in 1841 in Philadelphia. Hoofdpersonages in dit verhaal zijn de onbehouwen Henry March (Hurry Harry) en zijn sombere makker Tom Hutter (Floating Tom). Ze drijven een onfris en dubieus handelje met indianenscalpels, dat in elk geval volgens het Amerikaanse recht illegaal is. Grosz tekende hier het moment waarop zes indianen proberen de blokhut te overvallen om Floating Tom en zijn kompaan Hurry Harry gevangen te nemen. Het avonturenverhaal van Cooper heeft de kunstenaar tot een echt dadaïstisch tafereel geïnspireerd, waarin de lichamen van de vechters futuristisch-kubistisch in elkaar vervlochten zijn. Het is een gevecht op leven en dood.

**DER KAMPF AUF DER PLATTFORM VON HUTTER'S BLOCKHÜTTE ZU: DER WILDTÖTER, ODER DER ERSTE KRIEGSPFAD VON JAMES FENIMORE COOPER, 1917**

Die Amerikabegeisterung von Grosz geht bis in seine Kindheit zurück. Als Neunjähriger verschlingt er Coopers „Lederstrumpf“, und er wird in Tagesträumen zum unter Indianern weilenden Trapper und Freund Chingachgooks. Die Geschichte *Der Wildtöter, oder der erste Kriegspfad* (*The Deerslayer: or, The First Warpath*) erschien in Philadelphia im Jahr 1841. Hauptcharaktere in dieser Geschichte sind der plumpe Henry March (Hurry Harry) und sein finsterer Geselle Tom Hutter (Floating Tom). Sie betreiben einen üblen Handel mit Indianer Skalpen, ein fragwürdiges Geschäft, das allerdings vom amerikanischen Staat sanktioniert ist. Grosz hat die Begebenheit der Geschichte festgehalten, als sechs Indianer den Versuch unternehmen, das Blockhaus zu überfallen um Floating Tom und seinen Kumpanen Hurry Harry dingfest zu machen. Coopers Abenteuergeschichte hat den Künstler zu einer wahren DADA-Szene beflügelt, in der die Leiber der Kämpfenden futuristisch-kubistisch sich ineinander vermengen. Es ist ein Kampf auf Leben und Tod.



#### APACHES, 1917

Ce dessin, également intitulé *Als alles vorbei war, spielten sie Karten* [*Quand tout fut fini, ils jouèrent aux cartes*], montre une bicoque en désordre : à droite, le lit sous lequel est glissé le pot de chambre, à gauche, une cuvette posée sur un support en treillis, à côté une cuisinière et une commode sur laquelle sont posés divers ustensiles. Trois acolytes à la mine triste, assis à une table au milieu de la pièce, jouent aux cartes. En regardant plus précisément, on découvre une jambe de femme chaussée d'une bottine à lacets qui sort de la caisse sur laquelle est assis l'un des joueurs. Derrière cette caisse, on voit d'autres morceaux de cadavres ; du sang colle aux répugnants instruments criminels, une hache et un rasoir, qui traînent négligemment sur le sol. Le thème du crime sexuel est un motif fréquent à l'époque de la Première Guerre mondiale. Dans son autobiographie *Un petit oui et un grand non*, Grosz note : « La catastrophe était en marche. L'orage de la guerre dont, guère de temps auparavant, on avait tant vanté les vertus purificatrices, avait fini par éclater [...] Je dessinais des ivrognes, des gens qui vomissaient, des hommes qui, levant le poing au ciel, maudissaient la lune, des assassins de femmes qui faisaient tranquillement une partie de skat, assis sur une caisse dans laquelle on apercevait le cadavre de la victime. Je dessinais des buveurs de vin, des buveurs de bière, des buveurs d'eau de vie, un homme jetant autour de lui des regards inquiets tandis qu'il se lavait les mains avec frénésie, sans parvenir à faire disparaître le sang qui y restait collé. »

#### APACHEN, 1917

Elders heeft deze tekening de titel *Als alles vorbei war, spielten sie Karten* (*Toen alles voorbij was, speelden ze kaart*). Een wanordelijke kamer, rechts het bed met een nachtspiegel eronder, links de waskom op een ijzeren gestel, daarnaast de kachel en kast met gerei daarop. Drie sombere kerels zitten in het midden van de kamer aan een tafel en spelen kaart. Pas bij nader toezien, merken we dat uit de kist waarop een van de spelers zit, een vrouwenbeen met rijglaars steekt. Achter de kist liggen nog lichaamsdelen. Aan de muur hangen wapens, een bijl en een scheermes, die achteloos op de grond liggen, kleef bloed. Het thema van de lustmoord is in de periode van de Eerste Wereldoorlog een vaak weerkerend motief. In zijn autobiografie *Een klein ja, een groot nee* schrijft Grosz: 'De catastrofe was begonnen. Het tot voor kort nog als zo zuiverend aangeprezen oorlogsonweer had zich ontladen. Ik tekende dronken en kotsende mannen, mannen die met gebalde vuist de maan vervloekten, vrouwenmoordenaars die skaatspelend op een kist zitten waarin je de vermoorde vrouw ziet liggen. Ik tekende wijndrinkers, bierdrinkers, jeneverdrinkers en een angstig om zich heen loerende man die zijn handen wast, waaraan bloed kleef.'

#### APACHEN, 1917

*Als alles vorbei war, spielten sie Karten*, ist diese Zeichnung an anderer Stelle betitelt. Eine unaufgeräumte Bude, rechts das Bett mit dem Nachttopf darunter, links die Waschschüssel auf einem Drahtgestell, daneben Herd und Kommode mit Utensilien darauf. Drei finstere Gesellen sitzen in der Mitte des Raums an einem Tisch und spielen Karten. Erst bei näherem Hinsehen entdeckt man, dass aus der Kiste, auf der der eine Spieler sitzt, ein Frauenbein mit Schnürstiefel ragt. Hinter der Kiste liegen weitere Leichenteile; an dem fiesen Mordwerkzeug, einer Axt und einem Rasiermesser, das achtlos auf dem Boden liegengelassen wurde, klebt Blut. Das Thema des Lustmords ist in der Zeit des I. Weltkriegs ein häufiges Motiv. In seiner Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* merkt Grosz an: „Die Katastrophe hatte begonnen. Das noch vor kurzem als so reinigend gepriesene Kriegsgewitter hatte sich entladen. (...) Ich zeichnete Betrunkene, Kotzende, Männer, die mit geballter Faust den Mond verfluchten, die skatspielend auf einer Kiste sitzen, in der man die Ermordete sieht. Ich zeichnete Weintrinker, Biertrinker, Schnapstrinker und einen angstvoll guckenden Mann, der sich die Hände wäscht, an denen Blut klebt.“



### PETIT PORTFOLIO GROSZ, 1917

À peine six mois après le premier, un deuxième portfolio paraît à l'automne 1917. L'adjectif petit renvoie au format des feuilles éditées, et non à la faiblesse du discours artistique. D'un point de vue thématique, les feuilles sont caractérisées par de tumultueuses scènes de la grande ville, des plongées dans le milieu des criminels, des types louches, des proxénètes accompagnés de leurs prostituées qui parquent dans la rue et traînent dans d'affreux tripots. Ici, pas de paix sociale ! L'ensemble de cette série est indéniablement imprégné de la haine de Grosz pour la guerre. Les vers dramatiques *Aus den Gesängen* joints au portfolio scandent de façon fascinante son inventaire cynique.

### KLEINE GROSZ MAP, 1917

Amper een half jaar na het verschijnen van de eerste map, verscheen in de herfst van 1917 de tweede. De toevoeging 'kleine' verwijst naar het formaat van de prenten, niet naar de dwingendheid van de artistieke expressie. Ze bestaat uit tumultueuze scènes van de grootstad, inkijken in het misdadigersmilieu, ongere types, een pooier met zijn prostituees, die op de straat en in gure spelonken rondhangen. Hier heerst geen sociale vrede! De hele reeks is ongetwijfeld doordrongen van Grosz' haat voor de oorlog. De dramatische verzen uit zijn *Gesängen* (*Gezangen*) die bij de prenten zijn afgedrukt, sluiten op een fascinerende wijze aan bij zijn cynische inventarisatie.

### KLEINE GROSZ MAPPE, 1917

Kaum ein halbes Jahr nach Erscheinen des ersten Mappenwerkes erscheint im Herbst 1917 das zweite. Der Zusatz „Kleine“ bezieht sich auf das Format der edierten Blätter, nicht aber auf die Stringenz der künstlerischen Aussage. Thematisch geprägt sind die Blätter von tumultartigen Großstadtszenen, von Einblicken ins Milieu der Verbrecher, der finsternen Typen, der Zuhälter mit ihren Prostituierten, die sich auf der Straße herumtreiben und in üblen Spelunken herumlungern. Hier herrscht kein sozialer Friede! Die ganze Bilderfolge ist ohne Zweifel geprägt von Grosz' Hass auf den Krieg. Die der Mappe beigegebenen dramatischen Verse *Aus den Gesängen* skandieren seine zynische Bestandsaufnahme auf faszinierende Weise.



George Grosz  
*Kleine Grosz Mappe*, 1917

# + KLEINE + GROSZ MAPPE Nr. 20 20 Originallithographien



## INHALT:

- |                           |                          |                     |                         |
|---------------------------|--------------------------|---------------------|-------------------------|
| 1. Fräulein und Liebhaber | 6. Krawall der Irren     | 11. Spaziergang     | 16. Das einzelne Haus   |
| 2. Straße                 | 7. Straße des Vergnügens | 12. Häuser am Kanal | 17. Der Dorfschullehrer |
| 3. Straßenschild          | 8. Werbung               | 13. Vorstadthäuser  | 18. Jägerlatein         |
| 4. Kaffeehaus             | 9. Gesellschaft          | 14. Die Fabriken    | 19. Mord                |
| 5. Goldgräberbar          | 10. Café                 | 15. Die Kirche      | 20. Hinrichtung         |

HUNDERT EXEMPLARE, NUMERIERT NR. 21—120, PREIS à FÜNFUNDREISSIG MARK  
FÜNFZEHN SONDER-EXEMPLARE, VOM KÜNSTLER SIGNIERT,  
AUF KAISERLICH JAPAN, NUMERIERT NR. 6—20,  
PREIS à FÜNFZIG MARK · DES-  
GLEICHEN NR. 1—5, à  
SECHZIG MARK

☆  
(ALLE RECHTE VORBEHALTEN.  
WEITERVERÖFFENTLICHUNG DER BLÄTTER,  
SOWIE EINZELVERKAUF DERSELBEN BEDARF DER ERLAUBNIS DES VERLAGS)

DER MALIK-VERLAG / BERLIN-HALENSEE / 1917



++ ++ ++ ++ ++  
 AUS DEN GESÄNGEN  
 ++ ++ ++ ++ ++



Ha! in Kopenhagen fallen die Börsen!!  
 Ha! in New York fallen die Börsen!!  
 Betlehems Steel Aktien — wer kanns wissen?!  
 Die Menschen drängen, krank,  
 verlogten brüllt alter Faulgreis Friedensgerücht,  
 Druckerschwärze, noch frisch geleitartikelt — —  
 weiter: Die Straßen klitschig,  
 Der Regen strähnt,  
 die Omnibusse torkeln,  
 beinschwarz stoßen Regenschirme ineinander,  
 nur die Lichtreklamen blühen:  
 Rheingold, Manoli, Steiners Paradiesbett.  
 Der Antidrist kam wieder, er trägt Konfektion.

Krahne und Lohrenbahn,  
 unterfressener Asphalt — wie seltsam!!  
 Abenteurer ziehn vorüber, steifen Hut,  
 schwarz auf Glatthaar, nach hinten.  
 Des Syphilitikers buntes Profil schimmert  
 durchs Dunkel — auch ohne Nase läßt sich leben —!!!



Die Schnapskneipe wartet schon — die Feengrotte,  
 schon der Coctail, der Gin, der Grog, der steife.  
 Heidi, Musik — eine richtige Negermusik!  
 Kann jemand Ragtimes?!!  
 Tanz — bitte!  
 : Rio taucht auf — Hafengassen  
 und Matchiche, hallo! nackt, geil — — —  
 Oh, Südamerika!! Deine warmen Küstenbuchten!  
 Oh, Argentinien, Sehnsuchtland!  
 Schokolade trink ich,  
 früh auf Veranda aus Bambus,  
 und schwarze Zigarre,  
 großer Baststrohhut übern Kopf —  
 und Nilpferdpeitsche —  
 Mestizen stolz und Rinderheerden in Fray-Bentos —  
 Den Revolver knall ich ab  
 früh, wenn ich aus dem Blockhaus trete  
 breit, mit roter Bluse und braun —  
 wild bellt der Hund —  
 und der Papagei singt englisch.  
 Ha!! ich lebe auf! Früh! Tau auf allem Gras,  
 meine beiden Revolver, das große Schottenmesser,  
 mein schwarzer Zottelhund — — oh!! Colorado!  
 Freiheit!!!

Kobaltenblau singt der große Fluß  
 um uralte Bäume,  
 unberührt von Kreiselsäge und Aktienunternehmer.  
 Das Canoe liegt bereit,  
 bemalt mit Rot — —  
 Bisamburgen treiben vorbei,  
 Pisang und Banane und bunte Vögel —  
 Der Himmel cölinblau,  
 weiß segelt eine Wolke nach Europa.  
 Wir fahren an Stromschnellen vorbei,  
 wirbelnd zu den tausend Inseln —

Perlbesäter Sammetmantel — Du, oh Rio!!  
 — Cuba hör ich, seh grün und roten Schwanzaffen  
 oben am Brotfruchtbaum —  
 und die tausend Masten und den  
 gemütlichdummen wollbraunen Neger  
 und amerikanischen Matrosen mit der Shagpfeife,  
 bogenspuckend — an blauer Küste.



Immer noch die tolle Sehnsucht nach Hitze —  
 ih, — im Coctail ist Leben!  
 im Coctail so farbig  
 fließt der Rio grande del Norte,  
 mit tausend kleinen Booten,  
 und der großen Korvette,  
 und dem blauen Kapitain,  
 unbeugsam am Steuerruder und gelber Messingstange,  
 ih — im Coctail ist Leben —  
 die Hafengassen sind belebt —  
 es gibt schon Tote,  
 zwei Matrosen — — — — —  
 im Bordell von rosa Licht schwül umhaucht —  
 und wankende Schenkel, riesig und wüst —  
 Der Schnaps fließt die Bordellgassen entlang —  
 ist das ein Leben!!!!  
 Die Speicher mit Tabak und Baumwolle — —  
 und alte Dame, würdig,  
 mit Gouvernanten aus Osteuropa —  
 im Coctail ist Leben — — —  
 Auch Porter ist da,  
 alter noch, von  
 Perkins & Co., London. — —

— London — —  
 Dumpf drollten Häuser gehodt.  
 und Trockendocks — — —



Am Sanct Pancras vorbei  
 fährt der Kohlendampfer in die Themsemündung.  
 Ketten klirren tief und hoch,  
 immer wieder hernieder,  
 klirren, rasen, zischend.  
 Dampf entquirlt,  
 die Wand speit Wasser — —  
 Neger, Chinesen,  
 Indier — alle laden Kohlen — —  
 da ist Jack the Ripper,  
 Burke und Hare —  
 es stinkt aus Withechapel nach abgestochenem Schwein.



Come on and hear — — — — —  
 Ja! wenn der Mann  
 in dem Mond  
 wäre ein Nigger,  
 was würde es sein — — ????

Der Himmel hängt beblutet und tief —  
 Fladen von Blut treiben den Hafen herab,  
 ausgemergelte Leichen türmen haufenhoch —  
 — Die Spitale qualmen —  
 — Vom Schreien erblindete Fenster der Sanatorien  
 und dazwischen der grüne geplünderte Baum.  
 Straßen, Straßen, Straßen — ein gelber Himmel.  
 Gastanks, und die Fabriken,  
 und ausgestorbene Schulen — — —  
 Pferde stehen in Ställen, harmlos  
 und immer böse Menschen, entartete,  
 großhändig, mit Ballenfüßen.

Ein graues Wrack treibt am Straßenbord  
 hart, klobig gegen entzündete Wolkenbäuche,  
 gittrig vergränte Fenster — ein Gesicht —  
 Klammerhände —  
 Totenschiff —  
 Heimlich reist der Scharfrichter,  
 pickfein im Besuchsanzug,  
 mit verwaschenen Blutspritzen auf dem Faltenhemd  
 im Abteil zweiter aus Magdeburg — —  
 oben zynischblank,  
 oh unschuldsblank  
 das Hackbeil.  
 Indessen: trinkt noch einmal er,  
 sein Patzenhofer Versand,  
 noch gefaßt,  
 vielleicht hoffend noch —

es sind noch acht Stunden —  
 »Bis früh um fünf süße Maus«  
 — immerhin: Jesus der die Sünde auf sich nahm.



Die Elektrischen ersterben knarrend  
 hinten über den Villentürmchen,  
 hinter der Gründerzeit und dem Burgenstil.  
 Laternen,  
 immer in die Ferne führend.  
 Neubauten,  
 Fabriken,  
 Brauereien  
 und oh Schweinerei:  
 die rote Protestantenkirche.

Denkmale,  
 Straßenzeilen barock gebaut  
 mit Erker und Rouleau  
 und kleinen Ziergärten — —  
 Fern jodelt eine Porzellanfuhre.

Der Vorort schwillt schwarzblau wie eine Beule,  
 ein Knurrhund fliegt im Nachthimmel herum,  
 Dort wo die Gasometer stehn.  
 D-Züge toll  
 klirren vorüber —  
 Pessimistische Totenhalle  
 liegt tief der Bahnhof — — —  
 Es gibt so leicht hier keinen Gott!!!  
 Die Erde stinkt nach Natur!  
 Schwach versucht der Mond  
 Dem Dichter zu erscheinen — —



Es kommt ein rosenrotes Haus,  
 daran das Stelzbein lehnt —  
 wo Billardbälle klirren —  
 Das Gaslicht schminkt  
 die Straßenplatte gelb . . . . .  
 Emma!! Aas, mein kleines Schwein, Prost!!!!!!  
 Ich gieße  
 Rosenlikör auf meine Lebenslampe!!

Es duftet nach Chlorblumen  
 und seltsamsten Vögeln — —  
 Der Regulator sanft  
 schlägt 11 1/2  
 —Trompeter Du, von Säckingen (noch einmal bläst er!)  
 oh trauer Abschied  
 aus der Rosenlaube!!





Es sind noch viele Leute wachend:  
 Der Maler, im einsamen Atelier,  
 mit Artistenphotos an den Wänden,  
 vor Leinwänden,  
 vertieft in Strickgewirre,  
 und taucht  
 schwarzmagisch  
 Teufelsfeder in Tinte,  
 umgeistert von summender Gaslichtbiene.  
 Auf dem Atelierfenster  
 menetekeln Schlagschatten wüste Galgentänze,  
 harlekinaden unter rotem Galgen — — —  
 Taumelig, aus dem Kitschkaffee,  
 besoffenstes Schwein  
 speit halbverdautes Abendmahl — — —  
 Gebete lispelnder Mordgeselle  
 übergossen mit Vitriol, blaurot zerfressen — — —  
 Der Schlossergeselle Don Juan —  
 Unbekannter mit Sammethose im Möbelwagen —  
 Fern schreit ein Mann um Hilfe —  
 Ha! Die Tätowierten ziehen die Villenstraße entlang,  
 mit Schlagring und Revolver,  
 zum Geldschrank.  
 Früh noch brennt die Glühbirne  
 im Zimmer des Selbstmörders —  
 und der Arzt stolpert schlaftrunken zur Entbindung —  
 Der D-Zug fährt kühl vorbei — —  
 Kommissare heben den Spielklub aus —  
 Schrill um die Ecke  
 zischt der Browning — —  
 und die Nähmaschine  
 näht meterlange Trauerflore — — —

† † † † † † † † † † † † † † †

Die Nacht ist kobaltviolett.  
 Der Maler trinkt Tarragona,  
 rülps und stopft sich seine Bulldoggpfeife.



Oh!! Erinnern: an Laubenfeste spät am Abend —  
 Die Lampionpapageien kreischten Grammophonlieder.  
 Der alte Leierkasteninvalid sang,  
 damals, zwischen Stangen und Karussells  
 und Wahrsage-Zigeunerin:  
 Meier was haste für ne Badehose an  
 Badehose an — — —  
 Indes die Julinacht ganz warm  
 wie eine Wolldecke über uns lag.

100

Der krumme Mond hing oben balanzierend,  
 nachtwandelnd am Gasometer neben  
 Siemens & Halske  
 und abertausend Sterne, funkelnd,  
 und Kometen fielen.  
 — — — — —  
 Oder: Die Nächte an der See.  
 Wir zündeten Indianerfeuer an  
 und rotbebluster Trapper mit Pfeife trat aus den Tannen,  
 wo sich der Hase scheuduckend verbarg —  
 Dann stiegen Raketen hoch  
 und der Lotse fuhr aus,  
 wo der Neptundampfer schwarz schwankte  
 und die Sirene brüllte — —  
 Ahoi — i — — Ahoiii — i — — —  
 Hol up de Fock, leg an de  
 Achterlin', an de Backbordsid'.

Die schwedische Flagge  
 streifte sich querrechts,  
 und das Meer sang,  
 Fässer trudelten an,  
 und abgebrochener Mast  
 und kleine Korke — —  
 Der Himmel aber war violett und grün —  
 und gelb leuchteten die Blinkfeuer von Jeseritz — —  
 Ein Zickzackblitz!  
 Fern aber fuhr das Klabauterschiff  
 und hoch stand der weiße Gast  
 auf dem Totenwrack — —

George Grosz.



Fahr mit der Bimmelbahn nach Rügenwalde,  
 und wie im Himmel dann fühlst Du Dich balde.  
 Beißt Du dann voll Lust, in die Gänsebrust.  
 Gänsebru — u — u — s s s t t



1



2



3



4



5



6



9



10



7



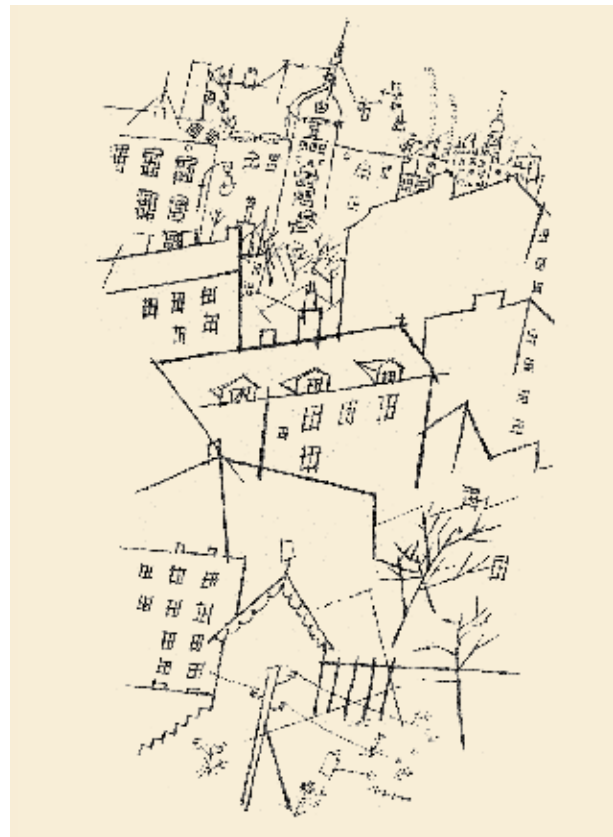
8



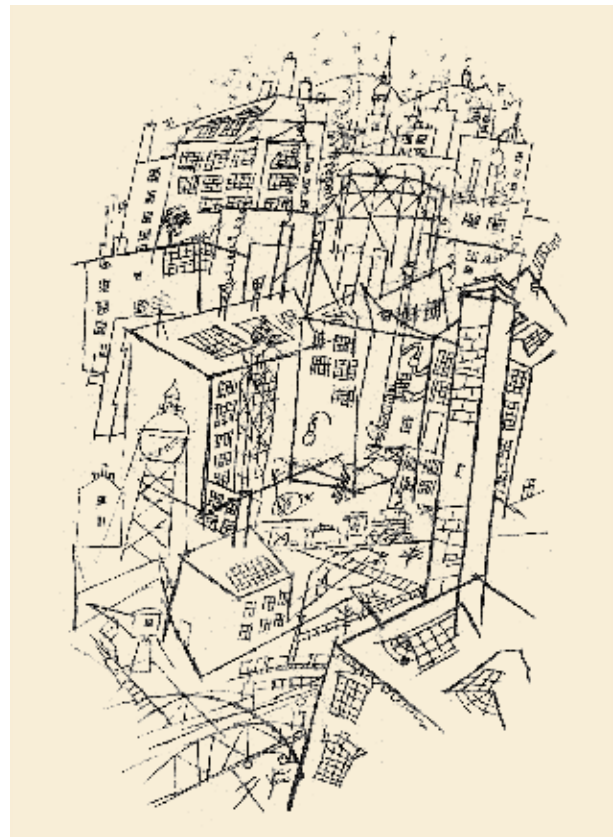
11



12



13



14



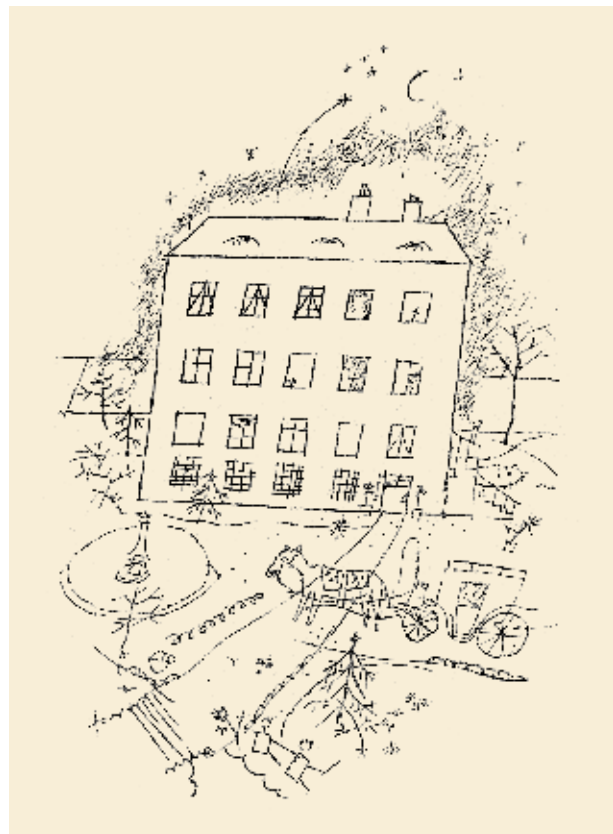
17



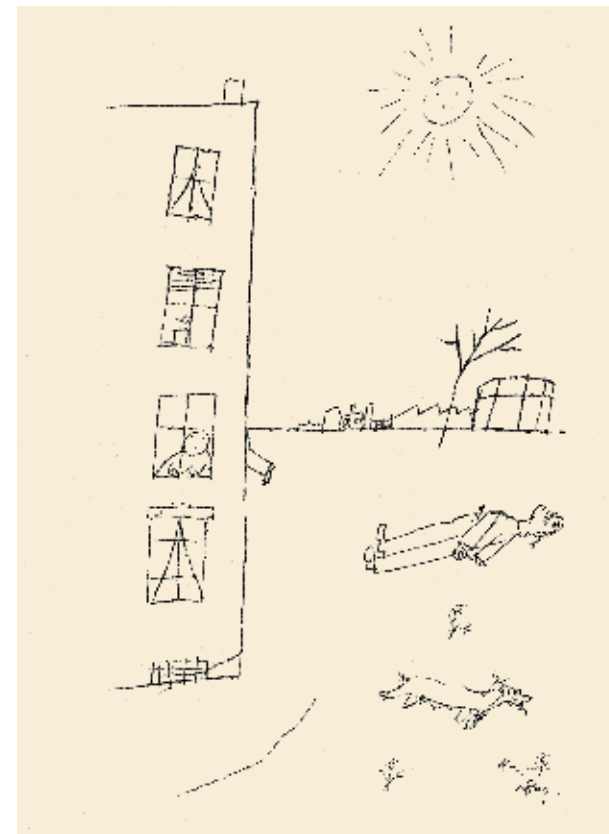
18



15



16



19



20

#### SPARTACUS DEVANT LE TRIBUNAL, 1918

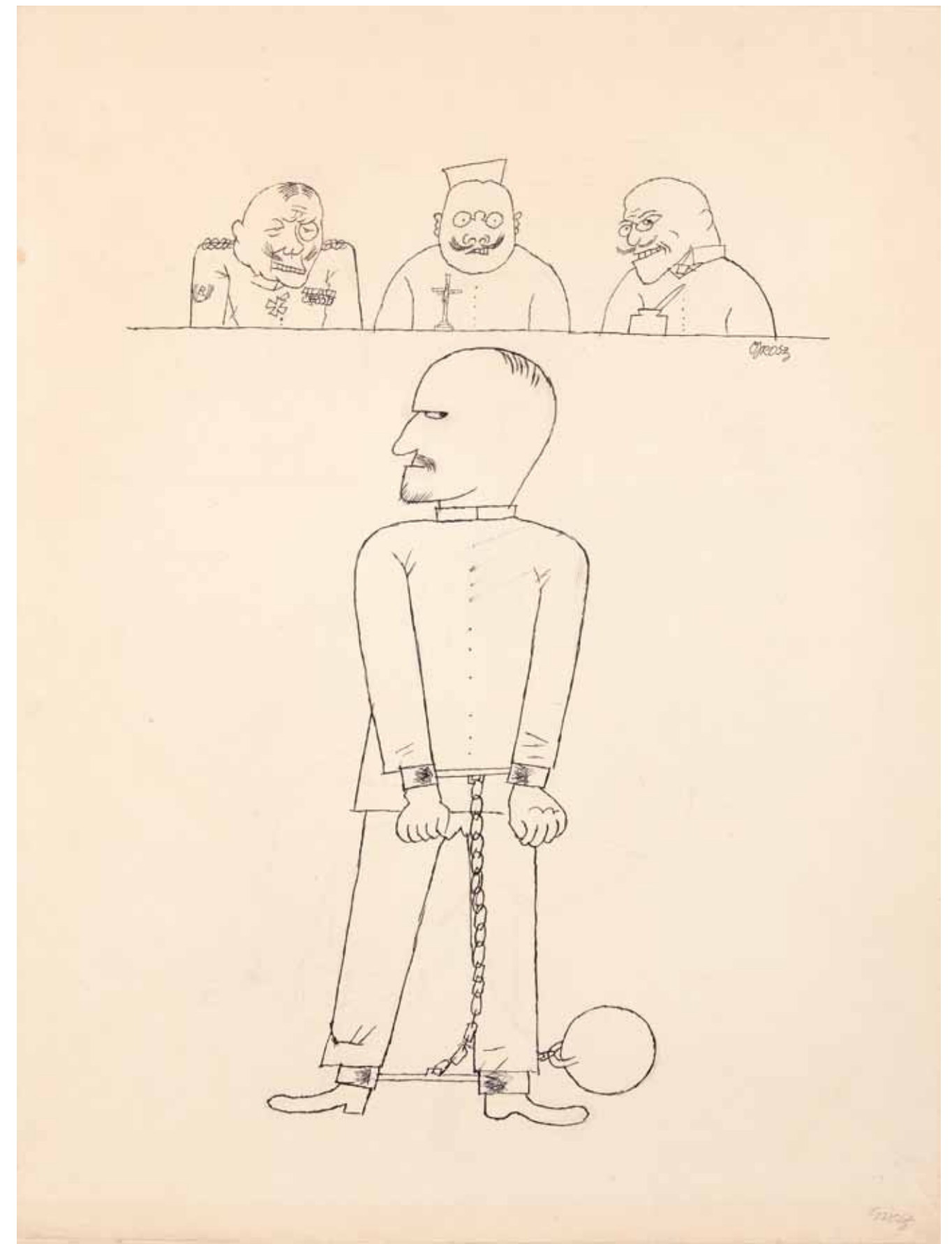
Ce dessin figure en page 36 du livre *Das Gesicht der herrschenden Klasse* [*Le Visage de la classe dominante*], paru en 1921 aux éditions Malik à Berlin. Il avait précédemment été publié début 1919 dans le premier numéro de la revue d'extrême gauche *Die Pleite* [*La Faillite*]. L'Alliance spartakiste était une fédération de socialistes marxistes radicaux, qui pendant la Première Guerre mondiale étaient restés fidèles à l'objectif d'une révolution internationale du prolétariat. Le 11 novembre 1918, la Ligue spartakiste est créée à l'initiative de Karl Liebknecht. Son nom fait allusion à Spartacus, chef de file d'une révolte d'esclaves dans l'Empire romain (73-71 av. J.-C.). Le 1<sup>er</sup> janvier 1919, Grosz entre au parti communiste allemand (KPD) nouvellement créé, en même temps que Wieland Herzfelde, l'éditeur des éditions Malik, et son frère John Heartfield. L'artiste se présente devant le tribunal à la place de ses amis. Sur l'estrade, les juges, parmi lesquels un militaire haut gradé, ricanent. En réalité, Grosz, loin d'être l'accusé, accuse la Justice. Les menaces incessantes et les poursuites engagées contre les revues des éditions Malik, loin de le démoraliser, stimulent en lui des forces qui intensifient encore la confrontation avec les autorités.

#### SPARTAKUS VOOR HET GERECHT, 1918

In zijn in 1921 bij het Malik Verlag Berlijn verschenen boek *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (*Het gezicht van de heersende klasse*) is deze tekening op p. 36 afgebeeld. Begin 1919 was ze al in het eerste nummer van het linkse radicale tijdschrift *Die Pleite* verschenen. De Spartakusbund was een vereniging van radicale marxistische socialisten, die tijdens de Eerste Wereldoorlog vasthielden aan het doel van een internationale revolutie van het proletariaat. Op 11 november 1918 werd de Spartakusbund op initiatief van Karl Liebknecht opnieuw opgericht. De naam verwijst naar Spartacus, de leider van een slavenopstand (73-71 v. Chr.) in het Romeinse rijk. Grosz werd samen met Wieland Herzfelde, de uitgever van het Malik-Verlag en zijn broer John Heartfield, lid van de op 1 januari opnieuw opgerichte Kommunistische Partei Deutschlands (KPD). Grosz heeft zich plaatsvervangend voor zijn vrienden voorgesteld als aangeklaagde. Grijnzend zitten de rechters, onder wie ook een hoge militair, op het podium. Eigenlijk wordt hier echter niet Grosz aangeklaagd, maar het gerecht zelf. De voortdurende dreiging en vervolging van de tijdschriften van het Malik-Verlag ontmoedigden Grosz niet, maar wekten in hem krachten die de confrontatie tussen hem en de overheid alleen nog maar versterkten.

#### SPARTAKUS VOR GERICHT, 1918

In seinem Buch *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, erschienen 1921 im Malik-Verlag Berlin, ist diese Zeichnung auf Seite 36 abgebildet. Zuvor war sie schon Anfang 1919 in der ersten Nummer der linksradikalen Zeitschrift *Die Pleite* veröffentlicht worden. Der Spartakusbund war eine Vereinigung radikaler marxistischer Sozialisten, die während des Ersten Weltkriegs am Ziel einer internationalen Revolution des Proletariats festhielten. Am 11. November 1918 wurde der Spartakusbund auf Initiative Karl Liebknechts neu gegründet. Der Name bezieht sich auf Spartacus, den Anführer eines Sklavenaufstandes (73-71 v. Chr.) im römischen Reich. Grosz trat mit Wieland Herzfelde, dem Verleger des Malik-Verlages und seinem Bruder John Heartfield der am 1. Januar 1919 neu gegründeten Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) bei. Stellvertretend für seine Freunde hat der Künstler sich als Angeklagten vor Gericht begeben. Feixend sitzen die Richter, unter ihnen auch ein hohes Militär, auf dem Podium. Doch in Wahrheit wird hier nicht Grosz vorgeführt, sondern das Gericht. Die ständige Bedrohung und Verfolgung der Zeitschriften aus dem Malik-Verlag demoralisieren Grosz nicht, sondern aktivieren in ihm Kräfte, die die Konfrontation zwischen ihm und der Obrigkeit nur noch verstärken.



### HOMME FURIEUX, 1918

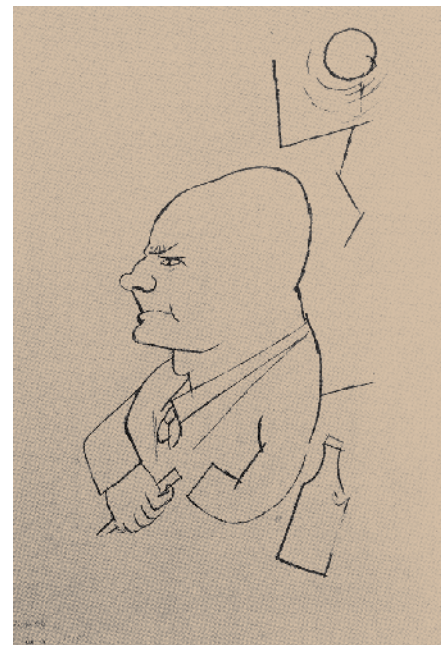
Il tient un couteau dans la main droite et serre le poing gauche. Les veines de son front sont gonflées par la colère. Les lèvres serrées, cet homme semble fixer un adversaire imaginaire. Son attitude exprime autant l'attaque que la défense. Il n'est cependant pas le célèbre assassin de femmes qui se jette sur ses victimes avec une arme meurtrière, ni non plus le tueur en série qui massacre les femmes par pur plaisir. Bien que sa physionomie ne dégage rien de propice à éveiller la confiance, il n'est pas le boucher brutal qui revient systématiquement dans les tableaux de Grosz. Il n'est pas du genre agressif ; il semble seulement décidé à se défendre. Le soleil en surplomb répand aussi une force contenue, comme s'il allait exploser d'un instant à l'autre.

### GRIMMIGE MAN, 1918

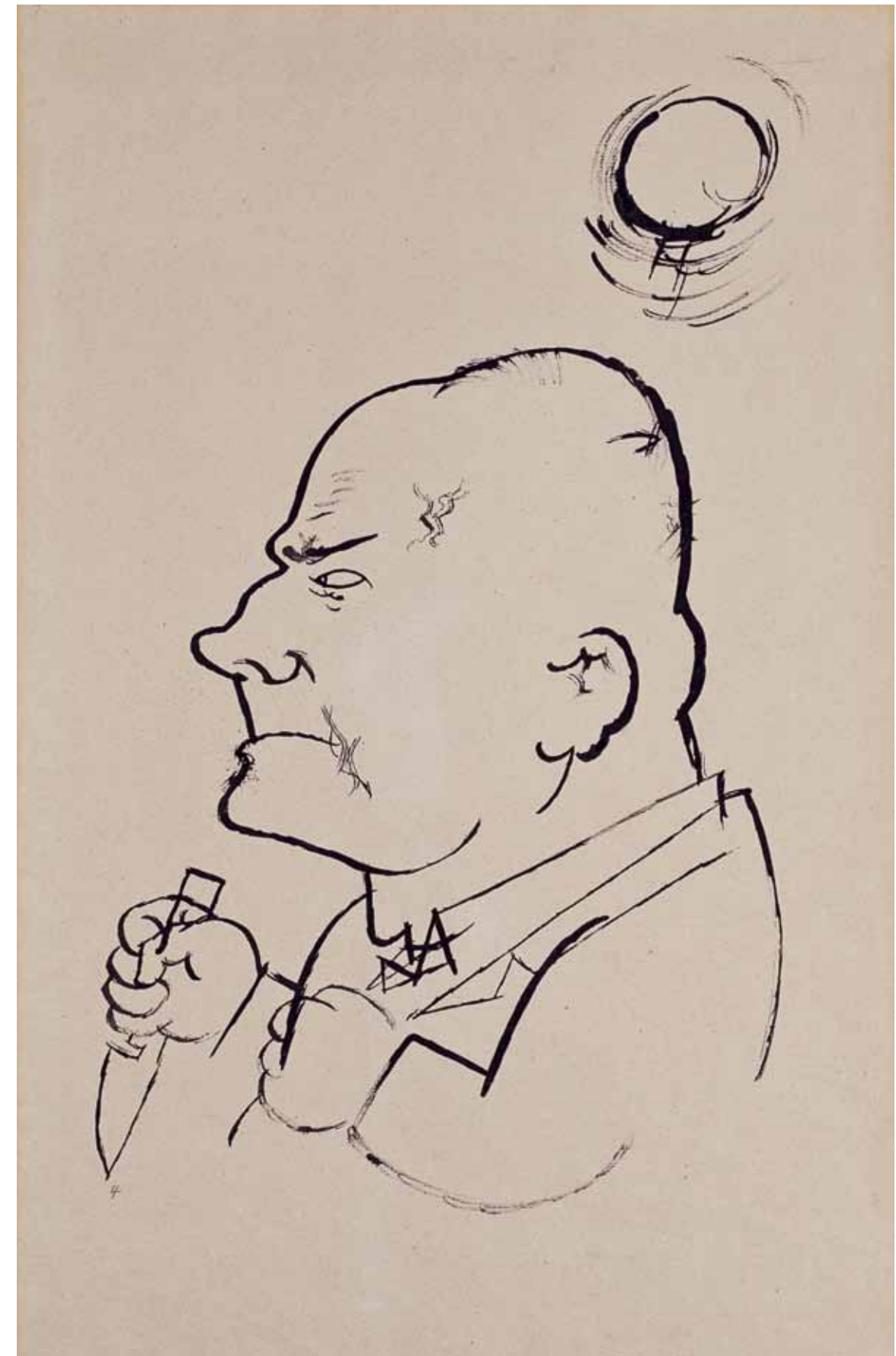
Hij houdt een mes in de rechterhand, de linkse is tot een vuist gebald. Zijn voorhoofdsaders zijn gezwollen. De man lijkt met samengeperste lippen een imaginaire tegenstander te fixeren. Zijn houding drukt aanval en afweer uit. Het is echter niet de bekende vrouwenmoordenaar die met getrokken moordwapen op zijn slachtoffer toestormt, niet de seriemoordenaar die uit louter lust vrouwen ombrengt. Hoewel zijn fysionomie niets vertrouwenwekkends uitstraalt, is hij niet de brutale vechtersbaas die in werken van Grosz altijd terugkeert. Hij is niet het type van de agressieveling. Hij lijkt alleen maar vastberaden klaar te staan om zich te verdedigen. Ook de zon boven hem straalt met gebalde kracht, alsof ze elk moment kan exploderen.

### GRIMMIGER MANN, 1918

In der rechten Hand halt er ein Messer, die linke ist zur Faust geballt. Seine Stirnadern sind vor Zorn geschwollen. Mit zusammengepressten Lippen scheint dieser Mann einen imaginären Gegner zu fixieren. Seine Haltung drückt Angriff und Abwehr aus. Es ist aber nicht der bekannte Frauenmörder, der mit gezückter Mordwaffe auf sein Opfer losgeht, nicht der Serientäter, der aus reiner Lust Frauen massakriert. Obwohl seine Physiognomie nichts Vertrauen Erweckendes ausstrahlt, ist er nicht der Typ des Angriffslustigen, er scheint lediglich entschlossen bereit, sich zu verteidigen. Auch die Sonne über ihm strahlt geballte Kraft aus, als würde sie im nächsten Augenblick explodieren.



George Grosz  
*Mann mit Messer*, 1918



#### COUPLE, 1920

On ignore de quelle sorte de couple il s'agit ici. L'artiste ne fournit aucune indication. Le mot « couple » prête d'ailleurs aussi à confusion : il peut désigner un couple marié, ce dont il ne semble pas être question ici, ou tout simplement le portrait de deux personnes, comme celles représentées par l'artiste sur cette feuille, par exemple un père et sa fille. Ils ne semblent pas avoir beaucoup à se dire. En dépit du nombre restreint de traits de plume fine avec lesquels l'artiste a réalisé ces portraits, on lit sur les visages les traits de caractère des deux personnages représentés : la jeune fille, coquettement vêtue d'un chemisier à volants, les cheveux noués et portant autour du cou une fine chaînette avec une croix pour pendentif, a un air à la fois sceptique, intelligent et sûr d'elle. Le vieux est un bougon qui semble souffrir de lui-même et de son environnement. Douleur et plainte sont inscrites sur son visage. Peut-être s'agit-il vraiment d'un père et de sa fille. Ce dessin réunit en tout cas deux personnes de générations différentes, davantage séparées qu'unies.

#### PAAR, 1920

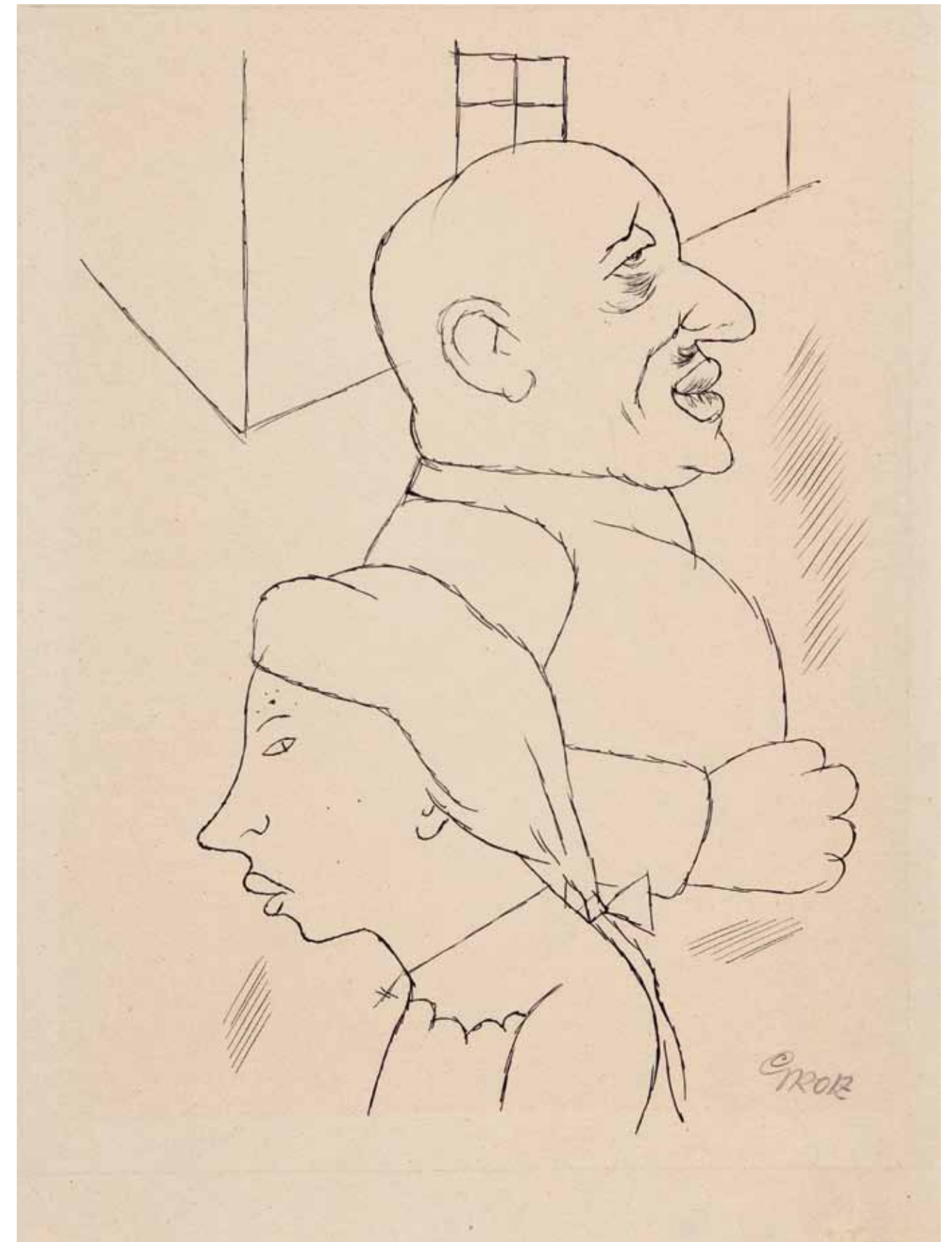
Het is niet bekend om welk paar het hier gaat. De kunstenaar heeft de toeschouwer geen aanwijzing gegeven. De titel *Paar* is ook dubbelzinnig. Het gaat zeker niet om een echtpaar. Hij kan ook gewoonweg verwijzen naar het portret van twee mensen, die de kunstenaar samen op dit blad heeft afgebeeld. Het zouden een vader en dochter kunnen zijn. Veel hebben ze elkaar in elk geval niet te vertellen. Hoewel de kunstenaar weinig lijnen gebruikte, zijn de kenmerken van beide figuren duidelijk af te lezen. Het jonge meisje netjes met een blouse met ruches gekleed, het haar in een staart gebonden en met een dunne ketting met kruisje om de hals, kijkt sceptisch, schrander en zelfbewust tegelijk. De oude man is een schreeuwer die lijkt te lijden onder zijn omgeving. Kleinzerigheid en geklaag staan op zijn gezicht te lezen. Misschien gaat het hier toch om vader en dochter. In elk geval zien we hier mensen van twee generaties die meer scheidt dan verbindt.

#### PAAR, 1920

Man weiß nicht, um was für ein Paar es sich hier handelt. Der Künstler hat dem Betrachter keinen Hinweis gegeben. Paar ist in seiner Bedeutung auch missverständlich. Um ein Ehepaar dürfte es sich hier kaum handeln. Paar kann aber auch einfach Portraits zweier Menschen bezeichnen, die der Künstler zusammen auf diesem Blatt abgebildet hat. Es kann sich auch um Vater und Tochter handeln. Viel zu sagen, haben sie sich jedenfalls nicht. Trotz der wenigen Striche der feinen Feder, mit denen der Künstler diese Portraits fertigte, lassen sich aus den Gesichtern Eigenschaften der beiden Dargestellten erkennen: Das junge Mädchen, adrett mit Rüschenbluse gekleidet, die Haare zum Zopf gebunden und mit einem dünnen Kettchen mit Kreuz am Hals, schaut skeptisch, klug und selbstbewusst zugleich. Der Alte ist ein Polterer, der unter sich und seiner Umgebung zu leiden scheint. Wehleid und Klage stehen ihm ins Gesicht geschrieben. Vielleicht handelt es sich bei diesem Paar doch um Vater und Tochter. Auf jeden Fall sind hier zwei Menschen unterschiedlicher Generationen versammelt, die mehr trennt als verbindet.



George Grosz  
Frühlingserwachen, n° 26 in *Ecce Homo*



### LES GENTS PARFAITS, 1920

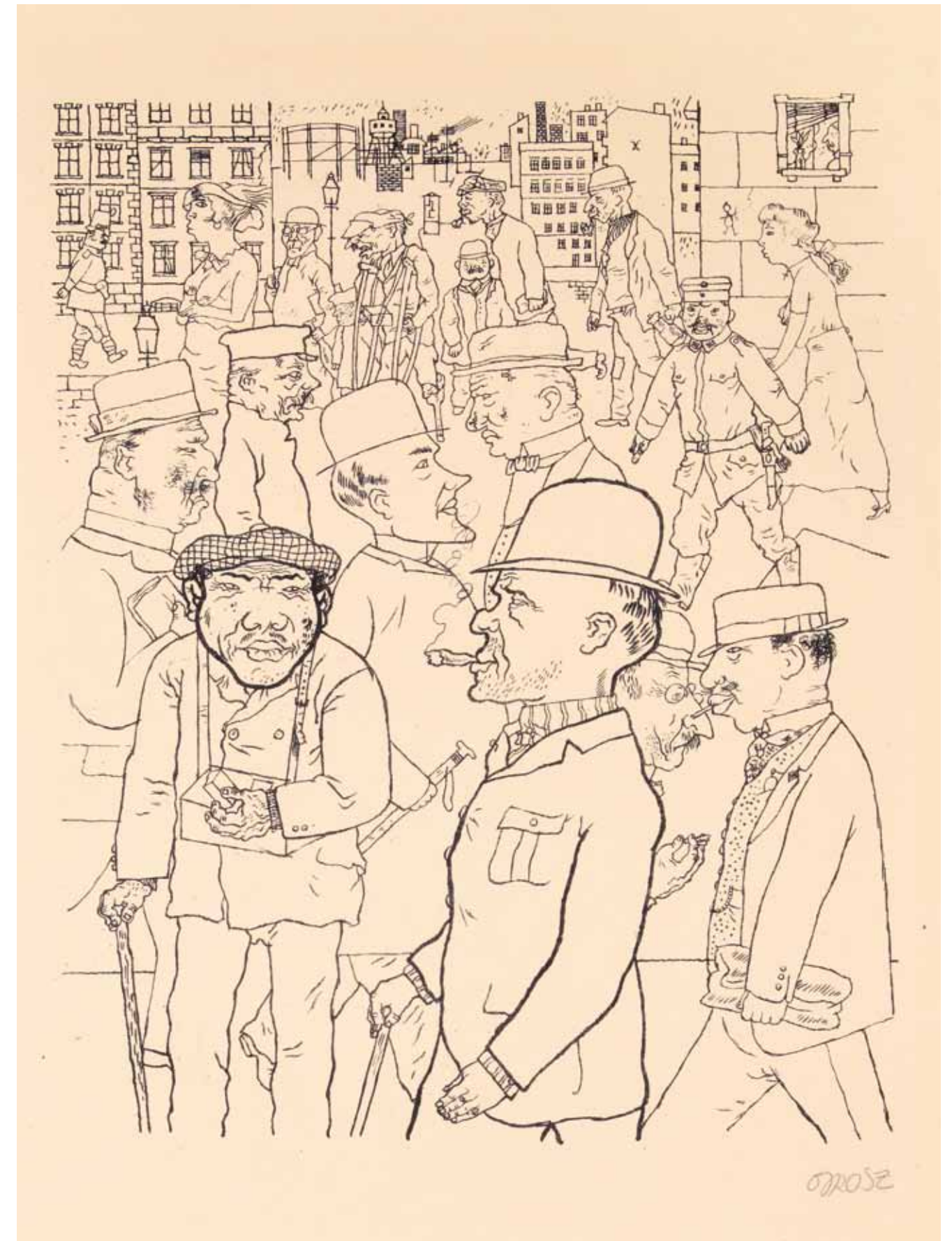
D'après Dückers, il s'agit d'un transport sur pierre, c'est-à-dire que le dessin réalisé par Grosz a été transféré sur une pierre lithographique, à partir de laquelle on a ensuite effectué un tirage limité. Elle paraît dans la revue *Die Schaffenden* [Les créateurs], aux côtés de contributions d'autres artistes. Paul Westheim, célèbre homme de lettres, critique d'art, éditeur et bibliophile, fait office d'éditeur de cette série parue aux éditions Gustav Kiepenheuer à Weimar ; il l'a intitulée *Zeitschrift in Mappenform* [Revue en forme de portfolio], bien qu'elle ne contienne que de brèves indications biographiques et bibliographiques. Grosz entretient toute sa vie une solide amitié avec Paul Westheim, qui dut quitter l'Allemagne de manière précipitée en 1933, fuyant les nazis ; il s'installe à Paris en 1939, mais avec l'occupation de la capitale française par les Allemands, il doit fuir à nouveau la Gestapo, et se rend cette fois au Mexique. Les personnages de cette scène de rue sont très loin d'une image idéale de l'homme. On aimerait toutefois pouvoir faire confiance aux deux jeunes femmes et au vieux à la fenêtre. Peut-être aussi aux policiers qui patrouillent tranquillement dans le coin en haut à gauche. Les vendeurs d'allumettes paraissent aussi plutôt inoffensifs, bien qu'éprouvés par le contexte de l'époque. Le brigadier à l'attitude martiale portant une arme blanche à la ceinture est celui qui inspire le moins confiance. Mais comment dit-on déjà : *nobody*, vraiment *nobody is perfect*.

### VOLMAAKTE MENSEN, 1920

Volgens Dückers is deze prent een overdruk-lithografie, dat wil zeggen dat de door Grosz gemaakte tekening werd overgebracht op een lithosteen waarvan dan een beperkte oplage werd gedrukt. Ze verscheen samen met bijdragen van andere kunstenaars in het tijdschrift *Die Schaffenden*. Uitgever van het bij het Gustav Kiepenheuer Verlag in Weimar verschenen werk, was de bekende schrijver, kunstcriticus, uitgever en bibliofiel Paul Westheim, die de reeks een 'tijdschrift in de vorm van een map' noemde, hoewel ze slechts korte biografische gegevens en bibliografische bevat. Grosz was zijn hele leven bevriend met Paul Westheim, die in 1933 hals over kop Duitsland moest ontvluchten voor de nazi's, zich in Parijs vestigde en daar in 1939 bij de bezetting van Parijs voor de Gestapo vluchtte, deze keer naar het verre Mexico. De figuren op dit straatfereel zijn verre van een ideaal mensenbeeld. De beide jonge vrouwen en de man in het venster zien er nog betrouwbaar uit. Misschien ook nog de vredig patrouillerende politieagent in de linkerbovenhoek. Hoewel ze enigszins getekend zijn door de tijdsomstandigheden, zien ook de luciferverkopers er eerder onschadelijk uit. De grimmige, gebaarde militair met zijn steekwapen in de gordel, straalt het minste vertrouwen uit. Maar hoe heet het ook alweer: *nobody*, *really nobody is perfect*.

### VOLLKOMMENE MENSCHEN, 1920

Nach Dückers ist dieses graphische Blatt eine Umdrucklithographie, das heißt, die von Grosz angefertigte Zeichnung wurde auf einen Lithostein umgedruckt, von welchem dann eine limitierte Auflage abgezogen wurde. Erschienen ist sie, zusammen mit Beiträgen anderer Künstler, in der Zeitschrift *Die Schaffenden*. Als Herausgeber der im Weimarer Gustav Kiepenheuer Verlag erschienenen Folge fungierte der bekannte Literat, Kunstkritiker, Verleger und Liebhaber bibliophiler Bücher Paul Westheim, der die Folge als *Zeitschrift in Mappenform* betitelte, obwohl sie nur kurze biographische Hinweise und Literaturangaben enthält. Mit Paul Westheim, der 1933 vor den Nazis über Nacht aus Deutschland fliehen musste, sich in Paris ansiedelte und 1939, bei der Besetzung von Paris, wieder vor der Gestapo floh, diesmal in das ferne Mexiko, verband Grosz eine lebenslange Freundschaft. Die Figuren in dieser Straßenszene sind weit entfernt von einem idealen Menschenbild. Allenfalls den beiden jungen Frauen und der Alten im Fenster möchte man trauen. Vielleicht auch dem friedlich patrouillierenden Polizisten in der Ecke oben links. Auch die Streichholzverkäufer wirken, obwohl von der Zeitumständen etwas mitgenommen, eher harmlos. Am wenigsten Vertrauen strahlt der sich martialisch gebärdende Gefreite mit seiner Stichwaffe am Gürtel aus. Doch wie heißt es so schön : *nobody*, wirklich *nobody is perfect*.



#### DIEU AVEC NOUS, 1920

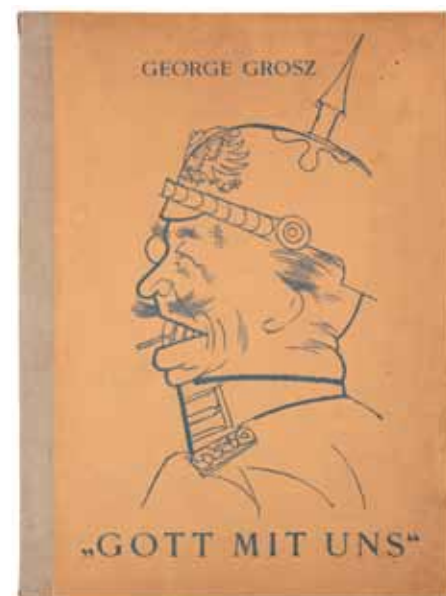
Grosz consacre son troisième portfolio, renfermant neuf feuilles de grand format, à cette devise arrogante, incrustée sur la boucle de ceinture des soldats allemands de la Première Guerre mondiale. Sur le frontispice, l'artiste ajoute même la mention *Politische Mappe* [Portfolio politique]. Les légendes sont trilingues : français, allemand, anglais. Le portfolio revendique ainsi un caractère international. On découvre chaque feuille avec délectation, et on se régale des légendes. C'est alors seulement que l'on peut comprendre l'indignation que suscita cette dénonciation parmi les personnes raillées dans ces feuilles. Grosz avait touché vraiment juste, comme le montre l'accusation d'« outrage à l'armée » et les nombreuses procédures judiciaires qui suivent la publication.

#### GOD MET ONS, 1920

Dit arrogante motto dat op de gesp stond van de Duitse soldaten in de Eerste Wereldoorlog nam Grosz als titel voor zijn derde map met negen prenten op groot formaat. De reeks kreeg op het titelblad de uitdrukkelijke ondertitel *Politische Mappe* (Politieke map). De bijschriften zijn drietalig: Frans, Duits, Engels. Daarmee maakt de map aanspraak op internationaliteit. Als we rustig blad per blad bekijken en de bijhorende titels lezen, kunnen we ons indenken met welke verontwaardiging de mensen reageerden die in deze map door en door worden belachelijk gemaakt. Hoezeer Grosz gelijk had, bewijst de klacht die meteen na de publicatie werd neergelegd wegens belediging van het rijkseger en de vele rechtbankverslagen.

#### GOTT MIT UNS, 1920

Diesem überheblichem Motto, eingepägt auf der Gürtelschnalle der deutschen Soldaten im Ersten Weltkrieg, widmete Grosz sein drittes Mappenwerk mit neun großformatigen Blättern. Ausdrücklich *Politische Mappe* nennt der Künstler auf dem Titelblatt diese Folge. Die Bildunterschriften sind dreisprachig: französisch, deutsch, englisch. Damit beansprucht das Mappenwerk Internationalität. Genüsslich nimmt man Blatt für Blatt in Augenschein und liest die entsprechenden Bildtitel dazu. Erst dann kann man nachvollziehen, mit welcher Empörung die in den Blättern drastisch Verhöhnnten auf eine solche Bloßstellung reagierten. Wie recht Grosz hatte, beweist die nach der Veröffentlichung darauf wegen „Beleidigung der Reichswehr“ erfolgte Anzeige und die vielen Gerichtsprotokolle.



George Grosz  
*Gott Mit uns*, 1920

# „GOTT MIT UNS“

## Politische Mappe

VON

# GEORGE GROSZ

## Neun Lithographien

### Blatt 1

DIEU POUR NOUS / GOTT MIT UNS / GOD FOR US

### Blatt 2

LES BOCHES SONT VAINCUS – LE BOCHISME EST VAINQUEUR / FÜR DEUTSCHES RECHT UND DEUTSCHE SITTE  
"THE GERMANS TO THE FRONT"

### Blatt 3

L'ANGÉLUS À MUNICH / FEIERABEND / "ICH DIEN"

### Blatt 4

LIBERTÉ, ÉGALITÉ, FRATERNITÉ / LICHT UND LUFT DEM PROLETARIAT / THE WORKMANS HOLIDAY

### Blatt 5

LE TRIOMPHE DES SCIENCES EXACTES / DIE GESUNDBETER / GERMAN DOCTORS FIGHTING THE BLOCKADE

### Blatt 6

LES MAQUERAUX DE LA MORT / ZUHÄLTER DES TODES / THE PIMPS OF DEATH

### Blatt 7

L'ÉTAT, C'EST MOI / DIE VOLLENDETE DEMOKRATIE / "THE WORLD MADE SAFE FOR DEMOCRACY"

### Blatt 8

ÉCRASEZ LA FAMINE / DIE KOMMUNISTEN FALLEN – UND DIE DEVISEN STEIGEN / BLOOD IS THE BEST SAUCE

### Blatt 9

HONNI SOIT QUI MAL Y PENSE / DEN MACHT UNS KEINER NACH / "MADE IN GERMANY"

DER MALIK-VERLAG / MCMXX



Die Mappe „GOTT MIT UNS“ erscheint in drei Ausgaben  
von insgesamt 125 nummerierten Exemplaren

**Ausgabe A:**

Nr. 1–20 auf echt Strathemore-Japan, jedes Blatt vom Autor handschriftlich signiert, à Exemplar ..... Preis 2000 Mark

**Ausgabe B:**

Nr. 21–60 auf schwerem, echt handgeschöpft Bütten, vom Autor handschriftlich signiert, à Exemplar ..... Preis 1000 Mark

**Ausgabe C:**

Nr. 61–125 auf leichterem, echt handgeschöpft Bütten, unsigniert, à Exemplar ..... Preis 250 Mark

(Sämtliche Preise exklusive Luxussteuer)

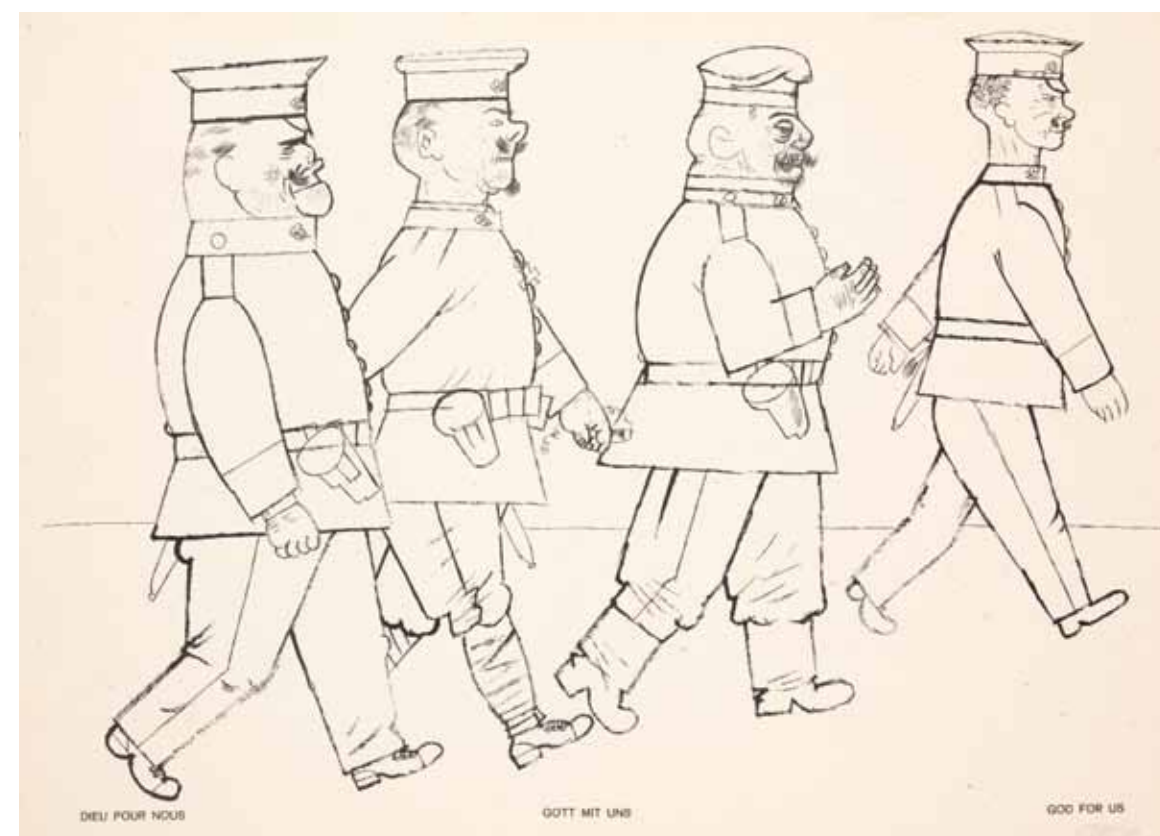
Die satirischen Unterschriften in deutscher, französischer und englischer Sprache sind unter die Blätter der Ausgaben B und C auf den Stein übertragen; Ausgabe A enthält die Blätter ohne Unterschrift. Die Lithographien wurden vom Stein abgezogen von Hermann Birkholz, Berlin, den Buchdruck besorgte Otto v. Holten, Berlin.

Dieses Exemplar der Ausgabe  trägt die Nummer



Copyright by DER MALIK-VERLAG · Berlin im Juni 1920

Alle Rechte, insbesondere die der Reproduktion und des Weiterverkaufs einzelner Blätter, vorbehalten





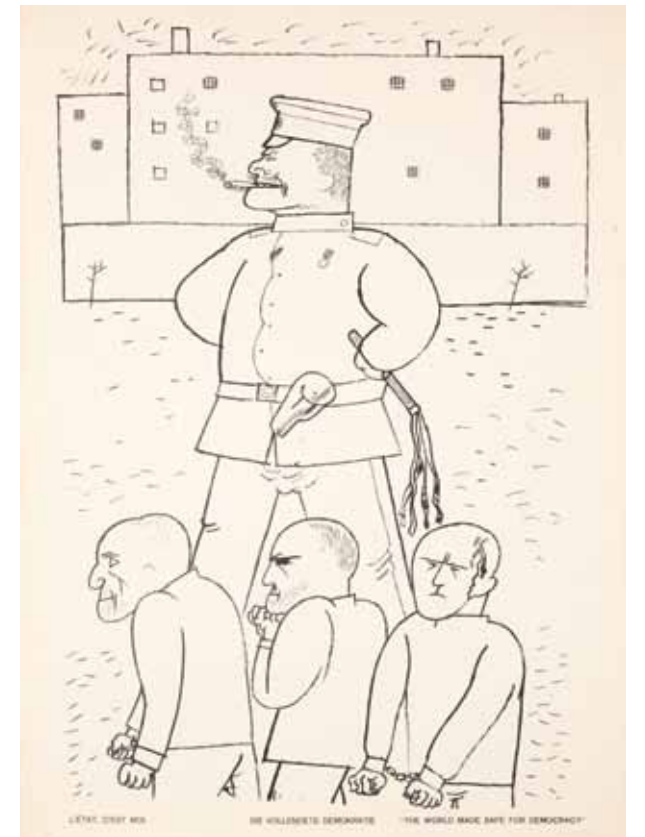
2



3



6



7



4



5



9

#### LA MORT DANS LA RUE, 1920 - 1921

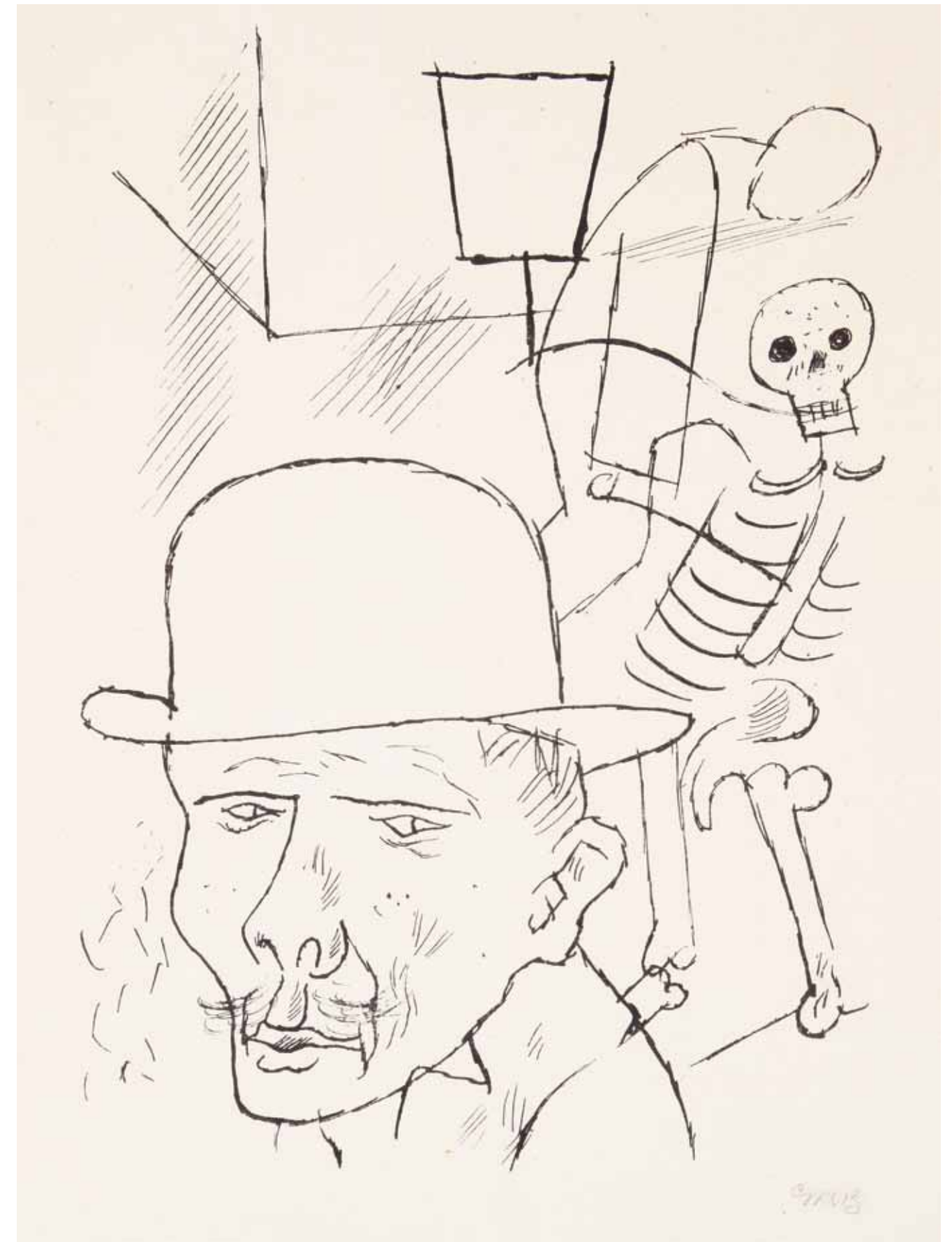
Tout comme dans le dessin *Vollkommene Menschen* [Les Gens parfaits] reproduit en page 93, cette feuille est parue dans une autre série de *Die Schaffenden. Zeitschrift in Mappenform* [Les Créateurs. Revue en forme de portfolio]. Si Paul Westheim fait cette fois encore office d'éditeur, ce quatrième volume et les suivants paraissent aux éditions berlinoises Euphorion. Paul Westheim est également éditeur de la revue d'art progressiste *Das Kunstblatt* [La Revue d'art]. Sa connaissance de l'art va des arts primitifs et médiéval aux temps modernes. Il collectionne les œuvres de jeunes artistes contemporains et possède une importante collection de toiles, œuvres sur papier et estampes. Son œil infallible, ses critères de qualité élevés et son flair pour l'évolution de l'art contemporain sont extraordinaires. Dans *Die Schaffenden*, il réunit ainsi non seulement des artistes de Die Brücke, mais aussi des artistes marginaux comme Grosz, Dix, Kokoschka, Kubin, Hofer, Meidner, Baumeister, Kollwitz, et bien d'autres. Il publie aussi des estampes originales d'artistes aujourd'hui moins connus, et pour certains à tort oubliés, comme Walter Grammaté, Robert Genin, Paul Holz, Paul Gangolf et Bernhard Kretschmar.

#### DOOD OP STRAAT, 1920 - 1921

Net als de prent *Vollkommene Menschen* (*Volmaakte mensen*) op p. 93 is dit blad in een nummer van *Die Schaffenden. Zeitschrift in Mappenform* verschenen. Opnieuw was Paul Westheim uitgever, maar deze vierde jaargang werd gepubliceerd door het Berlijnse Euphorion Verlag. Paul Westheim was ook uitgever van het belangrijke progressieve kunsttijdschrift *Das Kunstblatt*. Zijn interesse ging naar kunst vanaf de vroege middeleeuwen tot aan de eigen tijd. Hijzelf verzamelde werken van jonge eigentijdse kunstenaar en bezat een belangrijke verzameling van schilderijen, werk op papier en grafiek. Zijn integere blik, zijn hoge kwaliteitsnormen en zijn gevoel voor de ontwikkelingen in de eigentijdse kunst waren buitengewoon. Zo bracht hij in *Die Schaffenden* niet alleen kunstenaars van Die Brücke samen, maar ook buitenstaanders zoals Grosz, Dix, Kokoschka, Kubin, Hofer, Meidner, Baumeister, Kollwitz en vele anderen. Maar ook van thans minder bekende en deels onterecht vergeten kunstenaars gaf Westheim grafiek uit. Bijvoorbeeld van Walter Grammaté, Robert Genin, Paul Holz, Paul Gangolf en Bernhard Kretschmar.

#### TOD AUF DER STRASSE, 1920 - 1921

Wie schon die auf Seite 93 abgebildete Graphik *Vollkommene Menschen* ist dieses Blatt in einer weiteren Folge von *Die Schaffenden. Zeitschrift in Mappenform* erschienen. Wieder fungiert Paul Westheim als Herausgeber, jedoch erschienen ist dieser IV. Jahrgang und die folgenden in dem Berliner Euphorion Verlag. Paul Westheim war auch Herausgeber der wichtigen progressiven Kunstzeitschrift *Das Kunstblatt*. Sein Kunstverständnis spannte den Bogen von der frühen und mittelalterlichen Kunst bis zur Kunst der Neuzeit. Er selbst sammelte Werke junger zeitgenössischer Künstler; auch besaß er eine bedeutende Sammlung von Gemälden, Arbeiten auf Papier und Druckgraphik. Sein unbestechlicher Blick, sein hoher Qualitätsmaßstab und sein Gespür für die Entwicklung der aktuellen Kunst waren außerordentlich. So vereinte er in *Die Schaffenden* nicht nur Künstler der Brücke, sondern auch Außenseiter wie Grosz, Dix, Kokoschka, Kubin, Hofer, Meidner, Baumeister, Kollwitz und viele andere mehr. Aber auch von heute weniger bekannten und zum Teil zu Unrecht vergessenen Künstlern verlegte Westheim Originalgraphik. So zum Beispiel von Walter Grammaté, Robert Genin, Paul Holz, Paul Gangolf und Bernhard Kretschmar.



### ASSEMBLÉE, 1920

Contrairement à sa fréquente habitude de représenter des assemblées de petits-bourgeois dans des bars et des cafés, souvent en société débridée et généralement douteuse, Grosz dessine ici sept hommes et une femme assis à une table dans un cadre austère. C'est une réunion d'ouvriers. Leurs visages sont sérieux, leur physionomie n'a rien de petit-bourgeois. Debout, un ouvrier argumente. C'est la période de l'inflation. En travaillant, on gagne de l'argent qui bien vite ne vaut plus rien. La défaite à l'issue d'une guerre imposée sans concertation a anéanti les valeurs et détruit les familles. Il n'y a rien à attendre de l'État, des partis aux pouvoirs. La situation est désespérée, sans aucune perspective. Grosz se pose en porte-parole des minorités, des sous-privilegiés. Son engagement politique d'artiste est inédit à cette époque. Dans ses ouvrages pédagogiques, ainsi qu'il les appelle (*Das Gesicht der herrschenden Klasse* [Le visage de la classe dominante], *Abrechnung folgt!* [L'addition arrive], *Der Spiesser-Spiegel* [Le miroir aux petits-bourgeois]), et dans des centaines de dessins pour des revues politiques, il vilipende l'injustice et l'insuffisance du système politique, le pouvoir corrompueur du capital et l'hypocrisie de la bourgeoisie cultivée et de l'Église. Cela lui vaut d'être accusé, condamné puis acquitté par l'État dans trois procès fastidieux et diffamatoires. Il reste cependant fidèle à ses convictions tout au long de sa vie.

### GROEPSBIJEENKOMST, 1920

In plaats van de voor Grosz gebruikelijke kleinburgers in cafés en kroegen, vaak in uitgelaten en meestal dubieus en obscuur gezelschap, zitten hier zeven mannen en vrouwen in een sobere omgeving aan een tafel. Een bijeenkomst van arbeiders. Hun gezichten staan ernstig, ze hebben niet de fysionomie van burgermannetjes. Eén arbeider staat recht en discussieert. Het is de tijd van de inflatie. Met werken wordt geld verdiend dat kort daarop niets meer waard is. De verloren oorlog waaraan men niet vroeg om deel te nemen, maar ertoe werd gedwongen, heeft waarden vernietigd en families verwoest. Van de staat en de regeringspartijen is niets te verwachten. De situatie is uitzichtloos en hopeloos. Grosz deed zich gelden als pleitbezorger van minderheden, van de sociaal achtergestelden. Zijn politieke inzet als kunstenaar was in die periode ongezien. In zijn *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (*Het gezicht van de heersende klasse*), *Abrechnung folgt!*, (*De afrekening volgt!*) en *Der Spiesser-Spiegel* (*De spiegel van de burgerman*), die hij zelf zijn 'opvoedingsboeken' noemde, en in honderden tekeningen voor politieke tijdschriften, klaagt hij de onrechtvaardigheid en tekortkomingen van het politieke systeem aan, de corrumperende macht van het kapitaal en de leugenachtigheid van de intellectuelen en de kerk. Van staatswege werd hij in drie, soms langdurige en belasterende processen aangeklaagd, veroordeeld, maar ook weer vrijgesproken. Hij is echter zijn hele leven zijn overtuigingen trouw gebleven.

### GRUPPENVERSAMMLUNG, 1920

Entgegen der sonst üblichen Gepflogenheit von Grosz Ansammlungen von Spießern in Kneipen und Cafés darzustellen, oftmals in ausgelassener und meist dubioser, anrühiger Gesellschaft, sitzen hier sieben Männer und eine Frau in karger Umgebung an einem Tisch. Eine Arbeiterversammlung. Ihre Gesichter sind ernst, keine Spießersphysiognomien. Ein Arbeiter ist aufgestanden und argumentiert. Es ist die Zeit der Inflation. Die Arbeit bringt Geld, das kurz darauf nichts mehr wert ist. Der verlorene Krieg, zu dessen Beteiligung man nicht gefragt sondern gezwungen worden war, hat Werte vernichtet, Familien zerstört. Vom Staat, von den führenden Parteien ist nichts zu erhoffen. Die Lage ist aussichts- und hoffnungslos. Grosz hatte sich zum Fürsprecher der Minderheiten, für die Unterprivilegierten gemacht. Sein politischer Einsatz als Künstler ist in dieser Zeit ohne Beispiel. In seinen Erziehungsbüchern, wie er sie nannte: *Das Gesicht der herrschenden Klasse*, *Abrechnung folgt!*, *Der Spiesser-Spiegel* und in Hunderten von Zeichnungen für politische Zeitschriften prangert er die Ungerechtigkeit und Unzulänglichkeit des politischen Systems, die korrumpierende Macht des Kapitals und die Verlogenheit des Bildungsbürgertums und der Kirche an. Von Staats wegen wurde er in drei zum Teil langwierigen und diffamierenden Prozessen angeklagt, verurteilt und auch wieder freigesprochen. Seiner Überzeugung ist er jedoch Zeit seines Lebens treu geblieben.



#### MATELOT, 1920

Cette représentation de matelot figure au verso du dessin *Gruppenversammlung [Assemblée]* (p. 102). Ces deux dessins témoignent du vif intérêt que Grosz porte à la classe ouvrière et à la révolte des matelots, et de la force avec laquelle ces thèmes s'imposent dans son œuvre artistique. Le 29 octobre 1918, des matelots et chauffeurs-mécaniciens des paquebots de ligne allemands *Thüringen* et *Helgoland* refusent d'obéir ; la mutinerie se répand rapidement à de nombreux autres bateaux de la flotte de guerre allemande. Elle fait suite à l'ordre donné à la flotte de haute mer stationnée à Kiel et Wilhelmshaven d'appareiller pour un dernier combat contre la flotte britannique, ce qui aurait entraîné la mort certaine de dizaines de milliers de matelots. Début novembre, les matelots insurgés forment à Kiel un conseil de soldats et amorcent la « Révolution de novembre », ainsi nommée d'après le mois où se déroulent les événements ; elle se solde par l'abdication de l'Empereur le 9 novembre puis par la fin de la guerre. Grosz dresse un monument à ces courageux contestataires : la détermination est inscrite sur le visage du matelot, qui tient ses poings serrés.

#### MATROOS, 1920

Deze voorstelling van een matroos bevindt zich op de achterzijde van de tekening *Gruppenversammlung (Groepsbijeenkomst)* op p. 102. Uit beide tekeningen blijkt hoe intensief Grosz zich met thema's als de arbeidsklassen en matrozenopstand heeft bezig gehouden, en hoezeer deze thema's hun neerslag vonden in zijn artistieke werk. Op 29 oktober 1918 weigerden de matrozen en stokers van de Duitse lijnschepen *Thüringen* en *Helgoland* om nog langer te gehoorzamen. De munitie ging snel over op andere schepen van de Duitse oorlogsvloot. De in Kiel en Wilhelmshaven gelegen vloot van zeeschepen had het bevel gekregen om uit te varen voor een laatste strijd tegen de Britse vloot, wat een gewisse dood had betekend van tienduizenden matrozen. Begin november vormden opstandige soldaten in Kiel een soldatenraad en begonnen daarmee de naar de maand genoemde Novemberrevolutie, die uiteindelijk op 9 november tot het aftreden van de keizer en het einde van de oorlog leidde. Grosz creëerde een monument voor deze moedige dienstweigeraars: de vuisten van de matroos zijn gebald, en de vastberadenheid is op zijn gezicht te lezen.

#### MATROSE, 1920

Diese Darstellung eines Matrosen befindet sich auf der Rückseite der Zeichnung *Gruppenversammlung* (Seite 102). Beide Zeichnungen belegen, wie intensiv Grosz sich mit den Themen „Arbeiterklasse“ und „Matrosenaufstand“ beschäftigt hat, und wie sehr sich diese Themen in seinem künstlerischen Werk niedergeschlagen haben. Am 29. Oktober 1918 hatten Matrosen und Heizer der deutschen Linienschiffe *Thüringen* und *Helgoland* den Gehorsam verweigert. Die Meuterei griff schnell auch auf zahlreiche andere Schiffe der deutschen Kriegsflotte über. Die in Kiel und Wilhelmshaven liegende Hochseeflotte hatte den Befehl erhalten, zu einem letzten Kampf gegen die britische Flotte auszulaufen, was den sicheren Tod von Zehntausenden von Matrosen bedeutet hätte. Anfang November bildeten aufständische Matrosen in Kiel einen Soldatenrat und leiteten damit die nach dem Monat November genannte „Novemberrevolution“ ein, die letztlich am 9. November zur Abdankung des Kaisers und zur Beendigung des Krieges führte. Diesen mutigen Verweigerern setzt Grosz ein Denkmal: die Fäuste des Matrosen sind geballt, und Entschlossenheit ist in sein Gesicht geschrieben.



### DANS L'OMBRE, 1921

Les dessins de cette série de photolithographies ont été réalisés dans les années 1919 à 1921, au début d'une phase d'objectivation des thèmes de Grosz, amorcée vers 1920 ; ils se rattachent au courant artistique de la Nouvelle objectivité qui voit le jour à cette époque en Allemagne. Grosz concentre son attention sur les revers du quotidien, sur le prolétariat et sur les passants dans les rues de la grande ville. La feuille 7 de la série, intitulée *Früh um 5 Uhr!* [Cinq heures du matin !] est la seule où Grosz confronte les contrastes entre la classe ouvrière et celle des bourgeois.

### IN DE SCHADUW, 1921

De tekeningen van deze reeks fotolithografieën ontstonden in de jaren 1919 tot 1921. Ze staan aan het begin van een fase die ongeveer rond 1920 begon, waarin Grosz zijn thema's meer objectievere en behoren daarom tot de zogenaamde Neue Sachlichkeit, een stroming die in deze periode in Duitsland een aanvang nam. Grosz richtte zijn aandacht vooral op de schaduwzijde van het leven van alledag, op het proletariaat en op de passanten in de straten van de grootstad. Alleen in prent 7 van de reeks met de titel *Früh um 5 Uhr!* (*Om 5 uur 's morgens!*) laat Grosz in twee tekeningen de tegenstellingen tussen de arbeidersklasse en bezittende klasse heftig met elkaar botsen.

### IM SCHATTEN, 1921

Die Zeichnungen dieser Folge von Photolithographien entstanden in den Jahren 1919 bis 1921. Sie stehen am Anfang einer etwa 1920 einsetzenden Phase der Versachlichung der Themen von Grosz und sind der in Deutschland zu dieser Zeit beginnenden Kunstströmung „Neue Sachlichkeit“ zuzuordnen. Grosz' Augenmerk ist zumeist auf die Schattenseiten des Alltags gerichtet, auf das Proletariat und auf die Passanten in den Straßen der Großstadt. Nur in Blatt 7 der Folge mit dem Titel *Früh um 5 Uhr!* lässt Grosz in zwei Zeichnungen die Gegensätze zwischen der arbeitenden Klasse und der der Besitzenden drastisch aufeinanderprallen.



George Grosz  
*Im Schatten*, 1921

# Im Schatten



9 Lithos von George Grosz  
DER MALIK VERLAG BERLIN

Die Mappe „IM SCHATTEN“ erscheint in vier Ausgaben  
von insgesamt 100 nummerierten Exemplaren

**Ausgabe A:**

Nr. 1–5 ..... Auf echt Japanbütten in Ganzseide gebunden

**Ausgabe B:**

Nr. 6–20 Auf schwerem, echt handgeschöpft Bütten in Halbleder gebunden



**Ausgabe C:**

Nr. 21–50 ..... Wie Ausgabe B, aber in Halbseide gebunden

**Ausgabe D:**

Nr. 51–100 Auf leichterem, echt handgeschöpft Bütten in Halbleinen gebunden

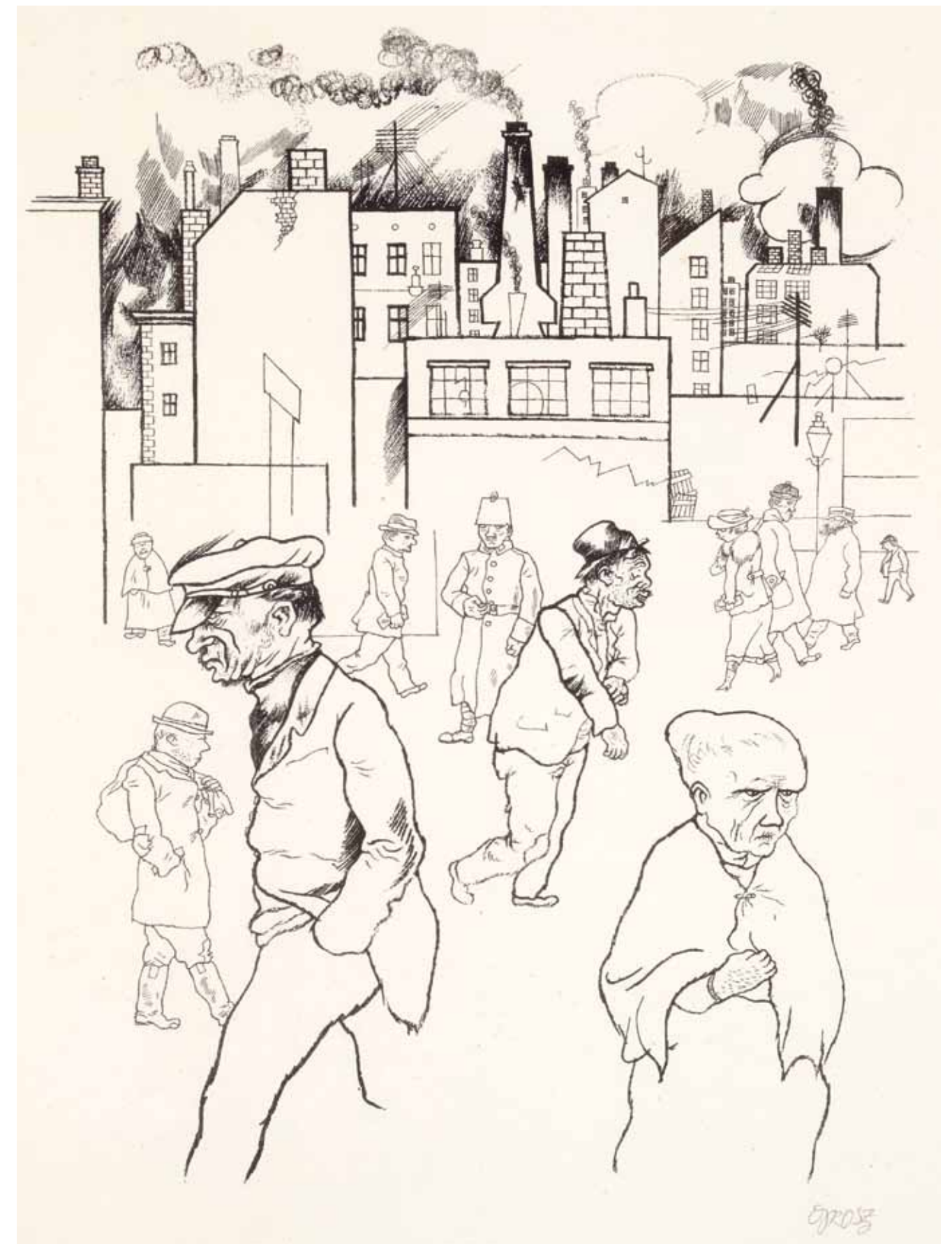
Jedes Blatt aller vier Ausgaben ist vom Zeichner handschriftlich signiert

Dieses Exemplar der Ausgabe  trägt die Nummer 



Berlin, im Dezember 1921

Alle Rechte, insbesondere die der Reproduktion und des Weiterverkaufs einzelner Blätter, vorbehalten





1



3



6



7



4



5



8



9



#### À LA FRONTIÈRE, 1920 - 1921

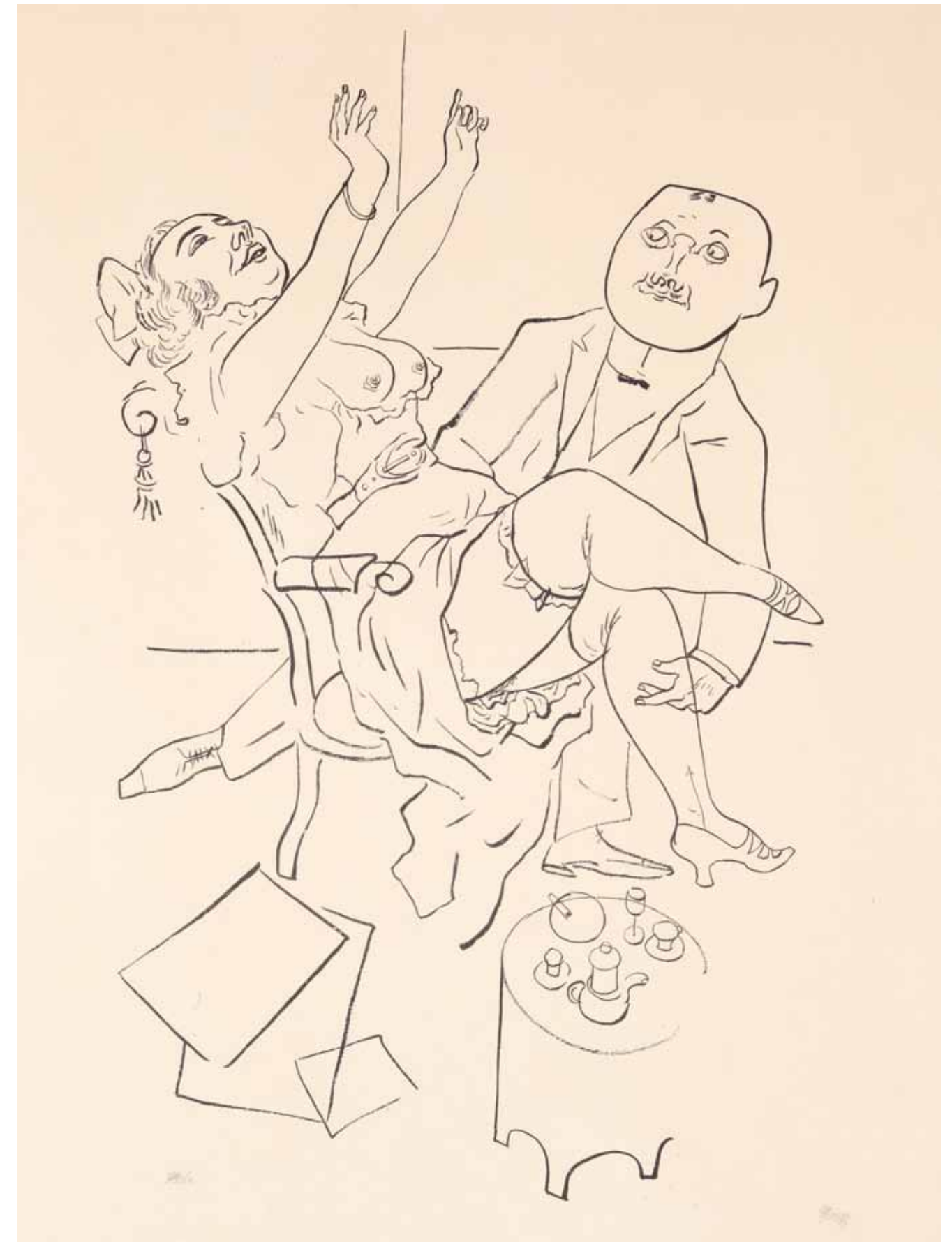
Cette photolithographie parue à petit tirage figure sous le titre *An der Grenze* [*À la frontière*] en planche 64 de la série *Ecce Homo* (1923), et porte la date 1920. Ce titre n'est cependant pas à prendre dans son acception géographique. Avec l'humour qui le caractérise, Grosz l'attribue à une scabreuse scène de séduction. La situation est sans équivoque. Les deux personnages appartiennent aux « meilleurs cercles » de la société. Ils ne sont pas mariés, mais se connaissent. Il est peut-être un ami du mari de la femme, ou elle une amie de l'épouse de l'homme. Ils se sont donnés rendez-vous pour un café. Qu'ils ont arrosé de liqueur. Par terre, des feuilles de papier, peut-être des pages du journal, ou quelque chose qu'ils ont voulu se montrer ou regarder ensemble. La scène s'est corsée : la femme a les seins dénudés, sa jupe est retroussée. Il a la situation en main. Guettant les réactions de sa compagne, il avance sa main entre ses jambes, vers un but évident. Il est sûr de son coup, sait qu'elle va s'abandonner à lui. La frontière est atteinte – et sera bientôt franchie. Étape suivante : la copulation.

#### AAN DE GRENS, 1920 - 1921

Deze fotolithografie die in een kleine oplage verscheen, is onder bovenvermelde titel als prent 64 in de map *Ecce Homo* van 1923 opgenomen en is daar met 1920 gedateerd. De titel moet niet geografisch worden begrepen. Met zijn typische humor heeft Grosz hem aan deze gewaagde verleidingsscène gegeven. De situatie is duidelijk. Beide betrokkenen behoren tot de zogenaamde betere kringen. Ze zijn niet getrouwd, maar kennen elkaar. Misschien is hij een vriend van haar man, of zij een vriendin van zijn vrouw. Ze hebben afgesproken om samen koffie te drinken. Daar hoort likeur bij. Op de grond liggen enkele bladen papier. Misschien van een krant of iets dat ze samen wilden bekijken. De situatie is al ver gevorderd. Haar borsten zijn ontbloot, haar rok naar boven geschoven. Hij heeft de situatie in de hand. Hij observeert haar reacties. Zijn hand beweegt tussen haar benen, haar doel is duidelijk. Hij is zeker van zijn zaak, weet dat ze zich aan hem gaat geven. De grens is bereikt. Ze wordt weldra overschreden. De volgende stap: copulatie.

#### AN DER GRENZE, 1920 - 1921

Diese in einer kleinen Auflage erschienene Photolithographie ist unter dem genannten Titel in *Ecce Homo*, 1923, Tafel 64, abgebildet und wird dort auf das Jahr 1920 datiert. Jedoch ist der Titel nicht geographisch zu verstehen. Mit dem ihm eigenen Humor hat ihn Grosz auf diese schlüpfrige Verführungsszene bezogen. Die Situation ist eindeutig. Beide Beteiligte gehören den so genannten besseren Kreisen an. Sie sind nicht verheiratet, kennen sich aber. Vielleicht ist er ein Freund ihres Mannes, oder sie die Freundin seiner Frau. Man hat sich zum Kaffee verabredet. Dazu gibt es einige Blätter Papier. Vielleicht Zeitungsblätter oder etwas, was man sich zeigen, vielleicht gemeinsam ansehen wollte. Die Situation ist fortgeschritten. Ihre Brüste sind entblößt, ihr Rock ist hochgeschoben. Er hat die Situation im Griff. Genau beobachtet er ihre Reaktionen. Seine Hand bewegt sich zwischen ihren Beinen; ihr Ziel ist eindeutig. Er ist seiner Sache sicher, weiß, dass sie sich ihm hingeben wird. Die Grenze ist erreicht. Vielmehr wird sie bald überschritten. Der nächste Schritt: Kopulation.



**MUNKEPUNKE DIONYSOS. POÈME D'AMOUR GROTESQUE, 1921**

Les mentions légales précisent que les illustrations de ce livre sont des « lithographies originales ». Il s'agit cependant avec certitude de photolithographies. Dücker émet également des doutes quant au fait que la colorisation soit de Grosz. On plonge pourtant bel et bien dans un scénario imaginé par Grosz et Alfred Richard Meyer sur le thème de l'amour – l'amour sous toutes ses formes et nuances : la passion, la séduction, la demande en mariage, l'amour grivois, voluptueux, querelleur, animal, naïf.

**MUNKEPUNKE DIONYSOS. GROTESKE LIEFDESGESCHIEDENIS, 1921**

In het colofon worden de illustraties van het boek 'Originele lithografieën' genoemd. Het is echter zeker dat het om fotolithografieën gaat. Dücker betwijfelt ook dat de inkleuring van Grosz is. En toch worden we aangegrepen door het door Grosz en Alfred Richard Meyer bedachte scenario met als thema de liefde. Liefde in alle vormen en schakeringen: hartstocht, verleiding, huwelijksaanzoek; perverse, genotvolle, strijdbare, dierlijke, naïeve liefde.

**MUNKEPUNKE DIONYSOS. GROTESKE LIEBESGEDICHTE, 1921**

Im Impressum werden die Illustrationen des Buches als „Originallithographien“ bezeichnet. Mit Sicherheit handelt es sich jedoch um Photolithographien. Dücker hat auch Zweifel, dass die ausgeführte Kolorierung von Grosz stammt. Und doch taucht man in ein von Grosz und Alfred Richard Meyer geschaffenes Szenarium ein, das das Thema „Liebe“ zum Inhalt hat – Liebe in all ihren Formen und Schattierungen: Hingabe, Verführung, Werbung; Liebe, die anzüglich ist, lustvoll, Streitbar, animalisch, naiv.



Alfred Richard Meyer - George Grosz  
*Munkepunke Dionysos* 1921

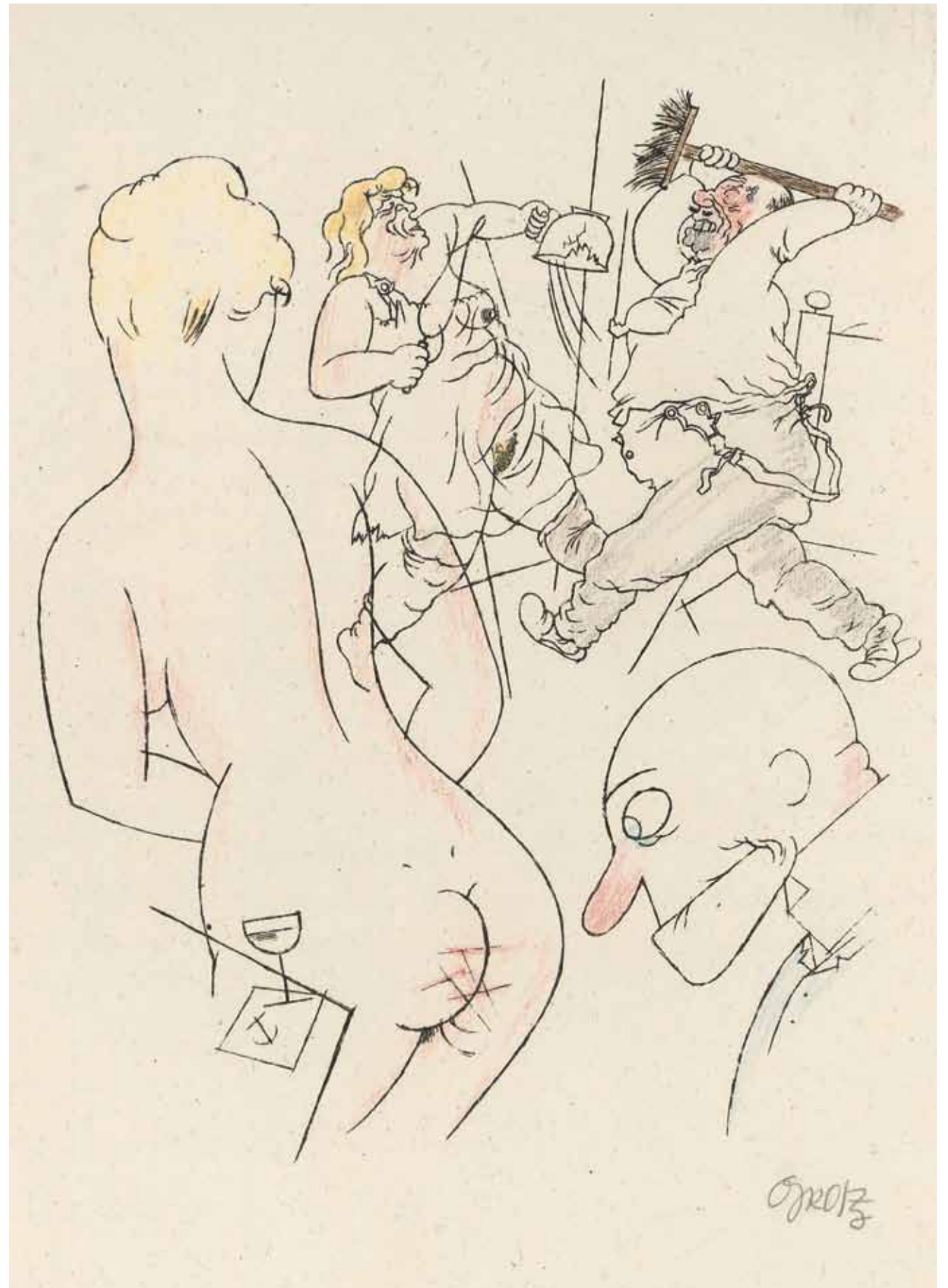




1



3



5



4



6

**LES AVENTURES DE TARTARIN DE TARASCON, 1921**

L'écrivain provençal Alphonse Daudet (1840-1897) compte parmi les auteurs les plus couronnés de succès de son temps. Folie des grandeurs et imagination débordante du protagoniste caractérisent cette œuvre burlesque qui met en scène le seigneur de Tarascon, issu de la petite bourgeoisie du Sud de la France. Une série d'illustrations narratives divertissantes voit le jour, inspirée par ces tableaux d'ambiances et les aventures que doit surmonter Tartarin, accompagnant le texte de Daudet avec un égal génie.

**DE AVONTUREN VAN TARTARIN VAN TARASCON, 1921**

De uit de Provence afkomstige Alphonse Daudet (1840-1897) was een van de meest succesrijke auteurs van zijn tijd. Deze humoristische burleske wordt gekenmerkt door de grootheidswaan en overlopende fantasie van de Zuid-Franse kleinburger Tartarin. Geïnspireerd door de opgeroepen stemmige beelden en avonturen van Tartarin, creëerde Grosz bij de tekst een geniale spannende en narratieve reeks illustraties.

**DIE ABENTEUER DES HERRN TARTARIN AUS TARASCON, 1921**

Der provenzalische Schriftsteller Alphonse Daudet (1840-1897) zählt zu den erfolgreichsten Autoren seiner Zeit. Großmannssucht und überbordende Phantasie des Protagonisten zeichnen diese humorvolle Burleske mit dem aus dem südfranzösischen Kleinbürgertum stammenden Herrn Tartarin aus. Angeregt durch diese Stimmungsbilder und die Abenteuer, die Tartarin zu bestehen hat, entstand eine spannende und narrative Illustrationsfolge, die Daudets Text kongenial begleitet.



1



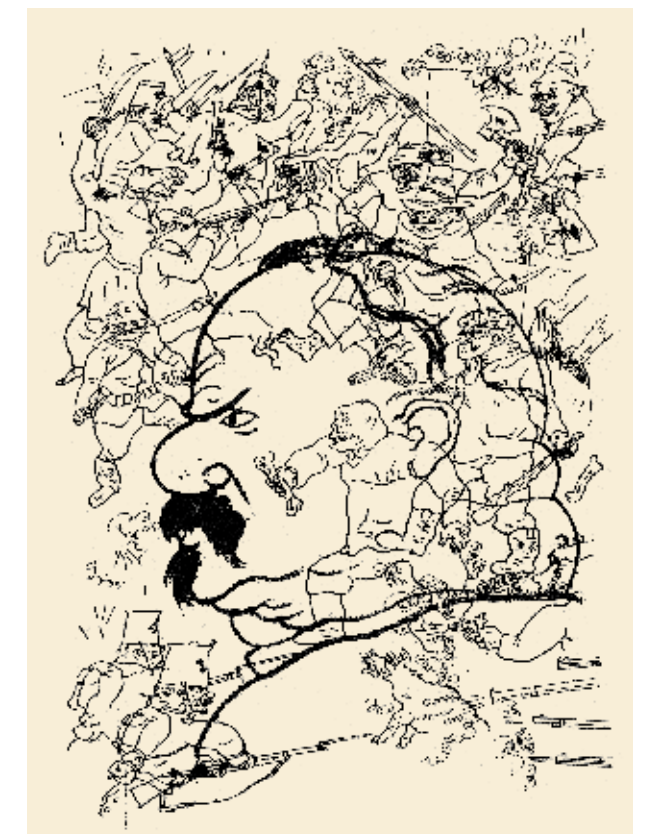
2



Alphonse Daudet - George Grosz  
*Die Abenteuer des Herrn  
Tartarin aus Tarascon, 1921*



3



4



5



6



9



10



7



8



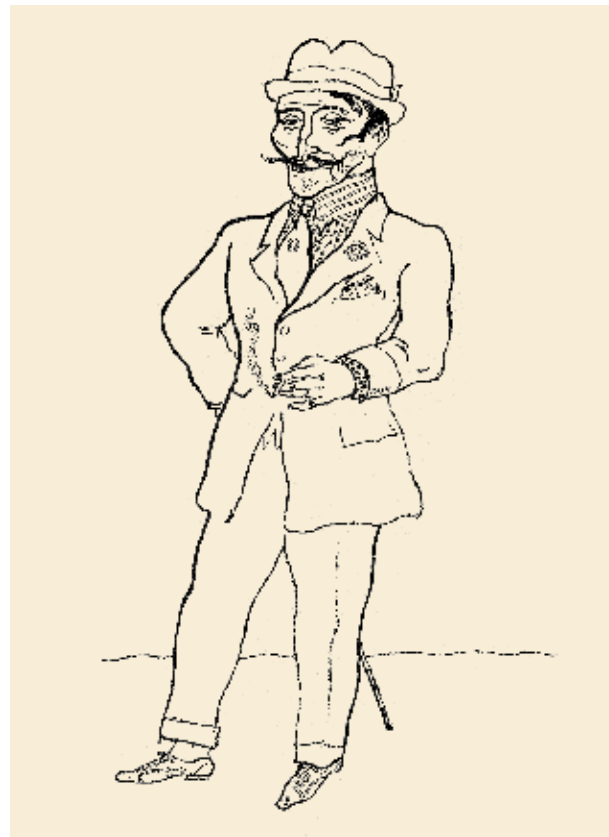
11



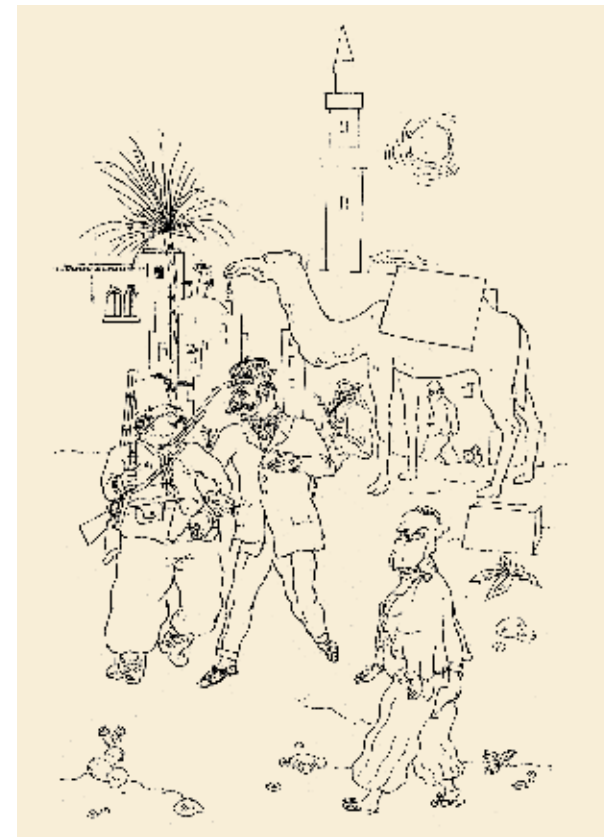
12



13



14



17



18



15



16



19



20

#### STINNES/LOUCHEUR, 1921

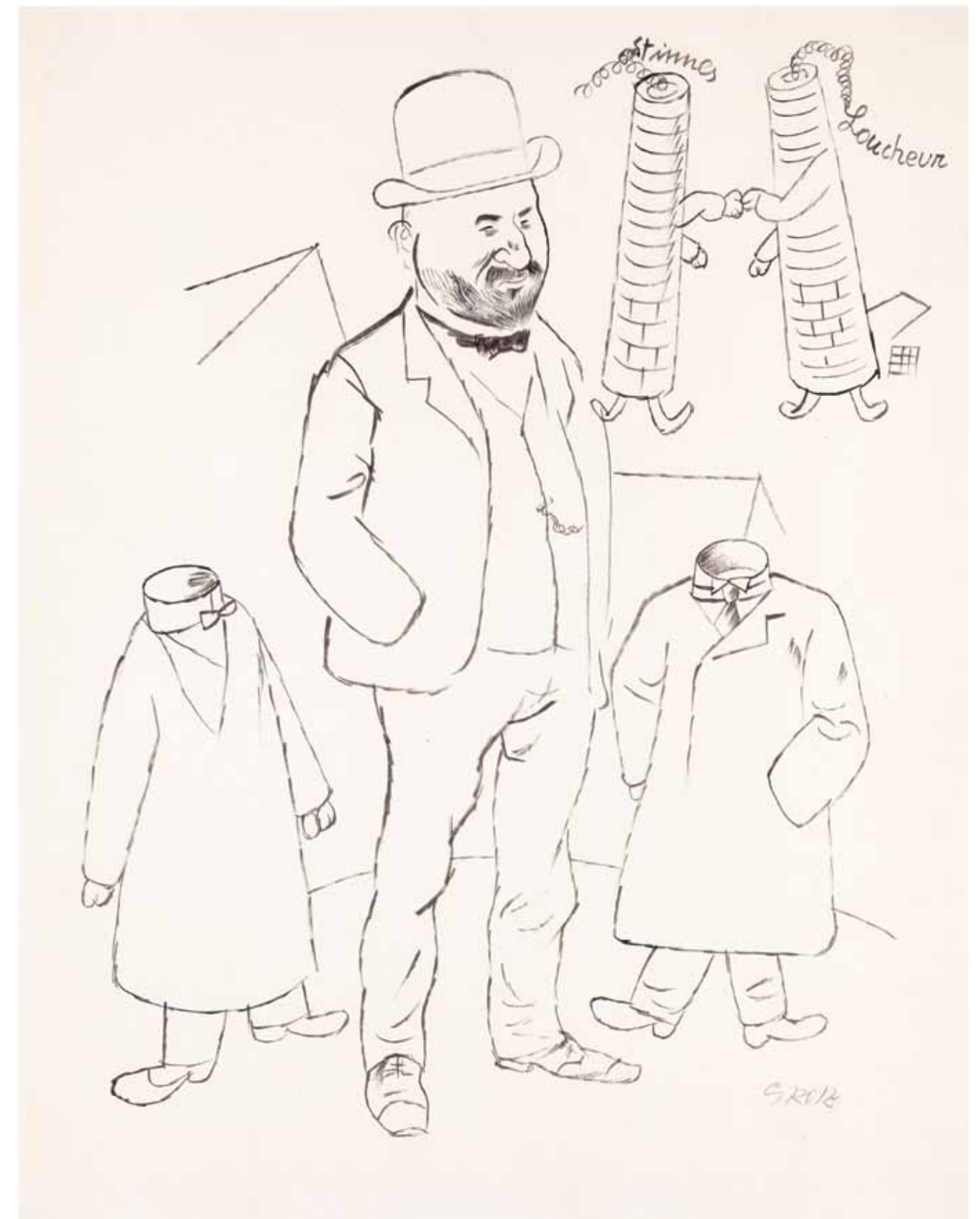
L'industriel allemand Hugo Stinnes (1870-1924) est aujourd'hui encore considéré comme l'archétype du profiteuse de guerre sans scrupules. Il a, durant l'inflation de la République de Weimar, transformé son groupe, un conglomérat réunissant industrie minière et compagnie maritime, en une des plus puissantes entreprises industrielles d'Allemagne. En octobre 1921, le ministre allemand de la Reconstruction, Walther Rathenau, et son homologue français Louis Loucheur, signent un accord qui offre au Reich allemand la possibilité d'acquitter en nature les dettes de guerre encore dues. L'opinion publique est d'avis que Stinnes, qui intervient partout, tire profit de ce traité. Grosz compose un dessin dans ce sens : il représente Hugo Stinnes décontracté, au centre de l'image, en vainqueur. Les deux interlocuteurs Loucheur et Rathenau, vêtus d'un costume, mais dépourvus de tête, sont les garants du sérieux des négociations. En réalité, la France et Stinnes profitent de cet accord, les affaires sont florissantes. Les cheminées fumantes Stinnes et Loucheur scellent l'affaire d'une poignée de main.

#### STINNES/LOUCHEUR, 1921

De Duitse industrieel Hugo Stinnes (1870-1924) geldt tot op vandaag als de oorlogswoekeraar en gewetenloze profiteuse bij uitstek. Tijdens de periode van de inflatie van de Republiek van Weimar bouwde hij zijn concern, een in de mijnbouw en scheepvaart actieve bedrijvengroep, uit tot een van de grootste ondernemingen in Duitsland. In oktober 1921 hadden de Duitse minister van wederopbouw Walther Rathenau en zijn Franse ambtgenoot Louis Loucheur een verdrag ondertekend dat het Duitse rijk de mogelijkheid bood om een deel van de herstelschulden te vereffenen met levering van goederen. Er werden publiekelijk vermoedens geuit dat Stinnes, die overal een vinger in de pap had, van dit verdrag zou profiteren. Daarover gaat ook de tekening van Grosz: Hugo Stinnes staat nonchalant als overwinnaar in het midden van het beeld. Beide onderhandelingspartners Loucheur en Rathenau correct in pak gekleed maar zonder kop, handhaven voor de buitenwereld de ernst. Maar eigenlijk profiteren Frankrijk en Stinnes van dit verdrag, de zaken floreren. De rokende schoorstenen van Stinnes en Loucheur bezegelen de transactie met een handslag.

#### STINNES/LOUCHEUR, 1921

Der deutsche Industrielle Hugo Stinnes (1870-1924) gilt bis heute als Kriegsgewinnler und skrupelloser Profiteuseur par excellence. Während der Inflationszeit der Weimarer Republik baute er seinen Konzern, eine Unternehmensgruppe der Montanindustrie und der Schifffahrt, zu einem der größten Industrieunternehmen aus. Im Oktober 1921 hatten der deutsche Wiederaufbauminister Walther Rathenau und sein französischer Amtskollege Louis Loucheur einen Vertrag unterzeichnet, der dem Deutschen Reich die Möglichkeit bot, einen Teil der noch ausstehenden Reparationsschulden mit Sachlieferungen zu begleichen. In der Öffentlichkeit wurden Vermutungen laut, dass Stinnes, der überall seine Hände im Spiel hatte, von diesem Vertrag profitieren würde. Entsprechend hat Grosz seine Zeichnung angelegt: Hugo Stinnes steht lässig als Sieger in der Bildmitte. Die beiden Verhandlungspartner, Loucheur und Rathenau, korrekt gekleidet in Anzügen aber kopflös, wahren nach außen hin die Seriosität. In Wahrheit aber profitieren Frankreich und Stinnes von diesem Vertrag, die Geschäfte floriieren. Die rauchenden Kamine Stinnes und Loucheur besiegeln das Geschäft mit Handschlag.



#### DÉDICACÉ À FÉLICIEN ROPS, 1922

Grosz a dédié cette photolithographie parue à petit tirage au peintre, graveur et lithographe belge Félicien Rops (1833-1898), dont l'œuvre érotique lui a fait forte impression ; Grosz est également marqué par les caricatures politiques et sociales publiées par Rops dans la revue *Uylenspiegel* dont il est par ailleurs l'éditeur. Rops, passé maître dans l'art de la gravure, a en outre réalisé de très nombreux frontispices et illustrations de livres. L'élément érotique occupe ensuite une place croissante dans son art. Grosz a très souvent dédié des œuvres aux artistes et aux hommes de lettres dont il était proche ou qu'il admirait. Citons notamment *Widmungsbild an Oskar Panizza* [Dédicace à Oskar Panizza] (1917/1918), *Edgar Allan Poe gewidmet* [Dédicace à Edgar Allan Poe] (1918), *John Heartfield gewidmet* [Dédicace à John Heartfield] (1918), *Hommage à Renoir* (1938), *Hommage à Courbet* (1938), *Homage to Rubens* [Hommage à Rubens] (1938), *Homage to William Bouguereau* [Hommage à William Bouguereau] (1939).

#### OPGEDRAGEN AAN FÉLICIEN ROPS, 1922

Deze in een kleine oplage verschenen fotolithografie droeg Grosz op aan de Belgische schilder, etsen en lithograaf Félicien Rops (1833-1898). Grosz was waarschijnlijk niet alleen onder de indruk van Rops' erotische werk, maar ook van de politieke en maatschappelijke karikaturen die Rops in het door hem uitgegeven tijdschrift *Uylenspiegel* publiceerde. Rops, die een groot meester was in de etskunst, ontwierp een groot aantal titelpagina's en boekillustraties. Het erotische element nam in zijn kunst een almaar grotere plaats in. Grosz heeft altijd weer werken opgedragen aan door hem bewonderde of aan hem verwante kunstenaars en schrijvers. Dat geldt onder ander voor volgende schilderijen: *Widmungsbild an Oskar Panizza* (Schilderij opgedragen aan Oskar Panizza) (1917/1918); *Edgar Allan Poe gewidmet* (Opgedragen aan Edgar Allan Poe) (1918); *John Heartfield gewidmet* (Opgedragen aan John Heartfield) (1918); *Hommage à Renoir* (1938); *Hommage à Courbet* (1938); *Homage to Rubens* (1938); *Homage to William Bouguereau* (1939).

#### FÉLICIEN ROPS GEWIDMET, 1922

Diese in einer kleinen Auflage erschienene Photolithographie hat Grosz dem belgischen Maler, Radierer und Lithographen Félicien Rops (1833-1898) gewidmet. Nicht nur das erotische Werk von Rops dürfte auf Grosz einen großen Eindruck gemacht haben. Beeindruckt haben ihn auch die politischen und gesellschaftlichen Karikaturen, die Rops in dem von ihm herausgegebenen *Uylenspiegel* veröffentlichte. Dazu hat Rops, der in der Radierkunst eine große Meisterschaft erreicht hat, ein umfangreiches Werk von Titelblättern und Buchillustrationen geschaffen. Das erotische Element nimmt dann in seiner Kunst einen immer breiteren Raum ein. Grosz hat immer wieder Werke ihm nahe stehenden oder von ihm verehrten Künstlern und Literaten gewidmet. Das sind unter anderen folgende Gemälde: *Widmungsbild an Oskar Panizza* (1917/1918); *Edgar Allan Poe gewidmet* (1918); *John Heartfield gewidmet* (1918); *Hommage à Renoir* (1938); *Hommage à Courbet* (1938); *Homage to Rubens* (1938); *Homage to William Bouguereau* (1939).





#### LA DISPUTE, 1922

On ignore l'identité des personnages et la cause de leur dispute. Grosz ne les a peut-être imaginés que pour mettre en évidence leur incompatibilité. On attirera donc plutôt l'attention sur les techniques (calame, plume et aquarelle) que l'artiste emploie ici avec une grande maîtrise. En général, Grosz, contrairement à la plupart des artistes, ne peint pas à l'aquarelle une fois le dessin terminé. Dans nombre de ses aquarelles – et c'est la raison pour laquelle il est si difficile de contrefaire ses œuvres –, il commence la composition à l'aquarelle, pour ensuite seulement dessiner les contours au calame et à la plume. Par ce procédé, le noir profond du calame et de la plume n'est pas brouillé mais se détache avec netteté sur l'aquarelle. Quand il souhaite atténuer le trait, Grosz réalise l'aquarelle par-dessus. Dans ses aquarelles ainsi associées au calame et à la plume, Grosz utilise en outre souvent ce procédé en plusieurs étapes, l'aquarelle étant utilisée comme support ou pour les retouches.

#### HET ARGUMENT, 1922

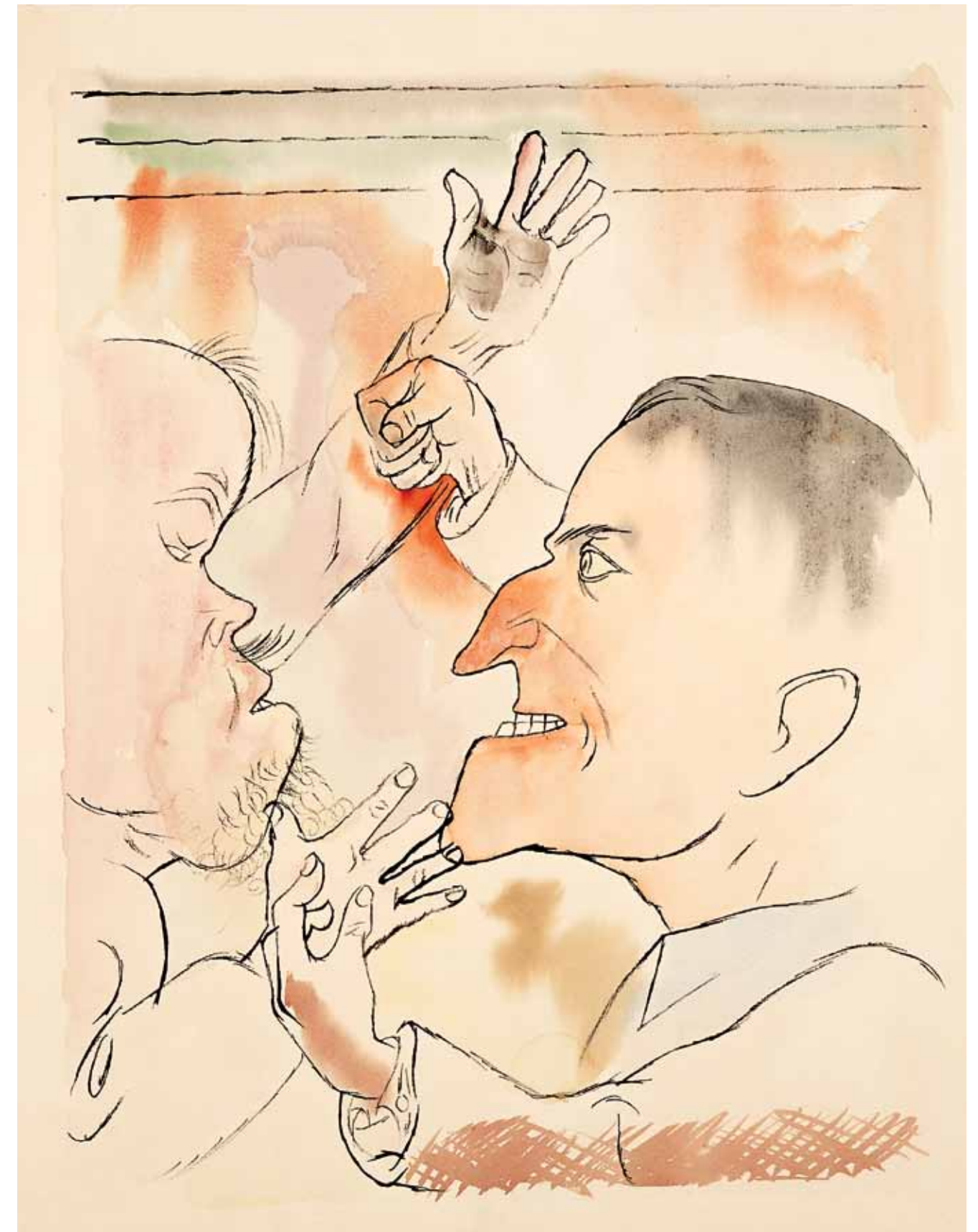
Wat de aanleiding voor deze ruzie is, noch wie de ruziemakers zijn, is onbekend. Misschien zijn deze figuren door Grosz ook alleen maar bedacht om de tegenstelling tussen beide karakters voor te stellen. Belangrijker echter is te wijzen op het meesterschap waarmee Grosz hier rietpen, pen en aquarel heeft gehanteerd. We kunnen er in principe van uitgaan dat Grosz niet, zoals dat gebruikelijk is, een tekening maakte en ze dan achteraf heeft geaquarelleerd. Zoals in veel van zijn aquarellen het geval is – en daarom is het werk van Grosz ook zo moeilijk te vervalsen – is de kunstenaar de compositie met aquarel begonnen, en heeft dan de contouren met rietpen of pen neergezet. Een dergelijke methode heeft tot effect dat de lijnen van rietpen en pen met hun diepe zwart helder bovenop de aquarel liggen en niet erdoor worden vertroebeld. Daar waar Grosz de tekening om welke reden dan ook wilde afzwakken, gebruikte hij aquarel bovenop de tekening. Grosz heeft in zijn aquarellen, die hij meestal met rietpen en pen combineerde, vaker deze methode in meerdere lagen en stadia toegepast.

#### DAS ARGUMENT, 1922

Was der Anlass dieses Streits ist, noch wer die Streitenden sein könnten, ist nicht bekannt. Vielleicht sind die Figuren von Grosz auch nur erdacht, um die Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere herauszustellen. Wichtiger ist indes auf die Technik der Rohrfeder, der Feder und des Aquarells hinzuweisen, die Grosz in dieser Arbeit meisterhaft angewandt hat. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Grosz nicht, wie meistens praktiziert, eine Zeichnung gefertigt und sie dann aquarelliert hat. Wie in vielen seiner Aquarellen – und deshalb ist Grosz auch so schwer zu fälschen – hat der Künstler die Komposition mit dem Aquarell begonnen, und dann Konturen mit der Rohrfeder und Feder gesetzt. Ein solches Vorgehen hat den Effekt, dass die Rohrfeder und Feder mit ihrem tiefen Schwarz klar auf dem Aquarell liegt und nicht durch das Aquarell getrübt wird. Da wo Grosz die Zeichnung, aus welchen Gründen auch immer, abschwächen wollte, findet sich Aquarell über der Zeichnung. Dabei hat Grosz bei seinen Aquarellen, die meistens in Verbindung mit Rohrfeder und Feder entstanden sind, oftmals diese Vorgehensweise auch in mehreren Stufen der Über- und Untermalung angewendet.



Dada Photo  
Heartfield - Hausmann, 1917



#### LES BRIGANDS, 1922

*Les Brigands* est une pièce en cinq actes de Friedrich von Schiller, écrite entre 1777 et 1780. Située en Allemagne, l'action dramatique dépeint la révolte contre l'autorité et la vengeance. Grosz s'inspire de cette pièce, dont il transpose l'histoire dans le présent. Il reprend des phrases de la pièce pour accompagner ses illustrations qui ont pour sujet la corruption, la perte des traditions et la décadence de la jeune République de Weimar.

#### DE ROVERS, 1922

*Die Räuber (De rovers)* een toneelstuk van Friedrich von Schiller in vijf bedrijven, werd geschreven in de jaren 1777 tot 1780. Plaats van de dramatische handeling is Duitsland. Het gaat om een opstand tegen de autoriteit, om wraak en vergelding. Grosz liet zich door Schillers drama inspireren en transposeerde het verhaal naar zijn eigen tijd. Hij vult zijn tekeningen aan met zinnen uit het toneelstuk om de corruptie, het zedelijk verval en de decadentie van de jonge Republiek van Weimar aan te klagen.

#### DIE RÄUBER, 1922

*Die Räuber*, ein Schauspiel in fünf Akten von Friedrich von Schiller, entstand in den Jahren 1777 bis 1780. Ort der dramatischen Handlung ist Deutschland. Es geht um den Aufstand gegen die Autorität, um Rache und Vergeltung. Grosz hat sich von Schillers Drama inspirieren lassen und die Geschichte in die Gegenwart übertragen. Sätze aus dem Drama begleiten seine Darstellungen, die die Korruption, den Sittenverfall und die Dekadenz der jungen Weimarer Republik zum Inhalt haben.



George Grosz  
*Die Räuber*, 1922

# DIE RÄUBER

NEUN LITHOGRAPHIEN VON  
GEORGE GROSZ

ZU SENTENZEN AUS SCHILLERS „RÄUBERN“

B L A T T 1

„ICH WILL ALLES UM MICH HER AUSROTZEN, WAS MICH EINSCHRÄNKT, DASS ICH NICHT HERR BIN“  
(I. Akt, 1. Szene)

B L A T T 2

„IN MEINEM GEBIET SOLL'S SOWEIT KOMMEN, DASS KARTOFFELN UND DÜNNBIER EIN TRAKTAMENT FÜR FESTTAGE WERDEN, UND WEHE DEM, DER MIR MIT VOLLEN, FEURIGEN BACKEN UNTER DIE AUGEN TRITTI! BLASSE DER ARMUT UND SKLAVISCHE FURCHT SIND MEINE LEIBFARBE; IN DIESE LIVREI WILL ICH EUCH KLEIDEN“  
(II. Akt, 2. Szene)

B L A T T 3

„ES IST DOCH EINE JÄMMERLICHE ROLLE, DER HASE SEIN MÜSSEN AUF DIESER WELT — ABER DER GNÄDIGE HERR BRAUCHT HASEN!“  
(I. Akt, 1. Szene)

B L A T T 4

„ICH HABE DAS MEINE GETAN ... DAS PLÜNDERN IST EURE SACHE!“  
(II. Akt, 3. Szene)

B L A T T 5

„LÖWEN UND LEOPARDEN FÜTTERN IHRE JUNGEN, RABEN TISCHEN IHREN KLEINEN AUF ...!“  
(I. Akt, 2. Szene)

B L A T T 6

„GOTTES SICHTBARER SEGEN IST BEI MIR“  
(II. Akt, 3. Szene)

B L A T T 7

„DÄ DONNERN SIE SANFTMUT UND DULDUNG AUS IHREN WOLKEN UND BRINGEN DEM GOTT DER LIEBE MENSCHENOPFER“  
(II. Akt, 3. Szene)

B L A T T 8

„SCHWIMME, WER SCHWIMMEN KANN, UND WER ZU PLUMP IST, GEHT UNTER!“  
(I. Akt, 1. Szene)

B L A T T 9

„DAS RECHT WOHNET BEIM ÜBERWÄLTIGER“  
(I. Akt, 1. Szene)

DER MALIK-VERLAG / BERLIN / MCMXXII

Die Mappe „DIE RÄUBER“ erscheint in drei Ausgaben  
von insgesamt 100 nummerierten Exemplaren

**Ausgabe A:**

Nr. 1–5 Privatdrucke auf Japanböten in Ganzpergamentmappe  
Nicht im Handel  
Nr. 6–10 auf echtem Japanböten in Halbpergamentmappe  
Grundpreis 300 Mark

**Ausgabe B:**

Nr. 11–45 auf echtem Böten in Halbseidenmappe  
Grundpreis 150 Mark

**Ausgabe C:**

Nr. 46–100 auf echtem Böten in Halbleinenmappe  
Grundpreis 100 Mark

Bei allen Ausgaben hat der Künstler jedes Blatt handschriftlich  
signiert. Den Druck besorgte Hermann Birkholz, Berlin

Dieses Exemplar der Ausgabe C trägt die Nummer 73



Copyright by DER MALIK-VERLAG / Berlin, im November 1922

Alle Rechte, insbesondere die der Reproduktion und des Weiterverkaufs einzelner Blätter, vorbehalten





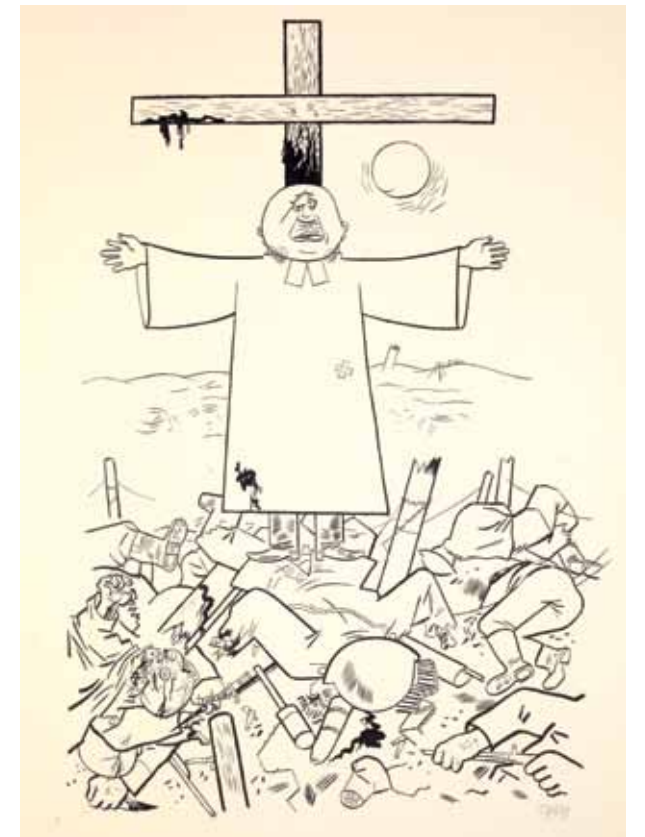
2



3



6



7



4



5



8



9

#### SCÈNE DE RUE, 1922

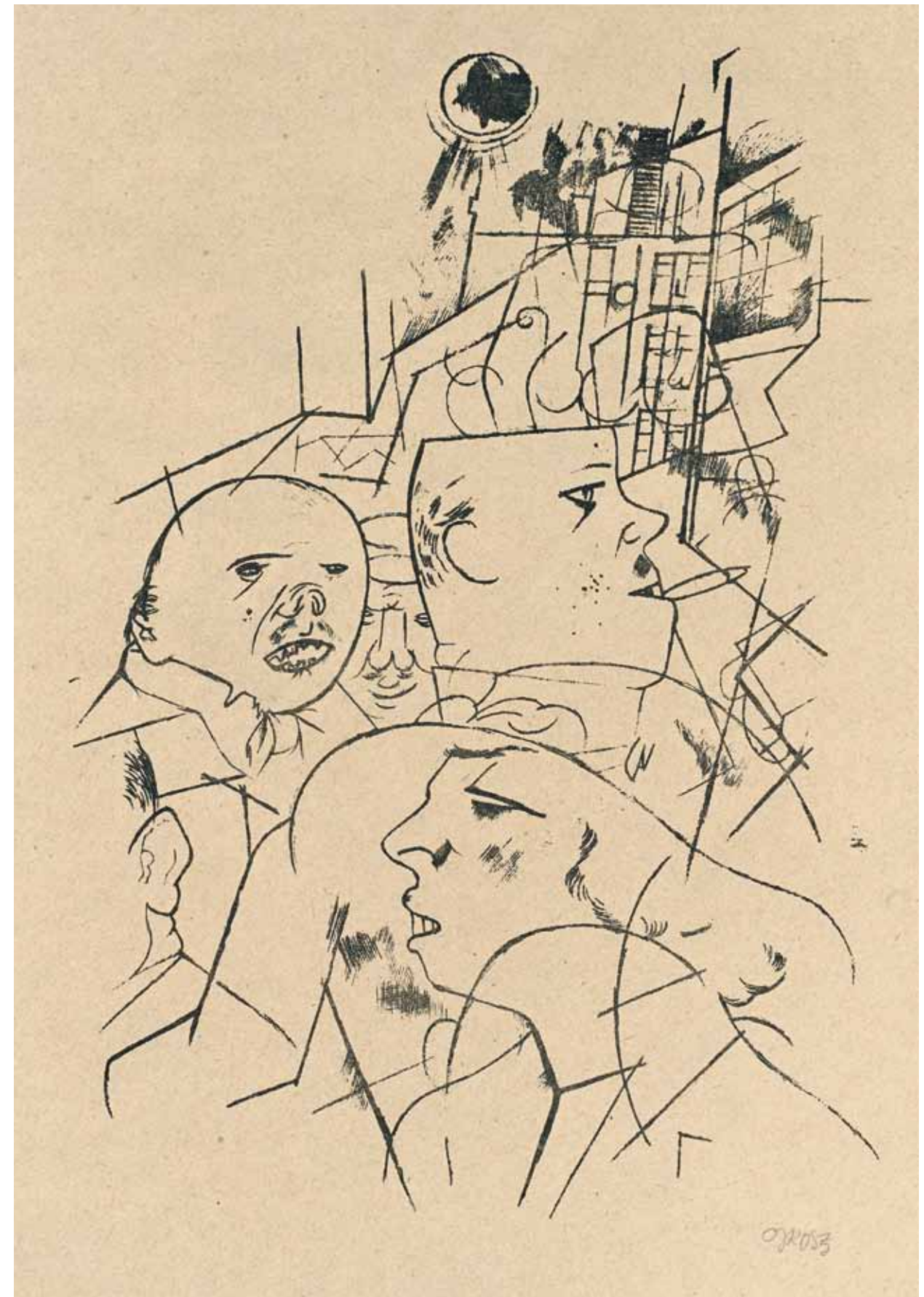
Ce dessin est la quatrième feuille jointe au 5<sup>ème</sup> portfolio du Bauhaus : *planches Bauhaus – Nouveaux arts graphiques européens*, composé et édité par le Bauhaus à Weimar en 1922. Dücker précise que la contribution de Grosz est une photolithographie. Son titre, *Scène de rue*, est anodin par rapport à son contenu. Grosz dessine sans aucun ménagement sa perception des rues du Berlin de l'après-guerre, où les profiteurs de guerre caracolent aux côtés des proxénètes et de leurs prostituées. Mais Grosz n'oublie pas non plus l'ombre au tableau récurrente dans les œuvres de cette époque : invalides de guerre et mendiants, mais aussi militaristes incorrigibles qui voient dans la défaite et le Traité de Versailles une ignominie, réclament l'annulation de ce traité et exigent une revanche au plus vite. L'illustre liste des artistes invités à participer à ce portfolio aux côtés de George Grosz (Max Beckmann, Max Burchartz, Otto Gleichmann, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Carlo Mense, Max Pechstein, Christian Rohlf, Edwin Scharff et Karl Schmidt-Rottluff) en souligne toute l'importance.

#### STRAATSCENE, 1922

Deze prent is het vierde blad van de 5. *Bauhausmappe: Bauhaus Drucke – Neue Europäische Graphik*, die in 1922 door het Staatliche Bauhaus in Weimar werd gedrukt en uitgegeven. Volgens Dücker is deze bijdrage van Grosz een fotolithografie. De titel *Strassenszene (Straatscène)* klinkt onschuldig in vergelijking met de beeldinhoud. Zonder enige opsmuk tekende Grosz zijn blik op de straten van het naoorlogse Berlijn, waar oorlogswokeraars naast pooiers en prostituees elkaar verdringen. Maar ook de schaduwzijden die hij weergeeft in zijn werken uit die tijd, zijn hier terug te vinden: oorlogsinvaliden en bedelaars, naast onverbeterlijke militaristen die de verloren oorlog en het verdrag van Versailles een vernedering vinden, en een annulering van dat verdrag en revanche eisen. Aan deze map werkten naast George Grosz andere illustere kunstenaars mee: Max Beckmann, Max Burchartz, Otto Gleichmann, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Carlo Mense, Max Pechstein, Christian Rohlf, Edwin Scharff en Karl Schmidt-Rottluff.

#### STRASSENSZENE, 1922

Als vierde Blatt ist diese Graphik der 5. *Bauhausmappe: Bauhaus Drucke – Neue Europäische Graphik* beigegeben, die vom Staatlichen Bauhaus in Weimar 1922 hergestellt und herausgegeben wurde. Laut Dücker handelt es sich bei dem Beitrag von Grosz um eine Photolithographie. Harmlos ist der Bildtitel *Strassenszene* im Vergleich zum Bildinhalt. Ohne jedwede Beschönigung zeichnet Grosz seine Ansichten von den Straßen des Nachkriegsberlins: Auf ihnen tummeln sich die Kriegsgewinnler neben den Zuhältern mit ihren Prostituierten. Aber auch die Schattenseiten, die sich in den Werken aus dieser Zeit finden, übersieht Grosz nicht: Die Kriegskrüppel und Bettler, aber auch die unverbesserlichen Militaristen, die den verlorenen Krieg und den Friedensvertrag von Versailles als Schmach empfinden und auf eine Annullierung dieses Vertrages pochen und schnellstmöglich Revanche fordern. Die Bedeutsamkeit dieser Mappe unterstreicht die illustre Liste jener Künstler, die, neben George Grosz, zur Mitarbeit aufgefordert worden waren: Max Beckmann, Max Burchartz, Otto Gleichmann, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Carlo Mense, Max Pechstein, Christian Rohlf, Edwin Scharff und Karl Schmidt-Rottluff.



#### VUE DE LA TAUENTZIEHNSTRASSE, 1922

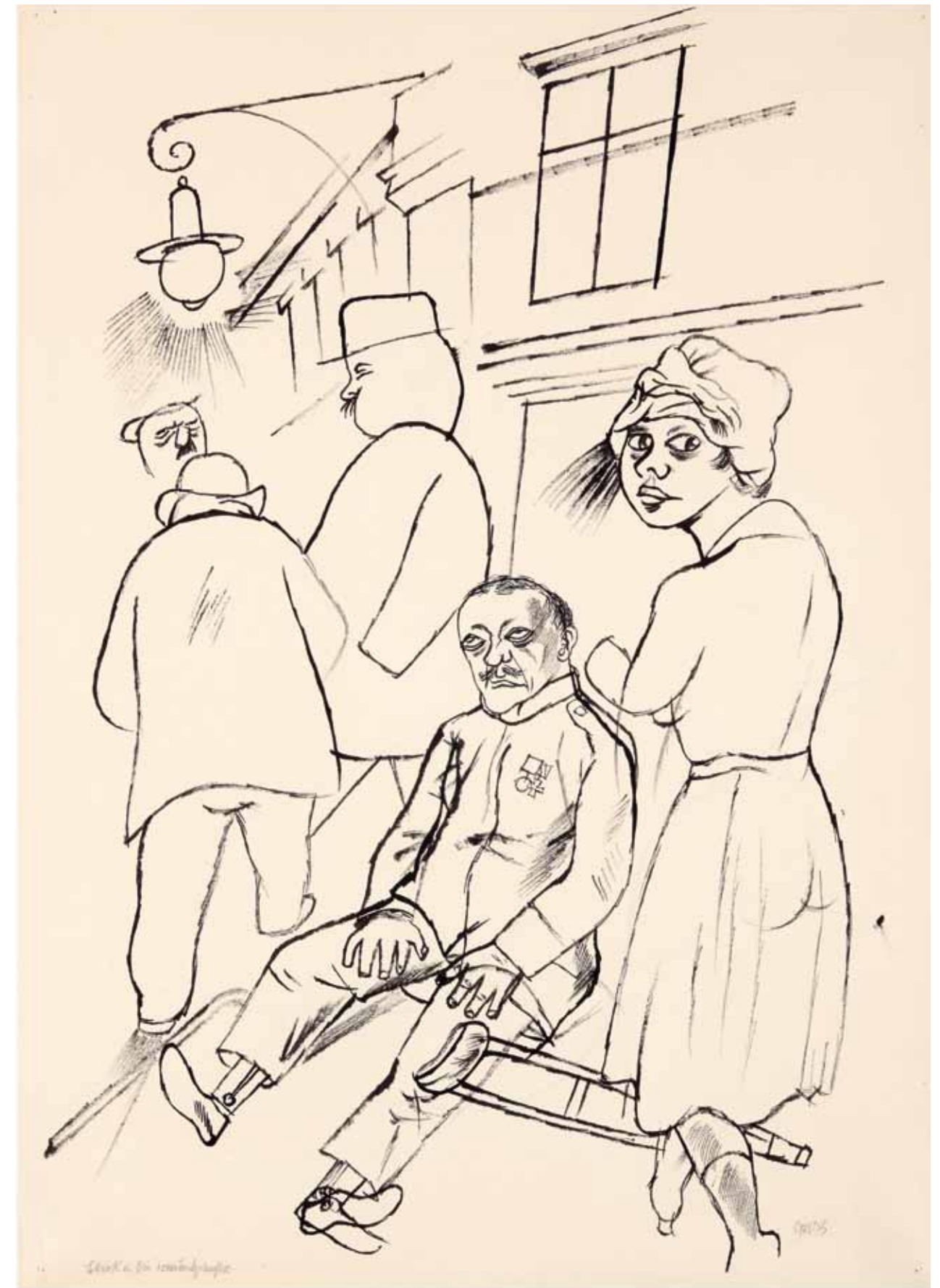
La Tauentzienstraße, dans l'Ouest de Berlin, est le petit bout de rue entre l'extrémité nord du Kurfürstendamm et la Wittenbergplatz. Une rue très fréquentée aux boutiques distinguées, dont le mondain KDW (Kaufhaus des Westens [Grand magasin de l'ouest]). D'autres personnes veulent y faire des affaires, y trouver de la considération. L'invalidé de guerre par exemple. Ses prothèses dépassent des jambes de son pantalon. Ses deux jambes ont été soufflées pendant la guerre ; ce genre d'incidents était au moins récompensé par la Croix de fer et un ordre de bravoure que l'on pouvait épingler sur sa poitrine. Une prostituée élégamment vêtue est sortie à la recherche de clients. Elle est jeune : ses grands yeux toisent attentivement les environs, scrutent de potentiels clients. On ignore pourquoi elle a choisi cette façon de gagner de l'argent. Peut-être fait-elle le tapin pour sa famille qui souffre d'une amère misère dans le Berlin économiquement ruiné de l'Après-guerre. Peut-être est-elle orpheline. Comme l'invalidé de guerre, elle dépend de l'argent des passants, qui flânent et sont pris d'une frénésie d'achats. C'est le soir, les lampadaires sont déjà allumés. Ce tableau restera inchangé pendant quelques heures encore.

#### GEZICHT OP DE TAUENTZIEHNSTRASSE, 1922

De Tauentzienstraße in West-Berlijn is het korte stuk weg tussen het bovenste einde van de Kurfürstendamm en de Wittenbergplatz. Een straat met voorname winkels en veel voorbijgangers. Het mondaine KDW, Kaufhaus des Westens is hier gevestigd. Ook anderen willen hier zaakjes doen en aandacht trekken. Bijvoorbeeld de oorlogsinvaliden. Onder zijn broekspijpen zijn de prothesen zichtbaar. Hij heeft beide benen in de oorlog verloren. Daarvoor kreeg hij in elk geval het IJzeren Kruis en een medaille voor moed die hij zich op de borst kan spelden. Een fraai geklede prostituee zoekt klanten. Ze is jong. Haar grote ogen kijken oplettend rond en keuren potentiële vrijers. Waarom ze deze vorm van broodwinning heeft gekozen, weten we niet. Misschien prostituteert ze zich voor haar familie, die in het economisch geruïneerde naoorlogse Berlijn in bittere nood leeft. Misschien is ze wees. Zowel de oorlogsinvaliden als zij, zijn aangewezen op het geld van de kuierende en kooplustige mensen die hier onderweg zijn. Het is avond, de straatlantaarns zijn net aangestoken. Nog uren zal dit beeld zoals het nu is, hetzelfde blijven.

#### BLICK IN DIE TAUENTZIEHNSTRASSE, 1922

Die Tauentzienstraße im Westen Berlins ist das kurze Stück Weg zwischen dem oberen Ende des Kurfürstendamms und dem Wittenbergplatz. Eine Straße mit vornehmen Geschäften und vielen Passanten. Das mondäne KDW, Kaufhaus des Westens, ist zum Beispiel hier angesiedelt. Auch andere wollen hier ihre Geschäfte machen, Beachtung finden. So der Kriegskrüppel. Unter seinen Hosenbeinen lugen die Prothesen hervor. Beide Beine weggeschossen im Krieg; dafür gab es immerhin das Eisenerne Kreuz und einen Tapferkeitsorden, den man sich an die Brust heften kann. Eine hübsch angezogene Prostituierte ist auf Kundenfang aus. Sie ist jung; Ihre großen Augen mustern aufmerksam die Umgebung, prüfen mögliche Freier. Warum sie diese Art des Geldverdienens gewählt hat, weiß man nicht. Vielleicht schafft sie für ihre Familie an, die in dem wirtschaftlich ruinierten Nachkriegsberlin bittere Not leidet. Vielleicht ist sie Waise. Beide, der Kriegskrüppel und sie sind auf das Geld der flanierenden und kauflustigen Leute angewiesen, die hier unterwegs sind. Es ist Abend, die Straßenlaternen bereits in Betrieb. Noch Stunden wird sich an dem Bild, wie es sich jetzt gibt, wohl nichts ändern.



#### AU COIN DE LA RUE, 1922

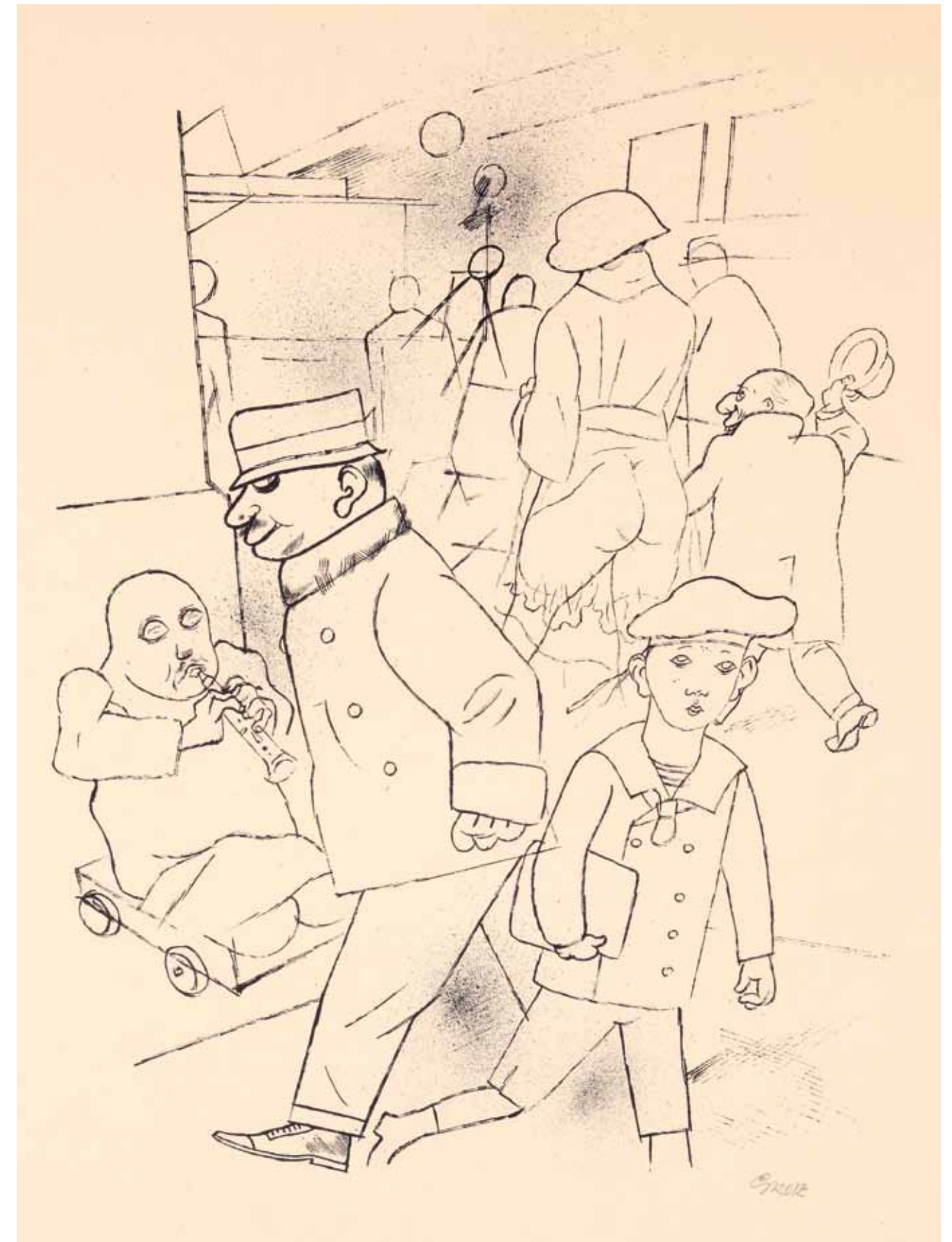
Un mendiant amputé des deux jambes, installé à un carrefour, essaie d'attirer l'attention à lui en jouant de la flûte. Mais les passants qui le frôlent l'ignorent. Chacun n'est préoccupé que de lui-même. La guerre infernale a des millions de morts. Parmi ceux qui provoqué ont survécu, des milliers sont rentrés invalides. « La patrie reconnaissante », dit-on pompeusement. Mais la réalité est toute autre. Les nombreux mendiants et vendeurs d'allumettes qui font l'aumône dans les rues animées des grandes villes du Reich sont perçus comme un poids. Dans un autre dessin, publié dans *Das Gesicht der herrschenden Klasse [Le visage de la classe dominante]* (1921), Grosz fixe l'ambiance de l'époque. Il représente trois buveurs de vin attablés dans un bar. Devant eux, un invalide de guerre appuyé sur sa béquille. Un des hommes dit : « Ces hommes pourraient travailler – mais ils ne veulent pas ! » Dans son livre *Abrechnung folgt! [L'addition arrive !]* (1923), Grosz publie un dessin qui montre un directeur d'usine menant grand train, assis à une table, entouré d'invalides de guerre qui mendient. La légende, aussi lapidaire que cynique, précise : « ... ces blessés de guerre deviennent une épidémie nationale ! ».

#### STRAATHOEK, 1922

Op een straathoek zit een bedelaar zonder benen en probeert met fluitspel de aandacht te trekken. Passanten gaan hem echter achteloos voorbij. Iedereen is met zijn eigen zaken bezig. De duivelse oorlog heeft miljoenen doden geëist. Duizenden die hem overleefden zijn kreupel teruggekeerd. 'Het Vaderland zal hen dankbaar zijn' werd volmondig gezegd. Maar de werkelijkheid ziet er anders uit. De vele bedelaars en luciferverkopers die in de drukke straten van de grote steden van het rijk om aalmoezen bedelen, worden als last ervaren. In een andere tekening, gepubliceerd in *Das Gesicht der herrschenden Klasse (Het gezicht van de heersende klasse)* (1921) heeft Grosz de toenmalige reacties vastgelegd. Drie wijn drinkers zitten in een café aan een tafel. Voor hen staat een oorlogsinvaliden met krukken. Eén van de mannen zegt: 'Deze mensen zouden wel kunnen – maar ze willen niet werken!' En in zijn boek *Abrechnung folgt! (De afrekening volgt!)* (1923) publiceerde Grosz een tekening van een zwelgende fabrieksdirecteur aan een tafel. Rond hem staan bedelende oorlogsinvaliden. '...Deze oorlogsinvaliden worden nog een echte nationale plaag!' luidt het kernachtige en cynische onderschrift.

#### STRASSENECKE, 1922

An einer Straßenkreuzung hat sich ein beinamputierter Bettler niedergelassen und versucht durch sein Flötenspiel Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Passanten gehen jedoch achtlos an ihm vorbei. Jeder ist mit sich selbst beschäftigt. Millionen Tote hat der infernalische Krieg gefordert. Tausende, die ihn überlebt haben, sind als Krüppel zurückgekehrt. „Der Dank des Vaterlandes ist ihnen gewiss“, hat es vollmundig geheißsen. Doch die Wirklichkeit sieht anders aus. Die vielen Bettler und Streichholzverkäufer, die in den belebten Straßen der Großstädte des Reiches um Almosen betteln, werden als Belästigung empfunden. In einer anderen Zeichnung, veröffentlicht in *Das Gesicht der herrschenden Klasse* (1921) hat Grosz die damalige Stimmungslage festgehalten. Sie zeigt drei Weintrinker in einem Lokal an einem Tisch sitzend. Vor ihnen steht ein Kriegskrüppel sich auf seine Krücke stützend. Einer der Männer sagt: „Diese Leute könnten wohl – sie wollen bloß nicht arbeiten!“ Und in seinem Buch *Abrechnung folgt!* (1923) veröffentlichte Grosz eine Zeichnung, die einen an einem Tisch sitzenden prassenden Fabrikdirektor zeigt, umgeben von bettelnden Kriegskrüppeln. „...diese Kriegsverletzten wachsen sich nachgerade zur Landplage aus!“, lautet die lapidare wie zynische Bildunterschrift.



#### CHEZ SOI (PAPA ET MAMAN), 1922

Cette photolithographie, intitulée *Zu Hause* [Chez soi], figure en planche 14 du portfolio *Ecce Homo* (1923). Grosz la mentionne dans son livre de comptes sous le titre *Pappi und Mammi* [Papa et maman], d'où ces deux intitulés coexistants, *Chez-soi*. Cette image sobre ramène à la réalité : lui, un tas de graisse portant une barbe à la Hindenburg, est planté là les bretelles de son pantalon baissées, tenant dans une main une brosse à dents, dans l'autre le verre à dents. Elle est en train de retirer ses bottes. Ils sont probablement de retour d'une sortie. Elle, bien plus séduisante que lui, affiche un air désillusionné. Elle n'a plus grand-chose à attendre de lui. Dans quelques minutes, il reposera à côté d'elle en ronflant bruyamment. Voilà à quoi ressemble un « chez soi ». Mais un papa et une maman impliquent qu'il y a un enfant. L'enfant qui grandit avec ce genre de parents n'a en général aucune chance, même quand on est jeune et plein d'espoir et que l'on regarde de haut avec mépris les deux vieux en se jurant « de ne pas devenir comme eux ». Ce n'est plus qu'une question de temps d'ici à ce que l'on ait un chez-soi identique, et que l'on entende piailler « maman » et « papa » dans un coin.

#### THUIS (PAPA EN MAMA), 1922

In *Ecce Homo*, 1923, prent 14, is deze fotolithografie onder de titel *Zu Hause* (*Thuis*) afgebeeld. Grosz vermeldt de prent in zijn rekeningboek onder de titel *Pappi und Mammi* (*Papa en mama*) en dus gelden beide titels. Een nuchter en ontvullend beeld: hij een dikzak met Hindenburgbaard staat daar met bretels, een tandenborstel in de ene, een glas in de andere hand. Zij trekt haar laarzen uit. Ze zijn zeker uit geweest. Zij is veel aantrekkelijker dan hij en kijkt gedisillustioneerd. Van hem is niet veel meer te verwachten. Binnen enkele minuten zal hij snurkend naast haar liggen. Zo ziet de 'thuis' eruit. Maar waar er een papa en mama zijn, moeten er ook kinderen zijn. Wie in een dergelijk ouderlijk tehuis opgroeit, heeft doorgaans weinig kansen, zelfs als je jong en vol hoop bent en verachtelijk neerkijkt op je ouders en zweert: 'Zoals zij wil ik niet worden.' Het is slechts een kwestie van tijd, tot je zelf een dergelijke thuis hebt en uit een of andere hoek iemand 'Mama', 'Papa' kraait.

#### ZUHAUSE (PAPPI UND MAMMI), 1922

In *Ecce Homo*, 1923, Tafel 14, ist diese Photolithographie unter dem Titel *Zuhause* abgebildet. Grosz erwähnt das Blatt in seinem Kontobuch unter dem Titel *Pappi und Mammi*, womit beide Titelversionen zutreffen. *Zuhause*: ein nüchternes, ein ernüchterndes Bild: Er, ein Fettwanst mit Hindenburgbart, steht da mit heruntergelassenen Hosenträgern, in der einen Hand die Zahnbürste, in der anderen das Zahnputzglas. Sie zieht gerade ihre Stiefel aus. Man war wohl aus gewesen. Sie, wesentlich attraktiver als er, schaut desillusioniert drein. Von ihm ist nicht mehr viel zu erwarten. In ein paar Minuten wird er schnarchend neben ihr liegen. So sieht das *Zuhause* aus. Doch wo es Pappi und Mammi gibt, muss es auch Kinder geben. Wer in solch einem Elternhaus aufwächst, hat in der Regel keine Chance, selbst wenn man noch jung und voller Hoffnungen ist und auf die beiden Alten verächtlich herabsieht und sich schwört, „so wie die will ich nicht werden“. Es wird nur noch eine Frage der Zeit sein, bis man selber ein solches Zuhause hat und es aus irgendeiner Ecke „Mammi“, „Pappi“ kräht.



George Grosz  
*Mammi und Pappi*, 1922





#### ECCE HOMO, 1922

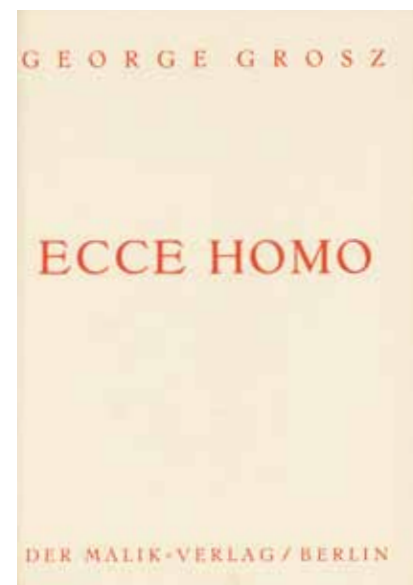
Le recueil *Ecce Homo* paraît fin 1922 en livre et en portfolio, à un tirage de 10 000 exemplaires. Le titre de l'œuvre, *Ecce Homo* [*Voici l'homme*], renvoie à l'exclamation prononcée par le gouverneur romain Ponce Pilate face au Christ fustigé ; pourtant, ce n'est pas le Christ qui figure sur la couverture, mais un sinistre proxénète au visage de criminel. Grosz veut provoquer, veut montrer jusqu'où les hommes sont allés, et à quel point leur cupidité et leur méchanceté les a éloignés de l'idéal divin.

#### ECCE HOMO, 1922

Op het einde van 1922 verscheen de verzameling prenten *Ecce Homo* in boekvorm en als map en dit in een oplage van 10 000 exemplaren. *Ecce Homo, Zie de mens*. Deze woorden van de Romeinse landvoogd Pilatus voor de gegeselde Christus, vormen de titel van het werk. Op het omslag is echter niet Christus afgebeeld, maar een woeste pooier met een boevenkop. Grosz wilde provoceren, hij wilde tonen hoe ver de mensen het gebracht hadden en hoe ver ze in hun hebzucht en gemeenheid van het goddelijke ideaal verwijderd waren.

#### ECCE HOMO, 1922

Am Jahresende 1922 erscheint das Sammelwerk *Ecce Homo* in Buch- und Mappenform und zwar in einer Auflage von 10.000 Exemplaren. *Ecce Homo, Sehet, welch ein Mensch*. Dieser Ausruf des römischen Landpflegers Pilatus vor dem gegeißelten Christus wird Titel des Werkes, nur ist auf dem Umschlag nicht Christus, sondern ein wüster Zuhälter mit Verbrechervisage abgebildet. Grosz will provozieren, will zeigen, wie weit es die Menschen gebracht haben und wie weit sie durch Habsucht und Gemeinheit von dem göttlichen Ideal entfernt sind.



George Grosz  
*Ecce Homo*, 1922



GEORGE GROSZ

ECCE HOMO

## VIERUNDACHTZIG ZEICHNUNGEN

Friedrichstraße (1918) . . . . .	1	Germanentag (1921) . . . . .	43
Familie (1916) . . . . .	2	Dr. S. und Frau (1921) . . . . .	44
Aus der Jugendzeit (1922) . . . . .	3	Nach Ladenschluß (1920) . . . . .	45
Grimmiger Mann (1918) . . . . .	4	Franz Jung gewidmet (1917) . . . . .	46
Gruß aus Sachsen (1920) . . . . .	5	Heimatliche Gestalten (1920) . . . . .	47
Marseille (1919) . . . . .	6	Kommerzienrats Töchterlein (1921) . . . . .	48
Schönheitsabend in der Motz- straße (1918) . . . . .	7	Quergebäude vier Treppen (1916)	49
Bessere Leute (1920) . . . . .	8	Akrobaten (1915) . . . . .	50
Entkleidung (1921) . . . . .	9	Eva (1918) . . . . .	51
Stammtischstudien (1919) . . . . .	10	O alte Burschenherrlichkeit (1922)	52
Der Besuch (1920) . . . . .	11	Studie (1922) . . . . .	53
Mord (1916) . . . . .	12	Ledebour (1919) . . . . .	54
Hinterbliebene (1921) . . . . .	13	Garnisonverwendungsfähig (1920) . . . . .	55
Zu Hause (1922) . . . . .	14	Vor dem Tee (1922) . . . . .	56
Charakterkopf (1921) . . . . .	15	Ungleiches Paar (1922) . . . . .	57
Verzückung (1922) . . . . .	16	Apachen (1916) . . . . .	58
Verlobung (1922) . . . . .	17	Ehrenmann (1921) . . . . .	59
Bürgerliche Welt (1920) . . . . .	18	Richard Wagner's Gedenkblatt (1921) . . . . .	60
Nachwuchs (1922) . . . . .	19	Genreszene (1922) . . . . .	61
Louise (1919) . . . . .	20	Esplanade (1921) . . . . .	62
Der Hypochonder Otto Schmal- hausen (1921) . . . . .	21	Eheszene (1915) . . . . .	63
Separé (1922) . . . . .	22	An der Grenze (1920) . . . . .	64
Die Verantwortlichen (1920) . . . . .	23	Magenbeschwerden (1921) . . . . .	65
Der besessene Forstadjunkt (1918)	24	Haifische (1921) . . . . .	66
Melancholie (1915) . . . . .	25	Allein (1922) . . . . .	67
Frühlings Erwachen (1922) . . . . .	26	Querschnitt (1920) . . . . .	68
Schwere Zeiten (1919) . . . . .	27	Krach (1921) . . . . .	69
Promenade (1922) . . . . .	28	Ständchen (1922) . . . . .	70
Hausherr (1919) . . . . .	29	Deutsche Männer (1922) . . . . .	71
Hahn im Korbe (1921) . . . . .	30	Jugend (1920) . . . . .	72
Die Macht der Musik (1922) . . . . .	31	Vorstadt (1917) . . . . .	73
Lustmord in der Ackerstraße (1916) . . . . .	32	Trio (1919) . . . . .	74
Hochfinanz (1922) . . . . .	33	Silberne Hochzeit (1922) . . . . .	75
Nachts (1919) . . . . .	34	Krise (1922) . . . . .	76
Der absolute Monarchist (1918)	35	Schäferstündchen (1921) . . . . .	77
Plauderstunde (1922) . . . . .	36	Sonntag früh (1922) . . . . .	78
In Gedanken (1920) . . . . .	37	Dr. Benn's Nachtcafé (1918) . . . . .	79
Aenne (1921) . . . . .	38	Köpfe (1921) . . . . .	80
Interieur (1915) . . . . .	39	Ausgang (1921) . . . . .	81
Dr. Huelsenbeck am Ende (1920)	40	Athlet (1922) . . . . .	82
Café (1916) . . . . .	41	Das Ende (1917) . . . . .	83
Rudi S. (1921) . . . . .	42	Das Vaterunser (1921) . . . . .	84

## SECHZEHN AQUARELLE

Passanten (1921) . . . . .	I
Whisky (1917) . . . . .	II
Schönheit, dich will ich preisen (1920) . . . . .	III
Ecce homo (1921) . . . . .	IV
Pappi und Mammi (1922) . . . . .	V
Niederkunft (1916) . . . . .	VI
Kraft und Anmut (1922) . . . . .	VII
Der Mädchenhändler (1918) . . . . .	VIII
Soirée (1922) . . . . .	IX
Johannisnacht (1918) . . . . .	X
Professor Freud gewidmet (1922) . . . . .	XI
Der Mensch ist gut (1921) . . . . .	XII
Walzertraum (1921) . . . . .	XIII
Ach, knallige Welt, du seliges Abnormitätenkabinett (1916)	XIV
Vor Sonnenaufgang (1922) . . . . .	XV
Dämmerung (1922) . . . . .	XVI

Die Aquarelle II, VI und XIV wurden von Theodor Däubler, Aquarell III von der Galerie von Garvens und Aquarell XII vom Graphischen Kabinett, Bremen freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

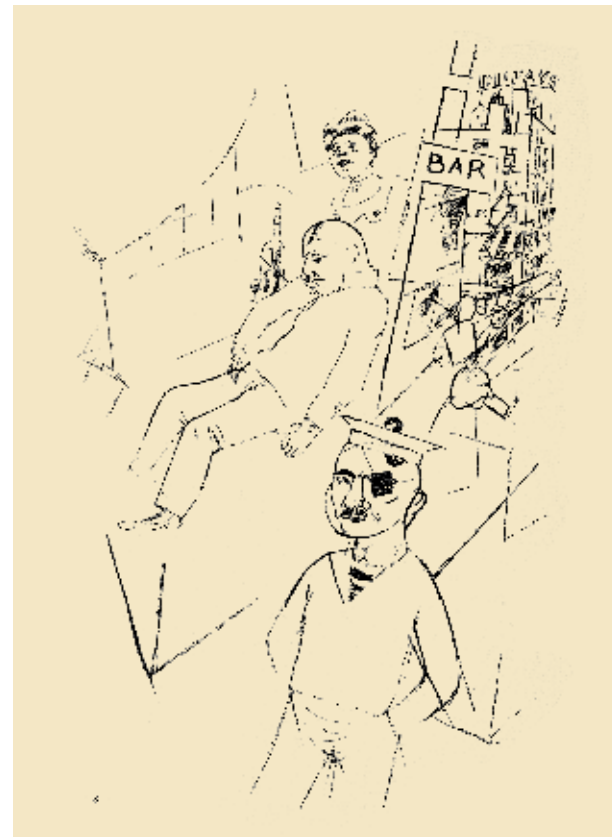




2



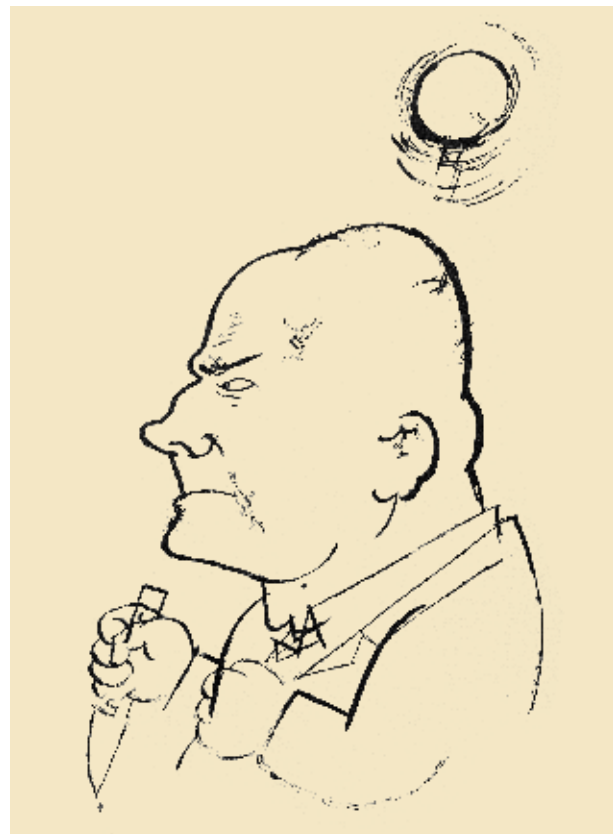
3



6



7



4



5



8



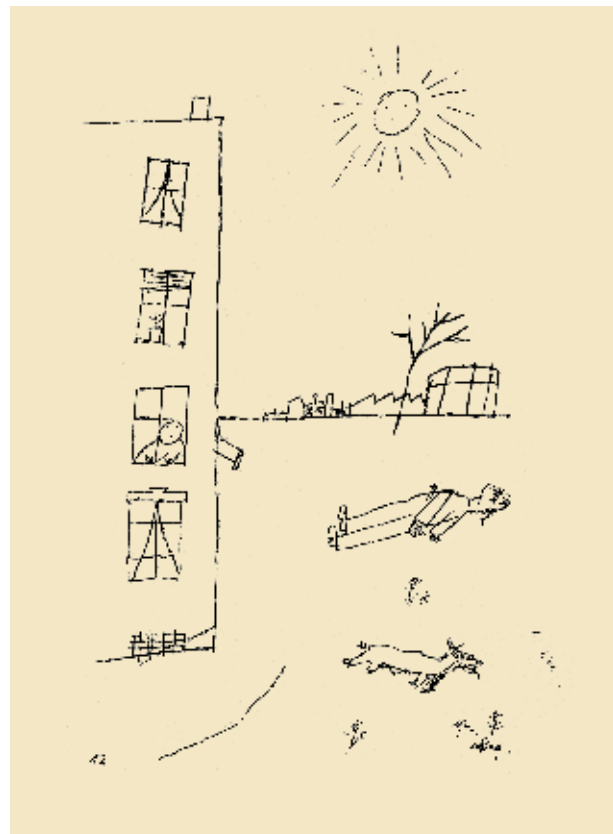
9



10



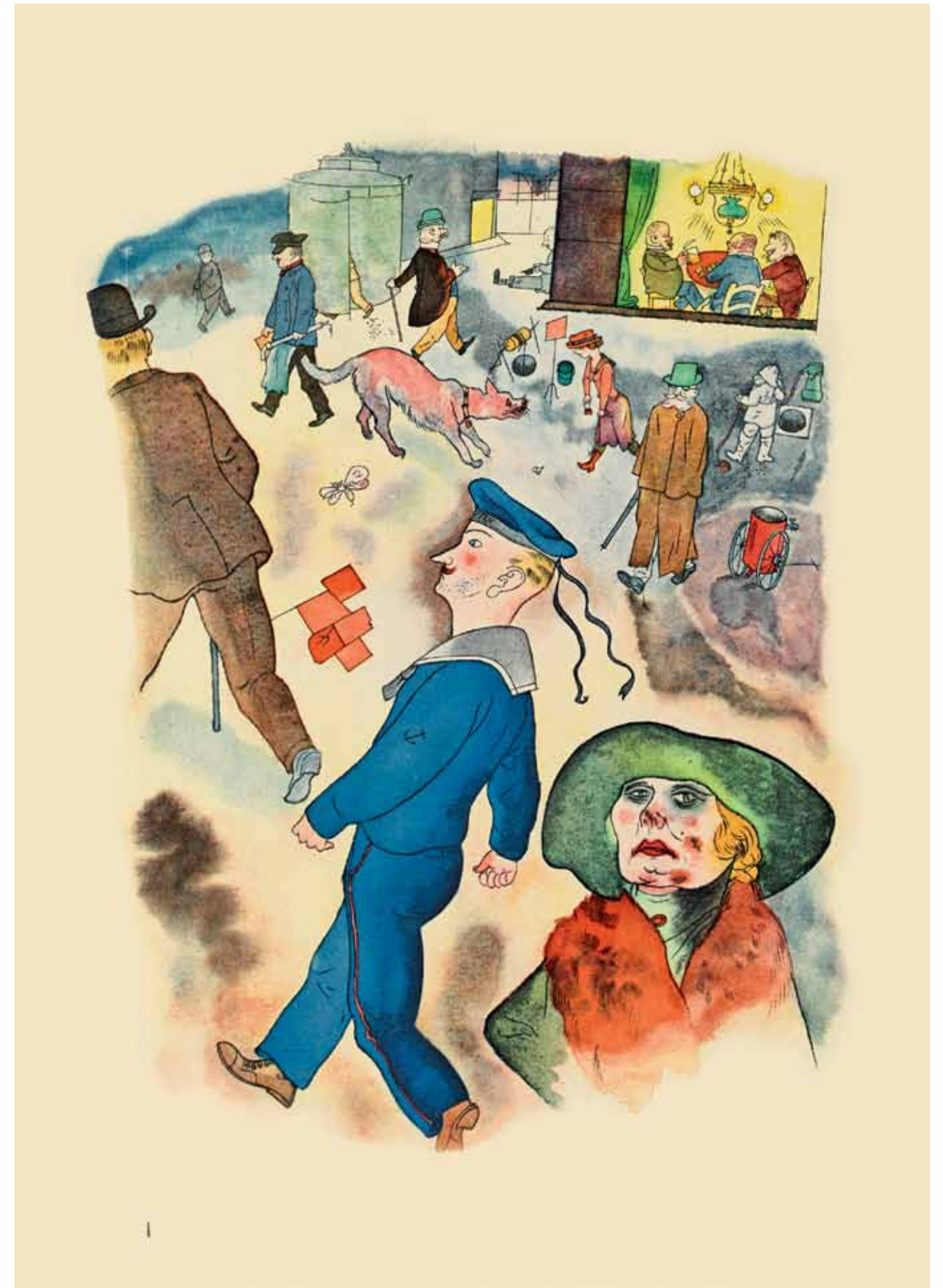
11



12



13





14



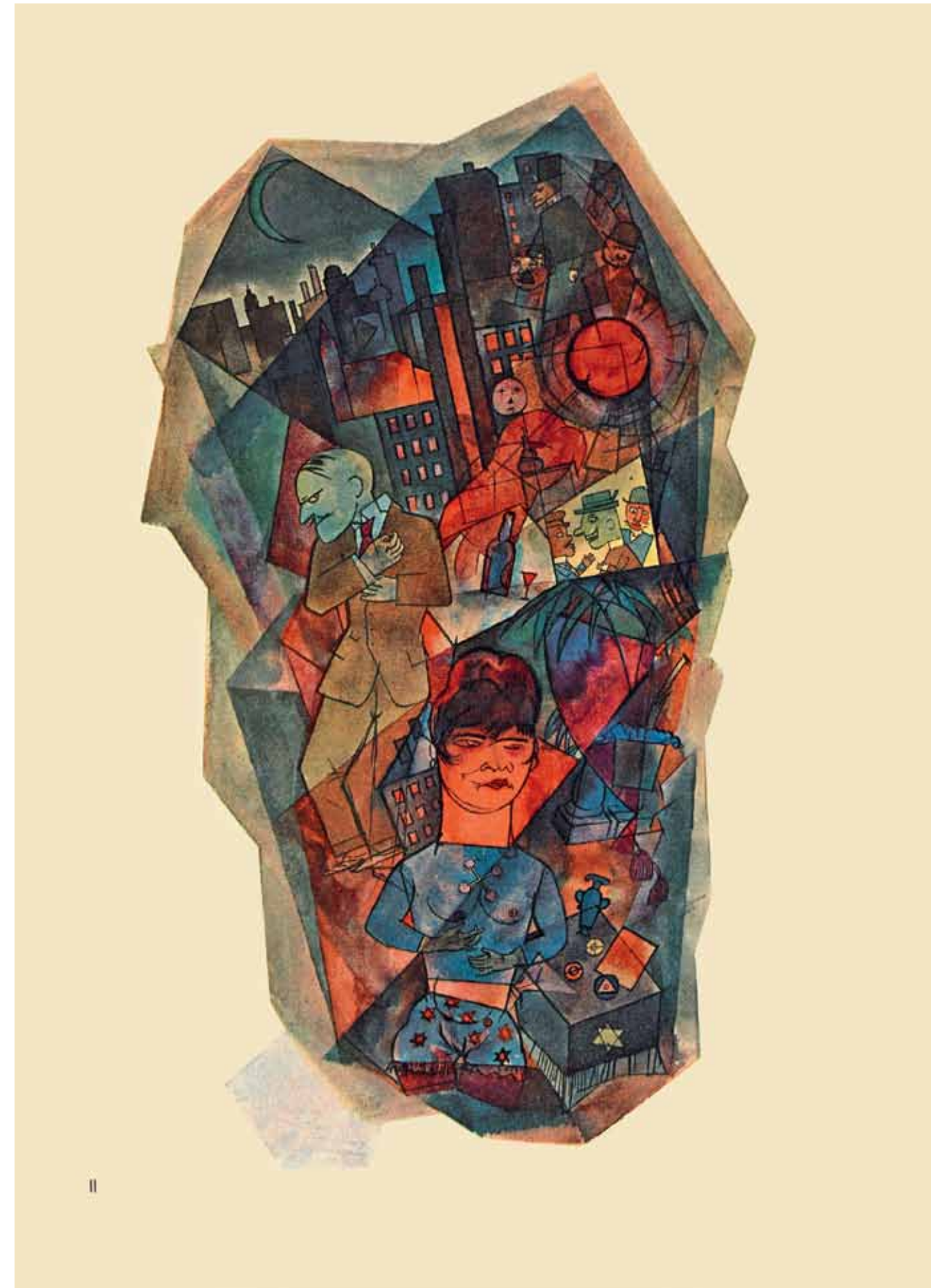
15



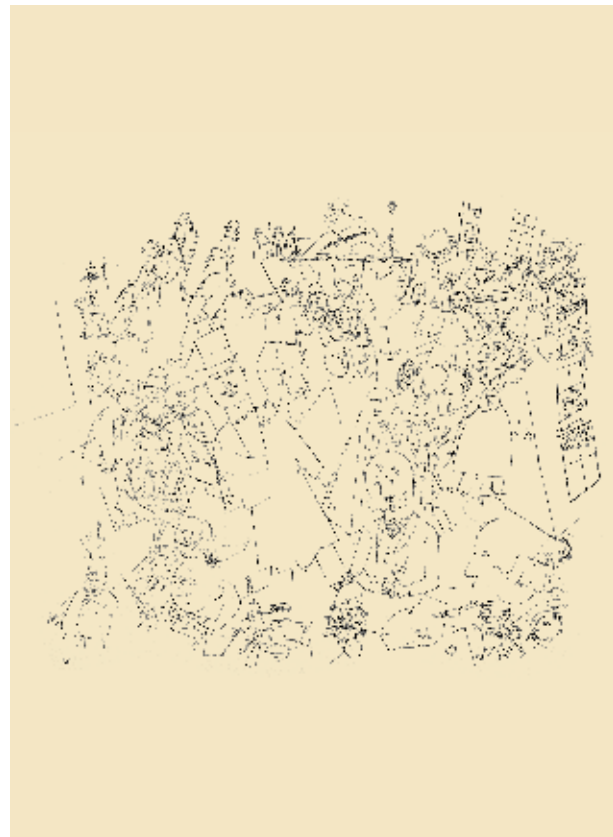
16



17



11



18



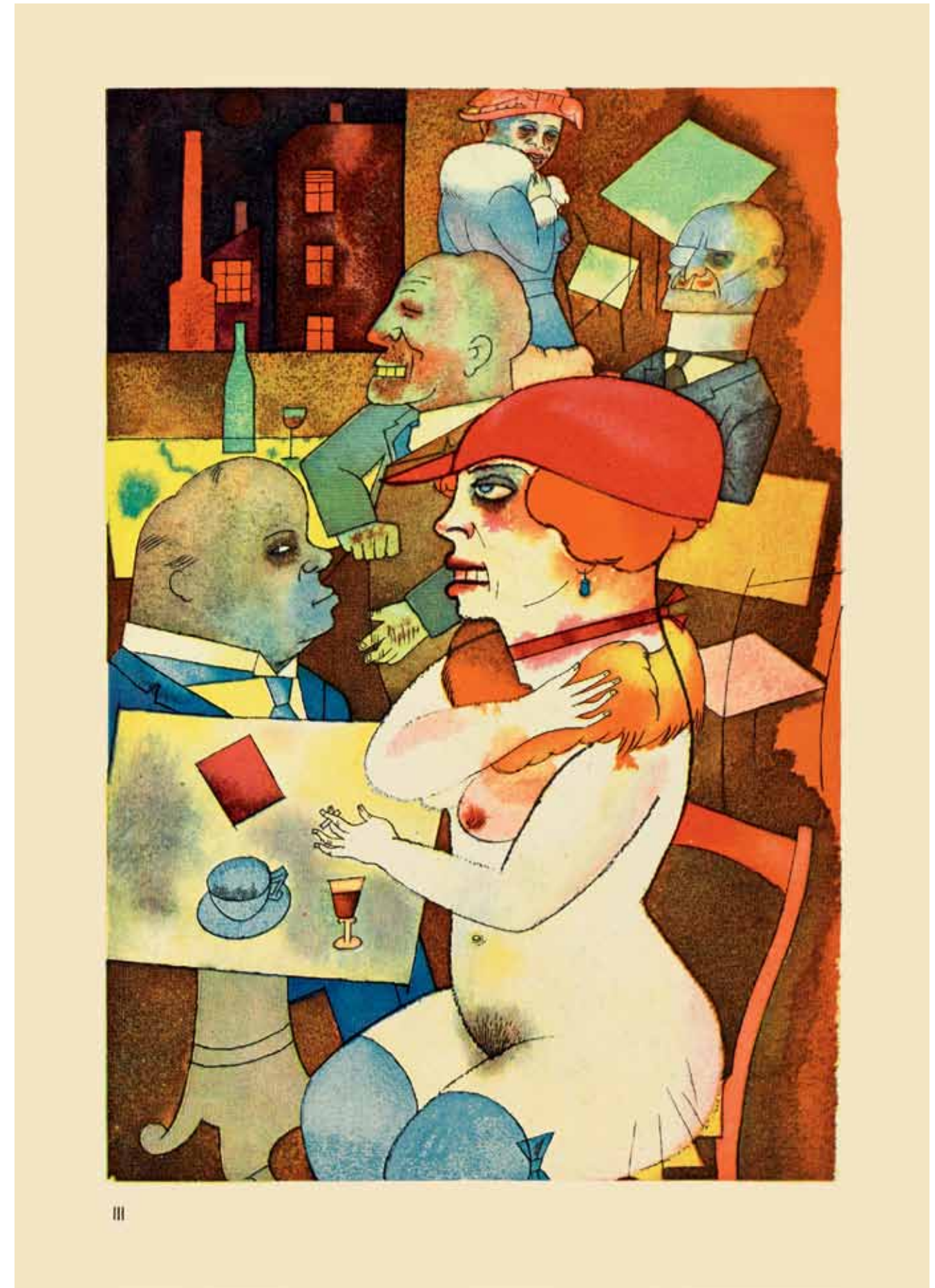
19



20



21



III



22



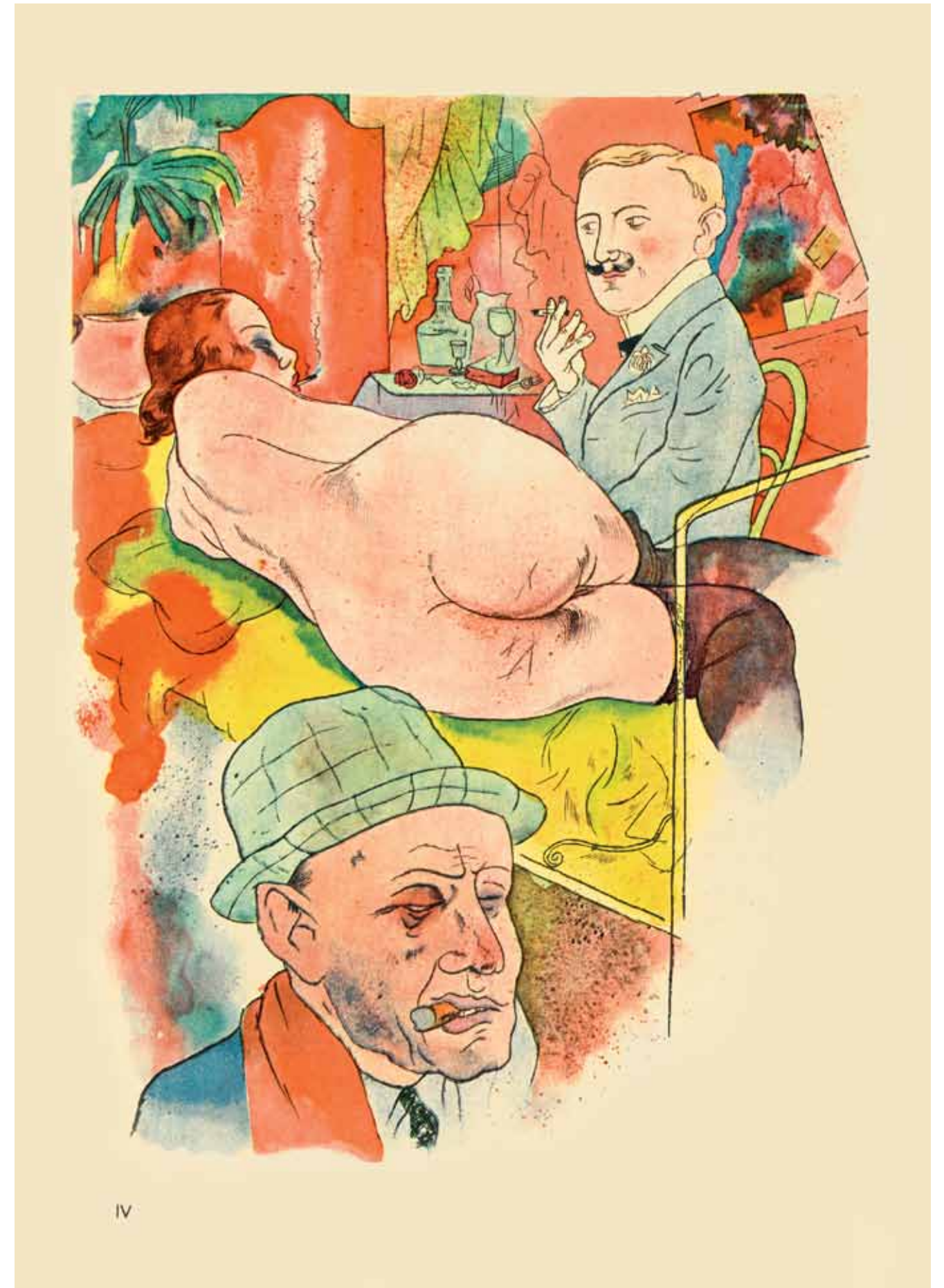
23



24



25

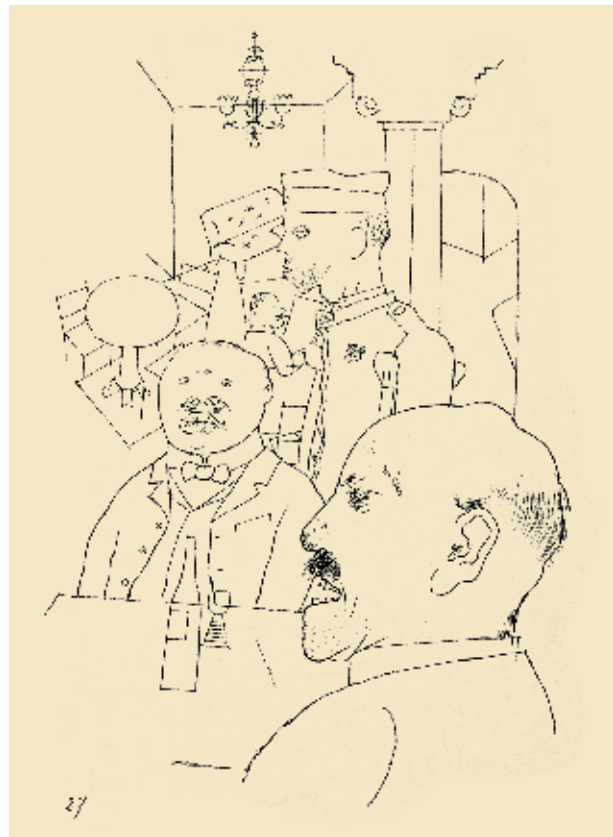


IV





26



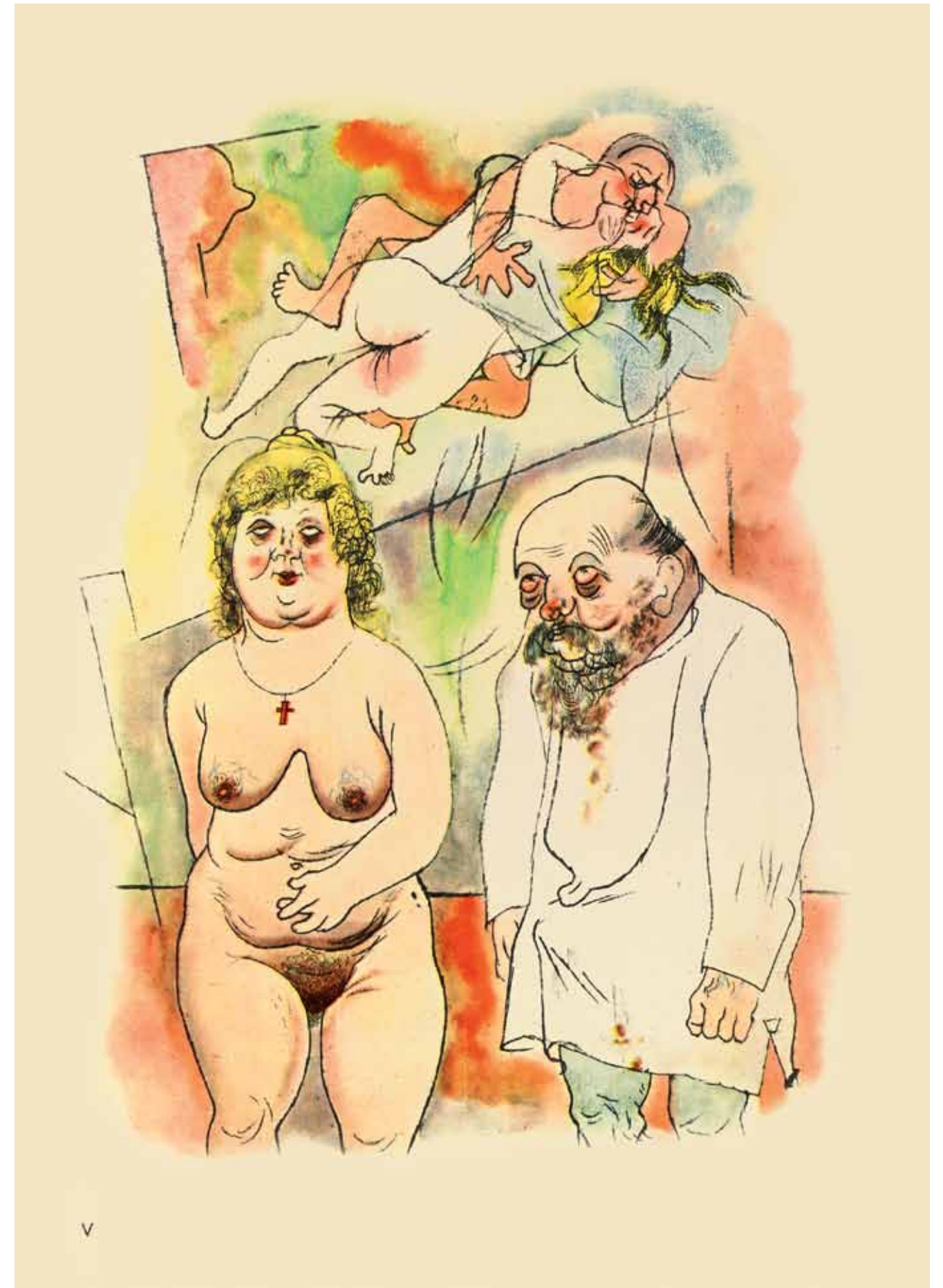
27



28



29



V



30



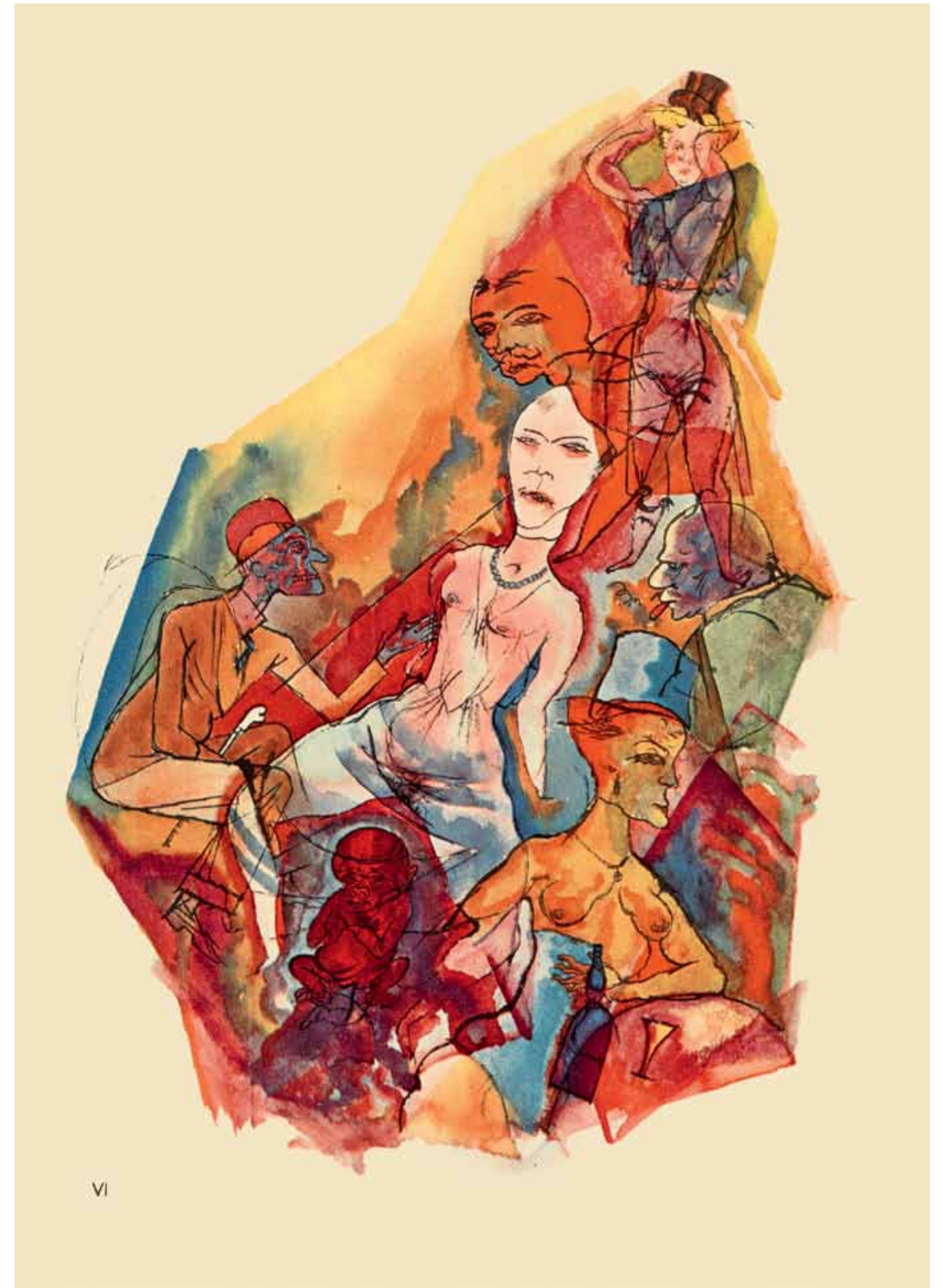
31



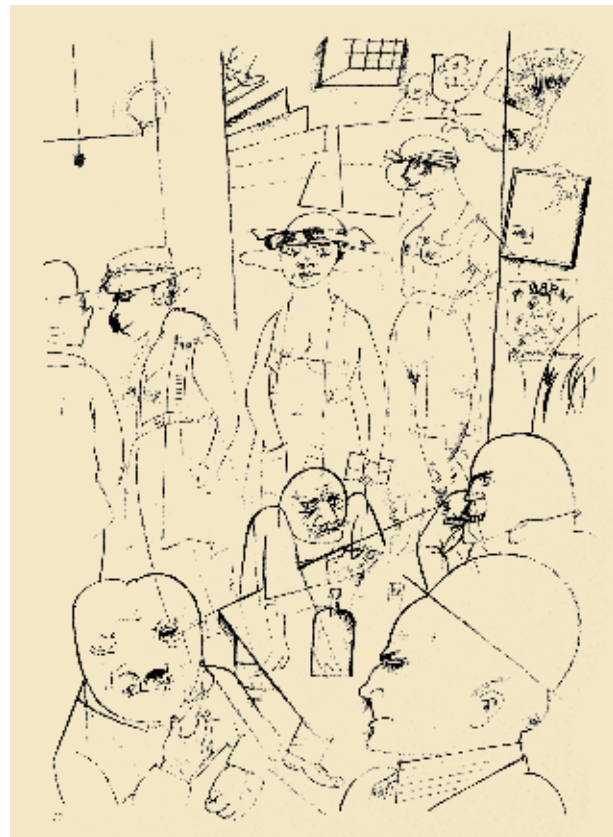
32



33



VI



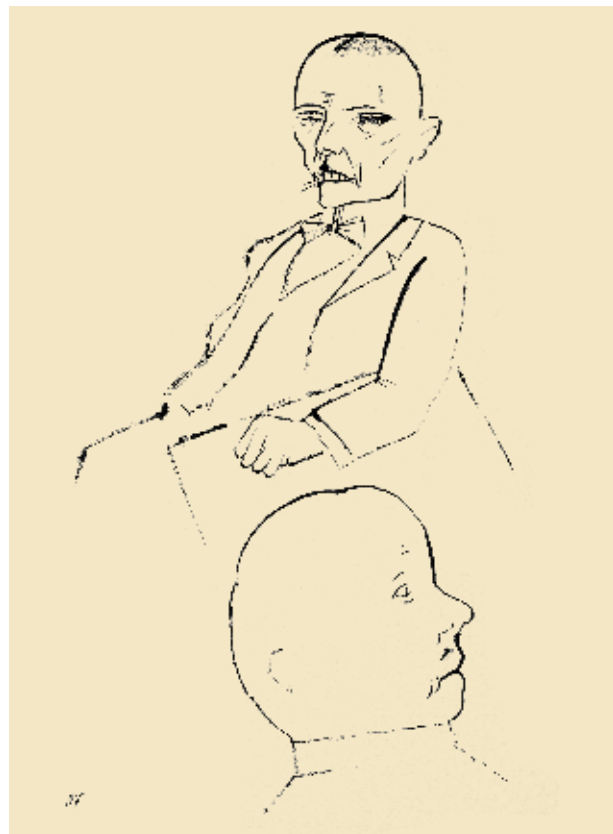
34



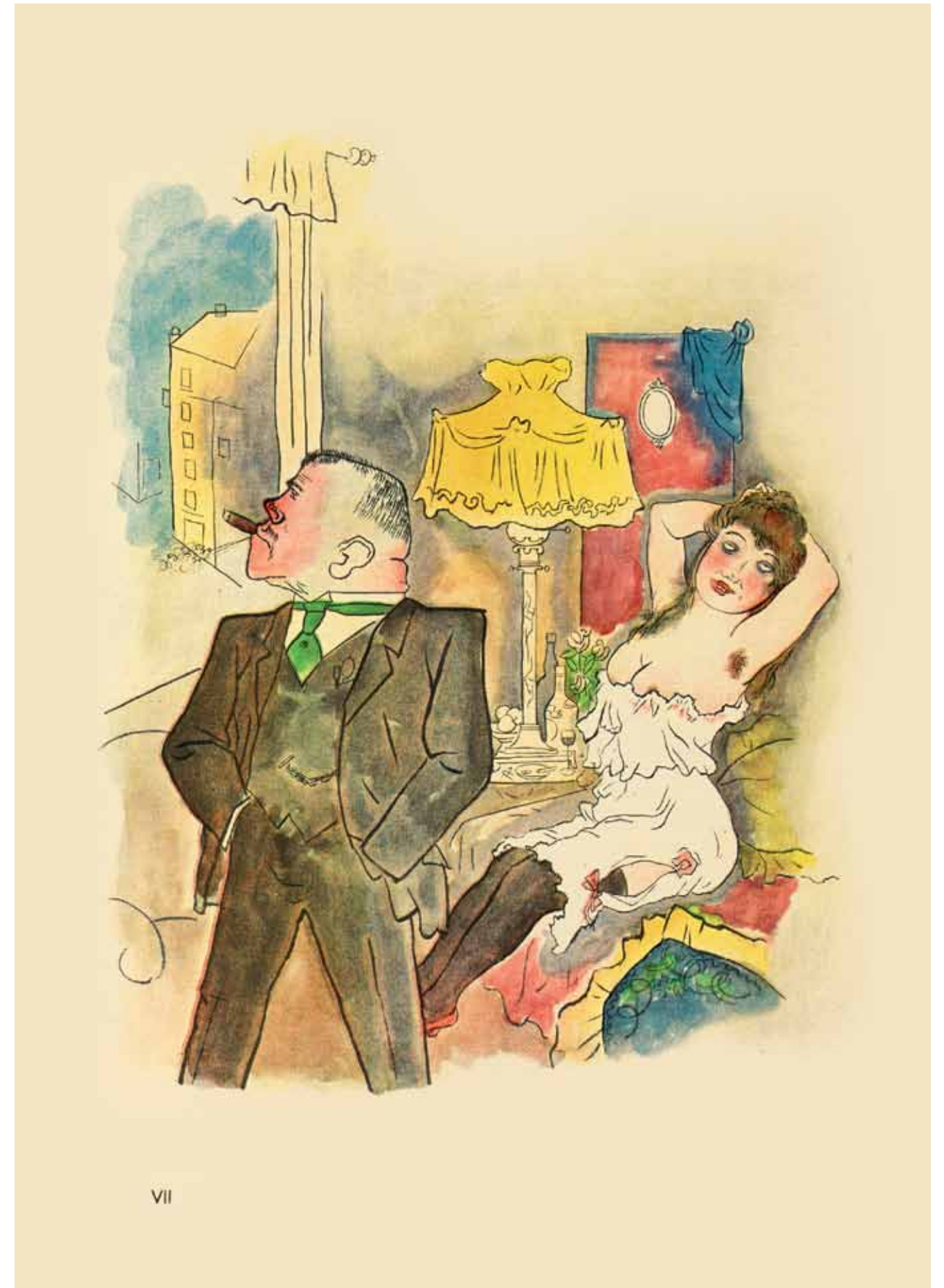
35



36



37



VII



38



39



40



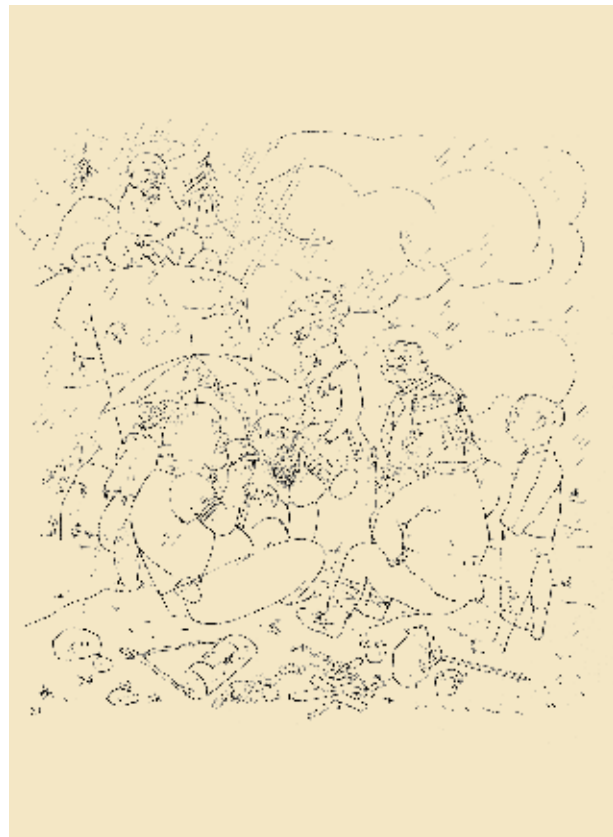
41



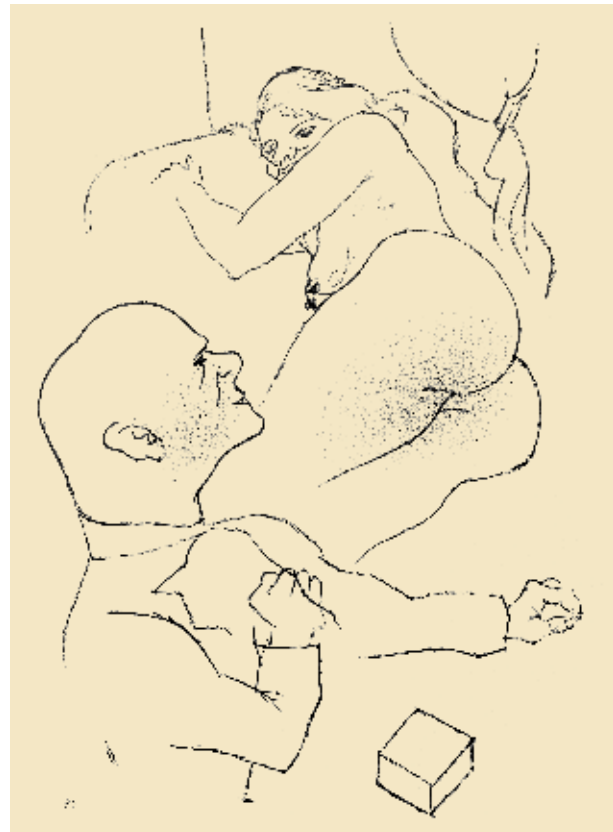
VIII



42



43



44



45



IX



46



47



48



49



X



50



51



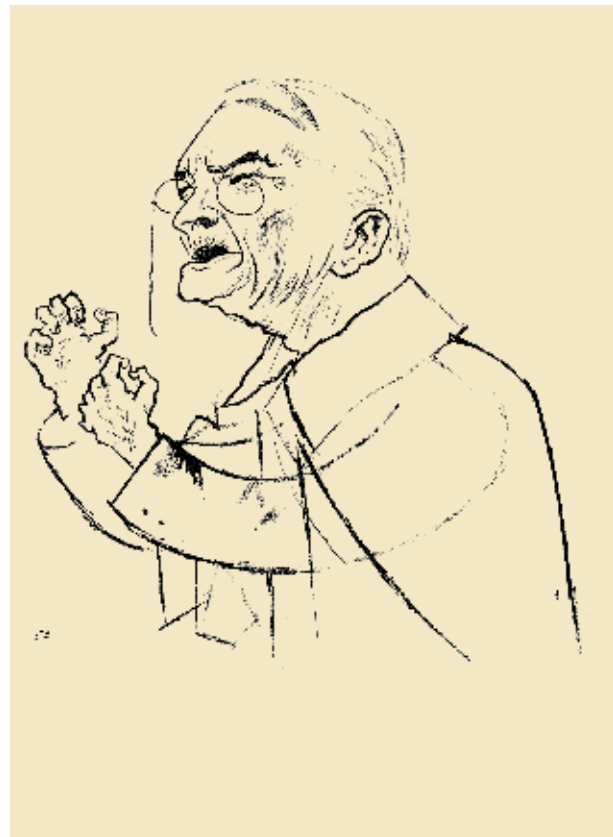
52



53



XI



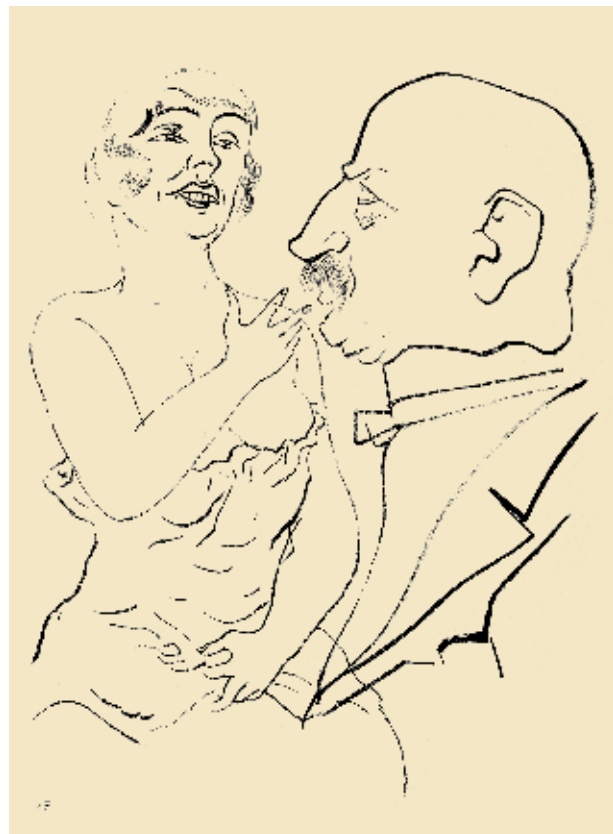
54



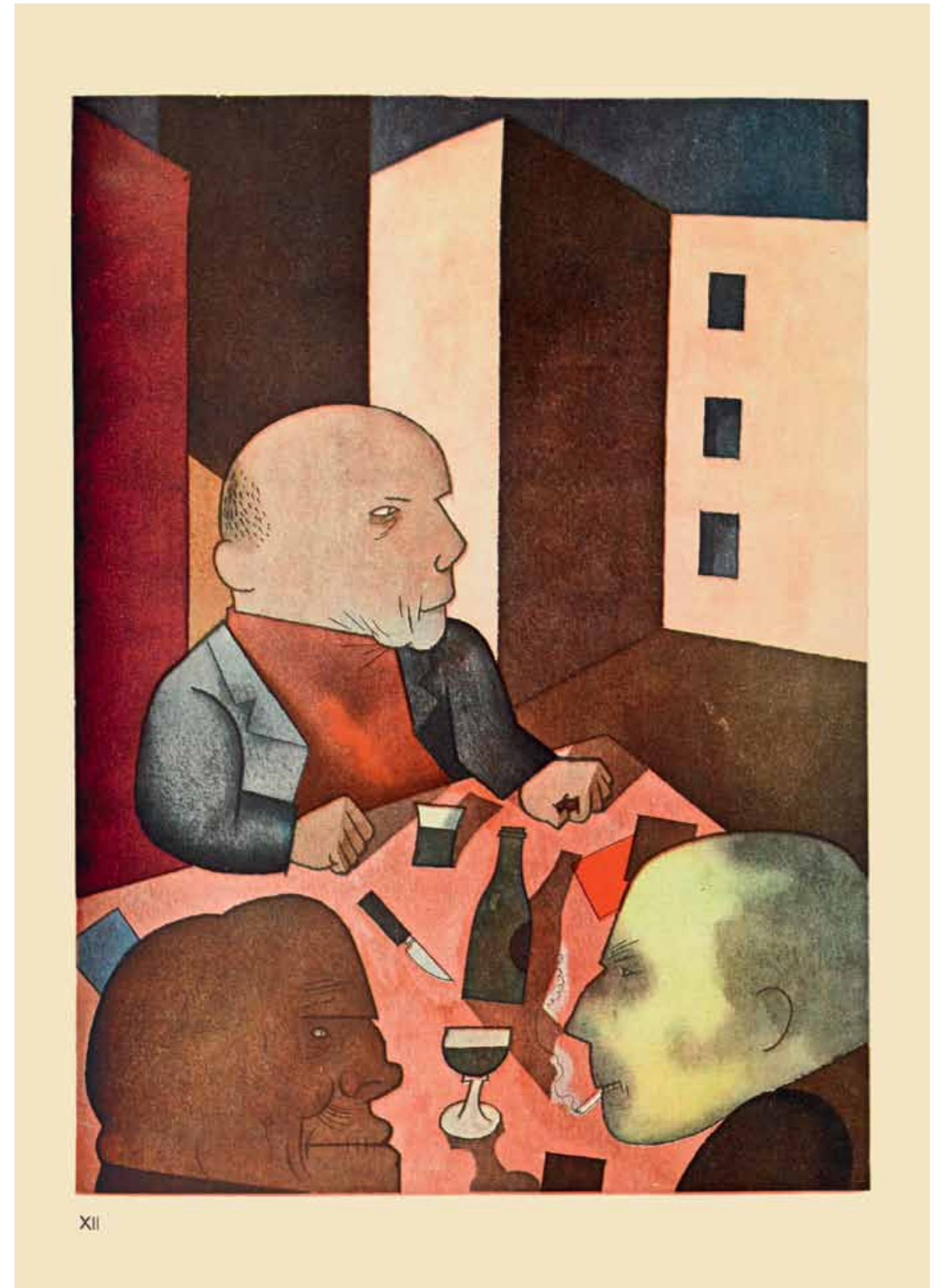
55



56



57



XII





58



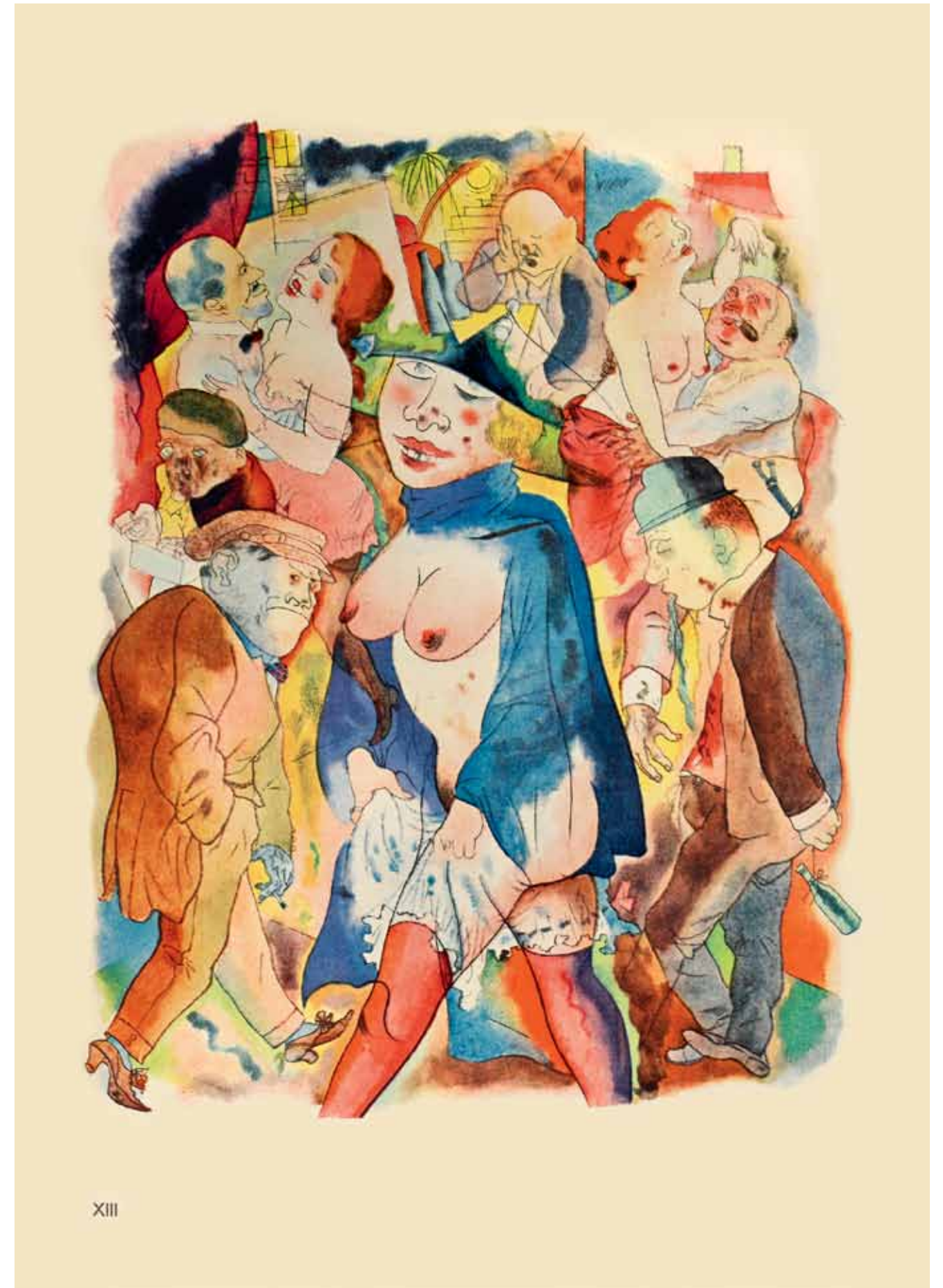
59



60



61



XIII



62



63



64



65



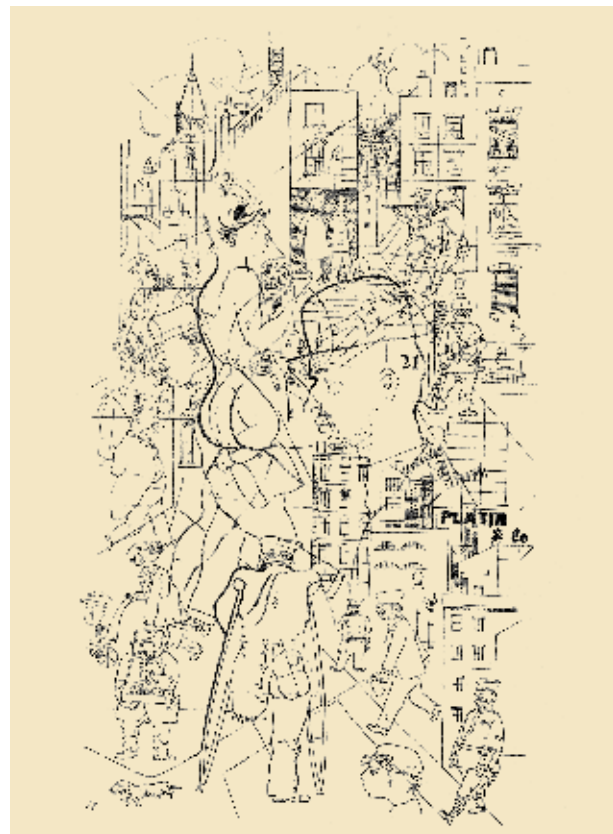
XIV



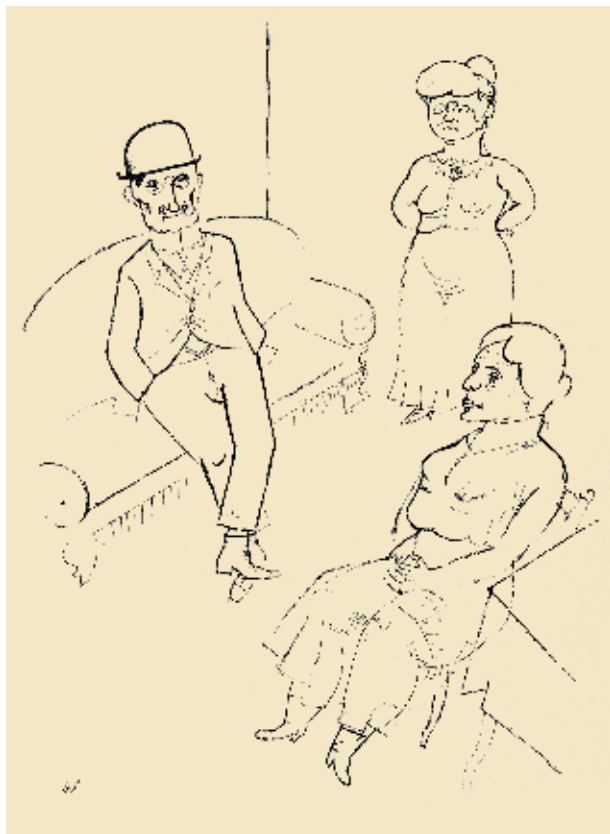
66



67



68



69



XV



70



71



72



73



XVI



74



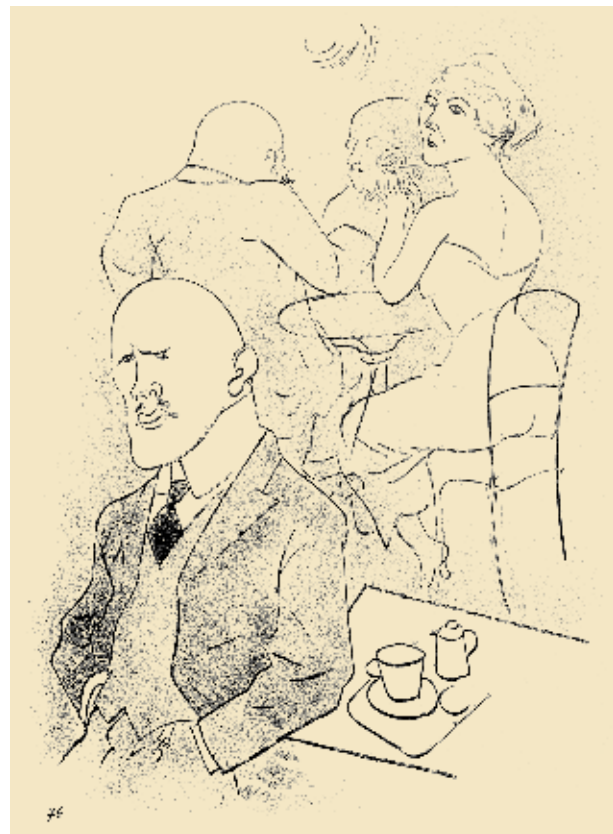
75



78



79



76



77



80



81



82



83



84

DAS WERK „ECCE HOMO“  
erschien in fünf Ausgaben:

VORZUGSAUSGABE A

Nr. I–L

16 Aquarelle und 84 Lithographien, jedes Blatt einzeln eingelegt in Seidenmappe, vom Künstler handschriftlich signiert.

VORZUGSAUSGABE B I

Nr. 1–100

Nur die 16 Aquarelle, einzeln eingelegt in Halbpergamentmappe, jedes Blatt vom Künstler handschriftlich signiert.

AUSGABE B II

Wie Ausgabe B I, aber unsigniert in Büttenmappe.

AUSGABE C

Wie Ausgabe A, aber unsigniert in Büttenkarton gebunden.

AUSGABE D

Nur die 84 Lithographien in Chromokarton gebunden.

Die Vorzugsausgaben enthalten mit besonderer Sorgfalt abgezogene Handpressendrucke.

Druck und Reproduktion wurde von der Kunstanstalt Dr. Selle & Co. A.-G. Berlin, besorgt.



Alle Rechte, insbesondere die der Reproduktion und des Weiterverkaufs einzelner Blätter, vorbehalten. Copyright by Der Malik-Verlag Berlin 1923

#### HANS VON SEECKT EN ANGE DE NOËL, 1923

Le dessin à l'origine de cette photolithographie paraît dans le numéro 9 de la revue d'extrême gauche *Die Pleite* [*La Faillite*], sous le titre *Hungerweihnacht 1923* [*Noël de famine 1923*]. Sous le dessin, on trouve la légende : « *Ich bin das gute Christkind Seeckt, Wer nicht pariert, wird umgelegt* » [*Je suis le petit Jésus Seeckt, Qui point ne parie, terrassé sera*]. Il représente Hans von Seeckt, chef d'État-major de l'armée impériale. Sous les traits d'un ange de Noël martial, le sabre au clair et lançant des grenades, il flotte au-dessus d'un paysage hivernal. La famine, conséquence de la guerre et de l'inflation, règne toujours dans de larges cercles de la population. Pour le Noël 1923, Seeckt organise un « bazar de Noël de la Reichswehr » pour les pauvres de Berlin, perçu par beaucoup comme pure plaisanterie. Après le putsch manqué d'Hitler, le président de la République de Weimar, Friedrich Ebert, confie en sus à von Seeckt le commandement supérieur de l'armée de terre et de la marine. Von Seeckt avait déjà précédemment cherché à faire de la Reichswehr un instrument de pouvoir, un « État dans l'État ». Avec ses nouvelles attributions, il occupe une position quasiment dictatoriale, et dispose de compétences illimitées. Dans un appel à l'armée, von Seeckt annonce une lutte résolue contre « les atteintes d'indésirables à l'ordre du Reich et des Länder ».

#### SEECKT ALS KERSTENGEL, 1923

De tekening waarop deze fotolithografie gebaseerd is, werd in het linksradicale tijdschrift *Die Pleite*, nr. 9, met de titel *Hungerweihnacht 1923*, gepubliceerd. Onder de tekening staat de tekst: 'Ich bin das gute Christkind Seeckt, Wer nicht pariert, wird umgelegt' (Ik ben het goede kerstkind Seeckt, wie niet gehoorzaamt wordt overhoop geschoten). We zien Hans von Seeckt, chef van de legerleiding van de Reichswehr. Als een krijgshaftige kerstengel, met getrokken sabel en handgranaten werpend, vliegt hij over een winterlandschap. Als gevolg van de oorlog en de inflatie, heerste onder grote delen van de bevolking nog altijd hongersnood. Voor Kerstmis 1923 had von Seeckt een 'Reichswehr-Weihnachtsbasar' (Rijksleger-Kerststommelmarkt) georganiseerd, wat door velen als een aanfluiting werd ervaren. Na de mislukte staatsgreep van Hitler, was von Seeckt door rijkspresident Friedrich Ebert ook nog benoemd tot opperbevelhebber van de landmacht en de marine. Von Seeckt had er al vroeger naar gestreefd om de Reichswehr als machtsinstrument tot een 'staat in de staat' uit te bouwen. Met de nieuwe bevoegdheid had hij vrijwel een dictatoriale status en beschikte over onbeperkte bevoegdheden. In een oproep van de Reichswehr kondigde Seeckt de vastbesloten strijd aan tegen 'optredens van onbevoegden in de orde van het Rijk en de Länder.'

#### SEECKT ALS WEIHNACHTSENGEL, 1923

Die dieser Photolithographie zu Grunde liegende Zeichnung wurde in der linksradikalen Zeitschrift *Die Pleite*, Heft 9, *Hungerweihnacht 1923*, veröffentlicht. Unterhalb der Darstellung steht der Text: „Ich bin das gute Christkind Seeckt, Wer nicht pariert, wird umgelegt“. Dargestellt ist Hans von Seeckt, Chef der Heeresleitung der Reichswehr. Als martialischer Weihnachtsengel mit gezücktem Säbel und Handgranaten werfend schwebt er über einer Winterlandschaft. Tatsächlich herrschte in weiten Kreisen der Bevölkerung immer noch Hungersnot als Folge des Krieges und der Inflation. Zu Weihnachten 1923 hatte von Seeckt einen „Reichswehr-Weihnachtsbasar“ für die Armen in Berlin organisiert, was viele als reinen Hohn empfanden. Nach dem erfolglosen Hitlerputsch war von Seeckt von Reichspräsident Friedrich Ebert zusätzlich der Oberbefehl über Reichsheer und Reichsmarine erteilt worden. Von Seeckt hatte bereits schon früher das Ziel verfolgt, die Reichswehr als Machtinstrument zu einem „Staat im Staat“ auszubauen. Mit der neuen Verfügungsgewalt nahm er quasi eine diktatorische Stellung ein und besaß über unbeschränkte Befugnisse. In einem Aufruf der Reichswehr kündigte von Seeckt den entschlossenen Kampf gegen „Eingriffe Unberufener in die Ordnung des Reiches und der Länder“ an.



#### INVALIDE AVEUGLE, 1923

Il en est ressorti vivant, mais il a perdu la vue. Un chien guide un invalide de guerre aveugle sur un trottoir animé de Berlin. Mutilés de guerre et mendiants sont encore très présents dans les rues. En 1914, on avait accompagné sous les bravos les soldats qui partaient au front, en leur lançant des fleurs. Mais on a perdu la bataille, la défaite est perçue comme une honte, et les silhouettes misérables rentrées du front comme un lourd fardeau. Avec l'inflation dévastatrice, la couche moyenne jadis prospère a vu sa fortune se volatiliser et les plus pauvres d'entre les pauvres sont devenus encore plus pauvres. La Croix de fer se balance à son cou. Mais il ne peut rien acheter. Tout n'est qu'absurdité et tristesse.

#### BLINDE INVALIDE, 1923

Hij heeft het er levend afgebracht, maar heeft het licht van zijn ogen verloren. Een blinde oorlogsinvaliden laat zich door een blindenhond leiden op een druk voetpad in Berlijn. In het straatbeeld zijn oorlogsinvaliden en bedelaars nog altijd talrijk aanwezig. De soldaten die in 1914 naar het front trokken, werden met gejubel en bloemen uitgeleide gedaan. Maar nadat de oorlog was verloren en de nederlaag als schande werd ervaren, werden de beklagenswaardige invaliden als een last ervaren. De alles verterende inflatie heeft het hare ertoe bijgedragen dat de eens welstellende middenklasse haar vermogen verloor en dat de armsten nog armer werden. Rond zijn hals bengelt het IJzeren kruis. Maar daarmee kan hij zich niets kopen. De rest is waanzin en droefenis.

#### BLINDER KRÜPPEL, 1923

Mit dem Leben davongekommen, aber das Augenlicht verloren. Ein blinder Kriegskrüppel lässt sich von einem Blindenhund auf einem belebten Gehsteig der Großstadt Berlin führen. Noch immer prägen Kriegsversehrte und Bettler das Straßenbild. Mit Jubelrufen hatte man die 1914 an die Front marschierenden Soldaten begleitet und sie mit Blumen beworfen. Doch die Schlacht war verloren, die Niederlage als Schande empfunden worden und die heimgekehrten Elendsgestalten als lästig. Die sämtliche Werte zerstörende Inflation hat das ihre dazu beigetragen, dass eine einst wohlhabende Mittelschicht um ihr Vermögen betrogen wurde und die Ärmsten der Armen noch ärmer wurden. Das Eiserne Kreuz baumelt an seinem Hals. Doch dafür kann er sich nichts kaufen. Der Rest ist Irrwitz und Tristesse.



George Grosz,  
*Zwei Kriegsveteranen*, 1926





### LADY HAMILTON, 1923

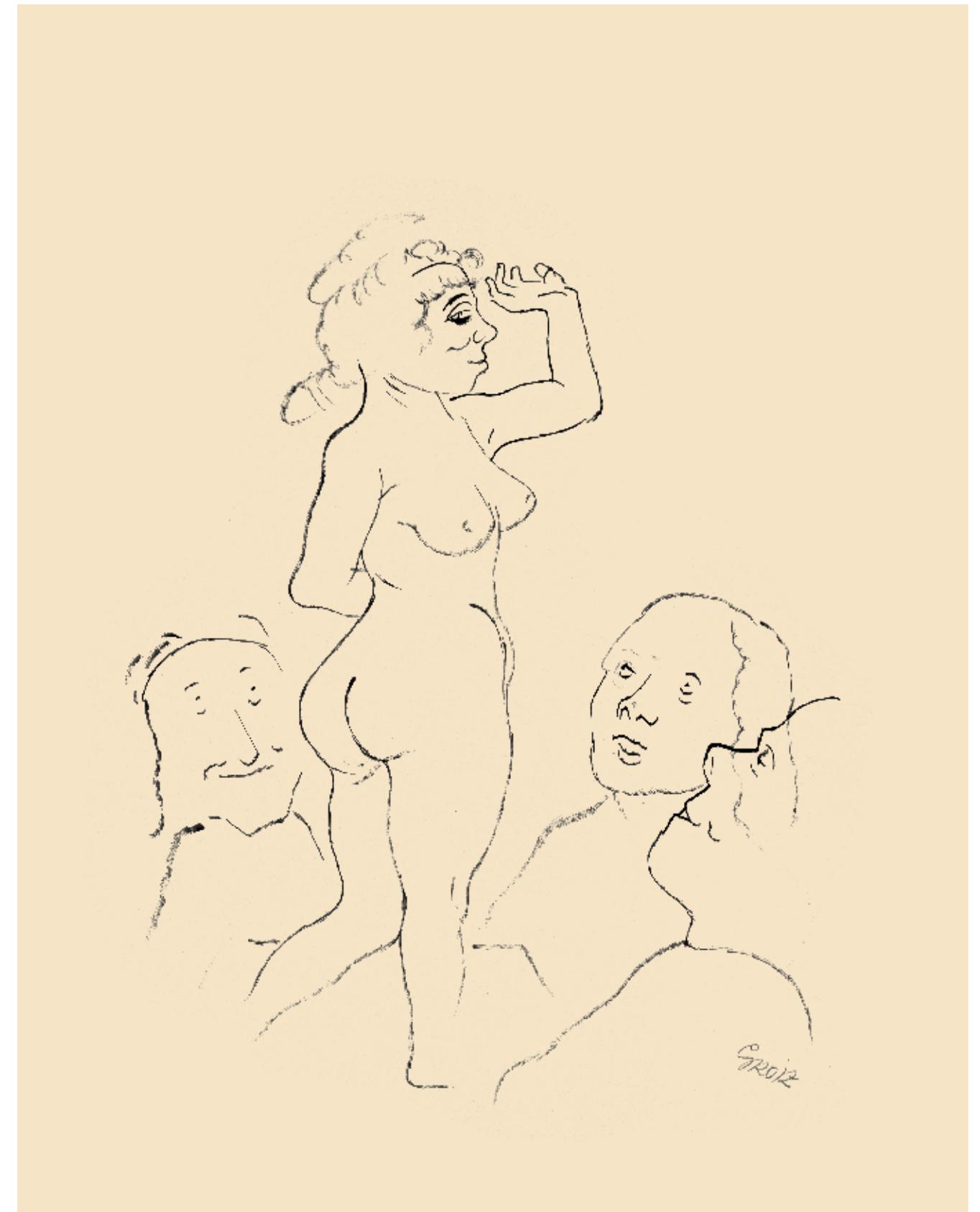
Difficile, face au destin de Lady Hamilton, de savoir s'il faut l'aimer et condamner les autres. Elle a en tout cas joué un rôle important dans la vie du célèbre amiral anglais Nelson. Fasciné par cette femme, Grosz lui consacre de nombreux dessins et illustre en 1923 le pastiche d'Alfred Richard Meyer, *Lady Hamilton oder die Posen-Emma oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson* [*Lady Hamilton, ou le modèle Emma ou de la bonne au bifteck à la Nelson*], paru en 1923 aux éditions berlinoises Fritz Gurlitt. Lady Hamilton, née Emmy Lyon en 1765, épouse en 1791 Sir William Hamilton, ambassadeur britannique à Naples. En 1798, devenue la maîtresse de Nelson, elle accède à la célébrité. De nombreux artistes font son portrait, notamment George Romney. Elle est d'un niveau social modeste, mais le récit de Meyer montre comment, à l'époque moderne, une demoiselle modeste peut du jour au lendemain devenir une dame distinguée. Lady Hamilton divertit la haute société par une forme particulière de danse et de pantomime : on voit ainsi Emmy en Cassandra, Calypso et sainte Cécile, Emmy en Marie-Madeleine et en Pucelle d'Orléans. Elle enchante son public et devient une star.

### LADY HAMILTON, 1923

Als we het lot nagaan van Lady Hamilton, weten we niet of we van haar moeten houden en de anderen vervloeken. In elk geval speelde ze een belangrijke rol in het leven van de beroemde Engelse admiraal Nelson. Grosz was door deze vrouw gefascineerd. Hij wijdde talrijke tekening aan haar en illustreerde in 1923 Alfred Richard Meyers travestie *Lady Hamilton oder die Posen-Emma oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson* (*Lady Hamilton of de Poses van Emma, of van dienstmeisje tot biefstuk à la Nelson*), die bij de Berlijnse uitgeverij Fritz Gurlitt verscheen. Lady Hamilton werd in 1765 als Emmy Lyon geboren en trouwde in 1791 met de Britse ambassadeur in Napels, Sir William Hamilton. In 1798 werd ze de maîtresse van Nelson. Ze werd beroemd en veel kunstenaars uit die tijd portretteerden haar, onder meer George Romney. Zij was van eenvoudige afkomst, maar Meyer vertelt in zijn verhaal hoe je in de moderne tijd van eenvoudig meisje kunt opklimmen tot dame van stand. In elk geval vermaakte Lady Hamilton de hogere klassen met een speciale soort danskunst en pantomime, waarin ze posen aannam van bekende vrouwen als Cassandra, Calypso en de Heilige Cecilia of als Maria Magdalena en de Maagd van Orléans. Ze betoverde haar publiek en was een echte ster.

### LADY HAMILTON, 1923

Wenn man das Schicksal von Lady Hamilton verfolgt, weiß man nicht, ob man sie mögen und die anderen verdammen soll. Jedenfalls spielte sie eine wichtige Rolle im Leben des berühmten englischen Admirals Nelson. Grosz war fasziniert von dieser Frau. Er widmete ihr zahlreiche Zeichnungen und illustrierte 1923 Alfred Richard Meyers Travestie *Lady Hamilton oder die Posen-Emma oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson*, die 1923 im Berliner Verlag Fritz Gurlitt erschien. Lady Hamilton wurde um 1765 als Emmy Lyon geboren und heiratete 1791 den Britischen Botschafter in Neapel, Sir William Hamilton. 1798 wurde sie die Geliebte von Nelson. Sie wurde berühmt und viele Künstler ihrer Zeit portraitierten sie, darunter George Romney. Sie war von niederem Stand, jedoch Meyer erzählt in seiner Geschichte, wie man in modernen Zeiten es schafft, über Nacht vom einfachen Mädchen zu einer Dame der Luxusklasse aufzusteigen. Jedenfalls unterhielt Lady Hamilton die höhere Gesellschaft mit einer speziellen Art des Tanzes und der Pantomime: Emmy als Cassandra, Calypso und Heilige Cecilia, Emmy als Maria Magdalena und als die Jungfrau von Orleans. Sie bezauberte ihr Publikum und wurde ein Star.



**LADY HAMILTON, 1923**

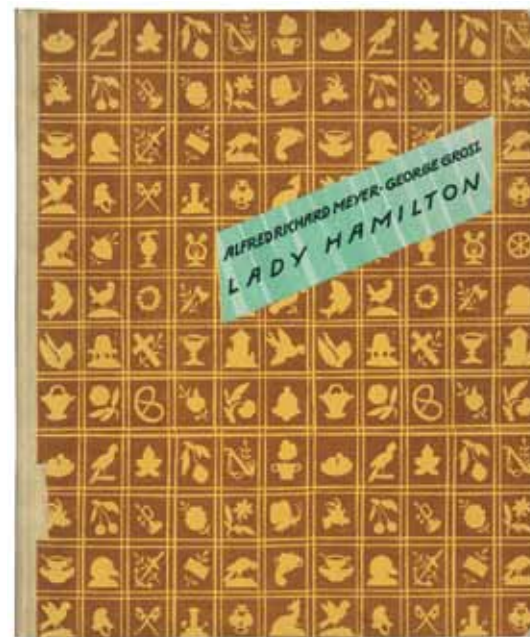
Le livre illustré par huit photolithographies de Grosz paraît en 1923 aux éditions de l'éditeur et galeriste berlinois Fritz Gurlitt. La page de titre porte l'inscription suivante, aussi spirituelle que grotesque : « LADY HAMILTON ou LE MODÈLE EMMA ou de la BONNE au BIFTECK à la NELSON. Un pastiche d'ALFRED RICHARD MEYER, empruntant au roman et à la nouvelle, illustré par la plume assidue et charnue de GEORGE GROSZ. ».

**LADY HAMILTON, 1923**

Het boek waarvoor Grosz acht fotolithografieën ontwierp, verscheen in 1923 bij de Berlijnse uitgever en galeriehouder Fritz Gurlitt. Op het titelblad staat het geestige en potsierlijke opschrift: 'LADY HAMILTON oder DIE POSEN-EMMA oder vom DIENSTMÄDCHEN zum BEEFSTEAK à la NELSON. Eine ebenso romanhafte wie auch novellenschaukelnde durchwachsene Travestie von ALFRED RICHARD MEYER fleissigst und fleischigst bebildert von GEORGE GROSZ.' (Lady Hamilton of de Poses van Emma, of van dienstmeisje tot biefstuk à la Nelson. Een even romaneske als novelledoorprikkende doorgroeide travestie van ALFRED RICHARD MEYER vlijtig en vlezig geïllustreerd door GEORGE GROSZ.)

**LADY HAMILTON, 1923**

Das von Grosz mit acht Photolithographien versehene Buch erschien 1923 im Verlag des Berliner Verlegers und Galeristen Fritz Gurlitt. Das Titelblatt trägt folgende geistreiche und skurrile Aufschrift: „LADY HAMILTON oder DIE POSEN-EMMA oder vom DIENSTMÄDCHEN zum BEEFSTEAK à la NELSON. Eine ebenso romanhafte wie auch novellenschaukelnde durchwachsene Travestie von ALFRED RICHARD MEYER fleissigst und fleischigst bebildert von „GEORGE GROSZ“.



Alfred Richard Meyer - George Grosz  
*Lady Hamilton*, 1923





2



3



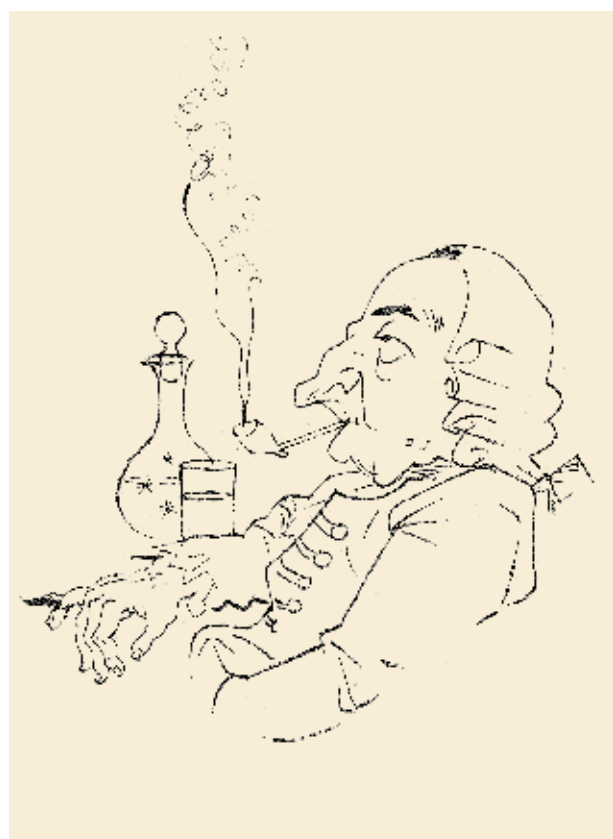
6



7



4



5



8

#### FAIM, 1924

Cette photolithographie est la contribution de Grosz au portfolio *Hunger [Faim]*, publié en 1924 par Neuer Deutscher Verlag à Berlin. L'ensemble des bénéficiaires doit financer l'action « Aide contre la faim – Contribution des artistes à l'entraide ouvrière internationale », à laquelle participent Otto Dix, Eric Johansson, Käthe Kollwitz, Otto Nagel, Karl Völker et Heinrich Zille. Cet organisme de soutien proche du parti communiste allemand a été fondé à la suite d'un discours de Lénine, appelant en août 1921 à l'entraide internationale après la sécheresse et la famine qui frappent son pays. Käthe Kollwitz y répond immédiatement, avec une lithographie intitulée *Helft Russland [Aidez la Russie]*. En Allemagne aussi, une détresse extrême, conséquence de la guerre, règne dans de larges cercles de la population. S'y ajoute l'inflation, qui anéantit toutes les économies. Un couple d'ouvriers et leur fils fixent incrédules les bons plats exposés dans la vitrine d'une épicerie fine : du jambon, des saucisses, des gâteaux, des fruits et des alcools – le tout si proche et pourtant inaccessible.

#### HONGER, 1924

Deze fotolithografie is Grosz' bijdrage aan de map *Hunger (Honger)* die in 1924 door het Neue Deutsche Verlag Berlin werd uitgegeven. De opbrengst moest de actie 'Hungerhilfe – Hilfe von Künstlern für die internationale Arbeiterhilfe' (Hongerhulp – Hulp van kunstenaars voor de internationale arbeidershulp) ten goede komen. De map bevatte ook bijdragen van Otto Dix, Eric Johansson, Käthe Kollwitz, Otto Nagel, Karl Völker en Heinrich Zille. De organisatie die aanleunde bij de Duitse communistische partij werd opgericht als reactie op de oproep van Lenin die in augustus 1921 internationale hulp vroeg voor de hongersnood in zijn land. Käthe Kollwitz reageerde hierop onmiddellijk door voor de hulp aan de arbeiders een lithografie te ontwerpen met de titel *Helft Russland (Help Rusland)*. Ook in Duitsland heerste bij grote delen van de bevolking de bitterste nood, nog altijd ten gevolge van de oorlog. Daarbij kwam de inflatie die alle spaargeld in rook deed opgaan. Voor de vitrine van een delicatessenzaak staat een arbeidersechtpaar met hun zoon. Met ongeloof staren ze naar de tentoongestelde lekkernijen: ham, worsten, taart, fruit en sterke drank, alles zo vlakbij, maar onbereikbaar.

#### HUNGER, 1924

Diese Photolithographie ist Grosz' Beitrag für die Mappe *Hunger*, die 1924 vom Neuen Deutschen Verlag Berlin, herausgegeben wurde. Der Gesamterlös sollte der Aktion „Hungerhilfe – Hilfe von Künstlern für die internationale Arbeiterhilfe“ zu Gute kommen. Mitbeteiligt mit graphischen Beiträgen waren Otto Dix, Eric Johansson, Käthe Kollwitz, Otto Nagel, Karl Völker und Heinrich Zille. Gegründet wurde die der Kommunistischen Partei Deutschland nahe stehenden Organisation als Reaktion auf einen Aufruf von Lenin, der im August 1921 anlässlich einer großen Dürre- und Hungerkatastrophe in seinem Land um internationale Unterstützung bat. Unmittelbar darauf reagiert hatte zum Beispiel Käthe Kollwitz in dem sie für die Arbeiterhilfe eine Lithographie mit dem Titel *Helft Russland* schuf. Auch in Deutschland herrschte in weiten Kreisen der Bevölkerung bitterste Not, noch immer Folgen des Krieges. Hinzu kommt die Inflation, die alle Ersparnisse vernichtete. Vor der Fensterauslage eines Delikatessengeschäfts steht ein Arbeiterhepaaar mit ihrem Sohn. Ungläubig starren sie auf die dargebotenen Leckereien: Schinken, Würste, Kuchen, Obst und Spirituosen – alles so nah und doch unerreichbar.



#### PROMENADE DOMINICALE, PARIS, 1925

Ces quatre personnes élégamment vêtues sont visiblement de la même famille. Malgré son âge avancé, le couple dégage de la dignité. Les deux filles sont coquettement apprêtées. Grosz se rend une nouvelle fois à Paris en 1924, après avoir passé six mois en 1913 dans la ville quand il était jeune étudiant. En 1924, la célèbre galerie Billiet lui organise sa première exposition personnelle à Paris. En 1925, l'année du dessin, Grosz loge, comme l'année précédente, dans son hôtel préféré, l'Odessa, dans le 14<sup>ème</sup> arrondissement. Ses voyages en France et ses séjours à Paris le confortent dans sa décision de désormais passer non plus quelques mois par an en France, mais d'y vivre et d'y travailler plusieurs années. En hiver, dans le Sud, en été et au printemps à proximité de Paris.

#### ZONDAGSWANDELING, PARIJS, 1925

Deze vier mensen horen duidelijk samen. De familie is bijzonder elegant gekleed. Ondanks zijn gevorderde leeftijd, straalt het paar waardigheid uit. De twee dochters zijn keurig uitgedost. Grosz bezocht in 1924 een tweede keer Parijs. Hij had in 1913 als jonge student zes maanden in de stad gewoond. In 1924 organiseerde de bekende Galerie Billiet zijn eerste individuele tentoonstelling in Parijs. Het jaar daarop logeerde Grosz opnieuw in zijn lievelingshotel Odessa in het 14de arrondissement. Zijn reizen naar Frankrijk en naar Parijs deden hem besluiten om voortaan elk jaar niet slechts enkele maanden in het land door te brengen, maar er een paar jaar lang te leven en te werken. In de winter in het zuiden en in de lente en zomer in de buurt van Parijs.

#### SONNTAGSSPAZIERGANG, PARIS, 1925

Offensichtlich gehören diese vier Personen zusammen. Wie elegant diese Familie gekleidet ist. Trotz des fortgeschrittenen Alters strahlt das Elternpaar Würde aus. Die beiden Töchter sind adrett zurechtgemacht. Grosz hatte Paris wieder 1924 besucht, nachdem er 1913 als junger Student für sechs Monate in der Seine-Stadt lebte. 1924 organisierte die bekannte Galerie Billiet seine erste Einzelausstellung in Paris. Wie schon 1924, wohnte Grosz auch im darauffolgenden Jahr, als diese Zeichnung entstand, in seinem Lieblingshotel, dem Odessa, im XIV. Arrondissement. Die Reisen nach Frankreich und die Aufenthalte in Paris haben ihn in der Absicht bestärkt, von nun an jedes Jahr nicht nur einige Monate in Frankreich zu verbringen, sondern dauernd ein paar Jahre in Frankreich zu leben und zu arbeiten. Im Winter im Süden, im Sommer und Frühling in der Nähe von Paris.



George Grosz  
Paris, 1925



**KOBES, 1925**

Grosz réalise dix illustrations pour la nouvelle d'Heinrich Mann, parue en 1925 aux éditions Propyläen à Berlin. Kobes, le personnage principal, une crapule repoussante, fait sans doute allusion possible à l'industriel allemand Hugo Stinnes (1870-1924), archétype du profiteur de guerre, qui, en pleine inflation, transforme son groupe, un conglomérat regroupant industrie minière et compagnie maritime, en l'un des plus gros groupes industriels allemands. Heinrich Mann et George Grosz débute ce projet de livre dès 1924, l'année de la mort de Stinnes.

**KOBES, 1925**

Grosz voorzag de novelle van Heinrich Mann, die in 1925 verscheen bij het Propyläen Verlag in Berlijn, van tien illustraties. De weerzinwekkende Kobes, het hoofdpersonage van dat boek, verwijst onmiskenbaar naar de Duitse industrieel Hugo Stinnes (1870-1924). Deze gewetenloze oorlogswoekeraar bij uitstek kon tijdens de periode van de inflatie zijn concern, een in de mijnbouw en scheepvaart actieve bedrijvengroep, uitbouwen tot een van de grootste ondernemingen in Duitsland. In 1924, het jaar van zijn overlijden, was Heinrich Mann met Grosz aan het boekproject beginnen werken.

**KOBES, 1925**

Die Novelle von Heinrich Mann, erschienen 1925 im Propyläen Verlag Berlin, hat Grosz mit zehn Illustrationen ausgestattet. Mit der Hauptfigur Kobes, einem verwerflichen Widerling, ist unverkennbar der deutsche Industrielle Hugo Stinnes (1870-1924) gemeint, ein Kriegsgewinnler par excellence, der während der Inflationszeit seinen Konzern, eine Unternehmensgruppe der Montanindustrie und der Schifffahrt, zu einer der größten deutschen Unternehmungsgruppen ausbauen konnte. Noch 1924, in dessen Todesjahr, hatten Heinrich Mann und George Grosz an dem Buchprojekt zu arbeiten begonnen.



Heinrich Mann - George Grosz  
*Kobes*, 1925





2



3



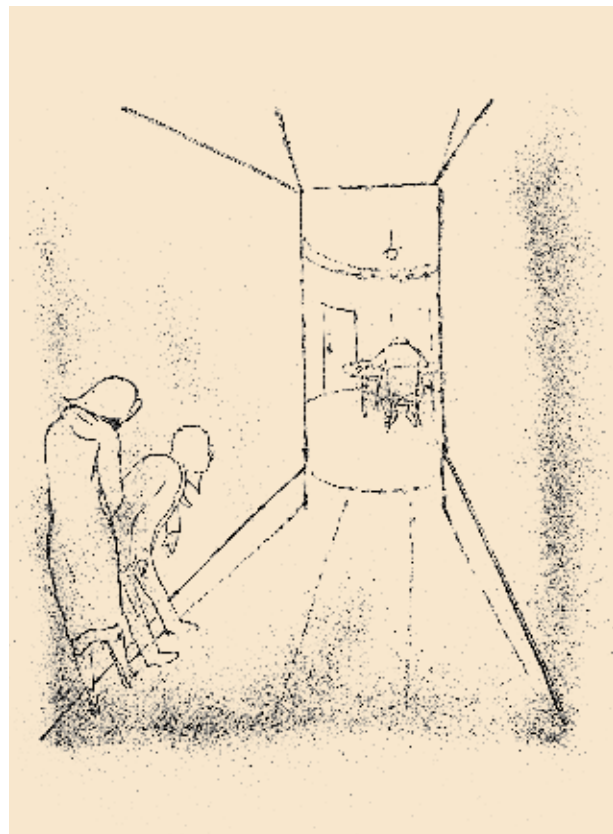
6



7



4



5



8



9

#### TATO ET MAY, PARIS, 1925

En 1925, lors d'un long séjour à Paris, Grosz rend visite à ses amis peintres Jules Pascin et Frans Masereel ainsi qu'aux écrivains Pierre Mac Orlan et Kurt Tucholsky. Grosz s'enthousiasme pour le monde du cirque depuis son enfance. La métropole berlinoise, où il emménage en 1912, lui offre en abondance cirque, variétés et stimulants pour son art. À Paris, il attrape le virus des revues et du cirque (Médrano et Fratellini). On ignore où se produisaient les deux jongleurs Tato et May. D'après les mouvements et les attitudes, les différents croquis des deux hommes ont probablement été réalisés sur place. Le travail a été publié dans la *Frankfurter Illustrierte Zeitung*, comme l'indique la mention Frank. Ill. (28. Juni 1926) dans le bord inférieur de la feuille.

#### TATO EN MAY, PARIJS, 1925

In 1925 tijdens een langer verblijf in Parijs, bezocht Grosz de met hem bevriende schilders Jules Pascin en Frans Masereel en ook de schrijvers Pierre Mac Orlan en Kurt Tucholsky. Grosz was al van in zijn jeugd gefascineerd door het circus. In de grootstad Berlijn, waarnaar hij in 1912 was verhuisd, kon hij naar hartenlust circussen en variétés bezoeken en vond hij inspiratie in overvloed voor zijn kunst. In Parijs was hij vooral gefascineerd door de talrijke variétévoorstellingen, het Cirque Medrano en het Cirque Fratellini. Het is niet bekend waar de jongleurs Tato en May optraden. Uit de verschillende schetsen van het tweetal, met deels over elkaar getekende bewegingen en houdingen kunnen we besluiten dat ze ter plaatse zijn gemaakt. De notitie 'Frank. Ill. (28. Juni 1926)' op de onderste rand van het blad, verwijst naar de publicatie van de tekening in de *Frankfurter Illustrierten Zeitung*.

#### TATO UND MAY, PARIS, 1925

1925, bei einem längeren Besuch in Paris, besuchte Grosz die mit ihm befreundeten Maler Jules Pascin und Frans Masereel sowie die Schriftsteller Pierre Mac Orlan und Kurt Tucholsky. Für die große Welt des Zirkus hatte sich Grosz schon in seiner Kindheit begeistert. Die Großstadtmropole Berlin, in die er 1912 gezogen war, bot ihm Zirkus, Varieté und Anregungen für seine Kunst im Überfluss. In Paris hatten es ihm vor allen die vielen Variété, der Cirque Medrano und Cirque Fratellini angetan. Es ist nicht bekannt, wo die beiden Jongleure Tato und May auftraten. Die verschiedenen Skizzen der beiden in ihren zum Teil sich übereinander lagernden Bewegungsabläufen und Haltungen lassen den Schluss zu, dass die Arbeit vor Ort entstanden ist. Der Vermerk „Frank. Ill. (28. Juni 1926)“ im Unterrand des Blattes weist auf die Veröffentlichung dieser Arbeit in der *Frankfurter Illustrierten Zeitung* hin.



George Grosz  
*Cirque Medrano, 1925*





*PORT D'EAUX-MORTES, 1926*

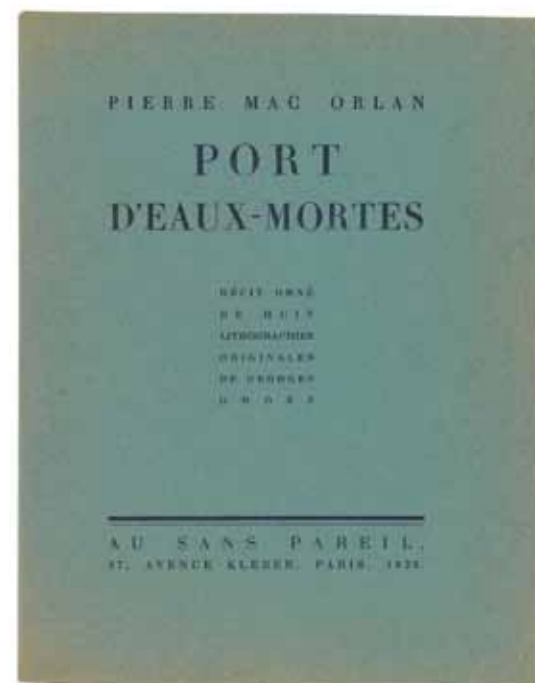
Les dessins du livre paru en 1926 aux éditions parisiennes Au Sans Pareil ont été réalisés l'année précédente. Ils illustrent le texte de Pierre Mac Orlan, un roman policier qui se déroule dans les bars du port et les bordels de Brest et de Londres. Il a pour personnages principaux l'écrivain Nicolas Behen, la tenancière de bar Francess, Oncle Paul et le voyou Judat, qui est pendu à la fin. Grosz a fait la connaissance de son ami l'écrivain Mac Orlan en 1924 à Paris, et rend alors visite avec lui au peintre Jules Pascin.

*HAVEN VAN DOOD WATER, 1926*

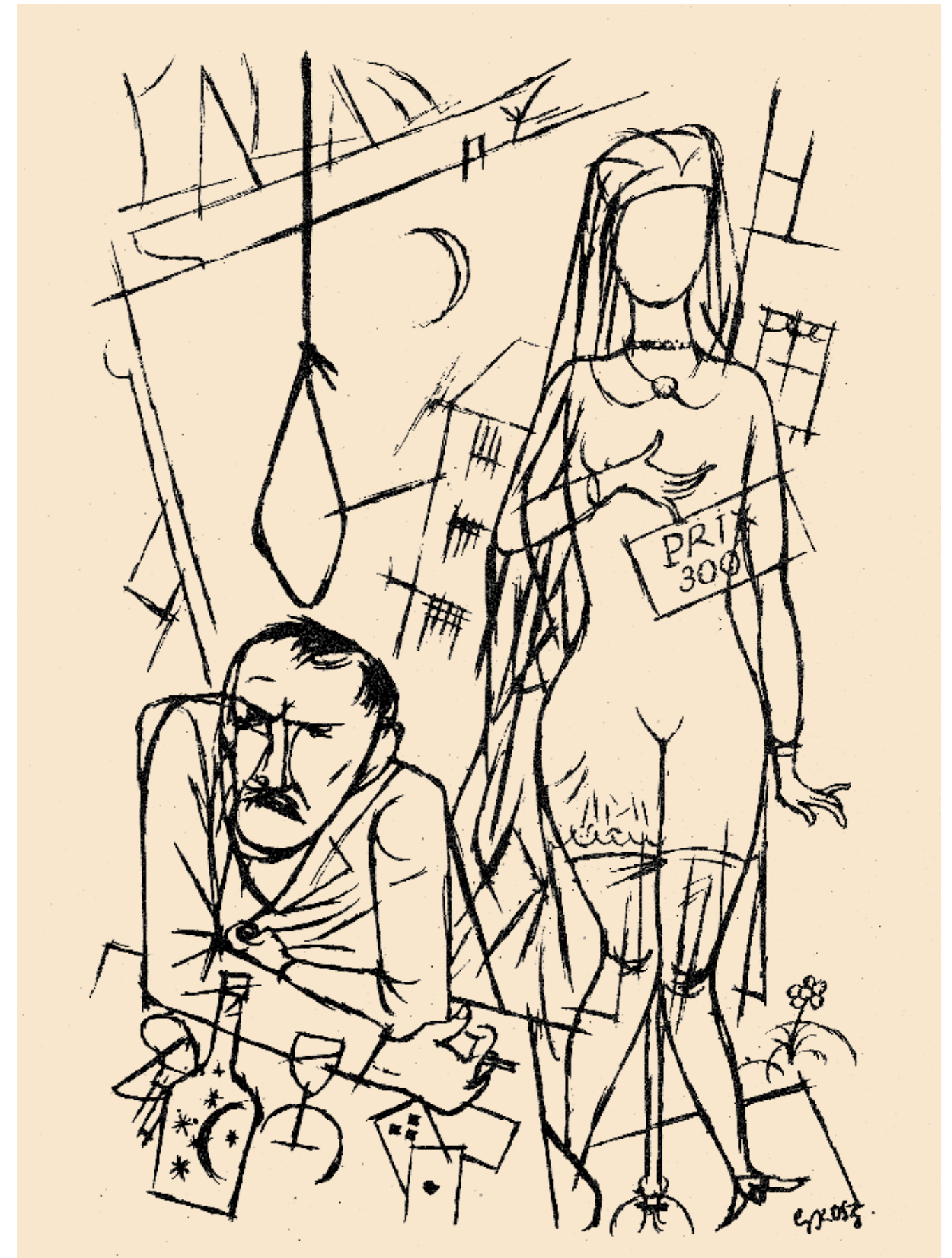
De tekeningen voor het in 1926 bij de Parijse uitgeverij Au Sans Pareil verschenen boek, zijn een jaar voordien ontstaan. Ze zijn een illustratie van de tekst van Pierre Mac Orlan, een misdaadverhaal dat zich in havenkroegen en bordelen van Brest en Londen afspeelt. Hoofdfiguren zijn de schrijver Nicolas Behen, de cafébazin Francess, Oncle Paul en de schurk Judat, die op het einde wordt opgeknoopt. Grosz had zijn vriend Mac Orlan in 1924 in Parijs ontmoet en toen samen met hem de schilder Jules Pascin bezocht.

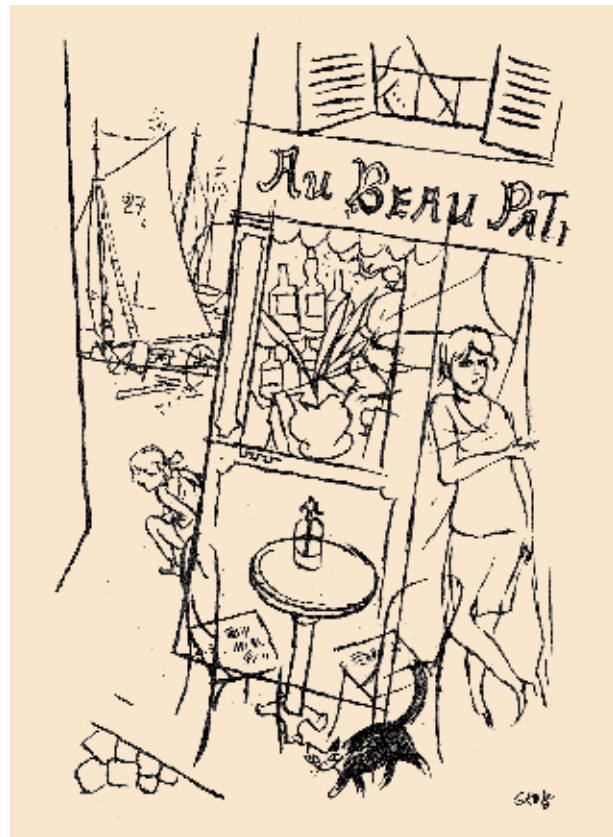
*PORT D'EAUX-MORTES, 1926*

Die Zeichnungen zu dem 1926 im Pariser Verlag Au Sans Pareil erschienenen Buch sind bereits im Jahr zuvor entstanden. Sie illustrieren den Text von Pierre Mac Orlan, eine Kriminalgeschichte, die in den Hafenkneipen und Bordellen von Brest und London spielt. Hauptfiguren sind der Schriftsteller Nicolas Behen, die Kneipenbesitzerin Francess, Oncle Paul und der Schurke Judat, der am Schluss dann auch gehängt wird. Grosz hatte seinen Freund, den Schriftsteller Mac Orlan, 1924 in Paris getroffen und damals mit ihm zusammen auch dem Maler Jules Pascin einen Besuch abgestattet.



Pierre Mac Orlan - George Grosz  
*Port D'Eaux-Mortes, 1926*





2



3



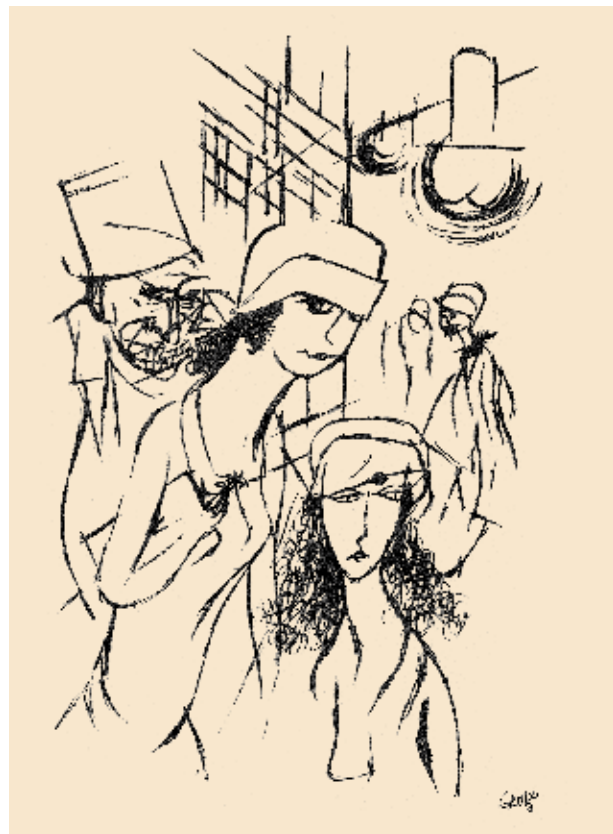
6



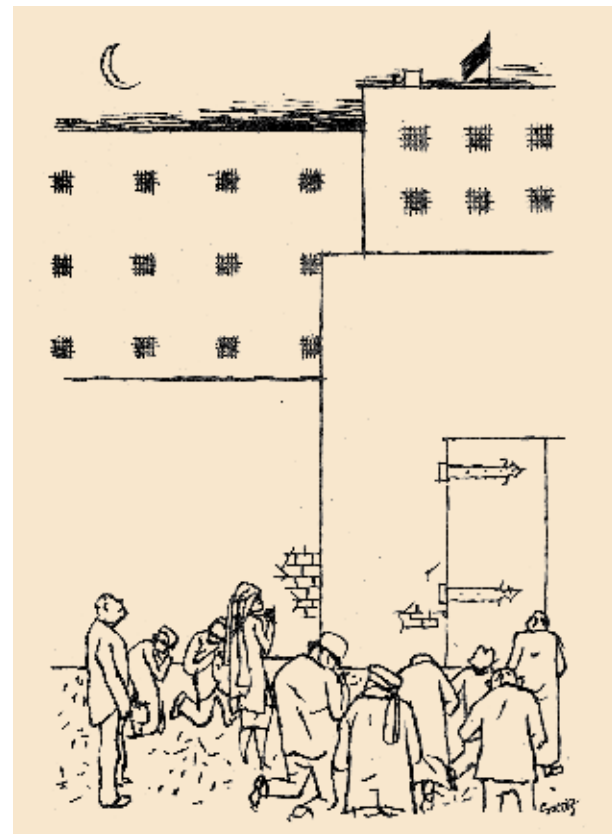
7



4



5



8

#### SCÈNE DE BORDEL, MARSEILLE, 1927

En 1913, Grosz, alors jeune étudiant en arts, passe quelques mois à Paris. Il y fréquente l'école de Colarossi, où l'on enseigne le « nu en cinq minutes ». En 1924, Grosz se rend pour la deuxième fois dans la capitale française, où la célèbre Galerie Billiet lui organise sa première exposition personnelle. Les voyages en France et les séjours à Paris et en Bretagne confortent Grosz dans son intention de venir vivre plusieurs années en France. Cela ne se fera pas, mais Grosz parvient néanmoins en 1927 à passer près de sept mois à la Riviera française. D'abord à la Pointe Rouge près de Marseille, puis à Cassis-sur-Mer. Grosz réalise (brièvement) à Cassis le rêve de la vie idéale de peintre. Il dessine cette scène lors de l'une des nombreuses excursions qui le conduisent à Marseille.

#### BORDEELSCÈNE MARSEILLE, 1927

In 1913 had Grosz als jonge academiestudent enkele maanden in Parijs gewoond en had zich ingeschreven in de school van Colarossi voor naakttekenen in vijf minuten. In 1924 ging Grosz een tweede keer naar de Franse metropool, waar de bekende Galerie Billiet zijn eerste individuele tentoonstelling bracht. Deze reizen naar Frankrijk en verblijven in Parijs en Bretagne deden hem plannen maken om een paar jaar in dat land te gaan wonen. Hij zou deze echter nooit ten uitvoer brengen, maar in 1927 bracht hij wel bijna zeven maand door aan de Franse Riviera. Eerst in Pointe Rouge bij Marseille en dan in Cassis-sur-Mer. In Cassis realiseerde Grosz voor een korte periode de droom van het ideale schildersleven. Deze tekening ontstond op een van zijn vele zwerftochten, die hem ook naar Marseille brachten.

#### BORDELLSZENE MARSEILLE, 1927

1913 hatte Grosz als junger Kunststudent einige Monate in Paris gelebt und dort auch die Schule von Colarossi besucht, bei der Aktzeichnen im Fünfminutentakt angesagt war. 1924 besuchte Grosz zum zweiten Mal die französische Metropole, wo ihm die bekannte Galerie Billiet die erste Einzelausstellung eingerichtet hatte. Die Reisen nach Frankreich und die Aufenthalte in Paris und der Bretagne bestärkten ihn in der Absicht, dauernd ein paar Jahre in Frankreich zu leben. Dazu sollte es nicht kommen, doch schaffte es Grosz 1927 immerhin fast sieben Monate an der französischen Riviera zu leben. Zuerst in Pointe Rouge bei Marseille und dann in Cassis-sur-Mer. Für kurze Zeit verwirklichte Grosz in Cassis den Traum des idealen Malerlebens. Auf einem seiner vielen Streifzüge, die ihn auch nach Marseille brachte, entstand die vorliegende Zeichnung.



George Grosz  
*Bordellszene Marseille (verso)*, 1927



#### CELLES QUI VIVENT DE L'AMOUR, 1927

Il vient de la dépasser. Tous deux se retournent. Elle lui adresse un clin d'œil de l'œil gauche, c'est une femme voluptueuse. Il la dévisage. Elle vit grâce aux clients qu'elle trouve dans la rue. À Berlin, la Friedrichstraße ainsi que les rues de l'Ouest de la ville, à proximité du Kurfürstendamm, sont les domaines de chasse privilégiés des femmes qui vivent de l'amour. L'amour vénal. Grosz constate lucidement dans la préface à son livre *Über alles die Liebe [L'Amour avant tout]*, paru en 1930 aux éditions Bruno Cassirer : « Le titre précise que l'on aborde ici les relations entre êtres humains. Certes. Mais que l'on n'attende pas de mes dessins une illustration de l'idylle amoureuse d'usage dans le pays. Réaliste comme je suis, le calame et le pinceau me servent avant tout à représenter ce que je vois et ce que j'observe, et c'est en général peu romantique, lucide et peu idyllique. Le diable sait ce qu'il en est : quand on y regarde de plus près, les hommes et les choses paraissent facilement rudimentaires, hideux, et souvent absurdes et ambigus. »

#### ZIJ DIE VAN DE LIEFDE LEVEN, 1927

Hij is net aan haar voorbijgelopen. Ze draaien zich allebei om. Ze knipoogt met het linkeroog, een wulpse vrouw. Zijn ogen puilen uit. Zij leeft van het vinden van vrijers op straat. De Friedrichstraße of de straten in het westen van Berlijn, in de buurt van de Kurfürstendamm, zijn het geliefkoosde jachtterrein voor de dames die van de liefde leven. Prostituees. In zijn woord vooraf van zijn in 1930 bij Bruno Cassirer Verlag verschenen boek *Über alles die Liebe (De liefde boven alles)*, schrijft Grosz nuchter: 'Uit de titel blijkt dat het hier om relaties tussen mensen gaat. Goed, maar verwacht van mijn tekeningen geen illustratie van gebruikelijke liefdesidyllen. Voor de realist die ik ben, dienen rietpen en inktpenseel in de eerste plaats voor het optekenen van wat ik zie en observeer, en dat is meestal onromantisch, nuchter en weinig sprookjesachtig. Weet de duivel hoe het komt: als men beter kijkt worden mensen en dingen snel pover, hatelijk en vaak zinloos en dubbelzinnig.'

#### DIE VON DER LIEBE LEBEN, 1927

Gerade hat er sie passiert. Beide drehen sie sich um. Sie zwinkert mit dem linken Auge, ein scharfes Weib. Er bekommt Stielaugen. Sie lebt davon, Freier auf offener Straße zu finden. Die Friedrichstraße in Berlin oder Straßen im Westen der Stadt, Nähe Kurfürstendamm, sind die bevorzugten Jagdgebiete für die Damen, die von der Liebe leben. Käuflicher Liebe. Nüchtern konstatiert Grosz im Vorwort seines 1930 im Bruno Cassirer Verlag erschienenen Buches *Über alles die Liebe*. „Der Titel sagt, hier sei von Beziehungen der Menschen untereinander die Rede. Gut, nur erwarte man von meinen Zeichnungen keine Illustration landläufiger Liebesidyllen. Realist, der ich bin, dienen Rohrfeder und Tuschkpinsel mir in erster Linie dazu aufzuzeichnen, was ich sehe und beobachte, und das ist meistens unromantisch, nüchtern und wenig traumhaft. Weiß der Teufel wie es kommt: wenn man genauer zusieht werden Menschen und Dinge leicht dürftig, hässlich und oft sinnlos und zweideutig.“



### LE PEINTRE, 1928

Sur cette feuille, Grosz fait le portrait de son ami peintre Rudolf Schlichter (1890-1955). Ayant également participé aux manifestations DADA à Berlin, celui-ci rejoint, comme Grosz, le courant de la Nouvelle Objectivité, avant de se rapprocher du surréalisme. Sous la présidence de Grosz, Schlichter devient en 1924 le secrétaire du « Rote Gruppe » [Groupe rouge], l'association des artistes communistes. Grosz et lui fournissent aux éditions Malik des contributions de tendance politique gauche explosive. Cette feuille montre Schlichter dans son atelier, où il laisse libre cours à ses penchants érotomanes et fétichistes. En général, sa femme Jenny est son modèle consentant. Vêtue uniquement de bottines à lacets, elle se laisse peindre dans toutes les positions, suspendue à des chaînes tombant du plafond. Au mur, sous une fenêtre grillagée, sont alignées diverses bottines, prêtes pour d'autres occasions.

### DE SCHILDER, 1928

Hier heeft Grosz zijn schildersvriend Rudolf Schlichter (1890-1955) geportretteerd. Deze had ook aan de DADA-manifestaties in Berlijn deelgenomen, maar was dan net als Grosz in de richting van de Neue Sachlichkeit (Nieuwe Zakelijkheid) geëvolueerd en had later aansluiting gezocht bij het surrealisme. Onder voorzitterschap van Grosz werd Schlichter in 1924 secretaris van de communistische kunstenaarsvereniging Rote Gruppe. Voor het Malik-Verlag leverden vooral hij en Grosz hoogst explosieve linkse bijdragen. Hier zien we Schlichter in zijn atelier waar hij zich kon overgeven aan zijn erotomane en fetisjistische passies. Zijn vrouw Jenny was daarvoor zijn gewillig model. Alleen gekleed met nauwsluitende rijglaarzen, liet ze zich aan kettingen hangend in alle mogelijke posities schilderen. Tegen de muur, achter een getralied venster staat een rij rijglaarzen klaar voor verdere acties.

### DER MALER, 1928

Grosz hat auf diesem Blatt seinen Malerfreund Rudolf Schlichter (1890-1955) portraitiert. Dieser hatte auch an den DADA-Veranstaltungen in Berlin teilgenommen, sich dann, ebenfalls wie Grosz, der Richtung der Neuen Sachlichkeit angeschlossen und sich später dem Surrealismus angenähert. Unter Vorsitz von Grosz wurde Schlichter 1924 Schriftführer der kommunistischen Künstlervereinigung "Rote Gruppe". Für den Malik-Verlag lieferten in der Hauptsache er und Grosz brisante linkspolitische Beiträge. Das Blatt zeigt Schlichter in seinem Atelier, in dem er seinen erotomanischen und fetischistischen Leidenschaften fröhnte. In der Hauptsache diente ihm dabei Seine Frau Jenny als williges Modell. Bekleidet nur mit eng anliegenden Schnürstiefeln ließ sie sich an Ketten von der Decke herabhängend, in allen Positionen malen. An der Wand, unter einem vergitterten Fenster, steht eine Reihe verschiedener Schnürstiefel, bereit für weitere Aktionen.



George Grosz  
Rudi S., n° 42 *Ecce Homo*, 1923



#### ARRIÈRE-PLAN, 1928

Le portfolio composé d'impressions petit format d'après 17 dessins de Grosz paraît en 1928 aux éditions Malik à Berlin à l'occasion de la représentation de la pièce de théâtre *Les Aventures du brave soldat Chvéik* d'après le roman de Jaroslav Hašek. Ce ne sont pas les dessins originaux qui ont conduit à l'un des procès les plus longs et les plus coûteux de la République de Weimar, mais trois reproductions du portfolio tiré à 10.000 exemplaires : les feuilles 2, 9 et 10, qui, en dépit de leurs petites dimensions (17 x 26 cm), ont un impact colossal.

#### ACHTERGROND, 1928

De map met prenten op klein formaat naar 17 tekeningen van Grosz verscheen in 1928 bij het Malik-Verlag in Berlijn, naar aanleiding van de opvoering van het toneelstuk *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (De avonturen van de brave soldaat Schwejk) naar de roman van Jaroslav Hašek. Het waren niet de oorspronkelijke tekeningen die tot het langste en meest omslachtige proces van de Weimar Republiek hebben geleid. De steen des aanstoots waren drie reproducties uit de map die in een oplage van 10.000 exemplaren was verschenen. De afmetingen van de prenten is amper 17 x 26 cm, maar de gevolgen waren enorm. Het waren de prenten nr. 2, 9 en 10 van de map die aan de basis lagen van het proces.

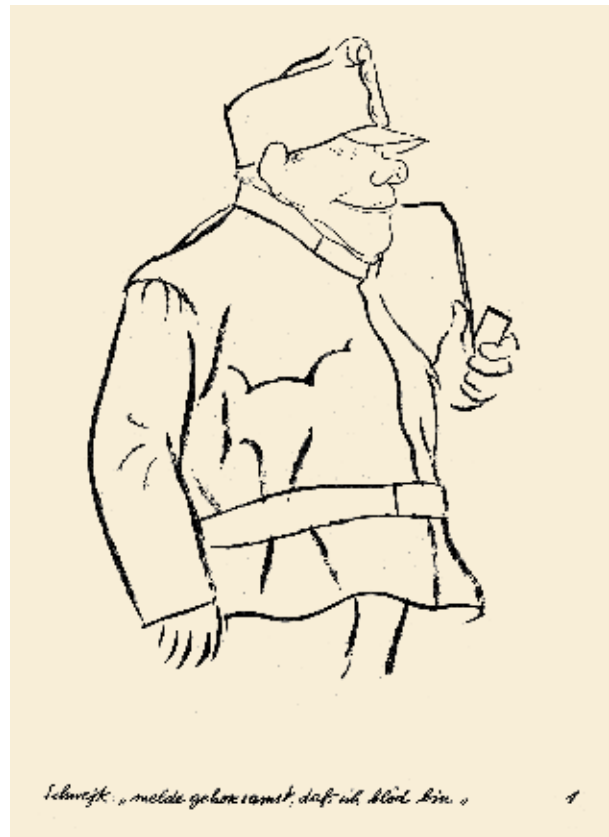
#### HINTERGRUND, 1928

Die Mappe mit kleinformatischen Drucken nach 17 Zeichnungen von Grosz erschien 1928 im Malik-Verlag Berlin anlässlich der Aufführung des Theaterstücks *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* nach dem Roman von Jaroslav Hašek. Es waren nicht die originalen Zeichnungen, die zu einem der längsten und aufwendigsten Prozesse der Weimarer Republik führten. Stein des Anstoßes waren drei Reproduktionen aus der Mappe, die immerhin in einer Auflage von 10.000 Exemplaren verlegt worden war. Gerade mal 17 x 26 cm messen die Blättchen, doch war ihre Wirkung kolossal. Den Prozess ausgelöst haben die Blätter 2, 9 und 10 der Mappe.

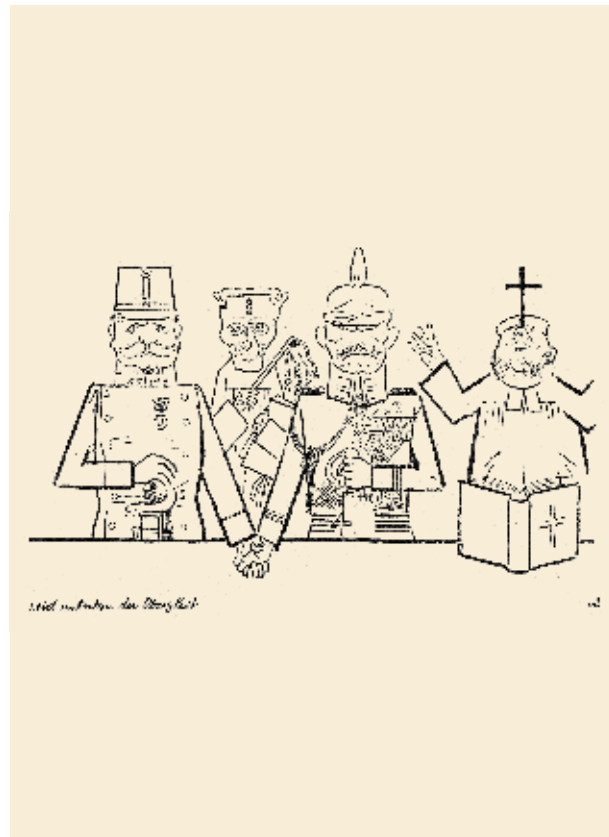


George Grosz  
*Hintergrund*, 1928

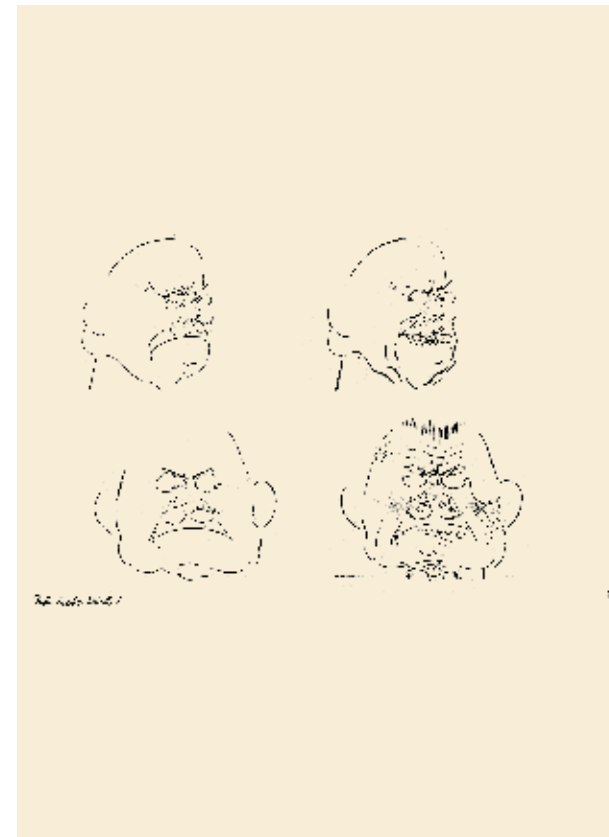




1



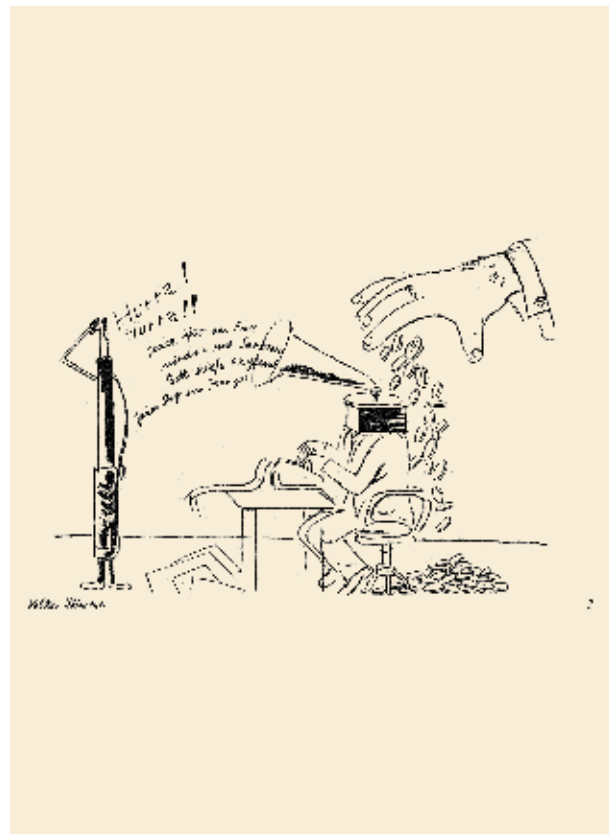
2



5



6



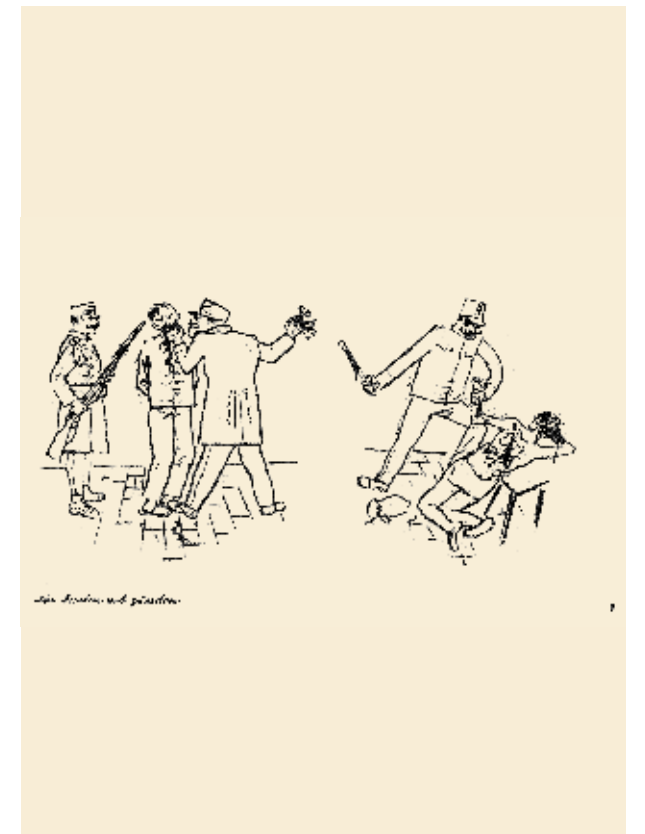
3



4



7



8



Die Anrede des heiligen Geistes

9

9



Was haben wir an der Krone

10

10



Wohin wir uns wenden, so können

11

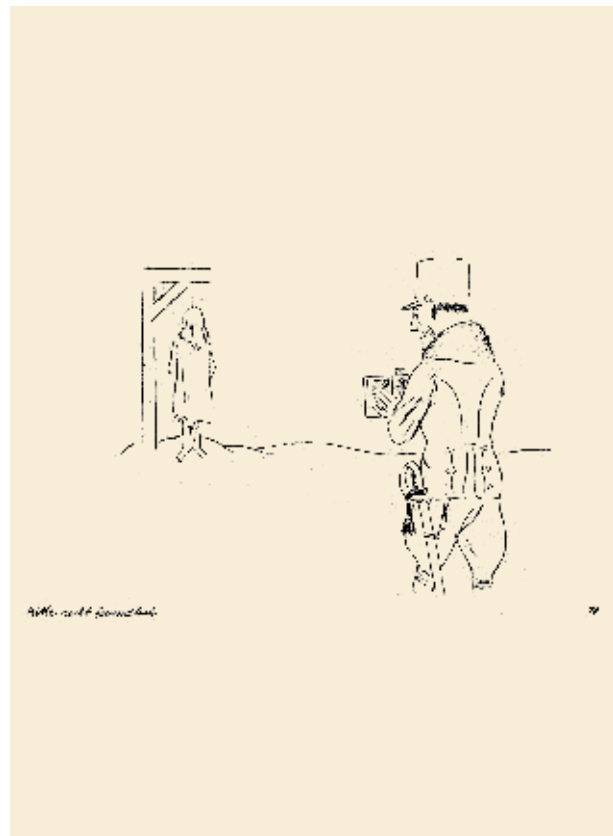
14



Rechtswissenschaft

15

15



Wohin wir uns wenden

12

11



Ich bring mich nicht zum Stillstand

13

13



14

16

16



Was hat für Geschichte geschrieben!

17

17



### ENTERREMENT DE TROISIÈME CLASSE, 1930

Elle pleure. Lui, une cigarette aux lèvres, dépose le petit cercueil en bois sur le chariot à ridelles qu'il tirera jusqu'au prochain cimetière. Elle tient dans la main des fleurs et une branche qu'elle jettera sur le cercueil une fois celui-ci déposé dans la tombe. Pour lui, l'enfant qui vient de mourir appartiendra alors au passé. Une palissade ornée du signe des mineurs de charbon (sur la pancarte on lit *Holz &* [Bois &]), que l'on complète mentalement par *Kohlen* (charbon)) et le panneau publicitaire de la brasserie Patzenhofer laissent supposer que la scène se déroule dans un quartier ouvrier de Berlin, probablement Wedding que Grosz connaît pour y avoir passé sa petite enfance. L'expression « troisième classe » désigne les places les moins chères et sans confort dans les trains ; évitées par les usagers habituels, elles étaient pour beaucoup la seule possibilité de se déplacer. Loin de se montrer cynique, Grosz choisit pour cette aquarelle un titre qui constate les faits. Le couple ne peut se permettre qu'un enterrement de troisième classe. Aucun invité n'est attendu pour les funérailles.

### BEGRAFENIS DERDE KLAS, 1930

Ze weent. Hij, een sigaret in de mond, is bezig de kleine houten kist op een ladderwagen te laden, die men dan naar de dichtstbijzijnde begraafplaats trekt. Ze houdt wat bloemen en twijgen in de hand, die ze op de kist in het graf zal werpen. Voor hem zal de zaak met het pas overleden kind dan afgehandeld zijn. Een schutting met het teken van de mijnwerkers, een bord met de tekst 'Holz &', dat kan worden aangevuld met 'Kohlen' (hout en kolen) en de reclame voor de bierbrouwerij 'Patzenhofer', doen vermoeden dat de scène zich afspeelt in een Berlijnse arbeiderswijk, waarschijnlijk Wedding, een stadsdeel dat Grosz nog uit zijn vroege kindertijd kende. Derde klas is in treinen de goedkoopste en comfortloze rang, die zelfs al door de gewone treinreiziger wordt gemeden, maar voor velen de enige mogelijkheid is om zich te verplaatsen. De titel van deze aquarel is niet cynisch bedoeld. Grosz constateert alleen maar feiten. Het paar heeft alleen maar middelen voor een begrafenis derde klas. Andere rouwenden worden niet verwacht.

### BEGRÄBNIS III. KLASSE, 1930

Sie weint. Er, mit der Zigarette im Mund, ist dabei, den kleinen Holz-sarg in den Leiterwagen zu legen, den man dann zum nächsten Friedhof zieht. Sie hält ein paar Blumen und Zweige in der Hand, die sie dem Sarg ins Grab hinterherwerfen wird. Für ihn wird es dann vorbei sein, die Sache mit dem Kind, das eben gestorben ist. Ein Bauzahn mit dem Zeichen der Kohlenbergarbeiter, auf dem Schild die Schrift „Holz &“, die sich mit „Kohlen“ ergänzen lässt, und das Reklameschild für die Bierbrauerei „Patzenhofer“ lassen einen vermuten, das die Szene sich in einem Arbeiterviertel von Berlin, wohl dem Wedding, abspielt, ein Stadtteil, den Grosz aus seiner frühen Kindheit noch kennt. III. Klasse ist die Bezeichnung für die billigste und deshalb komfortlose Beförderung in Zügen, die selbst schon von dem einfachen Zugreisenden gemieden wird, für viele aber die einzige Möglichkeit der Fortbewegung ist. Der Titel zu diesem Aquarell ist von Grosz nicht zynisch gemeint. Er konstatiert Fakten. Dem Paar bietet sich nur die Möglichkeit eines Begräbnisses der III. Klasse. Trauergäste werden nicht erwartet.



George Grosz  
*Begräbnis III. Klasse, Interregnum* pl. 29, 1936



## LE SOCIALISME BAT LE PAVÉ LUTTER POUR UN SLOGAN, 1932

À la fin des années 1920, on observe une escalade des conflits entre groupes d'orientation politique gauche et droite. Les combats de rue font tout particulièrement partie du quotidien à Berlin, capitale du Reich. Grosz décrit cette époque turbulente dans son autobiographie *Un petit oui et un grand non* : « Dehors un groupe d'hommes en chemise blanche marchait et scandait à voix haute : "Allemagne, réveille-toi ! Juif, crève !" Derrière arrivait un autre groupe, avançant à quatre à la cadence militaire également et criant rythmiquement en chœur : "Vive Moscou ! Vive Moscou !" Après, il y en avait toujours quelques-uns à terre, la tête défoncée, les jambes brisées et parfois des blessures au ventre. » Le dessin présenté s'articule autour de la phrase d'une pancarte qu'un des manifestants de gauche défend contre un attaquant. Grosz a conservé le même slogan, *Sozialismus marschiert* [Le socialisme bat le pavé], pour une aquarelle de la même veine.

## SOCIALISME MARCHEERT STRIJD OM EEN SLOGAN, 1932

Op het einde van de jaren twintig escaleerden de confrontaties tussen politiek rechts en links. Straatgevechten waren vooral in Berlijn een alledaags verschijnsel. In zijn autobiografie *Een klein ja, een groot nee* beschrijft Grosz deze turbulente tijd: 'Buiten marcheerde een troep witgehemde mannen, aan een stuk door zingend: Duitsland ontwaak! Juda verrek! Daarachter volgde een andere groep, ook in militaire pas vier aan vier marcherend, ritmisch in koor roepend: Heil Moskou! Heil Moskou! Daarna lagen er altijd wel een paar op straat met ingeslagen schedels, verbrijzelde scheenbenen en sporadisch buikschot...' (*op. cit.*, p. 149) Op de hier afgebeelde tekening gaat het om de zin op het bord dat een van de linkse demonstranten tegen een aanvaller verdedigt. Op een verwante aquarel heeft Grosz het motto 'Sozialismus marschiert' (Socialisme marcheert) geschreven.

## SOZIALISMUS MARSCHIERT KAMPF UM EINEN SATZ, 1932

Ende der Zwanziger Jahre eskalierten die Auseinandersetzungen zwischen politisch rechts und links orientierten Gruppen. Straßenkämpfe gehörten vor allem in der Reichshauptstadt Berlin zum alltäglichen Erscheinungsbild. In seiner Autobiographie *Ein kleines Ja und ein großes Nein* beschreibt Grosz diese turbulente Zeit: „Draußen marschierte eine Gruppe weißbehemdeter Männer, die sangen in einem fort: ‚Deutschland erwache! Juda verrecke!‘ Dahinter kam eine andere Gruppe, auch militärisch zu vieren marschierend, die schrie rhythmisch im Chor: ‚Heil Moskau! Heil Moskau!‘ Nachher lagen dann immer welche herum mit eingehauenen Köpfen, zertrümmerten Schienbeinen und gelegentlichen Bauchschüssen.“ Auf der vorliegenden Zeichnung geht es um den Satz auf dem Schild, das einer der linken Demonstranten gegen einen Angreifer verteidigt. Auf einem verwandten Aquarell hat Grosz das Motto festgehalten. Es lautet „Sozialismus marschiert“.



George Grosz  
*Sozialismus marschiert*,  
*Interregnum* pl. 58, 1936



### LES TROIS SOLDATS, 1932

Brecht adopte la mention *Ein Kinderbuch* [Un album pour enfants] pour sous-titre de sa parabole *Les Trois Soldats*, parue en 1932 aux éditions berlinoises Gustav Kiepenheuer dans la collection *Versuche 14*. Ce qui sous-entend : « Ce livre doit, lu à voix haute, donner aux enfants l'occasion de poser des questions. » Pourtant, le texte, composé sous la forme d'un poème, n'a rien d'un conte romantique distrayant, ni d'un récit d'aventures captivant. Les noms choisis par Brecht pour les trois soldats, « Faim », « Accident » et « Toux », montrent à eux seuls que son propos dépasse largement le simple divertissement pour enfants. Il s'agit plutôt d'une pièce pédagogique, à l'intention des adultes qui veulent élever leurs enfants dans le bien. « Si vous ne devenez pas comme les petits enfants », met en garde le Nouveau Testament. Cet appel aux adultes vient trop tard ; mais il ne les dégage pas de leur responsabilité d'effectuer un travail d'éducation. Le dessin de Grosz présenté ici est une variante pour le frontispice de cette histoire moralisante qui se termine par l'exécution des trois soldats, fusillés sur la Place Rouge à Moscou après tous leurs crimes.

### DE DRIE SOLDATEN, 1932

Brecht gaf zijn parabel die in 1932 verscheen bij de Berlijnse uitgeverij Gustav Kiepenheuer in de reeks *Versuche 14*, de titel *Die drei Soldaten* (*De drie soldaten*) met als ondertitel *Ein Kinderbuch* (*Een kinderboek*). In de inleiding schrijft hij uitdrukkelijk: 'Het boek moet worden voorgelezen aan kinderen en ze aanzetten tot vragen stellen.' Maar de in dichtvorm geschreven tekst is alles behalve een romantisch, onderhoudend of avontuurlijk en spannend sprookje. Alleen al uit de door Brecht gebruikte namen 'Honger', 'Ongeval' en 'Hoesten' voor de drie soldaten, blijkt dat het om meer gaat dan om een onschuldig verhaal voor kinderen. Het is veeleer een didactisch stuk voor ouderen, die hun kinderen goed moeten opvoeden. In het Nieuwe Testament luidt het 'Als gij niet wordt als kinderen...'. Deze oproep aan de volwassenen komt echter te laat, maar het ontslaat hen niet van de verantwoordelijkheid om goede opvoeders te zijn. De hier afgebeelde tekening van Grosz is een variatie op het frontispice van dit moraliserende verhaal, op het einde waarvan de drie soldaten na al hun vergrijpen op het Rode Plein in Moskou worden geëxecuteerd.

### DIE DREI SOLDATEN, 1932

Brecht nannte seine 1932 im Berliner Verlag Gustav Kiepenheuer in der Reihe *Versuche 14* erschienene Parabel *Die drei Soldaten* im Untertitel *Ein Kinderbuch*. Ausdrücklich heißt es im Vorspann: „Das Buch soll, vorgelesen, den Kindern Anlaß zu Fragen geben.“ Doch ist der in Gedichtform verfasste Text alles andere als ein romantisches, unterhaltsames oder gar abenteuerliches und spannendes Märchen. Schon die bei Brecht genannten Namen „Hunger“, „Unfall“ und „Husten“ der Drei zeigen, dass es hier um mehr geht, als Kindern ein paar unterhaltsame Stunden zu beschern. Eher dann als Lehrstück gedacht, für die Älteren, die ihre Kinder zum Guten erziehen sollen. „Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder“, heißt es im Neuen Testament an einer Stelle. Doch dieser Appell an die Erwachsenen kommt zu spät; er enthebt sie aber nicht ihrer Verantwortung, Erziehungsarbeit zu leisten. Die vorliegende Zeichnung von Grosz ist eine Variante zum Frontispiz dieser Moralgeschichte, an deren Schluss die drei Soldaten nach all ihren Missetaten auf dem Roten Platz in Moskau erschossen werden.



George Grosz  
*Die drei Soldaten*, 1932



### BOUCHERIE, 1932

À la fin des années 1920, Grosz débute une série de dessins et d'aquarelles intitulée *Weg allen Fleisches* [*Le Destin de toute chair*]. Il la poursuit en 1931 avec trois tableaux, et la termine un an plus tard avec quelques aquarelles et dessins sur le thème de l'abattoir et des étals de boucherie. *Weg allen Fleisches* comporte également des scènes d'hommes corpulents nus, allongés sur la table de massage d'un sauna de Berlin, ainsi que des scènes de soldats avançant en rangs sur le champ de bataille : en marche pour l'abattoir ! Ces scènes sont réalisées avec ironie et avec un goût pour les détails macabres ; en fait partie une série de six dessins, parue en 1930 dans le livre pédagogique *Das neue Gesicht der herrschenden Klasse* [*Le Nouveau visage de la classe dominante*]. Ce boucher a décoré la viande fraîche de son étal avec un plaisir visible. Des fleurs en papier blanc décorent l'anus et le cou du cochon abattu. L'expression de plaisir sur le visage du boucher montre combien il aime son travail.

### SLAGERIJ, 1932

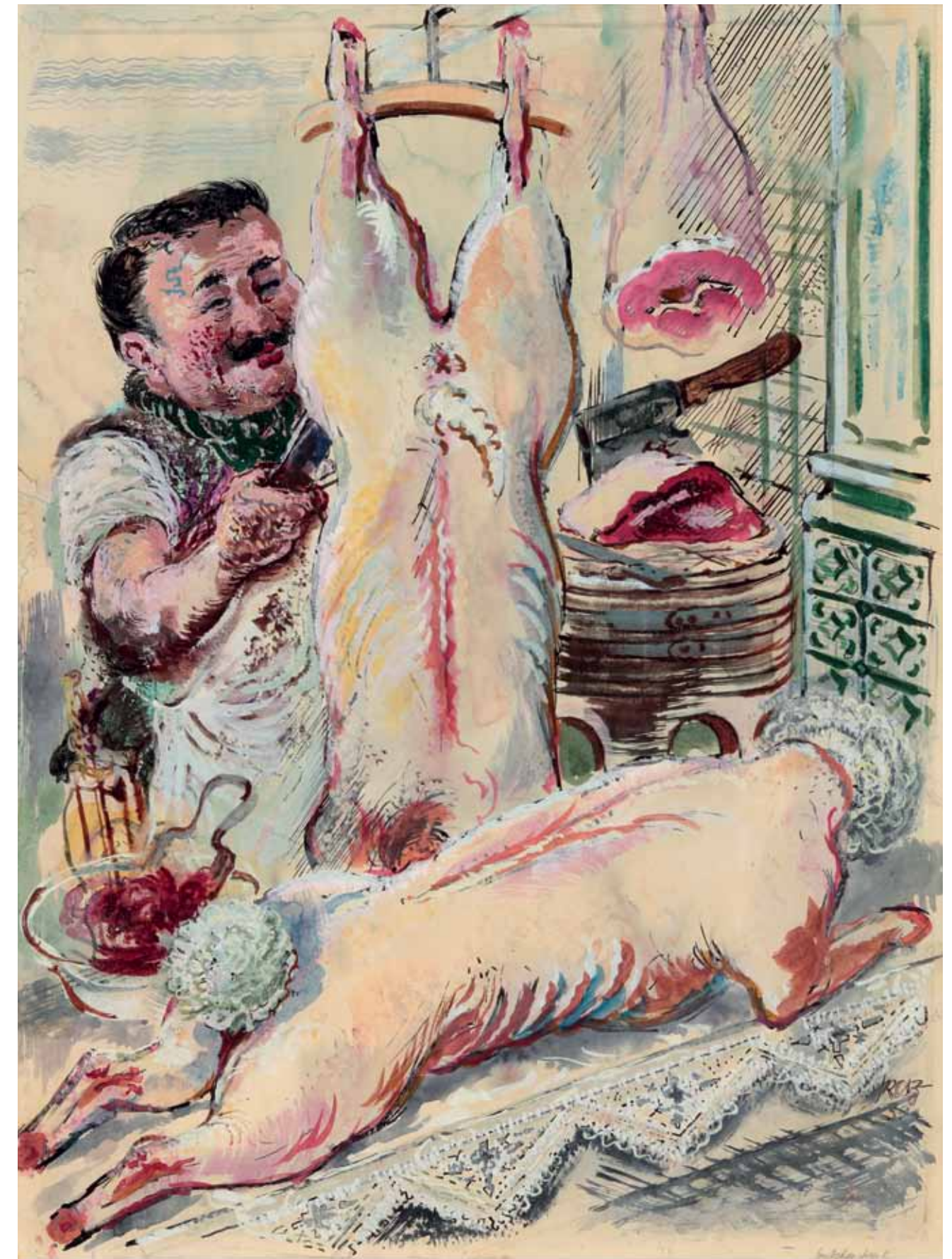
Op het einde van de jaren twintig begint Grosz met een reeks van tekeningen en aquarellen die hij *Weg allen Fleisches* noemt (*De weg van alle vlees*). Hij zet de reeks in 1931 voort met drie schilderijen en beëindigt ze met aquarellen en tekeningen rond het thema slachten en slagerijen. Tot de reeks *Weg allen Fleisches* behoren scènes van dikke, naakte mannen, die op de masseertafel van een Berlijns stoombad liggen, naast scènes van soldaten die in het gelid naar het slagveld marcheren: Op naar het slachthuis! Deze scènes zijn neergezet met ironie en plezier aan het macabere detail. Hiertoe behoort ook een zedelijke reeks tekeningen die in 1930 in zijn 'didactisch werk' *Das neue Gesicht der herrschenden Klasse* (*Het nieuwe gezicht van de heersende klasse*) werd gepubliceerd. Met duidelijke overgave heeft deze slager zijn vers vlees als etalageartikelen gedecoreerd. Ruches van witte papieren bloemen sieren de anus en de hals van het geslachte varken. Uit de genoeglijke uitdrukking op het gezicht van de slager blijkt hoeveel hij van zijn werk houdt.

### FLEISCHERLADEN, 1932

Ende der Zwanziger Jahre beginnt Grosz mit einer Bilderfolge von Zeichnungen und Aquarellen, die er *Weg allen Fleisches* nennt. Er setzt sie 1931 mit drei Gemälden fort und beendet sie ein Jahr später mit einigen Aquarellen und Zeichnungen zum Thema Schlachten und Metzgerläden. Zu *Weg allen Fleisches* gehören ebenso Szenen von nackten Männern, die dickleibig auf dem Massiertisch eines Berliner Dampfbades liegen, wie auch Szenen von Soldaten, die in Reih und Glied ins Feld marschieren: Ab ins Schlachthaus! Mit Ironie und Lust am makabren Detail werden diese Szenen geschildert, darunter die Abfolge einer sechsteiligen Zeichnungsserie in seinem 1930 erschienenen „Erziehungsbuch“ *Das neue Gesicht der herrschenden Klasse*. Mit sichtlicher Hingabe hat dieser Metzger sein Frischfleisch als Schaufensterauslage dekoriert. Zu großen Rüschen gefaltete weiße Papierblumen zieren Anus und Hals des geschlachteten Schweins. Der genüssliche Ausdruck im Gesicht des Metzgers zeigt, wie sehr er seine Arbeit liebt.



George Grosz  
*Fleischerladen*, 1932



#### FANTÔMES, 1934

Grosz quitte Berlin quelques semaines avant l'arrivée au pouvoir d'Hitler, afin de s'installer définitivement aux États-Unis. Dans une lettre datée du 8 mars 1934 à son vieil ami peintre Herbert Fiedler et à la femme de celui-ci, à Amsterdam, Grosz dépeint son humeur du moment : « Je me sens tout bizarre... Je ressens assez fortement ces bouleversements généraux qui secouent le monde aujourd'hui – j'ai un "instinct dramatique" que j'essaie maintenant toujours d'exprimer dans mes derniers travaux... Oui, il y a des maisons qui brûlent, des gens qui luttent et aussi des obus qui éclatent – avec pour couleurs un bleu de Prusse profond, absorbé ici et là par un ocre Caput Mortuum – j'utilise aussi un noir profond direct, un jaune clair (chrome) et un vermillon. » L'aquarelle représente un groupe de gens réunis autour d'une table, apparemment morts. Une bouteille de champagne a été ouverte – Santé ! Mais les participants de cette ronde macabre, avides de vivre, sont plus morts que vivants. Ils sont installés tels des fantômes, la mort s'est invitée, et son *Memento Mori* résonne malgré tout. Vision sinistre de la fin des temps, qui allait devenir réalité brutale quelques années plus tard.

#### GEESTEN, 1934

Enkele weken na de machtsgreep van Hitler, had Grosz Berlijn verlaten om zich definitief in de VS te vestigen. In een brief van 8 maart 1934 aan zijn langjarige schildersvriend Herbert Fiedler en diens vrouw in Amsterdam, beschrijft Grosz zijn gemoedsgesteldheid hierover: 'Het is vreemd met mij... ik voel wel vrij sterk de algemene schokken die vandaag door de wereld gaan – ik heb een zeker "dramatisch instinct" en nu in mijn laatste werken probeer ik dat altijd weer tot uitdrukking te brengen... ja, er zijn brandende huizen, vechtende, aan elkaar klittende mensen en ook ontplofende granaten – de kleuren zijn eenvoudig diep Pruisisch blauw, af en toe verdonkerd door een donkere aardekleur caput mortuum – ik gebruik ook direct diep zwart, een hel geel (chrom) en een vermiljoen.' Op de aquarel is een groep schijn doden rond een tafel verzameld. Een fles champagne is geopend – Proost! Maar de levenshongerige deelnemers aan deze macabere ronde zijn meer dood dan levend. Ze zitten erbij als spoken, als gast zit de dood bij hen, zijn *Memento Mori* sterft onopgemerkt weg. Een huiveringwekkend visioen van de Apocalyps die enkele jaren later brutale werkelijkheid zou worden.

#### GHOSTS, 1934

Wenige Wochen vor der Machtergreifung Hitlers hatte Grosz Berlin verlassen, um sich endgültig in den USA anzusiedeln. In einem Brief vom 8. März 1934 an seinen alten Malerfreund Herbert Fiedler und dessen Frau in Amsterdam schildert Grosz seine augenblickliche Verfassung: „Es ist da eigenartig mit mir... ich fühle wohl ziemlich stark diese allgemeinen Erschütterungen, die heute durch die Welt gehen – habe so einen ‚dramatischen Instinkt‘ und jetzt in meinen letzten Arbeiten versuche ich immer wieder, diesen auszudrücken... ja, da gibt es brennende Häuser, kämpfende, verklumpte Menschen und auch platzende Granaten – die Farben sind einfach tiefes Preußischblau, gelegentlich vertieft durch eine düstere Erdfarbe Caput Mortuum – auch verwende ich direktes tiefes Schwarz, ein helles Gelb (Chrom) und ein Zinnober.“ Auf dem Aquarell hat sich eine Gruppe von Scheintoten um einen Tisch versammelt. Eine Flasche Sekt ist geöffnet worden – Prosit! Doch die lebensgjerrigen Teilnehmer dieser makabren Runde sind mehr tot als lebendig. Gespenstergleich sitzen sie hier, unter ihnen der Tod als Gast, dessen *Memento Mori* ungeachtet verhallt. Schaurige Endzeitvision, die einige Jahre später zur brutalen Wirklichkeit werden sollte.



George Grosz  
*Fight from the Roof, 1934*



### BAGDAD SUR LE MÉTRO, 1935

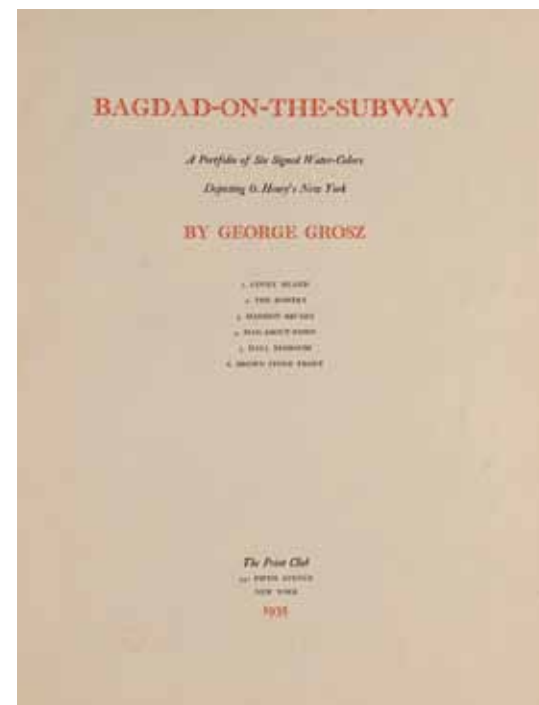
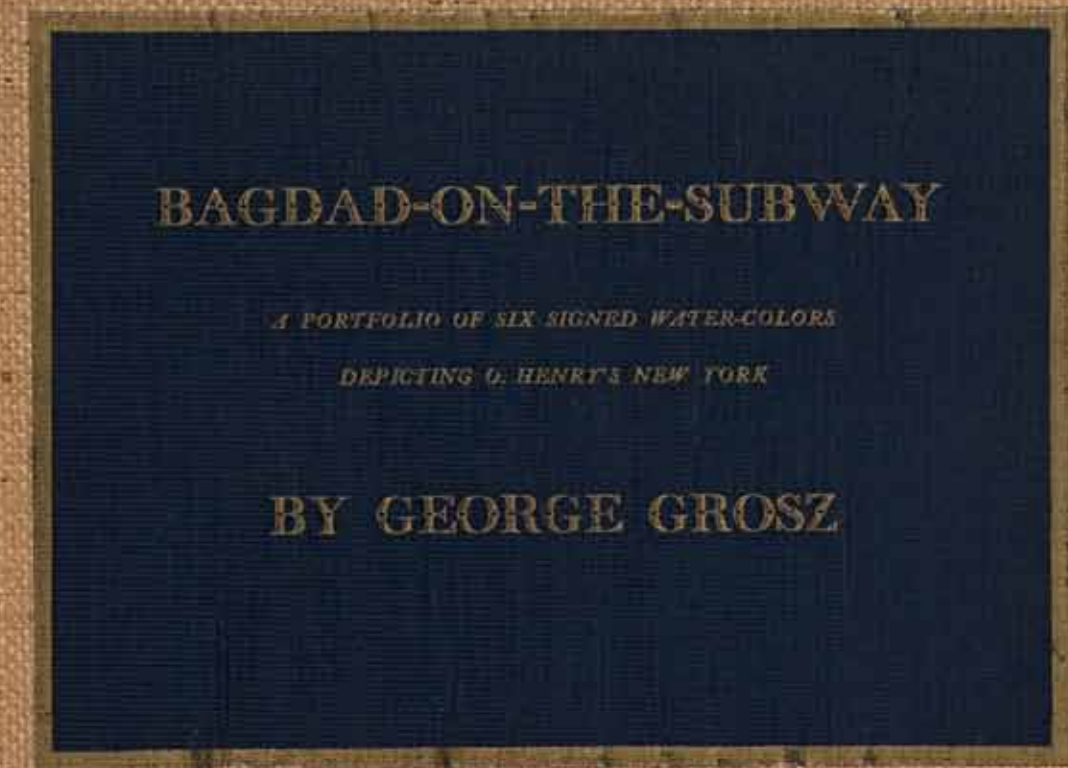
Le frontispice porte en grosses lettres la mention *A Portfolio of Six Signed Water-Colors Depicting O. Henry's New York* [Un portfolio de six aquarelles représentant le New York d'O. Henry]. Le titre des impressions grand format, réalisées à partir des aquarelles sont : 1. *CONEY ISLAND* ; 2. *THE BOWERY* ; 3. *MADISON SQUARE* ; 4. *MAN-ABOUT-TOWN* ; 5. *HALL BEDROOM* ; 6. *BROWN STONE FRONT*. Grosz avait commencé les aquarelles de ce portfolio dès 1934. Les nouvelles d'O. Henry, les événements qu'il a vécus à New York, l'amènent à remplacer le probable titre de *New York* par celui de *Bagdad-on-the-Subway*.

### BAGDAD-ON-THE-SUBWAY, 1935

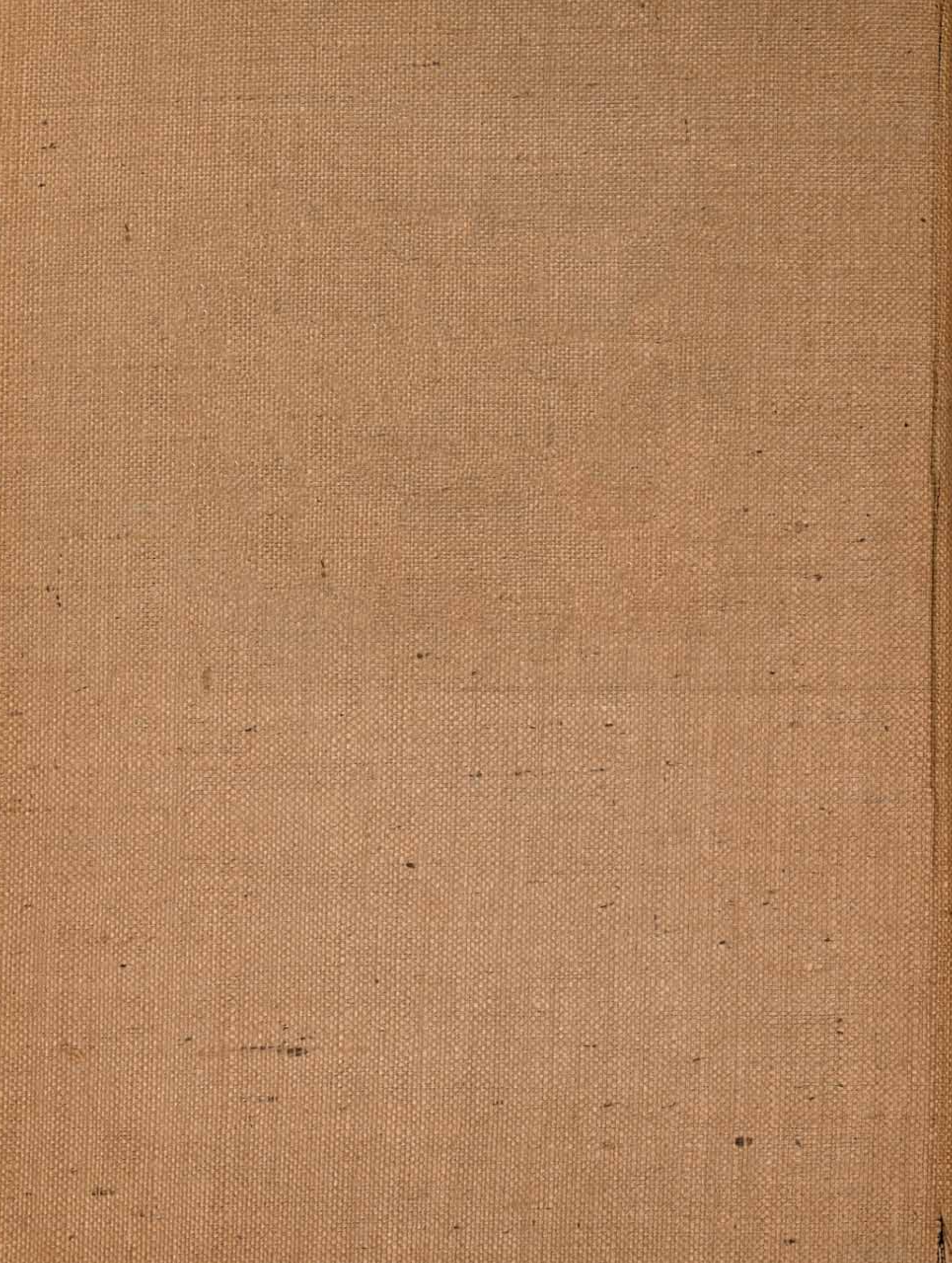
Op het titelblad staat in grote letters *A Portfolio of Six Signed Water-Colors Depicting O. Henry's New York*. De titels van de prenten op groot formaat die op aquarellen gebaseerd zijn luiden: 1. *CONEY ISLAND*; 2. *THE BOWERY*; 3. *MADISON SQUARE*; 4. *MAN-ABOUT-TOWN*; 5. *HALL BEDROOM*; 6. *BROWN STONE FRONT*. Grosz was al in 1934 aan de aquarellen voor de map begonnen. De kortverhalen van O. Henry en zijn eigen ervaringen in New York, brachten hem ertoe om in de titel Bagdad te gebruiken in plaats van New York.

### BAGDAD-ON-THE-SUBWAY, 1935

*A Portfolio of Six Signed Water-Colors Depicting O. Henry's New York* steht in großen Lettern auf dem Titelblatt. Die Titel der großformatigen Drucke, denen Aquarelle zu Grunde liegen, lauten: 1. *CONEY ISLAND*; 2. *THE BOWERY*; 3. *MADISON SQUARE*; 4. *MAN-ABOUT-TOWN*; 5. *HALL BEDROOM*; 6. *BROWN STONE FRONT*. Grosz hatte bereits 1934 mit den Aquarellen für die Mappe begonnen. Die Kurzgeschichten von O. Henry, seine Erlebnisse in New York, veranlassten ihn, einen möglichen Titel „New York“ durch *Bagdad-on-the-Subway* zu ersetzen.



George Grosz  
*Bagdad-on-the-Subway*, New York, 1935





1



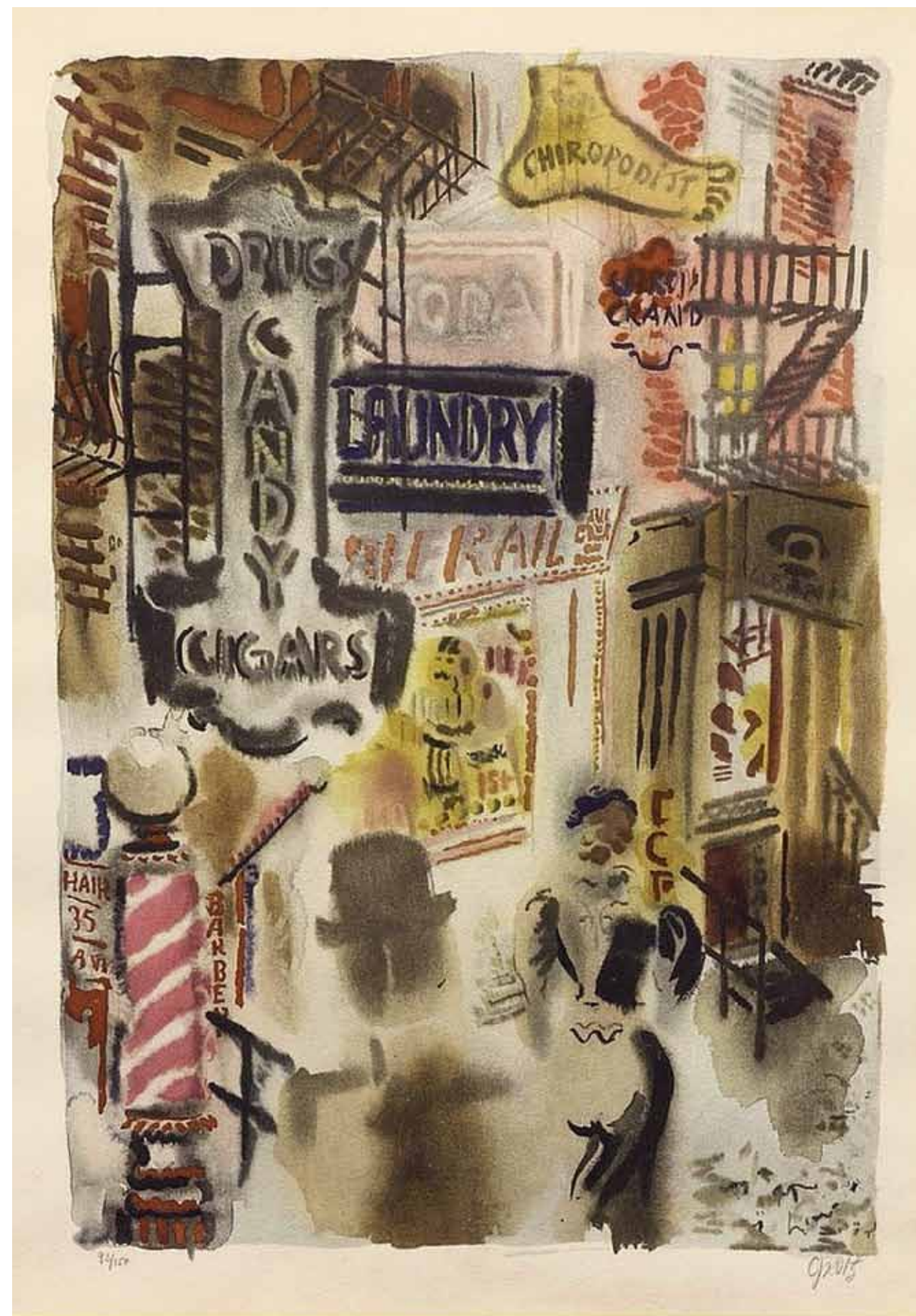
3



5



6



2



### COMBAT RAPPROCHÉ, 1936

Les nouvelles de la Guerre d'Espagne et du combat désespéré des républicains contre les troupes fascistes du général Franco amènent Grosz à réaliser de nombreux dessins et peintures dans lesquels, prenant parti pour les combattants de la liberté, il thématise des scènes d'affrontements guerriers. Les républicains sont soutenus par de nombreux volontaires étrangers et par les brigades internationales. Franco obtient pour sa part une aide généreuse des milices fascistes de Mussolini. Le combat prend une tournure décisive lorsque les bombardiers de la légion Condor envoyés par Hitler détruisent totalement la ville de Guernica. La Guerre civile est menée de part et d'autre avec une extrême brutalité. Le dessin de Grosz montre que l'on essaie par tous les moyens de tuer l'adversaire dans de brutaux corps-à-corps. Les républicains sont finalement vaincus. Franco fait exécuter des milliers de ses adversaires et en condamne des dizaines de milliers d'autres au camp de concentration. La réforme agraire décrétée par les républicains est annulée, la terre rendue aux grands propriétaires.

### LIJF AAN LIJF GEVECHT, 1936

De berichten over de Spaanse Burgeroorlog, de vertwijfelde strijd van de republikeinen tegen de fascistische troepen van generaal Franco, inspireerden Grosz tot talrijke tekeningen en schilderijen, waarin hij partij trekt voor de vrijheidsstrijders en scènes van de strijd neerzette. De republikeinen werden gesteund door talrijke buitenlandse vrijwilligers in de Internationale Brigades. Franco daarentegen kreeg genereuze hulp van Mussolini's fascistische militie. Doorslaggevend voor de strijd was echter het Condorlegioen van Hitler, dat onder meer de stad Guernica volledig met bommen verwoestte. De Burgeroorlog was aan beide kanten bijzonder gruwelijk. Op deze tekening van Grosz zien we hoe in een brutaal man tegen man gevecht, met alle middelen wordt geprobeerd om de tegenstander te doden. Uiteindelijk verloren de republikeinen. Franco liet duizenden van zijn tegenstanders terechtstellen en tienduizenden naar concentratiekampen afvoeren. De landhervorming die de republikeinen hadden doorgevoerd werd ongedaan gemaakt en de grond teruggegeven aan de grootgrondbezitters.

### HANDGEMENGE (CLOSE COMBAT), 1936

Nachrichten vom Spanischen Bürgerkrieg, dem verzweifelten Kampf der Republikaner gegen die faschistischen Truppen des Generals Franco, hatten Grosz zu zahlreichen Zeichnungen und Gemälden motiviert, in denen er Partei für die Freiheitskämpfer ergreifend, Szenen der kriegerischen Auseinandersetzung thematisierte. Unterstützt wurden die Republikaner von zahlreichen ausländischen Freiwilligen und den "Internationalen Brigaden". Franco dagegen erhielt großzügige Hilfe von Mussolinis faschistischen Milizen. Kampfscheidend war jedoch Hitlers Legion Condor, deren Bombenflugzeuge unter anderen die Stadt Guernica völlig zerstörten. Der Bürgerkrieg wurde auf beiden Seiten mit äußerster Grausamkeit geführt. Die Zeichnung von Grosz zeigt, wie im brutalen Nahkampf mit allen Mitteln versucht wird, den Gegner zu töten. Am Ende unterlagen die Republikaner. Franco ließ Tausende seiner Gegner hinrichten und Zehntausende in Konzentrationslager bringen. Die von den Republikanern verfügte Bodenreform wurde rückgängig gemacht, das Land den Großgrundbesitzern zurückgegeben.



#### INTERRÈGNE, 1936

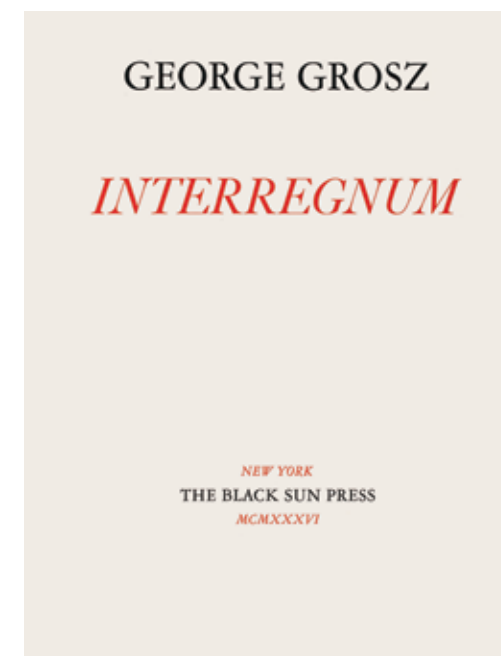
Par le terme *Interregnum* [*Interrègne*], Grosz désigne de façon prophétique la période entre la Première Guerre mondiale et le début d'une Deuxième Guerre mondiale, qui devait effectivement commencer trois ans après la parution de ce portfolio. Celui-ci, proposant des reproductions de dessins de Grosz, est réalisé à l'instigation de Caresse Crosby, l'éditrice de The Black Sun Press, qui convainc par ailleurs le célèbre écrivain John Dos Passos d'en écrire la préface. Le portfolio contient 64 reproductions grand format de dessins et une lithographie originale signée. Il ne sera tiré qu'à un peu moins de 50 exemplaires, contre les 280 initialement prévus.

#### INTERREGNUM, 1936

Op een profetische manier noemde Grosz de tijd tussen de Eerste Wereldoorlog en het uitbreken van de Tweede, die dan ook effectief drie jaar na het verschijnen van zijn map zou beginnen, *Interregnum*. Caresse Crosby, uitgeefster van The Black Sun Press, nam het initiatief voor de publicatie van deze map met reproducties van tekeningen van Grosz. Voor het voorwoord trok ze de bekende schrijver John Dos Passos aan. De map bevat 64 reproducties van tekeningen op groot formaat en een gesigneerde originele lithografie. Van de aangekondigde 280 exemplaren zijn er waarschijnlijk slechts iets minder dan 50 stuks verschenen.

#### INTERREGNUM, 1936

Mit *Interregnum* bezeichnete Grosz prophetisch den Zeitraum zwischen dem Ersten Weltkrieg und dem Ausbruch des Zweiten, der dann auch tatsächlich drei Jahre nach Erscheinen der Mappe beginnen sollte. Die Veröffentlichung der Mappe mit Reproduktionen von Zeichnungen von Grosz regte Caresse Crosby, die Verlegerin von The Black Sun Press, an. Für das Vorwort konnte der bekannte Schriftsteller John Dos Passos gewonnen werden. Die Mappe enthält 64<sup>^</sup> großformatig reproduzierte Zeichnungen und eine signierte Original Lithographie. Von den angekündigten 280 Exemplaren der Auflage dürften jedoch tatsächlich nur etwas weniger als 50 Stück erschienen sein.



George Grosz  
*Interregnum*, 1936

# Interregnum

## George Grosz



## LIST OF PLATES

- |   |   |
|---|---|
| <i>Frontispiece in color</i>                                | 33 <i>The Intellectuals Go Left</i>                                 |
| 1 <i>Manifest Destiny</i>                                   | 34 <i>A Little Love Song</i>  |
| 2 <i>The Spirit of the Century</i>                          | 35 <i>Remember</i>  |
| 3 <i>Progress</i>   | 36 <i>Hail to the Chief</i>   |
| 4 <i>Even Mud Has an End</i>                                | 37 <i>Art Is Eternal</i>  |
| 5 <i>The Voice of Reason</i>                                | 38 <i>Jigsaw Puzzle</i>   |
| 6 <i>History Teaches</i>                                    | 39 <i>They Thought They Could Take It</i>                           |
| 7 <i>Once Upon a Time</i>                                   | 40 <i>Who Said Peace?</i>   |
| 8 <i>A Little Child Shall Lead Them</i>                     | 41 <i>That'll Learn 'em</i>   |
| 9 <i>A Lesson for Generations to Come</i>                   | 42 <i>"Isn't it wonderful to be alive?"</i>                         |
| 10 <i>Even at Play</i>                                      | 43 <i>Workers of the Brain</i><br><i>—Workers of the Fist!</i>      |
| 11 <i>Where Were the Learned?</i>                           | 44 <i>Rehearsal</i>   |
| 12 <i>Memorial Day</i>                                      | 45 <i>A Writer, Is He?</i>  |
| 13 <i>Things Might Be Worse</i>                             | 46 <i>Civilization Marches On</i>                                   |
| 14 <i>Saints</i>  | 47 <i>Leisure Class</i>   |
| 15 <i>Prophets</i>  | 48 <i>He Didn't Believe</i>   |
| 16 <i>The Natural Man</i>                                   | 49 <i>No Echo Here</i>  |
| 17 <i>Fifteen Pounds Overweight</i>                         | 50 <i>So Cain Killed Abel</i>                                       |
| 18 <i>Fifteen Pounds Underweight</i>                        | 51 <i>Couldn't Get Anything Out of Him</i>                          |
| 19 <i>The Good Kind Farmers</i>                             | 52 <i>They Couldn't Resist</i>                                      |
| 20 <i>Hog-killing Time</i>                                  | 53 <i>The Unavoidable Circle of Crises</i>                          |
| 21 <i>The Last Word</i>                                     | 54 <i>Singing Their Way Into the Hearts</i><br><i>of the People</i> |
| 22 <i>Who Is Next?</i>                                      | 55 <i>The Logical End</i>   |
| 23 <i>On Sunday</i>   | 56 <i>A Little Escape</i>   |
| 24 <i>There's Still Santa Claus</i>                         | 57 <i>For a Noble Purpose</i>                                       |
| 25 <i>The Dignity of Labor</i>                              | 58 <i>Behind the Barricades</i>                                     |
| 26 <i>There Can Be No Exceptions</i>                        | 59 <i>"Survivors"</i>   |
| 27 <i>But Daddy Never Joined the Union</i>                  | 60 <i>Just Half a Pound</i>   |
| 28 <i>"Thou can't not say I did it"</i>                     | 61 <i>The Solution</i>  |
| 29 <i>One Little Angel More,</i><br><i>One Recruit Less</i> | 62 <i>Silence!</i>  |
| 30 <i>Eviction</i>  | 63 <i>No Let-up</i>   |
| 31 <i>Foreclosure</i>                                       | 64 <i>Finis</i>   |
| 32 <i>He Was a Good Provider</i>                            |   |





1



2



5



6



3



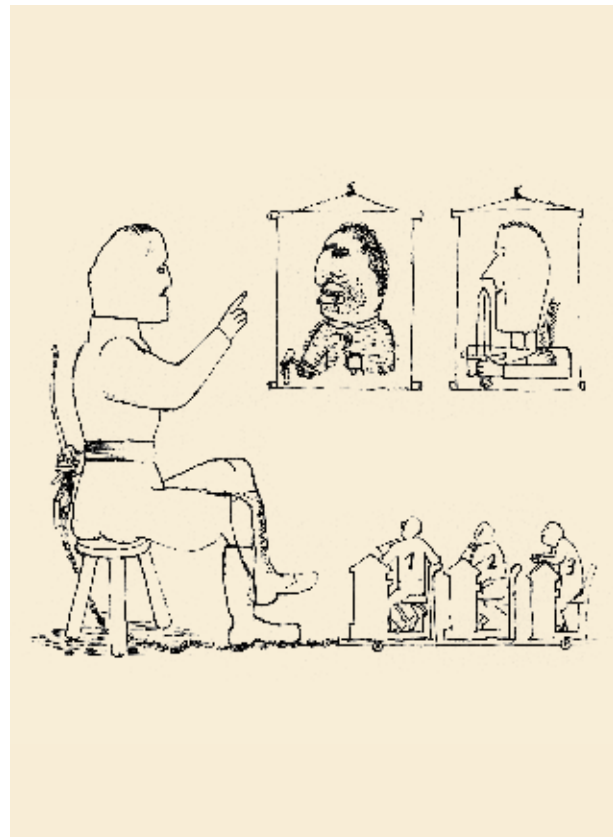
4



7



8



9



10



13



14



11



12



15



16



17



18



21



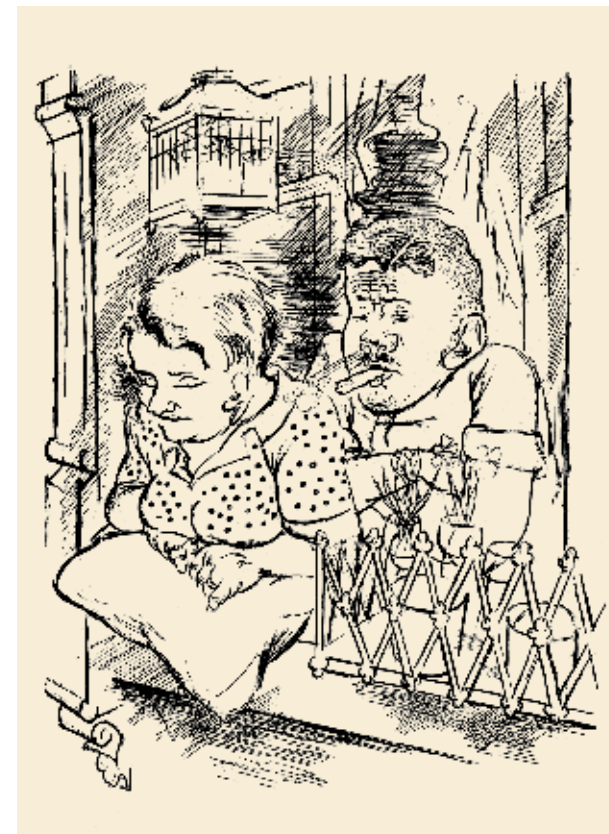
22



19



20



23



24



25



26



29



30



27



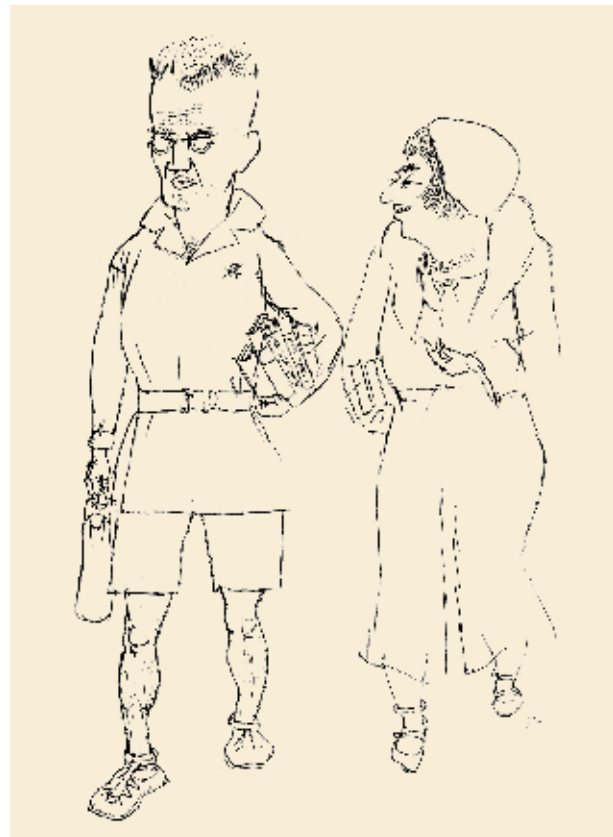
28



31



32



33



34



37



38



35



36



39



40





41



42



45



46



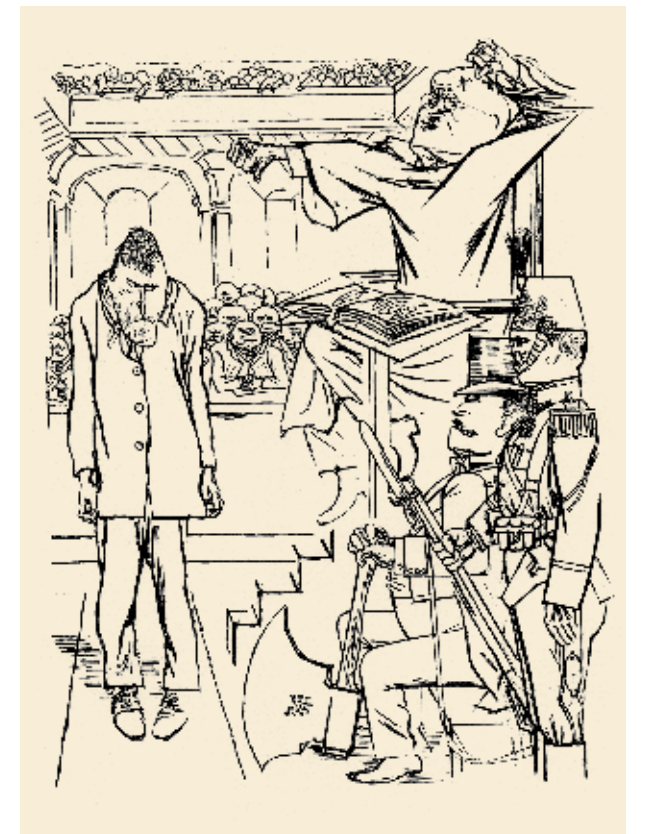
43



44



47



48



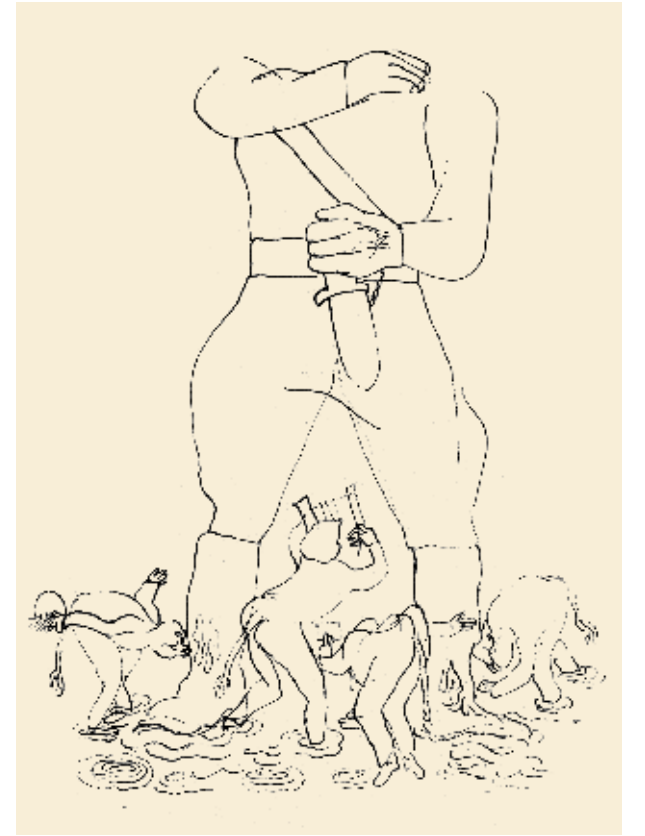
49



50



53



54



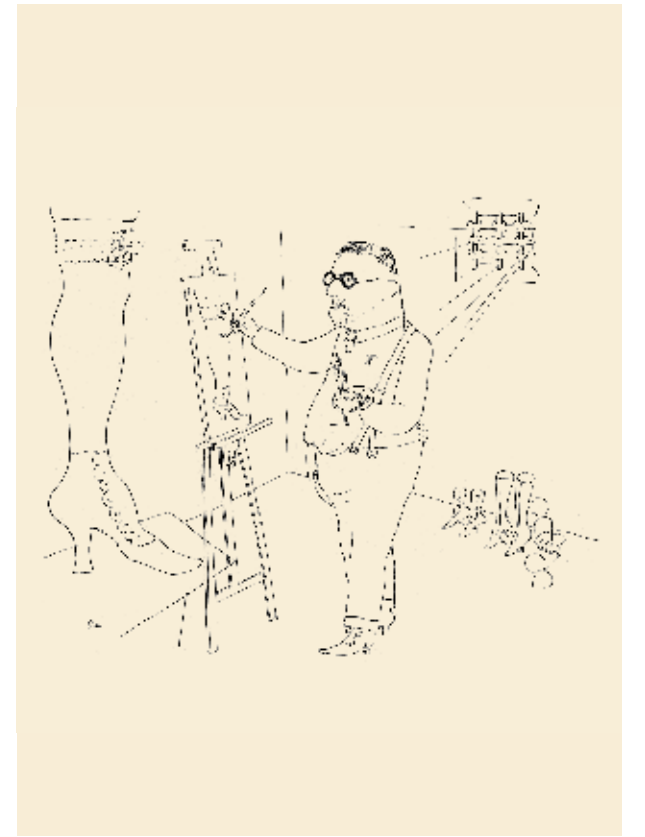
51



52



55



56



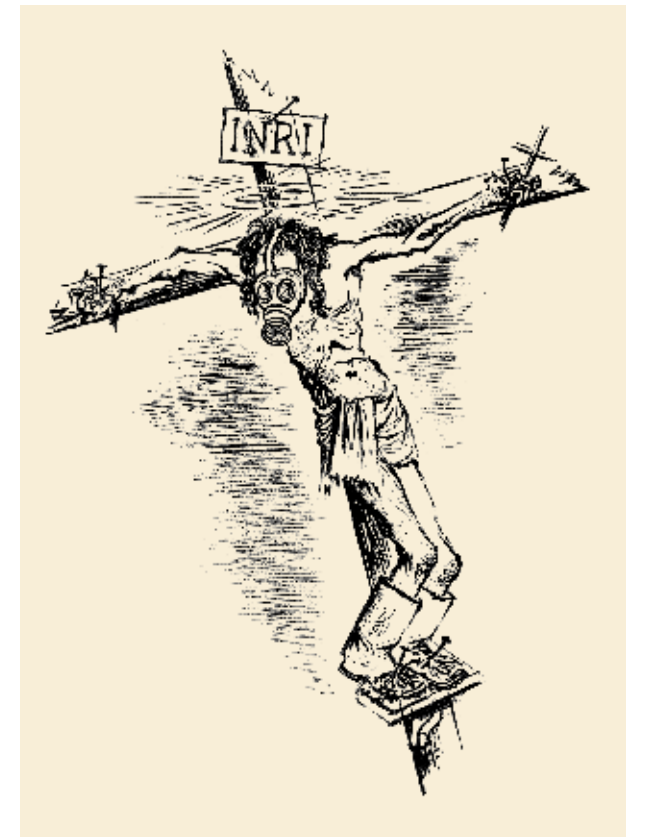
57



58



61



62



59



60



63



64

### CAÏN ET ABEL, 1938

Le 23 août 1927, les deux anarchistes italiens Sacco et Vanzetti sont exécutés sur la chaise électrique aux États-Unis. De colère et par solidarité, Grosz, qui séjourne alors dans le pittoresque village de pêcheurs de Cassis sur les bords de la mer Méditerranée, réalise spontanément un dessin grand format. Celui-ci montre la statue de la Liberté barbouillée de sang, qui, à la place du flambeau de la liberté, brandit une chaise électrique. Grosz réagit avec la même spontanéité quand éclate la guerre civile espagnole. Il réalise un dessin et deux aquarelles, dont *Cain and Abel* [*Caïn et Abel*], pour *The Silver Fleet of Time* [*La flotte d'argent du temps*], une nouvelle sur la guerre d'Espagne de Paul Haggard parue en 1938 dans la revue *Esquire*. Grosz avait publié en 1936, dans le portfolio *Interregnum*, deux dessins similaires représentant le frère assassiné de Caïn le visage dans la boue. L'un porte le titre décisif *So Cain Killed Abel* [*Ainsi Caïn tua Abel*], alors que l'autre est cyniquement légendé *Progress* [Progrès].

### KAIN EN ABEL, 1938

Hoewel Grosz op 23 augustus 1927 toen in Amerika de Italiaanse anarchisten Sacco en Vanzetti op de elektrische stoel werden terechtgesteld, in het vredige vissersdorpje Cassis aan de Middellandse Zee aan het schilderen was, maakte hij uit ontzetting en woede spontaan deze tekening op groot formaat. We zien het met bloed besmeurde Vrijheidsbeeld dat in plaats van de vrijheidsfakkel demonstratief een elektrische stoel omhoog steekt. Grosz reageerde al even spontaan met schilderijen, aquarellen en tekeningen op het uitbreken van de Spaanse burgeroorlog. Voor *The Silver Fleet of Time*, een kortverhaal over de Spaanse Burgeroorlog van Paul Haggard, dat in september 1938 in het tijdschrift *Esquire* werd gepubliceerd, maakte Grosz een tekening en twee aquarellen, waaronder *Cain and Abel*. Grosz publiceerde in 1936 twee gelijkaardige tekeningen waarop de vermoorde Kaïn met het gezicht in het slijk ligt, in de map *Interregnum*. De ene draagt de veelzeggende titel *So Cain Killed Abel* (*Dus Kaïn vermoordde Abel*), terwijl hij de andere cynisch de titel *Progress* (*Vooruitgang*) gaf.

### CAIN AND ABEL, 1938

Als am 23. August 1927 in Amerika die beiden italienischen Anarchisten Sacco und Vanzetti auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurden, schuf Grosz, obwohl er sich auf einer malerischen Auszeit in dem beschaulichen Fischerdörfchen Cassis am Mittelmeer befand, aus Empörung und Solidarität spontan eine großformatige Zeichnung. Sie zeigt die Ansicht der blutverschmierten Freiheitsstatue, die anstelle der Fackel der Freiheit demonstrativ einen elektrischen Stuhl in den Himmel hebt. Ebenso spontan reagiert Grosz mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen auf den Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs. Für die Kurzgeschichte, *The Silver Fleet of Time*, eine Erzählung aus dem Spanischen Bürgerkrieg von Paul Haggard, die im September 1938 in der Zeitschrift *Esquire* veröffentlicht wurde, lieferte Grosz eine Zeichnung und zwei Aquarelle, darunter *Cain and Abel*. Zwei ähnliche Zeichnungen, die den ermordeten Bruder Cains mit dem Gesicht im Schlamm liegend zeigt, hatte Grosz 1936 in der Mappe *Interregnum* veröffentlicht. Die eine trägt den bezeichnenden Titel *So Cain Killed Abel*, während die andere zynisch mit *Progress* überschrieben ist.



George Grosz  
*Cain and Abel*, *Interregnum* pl. 50, 1936





George Grosz, 1953

Ralph Jentsch

## GEORGE GROSZ

Biographie | Biografie | Biographie

1893

George Grosz naît sous le nom de Georg Ehrenfried Gross le 26 juillet à Berlin. Son père tient une auberge dans le centre-ville, dans une rue parallèle à la très animée Friedrichstraße.

George Grosz wordt op 26 juli als Georg Ehrenfried Gross in Berlijn geboren. Zijn vader heeft in het centrum van de stad, in een zijstraat van de levendige Friedrichstraße, een restaurant.

George Grosz wird als Georg Ehrenfried Gross am 26. Juli in Berlin geboren. Der Vater betreibt im Zentrum der Stadt, in einer Seitenstraße der belebten Friedrichstraße, eine Gastwirtschaft.

1898

La famille déménage à Stolp en Poméranie (aujourd'hui Slupsk en Pologne), où le père ravitaille la loge maçonnique. Les illustrations des revues qu'il reçoit en abonnement hebdomadaire, comme *Über Land und Meer* [Par-delà terre et mer], *Fliegende Blätter* [Feuilles volantes], *Meggendorfer Blätter* [Les feuilles de Meggendorfer] et le *Leipziger Illustrierte* [Illustré de Leipzig] enflamment l'imagination de l'enfant.

De familie verhuist naar Stolp in Pommeren (het huidige Slupsk in Polen), waar de vader het gebouw van de vrijmetselaarsloge exploiteert. Illustraties in tijdschriften als *Über Land und Meer*, *Fliegende Blätter* en *Leipziger Illustrierte* die wekelijks toekomen, werken in op de fantasie van het kind.

Die Familie zieht nach Stolp in Pommern (dem heutigen Slupsk in Polen) um, wo der Vater die Freimaurerloge bewirtschaftet. Illustrationen der im Wochenabonnement eintreffenden Zeitschriften wie *Über Land und Meer*, *Fliegende Blätter*, *Meggendorfer Blätter* und *Leipziger Illustrierte* entzünden die Phantasie des Kindes.

1901

Après la mort du père, la famille revient à Berlin, dans le quartier ouvrier de Wedding.

Na de dood van de vader, keert de familie terug naar Berlijn en gaat in de arbeiderswijk Wedding wonen.

Nach dem Tod des Vaters kehrt die Familie nach Berlin zurück, in das Arbeiterviertel Wedding.

1902

La famille retourne à Stolp. Le jeune homme vit une enfance sans problème.

De familie verhuist opnieuw naar Stolp. De jongen heeft een zorgeloze kindertijd.

Erneuter Umzug der Familie nach Stolp. Der Junge erlebt eine unbeschwerter Kindheit.

1905

À douze ans, Grosz remplit son premier carnet de croquis de dessins d'après Ludwig Richter, Eduard Grützner et Wilhelm Busch.

Grosz is twaalf en vult zijn eerste schetsboek met tekeningen naar Ludwig Richter, Eduard Grützner en Wilhelm Busch.



George Grosz, 1902

Der Zwölfjährige füllt sein erstes Skizzenbuch mit Zeichnungen nach Ludwig Richter, Eduard Grützner und Wilhelm Busch.

1909

Grosz réussit le concours d'entrée de l'Académie royale des arts de Dresde et obtient deux ans plus tard le diplôme d'honneur de l'Académie royale saxonne des beaux-arts de Dresde.

Grosz slaagt in het ingangsexamen voor de Königliche Kunstakademie Dresden en behaalt twee jaar later een eervol diploma van de Königliche Sächsische Akademie der Bildenden Künste, Dresden.

Grosz besteht die Aufnahmeprüfung der Königlichen Kunstakademie Dresden und erhält zwei Jahre später das Ehrenzeugnis der Königlichen Sächsischen Akademie der Bildenden Künste, Dresden.

1912

En janvier, Grosz s'établit à Berlin et s'installe dans un appartement et un atelier à Berlin-Südende. Il suit les cours d'Emil Orlik, par l'entremise duquel il obtient une bourse d'État.

Hij verhuist in januari naar Berlijn en betreft een woning en een atelier in Berlin-Südende. Hij studeert bij Emil Orlik, door wiens bemiddeling Grosz een staatsbeurs krijgt.

Im Januar Übersiedlung nach Berlin und Bezug einer Wohnung und eines Ateliers in Berlin-Südende. Studium bei Emil Orlik, durch dessen Vermittlung Grosz ein Staatsstipendium erhält.

1913

Séjourne huit mois à Paris. Suit des cours de "dessin de nus en cinq minutes" à l'École de peinture de l'Académie Colarossi.

Hij verblijft acht maanden in Parijs. Hij volgt lessen naakt in vijfminuten in de schilderschool van de Académie Colarossi.

Achtmonatiger Aufenthalt in Paris. Aktzeichnen im Fünfminutentakt in der Malschule der Académie Colarossi.

1914

Obtient le deuxième prix pour des œuvres de concours au Musée des arts décoratifs des Musées royaux de Berlin. Anticipant la mobilisation générale, Grosz s'engage comme « volontaire de guerre » dans le 2<sup>ème</sup> régiment de grenadiers de la garde « Empereur François », 1<sup>er</sup> dépôt de recrues, Berlin. Après un séjour en hôpital militaire et l'opération d'un abcès aux sinus, il est déclaré « inapte au service » et renvoyé l'année suivante.

Tweede prijs in een wedstrijd van het Kunstgewerbemuseum der Königlichen Museen zu Berlin. Om te anticiperen op de algemene dienstplicht, meldt Grosz zich als 'oorlogsvrijwilliger' in het Kgl. Pr. Kaiser Franz-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2, Rekruten Depot I, Berlijn. Na een verblijf in het lazaret en een operatie van een etterende voorhoofdsholteontsteking wordt hij het jaar daarop als 'niet geschikt voor de dienst' uit het leger ontslagen.

Zweiter Preis für Wettbewerbsarbeiten am Kunstgewerbemuseum der Königlichen Museen zu Berlin. Der allgemeinen Wehrpflicht zuvorkommend tritt Grosz als „Kriegsfreiwilliger“ dem Kgl. Pr. Kaiser Franz-Garde-Grenadier-Regiment Nr. 2, Rekruten Depot I, Berlin, bei. Nach einem Lazarettaufenthalt und der Operation einer Stirnhöhlenvereiterung erfolgt die Entlassung im darauf folgenden Jahr als „dienstunbrauchbar“.

1916

Par haine de l'Allemagne en guerre, Grosz américanise son nom, de Georg Gross en George Grosz. Theodor



Académie Colarossi, Paris



George Grosz, Berlin, 1917



George Grosz & Eva Peter, Berlin, 1918



Wieland Herzfelde, Eva & George Grosz, Rudolf Schlichter & John Heartfield, Berlin, 1922



John Heartfield & Georges Grosz, DADA-collage, 1919



George Grosz & Eva Grosz, 1920

Däubler publie dans la revue littéraire *Die weissen Blätter* [*Les Feuilles blanches*] un essai enthousiaste sur Grosz, qui, du jour au lendemain, rend l'artiste célèbre dans tous les cercles artistiques. Premiers travaux de collage et d'assemblage avec John Heartfield.

Uit haat tegen het oorlogvoerende Duitsland veramerikaniseert Grosz zijn naam. Georg Gross wordt George Grosz. Theodor Däubler publiceert in het literaire tijdschrift *Die weissen Blätter* een enthousiast artikel over Grosz, die de kunstenaar meteen in brede artistieke kringen bekendheid geeft. Eerste collages en montages met John Heartfield.

Aus Hass auf das Krieg führende Deutschland amerikanisiert Grosz seinen Namen. Aus Georg Gross wird George Grosz. Theodor Däubler veröffentlicht in der literarischen Zeitschrift *Die weissen Blätter* einen begeisterten Aufsatz über Grosz, der den Künstler über Nacht in weiten Kreisen der Kunst bekannt macht. Erste Collage- und Montagearbeiten mit John Heartfield.

1917

Réincorporé en janvier, Grosz séjourne à l'hôpital militaire puis est transféré à la maison de santé de Görden près de Brandebourg-sur-la-Havel. Après un examen médical et un examen psychologique, il est déclaré « définitivement inapte à la guerre » et renvoyé en mai.

A : *Erste George Grosz-Mappe* [*Premier portfolio George Grosz*]. Éditions Heinz Barger, Berlin

*Kleine Grosz Mappe* [*Petit portfolio Grosz*]. Éditions Malik, Berlin-Halensee

B : Wieland Herzfelde : *Sulamith*, Cranach-Press, Weimar

*Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917* [*Almanach de la nouvelle jeunesse, année 1917*]

Éditions Neue Jugend, Berlin

In januari opnieuw opgeroepen voor legerdienst. Verblijf in het lazaret en aansluitend overbrenging naar de psychiatrische kliniek Görden bij Brandenburg aan de Havel. Na een medisch 'gekkenonderzoek' wordt hij in mei als 'definitief niet geschikt voor de dienst' ontslagen.

A: *Erste George Grosz-Mappe*, Heinz Barger Verlag Berlijn

*Kleine Grosz Mappe*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee

B: Wieland Herzfelde: *Sulamith*, Cranach-Press Weimar

*Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917*, Verlag Neue Jugend Berlijn

Im Januar Einzug zum Kriegsdienst. Lazarettaufenthalt und anschließende Überführung in die Nervenheilanstalt Görden bei Brandenburg an der Havel. Nach einer ärztlichen „Idiotenprüfung“ endgültige Entlassung im Mai als „dauernd kriegsunbrauchbar“.

A: *Erste George Grosz-Mappe*, Heinz Barger Verlag Berlin

*Kleine Grosz Mappe*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee

B: Wieland Herzfelde: *Sulamith*, Cranach-Press Weimar

*Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917*, Verlag Neue Jugend Berlin

1918

S'installe dans l'atelier au n° 4 de la Nassauische Straße, une adresse qu'il conservera jusqu'à son départ pour les États-Unis. Signe un contrat avec la galerie munichoise Neue Kunst/Hans Goltz.

B : *Wieland. Kalender für das Jahr 1919* [*Wieland. Calendrier de l'année 1919*].

Deutsche Monatsschrift

Betreekt het atelier in de Nassauische Straße 4 waar hij tot aan zijn verhuis naar de VS zal blijven werken. Contract met de Münchense galerie Neue Kunst/Hans Goltz.

B: *Wieland. Kalender für das Jahr 1919*, Deutsche Monatsschrift

Bezug des Ateliers in der Nassauischen Straße 4, eine Adresse die Grosz bis zu seinem Umzug in die USA beibehält. Vertrag mit der Münchner Galerie Neue Kunst/Hans Goltz.

B: *Wieland. Kalender für das Jahr 1919*, Deutsche Monatsschrift

1919

Dessins et collages pour les revues politiques satiriques et radicales *Jedermann sein eigener Fussball* [Chacun son ballon] (1919), *Die Pleite* [La Faillite] (1919-1924), *Der Gegner* [L'adversaire] (1919-1924) et *Der blutige Ernst* [Le Sérieux sanglant] (1919).

B : Edgar Firn (Dr. Karl Döhmann) : *Bibergeil. Pedantische Liebeslieder* [Castoréum. Chansons d'amour pédantes]. Éditions A. R. Meyer, Berlin-Wilmersdorf

Tekeningen en collages voor de politiek radicale tijdschriften *Jedermann sein eigener Fussball* (1919), *Die Pleite* (1919-1924), *Der Gegner* (1919-1924) en *Der blutige Ernst* (1919).

B: Edgar Firn (Dr. Karl Döhmann): *Bibergeil. Pedantische Liebeslieder*, A. R. Meyer Verlag Berlijn-Wilmersdorf

Zeichnungen und Collagen für die politisch radikalen und satirischen Zeitschriften *Jedermann sein eigener Fussball* (1919), *Die Pleite* (1919-1924), *Der Gegner* (1919-1924) und *Der blutige Ernst* (1919).

B: Edgar Firn (Dr. Karl Döhmann): *Bibergeil. Pedantische Liebeslieder*, A. R. Meyer Verlag Berlin-Wilmersdorf

1920

Grosz épouse Eva Peter, qu'il surnomme affectueusement « Daum » et « Maud ». Premier salon international DADA à Berlin, auquel Grosz expose de nombreuses œuvres.

A : *Gott mit uns. Politische Mappe* [Dieu avec nous. Portfolio politique]. Éditions Malik, Berlin

Trouwt met Eva Peter, die door Grosz liefdevol 'Daum' en 'Maud' wordt genoemd. 'Erste Internationale DADA-Messe' in Berlijn waaraan Grosz met talrijke werken deelneemt.

A: *Gott mit uns; Politische Mappe*, Malik-Verlag Berlijn

Heirat mit Eva Peter, von Grosz liebevoll „Daum“ und „Maud“ genannt. „Erste Internationale DADA-Messe“ in Berlin, an der Grosz mit zahlreichen Exponaten beteiligt ist.

A: *Gott mit uns. Politische Mappe*, Der Malik-Verlag Berlin

1921

Le portfolio *Gott mit uns* [Dieu avec nous], exposé au salon DADA, vaut à Grosz d'être accusé pour outrage à l'armée du Reich.

A : *Im Schatten* [Dans l'ombre]. Éditions Malik, Berlin

*Das Gesicht der herrschenden Klasse* [Le visage de la classe dominante]. Petite bibliothèque révolutionnaire, Berlin-Halensee

B : Martin Andersen Nexö : *Die Passagiere der leeren Plätze* [Les passagers des places vides]. Éditions Malik, Berlin-Halensee

Alphonse Daudet : *Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon* [Les aventures de Tartarin de Tarascon]. Éditions Erich Reiss, Berlin

Richard Huelsenbeck : *Dr. Billig am Ende* [Doctor Billig]. Éditions Kurt Wolff, Munich

Alfred Richard Meyer : *Munkepunkte Dionysos. Grotteske Liebesgedichte* [Munkepunkte Dionysos. Poèmes d'amour grotesques]. Éditions Fritz Gurlitt, Berlin

Hermynia von Zur Mühlen : *Was Peterchens Freunde erzählen* [Ce que disent les amis de petit Pierre], Éditions Malik, Berlin-Halensee

Hans Reimann : *Sächsische Miniaturen* [Miniatures saxonnes]. Éditions Der Drache, Leipzig

Upton Sinclair : *100 % Roman eines Patrioten* [100 % Roman d'un patriote]. Éditions Malik, Berlin-Halensee

Willi Schuster : *Der Dank des Vaterlandes* [La patrie reconnaissante]. Éditions Frankes, Berlin-Leipzig

Aanklacht wegens belediging van de Reichswehr met de map *Gott mit uns* die op de DADA-Messe was tentoongesteld.

A: *Im Schatten*, Malik-Verlag Berlijn

*Das Gesicht der herrschenden Klasse*, Kleine revolutionäre Bibliothek Berlijn-Halensee



Die Pleite N°1, 1919



Edgar Firn, Bibergeil, 1919



George Grosz & John Heartfield  
DADA-Messe, Berlin, 1920



Der blutige Ernst, 1919



Atelier George Grosz, Berlin, 1920



Oskar Kanehl, Die Schande, 1922

B: Martin Andersen Nexö: *Die Passagiere der leeren Plätze*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee  
Alphonse Daudet: *Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon*, Erich Reiss Verlag Berlijn  
Richard Huelsenbeck: *Dr. Billig am Ende*, Kurt Wolff Verlag München  
Alfred Richard Meyer: *Munkepunkte Dionysos. Grotteske Liebesgedichte*, Fritz Gurlitt Verlag Berlijn  
Hermynia von Zur Mühlen: *Was Peterchens Freunde erzählen*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee  
Hans Reimann: *Sächsische Miniaturen*, Der Drache Verlag Leipzig  
Upton Sinclair: *100 % Roman eines Patrioten*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee  
Willi Schuster: *Der Dank des Vaterlandes*, Frankes Verlag Berlijn-Leipzig

Anklage wegen „Beleidigung der Reichswehr“ auf Grund der Mappe *Gott mit uns*, die auf der DADA-Messe ausgestellt war.

A: *Im Schatten*, Der Malik-Verlag Berlin

*Das Gesicht der herrschenden Klasse*, Kleine revolutionäre Bibliothek Berlin-Halensee

B: Martin Andersen Nexö: *Die Passagiere der leeren Plätze*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee  
Alphonse Daudet: *Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon*, Erich Reiss Verlag Berlin  
Richard Huelsenbeck: *Dr. Billig am Ende*, Kurt Wolff Verlag München  
Alfred Richard Meyer: *Munkepunkte Dionysos. Grotteske Liebesgedichte*, Fritz Gurlitt Verlag Berlin  
Hermynia von Zur Mühlen: *Was Peterchens Freunde erzählen*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee  
Hans Reimann: *Sächsische Miniaturen*, Der Drache Verlag Leipzig  
Upton Sinclair: *100 % Roman eines Patrioten*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee  
Willi Schuster: *Der Dank des Vaterlandes*, Frankes Verlag Berlin-Leipzig

1922

Grosz se rend en Russie avec l'écrivain danois Martin Andersen Nexö, en passant par le nord de la Norvège. Il est reçu par Lénine au Kremlin, rencontre Léon Trotski et rend visite à Tatline. Les expériences vécues au cours de ces cinq mois de voyage renforcent sa méfiance contre tout type de dictature.

A : *Die Räuber* [Les Brigands]. Éditions Malik, Berlin

*Mit Pinsel und Schere* [Avec un pinceau et des ciseaux]. Éditions Malik, Berlin

B : Yvan Goll : *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama* [Théâtre Mathusalem. Les immortels], Gustav Kiepenheuer, Potsdam

Felix Gasbarra : *Preussische Walpurgisnacht. Grotteskes Puppenspiel* [Nuit de Walpurgis prussienne. Théâtre de marionnettes grottesque]. Éditions Malik, Berlin-Halensee

Oskar Maria Graf : *Zur freundlichen Erinnerung. Acht Erzählungen* [Amical souvenir. Huit nouvelles]. Éditions Malik, Berlin-Halensee

Oskar Kanehl : *Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914-18* [La Honte. Poèmes d'un soldat en service durant la saison criminelle 1914-1918]. Éditions de l'hebdomadaire *Die Aktion* [L'action], Berlin-Wilmersdorf

Oskar Kanehl : *Steh auf, Prolet!* [Prolétaire, lève-toi !]. Éditions Malik, Berlin-Halensee

Hedwig Courths-Mahler : *Schlichte Geschichten fürs traute Heim* [Histoires simples pour le foyer]. Éditions Paul Steegemann, Hanovre

Reist samen met de Deense schrijver Martin Andersen Nexö over het noorden van Noorwegen naar Rusland. Wordt door Lenin in het Kremlin ontvangen. Ontmoeting met Leo Trotski en bezoek aan Tatlin. De ervaringen van deze reis van vijf maanden, versterken het wantrouwen van Grosz tegen elke dictatuur.

A: *Die Räuber*, Malik-Verlag Berlijn

*Mit Pinsel und Schere*, Malik-Verlag Berlijn

B: Yvan Goll: *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*, Gustav Kiepenheuer Potsdam  
Felix Gasbarra: *Preussische Walpurgisnacht. Grotteskes Puppenspiel*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee  
Oskar Maria Graf: *Zur freundlichen Erinnerung. Acht Erzählungen*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee  
Oskar Kanehl: *Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914-18*, Verlag der Wochenschrift *Die Aktion*, Berlijn-Wilmersdorf  
Oskar Kanehl: *Steh auf, Prolet!*, Malik-Verlag Berlijn-Halensee  
Hedwig Courths-Mahler: *Schlichte Geschichten fürs traute Heim*, Paul Steegemann Verlag Hannover

Reise mit dem dänischen Schriftsteller Martin Andersen Nexö über Nordnorwegen nach Russland. Empfang von Lenin im Kreml. Zusammentreffen mit Leo Trotzki und Besuch bei Tatlin. Die Erfahrungen der fünfmonatigen Reise bestärken das Misstrauen von Grosz gegen jedwede Diktatur.

A: *Die Räuber*, Der Malik-Verlag Berlin

*Mit Pinsel und Schere*, Der Malik-Verlag Berlin

B: Yvan Goll: *Methusalem oder Der ewige Bürger. Ein satirisches Drama*, Gustav Kiepenheuer Potsdam

Felix Gasbarra: *Preussische Walpurgisnacht. Grotteskes Puppenspiel*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee

Oskar Maria Graf: *Zur freundlichen Erinnerung. Acht Erzählungen*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee

Oskar Kanehl: *Die Schande. Gedichte eines dienstpflichtigen Soldaten aus der Mordsaison 1914-1918*, Verlag der Wochenschrift *Die Aktion*, Berlin-Wilmersdorf

Oskar Kanehl: *Steh auf, Prolet!*, Der Malik-Verlag Berlin-Halensee

Hedwig Courths-Mahler: *Schlichte Geschichten fürs traute Heim*,

Paul Steegemann Verlag Hannover

## 1923

Accusé de « diffusion de documents obscènes » à la suite de la série de dessins *Ecce Homo*.

Grosz quitte le parti communiste allemand (KPD), dont il était membre depuis la fondation en 1918.

A : *Ecce Homo*. Éditions Malik, Berlin

*Abrechnung folgt [L'addition arrive]*. Éditions Malik, Berlin

B : Alfred Richard Meyer, *Lady Hamilton oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson [Lady Hamilton ou de la bonne au bifteck à la Nelson]*. Éditions Fritz Gurlitt, Berlin

Aanklacht wegens 'verspreiding van ontuchtige geschriften' met de prentenreeks *Ecce Homo*.

Verlaat de KPD waarvan Grosz bij de oprichting ervan in 1918 lid was geworden.

A: *Ecce Homo*, Malik-Verlag Berlijn

*Abrechnung folgt*, Malik-Verlag Berlijn

B: Alfred Richard Meyer: *Lady Hamilton oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson*.

Fritz Gurlitt Verlag Berlijn

Anklage wegen „Verbreitung unzüchtiger Schriften“ auf Grund der Graphik-Folge „Ecce Homo“.

Austritt aus der KPD, der Grosz bei der Gründung 1918 beigetreten war.

A: *Ecce Homo*, Der Malik-Verlag Berlin

*Abrechnung folgt*, Der Malik-Verlag Berlin

B: Alfred Richard Meyer: *Lady Hamilton oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson*,

Fritz Gurlitt Verlag Berlin

## 1924

Cette année et la suivante, longs voyages en France et séjours à Paris. Rencontre, entre autres, Frans Masereel, Jules Pascin, Kurt Tucholsky et Pierre Mac Orlan. Première exposition personnelle à la galerie Billiet à Paris. Alfred Flechtheim consacre à Grosz une première exposition de toiles, d'aquarelles et de dessins dans sa galerie berlinoise.

Hij verblijft dit en de volgende jaren voor langere tijd in Frankrijk en Parijs. Hij ontmoet onder meer Frans Masereel, Jules Pascin, Kurt Tucholsky en Pierre Mac Orlan. Eerste solotentoonstelling in de Galerie Billiet in Parijs. Alfred Flechtheim organiseert in zijn Berlijnse galerie een eerste tentoonstelling met schilderijen, aquarellen en tekeningen van Grosz.

In diesem und dem darauf folgenden Jahr längere Reisen in Frankreich und Aufenthalte in Paris. Zusammentreffen u. a. mit Frans Masereel, Jules Pascin, Kurt Tucholsky und Pierre Mac Orlan. Erste Einzelausstellung in der Galerie Billiet in Paris. Alfred Flechtheim widmet Grosz in seiner Berliner Galerie eine erste Ausstellung mit Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen.



George Grosz, *Mit Pinsel und Schere*, 1922



George & Eva Grosz, Paris, 1924



George Grosz, *Abrechnung folgt!*, 1923



George Grosz & Pierre Mac Orlan, Paris, 1924



George Grosz, *Das Gesicht der Herrschenden Klasse*, 1921



George Grosz, *Spiesser-Spiegel*, 1925

## 1925

Participe à l'exposition remarquée de la Nouvelle objectivité à la Kunsthalle de Mannheim. Parmi les toiles, on trouve *Deutschland, ein Wintermärchen [Allemagne, un conte d'hiver]*, aujourd'hui disparu.

A : *Der Spiesser-Spiegel [Le Miroir aux petits bourgeois]*. Éditions Carl Reissner, Dresde

B : George Grosz et Wieland Herzfelde, *Die Kunst ist in Gefahr [L'Art est en danger]*.

Éditions Malik, Berlin

Heinrich Mann : *Kobes*. Éditions Propyläen, Berlin

Max Herrmann : *Die Begegnung. Vier Erzählungen [La Rencontre. Quatre nouvelles]*,

Éditions Elena Gottschalk, Berlin

Upton Sinclair : *Die Hölle [L'Enfer]*. Éditions Malik, Berlin

Neemt deel aan de opzienbarende tentoonstelling 'Neue Sachlichkeit' in de Städtischen Kunsthalle Mannheim. Tot zijn inzending behoort *Deutschland, ein Wintermärchen (Duitsland een wintersprookje)* dat tot op heden zoek is.

A: *Der Spiesser-Spiegel*, Carl Reissner Verlag Dresden

B: George Grosz und Wieland Herzfelde: *Die Kunst ist in Gefahr*. Malik-Verlag, Berlijn

Heinrich Mann: *Kobes*, Propyläen Verlag Berlijn

Max Herrmann: *Die Begegnung. Vier Erzählungen*, Elena Gottschalk Verlag Berlijn

Upton Sinclair: *Die Hölle*, Malik-Verlag Berlijn

Beteiligung an der epochalen Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in der Städtischen Kunsthalle Mannheim. Unter den Gemälden befindet sich das bis heute verschollene *Deutschland, ein Wintermärchen*.

A: *Der Spiesser-Spiegel*, Carl Reissner Verlag Dresden

B: George Grosz und Wieland Herzfelde : *Die Kunst ist in Gefahr*. Der Malik-Verlag Berlin

Heinrich Mann: *Kobes*. Propyläen Verlag Berlin

Max Herrmann: *Die Begegnung. Vier Erzählungen*. Elena Gottschalk Verlag Berlin

Upton Sinclair: *Die Hölle*, Der Malik-Verlag Berlin

## 1926

Grosz fonde avec Maximilian Harden, Wilhelm Herzog, Max Pechstein et Erwin Piscator le « Club 1926 e.V. », une société consacrée à la politique, à la science et à l'art.

B : Ernst Toller : *Brokenbrow. A Tragedy [Hinkemann, tragédie]*, Nonesuch Press, Londres

Pierre Mac Orlan : *Port d'Eaux-Mortes*, Au Sans Pareil, Paris

Samen met Maximilian Harden, Wilhelm Herzog, Max Pechstein en Erwin Piscator richt Grosz 'Club 1926 e.V.' op, een vereniging voor politiek, wetenschap en kunst.

B: Ernst Toller: *Brokenbrow. A Tragedy*. Nonesuch Press Londen

Pierre Mac Orlan: *Port d'Eaux Mortes*. Au Sans Pareil Parijs

Zusammen mit Maximilian Harden, Wilhelm Herzog, Max Pechstein und Erwin Piscator gründet Grosz den „Club 1926 e.V.“, eine Gesellschaft für Politik, Wissenschaft und Kunst.

B: Ernst Toller: *Brokenbrow. A Tragedy*. Nonesuch Press London

Pierre Mac Orlan: *Port d'Eaux Mortes*. Au Sans Pareil Paris

## 1927

L'Académie prussienne des arts de Berlin rend hommage à Grosz lors de son exposition de printemps, avec une présentation exceptionnelle de cinq toiles et onze travaux sur papier. Grosz séjourne six mois en France, d'abord à la Pointe Rouge près de Marseille, puis à Cassis-sur-Mer. D'octobre à décembre, il réalise plus de 300 aquarelles et dessins, projets de décors, costumes, figures et projections de fond de scène pour la pièce *Les aventures du brave soldat Chvéïk* de Hašek mise en scène par Piscator.

B: Max Herrmann : *Einsame Stimme. Ein Buch Gedichte [Voix solitaire. Recueil de poèmes]*,

Éditions Martin Wasservogel, Berlin



De Preußische Akademie der Künste in Berlijn huldigt Grosz in haar voorjaartentoonstelling met een speciale tentoonstelling van vijf schilderijen en elf werken op papier. Hij verblijft zes maanden in Frankrijk, eerst in Pointe Rouge bij Marseille en daarna in Cassis-sur-Mer. In de maanden oktober tot november maakt Grosz voor de opvoering van Hašek's *Die Abenteuer des braven Soldat Schwejk* door de Piscator-Bühne meer dan driehonderd aquarellen en tekeningen als basis voor het decor, de kostuums, de poppen en de achtergrondprojecties.

B: Max Herrmann: *Einsame Stimme. Ein Buch Gedichte*, Martin Wasservogel Verlag Berlijn

Die Preußische Akademie der Künste in Berlin würdigt Grosz in ihrer Frühjahrs-Ausstellung mit einer Sonderschau von fünf Gemälden und 11 Arbeiten auf Papier. Sechsmonatiger Aufenthalt in Frankreich, zuerst in Pointe Rouge bei Marseille und dann in Cassis-sur-Mer. In den Monaten Oktober bis Dezember fertigt Grosz für die Aufführung von Hašek's *Die Abenteuer des braven Soldat Schwejk* an der Piscator-Bühne mehr als 300 Aquarelle und Zeichnungen als Vorlagen für das Bühnenbild, die Kostüme und Figurinen sowie für die Hintergrundprojektionen.

B: Max Herrmann: *Einsame Stimme. Ein Buch Gedichte*, Martin Wasservogel Verlag Berlin

## 1928

Trois des reproductions publiées dans le dossier *Hintergrund [Arrière-plan]* par les éditions Malik d'après des études pour *Chvéik* (17 x 26 cm) entraînent une accusation pour blasphème, et le procès le plus long et le plus coûteux de la République de Weimar, qui se termine en novembre 1931, après trois renvois en cassation et des rebondissements épiques, par l'acquiescement de Grosz et de l'éditeur Herzfelde. Remise de la médaille d'or à l'occasion de l'exposition « Art allemand » à Düsseldorf, où sont montrées cinq toiles et deux aquarelles de Grosz. Remise de la médaille d'or pour la toile *Der Boxer Max Schmeling [Le Boxeur Max Schmeling]* (1926. Éditions Axel Springer, Berlin) lors des Jeux olympiques d'Amsterdam.

A : *Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des Schwejk [Arrière-plan. 17 dessins pour les représentations de Chvéik]*. Éditions Malik, Berlin

B : Oskar Kanehl : *Straße frei. Neue Gedichte [La Rue est libre. Nouveaux poèmes]*. Éditions de la Ligue spartakiste, Berlin

Drie reproducties van tekeningen voor *Schwejk* van 17 x 26 cm, door het Malik-Verlag gepubliceerd in de map *Hintergrund*, leiden tot een aanklacht wegens godslastering en tot het langste en meest omslachtige proces van de Weimar Republiek. Het proces wordt in drie instanties gevoerd en eindigt, na dramatische ontwikkelingen, pas in november 1931 met een vrijspraak van Grosz en de uitgever Herzfelde. Grosz krijgt een gouden medaille naar aanleiding van de tentoonstelling 'Deutsche Kunst' in Düsseldorf, waarin Grosz met vijf schilderijen en twee aquarellen vertegenwoordigd is. Hij krijgt een gouden medaille voor het schilderij *Der Boxer Max Schmeling* (1926, Axel Springer Verlag, Berlijn) op de Olympische Spelen in Amsterdam.

A: *Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des Schwejk*, Malik-Verlag Berlijn

B: Oskar Kanehl: *Straße frei. Neue Gedichte*, Verlag der Spartakusbund Berlijn

Drei vom Malik-Verlag in der Mappe *Hintergrund* publizierte Reproduktionen nach Zeichnungen zum *Schwejk* (17 x 26 cm) führen zur Anklage wegen Gotteslästerung und zu einem der längsten und aufwendigsten Prozesse der Weimarer Republik, der durch drei Instanzen geht und nach dramatischen Verläufen erst im November 1931 mit einem Freispruch für Grosz und den Verleger Herzfelde endet. Verleihung der Goldmedaille anlässlich der Ausstellung „Deutsche Kunst“ in Düsseldorf, in der Grosz mit fünf Gemälden und zwei Aquarellen vertreten ist, und Verleihung der Goldmedaille für das Gemälde *Der Boxer Max Schmeling* (1926, Axel Springer Verlag, Berlin) bei den Olympischen Spielen in Amsterdam.

A: *Hintergrund. 17 Zeichnungen zur Aufführung des Schwejk*, Malik-Verlag Berlin

B: Oskar Kanehl: *Straße frei. Neue Gedichte*. Verlag der Spartakusbund Berlin

## 1929

Les souvenirs de jeunesse de Grosz paraissent dans *Das Kunstblatt [La Revue d'art]*, la revue éditée par Paul Westheim.



George Grosz, 1928



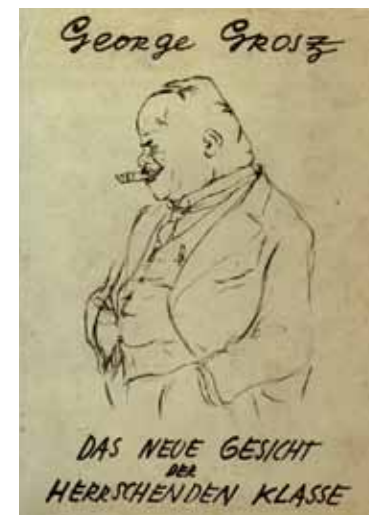
George Grosz, *Der Boxer Max Schmeling*, 1928



George Grosz, 1928



George Grosz, *Über alles die Liebe*, 1930



George Grosz, *Das neue Gesicht der herrschenden Klasse*, 1930



George Grosz, *Die Gezeichneten*, 1930

B : Emil Julius Gumbel : *Verräter verfallen der Feme! (Opfer/Mörder/Richter 1919-1929) [La Sainte-Vehme châtie les traîtres (Victimes/Assassins/Juges 1919-1929)]*. Éditions Malik, Berlin

In het door Paul Westheim uitgegeven tijdschrift *Das Kunstblatt* verschijnen de 'Jeugderinneringen' van Grosz.

B: Emil Julius Gumbel: *Verräter verfallen der Feme! (Opfer/Mörder/Richter 1919-1929)*, Malik-Verlag Berlijn

In der von Paul Westheim herausgegebenen Zeitschrift *Das Kunstblatt* erscheinen die „Jugenderinnerungen“ von Grosz.

B: Emil Julius Gumbel: *Verräter verfallen der Feme! (Opfer/Mörder/Richter 1919-1929)*. Der Malik-Verlag Berlin

## 1930

Participation à la Biennale de Venise. Le Musée d'Art moderne de Venise achète la toile *Stilleben mit Ente [Nature morte au canard]*.

A : *Das neue Gesicht der herrschende Klasse. 60 neue Zeichnungen [Le Nouveau Visage de la classe dominante. 60 nouveaux dessins]*. Éditions Malik, Berlin

*Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren [Les Stigmatisés. 60 feuilles des 15 dernières années]*, Éditions Malik, Berlin

*Über alles die Liebe. 60 neue Zeichnungen [L'Amour par-dessus tout. 60 nouveaux dessins]*. Éditions Bruno Cassirer, Berlin

B : Arnold Ulitz : *Worbs. Ein komischer Roman [Worbs. Roman comique]*. Éditions Propyläen, Berlin

Deelname aan de Biënnale van Venetië. Het Museo d'Arte Moderna in Venetië verwerft het schilderij *Stilleben mit Ente (Stilleven met eend)*.

A: *Das neue Gesicht der herrschende Klasse. 60 neue Zeichnungen*, Malik-Verlag Berlijn

*Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren*, Malik-Verlag Berlijn

*Über alles die Liebe. 60 neue Zeichnungen*, Bruno Cassirer Verlag Berlijn

B: Arnold Ulitz: *Worbs. Ein komischer Roman*, Propyläen-Verlag Berlijn

Teilnahme an der Biennale in Venedig. Das Museo d'Arte Moderna in Venedig erwirbt das Gemälde *Stilleben mit Ente*.

A: *Das neue Gesicht der herrschende Klasse. 60 neue Zeichnungen*, Malik-Verlag Berlin

*Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren*, Malik-Verlag Berlin

*Über alles die Liebe. 60 neue Zeichnungen*, Bruno Cassirer Verlag Berlin

B: Arnold Ulitz: *Worbs. Ein komischer Roman*, Propyläen-Verlag Berlin

## 1931

Grosz passe l'été dans la station balnéaire de Prerow, sur les bords de la mer Baltique, en Poméranie. Il rencontre Otto Dix et sa famille, en villégiature dans la ville voisine de Wustrow.

B : Günther Franzke : *Gesänge gegen bar [Des chansons contre du liquide]*. Éditions Wolfgang Jess, Dresde

Ernst Ottwalt : *Denn sie wissen was sie tun [Car ils savent ce qu'ils font]*. Éditions Malik, Berlin

Grosz brengt de zomermaanden door in Prerow in Pommeren aan de Oostzee. Hij ontmoet Otto Dix en diens familie in het nabijgelegen Wustrow.

B: Günther Franzke: *Gesänge gegen bar*, Wolfgang Jess-Verlag Dresden

Ernst Ottwalt: *Denn sie wissen was sie tun*, Malik-Verlag Berlijn

Grosz verbringt die Sommermonate in dem Ostseebad Prerow in Pommern. Zusammentreffen mit Otto Dix und dessen Familie in dem nahe gelegenen Wustrow.

B: Günther Franzke: *Gesänge gegen bar*, Wolfgang Jess-Verlag Dresden

Ernst Ottwalt: *Denn sie wissen was sie tun*, Malik-Verlag Berlin

1932

À l'instigation d'Alfred Flechtheim, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles montre une rétrospective complète de 37 toiles, 35 aquarelles et dessins ; le Pavillon des arts de Zagreb expose également 113 œuvres sur papier. Premier voyage à New York. Enseigne à l'Art Students League. Premiers contrats d'illustration pour les revues *The New Yorker* et *Vanity Fair*. Grosz publie des dessins critiques de la vie quotidienne américaine dans la revue satirique *Americana*, dont il devient coéditeur.

A : *Gedichte und Gesänge (1916-1917)* [Poèmes et chansons]. Éditions Josef Portman, Litomyšl

B : Bertolt Brecht : *Drei Soldaten. Ein Kinderbuch* [Trois soldats. Livre pour enfants]. Éditions Gustav Kiepenheuer, Berlin

George Milburn : *Die Stadt Oklahoma* [La Ville d'Oklahoma]. Éditions Rowohlt, Berlin

Peter Pons : *Der große Zeitvertreib. Gedichte* [Le Grand Passe-temps. Poèmes]. Éditions Müller und Kiepenheuer, Potsdam

Leonhard Frank : *Von drei Millionen drei* [Trois parmi trois millions]. Éditions S. Fischer, Berlin

Hans Fallada : *Kleiner Mann – was nun?* [Quoi de neuf petit homme?]. Éditions Rowohlt, Berlin

Door bemiddeling van Alfred Flechtheim wordt in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel een omvangrijke overzichtstentoonstelling georganiseerd, met 37 schilderijen, 35 aquarellen en tekeningen en in het Kunstpaviljoen in Zagreb worden 113 werken op papier geëxposeerd. Eerste reis naar New York. Hij geeft les aan de Art Students League. Eerste opdrachten voor illustraties voor de tijdschriften *The New Yorker* en *Vanity Fair*. Grosz publiceert kritische tekeningen over de Amerikaanse actualiteit in het satirische tijdschrift *Americana*, waarvan hij mede-uitgever wordt.

A: *Gedichte und Gesänge (1916-1917)*. Verlag Josef Portman, Litomyšl

B: Bertolt Brecht: *Drei Soldaten. Ein Kinderbuch*. Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin

George Milburn: *Die Stadt Oklahoma*. Rowohlt Verlag Berlin

Peter Pons: *Der große Zeitvertreib. Gedichte*. Müller und Kiepenheuer Verlag Potsdam

Leonhard Frank: *Von drei Millionen drei*. S. Fischer Verlag Berlin

Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?*. Rowohlt Verlag Berlin

Durch Vermittlung von Alfred Flechtheim zeigt das Palais des Beaux-Arts in Brüssel eine umfangreiche Werkübersicht mit 37 Gemälden, 35 Aquarellen und Zeichnungen sowie der Kunstpavillon in Zagreb 113 Arbeiten auf Papier. Erste Reise nach New York. Lehrtätigkeit an der Art Students League. Erste Illustrationsaufträge für die Zeitschriften *The New Yorker* und *Vanity Fair*. Grosz publiziert kritische Zeichnungen zum amerikanischen Tagesgeschehen in der satirischen Zeitschrift *Americana*, deren Mitherausgeber er wird.

A: *Gedichte und Gesänge (1916-1917)*. Verlag Josef Portman, Litomyšl

B: Bertolt Brecht: *Drei Soldaten. Ein Kinderbuch*. Gustav Kiepenheuer Verlag Berlin

George Milburn: *Die Stadt Oklahoma*. Rowohlt Verlag Berlin

Peter Pons: *Der große Zeitvertreib. Gedichte*. Müller und Kiepenheuer Verlag Potsdam

Leonhard Frank: *Von drei Millionen drei*. S. Fischer Verlag Berlin

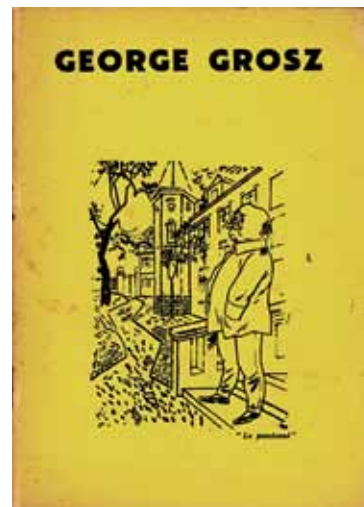
Hans Fallada: *Kleiner Mann – was nun?*. Rowohlt Verlag Berlin

1933

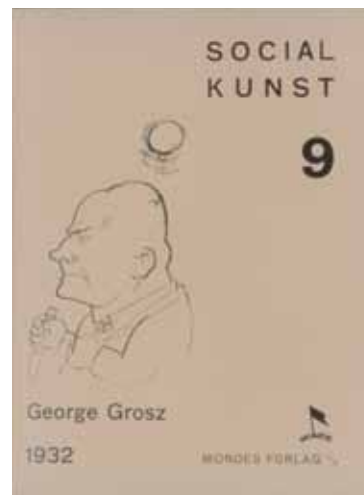
Émigre à New York, quelques jours avant l'arrivée au pouvoir des nazis. Grosz donne des cours à l'école de peinture privée qu'il a ouverte en 1932 et continue d'enseigner à l'Art Students League. Il est le premier de cent opposants au régime à être déchu de la nationalité allemande, le 8 mars.

Verhuist naar New York enkele dagen voor de machtsgreep door de nazis. Hij geeft weer les aan de al in 1932 geopende privéschilderschool en aan de Art Students League. Grosz wordt op 8 maart als eerste van honderden tegenstanders van het regime het Duitse staatsburgerschap ontnomen.

Übersiedlung nach New York, wenige Tage vor der Machtergreifung der Nazis. Weiterführung der bereits im Jahr 1932 eröffneten privaten Malschule und der Lehrtätigkeit an der Art Students League. Grosz wird am 8. März als erster von Hunderten von Regimegegnern ausgebürgert.



Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 1932



George Grosz, *Social Kunst*, 1932



George Milburn, *Die Stadt Oklahoma*, 1932



George Grosz, 1932



George Grosz, 1936



Katalog *Entartete Kunst*, 1937

1934

Grosz se consacre intensivement à la peinture à l'aquarelle. Il réalise de nombreuses aquarelles grand format sur les thèmes de la mégapole New York, mais aussi des aquarelles de scènes apocalyptiques, dans lesquelles il essaie de faire face à l'évolution angoissante de l'Allemagne nazie.

B : Ilja Ehrenburg : *Der Bürgerkrieg in Österreich* [La guerre civile en Autriche]. Éditions Malik, Prague

Hermann Kesten : *Lykkelige Mennesker* [Les gens heureux]. Éditions Martins, Copenhague

Grosz wijdt zich intensief aan het aquarelleren. Er ontstaan talrijke aquarellen op groot formaat met thema's van de metropool New York, maar ook met apocalyptische scènes waarin Grosz zijn visie geeft op de beangstigende ontwikkelingen in nazi-Duitsland.

B: Ilja Ehrenburg: *Der Bürgerkrieg in Österreich*. Malik-Verlag Praag

Hermann Kesten: *Lykkelige Mennesker*. Martins Forlag Kopenhagen

Grosz widmet sich intensiv der Aquarellmalerei. Es entstehen zahlreiche großformatige Aquarelle mit den Themen der Großstadt New York, aber auch Aquarelle apokalyptischer Szenen, in denen Grosz versucht mit der beängstigenden Entwicklung in Nazi-Deutschland fertig zu werden.

B: Ilja Ehrenburg: *Der Bürgerkrieg in Österreich*. Malik-Verlag Praag

Hermann Kesten: *Lykkelige Mennesker*. Martins Forlag Kopenhagen

1935

Du 29 mai au 17 septembre, Grosz entreprend un voyage en Europe. Il séjourne à Paris, Anvers, Copenhague, Londres, sur l'île de Bornholm et à Amsterdam.

A : *Bagdad-on-the-Subway* [Bagdad sur le métro], The Print Club, New York

B : O. Henry : *The Voice of the City and Other Stories* [La Voix de la Ville et autres nouvelles]. The Limited Editions Club, New York

Van 29 mei tot 17 september maakt Grosz een reis door Europa. Hij verblijft in Parijs, Antwerpen, Kopenhagen, Londen, op Bornholm en in Amsterdam.

A: *Bagdad-on-the-Subway*, The Print Club New York

B: O. Henry: *The Voice of the City and Other Stories*. The Limited Editions Club New York

Vom 29. Mai bis 17. September unternimmt Grosz eine Europa-Reise. Aufenthalte in Paris, Antwerpen, Kopenhagen, London, auf Bornholm und in Amsterdam.

A: *Bagdad-on-the-Subway*, The Print Club New York

B: O. Henry: *The Voice of the City and Other Stories*. The Limited Editions Club New York

1936

Contrats d'illustration pour des contributions essentiellement d'auteurs américains à la revue *Esquire*.

A : *Interregnum* [Interregne], The Black Sun Press, New York

Hij maakt illustraties voor bijdragen van vooral Amerikaanse auteurs in het tijdschrift *Esquire*.

A: *Interregnum*, The Black Sun Press New York

Illustrationsaufträge für Beiträge von allem amerikanischer Autoren in der Zeitschrift *Esquire*.

A: *Interregnum*, The Black Sun Press New York

1937

La presse nazie affuble Grosz de noms méprisants, comme « archibolchévique », « bourreau de l'art rouge vif » et « barbouilleur bolchévique ». L'action « Art dégénéré » saisit dans les musées allemands 285 œuvres de Grosz, qui sont ensuite pour la plupart détruites. Grosz obtient la bourse Guggenheim, dotée de 2 000 dollars ; elle lui sera réattribuée en 1938.

In de nazi-pers wordt Grosz vermeld met verachtelijke namen als *Erzbolschewist* (aartsbolsjewist), *knallroter Kunst-scharfrichter* (knalrode kunstbeul) en *bolschewistischer Schmierer* (bolsjewistische kladschilder). Bij de actie *Entartete Kunst* worden van Grosz 285 werken uit Duitse musea in beslag genomen en grotendeels vernield. Grosz krijgt een Guggenheim Fellowship van 2000 dollar. In 1938 krijgt hij opnieuw deze beurs.

Die Nazi-Presse belegt Grosz met verachtlichen Begriffen wie „Erzbolschewist“, „knallroter Kunst-scharfrichter“ und „bolschewistischer Schmierer“. In der Aktion „Entartete Kunst“ werden von Grosz 285 Werke aus deutschen Museen beschlagnahmt und größtenteils vernichtet. Grosz erhält die „Guggenheim Fellowship“, die mit 2.000 Dollar dotiert ist. Das Stipendium wird ihm 1938 erneut zugesprochen.

### 1938

L'Institut d'art de Chicago montre une rétrospective détaillée comportant 29 toiles ainsi que 51 aquarelles et dessins (décembre 1938-janvier 1939). Grosz reçoit le prix Watson F. Blair pour l'aquarelle *Cape Cod No. 12*. En novembre, Grosz se voit accorder la citoyenneté américaine, qu'il avait demandée en 1935.

Het Art Institute of Chicago exposeert een omvangrijk overzicht van zijn werk met 29 schilderijen, 51 aquarellen en tekeningen (december 1938-januari 1939). Voor de aquarel *Cape Cod No. 12* krijgt Grosz de Watson F. Blair prijs. In november krijgt Grosz het Amerikaanse staatsburgerschap, dat hij in 1935 had aangevraagd.

The Art Institute of Chicago zeigt eine umfangreiche Werkübersicht mit 29 Gemälden sowie 51 Aquarellen und Zeichnungen (Dezember 1938-Januar 1939). Für das Aquarell *Cape Cod No. 12* erhält Grosz den „Watson F. Blair Price“. Im November erhält Grosz die amerikanische Staatsbürgerschaft, die er im Jahr 1935 beantragt hatte.

### 1939

Grosz passe l'été à Cape Cod. Il en fera de même les années suivantes, jusqu'en 1945.

Grosz brengt de zomermaanden door in Cape Cod. Hij zal dat tot in 1945 elk jaar blijven doen.

Grosz verbringt die Sommermonate in Cape Cod. Ebenso in den darauffolgenden Jahren bis 1945.

### 1940

Remise de la médaille Carol H. Beck de l'Académie des beaux-arts de Pennsylvanie, Philadelphie, pour la toile *Self Portrait No. 2* [*Autportrait n° 2*] (1936).

Hij krijgt de Carol H. Beck Medal van de Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, voor het schilderij *Self Portrait No. 2* (1936).

Verleihung der Carol H. Beck Medal der Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, für das Gemälde *Self Portrait No. 2* (1936).

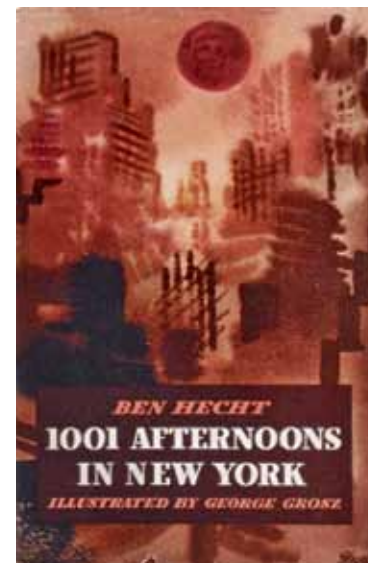
### 1941

Le Musée d'art moderne de New York rend honneur à Grosz avec une rétrospective, qui voyage ensuite de la côte Est à la côte Ouest des États-Unis.

B : Ben Hecht : *1001 Afternoons in New York* [*1001 après-midis à New York*]. The Viking Press, New York  
Ben Hecht : *The Bewitched Taylor* [*Le tailleur ensorcelé*]. The Viking Press, New York

Het Museum of Modern Art in New York eert Grosz met een retrospectieve, die daarna als reizende tentoonstelling van de oostkust naar de westkust door heel Amerika reist.

B: Ben Hecht: *1001 Afternoons in New York*, The Viking Press New York  
Ben Hecht: *The Bewitched Taylor*, The Viking Press New York



Ben Hecht, *1001 Afternoons in New York*, 1941



George Grosz & Eva Grosz, ca 1940



George Grosz, 1942



George Grosz, 1943



Walter Mehring, *No Road Back*, 1944



George Grosz, Autobiographie *Ein Kleines Ja und ein großes Nein*, 1955

The Museum of Modern Art in New York ehrt Grosz mit einer Retrospektive, die im Anschluss als „Circulating Exhibition“ von der Ostküste zur Westküste durch ganz Amerika wandert.

B: Ben Hecht: *1001 Afternoons in New York*, The Viking Press New York  
Ben Hecht: *The Bewitched Taylor*, The Viking Press New York

### 1944

Termine la toile *Cain or Hitler in Hell* [*Caïn ou Hitler en enfer*].

B : Sidney S. Baron : *One Whirl* [*Un tourbillon*]. Lowell Publishing Company, New York  
Dante Alighieri : *The Divine Comedy* [*La Divine comédie*]. Random House, New York  
Walter Mehring : *No Road Back* [*Sans retour*]. Samuel Curl Inc., New York

Hij voltooit het schilderij *Cain or Hitler in Hell*.

B: Sidney S. Baron: *One Whirl*, Lowell Publishing Company New York  
Dante Alighieri: *The Divine Comedy*, Random House New York  
Walter Mehring: *No Road Back*, Samuel Curl Inc. New York

Fertigstellung des Gemäldes *Cain or Hitler in Hell*.

B: Sidney S. Baron: *One Whirl*, Lowell Publishing Company New York  
Dante Alighieri: *The Divine Comedy*, Random House New York  
Walter Mehring: *No Road Back*, Samuel Curl Inc. New York

### 1945

Mort de la mère et de la tante maternelle de Grosz lors de l'une des nombreuses attaques aériennes sur Berlin.

Grosz' moeder en zuster komen om bij een van de talrijke bombardementen op Berlijn.

Tod der Mutter und ihrer Schwester bei einem der zahlreichen Luftangriffe auf Berlin.

### 1946

La galerie AAA à New York montre la grande exposition « A Piece of My World in a World Without Peace » [*Un bout de mon monde dans un monde sans paix*]. L'autographie *A Little Yes and a Big No* paraît à New York. (1948 édition italienne, *Un piccolo Si e un grande No* ; 1955 édition allemande, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*); 1999 édition française, [*Un petit oui et un grand non*].

De AAA-Galleries in New York organiseert de grote tentoonstelling 'A Piece of My World in a World Without Peace'. In New York verschijnt zijn autobiografie *A Little Yes and a Big No*. (1948 Italiaanse uitgave, *Un piccolo Si e un grande No*; 1955 Duitse uitgave, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*; 1978 Nederlandse uitgave *Een klein ja, een groot nee*).

Die AAA-Galleries in New York zeigt die umfangreiche Ausstellung „A Piece of My World in a World Without Peace“. In New York erscheint die Autobiographie *A Little Yes and a Big No*. (1948 italienische Ausgabe, *Un piccolo Si e un grande No*; 1955 deutsche Ausgabe, *Ein kleines Ja und ein großes Nein*).

### 1948

Un sondage réalisé auprès des directeurs de musée et des critiques d'art américains donne Grosz pour l'un des dix plus grands artistes américains. Malgré de nombreux hommages et prix, la situation financière de Grosz reste précaire. La galerie AAA de New York montre pour la première fois une grande exposition des *Stick Men* [*Hommes bâtons*].

Grosz wordt in een enquête onder Amerikaanse museumdirecteurs en kunstcritici tot een van de tien belangrijkste Amerikaanse kunstenaars gerekend. Ondanks talrijke eerbewijzen en prijzen, blijft de financiële situatie van Grosz precair. Die AAA Gallery in New York organiseert de eerste grote tentoonstelling van de *Stick Men*.

Grosz wird in einer Umfrage unter amerikanischen Museumsdirektoren und Kunstkritikern als einer der zehn bedeutendsten amerikanischen Künstlern bezeichnet. Trotz zahlreicher Ehrungen und Verleihung von Preisen bleibt die finanzielle Situation für Grosz prekär. Die AAA Gallery in New York zeigt zum ersten Mal eine umfangreiche Ausstellung der *Stick Men*.

#### 1951

Premier voyage en Europe après la guerre, avec des séjours à Paris, Cologne, Düsseldorf, Francfort, Bâle, Florence, Sienne, Munich et Amsterdam.

Eerste reis naar Europa na de oorlog. Hij gaat naar Parijs, Keulen, Düsseldorf, Frankfurt, Basel, Florence, Siena, München en Amsterdam.

Erste Europa-Reise nach dem Krieg mit Aufenthalten in Paris, Köln, Düsseldorf, Frankfurt, Basel, Florenz, Siena, München und Amsterdam.

#### 1953

Année à faibles revenus. Grosz vit essentiellement de rares ventes de tableaux par la galerie AAA à New York et du salaire de son activité d'enseignement.

Een jaar met weinig inkomsten. Grosz leeft hoofdzakelijk van de opbrengst van de weinige werken die de AAA-Galleries in New York van hem verkoopt en van zijn loon als leraar.

Ein Jahr mit geringem Einkommen. Grosz lebt in der Hauptsache von wenigen Bilderverkäufen durch die AAA-Galleries in New York und vom Gehalt für seine Lehrtätigkeit.

#### 1954

Nommé membre de la très prestigieuse Académie américaine des arts et des lettres. Le Whitney Museum of American Art de New York montre une grande rétrospective de 33 tableaux, 52 aquarelles et 35 dessins. Grosz réalise de nombreuses aquarelles et dessins pour la captation de la pièce de théâtre *I Am a Camera* [Je suis une caméra] d'après le livre *Goodbye to Berlin* [Adieu à Berlin] de Christopher Isherwood. Grosz dessine les costumes de la pièce *Ein amerikanischer Bilderbogen* [Une carte postale américaine] de Gaston Latouche à la Berliner Komödie.

Hij wordt benoemd tot lid van de eerbiedwaardige 'American Academy of Arts and Letters'. Het Whitney Museum of American Art in New York exposeert een grote retrospectieve met 33 schilderijen, 52 aquarellen en 35 tekeningen. Voor de verfilming van het toneelstuk *I Am a Camera* naar het boek *Goodbye to Berlin* van Christopher Isherwood maakt Grosz talrijke aquarellen en tekeningen. Voor de opvoering *Ein amerikanischer Bilderbogen* van Gaston Latouche in de Berliner Komödie ontwerpt Grosz de kostuums.

Ernennung zum Mitglied der hoch angesehenen „American Academy of Arts and Letters“. Das Whitney Museum of American Art in New York zeigt eine umfangreiche Retrospektive mit 33 Gemälden, 52 Aquarellen und 35 Zeichnungen. Für die Verfilmung des Schauspiels *I Am a Camera* nach dem Buch *Goodbye to Berlin* von Christopher Isherwood fertigt Grosz zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen. Für die Aufführung *Ein amerikanischer Bilderbogen* von Gaston Latouche in der Berliner Komödie entwirft Grosz die Kostüme.

#### 1955

James Rosenquist, un des futurs artistes majeurs du pop'art, devient l'élève de Grosz à l'Art Students League. L'artiste Jackson Pollock, déjà connu, prend des cours de dessin auprès de Grosz.

A : *Der Spiesser-Spiegel* [Le Miroir aux petits-bourgeois]. Éditions Arani GmbH, Berlin-Grunewald  
*Ade Witboi*. Éditions Arani GmbH, Berlin-Grunewald

B : Henry Miller : *Plexus. Roman*. Éditions Rowohlt. Hamburg



George Grosz, 1949



George Grosz, Der Spiegel, Juni, 1954



Atelier, Huntington, 1953



George Grosz, Berlin, 1954



George Grosz, Berlin, 1959

James Rosenquist, later een van de eerste popartkunstenaars, wordt leerling van Grosz aan de Art Students League. De toen al bekende kunstenaar Jackson Pollock volgt tekenles bij Grosz.

A: *Der Spiesser-Spiegel*, Arani Verlags-GmbH Berlin-Grunewald

*Ade Witboi*, Arani Verlags-GmbH Berlin-Grunewald

B: Henry Miller: *Plexus. Roman*, Rowohlt Verlag Hamburg

James Rosenquist, später einer der führenden Popart-Künstler, wird Schüler von Grosz an der Art Students League. Der bereits bekannte Künstler Jackson Pollock nimmt bei Grosz Zeichenunterricht.

A: *Der Spiesser-Spiegel*, Arani Verlags-GmbH Berlin-Grunewald

*Ade Witboi*, Arani Verlags-GmbH Berlin-Grunewald

B: Henry Miller: *Plexus. Roman*, Rowohlt Verlag Hamburg

#### 1958

Grosz travaille intensivement à ses collages. De janvier à juin, il réalise 40 « assemblages », comme il les appelle. La Nationalgalerie de Berlin acquiert la toile *Stützen der Gesellschaft* [Les Soutiens de la société].

Grosz werkt intensief aan collages. Tot juni ontstaan meer dan veertig 'montages' zoals hij ze zelf noemt. De Nationalgalerie Berlin verworft het schilderij *Stützen der Gesellschaft* (Pijlers van de maatschappij).

Grosz arbeitet intensiv an Collagen. Bis Juni entstehen über 40 „Montagen“, wie er sie nennt. Die Nationalgalerie Berlin erwirbt das Gemälde *Stützen der Gesellschaft*.

#### 1959

À New York, l'Institut national des arts et des lettres remet à Grosz la médaille d'or en arts graphiques (la médaille d'or en théâtre revenant à Arthur Miller), une distinction qui n'est décernée que tous les cinq ans. Retour à Berlin. George Grosz meurt le 6 juillet d'un arrêt cardiaque, dans la maison de ses beaux-parents sur la Savignyplatz. Il est enterré au cimetière de la Heerstraße à Berlin-Charlottenburg, à côté de Theodor Däubler.

Grosz ontvangt in New York van het National Institute of Arts and Letters de gouden medaille voor Graphic Art die slechts om de vijf jaar wordt toegekend. Arthur Miller ontvangt de gouden medaille voor Drama. Terugkeer naar Berlijn. Op 6 juli overlijdt George Grosz in het huis van zijn schoonouders aan de Savignyplatz door hartfalen. Hij wordt op het Friedhof Heerstraße in Berlin-Charlottenburg naast Theodor Däubler begraven.

The National Institute of Arts and Letters verleent in New York an Grosz die Goldmedaille für „Graphic Art“ und die Goldmedaille für „Drama“ an Arthur Miller, eine Auszeichnung, die nur alle fünf Jahre vergeben wird. Rückkehr nach Berlin. Am 6. Juli stirbt George Grosz im Haus seiner Schwiegereltern am Savignyplatz durch Herzversagen. Er wird auf dem Friedhof Heerstraße in Berlin-Charlottenburg neben Theodor Däubler beerdigt.

#### BIBLIOGRAPHIE

Les publications majeures sont indiquées sous les lettres A : et B : à la fin de chaque année de la biographie :

A : portfolios, recueils et livres illustrés de George Grosz

B : livres d'autres auteurs illustrés par Grosz

#### BIBLIOGRAFIE

Onder A: en B: zijn in de biografie de belangrijkste publicaties van het jaar opgenomen:

A: Mappen en verzamelwerken en geïllustreerde boeken van George Grosz

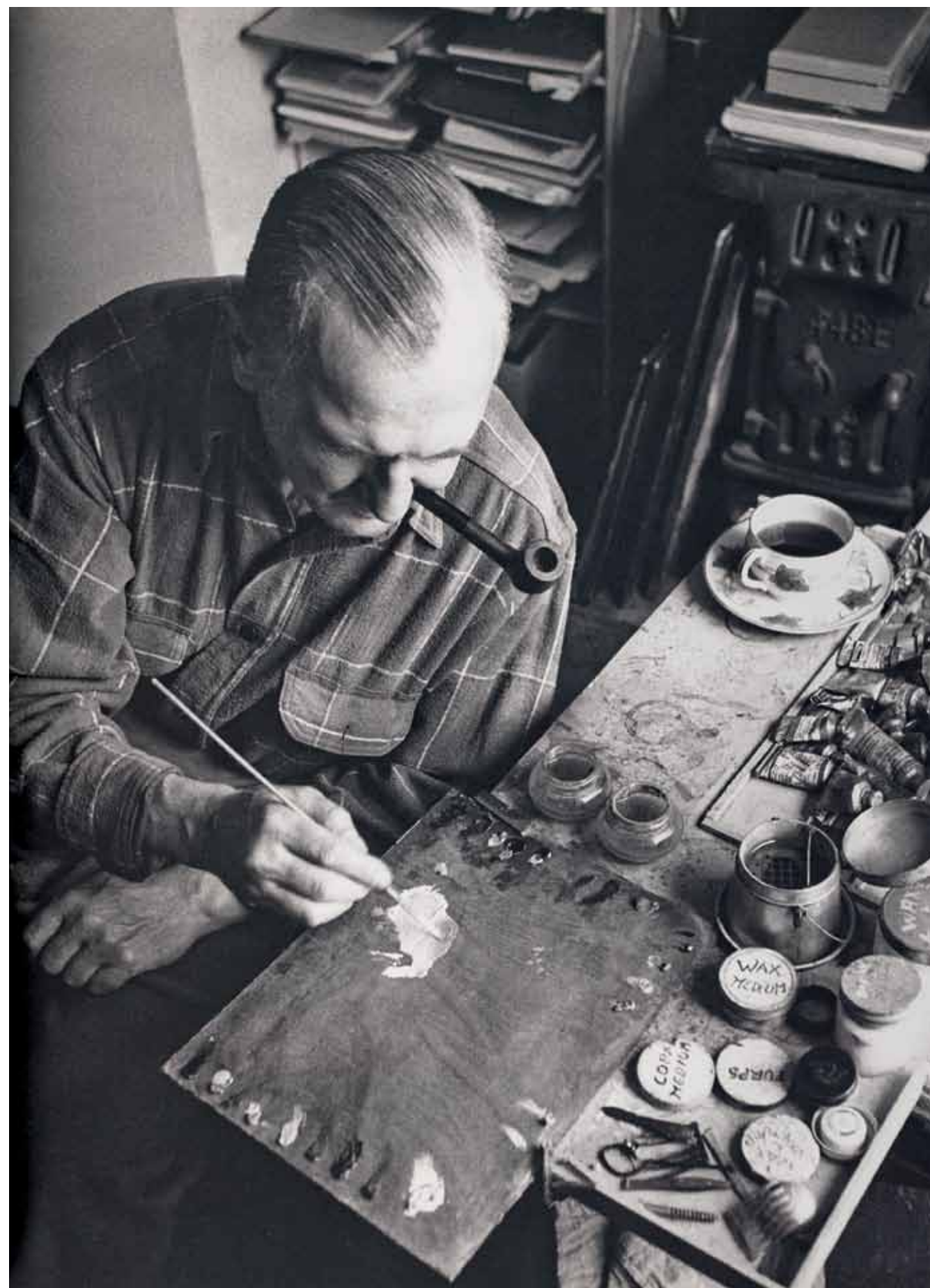
B: Door Grosz geïllustreerde boeken van andere auteurs

#### BIBLIOGRAPHIE

Unter A: und B: sind in der Biographie jeweils am Schluss der einzelnen Jahre die wichtigsten Publikationen aufgelistet:

A: Mappen- und Sammelwerke und illustrierte Bücher von George Grosz

B: Von Grosz illustrierte Bücher fremder Autoren



George Grosz, 1953

Catalogue  
Catalogus  
Katalog



1. *Atelier de Berlin Südende, 1912*  
Encre bleue  
Daté 8/11/1912  
143 x 205 mm  
*Südende Atelier Berlin, 1912*  
Blauwe inkt  
Gedateerd 8/11/1912  
143 x 205 mm  
*Südende Atelier Berlin, 1912*  
Blaue Feder und Tusche  
Datiert 8/11/1912  
143 x 205 mm



2. *Querelle à la table de jeu, 1912*  
Aquarelle et craie  
175 x 220 mm  
*Ruzie aan de speeltafel, 1912*  
Aquarel en zwart krijt  
175 x 220 mm  
*Sreit am Spieltisch, 1912*  
Aquarell und schwarze Kreide  
175 x 220 mm



3. *A. Homme assis, 1913*  
Crayon  
170 x 101 mm  
*A. Zittende man, 1913*  
Potlood  
170 x 101 mm  
*A. Sitzender Mann, 1913*  
Bleistift  
170 x 101 mm



4. *B. Chapeaux et manteaux, 1913*  
Crayon  
165 x 100 mm  
*B. Hoeden en jassen, 1913*  
Potlood  
165 x 100 mm  
*B. Hut und Mantel, 1913*  
Bleistift  
165 x 100 mm



5. *C. Café, 1913*  
Crayon  
162 x 100 mm  
*C. Koffiehuys, 1913*  
Potlood  
162 x 100 mm  
*C. Café, 1913*  
Bleistift  
162 x 100 mm



6. *D. Au café, 1913*  
Crayon  
145 x 112 mm  
*D. In het koffiehuis, 1913*  
Potlood  
145 x 112 mm  
*D. Im Café, 1913*  
Bleistift  
145 x 112 mm



7. *E. Fiacre, 1913*  
Crayon  
97 x 164 mm  
*E. Huurkoets, 1913*  
Potlood  
97 x 164 mm  
*E. Pferdewroschke, Berlin, 1913*  
Bleistift  
97 x 164 mm



8. *F. Café Josty, Berlin, 1913*  
Crayon  
104 x 154 mm  
*F. Café Josty, Berlin, 1913*  
Potlood  
104 x 154 mm  
*F. Café Josty, Berlin, 1913*  
Bleistift  
104 x 154 mm



9. *Meurtre, 1913*  
Encre  
205 x 266 mm  
*Moord, 1913*  
Inkt  
205 x 266 mm  
*Mord, 1913*  
Feder  
205 x 266 mm



10. *Suicidé, 1912*  
Crayon et crayons de couleur  
229 x 287 mm  
*Zelfmoord, 1912*  
Potlood en kleurpotlood  
229 x 287 mm  
*Selbstmörder, 1912*  
Farbstift und Bleistift  
229 x 287 mm



11. *Manifestes, 1915*  
Crayons et crayons de couleur  
225 x 290 mm  
*Manifesten, 1915*  
Potlood en kleurpotlood  
225 x 290 mm  
*Manifest, 1915*  
Farbstift und Bleistift  
225 x 290 mm



12. *Attentat, 1915*  
Lithographie  
240 x 315 mm  
Tirage à 15 exemplaires  
*De Aanslag, 1915*  
Lithografie  
240 x 315 mm  
Editie van 15 exemplaren  
*Attentat, 1915*  
Lithographie  
240 x 315 mm  
Auflage von 15 Exemplaren



13. *Champ de bataille, 1915*  
Lithographie  
240 x 315 mm  
Tirage à 10 exemplaires  
*Slagveld, 1915*  
Lithografie  
240 x 315 mm  
Editie van 10 exemplaren  
*Schlachtfeld, 1915*  
Lithographie  
240 x 315 mm  
Auflage von 10 Exemplaren



18. *Lutte sur la plateforme de la cabane de Hutter le tueur de daims ou le premier sentier de la guerre de James Fenimore Cooper, 1917*  
Crayon et encre  
510 x 368 mm  
*Het gevecht op het terras van Hutters blokhut met de wildoeder of het eerste oorlogspad van James Fenimore Cooper, 1917*  
Potlood en inkt  
510 x 368 mm  
*Der Kampf auf der Plattform von Hutter's Blockhütte zu: Der Wildtöter, oder der erste Kriegspfad von James Fenimore Cooper, 1917*  
Rohrfeder und Feder  
510 x 368 mm



24. *Les Gents parfaits, 1920*  
Lithographie  
275 x 220 mm  
Tirage à 125 exemplaires  
*Volmaakte mensen, 1920*  
Lithografie  
275 x 220 mm  
Editie van 125 exemplaren  
*Vollkommene Menschen, 1920*  
Lithographie  
275 x 220 mm  
Auflage von 125 Exemplaren



29. *Dans l'ombre, 1921*  
Portfolio de 9 photolithographies  
503 x 368 mm  
Tirage à 100 exemplaires  
*In de schaduw, 1921*  
Portfolio met 9 fotolithografieën  
503 x 368 mm  
Editie van 100 exemplaren  
*Im Schatten, 1921*  
Portfolio mit 9 Photolithographien  
503 x 368 mm  
Auflage von 100 Exemplaren



14. *Itinéraire de repli, 1915*  
Encre et aquarelle  
286 x 222 mm  
*Terugtochstraatje, 1915*  
Inkt en aquarel  
286 x 222 mm  
*Rückzugstrasse, 1915*  
Aquarell, Rohrfeder und Feder  
286 x 222 mm



19. *Apaches, 1917*  
Crayon et encre  
253 x 333 mm  
*Apachen, 1917*  
Potlood en inkt  
253 x 333 mm  
*Apachen, 1917*  
Rohrfeder und Feder  
253 x 333 mm



25. *Gott mit uns, 1920*  
Portfolio de 9 photolithographies  
498 x 364 mm  
Tirage à 40 exemplaires  
*Gott mit uns, 1920*  
Portfolio met 9 fotolithografieën  
498 x 364 mm  
Editie van 40 exemplaren  
*Gott mit uns, 1920*  
Portfolio mit 9 Photolithographien  
498 x 364 mm  
Auflage von 40 Exemplaren



30. *À la frontière, 1920/1921*  
Photolithographie  
613 x 500 mm  
Tirage à 30 exemplaires  
*Aan de grens, 1920/1921*  
Fotolithografie  
613 x 500 mm  
Editie van 30 exemplaren  
*An der Grenze, 1920/1921*  
Photolithographie  
613 x 500 mm  
Auflage von 30 Exemplaren



15. *Deux hommes, 1915/1916*  
Lithographie  
262 x 206 mm  
Tirage à 15 exemplaires  
*Twee mannen, 1915/1916*  
Lithografie  
262 x 206 mm  
Editie van 15 exemplaren  
*Zwei Männer, 1915/1916*  
Lithographie  
262 x 206 mm  
Auflage von 15 Exemplaren



20. *Kleine Grosz Mappe, 1917*  
Portfolio avec 20 lithographies  
290 x 215 mm  
Tirage à 120 exemplaires  
*Kleine Grosz Mappe, 1917*  
Portfolio met 20 lithografieën  
290 x 215 mm  
Editie van 120 exemplaren  
*Kleine Grosz Mappe, 1917*  
Portfolio mit 20 Lithographien  
290 x 215 mm  
Auflage von 120 Exemplaren



26. *La mort dans la rue, 1920/1921*  
Lithographie  
267 x 189 mm  
Tirage à 125 exemplaires  
*Dood op straat, 1920/1921*  
Lithografie  
267 x 189 mm  
Editie van 125 exemplaren  
*Tod auf der Strasse, 1920/1921*  
Lithographie  
267 x 189 mm  
Auflage von 125 Exemplaren



31. *Munkepunke Dionysos, 1921*  
Lithographie  
Livre comprenant 6 illustrations, coloriées à la main  
295 x 245 mm  
Tirage à 20 exemplaires  
*Munkepunke Dionysos, 1921*  
Boek met 6 illustraties, handgekleurd  
295 x 245 mm  
Editie van 20 exemplaren  
*Munkepunke Dionysos, 1921*  
Buch mit 6 Illustrationen, handkoloriert  
295 x 245 mm  
Auflage von 20 Exemplaren



16. *Erste George Grosz Mappe, 1917*  
Portfolio de 9 lithographies  
527 x 400 mm  
Tirage à 15 exemplaires  
*Erste George Grosz Mappe, 1917*  
Portfolio met 9 lithografieën  
527 x 400 mm  
Editie van 15 exemplaren  
*Erste George Grosz Mappe, 1917*  
Portfolio mit 9 Lithographien  
527 x 400 mm  
Auflage von 15 Exemplaren



21. *Spartacus devant le tribunal, 1919*  
Encre  
406 x 305 mm  
*Spartakus voor het Gerecht, 1919*  
Inkt  
406 x 305 mm  
*Spartakus vor Gericht, 1919*  
Feder  
406 x 305 mm



27. *Assemblée, 1920-1921*  
Encre  
530 x 470 mm  
Au verso *Matelot*, encre  
*Groepsbijeenkoms, 1920-1921*  
Inkt  
530 x 470 mm  
Op rugzijde *Matroos*, inkt  
*Gruppenversammlung, 1920-1921*  
Rohrfeder und Feder  
530 x 470 mm  
Auf verso *Matrose*, Rohrfeder und Feder



32. *Les Aventures de Tartarin de Tarascon, 1921*  
Livre comprenant 75 vignettes et 20 illustrations  
234 x 175 mm  
Tirage à 100 exemplaires  
*De avonturen van de heer Tartarin de Tarascon, 1921*  
Boek met 75 vignettes en 20 illustraties  
234 x 175 mm  
Editie van 100 exemplaren  
*Die Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon, 1921*  
Buch mit 75 Vignetten und 20 Illustrationen  
234 x 175 mm  
Auflage von 100 Exemplaren



17. *Allemands, 1917*  
Encre et crayon  
510 x 361 mm  
*Duitse mannen, 1917*  
Potlood en inkt  
510 x 361 mm  
*Deutsche Männer, 1917*  
Rohrfeder und Feder  
510 x 361 mm



22. *Homme furieux, 1918/1919*  
Crayon et encre  
460 x 300 mm  
*Grimmige Man, 1918/1919*  
Potlood en inkt  
460 x 300 mm  
*Grimmiger Man, 1918/1919*  
Rohrfeder und Feder  
460 x 300 mm



28. *Matelot, 1920/1921*  
Encre  
530 x 470 mm  
Au verso *Assemblée*, encre  
*Matroos, 1920/1921*  
Inkt  
530 x 470 mm  
Op rugzijde *Groepsbijeenkoms*, inkt  
*Matrose, 1920/1921*  
Rohrfeder und Feder  
530 x 470 mm  
Auf verso *Gruppenversammlung*, Rohrfeder und Feder



33. *Stinnes / Loucheur, vers 1921*  
Crayon et encre  
593 x 457 mm  
*Stinnes / Loucheur, ca 1921*  
Potlood en inkt  
593 x 457 mm  
*Stinnes / Loucheur, ca 1921*  
Rohrfeder und Feder  
593 x 457 mm



34. *Dédicacé à Félicien Rops, 1922*  
Photolithographie  
650 x 495 mm  
Tirage à 40 exemplaires  
*Opgedragen aan Félicien Rops, 1922*  
Fotolithografie  
650 x 495 mm  
Editie van 40 exemplaren  
*Félicien Rops gewidmet, 1922*  
Photolithographie  
650 x 495 mm  
Auflage von 40 Exemplaren



35. *La Dispute, 1922*  
Aquarelle, plume et crayon  
500 x 395 mm  
*Het Argument, 1922*  
Aquarel, potlood en inkt  
500 x 395 mm  
*Das Argument, 1922*  
Aquarell, Rohrfeder und Feder  
500 x 395 mm



36. *Les Brigands, 1922*  
Portfolio de 9 photolithographies  
715 x 550 mm  
Tirage à 55 exemplaires.  
*De rovers, 1922*  
Portfolio met 9 fotolithografieën  
715 x 550 mm  
Editie van 55 exemplaren.  
*Die Räuber, 1922*  
Portfolio mit 9 Photolithographien  
715 x 550 mm  
Auflage von 55 Exemplaren



37. *Scène de rue, 1922*  
Photolithographie  
387 x 265 mm  
Tirage à 130 exemplaires  
*Straatbeeld, 1922*  
Fotolithografie  
387 x 265 mm  
Editie van 130 exemplaren  
*Strassenszene, 1922*  
Photolithographie  
387 x 265 mm  
Auflage von 130 Exemplaren



38. *Vue de la Tauentzahnstrasse, 1922*  
Crayon et encre  
560 x 405 mm  
*Gezicht op de Tauentzienstrasse, 1922*  
Inkt en potlood  
560 x 405 mm  
*Blick in die Tauentzienstrasse, 1922*  
Rohrfeder und Feder  
560 x 405 mm



39. *Au coin de la rue, 1922/1923*  
Photolithographie  
650 x 495 mm  
Tirage à 30 exemplaires  
*Op de hoek van de straat, 1922/1923*  
Fotolithografie  
650 x 495 mm  
Editie van 30 exemplaren  
*Strassenecke, 1922/1923*  
Photolithographie  
650 x 495 mm  
Auflage von 30 Exemplaren



40. *À la maison (Pappi und Mammi), 1922*  
Photolithographie  
654 x 500 mm  
Tirage à 40 exemplaires  
*Thuis (Pappi und Mammi), 1922*  
Fotolithografie  
654 x 500 mm  
Editie van 40 exemplaren  
*Zu Hause (Pappi und Mammi), 1922*  
Photolithographie  
654 x 500 mm  
Auflage von 40 Exemplaren



41. *Ecce Homo, 1922-1924*  
Livre comprenant 100 illustrations  
358 x 263 mm  
*Ecce Homo, 1922-1924*  
Boek met 100 illustraties  
358 x 263 mm  
*Ecce Homo, 1922-1924*  
Buch mit 100 Illustrationen  
358 x 263 mm



42. *Seeckt en ange de Noël, 1923*  
Photolithographie  
314 x 249 mm  
Tirage à 2 exemplaires  
*Seeckt als Kerstmisengel, 1923*  
Fotolithografie  
314 x 249 mm  
Editie van 2 exemplaren  
*Seeckt als Weihnachtsengel, 1923*  
Photolithographie  
314 x 249 mm  
Auflage von 2 Exemplaren



43. *Invalide aveugle, 1923*  
Aquarelle et fusain  
584 x 470 mm  
*Blinde kreupele, 1923*  
Aquarel en houtskool  
584 x 470 mm  
*Blinder Krüppel, 1923*  
Aquarell und Kreide  
584 x 470 mm



44. *Lady Hamilton, 1923*  
Crayon et encre  
594 x 464 mm  
*Lady Hamilton, 1923*  
Potlood en inkt  
594 x 464 mm  
*Lady Hamilton, 1923*  
Bleistift und Feder  
594 x 464 mm



45. *Lady Hamilton ou le modèle Emma ou de la bonne au bifteck à la Nelson, 1923*  
Livre comprenant 8 photolithographies  
302 x 250 mm  
Tirage à 300 exemplaires  
*Lady Hamilton of het model Emma of het dienstmeisje met de biefstuk à la Nelson, 1923*  
Boek met 8 fotolithografieën  
302 x 250 mm  
Editie van 300 exemplaren  
*Lady Hamilton oder Die Posen-Emma oder vom Dienstmädchen zum Beefsteak à la Nelson, 1923*  
Buch mit 8 Photolithographien  
302 x 250 mm  
Auflage von 300 Exemplaren



46. *Faim, 1924*  
Photolithographie  
362 x 248 mm  
Tirage à 100 exemplaires  
*Honger, 1924*  
Fotolithografie  
362 x 248 mm  
Editie van 100 exemplaren  
*Hunger, 1924*  
Photolithographie  
362 x 248 mm  
Auflage von 100 Exemplaren



47. *Promenade dominicale, Paris, 1924*  
Encre  
533 x 492 mm  
*Zondagswandeling, Paris, 1924*  
Inkt  
533 x 492 mm  
*Sonntagspaziergang, Paris, 1924*  
Feder  
533 x 492 mm



48. *Kobes, 1925*  
Livre comprenant 10 illustrations  
276 x 223 mm  
Tirage à 100 exemplaires  
*Kobes, 1925*  
Boek met 10 illustraties  
276 x 223 mm  
Editie van 100 exemplaren  
*Kobes, 1925*  
Buch mit 10 Illustrationen  
276 x 223 mm  
Auflage von 100 Exemplaren



49. *Tato et May, 1925*  
Aquarelle, crayon et encre  
507 x 365 mm  
*Tato en May, 1925*  
Aquarel, potlood en inkt  
507 x 365 mm  
*Tato und May, 1925*  
Aquarell, Bleistift und Feder  
507 x 365 mm



50. *Port d'eaux-mortes, 1926*  
Livre comprenant 8 lithographies  
215 x 162 mm  
Tirage à 20 exemplaires  
*Port d'eaux-mortes, 1926*  
Boek met 8 lithografieën  
215 x 162 mm  
Editie van 20 exemplaren  
*Port d'eaux-mortes, 1926*  
Buch mit 8 Lithografien  
215 x 162 mm  
Auflage von 20 Exemplaren



51. *Scène de bordel, Marseille (recto), Scène de rue (verso)*  
Crayon et encre  
635 x 485 mm  
*Bordeelscene Marseille (recto), Straatscene (verso), 1927*  
Potlood en inkt  
635 x 485 mm  
*Bordellstrasse Marseille (recto), Strassenszene (verso), 1927*  
Rohrfeder und Feder  
635 x 485 mm



52. *Celles qui vivent de l'amour, 1927*  
Crayon et encre  
599 x 462 mm  
*Zij die van de liefde leven, 1927*  
Potlood en inkt  
599 x 462 mm  
*Die von der Liebe leben, 1927*  
Bleistift und Feder  
599 x 462 mm



53. *Le Peintre, 1928*  
Aquarelle et encre  
320 x 552 mm  
*De Schilder, 1928*  
Aquarel en inkt  
320 x 552 mm  
*Der Maler, 1928*  
Aquarell und Feder  
320 x 552 mm



54. *Arrière-plan, 1928*  
Portfolio de 17 illustrations  
168 x 259 mm  
Tirage à 10.000 exemplaires  
*Achtergrond, 1928*  
Portfolio met 17 illustraties  
168 x 259 mm  
Editie van 10.000 exemplaren  
*Hintergrund, 1928*  
Portfolio mit 17 Illustrationen  
168 x 259 mm  
Auflage von 10.000 Exemplaren



55. *Enterrement de troisième classe, 1930*  
Aquarelle et encre rouge  
614 x 456 mm  
*Begräfnis derde klasse, 1930*  
Aquarel en rode pen  
614 x 456 mm  
*Begräbnis III. Klasse, 1930*  
Aquarell und Feder in Sepia  
614 x 456 mm



56. *Le Socialisme bat le pavé. Lutter pour un slogan, 1930*  
Aquarelle, crayon et encre  
483 x 632 mm  
*Socialisme marcheert. Strijd om een slogan, 1930*  
Aquarel, potlood en inkt  
483 x 632 mm  
*Sozialismus marschiert. Kampf um einen Satz, 1930*  
Aquarell, Rohrfeder und Feder  
483 x 632 mm



57. *Les Trois Soldats, 1932*  
Encre rouge  
600 x 460 mm  
*De drie soldaten, 1932*  
Inkt en rode pen  
600 x 460 mm  
*Die drei Soldaten, 1932*  
Rote Feder  
600 x 460 mm



58. *Boucherie*, 1932  
Aquarelle, gouache et encre  
600 x 460 mm  
*Slagerij*, 1932  
Aquarel, gouache en inkt  
600 x 460 mm  
*Fleischerladen*, 1932  
Aquarell, Gouache und Feder  
600 x 460 mm



59. *Fantômes*, 1934  
Aquarelle  
525 x 700 mm  
*Geesten*, 1934  
Aquarel  
525 x 700 mm  
*Ghosts*, 1934  
Aquarell  
525 x 700 mm



60. *Bagdad-on-the-subway*, 1935  
Portfolio de 6 lithographies en couleur  
Tirage à 150 exemplaires  
458 x 385 mm  
*Bagdad-on-the-subway*, 1935  
Portfolio met 6 kleur lithografieën  
Editie van 150 exemplaren  
458 x 385 mm  
*Bagdad-on-the-subway*, 1935  
Portfolio mit 6 farbigen Lichtdrucken  
Auflage von 150 Exemplaren  
458 x 385 mm



61. *Combat rapproché*, 1936  
Encre  
478 x 634 mm  
*Lijf-aan-lijffgevecht*, 1936  
Inkt  
478 x 634 mm  
*Close Combat*, 1936  
Rohrfeder und Feder  
478 x 634 mm



62. *Interregnum*, 1936  
Portfolio de 64 photolithographies et lithographie  
405 x 290 mm  
Tirage à 42 exemplaires  
*Interregnum*, 1936  
Portfolio met 64 fotolithografieën en lithografie  
405 x 290 mm  
Editie van 42 exemplaren  
*Interregnum*, 1936  
Portfolio mit 64 Photolithographien und Originallithographie  
405 x 290 mm  
Auflage von 42 Exemplaren



63. *Caïn et Abel*, 1938  
Aquarelle, crayon et encre  
480 x 632 mm  
*Caïn en Abel*, 1938  
Aquarel, potlood en inkt  
480 x 632 mm  
*Caïn und Abel*, 1938  
Aquarell, Rohrfeder und Feder  
480 x 632 mm x 632 mm  
*Caïn en Abel*, 1938

Ces œuvres font partie de la collection de la Galerie Ronny Van de Velde et de la collection Ronny en Jessy Van de Velde

Deze werken maken deel uit van de verzameling van de galerie Ronny Van de Velde en van de verzameling van Ronny en Jessy Van de Velde

Diese Arbeiten gehören zu der Sammlung der Galerie Ronny Van de Velde und zu der Sammlung von Ronny und Jessy Van de Velde





Trois catalogues sont édités chez Pandora Publishers à l'occasion des expositions « 14-18. La guerre vue par Otto Dix / George Grosz / Dirk Braeckman », présentées au Musée Félicien Rops et à la Maison de la Culture de la Province de Namur du 21.09.2013 au 05.01.2014 : *Otto Dix, Der Krieg* (fr-nl-all, 192 pp.), *Un grand Non. Grosz, le visionnaire* (fr-nl-all, 288 pp.), *Schwarzschild* (fr-nl, 64 pp)

Expositions organisées par le Service de la Culture de la Province de Namur

Coordination générale des expositions et publications :  
Bernadette Bonnier, directrice du Service de la Culture de la Province de Namur

Musée Félicien Rops, Province de Namur

Coordination d'exposition et éditoriale : Véronique Carpiaux et Sophie Laurent

Maison de la Culture, secteur Arts plastiques du Service de la Culture de la Province de Namur

Coordination d'exposition et éditoriale : Jean-Michel François et Isabelle de Longrée

*Un grand Non. Grosz, le visionnaire*, auteur : Ralph Jentsch

Traducteurs : Hilde Pauwels et Emilie Syssau

Mise en page : Ronny Van de Velde

Prepress : Fabienne Peeters (Steurs nv graphic solutions)

Rédaction finale: André Bollen

Imprimé chez Geers, Gand

Tous nos remerciements vont à Ronny et Jessy Van de Velde, collectionneurs passionnés sans qui ces expositions n'auraient pas vu le jour, ainsi qu'à Ralf Jentsch, auteur et spécialiste de l'œuvre de George Grosz et d'Otto Dix.

---

Naar aanleiding van de tentoonstellingen '14-18. De oorlog gezien door Otto Dix / George Grosz / Dirk Braeckman', van 21.09.2013 tot 05.01.2014 georganiseerd in het Musée Félicien Rops en het Maison de la Culture de la Province de Namur, verschenen bij Pandora Publishers drie catalogi: *Otto Dix, Der Krieg* (fr-nl-d, 192 pp.), *Een groot nee. De visionaire Grosz* (fr-nl-d, 288 pp.), *Schwarzschild* (fr-nl, 64 pp)

Tentoonstellingen georganiseerd door de Service de la Culture de la Province de Namur

Algemene coördinatie van de tentoonstellingen en publicaties:

Bernadette Bonnier, directrice du Service de la Culture de la Province de Namur

Musée Félicien Rops, Province de Namur

Coördinatie van de tentoonstelling en de publicatie: Véronique Carpiaux en Sophie Laurent

Maison de la Culture, secteur Arts plastiques du Service de la Culture de la Province de Namur

Coördinatie van de tentoonstelling en de publicatie: Jean-Michel François en Isabelle de Longrée

*Een groot nee. De visionaire Grosz*, auteur: Ralph Jentsch

Vertalers: Hilde Pauwels en Emilie Syssau

Lay-out: Ronny Van de Velde

Prepress: Fabienne Peeters (Steurs nv graphic solutions)

Eindredactie: André Bollen

Gedrukt bij Geers, Gent

Met oprechte dank aan Ronny en Jessy Van de Velde, gepassioneerde verzamelaars, zonder wie deze tentoonstellingen niet tot stand waren gekomen, en aan Ralf Jentsch, auteur en specialist van het werk van George Grosz en Otto Dix.

---

Anlässlich der Ausstellung "14-18. Der Krieg aus der Sicht von Otto Dix / George Grosz / Dirk Braeckman", 21.09.2013 bis 05.01.2014, die im Musée Félicien Rops und in der Maison de la Culture de la Province de Namur organisiert wird, erscheinen drei Kataloge bei Pandora Publishers: *Otto Dix, Der Krieg* (fr-nl-de, 192 Seiten), *Ein großes Nein. Der visionäre Grosz* (fr-nl-de, 288 Seiten), und *Schwarzschild* (fr-nl, 64 Seiten)

Organisation der Ausstellungen: Service de la Culture de la Province de Namur

Allgemeine Koordination der Ausstellungen und Veröffentlichungen:

Bernadette Bonnier, Direktorin des Service de la Culture de la Province de Namur

Musée Félicien Rops, Province de Namur

Koordination der Ausstellung und der Veröffentlichung: Véronique Carpiaux und Sophie Laurent

Maison de la Culture, secteur Arts plastiques du Service de la Culture de la Province de Namur

Koordination der Ausstellung und der Veröffentlichung: Jean-Michel François und Isabelle de Longrée

*Ein großes Nein. Der visionäre Grosz*, Autor: Ralph Jentsch

Übersetzung: Hilde Pauwels und Emilie Syssau

Lay-out: Ronny Van de Velde

Druckvorstufe: Fabienne Peeters (Steurs nv graphic solutions)

End redaktion: André Bollen

Gedrukt bei Geers, Gent

Wir bedanken uns recht herzlich bei Ronny und Jessy Van de Velde, leidenschaftlichen Kunstsammlern, ohne die diese Ausstellungen undenkbar gewesen wären, sowie bei Ralph Jentsch, Autor und Spezialist für die Arbeit von George Grosz und Otto Dix.

---

Copyrights : © Ralph Jentsch, © 2013 VG Bild-Kunst Bonn/Estate of George Grosz, Princeton, © Pandora Publishers

© Ronny Van de Velde NV, © Akademie der Künste, Berlin. George Grosz Archive, © Archive Ralph Jentsch, Rome, © Sabam, 2013

Photographie : © Heinrich Maria Rowohlt, © J.G. Jung, © William Vandivert, © Ellen Ehrmann, © Irvin Penn

---

Editions de l'Amateur, Frankrijk-France-Frankreich ISBN 9782859175405

Pandora Publishers, België-Belgique-Belgien ISBN 9789053253564, W.D. 2013/5890/6, (267)

Wienand Verlag, Duitsland-Allemagne-Deutschland ISBN 9783868321869

Cet ouvrage ne peut être reproduit, ni rendu public, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, impression, photocopie ou tout autre procédé, sans autorisation écrite préalable de l'éditeur.

Niets uit deze uitgave mag worden veeveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

