

Mirjam Nabholz

Die Großstadt in Bildern

George Grosz' künstlerischer Stil
während des ersten Weltkrieges



disserta
Verlag

Nabholz, Mirjam: Die Großstadt in Bildern: George Grosz' künstlerischer Stil während des ersten Weltkrieges, Hamburg, disserta Verlag, 2014

Buch-ISBN: 978-3-95425-596-2

PDF-eBook-ISBN: 978-3-95425-597-9

Druck/Herstellung: disserta Verlag, Hamburg, 2014

Covermotiv: © laurine45 – Fotolia.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© disserta Verlag, Imprint der Diplomica Verlag GmbH
Hermannstal 119k, 22119 Hamburg
<http://www.disserta-verlag.de>, Hamburg 2014
Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

1 Einleitung	2
2 Problematik und Fragestellungen	3
3 Das kulturhistorische Umfeld und die politische Situation	5
3.1 Die Grossstadt	5
3.1.1 Berlin – Die jüngste Metropole Europas	5
3.1.2 Die Moderne – Eine neue Erfahrung	6
3.1.3 Der Dandy – Eine spezifische Form des Stadtmenschen	8
3.1.4 Die Grossstadtnacht – Gegenwelt und Stadtkritik	10
3.1.5 Die Prostituierte – Hure Babylon und Gesellschaftskritik	13
3.2 Die Grossstadt in der Malerei	16
3.2.1 Der Futurismus	16
3.2.2 Der Grossstadtexpressionismus	18
3.3 Der Erste Weltkrieg und das Böse	24
3.3.1 Das Böse	27
4 George Grosz – Ein Lebenskünstler?	31
4.1 George Grosz – Von der Jugend bis 1918	32
5 George Grosz – Der Zeichner	41
5.1 Die Graphikmappen	46
5.1.1 „Erste George Grosz Mappe“ und „Kleine Grosz Mappe“ 1916/17	47
5.2 Die Skizzenbücher	53
6 Schwerpunkte im Werk von George Grosz	55
6.1 Der Lustmord	55
6.2 Selbstbildnisse	59
7 Die Metropole in der Malerei	64
7.1 „Metropolis“ – „The City“	68
7.2 „Widmung an Oskar Panizza“	78
7.2.1 Das tumultuarische Grossstadtleben (1)	84
7.2.2 Gesellschaftskritik im Kontext des Ersten Weltkriegs (2)	88
7.2.3 „Verkehrte Welt“ und „Triumph des Todes“ – Mittelalterliche Vorfahren (3)	93
8 Schlusswort	99
9 Bibliographie	101

1 Einleitung

Wie aus dem Titel meiner Arbeit ersichtlich wird, möchte ich mich mit dem Oeuvre des Künstlers George Grosz (1893-1959) zwischen 1915 und 1918 auseinandersetzen, das einen eigenen Werkkomplex im Lebenswerk des Künstlers darstellt. Der dazumal noch junge, unbekannte George Grosz hat in dieser kurzen Zeit einen ganz eigenen Stil gefunden, den er bald nach 1918 mehr oder minder wieder aufgegeben hat. Schlüsselthema der Arbeiten jener Jahre ist die „Grossstadt“, wobei sich das Augenmerk des Künstlers auf das Leben in den grossen Städten richtete. D.h. der Mensch und das Leben in der Grossstadt, mit all ihren Facetten und Folgen, stehen im Zentrum und bilden den Schwerpunkt dieser Arbeit.

Nach einer kurzen Aufzeichnung der Problematik und gewisser Fragestellungen, die sich im Verlauf der Lektüre und Bearbeitung des Forschungsobjekts ergeben haben, wende ich mich dem kulturhistorischen Umfeld zu. Dieses Kapitel dient sowohl als kultur- wie sozialgeschichtliche Rahmenbedingung dazu, Grosz' Werk in seine Zeit einordnen zu können, als auch als theoretische Grundlage zum besseren Verständnis seiner Bilder. Ich möchte hier also verschiedene Teilaspekte im Bezug zur Grossstadt abdecken, die in einem thematischen Zusammenhang zum Werk des Künstlers stehen.

In den weiteren Kapiteln befasse ich mich dann eingehend mit dem Künstler und seinem Werk, wobei der Schwerpunkt auf der Malerei liegt. Da George Grosz ein gelernter Zeichner war, als solcher auch bekannt wurde, möchte ich mich, nach einer kurzen biographischen Skizze seiner Jugend bis 1918, über seine Zeichnungen, Graphikmappen und seine Skizzenbücher seinem malerischen Werk nähern. Ich erhoffe mir dadurch ein besseres Verständnis für seine Ölmalerei, indem ich versuchen werde, sowohl Zusammenhänge, Parallelen, aber auch Gegensätze zu erfassen und aufzuweisen. Dieses graphische Oeuvre soll mir zu einer praktischen Erweiterung des theoretischen Spektrums verhelfen. Dann werde ich mich mit seinen Ölbildern auseinandersetzen, wobei ich mich vor allem auf zwei Gemälde konzentrieren möchte: „*Metropolis*“, auch „*City*“ genannt (Abb.41) und „*Widmung an Oskar Panizza*“ (Abb.42). Dabei werde ich auf einige seiner wenigen noch erhaltenen Gemälde zurückgreifen, um diese beiden Kunstwerke in ihrer spezifischen Eigenschaft besser abgrenzen und um eine mögliche Entwicklungslinie aufzeigen zu können.

Ich werde also versuchen, eine Bildanalyse der beiden genannten Hauptwerke zu erarbeiten, mittels einer theoretischen und einer praktischen Annäherung an sein Werk. Hierbei sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass ich den Ersten Weltkrieg mit einbeziehen möchte, der eine wichtige Rolle in Grosz' Werk spielt. Ich verfolge in diesem Sinne aber keinen politischen, sondern einen moral-philosophisch geistigen Ansatz.

2 Problematik und Fragestellungen

Eine zentrale Frage drängte sich mir im Verlauf der Lektüre immer mehr auf: warum hat George Grosz, der gelernte Zeichner, mit der Malerei begonnen? Gerade in der Zeit des Ersten Weltkriegs – in einer Zeit, in der sich, neben einer herrschenden Lebensmittelknappheit, die finanzielle Lage für viele Bürger drastisch verschlechterte und in der das Interesse für Kunst höchstwahrscheinlich nicht an erster Stelle stand; in einer Zeit, in der die Malerei als Luxusgut kaum einen hohen Absatz fand und ein Risikofaktor für den jungen Künstler selbst darstellte. Gerade diese Frage scheint bis anhin niemanden in der Forschung interessiert zu haben. Wahrscheinlich wird dieser Umstand, dass sich Grosz in der Malerei übte, als selbstverständlich betrachtet – als natürliche Laufbahn eines Künstlers. Ich werde versuchen, den möglichen Anstoss zu eruieren, der ihn zur Malerei verleitet haben mochte. Des Weiteren bleibt der Vergleich zwischen der Malerei und seinen Zeichnungen, mit Ausnahmen, weitgehend unbeachtet. Beide Gattungen werden meist separat voneinander bearbeitet, so dass sich bisher keine befriedigenden Vergleichsstudien ergaben. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, mögliche Vergleiche zwischen seinen Zeichnungen und Ölgemälden zu erörtern und zu erarbeiten, aber die Tatsache, dass Grosz Autodidakt in der Malerei war, drängt die Schlussfolgerung auf, dass seine Zeichnungen die primäre Grundlage für seine Ölgemälde dargestellt haben müssen. Deshalb möchte ich mich auch über die Graphikblätter seinen Ölbildern nähern.

Ein weiteres Problem ergab sich durch das Fehlen einer „Bildbeschreibung“. D.h., mit Ausnahme von Heusinger¹, umgeht die Forschung elegant die Vielzahl an Informationen, die über die detailreiche kleinteilige Struktur seiner Bilder übermittelt wird. Meist beschränkt sie sich auf die interpretatorische Aussagekraft seiner Bilder mittels theoretischer Konzepte. Die Details werden dabei ausser Acht gelassen. Die Annäherung an seine Bilder bleibt entsprechend oberflächlich und beschränkt sich auf einen zeitkritischen Ansatz. Deshalb möchte ich mein Augenmerk verstärkt auf die bildimmanenten Details richten. Ich erhoffe mir davon eine bessere „Entschlüsselung“ seiner Arbeiten.

Hinzu kommt die künstlerische Vielfalt, die mich dazu gezwungen hat, eine notwendige Selektionierung vorzunehmen. Obwohl sein gesamtes Oeuvre während dieser Zeit eng zusammenhängt, werde ich mich auf seine Zeichnungen und seine Gemälde beschränken. Aquarelle, Gedichte, dadaistische Inszenierungen und Vorführungen werde ich weglassen müssen, da die Rücksichtnahme derselben nicht möglich ist im Rahmen dieser Arbeit.

Die nächste Frage stellt sich in der Thematik seiner Werke. Schlüsselthema der gesamten künstlerischen Produktion dieser Jahre ist die „Grossstadt“. Dazu gehören auch seine Kaffeehauszenen, „Lustmord“-Darstellungen, wie auch seine „Selbstportraits“. Während ich von vornherein das Motiv des Kaffeehauses ausschliessen möchte, bleibt noch offen, inwiefern ich die beiden letztgenannten Motive mit in seine Darstellungen der Grossstadt selber mit einbeziehen werde, kann und muss. Ich hoffe, dass sich im Verlauf der Arbeit diese Frage lösen wird.

¹ HEUSINGER VON WALDEGG, Joachim: George Grosz „Leichenbegängnis. Widmung an Oskar Panizza“. Gesellschaftskritische Allegorie als Selbstprojektion, in: Pantheon, Jg. XLIV, München 1986, pp. 111-125.

Im letzten Punkt möchte ich noch auf die Problematik seiner eigenen Schriften aufmerksam machen, wie seine Briefe² aus jener Zeit, mehrere Texte aus den 1920ern³ und letztlich seine Autobiographie aus dem Jahr 1946⁴. Es ist mir bewusst, dass diese biographisch gefärbten Schriften mit Vorsicht zu geniessen sind, aufgrund ihrer Stilisierung im Kontext eines Künstlerkonzepts. Dennoch möchte ich darauf zurückgreifen, da diese schriftlichen Äusserungen eine wertvolle Quelle für seine Werke darstellen. Während die Autobiographie aus der räumlichen und zeitlichen Distanz geschrieben wurde, was einen vorsichtigeren Umgang damit impliziert, gestatten seine Briefe einen erweiterten Einblick in die damalige Schaffenszeit. Sie geben darüber Auskunft, in welcher (zumindest vermeintlichen) Verfassung der Künstler war, welche sogenannte Meinungen er vertrat und welche Gedanken, Ideen und Phantasien sich in seinem Kopf abspielten – letztendlich worauf er Wert legte zu kommunizieren. Sie sind bis zu einem gewissen Grad „authentischer“. Hier liegt ein spezieller Reiz in der ironisch satirischen Verspieltheit und Verschlüsselungstechnik des Briefeschreibers Grosz, was die Briefe schwer verständlich macht. Aber gerade diese Doppeldeutigkeiten macht sie so interessant für die Betrachtung seiner Bilder, die ebenfalls mit mehrdeutigen Anspielungen und Assoziationen versehen sind. Folglich möchte ich mich für eine erweiterte Analyse der Werke seiner Äusserungen bedienen – denn letztlich sind nicht nur die Briefe und Schriften einem Künstlerkonzept untergeordnet, sondern die Bilder selbst implizieren ein Künstlerkonzept. Am vorsichtigen Umgang mit diesen Texten soll es aber nicht fehlen.

² KNUST, Herbert (Hg.): George Grosz. Briefe 1913-1959, Reinbek b. Hamburg 1979.

³ Siehe Bibliographie.

⁴ GROSZ, George: Ein kleines Ja und ein grosses Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt, Hamburg 1974. Wurde 1946 erstmals in englischer Sprache veröffentlicht, unter dem Titel: „A little Yes and a big No“. Dt. Fassung folgte erst 1955.

3 Das kulturhistorische Umfeld und die politische Situation

3.1 Die Grosstadt

3.1.1 Berlin – Die jüngste Metropole Europas

Wie der Titel schon besagt, wuchs die Stadt Berlin zu Beginn des 20. Jhs. zur jüngsten Metropole Europas an. Während sich Mitte des 19. Jhs. die Industrialisierung in Berlin nur zögerlich vollzog, setzte in Berlin 1871 plötzlich ein rasanter Industrialisierungsprozess ein. Dieser hat seinen Ursprung in der Ernennung Berlins zur neuen Hauptstadt des Deutschen Reichs durch die Proklamation König Wilhelms I. von Preussen zum Deutschen Kaiser 1871 im Spiegelsaal zu Versailles⁵. Dieser neue Stellenwert Berlins hatte zahlreiche Umwandlungen zur Folge. Durch die Industrialisierung erfolgte ein gewaltiges Wachstum der Stadt und ihrer Bevölkerung. Während Berlin um 1870 noch eine Einwohnerzahl von 800 000 verzeichnete, wuchs es bis 1910 auf über 2 Mio. an und verdoppelte sich bis 1920 nochmals auf 4 Mio. Einwohner⁶. Die neue Hauptstadt entwickelte sich zu einer Industriemetropole, die in die Randbezirke expandierte und sich ganze Dörfer und Kleinstädte einverleibte. Es entstanden die für Berlin so charakteristisch werdenden Mietskasernenblöcke, die das Stadtbild prägen sollten. Berlin wurde zum wichtigsten Verkehrsknotenpunkt im nördlichen Mitteleuropa. Die Stadt erfuhr auch zahlreiche technische Neuerungen⁷. So entstand 1879 die erste elektrische Bahn der Welt; 1902 brachte die Eröffnung der ersten Hochbahn; die Entstehung der U-Bahn; das Aufkommen des Automobils. All diese Erneuerungen führten zu einer zunehmenden Mobilisierung des Verkehrs.

Des Weiteren wurde Ende des 19. Jhs. die elektrische Bogenlampe eingesetzt, die die Gasbeleuchtung ersetzen sollte; es folgte 1910 die Erfindung der Glühlampe - bis hin zur Entwicklung Berlins zur Lichtstadt Europas, die 1912 zur wichtigsten Stätte der Elektrizität avancierte⁸. Weitere Sensationen boten schon 1880 die Fertigstellung des Anhalter-Bahnhofs als damals grösste Bahnhofshalle der Welt; 1906 die Erfindung des Luftschiffs, nach dem Modell des Zeppelin erbaut.

Während die Stadt einem grundlegenden Wandel unterworfen wurde, blieb die alte Klassenstruktur weiterhin bestehen. Mit dem Kaiser an ihrer Spitze bestand die Berliner Gesellschaft⁹ bis 1918 aus dem privilegierten Adel der höfischen Kreise, dem elitären Offizierskorps, gefolgt vom aufstrebenden konservativen Grossbürgertum, dem Kleinbürgertum, an dessen Spitze die Berliner Intelligenz als Gegner des Kaisertums vertreten war und als unterste Klasse das Industrieproletariat, das den Hauptteil der Bevölkerung ausmachte. Wie in jeder industrialisierten Stadt klappten auch hier die Unterschiede zwischen arm und reich immer weiter auseinander. Während sich die einen bereicherten, verarmte der Grossteil der Gesellschaft, nämlich das Industrieproletariat, dessen Lebensverhältnisse

⁵ Reise in die Geschichte. Schauplätze der Vergangenheit. Berlin, Kartographischer Verlag Busche, Dortmund 1991.

⁶ MEIXNER / VIETTA (Hg.): Expressionismus - sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung, München 1982, p. 53.

⁷ Reise in die Geschichte, Dortmund 1991.

⁸ SCHLÖR, Joachim: Nachts in der grossen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930, München 1991, pp. 68-69.

entsprechend katastrophale Ausmasse annahmen.

Neben der Industrialisierung und Technisierung avancierte die Reichshauptstadt zum Zentrum kulturellen Lebens, einer Kunstmetropole, welche die bisher führende Kunststadt München zu überholen drohte. In Berlin versammelte sich die führende künstlerische Avantgarde, was später näher ausgeführt wird.

3.1.2 Die Moderne – Eine neue Erfahrung

Entsprechend der fundamentalen Veränderung des Stadtbildes, wurde auch die Gesellschaft und ihre Kultur einem Wandel unterzogen. Das Leben in der Grossstadt leitete eine neue Ära ein, die Ära der Moderne. Diese wird hauptsächlich von einer neuartigen Spannung zwischen dem Individuum und der äusseren Wirklichkeit, dem Individuum und der Gesellschaft und dem Individuum und seiner Identität geprägt. Wie kam es dazu?¹⁰. Das Leben in der Grossstadt forderte den Menschen dazu heraus, seine Umwelt neu zu erfahren und sich entsprechend neu zu orientieren. Die veränderten Lebensumstände in der Grossstadt mit ihrer zunehmenden Motorisierung des Strassenverkehrs, der sich steigenden Hektik, dem Leben in der Anonymität in der erzeugten Massengesellschaft und der Entstehung eines weithin gesichtslosen riesigen Stadtraums mit der Überbauung der Umwelt auf Kosten der Natur, führten zu einer massiv veränderten Wirklichkeit. Entfremdung und Ich-Dissoziation waren gängige Begriffe zur Definition ihrer psychischen Wirkungen. Es stellte sich eine Entfremdung von der Umwelt ein, durch die widersprüchliche Erfahrung der Realität: durch die visuelle Fragmentierung, sowohl durch die Aufhebung der zeitlichen und räumlichen Kontinuität¹¹, als auch die Aufhebung der traditionellen Perspektive¹², was eine Undurchschaubarkeit zur Folge hatte. Die Erfahrung der Stadt zeichnete sich durch eine Agglomeration von Details und Sinneseindrücken aus, die sich nicht mehr in ein traditionelles Bild einer einheitlichen Struktur integrieren liessen. Es fand eine sinnliche Zersplitterung der Umwelt statt. Diese neue Wahrnehmungsweise hatte und hat synthetischen Charakter und zugleich eine Entsubjektivierung des visuellen Wahrnehmungsfeldes zur Folge, d.h. der Mensch kann sich nicht mehr mit seiner Umwelt identifizieren. Es findet eine Entfremdung zur äusseren Wirklichkeit statt. Die sichtbare Welt bietet keinen Halt und kein Vertrauen mehr. Der Schock wird zur Grundform dieser neuen Erfahrung der Grossstadt.

Zahlreiche zeitgenössische wissenschaftliche Diskurse setzten sich mit dieser neuen Grossstadterfahrung auseinander, so unter anderem auch die Wissenschaft der Soziologie: Georg Simmel ist einer der ersten, der sich in seinem Werk „Grossstädte und das Geistesleben“ (1903) damit beschäftigt hat. Er konstatiert eine zunehmende Verselbständigung der Dingwelt gegenüber dem Menschen, was eine Dichotomie zwischen der Kultur der Dinge und der Kultur der Menschen nach

⁹ ROTERS, Eberhard (Hg.): Berlin 1910-1933. Die visuellen Künste, Fribourg 1983.

¹⁰ Folgende Ausführungen stützen sich hauptsächlich auf MEIXNER/VIETTA, 1982, SMUDA, Manfred (Hg): Die Grossstadt als „Text“, München 1992, STROHMEYER, Klaus: Zur Ästhetik der Krise. Die Konstitution des bürgerlichen Subjekts in der Aufklärung und seine Krise im Expressionismus. Frankfurt a.M. 1984.

¹¹ Zeitliche: durch die mobilisierte Fortbewegung; räumliche: durch die Fortbewegung über die U-Bahn, die kein einheitliches Erfahren der Stadt mehr erlaubte.

sich zog. Auf dieser Erfahrung gründet die schon erwähnte Entsubjektivierung, die den Menschen dazu zwingt, sich von seiner Umwelt zu distanzieren. Aber nicht nur die zur Abstraktion gewordene Stadtwelt distanziert den Grossstadtmenschen, sondern auch das nervöse, pulsierende Leben in der Stadt selbst mit all ihren Sinneseindrücken treibt ihn dazu, diese mit Hilfe der Rationierung zu bewältigen:

„Es ist eine der grossartigsten Einsichten der immer noch massgebenden Studie Simmels über die *Grossstadt und das Geistesleben*, die abstrakte, kalte Verstandesmässigkeit des Grossstädters als Technik der Rationierung von Datenflüssen erkannt zu haben: Intellektualismus als Präservativ des Subjekts. *Cool*, berechnend, sachlich und gleichgültig – so betritt der Grossstadtbewohner seinen Schauplatz (...) Blasiertheit gegenüber den Reizen, Reserviertheit gegenüber den anderen und Selbsterhaltung um den Preis der Weltentwertung sind keine Symptome einer entfremdeten Welt, sondern schlichte Überlebensnotwendigkeiten in grossen Städten.“¹³

D.h. der Grossstadtmensch passt sich insofern seiner Umwelt an, als dass er sein Verhalten seiner rationalisierten Lebenswelt angleicht. Abstraktes Denken ist die Folge davon. Es findet eine innere Urbanisierung statt. Man kann diesen subjektiven Abgrenzungsversuch gegenüber einer objektivierten Welt aber auch als Gegenangriff deuten, als ein Sich-zur-Wehr setzen gegenüber einer wachsenden Subjektwerdung der Dinge und einer allmählichen Eliminierung des Menschen im Zeitalter der Technik und der Massengesellschaft. Der Kampf mit der „Natur“ findet hier auf einer anderen Ebene seine Fortsetzung. Diese Abgrenzungsmechanismen gegenüber einer artifiziellen abstraktifizierten Umwelt kommen auch gegenüber einer anonym werdenden Massengesellschaft zur Geltung, die einen wachsenden Verlust der Individualität und der eigenen Identität zur Folge hat. Diese Anonymität ist die Kehrseite der subjektiven Freiheit in einer grossstädtischen Lebenswelt, die eine wachsende Einsamkeit und Isolierung des Einzelnen zur Folge hat. Aus diesem Grund versucht sich der Grossstadtmensch von der Masse abzuheben, indem er seine Individualität kultiviert und zur Schau trägt. Dies geschieht vor allem über das äussere Erscheinungsbild, wie Kleidung, Verhalten etc. - die einzige Möglichkeit zur Realisierung seines Vorhabens in einer Welt, deren wichtigstes Sinnesorgan das Auge geworden ist. Dieses Verhalten der Individualisierung verwandelt sich jedoch wiederum in einen spezifischen Typus, der sich, auf ein paar Merkmale reduziert, in einer objektivierten Kategorie wiederfindet. Des weiteren kam man zu der Erkenntnis, dass der Mensch sich nicht nur über seine Subjektivität definiert, sondern einem über-individuellen sozialen Normverhalten unterworfen ist. Darauf gründet auch das „Konzept der sozialen Person“:

„Das in einen Ich-Kern und eine in der Welt agierende Person geteilte Individuum tritt mit verschiedenen Segmenten der sozialen Welt in Wechselwirkung, durch die es verschiedene Handlungsmuster annimmt.“¹⁴

¹² Durch die Stadtstruktur, die die Sicht in die Tiefe verstellt.

¹³ Norbert Bolz: *Theologie der Grossstadt*, in: SMUDA, 1992, pp. 86-87.

¹⁴ Ilja Srubar: *Zur Formierung des soziologischen Blickes*, in: SMUDA, 1992, pp. 46-47.

Wie die Stadt in ihrer Wahrnehmung erfährt auch der Grossstadtmensch durch seine Fremdbestimmtheit eine Zersplitterung seines Ichs in verschiedene Schichten. D.h. es besteht sowohl ein Kontrast zwischen dem Ich und seiner Umwelt, zwischen Individuum und (Massen-) Gesellschaft und letztendlich eine Aufspaltung des individuellen Wesens in eine komplexe Persönlichkeitsstruktur: „der multisektoralen Vielfalt der sozialen Welt entspricht die Vielschichtigkeit der sozialen Person.“¹⁵ Neben der Grossstadterfahrung veränderten auch die wissenschaftlichen Neuerungen zu Beginn des 20. Jhs. (Relativitätstheorie und die Quantentheorie) die Stellung des Menschen in der Welt. In diesem Zusammenhang kann man Freuds Untersuchungen des menschlichen Unterbewusstseins um 1900 als symptomatisch betrachten. Er hat als logische Konsequenz das menschliche Selbstbewusstsein in Frage gestellt und damit die menschlichen Triebe ins „Bewusstsein“ gebracht – demzufolge ist der Mensch nicht mehr Herr/Frau seiner selbst. Sowohl in der äusseren Wirklichkeitsbestimmung durch die Umwelt als auch in der inneren Wirklichkeitsbestimmung im Selbstbewusstsein fand ein Verlust jeglicher Verbindlichkeit statt. Folge davon war eine Orientierungslosigkeit verbunden mit Angst und Verlassenheit, eine Entfremdung und Ich-Dissoziation als zentrale Erfahrung dieser neuen Umstände. Auch die kulturellen Normen und Massstäbe wurden in diesem Entfremdungsprozess überholt und fanden keine Entsprechung mehr in dieser neuen befremdenden industrialisierten und technisierten Umwelt. Dieser Normverlust und die daraus resultierende Orientierungslosigkeit läuteten eine kulturelle Krise ein, die eine Krise des Subjekts nach sich zog.

3.1.3 Der Dandy – Eine spezifische Form des Stadtmenschen

Der Dandy¹⁶ ist eine artifizielle Ausgeburt der künstlichen Welt der Grossstadt, der seinen Ursprung in England respektive London als verschrieener Modegeck hat und seine literarische Fortsetzung in Paris¹⁷ findet, wo sie auch als künstlerisches Konzept übernommen wurde. Ihren Höhepunkt erreicht diese städtische Erscheinung im Verlauf des 19. Jhs. Laut Schickedanz¹⁸ konnte sich der Dandyismus in Deutschland aufgrund fehlender höfischer und grossstädtischer Traditionen nicht etablieren. Der Dandyismus entstand in einer Zeit des Übergangs, in der die Macht der Aristokratie und die des Bürgertums sich noch die Waage hielten. Entwickelt hat er sich aus einer ästhetischen Opposition gegen eine zunehmende Nivellierung im grossstädtischen Lebensraum. Dem wollte der Dandy mit seinem Stil, seinem exklusiven Geschmack, der absoluten Erhabenheit seiner Individualisierung entgegenwirken, indem er mit der Kultivierung seines Ichs und seines Aussenseitertums und mit der Bildung einer geistigen Aristokratie ostentativ gegen das Bürgertum opponierte. Der praktizierende Dandy hat seinen Körper und sein Wesen selbst zum Kunstwerk erhoben und diese bis zur Perfektion kultiviert. Zahlreiche Literaten des 19. Jhs. nahmen sich dieses städtische Phänomen zum Vorbild und

¹⁵ Dies. p. 50.

¹⁶ Folgende Ausführungen dienen vor allem dem Verständnis von Grosz und seinem künstlerischen Konzept des Dandyismus, das er sich angeeignet hat.

¹⁷ Hier sei neben Baudelaire auf Poe, Wilde, Strindberg hinzuweisen, die sich in ihren Schriften damit auseinandersetzten, sich selber aber auch damit identifizierten.

entwickelten daraus einen Stil, mit dem sich sowohl ihre literarischen Protagonisten, als auch die Schriftsteller selber identifizierten. Der Dandy strebt sowohl nach Unabhängigkeit wie nach Macht und Geltung, um jene realisieren zu können, als auch nach einem ästhetischen Dasein. Sein Hauptcharakteristikum liegt aber letztendlich in seiner Distanz zum Mitmenschen und zu der ihn umgebenden Welt. Das Verhalten des Dandys äussert sich analog zum Verhalten des Grossstadtmenchen: durch kühles reserviertes Verhalten, durch Ablehnung jeglicher Affekte und grosser Gefühle, durch seine Distanz, worauf auch seine scharfe Beobachtungsgabe gründet. Denn gerade in der Distanzierung liegt die Voraussetzung für die genaue Beobachtung der Umwelt und das Erkennen ihrer Mechanismen. Diese Beobachtungsgabe verbindet ihn auch mit dem Flaneur¹⁹ – ebenfalls eine städtische Kulturfigur des 19. Jhs., die auf der Suche nach sich selbst, durch die Strassen der Grossstadt als Revier flaniert und als Beobachter alle Eindrücke in sich aufnimmt und durch entsprechende Erfahrungen dazu befähigt ist, sich in verschiedene Rollen zu versetzen. Der Dandy verherrlicht sein Aussenseitertum und züchtet es noch durch seinen Zynismus, mit welchem er seine Überlegenheit und Verachtung gegenüber der Gesellschaft artikuliert, in der er sich fremd fühlt. Letztendlich dienen seine Selbststilisierung und Individualisierung auch als eine Art Schutzmaske, mit der er sowohl seine Angst vor einem Persönlichkeitsverlust zu bewältigen sucht, als auch seine romantischen, verletzlichen Gefühle verbirgt, die sich in seiner Vergötterung des Schönen äussern. Der Dandy ist geprägt durch eine tiefe Sehnsucht nach Nähe und Intimität, die zugleich gepaart ist mit einer tiefen Angst, was sich in einem zwiespältigen Verhältnis zur Liebe äussert. Er liebt die Frauen, fürchtet sich aber zugleich vor ihnen, da sie den Verlust seiner körperlichen und seelischen Unabhängigkeit und letztendlich seinen daraus resultierenden Tod bedeuten. Darauf gründet denn auch seine widersprüchliche Abscheu gegenüber dem Weiblichen, das sich ihm in der Gleichsetzung mit der Natur völlig entgegensetzt. Daraus lässt sich schliessen, wie sehr der Dandy durch eine gespaltene Persönlichkeit gekennzeichnet ist. Immer auf der Suche nach sich selbst, setzt er sich stetig mit seinem Ich auseinander. Er sucht Zuflucht in artifiziellen Gegenwelten, um sich vor dieser ihm hässlich erscheinenden, dem Untergang geweihten Welt zu retten, in welcher er einem neuen Hedonismus frönt. Der Dandy hat die Nacht, insbesondere die Grossstadtnacht für sich entdeckt, als Gegenpol zur vernunftgesteuerten Betriebsamkeit des Bürgers am Tage. Die Dekadenz wird im Zeitalter des fin-de-siècle zum neuen Lebensstil erkoren:

„Baudelaire erhebt nun den historischen Begriff der Dekadenz zum Gegenwartsgefühl, zum Grundgefühl des Daseins und zur hinreichenden Umschreibung seiner individuellen Existenz; (...) (die Dekadenz wird jetzt) zum Signum der Moderne: Ästhetizismus, Exotismus, Perversion, Dandyismus, Satanismus und religiöse Mystik, Neurose und Melancholie, Subjektivismus und Künstlichkeit, Erotismus und Hedonismus; Begriffe, die allesamt auch die Erlebnisweise des Dandy ausmachen.“²⁰

¹⁸ SCHICKEDANZ, Hans-Joachim: Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus, Bd. 66, Frankfurt a.M. 2000, p. 15.

¹⁹ Diese beiden Grossstadtypen kommen sich überhaupt sehr nahe.

²⁰ Ders. p. 23.

Wie dieses Zitat schon erahnen lässt, ist der doppelgesichtige Dandy fasziniert vom Tod, vom Bösen und Satanischen und letztendlich vom Kriminellen, das ebenfalls in den Bereich dieser Gegenwelten gehört, die allesamt der bürgerlichen Moral zuwiderlaufen. So hat denn Baudelaire auch eine Ästhetik des Schrecklichen und des Schocks zu seinem künstlerischen Programm²¹ erhoben, das auch als ein Protest gegen die bürgerliche Scheinwelt zu verstehen ist. In diesem Aspekt des Schockierens stehen sich der Dandy und der Bohémien²² sehr nahe. Es sind hier auch Machtphantasien im Spiel, die man nicht unterschätzen darf.

Das künstlerische Konzept des Dandys bot dem Künstler, als Verkleidungsform²³, eine Möglichkeit, seinem zunehmenden Zweifel an seiner Besonderheit und damit auch seiner existentiellen Berechtigung als Künstler entgegenzuwirken. Wie der Flaneur ist auch der Dandy ein künstliches Produkt der Stadt. Der Dandy als „Inkarnation der komplexen Innerlichkeit des modernen Menschen“²⁴, widerspiegelt beispielhaft sozial- und geistesgeschichtliche Strömungen.

3.1.4 Die Grosstadt nacht – Gegenwelt und Stadtkritik

Die rationalisierte und von Technologien durchsetzte Tageswelt der Stadt, die der Mensch als widersprüchlich empfindet, findet ihren eigentlichen Gegensatz in der nächtlichen Welt der Grosstadt. Wie Joachim Schlör²⁵ die Entstehung des nächtlichen Grosstadtlebens und dessen Wesen an den Beispielen Paris, London und Berlin eindrücklich umfangreich schildert, entwickelte sich mit der Industrialisierung gleichzeitig ein drängendes Bedürfnis nach Erholung in den grossen Städten, das sich in einer neuen Freizeitindustrie äusserte. In Form von Cafés, Kabarett, Varietés und anderen Unterhaltungseinrichtungen entstanden Orte des öffentlichen Gesellschaftslebens, die sich hauptsächlich auf die Abend- und die Nachtstunden beschränkten. Vor allem in Berlin entwickelte sich um 1900 ein turbulentes Nachtleben, das dieser Stadt in ganz Europa den weitverbreiteten Ruhm einbrachte, das grösste Durchhaltevermögen zu haben. Die Berliner waren bekannt für ihre Vergnügungssucht, die bis in die frühen Morgenstunden gereicht haben soll. Bis in die 1930er, inklusive der wilden 20er Jahre, bildete Berlin ein Mekka für vergnügungssüchtige Nachtmenschen²⁶. Laut Strohmeyer²⁷ ist die Herausbildung nächtlicher Vergnügungsorte auf den wachsenden Naturentzug in den immer grösser werdenden Städten zurückzuführen. Als Antwort auf diesen Naturverlust entfalteten sich in Form dieser Vergnügungstätten sogenannte Subkulturen und Gegenwelten, die dazu dienen sollten, mittels künstlichem Stimulationsersatz die verlorene Sinnlichkeit wiederzubeleben. Sie bildeten einen Zufluchtsort vor dem rationalisierten Alltag, in

²¹ Ders. p. 109.

²² Unter Bohémien versteht man einen unbürgerlichen Künstler, bzw. einen Mensch ohne Bindung an das bürgerliche Leben.

²³ WUTHENOW, Ralph-Rainer: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus, Frankfurt a.M 1978, p. 185.

²⁴ SCHICKEDANZ, 2000, p. 134.

²⁵ SCHLÖR, Joachim: Nachts in der grossen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930, München 1991.

²⁶ SCHLÖR weist auf die Hochkonjunktur zahlreicher Stadtführer für das Berliner Nachtleben in diesen Jahren hin: p. 248.

²⁷ STROHMEYER, 1984, pp. 153-154.

welchem das grossstädtische Subjekt versucht, dem zunehmenden Identitätsverlust in der technisierten Grossstadtwelt entgegenzuwirken.

„Doch da Herz und Seele angesichts des mechanistischen Realitätsprinzips keine tragfähigen Begriffe für eine ‚konkrete Utopie‘ sind, werden Alkohol und Drogen als Stimulantien zur künstlichen Reproduktion der verlorenen bürgerlichen Identitätssubstanz verwendet – als Mittel, dem illusionslosen Alltag zu entfliehen, als Mittel aber auch, Identität in einer bohèmehaften Subkultur zu bewahren. (...) Gegenwelten, die sich als Schattenzone gegen den strukturellen Kern der Entfremdung herausgebildet haben, die sich als ‚Nachtseite‘ vergleichbar dem ‚Unbewussten‘ gegenüber der simultanen Tageshektik einer objektiven Denkautomatik in den grossen Städten ansiedelt.“²⁸

Folgerichtig lässt sich die Grossstadtnacht als eine sinnliche Gegenwelt zur technisierten Tageswelt definieren, in der der Mensch erst sein wahres Antlitz zum Vorschein bringt und in der seine Wünsche und Ängste, seine Triebe und sein Unbewusstes zum Ausdruck kommen. Wie in der Konfrontation mit dem Grossstadtleben selbst, war auch das „nächtliche“ städtische Subjekt dazu herausgefordert, sich mit seinen eigenen widersprüchlichen Bedürfnissen auseinanderzusetzen. Insbesondere das *Café* erlangte einen zentralen Stellenwert im nächtlichen Grossstadtleben. Aus dem Café als Ort der gesellschaftlichen Begegnung, wo man sich dem Spiel und der Trinklust hingab, entwickelte sich ein Treffpunkt der Bohème, wo sich eine neue Subkultur herausbildete. Das Café avancierte sowohl zu einem Ort des Austausches zwischen den Künstlern, als auch zu einem Ort der öffentlichen Provokation. D.h. das Café diente als öffentliche Bühne, um auf sich aufmerksam zu machen und zugleich die Möglichkeit zu haben, Beobachtungen jeglicher Art anzustellen. Es lässt sich eine völlig neue Einstellung zur Nacht konstatieren, wobei die Stadtbeleuchtung von zentraler Bedeutung ist. Sie machte die Nacht zum Tag. Vor allem die elektrische Beleuchtung, die um ein x-faches stärker war, als die Gasbeleuchtung²⁹, trug zu dieser Taghelle der Nacht bei. Einen weiteren wichtigen Bestandteil des nächtlichen Grossstadtvergnügens stellte die *Prostitution* dar. Da in Berlin die offiziellen Bordelle verboten worden waren, ersetzte die Strassenprostitution diese Institutionen. Ganze Scharen von Dirnen bevölkerten die Strassen der städtischen Vergnügungszentren, so dass sich diese Vergnügungsstätten – die Friedrichstrasse, Leipziger Strasse und der Potsdamer Platz – zu riesigen Prostitutionsmärkten entwickelten. In diesem Zusammenhang lässt sich die Grossstadtnacht auch als eine Zeit der Konfrontation zwischen Mann und Frau respektive Prostituierten auf der Ebene der Sexualität deuten. Gerade an diesem Punkt lässt sich erkennen, wie sehr die Grossstadtnacht von der Männerwelt dominiert war, in der die Frau höchstens in männlicher Begleitung Zutritt erlangte, im Alleingang aber automatisch zur Prostituierten deklassiert wurde. Da es den Prostituierten nicht erlaubt war, sich unsittlich zu kleiden, um keine öffentliche Erregung zu erzeugen, wurde die Unterscheidung zwischen Prostituierten und einer bürgerlichen Frau fließend und die Frau ohne Begleitung kriminalisiert. Auch im Bereiche des sexuellen Vergnügens spielte die Sinnlichkeit auf der

²⁸ Ders.

²⁹ Wobei hier zu unterscheiden ist zwischen Stadt- resp. Vergnügungszentrum und der Stadtperipherie, deren Beleuchtung sich nur allmählich und langsam durchsetzte.

Suche nach der eigenen Identität durch die Konfrontation mit normwidrigen und widersprüchlichen Bedürfnissen eine bedeutende Rolle.

Neben dieser „vergnüglichen“ Seite der nächtlichen Grossstadtwelt existierte eine weitere Gegenwelt, die sogenannte *Unterwelt* oder auch Verbrecherwelt, die in Verbindung mit Gefahr gebracht, als Schrecken der Grossstadtnacht definiert wurde. Diese Unterwelt bestand aus den beiden Protagonisten Verbrecher und Prostituierten. Die Prostituierte stellte in diesem Sinne einen Grenzbereich zwischen Vergnügen und Gefahr dar, indem sie einerseits – im Gegensatz zu ihrer männlichen Kundschaft – selber Opfer ihrer Kriminalisierung wurde und indem sie andererseits als amoralisches und unsittliches Wesen deklassiert und somit nicht als integeres Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft akzeptiert wurde. Mit dem Wachstum der Städte wuchs auch die potentielle Gefahr der Armut, der Kriminalität und der Prostitution. Sie wurden zu einem kaum zu bewältigenden Problem, das per se die Gefährdung der Stadt symbolisierte. An diesem Punkt kommt wieder die nächtliche Beleuchtung mit ins Spiel, deren ursprüngliche Funktion in der Beleuchtung der dunklen Strassen als mögliche Orte des Verbrechens lag. Sie sollte als präventives Mittel für Ruhe und Ordnung sorgen, wodurch die Grossstadtlaterne z.T. auch den Status eines Hoheitssymbols³⁰ erlangte. In diesem Zusammenhang erwies sich die *Strasse* als Austragungsort von Konflikten und als Ort der Konfrontation überhaupt in der Stadt. D.h. der Strasse in der Stadt kam eine völlig neue Bedeutung und Funktion zu. Sie war nicht mehr bloss Verbindungsstrecke, sondern als strukturierendes Element der Stadt verband sie Innen und Aussen. Die Strasse kann sowohl als innerer Kern der Stadt verstanden werden, in der sich das pulsierende Leben vollzieht, wie auch als ein Aussen im Gegensatz zum Interieur. Sie war der Ort, an dem sich aufzeigen liess, ob Ordnung, Sitte und Sicherheit in einer Stadt herrschten. Aus diesem Grund konzentrierte sich die Aufmerksamkeit der Obrigkeit auf die Strasse – insbesondere auf die Strasse der Nacht. Dies um so mehr, als dass sich die Stätten des Vergnügens immer weiter auf die Strasse hin öffneten. Wie die Nacht schon seit jeher eine Zeit des Schreckens, der drohenden Gefahr und der Angst symbolisierte, fand diese altertümliche Vorstellung auch hier in der Grossstadt ihre Fortsetzung. Die Einteilung in Tag und Nacht, Licht und Dunkel, Gut und Böse und die daraus resultierende geistig-moralische Zweiteilung der Welt in Licht und Finsternis, Vernunft und Emotion, Ordnung und Chaos, Geist und Körper und letztendlich männlich und weiblich blieb in dieser sogenannten fortschrittlichen Gesellschaft weiterhin bestehen. Die Nacht bot auch hier ein riesiges Projektionsfeld jeglicher Art, derer man sich für die verschiedensten Zwecke bediente. So zeigt Schlör in seiner Studie auf, wie sehr wir von den Vorstellungen über die Nacht in der Grossstadt geprägt sind, die uns über die verschiedensten Medien vermittelt werden:

„Verbrechen, Kriminalität, Unterwelt – das sind Themen, Gedankenverbindungen, die sich unweigerlich aufdrängen, wenn von der Grossstadtnacht die Rede ist. Auch hier, und hier vielleicht mehr als bei irgendeinem anderen Aspekt unserer Geschichte, sind wir mit *Bildern*, mit *Imaginationen* konfrontiert, die den Blick auf die Realität der Stadtnacht verstellen. Kein anderes Thema führt uns so weit in den *Grenzbereich zwischen*

³⁰ Stephanie Rosenthal: Grossstadtnächte grell geschminkt, in: Ausstellungskatalog: Die Nacht, München 1998, p. 136.

Imagination und Realität, denn in der Regel findet die Konfrontation mit dem Verbrechen doch über die Vermittlung von Medien statt. (...) Literatur und Film, Zeitungsreportage und Polizeibericht haben aus der Grosstadtnacht das setting der *gefährlichen Situation* gemacht.³¹

Das faszinierende Vergnügungsleben und die gefährliche Verbrecherwelt – die ebenfalls eine sehr grosse Anziehungskraft ausübte - bildeten zusammen die Welt der Stadtnacht. Ihr Wesen war, in Verbindung der Nacht mit Gewalt, Sexualität, Vergnügen und Einsamkeit, gekennzeichnet durch die Ambivalenz zwischen Faszination und Schrecken. Es war eine von Männern dominierte Welt, in der die Frauen nur als Sexualobjekte Einlass fanden. Es ist nicht verwunderlich, dass sich die Stadtkritik gerade dieser Entwicklung der Grosstadtnacht bediente, um ihren ideologischen Kampf gegen den Zerfall der Sitten im grossstädtischen Raum auszufechten. So setzten seit 1880 vermehrt öffentliche Debatten ein, in der sowohl Gefahren, als auch Fragen über Sittlichkeit, Gesetzlosigkeit und Unsicherheit in der nächtlichen Grosstadt thematisiert wurden. Insbesondere in der Frage nach Sittlichkeit löste die wachsende Anzahl von Prostituierten Besorgnis aus. Die Prostituierte wurde zum Signum der Unsittlichkeit degradiert. Die Zivilisationskritiker prangerten die Grosstadtgesellschaft an, indem sie die Stadtnacht als verkörperte Kehrseite der herrschenden Moral und Normen bezichtigten, so dass Ende des 19. Jhs. die sogenannte Lasterhöhle Berlin in ihren Augen zu einem Synonym für Grosstadtfeindlichkeit verkam. Die Thematik der Verrohung der menschlichen Sitten in den Städten ist nicht neu. Sie ist uns allen schon bekannt durch die alten biblischen Mythen von der Hure Babylon wie von Sodom und Gomorrha. Insbesondere die Hure Babylon erfuhr sowohl im Bereich der Stadtkritik, als auch in der künstlerischen Motivwelt eine Wiederbelebung: die Mutter Natur, seit dem 18. Jh. durch menschliche Profitgier verwüstet und in Gestalt der Stadt zur Hure verkommen, die ihren Körper prostituiert und trotz innerer Verwesung die Fassaden zum Strahlen bringt³². Gerade in Berlin fand das Interesse für die Zustände der „modernen“ Gesellschaft grosses Interesse. Der Schritt vom nächtlichen Grosstadtmenschen zur Auseinandersetzung mit den Nachtseiten der menschlichen Psyche und des menschlichen Verhaltens drängt sich auf und führt z.B. zu Freuds Studie über das Unbewusste. Schlör weist zum Schluss noch darauf hin, dass trotz des stetigen Wandels der städtischen Lebensbedingungen die Vorstellungen von der Unterwelt merkwürdig statisch blieben.³³ Dasselbe gilt auch für die widersprüchliche „Natur“ der Frau als Hure oder Heilige.

3.1.5 Die Prostituierte – Hure Babylon und Gesellschaftskritik

Zwischen der Grosstadt und der Prostituierten besteht eine enge Verbindung. Als ein kulturelles Produkt wurden beide als das Andere im Gegensatz zur patriarchalen Norm eingestuft, dienten beide als Projektionsflächen für diverse Debatten, standen beide für Extreme und Widersprüchlichkeiten, erfuhren beide eine Sexualisierung und konsequenterweise wurden beide in Analogie zueinander

³¹ Ders. p. 116.

³² Auch der Stadtbrand als Strafe Gottes gehört hier in den Bereich der Stadtkritik.

gesetzt³⁴. In ihrer doppeldeutigen Bewertung stand die Stadt einerseits für die moderne Gesellschaft und deren Fortschritt. Gleichzeitig wurde sie aber in ihrer Gleichsetzung mit Chaos, Geistlosigkeit, Tod und dem Bösen und Triebhaften auch dem weiblichen Prinzip unterstellt: als Ort der Verführung und des Selbstverlusts. In diesem Zusammenhang erfuhr die Stadt eine Sexualisierung in Gestalt der Hure Babylon, die analog zur Prostituierten verantwortlich gemacht wurde für den sittlichen Zerfall der Gesellschaft im grossstädtischen Lebensraum. Demzufolge fand auch ein Vergleich zwischen der vernichtenden Technik und der entfesselten weiblichen Sexualität in Form der Prostituierten statt. Beide stellten ein Wunschterritorium dar, das sowohl faszinierte und beängstigte, das zu erobern und zu zähmen galt – natürlich vom männlichen Subjekt. Insofern fand die nächtliche Grossstadt ihre komprimierte Form in der Prostituierten. Wie auch die Grossstadt als Projektionsfeld dazu diente, diverse Ideologien auszufeuchten, wurden auch auf dem Rücken der Prostituierten etliche aktuelle Themen ausgetragen. Der stetig wachsende Anstieg von Prostituierten³⁵ brachte soziale, moralische und medizinische Probleme mit sich. Armut, Sittlichkeit und Geschlechtskrankheiten wurden zu einem zunehmenden Problem. Insbesondere die neu aufkommende Sexualwissenschaft gegen Ende des 19. Jhs. setzte sich mit Fragen über die moralische und nationale Degeneration in den Städten auseinander. Die Sexualität wurde zu einer immer öffentlicher werdenden Thematik. Die Prostituierte erfuhr infolge dieser sexuellen Aufklärung eine weitere Deklassierung als Todbringerin, nicht nur durch ihre Verführungskraft über Männer, sondern auch als Trägerin von Geschlechtskrankheiten, wodurch eine Analogie zwischen Tod und Sexualität hergestellt wurde. Die Prostituierte als Symbol nicht nur für Unsittlichkeit, sondern auch für Degeneration und Korruption in Form der käuflichen Liebe, wurde als ein Produkt der städtischen Kultur betrachtet, die nur dazu befähigt ist, kranke Sexualität, wie Laster und Perversion, zu erzeugen. Die Stadt, wie die Prostitution sind Quellen der Verunreinigung.

Parallel zur Problematik der Prostitution fand in den 1850er die Frauenbewegung³⁶ ihren Anfang, in welcher die Prostituierte eine zentrale Stellung einnahm. Diese Bewegung verlangte nach einer sexuellen Gleichstellung von Mann und Frau, worauf eine intensiviertere wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Wesen der Weiblichkeit in der Medizin, der Sexual- und Kulturwissenschaft und der Psychologie einsetzte. Die wissenschaftlichen Erörterungen³⁷ endeten Ende des 19. Jhs. letztendlich in einer „Hysterisierung des Weiblichen und Dämonisierung der

³³ Ders. p. 141.

³⁴ Siehe: WEIGEL, Sigrid: „Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold“. Zur Funktion des Weiblichen in Gründungsmythen und Städtedarstellungen, in: ANSELM, Sigrun / BECK, Barbara (Hg): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, pp. 207-227.

³⁵ LEWIS, Beth Irwin: Lustmord: Inside the Windows of the Metropolis, in: HAXTHAUSEN, Charles W. / SUHR, Heidrun (Hg): Berlin. Culture and Metropolis, Minneapolis 1990, p. 119; Berlin 1897: 3000 von der Polizei registrierte Prostituierte, aber geschätzt wurden ca. 40-50'000 Unregistrierte; um 1900 Schätzung zw. 100 und 200'000; 1914 bis zu 330'000.

³⁶ Siehe: TÄUBER, Rita E.: Der hässliche Eros. Darstellung zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855-1930, Berlin 1997, p. 68.

³⁷ „Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte“ von Cesare Lombroso (dt. Fassung 1887-90) und „Geschlecht und Charakter“ von Otto Weininger (1903).

Sinnlichkeit³⁸, deren Thesen auf die Reduktion der Frau auf ihr sexuelles Wesen hinausliefen, in der die sogenannte Dirnennatur physiologisch und psychologisch angelegt sei. Vor allem das Werk von Otto Weininger erlangte eine weite Verbreitung. Indem die Frau ihrer Individualität beraubt und auf die Funktionen ihrer Sexualität – nämlich Erotik und Fortpflanzung - reduziert wurde, versuchte man der emanzipierten Frau ihre Forderungen streitig zu machen, indem man sie bezichtigte, hauptsächlich eine Emanzipation der sexuellen Freiheit anzustreben³⁹. Wie die Prostituierte war die Frau schon seit jeher ein Opfer männlicher Projektion, der sich nun sowohl die emanzipierte Frau durch ihre Forderungen der Gleichstellung als auch die Prostituierte durch die Professionalisierung ihrer Sexualität allmählich zu entziehen schienen. Darin gründet letztendlich auch die als Bedrohung empfundene weibliche Sexualität und die daraus resultierende Angst vor der Frau, welche sich in zahlreichen misogynen Schriften⁴⁰ äusserte. Doch gerade in diesem Versuch der Erfassung des weiblichen Wesens blieb die Frau / Prostituierte Opfer männlicher Projektion.

Das Motiv des Geschlechterkampfes fand auch Eingang in Kunst und Literatur. Obwohl die Prostituierte dort⁴¹ für kurze Zeit eine oberflächliche Verherrlichung erfuhr, wurde auch dort die vorherrschende Ansicht über das sexuelle Wesen der Frau aufrechterhalten. Dies zeigt sich sehr gut am Beispiel von Frank Wedekind's erfolgreichem Theaterstück „Die Büchse der Pandora“ (1901), in welchem der Autor die heuchlerische Bürgermoral entlarven will und für eine freie Sexualmoral plädiert. Doch gerade an diesem Beispiel zeigt sich, wie nahe diese sogenannte sexuelle Freiheit im Zusammenhang mit deren Bestrafung steht:

„(Lulu) dies at the hands of a notorious killer of prostitutes. What is remarkable about Lulu, beyond her irresistible allure, is the degree to which she becomes endowed with a subversive power that threatens not only the integrity of the masculine subject but also the stability of the entire social order (...) her disruptive reign of transgressive sexuality destabilizes the social order (...) Wedekind may have believed himself to be liberating eros from bourgeois constraints, but he also established a social rationale for controlling female sexuality by punishing transgressive behavior.“⁴²

Neben der Thematik des Mörders, der durch seine Tat zum Wohltäter der Gesellschaft avanciert, indem er die soziale Ordnung wiederherstellt, wird hier ein weiteres Motiv angedeutet, das für uns im Fall Grosz von grosser Bedeutung sein wird: der *Lustmord*. In der Verbindung der Bedeutungen von Frau, Tod und Stadt⁴³ stellt sich der Lustmord als eine typische Grossstadterscheinung respektive ein städtisches und vor allem männliches Verbrechen dar, in der sich sowohl die sogenannte Kastrationsangst⁴⁴, wie auch die Lust und die daraus resultierende Befriedigung am Töten paaren.

³⁸ TÄUBER, 1997, p. 69.

³⁹ So wurden neben dem Sozialismus auch der Feminismus für den wachsenden Geburtenrückgang und die wachsende Anzahl Abtreibungen als Zeichen der Degeneration der Gesellschaft verantwortlich gemacht. In: LEWIS, 1990, p. 120.

⁴⁰ Zu nennen wären hier u.a. Nietzsche, Schopenhauer, Strindberg.

⁴¹ Insbesondere im Naturalismus, TÄUBER, 1997 p. 61: sie nennt es „Vulgäridealismus der Naturalisten“. Aber auch in der expressionist. Literatur, wo sie als Stellvertreterin des Expressionismus zum Prototyp des Weiblichen avancierte.

⁴² TATAR, Maria: *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton/New Jersey 1995, p. 11.

⁴³ Siehe SCHLÖR, 1991, p. 138: er zitiert hier W. Benjamin, der im Motiv des Lustmordes eine modernisierte Wiederaufnahme der Jack the Ripper- Geschichte in Kunst, Literatur, Film u.a. erkennt.

⁴⁴ THEWELEIT, Klaus: *Männerphantasien*, Bd. 1 und 2, Diss. Freiburg i.Br. 1978, p. 242.