

Das Groteske als Realitätskritik Dix, Grosz, Höch, Heartfield

18.

Autorin der Studieneinheit: Hanne Bergius

Hanne BERGIUS (42), promovierte Kunsthistorikerin. 1976–1978 Ausstellungstätigkeit für „DADA in Europa. Tendenzen der zwanziger Jahre“ (15. Europaratsausstellung, Berlin) und „Paris–Berlin“ (Centre Georges Pompidou, Paris). Lehraufträge an der Universität Dortmund (1980–1989) und an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf (1987–1989). Seit 1975 Veröffentlichungen zur Kunst der zwanziger Jahre. – Forschungsschwerpunkt: Das Groteske in der Kunst des 20. Jahrhunderts, insbesondere im Dadaismus und im Werk von Otto Dix.



Vor der 18. Kollegstunde zu bearbeiten

Allgemeine Einführung

In dieser Studieneinheit werden Möglichkeiten grotesker Gestaltungsprinzipien der zwanziger Jahre vorgestellt. Im Gegensatz zu den sowjetischen und mexikanischen Künstlern, deren Beiträge zur Konstruktion einer neuen Gesellschaft die vorausgehende Studieneinheit behandelte, setzten in Deutschland Otto Dix, George Grosz, Hannah Höch, John Heartfield und im weiteren Sinne auch Franz W. Seiwert ihre Malerei als kultur- und gesellschaftskritische Waffe ein. Schon die „Erste Internationale Dada-Messe“ (1920), an der Dix, Grosz, Höch, Heartfield und andere teilnahmen, und die Dada-Manifestationen in Berlin zeigen die Normen sprengende Absicht des dadaistisch-grotesken Gestaltungsprinzips, die von Aufklärung bis zu Provokation reichte. Denn charakteristisch für das Groteske war der Widerspruch als die treibende künstlerische Kraft, um Erwartungshaltungen in Frage zu stellen und verhärtete Vorstellungen zu sprengen.

„Ich zeichnete und malte aus Widerspruch und versuchte durch meine Arbeiten, die Welt in ihrer ganzen Häßlichkeit, Krankheit und Verlogenheit darzustellen“, so umschrieb Grosz das realitätskritische Konzept des Grotesken. Häßlichkeit, Verlogenheit und Krankheit waren jedoch nicht so ohne weiteres einsehbar. Durch Verzerrung von Proportionen und Dimensionen, durch verfremdende Gegenüberstellung unterschiedlicher Bildebenen, durch das Prinzip der Montage, durch überraschende und verwirrende Koppelungen widersprüchlicher inhaltlicher und formaler Bezüge wiesen die Künstler sozial- und kulturkritisch auf Mißstände hin und versuchten Hintergrundzusammenhänge aufzudecken. Eines der Hauptelemente des grotesken Gestaltungsprinzips war die unvereinbare Durchdringung der menschlichen Natur mit einer „zweiten“, von Technik und Kapital geprägten Natur. Das groteske Körperkonzept bestand aus der widersprüchlichen Montage aus einem Rest Mensch und künstlich-prothesenhaften Scheinwelten, die eine sinnlich erfahrbare Wirklichkeit ersetzen.

Das groteske Gestaltungsprinzip wurde von zwei Komponenten bestimmt: von Verzweiflung, die sich bis zum Grauen oder zum Haß steigern konnte, und vom Lachen, das jedoch nur ansatzweise befreiend wirken konnte. Diese beiden Komponenten treten als widerstrebende Kräfte in den Werken in unterschiedlicher Betonung und Mischung auf und lassen sich in den Montagen aus Foto- und Schriftzitate ebenso nachweisen wie in den Ölgemälden, die teilweise an

Hanne Bergius: Das Groteske als Realitätskritik: Dix, Grosz, Höch, Heartfield, in: Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 8, Weinheim/ Basel: Beltz 1990, S. 11–44.

traditionelle groteske Thematiken anknüpfen: an apokalyptische Vorstellungen und Totentänze.

Das groteske Gestaltungsprinzip wurde durch die Kulturkrise herausgefordert, die sich seit der Industrialisierung im 19. Jahrhundert zuspitzte und im Ersten Weltkrieg zum Zusammenbruch der bisherigen kulturellen Wertmaßstäbe und zur Zerstörung der menschlichen Würde führte. Der unerträgliche Widerspruch lag für die Künstler darin, daß der Mensch selbst gesellschaftliche Bedingungen schuf, die den kulturellen Zusammenbruch bewirkten. Die Selbstzerstörung der entfremdeten Massengesellschaft mit einem technisch hochentwickelten Materialaufwand war für die Künstler ein unbewältigter Schock.

Die neue, sozialdemokratische Regierung der Weimarer Republik, die nach dem verlorenen Krieg angesichts der revolutionären Unruhen im November 1918 die Macht übernahm, war ihrer Meinung nach nicht fähig, diese Problematik politisch zu verarbeiten. Für die Künstler zeigte sich diese Regierung zu tief verstrickt in Abhängigkeiten vom Großkapital und vom monarchietreu gesonnenen Militär und bereit zur gewaltsamen Unterdrückung der revolutionären Kräfte. Das groteske Gestaltungsprinzip richtete sich kritisch gegen die gesellschaftspolitischen Verhältnisse der Gegenwart.

Lernziele

- Nach dem Durcharbeiten dieser Studieneinheit sollen Sie in der Lage sein,
- die Entstehung des grotesken Gestaltungsprinzips aus dem Widerspruch zu traditionellen ästhetischen Normen zu entwickeln;
 - das groteske Gestaltungsprinzip der zwanziger Jahre vor dem Hintergrund des allgemeinen Zusammenbruchs nach dem Ersten Weltkrieg zu interpretieren;
 - die groteske Gestaltung von sozial- und realitätskritischen Inhalten in unterschiedlichen Erscheinungsweisen darzulegen;
 - die groteske Körperkonzeption als zentrale Ausdrucksform, welche die Entfremdung des Menschen von sich und der Gesellschaft vergegenwärtigt, zu charakterisieren;
 - das Spannungsverhältnis von Grauen und Lachen und die Gestaltungsprinzipien der Verzerrung, der Übertreibung und Verfremdung als übergreifende Aspekte des Grotesken zu beschreiben.

Gliederung der Kollegstunde

1. *Groteske Weltsicht der Dadaisten*

Mit einer aggressiv-verzweifelten Weltbejahung bannten die Künstler das Grauen und die Angst, die der kulturelle Zusammenbruch des Ersten Weltkriegs auslöste, und begannen diesen in einer Art Lacharbeit zu bewältigen.

2. *Groteske aktionistische Manifestationen*

Mit Regeldurchbrechungen, Normenverletzungen des Ästhetischen, durch Schocks und Skandale sollte das bürgerliche Publikum in seiner kulturellen Erwartungshaltung gründlich enttäuscht und desorientiert werden, um zur Reflexion über sich und seine Beziehung zur Kunst und Gesellschaft herausgefordert zu werden.

3. *„Deutschland, ein Wintermärchen“ von George Grosz – eine grotesk-satirische Darstellung*

Das Groteske mit der Tendenz zur moralisch-satirischen Entlarvung hat sozial- und ideologiekritische Funktion. Wenn das Grotesk-Satirische als Bild der schlechten

Wirklichkeit durch die Darstellung des Negativen immer eine ideale Wirklichkeit aufscheinen läßt, dann versucht das Gemälde „*Deutschland, ein Wintermärchen*“ (1917–1919) von GROSZ, aus dem Blickwinkel einer möglich besseren kommunistischen Gesellschaft, die alte, bürgerliche Gesellschaft in ihrer pseudoreligiösen, nationalistischen Selbstüberhöhung und in ihrem monarchistisch orientierten Denken lächerlich zu machen, um damit auf ihre Veränderbarkeit hinzuweisen.

Wichtige in der Kollegstunde genannte Namen

Otto DIX (1891–1969), deutscher Maler, Zeichner und Graphiker, der nach dem Ersten Weltkrieg in vielen seiner Werke den Krieg thematisierte. In Porträts setzte er sich mit der Physiognomie des großstädtischen Zeitgenossen auseinander. Kurze Beteiligung an der Berliner Dada-Bewegung (1920), Mitglied der Dresdner Sezession (seit 1919). 1925–1927 Aufenthalt in Berlin, 1927–1933 Professor an der Dresdner Kunstakademie. Nach expressionistischen und dadaistischen Einflüssen setzt ab 1923 ein sachlicher Stil ein, dessen „wahrhafte Realistik“ (DIX) durch das Grotleske geprägt wird.

Carl EINSTEIN (1885–1940), Dichter, Schriftsteller und Kunstwissenschaftler. Seit 1907 setzte er sich mit dem Kubismus auseinander, 1915 veröffentlichte er eine Untersuchung über Negerplastik und schrieb 1926 nach vielen aktuellen kunstkritischen Essays eine kunstgeschichtliche Studie zur „*Kunst des 20. Jahrhunderts*“. Mit seinem Roman „*Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders*“ (1912) wurde er ein vielbewundener Schriftsteller der Avantgarde. 1919 gab er zusammen mit George GROSZ die satirische Zeitschrift *Der blutige Ernst* heraus und 1925 zusammen mit Paul WESTHEIM den *Europa-Almanach*.

George GROSZ (1893–1959), deutscher Maler, Zeichner und Graphiker. 1917–1920 auch Tänzer, Dichter, Boxer, Dada-Aktionist. Neben sozial- und gesellschaftskritischen Werken veröffentlichte er politische Bildsatiren in Graphik-Mappen, die der Malik-Verlag in Berlin seit 1917 preiswert vertrieb: unter anderem „*Gott mit uns – Politische Mappe*“ (1920), „*Das Gesicht der herrschenden Klasse*“ (1921), „*Im Schatten*“ (1921), „*Ecce homo*“ (1923).

Raoul HAUSMANN (1886–1971), österreichischer Maler, Zeichner, Fotomonteur, Schriftsteller, Lautdichter, Kunstkritiker, Tänzer. Einer der Hauptvertreter der Berliner Dada-Bewegung.

John HEARTFIELD (Pseudonym von Helmut Herzfeld) (1891–1968), Maler, Zeichner, Typograph, Fotomonteur. Im März 1917 gründete er mit seinem Bruder, Wieland HERZFELDE, einem Dichter und Schriftsteller, den Malik-Verlag, dessen Publikationen er fortan typographisch gestaltete. Seit 1919, seit seinem Eintritt in die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD), stellte er seine künstlerische Montage-Arbeit in den Dienst der „revolutionären Sache“.

Hannah HÖCH (1889–1978), deutsche Malerin, Zeichnerin, Graphikerin, Fotomonteurin. Neben abstrakten Werken arbeitete sie fotomontierend und seit 1920 sachlich-figurativ. Während sie in ihren Ölgemälden ihre Zeit eher melancholisch reflektierte, setzte sie in den Fotomontagen das Grotleske in satirischer und in phantastischer Absicht ein. Ihre Werke kritisieren die Weimarer Republik, die technische und großstädtische Entwicklung und die traditionellen Geschlechterrollen.

Richard HUELSENBECK (1892–1974), deutscher Schriftsteller, Dichter, Arzt. Mitbegründer der Dada-Bewegung in Zürich (1916) und in Berlin (1918).

Harry Graf KESSLER (1868–1937), deutscher Schriftsteller und langjähriger Präsident der deutschen Friedensgesellschaft, 1918–1921 Gesandter in Polen.

Er unterstützte Wieland HERZFELDES Projekte des Malik-Verlages. Einen interessanten Einblick in die Anfänge der Weimarer Republik geben die Aufzeichnungen in seinen „Tagebüchern 1918–1937“.

Erwin PISCATOR (1893–1966), deutscher Theaterregisseur, seit 1919 mitbeteiligt an der Berliner Dada-Bewegung und ihren Manifestationen. 1920 Gründung des „Proletarischen Theaters“, der „Propagandabühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins“. Er revolutionierte das Theater durch Revue- und Montageelemente, die er in den zwanziger Jahren durch verschiebbare Wände, Fahrstühle und Projektionsflächen derart ausweitete, daß sie das Schauspielersische zu verdrängen schienen. Mit GROPIUS zusammen plante er ein „Totaltheater“ (1927).

Franz Wilhelm SEIWER (1884–1933), deutscher Maler, Zeichner, Graphiker und Schriftsteller aus Köln. Mitarbeiter bei linksintellektuellen Zeitschriften wie *Die Aktion* (seit 1917) und *Der Ziegelbrenner* (seit 1919), beiläufige Beteiligung an der Kölner Dada-Bewegung. Seit 1918/19 Mitglied der Antinationalen Sozialisten-Partei (A.S.P.), 1920 Mitbegründer der „Kölner Progressiven“. Er entwickelte eine konstruktive Bildsprache für sein gesellschaftskritisches Polit-Konzept.

Wichtige in der Kollegstunde verwendete Fachausdrücke

Dada: künstlerische und literarische Bewegung von kleinen internationalen Avantgardegruppen, die sich zwischen 1916–1922 in Europa und New York radikal von kulturellen Traditionen lossagten und neue künstlerische Mittel forderten, die sich an großstädtischen Medien und an technischer Entwicklung orientierten. Die Künstler befreiten sich von expressionistischer Mystik und Utopie und entwickelten mit der Montage ein groteskes Gestaltungsprinzip, das zum einen phantastische Tendenz, zum anderen satirische Absicht verfolgen konnte, denn der Verfremdung des Zitats lagen unterschiedliche Motive des Widerspruchs zur Gesellschaft und ihrer Kultur zugrunde.

Lasurtechnik: Maltechnik, bei der die Farbe in mehreren übereinanderliegenden Schichten aufgetragen wird, wobei die obere Malschicht den Malgrund oder untere Malschichten durchschimmern läßt. So entstehen eine transparentere Wirkung und eine größere Leuchtkraft und Tiefe der Farbe. Systematisch entwickelt wurde die Lasurtechnik besonders in der nachmittelalterlichen Malerei.

Neue Sachlichkeit/Verismus: Gegen die auseinanderstrebenden „Ismen“ setzten die Künstler der Neuen Sachlichkeit seit 1923 eine protokollarische Bestandsaufnahme der Gesellschaft der zwanziger Jahre. Ihr Alltag, ihr technischer Fortschritt, ihr neuer Wohlstand, ihre Armut und ihr Elend wurden in detailgenauer Darstellung wiedergegeben. Die Neue Sachlichkeit gibt der wirtschaftlichen Festigung Deutschlands nach der Inflation, nach 1923, Ausdruck und beschwört zugleich ihr Ende, das mit dem Börsenkrach von 1929 tatsächlich eintrat. Die Kunsthistoriker Paul Ferdinand SCHMIDT und Gustav HARTLAUB unterschieden zwischen Magischem Realismus und Verismus. Während die Veristen (unter ihnen auch DIX und GROSZ) mehr sozial- und gesellschaftskritische Großstadthemen ins Blickfeld rückten, verfremdeten die Magischen Realisten das ländliche und kleinbürgerliche Leben und den funktionierenden Mechanismus technischer Apparaturen durch unreal wirkende Statik. Die Menschen werden meist als Objekte wiedergegeben, einsam und in sich verkapselt: nicht Geburt oder Rang, sondern ihre Arbeit und das Milieu kennzeichnen sie.

Während der 18. Kollegstunde zu bearbeiten

Gliederung der Kollegstunde

1. Grotleske Weltsicht der Dadaisten
2. Grotleske aktionistische Manifestationen
3. „Deutschland, ein Wintermärchen“ von George Grosz – eine grotlesk-satirische Darstellung

Arbeitsunterlagen

George Grosz: Deutschland, ein Wintermärchen. Öl auf Leinwand und Collage. 1917–1919. Verschollen

1



Nach der 18. Kollegstunde zu bearbeiten

Zusammenfassung der Kollegstunde

Mit einer Art Lach-Arbeit versuchten die Künstler, das Grauen und die Angst, die der durch den Ersten Weltkrieg hervorgerufene kulturelle Zusammenbruch auslöste, zu bewältigen. Sie setzte grotesk-satirische Energie frei, mit der die Gesellschaft nicht nur kritisch bekämpft wurde, sondern, aus der Perspektive einer möglich besseren kommunistischen Gesellschaft, verabschiedet werden sollte. Dennoch entspannte sich die grotesk-satirische Weltsicht der Künstler niemals humoristisch in einem heiteren Darüberstehen. Sie bewahrte eine Spannung aus Grauen und Lachen, in der sich die Einsicht vermittelte, daß sich die politischen und kulturellen Probleme der Weimarer Republik nicht leicht würden lösen lassen. Das groteske Gestaltungsprinzip war ein Eingeständnis der Unwiederbringlichkeit eines geschlossenen Weltbildes und vermochte den Verlust an ethischen und weltanschaulichen Verbindlichkeiten lachend im Bild des „gigantischen Weltenunsinns“ zu distanzieren.

Zwischen 1918 und 1922 kam es zu einigen Dada-Manifestationen, die Spiegel des „gigantischen Weltenunsinns“ werden sollten. Die Dadaisten weigerten sich, ein Welttheater auf der Bühne zu inszenieren, in dem jeder seinen Platz fand. Zu lange waren ihrer Meinung nach die Menschen mit Weltlügen ideologisch verführt worden. Es war an der Zeit, diese Lügengebäude in ein Nichts zusammenfallen zu lassen. Auf ihren Abendvorstellungen veranstalteten die Berliner Dadaisten schrille Inszenierungen aus Wortbeiträgen, aus Lärm, Bewegung und Tanz. Vom bürgerlichen Kunstbetrieb wollten sie sich absetzen. Das Publikum sollte zugleich angezogen und schockiert werden; Skandal war für die Dadaisten der einzig angemessene Weg. Die Form der montageartigen Manifestationen wirkte sich auch auf die Montage und die Inszenierung der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ (1920) aus. Die Ausstellung wurde zum Brennspeigel von Dada Berlin.

Dada-Manifestationen und die Dada-Messe waren „direkte negative Gesamtkunstwerke“. Sie zerstörten – mit dem Ziel der Erschütterung der bestehenden Gesellschaft – alle etablierten Kunstarten durch einen Anti-Akt.

Eines der Hauptwerke der „Ersten Internationalen Dada-Messe“ war das in den Jahren 1917–1919 entstandene Werk „*Deutschland, ein Wintermärchen*“ von George GROSZ, dessen Titel sich auf die gleichnamige Satire von Heinrich HEINE aus dem Jahre 1844 bezieht. GROSZ' Werk, welches das Kompositionsschema von Weltgerichtsdarstellungen aufgreift, ist eine grotesk-satirische Abrechnung mit dem Wilhelminismus und den Anfängen der Weimarer Republik. Die Repräsentanten der Wilhelminischen Gesellschaft werden in Feindbilder verkehrt; an den Vertretern aus Militär, Kirche, Bildungsbürgertum und Kleinbürgertum sollte die Verkehrung des humanistisch-christlichen Weltbildes gezeigt werden.

18.0. Die Anfänge der Weimarer Republik und der Widerstand der Künstler

Hintergrund

Der Widerstand der Künstler Otto DIX, George GROSZ, Hannah HÖCH, John HEARTFIELD und Franz W. SEIWERT gegen den „Geist von Weimar“ vollzog sich im künstlerisch-literarischen und politischen Bereich gleichermaßen.

Die Künstler sahen in der Errichtung der sozialistischen Republik im November 1918 keinen revolutionären Akt, sondern lediglich die Wiederkehr der alten Mächte unter neuem Etikett. GROSZ verspottete beispielsweise die Republik als „Hohenzollern-Renaissance“.¹ Die blutige Niederschlagung des proletarischen Aufstandes im Januar 1919, die Verhängung des Belagerungszustandes im März

¹ George GROSZ: Hohenzollern-Renaissance. Titel einer Fotomontage, 1920. Abb. in: George GROSZ: Das Gesicht der herrschenden Klasse. Berlin 1921, Nr. 38.

1919, die standrechtlichen Erschießungen von revolutionären Spartakisten, die Ermordung der spartakistischen Führer, die Ohnmacht der Regierung beim rechtsradikalen Kapp-Putsch im März 1920 bestätigten den Künstlern, daß es sich bei dieser Regierung um „Volksbeauftragte“ handelte, die gegen den Willen des „Volkes“ entschieden.

Die Regierungsmitglieder der Weimarer Republik, allen voran Reichspräsident Friedrich EBERT, stellten für die Künstler Marionetten dar, die einerseits von der Macht monarchietreuer militärischer Kräfte und andererseits von kapitalistischen Großindustriellen abhängig waren. Gegen diese gesellschaftlichen Mißstände richtete sich die Kritik dieser Künstler. Die verarmten Massen erlitten seit den letzten Kriegsjahren Hunger, Kälte und Elend. Opfer des Krieges, die Krüppel, wurden als Randgruppe der Gesellschaft abgeschoben und erhielten nicht die Entschädigung, die man ihnen als „Helden des Vaterlandes“ versprochen hatte. Eine kleine Schicht von Kriegsgewinnlern, Schiebern und vor allem die Großindustrie bereicherten sich an den Nachkriegswirren und der Inflation. Die Presse wurde von den Künstlern als mächtiger Apparat der Meinungsbildung und Propaganda durchschaut.

Um aus der bürgerlichen Vereinzelung herauszukommen, organisierten sich die Künstler in Gruppen. George GROSZ, Hannah HÖCH und John HEARTFIELD gehörten dem „Club Dada“ in Berlin an, DIX schloß sich der Dresdner Sezession an und fühlte sich „Dada Berlin“ verbunden; SEIWERT war Mitbegründer der Kölner „Progressiven“ und beiläufig beteiligt an der Kölner Dada-Bewegung. Darüber hinaus traten GROSZ und HEARTFIELD am 31. Dezember 1918 in die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) ein, und SEIWERT solidarisierte sich 1919 mit der Anti-Nationalen Sozialisten-Partei.

Dem Widerstand gegen die Weimarer Republik im politisch-gesellschaftlichen Bereich entsprach im künstlerischen Bereich der Kampf gegen den Expressionismus. Während diese künstlerisch-literarische Bewegung die herkömmlichen Formen – das Drama, das Gedicht, erzählende Prosa und das Ölgemälde – kultivierte und in visionärem lyrischem Pathos den „Neuen Menschen“ verkündete, ging es diesen Künstlern darum, die „gesamte brutale Realität“ (HUELSENBECK)², den „Schutt“³ der Nachkriegsgesellschaft als „Weltenunsinn“ (GROSZ)⁴ bewußtzumachen, dessen Produzent der Mensch selbst war. Die „eigentlichen Höllenfürsten und Teufel“⁵ dieses „Weltenunsinns“ galt es zu entlarven.

Das groteske Gestaltungsprinzip mit seinen demonstrativen und enthüllenden Funktionen erschien den Künstlern als das „einzige reinliche künstlerische Hilfsmittel“⁶, „den Klassenkampf“ zu unterstützen.

„Wenn wir mit der alten [Welt] gebrochen haben, und die neue noch nicht formen können, tritt die Satire, die Grotleske, die Karikatur, der Clown und die Puppe auf; und es ist der tiefe Sinn dieser Ausdrucksformen durch das Aufzeigen der Marionettenhaftigkeit, der Mechanisierung des Lebens, durch die scheinbare und wirkliche Erstarrung hindurch uns ein anderes Leben erraten und fühlen zu lassen“, schrieb der Berliner Dadaist Raoul HAUSMANN zum dadaistischen Verfahren.⁷

2 Richard HUELSENBECK: Dada Almanach. Berlin 1920, S. 38.

3 George GROSZ: Brief an Otto Schmalhausen, 30.6.1917, in: Briefe 1913–1959. Hrsg. von Herbert KNUST. Reinbek 1979, S. 54.

4 George GROSZ: Druckbogen zum Dadaco. 1919/20.

5 George GROSZ: Die Kunst ist in Gefahr. Berlin 1925, S. 22.

6 Raoul HAUSMANN: Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus. In: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933. Bd. 1. Hrsg. von Michael ERLHOFF. München 1982, S. 110.

7 Raoul HAUSMANN: Die neue Kunst. Betrachtungen für Arbeiter. In: Bilanz der Feierlichkeit (s. Anm. 6), S. 184.

18.1. Das groteske Gestaltungsprinzip

Begriffs- bestimmung

Für das Groteske ist ein Spannungsverhältnis zwischen grauerregenden und komischen Komponenten charakteristisch.⁸ Dabei kann einmal das Grauerregende, ein anderes Mal das Komische vorherrschen. Bezeichnenderweise kam 1919, nach dem Schock des Ersten Weltkriegs, eine kunsthistorische Studie über das Groteske heraus, die einzig das Grauen und das Teuflische als wesentliche Momente des Grotesken herausstellte.⁹

Das Groteske tritt als Verzerrungs- und Verfremdungsprinzip auf:

„Es verzerrt Proportionen und Dimensionen. Es verfremdet Bekanntes durch das Zusammenspiel und Verschmelzen heterogener Teile zu neuen, selbständigen Einheiten (Pflanzenhaftes – Tierisches – Menschliches – Mechanisches – Maschinelles). Es setzt anerkannte Normen ganz oder teilweise außer Kraft oder kehrt sie um und enttäuscht bewußt ‚Erwartungshorizonte‘. Der Betrachter/Leser soll hierdurch verblüfft, verunsichert, geschockt und zu eigenem (kritischen) Denkprozeß angeregt werden.“¹⁰

Gestaltungsmittel, Erscheinungsformen und Funktionen des Grotesken sind vielfältig:

- Das Groteske spielt mit „der Angst, dem Grauen, dem Unheimlichen, dem Makabren, [...] dem Irrationalen, dem Phantastischen, dem Tragi-komischen, dem Lächerlichen, dem Burlesken“.
- Formale Komponenten des Grotesken sind „Verzerrung, Entstellung und Übersteigerung der Realität, [...] Übergewicht und [...] Autonomie von Teilen“, das Spiel mit den Gesetzen der Perspektive und der Proportionen.
- Groteske Gestaltung ist Ausdruck einer existentiellen Bedrohung durch Mächte, die nur teilweise durchschaubar und kontrollierbar sind und die gleichzeitig „grausig-komische“ Züge tragen.
- Das Groteske tritt häufig als Ausdruck von Orientierungslosigkeit auf – als Folge „des Verlustes akzeptierter Normen innerhalb einer vom Menschen deformierten Wirklichkeit“. Es unterscheidet sich jedoch wesentlich vom Absurden dadurch, daß es die schlechte Wirklichkeit nicht als unabänderlich sinnlos darstellt.
- Das Groteske kann Bedrohliches und Abnormes sichtbar und bewußt machen und damit zu seiner Bewältigung beitragen.
- Durch Verzerrung und Verfremdung kann das Groteske Mißstände aufdecken, die gesellschaftliche Ordnung in Frage stellen, und, indem es „Hintergrundzusammenhänge enthüllt, auch den Anstoß zur Überwindung und Bewältigung von Orientierungslosigkeit liefern, ohne damit ein neues Orientierungssystem zu vermitteln. Ihm kommt somit in Intention und Wirkung sozialkritische Funktion zu. Diese ist meist moralisch-satirisch eingekleidet“.
- „Das Groteske verfügt über eine breite Wirkungsskala, die von Verwunderung und Erheiterung über Erstaunen und Erschrecken bis zum existentiellen Grauen reichen kann.“ Seine volle Wirkung erreicht es erst, wenn der Betrachter alle die „Momente des Anziehenden und Abstoßenden, des Lächerlichen und Grauerregenden“ gleichzeitig wahrnimmt.¹¹

Das Groteske gab immer den Gegenwelten zu den offiziellen Kulturen oder zu den normierten Maßstäben eines Stiles Ausdruck. Während es im Weltbild des

8 Christian W. THOMSEN: Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts. Erscheinungsformen und Funktionen. Darmstadt 1974, S. 11–13.

9 Wilhelm MICHEL: Das Teuflische und Groteske in der Kunst. München 1919.

10 Christian W. THOMSEN: Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts (s. Anm. 8), S. 11.

11 Ebda., S. 12f.

Mittelalters noch fest eingebunden war und als Mundus inversus, als verkehrte Welt, ein befreiendes Gegenbild zur Moral und gläubigen Strenge der Kirche bildete, bezeichnet es in der Moderne eine subjektiv gesetzte Gegenwelt zu den abstrakten, entfremdeten Bedingungen einer industrialisierten und durchrationalisierten Gesellschaft.

Nennen Sie Merkmale des grotesken Gestaltungsprinzips.

Aufgabe 1

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Die Montage aus Schrift- und Fotozitate

18.2.

Wichtiges Gestaltungsprinzip des Grotesken in der Weimarer Republik ist die Montage aus Schrift- und Fotozitate. Für sie gilt die dadaistische Maxime: „Dada gestaltet die Welt praktisch nach ihren Gegebenheiten, es benützt alle Formen und Gebräuche, um die moralisch-pharisäische Bürgerwelt mit ihren eigenen Mitteln zu zerschlagen.“¹² Raoul HAUSMANN stellt hier die Bedeutung des zitathaften Montierens mit Reproduziertem, mit Fotografien, mit Texten, politischen Parolen und mit Zeitungsausschnitten heraus.

Stilprinzip 1

Darüber hinaus reflektiert die Montage aus Schrift- und Fotozitate die „Industrialisierung des Sehens“, die durch großstädtisch mechanisiertes Leben und Arbeiten, vor allem durch eine sich schnell entwickelnde Kultur- und Medienindustrie hervorgerufen wurde. Als wahrnehmungskritischer Prozeß wurde die Montage von den Dadaisten zu dem Zeitpunkt angewandt, als die Fotografie dazu benutzt wurde, die Aussage der Illustrierten allein auf den Reiz und die Sensation des Bildes zu verkürzen. In diese inflationäre Entwicklung einer zunehmend abstumpfend wirkenden Bewußtseinsindustrie griff die Montage aus Schrift- und Fotozitate ein und hielt ihrer Epoche ihre Scherben- und Splitterwelt vor Augen.

Die wahrnehmungskritischen Feststellungen des Kulturphilosophen Walter BENJAMIN über den Film treffen auch für das groteske Montageverfahren zu.

Denn wie der Film ist dieses „die der gesteigerten Lebensgefahr, der die Heutigen ins Auge zu sehen haben, entsprechende Kunstform. Das Bedürfnis, sich Chokwirkungen auszusetzen, ist eine Anpassung der Menschen an die sie bedrohenden Gefahren. Der Film entspricht den tiefgreifenden Veränderungen des Apperzeptionsapparates – Veränderungen, wie sie im Maßstab der Privatexistenz jeder Passant im Großstadtverkehr, wie sie im geschichtlichen Maßstab jeder heutige Staatsbürger erlebt“.¹³

Zwei Montagen: „Dada Rundschau“ von Hannah HÖCH und „Brudergrüsse der S. P. D.“ von John HEARTFIELD, sollen zeigen, wie die unterschiedlichen Absichten der Künstler die grotesken Erscheinungsformen der Montagen prägten.

12 Raoul HAUSMANN: Dada in Europa. In: Der Dada, Nr. 3. Berlin 1920, o. S.

13 Walter BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt 1963, S. 62, Anm. 28.

18.2.1. „Dada Rundschau“ von Hannah Höch – Zeitgeschichte als Polit-Farce

Werk 1

Die Montage „*Dada Rundschau*“ (45 × 35 cm) von Hannah Höch, im Jahre 1919 entstanden, bezieht ihre groteske Wirkung aus der Konfrontation von unzusammenhängend verteilten Foto-Zitaten mit einem selbständigen Gefüge aus Bewegungen, Linien und Flächen, die eine formal zusammenhängende Struktur bilden. Die Pole des „großen Abstrakten“ einerseits und des „großen Realen“ andererseits, die nach KANDINSKY der Kunst seiner Zeit eine grenzenlose Darstellungsfreiheit ermöglichten, sind in der Montage in Spannungsverhältnisse gesetzt. Unterschiedliche Sehweisen werden verlangt. Während die Ebene der Foto-Zitate vom Wiedererkennen ausgeht, verlangt die rhythmische Gesamtkonstellation von aquarelliertem Bildgrund, den Schriftmontagen als materialisierten Linien und den flächenhaften Intervallen ein dynamisiertes Sehen. Darüber hinaus fordern die Schriftmontagen zum Lesen und zum Kombinieren auf. Eine polare Dynamik entsteht zwischen den abstrakten Formgebungen und den Fotozitaten, die überwiegend Menschen zeigen. Durch die Struktur der Montage werden die Brüche und Schocks splitterhafter Großstadt Wahrnehmung bewußtgemacht.

Kennzeichnend für die groteske Gestaltung ist insbesondere das Verhältnis der plastisch wirkenden Fotozitate zum schwarzen und dunkelblau aquarellierten Bildgrund. Stellenweise hat dieser die Funktion eines „undefinierten Raumes“ – eine Gestaltung, die schon für die Grotesken von RAFFAEL zutrifft.¹⁴ Durch die Tiefenräumlichkeit der Fotografien von den Soldaten in Reih und Glied unten links und dem schießenden Soldaten unten rechts, auch durch die Wolke „DaDA“ wird die seichte Raumschicht illusionistisch gesteigert. Sie kippt jedoch sofort wieder in eine Fläche um, wenn Schriftmontagen oder abstrakte Farbstreifen den Bildgrund strukturieren. Ein Vakuum wird suggeriert, wenn wir das Verhältnis des fotografisch zitierten kreisrunden Schiffgeschützes – in der Bildmitte unten – zum Bildgrund betrachten. Atmosphärisches wird leicht angedeutet, wenn der Bildgrund durch ein helleres Blau durchbrochen wird. Bodenlos und schwebend wirken die Fotozitate der Personen.

Es fällt auf, daß sich Bewegungen in dem abstrakten Umfeld nicht entfalten können – betrachten wir zum Beispiel oben links die schreitenden Tänzerinnen und in der Bildmitte die Springerin. Die schon durch die Momentfotografie erstarrte Bewegung wird überdies durch die musterartige Vereinfachung gehemmt. Mit den Füßen greift die Springerin in das Armgelenk des Reichspräsidenten Friedrich EBERT in der Bildmitte und mit den Händen in das Fernrohr.

Abrupter Wechsel von Zwei- zur Dreidimensionalität, Unklarheit über die Dimensionen durch den „undefinierten Raum“, die dynamische Rhythmisierung der Intervalle, die Gegensätzlichkeit Fotorealismus – Abstrakt prägen die groteske Struktur der Montage.

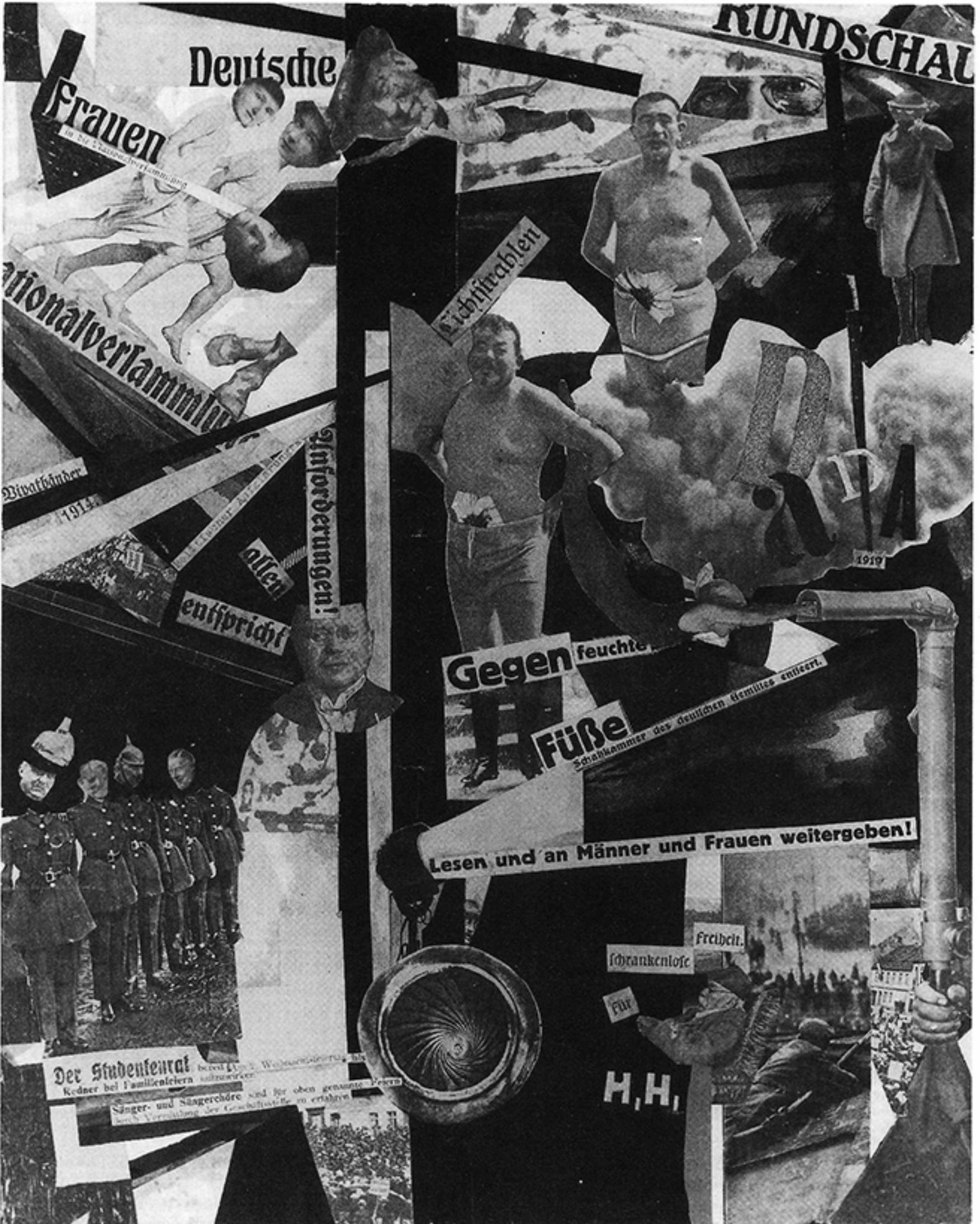
Wie der Raum an seiner Ausdehnung gehindert wird, so wird auch der Fluß der Zeit in Augenblicke zerstückelt. Jedes Fotopartikel der Montage ist durch ein ihm eigenes Zeitmoment charakterisiert. In der Montage werden Zitate aus den Jahrgängen 1916–1919 der *Berliner Illustrierten Zeitung* zu einem simultanen Gesamtgeschehen zusammengezogen. Die Montage verstärkt das sprunghafte Seherlebnis, das sich durch die Struktur der Illustrierten ohnehin vermittelt. Die sich verzehrende Aktualität in der Illustrierten entspricht einer Entleerung der Zeit in der Gleichzeitigkeit der Montage.

Die Gleichzeitigkeit der Bildmomente zerfällt in eine Szenerie von Augenblicks-Stellungen. Hier zeigt sich eine Auffassung von Realität, die sich in jedem

¹⁴ Friedrich PIEL: Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance. Berlin 1962, S. 36.

Augenblick von neuem aus Gleichzeitigem zusammensetzt. Dieses simultane Realitätsverständnis befragt Geschichte nicht nach Ursache und Wirkung, sondern reduziert sie auf ein Spiel schnell wechselnder Kostüme. Zeitgeschichte bestand für Hannah Höch aus frei verschiebbaren Versatzstücken, über die sie in „schrannenloser Freiheit“ verfügte (vgl. Zitat rechts unten im Bild).

Abb. 1: Hannah Höch: Dada Rundschau. Montage aus Schrift- und Fotozitat. 1919. Berlin, Berlinische Galerie



Der Prozeß des Aussonderns von Realität, der Bezug zur politischen Wirklichkeit, das Verfügen über ihre Inhaltlichkeit im Prozeß des Montierens bedingen die groteske Erscheinungsform der Montage. Durch die Verfremdung der Zitate wird der Identifikationsprozeß mit der Fotografie gestört. Die Dadaisten waren von dem erst durch die massenhafte Verbreitung der Illustrierten-Fotografie möglich gewordenen Kult von Persönlichkeiten herausgefordert.

Im Mittelpunkt der Foto-Zitate stehen Reichspräsident Friedrich EBERT und Reichswehrminister NOSKE. Aus der Fülle der Fotografien des Jahrgangs 1919 wählte Hannah HÖCH das Titelblatt der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 24. August 1919 zur montierenden Verfremdung. Ihre Absicht, die politischen Autoritäten zu verzerren und bloßzustellen, fiel hierbei nicht schwer – hatten die Fotos selbst doch schon grotesken Charakter, weil sie die Erwartungshaltung eines bürgerlichen Publikums gegenüber der Repräsentation politischer Autoritäten schockierten. Die spießig triviale Komik und Häßlichkeit der leicht verfetteten Körper in Badehosen desillusionierten und empörten ein Publikum, das noch an das „kostümierte Imperium“, an die wilhelminischen Ausgeh- und Paradeuniformen gewöhnt war. Das Titelblatt dieser „self-made gents“ (Walter MEHRING) erschien zur selben Zeit, als EBERT und seine Minister in Weimar im August 1919 vereidigt wurden. Es soll bei dem feierlichen Akt über den „Bratenröcken“ geschwebt haben, notierte der Diplomat Harry Graf KESSLER in sein politisches Tagebuch.¹⁵ Bei diesen Foto-Zitaten kalkulierte Hannah HÖCH also auch ihren satirischen Öffentlichkeitswert mit ein.

Verfolgen wir weiter den Prozeß der Verfremdung der Foto-Zitate. Ihr Standort ist bodenlos und im Falle NOSKES noch durch die Wolke „DaDA“ betont. Die Blümchen in den Badehosen degradieren die Politiker karnevalesk zu Polit-Narren der Zeitgeschichte, während die Militärstiefel, die EBERT bekam, auf die reaktionäre Tendenz der SPD-Regierung verweisen, auf ihr Bündnis mit der Obersten Heeresleitung, das zur blutigen Niederschlagung des Spartakistenaufstandes geführt hatte. Hannah HÖCH nahm jedoch dieser Assoziation ihre politische Tragik und trivialisierte die Montage durch das Schrift-Zitat „Gegen feuchte Füße“. Der Illustriertenleser erkannte hieran leicht, daß es sich um die allseits bekannte Reklame für Vasenol-Puder gegen Schweißfüße handelte. Wenn gleich darunter „Schatzkammer des deutschen Gemüts entleert“ zitiert wird, dann werden hier zwei inhaltliche Ebenen kontrastiert, die sich gegenseitig bis zum Unsinn relativieren, obgleich das Zitat für sich genommen auf die trostlose Haltlosigkeit des Kleinbürgertums nach dem verlorenen Krieg und auf seinen Hang zu pseudoreligiösen Heilslehren und Heilserwartungen anspielt. „Lichtstrahlen“ an EBERTS Kopf verweisen ironisch auf eine prophetische Erlösergestalt, deren Erscheinung jedoch allen Erwartungen zuwiderläuft. In EBERT sahen die Dadaisten den Bierbauch-Deutschen verkörpert. Die Montage setzt dessen Haltung in ein groteskes Spannungsverhältnis zur Bewegung des durchtrainierten Körpers der Springerin, deren elegante Körperdisziplin gegen das deutsche Bierbauch-Gemüt ausgespielt wird. Denn nach Raoul HAUSMANN waren „Frauen mit Körperbewußtsein, Frauen, die funktionieren, die Gymnastik treiben [...] der einzige Gegenpol zur deutschen Innerlichkeit, die in Quadratlatschen und Bierbäuchen ihren höchsten Ausdruck findet“.¹⁶ Die Kritik an der Kleinbürgerlichkeit der SPD-Politiker teilten alle Berliner Dadaisten.

Folgenden satirischen Kommentar über die Politik der SPD-Regierung gab HUELSENBECK in „*Deutschland muss untergehen*“: „Können Leute wie Ebert und Scheidemann, gute Kleinbürger, Führer zu unseren Zielen sein? Liebknecht wußte das am 10. November: Nein

15 Harry Graf KESSLER: *Tagebücher 1918 bis 1937*. Hrsg. von Wolfgang PFEIFFER-BELLI. Frankfurt 1961, S. 200.

16 Raoul HAUSMANN: *Mode*. In: *Sieg Triumph Tabak mit Bohnen. Texte bis 1933*. Bd. 2. Hrsg. von Michael ERLHOFF. München 1982, S. 104.

Abb. 2: Ebert und Noske in der Sommerfrische, aufgenommen während eines Besuches im Seebad Haffkrug bei Travemünde. Titelblatt der Berliner Illustrierten Zeitung, Jg. 28, Nr. 34, 24. August 1919

24. August
1919
Nr. 34
28. Jahrgang

Berliner

Einzelpreis
des Heftes
25 Pfg.

Illustrierte Zeitung

Verlag Ullstein & Co, Berlin SW 68



Ebert und Noske in der Sommerfrische.
Aufgenommen während eines Besuches des Seebades Haffkrug bei Travemünde.

[...] Wie jämmerlich [...] sind diese Volksbeauftragten, die nicht mehr wissen, was Volk ist. Exzellenz Scheidemann, Fritzchen Ebert, der ehrliche Sattlermeister. Jener Noske, der Hindenburg en miniature [...] Die Unzufriedenheit wächst, wenn man diese Kleinbürger-Exzellenzen genau nach altem Schema agieren sieht [...] Nachschwätzer zehnmal ausge-

kochter sozialistischer Gedanken, teutsche Revolutionäre mit Gemüt und Butterbemmchen, ganz unpolitisch, Grammophone kanonischer Traktätchen und uralter Schlagworte. Die Unruhe wächst. Das Volk, das mit dem Einsatz seines Lebens die Revolution gemacht hat, sieht sich von geschickten Bierbäuchen betrogen, die plötzlich an der Spitze seiner Organisationen erscheinen, als wären sie dabei gewesen.“¹⁷

Wir sehen, daß in der Montage den Foto-Zitaten jeweils Schrift-Zitate zugeordnet werden, die im weitesten Sinn auf die Personen anspielen und viele Möglichkeiten der Assoziation zulassen. So zum Beispiel, wenn wir die tanzend-schreitende Frauengruppe oben links mit dem Zitat „Deutsche Frauen in die Nationalversammlung“ anschauen. Es bleibt offen, ob Hannah HöCH dieses barfüßige Daherkommen als weltfremde Haltung der Frauen lächerlich machte, ob sie damit einen Aufbruch in die Emanzipation verband oder sogar meinte, es gehe mit den Frauen abwärts, weil sich nach dem Krieg die Situation der Frau trotz Wahlrecht nicht änderte. Das untere Fotoporträt der Gruppe stellt eine der 36 weiblichen Abgeordneten dar, die in die Nationalversammlung gewählt wurden: Anna VON GIERCKE aus Potsdam, eine Deutschnationale.¹⁸

Dieser Gruppe eng zugeordnet ist das Fotoporträt des amerikanischen Präsidenten WILSON.¹⁹ Seinen Kopf montierte Hannah HöCH auf den proportional zu kleinen Körper eines Gymnastikgirls, das parallel zum oberen Bildrand seinen Arm den Frauen hinstreckt. Diese karikaturistische Montage ist nicht nur durch den Schnitt zwischen Kopf und Körper verfremdet, sondern fordert darüber hinaus auch zu einer Bewegung des Blickes heraus.

Das Fotoporträt des Reichsfinanzministers ERZBERGER, das körperlos in der Montage schwebt, vermittelt zu einer Montage unten links im Bild, die ebenfalls mit Schnitten zwischen Kopf und Körper spielt: Porträtfotos tanzen clownesk auf uniformierten Körpern. Möglicherweise zeigt das erste Foto das Gesicht des Generals LUDENDORFF und das letzte das von General VON SEECKT. In Kombination mit den beigefügten Schriftzitate zu einem „Studentenrat“ und zu „Sänger- und Sängerschöre“ bewirkt die Montage einen schaubudenhaften Lacheffekt.

Das verfremdende Montieren geht nicht ins Moralisiert-Satirische, sondern ironisiert und trivialisiert die politischen Aussagen, wobei dem Betrachter breiter Raum für Assoziationen gelassen wird. Eine ähnliche Wirkung entsteht auch durch die Foto-Zitate im unteren rechten Bildviertel. Hier klappt ein Bildinhalt in den anderen um und ergibt einen zwiespältigen Eindruck. Neben dem Ausschnitt eines Mannes mit Schlafmütze, als der der genesende Außenminister CLÉMENTEAU in der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 30. März 1919 abgebildet wurde, sehen wir einen mit seinem Gewehr auf der Lauer liegenden Soldaten in Rückenansicht. Dieses Foto ist ein Ausschnitt von einer bekannten Fotografie, die eine Gruppe vom Brandenburger Tor schießender Regierungssoldaten während der Spartakistenunruhen zeigt, abgebildet in der *Berliner Illustrierten Zeitung* vom 19. Januar 1919. Das Foto daneben, das von der Fernrohr haltenden Hand verdeckt wird,²⁰ zeigt eine von oben fotografierte Massendemonstration, von der in der Montage verstreut Ausschnitte auftauchen. Diese Art der Mischung zwischen Klein und Groß und gegensätzlichen Ansichten macht die Maßstabslosigkeit der Zeit als groteskes Erscheinungsbild bewußt. Die Bildinhalte dieser Montagen relativieren sich, schränken sich gegenseitig ein und heben sich auf. Obgleich in der gesamten

17 Richard HUELSENBECK: Deutschland muß untergehen. Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs. Berlin 1920, S. 6.

18 *Berliner Illustrierte Zeitung*, Jg. 28, Nr. 6 (9. Febr. 1919), S. 48: „Frau Abgeordnete! Einige Charakterköpfe aus der Nationalversammlung.“

19 *Berliner Illustrierte Zeitung*, Jg. 28, Nr. 4, 26. Jan. 1919, S. 28: „Neueste Aufnahmen Wilsons auf seiner Europareise mit seiner Gattin und Oberst House.“

20 Ebda., Jg. 25, Nr. 3, 16. Jan. 1916. Titelblatt: „In der flandrischen Küste: Matrose mit Fernrohr.“

Montage die politische Realität auf eine Polit-Farce reduziert zu sein scheint, kommen jedoch auch grauenerregende Momente zum Tragen – so etwa durch das Foto, das den Blick in das Rohr eines Schiffsgeschützes zeigt,²¹ oder durch die maskierte Gestalt am oberen rechten Bildrand, die mit erhobenem linken Arm auf den Betrachter zukommt, der sich zudem ständig durch die bebrillten Augen neben dieser Gestalt beobachtet fühlt. Diese Augen sind auch ganz konkret zu nehmen und beziehen sich unmittelbar auf „Rundschau“, wie sie ein dadaistisches Sehen in alle Richtungen thematisch und visuell verlangt.

Fassen wir noch einmal zusammen: „Dada Rundschau“ vergegenwärtigt den „leerlaufenden Unsinn“ des zeitgenössischen „Kabarets zum Menschen“ (HAUSMANN) als groteskes Spiel mit pessimistischem und utopischem Aspekt zugleich. Zum einen macht die Montage deutlich, daß sich in der neuen Bewußtseinsindustrie der Medien, in der alles lesbar, verfügbar und erreichbar erschien, der Sinn den Erscheinungen sich entzog und die auf den Augenblick reduzierte Geschichte chaotischer Leere glich. Zum anderen wertete Hannah Höch kraft ihrer Ironie diesen pessimistischen Aspekt utopisch um. Durch Verzerrungs- und Verfremdungstechniken befreite sie sich von allem Dogmatischen, Fixierten und Begrenzten ihrer Epoche und eröffnete einen angstfreien Blick, indem sie das gegenwärtige Geschehen als einen sich verändernden, vorläufigen Prozeß darstellte. „Schrankenlose Freiheit für HH“ beanspruchte das Unabgeschlossene, das Offene und Doppelbödige, die „fröhliche“ Relativität als dada-zentrales Anliegen.

Mit welchen Mitteln erreicht Hannah Höch die groteske Wirkung ihrer Montage „Dada Rundschau“?

Aufgabe 2

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

„Brudergrüsse der S. P. D.“ von John Heartfield – Das Grotleske im Dienst der revolutionären Sache

18.2.2.

Die Montage „Brudergrüsse der S. P. D.“ von John HEARTFIELD²² bezieht sich auf die gleiche Zeit wie „Dada Rundschau“ von Hannah Höch. Sie ist jedoch aus der Distanz des Jahres 1927 entstanden und argumentiert aus der Perspektive der proletarischen Bewegung. Die politische Kritik ist gezielter eingesetzt als in Höchs Montage. Kein nichtiges Polit-Narrenspiel, keine karnevaleske Degradierung politischer Autoritäten, sondern blutige Realität!

Werk 2

Die Montage thematisiert die ideologische Entstellung der politischen Ziele der Arbeiterbewegung durch die Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) mit Zitaten aus dem *Vorwärts*. Der offensichtliche und unerträgliche Widerspruch, den die groteske Aussage dieser Montage bewirkt, ist die sich selbst entstellende Pressekampagne des *Vorwärts*, des „Zentralorgans der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands“.

21 Ebda., Jg. 24, Nr. 8, 21. Febr. 1915, S. 100.

22 Abb. in: *Der Knüppel*, Jg. V, Nr. 1, Jan. 1927.

Die Montage schockiert zunächst durch die Fotografie des getöteten LIEBKNECHT im Bildzentrum, der neben Rosa LUXEMBURG die Leitfigur des spartakistischen Aufstandes im Januar 1919 war. Das Hotel „Eden“, dessen Giebel als Fotozitat oben in der Montage erscheint, bezeichnet den verhängnisvollen Ort, an dem die beiden Revolutionäre vom Militär verhaftet wurden. Rechts und links erinnern Fotografien von getöteten Spartakisten an die blutige Niederschlagung vieler kommunistischer Aktionen in den Monaten Januar bis März 1919. Spuren von Gewalt zeigt auch die durchlöchernte Fassade oben rechts. Schießendes Militär vergegenwärtigt die Bedrohung durch politische Gewalt. Dem Grauen, das diese Fotografien angesichts der gewaltsamen Tode auslösen, wird die ohnmächtige Dimension genommen und in ein erkennendes und aktives Wahrnehmen umgesetzt. Die Fotos werden durch Zeitungszitate verfremdet, die von der Hetzkampagne gegen die Spartakisten in den Jahren 1918–1923 zeugen, wie es die roten Jahreszahlen zusätzlich kommentieren.

HEARTFIELD läßt beim Betrachter keinen Zweifel darüber, daß Blut am *Vorwärts* haftet, das nun rot auf die Zeitungskommentare tropft. Mit Blut schien auch der Titel der Montage symbolisch geschrieben worden zu sein: „*Brudergrüsse der S. P. D.*“ Die Doppeldeutigkeit des Titels wirkt angesichts der Tode zynisch. „Die Brudergrüsse“ werden als Hetzkampagne entlarvt.

Die Spartakisten werden in den montierten Kommentaren durchweg als Kriminelle diffamiert – als „Einbrecher und Plünderer“, als „Mordbuben“, als „unlautere Elemente, die sich einem Radaufritzentum hingeben und in der Aufrichtung einer asiatischen Hunger- und Schreckensherrschaft, wie in Rußland, ihr Ziel erblicken“. Der Bolschewismus wird in einem Kommentar des *Vorwärts* als „willkürliche Gewaltherrschaft einer Clique“, als „Diktatur der Arbeitsunwilligen, der Faulenzer“ propagandistisch ausgegrenzt. Diesem Zitat vom 24. Dezember 1918 wurde ein rotgedruckter Kommentar von HEARTFIELD beigelegt, dessen Farbe nun mit dem der kommunistischen Bewegung identisch ist: „Volltreffer der Konterrevolutionäre“ und „Mordzentrale der Scheidemänner“. Die aufklärende Bildebene der Fotografien wird durch den Kommentar rhetorisch unterstützt.

Einen größeren Kommentar zu dieser Hetzkampagne hielt HEARTFIELD offensichtlich für notwendig und druckte ihn in roten Buchstaben am unteren rechten Bildrand. Dieser endet: „Und sie [die Arbeiterschaft] weiß, wessen Brudergrüsse es waren, die sich wie ein Pesthauch von Verleumdung, Gemeinheit und Lüge über das politische Leben der Arbeiterklasse gelegt haben. Umsonst schreien die Mörder: ‚Mord!‘ Das Blut der Erschlagenen schreit lauter.“

Dieser Kommentar ist propagandistisch und weckt Rachegefühle – welche die Montage selbst in ihrer distanziert aufklärenden Haltung nicht bewirkt. Im Januar 1927 wurde diese Montage im *Knüppel*, der satirischen Zeitschrift der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD), veröffentlicht.

Während im grotesken Montageprinzip Hannah HÖCHS, in Andeutungen und Assoziationen, über die politische Wirklichkeit spielerisch verfügt wurde, ist in „*Brudergrüsse der S. P. D.*“ die Betroffenheit des politischen Kämpfers abzulesen. Das Groteske lag für ihn als Grauerregendes und Lächerlich-Verzerrtes in der politischen „Lüge der bürgerlichen Presse“.

Um sich dieser wirkungsvoll widersetzen zu können und sie mit ihren eigenen Aussagen in Frage stellen zu können, entschied sich HEARTFIELD als einziger unter den hier zu besprechenden Künstlern ausschließlich für die Montage vorgefundener Fotos und Texte; denn seiner Meinung nach war der Bleistift ein zu langsames Mittel: „Die Lüge, die von der bürgerlichen Presse verbreitet wurde, überflügelte ihn.“²³

23 John HEARTFIELD (1931), zit. nach: Eckhard SIEPMANN: *Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten-Zeitung. Dokumente – Analysen – Berichte.* Berlin 1977, S. 7.

18.3.1. Die „Kartenspielenden Kriegskrüppel“ von Otto Dix – Karneval der Prothesen

Werk 1

Der deformierte Körper und die Vermischung von organischen mit mechanischen Elementen wurden ein zentrales Motiv im Werk von DIX. Als zerfetzte Natur, als Rinnsteinkrüppel und als Objekt von Prothesen trat der vom Krieg geschundene Mensch in diesen Werken auf. DIX versuchte, durch die Darstellungen die existentiellen Abgründe des Menschen zu bannen und zu bewältigen. Deformation erkannte er auch als ein „Umgekehrtes Krüppel“-Dasein (NIETZSCHE) in der bürgerlichen Denk- und Lebensweise. Wie sich diese beiden Arten von Deformation zur grotesken Erscheinung steigern, soll an den „Kartenspielenden Kriegskrüppeln“ (110 × 87 cm) gezeigt werden.

An einem runden Cafétisch spielen drei Kriegskrüppel Karten, möglicherweise Skat; sie scheinen ihren Zeitvertreib im Felde nach dem Krieg fortzusetzen.

„Die Natur des Spiels“, bemerkte Michail BACHTIN, „ist eine karnevalistische Natur.“ Durch die Spielregeln werden Menschen aus verschiedenen Lebenslagen „wie im Angesicht des Zufalls“ gleich. „Die Atmosphäre des Spiels wird von scharfen und raschen Schicksalswenden, von plötzlichen Aufschwüngen und Abstürzen, von Erhöhung und Erniedrigung bestimmt. Der Einsatz gleicht der Krise.“²⁴

Der Betrachter wird nicht nur mit dieser karnevalistischen Allegorie des Lebens konfrontiert, sondern gezwungen, selbst am Geschehen teilzunehmen. Die Krüppel sind so dicht um den Tisch gruppiert, als ob sie den vierten Platz vorn am Tisch für den Betrachter freigelassen hätten. Unweigerlich wird er als Mitwisser in ihr Spiel gezogen, denn nur ihm geben sie den Kartenstand preis. Er gewinnt dadurch eine Position, die mehr weiß als die Beteiligten, und dennoch findet er durch die auseinanderstrebenden Frontal-, Auf- und Untersichten keinen festen Standort.

Auch die Krüppel sind durch ihre Beinamputationen sinnbildlich und tatsächlich ihres festen Standortes beraubt. DIX entfaltet im Schein des kalten Gaslichtes der Lampe ein gespenstisches Spiel von gedrechselten Stuhlbeinen, schmiedeeisern-geschwungenen Tischbeinen sowie deren Schatten und den geraden, schwarzen Stelzenbeinen der Krüppel. Dieses Gewirr von Beinen kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie auf dem leicht nach vorn kippenden Fußboden keinen Halt finden.

Das Gaslicht, das den schummrigen Raum andeutet, wirft helle Lichtflecken, die DIX stellenweise versilberte, auf die verstümmelten Schädel und bürgerlichen Anzüge, in welche die Krüppel gesteckt wurden, auf ihre weißen Stehkragen, Schlipse und farbigen Stoffe.

Die Krüppel schockieren den Betrachter durch die brutale Mischung von Resten des lebendigen Organismus mit den scheinlebendigen mechanischen Gliedern und Prothesen, die nicht nur das Funktionieren des Körpers gewährleisten, sondern ein visuelles materielles Eigenleben entfalten. Einen lebendigen Tod oder ein totes Leben verkörpernd, wirken diese Wesen beängstigend und lächerlich zugleich. Geradezu akrobatisch-clownesk wirkt die hochgestellte Beinhaltung des linken Krüppels, der mit seinen gespreizten Zehen seine Karten zeigt und mit dem anderen, dem Stelzenbein die Balance hält. Auf dem Tisch hat er mit seiner rechten Armprothese den Trumpf ausgespielt, während der Betrachter sich fragt, wie er imstande sein konnte, diese Karte wahrzunehmen, weil er nur noch aus einem augenlosen Loch starrt, das in dem zernarbten und verunstalteten Fleischklumpen des Kopfes liegt. Hieraus schlängelt sich das Rohr eines Hörgerätes, dessen Trichter auf dem Tisch steht. Das Blau des Rohres entspricht farblich dem Anzug

²⁴ Michail BACHTIN: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969, S. 76.

Abb. 4: Otto Dix: Kartenspielende Kriegskrüppel. Öl auf Leinwand mit Collageelementen. 1920. Konstanz, Privatsammlung



des rechten Krüppels und vermittelt gestisch zwischen den beiden Spielern, die sich stumm, in das Spiel vertieft, gegenüber sitzen. Das Hörrohr des linken Krüppels, dessen vernarbtes Gesicht eine grinsende Mimik zeigt, steht für seinen Verlust an Kommunikationsfähigkeit. Nicht zufällig gleitet es auch zwischen seine Beine: Es vergegenwärtigt seine Zeugungsunfähigkeit.

Deutlich hebt Dix dagegen den leicht versilberten Phallus des rechten Krüppels hervor, der bis zur Hüfte amputiert wurde und in einem schmiedeeisernen Gestell auf dem Stuhl sein Dasein fristet.

Die Scheinlebendigkeit der Prothesen betont Dix noch durch glitzernde Silberfarbe, wie etwa an der Unterkieferprothese mit der Aufschrift: „Unterkiefer Prothesenmarke Dix. Nur echt mit dem Bild des Erfinders.“ Zynisch spielt er auf die Prothesenwirtschaft von reichspatentierten Kunstgliedern nach dem Kriege an. Ebenso akrobatisch wie das angewinkelte Bein wirkt hier die über dem Kopf verdrehte Armprothese, welche die Karte ganz nah vor das Auge hält. Die Koppelung von einem schmiedeeisernen Korb und einer Körperbüste erinnert an

die Mischwesen der manieristischen Grotesken, in denen organische Wesen in Ornamente auslaufen. Vieles von dem Spiel der Phantasie, aus dem diese Mischwesen der Grotesken hervorgingen, vermittelt sich in dem darstellerischen Erfindungsreichtum der „Kriegskrüppel“ und verbindet sich mit Realitätskritik.

Der mittlere Krüppel fällt besonders durch den starren Basiliskenblick seines großen Glasauges auf, während er mit dem anderen skeptisch seinen rechten Spielpartner betrachtet. Er muß mit seinem prothetischen Unterkiefer seine Karten halten, weil ihm die Arme offensichtlich fehlen. Auch seine Beine sind zum großen Teil durch Stelzen ersetzt; sein Hals wird von einer Prothese gehalten, und seine Nase ist ein Werk plastischer Chirurgie. Auf seine Schädeldecke nähte ihm der Künstler ein silberfarbenes Stoffstück, auf dem seine sexuellen Phantasien schemenhaft angedeutet sind: Eine satyrhafte Erscheinung nähert sich einer nackten Frau zum Koitus – eine Szene, die, wie der Phallus des rechten Krüppels, den noch verbliebenen Lebenswillen andeutet.

In der Montage der grotesken Körper der Krüppel schien sich Dix ein Gedächtnis an das karnevalistische Weltempfinden mittelalterlicher Narrenfeste zu bewahren. Während in der karnevalesken Körpersprache jener Zeit der zerstückelte Körper notwendige Ergänzung zum sich verjüngenden und stets erneuernden Leben war und in den Zyklus von Werden und Vergehen eingebunden blieb, gewinnt der

Abb. 5: Otto Dix: Großstadt. Öl auf Holz. Triptychon. 1927/28. Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart



Betrachter in der prothetischen Körpersprache der Krüppel hingegen den Eindruck, daß die vitalen Kräfte nur noch ansatzweise vorhanden sind und das gesellschaftliche Leben in Vereinzelung und Erstarrung abstirbt. Denn nicht die Vitalität eines sich stets erneuernden „Volkskörpers“ (BACHTIN) rief die groteske Körpersprache hervor, sondern eine zerstörerische Kriegsmaschinerie als ein Produkt der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts.

In den volkstümlichen Lachkulturen des Mittelalters und der Renaissance bestimmten die Ausdruckskräfte einer überschäumenden Vitalität das Wesen des Grotesken. Übertrieben wurden diejenigen Körperteile, mit denen sich der Körper zur Welt und seinen Mitmenschen öffnete: der Mund, die weibliche Brust, die Vagina, der Phallus, die Nase (die oftmals phallisch gedeutet wurde) und der After. Koitus, Geburt, Wachstum, Essen, Trinken, Sich-Entleeren waren Körpervorgänge, die den Menschen mit dem kollektiven „Volkskörper“ verbanden.

Dix dagegen stellte in den Krüppeln den Verlust vitaler Verbundenheit dar und inszenierte eine karnevaleske Choreographie von Prothesen und aufreizende Häßlichkeit von vernarbten und verstümmelten Körpern. Das Licht deutete er in eine kalte Todesmaske um. In die lächerliche Erscheinung dieser grotesken Körper-Prothesensprache mischt sich das Grauen, das über die subjektive Erfahrung hinaus Archaisches, nämlich elementare Todesangst, hervorruft.



In „*Graduale. Dies Irae*“ – einer Art Totenmesse – ließ auch MEHRING 1921 Krüppel aufmarschieren, die, „halb Fleisch, halb in Scharnieren/Halb verrostet, halb krepieren“.²⁵

DIX zeigte, daß die groteske Entstellung des Menschen ein von diesem selbst erzeugtes Trauma war. Hier sitzen nicht nur Opfer, sondern auch Täter. Das Eiserne Kreuz weist sie als Helden des Krieges aus. Nur der Betrachter nimmt den Zynismus, den diese Auszeichnung angesichts der Selbstzerstörung ausdrückt, wahr. Durch die Verstümmelungen und die Prothesen desillusionierte DIX den männlichen Mythos vom intakten, gesunden und kraftvollen Körper, der als unverletzbar und stählern galt. Er lenkte den Blick auf die „schäbigen Überbleibsel“, die Ruinen des kriegerischen Männlichkeitswahns, und vergegenwärtigte dessen selbstzerstörerisches Potential.

Darüber hinaus versäumte DIX nicht darauf hinzuweisen, daß es bei dem Kartenspiel um Geldgewinn geht; im Spiel spiegelt sich ein egoistisch-privatkapitalistisches Lebensprinzip wider, dem allein Besitzgier als Antriebsmotiv gilt. Er deutet hiermit auf die ursächliche Verkrüppelung des Menschen hin, seine Entfremdung von sich selbst und den Mitmenschen. Der Bezug zum Ersten Weltkrieg wird offensichtlich; denn dieser war nach GROSZ – der mit DIX befreundet war – „eine ins Ungeheuerliche ausgeartete Erscheinungsform des üblichen Kampfes um Besitz“.²⁶ Die wie Spielkarten aufgefächerten Berliner und Dresdner Tageszeitungen an der Wand im Hintergrund stellen in diesem Lebensspiel Bewußtseinsprothesen dar, die phrasenhaft und sensationell an die Stelle erkenntnisvermittelnder Information treten. Die Tageszeitungen organisierten die Wahrnehmung der Menschen ebenso künstlich wie die prophetischen Glieder den Körper der Menschen.

Die groteske Körper- und Prothesenkonzeption von DIX läßt nur einen blassen Hoffnungsschimmer, aus diesem ruinösen Menschenbild könnte jemals eine elementare, erneuernde Kraft entspringen, die das Leben verändert.

Vergleichen wir noch einmal die unterschiedlichen Erscheinungsformen der grotesken Darstellungen. In der Montage wurden die zeitgenössischen Mittel der Gesellschaft und ihrer Kultur gegen sie selbst verwandt, um diese in Frage zu stellen. Hannah HÖCH griff in den inflationären Prozeß der Wahrnehmung ein, um zu vergegenwärtigen, daß die Wirklichkeit durch die sich verzehrende Aktualität der Presse auf einen „leerlaufenden Unsinn“ reduziert wurde. HEARTFIELD verfremdete Fotografien und Schriftzitate, um die Presse als bürgerliches Instrument der Unterdrückung und Diffamierung des proletarischen Kampfes zu entlarven. Die groteske Montage schuf eine ästhetisch-mediale Nähe bei gleichzeitiger kritischer Distanz zu den Medien und dem kolportierten Tagesgeschehen.

Dem offenen Prozeß der Montagen, die einen Ausbruch aus der „morsch verwesenden Kultur Europas“ (GROSZ) signalisierten und die Möglichkeit einer neuen Ordnung enthielten, stand die Endzeitlichkeit in den Darstellungen der „*Kartenspielenden Kriegskrüppel*“ von DIX gegenüber, die mit einer gewissen Lust am Untergang einherzugehen schien. Mit den Mitteln der Ölmalerei – die teilweise mit fremden Materialien durchsetzt ist – attackierte er die Kunst mit ihren eigenen Mitteln. Auf der Ebene der Mischung der Medien vollzog er formal, was das Werk inhaltlich thematisierte: Die expressive Häßlichkeit der Restkörper und die Sinnesreize der glitzernden Materialien kennzeichnen die Spannung zwischen

25 Walter MEHRING: *Graduale. Dies irae*. In: *Das Ketzerbrevier* (1921). In: *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*. Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S. 174.

26 George GROSZ: *Die Kunst ist in Gefahr* (s. *Anm.* 5), S. 20.

fortschreitender Mechanisierung des Menschen und dem Verfall organischen Lebens. Die visionäre Abgründigkeit der Darstellung triumphiert gleichsam in ihrem schönsten Glanz. Die spielerischen Elemente scheinen ständig in Gefahr, dem verborgenen Grauen zu weichen. Die Darstellung ist in ihrem ironischen Pessimismus ein lustvolles Bekenntnis zur „Häßlichkeit“ (Dix) des Lebens und spiegelt deutlich die Interaktion der widerstrebenden Kräfte des Grotlesken – der Angst und der Ironie – wider.

Was bezweckt Otto Dix mit der grotlesken Körpersprache seiner „Kartenspielenden Kriegskrüppel“?

Aufgabe 4

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Das Triptychon „Großstadt“ von Otto Dix – Schein und Wirklichkeit der „Goldenen Zwanziger“

18.3.2.

In den zwanziger Jahren ließ die expressiv-grotleske Schärfe von Dix zugunsten einer detailgetreuen Versachlichung der Motive nach. Wie wir sehen werden, wird das Grotleske nur scheinbar zurückgenommen und durch den soziologischen Blick rationalisiert. Die schon in der Darstellung der „Kriegskrüppel“ auftretende Tendenz zur ästhetisierenden Deformation wurde im Triptychon „Großstadt“ (Mittelteil 181 × 201 cm, Flügel je 181 × 101 cm) durch die Brillanz der Lasurtechnik verfeinert, die Dix an den Werken der deutschen und niederländischen Renaissance studiert hatte. Dem Auge wird durch die nuancierte Farbgebung, durch die Lichthöhungen und die bis ins kleinste Detail ausgefeilte Darstellung zunächst ein „Fest“ bereitet. Erst allmählich wacht es aus seiner Verführung auf. „Oberflächlich – aus Tiefe“ (NIETZSCHE) zu sein – das war die Absicht des Grotlesk-Konzeptes von Dix in den zwanziger Jahren. Wie wir sehen werden, klaffen Form und Inhalt auseinander. Nicht eine Welt der traditionellen Werte eröffnet sich uns, wie es zunächst die Lasurtechnik vermuten läßt, sondern eine Welt der Abgründigkeit und Nichtigkeit.

Werk 2

Die Vergnügungsindustrie der zwanziger Jahre

18.3.2.1.

Die schillernde Farbgebung und glatte Oberfläche entsprachen durchaus dem veräußerlichten „Sittlichkeitslack“ und „Kulturfirnis“ der ausgehenden zwanziger Jahre. In dieser Zeit schickte sich die deutsche Gesellschaft an, die Widersprüche der Nachkriegs- und Revolutionsjahre endgültig zu verdrängen. Der Zustrom ausländischen Kapitals nach 1925 ermöglichte der deutschen Industrie Investitionen, welche die Produktivität in großem Umfang steigerten. Berlin wurde zum hektisch-rotierenden Betrieb. Die Zahl der Angestellten in Industrie und Handel vergrößerte sich erheblich. Sie prägten den Typus des modernen Großstädters,

Aspekt 1

dem die exotischen Moden der Kulturindustrie Zerstreuung anboten, obwohl diese nichts anderes waren als eine Verlängerung der mechanisierten Arbeit in die Freizeit hinein.

Dem soziologischen Blick von Siegfried KRACAUER entging es nicht, daß diese Vergnügungsetablissemments „Asyle für Obdachlose“²⁷ waren, wie er den Typus des Angestellten nannte, der wurzel- und heimatlos in den Tanzpalästen eine Art Identifikation suchte. Besitzlos und schlecht bezahlt, durch die Inflation verarmt, schielte der Angestellte nach den „Reichen“. Der Glanz der Vergnügungsetablissemments schuf Ersatz und sollte nach KRACAUER die Angestelltenmassen an die Gesellschaft fesseln, „sie jedoch nur gerade soweit erheben, daß sie desto sicherer an dem ihnen zugewiesenen Ort ausharren“. Sich auf dem „Parkett bewegen können“ – das war die Eintrittskarte in die glanzvolle Halbwelt, die „Höheres“ suggerierte.

„Daß die Pläsiertkasernen erst seit kurzem ihre Anziehungskraft ausüben, ist alles andere eher denn ein Zufall“, schrieb KRACAUER. „Sie haben die zahllosen Likörstuben aus den Inflationsjahren abgelöst und sind gleich nach der Stabilisierung der Wirtschaft emporgetrieben worden. In demselben Augenblick, in dem die Betriebe rationalisiert werden, rationalisieren jene Lokale das Vergnügen der Angestelltenheere [...] In den gemeinten Lokalen ist die Masse bei sich selber zu Gast [...] Man wärmt sich aneinander, man tröstet sich gemeinsam darüber, daß man der Quantität nicht entrinnen kann. Ihr anzugehören, wird durch die hochherrschaftliche Umgebung erleichtert. Sie ist besonders feudal im Haus Vaterland, das am vollkommensten den Typus verkörpert, der auch in den Kinopalästen und in den Etablissemments der unteren Zwischenschichten annähernd durchgehalten wird [...] Der genaue Gegenschlag gegen die Büromaschine aber ist die farbenprächtige Welt. Nicht die Welt, wie sie ist, sondern wie sie in den Schlagern erscheint. Eine Welt, die bis in den letzten Winkel hinein wie mit dem Vakuumreiniger vom Staub des Alltags gesäubert ist.“²⁸

18.3.2.2. *Der Glanz der Scheinwelt*

Aspekt 2

Das insgesamt 1,81 Meter hohe und über 4 Meter breite Triptychon führt in seinem Mittelteil in ein Vergnügungsetablissemment der zwanziger Jahre, dessen Tanzsaal sich im Hintergrund nischenartig fortsetzt. Die Szenerie ist in gleißendes Licht getaucht, die Personen sind dem Alltag enthoben, kostbar erscheinen die Gewänder, staubfrei das Parkett. Wie beim Spiel der Krüppel tritt auch hier der karnevaleske Charakter hervor.

Ein Saxophon auf einem Ständer, im Vordergrund vom linken Bildrand überschritten, öffnet seinen Tonhals gleich einem leeren Füllhorn. Seine messingfarbenen und goldenen Farbtöne übertragen sich auf die gesamte Szenerie. Sie wiederholen sich rhythmisch in dem Saxophon des glatzköpfigen Spielers, treten als echtes Blattgold in der Stola der Charleston tanzenden Frau auf und schillern in dem schweren Brokatüberwurf der korpulenten Zuschauerin am rechten Bildrand. Unterschiedliche Gelb- und Rotnuancen geben dieser Szenerie eine glühende Schwüle, zu der die schwarzen Fracks der Jazz-Kapelle kontrastieren. DIX spielt mit dieser Farbgebung auf das Wort „golden“ an, das die zwanziger Jahre charakterisieren sollte und sich wohl vornehmlich auf jene Vergnügungsetablissemments bezog. „Haus Vaterland“, „Resi“ und „Moka Efti“ – die er selbst in diesen Jahren erlebte – waren die bestbesuchten in Berlin.

DIX versucht, den Glanz dieser Inszenierung mit deren eigenen Mitteln zu desillusionieren. Er übertreibt das Parvenühafte dieses Stelldicheins der Gesellschaft durch die „tausend Krücken“,²⁹ welche diese benötigt, um ihre Deformation

27 Siegfried KRACAUER: *Die Angestellten* (1929). Allensbach/Bonn 1959, S. 89.

28 Ebd., S. 90f.

29 Walter MEHRING: *Mond und Liebe über großen Städten*. In: *Großes Ketzerbrevier. Die Kunst der lyrischen Fuge*. München 1975, S. 40.

zu überspielen. Eine Flut von Sinnesreizen ersetzt den Verlust von kommunikativer Sinnlichkeit.

Betrachten wir zunächst die Charleston tanzende Frau mit dem Parvenü im Frack. Der provinzielle Habitus, mit dem die Angestellten sich den großstädtischen Anforderungen der Talmiwelt anzupassen versuchen, fällt auf. Der letzte Schrei der Amerikamode, der Charleston, wird mit Konsumneugier in den „Pläsiertkasernen“ ausgeübt. Die ohnehin disproportionierte Tänzerin mit zu großem Oberkörper, dickem Gesäß und einer hochtoupierten krausen Haarperücke, die wie ein rostrotes Flammenknäuel vom rottonigen Hintergrund absticht, verdreht ihre unförmigen Beine. Der Betrachter lacht über ihre Verrenkungen, über den Ansatz ihrer Seidenstrümpfe und über ihre Stöckelschuhe, deren aufdringliches Türkisblau in dieser Intensität noch einmal an der Handtasche und den Schuhen der Nutten im rechten Flügel des Triptychons und, blasser, in der Borte der korpulenten Zuschauerin auftaucht.

Die Plumpheit dieser spießigen Un-Person steht in scharfem Kontrast zu ihren noblen Hüllen. An dem mit glitzerndem Schmuck überladenen rechten Arm enthüllt Dix das hochstapelnde Repräsentationsbedürfnis dieser Epoche – das „Wir sind wieder wer!“ Als Kette trägt die Tänzerin eine Schlange. Hier verführt eine moderne Eva im künstlichen Paradies des Vergnügungsetablissemments einen modernen Adam. Die leicht fallende, die Tanzbewegungen rhythmisch umflatternde Stola mit goldschimmerndem Futter erweist sich als eine der vielen „Krücken“ der grotesken Kleider-Körpersprache des Bildes, mit der die Tänzerin ihren Tanzpartner umwirbt und ihm zu verstehen gibt, daß sie sich ihm öffnet.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die ursprünglich groteske Körpersprache, die Körperteile betont, mit denen der Körper seine Grenzen auflöst und sich mit anderen Körpern vereint, dann tritt an die Stelle der sich öffnenden Körper die künstliche Rhetorik der Kleidung, die etwas von den Verführungs- und Überredungskünsten der Warenwerbung vermittelt, deren Versprechungen in keinem Verhältnis zu ihrem Inhalt stehen.

Wie ein gleißendes Warenangebot erscheint auch die vamphafte Gestalt im Vordergrund der Tanzfläche. Ihre Erscheinung wird theatralisch inszeniert. Auffallend sind die dem Betrachter zugewandte Körperhaltung und Wendung des Pagenkopfes ins Profil. Diese Haltung erstarrt in einer s-förmig eleganten Schwingung. Die linke Armpose mit den geziert gespreizten, mit Ringen ebenfalls überladenen Fingern unterstreicht den wiegenden schleifenden Schritt dieser Vampgestalt. An eine züngelnde Flamme erinnert die Farbgebung des Gewandes, vom dunkel getönten Saum über Gelborange bis zu einem hellen Gelb. Im Fächer und plissierten Gewand treten die Farben der Hure Babylon, Scharlachrot und Purpur, gedämpft in einem dissonanten Rosa und Lachsrot wieder auf. Das Licht läßt das schimmernd plissierte, weit nach hinten in den Raum ausladende Gewand, zu dem die leichten Marabufedern kontrastieren, plastisch wirken. Die ausladende Gestik, in die sich der Körper verlängert, plustert sich wie die Federn verheißungsvoll auf. In dieser schillernden Aufmachung wirkt die Tänzerin, die zudem noch mit Fetischen des Luxus und des Lustgewinns behängt ist, modisch verpuppt, gleich einer modernen Allegorie der mittelalterlichen „superbia“, der Hoffart, die als eine der Sieben Todsünden galt. Wahrscheinlich beabsichtigte Dix darüber hinaus mit dieser kalten und dennoch verführerisch wirkenden Erscheinung ein realistisch-groteskes Gegenbild zur expressionistisch-euphorischen Vorstellung des Tanzes, in dem die „Seele“ Gestalt annehmen sollte – „Ewig Tanz sein, Trieb sein, Flamme und Begehren sein“.³⁰ Im Vamp ist diese dionysische Vorstellung zur künstlichen Pose erstarrt. Durch den kurzgeschnittenen Pagenkopf und das muskulöse Standbein erhält der Vamp transvestitische Züge.

³⁰ Curt CORRINTH: *Trieb*. München 1919, S. 102.

Als Kontrast zur schlanken Eleganz des Vamps wirkt das dickleibige Paar, das zweifellos einer Schicht angehört, die sich am wirtschaftlichen Inflationschaos bereicherte. Der Pelz, der sich um den Rücken der Frau wälzt und ihren schweren, reichbemusterten Brokatumhang einfaßt (der kaskadenartig auf dem Parkettfußboden überbordet), steigert auf groteske Art die erotische Sinnlichkeit des Stoffes. Niederländische Bildvorlagen aus der Renaissance, welche die Oberfläche des Stoffes zur höchsten Darstellung brachten, regten DIX wahrscheinlich hierzu an.

18.3.2.3. *Bezug zum Totentanz*

Aspekt 3

In vielerlei Anspielungen weist das Künstliche und Schale der Szene auf eine Leere hin, die existentiell abgründig ist. Die Figur im Hintergrund der Tanzszene, die hier im hellblau-silbern schimmernden Kleid auftaucht, war von DIX in der Vorzeichnung zum Triptychon als totenkopfähnliche Gestalt entworfen; Schlüsselbein, Schädelpartie, Nasenbein und Wangenknochen waren dort weiß überhöht.³¹

DIX hat sich möglicherweise auch von Totentanzdarstellungen und der teuflischen Deutung der Spielmansinstrumente im Mittelalter inspirieren lassen – was besonders in der Anordnung des glatzköpfigen Saxophonisten, des Charleston tanzenden Paares und des Vamps deutlich wird. Diese Gruppe ist wohl von der Totentanzdarstellung „*Tod mit der Pfeife spielt den Toten auf dem Friedhof*“ des Michael WOLGEMUTH angeregt worden. Es handelt sich um einen Holzschnitt aus der „*Weltchronik*“ des Hartmann von SCHEDEL aus dem Jahre 1493. Vergleichbar mit der Gruppierung aus Saxophonisten, tanzendem Paar und Vamp ist die Anordnung des halbskelettierten Musikanten mit einer großen Pfeife (Pommer) und den drei weiteren Todesgesellen, von denen zwei in heftigen, wilden Sprüngen tanzen und der dritte, eine weibliche Figur mit einem über die linke Schulter geworfenen Gewand, mit erhobener Rechten – vergleichbar der Haltung des Vamps – hinzutritt, um sich dem Reigen der beiden anzuschließen. Der Holzschnitt zeigt das Herbeirufen des jüngst Verstorbenen zum Einzelgericht und zu seiner Verurteilung. Deshalb sind die Gewänder des Todesmusikanten und des zum Gericht erweckten Verstorbenen im Vordergrund der Szene miteinander verknüpft. Die Gesellen wollen den Verstorbenen aus dem Grab holen, ihn in den Tanz reißen und ihn schließlich zur Verdammnis führen.

Der Vorstellung von himmlischer Liturgie, himmlischer Musik, Tanz und Engeln standen solche von einer höllischen Liturgie, dissonanten Musik, teuflischem Tanz und Teufeln gegenüber. Es scheint, daß DIX in den schwarz-gekleideten Jazz-Spielern die Gehilfen des Teufels und des Todes unterschwellig wachrief; charakteristische Merkmale ihrer Musik waren – im Unterschied zur harmonischen Harfenmusik der Engel – Disharmonie, Unordnung, Lärm und Heulen. Ihre Musik reizte zu ausgelassenem und ekstatischem Tanz.

Die Affinität zur Ausgelassenheit der Totentänze versucht DIX im Charleston anzudeuten. KRACAUER sah im Charleston „Tempo, das nichts will als sich allein: dies die geheime Intention der Jazz-Weisen, wie negerplastisch ihre Herkunft auch sei. Sie drängen danach, die Melodie zum Verlöschen zu bringen und immer länger die Karenzen auszuspinnen, die den Untergang des Sinnes bezeichnen. [...] Gewiß, der Tanz überhaupt als zeitliches Ereignis kann das Rhythmische nicht entbehren; doch es ist ein anderes, ob er durch den Rhythmus das Eigentliche erfährt oder in dem Rhythmus an sich das uneigentliche Ende findet.“³²

31 Otto DIX: Karton zur Mitteltafel des Triptychons Großstadt. 1927/28. Kohle, Kreide und Deckfarbe/Papier auf Leinwand aufgezogen, 203 × 180 cm. Galerie der Stadt Stuttgart.

32 Siegfried KRACAUER: Ornament der Masse. Frankfurt 1977, S. 42.

Abb. 6: Michael Wolgemuth: Tod mit der Pfeife spielt den Toten auf dem Friedhof. Holzschnitt aus der „Weltchronik“ des Hartmann von Schedel. 1493



Im Saxophonisten könnte Dix den Todesspielmann verkörpert sehen, nach dem die Opfer tanzen. Dessen Instrumente waren seit altersher Blasinstrumente, die sogenannten Windinstrumente. Vor allem Fistula, Tibia und Tympanum wurden im Mittelalter immer wieder dem Teufel und den Dämonen zugeordnet.³³ Unter diesem Aspekt erhalten die Blasinstrumente der Jazzkapelle die Dimension unheilvollen Grauens.

Innerhalb der dichtgedrängten Spieler ragt die Posaune hervor. Ein pausbäckiger Spieler, zum Violinisten gelehnt, stößt in ein tubaähnliches Instrument, das an das Erscheinen von Engeln bei Weltgerichtsdarstellungen erinnert, die in der Apokalypse des Johannes im Neuen Testament die Sieben Plagen des Weltuntergangs verkünden. Auch der trommelnde Neger mit hoherhobenem Arm wirkt in dem Zusammenhang unheimlich.

Der Bezug zum spätmittelalterlichen Totentanz, den grotesken Elementen seiner Lebendigkeit, der Teufels- und Todesbedeutung der Blasinstrumente, der Disharmonie und Ekstase sowohl der Musik als auch des Tanzes, und die Tanzbesessenheit weisen auf den babylonisch-grotesken Gehalt des Triptychons, das sich als kritische Allegorie seiner Zeit und Gesellschaft darstellt.

Das Vergnügen wurde seit dem verlorenen Krieg zum Ausdruck der Gier nach Leben. Der Tanz, der während des Krieges verboten war, wurde zum Inbegriff des größtmöglichen Genusses, der aus dem inflationären Geld herauszupressen war. „Berlin, dein Tänzer ist der Tod“, hieß ein Couplet von Walter MEHRING Anfang der zwanziger Jahre.³⁴

33 Gert KAISER: „Ich tanz euch vor ...“ Anmerkungen zum mittelalterlichen Totentanz. In: Dieter REXROTH (Hrsg.): Ihn zu bedenken. Frankfurt 1984, S. 152.

34 Walter MEHRING: Berlin dein Tänzer ist der Tod. In: Chronik der Lustbarkeiten (s. Anm. 25), S. 63.

„Das ist nicht Trunkenheit, nicht Wildheit, kein Drang, Ketten zu brechen“, kommentierte der Schriftsteller Alfons GOLDSCHMIDT in den zwanziger Jahren das Berliner Vergnügungsleben, „sondern Fauligkeit, Niedergang, Phosphoreszieren auf vergehendem Gebälk dieser Gesellschaft. Ich weiß wohl, alle Großstädte faulen so, aber ich glaube, nur wenige so plump, so anmaßend und sich so darbietend wie Berlin [...] Über furchtbarem Elend tanzen diese Halbmenschen, glucksen und girren vorbei an bettelnden Stümpfen und leben Talmilust auf Kredit.“³⁵

Die „bettelnden Stümpfe“ sind jeweils links und rechts in den Flügeln des Triptychons zu sehen. DIX ließ sie auf der Straße, um so die Flucht des Bürgertums vor der Wirklichkeit in die Scheinwelt der Tanzpaläste zu vergegenwärtigen. Es wollte die Spuren der Vergangenheit tilgen und im Hier und Jetzt des Vergnügens Vergessen finden. „Für was sich bewahren – für morgen? Wer weiß, wie morgen der Dollar steht...!“³⁶ hieß die Vergnügungsdevise im inflationären Berlin. Daher ist dieser Karneval von keiner vital erneuernden Kraft durchpulst, sondern von einer inneren Leere ausgehöhlt.

18.3.2.4. *Prozession der „himmlischen Apachen“*

Aspekt 4

Der einzige Sinn dieses Karnevals liegt darin, die Käuflichkeit einer erotischen Scheinwelt aufzuputzen. Die groteske Darstellungsweise konfrontiert die Künstlichkeit der Szenerie mit einem Rest Realität, die im Krüppel dahinsiecht.

Der rechte Triptychonflügel inszeniert den stummen Aufmarsch von Kokotten, deren erotische Verkleidung DIX übersteigert. Das Fehlen menschlicher Beziehung wird grotesk durch die „tausend Krücken“ überspielt, mit denen der Kokottenzug aufwartet. Zunächst fällt die Blasiertheit auf, mit der er an dem Rest Mensch, der an der Schauffassade sitzt, vorbeidefiliiert. An diesem Verhalten entlarvt DIX die zweideutigen Wesenszüge des Großstädtlers. Er führt an ihnen eine exzentrische Selbstbehauptung vor, die bis zur Blasiertheit entleert ist.

Der Soziologe Georg SIMMEL stellte fest, daß ein „maßloses Genußleben blasiert macht, weil es die Nerven solange zu ihren stärksten Reaktionen aufregt, bis sie schließlich überhaupt keine Reaktionen mehr hergeben“. Und weiterhin bemerkte er: „Mit dieser physiologischen Quelle der großstädtischen Blasiertheit vereinigt sich die andere, die in der Geldwirtschaft fließt. Das Wesen der Blasiertheit ist die Abstumpfung gegen die Unterschiede der Dinge.“³⁷ SIMMEL erkannte, daß diese Art von Blasiertheit und Reserviertheit auch verbunden ist mit dem „Überton versteckter Aversion“. „Sie gewährt nämlich dem Individuum eine Art und ein Maß persönlicher Freiheit, zu denen es in anderen Verhältnissen gar keine Analogie gibt.“³⁸

DIX zeigt diese Art „Freiheit“ sozialkritisch in der Bindungs- und Verantwortungslosigkeit der Kokotten. Der Verlust von sozialer Verankerung und emotionaler Bindung wird grotesk in ein modernes Apachentum verkehrt. Der Kokottenzug erscheint gleich den „Huren“, die der expressionistische Dichter Johannes R. BECHER als „himmlische Apachen“ mythisierte, die sich „zum Vorwärtmarsch“ ordnen.³⁹ Die Großstadt wurde zum erotisch-martialischen Dschungel voller Gefahren und Scheinwelten. Das rotseiden-samtene Pelzkostüm der auf den

35 Alfons GOLDSCHMIDT: Sinfonie der Großstadt. In: Berlin – Stimmen einer Stadt. 99 Autoren – 100 Jahre an der Spree. Hrsg. von Ruth GREUNER. Berlin 1971, S. 229.

36 Hans FALLADA: Panoptikum. In: Ebda., S. 165.

37 Georg SIMMEL: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Das Individuum und die Freiheit. Essays. Berlin 1984, S. 196, 198.

38 Ebda., S. 198.

39 Johannes R. BECHER: Huren. In: Über die großen Städte. Gedichte 1885–1967. Hrsg. von Fritz HOFMANN / Joachim SCHRECK / Manfred WOLTER / Bernd SCHRECK. Berlin/Weimar 1968, S. 110.

Betrachter frontal zustaksenden Dirne gleicht einer Vagina. Sich selbst zelebrierend, stellt sie die Reduktion ihrer Erscheinung auf ihr Geschlechtsteil als Ware dar, für die sie wirbt. Während die Vagina in der grotesken Körpersprache des mittelalterlichen Karnevals noch den fruchtbaren Schoß der Natur bezeichnete, wurde sie von Dix auf ein kommerzielles, obszönes Schauobjekt reduziert. Die Fetischisierung der Kokotte steigert sich in dem Prozessionszug der ihr folgenden Prostituierten. Die aufgetakelten „kriegerischen“ Kostümierungen werden durch die maskenhafte Starre der Gesichtszüge verstärkt. Phantasievolle Schleier, helm- und kappenartige Hüte, Pelzkragen und kostbare Stoffe neben entblößten Brüsten steigern die groteske Körper- und Kostümsprache zu einem Puppen- und Attrappenfetischismus.

Das Unheimliche dieses Zuges wird von einem düster-cholerisch schauenden Vamp am oberen Rand verkörpert. Seine totenkopfähnliche Blässe hat er hinter einem großen Pelzkragen versteckt. Was dieser Kokottenzug ausstrahlt, ist schauernde Kälte – ein Charakteristikum, das oft für die Großstadt in den zwanziger Jahren verwandt wurde.

Glücks- und Genußversprechen erkalten unter dem abstrakten Diktat des Geldprofits. Das Auftreten erschöpft sich in Schaulusteffekten und verpufft gleich einem Reklamefeuerwerk in momentaner Wirkung. Die Prostituierten verkörpern die immer perfektere Täuschung, die lückenlose Inszenierung von Scheinwelten, durch die Realität entwirklicht ist.

Diesem unreal-realen Mummenschanz von kriegerischen Vamps entspricht die groteske, perspektivisch verzerrt dargestellte Ornamentik der Architektur, die den Eindruck der Scheinwelt steigert und eher einer phantastischen Kulisse gleicht als realer Stadtarchitektur. Die wuchernde Ornamentik scheint ebenso um die Blicke des Betrachters zu buhlen wie die Kokotten.

In dieser Inszenierung von Schaulusteffekten und Fetischen wird der Blick des Betrachters jedoch mehr und mehr auf den Krüppel konzentriert, der in der Mittelachse des Triptychonflügels der Stuckfassade hockt. Er ist ein Bündel zerstückelten Fleisches, ein Rest Mensch mit Oberschenkelstümpfen, die phallusartig den Prostituierten zugewandt werden. Mit amputierter Nase und zerschlis-sener graugrüner Soldatenkleidung verharrt er resigniert bettelnd, mit seinem Hut auf dem Schoß. Er hebt die Hand zum Gruß. Dix demonstriert an diesem „Kind Saturns“ schockartig dessen innere und äußere Verletztheit, seine Lebensunfähigkeit in einem vom Kapital regierten Großstadtbetrieb. Im Unterschied zu den „Kartenspielenden Kriegskrüppeln“ ist er prothesenlos und vergegenwärtigt um so mehr die schillernden „Krücken“ der Prostituierten. Die Frage nach dem realen Zustand der Gesellschaft, nach der Verkrüppelung der Menschen, wird durch ihn provoziert.

Darüber hinaus spiegelt das Verhältnis des resignierten Krüppels zu den Prostituierten das Verhältnis von vielen Männern der zwanziger Jahre zu ihren neurotisch geprägten Männerphantasien. In die Hure wurde oftmals die Vorstellung einer hexenhaften, männermordenden Dämonie projiziert.

Dix parodiert mit der Prozession der Prostituierten grotesk einen Erlösungszug der Engel, wie er in Weltgerichtsdarstellungen auftrat und als Engelsgeleit der Sterblichen in den Himmel dargestellt wurde.

Die Enge und Dichte des Hurenzuges staffelt sich zwar nach oben, der Blick in den Himmel ist jedoch verstellt. Der Blick richtet sich ausschließlich auf das Dies-seits – das Grauen vor dem Tod wird mit Blasiertheit verdrängt.

18.3.2.5. *Begegnung in der Unterwelt*

Aspekt 5

Die visionäre Tiefe existentiellen Grauens, die dieser Triptychonflügel durch die groteske Darstellung und Körperkonzeption hervorruft, erhält auf dem linken Triptychonflügel eine Entsprechung. Allerdings ist der Glanz der Talmiwelt in diesem Milieu bereits etwas abgeblättert.

Hier tritt der Krüppel mit seinen staksigen Prothesen als Hauptakteur der Szene auf. Nur mühselig hält er sich auf seiner Krücke, vom Betrachter abgewandt und den Kopf im Profil der Nutte zugekehrt. Seine Gesichtszüge sind gezeichnet von dem Elend seines Schicksals als gesellschaftlicher Außenseiter und Bettelnder, der von der Gesellschaft gemieden wird.

Das Profil des Krüppels, vor allem die hochgezogene Unterlippe, verrät etwas von der Bitterkeit und der gleichzeitigen Wut über die Verachtung, welche die Gesellschaft ihm entgegenbringt. Diese Mischung aus Verzweiflung und Widerstand ist auch an den Profilen von Dix' Selbstporträts in den zwanziger Jahren wahrzunehmen und läßt vermuten, daß er sich hier selbst in seiner ganzen Betroffenheit und Verletztheit als geschundene Existenz porträtierte.

Das Olivgrün seiner Jacke verbindet ihn mit dem Krüppel im rechten Triptychonflügel. Beide verkörpern eine lumpenproletarische Gossenexistenz, zehn Jahre nach Kriegsende. Im Unterschied zu jenem Krüppel erfährt dieser hier eine andere Form von Blasiertheit – unverblümter, ordinärer, direkter. Er hat sich in die abseitige Unterwelt der Stadt begeben, die sich in den baufälligen Winkeln von Altstadtvierteln eingenistet hat. Mühevoll mag er mit seinen Stelzen über das Kopfsteinpflaster gestakst sein – um hier unter einem Torbogen auf zwielichtige Gestalten zu treffen, die ihn im Gossenton schnoddrig abfertigen. Die Nutte verachtet ihn, legt ihre Hand auf ihr Hinterteil, das sie ihm herausfordernd in der Hüfte entgegenwiegt.

Selbst der struppige Köter erdreistet sich, durch sein Klaffen die von den Prostituierten zur Schau gestellte Verachtung zu bekräftigen, um den Krüppel noch unter sich zu erniedrigen. Die auf der Erde liegende ärmliche Bettlergestalt, die entweder tot ist oder ihren Suff ausschläft, verweist auf die finstere Nähe zum Abgrund.

Der Tod ist auch im Gesicht der Nutte präsent, das von Verlebtheit deformiert ist. Die Traurigkeit und Leere im Blick steigern sich mit der Stumpfheit und Gleichgültigkeit in der breiten, heruntergezogenen Mundpartie zu einem verzerrten Gesichtsausdruck. Die nach rechts schwingende blonde Locke ihrer Haare unterstreicht gegenüber dem Krüppel ihren blasierten Gestus. Dagegen steht die Armbewegung der hinteren Hure, die einen Pferdekopf krault.

Das Pferd charakterisiert im motorisierten Berlin der zwanziger Jahre die Ärmlichkeit des Milieus. Der dunkle Pferdekopf hebt sich von der roten Beleuchtung des Bordells teuflisch ab. In dem künstlichen Licht scharen sich noch weitere Prostituierte, die werbend aus dem Bild schauen. Der rote Schein greift die lachsfarbene Aufdringlichkeit des Gewandes im Mittelteil des Triptychons auf; er zieht sich über das gebauschte Tuch, das die Hure im Mittelgrund des Flügels nur mit Mühe halten kann, in den Hintergrund, wo er neben der grünlichen Fassade des Bordells höllisch wirkt. Verdichtet sich die Szene als Eingang zur Hölle im Hintergrund, dann könnte der Vordergrund als eine Art Vorhölle gedeutet werden. Die Architektur der stützenden Bogenkonstruktion aus Ziegelsteinen entspricht diesem Topos. Der Bogen öffnet sich auf eine schemenhafte Figur im schummrigen fahlen Dämmerlicht, deren gespreizte Beinhaltung, deren Arm und fahles Gesicht die kreatürliche Offenheit dieses Milieus andeuten, mit der an diesem Ort die Geschäfte schnell gehandhabt werden. Die Verpackung funktioniert hier nicht so perfekt. Es könnte sich um ein drittklassiges Warenangebot handeln.

Eine Pathosformel für den „religiösen Rausch der Großstädte“

18.3.2.6.

DIX wählte die Form des Triptychons, weil er sich auf vergangene Zeiten der europäischen Kultur besann.

Aspekt 6

„Jedenfalls liegt für mich das Neue in der Malerei in der Verbreiterung des Stoffgebietes, in einer Steigerung der eben bei den alten Meistern bereits im Kern vorhandenen Ausdrucksformen“, bekannte er.⁴⁰

Das Triptychon war als kultisches Bild in die Gesamtkonzeption des Sakralbaues und in die liturgische Handlung einbezogen. Die Erscheinung Christi im Erlösungstod und in seiner Glorie waren die Themen der Triptychen seit dem Mittelalter. Es ist anzunehmen, daß DIX mit dem Rückgriff auf das Triptychon die apokalyptischen Dimensionen eines hoffnungslosen Kulturverfalls gegenwärtigen wollte. Die Tradition versuchte er mit ihren eigenen Mitteln zu schockieren. Er eröffnete den Blick in moderne Kathedralen des Konsum- und Vergnügungsrausches, die dem Gotte Mammon geweiht waren. Er verfremdete in diesen Altartafeln grotesk den „religiösen Rauschzustand der Großstädte“, den nach BAUDELAIRE die Ware schon im 19. Jahrhundert auslöste.

Die dergestalt dem Untergang geweihte Gesellschaft stellt in ihrem Rausch einen Willen zum Leben zur Schau, der um so grotesker wirkt, je aufgeplusterter und künstlicher er daherkommt. DIX zeigt, daß diese tote Gesellschaft in ihrer ganzen Nichtigkeit nicht stirbt, sondern karnevalistisch-grotesk im Mummenschanz Überleben „trainiert“! Ihre Prothesen und „tausend Krücken“ erwecken den Anschein einer vielschichtigen Sinnlichkeit, die von der Eigendynamik einer fetischisierten Warenwelt geprägt ist.

DIX entlarvt diese künstlichen Paradiese durch die groteske Übersteigerung ihrer Erscheinungsweise als Täuschung. Der Krüppel ist die symbolische Kontrastfigur der Passion in dieser Zeit. Der Zeitlosigkeit der künstlichen, sich sachlich gebenden Paradiese, ihrem Lack und ihren Attrappen widersetzt sich der Krüppel mit seiner erlittenen Lebenszeit. DIX unterwandert mit der Erscheinung des Krüppels den Ausschluß von Tod, Alter und Erinnerung an das Grauen des Krieges und entzaubert dergestalt den perfekten „Similigranz der gesellschaftlichen Scheinhöhen“ (KRACAUER). Durch das groteske Gestaltungsprinzip demonstriert er, wie Künstlichkeit und Sachlichkeit aus einem tiefsitzenden Grauen vor der Konfrontation mit dem Tod entstanden.

Der Krüppel hat in den „Kartenspielenden Kriegskrüppeln“ andere Funktion als in dem Triptychon. Während sich in jenem Werk die Prothesen anschickten, den Rest Mensch zu übertrumpfen, haben sie sich hier in die „tausend Krücken“ der Sinne verwandelt – allein der Krüppel stellt das wahrhafte Leben in seiner Restsubstanz dar.

Das Triptychon „Großstadt“ bringt die grauenerregenden und lächerlichen Komponenten des Grotlesken nicht nur thematisch, sondern auch im Widerspruch zwischen Form und Inhalt zur Darstellung. Die Leere und Schalheit der Vergnügungssalons verwandelt DIX in eine Wunderkammer lasurtechnischer Malerei; das Häßlich-Dickleibige, das Provinziell-Erbärmliche, das Ausgebeutet-Hurenhafte triumphieren in der lichtdurchwirkten Pracht einer altmeisterlichen Technik, deren Sorgfalt Bedeutung suggeriert. In diesem grotlesken Widerspruch zelebriert der Maler, der Einblick in die melancholische Betroffenheit seiner Zeit gibt, ein überlegenes, kühles und ironisches Dandytum. Er versucht in der Zeit der modernen Medien der zwanziger Jahre nicht Neues mit Neuem zu vergelten – wie die Montagen –, sondern bevorzugt eine langsame Technik, mit der er gleichsam

40 Otto DIX: Objekt gestaltet Form. In: Otto DIX 1891–1969. Ausstellungskatalog. München 1984, S. 274.

gegen die Schnellebigkeit seiner Zeit protestiert. Vergleichbar mit der schichtweisen lasurtechnischen Arbeit scheint für Dix der Prozeß des Gedächtnisses, in dem sich Erfahrungen und Wahrnehmungen ablagern. Im Krüppel des Triptychons findet das Gedächtnis seine zeitgemäße Verkörperung.

Aufgabe 5

Welche Wirkung hat die groteske Körperdarstellung in Verbindung mit der „altmeisterlichen“ Maltechnik im Triptychon „Großstadt“ von Otto Dix?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

18.3.3. „Die Arbeitsmänner“ von Franz W. Seiwert – Ambivalenz konstruktivistischer Zeichen

Werk 3

In SEIWERTS Werk ist die Groteskwirkung am weitesten zurückgenommen, und dennoch wäre es nicht richtig, ihm diese abzusprechen. Zunächst erreicht er eine Irritation konventionalisierter Wahrnehmungseinstellungen, indem er mit seiner schematisierten Darstellung der nüchtern fortschreitenden Technisierung aller Lebensbereiche in den zwanziger Jahren einen angemessenen Ausdruck zu verleihen sucht. Seine Fragestellung, wie ein Künstler einer kapitalistischen Gesellschaft Inhalte einer anderen, einer kommunistischen Gesellschaft formulieren sollte, regte ihn dazu an, Bildzeichen zu entwickeln, die das „Schweben zwischen zwei Welten“⁴¹ darstellen. Die Doppelbödigkeit seiner Bildsprache irritiert – vor allem durch die auf Automaten reduzierten Menschen, die von jeher ein groteskes Motiv sind.

Die „Arbeitsmänner“ sollen Träger einer alten und einer neuen Ordnung darstellen. Da sie „das Gesetz der Welt“ als „Änderung der Welt“⁴² bereits in sich tragen, werden sie von SEIWERT einem entpersönlichenden Abstraktionsprozeß untergeordnet, der dem Ausdruck des revolutionären Kollektivs entsprechen sollte. Das Groteske der Darstellung liegt nun darin, daß die Arbeitsmänner nicht nur utopische Dimensionen verkörpern, sondern zugleich von Persönlichkeitsverlust gezeichnetes, ausgebeutetes „Menschenmaterial“⁴³ sind. Ihre Gesichtszüge erscheinen als entleerte Maske des Schreckens mit schwarzen Augenhöhlen. Ihre flächige Körperlosigkeit gewinnt Ausdruckskraft durch den kollektiven Zusammenschluß. Die gespensterartige Wirkung der schwarzen Augenhöhlen wird auch in den schwarzen Fensterlöchern der Fabrik wiederaufgenommen und setzt sich in den anonymen Wohnbauten im Vordergrund fort, als wären die Arbeitsmänner blinde, stumme Zeugen einer durchrationalisierten Maschinerie.

In der allmählichen Durchdringung der Braun-Schwarz-Dunkelgrün-Farbtöne der alten Welt mit intensiv leuchtenden Orange- und Rot-Tönen der neuen Welt

41 Raoul HAUSMANN: Die neue Kunst (s. Anm. 7), S. 184.

42 Franz W. SEIWERT: Zeichen II. In: Uli BOHNEN: Franz W. Seiwert. Leben und Werk. Köln 1978, S. 225.

43 Franz W. SEIWERT: Gesellschaft und Prostitution. In: Schriften. Hrsg. von Uli BOHNEN / Dirk BACKES. Berlin 1978, S. 22.

Abb. 7: Franz W. Seiwert: Die Arbeitsmänner. 1925. Düsseldorf, Kunstmuseum



vergegenwärtigt SEIWERT den Prozeß der Ablösung der industriekapitalistischen Herrschaft. Der dunklen, verfinsterten Sonne auf der linken Seite des Bildes über den Industriebauten entspricht auf der rechten Seite im Hintergrund ein glühender Sonnenball. Seine orangene Intensität vor blauem Meereshimmel setzt sich zum Vordergrund hin über Fabriksschote und Fabrikgebäude bis in die schematisierten Gesichter der „Arbeitsmänner“ durch. So mischen sich die finsternen Zeichen einer unterdrückten und ausgebeuteten Natur mit dem zeichenhaften Vorschein der Utopie einer „klassenlosen Erdengemeinschaft“.⁴⁴ Die Bewertung der durchtechnisierten Welt hing nach SEIWERT von den gesellschaftlichen Bedingungen ab, unter denen die „Arbeitsmänner“ leben. In der proletarischen Kultur sollte die Maschine zum Sklaven werden. Indem SEIWERT die groteske Darstellung in ein programmatisches Orientierungssystem einband, abstrahierte er sie auf „kollektive Verständigungszeichen“.

Die Grotleskwirkung dieses Bildes ist nicht von einem Verzerrungsprinzip gekennzeichnet, noch sprengt die Explosivkraft des Widerspruchs die Darstellungsform. Die Interaktion der widerstrebenden Kräfte des Grauens und des Lachens wird in der Organisation des Bildes harmonisiert. Die Ausbildung der angstbesetzten Darstellungen der „alten“ Gesellschaft wird von Anfang an durch die heiter-mystifizierende Farbgebung der „neuen“ Gesellschaft abgefangen. Geschult an der Technik mittelalterlicher Glasmalerei, beabsichtigte SEIWERT, an seiner Bildorganisation Transzendentes offenbar werden zu lassen: die Utopie von einer idealen kollektiven Gemeinschaft.

Worin liegt das Grotleske in den „Arbeitsmännern“ von FRANZ W. SEIWERT?

.....

.....

.....

Auf-
gabe 6

⁴⁴ FRANZ W. SEIWERT: Zeichen II. In: Ebda., S. 225.

18.4. Das Grotleske als existentielle und politische Kategorie

Zusammenfassung

Das Grotleske wurde in der Kunst der zwanziger Jahre nicht nur als Werk- und Wirkungskategorie von den Künstlern eingesetzt, sondern auch als existentielle und politische Kategorie von Bewußtseinshaltung und Weltsicht verstanden. Diese Kategorien des Grotlesken bildeten sich in den letzten beiden Jahren des Ersten Weltkriegs aus, weil sie an dessen katastrophale Erfahrungen gebunden waren. Angelpunkt des Grotlesken war das Versagen von Weltorientierung, das eine tiefe Bewußtseinskrise bei den Künstlern auslöste. In den Darstellungen wurde ein breites Spektrum von grotlesken Erscheinungsformen des Identitäts- und Weltverlustes vorgestellt und die unterschiedlichen Funktionen des Grotlesken erarbeitet. Das grotleske Gestaltungsprinzip reicht von den offenen, aktionistischen Manifestationen der Berliner Dadaisten über die bildkünstlerische Montage aus Materialien, aus Fotografien und Schriftzitate bis zu den lasurtechnisch ausgeführten Darstellungen der Neuen Sachlichkeit am Ende der zwanziger Jahre. Die Absicht dieses Gestaltungsprinzips war es, die herrschenden gesellschaftlichen und kulturellen Vorstellungen und Weltbilder in Frage zu stellen – sei es die propagandistisch-kriegerische Sicht des monarchietreuen „Spießers“, sei es die Scheinwelt der Berliner Angestellten.

Darüber hinaus geben die Motive des Grotlesken – das Puppen- und Attrappenhafte, die Masken und Prothesen, die Automaten und Karikaturen, die Bild- und Sprachzitate, das Totentänzerische und Höllische – einer künstlerischen Schaffenshaltung Ausdruck, der die Welt bei aller Realitätskritik im letzten undeutbar bleibt.

Das grotleske Gestaltungsprinzip geht von den akzeptierten Normen aus und enttäuscht die Erwartungen des Betrachters durch Verfremdung, Verzerrung, Übertreibung und Umkehrung. Die Grotleskwirkung ist deshalb so nachhaltig schockierend, weil der Erwartungshorizont im Werk selbst zerstört wird. Anziehende und abstoßende Wirkung charakterisieren das grotleske Gestaltungsprinzip. In einer Art Lach-Arbeit werden die Angst auslösenden Katastrophen und die gesellschaftlichen wie kulturellen Probleme auf Distanz gebracht und nicht als unabänderlich hingenommen. Es liegt dem grotlesken Gestaltungswillen eine Bejahung zugrunde, welche die lebenserneuernden Kräfte aus Kultur, Politik und Gesellschaft wachrütteln und erstarrte Bewußtseinszustände aufsprengen möchte. Die Notwendigkeit gesellschaftspolitischer Veränderungen stand für viele Künstler der Weimarer Republik im Zentrum ihrer Arbeit. Die bürgerliche Gesellschaft schien zur Komödie reif geworden zu sein.

Darüber hinaus geben die Motive des Grotlesken – das Puppen- und Attrappenhafte, die Masken und Prothesen, die Automaten und Karikaturen, die Bild- und Sprachzitate, das Totentänzerische und Höllische – einer künstlerischen Schaffenshaltung Ausdruck, der die Welt bei aller Realitätskritik im letzten undeutbar bleibt.