

# Berlin — gezeichnete Metropole. Vom Liniennetz zur Kontur

Hanne Bergius

Mitten im Trubel des Berlins um 1928 — zu einer Zeit, als die Metropole sich als neue Lichtstadt Europas präsentierte, sich im Glamour und Glanz der Filme und Revuen, der Medien- und Kulturindustrie und der exotischen Moden spiegelte, fand sich Brecht im Atelier von Grosz ein. Elias Canetti, der ebenfalls zugegen war, erzählt: "Er kam mit allen Zeichen des Respekts, ein wenig gebückt, er brachte ein Geschenk für Grosz, einen Bleistift, den er ihm nachdrücklich und bedeutungsvoll auf den Zeichentisch legte. Grosz nahm diese bescheidene Huldigung hin und verwandelte sie in etwas Größeres — Er sagte: "Der Bleistift hat mir gefehlt. Den kann ich brauchen."<sup>1</sup> Diese "zurückhaltende und sparsame" Weise von Brechts Geste, die um so "eindrucksvoller" wirkte<sup>2</sup>, nahm etwas von der Eindringlichkeit der knappen Zeichensprache von Grosz selbst auf und honorierte die Schlagkraft seiner politischen Karikaturen. Am Ende des Jahres sollte ein dritter Prozeß gegen Grosz u. a. anlässlich der Zeichnung "Christus mit Gasmasken" wegen Gotteslästerung angestrengt werden. Canetti hatte er bereits die Mappe "Ecce homo" geschenkt, deretwegen es 1924 zu einem Prozeß "wegen Angriffs auf die öffentliche Moral" kam.

Die Zeichnung als Darstellungsmittel zeit- und sozialkritischer Stellungnahmen in den zwanziger Jahren ging aus einer beharrlichen Auseinandersetzung der Künstler mit ihrer linearen Ausdruckskraft besonders seit Anfang des Jahrhunderts hervor. Durch die Zeichnungen verarbeiteten die Künstler in vielfältigen Arbeitsvorgängen und unterschiedlichen Techniken die ungeheuren Erlebnisse, die sowohl Großstadt als auch Krieg auslösten, so daß in diesem Medium am deutlichsten Wahrnehmungs- und Reflexionsprozesse sich offenbarten. An den Zeichnungen können die unterschiedlichen Erlebnisstadien nachvollzogen werden, die von Anteilnahme und Erschütterung vor und während des Krieges bis zu distanzierter sozialkritischer Wahrnehmung in den zwanziger Jahren reichen. In dieser Zeitspanne entwickelte sich die Linie vom Gestaltträger und strukturellen Element abstrakter Inhalte und Prozesse, wie Geschwindigkeit, Zerstörung, Energie, seelischen Stimmungen, zur um-

grenzenden Kontur und Detailpräzision konkreter Ergebnisse und 'greifbarer' Wirklichkeit, in deren Mittelpunkt vor allem der Stadtmensch, seine Physiognomie und sein Körper stand.

Die sich daraus ergebende Polarität der zeichnerischen Darstellung, die Franz Roh in die von expressionistischer "Ekstase" und "nachexpressionistischer" "Ernüchterung" und den damit einhergehenden unterschiedlichen linearen Darstellungsweisen teilte, soll im folgenden als sich bedingendes und durchdringendes Spannungsverhältnis aufgezeigt werden.

## Die gerade Linie skelettiert den Stadtkörper

1914 gab Ludwig Meidner, der wesentlich Beckmann und Grosz beeinflusste und von Bedeutung für die Entstehung einer realistischen Wahrnehmung war, mit der Forderung nach "gerader Linie" als dem einzig adäquaten stilistischen Darstellungsmittel des Großstädtischen in seiner "Anleitung zum Malen von Großstadtbildern"<sup>7</sup> einen formalen Impuls zur Umsetzung großstädtischer Wahrnehmungserlebnisse. Die Abstraktheit der geraden Linie setzte die Anatomie und Selektion eines Blickes voraus, wie er sich nur in der Großstadt entwickeln konnte. Zu dieser Reflexion über die Linie als gliederndem, eigenwertigem Strukturelement des Bildaufbaus trugen auch bereits die Futuristen wesentlich bei.

Die gerade Linienführung durchbrach die ornamentale Linienschwungung des Jugendstils und befreite sich von ihrer harmonisierenden Eleganz, was nicht zuletzt auch für die realistische Deutlichkeit ihrer Aussage, ihrer Gestaltungsenergie, vor allem die Schärfe der Karikatur, von Bedeutung wurde.

Im wilhelminischen Berlin, in dem sich hinter dem historistischen Prunk der pompösen Gründerzeitfassade nüchtern die Entwicklung moderner Industrialisierung und Rationalisierung fortsetzte, trug die abstrakte Linienführung diesem Umstand Rechnung. Daher sollten fortan nicht impressionistische

Tonwerte die Abbildung der Großstadt bestimmen. Berlin war keine Landschaft mehr, in der man atmen konnte wie in freier Natur — nicht sfumato und natürliche Lichtwerte sondern Linearität charakterisierte sie, wozu vor allem die großstädtische Zeiterfahrung beitrug. Nicht die zyklische Zeitrechnung der Natur sondern die irreversible der Linearität bestimmte die Großstadt. Die Zeit als geronnene, feste staute sich in der Stadt zu Terminen, zu Ankunfts- und Abfahrtszeiten, die das Leben des Städters in kleine Zeiteinheiten sezieren. Die Künstler vollzogen diese Erfahrung in kurzen, abgerissenen Linien ihrer Großstadtbilder nach, denn diese Linearität, in der die Großstadt die Überfülle von Zeit anhäufte, aneinanderreichte und zählte und zur Gleichzeitigkeit verpflichtete, war die Preisgabe von einer kontinuierlichen Erfahrung in Raum und Zeit: „Eine Straße ... ist ein Bombardement von zischenden Fensterreihen, tausenden Lichtkegeln zwischen Fuhrwerken aller Art und tausend hüpfenden Kugeln, Menschenfetzen, Reklameschildern und röhrenden Farbmassen .. Sind nicht unsere Großstadtlandschaften alle Schlachten von Mathematik. Was für Dreiecke, Vierecke, Vielecke und Kreise stürmen auf den Straßen auf uns ein. Lineale sausen nach allen Seiten..“<sup>3</sup> Das abbreviativ verdichtete Liniennetz mit seinen kurzen, unterbrochenen Strichen, Zacken, Kanten, setzte Zerstückelung, Dissoziation und Diskontinuität dieser Zeiterfahrung stakkatohaft-zeichnerisch um. Wie die Zeit die Stadt gleich einem funktionalen Gestänge durchzog, skelettierten die Linien den Stadtkörper. Das Tempo der Großstadt entleerte die Qualität der Zeit ebenso wie sie die Erfahrung von Raum reduzierte und abstrahierte. Der großstädtische Raum war ein verengter. Besonders in Beckmanns Zeichnungen und Radierungen war der Raum bis zu klaustrophobischer Enge verdichtet — betrachten wir beispielsweise die Lithographie „Die Straße“<sup>4</sup> aus der mappe „Die Hölle“ (1919). Darüberhinaus gaben die entschlossenen kraftvollen Linien von Beckmann nach dem Krieg auch der Verstrickung in ein unentwirrbares Gesetz des Schicksals Ausdruck. Sie setzten die Menschen in der Dichte des städtischen Raumes gleichsam gefangen. Beckmann schien von Kirchners expressionistischer Linienführung und Kontur beeinflusst, die sich aus der kantigen des Holzschnittes ableitete. Diese „Kraftlinien“, in denen die städtische Energie pulsierte, sollten nach Kirchner in seinen großstädtischen Zeichnungen dem „Gefühl, was über einer Stadt lag“ durch ein „reines Liniennetz mit fast schematischen Figuren“<sup>5</sup> Ausdruck verleihen. Im Vergleich zu Kirchners archaisch wirkender Linienführung waren die Zeichnungen Meidners vom Vorkriegsberlin von erregtem und nervösem Linienstrich bestimmt. „Glaubt

nicht, daß eine gerade Linie kalt und starr sei! Ihr müßt sie nur sehr erregt zeichnen und ihren Verlauf beachten! Sie sei bald dünn, bald dicker und von leisem nervösen Erzittern.“<sup>6</sup> Die Erregung der Linienführung offenbarte nicht nur das Erlebnis Großstadt sondern vielmehr die Ohnmacht, mit der der Städter der Dissoziation ausgesetzt war, weshalb in Meidners Stadtdarstellungen Apokalyptisch-visionäres mitschwang, das er auch durch kosmische Weltuntergangszeichen überhöhte, z. B. den Halleyschen Kometen, der 1910 über Deutschland erschien und von altersher Unheil brachte. Der Stadtkörper, wenn er nicht in einzelnen Straßenfronten auseinanderstob, wurde als Gesamtheit gesprengt, zerstückelt, aufgerissen (Abb. 1). Er wurde meist in Aufsicht durch ein geometrisiertes Liniennetz in splittrigen, schraffierten, richtungsvielfältigen Federstrichen gezeichnet, so daß die Vorstellung erweckt wurde, Welt und Kosmos waren gleichermaßen durch Untergang erfaßt — allerdings von einem Untergang, der auch Voraussetzung zu vitaler Erneuerung werden sollte. 1918 versuchte Dix den Krieg als detonierendes Gesamtgeschehen, das Stadt, Natur, Kosmos in ein schwarzes Schattenreich verwandelte, in „Das Grausen der Stadt“ (Abb. 2) durch heftige breite explosive Tuschpinselstriche und in verschiedenen Dunkelwerten nuancierte weiche Schattierungen aus schwarzer Kreide darzustellen.

In der Federzeichnung „Pandaemonium“<sup>7</sup> (1915/16) (Abb. 3) erfaßte die totale Zerstörung die Masse Mensch, die seit Beginn des ersten Weltkriegs als Beweggrund der deutschen Geschichte erstmalig erfahren wurde. Die Psychose einer Weltuntergangsbereitschaft, nationale Hysterie, wilde Angst- und Aggressionslust entzündeten und steigerten sich an sich selbst. Die Masse wurde als primitives Triebwesen, planlos, destruktiv, chaotisch dargestellt, in der sich von der Zivilisation längst verdrängte Triebe befreiten, weshalb der Lustmord ganz zentral für Grosz, für Dix, Schlichter, Hubbuch auf das Massenmorden des Ersten Weltkrieges bezogen wurde. In einem unentwirrbaren Liniennetz, in das die Menschen mit ihren schematischen Konturen eingebunden und verstrickt waren, offenbarte Grosz das Katastrophisch-Triebhafte des Massenspektakels Krieg. Die Metropole war nicht der Ort, an dem die im Krieg entfesselten Aggressionen gebannt werden konnten, im Gegenteil, hier erst entluden sich die Traumata der Schlachtfelder in panischen Massakern.

#### **Dadaistische Reflexion zeitgenössischer Medien**

In „Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags“<sup>14</sup> um 1920 (Abb. 4), einer Montage/Zeichnung

von Grosz und Heartfield, wird die Dichte des Liniennetzes durch die stakkatohaft gesetzten Reklame-, Film- und Illustriertenmontagen konkretisiert. Die "gröhlenden" Zitate in der Montage lösen den massenhaften panischen Schrei von "Pandaemonium" ab und werden zum Sprachrohr der Massen. Das "Tatsächliche"<sup>15</sup> dringt ins Bild. Die Phantasmagorie der Reklame- und Filmindustrie, vor allem die amerikanische, bemächtigte sich nach dem Kriege der Metropole. Aus dem Linienchaos in der Mitte der Montage zeichnen sich, wie ein Bodensatz im Wirbel der Stadt, Typisierungen von Großstädtern ab, die Grosz mit der Feder charakterisiert. Während die Lautstärke der Dingwelt in der Montage entfesselt wird, verdichtet sich in der Zeichnung stumm Panisch-Apokalyptisches, Härte, Indifferenz in der Physiognomie der Städter; auch Angst liegt in ihren verzerrten Gesichtszügen. Unter diese Menschentypen mischt sich Sherlock Holmes, jener detektivische Spurensucher, mit dem Grosz sich selbst identifizierte, der zwar teilhat am großstädtischen Betrieb, aber es versteht, nicht teilzunehmen.

In der Spannung Montage - Zeichnung wird deutlich, wie die Zeichnung als subjektivistisches Ausdrucksmittel von der Überfülle der Medien und den optischen Reizen exzentrisch überboten zu werden droht und nicht die Möglichkeit erhält, Emotionen, die sich in der Mitte in den Linienvibrationen stauen, zu vergegenwärtigen. Diese Spannung Zeichnung - Montage demonstriert die Einsicht Hugo Balls über die "Massenkultur":

*Und als ein weiteres Element traf zerstörend, bedrohend, mit dem verzweifelt Suchen nach einer Neuordnung der in Trümmer gegangenen Welt zusammen: die Massenkultur der modernen Großstadt. Das individuelle Leben starb, die Melodie starb. Der einzelne Eindruck besagte nichts mehr. Komplettisch drängten die Gedanken und Wahrnehmung auf die Gehirne ein, symphonisch die Gefühle. Maschinen entstanden und traten an Stelle der Individuen, Komplexe und Wesen entstanden von übermenschlicher, überindividueller Furchtbarkeit. Angst wurde ein Wesen mit Millionen Köpfen ..neue Schlachten, Untergänge und Himmelfahrten, neue Feste, Himmel und Höllen. Eine Welt abstrakter Dämonen verschlang die Einzeläußerung..zerstörte das Ich und schwenkte Meere von ineinandergestürzten Gefühlen gegeneinander. ...Zarteste Vibrationen und unerhörteste Massenmonstra zeichneten sich auf den Horizonten, vermengten, zerschnitten, durchdrangen einander.<sup>8</sup>*

Während sich in der Mitte diese Bedrohung, mit nichts identisch zu sein und darüber autistisch zu werden, zuspitzte, wurde durch die montierte Ebene, in der das Wörtchen Dada herumschwirrte, auch ein anderer distanzierter Standpunkt offensichtlich. Dada atomisierte sich gleich der Reklame- und Filmwerbung und "bewegte sich in der Welt"<sup>9</sup>, sich von der Qual befreiend, Halt zu suchen in einer Identität.

Der Dadaist legte sich den großstädtischen Panzer ironischer Indifferenz zu und überspielte die Angst vor der Übermacht der Dinge. Die Realität, als entwertetes Chaos und als kulturelles Trümmerfeld wahrgenommen, wurde freigelegt. Zeitbewußtsein wurde in ewige Gegenwärtigkeit aufgelöst. Der Dadaist ging auf "alles" ein und hütete sich vor "nichts". Seine Jagd nach der Realität, die nach Hugo Ball einzig den Zweck verfolgte durch Simultaneität "Zeit zu fangen und zu fesseln"<sup>10</sup> —vielleicht in einer Art "Selbstbetrug" — antizipierte bereits den Stillstand der Zeit, ihre Erstarrung.<sup>11</sup> Dada war "Buffonade und Totenmesse zugleich".<sup>12</sup>

Darüberhinaus wird ersichtlich, wie aus der Spannung der beiden Medien, sich die skeptische Frage der Berliner Dadaisten nach Sinn und Wirkungsmöglichkeit der traditionellen künstlerischen Darstellungsmittel stellte. Hier schieden sich die dadaistischen Geister. Für den Monteur John Heartfield erwies sich der Bleistift zeitlebens "als ein zu langsames Mittel. Die Lüge, die von der bürgerlichen Presse verbreitet wurde, überflügelte ihn."<sup>13</sup> Herzfelde stellte schon 1920 im Katalog der Ausstellung "Erste Internationale Dada Messe" den zeitbezogenen Aspekt Dada Berlins heraus: Der "Quell ihrer Produktion" sollten illustrierte Zeitung und die Leitartikel der Presse sein. Während Hannah Höch diese Forderung in den zwanziger Jahren zu einer bedeutenden künstlerischen Maxime wurde, wandte Raoul Hausmann sich zu dieser Zeit der Fotografie zu, arbeiteten Grosz, Schlichter, Dix und Scholz, die ebenfalls an Dada Berlin beteiligt waren, weiterhin mit Bleistift und Feder. Die Verfielfältigung ihrer Zeichnungen und Grafiken in Mappenwerken und Zeitschriften, u.a. im "Knüppel", in der "AIZ", zielte auf ein breites Publikum.

Die Auseinandersetzung mit der Aktualität und Wirkungskraft der Medien brachte Grosz und Heartfield schon 1917 auch dem Film nahe. Grosz beispielsweise beabsichtigte, seine Zeichnungen mit dem neuen Medium zu verbinden, indem er der UFA (Universum Film Aktiengesellschaft) vorschlug, monatlich einen gezeichneten Film als karikierte Weltchronik zu produzieren. Und in einem "Soldatenfilm", den Grosz 1917 mit Heartfield plante, sollten Karikaturen in den Film

eingeschnitten werden, die zu dem expressionistisch-kosmischen Ton den grotesk-komischen Typ gesellen sollte, wie er mit großem Erfolg in Amerika auftrat — so lautete die Forderung der Filmgesellschaft. Zu einem Trickfilm von Grosz' Zeichnungen kam es allerdings dann erst 1928 anlässlich der Schwejk-Aufführung von Piscator an der Nollendorfbühne. Grosz fertigte 300 Zeichnungen hierfür an, von denen er 17 zur Veröffentlichung in der Mappe "Hintergrund"<sup>14</sup> auswählte. Besonders Blatt 5 und Blatt 8 der Mappe zeigen deutlich unterschiedliche Phasen, die filmische Bewegung berechnen (Abb. 5).

Grosz zeichnete auch zu anderen Aufführungen von Piscator hinter der Bühne auf "einem gewaltigen Zeichenbrett". "Ich begleitete darauf das Bühnenespiel mit großen Hieroglyphen," schrieb Grosz 1928 in den "Blättern zur Piscator-Bühne." "Tatsache, daß Erwin hier eine große Wirkungsfläche für neue Grafik geschaffen hat, wahrhaft eine zeichnerische Manege... Filmisch sei der Strich klar, einfach und nicht zu dünn (wegen Überblendung), sei außerdem hart, etwa wie die Zeichnungen und Holzschnitte in gotischen Blockbüchern und die lapidaren Steinritzzeichnungen auf den Pyramiden..."

Grosz' Strich- und Linienführung war von der Hektik der großstädtischen Wahrnehmung, geprägt so daß Hannah Höch bemerkte, noch nie einen so schnell zeichnenden Künstler erlebt zu haben wie George Grosz. Schon während seiner Studienzeit übte Grosz das Schnellzeichnen beim 5 Minuten-Aktzeichnen. Es existiert ein Film über seine Zeichenkunst von Hans Cürlis aus dem Jahre 1924 unter dem Titel "Schaffende Hände". Grosz gab die Zeichnung während der

Dadazeit nie auf, setzte immer montierte Elemente in Spannung zu zeichnerischen und diese wiederum zueinander kontradiktorisch: die unindividuell gezogene gegen die emotional geführte Linie oder die karikierende Kontur. In "Mit Pinsel und Schere", einer Mappe von Grosz, können wir 1920 dem Prozeß beiwohnen, wie er von Werk zu Werk langsam alle Spuren des "Tatsächlichen", die montierten Zitate, ebenso die emotionale, die karikierende Linienführung zugunsten unindividueller rationaler Darstellung verdrängte, die einzig die Ästhetik des Ingenieurs demonstrierte. Diese Mappe war der Versuch, sich einer neuen Definition des künstlerischen Standpunktes zu nähern, der dem außerästhetischen des Ingenieurs gleichkommen sollte. Dies war in letzter Konsequenz der ästhetische Standpunkt, dem schon Meidner 1913/14 versuchte, Ausdruck zu verleihen, denn auch er sprach schon von Künstlern als den "Zeitgenossen des Ingenieurs".<sup>15</sup>

Über die "gerade Linie" hinaus gab die "pittura metafisica" den Künstlern die weiteren ästhetischen Ausdrucksmittel, mit denen sie diese Positionen im Kunstwerk radikal und konsequent umsetzen konnten.

### **Sachlichkeit — eine apotropäische Haltung?**

Auf die Herausforderung der großstädtischen Medien, auf die Amerikanisierung der Kulturindustrie reagierte auf konträre Weise, aber auch beispielhaft für "realistische" Künstler der zwanziger Jahre Rudolf Schlichter u.a. mit seiner Bleistiftzeichnung "Wilder Westen" (Kat. Nr. 94; Abb. S. 132). Die romantisierende Archaik des Themas stand im Spannungsverhältnis zur Modernität der Stadt und blieb doch auch auf diese bezogen. "Was sind die Gefahren des Urwaldes und der Prärie im Vergleich zu den Chocs und den alltäglichen Konflikten unserer Zivilisation?", bemerkte schon Baudelaire, einer der ersten Großstadt-Apachen der Moderne. "Ob nun der Mensch sein Opfer auf dem Boulevard umgarnt oder seine Beute in unbekanntem Wäldern durchbohrt, ist es nicht der ewige Mensch, das heißt das vollkommenste Raubtier?"<sup>16</sup> Die Metropole bedeutete für die Künstler, die einen realistischen Standpunkt einnehmen wollten, ein Asphaltschungel aus Rohheiten, Härte, Schuftigkeiten, war ein Wald der Meinungen, Medien und Konkurrenzen, in dem sie sich kämpferisch zu behaupten hatten. Darüberhinaus bildete die Großstadt wie der Wilder Westen zur Provinzialität ihrer Jugend meist eine abenteuerliche Gegenwelt. Die Großstadt war für sie triebhafter und vehementer als die Natur der Provinz, die sich für sie durch moralische Spießbürgerlichkeit und Engstirnigkeit auszeichnete. Metropole und Wilder Westen, Jazz-Import aus Amerika, Goldrausch, amerikanische Wildwest-Filmindustrie, Karl May Lektüren und Kolportageliteratur verschmolzen seit ihrer Jugend zu einem trivial-mythischen städtischen Gegenbild zur provinziellen Ordnung, chirstlich verbrämten Moral und abendländischen Wertvorstellungen. Der moderne Apache entzog sich der staatlichen Kontrolle; das Labyrinth der Häuser, Passagen, der Keller und Höfe war für ihn sein Dschungel. Mit Egoismus, Bindungslosigkeit, Triebhaftigkeit schlug er sich durch das Dickicht. In der Kolportage des Großstadtschungels verfolgten Schlichter, auch Grosz und Dix die Lebensspur, die sich im

Farwest-Mythos als "nach außen gebrachter Traum der unterdrückten Kreatur, die großes Leben haben will,"<sup>17</sup> erhielt. Denn "Kolportage hat in ihren Verschlingungen keine Muse der Betrachtung über sich", stellte Ernst Bloch ihre Bedeutung heraus, "sondern Wunschphantasien der Erfüllung in sich; und sie setzt den Glanz dieser Wunschphantasien nicht zur Ablenkung und

Berausung, sondern zur *Aufreizung* und zum *Einbruch*<sup>18</sup>, zum Sturz all der Mächte, die Leben unterdrücken und verdrängen. Die Zeichnung "Wilder Westen" spiegelt im Kampf der Szene Schlichters vitalistisch dionysische Vorstellung von Leben: "Es gab kein Darüber, sondern nur ein Darinstehen in dem schrecklichen Reigen von Lust und Unlust, Mitleid und Grausamkeit, würgendem Ekel und brennender Wollust, im grausigen Spiel von Vernichtung und Zeugung."<sup>19</sup> Der Amerika-Mythos aktivierte lebendige Sprengkraft, Spontaneität und Aggressivität gegen die sublimierenden Zwänge der abendländischen Kultur. "Neben dieser neuerstehenden Welt der 'Großen Schlange im Wigwam kriegsbewohnter Mohigans' versank alles was ich mir an klassischem Bildungsgut erworben hatte. Nur Wagner und einige Franzosen hielten dieser Flut stand, ja die Welt Wagners verschwamm mir mit der amerikanischen Urwaldpoesie zu einem legendären Abenteuer."<sup>20</sup> Die Zeichnung wirkt wie eine Kompilation verschiedener Szenen aus einem Wildwestfilm, die in der Art der Darstellung den jugendlichen impulsiven Charakter beibehalten wollten, — denn Schlichter hatte schon seit seiner Jugend auch Skizzen im dunklen Kinoraum nach einzelnen Filmsequenzen gemacht, um sie für selbst erfundene Abenteuer geschichten wiederzuverwenden. Er hielt diese Skizzen in einer zehn bis fünfzehn Meter langen Papierrolle nach Art der Moritaten fest oder variierte sie zu Abenteuer geschichten in einer Reihe von Schulheften. Diese vitale Herausforderung der Farwestfilme wirkte sich in der Politisierung von Schlichter, auch von Dix und Grosz aus. Die Aggressivität und Kampfeslust, die Schlichter aus der Kolportage gewann, setzte er mit dem "ganzen Rest von letzter Hingabe"<sup>21</sup> in Berlin ein für seine sozialkritischen Auseinandersetzungen und seine klassenkämpferischen Ziele. Berlin verwandelte er in seinen Farwest-Kolportage-Kampfplatz, in dem sich "der Wunschtraum nach Weltgericht für die Bösen, nach Glanz für die Guten"<sup>22</sup> verwirklichen sollte. Mit dieser Vehemenz mag er sich in der Opposition zur Novembergruppe<sup>23</sup> ebenso engagiert haben wie seit 1924 in der "Roten Gruppe"<sup>24</sup> als ihr Schriftführer. Doch letztendlich blieb Schlichter die Intellektualisierung, die die Politisierung forderte, fremd. Sie erschien ihm im nachhinein als eine "harte Kruste marxistischer Dogmen", als "künstliche Wand intellektualistischer Konstruktionen".<sup>25</sup> In dieser politisierten Phase äußerte sich die Intellektualisierung der künstlerischen Arbeit in der distanzierten zeichnerischen naturalistischen Wiedergabe von Menschen aus unteren sozialen Schichten. Themen seiner politischen Phase waren hauptsächlich Porträts, (Vgl. Kat.Nr. 103, 106; Abb. S. 140, 141) Diese Porträts entledigten sich des städtisch-apokalyptischen Außenraumes, sie selbst erhielten -

meist solitär im Bild - Volumen und setzten Maßstab von Räumlichkeit.

Die Kontur, die die Menschen erhielten, kennzeichnete den Prozeß der Umgrenzung der künstlerischen Position, eine Umgrenzung, die sich auf den Nächsten und das Nächste bezog und konzentrierte. Sie bedeutete Trennung und Ablösung von kosmischem oder archaisierendem Rauschverlangen, von alles zerstörenden Weltuntergangsvisionen und vitalen Eruptionen. Die Umgrenzung entlastete auch, stieß sie doch niemals auf die konturlosen Ambivalenzen dadaistischer Relativismen. Daher war die Entschiedenheit, mit der die Konturen durchgeführt wurden, auch aus der Abgrenzung zu dieser alles in Frage stellenden dadaistischen Strategie zu verstehen. Dennoch gab erst der Dadaismus in Berlin den Künstlern den wesentlichen Impuls, der Profil-Neurose der Weimarer Republik ihre eigene politisch—künstlerische Profilierung entgegenzusetzen, was sich auf die Deutlichkeit der Zeichnungen niederschlug. Nachdem der Krieg das Selbstverständnis des Individuums zerbrochen hatte und ein Vakuum hinterließ, konnte nur eine nüchterne Bestandsaufnahme die Relikte individueller Selbstbehauptung, die sich für sie im Proletariemilieu oder in Randschichten der Bevölkerung erhalten konnte, unter die Lupe nehmen und geradezu ihre Stärke beschwören.

Die nach außen gewandte Kampfeslust und Aggressivität in der Wildwestszene, die nach allen Seiten im Bild explodierte, implodierte nun in der konzentrierten Wahrnehmung der Zeitgenossen, um derentwillen die Revolution trotz ihrer Niederlage weitergeführt werden sollte. Jene implodierende Wahrnehmung war im Unterschied zur ekstatischen der Wildwestszene von einer intensiven Deutlichkeit und Schärfe der Körper und Physiognomien bestimmt.

Wie sich Wildheit und Nüchternheit, Ergriffensein und Abwehr in der Wahrnehmung der Stadt überlagern konnten, darauf soll am Beispiel von Hubbuchs Bleistiftzeichnungen, seinem hauptsächlichen Medium, hingewiesen werden. In seinen weitaufgerissenen, erschreckten, von tiefen Rändern beschatteten Augen lag ein Zustand der Wildheit und zugleich des Schreckens, der die Objekte seiner Angst, denen er sich im Stadtchaos ausgesetzt sah, bannen wolte (Kat.Nr. 59; Abb. S. 146). Gleichzeitig nahm er die nüchterne Haltung eines Jägers an, der in die Jagdgründe der exzentrischen Stadthölle sich begab und den städtischen Szenen des Irrsinns, der Begierde, des Verbrechens auflauerte (Abb. 6). Der Bleistift schattierte diese Hölle, gab ihr die Schwärze und Plastizität der Nacht und gleichzeitig die nüchterne Schärfe klarer Einsichten,

die sich jäh nach rauschhaften Nächten einstellen kann—daher die stark kontrastierende Hell-Dunkel-Tonalität der Zeichnungen. Die Sachlichkeit der Städte produzierte selbst durch ihre hohen Forderungen nach Abstraktionsleistungen die ungezügelte Gefräßigkeit der Sinne als Komplement zu dieser rationalistischen Anstrengung, wobei das exzentrische Erleben vor dem Inhalt des Erlebten den Vorrang erhielt. Diese städtische Entfesselung der Sinne riß Hubbuch in eine Ernüchterung ins Boden- und Haltlose.

In "Berlin und Abreise" von 1922 (Abb. 7) sehen wir den hektisch aus der Provinz Abschied Nehmenden. Die vertrauten Dinge der alltäglichen Nähe werden als Versatzstücke der sozialen Verankerung mit von Erwartungsängsten gezeichneten Blicken verabschiedet—Brot, Wäsche, Kachelofen, Kuckucksuhr, der Karton mit Zeichnungen. Das Ungewisse der Reise verdichtet sich zur Melancholie des Ankommenden. Katastrophen, Schieber, Selbstmorde, Prostituierte, die Masse Mensch nimmt der abseits Sitzende grübelnd-melancholisch wahr. In der Stadt peitscht—im Unterschied zur 'gemütlichen' Kuckucksuhr-Zeit der Provinz—Chronos, als Variéténummer getarnt, seine Pferde an, und direkt über dem Sitzenden wird sein Mäzen dargestellt, der ihm diese Reise ermöglichte—das Geld in seiner Hand aber auch als Hinweis auf die regierende abstrakte Maxime des Profits in der Stadt, der ihr Leben entsubstanzialisiert. Die Eisenbahn in der mittleren Bildhälfte korrespondiert zu Chronos und der Kuppel des Bahnhofes "Hallesches Ufer". Die Bahn trägt die "leere und homogene Zeit" (W. Benjamin) in den letzten Winkel der Stadt. Die Hektik vermag der Melancholiker als stagnierende Zeit zu erkennen und protestiert mit seiner Langeweile, seinem Müßiggang gegen die Macht von Chronos, gegen die Bindung der Zeit an Nutzen, Verwertung und linearen Fortschritt—ähnlich wie seine Zeitgenossen im Romanischen Café. "Diese Stadt zieht mit gefurchter Stirn—sit venia verbo—ihren Karren im ewigen Gleis. Und merkt nicht, daß sie ihn im Kreise herumzieht und nicht vom Fleck kommt..."<sup>26</sup> bemerkte Tucholsky. Wie die Untergrundbahn sich in den Stadtkörper fraß, ihn verletzte, vergegenwärtigte Hubbuch in seiner Zeichnung "Ecke Leipziger— und Friedrichstraße" (Abb. 8), die als Vorlage für eine Radierungsreihe galt. Der unterhöhlte, aufgewühlte Boden, in den Stützen und Gerüste gerammt sind, klafft wie eine dunkle kriminelle Falle auf, die den Fußgänger auf dem Trottoir bedroht. Der Bretterzaun scheint ihm wenig Halt zu bieten. "In alle Dimensionen rührt sich die Stadt", schrieb ein Zeitgenosse Hubbuchs, Alfons Goldschmidt, "sie kraucht auf allen vieren, geht, fährt, fliegt und gräbt sich ein, sie ist die emsigste Stadt der Erde. Mit einer Emsigkeit macht sie sich unfruchtbarer jeden Tag."<sup>27</sup>

Die Sachlichkeit, mit der die Stadt wahrgenommen und ihren Gefahren aufgelauert wird, wird zur apotropäischen Haltung. Nüchterne Wahrnehmung wappnet sich gegen Ängste, Phobien, Emotionen. Deutlich wird dies auch an Beckmanns Reaktion: "Ich weine nicht Tränen.. ich denke immer nur an die Sache. An ein Bein, einen Arm, an die Durchbrechung der Fläche durch das wundervolle Gefühl der Verkürzung, an die Aufteilung des Raumes, an die Kombination der geraden Linie im Verhältnis zu den gekrümmten..."<sup>28</sup> Der Prozeß des Zeichnens selbst wird als Bannung dargestellt, und der Blick auf das Detail bewahrt vor dem Blick ins chaotische Universum.

Der Soziologe und Großstadtphysiognomiker Georg Simmel hob schon 1903 die Bedeutung urbaner Intellektualität hervor,<sup>29</sup> mit der der Städter sich gegen seine Entwurzelung schützen mußte und der großstädtischen Dichte und Nähe, der Entfesselung städtischen Lebens entgegenzutreten versuchte. Denn seiner Meinung nach hatte das romantische Ich, das sich in immer neuen exaltierten Selbstbehauptungsversuchen im Stadtchaos bis zur Blasiertheit erschöpfte, keine Überlebenschance. Simmel setzte diesem bedrohten Ich den Mythos vom "funktionellen Leib" der Stadt entgegen, der den "Widerspruch zwischen den individuellen Menschen und ihrer abstrakt gewordenen Lebenswelt versöhnen"<sup>30</sup> sollte. Jedoch auch dieser Mythos war von dem gefärbt, wogegen er sich zur Wehr setzte; er war—so Mattenklotts Feststellung—"im Maße seiner universalen Gültigkeit auch eine Mystifikation: ein Hyper-Naturalismus, dessen Sachlichkeit... den nachromantischen Strömungen durchweg verwandt bleibt. In der Nachbarschaft von George und Simmel tritt sie ebenso zutage wie zwei Jahrzehnte später in der Konstellation von Surrealismus und Neuer Sachlichkeit."<sup>31</sup>

Das darstellerische Bemühen um Versachlichung des Großstadtchaos schließt also zunächst die Bezwingung seiner Herausforderung ein und auch und gerade die Bewältigung der mit der Kriegerschütterung einhergehenden Ängste und Traumata. Die kantige, entschlossene Linienführung von Beckmann—seine "glas-karen Linien und Flächen" vermitteln seinen Kampf, seine Anspannung, "das schaurig zuckende Monster von Vitalität zu packen."<sup>32</sup> Auch in Grosz' Betonung, "Kontrolle über Strich und Form" zu bekommen, lag noch die Überwindung der zerstörerischen Dynamik des Geschehenen: "Wieder Stabilität, Aufbau, Zweckmäßigkeit..."<sup>33</sup>

Den Künstlern gemeinsam war, daß sie sich der Herausforderung der Wirklichkeit stellen wollten, und ihren Realismus zu allererst auch als Haltung verstanden—allerdings aus unterschiedlichen Gesichts-

punkten: Beckmann als Liebe zu den Menschen, Dix als Bejahung der menschlichen Äußerungen, Grosz als zynische Feststellung der unabänderlichen Häßlichkeit der Menschen.

Im Unterschied zum individualanarchistischen Gegenwartsverständnis Dadas wandelte sich ihr Zeitverständnis in eine historische Kategorie. Die Zeit hinterließ Spuren. Die Last der Erinnerung—die Apokalypse des Krieges—wog schwer. Verletztheit sollte dargestellt werden—bei Beckmann als Passion, als Betroffenheit bei Dix, in zynischer Abwehr bei Grosz. In einer Zeit, in der die Stadt besinnungslos das Vergessen in sachlicher Lebensweise ebenso trainierte wie im Vergnügensrausch, protokollierte die Zeichnung mit aller Deutlichkeit diesen Tatbestand der Verdrängung und verstand sich als ein beharrlicher Nachweis auch und gerade darüber, wie diese Gesellschaft ihre Erinnerung, ebenso Prozesse der Vergänglichkeit, den Tod auszulöschen suchte, sich zeitlos-sachlich rationalisierte und diejenigen an den Rand schob, die als Zeugen einer Lebenszeit auftraten: die Künstler. Vor allem in der Zeichnung gelang es den Künstlern—besonders Dix—an Körpern und Physiognomien die Spuren der Zeit darzustellen und die Privatheit des Körpers, seine Natur und Vergänglichkeit zur gesellschaftlich sachlichen Repräsentation in ein Spannungsverhältnis zu setzen.

### **Straßenpassanten—ein "Kino verhaßter Typen"**

In den Karikaturen und Stadtdarstellungen von Grosz verdichtete sich die Stadt zu einer verkehrten, heillos gewordenen Welt, in der Gewalt die städtische Physiognomie bestimmte. Das Häusermeer wurde 1919—nach Niederschlagung der Revolution—zu einem ausgeweglosen Gefängnis. Der Charakter des Unentrinnbaren wurde in der Zeichnung "Licht und Luft dem Proletariat" (Abb. 9) mit spärlichster Linienführung dargestellt. Motivisch hatte Grosz sich von Dorés Gefängnisdarstellung "New Gate-Exercise Yard" (Abb. 10) anregen lassen; er ernücherte diese Szene jedoch bis auf präzise gesetzte Umriss. Dieses Motiv des kontrollierten Rundgangs im Gefängnishof gewann 1933 wieder Aktualität. Oskar Nerlinger (Abb. 11) zeichnete aus der Warte des sachlichen Argusauges Kinder, die von einem Lehrer auf dem Schulhof zu diesem Rundgang gedrillt wurden. Dieser kontrollierende Blick von oben, als Übersicht und Aufsicht gleichermaßen zu verstehen, charakterisiert die Gewalt, die von der nüchternen Epoche ausging. Nicht nur politische Gewalt sondern auch jene, die aus der bürokratisierten und durchrationalisierten Verflechtung von Kapital, Wirtschaft und Politik hervorging, versuchten Grosz, Hub-

buch, Schlichter, im gewissen Sinn auch Wunderwald und Grossberg in 'sachlichen' monotonen Berlindarstellungen zu entlarven (Kat. Nr. 96; Abb. S. 134). Ihre Stadtlandschaften versteinerten in dem Maße, in dem nach dem Kriegschao das Immergleiche einer funktionierenden Gesellschaft offenkundig wurde, die an eine Wirtschaft "stehender Tatsachen und Gesetze"<sup>34</sup> angeschlossen war. Berlins Uptodate war nicht Kennzeichen impulsiver Lebendigkeit. Im Gegenteil, der Berliner in seiner berlinspezifischen Nervosität und Hektik wurde als "caput mortuum, nämlich im Produkt seiner Verdinglichung"<sup>35</sup> dargestellt.

Die anonyme Gewalt der Rationalisierung wurde von Grosz allerdings durch seine Karikaturen wieder 'vermenschlicht', auf Gewissen und Verhalten der Menschen bezogen. Wenn auch der karikierenden Typisierung der Stadtmenschen ein intellektueller Abstraktionsprozeß vorausging, der den Menschen nach seinem Nutzwert, seiner Klassenzugehörigkeit einteilte—hier Ausbeuter, dort Ausgebeutete—so vermochte Grosz dennoch diese Typen lebendig darzustellen. Die Straße wählte er als herausfordernde Begegnungsstätte der unterschiedlichen Typen. Hier stießen sie als Passanten aufeinander, hier begegnete sich Arm und Reich, Krüppel und Prostituierte, Spießbürger und Deutschnationaler, Proletarier, Streichholzhändler und der Militarist, nicht zu vergessen der Geistliche—eine simultane Enzyklopädie der Gesellschaftssicht von Grosz, ein "Kino verhaßter Typen" (C. Einstein) (Kat. Nr. 44; Abb. S. 109), und dennoch sind diese Karikaturen auch als ein Ordnungsversuch zu werten, der entlasten sollte und die chaotisch-triebhafter Masse von "Pandaemonium" auf eine treibende Großstadtmenge reduzierte.

Die Projektion des individuellen Gesichts in den klassenspezifischen Typus bildete Grosz' zeichnerisches Vorgehen. Wie Grosz aus der Physiognomie und Haltung Eberts den Kleinbürger herauschälte, zeigt beispielhaft seine Zeichnung "Friedrich Ebert" (1923, Kat. Nr. 46; Abb. S. 111) Die Absicht, möglichst deutlich zu sein, ließ ihn auf einfache Bilderbogensprache und auch auf den Stil der Kinderzeichnung zurückgreifen. 1924 schrieb Grosz zu seinen karikaturistischen Zeichnungen:

*Um zu einem Stil zu gelangen, der so die drastische und unverblühte Härte und Lieblosigkeit meiner Objekte wiedergab, studierte ich die unmittelbaren Manifestationen des Kunsttriebes: Ich kopierte in Pissairs folkloristische Zeichnungen, sie erschienen mir als der unmittelbare Ausdruck und die kürzeste Übersetzung starker Gefühle. Auch Kin-*

*derzeichnungen regten mich zu diesem messerharten Zeichenstil, dessen ich zur Übertragung meines damals von absolutem Menschenhaß diktierten Beobachtungen bedurfte.*<sup>36</sup>

Das aktive Moment des Beobachtens und Karikierens wurde der Haß, wobei Grosz teilweise auf eine Typensprache zurückgriff, die schon seit Brueghel für kritische Darstellungsweise gesellschaftlicher Mißstände verwandt wurde: Beispielsweise ist der fette Kapitalist der Nachfahre des feisten Prassers, der seine Völlerei und seinem Geiz erlegen war und durch seine Fettleibigkeit der Lächerlichkeit preisgegeben wurde—kurze Stirn, zusammengekniffener Mund, Stiernacken, stumpfe kleine Augen charakterisierten diesen Typ. Die Karikaturen des fetten Geistlichen enthüllte nicht nur die Mißachtung des obersten Gebotes der Kirche, die Mäßigung, sondern, auf den Gesinnungsmilitarismus Preußens bezogen, auch einen Konformismus mit der kriegstreibenden Regierung Wilhelm II., der unter der Parole "Gott mit uns" als Vollstrecker des göttlichen Weltgerichtes im ersten Weltkrieg seine Machtpolitik zu rechtfertigen versuchte. Die Fettleibigkeit setzte Grosz in Widerspruch zur Armut der Proletariats, wobei er das traditionell antithetische Paar dick und dünn für die klassenmäßigen Widersprüche verwandte. Grosz entlarvte durch Deformation und Häßlichkeit die deutsche Spießbürgerlichkeit. Wurde Häßlichkeit schon seit dem Mittelalter in Zusammenhang mit Sünde und Lüge gebracht und als Strafe Gottes der Gegenwelt des Teufels, des Unglaubens und des Lasters zugerechnet, so griff Grosz die darin enthaltene Moralisierung der Ästhetik auf, ohne dabei das christliche Weltbild zu teilen. Er selbst wurde zum Kläger und Richter nach dem Maßstab marxistisch-sozialistischer Ansprüche.

Auch griff Grosz zurück auf die höllische Todessymbolik, die er mit dem Krieg und der sich fortsetzenden Gewalt des Militärs verband. Neben der Erinnerung an die Menschen tötende Gewalt des Krieges wurde die Todessymbolik in der Stadt auch dort dargestellt, wo die Phantasmagorie des Stadtlebens als leer, eitel und nichtig enthüllt wurde. Besonders verbunden wurde die Metapher des Todes mit dem Erscheinen der Prostituierten. Sowohl in Grosz' als auch in Dix' Selbstdarstellungen vom Anfang der zwanziger Jahre<sup>37</sup> durchdringen Frau, Tod und Stadt die Darstellungen (Abb. 12). Die Metropole selbst stellte sich in vielen Darstellungen der gesellschaftskritischen Künstler als hurenhafter Körper dar, der sich der abstrakten Geldwirtschaft verschrieben hatte, seine Sinne und seine Haut in der Kultur- und Reklameindustrie zu Markte trug und als "Pressehure" (W. Mehring) seine Sprache verkaufte.

In diesen Darstellungen wurde der Mythos von der Hure Babylon wirksam.<sup>38</sup>

Im Verfahren der Karikatur ging es nicht nur um Übertreibung und Überspitzung des Motivs, sondern auch um vereinfachende Reduktion. Lineare Zeichen wurden gesetzt, die sich oft wie eine haßvolle skizzenhafte Notiz ausnahmen und nicht der spontanen Formulierung ermangelten, in der noch grelle Aggressivität aufleuchtete. Dennoch scheint es auch ein ohnmächtiger Haß gewesen zu sein, der Grosz zu diesen Karikaturen veranlaßte. Auf der Metropole lastete die blutige Niederschlagung der Revolution von 1919. Die Horizontale, nicht die Diagonale bestimmte daher die Darstellung der Klassenwidersprüche, die als etwas statisches gesehen zu werden schien. Darüberhinaus wurden Arm und Reich gleicherweise als Kinder Saturns dargestellt—dem Proletarier blieben die Sinnenfreuden aus finanziellen Gründen versagt, der Reiche, der sie sich leisten konnte, hatte nicht die Kultiviertheit zu genießen (Abb. 13). Die Gehäßigkeit, mit der Grosz seine prassende Sinnenplumpheit enthüllte, war gerade der beständige Nachweis darüber, daß allen der Sinnengenuß versagt war. Die Stadt, "in der Circe die Menschen in Säue abwandelte"<sup>39</sup>, das Viehische und Tierische in diesen Vergnügungsstätten, die Prasser mit Schweinsköpfen bedeuteten für den Ästhetiker Grosz der Tod des Eros (Kat. Nr. 48; Abb. S. 000). Er betrachtete dessen Sterben mit den Augen eines melancholischen "Liebeskranken", so lautete schon eine seiner Selbstdarstellungen von 1915.

Den Urtyp dieser groben Dumpfheit und Vertiertheit entwarf Grosz in einer Karikatur unter dem Titel "Den macht uns keiner nach—'Made in Germany'—Honi soit qui mal y pense" (1919; Abb. 14)<sup>40</sup>—mit ausgeprägten Merkmalen der Debität: kurzer fliehender Stirn, wulstigen Lippen, toten Augen. Diesen hatte Grosz allerdings nicht im Dickicht der Stadt gefunden, sondern dessen Züge gingen zurück auf die Physiognomie des Hofnarren von Herzog Philipp des Guten von Burgund (15. Jahrhundert), den Grosz wahrscheinlich im Schloß von Versailles auf dem "großen Gesellschaftsbild" entdeckte (Abb. 15).<sup>41</sup> Deutlich wird dadurch, daß Grosz' Karikaturen, so zeitgemäß sie auch sein mögen, doch auch gestärkt wurden durch Rückwendung in die Tradition von gesellschaftskritischen Darstellungen.

### **Berliner Tanzfieber und der Vamp**

Auch Dix bedeutete die zeitbezogene Darstellung der Metropole durch die Auseinandersetzung mit der traditionellen Bildsprache, Farb- und Formgebung in den zwanziger Jahren mehr als nur ein Haltsuchen in schon

Gewesenem. Dix definierte 1927 das "Neue" — sich dem Ismenkult der zwanziger Jahre widersetzend — als "Verbreitung des Stoffgebietes alter Meister, in einer Steigerung der eben bei den alten Meistern bereits im Kern vorhandenen Ausdrucksform."<sup>42</sup> Die Zeichnung war für Dix "ursprünglichster Ausdruck künstlerischer Persönlichkeit".<sup>43</sup> An der Tänzerin im Vordergrund des Mittelteils des Großstadttriptychons soll dies im folgenden dargestellt werden. Obwohl als Vorzeichnung zum Ölgemälde konzipiert, erhielt die Zeichnung (Kat.Nr. 34; Abb. S. 102) zum Großstadttriptychon einen eigenständigen Ausdruck, der im Gemälde durch die Lasurtechnik einer größeren Stilisierung unterzogen wurde (Abb. 16). Die Tänzerin ist an einer Tanzszene beteiligt, die von einer Jazzkapelle links im Bild begleitet wird, in der Mitte von einem sich vergnügenden, Charleston tanzenden Paar ausgefüllt wird, dem rechts im Bild ein sitzendes dickleibiges Paar zuschaut.

Diese Szene ist eine Synthese des Vergnügenslebens der zwanziger Jahre. "Mit Geschrei und Wonne stürzte man sich auf ihn (den Tanz-d.V.)... dieses sich um jeden Preis Austoben, dieses maßlos Übertriebene, diese Orgien an Gliederverrenkungen wurden allgemein Sitte... Wahnsinniges Tanzfieber"<sup>44</sup>. Während Dix das Exzentrische des Tanzes in die Bewegung legte, fesselte Beckmann das "Tanzfieber" in dem "entschlossenen Gezacke" seiner Linien (Kat. Nr. 1; Abb. S. 76). Carl Einstein beschrieb: Beckmann "verbraucht stark die sausende Diagonale, ein Tanzlokal rast nach vorn in die Spitze eines zerschnittenen Dreiecks; Säulen stülpen dagegen zusammengeschoben; man teilt schnittig, doch jedes kompositionelle Moment soll dramatisch motiviert, das Drama wieder in Form gesetzt werden. Man versucht Höllisch-Komplexes..."<sup>45</sup> Der Tanz, das Vergnügensleben von Berlin der zwanziger Jahre war der Inbegriff vom größtmöglichen Genuß, der aus dem inflationären Geld herauszupressen war: "Für was sich bewahren — für morgen? Wer weiß, wie morgen der Dollar steht!"<sup>46</sup> Auf das Vergnügen fiel der ernüchterte Blick des Künstlers, der in den Stimulationen den von neuem immer wieder unternommenen Versuch sah, die Leere der Zeit, die "tote, unerträgliche Gegenwart" (H. Ball) mit den Phantasmagorien des Vergnügensrausches zu übertönen. "Das ist nicht Trunkenheit, nicht Wildheit, kein Drang Ketten zu brechen, sondern Fauligkeit auf phosphoreszierendem Gebälk der Gesellschaft. Ich weiß wohl, alle Städte faulen so, aber 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."<sup>47</sup> Im Charleston und im Jazzrhythmus führt Dix die Anstrengung der Zeit vor,

sich zu zerstreuen. Wenn im Expressionismus im Tanz die "Seele" Gestalt annehmen sollte — "ewig Tanz sein, Trieb sein, Flamme und Begehren sein"<sup>48</sup> — dann feierte sie hier ihren Ausverkauf.

Eine Sonderstellung innerhalb des Triptychons nun nimmt die Tänzerin im Vordergrund ein. Auffallend ist, daß gerade sie im Vergleich zwischen Ölgemälde und Karton eine große Veränderung erfährt. Während auf der Zeichnung ihr Körper unter dem leicht fallenden Gewand durchscheint, der Stoff verhüllend enthüllt und um so eindrucksvoller ihre Körperkonturen und -schattierungen durchscheinen läßt, ist sie auf dem Ölgemälde mit einem schwereren Stoff bekleidet. Der plissierte Schleier spreizt sich in großen kantigen Falten nach hinten, während sie mit der Rechten triumphierend ihren Fächer aus Straußenfedern oberhalb ihrer Kopfhöhe schwingt.

In der Zeichnung fällt der Stoff sanfter und leichter. Das Ölgemälde ist ganz auf die farbige Oberflächenwirkung des Stofflichen ausgerichtet und verdeutlicht mehr die Veräußerlichung der auf Repräsentation ausgerichteten Erscheinung. Die Zeichnung ist auf die Körpersprache konzentriert und demonstriert den sich prostituierenden weiblichen Körper. Der Vergleich des Gesichtes zeigt, daß es im Ölgemälde zur Maske erstarrt, in der Zeichnung eher eine dämonische Wirkung annimmt und an die Physiognomie der Tänzerin Anita Berber (Abb. 17) ihr Profil und ihre dämonisch geschminkten Augen erinnert. Die modisch kurz geschnittenen Haare verleihen diesem sonst mit langem wallendem Haar schon im Jugendstil auftretenden schreitenden Frauentypus einen androgynen Zug.

Allein in der Zeichnung wird die Sinnlichkeit des schlanken, graziilen, hochgewachsenen Körpers dargestellt. Die Tänzerin verkörpert in der Zeichnung leibhafter als im Ölgemälde den Typus des Vamps, der gleich einem "unheilvollen Meteor" die bürgerliche Vergnügungsszenerie durchkreuzt. Während sie im Ölgemälde durch Attribute charakterisiert werden muß — den Schmuck, den Schmetterling, der den augenblicklichen Lustgewinn versinnbildlicht — entfaltet sie in der Zeichnung mit ihrem Auftreten Sinnlichkeit, raffinierter als ihre Umgebung, vor allem das tanzende Paar. Sie knüpft lebendig an die Körper-Tanz-Kunst der Vorkriegszeit an. Otto Flake, der das Vorkriegsberlin als "Weltstadt auf einem gewölbten Kontinent, die vom Fieber zu Tanzen ergriffen war", charakterisiert, fielen bei seinen Beobachtungen der Tanzszenen besonders "junge Mädchen" auf, die gekleidet waren "in iphigeniahafte wallende Gewänder von der Farbe matten Elfenbeins, wie sie die Ausübung heidnisch-religiöser

Handlungen zukamen.“<sup>49</sup> Was diese “großen, schlanken Mädchen” tanzten, “war nicht mehr der Schleifschritt...sondern die Sichtbarmachung des Körpers, gleichsam die Renaissance des Erotischen”.<sup>50</sup> Es waren “Tänzerinnen die wie im Alten Athen und Alexandria eine Kaste für sich zu bilden begannen.”<sup>51</sup> Sie erschienen “wie Iphigenien, die durch alle Künstlichkeiten gegangen sind, voll der Religiosität der großen Gebärde.”<sup>52</sup> Die Gebärde der Tänzerin im Triptychon vermittelt darüberhinaus etwas von der ekstatischen Erscheinung der Anita Berber, neben der der Charleston zur Mechanik verblaßt und das dickleibige bürgerliche Publikum mit der plumpen Sitzhaltung kontrastiert. “Zu einer Zeit, da die Frauen noch dick waren und ihren Überschub an Fett klug und schämig hinter Kleiderhüllen verbargen, sprang sie (Anita Berber —d.V.) mit ihrem gertenschlanken, spliternackten Körper ins Rampenlicht...”<sup>53</sup> Sie wurde zum Inbegriff des Rausches in den zwanziger Jahren, was sie als Typus des Vamps auch gefährlich erscheinen ließ, da sie als Projektionsfläche diente sowohl für Männerphantasien, die in ihr den männerverschlingenden destruktiven Frauentyp sahen, als auch für Sensationsgier, weil sie bürgerliche Moralvorstellungen sprengte. Nachkriegserotik, Kokain, Salome, letzte Perversität: solche Begriffe bildeten den Strahlenglanz ihrer Glorie. Ihre solitäre Erscheinung in der Zeichnung vermittelt auch ihre ‘heldenhafte’ Einsamkeit: “Sie stand, von ihrer Legende umwoben, inmitten einer grauenhaften Einsamkeit. Um sie war eiskalte Luft.”<sup>54</sup>

Im Ölgemälde steht sie nicht so isoliert. Hier wird sie vor allem farblich, in die Phantasmagorie der Szene integriert. Dadurch erfährt sie auch eine andere Bedeutung. Betrachten wir sie im Kontext der sieben Todsünden, mit denen sich Dix ja auch auseinandersetzte, erinnert sie im Ölgemälde vielmehr an eine Erscheinung der Hoffart, der ‘superbia’, die mit Fetischen des Goldes, teurer Kleidung und edlem Schmuck behängt ist, während sie in der Zeichnung die Bedeutung der “Wollust”, der luxuria, erhält. In ihrem tänzerisch bewegten Schritt greift sie die Gebärdensprache eines Frauentypus auf, der schon durch die bisherige Assoziation “Salome” und “Iphigenie” die Richtung angab.

Mit dieser Gebärdensprache setzte sich auch Aby Warburg um 1900 kulturhistorisch auseinander mit dem Ziel, diese an traditionelle Pathosformeln zu binden. Er entdeckte diesen Typus, den er “Nympha” nannte, erstmals im Fresko “Geburt Johannes des Täufers” von Ghirlandajo. Wie seine kulturhistorischen Überlegungen auch von subjektiven zeitgenössischen Einstellungen gefärbt waren, die ihn in eine geistige

Verwandtschaft zu Dix rückten, soll im folgenden zitiert werden:

*Diese lebendige, leichte, aber so höchst bewegte Weise zu gehen; die energische Unaufhaltsamkeit diese Länge vom Schritt, während alle anderen Figuren etwas Unantastbares haben, was soll dies alles? ...Mein Zustand schwankte zwischen einem bösen Traum und einem Kindermärchen... Bald war sie Salome, wie sie mit todbringendem Reiz vor dem begehrliehen Tetrarchen angetanzt kommt, bald war sie Judith, die stolz und triumphierend, mit lustigem Schritt das Haupt des ermordeten Feldherrn zur Stadt bringt, dann schien sie sich unter der knabenhaften Grazie des kleinen Tobias versteckt zu haben ...manchmal sah ich sie in einem Seraph, der in der Anbetung zu Gott geflogen kommt, und dann wieder in Gabriel, wie er die frohe Botschaft verkündet. Ich fand sie als Brautjungfer bei dem Spolazio in unschuldiger Freude, ich fand sie als fliehende Mutter bei dem Kindesmord mit dem Todesschrecken im Gesicht ...Ich verlor meinen Verstand. Immer wieder war sie es, die Leben und Bewegung brachte, in sonst ruhige Vorstellungen. Ja sie schien die verkörperte Bewegung...aber es ist sehr unangenehm sie als Geliebte zu haben... (23. Nov. 1900)<sup>55</sup>*

Schließlich ordnete sie Warburg dem Volk der Mäanden zu und verwies auf ihr antikes dionysisches Element, das in allen Gemälden der Renaissance zu den sonst statischen Figuren der Bilder in Spannung gesetzt wurde. Ihre Bewegtheit und Sinnlichkeit wurde für Warburg zum Hinweis auf den Konflikt des Quattrocento zwischen Magie und Rationalität.<sup>56</sup> Dix nun filtert die magisch-dionysische historische Dimension dieser bewegten Frauengestalt in der zeitgenössischen Erscheinung seiner Tänzerin in der Zeichnung. Obwohl diese sich nicht als einzige bewegt, hebt sich doch ihre Gebärde von dem mechanischen Tanzschritt des Charleston ab. Die Gebärdensprache der Tänzerin ist jedoch zur Pose erstarrt, die sich sensationell vermarktet. Dennoch wurde das Auftreten des Vamps mit Chaos und Unordnung, Sinnlichkeit und Zerstörung der patriarchalischen “Ruhe und Ordnung” in Verbindung gesetzt.

Während der Typus des Vamps die manische Seite der ‘sachlichen’ Epoche verkörperte, kehrten die Krüppel des Triptychons die melancholische der Zeit heraus. Ein Spannungsfeld entstand zwischen diesen beiden

affektiven Polen, deren Komplementarität den kulturellen Konflikt der zwanziger Jahre bestimmte und subversiv die 'Sachlichkeit' dieser Zeit unterwanderte. Ein Jahr später machte Aby Warburg ebenfalls an dieser Polarität die Janusköpfigkeit der abendländischen Kultur aus: "Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischem Reflex abzuleiten versuche: die ekstatische Nympha (manisch) einerseits und der trauernde Flußgott (depressiv) andererseits..."<sup>57</sup>

<sup>1</sup>Elias Canetti, *Die Fackel im Ohr, Lebensgeschichte 1921–1931*, Frankfurt a. M. 1982, S. 263

<sup>2</sup>ebd.

<sup>3</sup>Ludwig Meidner, *Anleitung zum Malen von Großstadtbildern*, in: *Die zwanziger Jahre*, Hrsg. Uwe M. Schneede, Köln 1979, S. 111

<sup>4</sup>Max Beckmann, *Die Straße*, Blatt 3 aus der Mappe "Die Hölle", Lithographie, Berlin 1919, vgl. Kat. Alexander Dückers, *Max Beckmann, Die Hölle 1919*, Berlin 1983

<sup>5</sup>Ludwig Kirchner, zit. nach Kat. Ludwig Kirchner, 1880–1938, Berlin/München/Köln/Zürich 1980, S. 196

<sup>6</sup>Ludwig Meidner, a.a.O., S. 111

<sup>7</sup>Grosz/Heartfield, *Universal City um 12 Uhr fünf mittags*, Zeichnung/Montage, 1920, verschollen; vgl. Hanne Bergius, *Zur Wahrnehmung- und Wahrnehmungskritik im Berliner Dadaismus*, in: Eckard Siepmann (Hrsg.) *Montage: John Heartfield*, Berlin 1977, S. 43f.

<sup>8</sup>Hugo Ball, *Kandinsky, Vortrag*, gehalten in der Galerie Dada, Zürich, 7. April 1917, in: Hugo Ball, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, Hrsg. Burkard Schlichting, Frankfurt am Main 1984, S. 42/43

<sup>9</sup>Raoul Hausmann, *Dada ist mehr als Dada*, in: R. H., *Am Anfang war Dada*, Hrsg. Günther Kämpf/Karl Riha, Gießen 1973, S. 86

<sup>10</sup>Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern 1946, S. 158

<sup>11</sup>vgl. Hanne Bergius, *Dada Berlin 1917–22, Chaos und Monotonie als komplementäre Erscheinungsformen der Moderne*, Dissertation, Dortmund 1980; vgl. Hanne Bergius, *Dada als Buffonade und Totenmesse*, in: *Unter der Maske des Narren*, Hrsg. Stefanie Poley, Stuttgart 1981

<sup>12</sup>Hugo Ball, *Die Flucht...*, a.a.O., S. 78

<sup>13</sup>John Heartfield, zit. nach *Montage: John Heartfield*, a.a.O., S. 7

<sup>14</sup>George Grosz, *Hintergrund*, 17. Issue Blätter, Berlin 1928; vgl. Alexander Dückers, a.a.O., S. 200/201

<sup>15</sup>Ludwig Meidner, *Anleitung...*, a.a.O., S. 111

<sup>16</sup>Charles Baudelaire, *Journaux intimes, Fusées XXI*, in: *Oeuvres, Bibliothèque de la Pleiade*, Paris 1954, S. 1201, zit. nach Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges, Über Aby Warburg*, Frankfurt 1980, S. 90/91

<sup>17</sup>Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit (1935)*, Frankfurt 1973, *Die Silberbüchse Winnetous*, S. 172; vgl. Hanne Bergius, "Lederstrumpf" zwischen Provinz und Metropole, in: Kat. Rudolf Schlichter, 1890–1955, Berlin 1984, S. 33a ff.

<sup>18</sup>Ernst Bloch, ebd., S. 178

<sup>19</sup>Rudolf Schlichter, *Tönerne Füße*, Berlin 1933, S. 52

<sup>20</sup>ebd., S. 253

<sup>21</sup>Rudolf Schlichter, *Zwischenwelt*, Berlin, o.J., S. 22

<sup>22</sup>vgl. Ernst Bloch, a.a.O., S. 179

<sup>23</sup>Opposition zur Novembergruppe (1920/21), *Opponenten: Otto Dix, George Grosz, H. Höch, Raoul Hausmann, R. Schlichter, M. Dungert, E. Kratz, G. Scholz, W. Zierath*, Kritik an der Novembergruppe als reinem Ausstellungsverband; vgl. Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlin 1969

<sup>24</sup>Die Rote Gruppe (1924–1927), Mitglieder: H. M. Davringhausen, Otto Dix, C. Felixmüller, O. Griebel, G. Grosz, J. Heartfield, W. Lachnit, O. Nagel, R. Schlichter. Die meisten von ihnen sind Mitarbeiter der satirischen Arbeiterzeitung "Der Knüppel" (Berlin 1923–27)

<sup>25</sup>Rudolf Schlichter, *Zwischenwelt*, a.a.O., S. 25

<sup>26</sup>Kurt Tucholsky, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, S. 449

<sup>27</sup>Alfons Goldschmidt, *Sinfonie der Großstadt*, in: *Berlin*, 99 Autoren, *Stimmen einer Stadt, 100 Jahre an der Spree*, Hrsg. Ruth Greuner, Berlin 1971, S. 232/233

<sup>28</sup>Max Beckmann, *Bekenntnis*, in: Uwe M. Schneede, *Die zwanziger Jahre*, a.a.O., S. 112

<sup>29</sup>vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: G. S., *Das Individuum und die Freiheit*, Berlin 1984, S. 192 ff.

<sup>30</sup>Gert Mattenklott, *Der übersinnliche Leib, Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Hamburg 1982, S. 36/37

<sup>31</sup>ebd., S. 38

<sup>32</sup>Max Beckmann, *Bekenntnis*, in: Uwe M. Schneede, a.a.O., S. 112

<sup>33</sup>George Grosz, *Zu meinen neuen Bildern*, in: *Das Kunstblatt*, Jg. V, Nr. 1, Potsdam 1921, S. 11

<sup>34</sup>Ernst Bloch, *Berlin, Funktionen im Hohlraum*, in: E. B., *Erbschaft dieser Zeit*, Frankfurt 1973, S. 213

<sup>35</sup>ebd.

<sup>36</sup>George Grosz, *Abwicklung*, in: *Das Kunstblatt*, Jg. VII, Nr. 2, Potsdam 1924, S. 34

<sup>37</sup>vgl. George Grosz, *Selbstporträt für Charlie Chaplin*, (Self-Portrait for Charlie Chaplin), 1919 Federzeichnung, in: A. Dückers, E 53, S. 149

<sup>38</sup>Hanne Bergius, *Berlin als Hure Babylon*, in: *Berlin - Metropole der Ungleichzeitigkeit*, Hrsg. T. Fechter, F. Boberg, E. Gillen, Berlin (1986)

<sup>39</sup>George Grosz, *Brief an Otto Schmalhausen*, 30.6.1917, in: G. G. Briefe 1913–1959, Hrsg. Herberg Knust, Hamburg 1979, S. 53/54

<sup>40</sup>vgl. Hanne Bergius, *Dada als Buffonade und Totenmesse* zugleich, in: *Unter der Maske des Narren*, Hrsg. Stefanie Poley, Stuttgart 1981, S. 208

<sup>41</sup>Hinweis von Ina Schwebes, Berlin. Das Gemälde in Versailles ist eine Kopie, die im 16. Jahrhundert nach einem verschollenen altniederländischen Original aus den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Bibl.: P. Post, *Ein verschollenes Jagdbild Jan van Eycks'* in: *Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 52, Berlin 1931, S. 120 ff.

<sup>42</sup>Otto Dix, *Das Objekt ist das Primäre (1927)*, zit. nach Uwe M. Schneede, a.a.O., S. 138

<sup>43</sup>Otto Dix, zit. nach Kat. Otto Dix, *Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons und Druckgraphik der Jahre 1912–1969* aus der Stiftung Walther Groz in der Städtischen Galerie Albstadt, Rupertinum Salzburg 1984, S. 14

<sup>44</sup>Sarah O'Brien-Twohig, *Die Hölle der Großstadt*, in: Kat. Max Beckmann *Retrospektive*, München 1984, S. 108

<sup>45</sup>Carl Einstein, *Max Beckmann*, in: C. E., *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin 1928, S. 168

<sup>46</sup>Hans Fallada, zit. nach Berlin, *Stimmen einer Stadt*, Hrsg. Ruth Greuner, Berlin 1971, S. 165

<sup>47</sup>Alfons Goldschmidt, a.a.O., m. S. 229

<sup>48</sup>Curt Corrinth, *Trieb*, München 1919, S. 102

<sup>49</sup>Otto Flake, *Das Logbuch*, Berlin 1917, S. 103

<sup>50</sup>ebd.

<sup>51</sup>ebd., 122

<sup>52</sup>ebd.

<sup>53</sup>Grete Müller, zit. nach Lothar Fischer, *Anita Berber Tanz zwischen Rausch und Tod, 1918–1928* in Berlin, Berlin 1984, S. 28

<sup>54</sup>vgl. Anita Berber, a.a.O., S. 84

<sup>55</sup>Aby Warburg, zit. nach Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg, Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt 1984, S. 144

<sup>56</sup>vgl. Werner Hofmann, *Die Menschenrechte des Auges*, in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt 1980, S. 89

<sup>57</sup>Aby Warburg, zit. nach Gombrich, a.a.O., S. 406. Eine Analyse des Triptychons ist von der Verfasserin in Arbeit.