

Hanne Bergius: Das Triptychon „Großstadt“ von Otto Dix,
in: Das Grotteske als Realitätskritik: Dix. Grosz. Höch. Heartfield,
in: Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 8,
Dt. Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.),
Beltz Verlag, Weinheim/ Basel 1990, S. 33-42.

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

18.3.2.

In den zwanziger Jahren ließ die expressiv-groteske Schärfe von DIX zugunsten einer detailgetreuen Versachlichung der Motive nach. Wie wir sehen werden, wird das Grotteske 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 Grottesk-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 Zerstreung 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 Pläsierkasernen 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 „Pläsiertasernen“ ausgeübt. Die ohnehin disproportionierte Tänzerin mit zu großem Oberkörper, dickem Gesäß und einer hochtoupierten krausen Haarperücke, die wie ein rostrotes Flammenknäuel vom rotonigen 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 korpolenten 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 vampfahnte 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 überbordert), 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 Spielmannsinstrumente 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 dahinsieht.

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 Vorwärtsmarsch“ 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 Schaeffekten 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-real-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 Schaeffekten 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 zerschlossener graugrüner Soldatenkleidung verharret 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 Diesseits – 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 Kläffen 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 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 vergegenwärtigen 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 „Similiglantz 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.