

Hanne Bergius: Dix – Dionysos in der Kälte. Spuren von Mythen und alten Meistern im Großstadt-Triptychon, in: Kat. Wulf Herzogenrath/Johann-Karl Schmidt (eds.): Dix zum 100. Geburtstag 1891–1991, Stuttgart: Gerd Hatje 1991, 219 – 229. ISBN 3-7757-0335-7

Dix' Triptychon (1928.1, S. 233–35) ist ein Palimpsest sich überlagernder Sinnschichten. Persönliches, Zeit- und Gesellschaftskritisches durchdringen sich mit Geschichtlichem, Religiösem und Mythischem und steigern sich zu einer grotesken schwarzen comédie humaine.

Bisher beschränkten sich die Deutungen¹ der Bilder fast ausschließlich auf die ins Auge springenden gesellschaftskritischen Aspekte – die betriebsame Leere und das Schale des eitlen Berliner Vergnügungslebens der 20er Jahre, die an den Rand gedrängten, mißachteten Krüppel als Opfer des Ersten Weltkrieges und die ebenfalls entstellten, aufgetakelten Prostituierten als Verkörperungen eines vom Geld regierten, korrumpierten Großstadtlebens.

Meine Analyse deckt die kultur- und kunsthistorischen Sinnschichten des Triptychons auf. Dix suchte in den zeitgenössischen Phänomenen verlorene und vergessene Bedeutungen und entlehnte Motive aus der Kunst des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Die Motive wurden unterschiedlich verarbeitet und reichen vom Zitat über Bedeutungssteigerungen von Motiven bis zu parodistischen Bedeutungsumkehrungen², die in ihrer Vieldeutigkeit eine Analogie zum zeitgenössischen Prinzip der Montage herstellten.

Die Signatur einer kollektiv unbewußten Geschichtserfahrung, die sich mehrschichtig in der schillernden Oberfläche der Großstadtphysiognomie abgelagert hatte, bestimmte Dix' künstlerische Arbeit. Dieses archäologische Verfahren war kein Selbstzweck: Es sollte die vom falschen Fortschritt der Geschichte verschüttete Zukunft aus der Vergangenheit heraus neu eröffnen und befreien. Die Erinnerungsbilder zeigen sich dabei nicht in ihrer einstigen, ursprünglichen und intakten Gestalt, sondern erstarrt, grotesk gesteigert und parodistisch verfremdet.

Dem antitraditionellen Innovations- und Originalitätswang der »Ismen« setzte Dix provozierend seine Gedächtnisarbeits entgegen. Daher lag »das Neue« für ihn nicht in den modernen Medien, sondern »in der Malerei«, »in der Verbreiterung des Stoffgebietes, in einer Steigerung der eben bei den Alten Meistern bereits im Kern vorhandenen Ausdrucksformen«.³ Dieses Konzept propagierte er 1927 – zu einer Zeit, in der der rechte Flügel des Triptychons in der Vorzeichnung bereits ausgeführt war. Vergleichbare neoklassizistische künstlerische Programme verkündeten in den 20er Jahren, von der Pittura Metafisica ausgehend, die Neue Sachlichkeit, der Magische Realismus und die Novecento-Malerei.⁴ Über die Auseinandersetzung mit den Künstlern der frühen Neuzeit Giotto, Piero della Francesca, Uccello, Masaccio, Masolino, Dürer, Cranach, Holbein, Grünewald, Baldung Grien u. a. wurde eine Kultur des Verdrängten wiederbelebt. Die Rückbindung an die kunstgeschichtliche Tradition bekundete Dix schon rein äußerlich mit der mehrschichtigen, leuchtkräftigen Lasurtechnik und mit der Entscheidung für die Form des Triptychons.⁵ Doch die Form implizierte keine christliche Sym-

bolsprache. In der Rückbesinnung wurde der kulturelle Verlust verarbeitet. Dix stellte daher nicht die Epiphanie Gottes als ein für das Triptychon angemessenes traditionelles Thema ins Zentrum, sondern ein modernes ersatzreligiöses Geschehen – den Rausch und das Grauen der Großstadt. Aus der vor allem durch die Erfahrung des Ersten Weltkrieges ausgelösten, metaphysischen Bindungslosigkeit und existenziellen Verunsicherung leitete er unter dem Einfluß Nietzsches, den er seit 1912 studierte⁶, das Postulat einer rein welthaft sinnlichen Existenz ab. Der Epiphanie der Kunst, die den furchtbaren und fragwürdigen Charakter der Dinge rechtfertigte⁷, gab er durch das Triptychon sakrale Wirkung. Die Stärke des Künstlers lag in der Bejahung des Daseins mit all seiner »tragischen Grausamkeit«.⁸ »Hat er früher einen Gott nötig gehabt, so entzückt ihn jetzt eine Welt-Unordnung ohne Gott, eine Welt des Zufalls, in der das Furchtbare, das Zweideutige, das Verführerische zum Wesen gehört.«⁹

Schon 1915/16 notierte Dix im Sinne dieses tragisch-dionysisch geprägten »Pessimismus der Stärke«¹⁰: »Der Künstler: Einer der den Mut hat Ja zu sagen¹¹«, und später präzierte er: »Man muß Ja sagen können, Ja zu den menschlichen Äußerungen, die da sind und immer sein werden.«¹² »Für mich ist es eine Lust, daß das Leben so ist.«¹³ Die Kunst wurde als Wille zu dieser Welt einem Tanz vergleichbar, der ihre Sinnlosigkeit allegorisierte. Rausch und Ekstase waren die dionysischen Kennzeichen des künstlerischen Schaffens. Nicht nur im Tanz, sondern auch im Jazz befreiten sich diese Kräfte. Musikalische Dissonanz erschien als unmittelbarer Ausdruck des Urphänomens dionysischer Kunst.¹⁴ So entlud sich im Triptychon das Dionysische in »Bilderwelten«¹⁵ und sprühte »Bilderfunken«¹⁶ aus.

Dionysische Energien: Dix beabsichtigte in der Groteske seiner Großstadtdarstellung, der Mischung aus Grauen und Lachen, aus Erhabenem, Burleskem und Parodistischem mythische Erfahrungen zu rekonstituieren – jene »Vereinigung des Possenhaften, selbst des Obszönen mit dem religiösen Gefühl«¹⁷, die nach Nietzsche antike Feste und Mysterien kennzeichnete. Dargestalt spürte der Künstler in seiner Darstellung hellstichtig den Widerstand der mythischen Energien auf, die sie dem Absterben in der Moderne entgensetzten.

Auch die Ikonographie des Triptychons orientierte sich an Motiven von »dionysisch-anstachelnder« Form. Dix studierte sie auf seiner 1923/24 unternommenen Italienreise, die ihn über Florenz und Sardinien bis nach Sizilien führte. Diese dionysisch geprägte Sichtweise auf die Renaissance unterschied ihn wesentlich von jenen Malern der Neuen Sachlichkeit, wie etwa Schrimpf oder Kanoldt, die in der Renaissance allein nüchterne Beschreibungshilfen des modernen Menschen und seiner Räume suchten – wie klassische Einfachheit, tektonische Strenge und statuarische Ruhe.

Es ist un schwer zu erkennen, daß die gestische Rhetorik der

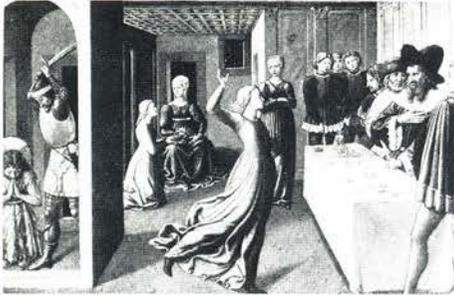


Abb. 1
Benozzo Gozzoli, Tanz der
Salome und Enthauptung
Johannes des Täufers

Abb. 2
Die dunkle Mänade mit
Satyr, Detail, Spitz-
amphora, Staatliche
Antikensammlung

hochgewachsenen Frauengestalt rechts im Mittelteil mit ihrem Ausfallschritt, der Profilstellung des Gesichtes, dem flatternden Umhang, der leichten S-Schwingung des Körpers, der Pose des erhobenen rechten Armes mit dem großen Marabufächer und dem etwas geziert nach hinten gehaltenen gestreckten linken Arm ganz dem weiblichen Typus entsprach, deren bewegte Gebärdensprache in Renaissancegemälden vorgeprägt war (Abb. 1, 2).¹⁹ Sie geht auf mänadische Motive zurück. Die Mänade verkörperte eine weibliche Überwältigungsmacht, die sich männlicher Verfügungsgewalt entzog und die Normen rationaler, gesellschaftlich bestimmter Affektkontrolle durchbrach.²⁰ Sie war Ausdrucksträgerin des Dionysoskultes, in dem sich Lebensüberschwang und Tod, Lust und Schrecken mischten. In diesen Typus projizierte Dix den mänadischen Vamp im Garçonne-Schnitt. Wenn diese moderne Mänade auch noch die Wirkung aus Anziehung und Schrecken, Schönheit und Grausamkeit auszustrahlen vermag, so ist sie doch zugleich erstarrt und erkaltet, gleichsam apollinisch gebändigt. Es fehlen die flatternden Haare, der ekstatisch zurückfallende Kopf, der geöffnete Mund. Als lockendes, modernes erotisches Wunschbild büßt sie dennoch ihren sinnlichen Impuls nicht ein. Sphinxartig gibt sie ihr Inneres nicht preis, sondern spielt schmetterlingshaft mit ihrer Lust. In dieser Femme-Dandy verdichtet sich die aufgeladene rotfarbene Schwüle der Szenerie zu einer gleißenden flammenden Gestalt, deren Chiton von tiefem Rot zu hellem Gelb züngelt und deren Farben auch in die Kleider der Huren in den Seitenflügeln ausstrahlen. Die Erinnerung an die Flamme des Liebesfeuers, die Glasperlen und die roten Steine lassen sie wie eine gleißnerische Liebesgöttin erscheinen. Dix verbarg ihre auf Befreiung drängende Sinnlichkeit unter ihrem Kostüm. In der Vorzeichnung zum Triptychon hatte er durch ein durchsichtiges, chitonähnliches Kleid ihre Figur verhüllend enthüllt.²¹ Dort zeigte er ihren grazilen, schlanken, langbeinigen Körper in seiner entblößten Erscheinung und erinnerte an die ersten modernen Nackttänze der Anita Berber²² und Josephine Baker.

Die Jazz-Kapelle steht ganz im Bann dieser beschwörenden Vamp-Mänade, die sie mit dem Federschweif ihres Fächers rhythmisch anfeuert. Die Spieler sind ihr mit ihren Instrumenten zugewandt. Auch das stehende Saxophon links am Bildrand scheint ihr seine golden glänzende Öffnung entgegenzustrecken. Die erotisch exaltierte Spannung lädt Dix mit Erinnerungen an dionysische Kräfte auf. Vor allem der glatzköpfige Spieler mit seiner runden Nase, der niederen Stirn, dem phallisch wirkenden Saxophon und der rhythmisch bewegten Haltung kann als moderner Nachfahre der Satyrn gelten. Von der ungeordneten, anarchischen Kapelle geht etwas von der Wildheit eines Satyrchores²³ aus, der nach Nietzsche in seiner Ungezähmtheit beunruhigend auf die Ordnung der Zivilisation wirkte, weil er das Geschlechtliche als Wurzel aller Dinge enthüllte. Ja, Dix könnte sogar an ein modernes »Mysterium«

erinnern, unter dessen Kälte das Feuer lodert. Denn wie in den antiken Dionysos-Mysterien die elementare Erscheinung des Phallus Mittelpunkt der ekstatischen Tänze der Mänaden bildete, so erscheint hier das Saxophon zweifach als phallischer Fetisch. Auch die Säulen rechts im Triptychonflügel, die den muschelartigen Portikus tragen, und die Krücken und Stelzen des Krüppels im linken Triptychonflügel erhalten in diesem Zusammenhang sexualfetischistische Bedeutung. Und indem Dix die Bildachsen des Mittelteils im Geschlecht des Tänzers kreuzte, konzentriert er indirekt den Blick des Betrachters auf die »Mysterien der Geschlechtlichkeit«. Nach Nietzsche sahen die Griechen das phallische Symbol als den »eigentlichen Tiefsinn innerhalb der ganzen antiken Frömmigkeit« an, weil es »das wahre Leben als das Gesamt-Fortleben durch die Zeugung« garantierte.²⁴ Doch, so fragt Dix, mit welchen Verführungsangeboten versuchte die Moderne, die dionysische Ekstase abzustumpfen, zu verflachen und zu mechanisieren. Wenn es noch Dionysos zukam, »uns leichtfüßig zu machen, uns das Tanzen zu lehren, uns den Spieltrieb einzugeben,«²⁵ so wirkt der Charleston in seinen abgehackten Bewegungen geradezu automatisiert. Ironisch könnte sich Dix hier selbst unter der dionysischen Maske des tanzenden Beau versteckt haben; denn er war ein begeisterter Tänzer.

Und zu welcher Gestalt, scheint Dix weiter zu fragen, ist der »Gott der tausend Freuden«, der in seiner leiblichen Fülle das immergleiche, fruchtbare Leben verkörperte, im großstädtischen Vergnügensrausch degeneriert, wenn wir uns sein modernes bacchantisches Abbild in dem dickleibigen, bürgerlich-saturierten Paar anschauen, das auffällig seinen schnell erworbenen Reichtum zur Schau trägt – mit kostbaren Attributen wie dem schweren Brokatmantel? In der stofflichen Oberfläche hat sich Dix wiederum von der Renaissancemalerei inspirieren lassen. Er erkannte, daß diese »höfischen burgundischen Seelenmoden«²⁶ zu der unbeweglichen Statuarik des sitzenden Paares paßten. Seine saturierte Dekadenz und die anarchisch-dionysische Unruhe der Jazzkapelle und des Vamps erscheinen als Pole des Fortschritts und der Regression, wie sie Warburg in Quattrocento-Darstellungen zwischen emphatischer Selbstbefreiung des Renaissancemenschen, verkörpert in der »Nympha«, und mittelalterlich-kirchlicher Frömmigkeit erkannte. Dix sah im amerikanischen Einfluß auf die abendländische Kultur eine vergleichbare dionysische Sprengkraft.

Innerhalb dieser dionysischen Szenerie fällt ein Motiv auf, das nicht in dessen Sinnzusammenhang zu passen scheint und eher an die wehenden Lendentücher des gekreuzigten Christus auf spätmittelalterlichen Darstellungen erinnert: Es sind die weiten Tuchbahnen der Charleston-Tänzerin. Hat Dix dieses Motiv in seiner ursprünglichen Bedeutung zitiert? Wollte er mit dem aufwallenden Tuch die innere Erregung, das Leiden an Entfremdung und Kälte vermitteln, welche die dionysische Energie des Triptychons einfrie-



Abb. 3
Michael Wolgemut, Tod mit
der Pfeife spielt den Toten
auf dem Friedhof, 1493,
Holzschnitt aus der Welt-
chronik des Hartmann
Schedel



Abb. 4
Masaccio, Schattenheilung
Petri, Petruszyklus der
Brancacci-Kapelle,
1424–28, Florenz

ren, und wollte er darüber hinaus die Frau in der Hand des Mannes als Gekreuzigte darstellen? Während die tanzende Frau sich hinter ihrer maskenhaften Aufmachung verbirgt, verweist der Künstler durch die Erinnerung an die wehenden Lendentücher auf ihren Leidzustand. Er zeigt dadurch Gefühle, welche die Sachlichkeit und Kühle der Gesellschaft nicht mehr zulassen, ja er vermag im Rückgriff auf diese Pathosformel bei gleichzeitiger Distanz seine Anteilnahme zum Ausdruck zu bringen. Dix läßt die Bedeutung dieses entlehnten Motivs offen. Wir können in den Tuchbahnen auch nur eine formale Umarbeitung der wehenden Lendentücher zu einer weit schweifenden Stola sehen, mit der die Tänzerin den Mann umwirbt. Die Wirkung des Lendentuchs wird dann allein für die Rhetorik der Kleidung genutzt, um die moderne Sprach- und Beziehungslosigkeit zum Sprechen zu bringen.

Totentanz: Der Künstler läßt auch Sinnschichten im Triptychon durchdringen, die von Dix »christlich-apolinisch« bezeichnet wurden. Etwas Totentänzerisches liegt in der Darstellung. In vielerlei Anspielungen weist das Künstliche und Schale der Szene auf eine Leere hin, die existenziell abgründig ist. Dix hat sich auch von Totentanzdarstellungen und der Deutung der Spielmanssinstrumente als Teufelsattribute inspirieren lassen. Die Gruppe des glatzköpfigen Saxophonisten, des Charleston tanzenden Paares und des Vamps scheint motivisch der Darstellung *Tod mit der Pfeife spielt den Toten auf dem Friedhof* (Abb. 3) des Michael Wolgemut, einem Holzschnitt aus der Weltchronik von Hartmann von Schedel aus dem Jahre 1493, entlehnt und in zeitgenössische Kostüme gekleidet worden zu sein. Vergleichbar mit der Gruppierung ist hier die Anordnung des halbskelettierten Musikanten mit einer großen Pfeife 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 Rechter – vergleichbar der Haltung des Vamps – hinzutritt, um sich dem Reigen der beiden anzuschließen. Der Holzschnitt zeigt das Herbeiholen der jüngst Verstorbenen zum Einzelgericht und zu ihrer Verurteilung.

Höllisch-Groteskes paraphrasierte Dix in dieser Tanzszenerie und dem Erscheinen der Jazzmusiker in schwarzen Fracks. Er ruft die mythische Dimension der Spielleute der *Ministri satanae* als musikalische Gegenwelt der himmlischen Liturgie, wieder wach.²⁷ Im Saxophonisten könnte Dix unter diesem christlichen bedeutungsgeschichtlichen Aspekt den Todesspielmann verkörpert sehen, nach dessen Weise die Opfer tanzen. Die Blasinstrumente der Jazz-Kapelle, besonders die betonte Zurschaustellung der Saxophone, des Cornetts und der Tuba, erhalten die Dimension unheilvollen Grauens wie im Letzten Gericht.

Der Totentanz als groteskes Spiel aus Tod und Leben verleiht dem Triptychon eine auf Untergang der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer Kultur angelegte Sinnentiefe. Weltliches Vergnügen stei-

gerte sich seit dem verlorenen Krieg zur bloßen Lebensgier. Der Tanz – jahrelang verboten – war zum Inbegriff kriegsgewinnlerischen Genusses geworden. *Berlin, dein Tänzer ist der Tod*, hieß ein Couplet von Walter Mehring Anfang der 20er Jahre.²⁸ Die Analogie zum Totentanz findet sich auch oft in der Literatur der Zeit, zum Beispiel bei Alfons Goldschmidt: »Das ist nicht Trunkenheit, nicht Wildheit, kein Drang Ketten zu brechen, sondern Fauligkeit, Niedergang, Phosphoreszieren auf vergehendem Gebälk dieser Gesellschaft. Ich weiß wohl, alle Städte 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...«²⁹

Parodierte Tradition: Erst der vielschichtige Wandel der Motive, die Dix dem Petruszyklus (1424–1428) von Masolino und Masaccio³⁰ entlehnte, erklärt den tiefgreifenden Schock, den er seit dem Ersten Weltkrieg zu bewältigen suchte. Sollen die Seitenflügel des Triptychons im Zusammenhang mit dem Mittelteil auf ihren Sinn hin untersucht werden, stellen wir noch einmal den »Tod Gottes« in Rechnung: »Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?«, fragt Nietzsche. »Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden? Kommt nicht immerfort die Nacht und mehr Nacht?«³¹ Kälte und künstliches Licht charakterisieren die nächtlichen Großstadtszenen. Im linken Flügel fällt es vom rot erleuchteten Bordellfenster im Hintergrund über das Kopfsteinpflaster nach vorn. Die Nacht ist von Krüppeln und Prostituierten bevölkert, die der Tag in den nächtlichen Untergrund der Stadt verdrängte – links in die Altstadtalbwelt unter einen Brückenbogen, rechts in die illusionäre Kulissenwelt einer großstädtisch-mondänen Passage.

Die Darstellung des rechten Flügels kehrt die Bedeutung der aus der *Schattenheilung Petri* (Abb. 4) entlehnten Motivik spiegelbildlich ins Parodistische und übersteigert sie ins Groteske. Die Parodie mit ihrem Ineinander von Erhabenem und Trivialem vergleicht vergangene Ideale und gegenwärtige Zeichen des Zerfalls und des Verlustes. Die Groteske steigert die Aussage ins Grauerregende und Lächerliche, ins Abstoßende und Anziehende zugleich. Während auf dem Masaccio-Fresko Petrus als würdevolle Autorität dargestellt wurde, die die Nachfolge Christi auf Erden repräsentierte, und seine antikisierende Erscheinung mit den sokratischen Gesichtszügen und der Toga einem Dichterphilosophen entsprachen, offenbarte Dix eine weltliche »Autorität« seiner Zeit – eine Prostituierte als Inbegriff sexual- und warenfetischistischer Verpuppung der Frau. So überhöhte er das Niedrige und Triviale parodistisch durch das Erhabene des Petrus-Motivs zu einem Schein-Erhabenen. Der idealisierten Persönlichkeit des Apostels, die gleichzeitig die Gott vertrauende Einbindung des Menschen in einen übergeordneten christlich-kulturellen Zusammenhang reprä-



Abb. 5
Annibale Caracci, Leichnam
Christi, Staatsgalerie
Stuttgart



Abb. 6
Masaccio, Bestrafung des
Ananjas und Almosen-
verteilung, Petruszyklus der
Brancacci-Kapelle,
1424–28, Florenz

sentiert und mit erlösender Heilkraft ausgezeichnet ist, steht die wurzellose, obszöne Erscheinung der Kokotte als vaginales Sexualobjekt gegenüber – ein dionysisches Pendant zum Phalluskult im Mittelteil.

Der ehrwürdige, ausgewogene Habitus von Petrus, dessen »bellezza« und »dignità« der feierlichen und idealisierenden Ebene des Freskos entsprechen, wird parodistisch ins Theatralische der Kokotte gewendet. Beide gehen mit vergleichbarer Fußstellung bis an die vordere Bildgrenze heran; sie sind nicht von den anderen Figuren des Bildes überschritten. Allerdings gibt Dix der Hure nicht soviel Raum wie Masaccio der statuenhaften Erscheinung des Petrus. Der Innenrand des Triptychonflügels überschneidet den rechten Arm der Hure, der sich auch im Gestus von dem des Petrus unterscheidet. Die Hure paraphrasiert darüber hinaus den Handgestus von Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500) ironisch, mit dem er sich als selbstbewußter, humanistisch gebildeter Künstler darstellte.³²

Wie Petrus von einem Zug von Aposteln gefolgt wurde, so die Kokotte von einer Prozession von Huren. Während in dem Fresko Persönlichkeiten von unterschiedlichem Alter auftreten, unter ihnen auch Johannes, staffelt sich hinter der ersten Prostituierten ein karnevallesker Zug von Huren, die eigentümlich leblos-automatenhaft erscheinen und gleich »kriegerischen Apachen«³³ phantasmagorisch mit Hüten und Schleiern, mit Perücken und Kappen, mit Pelzkragen und farbigen Umhängen gewappnet sind. Die Physiognomie von Petrus und Johannes gerät in der zweiten und dritten Hure zu einer leeren, schalen Maske, während die erste Hure an dem Porträt der Frau G.³⁴ realistisch orientiert ist, die Dix 1927 aquarellierte. Häßlichkeit gehörte zum dionysischen Erscheinungsbild des Lebens. Was dieser Kokottenzug ausstrahlt, ist Attraktion und Abwehr zugleich, Schrecken und Faszination, Eros, Kälte und Tod. Der Hurenzug potenziert die mänadische Wirkung des Vamps im Mittelteil. Sein Glücksversprechen erkaltet unter dem skrupellosen Diktat des Geldprofits. Die Individualität der Huren erstarrt in der veräußerlichten Künstlichkeit ihres Mummenschanzes. Ihre Trugbilder entsubstanzialisieren die Wirklichkeit.

Dieser irrealen Maskerade entsprach die triumphale Ornamentik der Stadtarchitektur, hinter deren dunklen Öffnungen sich Leere verbirgt. Wie die Kokotten wirkt sie künstlich und kulissenhaft. Die schlichte Repräsentation der Renaissancepalastfassaden und die maßstäbliche Einfügung der Personen nahm Dix nicht wieder auf. Die Perspektive, die das Frührenaissancefresko als Ordnungssystem überspannte, weicht im Triptychon einem unberechenbaren, mehrfokalen, in die Tiefe reichenden Raum. Das im Fresko ausgewogene Verhältnis zwischen Beschauer, Bildfigur, bildrahmender Architektur und Kapellenraum ist auf einen Bildausschnitt verengt, der eine solche geordnete Konzeption vermissen läßt. Die verunsichernde Schachtelung der Großstadtarchitektur wird noch durch die dichte

Zusammenballung von Erkern, Säulen, geschwungenen Konsolen, einem Löwenkopf mit aufgerissenem Maul und einer blumenumrankten, vom Bildrand überschrittenen Öffnung grotesk überhöht. Eine Überfülle an Reizmomenten und Sinneseindrücken liegt sowohl im Hurenzug als auch in der Architektur.

Der an der Hauswand sitzende Krüppel fällt in dieser Phantasmagorie auf. Er stellt einen zynischen Bedeutungswandel der Krüppel von der Schattenheilung Petri dar, die sich dort an der Palastwand aufhielten – in der Erwartung, von seinem Schatten geheilt zu werden. Der Krüppel im Triptychonflügel wird hingegen von den Huren ignoriert, wenn er ihnen auch seine amputierten, aus den Hosen schauenden Beinstümpfe entgegenstreckt und gleich einer militärisch gedrillten Marionette mit der rechten Hand grüßend ihre Parade abnimmt.

Möglicherweise sah Dix die babylonische Herausforderung der Stadt³⁵ aus demselben dionysischen Lebensgrund entspringen wie die Leiber zerfetzende Dynamik des Krieges. Weibliche Überwältigungsmacht und männliche Entmächtigung, ja Zerstörung sind in diesen zivilisatorischen Phänomenen als Spannungselemente von Eros und Tod enthalten.

Der entmächtigte Krüppel an der Hausfassade, vor allem sein kraftlos gesenkter Kopf, könnte dem vom Kreuz genommenen Christus-Motiv entlehnt sein, vergleichen wir beispielsweise seine Darstellung mit Jesus vom *Isenheimer Altar* (1513–1515), der Dix außerordentlich faszinierte. Auch die Haltung des sich auf seine Krücken stützenden Krüppels und die liegende Gestalt vor ihm im linken Flügel erinnern an Pathosformeln des kreuztragenden Christus und des liegenden Leichnams Christi in Renaissancebildern. Diese Motiventlehnungen gehen daher auf keine »konstanten Urbilder«³⁶ zurück. Gerade diese beiden Krüppel-Darstellungen waren auch von Fresken aus dem Petrus-Zyklus der Brancacci-Kapelle angeregt. Die liegende Gestalt wurde von der Darstellung des bestraften Ananias vorgeprägt (Abb. 5), der, weil er einen Teil vom Erlös seines Gutes unterschlagen hatte, mit dem Tode büßen mußte. Der stehende Krüppel scheint aus zwei Freskendarstellungen zusammengesetzt, in der Absicht des »selective borrowing«³⁷: die komplizierte Stellung, in der Masolino den Lahmen vom Rücken her sah und seine Stellung zur Architektur, hat Dix von der *Heilung des Lahmen* (Abb. 6) übernommen; die Anregung, den Krüppel auf den Stock zu stützen und ihm eine Tasche umzuhängen, wird er der *Güterspende* entlehnt haben. Diese lumpenproletarische Gossensexistenz rückt als bedeutendste Figur des linken Flügels in dessen Mitte, deren Achse sein Stock ist. Er hat keine Hoffnung mehr, weder auf Heilung oder Almosen, noch auf die Anerkennung der Hure, die ihn schnoddrig abwiegelt. Er ist durch den Ersten Weltkrieg zum Opfer eines falschen Wertesystems geworden und wurde deformiert und verstümmelt. Anstelle seiner Beine hat er stelzenartige Stümpfe, mit denen er sich mühsam fortbewegen muß. Sein



Abb. 7
Masolino, Heilung des Lahmen, Petruszyklus der Brancacci-Kapelle, 1424–28, Florenz



Abb. 8
Masaccio, Zinsgroschendarstellung, Petruszyklus der Brancacci-Kapelle, 1424–28, Florenz

Profil, vor allem die hochgezogene Unterlippe, verrät etwas von der Bitterkeit und gleichzeitig von der Wut über die Verachtung, der er sich durch die Reaktion der Prostituierten ausgesetzt sieht. Diese Mischung aus Verzweiflung und Widerstand ist auch den Profilen von Dix' Selbstporträts anzusehen; es ist zu vermuten, daß er sich in ihm selbst sieht. Abwehr und Anziehung bringt die Hure deutlich in ihrer Haltung dem Krüppel gegenüber zum Ausdruck. Einerseits wehrt sie seine Zudringlichkeit und den voyeuristischen Blick ab, zum anderen zieht sie ihn durch die gespreizte Handgestik auf ihrem Gesäß auch wieder an. Ihre Haltung erscheint als eine groteske Steigerung des lässigen Standmotivs und der angewinkelten Armhaltung, wie wir sie beispielsweise bei der Merkurdarstellung in Botticellis *Primavera* oder beim *Bronze-David* von Donatello wiederfinden. Die verachtungsvolle Wendung ihres Kopfes könnte hingegen auch auf ein Motiv zurückführen, das häufig in Renaissance-darstellungen der »Verspottung Christi« auftritt.

Die aufgetakelte Locke ihrer Haare unterstreicht den schrillen Gestus vor dem Krüppel und damit vor dem Betrachter des Bildes. Die Verlebtheit hat ihr Gesicht zu einer vulgären Visage verzerrt. Trauer und Leere der Augen verlieren sich in der Stumpfheit und Gleichgültigkeit der breiten, heruntergezogenen Mundpartie. In der Begegnung von Krüppel und Prostituierte wird auch das Thema »Ankunft« auf Frührenaissancefresken grotesk in seinem narrativen Charakter übersteigert.

Ist beispielsweise die Begegnung von Joachim und Anna an der *Goldenen Pforte* oder *Joachims Ankunft bei den Hirten* in Giotto's Arenafresken »eine in sich selbst spannungsvolle, dynamische Gesamtsituation«,³⁸ in der nicht nur die Ankunft der angekommenen Person, sondern auch die Reaktion auf die Ankunft durch andere Personen als Ereignis gezeigt wird, so kehrt Dix die Attraktion in ihr Gegenteil um und erzielt szenisch-groteske Ausdruckswerte durch die disharmonische Unausgewogenheit der Begegnung. Auch im Mittelteil des Triptychons können wir aus den Fresken der Brancacci-Kapelle entlehnte Motive erkennen. Versatzstückhaft werden die Motive übernommen. Vor allem in der Vorzeichnung zeigt sich die Verarbeitung der Fresken deutlich. Das Dreiviertelprofil des Charleston-Tänzers stilisiert die Züge der Christus-Physiognomie aus der *Zinsgroschen-Darstellung* von Masaccio (Abb. 7). In der Charleston-Tänzerin tritt die Zöllnergestalt, die sich zu Christus wandte, um den Zinsgroschen als Tribut für den Eintritt in den Tempel zu fordern, als grotesk veränderte Rückenfigur wieder auf. Die ausgeprägte Profilierung des Beines, das verlorene Profil, nun nach rechts gewandt, sind vergleichbar. Rechts in der Zinsgroschendarstellung gibt es noch eine weitere Abbildung des Zöllners, der auch die Schrittstellung des Vamps geprägt haben könnte. In der Vorzeichnung wird darüber hinaus deutlich, daß Dix die von Verzweiflung geprägte hochgezogene Augenpartie der Eva auf den Saxophonisten zitathaft übertrug. In der Ausführung des

Triptychons hat Dix dann dieses Motiv weitgehend aufgegeben.

Während die Fresken zum Petrus-Zyklus der Brancacci-Kapelle den christlichen Zugang zum Paradies programmatisch wieder eröffnen sollten, vermochte das ersatzreligiöse, künstliche Paradies der 20er Jahre allein den dialektischen Zusammenhang eines großen kulturhistorischen Verlustes und des Wunsches nach einem erlösenden Weltbild anzudeuten, wobei Dix zugleich den tragisch-dionysischen »Pessimismus der Stärke« von Nietzsche beschwor.

Rückbesinnung und Selbstreflektion: Der eitlen Selbstbespiegelung der Gesellschaft war durch die Erinnerung und Umdeutung ihrer Bildquellen das Vergessen, Verdrängen und Ausschließen des Vergangenen unauslöschbar eingeschrieben. Die Rückkehr ad fontes offenbarte in der Deformation, grotesken Übersteigerung und Parodie der verschütteten Bilder den Kulturverlust und machte die Distanz zwischen jetzigem Finden und einstigem Verschwinden bewußt. In diesem Gedächtnisprozeß war daher nicht nur das Entdecken der Erinnerungsbilder und damit die Stärkung der modernen Kunst an historischen Formen und Mythen von Bedeutung, sondern gerade auch der Einblick in die Funktionsweisen der Zeitgeschichte, die derartige Überlieferung verhinderte und in Kälte und Sachlichkeit abdrängte.

Dix stand mit dieser Gedächtnisarbeits in seiner Zeit nicht allein. In seiner fachlichen Nähe bezeichnete der Kunsthistoriker Aby M. Warburg 1929 vor dem Kuratorium seiner Kulturwissenschaftlichen Bibliothek als Aufgabe seines Institutes »die Funktion des persönlichen und sozialen Gedächtnisses«³⁹ zu ergründen. Indem Warburg Grundstrukturen einer visuellen Grammatik, Prägung, Konstanz und Restitution von Ausdrucksformen erforschte, war seine Arbeit mit der von Dix vergleichbar. Beide versuchten über ihre Zeitgeschichte hinaus eine gleichsam unterirdische Geschichte des sozialen Gedächtnisses⁴⁰ freizulegen. In der gegensätzlichen Erscheinung der ekstatischen »Nympha« der Renaissance und dem trauernden Flußgott, der in Dix' Triptychon dem Typus des kauernenden Krüppels im rechten Flügel nahekommt, sah Warburg die »Schizophrenie des Abendlandes« manisch-depressiv vorgeprägt. Die soziale Erinnerung sollte »durch eine Aufarbeitung unabgeglichener Bedürfnisse der menschlichen Kreatur, durch Aussprechen sprachlos gewordener Leidenschaften daran mitwirken, daß die Vernunft in Bewegung und handlungsfähig bleibe«.⁴¹

Zur gleichen Zeit prophezeite Sigmund Freud in *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen könnte. Erinnerung und Selbstreflexion wiesen in der Psychoanalyse den therapeutischen Weg, über den sich das selbstentfremdete Ich in einer Neudeutung seiner eigenen Lebensgeschichte fand. Zur Neudeutung seiner Epoche ruft auch das Triptychon auf. Der Krüppel, vor allem die Rückenfigur, fordert als letztes memento mori diese sich sachlich gebende, bewußtlose Gesellschaft zur Gedächtnisarbeits auf. In diesem zer-

stückelten unerlösten Dionysosabbild schwingt Nietzsches Feststellung aus dem »Nachlaß der Achtziger« mit: »Wir haben z. B. mit aller Anspannung von drei Jahrhunderten noch nicht den Menschen der Renaissance wieder erreicht, und hinwiederum blieb der Mensch der Renaissance hinter dem antiken Menschen zurück.«⁴²

In der Präsenz des Künstlers im Triptychon – einmal im Krüppel und einmal im Tänzer – können wir auch eine Anregung aus der Renaissance vermuten. Maler wie Dürer, Grünewald, Hans Baldung Grien brachten sich immer wieder selbst in ihre Darstellungen ein und liehen Heiligen und Stiftern ihre Züge. Hier sehen wir den Künstler janusgesichtig unter der Spannung von dionysischem Rausch und schmerzhafter Isolation entsprechend dem »poeta dolorosus«⁴³, »zerrissen, zerstückt, zerhackt«.⁴⁴

1 Künstlerhaus Bethanien (Hg.), *Aspekt Großstadt*, Berlin 1977; E. Karcher, *Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren*, Münster 1984; D. Scholz, *Das Großstadt-Triptychon von Otto Dix*, in: Bestandskat. *Otto Dix, Galerie der Stadt Stuttgart 1989*, S. 61 ff.; H. Bergius, *Das Triptychon »Großstadt« - Schein und Wirklichkeit der »Goldenen Zwanziger«*, in: *Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 8*, Weinheim/Basel 1990, S. 33 ff.

2 Donat de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974

3 Otto Dix *Das Objekt ist das Primäre*, 1927, in: U. M. Schneede (Hg.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*, Köln 1979, S. 138

4 G. Metken (Hg.), *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, Ausst.Kat. Berlin 1981; E. Cowling/J. Mundy (Hg.), *On Classic Ground: Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism 1910–1930*, Ausst.Kat., London 1990

5 K. Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1955

6 D. Schubert, *Nietzsche-Konkretionen in der bildenden Kunst. 1890–1933*, in: *Nietzsche-Studien*, Bd. 10/11, 1981/82; O. Conzelmann, *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983

7 K. Schlechta (Hg.), *F. Nietzsche, Werke in drei Bänden*, München 1966, Bd. 3, *Aus dem Nachlaß der Achzigerjahre*, S. 575

8 Vgl. Anm. 7, S. 574

9 Vgl. Anm. 7, S. 626

10 Ebenda

11 Otto Dix, *Kriegstagebuch 1915–16*, zit. nach: Ausst.Kat. *Otto Dix 1891–1969*, Museum Villa Stuck München 1985, S. 273

12 Dix im Gespräch mit F. Löffler, in: *Neue Zeit*, 16. 8. 1957, Vgl. Anm. 11, S. 277

13 Vgl. Anm. 11, S. 289

14 Vgl. Anm. 7, Bd. 1, *Die Geburt der Tragödie*, S. 131

15 Ebenda, S. 52

16 Vgl. ebenda, S. 41; K. Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985, S. 223 ff.

17 Vgl. Anm. 7, Bd. 1, *Menschliches, Allzumenschliches*, S. 524

18 A. Warburg, zit. nach: M. Warnke, *Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz*, in: W. Hofmann/G. Syamken/M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, S. 131

19 A. Warburg, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: Die Bildnisse des Lorenzo de Medici und seiner Angehörigen*, Leipzig 1902; ders., *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«*. Eine Untersuchung von der Vorstellung der Antike in der italienischen Frührenaissance. Phil. Diss., Straßburg 1892; ders., D. Wuttke (Hg.), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden 1980; E. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, S. 141 ff.

20 I. Lindner, *Die rasenden Mänaden. Zur Mythologie weiblicher Unterwerfungsmacht*, in: I. Barta / Z. Breu / D. Hammer-Tugendhat / U. Jenni / I. Nierhaus/J. Schöbel, *Frauen. Bilder. Männer. Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, S. 282 ff.

21 H. Bergius, *Berlin – a city drawn. From the linear network to the contour*, in: Ausst.Kat. *German Realist Drawings of the 1920s*, Harvard University Art Museums 1986, S. 38 ff.

22 L. Fischer, *Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber 1918–1928 in Berlin*, Berlin 1984

23 Vgl. Anm. 7, 1, *Die Geburt der Tragödie*, S. 44 f.

24 Vgl. Anm. 7, Bd. 2, *Götzen-Dämmerung*, S. 1031

25 G. Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, München 1976, S. 23; vgl. Anm. 7, Bd. 2, S. 257, Bd. 1, S. 55, 369, 530, 997

26 Vgl. Anm. 18, S. 137

- 27 R. Hamrstein, *Diabolus in Musica*, München 1974
- 28 W. Mehring, *Berlin, dein Tänzer ist der Tod*, in: ders., *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*, Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S. 63
- 29 A. Goldschmidt, *Sinfonie der Großstadt*, in: R. Greuner, *Berlin – Stimmen einer Stadt. 99 Autoren – 100 Jahre an der Spree*, Berlin 1971, S. 229
- 30 A. Schmarsow, *Masaccio-Studien*, Kassel 1895; M. Dvorak, *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, München 1927; A. Debold-Kritter, *Studien zum Petruszyklus in der Brancaccikapelle*, Phil. Diss., Berlin 1975; H. v. Einem, *Masaccios »Zinsgroschen«*, in: *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen*, Heft 40, Köln/Opladen 1967; O. Casazza/P. Cassinelli Lazzeri, *La Capella Brancacci. Conservazione e restauro nei documenti della grafica antica*, Modena 1989
- 31 Vgl. Anm. 7, Bd. 2, *Die Fröhliche Wissenschaft*, S. 127
- 32 Vgl. Anm. 1, D. Scholz, S. 68–69
- 33 J. R. Becher, *Huren*, in: F. Hofmann/J. Schreck/M. Wolter/B. Schreck, *Über die großen Städte. Gedichte 1885–1967*, Berlin/Weimar 1968, S. 110
- 34 Galerie Klihm (Hg.), *Otto Dix. Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen 1920–1927*, München 1970, Titelblatt
- 35 H. Bergius, *Berlin als Hure Babylon*, in: J. Boberg/T. Fichter/E. Gillen, *Die Metropole. Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert*, München 1968, S. 102 ff.
- 36 Vgl. Anm. 2, S. 8
- 37 Vgl. Anm. 3, S. 4
- 38 M. Imdahl, *Giotto. Arena-fresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*, München 1988, S. 36
- 39 Vgl. Anm. 19, D. Wuttke, a.a.O., S. 308
- 40 Vgl. Anm. 18, S. 113 ff.
- 41 Vgl. Anm. 19, S. 406
- 42 Vgl. Anm. 7, *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre*, S. 595
- 43 W. H. Sokel, *Poeta dolorosus*, in: *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1970, S. 73 ff.
- 44 H. Ball, *Kandinsky*, in: H. B. Schlichting, *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, Frankfurt 1984, S. 43