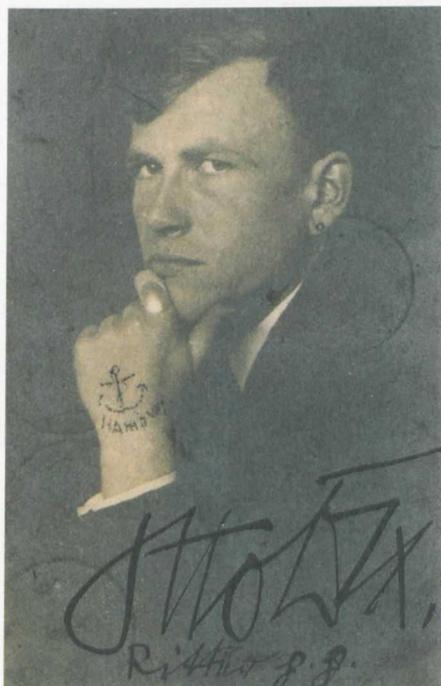


» Neue Männ- lichkeit« – Die Matrosen- bilder von Otto Dix Anne Söll

Eine Frau mit Bubikopf und Zigarette, die ihre Beine im kurzen, taillessen Kleid zum Charleston-Takt schwingt: so das populärste Bild der 1920er-Jahre. Dieses Bild der »Neuen Frau«,¹ die selbstbewusst ihr Leben führt und dabei die Vergnügungen des Großstadtlebens genießt, bestimmt bis heute unsere Vorstellungen von den »roaring twenties«. Zu diesem Eindruck hat auch Otto Dix beigetragen, denn einige seiner berühmtesten Werke haben die Figur der »Neuen Frau« zum Thema, wie zum Beispiel das Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden und der Tänzerin Anita Berber. Auch in Dix' zentralem Werk der 1920er-Jahre, dem *Großstadttriptychon* →Kat. 14, bestimmt die »Neue Frau« im buchstäblichen Sinne das Parkett.² Wie steht es jedoch mit den Männern in dieser Zeit?³ Welche Rolle(n) teilt Dix ihnen zu? Und wie positioniert Dix »seine« Männer in Beziehung zur Frau, die in seinem Werk nicht nur durch die emanzipierte »Neue Frau« repräsentiert wird, sondern ebenso durch eine ganze Heerschar von grellen Prostituierten, schwarzen Witwen und ausgemergelten Müttern.⁴ Ein erster Blick auf Dix' Arbeiten – und hier sind insbesondere die Gouachen zu nennen – zeigt, dass Dix sich neben seiner Beschäftigung mit diesen Frauenbildern ebenso intensiv mit Männerfiguren, wie zum Beispiel Soldaten und Kriegsveteranen oder »Kriegskrüppel«, Dandy (als Selbstbildnis), Matrosen⁵ und Artisten, auseinandersetzt. Gerade die Gruppe der über 40 Matrosenbilder ist es, die durch Umfang und Variationsbreite besonders hervorsticht. Dix' Faszination für diesen anti-bürgerlichen »Männertyp« ging sogar so weit, dass er sich selbst als Matrose inszenierte, indem er sich auf einer Porträtfotografie von 1920 mithilfe von ein paar Strichen mit Tätowierung und Ohrring versah →Abb. 1. Was machte die Figur des Matrosen für Dix so attraktiv, und warum beschäftigt sich Dix gerade Anfang der 1920er-Jahre so intensiv mit diesem Thema?

Abb. 1

Postkarte mit Fotoporträt von Otto Dix an Herbert Behrends-Hangler, 1920. Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv



Der Matrose im Ausnahmezustand

Der Matrose Fritz Müller aus Pieschen von 1919 ist das erste Werk von Dix, in dem ein Matrose die zentrale Rolle spielt. Es ist das Porträt eines Seemanns, dessen markantes Profil aus Schaum und Wellen des ihn umgebenden Meeres geboren wird. In den Ecken des quadratischen, auf eine Spitze gestellten Bildes hat Dix kleine mit Gold- und Silberfarbe unterlegte Vignetten gesetzt, die die Erlebnisse auf See und ferne Reiseziele in Postkartenmanier in Szene setzen. Aus den mit goldenen Pigmenten plastisch hervorgehobenen Wellen, den mit Sternen bemalten

1

Zum Bild der Neuen Frau siehe einführend: Katharina Sykora (Hrsg.), *Die neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, und Katharina Anjum (Hrsg.), *Gretchen, Girl, Garconne. Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne?*, Dortmund 1999, sowie Marsha Meskimmon/Shearer West (Hrsg.), *Visions of the Neue Frau. Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Aldershot 1995.

2

Zum Geschlechterverhältnis in Dix' *Großstadttriptychon* siehe Änne Söll, »Otto Dix' *Großstadt* von 1927/28«, in: *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke und Methoden*, hrsg. von Kristin Marek und Martin Schulz, erscheint im Fink Verlag 2013. Eine weitere, aktuelle Interpretation des Triptychons in Beziehung zu Dix' Nietzsche Rezeption mit ausführlicher Literatur bietet: Dyke 2010, S. 179–197.

3

Dieses Essay entstand im Kontext meines Forschungsprojekts zum Thema Männlichkeit und Neuen Sachlichkeit mit dem Titel: »Moderne Männer Krise. Modernität und Geschlecht in den Männerporträts von Otto Dix, Anton Räderscheidt und Christian Schad«.

4

Zum Frauenbild bei Dix siehe: Kim 1994.

5

»Matrose« bezeichnet den niedrigsten Rang in der Hierarchie der Marine. In der Handelsmarine durchliefen Matrosen die Stationen des Schiffsjungen und des Leichtmatrosen und arbeiteten dann in unterschiedlichen Funktionen als »Vollmatrosen«. Ich verwende »Matrose« hier synonym mit der allgemeineren Bezeichnung »Seemann«.

Rahmen und einer Farbpalette aus Regenbogenfarben ergibt sich ein Ensemble, das die Klischees des Matrosenlebens zitiert: exotische Destinationen wie Ägypten, der Nahe Osten oder Afrika, schöne, verfügbare Frauen und die »Freiheit« der Meere. Trotz seiner Ähnlichkeit zu Gemälden wie *Schwangeres Weib*, das seiner sogenannten kosmischen Phase zugerechnet wird, ist das Bild wegen seiner populären Motivik in Kombination mit seiner – wenn auch nicht ausgeprägten – Collagetechnik als Einstieg in Dix' dadaistischer Phase gewertet und als »anti-painting« bezeichnet worden.⁶ Dass gerade der Matrose als »Held« im Mittelpunkt eines seiner

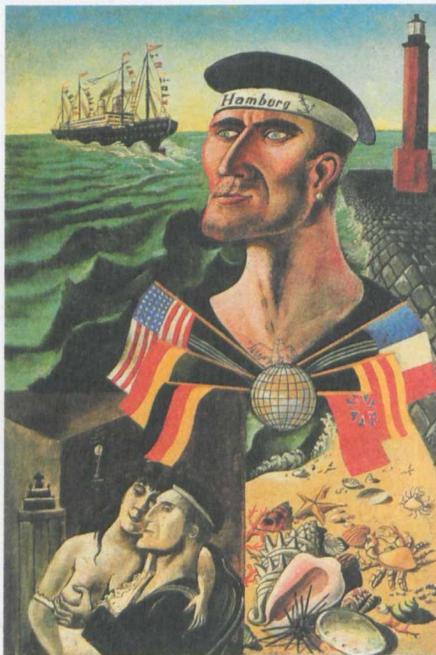
ersten dadaistischen Werke steht, wird mit dem Kieler Matrosenaufstand am 3. November 1918 erklärt, der als Auftakt der revolutionären Ereignisse am Ende des Ersten Weltkriegs gilt und damit weitreichende politische und soziale Umwälzungen initiierte.⁷ Im Vergleich zum geschlagenen Armeesoldaten haftet dem revoltierenden Matrosen etwas Dynamisches an, er ergibt sich nicht in sein Schicksal, sondern kann sich – wenn auch in letzter Minute – zur Wehr setzen, ja sogar kurzzeitig mit linken Kräften verbünden und damit aktiv in die historischen Geschehnisse eingreifen. In seinen Erinnerungen vergleicht Harry Graf Kessler Matrosen und Soldaten: »Gut, frisch und sauber, vor allen Dingen sehr jung sehen die Matrosen aus; alt und kriegsverbrauch, in verfärbten Uniformen und ausgetretenem Schuhzeug, unordentlich und unrasiert die Soldaten, Überreste eines Heeres, ein trauriges Bild des Zusammenbruchs.«⁸

In der direkten Nachkriegszeit bietet der Matrose für die Männer mit Interesse am linken politischen Spektrum, zu dem zu diesem Zeitpunkt auch Dix zuzurechnen ist, eine Projektionsfläche für eine Form von Männlichkeit, die – im Gegensatz zum verletzten und geschlagenen Soldaten – heroische und selbstbestimmte Anteile aufweist. Dix verarbeitet das Motiv des revoltierenden Matrosen jedoch nur selten, wie etwa in der Radierung mit dem Titel *Die Barrikade* in der Mappe *Tod und Auferstehung* von 1922. Das Gros der Matrosenbilder hat hingegen das Stereotyp des hypermännlichen, promiskuen Seemanns im »Hafen der Lüstex«⁹ zum Thema und nicht den Held der Novemberrevolution. So ist es auch im Falle des Bildes *Abschied von Hamburg* von 1921, in dem Dix im Medium der Ölmalerei eine Collage aus Fotografien und Objekten suggeriert, die das Brustbild eines Seemanns, gerahmt von Mole, Leuchtturm, Flaggen, Dampfer, Muscheln und Bordellbesuch, umgeben → Abb. 2. Die durch phallischen Leuchtturm und vaginaähnliche Meeresschnecke gegebene sexuelle Symbolik, die die Potenz des Seemanns hier noch indirekt betont, wird sich in den

Abb. 2

Otto Dix, *Abschied von Hamburg*, 1921.

Museum Gunzenhauser, Kunstsammlungen Chemnitz



6

London 1992, S. 98–99. Der revolutionäre Matrose passe somit mitsamt seinen populären und kitschigen Motiven in die anarchische Weltsicht dadaistischer Anti-Kunst, so die Meinung vertreten im Katalogbeitrag.

7

Die deutsche Marineleitung plante im Oktober 1918 eine »letzte Schlacht« gegen die englische Flotte, die die deutsche Marine jedoch vernichtet hätte. Um nicht in dieser sinnlosen Schlacht unterzugehen, weigerten sich die Matrosen einiger Kriegsschiffe vor Wilhelmshaven auszulaufen. Dieser Aufstand weitete sich auf große Teile der Flotte aus und entwickelte sich zum Kieler Matrosenaufstand, der zur Gründung von Soldatenräten führte und durch die Beteiligung politischer Parteien zur Novemberrevolution führte.

8

Harry Graf Kessler, *Tagebücher 1918–1937*, hrsg. von Wolfgang Pfeiffer-Belli, Frankfurt am Main 1996, S. 18.

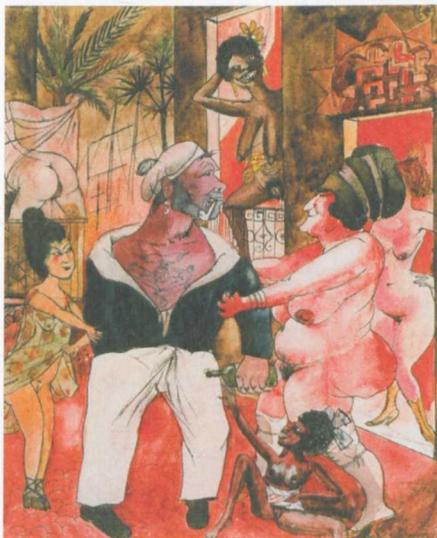
9

So der Titel der Sektion zu Dix' Seemann-Bildern in: *Geisterbahn und Glanzrevue. Otto Dix. Aquarelle und Gouachen*, hrsg. von Karsten Müller, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2007, S. 120–134.

Gouachen zu einer unverschlüsselten Darstellungen von weiblichen Geschlechtsteilen und erigierten Penissen wandeln. So zum Beispiel in den beiden Gouachen *Exotischer Puff* → Abb. 3 und *Orientalischer Hafen* von 1922, in denen unter der weißen Seemannshose durch geschickte Striche die körperliche Reaktion auf die Anbiederungen der Prostituierten abzulesen ist. Die Lüsterheit der sexuellen Anbahnung wird durch auslaufende Farbe, die die Konturen übertritt

Abb. 3

Otto Dix, *Exotischer Puff*, 1922. Privatbesitz, Melbourne



und ausbluten lässt, unterstrichen. Durch Dix' Einsatz von leuchtenden Rot- und Blautönen entsteht in den Gouachen *Exotischer Puff*, *Orientalischer Hafen* und *Tropische Nacht* im buchstäblichen Sinne ein Rotlichtmilieu, in das die Matrosen und Prostituierten eintauchen. Ihre Körper werden durch die Farbwahl aufgewärmt und wie zur Vorbereitung auf den sexuellen Akt verschmelzen sie mit ihrer exotischen Umgebung, die durch Palmen, wogende Wellen und Segelschiffe angedeutet wird. Im Vergleich zur fotografischen Postkartenästhetik, die von Dix mit diesen Motiven zitiert wird, bietet die Gouache die Möglichkeit, die lustschwängere und »anzügliche« Atmosphäre auf ein Äußerstes zu steigern. In den wässrigen Farbschlieren der Gouache werden Hafen, Bordell und Körper Teil einer in sich geschlossenen Fantasie, in der der harte Arbeitsalltag der Matrosen und die sozialen Bedingungen auf den Schiffen keine Rolle spielen: Lusterfüllung pur. In Dix' Matrosenwelt zeichnen sich die Seemänner im Heimathafen oder in exotischen Destinationen durch extreme, ja explosive Potenz und ständige sexuelle Bereitschaft aus. »Der Matrose«, so Brigid Barton, »wird wahrgenommen als einer, der seine Begierden auslebt, die der Rest der Menschheit oft unterdrückt.«¹⁰ In

diesem pornografischen Szenario geht es hingegen nicht, wie Barton meint, um die Befreiung unterdrückter »menschlicher Sexualität«, sondern explizit um heterosexuelle Männer. Und so steht den Matrosen in fast jedem Bild eine Auswahl unterschiedlicher Prostituiertes zur Verfügung, für die sich der Matrose (und der Betrachter) entscheiden kann.

Als Inspiration für Dix' Matrosenbilder wird zumeist Dix' Begeisterung für Joachim Ringelnatz' Gedichte, Lieder und Kabarettauftritte angeführt, in denen die Figur des tragisch-komischen Matrosen Kuttel Daddeldu die Hauptrolle spielt.¹¹ Im Unterschied zu Dix war Ringelnatz jedoch selbst zur See gefahren und im Ersten Weltkrieg in der Marine zum Offizier aufgestiegen. Dix' Wissen vom Matrosenleben beschränkte sich hingegen auf eine Reise nach Hamburg, einem Besuch des Hafens und der Reeperbahn im Sommer 1921. Im Gegensatz zu Ringelnatz, der neben seinen Auftritten als Kuttel in seinen Erzählungen auch unterschiedliche Aspekte des Seemannsleben verarbeitet, reduzierte Dix den Seemann auf die gängigen Kli-

11

Ringelnatz' Gedichtband *Kuttel Daddeldu* erschien zuerst 1920. Bei den Bildern *Abschied von Hamburg* und *John Penn* wird eine Verbindung zu Ringelnatz hergestellt, siehe London 1992, S. 105 und S. 138. Ähnlich auch: Henrike Schulte, »Matrose und Mädchen«, in: *Das wahre Gesicht unserer Zeit. Bilder vom Menschen in der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit*, hrsg. von Uwe Fleckner / Dirk Luckow, Ausst.-Kat. Kunsthalle Kiel, Kiel 2004, S. 50–52. Siehe auch Barton 1981, S. 38. Ringelnatz' Bücher *Matrosen* und *Kuttel Daddeldu* befanden sich in Dix' Bibliothek. Zudem stellten Dix und Ringelnatz 1924 zusammen in der Galerie Nierendorf aus.

10
Barton 1981, S. 37.

schees des exzessiven Alkoholgenuss und Bordellbesuch beim Landgang. Ähnlich wie Ringelnatz' Matrosenfigur Kuttel Daddeldu zeigt Dix in seinen Bildern – mit den Worten Timo Heimerdingers gesprochen – einen »Seemann im Ausnahmezustand«¹² – einer Situation, die nur einen sehr kleinen Teil des Seemannslebens ausmachte, das Matrosenbild der Landbewohner jedoch dominierte. Der starke, wilde, gesellige, freie, erotische und leidende Seemann: Heimerdinger hat die gängigen Stereotypen identifiziert, die das Bild vom Matrosen auszeichnen.¹³ Dix' Vorstellung entspricht der des »freien Seemanns«, der, wie Heimerdinger es formuliert, »eine schwebende, irrealer Figur [ist], die den Träumen der Landbewohner entspringt. Er ist eine eskapistische Fantasie.«¹⁴ Fern von der Heimat, fern von Familie und Freunden kann der Matrose zum »Muster der Ungebundenheit und der (auch sexuellen) Flexibilität ausgestaltet werden [...]. Diese Unverfügbarkeit, die Unmöglichkeit, einen dauerhaften Kontakt zu leben, verleiht ihnen [den Seemännern] bei aller melancholischen Implikation den Reiz des Flüchtigen und Unerreichbaren – dies ist ein wichtiger Aspekt für den Aufbau einer erotischen Aura.«¹⁵ Dix bemächtigt sich also einer Männerfigur, die als Projektionsfläche für bürgerliche Fantasien fungiert und die es ihm erlaubt, ein Bild von heterosexueller Männlichkeit zu zeichnen, in der eine ungebundene, »freie« Form von Sexualität möglich ist und die außerhalb bürgerlicher Normen, wie der Ehe, existiert. Dementsprechend galt der jenseits von Ehe, Familie und Kirche lebende Seemann in der bürgerliche Gesellschaft als »Un-bürger«,¹⁶ den das Matrosenleben mitsamt seinen Exzessen und »Matrosenzuständen« inklusive Gewalt, Hurerei, Alkoholgenuss, Geldverschwendung und Glücksspiel dem moralischen Verfall aussetzen. Damit ist er als »grelle[s] Gegenbild zum bürgerlichen, protestantischen Selbstkonzept«¹⁷ gekennzeichnet. Insbesondere der Verlust der Affektkontrolle ist es, der die bürgerliche Fantasie beflügelt und der auch in Dix' Entwürfen maßgeblich ist. Somit haben seine Seemänner wenig mit dem »tapferen Matrosen« zu tun, der in der (kaiserlichen) Marine seinen Dienst tut und dessen Idealbild dem eines guten Soldaten entspricht; diszipliniert, leistungsfähig, mutig, kräftig und intelligent, wofür er mit Aufstiegschancen und hohem Ansehen belohnt und mit Heldentum gelockt wird.¹⁸ Obwohl Dix' Matrosen durch Muskelmasse, kantige Gesichter und Tattoos explizit »männlich« erscheinen, entsprechen sie nicht dem männlich-militärischen Männlichkeitsideal, das Fortschrittlichkeit und Weltgewandtheit fordert, sondern rufen ein proletarisches, exzessives Männerbild ab, das fern von bürgerlicher Zurückhaltung und Kontrolle ist.

14
Ebd., S. 198.

15
Ebd., S. 205.

16
Ebd., S. 131.

12
Timo Heimerdinger, *Der Seemann. Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung 1844–2003*, Köln 2005, S. 77.

17
Ebd., S. 122.

13
Heimerdinger 2005 (wie Anm. 12), S. 196–199.

18
Ebd., S. 132–177.

Gleichberechtigt? Seemann und Prostituierte

Die Gespielin des Matrosen ist die Prostituierte, und das Privileg des dixschen Seemanns ist es, beim Landgang gleich von mehreren Prostituierten umringt zu sein. Neben den Arbeiten, in denen der Seemann mit einer ganzen Auswahl von sich anbietenden Prostituierten unterschiedlichster Hautfarbe gezeigt wird, hat Dix jedoch auch Situationen illustriert, in denen der Matrose mit nur einer Prostituierten gepaart wird. Beispiele dafür sind die Gouachen *Marseille* von 1922,

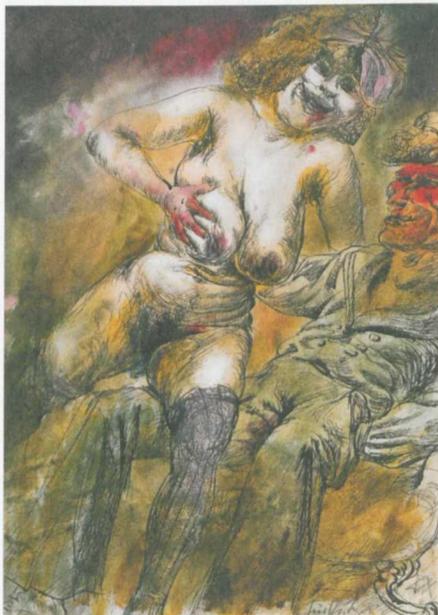
Matrose und Mädchen von 1926, *Belgisches Bordell* von 1923, *Matrose und Mädchen (Joachim Ringelnatz gewidmet)* ohne Datierung.¹⁹ Wie auch in den

Szenen mit mehreren Frauen übernehmen in den meisten Paardarstellungen die Prostituierten den aktiveren Part, während der Matrose eher passiv bleibt. In *Marseille*, *Matrose und Mädchen (Joachim Ringelnatz gewidmet)* und dem Aquarell *Matrose und Mädchen (Für Mutz)* → Abb. 4 sitzt der Matrose, während die Frau dabei ist, es sich auf seinem Schoß bequem zu machen oder schon auf seinem Schoß Platz genommen hat. Diese Position kehrt die bürgerliche Vorstellung der Rollen im Geschlechtsverkehr um, in der der Mann traditioneller Weise für die Anbahnung zuständig ist und auch während des Aktes die Oberhand behält. Sie entspricht auch nicht der Situation zwischen Prostituierte und Freier, in der der Freier die Kontrolle über die Auswahl der Frauen hat. Dix' Matrosen werden nicht nur durch diese Gesten von den Frauen praktisch »übermannt«, auch die ausladenden und großbrüstigen Körper der Frauen steuern zu einem dominanten Frauenbild bei. Selbst wenn die Prostituierte eine eindeutig passive Position einnimmt, wie in *Matrose und Mädchen* von 1926 oder *Belgisches Bordell*, dann wird sie zum Beispiel im ersteren Fall durch eine Zigarette im Mund oder durch einen direkten Blick als selbstbewusst gekennzeichnet. Diese Darstellungsweise hat dazu geführt, dass die Prostituierte als des Matrosen gleichberechtigtes

Gegenstück interpretiert und als »ihm gleichwertige, antibürgerliche Randfigur der Gesellschaft«²⁰ bezeichnet wurde. Wie in seinem stereotypen Matrosenbild, das als Projektionsfläche für ungezügelte männliche Potenz und für das ungehinderte Ausleben sexueller Begierden fungiert, ist das Bild der Prostituierten ebenfalls Teil einer sexuellen Fiktion, in der einerseits Frauen ständig lüstern sind und den Männern zur Verfügung stehen, andererseits nicht (mehr nur) die passiven »Opfer« männlicher Sexualität sind.²¹ Es realisiert sich also in Dix' Reich der Seefahrer und Huren eine Vision weiblicher Sexualität, die aktiv, lustvoll und exzessiv sein kann. Männliche Potenz bleibt dabei unangefochten und sexuelle Erfüllung garantiert, sodass der Matrose keine Einschränkungen in seinem Verständnis als (heterosexueller) Mann hinnehmen muss. Durch die Ansiedlung dieser Begegnungen im Hafenumfeld und an exotischen Orten verbleibt diese Vision »gleichberechtigter Sexualität« auf dem sicheren Terrain der Imagination und des Seemannsgarns.

Abb. 4

Otto Dix, *Matrose und Mädchen (Für Mutz)*, 1925.
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung



19

Zur Datierung des Aquarells siehe Pfäffle 1991, S. 143.

20

Schulte 2004 (wie Anm. 11), S. 51.

21

Dora Apel hat zu Recht darauf hingewiesen, dass Dix – im Gegensatz zu seinen Arbeiten mit Matrosen und Prostituierten – in seinen Werken mit Armeesoldaten und Prostituierten die Prostituierten zumeist die Soldaten dominieren und von ihnen profitieren. Prostituierte seien durch Dix durchgängig als »moralisch und physisch korrumpiert« dargestellt. Doris Apel, »'Heroes' and 'Whores': The Politics of Gender in Weimar Antiwar Imagery«, in: *Art Bulletin*, September 1997, Jg. 79, Nr. 3, S. 366–384, besonders S. 371.

Wie reflektieren Dix' Matrosenbilder die Geschlechterbeziehungen der 1920er-Jahre und die Vorstellungen von heterosexuellem Geschlechtsverkehr? Warum, so fragt man sich zum Beispiel, widmet Dix seiner Frau Martha das Aquarell *Matrose und Mädchen* aus dem Jahre 1925? Was könnte das Bild einer sich auf den Schoß eines rotgesichtigen Matrosen schwingenden, großbrüstigen Nutte mit der Ehe von Otto und Martha Dix zu tun haben? Neben der politischen Gleichstellung von Männern und Frauen durch die Einführung des Frauenwahlrechts 1918, dem temporären Einsatz von Frauen in Männerberufen während des Krieges und neben der ansteigenden Zahl von gut ausgebildeten Frauen war es ihre zunehmende Präsenz in der Öffentlichkeit, die von Männern besonders wahrgenommen und als Sexualisierung des öffentlichen Lebens gewertet wurde.²² Axel Eggebrecht bringt die für Männer neuartige und herausfordernde Situation auf den Punkt: »Überall im alltäglichen Dasein stoßen wir fortwährend auf die Frau. Sie bewegt sich mit Selbstverständlichkeit in allen Berufen. Ämtern, Büros und Cafés. Straßen und Parlamenten und Theatern. All diese Konkurrentinnen, Kameradinnen, Kolleginnen sind scheinbar geschlechtslose Wesen. Dennoch wirken sie in jedem Augenblick als Frauen auf uns, ob wir das nun zugeben mögen oder nicht. Es gibt immerfort kleine Erregungen, die freilich durch ihre Häufigkeit kaum noch auffallen. Aber ein allgemeiner Reizzustand besteht, ohne Zweifel.«²³

Eine Lösung für diesen »Reizzustand« war das Konzept der »Kameradschaftsehe«. Die in den 1920er-Jahre diskutierte und durch die 1928 in Deutschland erschienene Publikation zweier amerikanischer Jugendrichter, Ben Lindsay und Wainright Evans, populär gewordene Idee war darauf angelegt, auch Paaren, die aufgrund der unstablen ökonomischen Lage keine Ehe eingehen konnten, sexuellen Kontakt zu ermöglichen. Die meisten Versuche der Ehe- und Sexualreform zielten jedoch nicht darauf ab, eine »freie« Sexualität für die sich emanzipierenden Frauen zu fordern, sondern sie schlugen vor, die sexuelle Zufriedenheit der Frauen innerhalb der konventionellen Ehe zu steigern.²⁴ Das am weitesten verbreitete Ehehandbuch mit diesem Ziel war das des holländischen Gynäkologen Theodor van de Velde mit dem Titel *Die vollkommene Ehe*, zuerst erschienen 1926, das sich dezidiert an die Männer richtete und den Mann als erfahrenen Lehrer der unwissenden Frau für das Sexualeben in der Ehe verantwortlich macht. In van de Veldes Aufklärungskosmos herrschen die Denkmuster von aktiver Männlichkeit und passiver Weiblichkeit weiterhin vor, und so ist auch der Mann, der für die Frau und ihre sexuelle Befriedigung zu sorgen hat. Trotzdem vertritt van de Velde die Auffassung, dass beim Geschlechtsakt selbst eine Form von Gleichberechtigung herrschen muss, denn der Ehemann »begattet nicht die Ehefrau«, sondern Ehemann und Ehefrau »vergatten sich.«²⁵ In diesem Anspruch auf einen gleichberechtigten Koitus ungleicher Partner realisiert sich die widersprüchliche Situation, in der sich die traditionelle Männerrolle innerhalb heterosexueller Beziehungen angesichts der

22
Katharina von Ankum, »Introduction«, in: dies. (Hrsg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, Berkeley 1997, S. 4.

23
Axel Eggebrecht, »Machen wir uns nichts vor. Ein aufrichtiger Brief«, in: *Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen*, hrsg. von F. M. Huebner, Frankfurt 1990, S. 98–110, hier S. 100, zuerst erschienen 1929.

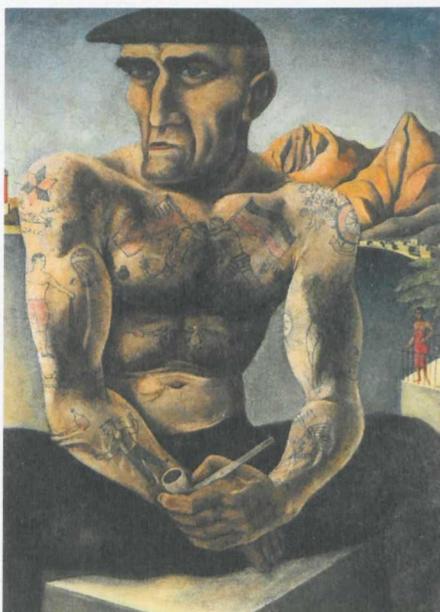
24
Zur Ehereform in der Weimarer Republik siehe: Cornelle Osborne, *Frauenkörper Volkskörper. Geburtenkontrolle und Bevölkerungspolitik in der Weimarer Republik*, Münster 1994, S. 120–127.

25
Theodor van de Velde, *Die vollkommene Ehe*, Zürich 1954, S. 153, zuerst erschienen 1926.

Emanzipation der Frau befand: Sexuelle Gleichberechtigung soll sich jedoch ohne eine grundsätzliche Änderung der Rolle des Mannes abspielen und dabei das Lustempfinden von beiden Partnern steigern. Ruft man sich nun Dix' Darstellungen von Matrosen- und Prostituierten erneut vor diesem Hintergrund auf, so erfüllt diese anti-bürgerliche »Partnerschaft« die Vision einer aktiven, lustvollen Sexualität »gleichberechtigter« Partner, in der die männliche Potenz unangefochten bleibt und weibliche Sexualität zugleich aktiv, fordernd und sinnlich sein kann. Indem Dix seiner Frau Martha ein Aquarell wie *Matrose und Mädchen* widmet, ist er also sicherlich weder darauf aus, seine Ehe zur großbürgerlichen Martha Koch mit einer Form von Prostitution gleichzusetzen, noch war die Widmung allein ein Zeichen dafür, dass

Martha ihres Mannes Haltung zu Tod und Eros im Sinne Nietzsches teilte.²⁶ Vielmehr stehen Dix' Matrosen- und Prostituierten-Bilder für eine – wenn auch teilweise überzeichnete und groteske – Sicht auf das Geschlechterverhältnis und für ein Interesse an Formen von Heterosexualität, die jenseits bürgerlicher Ehemoral angesiedelt sind. Das implizite Versprechen »gleichberechtigter« Lustbefriedigung in Dix' *Matrose und Mädchen (Für Mutz)* – das natürlich nichts mit der Realität von Prostitution zu tun hat und eher Dix' Wunschdenken und gesellschaftlichen Klischees entsprach – könnte auch seinen Reiz für Martha Dix gehabt haben.

Abb. 5
Otto Griebel, *Der Schiffsheizer*, 1920. Privatbesitz



Neue Männlichkeit

Dix' Matrosenbilder der frühen 1920er-Jahre sind im Kontext seiner Beziehung zur Neuen Sachlichkeit als Zeichen für sein Interesse an der Darstellung von »sozialer Realität« am Beispiel von gesellschaftlichen Außenseitern behandelt worden.²⁷ Im Gegensatz zu seinen Bildern von Kriegsversehrten und Prostituierten haben wir es beim Matrosenthema jedoch nicht mit einer Kritik an sozialen Missständen zu tun. So sieht Karsten Müller das Sujet auch nicht mehr allein als explizit neusachliches Thema, sondern für ihn sind

Matrose und Hure »Prototypen der Neuen Sachlichkeit«, die »[f]rei von ideologischen Fesseln und emotionalen Verstrickungen [...] ein nüchtern-erregtes Leben an der Oberfläche« leben,²⁸ Dix' Matrosen und Prostituierten bieten, wie wir gesehen haben, nicht eine »sachliche« Sicht auf Sexualität, sondern sind eine männliche Vision von ungehemmter, lustbetonter Heterosexualität jenseits der bürgerlichen Ehe, die teilweise auch eine Utopie von gleichberechtigter Lustbefriedigung bietet. Wie passt nun der Modus distanzierter neusachlicher Beobachtung der »Realität« auf grellbunten, wortwörtlich ausufernden Gouachen und mit den stereotypen Bildern von betrunkenen Matrosen, die von Lusterfüllung und Kontrollverlust erzählen, zusammen? Vergleicht man Dix' Matrosenfiguren mit Otto Griebels *Schiffsheizer* von 1920 → **Abb. 5**, der in all seiner körperlichen Stärke ruhig und würdevoll dem Betrachter präsentiert wird, dann erscheinen Dix' Matrosen-Gouachen nicht distanziert und neusachlich, sondern vielmehr expressiv, exzessiv und »out-of-control«.

²⁶
Vgl. Schick 2005, S. 56.

²⁷
Barton 1981, S. 36–9.

²⁸
Hamburg 2007, S. 122.

Dix' direkter, schonungsloser, mutiger, das heißt männlicher Umgang mit dem Thema Sexualität ist es, der ihn für das Label »Neue Sachlichkeit« qualifiziert. Ohne hier auf die Details der Diskussion um die Definition der Kunst der Neuen Sachlichkeit und ohne auf die kontrovers verhandelten Unterschiede zwischen Verismus und Magischem Realismus einzugehen, sollte mit den Worten Uwe Fleckners betont werden, dass »die Neue Sachlichkeit als ein Krisenphänomen zu verstehen ist, das die ästhetische und gesellschaftliche Realität der Weimarer Republik reflektiert.«²⁹ Dieses Krisenphänomen lässt sich aus geschlechterpolitischer Sicht auch als eine »Krise der Männlichkeit« beschreiben, deren Überwindung eine »Neue Männlichkeit« forderte. Dafür qualifiziert sich »der Matrose« als von Dix lancierter freier, exzessiver, lustgesteuerter Seemann bestens. Als Typ Mann, der eine Alternative zum ausgedienten Modell des braven Bürgers oder des treuen Soldaten darstellt, hat er teil an der Überwindung der »Krise der Männlichkeit« nach dem Ersten Weltkrieg, die von den schon länger andauernden Emanzipationsversuchen der Frauen, den Kriegserfahrungen und durch die Modernisierung des Arbeitslebens ausgelöst wurde: »Der ›Schock der Moderne‹ wurde in Deutschland oft wahrgenommen als Krise der traditionellen männlichen Autorität, Tatkraft und Identität.«³⁰ Die Männlichkeitsrhetorik der Neuen Sachlichkeit zielte mit den Worten von Albrecht Koschorke darauf ab, »einer mit der Moderne heraufgekommenen Differenzierungskrise durch eine neue Kultur der Willensstärke und Entschlusskraft ›Herr‹ zu werden.«³¹ Die Literatur und die Künste, so Ulrike Baureithel, scheinen »prädestiniert, diesem allgemeinen Formverfall durch eine Konturierung des ›Männlichen‹ zu begegnen [...], der Krisenbegriff [ist] ein konstitutiver Bestandteil des neusachlichen Männlichkeitsdiskurses.«³² Die Neue Sachlichkeit, so Koschorke, »modelliert einen zeitgemäßen Typus des entscheidungsfreudigen Mannes heraus, der sich mit der Technik und der Moderne ausgesöhnt und infolgedessen auch seine nervöse Antriebsschwäche abgelegt hat: den konstruktivistischen Architekten, neusachlichen Ingenieur, Planer, Flugpiloten, Journalisten oder Kameramann.«³³ In puncto Sexualität ergänzt und konterkariert der Seemann diesen Reigen neusachlicher Männlichkeitsmodelle mit dem nicht mehr ganz neuen Mythos ungezügelter, exzessiver männlicher Potenz, die sich auf seinen Reisen zu exotischen Zielen und zusammen mit anschei-

29 Uwe Fleckner, »Die gefrorenen Wirklichkeiten der Neuen Sachlichkeit. Geschichte, Theorie und Bildsprache einer Kunst zwischen sozialer Kritik und ästhetischem Ideal«, in: Kiel 2004 (wie Anm. 11), S. 12–25, hier S. 23.

30 Richard McCormick, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Literature and »New Objectivity«*, New York 2001, S. 3. Zusammenfassend zum Konzept der Krise in der Männlichkeitsforschung: Claudia Opitz-Belakhal, »Krise der Männlichkeit – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte?«, in: *L'homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, Jg. 19, Heft 2, 2008, S. 31–49. Zum Begriff der Krise in der Weimarer Republik: Moritz Föllmer / Rüdiger Graf, »Einleitung: Die Kultur der Krise in der Weimarer Republik«, in: *Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*, hrsg. von dens., Frankfurt 2005, S. 9–41.

31 Albrecht Koschorke, »Die Männer und die Moderne«, in: *Der Blick vom Wolkenkratzer*, hrsg. von Wolfgang Asholt / Walter Fahnden, Amsterdam 2000, S. 141–162, S. 141.

32 Ulrike Baureithel, »Erzeuger ohne Geschlecht. Neusachlicher Literaturdiskurs als Paradigma formbildender Männlichkeit und Kunst«, in: *Figurationen*, Nr. 1, 2002, S. 13–28, S. 20. Das heißt nicht, dass nicht auch Künstlerinnen im Stil der Neuen Sachlichkeit gearbeitet hätten, im Gegenteil: Durch den erweiterten Zugang zur künstlerischen Ausbildung nach dem Ersten Weltkrieg war es immer mehr Frauen möglich, sich zur Künstlerin auszubilden, und einige arbeiteten im neusachlichen Stil. In den Überblicksdarstellungen zur Neuen Sachlichkeit fehlen Künstlerinnen wie Lotte Laserstein, Lea Grundig, Grethe Jürgens, Jeanne Mammen, Gerta Overbeck etc. jedoch weiterhin. Eine Ausnahme macht der Ausstellungskatalog: »*Der stärkste Ausdruck unserer Tage*«. *Neue Sachlichkeit in Hannover*, hrsg. von Christian Fuhrmeister, Ausst.-Kat. Sprengel Museum Hannover, Hildesheim 2001. Einen Überblick zur Thematik Künstlerinnen und Neue Sachlichkeit gibt zudem: Marsha Meskimmon, *We weren't modern enough. Women Artists and the Limits of German Modernisms*, London 1999.

33 Koschorke 2000 (wie Anm. 31), S. 153. Hier bezieht sich Koschorke auf die Literatur, seine Beobachtungen gelten jedoch ebenso für die bildenden Künste.

nend lustvollen Prostituierten realisieren lässt und der somit eine Alternative zur männlichen, bürgerlichen Heterosexualität darstellt und zum »Idol der Virilität«³⁴ wird. Die Utopie von einer anti-bürgerlichen Männerexistenz, jenseits von festen Bindungen und allein orientiert an sexueller Lusterfüllung, wird Dix' stereotypisierende und übertriebene Darstellungsweise als solche zugleich offensichtlich.

Matrosenrolle: Das Porträt von Heinrich George als Terje Wiggen von 1932

Erst Anfang der 1930er-Jahre greift Dix das Matrosenthema erneut auf. Diesmal erscheint es in Form des Schiffslotsen Terje Wiggen, verkörpert vom Schauspieler Heinrich George im Film *Das Meer ruft* (1933), der wiederum auf einer Ballade von Henrik Ibsen beruht →Kat. 64. Ibsens Geschichte um Schuld, Rache und Sühne spielt zur Zeit der Napoleonischen Kriege und war schon 1917 in Schweden verfilmt worden. In der Version des Regisseurs Hans Hinrich von Anfang 1933 wird die melodramatische Geschichte in die Zeit des Ersten Weltkriegs an die Ostsee versetzt, die zentralen Themen sind Gerechtigkeit und Vergebung. George als Schiffslotse Wiggen versucht die Blockade des schwedischen Festlandes durch die deutsche Flotte zu durchbrechen und wird dafür inhaftiert. Nach einigen Jahren erhält er die Gelegenheit, sich an dem Mann zu rächen, der für seine Inhaftierung verantwortlich ist, verzichtet jedoch darauf.

Im Gegensatz zu seinen bunten, spielerischen, teilweise ausufernden Matrosenbildern der frühen 1920er-Jahre präsentiert uns Dix den massigen Körper des Schauspielers im Stile eines altmeisterlichen Porträts. Indem er ihn frontal zum Betrachter vor dunklem Hintergrund platziert und den Namen des Schauspielers über seinem Kopf anbringt, verleiht er der Person Georges Würde und Respekt. Dieser Effekt wird auch nicht durch das mürrisch-drohende, rotgefärbte Gesicht gestört, das George eine Aura von unbändiger Stärke, schierer Willenskraft und gefährlicher Dominanz verleiht. Wie als glühe der Schauspieler durch Kraft und Dynamik, wie als spränge er in jeder Sekunde aus seiner sitzenden Position voller Tatendrang auf: So präsentiert uns Dix den erfolgreichen Schauspieler. Die Figur des Matrosen ist im Bild lediglich durch das offene, sich in Falten legende Hemd aus Leder oder gewachstem Tuch mit angeschnittenen Ärmeln und Gebrauchsspuren angedeutet. Thema des Bildes sind nicht mehr die Exzesse beim Landgang, sondern es ist George, der Schauspieler, als »Matrose«, der durch seine immense Körper- und Willenskraft beeindruckt. Der Matrose ist durch Georges Präsenz zwar weiterhin eine exzessive, anti-bürgerliche Männerfigur, die Betonung liegt jedoch auf männlicher Stärke und Körperlichkeit, nicht mehr auf einem sexuellen »Ausnahmestand«. Im Film wird der Matrose zudem in eine moralisch schwierige Situation versetzt, die weit entfernt ist von Trinkgelagen und Bordellbesuchen. So wird der Matrose zu einer gewissenhaften Person, deren Schicksal als Beispiel für den Umgang mit Ungerechtigkeit, Unheil und Kriegszuständen dient. Der Schlüssel zur Bewältigung dieser Situationen, so suggeriert das Porträt, liegt in der beeindruckenden, fast dämonischen Körperlichkeit und »moralischen« Stärke Georges, die im Bildnis praktisch in eins fallen.

34

Helmut Lethen, »Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik«, in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 1918–1933*, hrsg. von Bernhard Weyergraf, München 1995, S. 371–443, S. 397. Wie in seinem einschlägigen Buch, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt 1994, konzentriert sich Lethen ausschließlich auf männliche Autoren, das Verhältnis von Männlichkeit und Neue Sachlichkeit spielt hingegen keine Rolle. Nur in den Publikationen von Ulrike Baureithel wird dieser Aspekt innerhalb der Literaturwissenschaft erstmals ausführlich diskutiert, vgl. Anm. 32.

Entscheidend für die Rezeption des Porträts von George als Terje Wiggen ist die Erzählung der Frau Georges, Berta Drews, die im Zusammenhang mit dem Bildnis immer wieder zitiert wird und in der es nicht allein um George, sondern ebenso um die Person Otto Dix geht. Zur Begegnung zwischen Dix und George, die sich schon seit den 1920er-Jahren kannten, kam es durch die Vermittlung des Galeristen Nierendorf in Berlin.³⁵ Berta Drews berichtet über die Dreharbeiten im Wellenbad des Berliner Lunaparks: »Eine Gruppe Schaulustiger hatte sich eingefunden, die am Rande des Bassins dieses feuchte Spektakel beobachtete.

Abb. 6

Hugo Erfurth, *Otto Dix und Heinrich George*, 1932.
Kunstsammlung Gera



Auch ich war mit dem Maler Otto Dix, der an diesem Tag unser Gast war, gekommen. Ihn faszinierte der Vorgang, und er verfolgte mit wacher Aufmerksamkeit jede Einstellung. Er war nicht gesprächig, beileibe nicht das, was man einen amüsanten Gesellschafter nennt. (Vielmehr »sparsam an Worten, reich an Visionen«.) Seine Zurückhaltung gefiel mir. Sein bäuerlicher Schädel mit den in die Stirn zurückgekämmten Haaren, seine hellen Augen, in denen zuweilen der Schelm saß. – Jetzt allerdings sprangen sie stahlhart sein Objekt an. Er war nach Berlin gekommen, um George zu malen. Man hatte an den Götze von Berlichingen gedacht. Seine Phantasie schien sich hingegen an dem Seemann Terje Wiggen zu entzünden. Er war im höchsten Maße inspiriert. Möglich, daß seinem realistischen entlarvenden Charakterisierungsbedürfnis eine Steigerung ohne eine historische Maske mehr zusagte.

Kaum waren wir zu Hause, entwarf er mit seiner phänomenalen zeichnerischen Begabung eine große Kohleskizze des Porträts, das ihm vorschwebte. George war hell begeistert, und so entstand in 3 Wochen, mit der Technik der alten Meister auf Holz gemalt, ein suggestives, dunkel brennendes Gemälde. Ein Moment visueller Kraft, breit und mächtig.«³⁶

Berta Drews' Erzählung liefert so zum Bildnis Georges noch das Porträt des Malers Dix, der durch seine Begabung, seine Inspiration und durch sein Aussehen als seinem Objekt ebenbürtig geschildert wird. Der Schlusssatz, »Ein Moment visueller Kraft, breit und mächtig«, bleibt wohl bewusst uneindeutig: Gemeint ist natürlich das Porträt, Drews beschreibt aber auch die Situation der Porträtsitzung selbst und charakterisiert zugleich die beiden Männer. Vergleicht man Drews' Beschreibungen mit dem von Hugo Erfurth geschossenen Foto der Porträtsitzung, dann erkennt man, dass es auch in der Inszenierung der Begegnung darum ging, Dix als George ebenbürtig darzustellen → **Abb. 6**.³⁷ Der Maler sitzt dem Schauspieler gegenüber, zwischen den beiden blickt der gemalte George aus dem Bild. Maler und Schauspieler haben beide die Hand auf den Oberschenkel gelegt und sind mit grimmiger Miene im Profil zu sehen. Im weißen Kittel ist Dix quasi Georges (farblicher) Gegenpart, der im dunklen, glänzenden Hemd vor ihm sitzt. Obwohl Dix durch seine Statur kleiner wirkt und George mehr Raum einnimmt, wird deutlich, dass der Maler in Können, Meisterschaft seines Metiers und männlicher Willenskraft auf

35

Zur Missstimmung zwischen Dix und Nierendorf in Bezug auf das Zustandekommen des Porträts siehe Nierendorfs Brief an Dix abgedruckt in: Regensburg / Schaffhausen 2005, S. 95.

36

Drews 1981, S. 31.

37

Zum Verhältnis von Hugo Erfurth und Otto Dix siehe: Schubert 1992, zur Porträtsitzung S. 92–93. Die dichte Platzierung von Dix und George im Foto ist für Schubert ein Zeichen, dass das Foto »gestellt« wurde. Schubert weist zudem darauf hin, dass Erfurths Doppelporträt von Dix und George mit Hut zeitgleich zur Fotografie der Porträtsitzung entstanden sein muss.

gleicher Höhe mit dem Schauspieler ist. Zugleich ist der inszenatorische Charakter der Szene überdeutlich, der Widerspruch zwischen angenommener Rolle und »authentischer« Persönlichkeit offensichtlich. Dix wird hier als Maler ebenso inszeniert wie George als Matrose Terje Wiggen, wobei die Grenzen zwischen Person und Rolle verschwimmen und die »Rolle« paradoxerweise von der Authentizität der Persönlichkeit des Schauspielers und des Malers getragen wird. Die Figur des Matrosen ist hier lediglich das Vehikel für die Inszenierung einer Form von Männlichkeit, die selbstbestimmt und von einer exzessiven Körperlichkeit getragen buchstäblichen Raum beansprucht und an der quasi kein Weg mehr vorbei führt. Dementsprechend besetzt der Körper Georges im Bildnis praktisch den gesamten Bildraum und scheint ihn durch seine ausgefahrenen Ellenbogen zu sprengen. Der Matrose dient also nicht mehr als Ventil für Männerfantasien von ungezügelter Sexualität, sondern für eine Form von Männlichkeit, die fast ausschließlich durch physische Präsenz und Stärke Dominanz, Souveränität und moralische Integrität verspricht.

Nun liegt es nahe, Dix' Porträt – insbesondere in Verbindung mit Erfurths Fotografie – als eine »Aufführung« von Männlichkeit zu verstehen und diese in den Kontext der seit schon fast zwei Jahrzehnten andauernden Geschlechterforschung zu stellen, die sich an den Thesen der Philosophin Judith Butlers orientiert und sehr ertragreich und schlüssig mit der »Performativität von Geschlecht« befasst hat.³⁸ Die Kernerkenntnis dieser Forschungen ist es, dass die Geschlechter mitsamt ihren biologischen Voraussetzungen erst durch eine Aneinanderreihung von tagtäglichen »Aufführungen« entstehen und dass wir nur durch diese »Performances« uns als »Mann« oder als »Frau« erfahren und begreifen können. Zugleich entsteht durch den Prozess einer quasi permanenten Aufführung auch die Möglichkeit einer Störung und Reflexion unseres Dasein als Mann und Frau, die zum Beispiel in künstlerischen Aufführungen zu einer Reflexion des Geschlechterverhältnisses genutzt werden kann. Dix' Porträtfoto, auf dem er sich mit ein paar Strichen zum Matrosen oder zum Seeräuber stilisiert hat, kann als Beispiel für eine solche Geschlechterperformance gelten. Seine Selbstinszenierung als Künstler und Mann bekommt damit einen Aufführungscharakter, der als ironisch gelesen werden kann. Die Rolle des wilden Seemanns färbt einerseits auf Dix' Künstlerrolle ab und verleiht ihr etwas explizit Verwegenes und »Männliches«, zugleich wird durch die applizierten Striche der temporäre und performative Charakter dieser »Rolle« deutlich.

Nimmt man sich das Bildnis Georges im Lichte der Fotografie von Erfurth erneut vor, so ist der Begriff der »transformativen Männlichkeit«, der von der Filmwissenschaftlerin Gaylyn Studlar in ihrer Studie zu unterschiedlichen Männlichkeitsbildern im US-amerikanischen Film der 1920er-Jahre entwickelt wurde, noch passender und historisch angemessener als der Begriff der Performativität. Studlar beschreibt, dass gerade im Zeitraum von circa 1916 bis 1921 ein Männlichkeitsbild im Film propagiert wird, das auf Transformation und Wandlung zum Mann, zum

38

Ausgelöst wurde die Debatte von Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt 2000, zuerst erschienen als *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990. Über die kontrovers geführten Debatten kann an dieser Stelle nicht ausführlich berichtet werden. In Bezug zur Geschlechterforschung in der Kunstgeschichte dazu: Anja Zimmermann, »Einführung: Gender als Kategorie kunsthistorischer Forschung«, in: *Kunstgeschichte und Gender. Eine Einführung*, hrsg. von dies., Berlin 2006, S. 9–35, zu Butler S. 15–20.

Krieger, zum Monster, zum Helden etc. basiert.³⁹ Transformative Männlichkeit, so Studlar, sei Teil eines »Paradigmas der Geschlechterkonstruktion, das in vielen verschiedenen Verkleidungen oder Maskeraden die Männlichkeit als Prozess, als Schwellenkonstruktion und sogar als eine Performance in den Vordergrund stellt.«⁴⁰ Die Idee einer transformativen Männlichkeit eröffnet den Blick auf einen geschlechtlich codierten Entwicklungsprozess, der, im Gegensatz zu einem performativen Spiel mit Geschlechterrollen, die Vorstellung eines »männlichen Kerns« nie infrage stellt und zugleich den Prozess einer Mann-Werdung betont. Der Begriff der Transformation, im Sinne einer Wandlung, die ohne Verlust von »Substanz« verläuft, beschreibt das Verhältnis von Mann, Rolle und Bild in Georges Porträt präziser als »Maskerade«, weil Transformation keine Verunsicherung von geschlechtlicher Identität bedeutet, sondern von der Fähigkeit zeugt, sich an unterschiedliche Anforderungen und Situationen anzupassen. Die Fähigkeit zur Transformation stellt damit eine produktive Strategie für die männliche Identität in der Moderne dar, die durch den Krieg und seine Begleiterscheinungen starken Belastungen ausgesetzt war. Auch deshalb definiert Studlar die Männerdarstellungen und Inszenierungen von Stars wie Rudolph Valentino, Douglas Fairbanks und Lon Chaney als »transformativ«, da sie in einer Zeit stattfinden, die von gesellschaftlichen Umwälzungen geprägt war und die speziell von Männern forderte, sich anzupassen und neu zu erfinden: »Der Druck, sich zu finden – oder neu zu erfinden – war stark.«⁴¹ Ähnliches gilt für die Situation in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg, der teilweise widersprüchliche Modernisierungsprozesse in Gang setzte und eine – wenn auch nicht nachhaltige – Infragestellung des Geschlechterverhältnisses zur Folge hatte. Waren Dix' Matrosen der späten 1910er- und frühen 1920er-Jahre noch eine Projektionsfläche für eine utopische Form männlicher Heterosexualität, so erschafft er in seinem Bildnis von George eine unumstößliche Vision des Seemanns Terje Wiggen, der durch eine Kombination aus körperlicher und moralischer Stärke eine schwierige Situation meistert, seine Erniedrigungen überwindet und dadurch seine Integrität zurückgewinnt. Das Porträt nutzt somit ein transformatives Männlichkeitsmodell, das zur Wandlung fähig ist, ohne in seinen Grundfesten erschüttert zu werden. Durch Georges Verkörperung gepaart mit Dix' visueller Interpretation ist der Matrose als »Mann in der Krise« gegen alle Widerstände und Schicksalsschläge gewappnet und wird zu einem elementaren Erlebnis männlicher Willenskraft und Stärke.

39

Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz-Age*, New York 1996, S. 5–6.

Studlar bezieht sich, wie zu erwarten, auf die Schriften von Judith Butler und betont, dass ihre Idee einer »transformativen masculinity« gut in das mittlerweile kanonisch gewordene Konzept der Performativität von Geschlecht passt. Trotzdem ist das Konzept der transformativen Männlichkeit für den historischen Moment der Weimarer Republik der passendere.

40

Studlar 1996 (wie Anm. 39), S. 4.

41

Ebd., S. 9.