

## Rezension

# Der verstrickte Künstler – Otto Dix im Nationalsozialismus

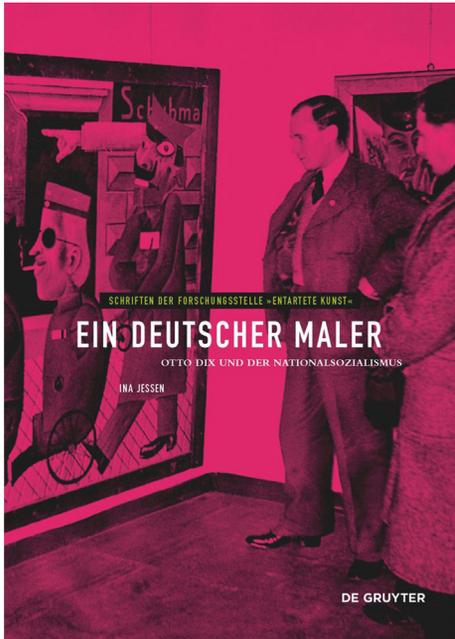
Ina Jessen

**Ein deutscher Maler. Otto Dix und der Nationalsozialismus.** (Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Bd. 13). Berlin, De Gruyter 2022. 472 S., 111 Abb. ISBN 978-3-11-076183-2. € 49,00.  
DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110761832>

Dr. Andreas Strobl  
Staatliche Graphische Sammlung  
München  
[a.strobl@graphische-sammlung.mwn.de](mailto:a.strobl@graphische-sammlung.mwn.de)

# Der verstrickte Künstler – Otto Dix im Nationalsozialismus

Andreas Strobl



Als einer der bekanntesten deutschen Künstler der 1920er Jahre, dessen Werke sozialkritisch und gegen das Menschenschlachten des Ersten Weltkriegs gerichtet waren, musste Otto Dix mit Beginn der nationalsozialistischen Diktatur in Schwierigkeiten geraten. Er verlor seine Professur an der Dresdner Kunstakademie, und seine Werke wurden vom Regime als „entartet“ an den Pranger gestellt. Überraschend war, wie schnell dies geschah, denn anders als politisch engagierte Künstler wie George Grosz oder John Heartfield hatte Dix in den 20er Jahren keine politische Partei favorisiert. Erstaunlicherweise gelang es ihm, sich von seiner exponierten Stellung zurückzuziehen und weiterhin in Deutschland zu arbeiten, ja sogar wirtschaftlich einigermaßen zu überleben. Nach 1945 schien es dem Künstler geradezu peinlich gewesen zu sein, dass er im Land ge-

blieben war und sich nicht publikumswirksam gegen die Nationalsozialisten positioniert hatte. Er sprach nun selbst davon, dass er sich in einer Art „innerer Emigration“ befunden habe und verwies auf die Repressionen, denen er ausgesetzt war. Sein Schicksal und seine Art, damit umzugehen, sind also denen so vieler anderer deutscher Kunstschaffender vergleichbar, die sich einerseits einem Rechtfertigungsdruck ausgesetzt sahen, nicht eindeutig den NS abgelehnt zu haben, und andererseits im Nachhinein ihren Status als Verfolgte hervorhoben.

Die Kunstwissenschaft tat sich immer schwer, den engagierten Künstler Dix der 1920er Jahre mit dem stillen Überlebenden der NS-Diktatur zusammenzubringen. Hinzu kommt, dass sich Dix auf rein künstlerischer Ebene in den 1930er Jahren noch mehr als in der Zeit davor der Maltechnik und Bildkomposition der deutschen Kunst um 1500 annäherte, die im NS als die deutsche Kunst schlechthin gefeiert wurde. Außerdem änderte Dix seine Maltechnik in den 1940er Jahren nochmals und kehrte zu einem pastoserem, gern als ‚expressiv‘ charakterisierten Farbauftrag zurück, den er bereits in seinem Frühwerk für sich ausprobiert hatte. All dies wurde als künstlerisch schwächer eingestuft, so dass sich die Forschung überwiegend auf den Dix der zeitkritischen Bilder der 1920er Jahre konzentrierte. Bei anderen seiner Zeitgenossen wie zum Beispiel Max Beckmann luden und laden hingegen gerade die Jahre der inneren und der tatsächlichen Emigration zu ergiebigen Auseinandersetzungen und Analysen ein. So wurden die ab 1933 entstandenen Werke von Dix meist nur am Rande behandelt, wie auch sein nach 1945 entstandenes Werk als schwächeres Spätwerk abgetan wird. Es ist daher sehr zu begrüßen, dass sich Ina Jessen mit ihrer Hamburger Promotionsarbeit (2019) dem Dix’schen

Werk in der Zeit des NS gewidmet hat, nachdem sie bereits 2013 eine – unpublizierte – Masterarbeit zu seinen in den 1930er Jahren entstandenen Landschaftsbildern abgeschlossen hatte.

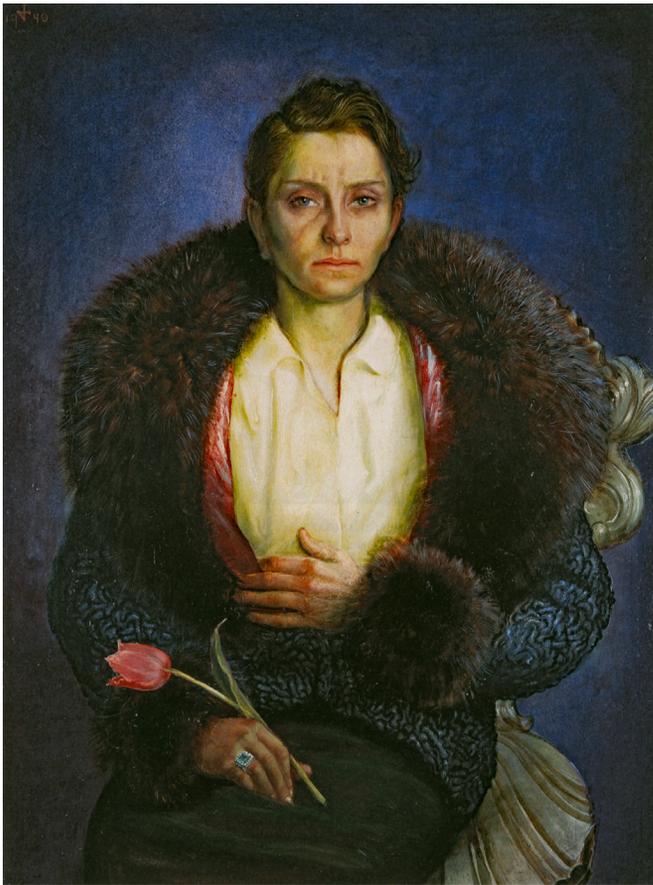
### Die Vorgeschichte

Nach einer Einleitung zum Forschungsansatz entwickelt die Autorin in sieben Abschnitten ihre Thesen und Beobachtungen zu Dix' Kunst in der Zeit des NS. Sie beginnt dafür im ersten Abschnitt „Eine Malerkarriere in Zeiten politischer Umbrüche“ in einem Rückblick mit der Charakterisierung des Sozialkritischen und der politischen Positionierung von Dix in der Kunst der 1920er Jahre, indem sie den vielfach behandelten Skandal um das nicht erhaltene Gemälde *Mädchen vor dem Spiegel* (zerstört) und den daraus resultierenden Gerichtsprozess wegen Verbreitung unzüchtiger Bilder, der gegen den jungen Maler angestrengt wurde, rekapituliert. Nach 1933 wurde den Dix'schen Bildern eine „Gefährdung“ der Öffentlichkeit zugeschrieben (34), die nun für den Künstler selbst gefährlich wurde, weil sie eines der zentralen Argumente war, ihn als für die Lehre ungeeignet abzuqualifizieren und seine Kunst als „undeutsch“ zu brandmarken.

In dem folgenden Abschnitt „Deutsche Tradition' und Zeitkritik“ geht Jessen zum einen auf Dix' Malstil in der Zeit der Weimarer Republik ein und zum anderen auf die Diskussion, was an der deutschen Kunst deutsch sein könne. Dabei bezieht sie sich jedoch vornehmlich auf Julius Langbehns berühmte-berühmte Schrift *Rembrandt als Erzieher* von 1890, die in den 1920er Jahren zwar durchaus weiter rezipiert wurde, aber eben für den Stand dieser Debatte in der Vorkriegszeit steht. Als Korrektiv rekurriert sie auf Hans Beltings Publikation *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, mit der er jedoch nicht den Anspruch erhob, das Konstrukt *Was ist deutsch in der deutschen Kunst* (Kurt Karl Eberlein, 1933) erschöpfend zu analysieren. Jessen geht es vor allem darum, mit der Charakterisierung des Deutschen in der Kunst von Dix dessen besondere Stellung innerhalb des Verismus der 1920er Jahre hervorzuheben. An

dieser Stelle unterbricht die Autorin die Darstellung der künstlerischen Entwicklung und die Diskussion der Stilfragen, um im Kapitel „Zwischen Verfemung und Anerkennung (1933–1945)“ die exponierte Stellung von Dix und vor allem von seinem dadaistischen Bild *Kriegskrüppel* von 1920 (zerstört) in den NS-Ausstellungen zur „entarteten“ Kunst zu verfolgen. Hier konnte sie auf die bis heute maßgeblichen Untersuchungen von Christoph Zuschlag von 1995 zur NS-Kunstpoltik zurückgreifen („*Entartete Kunst. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*, Worms 1995). Für den Leser wäre es hilfreich gewesen, Dix' Ausstellungen nach 1933 – in Deutschland und im Ausland – einmal grundsätzlich aufzuführen, um eine bessere Übersicht zu gewinnen, was dem Künstler trotz der Verfolgung möglich war. Die Aufträge von Privatpersonen, die er erhielt, führt Jessen anhand ausgewählter Beispiele vor. Den Widerspruch, dass Dix zu den prominenten Verfolgten zählte und gleichzeitig Mitglied in der Reichskulturkammer war, kann auch sie nur als schwer erklärbar stehen lassen.

Dann widmet sich die Autorin unter der Überschrift „Verismus. Altmeisterlichkeit. Expressive Figuration“ zuerst wieder dem Wechsel der Malstile vom Frühwerk bis in die 1920er Jahre anhand der Portraits und Selbstportraits. Die Darstellung einfacher Menschen aus der Arbeiterklasse als Typen und die der Eltern des Künstlers stellt sie in den Zusammenhang der sozialkritischen Kunst der Neuen Sachlichkeit, wobei sie den Begriff des „Prekariats“ für die Beschreibung der Herkunft der Dargestellten aufgreift, den Daniel Spanke in die Diskussion eingebracht hatte, nachdem dieser in der Soziologie und Politik gerade in Mode gekommen war (*Getroffen. Otto Dix und die Kunst des Porträts*. Ausst.kat., Kunstmuseum Stuttgart 2007/08, Köln 2007). Doch diesen Neologismus rückwirkend auf eine Zeit anzuwenden, in der es ein Klassenbewusstsein im Sinne von Karl Marx durchaus gab und es auch die politischen Debatten dieser Zeit bestimmte, bleibt fragwürdig. Die Dargestellten mögen in prekären Verhältnissen gelebt haben, was Dix auch zeigt, sie bleiben dennoch Proletarier. Jessen zielt jedoch nicht auf eine weitere Debatte dieser



| Abb. 1 | Otto Dix, Bildnis Frau Rosa Eberl, 1940. Öl auf Holz, 103 × 80 cm. Freital, Städtische Kunstsammlung. Jessen 2022, S. 436, Taf. 2. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Begrifflichkeiten ab, sondern wendet sich der Sonderstellung von Dix innerhalb der Malerei der Neuen Sachlichkeit zu, denn er orientierte sich in seinem Malstil in diesen Jahren zunehmend an der deutschen Renaissance. Davon ausgehend stellt die Autorin die – eher rhetorische – Frage, ob Dix mit seinen ‚altdeutsch‘ wirkenden Portraits nach 1933 einen aktuellen Trend der NS-Kunst aufgegriffen habe, doch leider zieht sie nur wenige Beispiele dieser Kunst zum Vergleich heran. Ihre intensive Analyse des 1940 entstandenen *Bildnis Frau Rosa Eberl* (Städtische Kunstsammlung Freital) | Abb. 1 | zeigt neben einer einfühlsamen Interpretation der Dargestellten, wie Dix virtuos auf eigene Bildideen und die Kunstgeschichte zurückgreift. Das wenig beachtete Bild ist vielleicht sein eindrucksvollstes Portrait aus der Zeit zwischen 1933 und 1945. Ob er damit jedoch wirklich einem nicht näher definierten „Zeitgeschmack“ folgt, wie Jessen meint (265), sei dahingestellt.

## Ambige Landschaften

„Rückzug in die Landschaft. Otto Dix in der ‚Inneren Emigration?‘“ leitet die abschließenden Abschnitte ein, in denen sich die Autorin mit der für Dix zwischen 1933 und 1945 wichtigsten Gattung beschäftigt. An den Anfang stellt sie die Analyse des bereits viel interpretierten, 1936 vollendeten Gemäldes *Flandern* (Nationalgalerie Berlin), | Abb. 2 | mit dem sich Dix noch ein letztes Mal der Weltkriegsthematik angenommen hat. Er schildert den Krieg hier noch deutlicher als in den früheren Darstellungen in seiner die altdeutsche Malerei reflektierenden Maltechnik. Jessen geht zwar auf die von Dix selbst genannte literarische Referenz, den bereits 1918 auf Deutsch erschienenen Roman *Das Feuer* von Henri Barbusse, ein. Sie übersieht jedoch – wie die Interpret\*innen vor ihr – den Zusammenhang in der Erzählung dieses Antikriegsbuches.

Auf den ersten Blick zeigt das Bild nur eine vom Krieg entstellte Landschaft, in der Soldaten erwachen und aus ihren Unterschlüpfen kriechen. Zum Antikriegsappell wird die Szene bei Barbusse erst in der weiteren Erzählung, als diese Soldaten nicht etwa wieder zum Kampf schreiten, sondern um ihr erbärmliches Überleben im Schlamm kämpfen werden, der sie wortwörtlich verschlingt.

Lächerlicher und sinnloser kann das, was als „Heldentod“ gefeiert wurde, nicht sein. Dem Leser des im NS verbotenen Buches vermittelte das Bild von Dix also eine eindeutige Botschaft. Es ist damit ein Beispiel für ein getarntes Erzählen, zu dem sich der Künstler angesichts seiner Lage unter verschärfter Beobachtung durch die Vertreter der Diktatur gezwungen sah. Da Jessen auch in den folgenden Abschnitten „Vexierbilder und Rezeptionsformen der politischen Landschaft“ und „Gekippte Heimat. Zum Regionalismus in Otto Dix' Landschaftsmalerei“ auf die „Ambiguität“ – wobei sie sich auf die Prägung des Begriffs durch Dario Gamboni bezieht (*Potential Images. Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002) – der Bilder von Dix abhebt, wäre dies ein treffendes Beispiel für die künstlerisch kritische Arbeit in Zeiten einer Diktatur.



**Abb. 2** | Otto Dix,  
Flandern, 1934–36.  
Öl und Tempera auf  
Lw., 200 × 250 cm.  
Berlin, Staatl. Museen,  
Nationalgalerie,  
Inv.-Nr. B 658 ↗  
Foto: Jörg P. Anders. © VG  
Bild-Kunst, Bonn 2024

In den abschließenden Kapiteln beschäftigt sich die Autorin vor allem mit den kunsthistorischen Zitaten in den Landschaften, in denen sie Referenzen unter anderem auf Pieter Bruegel, Jacob Philipp Hackert und Caspar David Friedrich entdeckt. Indem sie das heute verschollene, nur in einem Schwarz-Weiß-Foto überlieferte Gemälde *Hohentwiel mit Hohenkrähen* von 1933 **Abb. 3** in den Blick nimmt, kann sie zeigen, dass Dix bereits in den ersten Monaten seines Aufenthalts in der Bodenseeregion, die er von früheren Aufenthalten gut kannte, angesichts seiner neuen Lebenssituation augenblicklich neue Bildthemen gefunden hat. Die charakteristische Perspektive mit dem Blick von oben in die Landschaft, Elemente wie kahle Laubbäume und Krähen sowie die Darstellung von gutem und schlechtem Wetter innerhalb eines Bildes griff er in den folgenden Jahren immer wieder auf. Die mäandrierende Betrachtung der Bildelemente und der Versuch, die ikonographische Bedeutung etwa von Berg oder Burg abzuklären, münden jedoch nur in die schlichte Aussage, dass das Bild „eine Stimmung des Unbehagens und der Irritation“ (420) vermittele. Ob dies die emotionale Situation des Künstlers oder seine politische Intention spiegelt, wird nicht weiter ausgelotet.

### Schwachstellen

Die Gliederung des Buches ist leider nicht ganz so klar, wie es der Versuch, sie hier nachzuvollziehen suggerieren mag. So greift die Autorin zum Beispiel schon im ersten Abschnitt die Argumente der Diskussionen um die Entlassung von Dix 1933 auf, noch bevor dieser biographische Abschnitt ausführlicher vorgestellt wurde. Dieses Vorgreifen und Zurückspringen prägt das gesamte Buch und erleichtert nicht, den Argumentationslinien zu folgen. Ein kritisches Lektorat – oder besser noch eine kritische Begleitung in der Entstehungsphase der wissenschaftlichen Arbeit – hätte die Autorin vor diesen zahlreichen Wiederholungen bewahren können, die auch das Lesevergnügen stark einschränken. Es gibt sogar ganze Sätze, die wortwörtlich an unterschiedlichen Stellen des Buches erscheinen. Einem wissenschaftlichen Lektorat hätte auch auffallen können, dass ein Brief, den Dix 1958 an den im Kunsthandel tätigen Wilhelm Arntz schrieb, in dem er die Abfolge seiner unterschiedlich stilisierten Signaturen erklärt, nicht von Jessen erstmals publiziert wird (221, Abb. 36), sondern bereits im grundlegenden Buch von Diether Schmidt als Faksimile abgedruckt (*Otto Dix im Selbstbildnis. Mit einer Sammlung von Schriften, Briefen und*



**Abb. 3** | Otto Dix, Hohentwiel mit Hohenkrähen, 1933.  
Objektdaten und Verbleib unbekannt. Jessen 2022, Abb. 1, S. 10.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

*Gesprächen*, Berlin 1978) und seitdem immer wieder rezipiert worden ist. Eine der Schwächen der Arbeit ist, dass die ältere Literatur offensichtlich nur bruchstückhaft berücksichtigt wurde.

Für den Leser, der noch kein Spezialist für die Kunst von Otto Dix ist, bleibt die Abfolge der Ereignisse und Werke sowie der persönlichen Biographie des Künstlers in der Zeit zwischen 1933 und 1945 unübersichtlich. Für den Kenner werden viele Punkte zwar teils angerissen, teils ausführlich behandelt, aber kaum wirklich neue Erkenntnisse hinzugefügt oder neue Thesen aufgestellt. Zentrale Bilder seines ab 1933 entstandenen Werks wie *Die sieben Todsünden* (1933, Kunsthalle Karlsruhe) oder *Triumph des Todes* (1934, Kunstmuseum Stuttgart) bleiben ausgeklammert, wodurch die Darstellung der Produktion innerhalb des politisch definierten Zeitraums unvollständig ist. Für eine Verortung von Otto Dix in der Kunstpolitik des NS wäre es hilfreich gewesen, deren Entwicklung detaillierter vorzustellen, da diese durchaus nicht frei von Widersprüchen war. Außerdem hätte es erhellend sein können, die Strategien „innerer Emigration“ bei anderen Künstlern wie etwa Franz Radziwill oder Franz Lenk, dem wichtigsten Künstlerfreund von Dix in den 1930er Jahren, der nur

am Rande erwähnt wird, zum Vergleich heranzuziehen. Über die Auftraggeber des Künstlers und die Tatsache, dass Dix nahezu die gesamte Zeit neben dem Leben am Bodensee auch ein Atelier in Dresden unterhielt, wo er zudem eine zweite Familie gründete, erfährt man nur an verstreuten Stellen etwas, obwohl er damit wohl eine markante Einzelstellung unter den deutschen Künstlern seiner Zeit einnimmt. Da das Buch von Vor- und Rückgriffen geprägt ist, wird auch sein zentraler Gegenstand, die in den 1930er und 40er Jahren gemalten Landschaftsbilder, nicht in erschöpfender Vollständigkeit vorgestellt. Der Rezensent hätte sich intensivere Exkurse zu dem Phänomen der „Überblickslandschaft“, zur Rolle des Wetters oder eine systematische Behandlung der Menschen – zumal den arbeitenden Menschen – in diesen Landschaften gewünscht.

Es ist bedauerlich, dass selbst ein renommierter Verlag wie de Gruyter anscheinend kein Lektorat mehr hat, das diesem Namen gerecht wird. Neben Druckfehlern sind auch sinnentstellende Fehler geblieben, wenn zum Beispiel aus der Stadt Namur „Namour“ wird (267, Anm. 36) oder aus der sogenannten Loretto-Höhe, Schauplatz schrecklichster Greuel des Ersten Weltkriegs, die „Lorettohöhle“ (201). Abgekürzt zitierte Literatur wie das Handbuch von Hildegard Kretschmer (*Lexikon der Symbole und Attribute in der bildenden Kunst*, Stuttgart 2008, durchgesehene und aktualisierte Ausgabe 2011) erscheint unter dreierlei Abkürzungen, und Fußnoten stehen an falscher Stelle (246, Anm. 142) oder sind sinnlos (333, Anm. 131). Dies steht leider in krassem Gegensatz zu dem eigentlich gediegen hergestellten Buch.