

KUNST'CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

25. Jahrgang

Januar 1972

Heft 1

OTTO DIX ZUM GEDÄCHTNIS

Zur Ausstellung der Galerie der Stadt Stuttgart 1. 10. – 28. 11. 1971

(Mit 6 Abbildungen)

Die Galerie der Stadt Stuttgart eröffnete am 1. Oktober 1971 eine Dix-Ausstellung, die eigentlich als Ehrung zum 80. Geburtstag (2. 12. 1971) geplant war, aber durch den plötzlichen Tod des Malers am 25. 7. 1969 zu einer Retrospektive und zugleich damit wohl die umfassendste Dix-Ausstellung seit je wurde; sie wird wohl kaum – wenn überhaupt – in diesem Umfang wiederholbar sein. Deshalb gibt sie Anlaß, nicht nur über den Maler und den Graphiker Dix nachzudenken, sondern auch „das Problem Dix“ rückblickend neu zu betrachten. Der Rezensent gibt für sich persönlich und damit vielleicht für einen Teil seiner Generationsgenossen zu, daß er Dix von seiner Schulzeit an bis zu dessen Tod und auch jetzt noch immer zu den bedeutendsten deutschen Malern des 20. Jahrhunderts gerechnet hat, daß aber für ihn Dix zugleich auch zu jenen Künstlern gehörte, denen man nicht immer und nicht vor jedem einzelnen seiner Werke zu folgen vermochte.

Zur Eröffnung der Stuttgarter Ausstellung hielten Fritz Löffler und Otto Conzelmann die Einführungsansprachen: der eine als alter Freund voller Wehmut, weil ihm das tapferere Sterben des Freundes noch zu nahe und zu sehr im Bewußtsein stand, der andere als scharfer Analytiker, aber auch als glühender Verehrer. Keiner sprach es aus, obgleich die angeführten Daten und Tatsachen (wie auch die Katalogangaben) es erkennen lassen: Otto Dix war der letzte große gesamtdeutsche Künstler unserer Zeit!

Gewiß, es sind jetzt auch wieder Werke von Karl Schmidt-Rottluff – der sich nach 1918 politisch sehr engagiert hatte – und von den schon verstorbenen „Brücke“-Malern und anderen expressionistischen Künstlern in der DDR öffentlich zu sehen, aber keiner von ihnen ist wie Dix gleichzeitig von West und Ost mit hohen Ehren ausgezeichnet worden, keiner konnte wie Dix zwischen seinem Haus am Bodensee und seinem Dresdner Atelier (das die Verbrennung Dresdens überstand) hin und her pendeln.

Niemals ist von Ost oder West das „Naturtalent Dix“ infrage gestellt worden (wenn man ihn auch nicht wie seinerzeit Pechstein – durchaus freundschaftlich! – ein „Mal-Schwein“ hätte nennen können). Diese Naturbegabung von Dix (erkennbar schon in dem ältesten Bild der Stuttgarter Ausstellung, einer impressionistischen Landschaft mit Van Gogh'schem Farbauftrag) hat sich nur überaus mühevoll entfalten können. Nicht einmal ein Jahrzehnt nach den jüngeren der „Brücke“-Maler geboren, begann er sein Werk zu einem Zeitpunkt, als in Deutschland Expressionismus, Kubismus und Futurismus und gegenstandslose Malerei (später dann Collagen- und Dada-Kunst) schon als etablierte Ausdrucksmöglichkeiten längst akzeptiert waren. Dix war seinem angeborenen Talent entsprechend ein Realist – aber weder 1911 noch 1919 war Realismus „gefragt“. Man könnte sagen, daß das Schicksal von Dix in dieser Hinsicht tragisch ist, da er ein Zu-Spät-Geborener war. Wäre er mit seiner spezifischen Begabung als ein Zeitgenosse Dürers oder auch etwa Caravaggios bzw. Rembrandts, sogar noch der Nazarener oder Courbets und Hans Thomas geboren worden, er hätte wohl schnell internationales Ansehen genossen. Realismus und Romantik, für sich alleine oder auch gemeinsam, hatten schon längst zuvor Meisterwerke europäischen Rangs hinterlassen. Seit 1910 schien die Zeit endgültig vorbei, um aus diesen beiden Komponenten noch einmal Gültiges zu gestalten, zu einem Zeitpunkt also, als die gerade in diesen Jahren ungegenständlichen Malereien Kandinskys oder Picassos Sonderformen des Kubismus entstanden. Dix hat nichts unversucht gelassen, um das fehlende Jahrzehnt aufzuholen, das ihn von den damals gerade berühmt werdenden Künstlern trennte. Es ist bedrückend und zugleich auch rührend, zuzusehen, wie ein Außenseiter, der gelernte Dekorationsmaler (was es damals im wörtlichen Sinne des Begriffs noch gab, aber heutzutage längst vergessen ist), zäh versucht, sich selbst von seinen künstlerischen Fähigkeiten gegenüber den Berühmteren zu überzeugen. Mühe-los fällt ihm die Bewältigung des Realen (*Abb. 1*) oder später der realistischen Satire (*Abb. 2*) zu.

Berühmt waren damals, d. h. kurz vor und kurz nach dem Ende des ersten Weltkrieges, jene anderen aus Dresden nach Berlin übergesiedelten Autodidakten, die „Brücke“-Maler, andererseits aber auch die kubistisch beeinflussten Künstler des „Blauen Reiters“ um Macke, Marc und Kandinsky – und alles das vermochte Dix, wenn auch als Epigone, nachzuempfinden und nachzuschaffen (wie das gerade die Stuttgarter Ausstellung sehr nachdrücklich belegt). Das gleiche gilt für den modischen Futurismus, später für die Dada-Kunst, für Collagen und „plastische“ Materialbilder. Man hat Dix früher gelegentlich mit Ringelnatz, dem lyrischen Matrosen und Trinker, verglichen, und es gibt kaum ein größeres Mißverständnis (eher könnte man Erich Kästner zum Vergleich heranziehen)! Dix nahm seine Kunst sehr ernst und verstand auf diesem Gebiet keinen Spaß, so humorvoll er im gelockerten Gespräch auch sein konnte. Es war ihm – vielleicht ist das tatsächlich typisch deutsch und nicht etwa sächsisch – „tierisch ernst“ mit seinen Bildern – und so steht mit einem gewissen Recht vor dem Titelbild des Stuttgarter Katalogs sein Ausspruch von 1963 „... Ich bin ein derart souveräner Prolet, daß ich sage: Das mach' ich! Da könnt Ihr sagen, was

Ihr wollt! – Wozu das gut ist, weiß ich selber nicht. Aber ich mach's, weil ich weiß: So ist das gewesen und nicht anders . . .“

Otto Dix war immer ehrlich – wie er denn nie versucht hat, den heimatlichen Dialekt zu verleugnen –, er war auch redlich in seiner Malerei. Er war nicht wie George Gross (nach dessen eigener Aussage) ein agent provocateur, wie er denn im Unterschied zu jenem nicht aus Gründen der Aggression seine Gestalten deformiert hat, dafür hat Dix stets zu unreflektiert gearbeitet. (So machte man schließlich nicht Dix wegen provozierender Bilder einen Prozeß, sondern klagte George Gross wegen Gotteslästerung durch seinen „Christus mit der Gas-Maske“ an, von anderen Gross-Prozessen ganz abgesehen.) Man hat Dix schon vor 1933 und dann wieder nach 1945 in die Rolle eines politischen Linksextremisten drängen wollen und dabei übersehen, daß man – wiederum im Gegensatz zum George Gross der 20er Jahre – seine Malerei nicht nur deswegen parteipolitisch etikettieren darf, weil sie zutiefst engagiert ist. Mitleid und Erschrecken vor dem Elend des Mitmenschen, geradezu ein Trauma hinsichtlich Krieg und Töten, das Fasziniertsein von dem Bösen und dem zutiefst Häßlichen, ja Grausigen, das waren für Dix höchst private Erlebnisse, aber Erlebnisse von solcher Stärke, daß er – weit über Käthe Kollwitz, Barlach oder Paula-Modersohn hinausgehend – glaubte, sie in künstlerischer Form auch sehr deutlich und unüberhörbar aussprechen zu müssen. Das Lautstarke hat seinerzeit Argernis erzeugt – jetzt, wo die Phonhöhe des heute Geschaffenen viel stärker ist, begreift man kaum noch, daß man ihn für lärmend und schreiend hielt. Dabei hat er das, was ihn überaus erregte, nur in der gleichen, also ehrlichen Erregtheit, wiedergegeben. Wenn man in seinen Bildern nur das Grausige sah, das betont Häßliche, ja geradezu eine Apotheose des Häßlichen, so sind das zumindest zum großen Teil Mißverständnisse. Dix war der Maler par excellence der *V a n i t a s* im eigentlichen oder sogar speziell mittelalterlichen Sinne. Dix war in allen seinen Bildern „engagiert“, aber nicht im Sinne einer bestimmten politischen Ausrichtung, sondern engagiert am Menschlichen von dessen Geburt, von dessen gleißender Schönheit, seinem glitzernden Täuschenden, von seinem Verfall und seinem Verwesen – in diesem Sinne viel engagierter als die Künstler der „Brücke“ oder des „Blauen Reiters“ oder auch – nach dessen eigener Aussage – George Gross. Wegen dieses Engagements ist er einerseits gelobt, andererseits gelästert und als entartet bezeichnet worden. Da der Widerstand gegen ihn (keineswegs nur zwischen 1933 und 1945) ihn sein Leben lang begleitete, wird man verstehen, daß er vielleicht deswegen – und auch wegen seiner Herkunft vom Dekorationsmaler – sein Anliegen sehr laut aussprach, daß daher das Unerfreuliche als Aggression und manchmal als geradezu unerträgliche Aggressivität mißverstanden wurde. Wenn heutzutage immer wiederholt wird, der Mensch sei ein politisches Wesen und daher seien seine künstlerischen Aussagen auch immer politischer Natur, so läßt sich außer vielem anderen dagegen einwenden, daß ein Maler eben nur in seiner Malerei das bewältigen kann, was ihn bedrückt, weil eben das Malen seine Art von Sprache und Aussprechen ist. So hat Dix – als Beweis reicht die Kenntnis der betreffenden Originale – noch lange nach Kriegs-Ende 1918 unter seinem höchst-

persönlichen Erlebnis des Graben- und Stellungskrieges gelitten. Es hat fast ein Jahrzehnt gedauert, bis dieses sein ureigenes und daher keineswegs vordergründig ein parteipolitisches Thema aus seinem Oeuvre verschwindet. Zweitens: die Not der Zeit vor, während und nach der ersten Inflation war in der damaligen Residenzstadt Dresden besonders drastisch und für einen Augenmenschen nicht zu übersehen. Auch das ist wieder in erster Linie höchst persönlich (es war sehr nützlich, daß in Stuttgart gleichzeitig im Kunstverein die Ausstellung „Realismus 1919 – 1933“ und in der Staatsgalerie „Sowjetische Druckgraphik“ zu sehen waren, um Dix in seiner künstlerischen wie menschlichen Isolierung zu erkennen). Wie rein persönlich und damit offiziell-unpolitisch viele der „häßlichen“ Bilder von Dix sind, erläutern die Gemälde und Zeichnungen von hochschwangeren bekleideten oder unbekleideten Frauen; das gleiche gilt für „alte Liebespaare“ und ähnliche Themen. Beides sind keine politischen, klassenkämpferischen Themen, genau so wenig wie die aus dem Kreiß- oder Operationssaal! Auch sind seine Gemälde mit weiblichen Akten von älteren, überschlanen und mageren Mädchen einerseits und von übermäßig dicken oder aufgedunsenen Frauen andererseits nach den im Augenblick gültigen Definitionen weder pervers noch pornographisch, so schockierend sie auch sein mochten oder sogar noch sind. Dabei war Dix nicht etwa der Typ des „Bürgerschrecks“. Man übersieht dabei eine Äußerung zu Dix von O. Kokoschka (zitiert nach Löffler), dessen Nachfolger an der Akademie Dix wurde: „Sie saa'n mir ein Biedermeier!“ (was, nebenbei bemerkt, eher für Erich Heckel in den 20er Jahren zutreffend gewesen wäre). Man vergaß und vergißt leicht, daß Dix keineswegs immer identisch mit „Aggression“ ist, wie Löffler denn berichtete, daß Dix „einen Mordsspaß an seinen Bildern“ gehabt hätte. So sind seine Porträts in der Regel Ergebnisse vorzüglicher Beobachtung und daher überaus ähnlich, irreführend wohl nur dann (wie es für viele Bildnismaler galt), wenn er das Modell nicht verstand oder wenn es ihm „nicht lag“. Mit geradezu zärtlicher Liebe hat er seine Kinder vielfach gemalt – und durch sie wird man etwa an Philipp Otto Runge erinnert. Das gilt nicht nur für seine Kinder, wenn sie alleine vorgestellt werden, sondern auch wenn sie spielen und herumtollen. Man könnte Runges Bildnis seiner eigenen Frau mit dem ältesten Sohn auf dem Arm von 1807 (Berlin) vergleichen mit dem Selbstbildnis von Otto Dix mit dem Sohn Jan auf der Schulter von 1930 (Nr. 91), um zu erkennen, wie unkompliziert Dix zu malen verstand – und zugleich wie monumental! Diese seine Familienbilder bestätigen, was Löffler in seinen Einleitungsworten sagte: Dix war ein Mensch, der lachen konnte (= eine Bemerkung, die dazu aufrufen müßte, Selbstzeugnisse von Dix zu sammeln: echte Zeitgenossen, die von Gesprächen in über 60 Jahren berichten könnten, gibt es wohl kaum noch; aber vielleicht gibt es Briefe und programmatische Äußerungen?). Vielleicht würden wir dann präziser erfahren, daß Dix gar nicht sentimental war, sondern dagegen sich in das verbohrt, was ihm jeweils als „Wahrheit“ erschien, und dabei – nach Löfflers Worten – „nicht gerade zimperlich“ war.

Daß es neben dem aggressiven Dix auch einen romantischen gegeben hat, auch das hat man ihm wieder übel genommen. Man sollte dabei aber nicht vergessen, daß das

Romantische in der deutschen Kunstgeschichte vielfach eine bedeutendere Rolle gespielt hat als in anderen Ländern. Es ist eine Sonderleistung von Dix, daß dieses Romantische nie zum Biedermeierlichen wurde, was auf dem Umweg über den Sachsen Emil Ludwig Richter gar nicht so abwegig gewesen wäre. Es waren ja auch die lautstarken Bilder von Dix aus den 20er Jahren aus dem Gefühl und nicht aus der Ratio geboren worden – und gerade die Stilmischung von äußerem Realismus und innerer Gefühlsüberfrachtung hat ja das Verstehen vieler Werke von Dix verhindert: so etwa den sich selbst auferlegten Zwang, mit den eigenen Kriegserlebnissen 1914/1918 mit Hilfe seiner Anti-Kriegs- und Anti-Elends-Bilder fertig zu werden. Diese Belastungen schienen seit etwa 1928 nachzulassen, und seine Ikonographie änderte sich; allerdings war er aber damals schon durch die Bilder der 20er Jahre für die Zeit nach 1933 als „entartet“ abgestempelt. (Wie anders lag es etwa im Falle Nolde, der 1933 nationalsozialistisch war, zu seiner grenzenlosen Enttäuschung trotzdem nicht anerkannt, sondern verfemt wurde, nach 1945 wirklich wie ein Phoenix auferstand, während das Mißtrauen gegenüber Dix auch nach 1945 nicht aufhörte.) Wie die Ausstellung zeigte, gibt es sehr viele private Dix-Sammler, doch treten sie kaum in der Öffentlichkeit in Erscheinung; etwas von der Verfemung, deren Opfer Dix zwischen 1918 und 1933 von deutschnationaler Seite aus war, wirkt über das Totschweigen zwischen 1933 und 1945 offenbar sogar heute noch nach.

Allein sein Umzug aus der Großstadt Dresden zuerst nach Randegg, dann in das abgelegene Hemmenhofen mit seiner für Dix neuartigen Landschaft kann den Stilwandel vom Aggressiv-Realistischen und wohl auch Verkrampften zum Altmeisterlichen-Intimen nicht erklären, denn – und das wird in der Stuttgarter Ausstellung außerordentlich einleuchtend – romantisch-realistische Bilder waren schon längst vor 1933 entstanden. Eine Begegnung mit Dürer und dessen Silberstiftzeichnungen anlässlich des Jubiläumsjahres 1928 wäre denkbar (*Abb. 3a*) – waren doch alle illustrierten Zeitungen von damals, allen voran, die „Leipziger Illustrierte“, voll von Abbildungen der Werke Dürers, und geradezu eine Schwemme von sogenannten Kunstpostkarten nach Zeichnungen und Aquarellen Dürers setzte ein. (Dix hätte mit Dürer manches gemeinsam besessen: so die Sorgfalt in Techniken der Malerei, die „wissenschaftliche Neugierde“ an jedem Ding.) Andererseits würde man die altmeisterlichen Landschaften von Dix gerne mit der Münchner Ausstellung „Albrecht Altdorfer und sein Kreis“ 1938 zusammenbringen, die die „Donauschule“ zum ersten Male ins allgemeine Bewußtsein erhob, aber auch hier stimmen die Daten nicht: Dix's entsprechende Landschaften sind schon vorher entstanden! Vielleicht hat er zwischen 1928 und 1944 wirklich das gemalt, was er tatsächlich konnte und was ihm auch – ohne Provokation von außen, in der Stille von Hemmenhofen – wirklich am Herzen lag? Die Silberstiftzeichnungen, die Landschaftsbilder von 1935 (Katalog-Nr. 108 bis 111), die Gemälde wie die „Verkündigung an die Hirten“ 1942, der „Heilige Christoph“ von 1941 (beide nicht in der Ausstellung vertreten; abgebildet im Katalog der Darmstädter Dix-Ausstellung, Nr. 38/39) sind also keine Imitationen von Werken

der Dürer-Zeit, sie zeigen eben nur einen Dix, der anders war als in den Jahren des Aufruhrs zwischen 1918 und 1928.

Manchem unter den Jüngeren heute mag es merkwürdig erscheinen, daß es von Dix keine „antifaschistischen“ Bilder aus jener Zeit gibt (aber schließlich haben auch Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Nay usw. keine solchen gemalt!). Wie Löffler einleitend sagte, „er blieb nach 1933 unbehelligt“, wenn er auch mit Mißtrauen in der neuen Heimat am Bodensee beobachtet wurde. Vielleicht fand er damals zu sich selbst, zu Dix, zurück?

Aber auch diese Ruhe wurde ihm nicht gegönnt: als schon alles verloren war, steckte man ihn Anfang 1945 noch in Uniform, er wurde gefangen genommen, hat bitter Hunger leiden müssen. Das hat ihn nach 1946 – nach eigenen Aussagen – mehr verwundet und verbittert als die aufgezwungene Ruhe nach 1933, die er – jedenfalls mir gegenüber – wie ein unvermeidliches Unwetter, das alle traf, abgetan hat. (Daß aber Dix nicht etwa stumpf und unempfindlich gegenüber den Geschehnissen von damals war, zeigt das Gemälde „Loth und seine Töchter“ von 1939, denn dort sieht man im Hintergrund Dresden in Flammen aufgehen!)

Als er dann 1946 verbittert nach Hemmenhofen zurückkam, hatte sich die dortige Situation wiederum geändert: dort wohnte nicht nur Erich Heckel (von dem er 1947 ein damals überaus lebenswahres Porträt malte, Katalog-Nummer 126), sondern es hatte sich um den Bodensee eine ganze Gruppe von Malern und Kunstsammlern des Expressionismus angesiedelt, während die gegenstandslose Kunst sich mehr auf die siddeutschen Großstädte konzentrierte (z. B. Willi Baumeister in Stuttgart). Neu für Dix war das allgemeine Interesse an sehr verfremdeter gegenständlicher und vor allem an gegenstandsloser Kunst in dieser Umgebung (die Maler jener Zeit am Bodensee sind seither entweder verstorben oder in alle Winde zerstreut). Neu für Dix war aber auch das Aufblühen religiöser, teils protestantischer, teils katholischer Kunst für die Neuausstattung ausgebrannter Kirchen, für damals neuerbauete Dome und Kapellen usw. Das eine Problem überwand er damit, daß er ungegenständliche Bilder, meist kleinen und kleinsten Formats, selber entwarf und sie „gar nicht so schlecht fand“ (was sie tatsächlich auch nicht waren; auf der Stuttgarter Ausstellung waren sie allerdings nicht zu sehen); mit diesen Versuchen war aber für ihn das Thema erledigt: nach seinen eigenen Worten fand er die gegenstandslose Malerei „langweilig“.

Die zweite Arbeitsmöglichkeit interessierte ihn sehr, d. h. das christliche Thema. Es war ihm nicht fremd, hatte er doch schon sehr früh 1912 eine Pietà – wenn auch nicht ohne Einfluß durch die Druckgraphik von E. Munch – gemalt (Katalog-Nummer 4). Nun hatten aber Nolde u. a. schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts das religiöse Bild neu entdeckt und der deutsche Expressionismus in seinen vielen Schattierungen hatte sich des Themas bemächtigt. Auf meine Frage an Dix (1947), weshalb er diese Themen male, obgleich er doch sonst als konventioneller Protestant wenig Interesse an diesem Themenbereich gezeigt hätte, antwortete er mit der Feststellung (oder war es eine Ausrede aus Verlegenheit?), alle großen Maler der Vergangenheit hätten diese Themen behandelt – Grünewalds Isenheimer Altar habe er gesehen und

auch aus der Dresdner Galerie seien ihm Themen und Form von Christus-Bildern gut vertraut – deshalb müsse er, Otto Dix, auch dazu künstlerisch Stellung nehmen.

Die dritte Möglichkeit war das Bildnis: als Porträtmaler hatte Dix seit je einen guten Namen; so hätte man zu den in Stuttgart ausgestellten Bildnissen gerne das von Alfred Flechtheim der West-Berliner Museen gesehen; wie man denn einmal eine Ausstellung der von Dix gemalten Bildnisse veranstalten sollte, weil ihre Zahl weit größer ist, als man nach der Stuttgarter Ausstellung meinen könnte (die Aufträge wurden häufig durch Nierendorf in Berlin vermittelt); jedenfalls war Dix in den 20er und auch 30er Jahren nicht nur wegen seiner Anti-Kriegs-Bilder bekannt, sondern war ein gesuchter Porträtmaler in Akademiker- und Dichterkreisen. – Dix hatte mit dem Jahr 1944 seine mühevollen und zeitraubenden, aus vielen Malschichten aufgebaute Lasiertechnik aufgegeben – die ihn zu „Gesellschaftsbildern“ im Sinne der eleganten Welt des 19. Jahrhunderts befähigte (*Abb. 4a*) – und malte nun, allerdings gröber, in *Ol alla prima*. Und in dieser Technik schuf er das nach meiner Meinung bedeutendste Bildnis des 3. Viertels unseres Jahrhunderts, das von Max Frisch 1967 – vielleicht deshalb so meisterlich, weil ihm ein kongeniales Modell saß (Katalog-Nummer 142).

Wenn ich mich an die Gespräche mit Dix erinnere, so hat er nicht einmal angedeutet, es sei seine Absicht gewesen, durch seine „Kunst die Gesellschaft zu ändern“, wie man es heute oft hört. Er hat sich mir gegenüber ähnlich ausgedrückt wie in den oben zitierten Eingangsworten des Stuttgarter Katalogs. – In der Regel bedeutet das Bekanntsein eines Kunsthistorikers mit einem ihm sympathischen Maler eine Trübung seines kunstkritischen Urteilsvermögens – ich gebe zu, daß auch für mich, vielleicht nur unbewußt, die persönliche Begegnung mit Otto Dix meine Aussagen beeinflußt haben könnten.

Zur Stuttgarter Ausstellung im besonderen: es war erstaunlich, daß ein derart umfassender Überblick (316 Nummern) heute überhaupt möglich ist, mit Werken nicht nur aus deutschem öffentlichen und privaten Besitz, sondern auch aus den Museen der DDR und aus den staatlichen Museen des Auslandes – und das mit den bescheidensten Mitteln (man sprach von nur DM 80 000, – Unkosten!).

Für denjenigen, der Dix-Ausstellungen vor 1933 und nach 1946 besucht hatte, waren die meisten Bilder vertraut, doch war auch Unbekanntes zu sehen, eben wegen der Großzügigkeit der Leihgeber, nicht zum wenigsten der Familie Dix. Der Besucher-Erfolg war außerordentlich.

Weshalb die Akzente so gesetzt waren, wie es in Stuttgart geschah, vermag ich nicht festzustellen: ein großes Ausstellungsunternehmen wird ja heute oft durch das bestimmt, was die Besitzer auszuleihen bereit sind. Gut dokumentiert war die Frühzeit von 1910 bis 1920 mit all den mühsamen Versuchen, mit und gegen das damals Offizielle den eigenen Weg zu finden. Im Mittelpunkt standen die Jahre 1920 bis 1928, also der allgemein als aggressiv und häßlich verschrieene Dix. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Triptychon „Großstadt“ (Nr. 80, 1927/28) geschenkt, zu dem auch die als verschollen gegoltenen Kartons Nr. 245 (unterdessen vom Land Baden-Würt-

temberg angekauft) zu sehen waren. Durch die doppelseitige Farbtafel erschien sie offenbar den Ausstellern als Krönung des Werkes von Otto Dix. Mir persönlich scheint es, daß hier eine Verwechslung mit George Gross passiert ist. Bilder mit derartigen Themen – Großstadt-Luxus („Schieber“, wie sie zur Zeit von Gross hießen) neben Dirnen und Krüppeln standen eigentlich Gross zu: er packte diese Themen grell überspitzt in nackter, ja ordinärer Wirklichkeit an, unmißverständlich in seinem politischen Gehalt „gegen das Establishment“ – weil Gross damals in diesen Kreisen „in“ war. Bei Dix wirkt das gleiche Thema nicht so, daß man aus der Erinnerung sagen würde: „Ja, so war es wirklich!“ Dix stand außerhalb, und deshalb ist für ihn und in diesem Falle die Triptychonformel nicht überzeugend: er verstand das Geschehen im Grunde nicht, konnte es daher weder realistisch abmalen, noch deformiert anprangern, es blieb „gequält“ – ganz im Unterschied etwa zu dem aus tiefsten Mitleid geschaffenen „Streichholzverkäufer II“ von 1927.

Auch abgesehen von diesem nach meiner persönlichen Meinung „schwachen“ Werk standen im eigentlichen Mittelpunkt der Ausstellung jene Gemälde und Zeichnungen, die zur Zeit ihrer Entstehung, sogar teilweise heute noch, beim Publikum als „penetrant realistisch“ gelten und in denen (damals) sogenannte „peinliche Situationen“ dargestellt sind (ich sehe hier von den ausgestellten druckgraphischen Arbeiten von Dix ab, da sie nicht nur wohl bekannt, sondern auch seit Jahrzehnten umstritten, vielfach beschrieben und gedeutet wurden). Mit einiger Ehrlichkeit allerdings müßte man eingestehen, daß alle die angeblich „abstoßenden“ Bilder zwar hervorragend gemalt sind, daß sie aber in schlechthin Allem übertroffen werden durch das, was tagtäglich in westdeutschen Kinos heutzutage an Nuditäten zu sehen ist. Außerdem müssen seine Akt-Zeichnungen nicht unbedingt häßlich sein (vgl. *Abb. 3b*), wie es nach dieser Ausstellung erscheinen konnte, während die bei Günther Franke in München vom 30. 10. bis 24. 12. 71 gezeigte Ausstellung einen anderen Aspekt dieser Dix-Zeichnungen zeigte. Wenn man aber „peinlich und abstoßend“ und das angeblich „Provozierende“ oder gar „Unanständige“ streicht, bleibt bei allem Realismus doch das „Groteske“ und das ist eben die von Dix gewollte Form (im Unterschied zu Gross, der die Deformation und die Dekomposition im Zusammenhang mit der entstellenden Karikatur und dem schlechthin Ordinären als Aussagemöglichkeit seiner politischen Opposition benützte). Gewiß, es ist nicht einfach, in einer retrospektiven Ausstellung einem Maler gerecht zu werden, der in langen Jahren seines Lebens „ein Verwirrter und Ratloser“ gewesen war. Aber trotzdem scheint mir, daß die über 30 Jahre, die Dix am Bodensee verbrachte und dort wie zuvor immer fleißig tätig war, rein räumlich zu kurz kommen gegenüber den 20 Jahren von 1910–1930. Bestand bei Ausstellern und Leihgebern eine gewisse Sorge, es könnte im Rückblick der Realist und der Romantiker rein zahlenmäßig zu sehr ins Gewicht fallen? Man sollte diese über 30 Jahre am Bodensee nicht zu gering einschätzen, denn die hier geschaffenen Werke werden nicht so leicht zu vergessen sein – nicht nur wegen der geradezu Fron-Arbeit, die Dix leistete (zur Technik der Dix-Gemälde vergleiche man das von Kurt Wehlte 1962 in dem Katalog der Darmstädter Dix-Ausstellung Gesagte!), sondern wegen der selbstlosen, ihn rest-

los erschöpfenden Hingabe an ein Werk, wie er, und nur er, es schaffen konnte (um ein Beispiel zu nennen: das „Selbstbildnis mit rotem Vorhang“ von 1942 wird wohl auch in Zukunft zu den bedeutendsten Selbstdarstellungen deutscher Maler im zweiten Drittel unseres Jahrhunderts gehören [Katalog-Nummer 117]).

Die Stuttgarter Ausstellung räumt mit vielen tradierten Vorurteilen über Dix auf, sowohl positiven wie negativen. Seine Ausdrucksformen haben häufiger gewechselt als man es bisher trotz des Standardwerkes von Fritz Löffler (Dresden 1960) vermuten, aber nach dem Band über Dix-Zeichnungen von Otto Conzelmann (Hannover 1968) ahnen konnte. Daß Dix in seinen Zielen und in seinen Werken gelegentlich mit Gross verwechselt wurde, ist menschlich und historisch verständlich. Daß eine Tageszeitung die Ausstellung als „Leidenschaft sieht Wirklichkeit“ benannte, ist ein journalistischer Irrtum; richtiger müßte es wohl heißen: „Ein Realist sieht Wirklichkeit leidenschaftlich.“ – Bei Dix gibt es keine Datierungsprobleme (wie etwa bei E. L. Kirchner); trotzdem wirft die Ausstellung neue Fragen auf: bisher meinte man, der entscheidende Umbruch in Stil, Technik und Ikonographie sei durch Gefangenschaft und Elend 1945/46 ausgelöst worden, aber höchstwahrscheinlich war das nur ein äußerer Anlaß oder Anstoß. Vermutlich hat Dix schon 1944 festgestellt, daß seine private Ausdrucksweise des Realismus und die zugeordnete Lasertechnik nicht mehr für alle Themen ausreichte: es waren zwar der „Hl. Christopherus“, die „Hirtenverkündigung“ und „Loth“ im alten Stil und in der alten Technik als eine Art „Märchenbilder“ dem Betrachter noch stilistisch zugänglich (schon der Titel „Bannwald“ für Katalog-Nummer 116, 1942, auf Holz gemalt, deutet in diese Richtung), aber die in der Ausstellung nicht gezeigte „Auferstehung Christi“ von 1943 (*Abb. 4b*) macht deutlich, daß ein derartiges Christusthema in Technik und Realismus Dix'scher Prägung nicht zu bewältigen war, sondern geradezu peinlich werden mußte. So ist es verständlich, daß sein im Grunde doch traditioneller Stil sich schon 1944 wandelte: Wenigstens ein Bild der Ausstellung, das „Sägewerk Hemmenhofen im Winter“ (Nr. 119), ist schon 1944 in Mischtechnik ausgeführt (Kat.-Abb. S. 154)! – Sehr eindrucksvoll ist die Reihe der Selbstbildnisse. Wie viele Maler des Expressiven (von Rembrandt bis zu E. L. Kirchner) hat auch Dix immer im Sinn einer Selbsterforschung sich selbst Modell gestanden – und alle diese Werke sind porträtähnlich. Gewiß, es gibt zu diesem Thema auch eine „Provokation“ (Nr. 55; 1923), aber das ist eine Ausnahme. Vielleicht war hier tatsächlich eine Provokation gemeint, weil Dix, verärgert, sich mißverstanden fühlte; man vergleiche damit das ganz entspannte Gesicht von Dix auf der ungefähr zur gleichen Zeit aufgenommenen Photographie, wie sie als Titelbild des Katalogs der Dix-Ausstellung bei Nierendorf in Berlin 1926 erscheint. Nur ein Porträt ist im üblichen Sinne nicht ähnlich (Nr. 21, 1914), das des farbigen Katalogumschlags, und ich weiß nicht, ob die Veranstalter Dix mit dieser Wahl einen Dienst erwiesen haben. Im wörtlichen wie im übertragenen Sinne des Wortes „schielt“ er zu den Brücke-Künstlern – was ja durchaus verständlich ist, weil der Lehrer von Dix, Otto Gussmann, auch der Lehrer von Pechstein gewesen war (die im Ausstellungskatalog „Kunst in Dresden“, Heidelberg 1964, Nr. 112, abgebildete Pinselzeichnung von Dix ähnelt erstaunlich sowohl Guss-

mann als auch Pechstein). Dieses Bildnis scheint expressionistisch zu sein, aber die Brücke-Maler konnten 1914 in ihren guten Werken einen angespannten Gesichtsausdruck fesselnder formulieren als Dix; sie verstanden es auch, Farbreflexe auf dem Malgrund treffsicherer im Klang und in der Verteilung zu setzen als Dix, bei dem etwa die Nackenmuskeln, die Kleidung und die Einfärbung des leeren Grundes gewollt, dilettantisch, verkrampft und mißglückt wirken, also in tieferem Sinne nicht ähnlich erscheinen konnten. Um wieviel besser hätte das Selbstbildnis von 1913 aus der Sammlung Borst (Abb. 1, Katalog-Nummer 8; Stuttgart, Staatsgalerie) den Mann gezeigt, der sich auf allen Selbstbildnissen durch 5 Jahrzehnte ähnlich war.

Abschließend: Für die Zukunft wäre es ein Desideratum, einen Oeuvre-Katalog der Gemälde und der Druckgraphik von Dix zu erstellen, wie wir ihn schon etwa für E. L. Kirchner, Erich Heckel usw. besitzen, weil erst dann ein abschließendes Urteil möglich sein wird. (Während der Drucklegung dieser Betrachtung wird vom Buchhandel angezeigt: Florian Karsch, Otto Dix - Das graphische Werk, 400 Abbildungen, Hannover 1971; ich konnte kein Exemplar dieses Buches erreichen, so daß es hier nicht berücksichtigt ist.) So oder so: wir nehmen Abschied von einem großen deutschen Maler, der wie kein anderer das Bedrückende der deutschen Zeitgeschichte zu bewältigen versucht hat.

Hans Wentzel

REZENSIONEN

JOSEF DEÉR, *Die Heilige Krone Ungarns*. Österreichische Akademie der Wissenschaften Phil.-Hist. Klasse, Denkschriften 91. Bd., Wien 1966, 302 S., 397 Abb. auf 139 Tfln., ö. S. 496. - .

In seinem Buch über die Heilige Krone Ungarns legt Joseph Deér Ergebnisse vor, die die Entstehung der Krone in völlig neuem Lichte erscheinen lassen. Die Geschichte der Erforschung der ungarischen Krone ist eine lange und komplizierte. Sie war auch dadurch erschwert, daß die Möglichkeiten des Studiums nur ganz selten und mit Ausnahme der des Jahres 1880 nicht in ausreichendem Maße gegeben waren. Eine ausführliche Darstellung dieser Geschichte ist in der Einleitung von Deérs Buch zu finden (S. 12 - 39). Erst als nach dem 2. Weltkrieg der amerikanische Kunstschutzoffizier Patrick J. Kelleher die Krone zum Thema seiner These machte (*The Holy Crown of Hungary*. American Academy in Rome, 1951) und dabei erstmals auch für ausreichende Detailfotos der Krone sorgte, die heute im Marburger Fotoarchiv liegen, waren die Grundlagen für exaktere Analysen gegeben. 1946 durften auch einige deutsche Gelehrte die Krone besichtigen. Albert Böckler hat die Ergebnisse seiner Beobachtungen 1956 publiziert (in: P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* Bd. III. *Monumenta Germaniae Historica* Bd. 13/3, Stuttgart 1956, S. 735 ff.) und damit eine weitere Basis für neue Überlegungen über die Krone gegeben. Schließlich kam auch allgemein der Aufschwung der Insignien-Forschung der Lösung des Problems zugute. Deér selbst hat im Rahmen dieser Disziplin mit mehreren Studien wertvolle Vorarbeit für seine hier vorliegende große Untersuchung der Krone geleistet.