

nis der symbolistischen Konzeption, das sich am Ende in einem selbständigen, dem französischen vergleichbaren Formenvokabular manifestiert.

Insgesamt hatten alle Kolloquiumsbeiträge das Ziel, Munch aus der ihm traditionell zugewiesenen Außenseiterposition zu befreien. In den Referaten von Régis Boyer, Paris, und Henri Usselman, Göteborg, wurde Munchs Frankreichaufenthalt in den historischen Rahmen einer generationsübergreifenden romantischen Skandinavienmode von Seiten der Franzosen und einer förmlichen Parishörigkeit der Künstler aus den nordischen Ländern gespannt. Wie Munch im Kreis seiner Landsleute in Frankreich lebte, wurde von Thomas Millroth, Stockholm, am Beispiel des Salons von Ida Molard geschildert; für Munchs Berliner Jahre sind solche Details seit langem aufgearbeitet (zuletzt Kat. Ausst. Mannheim 1981). Kirk Varnedoe, New York, verweist schließlich auf die grundsätzlich unterschiedlichen sozialen Voraussetzungen zwischen Munch und den prägenden französischen Künstlern; weder Toulouse-Lautrecs Sarkasmus noch Gauguins Zivilisationsekel entsprechen seiner puritanisch geprägten Einstellung. Diese Unabhängigkeit vom intellektuellen Klima Frankreichs verhalf Munch zu der Opposition gegen die möglichen Vorbilder, die zur Wahrung eines persönlichen Stils notwendig war. Trotz der übermächtigen Tradition, wegen der es Munch nach Paris gezogen hatte, erlag er deshalb nie der Gefahr des Epigontums.

Sabine Schulze

#### AUSSTELLUNGEN UND PUBLIKATIONEN ZUM JUBILÄUMSJAHR VON OTTO DIX (mit drei Abbildungen)

Ausst. Kat. *Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891-1991*, Galerie der Stadt Stuttgart/Nationalgalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Hrsg. von Wulf Herzogenrath und Johann Karl Schmidt. Buchhandelsausgabe: Stuttgart, Hatje 1991.

Ausst. Kat. *Otto Dix zum 100. Geburtstag. Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, Kartons, Druckgraphik, Glasfenster aus eigenen Beständen*. Veröffentlichungen der Städt. Galerie Albstadt 71. Städtische Galerie Albstadt 1991.

*Otto Dix zum 100. Geburtstag. Symposium*. Städtische Galerie Albstadt 1991.

Ulrike Rüdiger, *Griße aus dem Krieg. Die Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera*. Kunstgalerie Gera 1991.

Ausst. Kat. *Otto Dix. Arbeiten auf Papier. Ausst. zum 100. Geburtstag in der Kunstgalerie Gera*. Kunstgalerie Gera 1991.

Hans Ulrich Lehmann, *Otto Dix. Die Zeichnungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Katalog des Bestands*, hrsg. anlässlich der Ausst. des Kupferstichkabinetts *Otto Dix zum 100. Geburtstag. Die Dresdner Sammlung. Graphik und Zeichnungen* im Albertinum, Dresden 1991.

Suse Pfäffle, *Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen*, Stuttgart, Hatje 1991.

*Otto Dix. Die Friedrichshafener Sammlung*. Bestandskatalog. Hrsg. von Lutz Tittel. Zeppelinmuseum Friedrichshafen 1992.

Mit dem Dix-Jubiläum wurde – meist eher pflichtbewußt – ein Maler geehrt, dessen Schaffen dank mehrerer großer Ausstellungen (Stuttgart 1971 und 1981, Paris 1972, München und Brüssel 1985) im öffentlichen Bewußtsein durchaus gegenwärtig ist. Größtes Unternehmen war die Retrospektive in Stuttgart und Berlin. Die Galerie der Stadt Stuttgart besitzt die umfangreichste Sammlung von Dix-Gemälden und somit die besten Voraussetzungen für eine Retrospektive. Konservatorische Rücksichten ließen einen umfassenden Überblick nicht zu; wichtige Bilder fehlten, weil Gemälde auf Holz von vielen Museen nicht mehr ausgeliehen werden. Ein Überblick über das Schaffen kam am ehesten noch in Berlin zustande, wo noch einige zentrale Werke zusätzlich ausgestellt werden konnten. Allerdings wurde bei beiden Stationen der Retrospektive auf den Zeichner und Graphiker Dix weitgehend verzichtet. Die übrigen Ausstellungen hingegen mußten sich vor allem auf eben diese Gattung beschränken. Diese Zweiteilung, das Hauptmanko der Jubiläumsveranstaltungen, wirkt sich auch in den wissenschaftlichen Beiträgen der Kataloge aus. Ein Überblick über die wichtigsten Initiativen soll ein Bild vom Forschungsstand geben. Allerdings muß die Erörterung häufig von einer Publikation zur anderen springen, um Wiederholungen zu vermeiden.

Die Ausstellungsetappen in Stuttgart und Berlin unterschieden sich auch durch die Präsentation. In Stuttgart inszenierte man ‚Erlebnissräume‘, die weniger die Bilder zeigten, als ein Gefühl für ihre Entstehungszeit wecken sollten. Bei künstlicher Beleuchtung wirkten die Gemälde wie Leuchtkästen, Reproduktionen ihrer selbst – womit man über Benjamin endlich hinausgekommen wäre. Anscheinend sollte z.B. die Auseinandersetzung von Dix mit seinen Kriegserlebnissen leibhaftig vor Augen geführt werden, indem man in den Kuppelraum des Kunstvereinsgebäudes eine Ruinenattrappe stellte als Illustration seiner Bemerkung, er habe „jahrelang [nach dem ersten Weltkrieg] diese Träume gehabt, in denen ich durch zertrümmerte Häuser kriechen mußte, durch Gänge, durch die ich kaum durchkam...“ [in einem Interview 1965]. Eine in diesem Raum versuchte Gegenüberstellung von Schatten- und Lichtseite des Lebens und der Bilder wurde nicht fortgeführt. In der Gewichtung dominierten die Portraits der zwanziger Jahre, während der genuine Beitrag von Dix zum Dadaismus, seine „Monumentalgemälde“ als bewußte Absurdität und Angriff auf die Malerei, nicht dokumentiert wurde (*Abb. 4*). In Berlin hingegen wählte man eine museale Präsentation und suchte einen sinnvollen Kompromiß zwischen thematischer und chronologischer Hängung.

Die Kartons, mit denen Dix seine Ölbilder vorbereitete, waren in Stuttgart von den Gemälden weit getrennt und in Berlin weitgehend aus der Ausstellung genommen. Interessante Vergleiche waren so wiederum nur anhand von Repro-

duktionen möglich. Dafür war in Berlin der Graphiker wenigstens mit seinem Kriegszyklus vertreten. Gewissermaßen zur Entschädigung zeigte in Stuttgart die Galerie Valentien zahlreiche Entwürfe und Studien. Auch die Dresdner (später, 29.2.–10.5.92, auch in Edinburgh, Nat. Gallery of Scotland, gezeigt) und die Geraer Bestandsausstellungen – in Gera durch Leihgaben ergänzt – boten interessante Neuentdeckungen. Damit verglichen blieb der Erkenntniswert der Retrospektive begrenzt; sie verlängerte die Liste jener als unerlässlich geltenden Großveranstaltungen, die den heutigen flanierenden Kunstgenuß dokumentieren.

Im Katalog der Ausstellung in Berlin und Stuttgart (im weiteren mit B/S abgekürzt) finden sich zahlreiche unterschiedlich tief schürfende Aufsätze zu Aspekten des Werks, das in seiner Gesamtheit aber außer Betrachtung blieb. Die Vergleichsabbildungen sind in Briefmarkengröße abgebildet, was ein Nachvollziehen der Argumentation dem Leser ohne Spezialbibliothek unmöglich macht. Daß auf diese Weise kunsthistorische Forschung popularisiert werden könnte, ist trotz der Verkaufszahlen des Katalogs eine Illusion.

Im einleitenden Artikel des Stuttgarter Veranstalters J. K. Schmidt wird der Anspruch erhoben, erstmals den „ganzen“ Dix zu zeigen. Solche Behauptungen unterschlagen die Münchner Ausstellung von 1985, nach wie vor die umfangreichste ihrer Art. Eine Bereicherung waren einige selten gezeigte Landschaften der späten vierziger Jahre und Werke wie das riesige Gemälde *Lukas/Dix malt die Madonna*, aber sie werden im Katalog nicht abgebildet, wohl wegen des üblichen Verdikts, dem die Qualität dieser Arbeiten unterliegt. Eine Auseinandersetzung mit den Arbeiten seit den vierziger Jahren fand auch hier wieder nicht statt. In Berlin sah man zudem diesen Teil des Werks radikal gekürzt: Alte Vorurteile wurden ungeprüft fortgeschrieben.

Die betonte Entpolitisierung bei der Bilderauswahl in der Ausstellung setzt sich in den Texten weitgehend fort. Selbst wenn es fraglich ist, ob Dix ein politischer Maler war (was R. Beck in seinem Katalogbeitrag, fußend auf der These von O. Conzelmann [*Der andere Dix, sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983], ablehnt), hätte man doch zerstörte Arbeiten wie *Barrikade* und *Straßenkampf* erwähnen oder durch eine pointiertere Auswahl die Darstellung der unteren sozialen Schichten demonstrieren können. Statt dessen präsentierte man einen Portraitisten der ‚besseren Gesellschaft‘, der hin und wieder auch kuriose Typen malte. Eine Rezeptionsanalyse, die vielleicht Dix als „meistgesuchten Portraitmaler der Berliner Gesellschaft“ [B/S, S. 35] erweisen könnte, steht weiterhin aus. M. Fuchs erarbeitet in einem Beitrag zum Portrait überzeugend eine begriffliche Unterscheidung von Individuum und Typus, welche sich in den Portraits von Dix dann oft mischen. Daß dies eine breite Diskussion in Theorie und künstlerischer Praxis der Zeit war, kann man aber lediglich den Fußnoten entnehmen. Ein Prinzip der Katalogherausgeber scheint es zu sein, jeglichen Kontext nach Möglichkeit auszublenden.

Für Schmidt ist der Werdegang von Dix nicht „aus dem Zerwürfnis mit der bürgerlichen Lebenswelt“, wie es für den avantgardistischen Bohemien der Zeit üblich gewesen sei, sondern „aus versagter Individualität“, gleichbedeutend mit

dem „Ausbruch aus beschränkten Verhältnissen“, zu erklären [S. 35]. Vom „erfolgreichen Proletarier“ ist die Rede, gemäß der späten Selbstinszenierung von Dix als „souveräner Prolet“ [*Gespräch am Bodensee*, 1963]. Daß das Elternhaus – ob nun bürgerlich oder kleinbürgerlich – durchaus musisch interessiert war, bleibt ausgeklammert. Eine Entmystifizierung der Biographie von Dix wäre zu begrüßen; Ansätze dazu bietet L. Tittel im soeben erschienenen Friedrichshafener Katalog. Ebenso müßte geprüft werden, inwieweit in den Bildern Attitüde an die Stelle abgebildeter Wirklichkeit tritt. Selbstinszenierung ist bei Dix ein zentraler Aspekt und die Frage nur allzu wichtig, ob seine ironische Haltung als Dandy tatsächlich so ironisch war [S. 35]. Die Forschung hat hier von vorn zu beginnen, an unpubliziertem Material fehlt es nicht.

Der kritische Blick auf die Biographie wäre auch nötig, um dann die Entwicklung zu einem Spätwerk zu verstehen, das allgemein als kraftlos bezeichnet wird. Ob hierzu allerdings die einfache Verknüpfung mit Äußerlichkeiten – „das bequeme Haus am Bodensee“ [S. 38] – hilfreich sein kann, scheint mir fraglich. M. Eberle [*Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart/Zürich 1989] erkannte darin eine generationstypische Entwicklung und sah den ‚Bruch‘ mit der Struktur der Bilder der zwanziger Jahre schon zu Beginn der dreißiger vollzogen. Bei den meisten Berliner/Stuttgarter Beiträgen jedoch geht es darum, das von seiner Umwelt so gut wie abgelöste geniale Individuum zu konstruieren. „Dix verstand es zeitlebens, seine Kunstauffassung in Spruch und Widerspruch an der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit festzumachen, wodurch ihm das krasse Scheitern eines Felixmüller, Grosz, Meidner, Schlichter, deren historische Zeit ablief, erspart blieb“ [S. 33]. Daß der Vergleich mit Weggefährten und Zeitgenossen gerade bei Dix entscheidend zum Verständnis beitragen kann, paßt natürlich nicht zu einer derartigen Geschichtsauffassung, und die Namen eines Meidner und Felixmüller oder der Düsseldorfer Freunde bleiben im gesamten Katalog unerwähnt. Hartnäckig wird Dix, der vier Jahre lang die Dresdner Akademie besuchte und auch in Düsseldorf die Akademie zumindest als praktische Möglichkeit ansah, ein Atelier zu bekommen, als Autodidakt bezeichnet [S. 34], der seinen „Sonderweg“ gegangen sei. Und muß dann auch noch ein „kunstgeschichtliches Sonderrecht“ eingeklagt werden [S. 39], um dem angeblich verkannten Künstler gerecht zu werden?

Die Auseinandersetzung von Dix mit der kunsthistorischen Tradition wird konstatiert und ihre Unvergleichlichkeit gefeiert: „Kein Künstler hat so nachdrücklich auf der historischen Einheit der Kunst bestanden wie Dix...“ [S. 38]. Während in der Moderne der „Kunstabgriff verschollen“ ging, sei es Dix gelungen, aus den Trümmern eine „Collage auf die Gegenwart als Erbin der gescheiterten historischen Veranstaltung zu versammeln“ [S. 40]. Eine pauschal als moralisch fragwürdig hingestellte Moderne ist nicht mehr als ein anachronistisches Klischee, das einer Auseinandersetzung mit der Tradition höhere Bedeutung verleihen soll und dem vermeintlichen Vorwurf ausweichen will, diese verträge sich nicht mit dem Konstrukt ‚originäres Genie‘. Eine Argumentationsform, die nur bei Mißachtung des historischen Kontextes zwingend wird. Schon 1925 wandte

sich Franz Roh gegen die Haltung, „Rezeptionskunst“ – er nannte es tatsächlich bereits so und meinte damit jede Form von Zitat und Aufnahme vorhandener Formen – „noch immer als Kunst zweiten Ranges“ zu verstehen, was auf der „Verquickung der Frage der Originalität mit derjenigen der Qualität“ beruhe. Beide seien „auf das Schärfste zu trennen“ [*Nachexpressionismus. Magischer Realismus*, Leipzig 1925, S. 99]. Dieses Reflexionsniveau muß wieder erreicht werden.

Weiterhin steht die Legende vom Ausstellungsverbot 1934 unbefragt neben der Tatsache, daß Dix Mitglied der Reichskulturkammer gewesen ist und 1935 in Berlin ausstellte. Diese Zeit scheint von absurden Intrigen und Orientierungslosigkeit geprägt zu sein: Auf Betreiben seines künstlerischen Konkurrenten Richard Müller wurde Dix von der Akademie gejagt, während seine politisch engagierten Schüler inhaftiert wurden; derselbe Richard Müller wiederum geriet auf Grund seines schlüpfrigen Detailrealismus in den Verdacht der Pornographie und wurde von seinen Kollegen aus dem Amt des Direktors der Dresdner Akademie gedrängt. Bislang gilt Müller einseitig als der große Übeltäter, doch ist festzuhalten, daß Dix von der Kritik seit Ende der zwanziger Jahre als ein „zweiter Müller“ bezeichnet wurde, da der thematische Biß seiner früheren Bilder fehle. Die Forschung sollte sich dadurch zur Arbeit provoziert fühlen und die Werke dieser Zeit aneinander messen. Im Geraer Katalog der Arbeiten auf Papier werden zwar nur ‚unverfängliche‘ Quellen wiedergegeben, aber im Dix-Geburtshaus sind immerhin Briefe ausgestellt, die neues Licht auf seine prekäre Situation in diesen Jahren zwischen Anpassung und Ausgeschlossenheit werfen (*siehe Anhang*). Im Stuttgarter Katalog hingegen wird der Dix-Spruch von 1957 „Die Landschaftsmalerei war damals eine Art Emigration“ übernommen. Der Versuch, sich ruhig zu verhalten, um unauffällig weiterleben zu können, ist ja kein Einzelfall – man denke nur an Schlemmer. Als Mangel erweist sich in diesem Zusammenhang, daß sich keine der Ausstellungen ausreichend mit den Bildern der dreißiger Jahre beschäftigte und somit die Frage unterblieb, ob und wie Dix auf die Verherrlichung derjenigen deutschen Maler in Nazi-Deutschland reagierte, die er selbst intensiv studierte. Hat er sich etwa mit den dargestellten Frauentypen dieser Jahre – darunter strohblonde Modeschönheiten – vielleicht dezidiert gegen die Kunsttheorien Alfred Rosenbergs vom „nordischen“ Menschen und der „nordischen“ Kunst gewendet? Kann seine Beschäftigung mit C. D. Friedrich und der Tradition der Landschaftsmalerei als Gegenbewegung zur mißinterpretierenden Verehrung der Nazis gesehen werden? Mit der komplexen Situation des Künstlers während dieser Jahre, der man versucht hat gerecht zu werden, hat sich der Katalog kaum befaßt. In den neuen Bundesländern scheint die Bereitschaft größer zu sein, die seltsamen Windungen, die für das Überleben in einem totalitären Regime notwendig zu sein scheinen, zu beobachten, während im Westen der Geniebegriff Urstände feiert. Eine vorbehaltlose Aufdeckung der historischen Fakten täte sicher besser als das bisherige Lavieren, zumal in unseren Tagen vergleichbare Fälle ‚abgewickelt‘ werden.

Ein weiteres brachliegendes Forschungsfeld ist die faktische Zweistaatlichkeit von Dix im geteilten Deutschland. Erst kürzlich war Dix im Gespräch, nachdem

die Vorgänge beim Erwerb des *Kriegstriptychons* für die Dresdner Sammlungen ans Licht gekommen waren. Durch den Verkauf anderer Kunstwerke mußten Devisen beschafft werden, da Dix auf der Bezahlung in Westgeld bestand [*Kunstchronik* 43 (1990), S. 639]. Während sich Dix als verkannter Maler der Bundesrepublik sah, bemühte er sich gleichzeitig engagiert um den Verbleib seiner Werke, mit deren Entstehungszeit er anscheinend ganz abgeschlossen hatte. Dies und die Umstände seiner Ausjurierung bei der Dritten Allgemeinen Kunstausstellung 1953 in Dresden, die das offizielle Kunstverständnis dokumentieren, bleiben aufzuarbeiten. Positiv hebt sich in diesem Bereich der Beitrag von W. Schröck-Schmidt hervor [B/S, S. 161ff.]. In einer Kurzfassung seiner Magisterarbeit zur Rezeption des *Schützengrabens* räumt er mit manchen schiefen Behauptungen auf und stellt sogar in Frage, ob das Gemälde tatsächlich von den Nazis zerstört wurde. B. Barton nimmt dieses Bild im Albstädter Symposions-Band auch zum Anlaß, die ideologische Färbung der bisherigen kunsthistorischen Forschung darzustellen und zu zeigen, wie sehr sie den Blick auf das Bild, aber auch auf die Fakten der zeitgenössischen Rezeption verstellt.

„Und als er [sein Vater] zwei Monate später, ... zu seinen Büchern heimkehrte, dampften an ihm die ersten Transporte humanistisch gebildeter Einjährig-Freiwilliger vorbei ... jeder mit der eisernen Ration, der Felddienstordnung und dem Feldgottesdienstbuch – aber auch, rühmten ihre Erzieher sich, Goethes ‚Faust‘, Nietzsches ‚Zarathustra‘ im Tornister ...“ [Walter Mehring, *Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur*, Düsseldorf 1979<sup>2</sup>, S. 27]. Neben dem postulierten Geniecharakter ist die zweite Hauptprämisse des Berliner/Stuttgarter Katalogs, der sich hierin als sehr einheitlich erweist, die Auseinandersetzung von Dix mit Nietzsche. Sie soll ebenfalls geeignet sein, seine Einmaligkeit zu erklären, da man den im obigen Zitat angedeuteten Kontext beiseite läßt, und sie zudem praktische interpretative ‚Lösungen‘ anzubieten scheint. Seit der Konstruktion eines „anderen Dix“ durch O. Conzelmann beeinflusst sie einseitig ‚sinnstiftend‘ die Literatur, obwohl doch bekannt ist, daß Dix auch anderes gelesen hat.

Ein Aufsatz von J.-H. Kim führt mitten in das Problem hinein: Zwei Selbstportraits von Dix werden quasi als Illustrationen von Nietzsche-Texten gedeutet. Dabei bleibt undiskutiert, ob die motivischen Gemeinsamkeiten nicht ebenso einen anderen Ursprung haben können, z.B. die Zigarettenwerbung oder ein Dresdner Gauklerfest 1921, das Otto Griebel beschreibt [*Ich war ein Mann der Straße. Lebenserinnerungen eines Dresdner Malers*, hg. v. M. Griebel, Frankfurt/M. 1986, S. 108]. Nicht daß die Interpretation mittels Nietzsche immer falsch sein muß, aber es wäre m.E. zu fragen, ob Dix mit dieser damals alles andere als originellen Philosophie vielleicht ironisch verfährt. Nietzsche war genauso Atelier-Gespräch wie heute Foucault oder Baudrillard (vgl. die Autobiographie Rudolph Schlichters [*Tönerne Füße*, Berlin 1933]). Die Auseinandersetzung mit dem Trivialen, die Verknüpfung von „high and low“ sind zentral für Arbeiten aus dieser Zeit und müßten einmal aufgeschlüsselt werden. Trifft die ‚hohe‘ Kunst auf das Triviale, geht dies oft nicht ohne Spaß ab, was der kunsthistorischen Forschung immer noch Mühe bereitet. Dix schrieb in den zwanziger Jahren zahlreiche Brie-

fe, die er mit Bildgeschichten anreicherte, in denen er Motive seiner Zeichnungen und Gemälde aufnahm und weiterentwickelte, wie man dies z.B. auch von George Grosz kennt. Vor diesem ‚harmlos‘-witzigen Hintergrund muß der Umgang mit Motiven allgemein bei Dix gesehen werden. Das bestätigen auch die Kinderbücher, die er in dieser Zeit illustrierte. Sie waren jetzt erstmals in einer Wanderausstellung zu sehen, deren Katalog auf diese Zusammenhänge hinweist [R. Hirner, S. 43ff, in: *Otto Dix zum 99. Kinderwelt und Kinderbildnis*, Städtische Galerie Villingen-Schwenningen 1990]. Ebenso verbot es sich, mit dem Begriff des Kitsches sich Dix zu nähern, obwohl er immer wieder in diese Richtung gearbeitet hat (so jetzt der Katalog Albstadt 1991, S. 21). Dem ist der flotte, aber treffende Ausspruch Carl Einsteins von 1923 entgegenzuhalten, Dix male Kitsch gegen Kitsch. Eben diese Gratwanderung macht die Spannung vieler Werke aus und müßte interpretierend nachvollzogen werden.

Einige weitere Artikel krankten an der mangelnden Fundierung im historischen Kontext, z.B. der Auseinandersetzung mit den Avantgarde-Bewegungen und dem Übergang zur naturalistischen Malerei, was durch Nietzsche-Zitate ausgeglichen wird. Wie ergiebig die Beschäftigung mit der Zeitgeschichte sein kann, zeigt hingegen R. Heinrich anhand des ‚dadaistischen‘ Bildes *Prager Straße*. Der Bildaufbau und die Herkunft seiner collagierten Elemente werden untersucht und der historische Kontext mit dem Ziel hergestellt, die Besonderheiten von Dix gegenüber den Arbeiten anderer Dadaisten zu verstehen.

Die dritte Interpretationslinie des Katalogs bezeichnen Beiträge, die sich um die historischen Vorbilder bemühen. Zwei Beiträge zur Herkunft der Motive im *Großstadtdiptychon* bieten konträre Interpretationen, die sich in ihrem jeweiligen Absolutheitsanspruch wechselseitig ausschließen. H. Bergius nach ist die Komposition des Bildes von Masaccios Fresken der Brancacci-Kapelle abzuleiten und B. Schwarz zufolge auf Vorbilder der deutschen Spätgotik zurückzuführen. Mit den kompositorischen Anleihen sollen jeweils auch die Inhalte übernommen worden sein, was zu problematischen Mixturen der Deutungen führt, die unter der Darstellungsebene eines Zeitbildes im Sinne des disguised symbolism eine zweite zu entdecken meinen. Aus dem Charleston wird so ein Totentanz, wobei Hauptvergleichspunkt ist, daß in beiden Fällen musiziert und getanzt wird (Bergius, S. 223, wo allerdings übersehen wird, daß im Karton zum Gemälde tatsächlich eine Figur mit einer Art Totenkopf zwischen den mondänen Personen an den Tischen zu sitzen scheint). Immerhin ist nun endlich die – lange genug nur geforderte – Diskussion um die Verarbeitung historischer Vorbilder eröffnet. Daß sie folgenreiche Ergebnisse verspricht, zeigt ein weiterführender Beitrag von Schwarz [*Jahrbuch der Baden-Württembergischen Kunstsammlungen* 1991, S. 143-163]. Danach hat Dix die kunsthistorische Literatur der Zeit [gut erschlossen durch: M. Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925*, München 1990] und deren Abbildungen intensiv für seine Motive verwendet. Dix scheint sich in den kunsthistorischen Texten wiedererkannt und bestätigt gesehen zu haben, was noch genauer zu untersuchen bleibt. Zwar bezieht Schwarz europäische Tendenzen der Zeit, sich an

der alten Kunst zu orientieren, in ihre Argumentation ein, aber sie zielt doch wieder vornehmlich auf einen Vergleich mit den Altdeutschen.

Daß derartige Vergleiche auch Gefahren mit sich bringen, zeigt ein Versuch, Motivzitate im Kriegstriptychon mit einem Thementransfer zu verknüpfen. So wird aus einem kauernenden Soldaten mit Gasmaske eine „groteske Persiflage auf Maria“, weil diese nun einmal bei Kreuzigungen neben dem Kreuz steht und das Gesicht verhüllt [B/S, S. 263]. Einleuchtend zeigt hingegen R. März, wie die christliche Ikonographie – im konkreten Fall die Form der Pietà – benutzt wird, um ein neues Bild und ein neues Sujet – hier das *Alte Liebespaar* – zu konstruieren. Ergänzend wäre wohl noch der triviale Aspekt – z.B. erotische Stiche – zu berücksichtigen. Ein Nachteil dieser Diskussionen ist, daß Begriffe wie der des Grotesken nicht systematisch verwendet werden, obwohl es richtungweisende Vorarbeiten gibt [etwa von H. Bergius selbst, „Das Groteske als Realitätskritik: George Grosz“, in: M. Wagner (Hg.), *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Reinbek 1991], die zeigen, daß ein Instrumentarium vorhanden ist, um die Herstellung künstlerischer Distanz in der naturalistischen Malerei zu beschreiben.

Die sich widersprechenden Interpretationen verlangen geradezu nach einer Untersuchung der Entstehung der Motive im Werkprozeß, der bei Dix ja durch zahlreiche Zeichnungen unterschiedlicher Arbeitsstufen dokumentiert ist. Z.B. läßt sich ein bestimmtes Schrittmotiv im *Großstadtriptychon* mit Hilfe der in Stuttgart aufbewahrten, nicht ausgestellten Studien als mit Folgerichtigkeit entwickelt belegen, es ist somit nicht einfach von einem auferstehenden Christus entlehnt [Abb. 3b, vgl. B/S, S. 231]. Eine intensivere Beschäftigung mit den Zeichnungen fordert schon H. Höfchen im Albstädter Katalog; sie bleibt zu leisten. Die unterschiedlichen Formen, von der Skizze über die Studie bis zum bildvorbereitenden Karton und daneben die autonomen Zeichnungen, bedürfen der Untersuchung, will die Forschung nicht weiterhin bei der Interpretation der Tafelbilder auf schwankendem Boden stehen.

Dies zeigt z.B. die in der Geraer Ausstellung publizierte Zeichnung zum Portrait des Kunsthändlers Alfred Flechtheim (Abb. 5), in der ich eine Kopie nach dem verlorenen Karton für das Gemälde vermute. Der Karton als bildartig ausgearbeitete Studie wurde durch Kopieren auf ein neues Blatt von den Arbeitsspuren bereinigt; so entstand eine makellose Neufassung des Entwurfs, den Dix dem Kunsthändler widmete, welcher in Konkurrenz mit seinem eigenen – Karl Nierendorf – stand. Demnach wurde aus den Entwürfen und Studien für die aufwendige Tafelmalerei eine eigenständige Zeichnung gewonnen, die das technisch rationale Vorgehen von Dix belegt.

Daß die Beschäftigung mit den Zeichnungen auch Grundlegendes zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung beitragen kann, zeigt der Katalog der Dresdner Ausstellung, mit dem der – neben dem Albstädter umfangreichste – Graphikbestand aufgearbeitet und sorgfältig kommentiert wurde. Dank dem Geraer Katalog ist das größte Konvolut der Feldpostkarten als Faksimile mit Transkription der Texte erschlossen. H.U. Lehmann vergleicht nun die Kriegszeich-

nungen mit den Postkarten, die viele der Motive für ihre Dresdner Adressatin wiederholen, und leitet daraus die überraschende These ab, daß die Chronologie der künstlerischen Entwicklung umgeschrieben werden muß. Dix habe den Krieg nicht mit der ungebrochenen Verve des am Futurismus geschulten Malers erlebt, sondern habe den Schock zuerst mit mühsamem Nachbuchstabieren der Realität überwunden. Er lernte praktisch noch einmal von Anfang an neu, bis er 1916/17 wieder stilisierende Distanz zum Geschehen fand. Die Beobachtung dieses Bruchs – vielleicht des einzigen in seiner Entwicklung – erleichtert auch das Verständnis der Zeichnungen von 1919, die bereits den Stil der zwanziger Jahre zeigen und nun erstmals allgemein bekannt gemacht wurden.

Als eine der wichtigsten Publikationen des Dix-Jahres ist das Werkverzeichnis der Aquarelle von S. Pfäffle zu nennen. Aus dem Vorhaben, eine „Biographie des Aquarells“ [S. 1] zu schreiben, wird ein anekdotenreiches „lebendiges Bild von Dix“ [S. 66], also eine weitere Biographie des Künstlers. Der Text gliedert sich nach Motivgruppen, ergänzt durch Kapitel zum ästhetischen Wert des Häßlichen und zu den sexuellen Extremen in den Darstellungen, die sich endlich vorurteilsfrei diesen nun einmal zentralen Themen nähern. Wie schon beim Verzeichnis der Ölgemälde von Fritz Löffler wird leider durch die fiktive Reihenfolge eine Chronologie der Werke suggeriert, die unerläutert bleibt und nicht in allen Fällen überzeugt. Die meisten Aquarelle entstanden zwischen 1922 und 1927, nicht zuletzt auf Grund ihrer guten Verkäuflichkeit, und sind in engem Zusammenhang mit den gleichzeitig entstehenden Werken zu sehen, deren Motive variiert und weiterentwickelt werden. Daher erweist sich die Beschränkung auf ein Medium auch hier wieder als Nachteil für die Allgemeingültigkeit des Textes, z.B. wenn im Zusammenhang mit den Matrosendarstellungen, die im Aquarell vor allem in Bordellszenen begegnen, die gleichzeitigen Darstellungen von Matrosen als revolutionäre Freiheitskämpfer etwa im Ölgemälde *Barrikade* unerwähnt bleiben. Diese Parallelität kann vielleicht als ironischer Kommentar von Dix zum politischen Engagement verstanden werden, als seine Art von Umgang mit Heldenfiguren. Die Vielfalt der Technik, die Dix auch hier unorthodox handhabt, wurde durch die Trennung in Aquarelle und kombinierte Aquarell-Gouachen aus dem Blick gedrängt, wobei einige Nummern auch unzutreffend beschrieben werden, wie sich in den Ausstellungen überprüfen ließ (bei den Arbeiten 1922/5, 1923/14 wurde collagiert; bei 1923/1, 56, 58, 61, 1924/30 wurde zusätzlich Gouache und bei 1922/4 und 1923/147 Silberbronze verwendet). Die Autorin ist in den anderen Publikationen mit Aufsätzen zu den Aquarellen vertreten. So erweitert sie im Stuttgarter Katalog die Kenntnis der Korrespondenz des Kunsthändlers Nierendorf mit Dix und dessen Verkaufsstrategien für die Aquarelle.

Insgesamt brachte das Jubiläumsjahr einige neue Aspekte und interessante Bestandsaufnahmen, aber die Defizite der Pflichtveranstaltungen machten diese über weite Strecken hinweg für die Forschung steril. Die Probleme, die sich aus der Verquickung von Zeit- und Kunstgeschichte in der deutschen Kunst der ersten Jahrhunderthälfte ergeben, werden sich bei kommenden Anniversarien –

etwa dem von G. Grosz – erneut stellen. Spannend wird noch einmal die Reaktion auf Dix in England sein, einem Land mit nachhaltiger naturalistischer Maltradition. Die Dresdner Ausstellung wird in Edinburgh gezeigt und in London eine neue Fassung – auch mit neuem Katalog – der Stuttgarter/Berliner Retrospektive.

Andreas Strobl

ANHANG:

*Zwei Briefe im Geburtshaus von Otto Dix in Gera:*

Dix an Franz Lenk 1937 (nicht weiter datiert)

Lieber Lenk

Ich habe anlässlich der Jubiläumsausstellung [zur 700-Jahrfeier Geras] im Geraer Kunstverein zwei Bilder ausgestellt – eine Hegau-Landschaft und ein Porträt meiner Mutter. Gestern erhielt ich Nachricht vom Geraer Kunstverein, daß beide Bilder auf Anweisung der Reichskulturkammer der bildenden Künste in Berlin abgehängt werden mußten. Vielleicht können Sie sich gelegentlich mal erkundigen, wer dahinter steckt und ob diese Methode gegen mich fortgesetzt werden soll. Ich würde mich, sollte letzteres der Fall sein, bald bemühen ins Ausland zu gehen. [...] Beide Bilder sind unmöglich als entartet zu bezeichnen... Schließlich will ich ja nicht den Leuten den Spaß machen, vor ihren Augen zu verhungern.

Ich grüße Sie herzlichst

Ihr Dix

Brief des Direktors des Geraer Kunstvereins an Dix, 19. Sept. 1944

Sehr geehrter Herr Professor!

Beiliegend geben wir Ihnen die sieben Lichtbilder Ihrer Werke mit bestem Dank zurück. Nach den neuesten Verordnungen für den totalen Kriegseinsatz ist ja das Kulturschaffen derart begrenzt, sodaß wir von unserer geplanten Ausstellung zunächst absehen müssen. Indessen aufgeschoben ist nicht aufgehoben. Über Ihre Aufnahmen haben wir einen starken Eindruck empfangen und hätten sie gerne gezeigt. Wir können Ihnen übrigens auch mitteilen, daß nach den Erklärungen der Reichskulturkammer dem Ausstellen Ihrer Arbeiten durchaus nichts im Wege steht und so wünschen wir denn, wenn sich später Gelegenheit findet, die Ausstellung nachzuholen, auf Ihre Werke zurückgreifen zu können.

Wir empfehlen uns Ihnen mit besten Grüßen und Heil Hitler!