

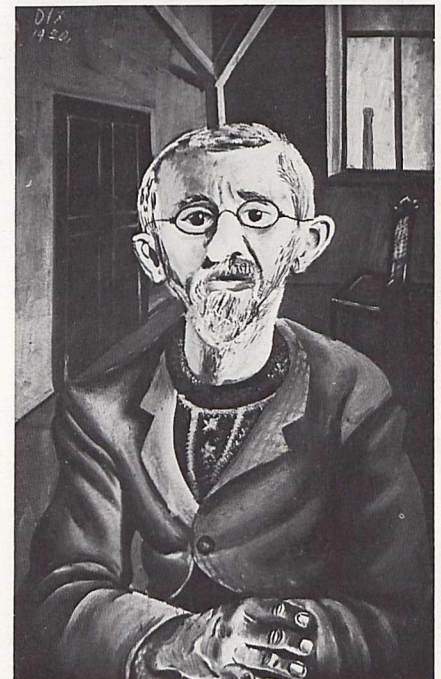
Dietrich Schubert

Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix

I
»Porträtmalen wird heute von den Modernen für eine subalterne künstlerische Beschäftigung gehalten; dabei ist es eine der reizvollsten und schwersten Arbeiten für einen Maler. Vor vielen Jahren sagte Max Liebermann einmal zu mir: »Malen Sie nur viel Porträt! Bei uns Deutschen ist sowieso alles Porträt, was wir malen . . .«. Das Wesen jedes Menschen drückt sich in seinem »Außen« aus; das »Außen« ist Ausdruck des »Inneren«, d. h. Äußeres und Inneres sind identisch. Das geht so weit, daß auch die Gewandfalten, die Haltung des Menschen, seine Hände, seine Ohren dem Maler sofort Aufschluß über das Seelische seines Modells geben, letztere oft mehr als Augen und Mund. Man stellt sich den Porträtmaler immer als großen Psychologen und Physiognomiker vor, der sofort in jedem Gesicht die verborgenen Tugenden und Laster ablesen könne und diese dann im Bild darstelle. Das ist literarisch gedacht, denn der Maler »wertet« nicht, er »schaut«. Mein Wahlspruch ist »Trau deinen Augen!« . . . « Diese Feststellungen, die man im Lichte seiner Kunst sehen muß, machte Otto Dix im Jahre 1953, also vierzig Jahre nach seinen frühesten Selbstbildnissen, die hier behandelt werden sollen¹.

Es ist verschiedentlich beobachtet worden, daß in den mannigfachen Entwicklungsstufen der Kunst des Otto Dix eine Bildaufgabe stets von besonderer Bedeutung blieb – das *Porträt*. Bereits 1924, zur Zeit des Aufschwungs seiner Kunst, sprach Willi Wolfradt von Dix' besonderer Disposition für das Porträt. Diese seit der Frührenaissance so signifikante Kategorie der künstlerischen Praxis mußte einen derart auf die Beobachtung und Darstellung des *Menschen* fixierten Maler, wie es Dix war, geradezu magisch anziehen und zu hohen Leistungen führen. Schon Alberti und Dürer vermerkten, daß im Bildnis die Erscheinung des Dargestellten über den Tod hinaus weiterlebe und so den späteren Generationen überliefert werde. In der spezifischen Aufgabe des Porträts bewahrt die Kunst besonders sinnfällig ihren Gegenstand vor dem Tod und seinem Vergessen im Sinne von Albert Camus' Satz: »Heute wie gestern will die Kunst dem Tod ein lebendiges Bild unserer Leidenschaften und unseres Elends entreißen².«

Während in der Phase vor dem Ersten Weltkrieg außer den Selbstbildnissen, die wir behandeln wollen, bei Dix das Porträt nur keimhafte Anfänge zeigt – man vergleiche das 1914 entstandene Porträt eines Arbeiterjungen – entwickelt sich dessen Bedeutung in starkem Maße (übrigens auch unter einem kurzzeitigen Einfluß von Conrad Felixmüller) seit etwa 1919 bis 1920, unter anderem beginnend mit den Porträtzeichnungen der Eltern (heute in Düren)³, verschiedenen Arbeiterbildnissen (Alter Arbeiter in Dachkammer, Abb. 1; Lesender Arbeiter Max John, beide im Kreismuseum Freital; Bildnis Max John vor rotem Grund, Augustinermuseum Freiburg; Alter Arbeiter vor Fabrik von 1921, verschollen⁴) und den beiden großen Ölbildern der Eltern von 1921 (in Basel) und 1924 (in Hannover), die dem proletarischen Milieu eine neue Darstellungswürde verleihen⁵, außer-



1 Alter Arbeiter, 1920



2 Selbstbildnis als Mars, 1915



3 Selbstbildnis mit Uniformmütze, 1916

dem dem Doppelbildnis Otto Dix – Kurt Günther (seinem Geraer Malerfreund in Dresden) in gegenseitiger Ausführung aus dem Jahre 1920, heute im Dix-Kabinett der Stadt Gera (Orangerie)⁶. Seit etwa 1920 spielt im Schaffen des Dix das Porträt eine hervorragende Rolle bis in seine letzte Arbeitszeit in den fünfziger und sechziger Jahren, vergleichbar der Stellung des Porträts im Werk Max Beckmanns, so daß eine Nennung der diesbezüglichen künstlerischen Leistung auch bei einer Diskussion um ›Menschenbilder‹ oder ›Das verlorene Menschenbild‹ im 20. Jahrhundert angebracht gewesen wäre⁷; man ließ Dix, um eine vereinfachende Sicht nicht zu gefährden, buchstäblich links liegen.

Die wesentlichen Beispiele der Porträtkunst des Dix reichen von den frühen Selbstbildnissen und dem Porträt eines Arbeiterjungen (Altenburg, Lindenau-Museum) über die zahlreichen Bildnisse der zwanziger und dreißiger Jahre bis zu denen nach dem Zweiten Weltkrieg, unter denen das des Malers Erich Heckel von 1947 und die Porträt-Zeichnungen Uwe Johnsons von 1962 besondere Beachtung verdienen⁸. Ähnlich wie bei anderen, ein hohes Maß setzenden Malern der Neuzeit bzw. den meisten bedeutenden Porträtlern der neueren Malerei wie Vincent van Gogh, Edvard Munch, Lovis Corinth oder Max Beckmann⁹ erweist sich auch bei Dix durch alle Modi des künstlerischen Schaffens und Gestaltens das *Selbstbildnis* als vornehmliche Bildaufgabe sowohl für die Formung der bildnerischen Mittel, die eigene Stilbildung, als auch überwiegend für die Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Existenz, für die geistige Aneignung, für die Selbsterforschung und Selbstdarstellung des Künstlers¹⁰. In der Einheit von ideeller Konzeption und formaler Gestaltung steht das Abbild des eigenen Antlitzes mit metaphorischem d. i. existentialem Bezug für die nach dem Kubismus nicht immer anzutreffende Höhe eines Individualstiles.

Bei Otto Dix setzt die Arbeit am Porträt überhaupt mit dem Selbstbildnis ein. Will man sich einen ersten Überblick über seine Selbstbildnisse bis zum Beginn der zwanziger Jahre verschaffen, so findet man quattrocentistische Selbstporträts wie das mit Nelke von 1912 (Detroit), das von Fritz Löffler bekannt gemachte vor roten Gladiolen von 1913 (heute verschollen). Gut bekannt und in Stuttgart 1971 ausgestellt das Selbstbildnis *als Mars* (Abb. 2)¹¹ aus dem Jahre 1915 (Freital, Kreismuseum, jetzt Galerie Neue Meister, Dresden). Bis dahin war auch eine Reihe von Ölbildern, Skizzen und Zeichnungen entstanden, auf die zum Teil eingegangen werden wird. 1916/17, im Jahr der vielfältigen Zeichnungen und Gouachen mit spontanen, noch unkritischen Darstellungen von Kriegserlebnissen, entsteht das gezeichnete Selbstbildnis mit Uniformmütze (Abb. 3), das die Diskussion der kubistischen Gestaltungsmittel zeigt¹²; diese Selbstdarstellung mit geschlossenen Augen unter dem Schild der Mütze offenbart die Absicht einer gewissen Anonymität, einen Ausdruck von

Verinnerlichung. Aus dieser Zeit stammt auch das kleine Selbstbildnis in Blei auf einer Feldpostkarte (Abb. 24), die sich in der Sammlung der Städtischen Museen in Gera (Dix-Kabinett) befindet¹³. Im Jahre 1921 entsteht die scharf konturierende Zeichnung ›Toy im November‹ (Abb. 4), die das Profil des Kopfes nach links zeigt, in wenigen klaren Strichen sachlich das Wesentliche wiedergebend, fast eine Art Programm des neuen Objektivierungswillens des Künstlers. Das Blatt leitet – berücksichtigt man für die Realismus-Definition auch die Gestaltungsprinzipien, nicht allein Thema und kritische Haltung – von der kurzen Phase eines expressiven Realismus zu einem sachlich sozialkritischen, teils karikierenden Realismus bei Dix über¹⁴. Als Maschinengewehrschütze zeichnet sich Dix 1924, nun mit protokollarischer Distanz, finsternen Gesichts die Welt wie mit Krallen in den Blick fassend, im Munde den Zigarettenstummel (Abb. 5)¹⁵.

Der Typus des auf das Antlitz konzentrierten Selbstbildnisses bleibt in den folgenden Jahrzehnten seltener. Vorherrschend wird das szenische Selbstporträt: als Ansager in einem Kabarett (wie sich Max Beckmann teils verstand¹⁶) im Jahre 1922, innerhalb eines Leichenzuges von Spießbürgern mit Zylinder 1922¹⁷, vor der Staffelei 1926 und 1931 (Abb. 6), in dem unheilvollen Jahr, im hellen Malkittel beinahe ganz Grau in Grau gemalt mit einer Glaskugel, die ihn als Seher der düsteren Zukunft ausweist¹⁸; später als Soldat im ›Triumph des Todes‹ (1935), einem charakteristischen allegorischen Werk der Jahre der Verfemung, im Jahre 1942 vor einem roten Vorhang; mit seiner Frau stehend 1923 in einer streng sachlichen Präsentationsweise, mit der Familie lustig 1927, mit dem Kind auf den Schultern gleichsam als Christophorus im Jahre 1930 (wo Dix beginnt, wegen der politischen Repressionen sich des Mittels der politischen Metaphorik zu bedienen); mit einem vollbusigen Modell als *Muse* 1923/24, mit liegendem Akt 1944, als Kriegsgefangener zwischen Stacheldraht im Elsaß 1947, etliche Selbstporträts in der späten Schaffenszeit bis zu den erschütternden Lithographien von 1968 wie der mit der großen Hand und der als Totenkopf¹⁹.

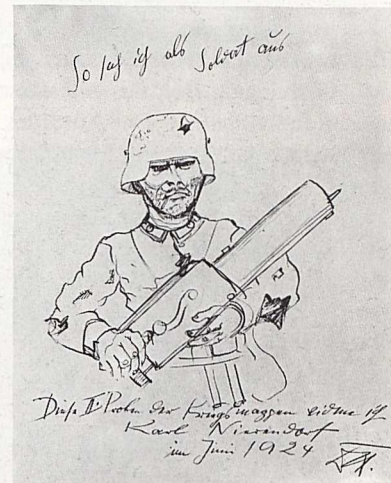
II

Vor dem Ersten Weltkrieg, seit dem Jahre 1909, ist Dix Schüler der Kunstgewerbeschule in Dresden mit einem Stipendium des Fürstenhauses Reuß (jüngere Linie). Die Gemälde, die um 1910 bis 1912 entstehen, sind Bilder von Landschaften aus der Geraer und Dresdener Umgebung, die in einer spätimpressionistischen Malweise dargestellt sind: etwa die Geraer Gießerei von 1910, Elbwiesen bei Antons von 1912, die thüringische Landschaft mit Rübenfeld ebenfalls von 1912²⁰. In erdigen und hellen Tönen werden die Motive der Natur mittels lockerer, dynamischer Pinselstriche anschaulich gemacht.

Soweit wir heute sehen, entstehen die ersten Selbstbildnisse im



4 Selbstbildniszeichnung
›Toy im November 21‹



5 Selbstbildnis als Soldat, 1924



6 Selbstbildnis mit Glaskugel, 1931

Jahre 1912, zwei Gemälde von sehr unterschiedlicher Motivstruktur und anschaulichem Charakter: Das *Selbstbildnis mit Nelke* (in Detroit, Institute of Arts, Abb. 7) und das *Selbstbildnis als Raucher* (Privatbesitz, Abb. 8) lassen auf den ersten Blick völlig verschiedenartige künstlerische Zielsetzungen erkennen. Im Detroit' er Nelkenbild stellt sich Dix halbfigurig vor neutralem Grund und in betont aufrechter Haltung nach links ins Halbprofil gewendet dar; seine rechte Hand hält die Nelke. Der Blick ist unter zusammengezogenen Brauen ernst musternd auf den Betrachter gerichtet, d. h. für den Künstler zuerst im Spiegel auf sich selbst. Dem konzentrierten, forschenden Blick der Augen korrespondiert die eher repräsentative Geste der Hand mit der Nelke. Bekleidet ist der junge Maler mit einem Samtjacket, dessen helle Streifen die Vertikalität der Bildkomposition unterstreichen. Die Wirkung dieser Vertikalität ergibt sich vor allem aus der in einem Hochformat schlank aufragenden Figur. Vor hellem Grund ist die Gestalt in geschlossenem Umriß dunkel dargestellt. Das hell erleuchtete Antlitz und die helle Hand mit der Nelke veranschaulichen in ihrer Beziehung eine bestimmte innere Haltung sich selbst und der Welt gegenüber, und zwar das kritisch Forschende und das selbstbewußt Repräsentierende der eigenen Individualität. Der Ausdruck dieser Haltung ist Ziel der Bildgestaltung. In präziser Pinselführung, die protokollarisch jedes Detail exakt wiedergibt, ist hier ein Porträttypus aufgegriffen, der in der Malerei um 1500 herrscht. Dix beschäftigt sich hier sowohl in handwerklich-gestalterischer als auch in intentional-künstlerischer Hinsicht (wahrheitsgetreue Wiedergabe der sichtbaren Welt) mit der Porträtform der Kunst der *Dürer-Zeit*, die er mit diesem Selbstbildnis erstmals rezipiert und für den eigenen künstlerischen Such-, Lern- und Entwicklungsprozeß erprobt und umbildet. Die Signatur in der linken oberen Bildecke ist groß und deutlich ins Bildfeld einbezogen und wird somit – wie in der Malerei um 1500 – ein Element der Komposition und damit letztlich ein Stilelement.

Das *Selbstbildnis als Raucher* in Privatbesitz (Abb. 8) zeigt ein anderes Selbstverständnis und eine andere Haltung der Welt gegenüber, also ein anderes Weltverständnis als das Nelkenbild des gleichen Jahres. Halbfigurig, nach rechts gewendet, gibt sich Dix sitzend, in leicht gekrümmter Haltung wieder, während er eine hellblaue Wolke Zigarettenrauch langsam aus dem Munde quellen und emporsteigen läßt, so daß sein Antlitz, aus dem die Augen aus dünnen Schlitzen in den Spiegel und auf den Betrachter gewendet sind, zu einem Teil verdeckt bleibt. Innerhalb der Silhouette der dunklen Körperpartie sieht man am unteren Bildrand die Hand mit der Zigarette. Eine vergleichbare Komposition kennen wir als Radierung von Max Beckmann aus dem Jahre 1916. Das Fixieren des Betrachters, das entsteht, wenn man Selbstbildnissen gegenübertritt, ist wohl in den seltensten Fällen von Beginn an für Betrachter (Zeugen) konzipiert, sondern ist

zuerst ein Fixieren der eigenen Person im Spiegel, eine Selbstbetrachtung, Selbsterforschung und -befragung und muß in der Regel als solche interpretiert werden. Als Raucher beobachtet sich Dix in der Vernebelung durch den Rauch, der vor seinem Gesicht aufsteigt. Dieser emporschwebende weiße Rauch verbindet sich im Bilde anschaulich mit dem Hintergrund, der aus einer Reihe von kleinen Gemälden besteht, dicht nebeneinander an der Wand hängend, auf denen Figuren, Landschaften und vor allem Formen von Himmelskörpern zu erkennen sind. Man vergleiche dazu einen Moment das 1919 gemalte Bild ›Roter Kopf‹, umwölkt von Sternen; Rot dort klar als Symbolfarbe der revolutionären Bewegung der sozial empfindenden Expressionisten. Dix scheint in seinem Atelierzimmer zu sitzen und stellt sich gleichsam spontan in einem Moment der Arbeitsruhe dar, indem er raucht und über seine Vorstellungen und über seine Kunst nachdenkt. In stark bunten Farbtönen und breiten, kraftvollen Pinselführungen pastos gemalt, ist dieses Selbstbildnis in den Formen der Realisation nicht naturgetreu (naturalistisch), sondern stark vereinfacht, – eine Gestaltungsweise, die an die Malerei der französischen Gruppe ›Fauves‹ um den jungen Braque, Matisse und Derain erinnert.

Während in dem Selbstporträt mit Nelke eine Note der Repräsentation gegenüber der Welt und dem Betrachter anschaulich wirksam wird, bleibt der junge Maler als Raucher geduckt in sich und seiner künstlerischen Arbeitssphäre, in seinen Gedanken und Empfindungen, die für den Betrachter nicht konkret werden, die gewissermaßen aus dem quellenden Rauch heraus als Zeichen, Symbole oder Metaphern im Hintergrund als kleine Bilder Gestalt annehmen. Somit ist keinerlei Sich-Zeigen wie im Gemälde mit der Nelke abzulesen. Dix tritt nicht der Welt gegenüber, indem er klar und präzise abmalt (um sich zu repräsentieren), sondern bleibt in sich und versucht im Sichtbaren Unsichtbares zu ›sehen‹ und zu gestalten. Dieses Raucher-Bild ist deshalb ein symbolisches. Dementsprechend ist die Malweise, die dies realisieren soll, eine völlig andere: Sie muß in Zusammenhang mit der spätimpressionistischen der Dixschen Landschaftsbilder von 1912 gesehen werden und versucht, statt präziser Dingerfassung im Sinne der alten Meister eine malerisch verfließende Darstellung der Gegenstände zu geben. Aufgrund dieser *Einheit* von Form und Inhalt, von Gestalt und Sinn, der sich auch in den zeichenhaften Bildchen des Hintergrundes manifestiert, wird das Bild neuerdings »magisches Selbstporträt« genannt²¹ – ohne daß damit gemeint ist, was der Terminus ›Magischer Realismus‹ (Franz Roh) für jene sur- oder meta-realistische Variante der Realismusströmung der 20er Jahre besagen will.

Für die Dixschen Selbstbildnisse kann man schon 1912 also zwei verschiedenartige Rezeptions- und Stilpositionen beobachten und unterscheiden, an denen der Einundzwanzigjährige arbeitet: Als Schüler der Kunstgewerbeschule geht er häufig in die

Dresdener Kgl. Gemälde-Galerie und studiert dort vor allem die Altdeutschen des 15. Jahrhunderts und der Reformationszeit, besonders *Cranach* und *Dürer*. Die Auseinandersetzung mit den Gestaltungsprinzipien der neueren Meister, den deutschen Spätimpressionisten und europäischen Malern von Rang im späten 19. Jahrhundert ist der zweite, für den jungen Dix entscheidende Einflußstrang. Diese beiden hauptsächlichen Erfahrungs- und Rezeptionsbereiche werden eklatant offenbar in den zwei besprochenen Gemälden, die 1912 datiert sind. Die Beschäftigung mit den quattrocentistischen Bildformen und denen der Malerei um 1500 zeigt das Selbstporträt mit Nelke, während das als Raucher eine aus dem Impressionismus entwickelte, sich den ›Fauves‹ nähernde, lockere und grell-bunte Malweise offenbart, die zugleich die unmittelbare Wirkung der metaphorisch-zeichenhaften Malerei des *Vincent van Gogh* belegt. Im Jahre 1912 fand in Dresden eine Van Gogh-Ausstellung statt (Katalog im Zentralinstitut, München); die Galerie Ernst Arnold zeigte 41 Werke des Holländers, dessen Vitalität und Intensität der Motivumsetzung durch die künstlerische Form zum *existentiellen Zeichen* (im Sinne der Semiotik) bei dem jungen Dix auf ein lebhaftes Echo gestoßen sein wird, – wie früher bereits bei den ›Fauves‹ und bei den ›Brücke‹-Expressionisten. Im übrigen hatte bereits Julius Meier-Graefe die Kunst van Goghs seit 1904 bis 1907 in Deutschland bekannt gemacht mit seiner Abhandlung in den Sozialistischen Monatsheften vom Februar 1906, seinem Buch ›Impressionisten‹ von 1907 und seiner erstmals 1904 erschienenen ›Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst‹²².

Für die Rolle der Van Gogh-Rezeption im deutschen sozialistischen Expressionismus der ›Gruppe 1919‹ in Dresden steht u. a. auch Conrad Felixmüllers Passage in seinem Bekenntnis ›Künstlerische Gestaltung‹ von 1919: »Der Mensch von heute wachte auf prophetisch in *van Gogh* dem Unstet der Seele. Der Neuschöpfer der Erde, die er selbst war und fühlte in sich, in seinem Kopf und in seiner Seele: die war wie Landschaft, wie bewegter Baum, wie wogendes Feld; gewunden und schmerzvoll verzogen stöhnend wie das Antlitz mit der Faltenlandschaft (Dr. Gachet). Dämonie überall in allen Dingen: er selbst der alltägliche Mensch, belastet mit Verantwortung und Zwang, sich selbst zu gestalten, weil er ist wie Alles was ist: Unruhe, Geheimnis. Ruhe zu finden, sich zu erinnern, zu befreien von seinem Dämon – was anderes war seine Arbeit kaum als Kampf um dinglichstes wahrhaftiges Sein²³.«

Um so beeindruckender wirkt bei Dix im Rückblick das Nebeneinander von altmeisterlicher Disziplin in der Detailwiedergabe und impulsiv-vereinfachender Malweise innerhalb eines Jahres. Altmeisterliche Naturalistik und symbolisierender Expressionismus wären die beiden Pole, wollte man versuchen Begriffe zu verwenden. Aber wie seine Bilder belegen, will Dix suchen, statt sich dogmatisch für eine normative Ästhetik zu ent-



7 Selbstbildnis mit Nelke, 1912



8 Selbstbildnis als Raucher, 1912



9 Joos van Cleve, Selbstbildnis mit Nelke, um 1520

scheiden. »Trau deinen Augen«, ist das Motto des Malers, der leidenschaftlich, ernst-kritisch dem Sichtbaren auf den Leib rücken will und wird. Das Detrouer Nelken-Selbstbildnis ist ein streng nach altmeisterlichen Prinzipien stilisiertes halbfiguriges Porträt mit Hand und einem Attribut, das das Verhältnis von bildflächiger Komposition und bildräumlicher Illusion überlegen bewältigt. Der ikonographische Typus dieses Porträts mit Nelken als dem Symbol des christlichen Glaubens begegnet vor allem in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts. Gesichertes Selbstbildnis mit Nelken ist das Gemälde des *Joos van Cleve* von 1515/20 in der Thyssen-Sammlung zu Lugano (Abb. 9), hier gut zu vergleichen²⁴. Diese frühe Auseinandersetzung mit der Kunst der alten Meister ist der wesentliche Impuls, der Dix dann nach 1922 von einem expressiven Realismus zu einem protokollarischen, teils karikierenden Realismus der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre führt, ein größeres Maß an *Objektivität* suchend. Vollends seit den dreißiger Jahren, der Verfeinerung durch die Hitler-Ideologen, während der sich der Realismus zu einem ganz altmeisterlichen Naturalismus – falls man diesen Begriff für detailgetreues Kopieren der sichtbaren Wirklichkeit noch verwenden kann – verwandelt, übernahm Dix die Technik (Holztafel, Grundieren), Malweise (Lasuren) und verschiedene Bildformen der Alten in noch direkterer Weise, – und nun auch deren Thematik (christliche Themen), um in biblischer Historie oder Allegorie und in Landschaften am Bodensee teils interessante Beispiele *politischer Metaphorik* zu realisieren²⁵. Dementsprechend bezeichnete sich Dix im Alter einmal als »Schüler« von Cranach, Dürer und Grünewald²⁶. Mit *Hans Baldung Grien* hauptsächlich verbindet Dix die Leidenschaft für die Ausdruckskraft des Häßlichen (vgl. von Baldung die Hexen-Bilder, von Dix die »Drei Weiber« von 1926 u. a.). Diese Beziehung als ein interessantes Kapitel des kunstgeschichtlichen Zusammenhanges, der Geschichte der Rezeptionen genauer zu verfolgen, wäre eine Arbeit für sich. Vor Erarbeitung des Materials kann diese Frage nicht erörtert werden. Die Rezeption der Gestaltungsprinzipien der alten Meister um 1500 bezeichnet im übrigen den Beginn der Konstituierung des Realismus der zwanziger Jahre. Darin war Dix wegweisend (vergleiche Anm. 51), da er bewußt immer wieder an die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen mit ihren Elementen der perspektivischen Naturalistik und der Bedeutung des Bildnisses anknüpfte. Auch der deutschen Malerei der »Romantik« am Beginn des 19. Jahrhunderts, der die Besinnung auf die Altdeutschen wichtig war, nähert sich der Dixsche Stil in den zwanziger Jahren (vgl. die Nelly-Bilder 1924/25), besonders der Figurendarstellung des *Philipp Otto Runge*, z. B. dessen Hülsenbeckschen Kindern von 1805/06. Für die Formen des »neuen Realismus« heute spielt die Rezeptionsgeschichte ebenfalls eine Rolle: In der Leipziger Schule (Wolfgang Mattheuer u. a.) werden Gestaltungsprinzi-

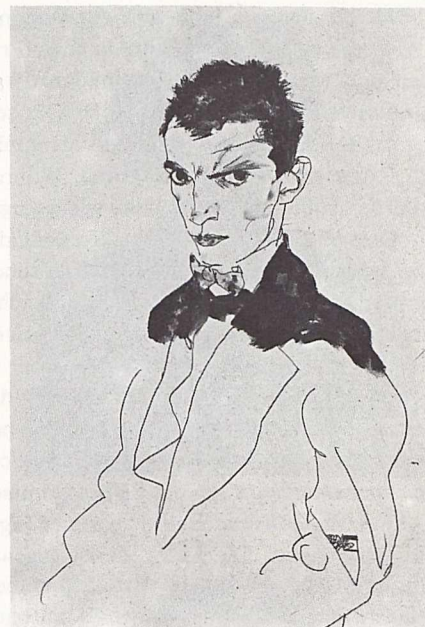
prien älterer Meister unter neuen thematischen, bei W. Tübke unter staats-ideologischen Prämissen rezipiert.

Im Jahre 1912, als Dix das kritische Mustern im Spiegel altmeisterlich darstellt, entstehen auch bei *Egon Schiele* Selbstbildniszeichnungen mit dieser inneren Haltung, hier vergleichbar, wenn auch die Formgebung eine andere ist (Abb. 10); doch überwiegt bei Schiele die »exzentrische« Darstellung des eigenen Körpergefühls, die Mimik und Pantomimik in der Selbstdarstellung.

»Proportion schlecht« schreibt Dix 1912 auf eine Federzeichnung, die sein Antlitz frontal wiedergibt²⁷. Das Blatt (Abb. 11) konzentriert sich auf die unmittelbare Darstellung des Gesichtes und verzichtet auf alles Beiwerk: Das Antlitz mit den in die Stirn gekämmten Haaren ist in einem Hochformat äußerst nahsichtig dargestellt, indem dem Umriß des Kopfes kein Platz auf der Bildfläche gegeben ist. Augenpartie, Haare, Nase, Mund und rechte Wange füllen das Blatt aus. Das Licht fällt von oben auf das Gesicht, so daß die Augen verschattet bleiben, Nase und Mund dunkle Schatten werfen. Indem nicht der gesamte Kopf distanziert in einer bestimmten Umgebung oder vor einem artikulierten Hintergrund gezeichnet wird, also nicht zurückgenommen ist, stößt das Antlitz gleichsam nach vorn durch die Bildebene durch. Dix versucht ein Maximum an Motivnähe zu realisieren; er rückt sich auf den Leib; im Spiegel sucht er die möglichste Nähe zu sich selbst. Er war mit dieser Skizze nicht zufrieden, was die Proportion betrifft, doch ist Ruhe und Bestimmtheit des aufnehmenden Schauens durchaus unmittelbar wirksam für den Betrachter nachvollziehbar.

Mit dieser Selbst-Darstellung kennen wir einen weiteren Versuch von Dix, die eigene Erscheinung, die eigene geistig-psychische Situation in einer adäquaten oder relevanten Bildform zu bewältigen. Was für eine *Bildidee* setzte Dix intentional voraus, daß er mit dieser *Bildform* nicht zufrieden war?

Das auf Pappe gemalte Selbstbildnis mit Nelke gab Kopf und Halbfigur in gestreckten Proportionen, trotz der finster zusammengezogenen, musternden Brauen auf Schönheit und auf äußere Wirkung bedacht; ruhiges Stehen, die Haltung der Blume und die Streifen der Jacke, die Steilheit, das Aufragen (als Ausdruck der Selbstbewußtheit) sind auffallende Mittel des Stils. Gegenüber altmeisterlichen Bildnissen ist das Bildformat deutlich gestreckt. Die Darstellung sucht neben dem Ausdruck der selbstbewußten Repräsentation zugleich eine gewisse Distanz sich selbst und dem Betrachter, dem Zeugen und Rezeptor gegenüber. Dagegen ist in der Zeichnung mit den »schlechten« Proportionen eine entgegengesetzte Position deutlich anschaulich. Die extreme Nähe des Gesichtes hat einen affizierenden Zug für den Betrachter. Überdies macht sie das Blatt intim. Dix schaut sich aus möglichst großer Nähe in die Augen. Die *Bildidee* ist demnach eine vom altmeisterlichen Nelkenbild verschiedene: Dix präsentiert sich nicht, er sucht sich zu erforschen.



10 Schiele, Selbstbildnis, 1912



11 Selbstbildnis, 1912

Das im gleichen Jahr 1912 entstandene *Selbstbildnis mit Hut* (Abb. 12) befindet sich heute in einer Privatsammlung in Dresden und wurde zuletzt dort im Jahre 1947 ausgestellt²⁸. Nach altmeisterlicher Gewohnheit setzt Dix sein Konterfei als Halbfigur ähnlich wie im Nelkenbild als dunkle, geschlossene Form vor einen neutralen Hintergrund. Während jedoch im Nelkenbild das Halbprofil nach links wiedergegeben ist, stellt sich Dix im Dresdener Bild vor dem hellen Grund leicht untersichtig und *frontal* dar; diese strenge Frontalität scheint entscheidend. Darüberhinaus schaut er nicht den Betrachter an, sondern blickt ernst über diesen hinweg. Auch dadurch ergibt sich die Wirkung der Untersicht. Die Geschlossenheit der Form der Figur ist aus dem Kontur entwickelt. Die Betonung der Umrißlinie und ihre leicht geschwungene Lebendigkeit ergeben zusammen mit dem überaus hellen Grund, der einen Gegenlichteffekt suggeriert, eine *monumentale* Wirkung des Selbstbildnisses, wie sie um 1900 der Schweizer *Ferdinand Hodler* in seiner Figuren- und Bildnismalerei gesucht hat. Die Malweise ist gegenüber dem Raucherbild disziplinierter, die Farben verriepen, ohne daß man die einzelnen Pinselfrisse als Elemente des Bildaufbaues erkennen kann, andererseits wiederum nicht von einer solchen naturalistischen Präzision in der Dingdarstellung wie im Nelkenbild, das die Malweise der Alten aufnimmt.

Im Jahre 1912 zeigt sich der junge Dix also ferner in der Aneignung und Auseinandersetzung mit einem um 1900 bekannten neueren Maler, der die Monumentalität der Bildwirkung der alten Meister mit Themen eines zeittypischen symbolischen Idealismus des späten 19. Jahrhunderts verbindet, mit Hodler. Dazu vergleiche man dessen nahsichtige Selbstporträts vor hellem Grund aus den Jahren 1891/92, 1900 und 1912 und seine Bildnisse seit etwa 1904 (Mädchen im Garten, Basel, privat, Abb. 27), die Walter Ueberwasser unter den Begriff ›Monumentale Bildnisse‹ brachte. Daß Dix in der Beschäftigung mit Hodler seiner Affinität zu den alten Meistern nicht entrückt ist wie in seinem Raucherbild, zeigt ein Blick auf ein frühes Selbstbildnis Hodlers von 1874. Dieses Bildnis als Student (Abb. 26) im Kunsthaus Zürich zeigt, daß sich der einundzwanzigjährige Hodler auf seine Weise mit Gestaltungsprinzipien alter Meister beschäftigt hatte. Indem Dix sich seinerseits mit Hodlers Porträtformen auseinandersetzt, studiert er eine moderne Möglichkeit der Altmeisterrezeption. Während Hodlers Selbstbildnis als Student dem Dixschen Selbstbildnis mit Nelke nahesteht, läßt sich das Selbstbildnis mit Hut in Dresden in seiner betonten Frontalität auf die Bildform der monumentalen Porträts Hodlers ganz allgemein beziehen.

Innerhalb des Jahres 1912 erkennen wir also in den behandelten Selbstbildnissen von Dix einen Rezeptions- und Stilpluralismus und damit eine Spannweite der künstlerischen Möglichkeiten, die überrascht. Jedes der Bilder gibt nicht nur den jungen

Dix in einer jeweils anderen Haltung oder Stellung zu sich selbst wieder, sondern zugleich in einer anderen Haltung zur Umwelt. Jedes dieser Bilder will eine andersartige Gefühls- und Denksituation darstellen. Damit versucht Dix implizit die gestalterische Realisierung verschiedener Stile, verschiedener *Bild-Formen*, für deren Exemplifizierung er sich selbst Modell steht. Die künstlerische Konkretion, die Realisierung der künstlerischen Form ist identisch mit der Darstellung der *Bild-Idee* im Sinne von Kurt Bauchs grundlegenden Feststellungen in ›Kunst als Form‹²⁹ oder wie es schon Th. Lipps 1906 in seiner ›Grundlegung des Ästhetik‹ formulierte, daß die künstlerische Form nichts anderes als die Daseinsweise des Inhaltes sei. Oder anders gesagt, Dix gestaltet – wie jeder Maler – in der Entwicklung verschiedener Bildformen die Anschaulichkeit der Bildinhalte bzw. Gehalte (sinnhafte Form), im Sinne von Hegels Formulierung (Ästhetik), der Begriff der Kunst liege nicht im Auseinanderfallen, sondern in der Identifikation von Bedeutung und Gestalt.

Selbstaussdruck oder Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses zur Welt, zu deren sichtbaren und unsichtbaren Dimensionen, wird in adäquaten Selbstbildnis-Formen gesucht. Die Einheit des Stils, also von Gestaltungsprinzipien (Komposition, Farbe, Malweise usw.) und Idee, von Gestalt und Gehalt, von Form und Sinn ist eine unabänderliche Konstante schon für den jungen Dix. Sie wird von ihm sein gesamtes Schaffen hindurch nicht aufgegeben, weder zugunsten formeller Differenzierung, noch zugunsten der Überlastigkeit einer ideologisch-propagandistischen Thematik, wie es beispielsweise im sogenannten ›Sozialistischen Realismus‹ im Ostblock Kunstdogma ist, der weder ein Realismus (kritische Darstellung der Wirklichkeit) noch sozialistisch ist, da die gesellschaftliche Praxis nicht demokratischen Sozialismus bildet³⁰, sondern als idealistische Staatskunst zu bezeichnen wäre.

Vom eigentlichen Konterfei am weitesten entfernt von allen besprochenen Beispielen ist das Raucher-Bild. Dort sucht Dix anhand der eigenen Person – wie Max Beckmann in seiner 1916 entstandenen Selbstbildnis-Radierung als Raucher – etwas Meta-Reales darzustellen, das allgemeingültige Aussage werden soll, das Sinnen schlechthin nämlich, während die anderen Gemälde Selbstporträts im engeren Sinne der ›realistischen‹ Darstellung der eigenen Gestalt und ihres je verschiedenen Verhältnisses zur Welt sind. Im übrigen erinnert das Raucher-Bild in der Überbetonung des Rauchausblasens an Fünf-Sinne-Allegorien in holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts, so etwa an Adrian Brouwers ›Raucher‹ im Louvre³¹.

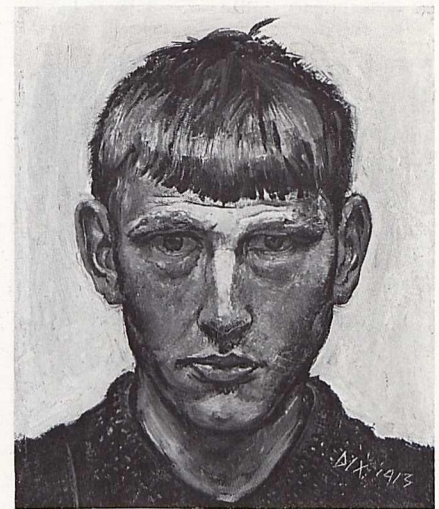
Die Zeichnung ›Proportion schlecht‹ muß in ihrer Unmittelbarkeit der Gesichtssinn-Darstellung als eine Form der geistigen Aneignung der Existenz angesehen werden und nicht als metaphorisch-symbolische Verbildlichung eines über der realen Gestalt und dem Ich Seienden. Diese Zeichnung leitet über zu einem

Ölbild von 1913, das sich in ähnlicher Weise nur auf den Kopf konzentriert und in einer streng *frontalen* Darstellungsweise hauptsächlich den ernsten, tiefgehenden, ja suchenden *Blick* zur Wirkung bringt. Dieses *Selbstbildnis in Stuttgart* (Staatsgalerie) ist signiert »Dix 1913« (Abb. 13); es wurde 1968 aus der Sammlung Borst erworben³². Ähnlich der unbefriedigt proportionierten Zeichnung wird der Kopf nahsichtig in einem von oben einfallenden Lichte dargestellt, so daß die Augen leicht verschattet sind. Gegenüber der Zeichnung setzt Dix Kopf, Hals und den Ansatz der Schultern in dem leichten Hochformat vor einen neutralen, hellgrauen Grund. Unter der von den Haaren verdeckten Stirn sind die Augen intensiv auf den Betrachter gerichtet; Dix schaut sich im Spiegel konzentriert in die Augen; sein Blick trifft ohne Lächeln, ohne Groll neutral schauend heute den Betrachter – im Sinne seiner Aussage »Trau deinen Augen«. Indem Dix hier das Prinzip der alten Meister, die Wiedergabe des Oberkörpers mit Hand und Attribut (vergleiche das Nelkenbild) nicht anwendet, erhält dieses Selbstbildnis eine ungewöhnliche Nahsichtigkeit, besonders durch die Konzentration auf die Zone der Augen, auf den *Blick* als das wichtigste Medium der Auseinandersetzung des Malers mit seinem Ich und der Aneignung der Welt und der Kommunikation mit der sichtbaren Wirklichkeit. Die Frontalität der Komposition, die Enge des Bildausschnittes, also die Nähe zu sich selbst und zum Betrachter, der Gegensatz zwischen dem hellen Hintergrund und der dunklen Schulterpartie und die nahsichtige Modellierung des Gesichtes in Tönen, die der Farbe des Hintergrundes verwandt sind (Weiß, Grau, Ocker), die feine Abstufungen von Licht und Schatten veranschaulichen, diese Elemente ergeben die Kraft der *plastischen* Wirkung, der dreidimensionalen *runden* Form, die dieses Bild ausstrahlt. Alles Situationsbedingte, Genrehafte oder Symbolistische oder Ideologisierende ist abgestreift. Dieses Selbstporträt könnte als ein programmatisches Bild für den schon 1912 keimenden Willen des Malers zu objektiver Beobachtung – wenn es auch absolute Objektivität nicht gibt – und Gestaltung interpretiert werden. Dix präsentiert sich nicht seiner Mitwelt, er reflektiert nicht über seine Arbeit rauchend, er diskutiert nicht Farbwirkungen, er sucht nicht die Manifestation der Überlegenheit und Selbstbewußtheit, er stellt das Schauen schlechthin dar, das *Sehen* des Objektes. Nach der von *Friedrich Nietzsche* in seiner ›Fröhlichen Wissenschaft‹ getroffenen Unterscheidung wäre solche Kunst eine monologische, während eine präsentierende, die von vornherein mit dem Betrachter rechnet oder aufklärerisch sein will, ›Kunst vor Zeugen‹ genannt werden kann.

Im Vergleich zu dem Selbstbildnis mit Hut von 1912 (Abb. 12) ist nicht die monumentale Wirkung einer Figur in ihrem Dasein, die der Welt selbstbewußt gegenübertritt, gesucht, sondern eine lebendig-plastische, unmittelbare Wirkung des Antlitzes mit den sehenden Augen, des Gesichtssinnes. Das Verhältnis von Bild-



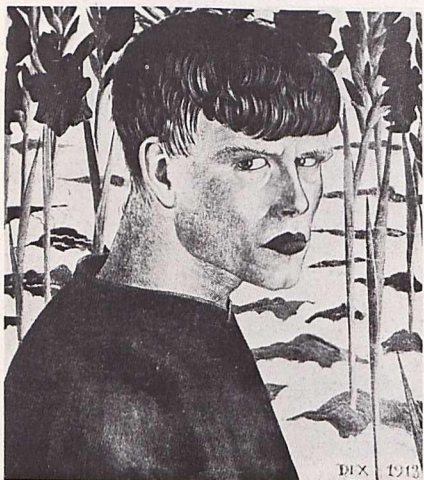
12 Selbstbildnis mit Hut, 1912



13 Selbstbildnis, 1913



14 Selbstbildnis, ? 1914



15 Selbstbildnis vor roten Gladiolen, 1913

flächigkeit und bildräumlicher Plastizität ist genauestens abgewogen, und die Plastizität ist ganz aus der Modellierung mit der Farbe entwickelt. Linien als Träger des Bildgefüges sind kaum zu beobachten. Die Malweise ist nicht altmeisterlich, sondern locker, sie orientiert sich an den malerischen Errungenschaften und der dynamischen Pinselführung *Vincent van Goghs*, indem jeder Pinselstrich in seiner Eigenwertigkeit als künstlerisches Element sichtbar bleibt. Hierin liegt ein Unterschied zu dem Selbstbildnis mit Hut. Andererseits ist der Einfluß van Goghs, der 1912 im Raucherbild spontan zum Ausdruck kam, hier bereits auffallend disziplinierter verarbeitet. Gegenüber den Porträts van Goghs steigert Dix die Nähe des Kopfes zum Betrachter. Der Ausdruck und die plastische Wirkung desselben ergeben sich weniger aus der sinnhaft eingesetzten Komplementärfarbigkeit und der Monumentalisierung des Umrisses, sondern aus der lebendig modellierten runden Form der einzelnen Teile und der frontalen Betonung des Blickes. Ferner bedeutet die Schrägstellung der Bildnisse van Goghs einen wesentlichen Unterschied, während Dix eine größere Nähe des Kopfes und dessen Frontalität betont, die wiederum an *Hodler* gemahnt.

Die Rezeption der Malweise und Pinselführung van Goghs und die Auseinandersetzung nun auch mit dessen Farbenlehre finden im Jahre 1914 einen abschließenden Höhepunkt in dem sogenannten *Selbstbildnis als Soldat* (Galerie der Stadt Stuttgart, Abb. 14), das die Stuttgarter Ausstellung 1971 bekannt gemacht hat. Freilich ist in diesem Bildnis die malerische Vitalität derart gesteigert, daß hier das Erlebnis der Malerei der »Fauves«, die van Goghs Kunst einseitig, nämlich hinsichtlich der Sprache der Farbe und ihres Eigenwertes ausbeuteten³³, vorausgesetzt werden kann, nicht dagegen ein »Schielen zu den Brücke-Künstlern«, wie Hans Wentzel meinte³⁴. Mit dieser wilden Malweise konnte es dem jungen Dix lediglich um eine spontane Ausdrucksstudie auf der Basis der Farbkräfte gehen, nicht um ein streng porträtähnliches Selbstabbild, wie es Wentzel fordert. Schon der kahle Schädel ist mit dem Kopf des jungen Dix keineswegs identisch, ebenso ist nicht klar, wieso die Gestalt als Soldat dargestellt sein soll, wenn auf der Rückseite der Pappe ein Selbstbildnis mit Artilleriehelm gegeben ist. Aus diesen Gründen scheint es mir fraglich, ob hier überhaupt ein Selbstporträt vorliegt, in dem Dix »dem Erlebnis des Krieges entgegenfiebert«. Als Kriegsgott *Mars* stellt sich Dix dagegen im Jahre 1915 dar (Abb. 2), der ersten patriotischen Phase des Krieges entsprechend, einen antiken Stoff aufgreifend, um ein metaphorisches Selbstbildnis zu schaffen. Die Gestaltungsprinzipien zeigen eine Auseinandersetzung mit den futuristischen Bildmitteln; die Simultaneität von Sehen und Reflektieren wird in kreisenden, rotierenden Formen um den Kopf herum veranschaulicht. Dieses Selbstbildnis als *Mars* steht als wichtiges Werk am Beginn der Dixschen Phase des Experimentierens mit kubo-futuristischen Prinzipien während der

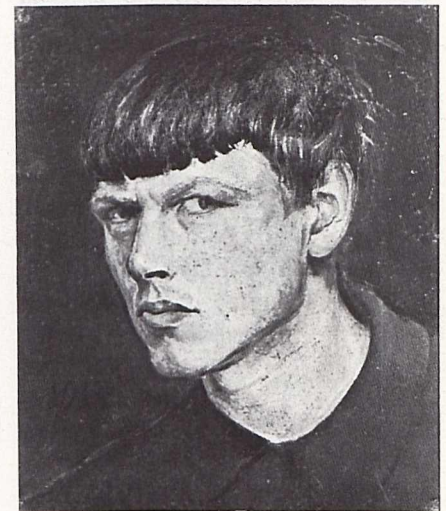
Kriegsjahre. Von diesen Kriegsjahren mit ihren spontanen Studien und Skizzen rückblickend gesehen, arbeitet Dix 1913 an einer ausgefeilten Realisation eines Selbstporträts, das den Anforderungen der traditionellen Menschendarstellung und den neuen maltechnischen Errungenschaften gerecht werden soll.

Dix sucht 1913 eine affizierende Nähe des eigenen Kopfes, die er im Stuttgarter Bild (Abb. 13) am überzeugendsten realisiert. Unausweichlich ist der Beschauer dem ruhig-bestimmten Blick des Malers konfrontiert, dessen Augen zwar unvoreingenommen, aber durchdringend, ja zupackend schauen. Hauptsächlich in dieser Nähe des Kopfes, der völlig symmetrisch zur Bildgrenze gegeben ist, offenbart sich ein wichtiger Unterschied einerseits zu den Bildnissen van Goghs, andererseits zu anderen eigenen Selbstbildnissen von 1913, die sich an den Formen der alten Meister orientieren. Dafür wäre das *Selbstporträt vor roten Gladiolen* (Abb. 15, heute verschollen)³⁵ zu nennen, in welchem die Profilstellung des Oberkörpers nach rechts und die Herauswendung des Kopfes – des Blickes – nicht jenen für den späteren Betrachter so suggestiven Akzent besitzt. Durch den kritisch musternden Blick unter finster zusammengezogenen Brauen wird der Betrachter vielmehr auf Distanz gehalten, wogegen das *Stuttgarter* Selbstbildnis eine geradezu intime, individuelle Nähe verbildlicht, in der der Maler seine Identität sucht. Durch diese Nähe des Malers zu sich im Spiegel wird der spätere Betrachter des Bildes seinerseits als Rezipient (Rezeptor) zum Empfänger des Gegenblickes, »wird der Betrachter zum Spiegel« (A. Neumeyer)³⁶. Auch wenn der Maler in den Augenblicken der Gestaltung *nicht* an die Lage des betrachtenden Rezipienten denkt, fallen bei späterem Betrachten Maler und Betrachter gewissermaßen zusammen. Das Selbstporträt vor roten Gladiolen steht dagegen dem den Betrachter distanzierenden Nelkenbild von 1912 näher, das die altmeisterliche Präzision der Dingdarstellung und die altmeisterliche Präsentation (mit allegorischem Attribut) zeigt.

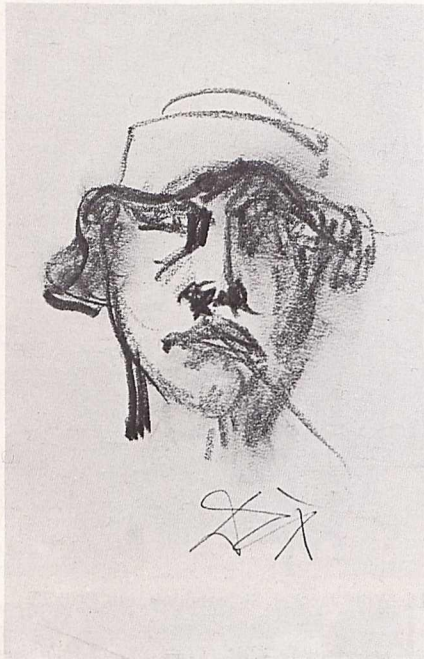
Um 1922 steigert *Willy Jaeckel* – vergleichbar der Dixschen Zeichnung »Proportion schlecht« – die Nähe seiner Selbstbildnisse zum Spiegel, also das Herausrücken des Kopfes aus der Bildtiefe noch einen Schritt mehr. Seine hier abgebildete Selbstbildnis-Radierung (Abb. 16) ist – wie das Gemälde in Regensburg, Ostdeutsche Galerie – nicht datiert, muß etwa um 1920/22 entstanden sein. Extreme Nähe zum Betrachter, doch Hinwegschauen über diesen, ja Emporschauen kennzeichnet Jaeckels Köpfe um 1922, in denen er versucht, mystische Entäußerung und »inneres Schauen«, wie er es bezeichnete, anschaulich zu machen. Auch die Visionen seiner Christusköpfe gehören in diesen Zusammenhang. Der Darstellung des menschlichen Antlitzes als äußeres Bild eines psychischen Seins wird der Ausdruck von *geistigem* Schauen, von romantischer Identifikationssehnsucht, von christlich-mystischen Empfindungen, ja von Erkenntnis aufgebürdet. In diesen Jahren hat Jaeckel seine visionären Illustrationen



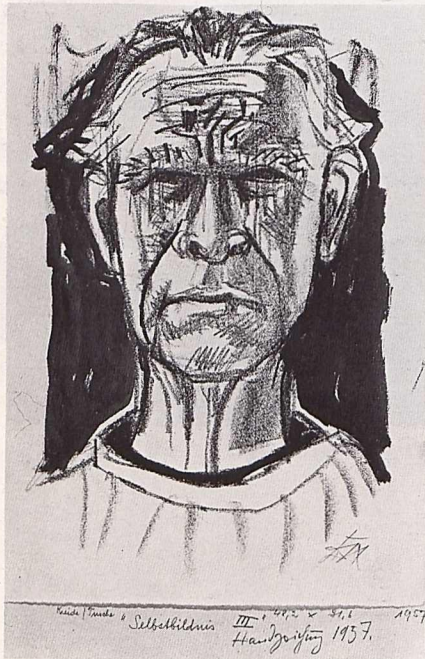
16 Willy Jaeckel, Selbstbildnis, um 1920/22



17 Selbstbildnis, 1913



18 Selbstbildniszeichnung, um 1912



19 Selbstbildnis, 1957

tionen zum Alten Testament, zur Apokalypse, zu *Dante* und zu Goethes ›Faust‹ geschaffen, Versuche, literarische Imaginationen in figürlichen Szenen zu veranschaulichen, die einen eigenen Figurenstil schufen, der neben dem Realismus und der Sachlichkeit der zwanziger Jahre bestehen kann³⁷.

Ein weiteres *Selbstbildnis* des Dix von 1913 zeigt Kopf, Hals und Schulteransatz im Halbprofil nach links gewendet; es wurde von Fritz Löffler publiziert und 1971 in Stuttgart ausgestellt. Es befindet sich heute in *Aachener Privatbesitz* (Abb. 17)³⁸. Dieses Gemälde gleichen Formates wie das in Stuttgart gehört zu den Beispielen dieser Zeit, die Dix' Beschäftigung mit altmeisterlichen Werken belegen. Im großen ganzen folgt die Komposition und die Durchführung im einzelnen den bereits bekannten Formen der Selbstporträts mit Nelke und vor roten Gladiolen. Beinahe könnte man sagen, daß das Gemälde in Aachen ein Ausschnitt aus dem Nelkenbild von 1912 ist. Zeichnung und Ausdruck des Kopfes, die gesamte Erfindung decken sich annähernd mit dem früheren Bild. So ist der skeptisch prüfende Blick unter zusammengezogenen Brauen, den Dix auf sich richtet und der den Betrachter trifft, identisch. Daß eine direkte Orientierung an dem Bildgefüge der Porträts der alten Meister vorliegt, belegt die zeichnerisch-plastische Festigkeit der Schrägstellung des Kopfes, die Nabsichtigkeit und die bildflächige Einbindung der linken Schulterlinie, die exakt in die linke untere Bildecke führt, ferner die *Signatur*, die die Schreibweise der Dürerzeit nachahmt (wie überhaupt in allen diesen Selbstbildnissen um 1912/13 die Signierweise stilidentisch ist und die jeweils verschiedene Orientierung an – und die Rezeption von – Vor-Bildern signalisieren kann) – Orientierung hier im Sinne der künstlerischen Entscheidung als Akt der Freiheit.

In diesem Aachener Selbstbildnis, das ein Konterfei im engeren Sinne ist, entspricht allerdings die Unmittelbarkeit der Wirkung des Kopfes vor dem dunkelgrünen Hintergrund in seiner *Nähe* zum Betrachter nicht altmeisterlichen Intentionen, sondern eher modernen. Der Kopf schiebt sich im Vergleich zu Porträts der Dürerzeit weiter aus der Bildtiefe hervor, um illusionistisch die Bildfläche aufzuheben oder zu durchbrechen. Der Blick, der den Betrachter dergestalt trifft, wird zum ›Anruf‹. Lediglich das Prinzip Hell vor Dunkelgrund und die Schrägstellung des Kopfes entsprechen den Porträts der Malerei der Reformationszeit. Gegenüber der pastosen van Goghschen Malweise des Stuttgarter Bildes von 1913 ist hier dagegen der Farbauftrag dünn, verrieben und gibt die Gegenstände in der Bildfläche glatt und naturalistisch präzise wieder. Das Malmaterial in seiner Eigensprache wird nicht direkt an der Bildwirkung als Materie beteiligt. Die Farbmaterie wird von Dix nicht – wie in den Beispielen, die unter van Goghs Einfluß stehen – in kräftigen Pinselstrichen aktiviert, sondern ganz der Bildillusion dienstbar gemacht, d. h. das Material wird seiner eigenen Negation dienstbar gemacht. Aufgrund

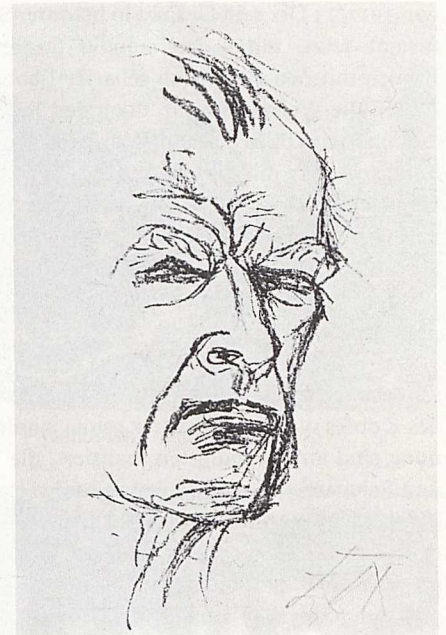
dieser altmeisterlichen Züge und der modernen Nähe des Kopfes verknüpft dieses Selbstbildnis in Aachen vielleicht beide Hauptstränge der Dixschen Rezeptions- und Stil-Haltung.

In den Zusammenhang mit Selbstdarstellungen, die den Kopf frontal wiedergeben, gehören zwei *Bleistiftzeichnungen* des jungen Dix, die sich in unveröffentlichten *Skizzenblöcken* im Besitz der Schwester des Künstlers, Frau Hedwig Wolfgang in Gera befinden. Wir können eine dieser Selbstbildnisskizzen hier wiedergeben (Abb. 18)³⁹. Es handelt sich um früheste Arbeiten von Dix; die Blätter wurden bei einem Besuch in den sechziger Jahren nachträglich signiert. Die teilweise noch konventionellen Jugendzeichnungen in den Skizzenbüchern und die Aussagen der Familie lassen eine Entstehung etwa im Jahre 1912 annehmen.

Das Selbstbildnis ist eine schnell und flüchtig mit weichem Blei hingeworfene Zeichnung, die die Linien teils kraftvoll hinwirft, teils unsauber verwischt. Der Kopf mit der Mütze ist ähnlich der Federzeichnung von 1912 und dem Gemälde in Stuttgart von 1913 in strenger Face-Ansicht wiedergegeben. Die Dunkelpartien sind durch einen starken Druck auf das weiche Blei anschaulich gemacht, die linke Halslinie ist auf diese Weise besonders betont. Die Mütze sitzt derart tief auf dem Kopf, daß der Eindruck entsteht, es gäbe keine Stirn. Durch diese Züge und durch die Wucht des Striches ergibt sich beinahe ein brutaler Ausdruck, der übrigens später von Dix mit Vorliebe auch in den Selbstbildnissen radikal vorgetragen wird. Der Ausdruck der Augen ist nicht genauer artikuliert. Die Haare sind als lockere Formen rechts und links des Kopfes wiedergegeben. Der beherrschende Mund und die Kinnpartie sind flüchtig angedeutet. Der Strich vom Munde nach rechts unten meint möglicherweise eine Zigarette.

Mit der zweiten Skizze in diesen Heften stellt das Blatt wohl das früheste Beispiel eines Dixschen Selbstporträts dar, und es zeigt auf ideale Weise die Spontaneität der künstlerischen Realisation, die nie ohne den charakteristischen Ernst angegangen wird.

Gegenüber dieser hinreißenden Skizze sind die Zeichnung mit den »schlechten« Proportionen und das Stuttgarter Ölbild im Ausdruck gelassener, weniger vital. In ihrer differenzierten Wiedergabe der Augen laufen sie auf eine Darstellung des Schauens als Akt der aktiven Aneignung hinaus, was im engen Sinne für die Jugendskizze nicht zutrifft. Stehen sich jene beiden im Verhältnis von Studie und Ausführung in Öl näher, so kann die Geraer Skizze doch potentiell als Vorstufe empfunden werden. Gerade als nicht-altmeisterliche Studie gebührt ihr Beachtung. Der Typus des in strenger Frontalansicht auf das Antlitz konzentrierten Selbstbildnisses bleibt im Schaffen von Dix relativ vereinzelt. Er findet sich lediglich hin und wieder in Lithographien und Zeichnungen, in der Spätzeit 1953 und 1957/58 bei dem Sechsendsechzigjährigen (Abb. 19), wo analog zur Frühzeit



20 Selbstbildnis für Geburtstagsdanksagung, 1961

von 1912/13 Dix sein Gesicht in betonter Symmetrie in ein Hochformat setzt, unter den ständig finster zusammengezogenen Brauen mit den in kritisch scharfer Beobachtung zugekniffenen Augen die Welt musternd, doch den Betrachter nicht fixierend, ihm eher entzogen⁴⁰. Man muß einmal die frühe Geraer Zeichnung von 1912 mit dieser Kreide- und Tuschzeichnung von 1957 vergleichen, zwischen denen sich das Schaffen von Dix über ein halbes Jahrhundert gespannt hat. In dieser Hinsicht das Analogon zu dem Aachener Selbstbildnis von 1913 (Abb. 17) wäre die von Dix für seine Geburtstagsdanksagung geschaffene Lithographie von 1961 (Abb. 20)⁴¹.

Das Stuttgarter Bild (Abb. 13) bedeutet gegenüber den anderen hier behandelten Selbstporträts etwas Neues. Das Erfassen des Kopfes und der Ausdruck seiner sinnlich-wirklichen Erscheinung sind am lebendigsten realisiert, die Darstellung von Licht und Schatten bei einer lockeren Malweise am differenziertesten. Der helle Hintergrund lenkt in keiner Weise von der Konzentration auf die Augenpartei, auf den intensiven Blick ab. Diese schon von Willi Wolfradt betonte *Intensivierung des Blickes* ergibt sich hauptsächlich aus den kompositorischen Prinzipien der Frontalität und nahsichtigen Darstellung des Kopfes, ferner aus dem Einsatz der malerischen Mittel. Während das Dresdener Selbstbildnis mit Hut (Abb. 12) von 1912 und das in Aachen (Abb. 17) nicht diesen spätimpressionistisch-lockeren Farbauftrag, der die Struktur der Pinselstriche bewußt sichtbar einsetzt, zeigen, kehrt der Modus des Farbauftrages des Stuttgarter Bildes wieder auf einer Reihe anderer Gemälde um 1910 bis 1913, auf den bereits erwähnten *Landschaftsstudien* aus der Umgebung von Gera und Dresden, wobei zu beachten ist, daß diese Landschaften seit 1912, seit dem Erlebnis der Van Gogh-Ausstellung in Dresden an Lebendigkeit der Auffassung und Dynamik des Farbauftrages gewinnen. Dies gilt etwa für die thüringische *Winterlandschaft mit Sonne und Raben* von 1913, ein ganz van Gogh verpflichtetes Bild⁴², oder für die nächtliche Straßenszene, die 1970 auf der Münchner Expressionisten-Ausstellung gezeigt wurde⁴³. Dieser Malweise, die mit breitem, flüchtigen Pinselstrich pastos modelliert, bedient sich Dix in dunklen, vollen Farbtönen, in deren Skala Braunschwarz, Grüngrau, Grau, Rotbraun und Weiß bis Beige für die lichten Partien vorherrschen. Bereits in den ersten Ölstudien aus der heimatlichen Umgebung von Gera (Holzschlag auf dem Weinberg; Schlittenfahren; Geologischer Aufschluß bei Gera-Milbitz) und in den späteren von 1913 können wir diese Malweise erkennen: *Friedhof Gera-Untermhaus* (Abb. 21), ein düsteres Bild, das strukturell Gestaltungsweisen der Kriegsmappen vorwegnimmt⁴⁴. Nach den Jahren des Krieges, in denen Dix unter Einfluß moderner Strömungen wie Kubismus, Futurismus, Dada experimentiert – vergleiche das Selbstbildnis als Mars (Abb. 2) – wandelt er um 1919/20, charakteristischerweise während dieser Jahre politischer Umwäl-

zungen, seinen Stil zu einem *neuen Realismus*, für den das Porträt des Dichters Alfred Günther und die Arbeiterbildnisse von 1920 als erste Beispiele stehen und dessen erster Höhepunkt das 1921 gezeichnete Selbstbildnis ›Toy im November‹ (Abb. 4) und das große Elternbildnis in Basel bezeichnen. Indem er den jeweiligen Stil von Kubo-Futurismus und Dada nach 1920 aufgibt, und, die alten Meister wieder verstärkt rezipierend, seinen neuen Realismus entwickelt, zeigt Dix, daß er jene für Sackgassen hielt. Seit dieser Zeit beginnt er nach den Erfahrungen der frühen quattrocenstischen Selbstbildnisse konsequent eine dünnflüssige, altmeisterliche Malweise auf Holzgrund zu bevorzugen, die eine mehr flächige Zusammenfassung der Farben sucht. Wie er darüber hinaus bestrebt ist, alle kantig expressionistischen oder futuristischen Formen zugunsten einer möglichst objektiven, protokollarischen Darstellung in einem kritischen Realismus abzustreifen – dafür die Rezeption der Gestaltungsprinzipien der Alten, die ihm die Mittel liefern, fruchtbar macht – das lehrt u. a. die Analyse der Entwicklung seiner Kunst vom ersten zum zweiten Elternbild von 1924 (Hannover)⁴⁵.

III

Überblickt man die Gruppe der Selbstbildnisse der Jahre 1912 bis 1913/14, so erkennt man in der Orientierung des Malers an den Bildformen der alten Meister und ihrer Malweise einerseits und in der an modernen Gestaltungsprinzipien (Van Gogh, Hodler) andererseits, daß jede dieser Verbildlichungen der eigenen Person eine je wesentliche, konkrete Bildidee zu realisieren sucht und trotz manches autodidaktisch-experimentellen Akzentes, der legitim ist, von großer künstlerischer Bewußtheit und bildnerischem Denken zeugt. Mit der Orientierung an bereits gefundenen Bildformen stellt sich Dix bewußt in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang (Kurt Badt). Ein ›autodidaktisches‹ Aufnehmen älterer Gestaltungsweisen in solch freier Auswahl ist erst seit dem 19. Jahrhundert möglich gewesen. Die gedanklichen Reflexionen werden künstlerisch mit zeichnerischen oder malerischen Mitteln anschaulich gemacht. Der bohrend ernste, kritische Blick aller Selbstporträts, ob nun skeptisch oder forschend sich und den Betrachter treffend oder über ihn hinwegleitend, ist ein Grundzug der Selbsterforschung des jungen Dix, der allen Beispielen wie ein individuelles Signum anhaftet. Damit erhalten die Selbstbildnisse zugleich die Qualität von autobiographischen Dokumenten; sie sind Zeugnisse der Selbsterkenntnis und des Aneignens von sichtbarer und unsichtbarer Wirklichkeit. Diese ernste Grundstimmung wird von Dix in jedem Selbstbildnis in einen anderen gedanklichen und künstlerischen Kontext gestellt, so daß sich jeweils ein andersartiges Ich-Gefühl manifestiert und sich je ein neuer Gesamtgehalt ergibt. Wesentlich ist die Konzentration auf den Kopf als bestimmendes Gestaltungsprinzip, die Konzentration auf den Gesichtssinn, auf die Augenzone, auf den

Blick, mit dem sich Dix selbst ernst erforschen will, der die sichtbare Wirklichkeit kritisch beobachten wird, um sie im Bilde neu zu erschaffen.

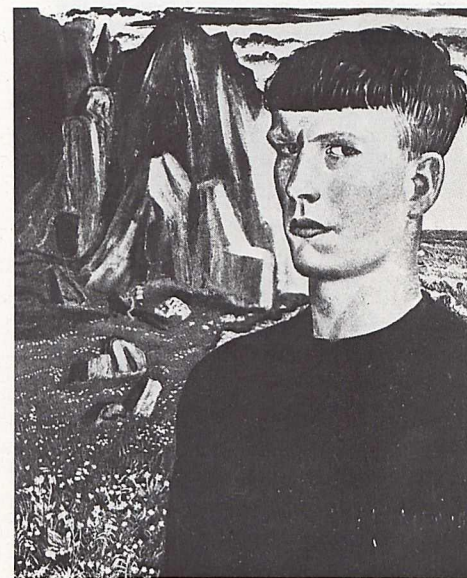
Diese frühen Selbstporträts sammeln den Ausdruck des Antlitzes, während in den folgenden Jahrzehnten diese Konzentration auf das Gesicht aufgegeben ist und sich Dix überwiegend ganzfigurig in szenischen Zusammenhängen darstellt. In der frühen Gruppe bleibt überwiegend der Hintergrund neutral; wolkenhafte Formen und rote Gladiolen begegnen in dem Selbstbildnis von 1913 (Abb. 15). Lediglich in einem bekannt gewordenen, heute verschollenen Gemälde stellt sich Dix 1913 vor einer Felslandschaft in der Art der alten Meister dar⁴⁶; die äußere und innere Haltung dieses Selbstbildnisses (Abb. 22) ist etwa mit der des Nelkenbildes von 1912 identisch.

Betont man Dix' Orientierung an alten und neueren Meistern, die ein Akt freier Entscheidung ist, und die in Hinsicht eines bestimmten Stil-Interesses erfolgt, so soll es damit keineswegs um einen jener weit verbreiteten Abteilungsversuche gehen, die zumeist das je Eigene (Schöpferische) einer künstlerischen Erfindung und ihren individuellen Bewußtseinsstand übersehen oder aber symptomatisch (so die Widerspiegelungstheorie) oder eng entwicklungsgeschichtlich denkend unterschätzen, wie J. A. Schmolgen. Eisenwerth betont hat. Doch bleibt für unseren Zusammenhang als Ergebnis wichtig zu wissen, daß Dix die Dresdener Van Gogh-Ausstellung von 1912 sah und daß er vor allem intensiv die Altdeutschen und Altniederländer der Dresdener Galerie studierte und sich ihre Gestaltungsprinzipien (perspektivischer Naturalistik) in individueller Weise anverwandelte. Hauptsächlich dieser Strang der Auseinandersetzung und Rezeption ist für Dix von nicht zu unterschätzender Bedeutung gewesen, da Dix durch diese den neuen Stil des *Realismus* der zwanziger Jahre konstituiert, indem er die Malweise der Altdeutschen auch für realistische Werke protokollarischer und kritisch-karikierender Art der zwanziger und frühen dreißiger Jahre stilbildend einsetzt, selbst für die Darstellung seiner die Ausdruckskraft des Häßlichen bewußt suchenden gesellschaftskritischen Themen wie Szenen aus der Großstadt (das Triptychon von 1928, Stuttgart), Dirnen-Bilder u. a. Die Ausdruckskraft der *Unruhe* (vergleiche Dürers Wort von der Unruhe im Gemälde) und des *Häßlichen* war es, die Dix nicht nur bei Baldung Grien sich zum Vorbild nahm.

In noch stärkerem Maße nähert er sich in den dreißiger und vierziger Jahren – beeinflusst durch die nationalsozialistischen Kulturzwänge und durch die in seinem Werk liegende Logik –, den kritischen Realismus zum altmeisterlichen »Naturalismus« wandelnd, dem Stil der Malerei um 1500, nachdem er aufgrund der Verfemung durch die Nazis alle direkt politische und gesellschafts- und kriegskritische Thematik aufgeben muß und nurmehr in Landschafts- und wenigen christlich-allegorischen The-



21 Friedhof Gera-Untermhaus, 1913



22 Selbstbildnis vor Felsen, 1913



23 Judenfriedhof in Randegg im Schnee, 1935



24 Selbstbildnis auf Feldpostkarte,
um 1916/17



25 Dürer, Selbstbildnis um 1492

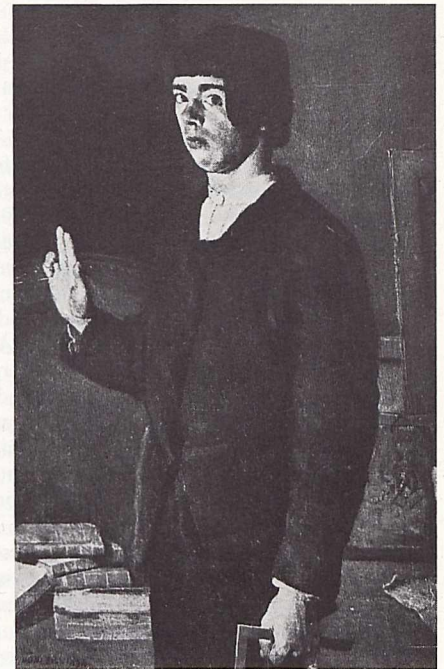
men Beispiele *politischer Metaphorik* realisieren kann. Dafür soll hier als qualitativvolles und aufschlußreiches Werk die Landschaft *Judenfriedhof in Randegg im Schnee* (Abb. 23) stehen (Saarbrücken, Saarlandmuseum)⁴⁷, gemalt im Jahre 1935. Als Werk der verschlüsselten zeitgeschichtlichen Aussage über die Verfolgung der Juden – Judenfriedhof im Winter, Winter als Sinnbild der Repression – hat Werner Schmidt auch an dieses Gemälde gedacht, als er schrieb: »Man darf wohl soweit gehen, auch in manchen Landschaften Zeugnisse über das politische . . . Geschehen zu sehen. Ähnlich wie Bruegel gestaltete Dix die Natur zeichenhaft und gab darin Kunde von jenen Jahren⁴⁸.«

Insofern scheint es mir nicht irrelevant zu betonen, daß der junge Dix die alten Meister, besonders das Werk Albrecht Dürers, das teils zeitkritisch orientierte Lucas Cranachs und das Mathias Grünewalds⁴⁹, als deren Schüler er sich verstand, nicht nur gut kannte, sondern deren Stil für seine eigene Stilbildung fruchtbar rezipierte. Und so könnte man seine Gruppe der Selbstbildnisse vor dem Ersten Weltkrieg, noch zu ergänzen durch spätere, mit denen des *jungen Dürer* bis zum venezianischen Selbstporträt (Madrid, Prado), also denen zwischen 1484 (Selbst mit dreizehn Jahren, Albertina) und 1498 vergleichen⁵⁰. Beide Gruppen dürften einen ähnlichen Stellenwert in der künstlerischen Selbstfindung und Entwicklung der Maler gehabt haben: Selbstbewußtwerdung und künstlerische Bewältigung des Daseins und der Realität in den Ich-Darstellungen. Wie gegenwärtig dem jungen Dix als Soldat in Frankreich und Rußland in den Jahren des Grabenkrieges und während seiner kubo-futuristischen Skizzen zwischen 1916 und 1918 die Selbstdarstellungen seines Lehrmeisters, des jungen Dürer, waren, belegt das *Selbstbildnis auf einer Feldpostkarte* von etwa 1916 (Gera, Dix-Kabinett, Abb. 24): Hier stellt sich Dix im Unterstand der Kriegsfrente schwermütig und sorgenvoll blickend in einer ähnlichen Geste dar wie der junge Dürer um 1492 in seiner Selbstbildniszeichnung in Erlangen (Abb. 25) und C. D. Friedrich in einer Zeichnung um 1802 (Hamburg, Kunsthalle). Alfred Neumeyer sprach hinsichtlich Dürers vom »Pathos der Eigenschau«. Dabei spielt die Frage nach der Weise der *Blickgestaltung* eine zentrale Rolle. Auf der Unterscheidung von Zielgesten und Ausdrucksgesten durch *Gregor Paulsson* (Zielhandlungen und Ausdrucksbewegungen) hat Rudolf Zeitler die Blickgestaltung bei Dürer jüngst untersucht. Im Unterschied zum zielhaften Blick (Zielhandlung) kann ein nicht auf einen Gegenstand oder ein figürliches Motiv gerichtetes Schauen »einen seelischen Zustand (meist unbestimmter Dauer)« ausdrücken und »gehört zu den Ausdrucksbewegungen des Körpers und der Mimik des Antlitzes«. Nach Zeitler sind die Blickgestaltungen in der italienischen Kunst handlungsgerichtet, in der niederländischen und deutschen Kunst der Dürerzeit handlungslos, dafür aber ausdrucksvoll und stimmungshaft. Dürer nun wandelt beide Möglichkeiten

ab, indem seine Figuren nicht ziellos, nicht nur stimmungsvoll, aber auch nicht rein handlungsgerichtet sind. »Sie blicken, um zu urteilen, um Abstand zu nehmen, um sich selber zu behaupten⁵¹.«

Mit diesen Charakterisierungen, die in spezifischer Weise auf Dürers Selbstbildnisse zutreffen, soll hier im Sinne eines kunstgeschichtlichen Zusammenhanges auf die frühen Selbstbildnisse von Dix hingewiesen werden, die die Bildgestaltung, folglich auch die Blickgestaltung der Dürerzeit rezipieren. Damit ist zugleich die Frage, was Dix zu den Altdeutschen geführt hat, implizit gestellt und teilweise beantwortet. War es also der objektive Wirklichkeitssinn, die psychologische Menschendarstellung und Blickgestaltung, die plastisch greifbare Darstellung, Nahsicht und perspektivische Naturalistik oder allein das Interesse an den formalen Gestaltungsprinzipien der Alten – Komposition, Verhältnis von Bildfläche zu Bildraumtiefe, präzise Sachdarstellung mittels naturalistischer Malweise in Lasurtechnik⁵²?

Da die künstlerische Idee, das künstlerische Anliegen nur theoretisch-analytisch von der Formgebung getrennt vorstellbar ist, doch praktisch immer eine Interdependenz-Einheit zwischen dem Sinn und der diesen anschaulich machenden Form besteht, die gesamte Gestaltung das Anschaulichmachen der Vorstellung (Idee), also die künstlerische Form die Daseinsweise des Inhaltes ist⁵³, scheint mir die obige Frage (in der Art) falsch gestellt. Dix fühlte sich den Altdeutschen wahlverwandt. Sein Interesse an einem bestimmten Stil der Wirklichkeitsdarstellung ließ ihm die Kunst der Dürerzeit immer wichtiger und verbindlicher werden. Die gleichsam greifbar objektive Schilderung der sichtbaren Wirklichkeit (des Allgemeinen im Besonderen) – beginnend mit Selbstbildnissen nicht etwa nur, weil er keine anderen Modelle zur Verfügung gehabt hätte – war für Dix wie für die Maler der Renaissance und Reformation nicht nur Bestandsaufnahme, nicht allein Registratur, sondern überwiegend Akt der geistigen Aneignung und Durchdringung des Allgemeinen durch das Individuelle, ja Bewältigung des Daseins im modernen Sinne von Max Beckmanns Wort »Kunst dient der Erkenntnis« (1938), kreative Verbildlichung von Seinsempfindungen und Bewußtsein, Bewältigung der Existenz zwischen Geburt und Tod. Ob man Dix' Kunst so weitgehend verstehen kann, daß in ihr auch realisiert sei, was Beckmann in seinem Tagebuch im Mai 1941 mit »Gestaltung ist Erlösung« umschrieb im Sinne seines Wortes von 1915 »Ich habe gezeichnet, das sichert einen gegen Tod und Gefahr«, möchte ich offen lassen⁵⁴. Zumindest für seine mannigfachen Selbstbildnisse und für seine großen Erfindungen, besonders die epochalen Anti-Kriegsdarstellungen um 1924, in denen ihm in der deutschen Kunst nur Willy Jaeckel schon um 1915/16 (Mappe »Memento 1914«) und Max Beckmann um 1915/18 (»Die Granate«; das große Fragment der »Auferstehung« in Stuttgart) vorausgegangen waren, scheint dies der Fall zu sein.



26 Hodler, Selbstbildnis, 1874



27 Hodler, Mädchen im Garten, 1904

- (1) Zit. nach: Katalog der Ausstellung Otto Dix. Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1971, S. 127. Die Selbstbildnisse nur aus den Jahren um 1912 bis 1913/14 sollen hier für sich erörtert werden, da sie erstens neben frühen Skizzen nach der Natur und Aktstudien (unveröffentlicht) die ersten wesentlichen Werke des jungen Dix, in denen er suchend als er selbst erscheint, die ersten wesentlichen Konkretionen seines menschlichen und künstlerischen Daseins darstellen, und zweitens, weil mit dem Ausbruch des Weltkrieges 1914 in den äußeren Ursachen und inneren Gründen seiner Malerei ein Einschnitt zu verzeichnen ist und Jahre des formalen Experiments mit kubo-futuristischen Gestaltungsweisen beginnen. – Der Begriff »Rezeption« bezieht sich hier vorderhand nicht auf die Annahme und Wirkung eines Kunstwerkes beim zeitgenössischen oder späteren Betrachter (Rezeptor, Rezipient), sondern primär auf die bei einem späteren Autor, Künstler, der an die Gestaltungsprinzipien älterer Kunst – seinen Stil suchend – anknüpft, meint also die Wirkungsgeschichte zwischen Autoren, zwischen Künstlerindividualitäten; zur Rezeption beim Betrachter (Leser) vgl. die Literaturangaben unten in Anm. 26.
- (2) Albert Camus, Die Wette unserer Generation (1957). In: Fragen der Zeit. Reinbek 1970; L. B. Alberti, Della Pittura. libro secondo, hg. von Janitschek 1877. S. 88 [die Malerei bewirke, daß Tote nach vielen Jahrhunderten noch zu leben scheinen]; H. Rupprich, Dürer – der schriftliche Nachlaß. Bd. II, 1966, S. 109; Theodor Hetzer, Dürers Bildnisse. In: Aufsätze, Vorträge. Bd. II 1957, S. 23-46; Wilhelm Perpeet, Von der Zeitlosigkeit der Kunst. In: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1951, S. 1-28; Paul Ludwig Landsberg, Das Erleben des Todes. Neuausgabe Frankfurt a. M. 1973; Hermann Hesse, Narziß und Goldmund. Frankfurt a. M. 1971, S. 160; Leszek Kolakowski, Von der Rationalisierung des Todes. In: Der Mensch ohne Alternative, 1960, München 1967, S. 186ff. – Zur Problematik des Porträts auch: Gottfried Schadow, Über einige in den Propyläen abgedruckte Sätze Goethes. In: Eunomia I, 1801, und in: Aufsätze und Briefe. 2. Auflage, Stuttgart 1890, S. 48, 49.
- (3) Otto Conzelmann, Otto Dix – Handzeichnungen. Hannover 1968, S. 97, 98.
- (4) Die der starken sozialistischen Strömung im Expressionismus der Zeit nach der Novemberrevolution (optimaler Begriff: sozialistischer Expressionismus) entsprechende Beschäftigung mit Arbeiterporträts geht wohl auch auf den Einfluß Conrad Felixmüllers zurück, mit dem Dix befreundet war, in dessen Atelier in Dresden Dix nach seiner Rückkehr aus dem Kriege kurzzeitig arbeitete. Durch Felixmüller lernte Dix den Drucker Max John kennen, den beide porträtierten. (Ich danke an dieser Stelle Herrn Prof. Conrad Felixmüller, Berlin, nochmals herzlich für seine großzügigen Informationen.) Zu den John-Bildnissen vgl.: F. Löffler, Otto Dix. Dresden 1960; ders., O. Dix – Leben und Werk, Wien-München 1967, S. 28; 3. Auflage, Dresden 1972, S. 28; ferner: Katalog der Dix-Ausstellung. Gera 1966 [»Lesender Arbeiter John«, Freital, Kreismuseum]; Katalog der Dix-Ausstellung. Hamburg 1967, Nr. 15, 17; Das Bildnis Max John vor *rotem* Grund (Freiburg, Augustinermuseum) befand sich früher im Besitz von Felixmüller (vgl.: Katalog der Dix-Ausstellung, Stuttgart 1971, Nr. 37); vgl. ferner: Katalog der Felixmüller-Ausstellung, Museum Regensburg 1971 (von Günter W. Vorbrodt); D. Schubert, Zur Retrospektive von C. Felixmüller in Regensburg. In: Süddeutsche Zeitung, 6. Oktober 1971; Eugen Keuerleber in: Katalog der Dix-Ausstellung, Stuttgart 1971, S. 73; Werner Schmidt, Rede zur Verleihung des Rembrandt-Preises 1968 an Dix. In: Gedenkschrift zur Verleihung des Rembrandt-Preises der Johann Wolfgang von Goethe-Stiftung 1969, S. 9-21; Dieter Gleisberg, Wegbereiter unserer sozialistischen Gegenwartskunst – zum Schaffen des Malers und Graphikers C. Felixmüller. In: Bildende Kunst, 11, 1972, S. 544-548 [wo freilich der *sozialistische* – hier nicht im Sinne des Pseudo-Sozialismus der DDR, sondern im Sinne der dort nicht verwirklichten demokratischen Vorstellungen Rosa Luxemburgs – *Expressionismus* Felixmüllers als Erbe des Pseudo-Realismus des Staates reklamiert wird], Abb. 6 das 1921 entstandene Porträt des Max John von Felixmüller, heute Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum; ferner von D. Gleisberg, C. Felixmüller und die Gründung der »Sezession. Gruppe 1919«. In: Dezennum, 2, Dresden 1972, S. 162-181; Johannes Jahn, C. Felixmüller. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle, Ges.-Sprachwissenschaft. VI/4, August 1957, S. 488.
- (5) F. Löffler, Dix, 3. Auflage, 1972, Abb. 39, S. 69; dazu auch: D. Schubert, Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924 – Beispiel einer Realismus-Wandlung. In: Städel-Jahrbuch, 4, 1973, S. 271-298.
- (6) Katalog der Dix-Ausstellung. Gera 1966, S. 25; Öl auf Holz, 77x70 cm; Abb. 3 bei: D. Schubert, (zit. Anm. 5); ders., Dix-Kabinett in Gera eröffnet. In: Die Weltkunst, 15. August 1973, S. 1279.
- (7) Man vgl. dazu: M. Gosebruch, Der Beginn der Krise. In: Das verlorene Menschenbild, hg. von R. Biedrzyński. Zürich 1961, S. 14 bis 18, und die verschiedenen Beiträge von: Arnold Gehlen, Werner Hofmann und Wieland Schmied im Katalog der Ausstellung »Menschenbilder«. Darmstadt 1968; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Menschenbilder in der Kunst. In: Mensch und Menschenbilder, 10. Darmstädter Gespräch 1968. Darmstadt 1969, S. 171 bis 183.
- (8) F. Löffler, (zit. Anm. 4, 5).
- (9) G. Jedlicka, Über einige Selbstbildnisse von E. Munch. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XX, 1958, S. 225ff.; ders. Max Beckmann in seinen Selbstbildnissen. In: Blick auf Beckmann. München 1962, S. 111f.
- (10) Vgl.: Günter Busch, Einführung zum Katalog der Ausstellung Max Beckmann. München 1968/69; G. Jedlicka, (zit. Anm. 9); ferner: G. F. Hartlaub, Das Selbstbildnerische in der Kunstgeschichte, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 9, 1955, S. 97-124.
- (11) Zu den genannten Gemälden: Willi Wolfradt, Otto Dix, Leipzig 1924, S. 6; F. Löffler, (zit. Anm. 5), Abb. 3, 2, 9 [Farbtf.]; Katalog der Stuttgarter Dix-Ausstellung 1971, Nr. 25; Werner Schmidt Dix-Rede 1968, S. 14, 20-21; Katalog »Dresdner Kunst der zwanziger Jahre« (Leihgaben aus Freital). Staatliche Museen Schwerin, 1972, S. 9 [Herrn S. Huth vom Kreismuseum in Freital danke ich auch an dieser Stelle für die freundliche Sendung des Kataloges]. Zum Selbstbildnis als Mars und zum Einfluß des Futurismus in

- Deutschland: Dorothea Eimert, Der Einfluß des Futurismus auf die deutsche Malerei. Diss. Köln 1973 [freundlicher Hinweis von Prof. Heinz Ladendorf]. Zum Nachleben antiker Stoffe im modernen Bildnis vgl.: Donat d. Chapeaurouge, in: Kunstchronik, Juni 1971, S. 158-171.
- (12) Kreide, 43x34 cm, Galerie Klihm München; bei: H. Kinkel, Otto Dix – Protokolle der Hölle (Zeichnungen 1911-1926). Frankfurt a. M. 1968, Nr. 26; Katalog der Ausstellung Dix – Handzeichnungen 1912-1962. Deutsche Akademie der Künste, Berlin 1963.
- (13) Katalog der Dix-Ausstellung. Gera 1962, S. 16; O. Conzelmann, (zit. Anm. 3), Tf. 46.
- (14) Zur Begriffsbestimmung Naturalismus (mögliche Naturtreue) und Realismus (kritische Darstellung der Wirklichkeit) vgl.: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus, Realismus, Fotorealismus – Versuch einer Begriffsklärung. In: Katalog der Ausstellung ›Mit Kamera, Pinsel und Spritzpistole‹. Recklinghausen 1973; D. Schubert, (zit. Anm. 5), S. 295-297; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Realistische Malerei und Fotorealismus. In: Kunstchronik, Februar 1974, S. 44-65. Von der Kunstwissenschaft der DDR vgl.: Renate Hartleb, Der sozialkritische Verismus. In: Katalog der Ausstellung ›Realismus und Sachlichkeit – Aspekte deutscher Kunst 1919-1933‹. National-Galerie Berlin-Ost, 1974, S. 28-33; ferner: Thomas Metscher, Ästhetik als Abbildtheorie – erkenntnistheoretische Grundlagen materialistischer Kunsttheorie und das Realismusproblem in den Literaturwissenschaften. In: Das Argument, 14, 1972, S. 919-976; Claus Träger, Studien zur Realismustheorie. Leipzig 1972; ders., Methodologische Probleme der Realismus-Forschung – antikes Erbe und sozialistische Gegenwart. In: Weimarer Beiträge, 4, 1974, S. 5-30; jetzt auch die verschiedenen Referate von W. Nerdinger, Schmoll gen. Eisenwerth, D. Kimpel, K. Herding, H. Gassner, E. Gillen, M. Nerlich u. a. in der Realismus-Sektion des 14. Deutschen Kunsthistorikertages Hamburg 1974 (Auszüge in: Kritische Berichte des Ulmer Vereins, Heft 3/4, 1974), z. T. in: Städel-Jahrbuch 5, 1975. Zur Realismusvorstellung bei Proudhon und Courbet auch: Kurt Badt, Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 194, 267; Lorenz Dittmann, Courbet und die Theorie des Realismus. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, hg. von H. Koopmann und J. A. Schmoll gen. Eisenwerth. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1971, 215ff.; ferner die Klarheit schaffende Darlegung von: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Naturalismus und Realismus – Versuch zur Formulierung verbindlicher Begriffe. In: Städel-Jahrbuch 5, 1975, S. 247-266.
- Grundsätzlich zum sogenannten ›Sozialistischen Realismus‹ der stalinistischen und nachstalinistischen Zeit im Ostblock vgl. die treffende Sicht von: Albert Camus, Der Künstler und seine Zeit (Vortrag Uppsala 1957). In: Fragen der Zeit, 1970, 210ff.; grundsätzlich für die Fragen der Beziehungen zwischen politisch-ökonomischen Bedingungen einer Zeit und künstlerischer Gestaltung und ihrer eigenen Wirklichkeit vgl.: Kurt Badt, Modell und Maler von Vermeer. Köln 1961, S. 89; Karel Kosik, Die Dialektik des Konkreten. 1967, 2. Auflage, Frankfurt a. M. 1973, S. 104f. ›Die Metaphysik der Kultur: der ökonomische Faktor, Kunst und gesellschaftliches Äquivalent‹. Zur Kritik der marxistischen Widerspiegelungstheorie jetzt die Studie von: Vladimir Karbusicky, Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus – zur Entstehungsgeschichte und Kritik der marxistisch-leninistischen Ästhetik. Prag 1969, München 1973.
- (15) Galerie Nierendorf Berlin; O. Conzelmann (zit. Anm. 3, S. 54); Katalog der Ausst. Dix. Stuttgart 1971, Nr. 237.
- (16) Die beiden sonst unterschiedlichen Künstlerpersönlichkeiten Dix und Beckmann standen sich um 1920 in der sachlichen Haltung zur Darstellung der Wirklichkeit nahe, während Beckmann später mehr und mehr die hintergründig-symbolische Tiefe der Realität darzustellen suchte, die »Brücke vom Sichtbaren zum Unsichtbaren«, wie er es umschrieb. Entsprechend sprach Peter Thoene 1938 von *sozialer* und *transzendentaler* Sachlichkeit in einer abwägenden Betrachtung der Kunst von Dix und Beckmann anlässlich von Schweizer Ausstellungen, in: Das Werk 25, 1938, S. 345 bis 349 [freundlicher Hinweis von Christian Lenz, Frankfurt a. M.]
- (17) Abb. bei: W. Wolfradt, Otto Dix. 1924 [auch in: Cicerone, 16, 1924, S. 943-954]; F. Löffler, (zit. Anm. 4), 3. Auflage, 1972, Nr. 55.
- (18) Wallraf-Richartz-Museum; Löffler, (zit. Anm. 5). Nr. 123; D. Schubert, (zit. Anm. 5), S. 285. Zum Vergleich sei auf Max Beckmanns Selbstbildnis mit Glaskugel von 1936 verwiesen (Katalog der Beckmann-Ausstellung. München 1969, Nr. 56); dazu: Herbert Schade, Max Beckmann – Gestaltung ist Erlösung. In: Stimmen der Zeit. 1969, S. 236-237. Zur Glaskugel als Symbol der Vergänglichkeit (Vanitas) vgl.: L. Möller, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, 2, 1952, S. 167. Während Beckmann wohl die Glaskugel als Ausdruck seiner seherischen Intentionen, seiner Welt-Erkenntnis hält, scheint Dix den Akzent auf den Vanitas-Gedanken und das Schauen von Unheil zu legen; sein Bild ist düster, Grau in Grau gemalt. Hierfür auch: F. W. Fischer, Max Beckmann. Köln 1972, S. 39.
- (19) F. Karsch, Otto Dix – das graphische Werk. Hannover 1970, Nr. 320, 321; Werner Schmidt, Dix-Rede 1968, S. 20, 21; F. Löffler, in: Das Münster 5/6, 1972, 373-380; die Löffler und Cassou gewidmeten Blätter auch bei: F. Löffler, (zit. Anm. 5), Abb. S. 133, Tf. 230.
- (20) Katalog der Ausstellung. Frankfurt 1967, Nr. 2, Abb. 10; F. Löffler, (zit. Anm. 4), Abb. 2, 7.
- (21) So in: Katalog der Dix-Ausstellung Stuttgart 1971, S. 45. Herrn Dr. Otto Conzelmann bin ich für das Überlassen einer Fotografie zu Dank verpflichtet. Vgl.: F. Löffler, (zit. Anm. 4) S. 14, 3. Auflage, 1972, S. 13-15.
- (22) F. Löffler, (zit. Anm. 5), S. 14; ders., Kunst als Sinnggebung unserer Zeit – Dix 75 Jahre alt. In: Die Kunst und das schöne Heim, 65, 1966/67, S. 113; ferner: W. Schmidt, Dix – Rede 1968, S. 18: »Neben seiner Auseinandersetzung mit dem Quattrocento entwickelt er 1913 unter dem tiefen Eindruck von Goghs einen eigenständigen Fauvismus, dessen proletarisch-realistische Haltung ihn sowohl von der ›Brücke‹ wie von den Franzosen unterschied.« – J. Meier-Graefes Artikel ›Über Vincent van Gogh‹ aus den Sozialistischen Monatsheften 1906, jetzt in: Vincent van Gogh – Sämtliche Briefe, hg. von F. Erpel und Eva Schumann, Bd. VI, Berlin 1968, S. 126-139. Zur semantischen Qualität von van Goghs Malerei, seiner Antropomorphisierung des teils traditionellen Motivs zum *existentiellen Zeichen* vgl.: Wolfgang Braunfels, V. van Gogh. Berlin-Darmstadt 1962, 41ff.; Jan Bialostocki, Van Goghs Symbolik. In: J. B., Stil und Ikonographie. Dresden 1966, S. 182 bis 186. Dagegen wird der Semantik und der Bildmacht in van Goghs Werk nicht gerecht: Konrad Hoffmann (Zu van Goghs Sonnenblumenbildern. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, 1968, S. 27-58), indem er retrospektiv traditionelle Ikonographie analysiert und bis van Gogh verlängert, eine Expansion der ikonographischen Methode, während Werner Haftmann (Das Ding und seine Verwandlung, in: Katalog der Ausstellung ›Metamorphose des Dinges‹. Berlin 1972, S. 15, 16) statt den diffusen Begriff Sym-

- bol zu verwenden, präziser von dem Ding (Motiv) »als Träger und Mitteilungszeichen« für die Ausdruckswelt des Menschen spricht. Die Intensität des Antropomorphen in van Goghs »Kirche zu Auvers« (Juni 1890) hat in Hinblick auf Max Beckmanns Bild der Frankfurter Synagoge (1919) jetzt Christian Lenz betont (Max Beckmanns »Synagoge«, in: Städel-Jahrbuch 4, 1973, S. 312). – Zum Phänomen der Antropomorphisierung bereits in der Kunst am beginnenden 19. Jahrhundert vgl. den Brief von Ph. O. Runge an L. Tieck vom 1. Dezember 1802, in dem er betont, die Menschen sollen in den Naturerscheinungen sich selbst, ihre Eigenschaften und Leidenschaften sehen (Ph. O. Runge, Schriften, Fragmente, Briefe. Berlin 1938; zu Runge jetzt das wichtige, umfassende Buch von: Jörg Traeger, Philipp Otto Runge und sein Werk. München 1976).
- (23) Das Kestnerbuch, hg. von P. E. Küppers. Hannover 1919, S. 143. In Felixmüllers Malerei läßt sich der Einfluß van Goghs in der komplementären Farbgebung der Gemälde aus dem Ruhrgebiet von um 1920/22 fassen (z. B. Ruhrrevier, 1920).
- (24) Sammlung Thyssen, Lugano, Nr. 83 (M. J. Friedländer, Die Alt-niederländische Malerei. Bd. IX, Nr. 70). Das Bildnis eines Mannes mit Nelken von Quentin Massys in Chicago (Friedländer VIII, Nr. 47) könnte u. U. ebenfalls ein Selbstbildnis sein (?). Die Nelke als Symbol des christlichen Glaubens (vgl.: I. Bergström, Den symbolska nejlikan. Malmö 1958) kann sowohl in Darstellungen der Muttergottes mit dem Kind, als auch in Porträts – und nicht allein in Selbstbildnissen – erscheinen, so im Bildnis des Georges of Cornwall von Hans Holbein d. J. im Städel, Frankfurt. In den Niederlanden steht am Beginn des 15. Jahrhunderts eine Erfindung des Jan van Eyck, die teils als dessen Original angezweifelt wird: das hochinteressante Porträt eines älteren Mannes in gemaltem Rahmen (Berlin-Dahlem) überliefert eventuell ein Künstlerselbstbildnis? Dazu: F. Winkler, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 1959, S. 202, der in dem Maler dieser Berliner Tafel Jan Mostaert sieht, demnach eine »Kopie« nach Jan van Eyck; ferner: Kurt Bauch, Bildnisse des Jan van Eyck. In: K. B., Studien zur Kunstgeschichte. Berlin 1967, S. 93; zu Selbstbildnissen und Künstler-Kollegen-Bildnissen in den Niederlanden um 1520: D. Schubert, Quentin Massys – porträtiert von Jan van Scorel? In: Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22, 1973, Brüssel 1976, S. 7–31.
- (25) F. Löffler, (zit. Anm. 4), S. 92f.; Werner Schmidt, Dix-Rede 1968. S. 17; D. Schubert, (zit. Anm. 5), S. 271–298, Anm. 37; H.-W. Jäger, Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz. Stuttgart 1971.
- (26) Katalog der Ausstellung »Dialoge – Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart«. hg. von Werner Schmidt, Kupferstichkabinett Dresden 1970, S. 157. Zu Dix' Verhältnis zu den alten Meistern auch: D. Schubert, (zit. Anm. 5), Anm. 20, S. 294. Zur Rezeptionsgeschichte (Wirkungsgeschichte) der Kunst und Ansätzen einer Rezeptionstheorie (besonders in der Literaturwissenschaft) vgl.: M. Gosebruch, Geschichte der Giotto-Interpretation. In: M. G., Giotto und die Entwicklung des neuzeitlichen Kunstbewußtseins. Köln 1962, S. 17–66; Roland Barthes, Literatur oder Geschichte. Frankfurt a. M. 1969; Hans Robert Jauß, Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1970, S. 208ff.; [besonders: Geschichte der Kunst und Historie]; Kurt Badt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln 1971. – Zur Rezeptionstheorie der Literatur in der DDR jetzt die Teamarbeit: Gesellschaft-Literatur-Lesen, Literaturrezeption in theoretischer Sicht, hg. von Manfred Naumann. Berlin-Weimar 1974 [dazu kritisch: Fritz J. Raddatz, in: Die Zeit, 25. Oktober 74, 31]. Der neuere tschechische Strukturalismus, der die Studien von Jan Mukařovský weiterführt, entwirft in seiner semiotischen Begründetheit eine Rezeptionsästhetik; als solche stellt er zeichentheoretisch eine einheitlich formulierte Ästhetik dar, da er Werk- und Produktionsästhetik miteinschließt: vgl. die Arbeiten von Jan Mukařovský, F. Vodička, Jurij Striedter, F. Lotman u. a. – Zu allen Fragen der Theorie der ästhetischen Erfahrung jetzt auch die jüngste Arbeit von: Hans Robert Jauß, Das idealistische Ärgernis – zur marxistischen Ästhetik (Vortrag Regensburg am 14. Februar 1975); ders., Negativität und Identifikation – Versuch einer Theorie der ästhetischen Erfahrung. In: Positionen der Negativität, Poetik und Hermeneutik. Bd. VI, München 1975, S. 263–339; ferner: Lorenz Dittmann, Kunstgeschichte im interdisziplinären Zusammenhang, in: Internationales Jahrbuch für interdisziplinäre Forschung. Bd. II., Wissenschaft als interdisziplinäres Problem, 1975, S. 149–173; ferner jetzt: Literatur und Lesen – Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, hg. von G. Grimm. Stuttgart 1975.
- (27) Galerie Nierendorf Berlin; H. Kinkel, (zit. Anm. 12), Nr. 2; O. Conzelmann, (zit. Anm. 3), Tf. 1.
- (28) Katalog der Dix-Ausstellung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1949; Öl auf Pappe, 51 x 49 cm; vgl.: Dieter Schmidt, Ich war – ich bin – ich werde sein, Selbstbildnisse deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts. Berlin 1968, S. 13; D. Schubert, (zit. Anm. 4), Abb. 6, S. 274. Ich danke an dieser Stelle nochmals Herrn Dr. Henner Menz, Dresden, vielmals für die Erlaubnis, das Bild veröffentlicht zu dürfen.
- (29) Kurt Bauch, Kunst als Form (1952). In: K. B., Studien zur Kunstgeschichte. Berlin 1967, S. 21ff. – Wichtig zur Frage des Verhältnisses von Motiv und Gestaltung, Ikonographie und Form, Sinn und Gestalt: grundlegend Goethes Schriften zur Kunst; ferner: C. Fiedler, Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst (1876), in: C. F. – Schriften zur Kunst. Bd. I, München 1971, S. 1–79; Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik. II, 1906, S. 32; Heinz Ladendorf, Kunstwissenschaft. In: Universitas Litterarum, Handbuch der Wissenschaftskunde, hg. von Werner Schuder. 8. Lfg. Berlin 1955, S. 605–634; Henner Menz, Die Stadt als Bildmotiv. Diss. Leipzig 1957 (Ms.), S. 8–10; Günter Fiensch, Form und Gegenstand. Köln-Graz 1961, S. 102; H. Ladendorf, Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Festschrift Dr. h.c. Eduard Trautscholdt zum 70. Geburtstag, Hamburg 1965, S. 173–188 [mit weiterführender Literatur]; Jost Hermand, Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft – methodische Wechselbeziehungen seit 1900. 2. Auflage, Stuttgart 1971; R. Zeitler, Das unbekannte Jahrhundert. In: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Propyläen-Kunstgeschichte. Bd. XI, Berlin 1966, S. 19; Eric Forssmann, Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XI, 1966, S. 132–169; R. Oertel, Kunst als Wirklichkeit. In: Freiburger Dies Universitas. Bd. V, 1956/57, S. 1–26; Otto Pächt, Künstlerische Originalität und ikonographische Erneuerung. In: Stil und Überlieferung (Kongreß Bonn 1964), Berlin 1967, S. 262–271; Lorenz Dittmann, Stil – Symbol – Struktur. München 1967; ferner die Besprechung von: M. Gosebruch, in: Göttingische Gelehrte Anzeigen 1969, Heft 3/4, S. 281–294; Kurt Badt, Die Kunst des Nicolas Poussin. Köln 1969; M. Gosebruch, Methodik der Kunstwissenschaft, 6. Lfg. der Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden. München-Wien 1970, S. 3–68; J.

- A. Schmoll gen. Eisenwerth, Zur methodischen Abgrenzung der Motivatikunde. In: Beiträge zur Motivatikunde des 19. Jahrhunderts. München 1970, S. 9-12; Kurt Badt, Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln 1971, S. 23, 36, 87, 150; Donat de Chapeaurouge, Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive. Wiesbaden 1974; J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Kunstgeschichte. Darmstadt 1975.
- (30) D. Schubert, (zit. Anm. 5), S. 289; zur Kritik am »sozialistischen Realismus«, der eine offizielle, affirmative Staatskunst ist, vgl. besonders: Albert Camus, Der Künstler und seine Zeit (1957); siehe Anm. 14 und die Schriften von Ernst Fischer (in Kürze: Überlegungen zur Situation der Kunst, in: Neue Rundschau, 1, 1970, S. 34-48); Thomas Rothschild, Ernst Fischer zum Gedenken. In: Neue Rundschau, 4, 1973, S. 767-771; ferner jetzt: J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, Realistische Malerei und Fotorealismus. In: Kunstchronik, Februar 1974, S. 50-51; ders. in: Städel-Jahrbuch, 5, 1975, S. 264.
- (31) Als Raucher zeichnet sich Dix nochmals im Jahre 1917, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, meditierend, in Uniform: Werner Schmidt, Dix – Rede 1968, S. 20, 21; Katalog der Ausstellung »Deutsche Zeichnungen und Aquarelle des 19. und 20. Jahrhunderts – Neuerwerbungen«. Staatliche Museen zu Berlin (Ost), 1971, Nr. 25, Abb. 61; Frau Prof. Dr. Margarete Kühn, Berlin, bin ich für einen diesbezüglichen Hinweis zu Dank verpflichtet.
- (32) Staatsgalerie Stuttgart, Inv. 2847, Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen, 35 x 29 cm; vgl. Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg, 1969, S. 322; Hans Wentzel, Besprechung der Stuttgarter Dix-Ausstellung. In: Kunstchronik, Januar 1972, S. 10.
- (33) Zu van Gogh und den »Fauves« vgl.: Kurt Badt, Die Farbenlehre van Goghs. Köln 1961, S. 151.
- (34) H. Wentzel, (zit. Anm. 32); Katalog der Ausstellung Stuttgart 1971, Nr. 21. Es soll hier zumindest in einer Anmerkung betont sein, daß Dix in diesen frühen suchenden Arbeiten erstaunlicherweise überhaupt nicht den revolutionären Stil der »Brücke«-Expressionisten, die ja damals in Dresden einem jüngeren Maler ein Angebot darstellten, rezipierte, – obwohl das Bildnis und Selbstbildnis bei der »Brücke« wesentliche Bildaufgaben blieben und Dix' Freund C. Felixmüller seine Malerei an den Stil der »Brücke« anschloß. Die Kunstformen der alten Meister (aneignende Naturalistik) und die Hodlers und van Goghs scheinen Dix' Interesse vorrangig geweckt zu haben, eine *Affinität* zu einem älteren Stil im *Interesse* der Bestimmung schon dessen, was als *Tradition* überhaupt anerkannt wird, und im Interesse der eigenen Stilfindung. Bereits in dieser Bestimmung beginnt die schöpferische Leistung der Künstler-Individualitäten: »Sie kennen bereits ein Altes und bilden sich an ihm, aber . . . die Art, wie sie jenes *auffassen*, ist ganz die ihre . . . Sie sind also sogar in der Bestimmung dessen, was als Tradition anerkannt wird oder nicht, diejenigen, die jeweils die Kunst gründen« (K. Badt, Der kunstgeschichtliche Zusammenhang. In: K. B., Kunsttheoretische Versuche, Köln 1968, S. 154).
- (35) Fritz Ried, Das Selbstbildnis. Berlin 1931, S. 154, Abb. 114. B. S. Myers, Die Malerei des Expressionismus. 2. Auflage, Köln 1959, Abb. 220; F. Löffler, (zit. Anm. 4), Tf. 3; ders., (zit. Anm. 5), Tf. 2.
- (36) Alfred Neumeyer, Der Blick aus dem Bilde. Berlin 1964, S. 68.
- (37) Berliner Sezessionisten – H. Baluschek, K. Hagemeister, W. Jaeckel. Berlin 1973; Willy Jaeckel – Gemälde, Pastelle, Graphik. Katalog der Ausstellung. Ostdeutsche Galerie Regensburg 1975 [dazu: D. Schubert, in: Weltkunst, 1. September 1975 und Süddeutsche Zeitung, 5.8.1975].
- (38) Öl auf Pappe, 36 x 30 cm; Nr. 23, Abb. 60, im Katalog der Ausstellung »Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und Plastik aus Privatbesitz«. Aachen 1964; F. Löffler, Kunst als Sinngebung unserer Zeit, in: Die Kunst, 65, 1966/67, S. 113; Katalog der Ausstellung Stuttgart 1971, Nr. 7.
- (39) An dieser Stelle danke ich nochmals herzlich Frau Hedwig Wolfgang für ihre freundliche Hilfe und das Überlassen einer Fotografie. Die zweite in den kleinen Skizzenbüchern enthaltene Selbstbildniszeichnung ist abgebildet bei: Lothar Lang, Unbekannte Skizzenbücher von Otto Dix. In: Marginalien, Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, 37, 1970, S. 55.
- (40) O. Conzelmann, (zit. Anm. 3), Nr. 129; Katalog Dix – Handzeichnungen 1912 – 1961. Singen 1962, Nr. 52; Katalog der Dix-Ausstellung. Darmstadt 1962, Nr. 100; F. Karsch, Otto Dix – das graphische Werk. Hannover 1970, Nr. 221-224 [vergleichbare Lithographien].
- (41) F. Karsch, a.a.O., 1970, Nr. 288.
- (42) F. Löffler (zit. Anm. 4), Tf. 7, 6; ders., (zit. Anm. 5), Tf. 4.
- (43) Katalog der Ausstellung »Europäischer Expressionismus«. München 1970, Nr. 78, als »Straße mit Gaslaternen«, 1913. Dieses Bild malte Dix entgegen E. Keuerleber (Katalog der Ausstellung Stuttgart 1971, S. 45) nicht im Hintergrund seines 1912 entstandenen Selbstbildnisses »Der Raucher«, da es erst 1913 entstand. Vgl. auch Kunstblätter der Gal. Nierendorf, Nr. 10/11, Berlin 1966, Nr. 20-31.
- (44) Öl auf Pappe, 42 x 48 cm, Galerie Nierendorf Berlin; signiert und datiert 1913. Das Bild gehört zu den frühen Landschaften, deren Struktur bereits die der Darstellungen des Grabenkrieges von 1924 (Kriegsmappen) ahnen lassen. Hans Kinkel schrieb dazu: »Friedhof Untermhaus ist weit eher zerwühltes Schlachtfeld als friedfertige Stätte« (Kunstblätter der Galerie Nierendorf, 10/11, 1966, S. 8). Auch von dieser Seite her zeigt sich, daß die Jahre 1911 bis 1913 bei vielen Expressionisten tiefe Vorahnungen und entscheidende Gestaltungsprinzipien heraufführten, so im Werke von Ludwig Meidner, Georg Heym, Egon Schiele, Wilhelm Lehmbruck, Else Lasker-Schüler, Max Beckmann; ähnlich auch bei den Futuristen und 1910/11 auf der Seite der zur Abstraktion drängenden Künstler zu beobachten: Kandinsky, Kupka, Mondrian (W. Hofmann, Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln 1970, S. 40f.).
- (45) Vgl. dazu: D. Schubert, (zit. Anm. 5); grundsätzlich auch: W. Hütt, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert. Berlin 1969, S. 234, der von einem Wandel während der Düsseldorfer Zeit vom Expressiven zu einer sachlich strengen Darstellung spricht. Schon Willi Wolfradt (in: Cicerone xv, 1923, S. 173f.) erkannte diesen Sachverhalt, indem er schrieb: die Entwicklung der Formensprache verlaufe »fort von flackernder Unruhe . . . und visionärer Undurchsichtigkeit – hin zu zeichnerischer Prägnanz, sachlicher Entschiedenheit«.
- (46) W. Wolfradt, Dix. (zit. Anm. 17).
- (47) Wolfgang Götz, Eine Landschaft von Otto Dix im Saarländemuseum, in: Saarheimat, 7. Jg., Dezember 1963, S. 372-376; F. Löffler, (zit. Anm. 4), S. 89, 92f. [Malerei des Widerstandes]; ders., (zit. Anm. 5), S. 105-107.
- (48) Werner Schmidt, Dix-Rede. 1968, S. 17; Löffler, (zit. Anm. 4, 5); vgl. schon die zeitgeschichtlichen Bezüge in der Naturmalerei bei C. D. Friedrich (C. D. F. 1774-1840, hg. von W. Hofmann. München 1974; C. D. F. und sein Kreis. Galerie Neue Meister Dresden 1974).

- (49) Die in der Zeit des Nationalsozialismus gemachte und bis heute herrschende Identifizierung M. Grünewalds mit Gotthardt-Neithardt durch W. K. Zülsch 1938 (entgegen seinem Aufsatz von 1917 im Repertorium für Kunstwissenschaft 40, der Zeit, da die Kunst Grünewalds im Expressionismus neu entdeckt wurde), ist jetzt durch *Hans Jürgen Rieckenberg* als unzutreffend erwiesen worden (zum Namen und zur Biographie des Malers Mathias Grünewald, in: Festschrift für Hermann Heimpel. Göttingen 1971, S. 74off.; Matthias Grünewald – Name und Leben neu betrachtet. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 11, 1974, S. 47-120). Damit ist u. a. gerade das ideologisierte Grünewald-Bild in der Kunstgeschichtsschreibung der DDR, das z. Zt. im Rahmen der Feiern zum Jahrestag des Bauernkrieges Blüten treibt, revisionsbedürftig (vgl.: W. Hütt, Mathis Gotthardt-Neithardt genannt ›Grünewald‹. Leipzig 1968; ders., Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution. Leipzig 1973, S. 333-342).
- (50) Karl Oettinger, Zu Dürers Beginn. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 8, 1954, S. 153ff. Auch die Selbstbildnisse des C. D. Friedrich zwischen 1800 und 1810 verdienen in diesem Kontext Beachtung.
- (51) R. Zeidler, Handlung und Individualität, ihre Darstellung bei Dürer und anderen Künstlern seiner Zeit. In: Albrecht Dürer – Zeit und Werk, eine Sammlung von Beiträgen zum 500. Geburtstag, hg. von E. Ullmann, G. Grau, R. Behrens. Leipzig 1971, S. 156. Und Lorenz Dittmann schlußfolgerte für einen anderen Zusammenhang, aber hier auch anwendbar: »Nur im Durchbrechen eines Handlungszusammenhanges, der Lösung aus einer Ausdruckssituation läßt sich mithin Reflexion als solche anschaulich darstellen« (Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes, in: Aachener Kunstblätter, 44, 1973, S. 294). Zur Blickgestaltung bei Dürer vgl. auch: A. Neumeyer, (zit. Anm. 36), S. 70f. – Dagegen wird in den schematisierenden Beiträgen im Sinne der offiziellen Partei-Ideologie der DDR von Hannelore Gärtner und Helga Ullmann zur Rezeption der Kunst der Dürerzeit in der deutschen Kunst der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts (»sozialistische Kunstpraxis und Erberezeption«) die frühe und somit führende Rolle des Otto Dix – dessen Kunst ja sonst dort als Instrument zur Ideologisierung der Menschen rezipiert wird – nicht erwähnt (in: A. Dürer – Kunst im Aufbruch. Vorträge der kunstwissenschaftlichen Tagung, Leipzig 1971, hg. von Ernst Ullmann. Leipzig 1972, S. 239-251).
- (52) Zur altmeisterlichen Darstellungsweise in Nahsicht, greifbarer Körperlichkeit (Haptik) und perspektivischer Naturalistik vgl. Alois Riegls psychophysische Begriffspaare haptisch – nahsichtig und optisch – fernsichtig (Die spätromische Kunstindustrie, 1901; A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, 1905) und die 1924 geschriebene Abhandlung ›Über dem Blickpunkt in der Kunst‹ von José Ortega y Gasset (in: J. Ortega, Triumph des Augenblicks – Glanz der Dauer. München 1963, S. 254-270). Die Konstituierung eines neuen Realismus durch Beckmann und Dix seit ca. 1920/21 wäre demnach nach Ortega eine entscheidende Umwendung in der Geschichte der europäischen Malerei vom malenden Subjekt (Fernsicht) wieder auf das zu malende Objekt (Nahsicht).
- (53) Kurt Bauch, Kunst als Form. In: Studien 1967, S. 21ff.; und oben Anm. 29.
- (54) Zu Beckmann in diesem Zusammenhang: H. Schade, (zit. Anm. 18), und besonders Max Beckmanns Vortrag ›Über meine Malerei‹ (London 1938), in: Max Beckmann – Sichtbares und Unsichtbares, hg. von Peter Beckmann und P. Selz. Stuttgart 1965, S. 20f.; und Beckmanns Randbemerkungen zu: J. Huizinga, Im Schatten von Morgen. Ebenda, S. 113-114; ferner: Martin Walsler, Wo ein Ende ist, ist auch ein Anfang. Rede auf Carlo Schellmann (Ausstellung Hamburg), in: Tendenzen, 84, 1972, S. 9-11. Zu Begriff und Vorstellung der ›Erlösung‹ durch die Kunst sowohl für den Künstler als Schaffenden, als auch für den Rezipienten vgl.: Friedrich Nietzsche, Was ist Romantik? In: Die Fröhliche Wissenschaft; ferner: Albert Camus' Schriften zur Kunst; A. Solschenizyn (Nobelpreis-Rede, München 1973); Herbert Marcuse, Versuch über die Befreiung. Frankfurt a. M. 1969. In ›Dichtung und Wahrheit‹ bekannte Goethe, er habe das Ungeheuere, Unfaßbare *dämonisch* genannt und sich durch die dichterische Gestaltung davor zu retten gesucht. Hierzu auch die verschiedenen Stellen in: J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe 1823-1832, hg. von K. Rietschel und G. Seidel, Berlin 1956; dazu: Walter Muschg, Goethes Glaube an das Dämonische. In: W. M., Studien zur tragischen Literaturgeschichte. Bern 1965, S. 31-58; Eliza M. Butler, The Tyranny of Greece over Germany. Cambridge 1935 [deutsche verkürzte Ausgabe von E. Rättsch, Berlin 1948]; W. Muschg, Germanistik? – in memoriam Eliza M. Butler. In: Studien, a.a.O., 1965, 228-261. – Beckmanns Verständnis seiner Kunst ist also der von Goethe nicht unähnlich. Auch die Vorstellung von guten und bösen Dämonen bei Beckmann erinnert unmittelbar an Goethes Vorstellungen diesbezüglich. Dementsprechend suchte Beckmann 1943/44 in einem Zyklus von Federzeichnungen die Gesichte des ›Faust II‹ zu imaginieren.
- Nach Fertigstellung dieser Abhandlung (April 1975) wurde mir bekannt: Diether Schmidt, Der souveräne Prolet – zu einigen Selbstbildnissen von Otto Dix aus den zwanziger Jahren, in: Dialog 75 Positionen und Tendenzen, Berlin 1975, 203-08; Schmidt behandelt jedoch Selbstbildnisse nach 1920. Den Hinweis auf diesen Beitrag verdanke ich Herrn Florian Karsch, Galerie Nierendorf, Berlin.