



Otto Dix, Die sieben Todsünden, 1933, Kunsthalle Karlsruhe

Dietrich Schubert
OTTO DIX: 1933 – ›DIE SIEBEN TODSÜNDEN‹

Jede Behandlung eines Teils eines Künstler-Œuvres ist zugleich Baustein seiner Biografie und Werkdeutung. Werk und Leben eines Künstlers sind letztlich nicht zu trennen, wie Goethe in ›Dichtung und Wahrheit‹ schrieb: »Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, inwiefern ihm das Ganze widerstrebt, inwiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt.«¹

Seit Sommer 1927 wirkte Otto Dix als Professor für Malerei an der Kunstakademie in Dresden. Sein scharfer Realismus der Jahre nach 1919 hatte sich gewandelt zu einem an den altdeutschen Meistern, die er verehrte, geschulten Naturalismus, meist unter das Klischee-Etikett ›Neue Sachlichkeit‹ eingeordnet, jüngst wieder in einer Ausstellung in Dresden.² Meines Erachtens muss jedoch zwischen Neuer Sachlichkeit und Kritischem Realismus präziser unterschieden werden, wie dies bereits in den 1970er-Jahren gemacht wurde und was an den beiden Porträts der ›Eltern Dix‹ von 1921 und 1924 (Kunstmuseum Basel und Sprengel Museum Hannover) abzulesen ist.³

Die Neo-Sachlichen stellten vor allem nicht die Folgen des Weltkrieges 1914–1918 dar, also den Hunger, die Armut, die Kriegskrüppel, die Prostitution und insbesondere nicht das elende Sterben im Krieg mit modernsten Waffen wie MGs, Fernkanonen, Mörser, Gas und Tanks, wobei das stundenlange Trommelfeuer auf Stellungen von den Zeugen als das Schlimmste benannt worden war.⁴ Dix hatte den Krieg jedoch jahrelang an vorderen Fronten hautnah durchstehen müssen – er war ausgebildeter MG-Schütze, Unteroffizier und Truppführer in der Champagne südlich von Rethel, an der Somme bei Cléry 1916, im Artois an der Loretto-Höhe und Ende 1917 in Russland, 1918 wieder an der Westfront. Mit dem Gemälde ›Schützengraben‹ schuf er 1923 eine authentische Kriegsschilderung und konnte die 50 Radierungen ›Der Krieg‹ als Mappen im Jahr 1924 mithilfe der Galerie Karl Nierendorf herausbringen – die wohl bedeutendsten Kriegsdarstellungen überhaupt, nicht nur in der Weimarer Republik, sondern für das ganze 20. Jahrhundert verstanden.⁵ In den Radierungen zeigte Dix nicht etwa ›heroische‹ Kämpfe der deutschen Regimenter, wie das die Soldatenverbände wollten, sondern die grausamen Folgen, das Verrecken der Schwerverwundeten und die Toten, welche nicht geborgen wurden, wie im Blatt 19 ›Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann)‹, ein Blick bei Nacht auf die Schreckensszene der Leichen im Drahtverhau vor den Gräben, und Blatt 30 ›Drahtverhau vor dem Kampfgraben‹, wo eine gespenstisch von Leuchtkugeln erhellte Szene ebenso an Totentänze gemahnt, – alles in allem das ruhmlose Ende eines imperialistischen Krieges,

der dem deutschen Ziel von Landaneignungen und der Vormacht in Europa diene.⁶ Der französische Schriftsteller Henri Barbusse, Poilu und Brancardier sowie Autor des ersten realistischen Kriegsbuches ›Le Feu‹ (Paris 1917), schrieb 1924 einen Text zu der Buchausgabe der Grafiken, welche Dix' Galerist Karl Nierendorf herausbrachte.⁷ Durch diese radikal realistischen Radierungen des Sterbens in diesem Krieg – Dix zeigte die deutschen Linien und Opfer – und durch seine krassen Bilder von Prostituierten und Spießhähnen der 1920er-Jahre war Dix zu einem gefürchteten, aber auch teils gehassten Künstler aufgestiegen; er war berühmt und berüchtigt, wie er angeblich um 1920 zu Conrad Felixmüller sagte. 1926 erhielt er von der Galerie Nierendorf eine erste Einzelausstellung in Berlin, wo auch das große Gemälde ›Schützengraben‹ (nicht ›Der Sch.‹) hing. Dieses Gemälde, stark pastos gemalt – also noch vor dem Übergang zur Altmeister-Technik, die Dix später präferierte –, war von Dr. Hans Secker für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln schon Ende 1923 erworben worden, erregte jedoch so extremes Aufsehen, dass es im Museum hinter einem Vorhang installiert wurde. Alfred Salmony gab eine Beschreibung. 1924 hing es in der Akademie-Schau in Berlin, wo es Max Liebermann als die »Personifikation des Krieges« rühmte.⁸ Aber wegen der öffentlichen Kampagne wurde das Werk wieder an den Maler und Galeristen zurückgegeben. Anders als von Fritz Löffler geschrieben, war das Gemälde nicht Teil der Wanderausstellung ›Nie wieder Krieg‹; nur in der Broschüre ›Nie wieder Krieg‹ der Arbeiterjugend West-Sachsen wurde es abgebildet.⁹ Dann hing es in mehreren Ausstellungen in Berlin, in Zürich 1925, in Mannheim 1926, bei Thannhauser in München 1926, ohne dass sich ein neues Museum zum Kauf entschloss. Erst 1928, als Dix bereits Professor an der Akademie war, kaufte Dresden das Gemälde für 10 000 Mark.¹⁰ Dort wanderte es ins Depot – bis die Nazis die Leinwand beschlagnahmten und 1933 in die erste ›Entartete‹ im Dresdner Rathaus stellten. Im Jahr 1940 verkauften sie es für 200 US-Dollar an den Händler Bernhard A. Böhrner in Güstrow.

In jenem Jahr 1928 kam das dritte Kind von Dix namens Jan zur Welt, und die Vaterfreuden führten zu weiteren Kinderbildern; schon 1924/25 hatte er Tochter ›Nelly‹ liebevoll und über-realistisch in Blumen dargestellt (Museum Folkwang, Essen). Andererseits malte Dix 1927/28 eine brutale Groteske, eine späte Reprise auf die sozialen Kämpfe nach 1919, links ein Knäuel bewaffneter, fallender Revolutionäre, rechts die starre Riege brutaler, feuernender Soldateska, betitelt ›Straßenkampf‹, signiert an der Handgranate des vorderen Soldaten – ein höchst ambivalentes Bild, das überall heftige Reaktionen auslöste und in Düsseldorf während der Ausstellung ›Deutsche Kunst 1928‹ aus dem Kunstpallast (wieder) entfernt wurde.¹¹ James van Dyke hat die Hintergründe im Stadtarchiv recherchiert und 2009 im Oxford Art Journal publiziert.¹² Danach scheint das vom karikierenden Sarkasmus zum brutalen Zynismus forcierte Bild eine Reaktion auf den Satz des Dichters und Kritikers Carl Einstein über Dix zu sein: »vielleicht ist man im Herzen



Otto Dix, Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann), aus: ›Der Krieg‹ (Blatt 19), 1924
 Otto Dix, Straßenkampf, 1927 (verschollen)

malender Reaktionär am linken Motiv«. ¹³ Dies würde bedeuten: Dix zeigte dergestalt wie solches aussehen würde, wäre er ein ›Reaktionär‹ wie die Befürworter einer brutalen Reichswehr, also einer Noske-Truppe, und wie die Militaristen der Soldatenverbände. Denn im Gemälde ›Schützengraben‹ 1923 gab es keineswegs diese überspitzte Ambivalenz, sondern den Ernst des Soldaten und Kriegszeugen Dix, die Folgen eines tagelangen Trommelfeuers auf eine deutsche Stellung genau zu zeigen, ohne Ironie, ohne Sarkasmus oder Zynismus. Und den ›Kriegs‹-Radierungen aus dem Jahr 1924 konnte man nun wirklich weder Konservativismus noch Reaktionäres vorhalten, im Gegenteil: Sie wurden wegen des fehlenden Heroismus à la Ernst Jünger oder Franz Schauwecker von rechts abgelehnt. ¹⁴ Dass Einstein in seinem Buch weder ›Schützengraben‹ noch eine der ›Kriegs‹-Radierungen reproduzierte, mutet heute sehr merkwürdig an, sicher hat die Bebilderung der Verlag gemacht und nicht Einstein selbst.

Das Jahr 1930 scheint ein Höhepunkt in der Karriere von Dix gewesen zu sein: Er wurde Mitglied der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, er beteiligte sich an der Ausstellung ›Sozialistische Kunst heute‹ in Amsterdam ¹⁵ und er malte ein ›Selbstporträt‹ mit seinem Sohn Jan auf der Schulter, das das christliche Motiv des heiligen Christophorus aufgreift und anverwandelt. Die Zeit hatte sich noch nicht vollends verdüstert, aber die reaktionären Soldatenverbände und die Harzburger Front ¹⁶ erstarkten: Denn man sprach lange schon von ›Revanche und Rache‹ für den Krieg und hetzte gegen die Revolutionäre vom November 1918 als die angeblichen Verräter der Armee.

Über mehrere Jahre bis 1932 vollendete Dix ein Hauptwerk, das den Weltkrieg 1914–1918 in mehreren Stationen umfasst: das Triptychon mit Predella ›Der Krieg‹, gemalt auf Holztafeln, wobei er im Mittelteil eine Variante auf sein Bild eines ›Schützengrabens‹ realisierte. Im neuen, vierteiligen und gewaltigen Werk der realistischen Wiedergabe des Krieges – ausgestellt 1932 in der Berliner Akademie – stellte sich Dix auf dem rechten Flügel als ein Échappé dar, als Davongekommener, der sich aus dem Feuer winden kann und dabei noch einen Verwundeten rettet. Das Werk zeigt einen Kreislauf der Darstellung unter den Phasen Morgen – Mittag – Abend – Nacht, der keine Parallele des Kriegstodes der Männer zum Opfertod von Christus am Kreuz predigt (wie ihn die Kirchen postuliert hatten), sondern vielmehr eine Dementierung dieses Vergleichs anschaulich macht. ¹⁷

Während ›Schützengraben‹ von den Dresdner Nazis schon im Herbst 1933 als ›entartet‹ beschlagnahmt und im Rathaus-Lichthof gezeigt wurde, ¹⁸ konnte Dix das Triptychon in den 1930er-Jahren verstecken, sodass es dem Zugriff der NS-Funktionäre entzogen war. In den Jahren der Arbeit an diesem Werk entstand zudem 1931 ein im altmeisterlichen Naturalismus mit Lasurtechnik ausgeführtes ›Selbstporträt‹ bei der Arbeit an der Staffelei mit einer Glaskristallkugel (Museum Ludwig, Köln); beinahe farblos, Grau in Grau, aber mit einem zwingenden Blick auf sich selbst im Spiegel und somit folgend auf den Betrachter des Bildes, dem er gleichsam einen Spiegel vorhält. Das Motiv beziehungsweise



Otto Dix, Schützengraben, 1923 (verschollen)

Attribut der Glaskugel verweist auf die seherische Gabe des Malers, der um 1931 während der Arbeit am Triptychon zum Seher des Unheils 1914–1918 und zugleich des drohenden neuen Unheils wird: Dix als ›Artifex vates‹, der Künstler als Seher.¹⁹

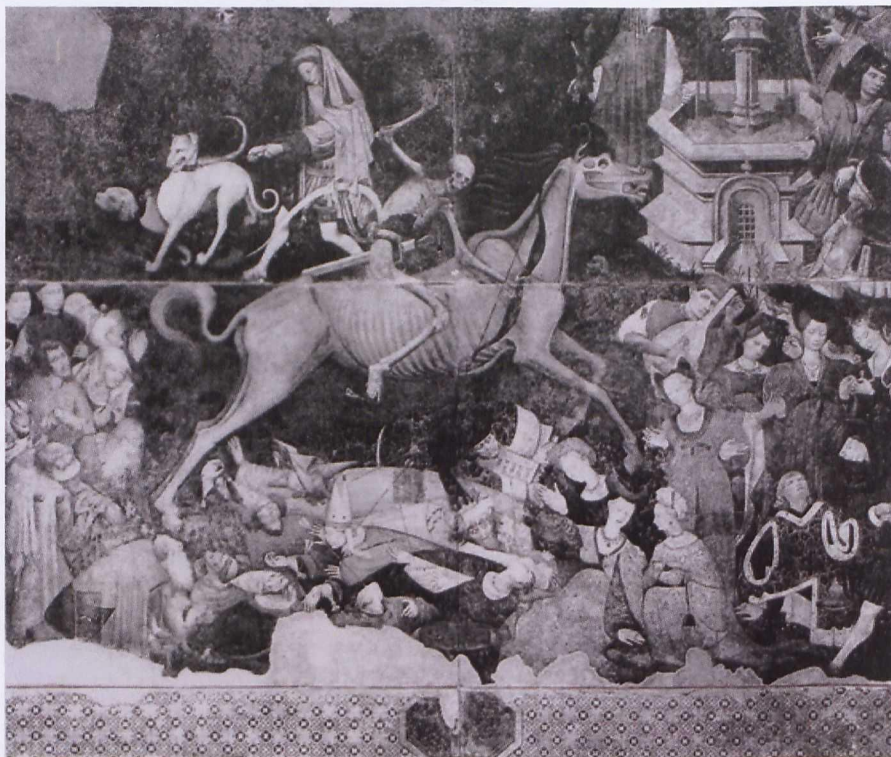
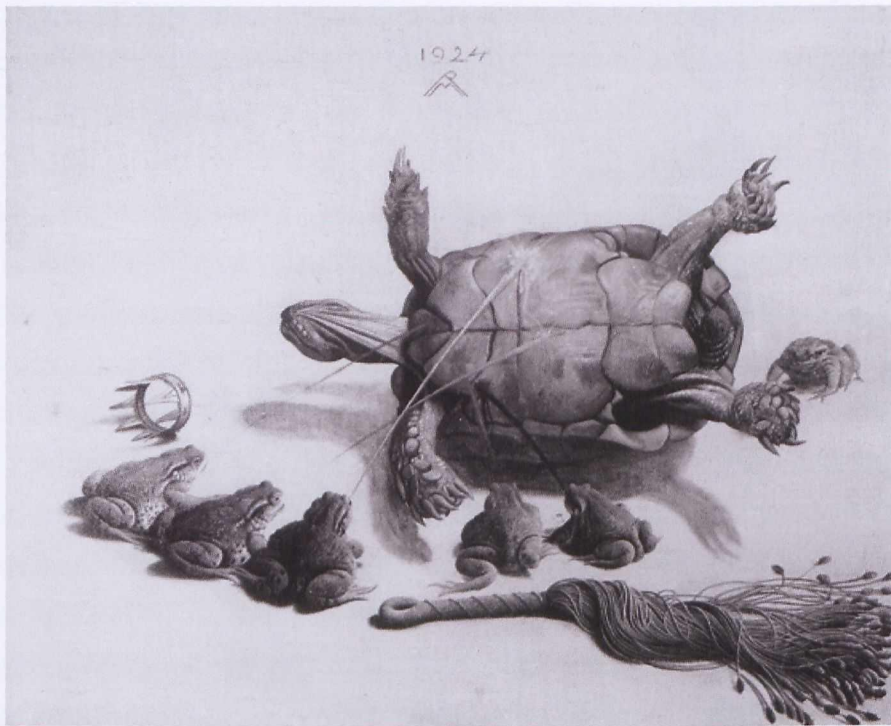
Da Dix nicht jüdischer Abstammung war und auch kein Mitglied einer politischen Partei wie KPD oder SPD, war er nach 1933 eigentlich nicht gefährdet – zumal die Weltkriegsteilnehmer mit dem ›Eisernen Kreuz‹ in der Gunst der Nazis höher standen als andere Männer. Aus diesem Grunde sollte auch Franz Marc, der 1916 bei Verdun getötet worden war, von den als ›entartet‹ Verfolgten ausgenommen werden, was aber nur 1933/34 von Teilen der NS-Eliten versucht, jedoch von Hitlers Kunstpolitik unterbunden wurde. Marcs Malerei war für die Menschen edel, die von Dix war für viele Leute abstoßend. Bereits vor 1933 schürten die Deutschnationalen wüste Polemik gegen ihn, zum Beispiel in Zwickau Karl Zimmermann vom NS-Kampfbund für Deutsche Kultur sowie im ›Deutschen Kunstbericht‹ März 1932. Bettina Feistel-Rohmeder schrieb zur Dix-Schüler-Ausstellung in der Akademie Dresden: »Professor Dix bezeugt sich selbst durch diese Schülerschau als ein Verderber Deutscher Jugend, und es wäre wohl Aufgabe Deutscher Frauenverbände, immer wieder öffentlich Widerspruch dagegen zu erheben. [...] ein Wälzen im Schlamm und Schmutz [...] und kein Jugendamt greift ein!«²⁰ Die Kriegsbilder von Dix waren für die Nazis eindeutig »Wehrsabotage« – so im Katalog der Ausstellung ›Entartete Kunst‹ in München 1937. Hitler soll in Dresden im August 1935, als er dort die erste ›Entartete‹-Schau, die im Herbst 1933 installiert worden war, im Rathaus besuchte, angesichts von *Kriegskrüppel* und *Schützengraben* gesagt haben: »Schade, daß man diese Leute nicht einsperren kann.«²¹

Als die Nazis im Frühjahr 1933 an die Macht kamen, krepelten sie die Gesellschaft radikal um: Sogleich wurden alle Kommunisten und Gegner brutal verfolgt und die Linken von Universitäten und Akademien entlassen, auch Karl Hubbuch in Karlsruhe, Max Beckmann in Frankfurt am Main und Otto Dix in Dresden.²² Die Anweisung durch den Reichskommissar für Sachsen, Manfred von Killinger, führte der neue Rektor und NS-Mann Richard Müller, Professor für Zeichnen, umgehend aus. Signifikant ist, dass Müller 1924 das Bild einer auf dem Rücken liegenden, hilflosen ›Schildkröte‹ gemalt hatte, die von neidischen Kröten mit bunten Farben bespritzt wird, womit er seine Lage an der Dresdner Akademie symbolisierte.²³ Dix' Widerspruch vom 8. April 1933 gegen seine Entlassung blieb vergeblich, denn man warf ihm vor, das »sittliche Gefühl aufs Schwerste verletzt« und Bilder gemalt zu haben, die den Wehrwillen beeinträchtigten; Killinger schrieb: »Danach bieten Sie nicht die Gewähr dafür, daß Sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten.«²⁴ Bevor er die Stadt verließ, um sich an den Bodensee zurückzuziehen, wo auch Erich Heckel lebte, zeichnete Dix mit Silberstift einige Selbstbildnisse, um sich seiner Existenz zu versichern.²⁵ Außerdem malte er noch in Dresden auf eine Holztafel von 180 Zentimeter Höhe eine Komposition, die die Tradition der altdeutschen

Maler Lucas Cranach, Matthias Grünewald, Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien produktiv in die eigene Zeit-Lage und Modernität überführte, und zwar eine Allegorie auf die Gegenwart mittels Personifikationen von sieben Eigenschaften des Menschen, die sieben Todsünden.

In der christlichen Bildtradition wurden die Todsünden als Pendants zu den Tugenden gezeigt, welche sich moralisch erhaben und kämpferisch gegen jene behaupten, so bereits im Tympanon aus der Zeit um 1140 an der Kirche St.-Foy zu Conques und an den gotischen Kathedralen zu sehen.²⁶ Albrecht Dürer schuf für Sebastian Brants ›Narrenschiff‹ die Szene einer Frau mit Spiegel, die von einem Teufel verlacht wird, also Superbia, die Eitelkeit. Und um 1520 malte er das Bild einer mageren Frau mit einem Geldsack in den Händen (Kunsthistorisches Museum, Wien)²⁷ als Sinnbild des Geizes. Dürers Verismus hat Dix ohne Zweifel angeregt und eventuell kannte er auch die Stiche nach Pieter Bruegel d. Ä. von 1557/58 – beide Moralfelder der christlichen Heilslehre. Die Tugenden versetzte Bruegel in die eigene Zeit, das Lebensmilieu flandrischer Dörfer, jedoch die Laster in surreal wüste Fantasie-Landschaften à la Hieronymus Bosch, der jeweiligen Untugend ein Tier zugeordnet.²⁸ Quasi vergrößert als Kopfstudien malte Bruegel einen fetten Mönch und zwei magere Kerle, die jenen anknabbern, die ›Mönchefresser‹ (Ny Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen), womit das Gleichnis von der fetten und der mageren Küche gemeint sein kann oder die Laster Gula und Neid. Man konnte die Laster auch als dichte Gruppe zusammenrotten: Ein Ulmer Holzschnitt zeigte 1485 alle sieben Laster in den Flammen des Höllenfeuers.²⁹ Die Predigten des in Freiburg und Straßburg tätigen Theologen Johannes Geiler von Kaysersberg über ›Die siben Hauptsünd‹ wirkten in ihrer Zeit. Und 1511 vereinte der deutsche Maler Hans Baldung Grien in einem Holzschnitt die Laster als monströse Fantasie-Tiere mit Schwertern kämpfend, im Zentrum das Schwert der Trägheit (des Herzens).³⁰ Auf den Schwertern lesen wir die Begriffe: Zorn, Hochfart, Neid, Tragheit, Fressery, Unkeuschait und Geitikat (Geiz). Die Laster dergestalt in einer Menge zu zeigen, war eine Besonderheit. Dieser Gestaltidee folgte Otto Dix prinzipiell,³¹ jedoch nicht in einer quadratischen Komposition, sondern vielmehr im Hochformat, in das er einen gebündelten Zug in eine Richtung, von rechts oben nach links unten sich bewegend, einfügte – ein Zug vor einer Wüstenei, verummte Gestalten wie in einem Fastnachtsumzug, einem Mummenschanz (Kunsthalle Karlsruhe).

In Kohle beziehungsweise Kreide bereitete Dix auf großem Karton (Kunstmuseum Stuttgart) sein Gemälde vor, datierte ihn 1933 und beschriftete die Figuren: von unten der Geiz (Avaritia) mit einer gebückten Alten, darauf hockend der Neid (Invidia) als Wicht schielend und mit einem dunklen Bärtchen; dahinter ein Mann als Tod mit der Sense; links ein gehörntes Monster mit einem Dolch in der Rechten als Zorn (Ira); dahinter der Großkopfte mit einem Aftermund verkörpert den Hochmut (Superbia); rechts hinter dem tanzenden Tod erscheint ebenfalls im Tanzschritt eine dunkle Frau als Wollust (Luxuria); zuoberst ein



Richard Müller, Kröten (Die Neidischen), 1924
Totentanz, Palermo, 2. Hälfte 14. Jh.

Mann mit Topf und Würsten als die Fresssucht, also Gula. Signifikante Tiere ordnete Dix den Gestalten nicht zu wie Bruegel. In dem folgenden großen Gemälde führte er die Komposition in altmeisterlicher Technik genau aus; der Zug kommt aus einer Ruine, links der Blick in eine wüste Weite. Dass hier 1933 wieder gedankliche Impulse von Friedrich Nietzsche auf Dix wirkten, belegt die an die Mauer geschriebene Sentenz aus Nietzsches ›Zarathustra‹, 4. Teil, und wiederum in den späten Gedichten ›Dionysos-Dithyramben‹ (welche Dix in den Ausgaben von 1906–1908 zur Hand hatte, ebenso wie ›Zarathustra‹): »Die Wüste wächst, weh Dem, der Wüsten birgt!«³² Was hier besagt, dass die Laster sich nicht vermindern, sondern eher vermehren.

Man sollte die Gestalten genauer ins Auge fassen, um sich der Gesamtaussage von Dix zu nähern. Zuerst die Fresslust und der Hochmut, die sich problemlos benennen lassen; beide sind Riesenmasken, die von kleinen Menschen getragen werden. Dass der Hochmut (Superbia) im Spätmittelalter häufig von einer Dame mit Konvexspiegel verkörpert wurde, berücksichtigte Dix nicht. Links das Monster als Zorn spricht in Erscheinung und Habitus für sich. Das Weib für die Wollust entblößt eine Brust und verrät an der Oberlippe eine Geschlechtskrankheit; ihre geöffneten Oberschenkel malte Dix mit den rötlich-violetten Gewändern wie eine große Vagina. Trägt der Tod nur eine Maskerade oder ist er der personifizierte Tod? Die alte, gebückte Frau für den Geiz wirft keine weiteren Probleme auf. Aber der kleine Wicht in Gelb auf ihrem Rücken trägt eine Maske über dem Gesicht, wobei Dix den im Karton angedeuteten Bart nach 1945 mit dunkler Farbe verstärkt haben soll. Für das Maskengesicht hat Olaf Peters 1998 auf ein Wahlplakat von 1932 für Hitler verwiesen, um zusätzlich zur Bartfrage die Nähe zur Physiognomie des ›Führers‹ zu belegen. »Gerade auf diesem Plakat war Hitlers Konterfei maskenhaft isoliert« vor dunklem Grund, wie eine Ikone. Der NS-Führer und der ›Neid‹ werden von Dix amalgamiert.³³

Aber von großer Bedeutung für das Ganze und den tieferen Aussagegehalt ist zweifellos die Figur des tanzenden Todes im Zentrum. Welche Todsünde er meint? Es ist die Trägheit, die früher als faule Frau (bei Bruegel 1557) oder als fauler Mann, als träger Nichtstuer, gezeigt wurde. Aber in verschärfter Form war Desidia als Accidia nicht nur die Faulheit, sondern die Trägheit des Herzens, und galt als das schlimmste der Laster, weil ohne christliche Nächstenliebe. Dix muss von dieser Dimension gewusst haben, weil er die Trägheit des Herzens als Todesfigur gestaltet, die Brust aufgerissen: In der Höhle hockt anstatt des Herzens eine Kröte. Dix hat diese Kröte auch in Einzelstudien gezeichnet, auch auf einer Konstruktionsskizze des Ganzen.³⁴ Das Entscheidende nun ist jedoch die Form des Todes im Zentrum. Wenn man mit leicht geschlossenen Augen schaut und die Form somit abstrahiert, erkennt man eine Variation des NS-Hakenkreuzes. Der tanzende Tod verwandelt sich zum Hakenkreuz der Nazis. Auch wenn manche Autoren diese Figur anders sehen wollen und deshalb das Gemälde entpolitisieren, bleibe ich dabei.³⁵ Der

Streit um den Bart am Wicht des Neides ist also meines Erachtens nicht von allein entscheidender Bedeutung, da der tanzende Tod für sich spricht. Noch nicht hingewiesen wurde im Kontext der Todsünden auf einen reitenden Tod im ›Totentanz‹ von Palermo, den Dix sich 1924 auf seiner Italienreise offenbar einprägte. Dort zeigen drei Gliedmaßen des Gerippes die fast gleiche Haltung, wie sie Dix 1933 ausführte.³⁶

In einem autobiografischen Roman titelte der Dichter Paul Zech, der ebenfalls den Krieg 1914–1918 überlebt hatte, ›Deutschland – dein Tänzer ist der Tod‹. Wie dieser Autor warnte der Maler Dix mit seinem Gemälde der ›Todsünden‹ vor einer bösen Flut, auch wenn man 1933 noch nicht die kommende Brutalität des NS-Regimes der Deutschen und den neuen Revanche-Krieg mit der Ermordung der jüdischen Bevölkerung in Europa voraussehen konnte.

Später, gegen 1940, hatte Dix den Plan, einen Zyklus von sieben Gemälden zu schaffen, pro Todsünde ein allegorisches Bild, und zwar nach den Historien des Alten Testaments. Aber er führte lediglich mit ›Lot und seine Töchter‹ ein Gleichnis für die Wollust aus. Für den Zorn dachte er an Kain und Abel und für den Neid an das Harfe-Spiel Davids vor Saul.³⁷ Im Hintergrund des ›Lot‹-Gemäldes erkennen wir das brennende Dresden (das erst 1945 bombardiert wurde). Damit realisierte Dix die Folgen eines Lasterkomplexes aus Trunksucht, Zorn und Wollust: Der alte Lot hatte zu viel getrunken, als er sich an seinen Töchtern vergriff. Denn nach den Morallehren des 16. Jahrhunderts galten als Folgen der Trunksucht Luxuria und Ira, also Wollust und Zorn.³⁸ Bereits der Dichter Francesco Petrarca sprach von den Verbindungen zwischen Lastern: Fresslust ergibt Trägheit, Trägheit führt zu Wollust, das heißt: »ein Laster kommt [folglich] zum anderen«.³⁹

Auch wenn Dix aus einem Arbeitermilieu stammte, so darf man seine nonverbale, bildnerische Intelligenz nicht unterschätzen. Da er die Alten Meister studierte, belegt das Werk ›Die Sieben Todsünden‹ seine Fähigkeit zu einer Synthese aus zeitbezogener Aussage und überzeitlicher Symbolik, eine gültige Synthese, welche die Zeiten überdauert.

1 Johann Wolfgang von Goethe, Dichtung und Wahrheit, in: Goethes Werke, Weimarer Ausgabe, I. 26, S. 7. | **2** Fritz Schmalenbach, Die Malerei der ›Neuen Sachlichkeit‹, Berlin 1973; Sergiusz Michalski, Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie 1919–1933, Köln 1992; Manfred Fath, Hans-Jürgen Buderer (Hg.), Neue Sachlichkeit, Ausst.-Kat. Mannheim, München 1994; Birgit Dalbajewa (Hg.), Neue Sachlichkeit in Dresden, Ausst.-Kat., Dresden 2011; siehe dagegen Anm. 3. | **3** Dazu Dietrich Schubert, Die ›Elternbildnisse‹ von Otto Dix. Beispiel einer Realismuswandlung, in: Städel-Jahrbuch 4 (1973), S. 271–298; Roland März, Gottfried Riemann (Bearb.), Realismus und Sachlichkeit, Ausst.-Kat., Berlin (Ost) 1974, S. 10–27; auch Wolfgang Hütt (Wir und die Kunst, Berlin 21981 [zuerst 1973], S. 346 f.) unterschied Verismus und Neue Sachlichkeit. Der Begriff der ›Sachlichkeit‹ stammte aus den modernen Architektur-Debatten um 1902 (Hermann Muthesius) bis 1906 (Hans Poelzig: »Die neue Bewegung trägt das Banner der Sachlichkeit [...]«), wobei er mit dem Zweck des Bauens gekoppelt war. Der Puritaner Adolf Loos gebrauchte ihn; in der Literatur stellte ihn Alfred Döblin 1909/11 gegen den sogenannten Futurismus und in der Malerei Max Beckmann 1912 gegen Franz Marc und Kandinskys ›Innerlichkeit‹; siehe Dietrich Schubert, Otto Dix, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 15 f., und ders., Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912, in: Bernd Hüppauf (Hg.), Expressionismus und Kulturkrise, Heidelberg 1983, S. 207–244. Erst zehn Jahre später wurde ›Sachlichkeit‹ Modeschlagwort mit der Schau in der Kunsthalle Mannheim – so wie auch heute wieder eine unpolitische Mode. | **4** Jean N. Cru, Témoins, Paris 1929; Paul Zech, Von der Maas bis an die Marne (Kriegstagebuch 1932), Rudolstadt 1986 (Neuausgabe). | **5** Max Herrmann-Neiße, Ein wichtiges Kriegsgedenkbuch, in: Die Aktion, 14/1924, H. 10, September, S. 532–534; Paul Westheim, Besprechung ›Der Krieg 5 Mappen‹, in: Das Kunstblatt, 8/1924, S. 286; Heinz Lüdecke (Hg.), Otto Dix – ›Der Krieg‹.



Otto Dix, Karton zum Gemälde ›Die sieben Todsünden‹ von 1933, Kunstmuseum Stuttgart

50 Bildtafeln, Berlin (Ost) 1963; Otto Dix – la guerra, Mailand 1973 (Text von E. Bertonati); Otto Conzelmann, Der ›andere‹ Dix, Stuttgart 1983 (kritisch besprochen von Uwe M. Schneede, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.11.1983). Werner Haftmann, Lachende Totenköpfe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.4.1984; Dietrich Schubert (Hg.), Otto Dix. ›Der Krieg‹ – 50 Radierungen von 1924, Marburg 2002; Thomas Compère-Morel (Hg.), Historial de la Grande Guerre Péronne. Otto Dix ›La Guerre, Péronne 2004 (das französische Kriegsmuseum Historial de la Grande Guerre besitzt inzwischen ein Exemplar der Mappen). I **6** Dazu grundlegend Fritz Fischer, Griff nach der Weltmacht, Düsseldorf 1964. I **7** Henri Barbusse, Le Feu – Journal d'une escouade, 1916, Paris 1917 (im Deutschen Reich verboten, erste deutsche Ausgabe bei Rascher, Zürich 1918); der Text zu Otto Dix abgedruckt im Katalog der Dix-Ausstellung in der Galerie Nierendorf, Berlin 1926, S. 8 f.; Schubert 2002 (wie Anm. 5), Kommentar, S. 102. Über die Nähe von Dix zu Barbusse, das heißt ihren Blicken auf die Kriegstoten von 1914 bis 1918, vgl. ders., ›Gesehen am Steilhang von ...‹, in: Dominik Groß (Hg.), Die Realität des Todes, Frankfurt a. M. 2010, S. 195–221. I **8** H. Reiners, Die Neuordnung der Kölner Museen, in: Kölnische Volkszeitung, 1.12.1923. Er prophezeite dem Gemälde viele Gegner, aber Liebermann deutete es als die »Personifikation des Krieges« (Brief an Direktor Secker, Museum Köln, in: Kölner Tageblatt, 9.10.1924); Walter Schmits, Ein Bild des Krieges, in: Kölnische Zeitung, 7.12.1923; Alfred Salmony [selbst im Krieg bei der Artillerie], Die neue Galerie des 17. bis 20. Jh. im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, in: Der Cicerone 16 (1924), S. 1–10. I **9** Fritz Löffler, Dix. Leben und Werk, Dresden 1977 (zuerst 1960); dazu Dietrich Schubert, Dix – Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 2008 (zuerst 1980), S. 69, und Ursula Zeller, Dix und Kollwitz, in: Dix retrospektiv, Ausst.-Kat., Gera 2011, S. 103 f. I **10** Dresdner Stadtanzeiger, 16.11.1928; siehe Lothar Fischer, Dix. Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981, S. 98; Dennis Crockett, The Most Famous Painting of the ›Golden Twenties?‹ Otto Dix and the Trench Affair, in: Art Journal, 51/1992, S. 72–80; Wolfgang Schröck-Schmidt, Der Schicksalsweg des ›Schützengrabens‹, in: Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (Hg.), Otto Dix, Ausst.-Kat., Stuttgart 1991, S. 159–164; Olaf Peters, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, Berlin 1989; Dietrich Schubert, Die Verfolgung des Gemäldes ›Schützengrabens‹ von Otto Dix, in: Rolf Klopfer (Hg.), Kritik und Geschichte der Intoleranz, Heidelberg 2000, S. 351–370. I **11** Paul Westheim, Deutsche Kunst 1928 – zur Düsseldorfer Ausstellung, in: Das Kunstblatt, 12/1928, S. 181–184; Fritz Löffler 1977 (wie Anm. 9), 1977, S. 95, Abb. 103; Andreas Strobl, Dix – eine Malerkarriere der 20er Jahre, Berlin 1996, S. 137–139, verweist auch auf den Vorwurf der ›Roten Fahne‹ gegen das Dix-Bild einer ›Barrikade‹ von 1920, Dix habe keine Arbeiter, sondern Fratzen von Noske-Gardisten gezeigt; vgl. Schubert 2008 (wie Anm. 9), S. 43. Auf einen Bezug zu Goyas Gemälde der ›Erschießung vom 3. Mai 1808‹ (Prado, Madrid) kann hier nicht eingegangen werden. I **12** James van Dyke, Otto Dix' ›Street-battle‹ and the Limits of Satire in Düsseldorf 1928, in: Oxford Art Journal, 32/2009, S. 39–65. I **13** Diese Formel brachte Carl Einstein nicht in seinem positiven Dix-Text von 1923, wie noch Rainer Beck jüngst meinte (›Flucht ist immer falsch. Inneres Exil als Emigration‹, in: Thomas Bauer-Friedrich, Ingrid Mössinger [Hg.], Otto Dix in Chemnitz, Ausst.-Kat. Chemnitz, München 2011, S. 15, ohne genauen Nachweis und nicht korrekt zitiert), sondern 1926/1931 im Buch ›Die Kunst des 20. Jahrhunderts‹ (Propyläen-Kunstgeschichte, Bd. 16, Berlin 1931 [zuerst 1926], S. 185); siehe auch Peters 1998 (wie Anm. 10), S. 200, dort hätte Beck den Satz nachlesen können – eine Blamage für die Dix-Innung. Auch Ursula Zeller hat die Stelle bei Carl Einstein nicht nachgeschlagen und bloß die vage Angabe von Herzogenrath angeführt (in: Dix retrospektiv 2011 [wie Anm. 9], S. 108 u. Anm. 34). Herzogenrath hatte schon 1991 Einstein nur nach dem DDR-Autor Horst Jähner zitiert: Die Mappe ›Krieg‹, in: Herzogenrath, Schmidt 1991 (wie Anm. 10), S. 174 – merkwürdige Vorgehensweisen in der Dix-Literatur über 20 Jahre. Bereits Otto Conzelmann geriet durch Einsteins Akzente in Wut, vgl. Conzelmann 1983 (wie Anm. 5). I **14** Willi Wolfardt, Otto Dix, Leipzig 1924 (= Reihe Junge Kunst); Heinz-Dieter Kittsteiner, Dix, Friedrich und Jünger: Bilder des Weltkrieges, in: Otto Dix – zwischen den Kriegen, Ausst.-Kat., Berlin 1977, S. 33 f.; Herzogenrath, Schmidt 1991 (wie Anm. 10), S. 174. Siehe die affirmativen Kriegsbücher von Ernst Jünger, In Stahlgewittern, Berlin 1920 (und viele weitere Auflagen); Franz Schauwecker, ›So war der Krieg‹. 230 Kampfaufnahmen aus der Front, Berlin 1928: Es ging um die Ideologie des aktiven Opfers, also das Gegenteil der Kriegsfolgen, die Dix 1924 in den Radierungen visualisierte. I **15** Dietrich Schubert, ›Ich habe Landschaften gemalt, das war doch Emigration‹, in: Herzogenrath, Schmidt 1991 (wie Anm. 10), S. 273–282, hier: S. 273; Strobl 1996 (wie Anm. 11), S. 270. I **16** Am 11. Oktober 1931 trafen sich Stahlhelm, DNVP, NSDAP, der Bund der Frontsoldaten und der All-deutsche Verband in Bad Harzburg, um Strategien zu finden, die Weimarer Republik abzuschaffen. I **17** Peters 1998 (wie Anm. 10), S. 194 f.; Dietrich Schubert, Otto Dix. Das Triptychon ›Der Krieg‹ 1929–1932, in: Frank Pfetsch (Hg.), Konflikt, Heidelberg 2004 (= Heidelberger Jahrbücher 48), S. 311–331; Paul Fox, Confronting Post-War Shame in Weimar Germany – Trauma, Heroism, and the War Art of Otto Dix, in: Oxford Art Journal, 29/2006, S. 249–267; Olaf Peters (Hg.), Otto Dix, Ausst.-Kat. New York/Montreal, München u. a. 2010. I **18** Diese Schau im September 1933 trug bereits den Titel ›Entartete Kunst‹, der Nazi-Rektor Richard Müller nannte sie »Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst« (Dresdner Anzeiger, 23.9.1935); vgl. ferner Dresdner Nachrichten, 22.9.1933; Illustrierter Beobachter, 16.12.1933. Die Leinwand ›Schützengrabens‹ wurde als ›Der Krieg‹ betitelt. Müller bezog sich auf die Rede Hitlers in Nürnberg am 1. September 1933, ›Die deutsche Kunst als stolze Verteidigung des deutschen Volkes‹. Vgl. Bettina Feistel-Rohmeder, Im Terror des Kunstbolschewismus, Urkundensammlung des ›Deutschen Kunstberichtes‹ aus den Jahren 1927–33, Karlsruhe 1938, S. 204: »Die Stadt Dresden zeigt ihre entartete Kunst.« I **19** Hier schließe ich an Kurt Badts Erörterung über Rembrandt an: Kurt Badt, Artifex vates und Artifex rhetor, in: ders., Kunstwissenschaftliche Versuche, hg. v. Lorenz Dittmann, Köln 1968, S. 66 f.; Schubert 2008 (wie Anm. 9), S. 105; Peters 1998 (wie Anm. 10), S. 211 f. I **20** Feistel-Rohmeder 1938 (wie Anm. 18), S. 163; dazu Schubert 1991 (wie Anm. 15). I **21** Zit. n. Diether Schmidt (Hg.), In letzter Stunde, 1933–1945, Dresden 1964, S. 218 f. (Arbeitsgerichtsprozess Dr. Löffler gegen die Stadt Dresden 1937); Birgit Schwarz (Bilderhefte der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 11, Karlsruhe 1986, S. 20–45, hier: S. 40) meinte fälschlich, die Schau 1933 und wiederum im Sommer 1935 in Dresden seien als »Spiegelbilder des Verfalls« betitelt gewesen; so taufte sie jedoch der NS-Rektor Richard Müller im Dresdner Anzeiger vom 23. September 1933; s. Schmidt 1964 (wie Anm. 21), S. 213 f. I **22** Siehe u. a. Beckmann – Dix – Hubbuch. Auf Papier, Ausst.-Kat., Friedrichshafen u. a. 2006/07. I **23** Ein Foto Müllers aus dem Jahr 1921 von Hugo Erfurth, in: 70. Auktion Villa Grisebach,

Berlin, Juni 1999, Nr. 1164. Auf das Bild der ›Schildkröte (Die Neidischen)‹ habe ich bereits 1991 im Kontext von Dix hingewiesen, vgl. Schubert 1991 (wie Anm. 15), S. 274. I **24** Schmidt 1964 (wie Anm. 21), S. 43, 213 f.; Dokumente im Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg; vgl. Schubert 2008 (wie Anm. 9), Anm. 111; Fischer 1981 (wie Anm. 10), S. 97–100; Rainer Beck, Flucht ist immer falsch, in: Geschichte und bildende Kunst, Göttingen 2006 (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte; 34), S. 149 f., wiederholt in: Bauer-Friedrich, Mössinger 2011 (wie Anm. 13), S. 15–29; Ulrike Lorenz, Maler ohne Muse? Anmerkungen zu Leben und Werk, in: Ausst.-Kat. Otto Dix, Krems 2008, wiederholt in: Dix retrospektiv 2011 (wie Anm. 8), S. 13–23, hier: S. 20. I **25** Vgl. die trefflichen Kommentare von Diether Schmidt, Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 133. I **26** Siehe schon René Kende, Die schwarzen Pleiaden oder vom Bild der ›7 Todsünden‹, in: Die Waage. Zeitschrift der Chemie Grünenthal, 9/1970, H. 1, S. 2–14, mit Blick auf Dix (S. 14); ferner Alfred Bellebaum, Detlef Herbers (Hg.), Die Sieben Todsünden, Münster 2007, darin: Holger Jacob-Friesen, Von der Psychomachie zum Psychothriller. Die Sieben Todsünden in der Kunst, S. 29–85. I **27** Albrecht Dürer 1471–1971, Ausst.-Kat. Nürnberg, München 1971. I **28** Zu Pieter Bruegel d. Ä. 1557/58 siehe H. Arthur Klein, Graphic Worlds of Pieter Bruegel the Elder, New York 1963; Jürgen Müller, Petra Roettig, Pieter Bruegel invenit – das druckgraphische Werk, Hamburg 2001. Von großer Bedeutung sind die ›Laster‹-Teppiche aus der Werkstatt des Pieter Coecke van Aelst aus der Zeit um 1550 mit historischen Exempla; vgl. Rotraut Bauer, Jan K. Steppe, Tapisserien der Renaissance, Ausst.-Kat. Schloß Halbturn, Eisenstadt 1981. I **29** Daniela Hammer-Tugendhat, Hieronymus Bosch, München 1981, Abb. 15. I **30** Hans Curiel, Die Holzschnitte des Hans Baldung Grien, München 1924, Nr. 22; Matthias Mende (Bearb.), Hans Baldung Grien – das graphische Werk, Unterschneidheim 1978, Nr. 411; Jutta Dresch, Zur Bildtradition der sieben Todsünden vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert. ›Die sieben Todsünden‹ von Otto Dix im Kontext der Lasterdarstellungen, in: Die sieben Todsünden der Menschheit, hg. v. Evangelische Akademie Baden, Karlsruhe 1992 (= Herrenalber Protokolle; 86), S. 43 f., 61 f. I **31** Fritz Löffler, Dix Leben und Werk, Wiesbaden 1977, S. 107; zum Ankauf in Karlsruhe siehe Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 15 (1978), S. 104 f.; Schubert 2008 (wie Anm. 9), S. 108 f. Schwarz widmete dem Gemälde 1986 (wie Anm. 21) eine ausführliche Darstellung; bereits mit Hinweis auf den Holzschnitt von Baldung Grien. I **32** Der Nietzsche-Satz ist schon angeführt in Löfflers Dix-Monografie: Fritz Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1977, S. 107 f.; auch in Schubert 1980 (wie Anm. 3), S. 108 f., und dann bei Schwarz 1986 (wie Anm. 21), S. 45. Zur Deutung im Lichte der Ideen Nietzsches siehe Peters 1998 (wie Anm. 10), S. 216 f. Zu Nietzsches Satz siehe Karl-Heinz Volkmann-Schluck, Leben und Denken. Interpretationen zur Philosophie Nietzsches, Frankfurt a. M. 1968, S. 115–150. Im Hinblick auf Dix' Gemälde siehe Holger Jacob-Friesen, Der Sensenmann und die Wollust. Zum tanzenden Paar im Gemälde ›Die Sieben Todsünden‹ von Otto Dix, in: L'Art Macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung 8, Bamberg 2007, S. 81 f.; Jacob-Friesen 2007 (wie Anm. 26), S. 29–85. I **33** Peters 1998 (wie Anm. 10), S. 216, das Plakat Abb. 94. I **34** Auktion Villa Grisebach Berlin Mai 1997, Lot 269, Blei 36 x 25 cm, Werkverzeichnis Z. 1933/9; s. Jacob-Friesen 2007 (wie Anm. 32), S. 82f. I **35** Dies sah ich erstmals 1979 für meine Dix-Monografie für Rowohlt 1980, S. 107 f. Manche Autoren spielen diese Hakenkreuz-Form der Todes-Figur herunter, auch Lorenz (2009, S. 15; 2011 [beide wie Anm. 24], S. 20), die das Gemälde eine »politische Allegorie« nennt, erwähnt das nicht. Will man es nicht sehen? Vgl. bereits den Text von Kende 1970 (wie Anm. 26), den ich freilich erst später fand. Hier ist besonders hinzuweisen auf Heidrun Ehrke-Rotermund, Camoufliertes Malen im ›Dritten Reich‹. Otto Dix zwischen Widerstand und Innerer Emigration, in: Claus-Dieter Krohn u. a. (Hg.), Aspekte der künstlerischen inneren Emigration 1933–1945, München 1994 (= Jahrbuch Exilforschung; 12), S. 126–155, hier: S. 135 (Dank an Olaf Peters für den Hinweis); diese referiert zwar die Frage des Hakenkreuzes, schränkt aber ein: »im einzelnen nur schwer zu verifizieren«. Doch ist es eine Frage des Sehens. Auch Jacob-Friesen 2007 (wie Anm. 32) übergang die politische Symbolik der Hakenkreuz-Form des tanzenden Todes und fokussierte seine von der Zeit 1933 losgelöste Deutung auf das Weib als Symbol des Lebens und den tanzenden Tod und umgekehrt (Kreislauf von Leben und Tod, ebd., S. 85). Im Übrigen bilden beide in der Form-Gestalt kein Tanzpaar, denn der Tod agiert in einer Raumzone vor dem Wollust-Weib und dem Zorn links. I **36** Der Totentanz in Palermo aus dem späten 14. Jahrhundert befand sich im Palazzo Sclafani, wurde restauriert und ist heute im Museum aufgestellt, siehe Vincenzo Abbate (Hg.), ›Il Trionfo della Morte‹ di Palermo, Ausst.-Kat., Palermo 1989 (Dank an Hanno Tiesbrummel für den Hinweis im Januar 2012). Ein Bild brachte Conzelmann 1983 (wie Anm. 5), S. 154, aber nur, um Dix in die Nähe von Nekrophilie zu rücken: er nannte es »Leichen-Naturalismus«, ähnlich wie bei Ernst Jüngers ›In Stahlgewittern‹ (Jünger 1920 [wie Anm. 14]). Da muss man geteilter Meinung sein, denn der Blick von Dix auf die Kriegstoten ähnelt dem in Henri Barbusse's ›Le Feu‹ wesentlich genauer (vgl. Barbusse 1917 [wie Anm. 7]) als den Texten von Jünger. I **37** Skizze auf einem Brief im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Nachlass Dix; siehe Schwarz 1986 (wie Anm. 21), S. 41. I **38** Walter Scheidig, Die Holzschnitte des Petrarca-Meisters, Berlin 1955, S. 314; Konrad Renger, ›Lockere Gesellschaft‹. Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes, Berlin 1973. I **39** Scheidig 1955 (wie Anm. 38), S. 314; siehe ferner Jürgen Werner, Die sieben Todsünden, Stuttgart 2000; Bellebaum, Herbers 2007 (wie Anm. 26); Lust und Laster – die 7 Todsünden von Dürer bis Nauman, Ausst.-Kat. Bern, Ostfildern 2010.