

## Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924

Beispiel einer Realismus-Wandlung

Von Dietrich Schubert

Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen. – Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität. Das mag vielleicht paradox klingen – es ist aber wirklich *die Realität*, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet.

Max Beckmann, 1938

### I

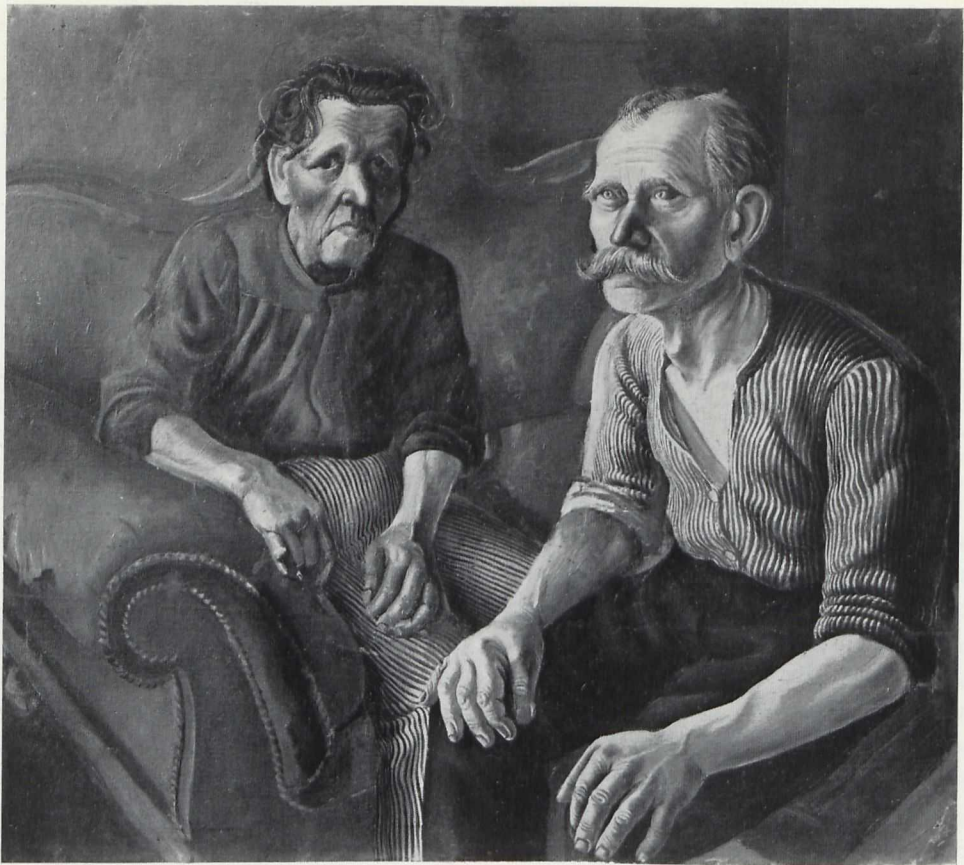
»Otto Dix ist ein künstlerisches Elementarereignis: ein unwiderstehliches Hervorbrechen ursprünglicher, ausgehungertes Wirklichkeitsinstinkte, – ein autodidaktisches Hinwegsetzen barbarischer, grimmig-lustiger Energien über die normale Idealität der Zivilisation und der Ateliers, – ein rapides Erobern der Situation vermöge der Schlagkraft primitiver, ungezierter Genialität... Die Selbstverständlichkeit ist das alarmierend Außerordentliche, – die Selbstverständlichkeit schroff zupackender Gestaltung, der das Ästhetische völlig schnuppe ist, die Selbstverständlichkeit des Durchdringens in krassester Unmittelbarkeit, jenseits von allem kunstgerechten Betragen, mit schreiender Schaubudendeutlichkeit manifestiert sich der harte Wahrheitswille eines stupenden, unausweichlich treffsicheren Schilderns. Der heftigen Vitalität des Ausdrucks entspricht eine rebellische Lust am schrill Stofflichen. Elementar ist dieser Realismus, elementar die frenetische Tatkraft des Schaffens, elementar das Einschlagen dieses Outsiders in die Moderne.« Mit diesen eindringlichen Sätzen, deren Stil dem Expressionismus jener Jahre verwandt ist, leitete Willi Wolfradt 1924 seinen Essay über Otto Dix ein<sup>1</sup>.

In unseren Tagen, da neue realistische Tendenzen ganz unterschiedlicher Observanz und Zielsetzung in der bildenden Kunst sich wieder stärker dem Menschen und seinen Bedingungen, sowohl den gesellschaftlich-politischen, als auch den individuell-existentialen zuwenden und damit die Stunde der Pop-Art mit ihrer abzulehnenden Versöhnlichkeit (Hilton Kramer) vorüber zu sein scheint, muß eine Kunst des »gellenden Verismus« (Wolfradt) neue Aufmerksamkeit finden, verdiente Aufmerksamkeit, die sie in den

vergangenen Jahrzehnten aufgrund der Vorherrschaft der Gegenstandslosen nicht gefunden hatte<sup>2</sup>. Für die Stilbildung des Dix in seinem Schaffen der zwanziger Jahre stehen die 1921 und 1924 entstandenen Doppelporträts seiner Eltern im Kunstmuseum von Basel<sup>3</sup> und im Landesmuseum zu Hannover<sup>4</sup> als signifikante Beispiele (Abb. 1 und 2).

Ein erster Blick auf die beiden auf Leinwand ausgeführten Gemälde läßt wesentliche Unterschiede erkennen. In einem wenig charakterisierten, düsteren Raum überecksitzend hat Dix seine Eltern 1921 gemalt. Köpfe und Arme sind hell, beinahe grell beleuchtet und treten aus dem Dunkel des Raumes scharf hervor; hockend, in Arbeitskleidung mit heraufgekrempeelten Ärmeln, die schweren Hände auf den Knien liegend, schaut der Vater mit wachen Augen nach links aus dem Bilde heraus, während die Mutter, links auf dem Sofa sitzend, den Betrachter anblickt. Hocker und Sofa stehen schräg im Raum, so daß ihre Kanten bildflächig die Figuren zu den unteren Bildecken hin abgrenzen. 1924 präsentiert Dix seine Eltern nebeneinandersitzend auf dem Sofa, das bildparallel vor der Wand steht. Nicht in expressiven Formen sind die beiden Figuren dargestellt, sondern vergleichsweise »naturalistisch« getreu, aufrecht sitzend, im hellen Raum gleichmäßig beleuchtet. Ihre Ärmel sind heruntergekrempeelt und zugeknöpft. Beide schauen fast gedankenverloren vor sich hin. Die übergroß erscheinenden Arme und Hände strömen in ihrem Nebeneinander Ruhe und Gleichmut aus. Die Parallelität von Wand, Sofa und Bildfläche und die der Figuren und Arme geben dem späteren Bild grundsätzlich einen anderen Ausdruck, der in einer genauen Beschreibung später herausgearbeitet werden soll.

Die Gattung des Doppelporträts ist für die Malerei um 1920 keineswegs mehr eine selbstverständliche Bildaufgabe wie das Porträt überhaupt. Lediglich bei Edvard Munch, bei den deutschen Malern des Spätimpressionismus Liebermann und Slevogt, ferner bei Lovis Corinth, bei den Expressionisten Heckel und

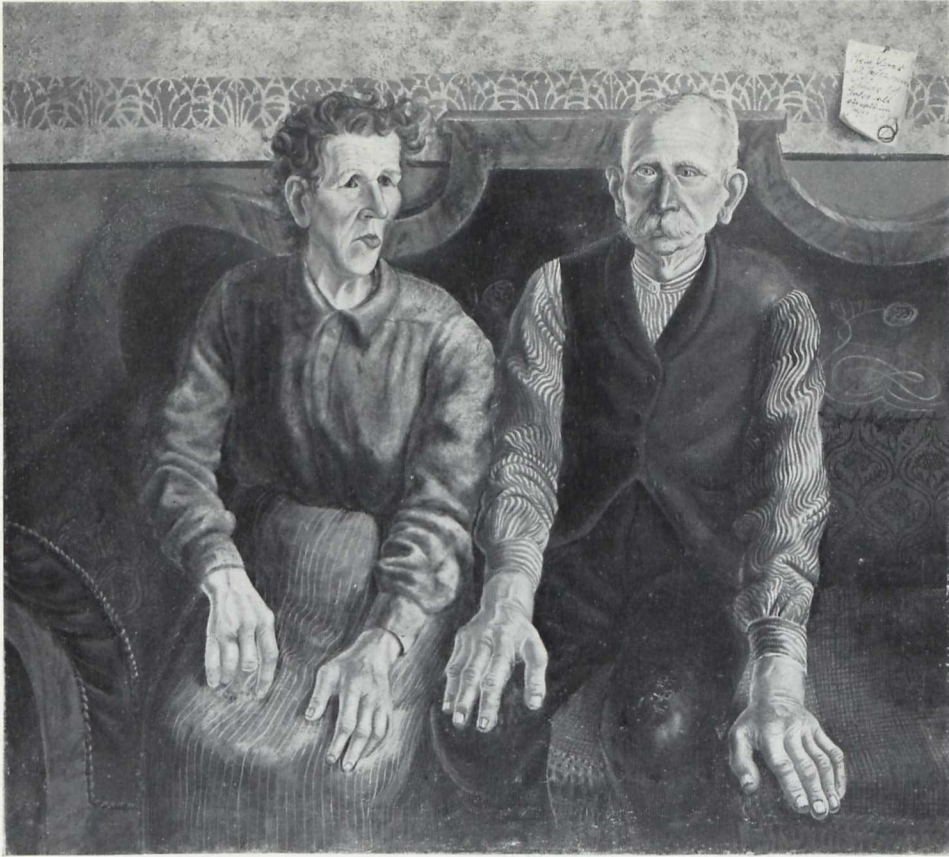


1 Dix, Bildnis der Eltern, 1921. Basel, Kunstmuseum

Kirchner wird das Porträt als signifikante Aufgabe geschätzt. Die Porträtleistungen der großen expressionistischen Einzelgänger Max Beckmann und Oskar Kokoschka, auch der Käthe Kollwitz' Selbstbildnisse, markieren neben der gegenstandslosen Kunst die wenigen bedeutenden Ecksteine einer Malerei, die in einer Epoche furchtbarer Verhängnisse den Menschen und sein Schicksal darstellungswürdig ernst nehmen. Allgemein war das Porträt jedoch bereits durch die impressionistischen Bildmittel und vollends durch die des Kubismus und der Abstrakten eine absterbende Bildgattung, die lediglich durch die Leistungen Max Beckmanns bis 1950 neues Gewicht bekam. Die genannten Künstler, die sich mit dem Menschenbild ihrer Epoche gestalterisch auseinandersetzen, kennen gerade Bildnis und Selbstabbild als vornehme künstlerische Aufgaben. Zu ihnen gehört auch Otto Dix, der als Porträtist nicht etwa nur der zwanziger und dreißiger Jahre einen Namen behalten wird<sup>5</sup>.

Das in der italienischen und niederländischen Re-

naissance-Malerei bevorzugte Doppelbildnis begegnet uns auch bei den genannten Malern des 20. Jahrhunderts, besonders bei Max Beckmann. Bei Dix steht am Beginn der Tätigkeit des Porträtierens das Selbstbildnis. Für das Doppelporträt gilt dies ebenfalls. Das Bildnis ›Kurt Günther – Otto Dix‹ (Abb. 3) im Städtischen Museum in Gera<sup>6</sup> entsteht in gegenseitiger Ausführung im Jahre 1920, kurz vor dem ersten Elternbild aus dem Jahre 1921. Die beiden Maler sind als Halbfiguren im annähernd quadratischen Bildformat frontal vor einem nicht gegliederten blauviolettten Hintergrund dargestellt. Der Anteil des Dix ist das Porträt seines Dresdner Malerfreundes Günther, der in einer Bildschicht vor seiner Figur angeordnet ist; Günther malt Dix auf die rechte Hälfte der Tafel. Dix malt seinen Freund in Arbeitsteilung als helle Gestalt in Ockertönen, insgesamt heller, als Günther Dix darstellt. Der Farbauftrag auf der Holztafel ist teils altmeisterlich dünn, teils pastos wie beispielsweise an den Hemdkragen. Das Gemälde zeigt seine



2 Dix, Bildnis der Eltern, 1924. Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

Verwandtschaft mit der Gruppe der Selbstbildnisse des Dix um 1912–13; es mischen sich Altmeisterlichkeit der Technik mit einer neuen Sachlichkeit der Auffassung, die lapidar wirkt. Die hier und mit dem Porträt des Schriftstellers Alfred Günther, das nicht datiert ist, aber immer 1919 angesetzt wird<sup>7</sup>, gesammelten Erfahrungen waren für das erste Elternbild nicht unbedeutend. Ebenso muß man in diesem Zusammenhang das expressiv-milieuschildernde Porträt des Urologen Dr. Koch von 1921 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) berücksichtigen.

Doppel- und Gruppenbildnisse gestaltet Dix gelegentlich immer wieder. In der frühen Zeit nach dem Ende des Weltkrieges sind es das skurrile Bildnis der Familie Trillhaase von 1923 und das Dreierporträt der Kunsthändler Franke und Nierendorf und zwischen ihnen Kritiker P. F. Schmidt<sup>8</sup> (Abb. 4), ebenfalls 1923 entstanden, heute in der Nationalgalerie in Berlin, drei Köpfe, in denen die Darstellung ins Karrierende gesteigert ist und durch Beigabe von zwei

Masken im Hintergrund paraphrasiert wird. Dagegen hat Dix in seinem erschütternden Bildnis der Arbeiterfrau mit Kind (von 1921 (Dresden, Galerie Neue Meister) ein völlig ernsthaftes Abbild sozialen Elends zwischen Krieg und Inflation gegeben. Weitere Doppelbildnisse entstehen als Selbstporträts mit Modell in den Jahren 1923, 1924 und später<sup>9</sup>, das Selbstbildnis mit der Gattin frontal im Bild stehend 1923, eine Komposition, die sich ähnlich auch in Max Beckmanns Amsterdamer Bild von 1943 findet, ferner das Porträt der Familie Glaser 1925 oder das ganz in Rot- und Ockertönen gemalte Familienbild im Frankfurter Städel aus dem Jahre 1927 (Abb. 5).

Bevor wir zur genauen Beschreibung der beiden Elternbildnisse kommen, sollen noch einige Bemerkungen zur künstlerischen Situation des Otto Dix vor 1921 Platz finden. Wie gesagt, beginnt der junge Dix die Arbeit am Porträt mit dem Selbstbildnis; lange vor dem Doppelporträt Dix-Günther entstehen in den Jahren 1912 und 1913 mehrere, teils quattrocentisti-

sche Selbstbildnisse, die eine lockere Gruppe bilden können. Die einzelnen Werke sind höchst aufschlußreich für die verschiedenen künstlerischen Überlegungen und Experimente, die Dix in diesen Jahren anstellte: das verschollene Selbstporträt vor Gladiolen, das an einen altniederländischen Bildtypus erinnernde Selbstporträt mit Nelken in Detroit (Institute of Fine Arts), das unter Hodlers Einfluß entstandene Selbstbildnis mit Hut von 1912 in Dresdner Privatbesitz (Abb. 6), das kleine von 1913 in der Stuttgarter Galerie und das als Raucher (Privatbesitz), Anregungen Vincent van Goghs verarbeitend (dessen Werke 1912 in der Galerie Arnold in Dresden ausgestellt wurden), das dem Nelkenbild ähnliche vor Felslandschaft von 1913 und das altmeisterliche in Aachener Privatbesitz von 1913<sup>9a</sup>. Während Dix in der Zeit des Weltkrieges 1915–1918 an Porträts nur wenig arbeitete, setzt um 1920 eine intensivere Tätigkeit für diese Bildaufgabe ein. Das ›Bildnis eines Arbeiterjungen‹ im Atelier (Staatl. Lindenmuseum, Altenburg) ist bereits 1914 entstanden. Zu dem dort keimhaft angelegten Realismus, der mit einem dünnen Farbauftrag arbeitete, kehrt Dix nach einer Phase des formalen Experimentierens mit kubistischen und futuristischen Bildmitteln während der Kriegsjahre nun um 1919/20 zurück und knüpft an die einmal gemachten Erfahrungen an: Er malt wie auch Conrad Felixmüller eine Reihe von Arbeiterbildnissen, die sein damaliges sozialkritisches Engagement belegen (Dix gehörte der ›Gruppe 1919‹ der Dresdner Sezession an, stellte später mit der Novembergruppe aus, wurde Mitglied der Gruppe ›Das junge Rheinland‹ und 1924 der ›Roten Gruppe Berlin‹); dazu gehören u. a. die Gemälde ›Lesender Arbeiter Max John‹ (Freital, Kreismuseum, Abb. 7), auf dessen Buch früher der Titel ›Militarismus und Menschentum‹ aufgeklebt war, ›Blinder Bettler‹, sogenannter Fremdenlegionär (Privatbesitz), ›Alter Arbeiter‹ (Freital, Kreismuseum), ›Max John vor rotem Hintergrund‹ (Freiburg, Augustiner-Museum), ferner das Bildnis des Dichters Alfred Günther aus dem Jahre 1919 (?) und ›Mädchen am Sonntag‹ von 1921 (ehem. Hannover, Landesgalerie)<sup>10</sup>. Die beiden Porträts von Max John, besonders das vor rotem Grund, mit dem eine klare politische Symbolik verbunden ist, zeigen in der Gestaltung des Kopfes den Einfluß des expressionistischen Stils von Felixmüller, der den mittellos aus dem Kriege kommenden Dix 1919 in Dresden un-

terstützte und ihn der von ihm gegründeten ›Gruppe 1919‹ zuführte<sup>11</sup>. Ebenfalls im Jahre 1920, unter dem Eindruck sozialistischer Ziele nach der Novemberrevolution und unter Verwendung der Collage- und Montage-Prinzipien der Dadaisten entstehen die großen anklagenden, kritischen Collage-Bilder, die Dix' Ruhm begründet haben: die verschollenen ›Kriegskrüppel‹, der ›Streichholzhändler I‹ (Stuttgart, Staatsgalerie), die ›Kartenspielenden Kriegskrüppel‹ (Privatbesitz) und die ›Prager Straße‹ (Galerie der Stadt Stuttgart), die Dix kommentiert: ›Meinen Zeitgenossen gewidmet‹, sarkastische Werke, die eine bittere Anklage des Krieges verkörpern und trotz dadaistischer Elemente den kritischen Realismus des Dix der zwanziger und frühen dreißiger Jahre vorbereiten<sup>12</sup>. In dieses Jahr gehört auch das inzwischen zerstörte Gemälde ›Die Barrikade‹.

## II

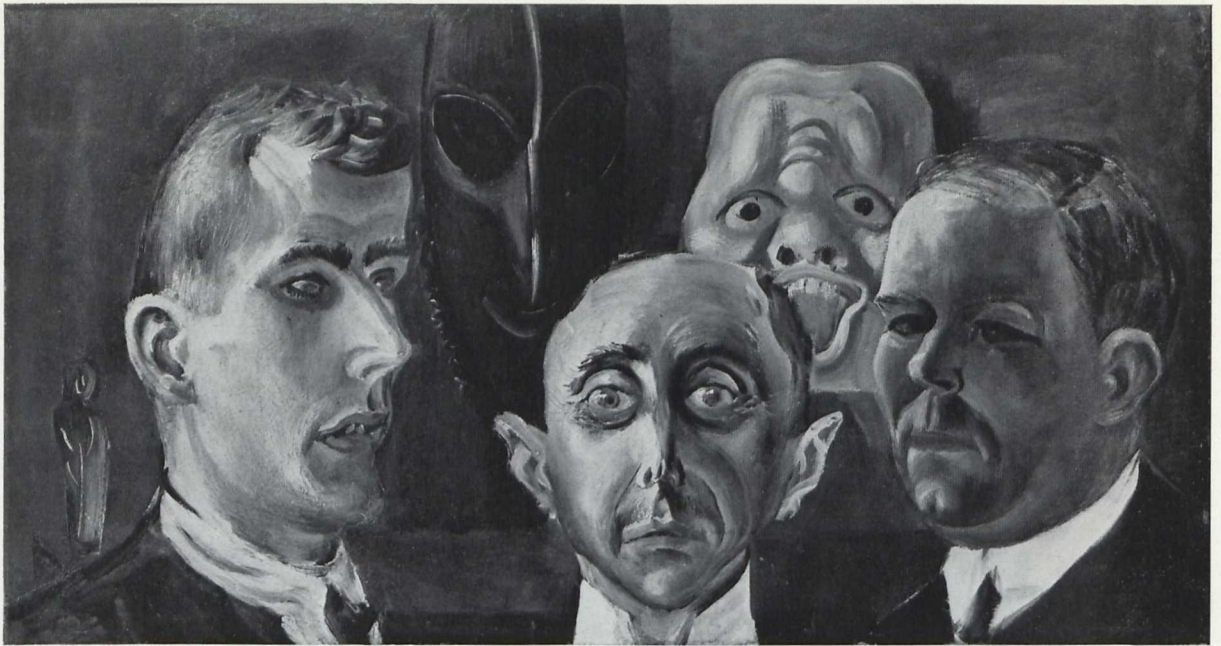
Im Anschluß an die genannten Bildnisse, die realistischen Ansätze weiterentwickelnd, schafft Dix in Dresden, wo er seit 1919 Meisterschüler der Akademie und Mitstreiter der neuen politischen Avantgarde ist, für die Entwicklung seines veristischen Stils der folgenden Jahre entscheidende Gemälde und Zeichnungen, besonders Porträts wie die programmatische Selbstbildnis-Zeichnung von 1921, die oben erwähnten und im Anschluß an die Arbeiter-Thematik das erste Porträt seiner Eltern (Abb. 1). Sieht man von dem 1921 entstandenen Bildnis zweier Kinder ab<sup>13</sup>, ist das Basler Elternbild das zweite Beispiel eines Doppelporträts, eine dreiviertelfigurige Komposition. Die beiden geduckt sitzenden Figuren sind in einem annähernd quadratischen Bildformat räumlich gesehen rechtwinklig angeordnet, wobei der rechts sitzende Vater gegenüber der Mutter dominiert, weil er sie überschneidet und sie von ihm und dem Sofa eingefaßt ist. Die Darstellung des Arbeiterpaares konzentriert sich auf die Köpfe und auf die Hände, die durch ihre Reihung den Blick des Betrachters nach links ins Bild hineinführen, wo er über die Augen der Mutter und die Linie der Sofalehne zu den Augen des Vaters gleitet. Der dunkel gehaltene Hintergrund ist kaum differenziert. Das für die gesamte Bildwirkung, speziell für den Ausdruck der Köpfe wichtige Licht, das von links einfällt, wird vor allem von den Körpern und in bedeutsamer Weise von den Gesichtern und Händen



3 Dix und Kurt Günther, Doppelbildnis Dix-Günther, 1920. Gera, Städtische Museen

aufgenommen. Die dunklen, also lichtlosen Farben bilden den Hintergrund, die Möbel und die Kleidung der Gestalten, während die hellen, also lichtgebenden Farben für die Gesichter, Hals, Arme und Hände und nur zum geringsten Teil für die gestreifte Schürze der Mutter und das Hemd des Vaters verwendet werden. Die plastische Wirkung der Figuren im dunklen Raum und ihre tiefenräumliche Schichtung ist damit anschaulich wirksam gemacht. Während der Vater vor der Mutter nach links sitzt und schaut, blickt die Mutter den Betrachter an, das heißt primär auch den Maler, ihren Sohn. Beide Figuren sind zusammengesunken, als von Leben und Arbeit schwer gezeichnet charakterisiert, und lassen ihre groben Arbeitshände lastend auf den Beinen ausruhen. Die »zerfallenen Züge sind unbarmherzig gegeben« (A. Salmony). Die Schwere des Lebens, die Dix anschaulich macht, bezieht sich hier nicht auf metaphysische Probleme, sondern auf

die Schwere der Arbeit in der kapitalistischen Industrie, also auf das, was damals mit dem Schlagwort »Arbeitssklave« ausgedrückt wurde, als es noch keinen Acht-Studentag gab; für diesen setzte sich übrigens Dix zusammen mit Ernst Toller, Erich Heckel, Erwin Piscator u. a. ein<sup>14</sup>. Der Vater Franz Dix war Eisen gießer, Former in einer Geraer Schmelzhütte und hatte vier Kinder. Das soziale Elend des Proletariats in der Zeit des Ersten Weltkrieges kommt in diesem Gemälde durch einen schonungslosen Realismus vor Augen<sup>15</sup>. In diesem Milieu der Arbeiter wuchs Dix auf; noch 1963 sagt er von sich: »Ich bin ein derart souveräner Prolet, daß ich sage, das mach' ich.« Felixmüller scheint ihm die Darstellungswürdigkeit der sozialen Thematik, die der Zeit nach der Novemberrevolution entspricht, nahegebracht zu haben; die erwähnten Porträts von Arbeitern offenbaren bereits vor dem ersten Elternbild die Beschäftigung mit dem bis dahin in der



4 Dix, Porträt Franke, Schmidt, Nierendorf, 1923. Berlin, Nationalgalerie

offiziellen Bildkunst wenig geschätzten Stoff. Die sozialistisch orientierte November-Gruppe, eine Künstlergruppe, der Dix nahe stand, suchte alle »Revolutionäre des Geistes« und der Form, die »auf dem fruchtbaren Boden der Revolution« stehen, zu vereinen; sie verstand sich als »Vereinigung der radikalen bildenden Künstler« und sah in der Umwälzung der traditionellen Formen von Gesellschaft und Kunst eine Einheit, also mußten die Künstler Expressionisten der Kunst und »Expressionisten der Menschlichkeit« sein, wie es Curt Stoermer Ende November 1918 forderte.

Die Gruppe suchte überdies den aufklärerischen Kontakt mit dem ganzen Volk und eine Bereicherung der bildenden Kunst im Sinne der sozialen Befreiung der Arbeiter und letztlich aller Menschen; die Ziele ihrer Tätigkeit waren u. a. auch der soziale Städtebau, das Siedlungswesen, die Denkmalpflege, die »Neugestaltung der Kunstschulen und ihres Unterrichts« und eine Vereinheitlichung der Kunstschulen, womit die Idee des 1919 von Walter Gropius im Auftrag des thüringischen Bildungsministeriums der Sozialdemokraten gegründeten Bauhauses berührt wird. Otto Dix schafft mit seinem Elternbild in Basel ein wesentliches Werk dieser sozial engagierten Strömung innerhalb der expressionistischen deutschen Malerei der Nachkriegszeit. Das proletarische Milieu wird ohne den per-

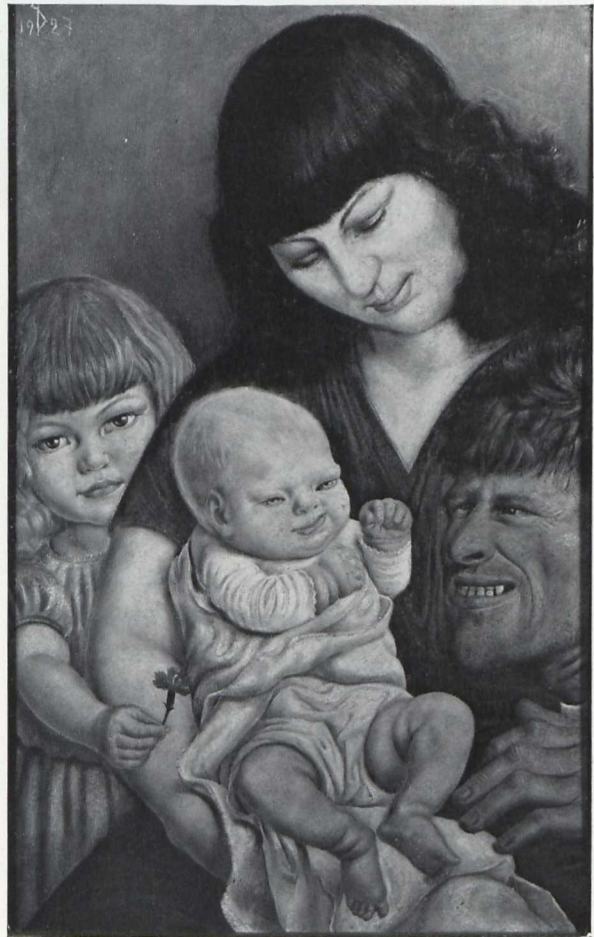
siflierenden Akzent, der für Dix seit dem Porträt des Dr. Koch (1921) typisch wurde, dargestellt<sup>16</sup>. Die Gestaltung des ausgemergelten Arbeiterpaares bekommt durch den souveränen Einsatz der Bildmittel, vor allem durch die Lichtführung und den Abbau der kantigen Formen des »Brücke«-Expressionismus eine allgemeine Gültigkeit des Ausdruckes – das Niedergedrücktsein des Menschen, seine soziale Unfreiheit. Der tiefempfundene expressive Realismus (als leidenschaftliche Haltung hier), der dem sozialistischen Engagement und der eigenen sozialen Abstammung entspringt, sollte im folgenden Schaffen des Dix jedoch einer die sichtbare Wirklichkeit mit nüchterner Haltung relativ getreuen bis persiflierenden Darstellungsweise weichen.

Diese feine, aber entscheidende Wandlung der Dixschen Kunst kann der Vergleich der beiden Elternbildnisse aufzeigen. Drei Jahre nach dem ersten Elternbild greift Dix die Aufgabe des Doppelbildnisses der Eltern erneut auf; dieses zweite Elternbild (Abb. 2), gemalt im Jahre 1924, offenbart nicht mehr jene tief empfundene und in sozialer Hinsicht gedankliche Durchdringung wie das Basler Gemälde. In der ersten Fassung befinden sich die Dargestellten in einer charakteristischen Spannung zu dem sie umgebenden düsteren Raum, in dem sie hell dargestellt sind; sie

leuchten darin auf, ohne aus ihm heraustreten zu können; sie sind ihm verhaftet wie in Wirklichkeit ihrem sozialen Milieu. Das dort verschachtelte Sitzen gegenüber dem frontalen Sitzen von 1924 wäre somit inhaltlich bedeutsam. Für die erste Fassung, die sozialkritisch engagiert ist und nur so interpretiert werden kann, bewirken starke Licht-Schatten-Wirkung, die Kühnheit der Komposition und die expressive Anordnung der Hände das Packende der Bildwirkung. Die zweite Fassung in Hannover verändert Komposition und Farbgebung entscheidend. Mutter und Vater sitzen frontal auf dem an der Wand sitzenden Sofa, gleichsam gestellt, als ob sie dem Sohn ›offiziell‹ Modell sitzen wollten, in leichter Obersicht wiedergegeben, getreu in ihrem häuslichen Kontext, der nicht in tristem Dunkel bleibt. Der Vater Franz, 62 Jahre alt (also noch nicht Rentner), die Mutter Louise 61, was nach Art der Alten Meister der Dürer-Zeit mittels eines beschriebenen Zettels an der Wand angegeben wird. Die Signatur, die bei Dix immer ein klares Stilelement ist, signalisiert hier sogleich ein stärkeres Orientieren an Maltechnik und Gestaltungsprinzipien der altdeutschen und altniederländischen Maler. Nachdem Dix um 1912/13 in den oben genannten Selbstbildnissen das Studium der Kunstform der Alten für seine suchende Entwicklung ausgewertet hatte, beginnt offenbar wieder in den zwanziger Jahren und vollends, wie bekannt, in den dreißiger Jahren eine stärkere Einflußnahme von altmeisterlichen Gestaltungsmöglichkeiten. Das erste Elternbild in Basel zeigt eine Signierweise, die sich entgegen mancher altmeisterlichen Signatur bei Dix von 1913 (etwa im Aachener Selbstporträt) in ihrer lapidaren Weise nicht an den Meistern der Kunst um 1500 orientiert.

Die Arbeit für die Porträts der Eltern beginnt im Jahre 1920 mit zwei realistischen Bleistiftzeichnungen, die Vater und Mutter halbfigurig mit gesenkten Köpfen erfassen (Abb. 8 und 9); beide Blätter befinden sich in Düren<sup>17</sup>. Ob Dix bereits bei der Entstehung dieser Zeichnungen an ein großes Doppelporträt in Öl gedacht hat, ist heute nicht mehr zu sagen. Während die Mutter offensichtlich als lesend dargestellt ist – sie war eine künstlerisch interessierte Frau, sie beschäftigte sich mit Literatur, soweit es ihre Arbeit gestattete und schrieb selbst Gedichte – schaut der Vater – vom Lesen auf? – über die Brille hinweg seinen Sohn an. Gegenüber dem experimentierenden Zeich-

nen während der Kriegsjahre 1915–1918 gehören diese beiden Blätter neben Ölbildern zu den ersten Beispielen des sich anbahnenden realistischen Stils bei Dix, der sich um 1919/20 zu entfalten beginnt (man vgl. Arbeiterbildnisse, die Selbstbildnis-Zeichnung von 1921). Die politischen Ereignisse und gesellschaftlichen Probleme scheinen die Wendung zum Realismus beeinflusst zu haben. Das Thema der Eltern schien für Dix 1924 mit der zweiten, veränderten Fassung abgeschlossen. Eine Bleistiftzeichnung im Kreis-museum Freital ›Haus der Heimat‹ (Bergbaumuseum) gibt den Kopf der Mutter wohl für das Gemälde von 1924 in zwei Skizzen wieder (Abb. 10); an der Darstellung der Augen und des Mundes ließe sich die Entstehung der Zeichnung um 1923/24 aufweisen<sup>18</sup>. Die plastische Formen scharf umreißende Strichführung des Blattes geht mit den Zeichnungen dieser Jahre zu-



5 Dix, Familienbild, 1927. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

sammen. Nach dem Tode des Vaters malt Dix 1935 das Porträt seiner Mutter mit Eva<sup>19</sup>, als längst der kritische Realismus der Frühzeit der zwanziger Jahre in einen altmeisterlichen Naturalismus verwandelt ist. Er zeichnet die 86jährige Mutter im Profil nochmals im Jahre 1949, ein Blatt, das in seiner Eindringlichkeit und Empfindung für die alte Mutter an Albrecht Dürers Bildnis seiner Mutter erinnert<sup>20</sup>. Diese Komposition gibt Dix auch als Lithographie heraus (Abb. 11). Im August 1953 entsteht dann die erschütternde Zeichnung ›Meine Mutter auf dem Totenbett‹<sup>21</sup>. Vergleicht man die beiden Zeichnungen der Eltern aus dem Jahre 1920 mit der ersten Fassung des Gemäldes, so kann man die Blätter als Vorarbeiten nur im weiteren Sinne interpretieren. Dix hat offenbar mit den Bleistiftstudien seine Eltern beim Lesen beobachtet und spontan zeichnerisch erfaßt, während er im Basler Gemälde alles Genrehafte, Momentane von den Figuren abstreift und sie somit in eine ›höhere‹, gleichnishafte Sphäre hebt. Das Abgehärmte und Häßliche der Gesichtszüge und die zerarbeiteten Hände sind in keiner Weise beschönigt. In der unumwundenen Darstellung der Ausdruckskraft des Häßlichen sehen wir einen Zug der Dixschen Kunst um 1921, der ihn mit dem Expressionismus allgemein verbindet. Die bedeutsame Ebene der Reflexion gegenüber dem Genrehaften der Zeichnungen wird gerade durch die expressive Beleuchtung und die Spontaneität des Malvorgangs anschaulich gemacht. Der Ausdruck des Leidvollen in den Gesichtern wird von den Kontrasten des Lichtes scharf akzentuiert. Es ergibt sich das, was Willi Wolfradt treffend die monomane Überwirklichkeit der Erscheinung nannte<sup>22</sup>. Vergleicht man die beiden Gemälde der Eltern weiter im Einzelnen, so ergeben sich folgende Unterschiede: Während die erste Fassung eine spontane Erfindung ist, die eine expressive Anordnung der Figuren sucht und eine gewisse Flüchtigkeit in der maltechnischen Ausführung in Kauf nimmt (so am Kopf der Mutter oder im Hintergrund), verzichtet Dix 1924 auf eine leidenschaftliche Auffassung und auf eine komplizierte Komposition, indem er die Eltern auf dem Sofa vorzeigt, dem Betrachter vorführt, gleichsam ›Parade‹ sitzen läßt, ferner das Interieur exakt wiedergibt und mittels hellerer Farben eine gleichmäßige Beleuchtung – die die Dinge objektiv einsehbar macht – entgegen der düsteren von 1921 über die Gegenstände

legt. Maltechnisch gesehen bedeutet der Schritt vom ersten zum zweiten Elternbild eine Präzisierung und Vervollkommnung der Malmittel, die Verbesserung einer an der Technik der Alten geschulten Malweise, die die sichtbare Welt präzise und möglichst objektiv darzustellen sucht – auch wenn es nie absolute Objektivität geben kann. Insofern scheint die leidenschaftliche Vitalität des Basler Bildes einem Expressionismus noch näher zu stehen, den Dix schrittweise überwindet. Das sei vorerst mit einem Fragezeichen versehen.

Das frühere Bild hat in der Übereckstellung der Figuren im Bildräumlichen zugleich eine lebendige Anordnung in der Bildfläche erreicht. Auf dem schräg in den Raum gestellten Plüschsofa sitzt die Mutter und schaut zum Betrachter, während der Vater rechts im Vordergrund, uns näher, auf einem Hocker nach links gewendet sitzt. Damit ergibt sich auf der Bildfläche eine geschlossene Konfiguration, die durch die Schrägen links unten und rechts unten und die abgeknickten Arme außen bildflächig verfestigt ist. Im späteren Bild in Hannover verzichtet Dix auf eine ähnliche Anordnung, indem er bildparallel die Wand, das Sofa und das Nebeneinandersitzen der Eltern, die eng zusammengedrückt sind, wiedergibt. Das gleichmäßige Licht fällt in diesem Bild von rechts statt von links ein; es wirft leichte Schatten links hinter den Figuren. Diese prinzipielle Änderung der Komposition signalisiert eine andersartige Themenauffassung, die nicht eo ipso als weniger bedeutsam hingestellt werden kann. Sie muß im eigentlichen Sinne beurteilt werden. (Darum ist es bedauerlich, daß die beiden Werke in der Ausstellung im Herbst 1971 in Stuttgart nicht nebeneinander zu sehen waren; nur das Basler war ausgestellt.) Das frühere Gemälde gibt einen dunklen Hintergrund in Tönen von Grauschwarz. Das Sofa in dunkelgrünen Tönen wird gegenüber den Figuren nicht plastisch herausgearbeitet, da es farblich eng mit dem Hintergrund verbunden bleibt. Lediglich die Armlehne, die vorn links im Bild erscheint, bildet räumlich und flächig eine prononcierte Form. Das Gemälde von 1924 in Hannover gibt das gesamte Interieur aufgehellte wieder, keinen Idealraum, sondern ein bestimmtes Ambiente. Alle Gegenstände werden damit einsehbarer gemacht, genauer vor Augen geführt, weil individueller in ihren Gegenstandsfarben behandelt und somit als plastisch durchgear-





6 Dix, Selbstbildnis mit Hut, 1912. Dresden, Privatbesitz

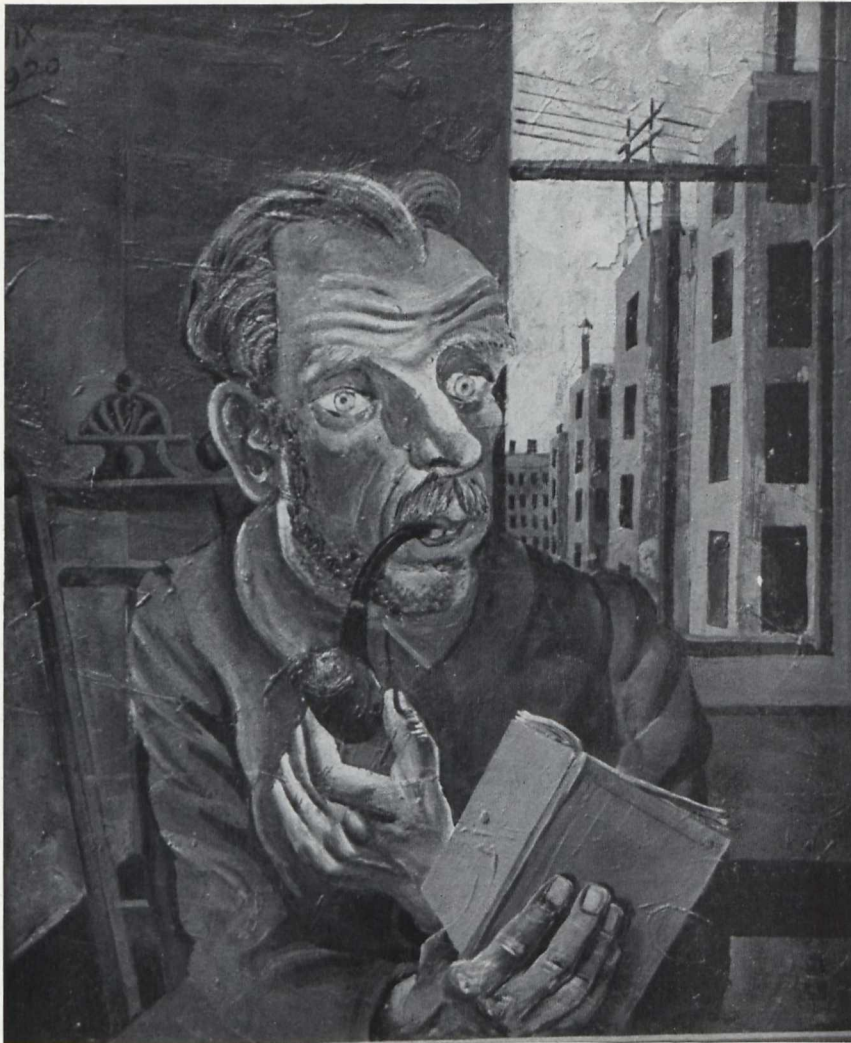
beitete präzise erscheinend. Die Wand, die den Hintergrund bildet, ist in zwei Zonen gegliedert; der gemusterte obere Streifen in Türkis, der untere Teil in dunkler wirkendem Blaugrau gemalt. Das Olivgrün des Sofas und das Braun des Holzes seiner Umrahmung sind wesentlich heller gegeben als 1921. Das gleiche gilt für die Farben der Kleidung der Eltern. Das helle Violett der Jacke der Mutter war 1921 ein dunkles Rotbraun; die Hose des Vaters bleibt in Oliv bis Schwarz; Schürze der Mutter und Hemd des Vaters sind blau-weiß gestreift; der Vater trägt im späteren Bilde noch eine braune Weste über dem zugeknöpften Hemd und legt seine übergroß wirkende linke Hand auf die braune Stoffdecke auf der Sitzfläche des Sofas. Nicht nur aus der Komposition der Figuren, sondern auch aus den Details der Kleidung und der Interieurwiedergabe läßt sich leicht schließen, daß die Darstellung von Vater und Mutter im Jahre 1924 nicht mehr spontan geschieht. Die Kleider sind akkurater dargestellt, und das Sitzen ist modellhaft

gegeben. Die gemalte Musterung der Zimmerwand, die Maserung des Holzes, der verschiedene stoffliche Charakter der Kleider, die Struktur der braunen Decke, die die Sitzfläche des Sofas schonen soll, und die Musterung des Sofabezuges mit den weichen pflanzen- und blütenhaften Formen, selbst der geflickte Reiß dort, alle diese Details sind mit großer Genauigkeit wiedergegeben. Die Weise des Signierens gehört hier als stilgleich dazu. Diese Details fehlen in der ersten Fassung, wodurch der Schluß gerechtfertigt wird, daß das spätere Bild eine weitergeführte, d. h. überlegtere Darstellung der Eltern ist, nicht nur in der Anordnung der Figuren, sondern auch in der mittels Zeichnung, Farbe und dem daraus resultierenden Licht erzielten Dingpräzisierung für Mensch und Ambiente. Diese Wandlung im Einsatz der Mittel und in der damit gegebenen Themenauffassung zeigt eine künstlerische Entscheidung an, die einen andersartigen Gehalt darzustellen sucht. Mit anderen Worten scheint sich in der Arbeit vom ersten zum zwei-

ten Bilde eine Selbstbewußtwerdung zu vollziehen, eine folgerichtige Selbstfindung des Malers Dix, der sein Leben lang nicht an realpolitische Agitation, sondern an das Sichtbare der menschlichen Welt und ihre existentiellen Formen und Probleme ohne ideologisierende Wertungen ausgeliefert war. »Traue deinen Augen«, war sein Wahlspruch, und Dix war überzeugt in dieser seiner Art zu malen, weil es so gewesen ist, wie er es sah »und nicht anders« und nicht, um zu sagen, dort werde der Mensch mehr ausgebeutet als dort. Ähnlich formulierte einmal Paul Cézanne gegenüber J. Gasquet: »Man muß über sein Gefühl hinauskommen, man muß darüber hinweggelangen, die Kühnheit haben, es zu objektivieren, getreulich wiedergeben wollen, was man sieht . . .«<sup>23</sup>.

Das erste Gemälde des Dix, das das Porträt der Eltern steigert in die Darstellung eines Milieus, wird 1924 weiterführend verwandelt, aber im engeren Sinne des Porträts, der Gegenwärtigkeit der Dargestellten. Während Dix 1921 versucht, mehr darzustellen, mehr anschaulich zu machen, als positiv zu sehen ist, drängt er die Darstellung 1924 auf das ›Objektive‹ der porträtmäßigen Erfassung der zwei Menschen zurück. Waren 1921 die beiden Porträtierten in einer affizierenden Nähe zum Betrachter, rücken sie 1924 in ihrem frontalen Sitzen weiter ab; sie werden leicht von oben gesehen; ebenso wird von Dix das Blicken der Alten weniger intensiv und bohrend gemalt. Der allgemeine Prozeß der Entintensivierung scheint mir gerade an dem Vergleich der Augen ablesbar. Das Sofa wird zum realen Sitzgegenstand im Sinne der Wirklichkeit; der Zimmerausschnitt ist denkbar ohne die Figuren –, zwei Aspekte, die 1921 völlig anders aufgefaßt waren. Im Basler Bild konstituiert sich der Raum mit der Plastizität der beleuchteten Figuren, die aus dem Dunkel aufleuchten; das gilt besonders für den proletarischen Typus-Kopf des Vaters. Dagegen schaffen 1924 die andersartige Farbgebung und die gleichmäßige Beleuchtung das ›Klima‹ einer naturalistischen Dingbezeichnung. Die Verschiedenartigkeit in der Kleidung muß auch bewertet werden. Im ersten Bild scheinen die Eltern während der Ruhepause in einem harten Arbeitstag dargestellt. Die Arbeitskleidung ist unverkennbar; die Ärmel sind emporgekrempelet, wodurch die Arme und ihre Körperlichkeit für die Bildwirkung fruchtbar werden. Das Gemälde von 1924 führt die Eltern gerade auch in der

Kleidung anders vor. Das Verhältnis von menschlicher Körperlichkeit, die die Härte der Arbeit veranschaulichen kann, und den Kleidern, den gemusterten Stoffen, wird zugunsten der ›unmenschlichen‹ Stofflichkeit verschoben, ebenso wie im Interieur das Stoffliche exakt wiedergegeben wird. Während die Gestalten 1921 in sich zusammengesunken, ja da-hockend gezeigt werden, sitzen sie auf dem Gemälde in Hannover nicht nur in ihrer »guten Stube« bei hellem Licht, nicht arbeitsmäßig gekleidet, eher für den Feierabend, sondern auch deutlich aufrechter, als ob Besuch zu erwarten ist. Das wochentägliche Zusammengesunkensein ist einem sonntäglichen Da-Sitzen gewichen. Das bedeutet, daß Dix die Eltern im Jahre 1921 als Arbeiter schlechthin und ihr Porträt als Paradigma des proletarischen Milieus verstanden wissen wollte. Wie schwer es wäre, diese Interpretation als eine kritische Darstellung sozialen Milieus auch auf das Gemälde in Hannover zu übertragen, dürfte aus der Beschreibung hervorgehen. Bei Hinweis auf das soziale Engagement des jungen Dix kann von den Elternbildern m.E. nur das in Basel genannt werden. Der ängstliche Blick der Mutter, der kummervoll den Sohn und den heutigen Beschauer trifft und das Gekrümmte des Vaters, den die schwere Arbeit in der Gießerei ausgemergelt hat, sind im ersten Bild menschliche Ausdruckswerte, die der revolutionären Phase um 1919/20 entsprechen, die Dix aber im Laufe der zwanziger Jahre offensichtlich zugunsten einer objektiveren Distanziertheit zurücknimmt. Im Antlitz des Vaters weicht sogar ein scharf unterscheidendes Sehen, also eine gewisse Bewußtheit des Proletariers einem beinahe einfältigen, geistesabwesenden Dahinschauen. Man kann vielleicht noch einen anderen Aspekt, nämlich den des Verhältnisses beider Menschen zueinander, charakterisieren: Die beherrschende Stellung des Vaters im Bild von 1921 veranschaulicht seine Dominanz gegenüber der Mutter als Hausfrau. 1924 weicht diese Dominanz des Vaters und sein beinahe aggressiver Ausdruck zugunsten der Position der Mutter, die jetzt nicht mehr untergeordnet, sondern gleichberechtigt, ja fast dominant – zumindest psychologisch – neben dem Vater sitzt; ihr Blick aus dem Bilde bezeichnet mehr Aktivität. Dagegen scheint das Vorsichhinschauen des Mannes und sein Sitzen passiver, weniger gespannt. Darin drückt sich ein andersartiges Verhältnis der beiden nicht nur zueinander, sondern



7 Dix, Lesender Arbeiter (Max John), 1920. Freital, Kreismuseum

möglicherweise auch zur Arbeit aus. 1921 stellt Dix den Vater als den Ernährer dar, von dem die Frau abhängig ist. 1924 schaut sie bewußter und gespannter als der Alte, der wie ein Rentner wirkt. Arbeitspause oder Feierabendstimmung – beide Situationen verändern hier das Verhältnis von Mann und Frau.

Diese Unterschiede zwischen den Elternporträts müssen im Zusammenhang der gesamten Entwicklung der Dixschen Kunst gesehen werden. Mit der zweiten Fassung aus dem Jahre 1924 haben wir nicht nur einen anderen Modus der Gestaltung vor uns, einen verschiedenen Einsatz von Farben und Formen, sondern auch eine andersartige Themenauffassung bei gleichbleibendem Sujet, woraus sich ein anderer Gehalt, somit ganzheitlich gesehen ein anderer Stil er-

gibt<sup>24</sup>. Das Gemälde in Hannover steht als wesentliches Beispiel einer Stilwandlung im Schaffen des Dix, die sich auch an anderen Gemälden um 1924/25 feststellen oder aus Vergleichen ablesen läßt.

Im Jahre 1921 sehen wir den ersten Durchbruch des Dreißigjährigen zu einem neuen Realismus auf den ersten Höhepunkten, gerade im Porträt. Nach der Auseinandersetzung mit kubistischen und futuristischen Bildmitteln und nach den wichtigen Collage-Bildern, zeigen die 1920 gemalten Arbeiterbildnisse für Dix neue realistische Thematik und Formensprache. Als Mitbegründer der Dresdner ›Gruppe 1919‹, als Freund von Felixmüller, der sich dem Arbeitermilieu entschieden zugewendet hatte, und als Sympathisant der Novembergruppe schafft Dix mit dem



8 Dix, Porträt des Vaters, 1920.  
Düren, Leopold-Hoesch-Museum



9 Dix, Porträt der Mutter, 1920.  
Düren, Leopold-Hoesch-Museum

Elternbild in Basel ein Werk, das zu verbildlichen sucht, was damals gesellschaftspolitisch akut war und für eine Reihe von Künstlern Maßstab ihrer Arbeit und Ziel ihrer ethischen Vorstellungen wurde. Dabei spielt der Einfluß des damals erfolgreichen Felixmüller wohl eine Rolle, die zu untersuchen sich lohnte; zumindest ist um 1919/20 klar eine Orientierung an der Thematik Felixmüllers (Arbeitermilieu z. B. »Porträt eines Arbeitssklaven« für Franz Pfemferts »Aktion«; Streik; Revolution) festzustellen. Mir scheint Dix in dem Elternbild von 1921 seine damaligen Intentionen, die mit denen der sozialistischen Bewegung zusammengingen, in einem Hauptwerk realisiert zu haben. Für diese Bewegung, in die christliche Vorstellungen einfließen, steht in der bildenden Kunst auch Ludwig Meidner mit seinen vor dem Weltkrieg gemalten apokalyptischen Visionen und seinem 1913 gemalten Revolutionsbild in der Berliner Nationalgalerie. Meidner rief 1919 nach dem Sieg der Novemberrevolution in einem Pamphlet »An alle Künstler,

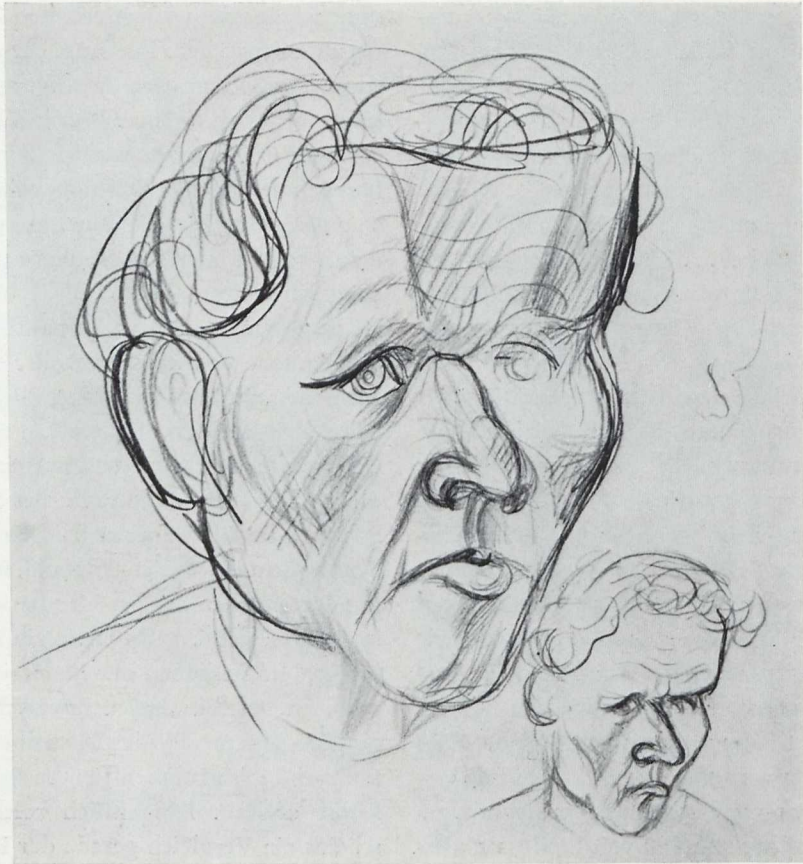
Dichter, Musiker« in einer gemeinsamen Aktion mit Max Pechstein, Kurt Eisner, L. Feininger, Paul Zech u. a. in Paul Westheims »Kunstblatt«: »Damit wir uns nicht mehr vor dem Firmament zu schämen haben, müssen wir uns endlich aufmachen und mithelfen, daß eine gerechte Ordnung in Staat und Gesellschaft eingesetzt werde. Wir Künstler und Dichter müssen da in erster Reihe mittun. Es darf keine Ausbeuter und Ausgebeuteten mehr geben! . . . Wir müssen uns zum Sozialismus entscheiden . . . Der Sozialismus soll unser neues Glaubensbekenntnis sein! . . . In uns pocht noch mächtig das Weltgewissen. Die Stimme Gottes in uns facht immer von Neuem unsere Empörerfüste an. Seien wir auf der Hut! Wird nicht schon morgen wieder die Bourgeoisie die Staatsgewalt in ihre Hände reißen durch Putsche, Bestechung und skrupellose Wahlpraktiken? . . . Maler, Dichter und alle Künstler, Kameraden alle: wir müssen uns stark machen: es geht um den Sozialismus. Wir wollen keinen blutbefleckten Lohn mehr . . . Kameraden, höret weiter:

wir müssen wahre Sozialisten sein – die höchste sozialistische Tugend in uns entfachen: Menschenbrüderlichkeit. Das heißt Güte, Freundlichkeit füreinander und Einsicht in das, was uns allen nottut. Höret weiter: Wir müssen Ernst machen mit unserer Gesinnung, dem neuen, wundersamen Glauben . . . O, leite uns an diesem dunklen Tag die göttliche Stimme: Gerechtigkeit und Liebe! . . . Denn es geht um den Sozialismus – das heißt: um Gerechtigkeit, Freiheit und Menschenliebe – um Gottes Ordnung in der Welt!<sup>25</sup>«

In den folgenden Jahren nach 1921 drängt Dix das leidenschaftliche Engagement an der sozialen Frage in seiner Malerei etwas zurück; seine Vitalität richtet sich auf das Sichtbare allgemein, freilich unter Bevorzugung besonderer Erlebnisbereiche wie Krieg, Prostitution und andere Seiten der Großstadt; eine anklägerische, karikierende Darstellung der Militaristen oder verschiedener Kreise der Großbourgeoisie, wie sie Georg Grosz unternahm, findet sich bei Dix seltener, etwa im Triptychon ›Großstadt‹ von 1927/28 (z. Zt. Leihgabe im Folkwangmuseum, Essen)<sup>26</sup>. Das proletarische Milieu wird von Dix nicht mehr in der komprimierten Weise wie 1921 zur Anschauung gebracht. Bereits 1924 hat sich Dix von Einflüssen zeitgenössischer Maler emanzipiert und mehr zu sich selbst gefunden, das bedeutet: Dix der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Es ist bezeichnend, daß weniger Arbeiterbildnisse entstehen, statt dessen häufiger Porträts bekannter Persönlichkeiten wie Th. Däubler, H. George oder Max Scheler, die Dix mit schonungsloser Desillusionierung wiedergibt. »Sie sind haarsträubend ähnlich«, hatte Willi Wolfradt von den Porträts des Dix geschrieben<sup>27</sup>. Dabei unterwirft Dix sämtliche Inhalte, die er gestaltet, einer Genauigkeit, die erbarmungslos wirkt (das aber nicht immer ist), so daß Wolfradt von monoman sprechen konnte. Ironie und Bitterkeit mischen sich dergestalt, daß eine affizierende Wirkung zustandekommt, die damals und heute die Betrachter erschreckt. Zugleich wird Dix bewußter in Farbgebung und Maltechnik, in der er sich nun direkter an die Alten Meister anlehnt, was sich u. a. auch an der Verwendung der Lasurtechnik und der von Holztafeln als Malgrund oder auch an der Übernahme der Form des Triptychons zeigt. Diese Entwicklung läßt sich an den beiden Elternbildern ablesen. Die altmeisterliche Dingerfas-

sung scheint dem künstlerischen Ziel der Objektivität zu entsprechen. Die Annäherung des Dix an die Alten verrät eine tiefe Wahlverwandschaft, die er selbst auch konstatierte. »Verwandelt sich nicht jeder originale Geist nur an, was schon in ihm lag?« hat Robert Minder gefragt. Das tagespolitische Engagement war offenbar nicht die Intention des Dix; er wollte durch seine Malerei nicht akute politische Veränderung stimulieren, – diese sollte ohnehin nicht von der Kunst verlangt, sondern im politischen Handeln, der Tat, gesucht werden, – Dix wollte malen, was er sah, – Menschen, obskure Individuen, Prostituierte, grauenhafte Kriegsszenen, Kabarett, Persönlichkeiten des Geistes oder der Kunst und immer wieder sich selbst und seine Familie. Die Rolle des Selbstbildnisses im Schaffen des Dix wäre der bei Dürer vergleichbar, als dessen ›Schüler‹ er sich empfand, und für das 20. Jahrhundert gesehen der bei Max Beckmann, der freilich in Bezirke des Unsichtbaren eindringen wollte, die für Dix als Aufgaben der Malerei nicht in Frage kamen. Andererseits darf nicht verschleiert werden, daß die Themenauswahl des Dix selbstverständlich klare politische Dimensionen für die Interpretation seiner Kunst ergibt<sup>28</sup>. Hinsichtlich solcher Überlegungen scheint ein Vergleich gerade der Elternbildnisse aufschlußreich. Wie Dix von der ersten Fassung zur zweiten alles über das Rein-Sichtbare Hinausgehende abstreift, den Gegenstand möglichst in seiner Objektivität darzustellen sucht, so geht er in seiner gesamten künstlerischen Entwicklung diesen Weg von einer so oder so gemeinten, expressionistischen Darstellung zu einer desillusionierenden Objektivität, die die Dinge der sichtbaren Welt zeigen will, wie sie waren, d. h. von Dix gesehen worden sind<sup>29</sup>.

Zwischen 1921 und 1924 malt Dix an dem großen Schützengraben-Bild, das heute verschollen ist, wahrscheinlich von den Nazis verbrannt. Mit diesem Hauptwerk, das die Wut der Nationalsozialisten erregte, schafft Dix ein monumentales Gemälde, das die sichtbare Wirklichkeit des Grabenkrieges schonungslos und um Objektivität bemüht darstellt, ebenso wie er in der einzigartigen Folge der Kriegsradierungen ähnlich den ›Schrecken des Krieges‹ von Goya<sup>30</sup> ohne agitatorische oder propagandistische Rhetorik – wie etwa die Berliner ›Rote Gruppe‹<sup>31</sup> – das Grauenhafte vorführt. Darin war ihm Willi Jaeckel mit seinen auf-rüttelnden Antikriegsdarstellungen von 1915, der Li-



10 Dix, Skizze zum Elternbildnis, ca. 1924, Freital, Kreismuseum

thographienfolge ›Memento 1914‹ und dem Gemälde ›Sturmangriff‹ vorausgegangen. Das Schützengraben-Bild hatte den Widerwillen des Kritikers Julius Meier-Graefe hervorgerufen<sup>32</sup>, der es »zum Kotzen« fand, so daß Willi Wolfradt antwortete: »Gibt es ein deutlicheres Zeugnis dieser lästerlichen Vergeßlichkeit als jene geschmäckerliche Kunstgenussung, die sich von Dix skandalisiert fühlt und glaubt, es wäre an der Zeit, das Aas der Schlachtfelder als malerische Delikatesse zu genießen? Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist.«<sup>33</sup> Wie hier Dix jenseits von Agitation Bilder der Folgen des Krieges und Bilder des Todes durch politisches Verbrechen schafft, versucht er auf dem Weg zum zweiten Elternbild eine Phrasenlosigkeit zu erreichen, die einen Objektivierungsschritt nachzeichnet. Diese Entwicklung zur Objektivität geht Hand in Hand mit der Rezeption altmeisterlicher Maltechnik und Gestaltungsprinzipien, mittels derer Dix seinen Stil realisiert. »Dix kämpft

um das wahrhaftige Bild«, schrieb Salmony<sup>34</sup>. Diese Form eines kritischen Realismus kann man Verismus nennen. Seine Kunst erreicht eine »Unmittelbarkeit und Treffsicherheit, die das Visionäre eines Nachtwandlers mit der Blickschärfe eines Anatomen verbindet«<sup>35</sup>. Der Objektivierungswille in dieser Stilwandlung, die eine Wandlung des Realismus ist, bekundet sich deutlich in dem Selbstbildnis mit nakedem Modell von 1923, das nach Wolfradt zeigt, »wie sich Dix . . . als Partner eines . . . radikal desillusionierten Lebens erbarmungslos objektiviert«. Ein weiterer Bildvergleich für die hier gesehene Stilwandlung bei Dix zwischen 1920/21 und 1924/25 wäre durchzuführen mit den Gemälden ›Streichholzhändler I‹ von 1920 und der 2. Fassung von 1927 oder etwa mit ›Arbeiterfrau mit Kind‹ von 1921 – einer erschütternden Säkularisierung des Maria-Christkind-Themas – und ›Mutter und Kind‹ von 1923 (Privatbesitz)<sup>36</sup>, das sich gegenüber der Graumalerei von 1921 stärker von den vereinfachenden Prinzipien des expressiven Realis-

mus entfernt. Ein Gemälde wie ›Künstler und Muse‹ von 1924 zeigt den sachlichen Realismus vorbildlich, den Dix in jenen Jahren zu erreichen beginnt, der in den späten zwanziger Jahren und um 1930 kulminiert, um später in einen altmeisterlichen ›Naturalismus‹ sich zu verwandeln.

Für die Phase der Dixschen Porträtkunst um 1921 wäre neben das Basler Elternbild vergleichsweise ein Porträt wie das des Kritikers P. F. Schmidt von 1921 (Staatgalerie Stuttgart) zu stellen (Abb. 12), das in der expressiven Schematisierung der frühen Variante des Dixschen Realismus entspricht. Der Weg zu einer möglichen Objektivierung, die übrigens auch alle Errungenschaften des ›Brücke‹-Expressionismus ignoriert, verstärkt sich und zeigt sich in Porträts wie dem des Photographen Hugo Erfurth von 1925 und später in dem imposanten Selbstbildnis mit Glaskugel von 1931 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum), Grau in Grau gemalt (Abb. 13), wo sich Dix in jenen entscheidenden Jahren als Seher von drohendem Unheil darstellt, oder auch in dem Frankfurter Familienbild von 1927, das Frau Dix, Nelly mit einer Nelke, Ursus und Otto Dix selbst wiedergibt (Abb. 5).

Seit 1933, nach der Emigration aus Dresden in die Bodenseegegend, spitzt sich dann die Suche nach Objektivität zu einem subjektiven künstlerischen Dogma der Form zu. Die altmeisterlichen Landschaften des Bodensees oder die Bilder von der Versuchung des Hl. Antonius oder von Christophorus, der Jesus durch Sturm und Flut trägt, stehen dafür als Beispiele, die zuweilen feinste Beispiele einer politischen Metaphorik werden, da Dix in der Nazi-Zeit keine politischen Themen unmittelbar darstellen konnte<sup>37</sup>. Von den Porträts wollen wir auf das noch unpublizierte Bildnis einer Tänzerin von 1938 verweisen (Abb. 14), das sich in Geraer Privatbesitz befindet<sup>38</sup>. Das hier von Dix in seiner glatten Schönheit betonte Antlitz verriet eine Schein-Idealität – jenseits aller bitteren Ironie und Persiflage – die jedoch mit der damaligen, offiziell verordneten Diktatur-Kunst der Nazis nichts gemein hat. Sie bezeichnet vielmehr einen extremen Punkt in der Entwicklung des Dix von einem kritischen zu einem protokollarischen Realismus, einen extremen Punkt des Objektivierungswillens des Malers, den seine Vitalität immer wieder in Unruhe versetzte, – man vergleiche die spätere Stilwandlung zwischen 1944 und 1946. Das beinahe Hoheitsvolle dieses

Porträts von 1938, das auf einer perfekt gehandhabten altmeisterlichen Lasurtechnik (auf Holz) beruht, entspringt weniger dem Verismus der zwanziger Jahre – zur Realismus-Definition gehört ja eine malerische Vereinfachung der Details – als dem Studium der Porträtform der Alten Meister. Das Ergebnis hat eine naturalistische und eine meta-realistische Komponente, wie sich überhaupt der spezifische Dixsche ›Naturalismus‹ der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre der Trompe-l'oeil-Malerei der Surrealisten von ganz anderen intentionalen Voraussetzungen her lediglich formal nähert.

### III

Ähnliche ›surrealistische‹ (meta-realistische) Elemente hatten zur Uneinheitlichkeit der Realismus-Bewegung der zwanziger Jahre beigetragen; im Terminus ›magischer Realismus‹ ist dies signalisiert. Eine Erörterung des Realismus-Problems wäre eine Arbeit für sich (vgl. Anm. 56). Freilich besteht manche Ähnlichkeit zwischen Tendenzen des Realismus damals und



11 Dix, Bildnis der Mutter. Lithographie, 1949

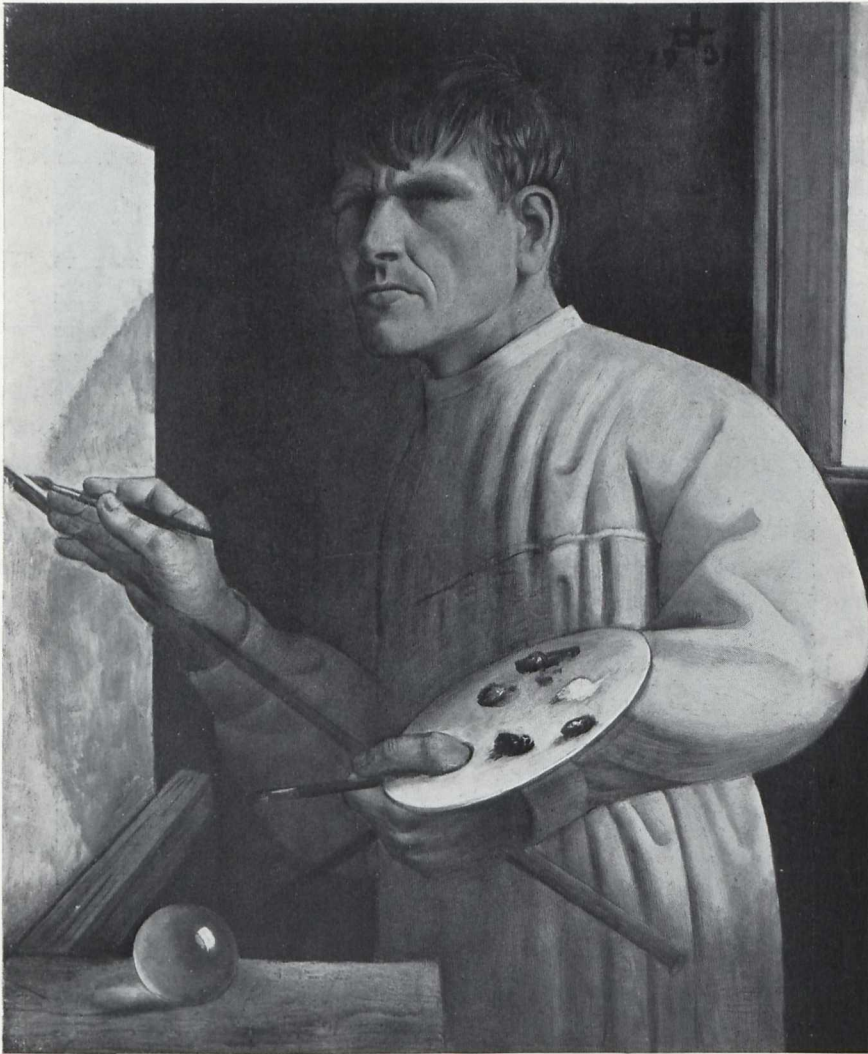


12 Dix, Porträt P. F. Schmidt, 1921. Stuttgart, Staatsgalerie

heutigen Bestrebungen; die Bestrebungen, die mit politischen Emanzipationsbewegungen zusammengehen, sind beide Male sehr uneinheitlich. In den zwanziger Jahren konnte angeknüpft werden am frühen Realismus Van Goghs oder am sozialen Realismus des 19. Jahrhunderts oder an der Kunst Max Klingers oder Käthe Kollwitz' Graphik. Der Zusammenbruch des Kaiserreiches in einem imperialistischen Weltkrieg und die Revolution vom November 1918 bestärken in Deutschland einen Realismus, der sich dem Menschen in direkter Weise, teils freilich ethisch engagiert (also letztlich idealistisch), zuwendet, stärker als das heute der Fall ist. Im historischen Augenblick des Endes des Expressionismus der ersten Stunde, wie er

um 1920 eindringlich von verschiedener Seite konstatiert wurde<sup>39</sup>, steht auch der Bankrott der O-Mensch-Idee, begleitet vom Gelächter der Dadaisten. Viele Künstler begreifen, daß es nicht allein auf die Revolutionierung der Kunst-Formen oder auf das eindringliche Wort und die Geste ankommt, sondern auch auf die Tat. Die extreme Gruppe der Dadaisten bezeichnet in ihren hohnvollen Gesten die umfassende Sinnlosigkeit, die sie sahen, fühlten sich aber 1920 auf der Seite der Revolution, ohne daß sie die Konsequenzen zogen. Heinrich Manns Aufsatz ›Geist und Tat‹ von 1910 kommt andererseits für die Nichtresignierenden der aktionistischen Bewegung um Kurt Hillers Zeitschrift ›Ziel‹ und Franz Pfemferts ›Aktion‹ Bedeutung zu.





13 Dix, Selbstbildnis mit Glaskugel, 1931. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Als Beispiel für den sozialistischen Künstler steht hier Ernst Toller und seine Taten, der, durch die Kampagnen der Kommunisten gefährdet<sup>40</sup>, vorzeitig an der Übermacht der Reaktion freilich scheitern mußte. Der sich um 1919/20 entfaltende Realismus – auch bei Dix als engagierter Realismus – läßt sich nur schwer als einheitlicher Stil oder einheitliche künstlerische Haltung einer Epoche sehen; es gibt zuviele individuelle Unterschiede für die definitorischen Aspekte, die Realismus bilden (Haltung der Bestandsaufnahme der Wirklichkeit, thematische Mannigfaltigkeit und Malweise), als daß man *den* Realismus hätte. Die geistigen Voraussetzungen wie die sozialen schwanken bei den einzelnen Künstlern; Inhalte und Gestaltungsprinzi-

pien sind unterschiedlich, treten verschieden kombiniert auf. Neben einem *sachlichen* Realismus, der die sichtbare Wirklichkeit protokollarisch registriert (Neue Sachlichkeit), konzentriert auf das Wesentliche, ohne sich im schöpferischen Sinne mit ihr auseinanderzusetzen und sie etwa neu zu entwerfen und ohne zugleich sich in thematischer Mannigfaltigkeit dem Menschen und seinen Bedingungen – existential oder sozial oder politisch – zuzuwenden, gibt es sogenannte ›magische‹ Realisten<sup>41</sup>, die jene metarealistische Komponente zeigen, um mehr als das äußere Bild der Realität wiederzugeben, aber doch den Ausdruck einer existierenden Sache, wie Gustave Courbet Realismus definierte. Daneben ist eine kritisch-veristische Rich-



14 Dix, Bildnis einer Tänzerin, 1938. Gera, Privatbesitz

tung zu sehen, bei unterschiedlichen künstlerischen Handschriften, die einerseits allgemeine Inhalte, andererseits politische bevorzugt, womit nach G. F. Hartlaub ein linker Flügel zu unterscheiden wäre. Das Engagement für die soziale Befreiung, das bereits vor 1900 Käthe Kollwitz ohne parteiideologische Erstarrung realisiert hatte, vollzieht sich jedoch auf verschiedene Weise und unter verschiedenen Perspektiven: man vergleiche Max Pechsteins Umbildung der Form (die nicht den Kriterien des Realismus entspricht) und seine sozialistische Position in der November-Gruppe gegenüber einer ›proletarischen‹ Kunst, die nicht zugleich auch revolutionär in der Form sein wollte, weil das angeblich spätbürgerlich sei – ein Irrtum, der sich hartnäckig noch heute hält bei Nicht-

proletariern, die das proletarische Anliegen vertreten. Hier ergeben sich also Parallelen zur jüngsten Zeit. Zur Richtung des kritischen Realismus (Verismus) kann des Dix Kunst der frühen zwanziger Jahre gezählt werden, bei dem die Malerei nicht zur politischen Agitation erstarrt. Wichtige Einzelgänger nach dem Expressionismus wie Max Beckmann prägen mit ihrem Stil einen spezifischen Realismus, der in der Gestaltung des Sichtbaren unsichtbare Wirklichkeit erkennbar machen will.

Wie zwischen heutigem Sozialismus (gemeint sind nicht die Staaten des sogenannten sozialistischen Lagers, deren Gesellschaftsordnung Parteidiktaturen darstellen) und damaligem jedoch ein wesentlicher Unterschied in der Frage der Einschmelzung des Chri-

stentums besteht, so kann man zwischen den Realismen heute und damals gravierende Unterschiede sehen: die zeitgeschichtlichen Voraussetzungen sind recht andere; um 1960, als erste Anzeichen einer neuen Gegenständlichkeit erkennbar wurden, gab es kein umfassendes soziales Elend in den europäischen Industriestaaten und keine Revolution als Folge eines Krieges. Freilich haben die studentischen Bewegungen und die französischen Mai-Unruhen von 1968 Entscheidendes zur Politisierung von Leben und Kunstszene beigetragen<sup>42</sup>. Die kunstgeschichtlichen Voraussetzungen sind denkbar verschieden: damals herrschte der Expressionismus mit seiner stark humanistisch-idealistisch orientierten Strömung; er wurde teils zum Nährboden eines sozialistischen Realismus und sozialen Expressionismus der zwanziger Jahre in Literatur und bildender Kunst (um die ›Aktion‹ u.a.); der soziale Verismus wäre ein Realismus ohne dezidiert politische Ziele. Außerdem bestärkten starke Tendenzen zur unverbindlichen Gegenstandslosigkeit (abstrakte Malerei) die realistischen Gestaltungen, – wobei die Anfänge des von der sozialdemokratischen Regierung Thüringens gegründeten Bauhauses unter Walter Gropius als paradigmatische Synthese der Verbindung der Künste und sozialer Ziele, zwischen sozialistischem Engagement und ›abstrakter‹ Form betont ausgeklammert werden müssen. Georg Lukács' Angriff auf den deutschen Expressionismus kann auch von daher als einseitig erkannt werden.

Heute hat sich ›Realismus‹ aus Teilaspekten der amerikanischen und europäischen Pop-Art entwickelt (welche Entlastung von Expressionismus zu Pop als Nährboden!) und wird teils zum Kunst-Stückchen, zur bloßen optischen Sensation, Kopie eines Sichtbaren, schnell als Gegenposition zu Pop produziert wie Pop als Gegenposition zur informellen Malerei, kurzlebiger Reiz wie das meiste heute; Kunst oder ›Anti-Kunst‹; eilfertig und unkritisch wird das jeweils Neue und seine Ab-Wechslung von Kritikern ›interpretiert‹ und eingeordnet. »Der Horizont, vor dem heute Kunst erwartet wird, verträgt nur grelle, flüchtige Phänomene, und er gleicht damit nicht nur dem Sehbild des Autofahrers, kurze Reizausschläge innerhalb des monotonen Bandes zu registrieren, sondern wird von diesem geradezu erwirkt«, schrieb Martin Gosebruch<sup>43</sup>.

Wir beziehen uns hier u.a. auf den sogenannten Foto-›Realismus‹, der eher die Variante eines ›Natu-

ralismus‹ – sofern man mit diesem Begriff für sklavisches Kopieren der Realität noch arbeiten kann – und eben kein Realismus im Sinne künstlerischer Gestaltung im Dienste der »Erkenntnis der Wirklichkeit« (G. Schmidt) ist, wobei sich die Überlegenheit des Begriffes Verismus, der die Einheit von Gestaltungsprinzipien und Inhalten meint, erweist. Nach der langen Ära der Gegenstandslosen (deren Ausläufer nicht Pop, sondern Op-Art, Konzept-Art und Material-Künstler heute sind) – nur in Frage gestellt vom Surrealismus – mußte eine Hinwendung zu neuer gegenständlicher Thematik, also eine realistische Strömung kommen. Die Pop-Art war ihr kurzlebiger Auftakt, noch weitgehend unkritisch und ohne politische Inhalte. Der sogenannte ›sozialistische Realismus‹ z. B. im Osten Deutschlands und in der Sowjetunion ist weder ein Realismus wie der um 1920, weil nicht kritisch der eigenen Lage gegenüber<sup>44</sup>, noch sozialistisch im Sinne von August Bebel und Rosa Luxemburg, da dort nur der ideologische Überbau sozialistisch genannt werden kann, nicht aber die gesellschaftliche Praxis demokratischen Sozialismus verkörpert und weil die Kunstszene manipuliert und ähnlich der Staatskunst 1933–1945 nicht in der Thematik, aber in der Form ist (heroisierender ›Realismus‹)<sup>45</sup>. Sur-Realisten wie Roger Loewig und Dichter wie Peter Huchel dürfen zuweilen emigrieren. Aufschlußreich ist andererseits, daß sich in dem Klima der DDR jedoch ein beinahe fotografisch zu nennender realistischer Stil etabliert, etwa bei Wolfgang Matheuer in seinem Gemälde ›Blick auf Leipzig‹, und daß die Maler dort heute – wohl durch die lange thematische Bevormundung – sehr nahe an der sichtbaren Wirklichkeit arbeiten. Dagegen sind im Westen, besonders in Amerika (Chuck Close, Don Eddy, Alfred Leslie und andere Documenta-5-Vertreter) die sogenannten neuen Realisten von einer Wirklichkeitslosigkeit befallen – Wirklichkeit in der umfassenden Qualität wie bei Max Beckmann und nicht im engen Sinne vom Schein realer Dinge – so daß sich ihre ›Kunst‹ bestenfalls als Reklametafel eignet<sup>46</sup>. Oder wollen sie uns vor der falschen Wirklichkeit, die sie real spiegeln, warnen, wie das Hans Erich Nossack und Thomas Bernhard in ihren Dichtungen eindringlich tun? Dafür vermißt man wie bei der Pop-Art schon einen deutlich kritischen Ansatz<sup>47</sup>. Die Scheinwirklichkeit der Massenmedien, die uns ortlos macht und zu zerstören droht,

und ihr Gebrauchsgüterfetischismus – wie schon in Pop-Art – tritt anstelle der Wirklichkeit, der inneren wie der äußeren. Die Fiktionen dieser Scheinwirklichkeit brechen nun auch im Medium Kunst über uns herein<sup>48</sup>. Dagegen ist die Schärfe eines Dixschen Realismus, der anfangs kritisch-veristisch, später sachlich-protokollarisch, war, aufrüttelnd, wie die Kraft der Empfindung und die Bildmacht der Gestaltung eines symbolistischen Realismus' Beckmanns 'erleuchtend' wirken. Man muß einmal Porträts von Otto Dix mit Beispielen des heutigen Foto-Realismus' vergleichen, um zu erkennen, daß die Kreativität auf ein Minimum abgesunken ist, das nurmehr mittels eines Demonstrativaktes (In-den-Rahmen-Setzen) als 'Kunst' verkaufbar ist. Wohl der wichtigste Punkt künstlerischer Wirkmöglichkeit, die Imagination, die bereits Lessing 1766 in seinem Laokoon-Traktat betont, wird durch den sklavischen Kopierakt ('Naturalismus') der Foto-Porträts etwa bei Chuck Close hinfällig. Diese Porträts stehen der objektiven Fotografie derart nahe, daß von Umsetzung im Sinne des Realismus als Ausdruck der Wirklichkeit, wie es bei Dix der Fall ist, nicht mehr gesprochen werden kann. Ein Bildnis wie das des Heinar Schilling in Freital, das Dix 1922, also zwischen den Elternporträts malte, steht für einen Realismus, der die sichtbare Welt gestalterisch erfaßt. Dix unterwirft die Inhalte »einem kritischen Sinn seines Ultrarealismus« (Wolfradt). Der 77jährige Dix findet vor allem wieder im Porträt, das in seinem gesamten Schaffen leitend ist, Formen eines expressiven Realismus, die den Gegenstand aufzulösen drohen, – ich meine die erschütternden Selbstbildnisse aus dem Jahre 1968<sup>49</sup>. Doch gibt es heute etliche Realisten, die sich nicht mit Tages-Gags, 'Kunst im Kopf' (wer hätte das nicht, nur jeder kann seine Ideen nicht managen lassen) und bloßen idealistischen Konzepten zufriedengeben, sondern gesellschaftliche Wirklichkeit und den Menschen als individuelles Wesen, das auf den Tod hin lebt, ernst nehmen. Sie verbinden formale Errungenschaften, visuelle Perplexionen der Pop-Art mit gesellschaftlichen Inhalten und sagen, teils protokollarisch, teils mit einer kritisch-interpretativen Haltung gestalterisch über den Menschen heute und seine Situation aus: Pravoslav Sovák dort oder Juan Genovés hier, deren visuell stark wirkende Werke ihren politischen und allgemein menschlichen Gehalt ganz anschaulich machen<sup>50</sup>. Dabei gibt

es gute Beispiele für einen neuen kritischen Realismus (Verismus), der nicht in ideologischen Dogmen oder unkünstlerischer Propaganda steckenbleibt, sondern im Sinne von Bertold Brechts Realismus-Theorie die Einheit von künstlerischer Wahrheit (Gehalt) und künstlerischer Qualität (Gestaltungsprinzip) verkörpert. Gemessen an Klaus Staeck, der sich selbst als politischer Realist versteht<sup>51</sup> und wegen der Aufklärungsfunktion von Kunst keine Grenze zwischen Politik und Kunst sehen kann, nimmt sich der sogenannte 'Radikal-Realismus' mit seinen Plastik-Figuren (John de Andrea, Duane Hanson) als unkritischer 'Naturalismus' aus, ähnlich dem gemalten Foto-Realismus' und seinen groß abgemalten Köpfen. Dagegen zeigt Kurt Haug in dem Porträt des Herbert v. Buttlar (Abb. 15) von 1972 (Hannover, Landesmuseum) bildnerisch den Schritt über das sklavische Kopieren der sichtbaren Wirklichkeit hinaus zum Ausdruck ihrer inneren Wahrheit, zu dem, was wesentlich ist an dem Dargestellten. Das Wesentliche, »was er in sich sieht« (C. D. Friedrich), wird exponiert anschaulich gemacht und zwar durch den gemalten Rahmen und den Bildausschnitt, die 'Gestik' des Kopfes und eine malerische Vereinfachung der Details. Daß freilich heutige realistische Tendenzen ebenso uneinheitlich sind wie um 1920/25 und es natürlich noch etliche ungenannte Künstler und Aspekte gibt, zeigt der Blick auf den kritisch-moralischen Edward Kienholz oder den Ironiker Johannes Grützke oder den propagandistischen Ideologen Erro, während andererseits Anti-Kunst-Tendenzen – wie schon bei Dada – und theoretische Stimmen Kunst abzuschaffen sich erheben. Martin Walser bezeichnet aber zu Recht »die aus der Erfahrung mit dem ewig Neuen entstandene linke Forderung, die Kunst möge sich abschaffen« als unerfüllbar<sup>52</sup>. »Es muß zwar nicht alles bleiben, bloß weil es einmal da ist. Aber die Forderung mit Kunst aufzuhören, hört sich an, als verlange von uns jemand, wir sollten endlich aufhören krank zu sein. Kunst ist ja kein Zeitvertreib oder etwas, was von Luxus oder Müßiggang kommt, sie ist ja tatsächlich der weiße Schatten, den wir zu werfen versuchen in einer immer noch unaufgeklärten Welt. Und diese aufklärerische Funktion kann sie jeden Tag verspielen, wenn die Künstler sich in ihren Sackgassen und Waben nur noch selbst verwirklichen...« Walser setzt als Perspektive den 'demokratischen Künstler' (so ver-

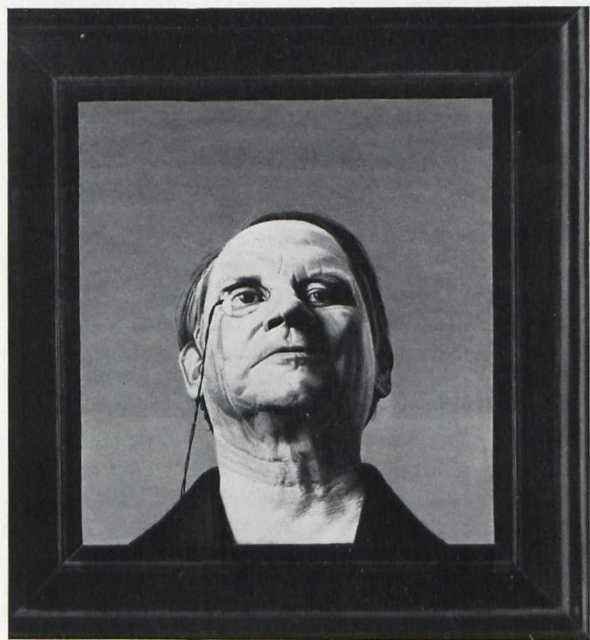
stand sich schon Courbet) mit der menschenfreundlichsten, der sozialistischen Zielsetzung. »Es handelt sich um den Anfang eines anderen Selbstverständnisses, das man nur mit anderen zusammen erarbeiten kann.«

An der populären Kunstliteratur kann man den Diskussionsstand zum Realismus ablesen; lediglich bei den verschiedenen sozialistischen Kunsttheoretikern ist die Realismus-Debatte in Fluß. Die Positionen sind sehr verschieden ideologisiert. Georg Jappe und Wieland Schmied wollen die Frage nach den politischen Inhalten neutralisieren und einigen sich formalstilhaft auf eine Richtung ›Neue Sachlichkeit‹ und eine ›Magischer Realismus‹ für die Kunst der zwanziger Jahre<sup>53</sup>, womit kritischer Realismus unbenannt bleibt. Paul Vogt umgeht das Problem einfach<sup>54</sup>. Anders dagegen Erhard Frommhold in seinem wichtigen Buch ›Kunst im Widerstand‹, das hierzulande noch zu wenig bekannt ist<sup>55</sup>. Um eine Klärung der Begriffe bemühen sich je verschieden Georg Schmidt, Werner Haftmann, Hans Platte, Werner Kroener u. a.<sup>56</sup>. Den dogmatischen Standpunkt hier vertreten R. Hiepe und H. H. Holz, in der DDR Wolfgang Hütt<sup>57</sup>. Hütt differenziert jedoch stärker als beispielsweise U. M. Schneede in seinem Stuttgarter Katalog<sup>58</sup>, der Lea Grundig, Georg Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter und »viele andere« in eine Reihe bringt; gerade das Nennen von Grosz und Dix in einem Zuge verkennt die großen Unterschiede und führt immer wieder zu Verfälschung des geschichtlich Überlieferten. Einige Autoren meinen, nur im politisch brisanten Realismus genügend Kriterien erfüllt zu sehen. Ist Max Beckmanns Triptychon ›Abfahrt‹ von 1932/33 etwa kein politisches Bild? Es scheint mir derart umfassend, daß das Politische als Teilbereich des Menschen impliziert ist.

Als heutiges Beispiel wäre andererseits auch Gerhard Richters Malerei – er nannte sie »kapitalistischen« Realismus – eine Art Foto-›Realismus‹<sup>59</sup>, politisch interpretierbar, wenn die konkrete gesellschaftliche Situation, in der seine Bilder entstehen, mitanalysiert würde.

Während in Bertold Brechts Theorie die Einheit von politischer Wahrheit und künstlerischer Form (Qualität) gewahrt bleibt, irrt Herbert Marcuse<sup>60</sup>, wenn er meint, daß Kunst immer ›Kunst‹ war und er ihre Effektivität hinsichtlich individueller Bewußtseinsbildung oder gesellschaftlicher Aufklärung – oder

auch kollektiver Bewußtseinsverblendungen – ignoriert. Es ist bezeichnend für Marcuses Vereinfachung, daß er sowohl einerseits die Form der politischen (antifaschistischen) Fotomontage John Heartfields nicht diskutiert, andererseits natürlich Max Beckmanns Malerei übergeht, um eindimensional behaupten zu können, daß Kunst immer nur Darstellung dessen war, was nicht ist (›Ersatzbefriedigung‹), also Kunst als idealistische Flucht. Das war sie eben nicht, weder bei Francisco Goya, noch bei vielen neueren Künstlern wie Käthe Kollwitz oder Max Beckmann; sie ist oft genug aufklärerisch und emanzipatorisch, wie Martin Walser betont – und darauf kommt es an. So hat gerade Otto Dix mit seinen Darstellungen der Grauen des Krieges (Graphik-Mappen von 1924 und Gemälde) gezeigt und künstlerisch umgesetzt, was war. Und Max Beckmanns große unvollendete Komposition der apokalyptischen ›Auferstehung‹ von 1916–1918 (Stuttgart) sollte hier auch manchem Vereinfacher gezeigt werden. Viele linke Autoren verfallen in den Fehler, deduktiv vorzugehen; die ideologische Position verstellt dabei das Sehen der kunsthistorischen Tatsachen<sup>61</sup>, eine Methode, die ich gegenüber der induktiven (eidologischen) in der Kunst-Geschichte für verfehlt halte. Die wichtige kunstsoziologische Analyse, die – ausschließ-



15 Kurt Haug, Porträt H. v. Buttlar, 1972.  
Hannover, Landesgalerie

lich betrieben – ähnliche Strukturen verschiedenartiger Werke in *eine* Reihe bringt, führt in die Disziplin Soziologie, nicht in die Kunstgeschichte, da sie nicht künstlerische Individualitäten unterscheiden will; freilich können und müssen die Möglichkeiten der verschiedenen Disziplinen von Fall zu Fall fruchtbar verbunden werden, wenn die Werke es induzieren. Überdies schließt eine umfassende Gestaltung des menschlichen Bereichs das Politische ein, ohne daß Parteidogmatik sein muß. Die Beispiele der Kunst des H. Daumier oder der Käthe Kollwitz lehren das<sup>62</sup>.

Die berechtigte Kritik – von Theoretikern verschiedenster Observanz – an der Leere und Inflation moderner Kunst, in der übrigens Martin Gosebruch und Curt Schweicher beinahe allen voraus waren<sup>63</sup>, sollte nicht das andere Extrem einer völlig dogmatisierten Kunst, die vorgeschriebene Inhalte zeigen muß, die auch nicht mehr den Menschen als einzelnen gleichsam zeitlos darstellt, heraufbeschwören. Nietzsche unterschied in seiner ›Fröhlichen Wissenschaft‹ zwischen monologischer Kunst und Kunst vor Zeugen. Erstere schließt auf Seiten des Kreativen das Vergessen der Welt (und ihrer Unzulänglichkeit) ein; letztere wendet sich von vornherein an den Betrachter, wäre also gegebenenfalls aufklärerisch, emanzipatorisch. Kunst als Ausdruck des Einzelnen – »zur Selbstdarstellung drängen alle objektiven Geister« (Beckmann)

– und seiner individuell-existentialen Situation oder als Darstellung des Menschen zwischen Geburt, Eros und Tod, jenseits des Sozialpolitischen, muß und wird es immer geben. Im Angesicht des Todes ist sie die Erschaffung einer uns von der Wirklichkeit vorenthaltenen Totalität, wie es Georg Lukács umschrieb<sup>64</sup>. Die Auseinandersetzung mit dem Tode liefert dabei die entscheidenden Impulse<sup>65</sup>; man denke nur an die Rolle des Todes im Schaffen Jean Pauls. So gesehen lohnt Beschäftigung mit alter und neuer Kunst nicht allein zur Befriedigung sozialer oder politischer Endlösungsfragen, sondern gerade hinsichtlich der Bewußtseinszustände, die geschichtlich in den Werken auf uns gekommen sind, also letztlich hinsichtlich der sittlichen Vollendung der Menschheit. Wesentliche Werke tragen deshalb die Last umfassender Wahrheiten; damit zeugt Kunst »in der Zeit vom überzeitlichen Leben« (Gosebruch)<sup>66</sup>. Als Nachwort stehe deshalb die Feststellung von Hans Henny Jahn: »Und so wird jede Kunstleistung in der Vergangenheit, nachdem sie die Brücke geworden, über die sich die Masse Mensch vorwärtsschob, gesichert sein . . . Sie trägt in ihren Plänen die Verantwortung für das Zukünftige. Doch ist sie nicht verantwortlich zu machen, wenn andere Machtfaktoren ihre Planungen verwerfen. Sie bricht zusammen vor den Keulenschlägen der Zensur.«<sup>67</sup>

#### ANMERKUNGEN

1 Willi Wolfradt, Otto Dix. In: Junge Kunst Bd. 41. Leipzig 1924, S. 12; auch in: Cicerone 16, 1924, 943–954.

2 Vgl. Katalog der Ausstellung Otto Dix – zum 80. Geburtstag. Galerie der Stadt Stuttgart, Okt.–Nov. 1971, von Eugen Keulerleber, mit Texten von Fritz Löffler und Otto Conzelmann, denen das Verdienst zukommt, nach dem 2. Weltkrieg nachdrücklich auf die Kunst des Dix aufmerksam gemacht zu haben.

Es ist bezeichnend, in welcher Weise in den letzten Jahren der Vorherrschaft der Abstrakten Dix in der Literatur unterschätzt oder sogar übergangen worden ist: Ein sonst immer auf Symptome weisender Autor wie Hans Sedlmayr (Die Revolution der modernen Kunst. Reinbek 1955) weiß uns nichts über Dix zu sagen. Für Arnold Gehlen (Zeitbilder – Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Kunst. 2. Aufl. Frankfurt 1965, S. 151) verkörpert die Kunst des Dix lediglich

eine »abgelebte Elendmalerei«; dagegen erkennt Werner Haftmann die epochale Bedeutung der unerbittlichen Kriegsbilder von Dix, die ja mehr als bloßes, zeitbedingtes Dokument sind und einzigartig in der Bildkunst unserer Epoche (W. Haftmann, Moderne Kunst und ihre politische Idee. In: Jahresring 1957/58, S. 75). Ähnlich lagen ja bereits die Beurteilungen in den zwanziger Jahren, als neben den rheinischen Malern auch Willi Wolfradt gegen die ästhetizistischen Einwände des geachteten J. Meier-Graefe Stellung nahm und für jene Phase der Kunst des Geraer Proletariersohnes Gültiges sagte (W. Wolfradt a. a. O. 1924, S. 13–14).

Selbst ein so wesentlicher Kritiker der Moderne und ihrer Kommentatoren wie Martin Gosebruch (vgl. seine Besprechung von A. Gehlen, Zeitbilder. In: Atlantis, Heft 6, 1962 und: Zur Unterscheidung von Dichtegraden in der modernen Kunst. In: Kunstchronik 1966, S. 306) entwirft ein unvoll-

kommenes Bild, wenn er die Gestaltung des Menschen bei Dix völlig übergeht (M. Gosebruch auch in: Das verlorene Menschenbild. Zürich 1961, S. 14–18 und ders., Die Aufgeschlossenheit für die Moderne – eine höhere Art des Verstehens von Kunst? In: Zs. f. prakt. Psychologie. Mai 1969, 68–80). Zur neuen Bewertung der Kunst des Dix schrieb Karl Diemer anlässlich der Stuttgarter Ausstellung (In: Die Kunst und das schöne Heim, Jan. 1972, S. 2–3): »Der offizielle abstrakte Kunstbetrieb nach 1945 hat die falschen Helden zum Olymp emporgehoben. Nicht die Abstrakten haben den einschneidenden Umbruch besorgt, eine Umwertung überfällig gewordener Werte; sie haben bloß die alte Romantik weitergezüchtet. Die große Abrechnung mit Geist und Kunst des vorigen Jahrhunderts, mit allen Unheilsfolgen, hat in der Malerei kein anderer als Dix vollzogen.« Inwiefern dabei Friedrich Nietzsche auf die künstlerische Entwicklung des Dix wirkte, soll hier lediglich als Frage aufgeworfen werden.

<sup>3</sup> Öl a.Lwd., 101 x 115 cm, bei F. Löffler, Otto Dix. Wien/München 1967, S. 29; Katalog d. Dix-Ausst. Köln 1950/51; Kat. d. Dix-Ausst. Darmstadt 1962, no. 9 mit Bibliographie; W. Schmied, Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland 1918–1933. Hannover 1969; Kat. d. Ausstellung Stuttgart 1971, no. 45; Kat. d. Ausst. Avantgarde gestern – das junge Rheinland und seine Freunde 1919–1929, Städt. Kunsthalle Düsseldorf 1970, no. 26; Alfred Salmony, Dix als Porträtist. In: Cicerone 17, 1925, S. 1045–1049.

<sup>4</sup> Öl a.Lwd., 118 x 130 cm; Otto Conzelmann, Otto Dix. Hannover 1959, S. 26–27 (Farbtafel); F. Löffler, Otto Dix. Dresden 1960, S. 27 und ders. a.a.O. 1967, S. 29–30; Kat. d. Dix-Ausst. Frankfurt 1967, no. 28 mit Verz. d. Ausstellungen; W. Schmied a.a.O. 1969, Tf. III; Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. 4. Auflage, München 1965, Abb. 689; Werner Schmidt, Rede zur Verleihung des Rembrandt-Preises 1968 an Otto Dix. In: Gedenkschrift zur Verleihung des Rembrandt-Preises der Johann-Wolfgang-v.-Goethe-Stiftung, S. 9 bis 21.

<sup>5</sup> Dazu vgl. man die eigenen Aussagen von Dix: »Porträtmaler 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 machen...« Nun ist nicht die Form, sondern auch die Farbe von größter Wichtigkeit und ein Mittel, das Individuelle auszudrücken. Jeder Mensch hat seine ganz spezielle Farbe, die sich auf dem ganzen Bild auswirkt... 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 soweit, 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 verborgensten Tugenden und Laster ablesen könne und diese dann

im Bilde darstelle. Das ist literarisch gedacht, denn der Maler »wertet« nicht, er »schaut«. Mein Wahlspruch ist »Trau deinen Augen...« (Kat. d. Dix-Ausst. Stuttgart 1971, S. 127).

<sup>6</sup> Öl a.Holz, 77 x 70 cm; Katalog der Dix-Ausstellungen Gera 1962 und 1966, S. 17 und 25; Kat. d. Dix-Ausst. Berlin, Akademie der Künste 1957, S. 121. Die Signatur »Günther – 1920 – Dix« steht groß zwischen den Köpfen; Kommentare, die die gegenseitige Ausführung nannten, sind übermalt. Ich danke an dieser Stelle nochmals der Direktion der Städt. Museen Gera für ihr freundliches Entgegenkommen, das mir das Studium der Tafel im Mai 1971 ermöglichte.

<sup>7</sup> Kat. d. Dix-Ausst. Galerie Baukunst Köln, 1966, no. 2; Kat. d. Dix-Ausst. Stuttgart 1971, no. 29; F. Löffler a.a.O. 1967, Farbtafel Abb. 32.

<sup>8</sup> F. Löffler a.a.O. 1967, S. 53.

<sup>9</sup> F. Löffler a.a.O. 1967, Abb. 73, 178 und Kat. d. Dix-Ausst. Frankfurt 1967, no. 24, Tf. 31; Kat. d. Dix-Ausst. Stuttgart 1971, no. 55.

<sup>9a</sup> F. Löffler a.a.O. 1967; Kat. d. Dix-Ausst. Stuttgart 1971, no. 5, 7, 8; dazu D. Schubert, Selbstbildnisse des Otto Dix aus den Jahren 1912–1913. (In Arbeit.)

<sup>10</sup> F. Löffler a.a.O. 1967, S. 28; Kat. d. Dix-Ausst. Frankfurt 1967, Abb. 17, 18, 21, 23; Kat. d. Dix-Ausst. Augustinermuseum Freiburg, 1971, no. 1 mit Farbtafel; Kat. d. Dix-Ausst. Stuttgart 1971, no. x.

<sup>11</sup> Das Gemälde »Max John vor rotem Grund« befand sich früher im Besitz Felixmüllers (vgl. Kat. Stuttgart 1971, no. 37). Interessant in diesem Zusammenhang ist Felixmüllers Gemälde »Otto Dix malt« in der Berliner Nationalgalerie (H. Kliemann, Die Novembergruppe. Berlin 1969, S. 101). Max John war Druckereiarbeiter, druckte die Graphik für Felixmüller und war nebenbei Modell desselben; Dix lernte Max John bei Felixmüller kennen; vgl. auch D. Schubert, Zur Retrospektive von Conrad Felixmüller in Regensburg. In: Süddeutsche Zeitung, no. 239, 6. Okt. 1971. Zum Vergleich mit Dix' Bildern ein Porträt Max Johns von Felixmüller (1921) bei Dieter Gleisberg, Wegbereiter unserer sozialistischen Gegenwartskunst – zum Schaffen des Malers und Grafikers C. Felixmüller. In: Bildende Kunst 11, 1972, S. 544 bis 548, Abb. 6. Ferner Günter W. Vorbrodts im Katalog der Felixmüller-Ausstellung, Museum der Stadt Regensburg, 1971.

<sup>12</sup> F. Löffler a.a.O. 1967, S. 38–39; Werner Schmidt a.a.O. S. 11; Kat. d. Ausst. Stuttgart 1971, no. 35, 38. Zu Begriff und Problematik Realismus – Verismus vgl. Abschnitt III.

<sup>13</sup> Im Kat. d. Ausst. L'Immagine per la Città, Genua 1972, S. 163.

<sup>14</sup> Die Genannten unterzeichneten 1924 einen Aufruf für den Kampf der Arbeiter um den Acht-Studenten Tag (vgl. Diether Schmidt, Hrsg., Manifeste Manifeste 1905–1933, Schriften Deutscher Künstler des 20. Jahrhunderts, Bd. I. Dresden o. J., S. 327–328).

<sup>15</sup> In dieser Hinsicht war die Kunst der Käthe Kollwitz seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts anklägerisch-emanzipatorisch und wird auf viele Künstler anregend gewirkt haben; eine vergleichbare Komposition für die Darstellung ihrer Eltern

schuf Kollwitz 1919 als Lithographie; vgl. ferner ihre Gruppe der knienden Eltern als Zeichnung 1920, Holzschnitt 1923 und Bildwerk in Stein, ein Mahnmal gegen den Krieg (Otto Nagel, Käthe Kollwitz. Dresden 1963, Abb. 90, 97, 108). Auch im Schaffen von Felixmüller begegnet die Darstellung von Arbeiter und Arbeiterfrau in ihrer Wohnung; die Radierung Arbeiterpaar von 1920.

Lange vor dieser Zeit hat sich, gegensätzlich zu Constantin Meuniers heroisierender Sicht, Wilhelm Lehmbruck vor seinem Entwurf zu einem ›Denkmal der Arbeit und Arbeiter‹ zwischen 1903 und 1905 mit dem Elend der Arbeiterlage, besonders der Bergarbeiter (Lehmbruck war Sohn eines Duisburger Bergarbeiters) beschäftigt; er zeichnet 1903 eine Komposition, die das ›Arbeitermartyrium‹ darstellt, überschrieben ›Kapitalismus und Arbeiter‹ (man vgl. dazu ferner das Blatt von Walter Crane ›The Capitalist Vampire‹ von 1903 mit einem weiblichen Genius als Allegorie des Sozialismus, in: D. D. Egbert, *Social Radicalism and the Arts – Western Europe*. New York 1970, fig. 73). Im Jahre 1905 zeichnet Lehmbruck ein Blatt mit dem Entwurf einer Gruppe ›Der Traum der Arbeitssklaven von Freiheit‹. In diese Zeit gehört auch sein zerstörter Gipsentwurf zu einer lebensgroßen Gruppe ›Schlagende Wetter‹, einem Denkmal der Leiden der Bergarbeiter, eine Pietà der Bergmannswelt, wie sie auch C. Meunier geschaffen hatte. Lehmbrucks Denkmal der Arbeit ist jedoch – ähnlich dem Meuniers – nicht anklägerisch, sondern wollte die Idee von Arbeit als der Erzeugerin von Wohlstand und Fülle veranschaulichen (vgl. Katalog Wilhelm Lehmbruck – Frühwerke, Kat. III Lehmbruck-Museum Duisburg, 1969, no. 116; D. Schubert, Frühwerke W. Lehmbrucks. In: *Kunstchronik*, Juni 1970, 147–151).

<sup>16</sup> F. Löffler a. a. O. 1967, S. 30.

<sup>17</sup> O. Conzelmann, *Otto Dix – Handzeichnungen*. Hannover 1968, no. 97–98; Hans Kinkel, *Protokolle der Hölle*. Fischerbücherei 1968, no. 58–59; Kat. d. Ausst. Stuttgart 1971, no. 224–225. Wie mir Frau Martha Dix, Hemmenhofen, im Mai 1971 dankenswerterweise mitteilte, befindet sich eine Kreidezeichnung des Kopfes des Vaters aus dem Jahre 1920 im Städt. Museum Gera; bedauerlicherweise war es mir nicht möglich, das Blatt einzusehen.

<sup>18</sup> Herrn stellv. Direktor S. Huth vom Museum Freital bin ich für die freundliche Sendung des Fotos zu Dank verpflichtet. Vgl. Kat. d. Ausst. ›Dresdner Kunst der zwanziger Jahre‹, Staatliches Museum Schwerin 1972, 34.

<sup>19</sup> Mischtechnik a. Hartfaserplatte, 80x70 cm, Folkwangmuseum Essen; F. Löffler a. a. O., 1967, no. 149. Eine große Vorzeichnung befindet sich im Besitz der Schwester des Künstlers in München.

<sup>20</sup> F. Löffler a. a. O., 1967, no. 195. Das Verhältnis des Dix zu Dürer bzw. den Altdeutschen überhaupt, die er als junger Maler in der Dresdener Galerie studiert hatte, wäre ein Kapitel für sich, ebenso wie die Beziehungen zu Goyas Kunst. Dix selbst pflegte sich als einen Schüler von Cranach, Dürer und Grünewald zu bezeichnen; dazu vgl. man Werner Schmidts interessante Gegenüberstellungen im Katalog der Ausstellung ›Dialoge – Kopie, Variation und Metamor-

phose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart‹. Dresden 1970, S. 154–157.

<sup>21</sup> O. Conzelmann, a. a. O., no. 127; Kat. d. Ausst. Dix – Handzeichnungen 1912–1962. Berlin 1963; im Jahre 1954 gestaltet Dix die entsprechende Lithographie; F. Karsch/H. Kinkel, *Otto Dix – Das graphische Werk*. Hannover 1970, no. 166–168, 206–207.

<sup>22</sup> W. Wolfradt a. a. O. 1924, S. 12.

<sup>23</sup> Paul Cézanne, *Über die Kunst*. Hamburg 1957, S. 61.

<sup>24</sup> Daß der Begriff Stil im Sinne von Goethes Stufenlegung die Einheit aller Elemente eines Kunstwerkes nur meinen kann, das heißt die Einheit des Sinnlichen und Sittlichen, also von Gestalt und Gehalt, also daß die künstlerische Form die ›Daseinsweise des Inhalts‹ (Th. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik II*, 1906) ist, bzw. daß Stil meint ›die Erfindung des Inhaltes wie die Schärfe der Form‹ (Martin Gosebruch) und Stilgeschichte oder Stilkritik somit immer das Ganze des Werkes im Auge zu haben hat und nicht etwa Stilgeschichte gleich Formalstilgeschichte ist (also nach Jan Bialostocki wir ›Stil‹ und Ikonographie zu trennen hätten), das betont zu haben ist das Verdienst von Gosebruch (Rezension H. Keller: *Kunstlandschaften Italiens*. In: *Kunstchronik* 1963, S. 333–339; Rezension L. Dittmann: *Stil – Symbol – Struktur*. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 1969, S. 281–294; ferner *Methodik der Kunstwissenschaft*. In: *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, 6. Lief. München/Wien 1970), Kurt Bauch (*Kunst als Form; Ikonographischer Stil*. Jetzt in: *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin 1967, S. 21 ff. und 123 ff.) und Kurt Badt (*Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*. Köln 1971).

<sup>25</sup> Sperrung von Meidner; – darin liegt ein nicht unwesentlicher Zug der damaligen Sozialismusvorstellung, daß sie mehr mit dem Christlichen verschwistert wurde, während heute Sozialismus diese Synthese nur teils im Westen findet, ansonsten aber – zumal im Osten – auf einer neomarxistischen, materialistischen Basis steht, die somit entlastet ist. (Meidner hier zitiert nach Diether Schmidt, *Manifeste Manifeste*, S. 245–247.)

<sup>26</sup> F. Löffler a. a. O. 1967, no. 106; Kat. d. Ausst. Stuttgart 1971, no. 80. Das Thema Großstadt spielte bereits im frühen Expressionismus um 1911–1913 eine signifikante Rolle: Kirchners *Berliner Bilder*; Meidners *Visionen einstürzender Städte vor 1914*; Georg Heyms prophetische Verse. Die anfängliche Begeisterung für die Dynamik der Großstadt geht auf die italienischen Futuristen und ihre Manifeste zurück (vgl. U. Boccionis ›Die Gewalt einer Straße‹ von 1911, auf der Berliner Futurismus-Ausstellung von H. Walden 1912 gezeigt); bei den deutschen Expressionisten steht Alfred Döblins 1929 erschienener Roman ›Berlin-Alexanderplatz‹ als »einzigster bedeutender Großstadroman der deutschen Literatur« (W. Muschg, *Von Trakl zu Brecht – Dichter des Expressionismus*. München 1961, bes. das Kapitel zu Döblin S. 198 ff.). Teils schon vor dem Ersten Weltkrieg und bes. später steht die Großstadt als Verkörperung des Abgründigen, des Fluches: G. Grosz' ›Begräbnis des Dichters Panizza‹ (Stuttgart); Bertold Brechts Stück ›Im Dickicht der Städte‹ von 1923;

Kunst  
Gera 1922



Otto Dix' Triptychon mit seiner didaktischen Gegenüberstellung von Reichen und Kriegskrüppeln. Die Verherrlichung der Großstadt war vorüber. Schon 1911 hatte Max Beckmann – wohl unter dem Einfluß von Munch – beängstigende Stadtbilder gemalt (›Die Straße‹; z. Zt. Gal. Franke, München); seine apokalyptische ›Auferstehung‹ von 1916 bis 1918 (Stuttgart) handelt in einer zusammengestürzten Stadt. Im Jahre 1919 entsteht Beckmanns Großstadt-Folge ›Die Hölle‹, 1922 der Litho-Zyklus ›Berliner Reise‹, der Großstadt-Bilder gibt; im 6. Blatt hält eine Frau Schriften der ermordeten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Für Dix waren Städte, besonders Straßen, immer etwas Irreales; entscheidend ist für ihn das Bild des Menschen darin. Die Landschaft wird ihm erst später offenbarend und neue Möglichkeit verschlüsselter politischer Aussage durch das Mittel der metaphorischen Darstellung der Natur: das Winterbild ›Judenfriedhof in Randegg‹, 1935 (Museum Saarbrücken), vgl. unten und Anm. 37. Zu den Darstellungen der Großstadt in der Kunst des 20. Jahrhunderts vgl. Kat. d. Ausst. L'Image per la Città, Genua 1972.

<sup>27</sup> W. Wolfradt a. a. O. 1924.

<sup>28</sup> A. Salmony a. a. O. 1925, S. 1045 schreibt: ›Wenn man die brutale Kampfstellung des Malers betrachtet, kann man schließlich ihren politischen Beigeschmack nicht übersehen.‹ So ist es überhaupt zu erklären, daß die Malerei des Dix heute in der DDR als Instrument zur Ideologisierung der Massen verwendet werden kann; zu den dort offiziellen pseudosozialistischen Thesen zu Dix und seiner Malerei vgl. man Wolfgang Hütt, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert. Berlin 1969, wo Dix' Kunst gegen die Klassenbewußtere des Hans Grundig ausgespielt wird. Die Interpretation eines Bildes wie ›Triumph des Todes‹ von 1934 scheint mir im übrigen ein Beispiel ideologisierender Fehldeutung.

<sup>29</sup> ›Weil auch die bewußte Objektivität nie frei ohne seelische Schwingungen ist, gibt jede Naturschilderung doch ein seelisches Gemälde.‹ (Oskar Loerke am 6. April 1905, in: Tagebücher 1903–1939. Heidelberg 1956, S. 28).

Zur Frage der wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Objektivität vgl. H. Lützel, Die außerwissenschaftliche Kunsterfahrung. In: Jb. f. Ästhetik u. Kunstwiss. VII, 1962, S. 189ff.: ›Der Begriff der ›Objektivität‹ bedarf der Präzisierung. Zwar spricht im außerwissenschaftlichen Kunsturteil betont ein Subjekt, eine Persönlichkeit; aber die Persönlichkeit erreicht häufig eine sonst nicht zu erreichende Identifikation mit der Sache selbst.‹ Zu unserer zusammenfassenden Schlußfolgerung vgl. Willi Wolfradt (Ein Doppelbildnis von Otto Dix. In: Cicerone XV, 1923, S. 173), der 1923 klar erkannte, daß die Entwicklung der Formensprache so verlief: ›... fort von flackernder Unruhe... und visionärer Undurchsichtigkeit – hin zu zeichnerischer Prägnanz, sachlicher Entschiedenheit.‹

<sup>30</sup> Vgl. Anm. 20.

<sup>31</sup> W. Schmied, a. a. O. 1969, S. 256.

<sup>32</sup> Vgl. Kat. d. Ausst. Stuttgart 1971, S. 31; ferner W. Schmied a. a. O., S. 257.

<sup>33</sup> W. Wolfradt a. a. O. 1924.

<sup>34</sup> A. Salmony a. a. O. 1925.

<sup>35</sup> P. F. Schmidt, Otto Dix. Köln 1923.

<sup>36</sup> Kat. d. Ausst. Stuttgart 1971, no. 59; A. Salmony a. a. O. 1925.

<sup>37</sup> Dazu F. Löffler, a. a. O., 1960, S. 92–94 und W. Schmidt, a. a. O. 1968, S. 17: ›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 Jahren.‹ Zur politischen Metaphorik mittels Natur-Bildern vgl. auch H.-W. Jäger, Politische Metaphorik im Jacobinismus und im Vormärz. Stuttgart 1971.

<sup>38</sup> Im Besitz der Schwester des Künstlers, Gera; ich danke an dieser Stelle nochmals herzlich Frau Hedwig Wolfgang und Alexander Wolfgang, Maler der thüringischen Landschaft, die mir das Studium des Bildes und das Photographieren gestatteten.

<sup>39</sup> Man vgl. die verschiedenen Beiträge von Robert Musil (Expressionismus, 1919), Kasimir Edschmid (Stand des Expressionismus, 1920), Paul Hatvani (Der Expressionismus ist tot – es lebe der Expressionismus, 1921), Georg Lukács und Ernst Bloch. In: Expressionismus – der Kampf um eine literarische Bewegung, hrsg. von Paul Raabe. München 1965; ferner Wilhelm Worringer, Künstlerische Zeitfragen, 1921, jetzt in: Fragen und Gegenfragen. München 1956, S. 106ff.; Richard Hamann, Kunst und Kultur der Gegenwart. Marburg 1922. In diesen Jahren nach dem Ende des 1. Weltkrieges, als der Tod des Expressionismus festgestellt wird, wendet sich Dix dem Realismus und einer neuen Menschendarstellung zu. Das Nachwort zum Expressionismus, Überlegungen ein halbes Jahrhundert danach, schrieb Martin Gosebruch, in: Zugang zu Ernst Barlach. Göttingen 1961, S. 7–22.

<sup>40</sup> Ernst Toller, Eine Jugend in Deutschland. Reinbek 1963, S. 94–95.

<sup>41</sup> Der Terminus ›Magischer Realismus‹ wurde 1925 von Franz Roh geprägt (F. Roh, Nach-Expressionismus – Magischer Realismus. Leipzig 1925; G. F. Hartlaub, Katalog der Ausst. ›Neue Sachlichkeit‹, Kunsthalle Mannheim 1924; ders., Zynismus als Kunstrichtung? In: Frankfurter Zeitung 1924, jetzt in: W. Schmied a. a. O. 1969, S. 241). Magisches, Naturalistisches und Realistisches mischen sich schon in der Graphik des Leipzigers Max Klinger, dessen Blätter in ihrer vorausweisenden Eigentümlichkeit langsam wiederentdeckt werden.

<sup>42</sup> Jean Cassou, Kunst und Auflehnung. In: Kunst ist Revolution. Köln 1969, S. 7ff.

<sup>43</sup> Im Katalog d. Ausst. Wolfgang Klähn, Lübeck/Kiel/Bremen 1970. Die Malerei des Informel bezeichnete Gosebruch 1966 treffend als Derivat des Impressionismus; dagegen will J. H. Müller im Impressionismus die gesellschaftliche Realität selbst dargestellt sehen (vgl. Anm. 56).

Zu Kunst und Kunstbetrieb heute vgl. M. Gosebruchs Auseinandersetzung mit Documenta 5, in: Neue Rundschau 4, 1972, 634–649; außerdem seine Kritik des Ästhetik-Kongresses: Bemerkungen zum VII. Intern. Kongreß für Ästhetik Bukarest 28. 8. bis 2. 9. 1972. In: Mitteilungen d. Techn. Universität Braunschweig, VII, Heft IV, 1972.

In diesem Zusammenhang vgl. man auch Martin Walsers Rede zur Ausstellung Carlo Schelleman, Hamburg Jan. 1972: Wo eine Ende ist, ist auch ein Anfang. In: Tendenzen 84, 1972, 9–11.

<sup>44</sup> Dazu Ernst Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst. Hamburg 1967, Kap. Realismus S. 133ff. und Kap. Sozialistischer Realismus 119ff.; und in: Neue Rundschau 1, 1970, 34f.

<sup>45</sup> Dazu den interessanten Katalog d. Ausst. ›Kunst diktatur gestern und heute‹, Galerie S Ben Wargin, Berlin 1963 mit Texten von Willy Brandt, A. Arndt, W. Grohmann, E. Roters, G. Grass und Ben Wargin. Entscheidend für die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik in totalitären Staaten ist weniger die offizielle Staatskunst, sondern die emanzipatorische Kunst im Widerstand gegen die Zwänge des Systems, etwa auch heute in Spanien; andererseits bleibt die nicht-offizielle Kunst in der DDR unbekannt.

<sup>46</sup> Zur Frage der Wirklichkeitslosigkeit vgl. H. E. Nossack, *Nostri res agitur*, Besprechung von H. Heißenbüttel, D'Alemberts Ende. In: Merkur, Nov. 1970, S. 1083–1086 und den Beitrag von Wilhelm Emrich, Dichterischer und politischer Mythos – ihre wechselseitigen Verblendungen. In: Akzente, Febr. 1963, S. 200.

<sup>47</sup> Zu den sog. ›Neuen Realisten‹ und zur Realismus-Problematik (sog. Foto-Realismus) heute vgl. Helene Schreiber, Kommt der Realismus wieder? Osnabrück 1972; Katalog d. Ausst. ›Amerikanischer Foto-Realismus‹, Stuttgart 1972; Werner Spies, Der balsamierte Alltag. In: Frankf. Allg. Ztg. 42, 19. 2. 1972; E. Beaucamp, Neuer Realismus – nicht auf den zweiten Blick. In: Frankf. Allg. Ztg. 94, 22. 4. 1972; außerdem Katalog der 5. Documenta, Kassel 1972, S. 15: Realismus (J.-C. Ammann), wo jedoch nicht für politischen Realismus unterschieden wird zwischen affirmativem Staats-›Realismus‹ und emanzipatorischer Widerstandskunst (dazu meine Anm. 45); ferner M. Gosebruch in: Neue Rundschau 1972. Zur Kritik der amerikanischen Pop-Art, die ganz von der USA-Lebensszene determiniert ist, vgl. schon des Dadaisten Richard Hülsenbecks Artikel in der Frankf. Allg. Ztg. vom 18. April 1963, der von den Symbolzwittern der Pop-Art schrieb, daß sie sich durch Ausstellung verwandeln, nicht in Kunst, sondern in gefrorene Wirklichkeit, erstarrte Tatsachen, umgebrachtes Leben. Ferner das kritische Buch des Bildhauers Jürgen Weber, Pop-Art – Happenings und Neue Realisten. München 1970.

<sup>48</sup> »Die Produkte sind so ungefährliche Spielereien und werden so garantiert keimfrei in buntscheckigen Plastikbeuteln geliefert, daß man sie als Blickfang in jedem Selbstbedienungsladen auslegen darf, ohne mit der Polizei in Konflikt zu geraten. Im Gegenteil, ein kleiner abstrakter Bürgerschreck mit einem gehörigen Schuß Sex und einer Prise entschärften Nihilismus' kann der Wohlstandsgesellschaft vor dem Schlafengehen nur ärztlich empfohlen werden.« (Hans Erich Nossack, Literarische Prostitution. In: Konkret, Juni 1966, S. 30).

<sup>49</sup> W. Wolfradt a.a.O. 1924; Gottfried Sello sprach einmal von Dix' Kunst als von beispiellosem Realitätsfanatismus, mit dem das Motiv angegangen und auf die härteste Form ge-

bracht wird, ohne zwischen schön und häßlich zu unterscheiden (In: Die Zeit, 2. Dez. 1966). Zu den späten Selbstbildnissen vgl. F. Karsch, Otto Dix – das graphische Werk. Hannover 1970, 318–321; F. Löffler, in: Das Münster 5/6, 1972, S. 373–380.

<sup>50</sup> Zu Juan Genovés vgl. G. Bussmann im Kat. der Ausst. Genovés, Stuttgart 1972; ferner Kat. d. Ausst. ›Menschenbilder‹, Darmstadt 1968, no. 174; U. Kultermann, Neue Formen des Bildes. Tübingen 1969, S. 142–143; Kat. d. Ausst. ›L'Immagine per la Città‹, Genua 1972.

<sup>51</sup> In einem Interview in ›Titel, Thesen, Temperamente‹ im 1. Deutschen Fernsehen, 6. Okt. 1972. Für den Katalog der Karlsruher Ausstellung ›Kunst und Politik‹ 1970 schrieb Staeck: »Die Verdeutlichung von Brutalität, Terror und Gewalt der verschiedensten Erscheinungsformen in unserer Gesellschaft sind meine wichtigsten Themen.« Vgl. auch den Artikel zu Staeck in: Der Spiegel, 23. Okt. 1972. Zur 5. Documenta: K. Staeck, Befragung der Documenta – oder die Kunst soll schön bleiben. Göttingen 1972.

<sup>52</sup> M. Walser a.a.O. 1972, S. 10 (Anm. 43). Dazu Herbert Marcuse, Versuch über die Befreiung. Frankfurt 1969, Kap. II Die neue Sensibilität S. 43ff.; Jürgen Habermas, Protestbewegung und Hochschulreform. Frankfurt 1969, bes. S. 23–27 (Kulturrevolution).

<sup>53</sup> W. Schmied a.a.O. 1969, S. 7–10.

<sup>54</sup> Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Köln 1972.

<sup>55</sup> Kunst im Widerstand – Malerei, Graphik, Plastik 1922–1945. Dresden 1968, S. 13–68.

<sup>56</sup> Georg Schmidt, Naturalismus und Realismus – ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Begriffsbildung. In: Martin Heidegger zum 70. Geburtstag, Festschrift 1959, S. 264–275; Werner Haftmann, Das Ding und seine Verwandlung – zur Vorgeschichte der zeitgenössischen Auffassung vom Gegenstand. In: Kat. d. Ausst. ›Metamorphose des Dinges, Kunst und Antikunst 1910–1970‹, Berlin 1971, S. 11–32; Hans Platte im Kat. d. Ausst. ›Realismus in der Malerei der zwanziger Jahre, Kunstverein Hamburg 1968; vgl. ferner die Darstellung der Realismus-Aspekte bei Peter Sager, Neue Formen des Realismus. In: Magazin Kunst 44, 1971, S. 2507ff.; Werner Kroener, Politische Kunst und Kreativität – Aspekte zur Problematik des politischen Realismus. In: Das Kunstwerk, Jan. 1972, 3–5.

Auf die neue Realismus-Mode reagiert die einseitige Schau des Ausstellungsverbundes ›Realität – Realismus – Realität‹, Wuppertal 1972. Der im Katalog erschienene Aufsatz von Johann Heinrich Müller (Realismus – Kunst gegen die Philosophen), der eine historische Untersuchung zum Realismus-Problem auf der Ebene philosophischer Kategorien unter Ausklammerung der geschichtlichen Gestaltungsprinzipien darstellt, wurde mir erst während der Drucklegung dieser Dix-Arbeit zugänglich. Wichtig scheint mir die von Müller (jedoch leider nicht auch für das 20. Jh.) aufgestellte These, daß realistische Tendenzen sich gegenüber idealistischer Kunst meist während Krisen der jeweils herrschenden Obrigkeit durchgesetzt haben (S. 13); man denkt an die Kunst der Reformationszeit in Deutschland und den Niederlanden, der

Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts, an die Zeit um 1919/20 (auf die Müller nicht eingeht) und an die jüngste Zeit (wo es Müller um das Material des Künstlers und Objekte der Realität geht, nicht um das Verhältnis zur politischen Situation). Nicht gerecht scheint mir Müller den Gedanken Georg Schmidts zu werden (Anm. 47): – »Erhöhung der Wirklichkeit« oder »innere Wahrheit der Wirklichkeit« bedeutet m.E. doch zweierlei und kann nach wie vor als Kriterium zur Unterscheidung zwischen Idealismus und Realismus (versch. Spielformen) gelten. Auch kann es vielleicht doch (nach G. Schmidt) »realistische« und »idealistische« Kunst im Schaffen eines Künstlers geben, weil es bei Schmidt nicht nur eine Frage der Thematik und der Gestaltungsweise, sondern eine »Frage der geistigen Gesinnung« ist, – vielleicht z. B. bei Dürer: die offiziellen, religiösen Themen der spätgotischen Tradition stellen Ideen, Ideale dar (ebenso wie Barock-Allegorien usw.), die Zeichnungen und Aquarelle Dürers sind m.E. der »vollkommenste Ausdruck für eine existierende Sache«; so jedenfalls die Realismus-Definition von Gustave Courbet, auf der Müller doch fußt (um ihn später wie alle kritischen Realisten via Ideologie zu diskriminieren), wenn er selbst schreibt: »Als einziges Grundprinzip des Realismus gilt . . . die Verneinung des Ideals und einer höheren, ›besonderen‹ Wirklichkeit.« Demnach ist für mich die Gestaltung einer Idee oder eines Ideals, der Entwurf einer ›besseren‹ oder anderen Welt idealistische Kunst, nicht aber der kritische Realismus.

Die sodann auf R. Hamann fußende Sicht der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts als einer Kunst allein des politischen Protestes und der Parodie des ikonologischen Apparates der idealistischen Malerei des flämischen Südens (Rubens u. a.) scheint mir eine kalkulierte Vereinfachung der kunsthistorischen Überlieferung. Abgesehen von der Frage, ob nicht ein Teil der Gasthaus- und Genre-Bilder der Holländer Lasterallegorien (Folgen der Trunksucht, des Zorns usw.) darstellen, bedeutet diese Malerei auch eine Aneignung der sichtbaren Welt ohne Ideologisierung (Seestücke, Landschaften, Stilleben, Porträts usw.). Um seine Tendenz aber realisieren zu können, spricht Müller sogleich seit der Kunst des 19. Jahrhunderts nurmehr von Idealisten und ›Engagierten‹ (als ob das ein Gegensatz wäre), statt von Realisten. Damit wurde vor Ende der Lektüre schon die Fahrtrichtung klar: Realismus existiert höchstens in subjektiver Darstellung von realen Dingen, von Material oder Objekten (heutige Objektkunst ergänzt man sich in Gedanken) in einer Art extremer ›Materialgerechtigkeit‹; Idealisten und ›Engagierte‹ sind aber dagegen Ideologen. Nur die Impressionisten – und dabei folgt Müller W. Hofmann – besonders Manet – und dann geht es recht flott – und die Material-Künstler von Duchamp bis heute seien Realisten. Ein Realismus, der allgemeine oder soziale Wirklichkeit ohne Ideologisierung darstellt, gäbe es also nicht; nach Müller wäre das sogleich engagiert und somit Ideologie, philosophisch determiniert. Bezeichnend ist, daß Müller in seinem historischen Exkurs Namen wie Goya, Kollwitz oder Dix nicht erwähnt. Der Sprung von der Renaissance-Realitäts-

suche über die Holländer zum Impressionismus und dann zum sog. Material-Realismus dient der Festigung einer Position, von der aus das Ignorieren der Wirklichkeit positiv, weil angeblich unideologisch, erscheinen soll; Darstellung gesellschaftlicher Realität und (oder) Kriegsgreuel (ohne ideologisierende Überlast) aber als Ideologie oder Idealismus disqualifiziert werden kann. Wäre man konsequent, müßte man auch die Nichtdarstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit und – stattdessen – das Arrangieren von Fettecken (Beuys) als politische Entscheidung ansehen, die somit ebenfalls ideologisierend sein könnte. Entsprechend behauptet jedoch Müller, die Impressionisten hätten »die gesellschaftliche Realität selbst« dargestellt (S. 20). Das haben sie eben nicht, oder nur zum geringsten Teil. Deren Darstellung geschah eher durch Théophile Steinlen oder Toulouse-Lautrec oder andere. Daß der Expressionismus eine idealistische Kunst wäre, ergäbe sich aus seiner Darstellung von Ideen, aus seinem Entwurf eines sittlich besseren Menschen und einer christlich-sozialistischen Welt. Doch die Neue Sachlichkeit und der protokollarische Realismus (bei Dix seit ca. 1924/25) malten keine Ideen, sondern die sichtbare Wirklichkeit. Das z. B. übergeht Müller ohne Begründung, weil er einen kurzschlüssigen Anhang von Darstellung und Material (früher Gestaltungsmaterial) interpoliert, der auf eine Legitimierung der reinen Diskussion von Material (Farbe, Formen, Objekte) hinausläuft. Hier hätte auf G. Bandmanns Arbeiten zum Problem des Materials verwiesen werden müssen (Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials. In: Städel-Jb. 2, 1969, S. 75–100 und bes.: Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. In: Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Bd. 1, Frankfurt 1971, S. 136f. und 148 f.). Müllers ›Realismus‹ ist ein philosophischer Begriff (und wohl auch nicht »gegen die Philosophen«), kunstgeschichtlich ist er amputiert, weil er die thematische Mannigfaltigkeit definitorisch ausschließt. Damit wird wieder einmal das Abstrakte ideologisch gerechtfertigt und uns diesmal – und das ist neu – als Realismus verkauft. Hier sehe ich eine Gefahr der Ideologisierung, die von der emanzipatorischen Funktion der Kunst absieht und sie entpolitisiert, sie ohne Engagement sehen möchte; während Müller für das entfernte 16. Jahrhundert politische Lage und realistische Tendenzen zusammen sieht, spricht er für die Neuzeit von ›Engagierten‹ und sieht in Duchamp und Beuys die eigentlichen Realisten. Soll ich nun also Dix' Kriegsradiierungen unter idealistischer Kunst einordnen? Sie geben nicht den Entwurf einer besseren Welt, kein Ideal, keine Allegorie, sie zeigen, sie protokollieren, was war. An uns ist es, den Schluß daraus zu ziehen.

<sup>57</sup> W. Hütt, Der kritische Realismus und die Anfänge der proletarischen Kunst in Deutschland. In: Wiss. Zeitschrift d. M. Luther-Universität Halle-W., Ges.- u. Sprachwiss. VIII, 1958/59, S. 183–211; W. Hütt, Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert. Berlin 1969; R. Hiepe u.a. im Kat. d. Ausst. ›Kunst als Waffe – Die Asso und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre‹, Nürnberg 1971, S. 11–16; H. H. Holz, Kunst als Symptom – Realismus als Prinzip, nicht als

Darstellungsweise. In: *Kunst als Flucht, Flucht als Kunst*. Opladen 1971, S. 35–53, auch in: *Vom Kunstwerk zur Ware*. Neuwied 1972, S. 42–65; von Holz ferner: *Kritische Theorie des ästhetischen Zeichens*. In: *Katalog der 5. Documenta, Kassel 1972*; dazu Martin Gosebruch, *Ein Nein zur Documenta* (*Neue Rundschau*, 1972, S. 637ff.). Zur philosophischen und politischen Ortung von Holz vgl. auch seine Debatte mit Iring Fetscher (*Süddeutsche Ztg.* 20./21. 2. und 27./28. 2. 1971). Die marxistische Symptomatik von Holz scheint mir eine entlastete Spielform der Symptomatik Hans Sedlmayrs (*Verlust der Mitte*. Salzburg 1948; *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg 1955) zu sein, die freilich einen wesentlich umfassenderen Zugriff bedeutete; vgl. dazu die Stellungnahme von M. Gosebruch, *Atheistische Kunst?* In: *Merkur* VI, 1952, S. 496–499.

Gegen die Symptomatik in der Kunstwissenschaft setzt Kurt Badt die Ätiologie, die Lehre von den äußeren Ursachen und inneren Gründen eines Werkes (K. Badt, *Die Kunst des Nicolas Poussin*. Köln 1969, S. 19), womit der eidologische und der kunstsoziologische Ansatz verbindbar werden.

Es ist symptomatisch für die Methode von H. H. Holz, daß er einerseits die Einheit von Form und Inhalt (vgl. dazu Kurt Bauch, hier Anm. 24) bewahren und betonen muß, sodann aber den ›Formalismus‹ als Prügelknaben wieder einführt; – wie verhängnisvoll war für den Dichter Ossip Mandelstam die Diskriminierung als sog. ›Formalist‹ durch den Kulturterror Stalins. Dessen (Stalins) Theorie ist heute für Holz Leitfaden.

- <sup>58</sup> Kat. d. Ausst. ›Realismus zwischen Revolution und Macht-ergreifung 1919–1933‹, Stuttgart 1971, S. 7.
- <sup>59</sup> U. Kultermann a. a. O. 1970; ferner Kat. d. Ausst. ›Menschenbilder‹, Darmstadt 1968, no. 64–65; Heft ›Neue Landschaft‹ der Zeitschrift *Magazin Kunst*, no. 45, 1972, S. 2690.
- <sup>60</sup> Zur Lage der Kunst in der eindimensionalen Gesellschaft. In: Kat. d. Ausst. ›Kunst und Politik‹, Karlsruhe 1970.
- <sup>61</sup> M. de Micheli, *Kunst des Realismus – Kunst des politischen Protestes*. In: *Tendenzen* 79/80, 1971/72, S. 253ff.; ferner Theo Liebner und A. D. Gorella, in: *Tendenzen* 84, 1972, S. 2–14 mit Literatur. Zur Kulturpolitik der extremen Linken vgl. den sich auf Äußerungen von Hanns Eisler stützenden Beitrag von Michael Schneider, in: *Konkret*, 10. 2. 1972, S. 44–48: »Der neue Gesinnungs-Naturalismus in der linken Kulturszene ist der reaktive, d. h. undialektische Umschlag auf die gesinnungslose Libertinage des bürgerlichen L'art-pour-l'art.«
- <sup>62</sup> Im politischen Bereich wäre das analoge Beispiel Rosa Luxemburgs Sozialismus-Verständnis: Sie warnte bezüglich der Entwicklung in der Sowjetunion vor einer parteibürokratischen Diktatur über das Proletariat und vor Machtkonzentration in einer oder zwei Personen; ihre Vorstellung von der sozialistischen Gesellschaftsordnung unterschied sich somit wesentlich gegenüber der von Lenin u. Stalin. Sie ist die Begründerin des demokratischen Sozialismus. (R. Luxemburg, *Die russische Revolution, geschrieben 1918 im Gefäng-*

nis, jetzt in: *Schriften zur Theorie der Spontaneität*. Reinbek 1970, S. 190f.)

- <sup>63</sup> C. Schweicher, *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst*. Krefeld 1960, Nachwort von M. Gosebruch.
- <sup>64</sup> G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, 1911. Lukács' spätere Realismustheorie ist einseitig an der Literaturgeschichte gebildet und nicht mechanisch übertragbar auf alle Bereiche der bildenden Kunst, wie jetzt H. H. Holz fordert (*Kunst als Flucht, Flucht als Kunst*. Opladen 1971, S. 51). Einseitigkeit der Methodik und Avisualität von Lukács konstatieren Werner Hofmann (*Kunst jenseits der geschlossenen Systeme*. In: *Merkur*, Okt. 1971, S. 960) und Georg Jappe in seinem jüngsten Kommentar zur Lage der Kunst (Blau ist nicht ökonomisch. In: *Kunstjahrbuch* 2, Hannover 1972, S. 15); vgl. ferner O. K. Werckmeister, *Von der Ästhetik zur Ideologiekritik u. a. Aufsätze*. In: *Ende der Ästhetik*. Frankfurt 1971. Mit dem Hinweis auf das Bauhaus (oben S. 289) wäre festzustellen, daß bereits 1938 Ernst Bloch die Nichtstimmigkeit der Lukács'schen Theorie für den Gesamtbereich der Künste aufgedeckt hat, indem er dessen Expressionismus-Aufsatz von 1934 analysierte (Diskussionen über Expressionismus, siehe Anm. 39). Lukács Abqualifizierung des Expressionismus als Zirkelbewegung einiger Intellektueller während des Aufstiegs der Nazis scheint mir doppelt fatal, weil er damit der starken sozialistischen Strömung im Expressionismus gerade in den Jahren ihrer Zerstörung durch die Faschisten in den Rücken fällt. Dazu vgl. Walter Muschg, *Der Abtransport der Sphinx*. In: *Von Trakl bis Brecht*. München 1961. Zum kontroversen Verhältnis der Positionen von Lukács und Brecht vgl. Helga Gallas in: *Alternative* 67/68, Okt. 1969, S. 148–173 und Albrecht Betz, *Ästhetik und Politik – Heinrich Heines Prosa*. München 1971. Hierzu und zum folgenden Zusammenhang wichtig Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt 1970, S. 144ff. und 208ff.
- <sup>65</sup> Wilhelm Perpeet, *Von der Zeitlosigkeit der Kunst*. In: *Jb. f. Ästhetik und allg. Kunstwiss.* 1951, 1–28; derselbe, *Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode*. Freiburg 1970; Hermann Beenken, *Das Erleben des Todes*. In: *Zs. f. Deutsche Geisteswissenschaft* 1938, S. 56ff.; ferner die literaturgeschichtliche Untersuchung von W. G. Sebald, *Thanatos – zur Motivstruktur in Kafkas ›Schloß‹* (*Literatur und Kritik* 66/67, 1972, S. 399–410), auf die mich dankenswerterweise mein Regensburger Kollege, Herr Dr. Ewald Schepper, aufmerksam machte; und: Hans Erich Nossack, *Der Mensch in der heutigen Literatur*. In: *Die schwache Position der Literatur – Reden und Aufsätze*. Frankfurt 1966, S. 68.
- Von den Forschungen der Psychoanalyse Max M. Stern, *Trauma, Todesangst und Furcht vor dem Tod*. In: *Psyche – Zs. f. Psychoanalyse*, 12, 1972, 901–928 (freundlicher Hinweis von Herrn Dipl. Psych. Hilmar Thielen, Regensburg).
- <sup>66</sup> M. Gosebruch, *Besprechung von A. Gehlen, Zeitbilder*. In: *Atlantis*, Heft 6, 1962.
- <sup>67</sup> Hans Henny Jahnn, *Aufgabe des Dichters in dieser Zeit*. In: *Über den Anlaß und andere Essays*. Frankfurt 1964, S. 103.