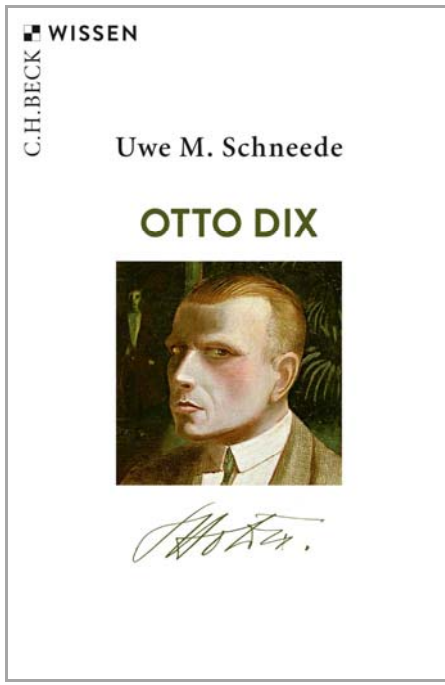
C.H.BECK
WWW.CHBECK.DE

Unverkäufliche Leseprobe



Uwe M. Schneede
Otto Dix

2019. 128 S., mit 40 Abbildungen
ISBN 978-3-406-73223-2

Weitere Informationen finden Sie hier:
https://www.chbeck.de/26909226

© Verlag C.H.Beck oHG, München

Otto Dix lebte in politisch und gesellschaftlich stark wechselnden Zeiten – vom Kaiserreich und dem Ersten Weltkrieg über die Revolution und die Weimarer Republik, die Herrschaft des Nationalsozialismus mit dem Zweiten Weltkrieg bis zur Nachkriegszeit. Diese Veränderungen und Brüche spiegeln sich im Werk von Otto Dix in der Vielfalt der Themen und bildnerischen Mittel. Uwe M. Schneede spürt in seinem konzisen Überblick über Leben und Werk dieses vielseitigen Künstlers die Gründe für die frappierenden Stilwechsel auf und gelangt schließlich zu einer Neueinschätzung der Arbeiten aus Dix' zweiter Lebenshälfte.

Uwe M. Schneede war von 1991 bis 2006 Direktor der Hamburger Kunsthalle. Bei C.H.Beck sind zuletzt von ihm erschienen: «Max Beckmann» (2011) und «Die Kunst der Klassischen Moderne» (^{2}2014).

für M.

Mit 40 Abbildungen, davon 19 in Farbe

Originalausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2019
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Reihengestaltung: Uwe Göbel, München (Original 1995 mit Logo),
Marion Blomeyer (Überarbeitung 2018)
Umschlagabbildung: Detail aus: Otto Dix, An die Schönheit, 1922
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 73223 2

www.chbeck.de

Inhalt

Vorbemerkung **7**

Frappierende Stilwechsel; der Beginn **9**
Selbstbildnisse 1912–1915

Einblicke in die Welt der Zerstörung **13**
Im Krieg 1914–1918

Das prothetische Bild; die Groteske **17**
Die *Krüppel*-Gemälde 1920

Überschärfe und Attacke **28**
Die *Salon*-Bilder 1921/1922

«Witz, Diabolik, Sinnlichkeit» **41**
Aquarelle 1922–1925

Das große Thema Krieg
und der symptomatische Streit der Deuter **45**
Schützengraben und *Krieg*-Zyklus 1923/1924

«Sie repräsentieren eine ganze Zeitepoche» **63**
Bildnisse 1923–1926

Machart und Moderne **79**
Dix' Bildtechniken

Monströse Begegnungen **84**
Paare 1924–1930

Tanz und Tod. Zwei Zeitbilder 92
Die Triptychen *Großstadt* und *Der Krieg* 1928–1932

Verfemung, Rückzug, Resistenz 106
Allegorische Szenen und Landschaften 1933–1945

«Wiederum zwischen 2 Stühlen» 115
Das späte Werk 1946–1969

Lebensdaten 124
Literatur 125
Bildnachweis 126
Personenregister 127

Vorbemerkung

Er ist einer der großen deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts. Wenn man sich allerdings genauer auf seine Werke und die zahllosen Publikationen einlässt, kommt man nicht umhin, sich angesichts der überraschenden künstlerischen Wendungen und ihrer gegensätzlichen Bewertungen schließlich zu fragen, wer dieser Künstler Otto Dix eigentlich war und wie er einzuordnen sei: Maler der gemäßigten Neuen Sachlichkeit oder des bissigen Verismus? Gesellschaftskritiker im Sinne von George Grosz oder (wie Lovis Corinth meinte) Naturalist in der Folge Wilhelm Leibls? Bildreporter des Kriegsfaszinosums oder – ganz im Gegenteil – mahnender Pazifist? Politisch oder unpolitisch? Etwa gar «malender Reaktionär am linken Motiv» (so der Kunstschriftsteller Carl Einstein)? Avantgarde oder Rückfall ins Altmeisterliche? Antifaschist (wie man in der DDR meinte) oder überlebter Figurenmaler zu Zeiten der Abstraktion (in der frühen Bundesrepublik)? Das alles ist ihm tatsächlich zugeschrieben worden.

Aber was gilt nun, wenn immer auch das Gegenteil behauptet wurde? Wer war Otto Dix als Künstler? Ist das Werk etwa so verführerisch vieldeutig, dass es jedem etwas zu bieten hat? Dafür tritt es zu bestimmt und unerbittlich auf. Könnte es daher sein, dass die widersprüchlichen Antworten der Interpreten weniger Dix' Intentionen wiedergeben als vielmehr ihre eigenen Haltungen, seien sie nun moralischer, ästhetischer oder politischer Natur? Die nächste Frage schlösse sich sogleich an: Was in diesem Werk begünstigt solche widersprüchlichen Reaktionen? Und worin unterscheidet es sich beispielsweise von demjenigen seiner Zeitgenossen Max Beckmann oder Ernst Ludwig Kirchner, denen ähnlich gegenläufige Zuordnungen nicht zuteilwurden? Welche spezifischen Intentionen, Inhalte, Themen oder Bildmittel wären die Ursachen für diese gegensätzlichen Reakti-

onen? Und worauf lassen sich die künstlerischen Wendungen zurückführen?

Was jedenfalls von heute aus, 50 Jahre nach dem Tod des Künstlers, zählt und verlässlich bleibt, ist das Werk selbst, das Werk in seinen biographischen, zeithistorischen und kunsthistorischen Kontexten. Aus ihm ist die Analyse der Inhalte und Bildverfahren abzuleiten. Von Interpreten jeglicher Couleur ist Dix wieder und wieder als Nietzsche-Adept hingestellt worden; hier soll es vor allem um seine künstlerische Eigenständigkeit und seinen Eigensinn gehen – durchaus auch in dem (ihm selbstverständlichen) Umgang mit bildnerischen Anleihen.

Seit den 1990er Jahren ist dieses Werk nach vielen Seiten von einer zumeist jüngeren Kunsthistorikergeneration vorbehaltlos und gründlich erkundet worden. Zwar fehlt es noch an der Aktualisierung jenes Werkverzeichnisses der Gemälde, das Fritz Löffler 1981 veröffentlicht hat, aber die Werkverzeichnisse der Aquarelle und Gouachen von Suse Pfäffle (1991) sowie der Zeichnungen und Pastelle von Ulrike Lorenz (2003) und die Edition der Briefe ebenfalls durch Ulrike Lorenz (2013) sicherten wichtige Grundlagen, während Kataloge zu Ausstellungen einzelner Werkbereiche in Chemnitz oder Dresden, Düsseldorf oder Hamburg, Mannheim, Stuttgart oder New York jüngst vielerlei neue Einsichten brachten. Olaf Peters legte eine aktuelle Biographie vor. Aus all diesen Publikationen zieht, wer sich erneut an das Werk von Otto Dix wagt, großen Nutzen. Wesentliche Anregungen verdanke ich zudem den Teilnehmerinnen und Teilnehmern an einem Dix-Seminar, das ich im Sommersemester 1990 an der Ludwig-Maximilians-Universität München abgehalten habe, auch den daraus hervorgegangenen oder daran anschließenden Arbeiten von Rhoda Eitel-Porter, Martina Fuchs (†), Renate Heinrich, Kira van Lil und Andreas Strobl. Es galt, diese Anstöße noch einmal aufzugreifen und weiterzuführen.

Frappierende Stilwechsel; der Beginn

Selbstbildnisse 1912–1915

Eine grundlegende Besonderheit dieses Werks lassen bereits die frühen Selbstbildnisse erkennen. Sie führen eine kunsthistorisch einzigartige Heterogenität der Stile vor. Otto Dix war gerade 20 Jahre alt, geboren 1891 im thüringischen Gera als Sohn eines Formers in einer Eisengießerei und einer Näherin; 1905 bis 1909 hatte er eine Lehre als Dekorationsmaler bei einem Geraer Malermeister absolviert und ab 1910 in Dresden mit Hilfe eines Stipendiums an der Königlichen Kunstgewerbeschule studiert – bis er 1914 in den Krieg eingezogen wurde.

In dieser Zeit entstand eine Reihe erstaunlicher Selbstbildnisse. Sie begann 1912 mit einem skeptisch dreinblickenden Jüngling mit Nelke in der Hand in der Manier der italienischen Frührenaissance (Abb. 7). Es folgten zweimal Naturburschen, nicht mehr altmeisterlich, sondern im Stil Ferdinand Hodlers. Ebenfalls 1913 präsentierte sich der Künstler als expressionistisch hingehauenen, rauchenden Bohemien im Atelier und im Jahr darauf provokant als ungestümen, kahlgeschorenen Berserker mit riesiger, selbstbewusster Signatur (Abb. 8). Mal erscheint er als Landsertyp in der Art trockenster naiver Jahrmarktsmalerei (Abb. 9) und mal in glühendem Rot vor schwarzem Grund gleich in mehreren Ansichten als allgegenwärtiger finster-grimmiger Dämon aus dem Spiegelkabinett. Schließlich gab er sich 1915 – noch vor dem Fronteinsatz – in einem futuristischen Wirrwarr aus Trümmern, Leichenteilen, Tierkörpern und Blut mythologisch als Kriegsgott Mars aus, der jedoch selbst in den Strudel dieser Weltzerstörung gerät. Und dann folgte 1918 das emphatische Selbstbildnis *Sehnsucht* als Allegorie (Abb. 10): der Kopf blau wie der Himmel, flankiert von den Symbolen des Tages und der Nacht, der Fauna und der Flora. Ein abgehobener Poet des Kosmos.

Gegensätzlicher kann man sich selbst kaum darstellen. Künstler verwandelten sich gern in ihren eigenen Bildern. Rembrandt verkleidete sich und grimassierte, um ein anderer zu sein und mit fremden Erfahrungen bildlich experimentieren zu können. Vincent van Goghs Kopf veränderte von Mal zu Mal das Aussehen, als er, besser: *weil* er in seiner Pariser Phase die bei den bereits avancierten Kollegen beobachteten neuen Bildverfahren an sich selbst erproben wollte. Max Beckmann schlüpfte bildnerisch in verschiedene Rollen, um das Selbstverständnis als Künstler im jeweiligen Zeitkontext zu erkunden.

Ganz anders Dix. Er präsentierte sich selbst in unterschiedlichsten Stilen, Epochen, Bildtypen. Es kommt hinzu, dass er von der feinen, flächigen Lasurtechnik bis zur ruppigen Alla-prima-Geste, direkt nass-in-nass auf die Leinwand aufgetragen, bis zu pastosen, plastisch wirkenden Partien sämtliche Malweisen durchging. Normalerweise würde man sagen, der junge Mann sei als Künstler auf der Suche nach einem eigenen Stil gewesen und habe nach und nach alles – sei es noch so gegensätzlich, wenn nicht unvereinbar – ausprobiert, was ihm in den Weg kam, Kunstgeschichte oder Avantgarde, um den eigenen Weg zu finden.

Dix aber setzte bei der in diesem kunsthistorischen Moment bereits zutage liegenden Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit der Stilmöglichkeiten an und benutzte sie zur angemessenen Repräsentanz unterschiedlicher Künstlerselbstverständnisse. Er entwickelte keinen neuen Stil, er nutzte vorhandene Stile. Offenbar erkannte er, dass sich bestimmte Eigenschaften – hier das Stille, das Brutale, das Bäuerliche oder das Naive – durch entsprechende Malweisen einprägsam veranschaulichen ließen. So nutzte er die diversen Bildmittel zum Aufrufen ganz unterschiedlicher Typen. Die praktizierte *Verfügbarkeit des stilistisch Heterogenen* und das Verlangen, aus dem *Persönlichen, Individuellen* – hier den Selbstbildnissen – etwas *Typisches* abzuleiten, sollten zur Grundlage seines weiteren Werks werden.

Mit einem solchen Vorgehen unterschied sich Dix zutiefst von der voraufgegangenen Generation der Expressionisten. Für sie gab es nicht diese Wahlfreiheit der Bildmittel, sondern nach

dem Durchgang durch van Gogh die zwangsläufige Ausprägung eines eigenen, emotional-identifikatorischen Stils. Auch lag den Expressionisten die Distanzierung von der eigenen Person fern. Wenn sie sich selbst darstellten, ging es ihnen in der Nachfolge von Edvard Munch um ihre eigene Person, ihre eigene Identität, ihre eigenen Leiden – man denke nur an Ernst Ludwig Kirchner oder Ludwig Meidner.

Dix dagegen war auf der Suche nach verschiedenen, nach möglichen Identitäten, immer in gewisser Distanz zu sich selbst. Er meinte am Ende gar nicht sich selbst. Vielmehr wurden – am eigenen physiognomischen Beispiel und damit am jederzeit verfügbaren Modell – Entwürfe von extremen Typen und Rollen außerhalb des Bürgerlichen geschaffen, also Selbstbildnisse als Entwürfe in verschiedenen Idiomen für eine Galerie Unzeitgemäßer und Unangepasster. Sein ganzes späteres Porträtwerk wird schließlich von Sonderlingen und Außenseitern dominiert sein.

Dazu will bedacht sein, dass der junge Dix noch vor dem Krieg als Student an der Kunstgewerbeschule in der Dresdner Galerie Ernst Arnold und im Kunstsalon Emil Richter der Moderne in ihrer ganzen Spannbreite innewerden konnte. Es fanden dort anspruchsvolle Ausstellungen von Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin oder Edvard Munch statt; die legendäre Schau zum italienischen Futurismus machte 1913 auch bei Emil Richter Station; Arnold zeigte 1912 Ferdinand Hodler, Richter 1914 Pablo Picasso. In einem offenbar weitgehend auf Herwarth Waldens *Erstem Deutschen Herbstsalon* beruhenden Überblick *Expressionistische Ausstellung – Die neue Malerei* präsentierte Arnold 1914 Werke unter anderen von Max Ernst, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee und den Malern der *Brücke* und des *Blauen Reiter*. Alles, was die Moderne an subjektivem Seelenausdruck, an neuen Bildverfahren, Farbexplosionen, Formveränderungen, an Menschengestaltung und Bildverständnis hervorgebracht hatte und gegenwärtig hervorbrachte, fand Dix dort ausgebreitet. Es war die neue Welt der Kunst, in die er aufbrach. Gleichzeitig nahmen ihn in der Dresdner Gemäldegalerie alle

großen Epochen und Facetten der Kunstgeschichte in Anspruch.

Als Kandinsky im Almanach *Der Blaue Reiter* 1912 seinen Aufsatz «Über die Formfrage» veröffentlichte, formulierte er einen Grundsatz der Moderne: Es gebe in der Gegenwart keinen Vorrang eines Stils oder einer künstlerischen Verfahrensweise mehr. Kennzeichnend seien vielmehr zwei Pole. «1. die große Abstraktion, 2. die große Realistik», nämlich «das ‹Reinkünstlerische› und das ‹Gegenständliche›». Diese Pole, so Kandinsky, seien zwei unterschiedliche Wege, die zu *einem* Ziel führten. Entscheidend sei in jedem Fall die «innere Notwendigkeit». Der Gedanke war ähnlich im Jahr zuvor bei Beckmann in einem Brief vom 18. April an Harry Graf Kessler aufgetaucht: «Der eine empfindet kosmischer und dramatischer der andere mikroskopischer und lyrischer. Beides ist gleichberechtigt, wenn es nur aus einer innern Einheit entspringt.» Er, Beckmann, habe aus «dem fast bewussten Gefühl» heraus gehandelt, «durch alles hindurchgehen zu müssen, alles bis in's letzte kennen und *können* gelernt [zu] haben um dann ganz man selbst seien zu können», heißt es in einem Brief vom 10. Mai 1919. Auf dieser selbstbewussten Aneignung der Alten Meister und der frühen Erneuerer baute Beckmanns Bemühen um eine die Moderne überwindende Synthese auf. Und auf einer ebenso selbstbewussten Aneignung der Alten Meister und der aktuellen Erneuerer fußte Dix' Eigensinn in der Moderne.

Der Gedanke von der Verfügbarkeit der Stile und damit von der Vollendung der Moderne manifestierte sich im selben Augenblick auch institutionell, und zwar in den ersten umfassenden Ausstellungen, welche die letzten künstlerischen Entwicklungen rekapitulierten, dabei Künstler wie van Gogh, Gauguin, Cézanne und Munch als Klassiker herausstellten und so für das ganze 20. Jahrhundert kanonisierten: die Kölner *Sonderbund*-Ausstellung von 1912, der erwähnte *Erste Deutsche Herbstsalon* 1913 in Berlin sowie die *Armory Show* in New York, ebenfalls 1913. In ihnen wurde die Bilanz der Moderne als einer Synthese der Gegensätze gezogen.

Das ist der Hintergrund, vor dem auch Otto Dix' Werk gese-

hen werden muss: dem Bewusstsein von der vollzogenen Moderne, von der Verfügbarkeit unterschiedlichster Stile und der Möglichkeit einer lebhaften Synthese als Gewinn aus der vorgefundenen Uneinheitlichkeit. Es wird aber auch an dieser ungewöhnlichen Reihe früher Selbstbildnisse offenbar, dass Otto Dix von vornherein das Äußerste suchte: das extrem Typische und die extrovertierte Überzeichnung.

Einblicke in die Welt der Zerstörung

Im Krieg 1914–1918

Otto Dix wurde im August 1914 zum Militär eingezogen. Er war einer der ganz wenigen deutschen Künstler, die den Ersten Weltkrieg vom Anfang bis zum Ende durchlebten. In Dresden und Bautzen als Schütze an der Schweren Feldhaubitze und am Schweren Maschinengewehr ausgebildet, kam er – ob freiwillig oder abkommandiert, ist bisher nicht ermittelt – im September an die Front, die Westfront. Er kämpfte in der Champagne (östlich von Reims) und nahm 1916 an der Schlacht an der Somme (nordwestlich von Amiens) mit über einer Million getöteten, vermissten oder verwundeten Soldaten teil. Im folgenden Jahr wurde er bei den Kämpfen im Artois und dann in der 3. Flandernschlacht eingesetzt; er erhielt Auszeichnungen wegen Tapferkeit und Pflichterfüllung. Im Herbst 1917 verlegte man seine Einheit ins nördliche Weißrussland, im Frühjahr 1918 zurück in den Westen. Nach einer Kriegsverletzung war Dix erneut an den Stellungskämpfen in Französisch-Flandern beteiligt, wurde zum Vizefeldwebel befördert und schließlich kurz vor Kriegsende zu einer Fliegerabteilung in Westpreußen versetzt.

Während dieser Zeit entstanden an der Front und in Ruhephasen etwa 600 Blätter. «Überall wurde gezeichnet», so Dix später in einem Rundfunkgespräch. Kein anderer Künstler hat es unter diesen Umständen zu einer solch umfangreichen Produktion gebracht. «Meine Arbeiten wachsen mir fast über den

Hals zusammen, ich weiß fast nicht mehr wohin damit», schrieb er im Dezember 1917 an eine Freundin in Dresden. Sie bekam die fertigen Arbeiten zur Aufbewahrung für künftige Zwecke geschickt und versorgte ihn mit den nötigen Arbeitsmaterialien, ca. 28.5 x 28,5 cm großen, dünnen, packpapierähnlichen Blättern. An größere Formate war nicht zu denken. Die Blätter, die Tusche, die Kreiden, die Pinsel, die Farben mussten auf engem Raum verstaut und auch durch Gefahrenzonen ohne Weiteres transportabel sein. Die mit schwarzer Kreide, Zimmermannsbleistift oder schwarzer Tusche geschaffenen Zeichnungen und die farbigen Gouachen unterscheiden sich kaum in den Motiven, sehr wohl aber in den von der jeweiligen Technik bestimmten stilistischen Erscheinungsweisen, und zwar so stark, dass man meinen könnte, sie stammten von verschiedenen Künstlern. Hier setzt sich die künstlerische Disparatheit der frühen Selbstbildnisse fort, nur dass der Stil jetzt nicht den Typus prägt, sondern die Zeichentechnik den Stil.

Folgt man Dix' Äußerungen, seinen Bildern und dem Lebensweg, war er weder Nationalist wie Lovis Corinth noch Patriot wie Franz Marc, gewiss weder Kriegsgegner wie George Grosz, Conrad Felixmüller und Ernst Ludwig Kirchner noch Kriegsdienstverweigerer wie Heinrich Campendonk und Rudolf Schlichter und keineswegs so indifferent-distanziert wie Paul Klee. Dix reagierte nicht politisch, er reagierte als Künstler, anschließend an Nietzsches «dionysischen Vitalismus aus Lebenslust, Tod und Zerstörung», wie Roland März formuliert hat. In einer viel zitierten Äußerung von Dix aus dem Jahr 1961 heißt es, der Krieg sei zwar «eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges», das er «auf keinen Fall versäumen» dürfe. «Man muss den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen»; man müsse das «direkt mitgemacht haben». Dix brauchte für seine Kunst den Augenschein und das Erlebnis, auch in den kommenden Jahrzehnten. Wenig später äußerte er: «Ich musste auch erleben, wie neben mir einer plötzlich umfällt und, und weg, und die Kugel trifft ihn mitten. Das musste ich alles ganz genau erleben. Das wollte ich.» Das Erschütternde, Hässliche, Men-

1 – Jägertrichter in Vimy, Gouache 1917, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

2 – Handgranatenkampf im Graben, Tuschpinsel, 1917, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett

schenunwürdige wollte um der Kunst willen erfahren sein. Deshalb saugte er vor Ort alles zeichnerisch auf. Die außergewöhnlichen Erfahrungen sollten als Erinnerungsstützen und Inspirationen für künftige Werke bewahrt werden.

Menschen spielen in Dix' Arbeiten eine geringe Rolle. In den Kohle- und Graphitzeichnungen sind vor allem Schützengräben, Unterstände und Schanzen oder auch ein Beobachtungsstand mit groben Strichen in ihrer konstruktiven Anlage und im Ineinandergreifen von Natur und militärischem Einbau erfasst. «Es ist», notierte Dix auf einer seiner Feldpostkarten, «eine eigenartige seltene Schönheit, die hier redet.» Es handelt sich bis 1916 hauptsächlich um nüchtern feststellende Aufzeichnungen, Vergewisserungen des noch nie Gesehenen und Erlebten, des Außerordentlichen. Diese Blätter sind mit ihren klobigen Formen durchgehend kubistisch geprägt.

Gegenüber den schwarz-weißen Zeichnungen enthalten die 1914 begonnenen und nur bis zum Kriegsende praktizierten farbigen Gouachen vor allem Eindrücke von den Einwirkungen der Kriegshandlungen auf die Landschaft und die Dörfer

(Abb. 1). Die Gouache hat den Vorzug gegenüber der Kohlezeichnung, dass sie mit der Farbigkeit stärkere Differenzierungen erlaubt, und gegenüber dem Aquarell, dass die Farben deckend eingesetzt werden können und damit einem bildhaften Charakter zuarbeiten. Dix nutzte sie daher als Gemäldeersatz. In den Zeichnungen wie in den Gouachen widmete er sich kaum den Kriegshandlungen und nicht dem modernen Kriegsgerät, auch wählte er nicht die grauenhaft wirkenden, schockierenden Nahansichten, die seinen später entstandenen, erschütternden *Krieg*-Zyklus auszeichnen. Hauptmotive sind die von Schützengräben durchfurchten und von Granattrichtern entstellten Landschaften: die Zustände nach den eigentlichen Ereignissen. Deren Ursachen und Verursacher erscheinen nicht im Bild. So wirken diese Landschaften wie die Überbleibsel apokalyptischer Naturereignisse. Der Krieg erscheint als Naturereignis, nicht als Menschenwerk.

Seinen späteren mündlichen Äußerungen zum Krieg sind keine inneren Wandlungen, gar Wendungen gegen das Kriegsgeschehen oder – wie bei Franz Marc – Einsichten in die Kriegsmotivationen zu entnehmen. Wohl aber den Zeichnungen und Gouachen. Während zunächst noch Gouachen wie das *Grab eines Franzosen* (1915) oder ein betonierter Schützengraben (1916) durch umgebende hell leuchtende Blumen einen symbolischen Akzent erhielten, der auf Ende und Neubeginn, Vergehen und Werden hindeutet – Dix-Interpreten verweisen hier auf den Einfluss Friedrich Nietzsches –, wird die Landschaft, wie Kira van Lil festgestellt hat, ab 1917 «als Trümmerfeld dargestellt, das für viele zum Grab wurde»; das Kriegsterrain sei nun als «Totenlandschaft» begriffen, «als riesiges Grab für Millionen von Soldaten». Die neue aufwühlende Erfahrung, das Außerordentliche, waren jetzt die massenhaften Toten.

In dieser letzten Kriegsphase nutzte Dix neben der Kreide und der Gouache auch die schwarze Tusche, sei es mit dem Pinsel, sei es mit der Feder. Solche Blätter sind radikaler in der motivischen Abkürzung und in der formalen Gestaltung als alle Dix-Arbeiten zuvor. Mit rasch gesetzten, wie bei E. L. Kirchner psychographisch anmutenden Strichen, ist eine Struktur entwor-

fen, in der schemenhaft Figuren auftauchen (Abb. 2). Die Bewegungsimpulse der scharfen Linien übermitteln Ängste und Bedrohungen; die Titel sprechen häufig von Untergängen. Anders als die früheren Kreidezeichnungen und die Gouachen zeugen diese Tuschzeichnungen von unmittelbarer Erschütterung.

Gleichwohl sind die Arbeiten aus dem Krieg insgesamt momentane Reflexe, direkte Bilder ohne bestimmte Wirkungsabsichten wie im Fall des einige Jahre später folgenden *Krieg*-Zyklus. Etwas Erlebtes, Außerordentliches will mit bildnerischen Mitteln ganz persönlich festgehalten werden – mehr nicht. Noch analysierte Dix nicht die Ereignisse und die Gesellschaft, er wuchs erst in sie hinein.

Das prothetische Bild; die Groteske

Die *Krüppel*-Gemälde von 1920

Anfang 1919 kehrt der 27-jährige Otto Dix nach Dresden zurück. Hatte er zuvor an der Kunstgewerbeschule studiert, nimmt ihn jetzt die Staatliche Akademie der Bildenden Künste an der Brühlschen Terrasse auf. Er wird alsbald Meisterschüler des in der Dekorationsmalerei erfahrenen Otto Gussmann. Damit ist ein Einzelatelier in den ehemaligen Technischen Lehranstalten am Antonsplatz 1 verbunden. Mit Conrad Felixmüller, Lasar Segall und anderen gründet er die *Dresdner Sezession. Gruppe 1919,* um einen gemeinsamen künstlerischen Neubeginn wider die alten Kräfte und auch wider den – in Dresden vor dem Krieg von der *Brücke* begründeten – Expressionismus zu propagieren. Man organisiert Ausstellungen, zu denen man Gäste wie George Grosz oder Kurt Schwitters einlädt, man verfasst ein Statut («Hauptgrundsätze sind: Wahrheit – Brüderlichkeit – Kunst»), publiziert Lyrik und Essays, und man versichert sich wichtiger Unterstützer. Der Dresdner Kritiker Will Grohmann gehört ebenso dazu wie der Direktor der Städtischen Kunstsammlung Paul Ferdinand Schmidt, der 1923 die erste Dix-Monographie

veröffentlichen sollte. Dank freundschaftlicher Beziehungen nach Berlin nähert man sich in Haltung und Diktion der dortigen Dada-Bewegung. Dix wird sein großformatiges, in Dresden entstandenes Gemälde *Die Kriegskrüppel* (*45% erwerbsfähig*) 1920 auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in der Berliner Kunsthandlung Dr. Otto Burchard gemeinsam mit Grosz' ebenso säkularem *Deutschland ein Wintermärchen* präsentieren (beide Werke sind verschollen).

Dix ging zunächst noch nicht an die bildnerische Verarbeitung der Kriegserfahrungen, sie sollte wenige Jahre später, 1923/1924, mit dem Gemälde *Schützengraben* und dem graphischen Zyklus *Der Krieg* einsetzen. Vorerst befasste er sich in seinen Gemälden – wie übrigens in diesem Moment auch Max Beckmann – vornehmlich mit der Situation unmittelbar nach dem Kriegsende. Er tat es wiederum, dem Motiv entsprechend, mit sehr speziellen, für ihn neuen Bildmitteln. Die Hauptwerke, die alle aus dem Jahr 1920 stammen, sind: *Prager Straße* im Kunstmuseum Stuttgart (Abb. 3), *Die Skatspieler* in der Neuen Nationalgalerie Berlin (Abb. 11), *Die Kriegskrüppel,* deren Verbleib unbekannt ist, *Der Streichholzhändler I* in der Staatsgalerie Stuttgart sowie *Die Barrikade* (1950 zerstört). Nimmt man Letzteres aus, sind das Hauptmotiv Kriegsversehrte, «Krüppel». Der Erste Weltkrieg hinterließ in Deutschland mehr als zwei Millionen «Kriegsinvaliden», wie sie offiziell hießen. Mit ihren fragmentierten Organen, ihren Prothesen und ihrem Elend bestimmten sie insbesondere in den Großstädten das neue öffentliche Bild. Weil man ihnen die schrecklichen Schäden des Kriegs ansah, galten sie, die verstümmelt überlebenden Opfer, vielfach als Ausschuss der modernen Gesellschaft. Alltäglich erinnerten und mahnten sie auf den Straßen unvermeidlich an den Krieg, der eigentlich vergessen sein wollte – ein andauerndes Skandalon.

In *Prager Straße* – benannt nach der damals belebtesten Dresdner Geschäftsstraße – stehen zwei entstellte männliche Figuren im Zentrum: die vordere, wilhelminisch anmutende mit Melone und Schnauzbart hat keinen Unterleib, bewegt sich auf einem kleinen Rollwagen, die andere hält sich mit Holzbeinen

3 – Prager Straße, 1920, Kunstmuseum Stuttgart

und einer Armprothese, die noch vorhandene Hand bettelnd ausgestreckt. Überhaupt ist alles fragmentiert: die Frau zur Rechten mit überhohen Absätzen und rosa Kleid, die Hände am linken Bildrand und noch die zwei Hunde, vor allem das vielfältige Inventar der beiden Schaufenster. Der Torso im rechten Fenster mit einer Art Stützkorsett und einer Krücke, dem zwei Armprothesen zugeordnet sind, thematisiert das Stückwerk, die vordere, nach hinten abkippende Figur das Schwankende dieser vollständig zerrütteten und kaputten Welt: fragmentiertes Bildinventar als Antwort auf die Fragmentierung der Wirklichkeit.

Das Bild ist mit Öl auf Leinwand gemalt – und dennoch collagiert. Bedrucktes Papier ist eingeklebt, Silberpapier findet sich

an den Rädern des Wägelchens und an den Schaufenster-Prothesen, echtes Haar schmückt die Abbildung zweier Damen im linken Fenster, das Skelett mit Sichel am Boden ist mit Leuchtfarbe aufgetragen. Darin macht sich der Einfluss Dadas bemerkbar, doch ist der wesentliche Unterschied, dass Dix nicht dada-gerecht das alte Bild durch den Umstieg von der Malerei auf die Collage verwarf; er hielt vielmehr an der Malerei fest, die er durch eigens sprechende Elemente und Materialien bereicherte; er stellte die Dadamittel in den Dienst des immer noch gemalten Bildes, das damit ausdrücklich als Konstrukt ausgewiesen ist.

In der *Prager Straße* wie in den *Skatspielern* lag Dix offensichtlich daran, die Aktualität und den Zeitbezug hervorzuheben. Der Ausriss mit der Schlagzeile «Juden raus!» entstammt einem Aufruf der SPD zur ersten regulären Reichstagswahl in der Weimarer Republik im Juni 1920, der allerdings nicht antisemitisch gemeint war, sondern plakativ als Wahlkampfversprechen die Auseinandersetzung der SPD mit dem virulenten Antisemitismus ankündigte; dessen ungeachtet schrieb Dix dem wilhelminischen Krüppel die nun antisemitisch wirkende Parole zu. Der andere Ausriss aus einem ebenfalls sozialdemokratischen Flugblatt zu denselben Reichstagswahlen ruft zur Wahlbeteiligung auf. Damit ist das Bild zeitgeschichtlich datiert.

Was die Machart angeht, so befremden und verwirren die Techniken. Gemaltes ist überklebt, Überklebtes bemalt, Ölfarbe von Leuchtfarbe begleitet, eingefügte Fotos wurden farblich bearbeitet, Graffiti mit verdünntem Öl imitiert. Besonders in den Schaufenstern häufen sich die Materialien und die Techniken; schwarze Silhouetten von Männern verdunkeln die Szene. Insgesamt erwecken die vorwiegend dunklen Töne einen trostlosen Eindruck, zumal die helleren, das Rosa am rechten und das Grün am linken Bildrand, den Fliehenden gehören. Die Zustände sind nicht triumphierend beobachtet, sie deprimieren, auch gibt es keine Hoffnung; selbst das Kind vor dem Schaufenster versagt sie durch seine deformierten Glieder.

Es heißt, Dix habe im Hinterzimmer eines Dresdner Cafés drei Krüppel mit Hilfe ihrer Prothesen Skat spielen sehen und danach sogleich eine Skizze als Vorzeichnung zum Gemälde *Die*

Skatspieler angefertigt. Drei ehemalige Offiziere in Zivil sitzen ramponiert um einen kleinen Tisch (Abb. 11): der linke blind und taub, mit einer Armprothese, der rechte ohne Unterleib, mit einer verstümmelten und einer künstlichen Hand, aber noch mit Eisernem Kreuz ausgestattet, der mittlere ohne Arme und Unterschenkel, mit einem Glasauge und künstlichem Kiefer. Die schaurigen Verstümmelungen nehmen kein Ende, Prothesen, wo immer man hinschaut: Fragmentierungen. Man spielt trotz allem Skat. Im Unterschied zur *Prager Straße* ist damit ein Handlungsrahmen gesetzt. Und der direkte Zeitbezug ist durch die eingeklebten, angeschnittenen Titelseiten dreier Tageszeitungen – aus Dresden und Berlin – von den ersten Maitagen 1920 gegeben; datiert ist das Werk rechts unten mit «1920». So ist ein für alle Male festgehalten: Dieses Bild wurde in der unmittelbaren Nachkriegszeit geschaffen; es bezeugt die zerrüttete gesellschaftliche Situation zu diesem Zeitpunkt in Deutschland. Im März brachte der von regierungsfeindlichen Kräften gesteuerte Kapp-Putsch die republikanische Weimarer Republik an den Rand eines Bürgerkriegs, bei den Reichstagswahlen im Juni 1920 gab es einen deutlichen Rechtsruck: Der politische Ausgang der Republik war in diesem Moment ungewiss.

Das kleine fotografische Selbstporträt auf dem Aufkleber, der den künstlichen Kiefer der rechten Figur markiert, ist mit einer Inschrift versehen: «Unterkiefer: Prothese Marke: Dix. Nur echt mit dem Bild des Erfinders». Das Selbstbildnis beglaubigt ironisch die Authentizität der persönlichen Wirklichkeitserfahrung, und damit wird das Bild als individueller Blick auf eine historische Situation herausgestellt. Denn das fotografische Selbstbildnis (das auch in der *Prager Straße* auftaucht) sagt: Ich habe es gesehen, ich habe es erlebt, und es ist so, wie ich es mit meinen Mitteln wiederzugeben vermag. Wie Goya in den *Desastres* bekundet hatte: «Yo lo vi»/«Ich sah es».

Wieder stattete Dix die Bildfläche mit verschiedenen Materialien und Materialeffekten aus. Die Spielkarten, die Zeitungen, Papier mit Silberpapier und dem Selbstbildnis sowie das Dresdner Notgeld der Zeit auf dem Tisch sind aufgeklebt. Aufgenäht hat Dix eine Stoffimitation aus Papier als Bekleidung der rech-

ten Figur, während das Jackett des linken Spielers mit einer solchen Textilimitation gestempelt wurde, also mal die Imitation selbst und mal der Abklatsch der Imitation. Dagegen hat bei der mittleren Figur die pastos aufgetragene Farbe mit Hilfe des Pinselstiels eine leinenartige Struktur erhalten – hier also die Anmutung von Textil durch malerische Mittel. Die Lampe mit dem Totenkopf und das Liebespaar im Kopf der mittleren Figur sind mit phosphoreszierender Leuchtfarbe angelegt.

Dix arbeitete zwar mit der Collagetechnik, aber nicht um – wie etwa Kurt Schwitters – daraus ein neues Formgebilde eigener Gesetzlichkeit zu entwickeln, sondern um durch das verwirrende Beieinander von Realien, Leucht- und Glitzereffekten sowie Imitationen und Abklatsch, also uneigentlichen Bildmitteln, bei weiterhin dominierender Malerei das Zerstückelte der Welt und des Bildes von der Welt krass vor Augen zu führen. Indes malte er alle Einzelelemente stilistisch uneinheitlich, nicht in einem durchgehenden Duktus oder gar Schwung. Das Gemalte ist also nach Anleitung der Collage angelegt und damit als zeitadäquates Konstrukt ausgewiesen. Im Ganzen hielt Dix am herkömmlichen Bild fest, imitierte aber malend die Collage, die ihrerseits de facto das Gemalte inhaltlich bereicherte.

Damit begründete er eine neue synkretistische Bildpraxis, die sich nun nicht mehr auf mehrere Werke (wie bei den frühen Selbstbildnissen) oder auf unterschiedliche Werkgruppen (wie während des Kriegs) verteilt, sondern in jedem Werk selbst wirksam wird. »Ich sammle fortwährend, und aus dem Gesammelten wird das Ganze», formulierte Dix und machte damit selbst diesen synkretistischen Charakter namhaft. Der Kunstkritiker Curt Glaser drückte es im *Berliner Börsen Courier* 1924 anlässlich einer Ausstellung von Dix' Aquarellen in Berlin anders aus, indes läuft es auf dasselbe hinaus: «Er kann viel, aber kann vermutlich zu viel, weil er alles kann.» Er musste alle Techniken beherrschen – um den distanzierten Umgang mit den jeweils notwendigen, optimal wirksamen Bildmitteln zu erreichen.

Während die Dadaisten jeder traditionellen Bildform und jedem Inhalt radikal den Garaus machen wollten, setzte Dix mit

seiner speziellen Bildsprache, der Verflechtung disparater Fragmente, nicht nur weiterhin auf das dadurch erweiterte herkömmliche Bild, er bestand vor allem auf dessen Inhaltlichkeit. So sind die eingeklebten Ausrisse eben keine zufälligen oder nach ästhetischen Aspekten ausgewählten Fundstücke, sondern inhaltlich gezielt eingesetzte Bildelemente («Juden raus!»). Und indem Dix für das Jackett des rechten Skatspielers eine Stoffimitation aus Papier aufnähte, hielt er die Nachkriegszeit fest, in der solche Papiertextilien notdürftiger Ersatz für Stoffe waren. Mit der Begründung dieser eigenen Bildwelt reagierte Dix auf die unmittelbare Nachkriegswirklichkeit, mit einer Bildwelt, die auf der subjektiven Verquickung von Deformationen, Übertreibungen, Anspielungen, uneigentlichen Elementen, Sondereffekten und grotesker Häufung beruhte.

Mit der Figur des Krüppels schuf Dix ein personifiziertes Inbild der Zeit. Der rundum entstellte und fragmentierte Körper mit seinen mechanischen Ersatzteilen steht wie keine andere Gestalt mahnend für die moralischen, gesellschaftlichen und politischen Schäden und die individuellen Versehrungen als Folgen des Ersten Weltkriegs. Dabei wurden die inhaltliche Stoßkraft und die Zeitpolemik durch die groteske Überzeichnung entschieden verstärkt. Der Krüppel aber ist gleichermaßen das Inbild der synkretistischen Bildpraxis, der er seine Bildpräsenz verdankt: Er personifiziert das Fragmentarische und Behelfsmäßige und widersinnig Zusammengefügte in Dix' Malerei der Nachkriegszeit: prothetische Malerei.

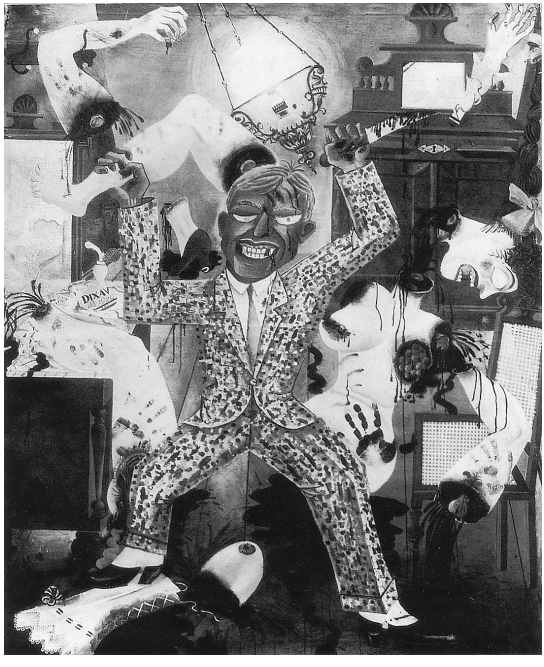
Dass dahinter ausdrücklich ein Programm steht, veranschaulicht das Gemälde *Der Lustmörder (Selbstbildnis)* aus demselben Jahr 1920 (Abb. 4). Im modischen Anzug (der Malerkollege Otto Griebel berichtet in seinen Lebenserinnerungen, der Anzug habe im Dunklen geleuchtet, weil Dix die Farbe mit Phosphor versetzt hatte), mit Schlips und Kragen und in Gamaschen wütet ein Mann – der Maler selbst – mit einem Messer, das Gesicht blutüberströmt: Er hat von seinem Opfer den Kopf, eine Brust, die Arme und die Beine und von einem Arm noch einmal die Hand und von einem Bein den Fuß abgetrennt; ein Arm hat sich am Garderobenhaken, eine Hand in einer Vase verfangen. Ge-

blieben ist ein Torso. Auf mehreren Leichenteilen hinterließ Dix seinen Handabdruck. So könnte der Maler dank eines kriminologischen Verfahrens eindeutig als der Täter identifiziert werden: Faktisches pointiert das fiktive Bild.

Der Torso muss als das weibliche Pendant zum Krüppel verstanden werden. Der Krüppel ist das noch lebende Entstellte, das Mordopfer die zum Tod Entstellte. Wo Dix den Krüppel zum Inbild der furchtbaren Kriegsfolgen machte, vollzog er am weiblichen Körper mit Hilfe der zeitgenössischen Bildmittel die Zerstückelung des kulturell und besonders kunsthistorisch hochgeschätzten, schönen weiblichen Akts. Das stilistisch einheitliche alte Bild wurde damit exemplarisch demontiert, und zwar nun nicht mehr durch das Prinzip Collage, also das Zusammenfügen des Heterogenen, sondern im Gegenteil: durch die Dekomposition, nämlich das Zerlegen eines natürlichen Ganzen.

Nun ist bei diesen Bildern nicht zu übersehen, dass sich mit dem Makabren das Lächerliche und das Widersinnige verquicken. Die zwei Krüppel lagern nirgendwo anders als vor einer Prothesenhandlung, und die Leuchtfarbe erzeugt alberne Effekte am grausigen Motiv (*Kriegskrüppel*); das Kartenspiel wird mit deformierten oder mechanischen Gliedern betrieben, und in den Köpfen der entstellten Skatspieler haust eine nackte Frau beziehungsweise ein kopulierendes Paar (*Skatspieler*). Mit den Verzerrungen, Fragmentierungen, Überzeichnungen, entstellenden Eingriffen und Wendungen ins Absonderliche nutzte Otto Dix die Gattungseigenschaften der Groteske. Die Groteske zeigt die Welt entfremdet. Ihr ist um der Einsicht willen die satirische Überzeichnung ebenso eigen wie das Abweichen von allgemeinen Ordnungsvorstellungen, das Widersinnige sowie die Verdrehung von Situationen und Konstellationen mit Hilfe künstlerischer Mittel – um der grausig-komischen oder der beklemmenden Wirkung willen. Die enthüllende Groteske hat ihre eigene Tradition vom Mittelalter über Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel bis Francisco de Goya und James Ensor.

Dix selbst fand, viele seiner Bilder trügen «doch eine manchmal burlesque oder groteske Note»; das «Komische an grausi-



4 – Der Lustmörder (Selbstbildnis), 1920, Verbleib unbekannt

gen Dingen» sei, was er für wichtig halte, was ihm läge und seine Eigenart sei – «Jaa, das ist doch auch eine *Lust* am Grotesken: wie immer alles auf der Welt dialektisch ist! Wie die Gegensätze nebeneinander stehen!» Das synkretistische Verfahren scheint eigens entwickelt, um Entstelltes und Lächerliches überraschend im Bild zusammenzubringen.

Den Expressionisten war sie fremd, den Kritikern des Expressionismus war sie ein geeignetes Gegenmittel: die Groteske. Im Werk von George Grosz, Rudolf Schlichter oder Georg Scholz spielt sie eine maßgebliche Rolle. Auch Grosz arbeitete mit Fragmentierungen, Übertreibungen, Stückelungen, drastischen, die kritisierten Stände lächerlich machenden Kontrasteffekten, etwa in *Stützen der Gesellschaft* von 1918 (Neue Nationalgale-

rie Berlin) oder in *Deutschland, ein Wintermärchen* von 1926 (verschollen), zwei Gemälden, die die Zeitumstände genauso treffend wiedergeben wie Dix' *Skatspieler* und *Kriegskrüppel*. Wobei auch Grosz in die Malerei Zeitungsausschnitte einflocht, die den Wahrheitsgehalt und die Zeitgenossenschaft zu bezeugen haben. Grosz aber neigte mit Mitteln der Karikatur zu einer umfassenden Gesellschaftsanalyse auf der Grundlage einer festen politischen Haltung, während Dix das ganz und gar zeitspezifische Motiv – den Krüppel – nutzte, um als kritischer Beobachter ein Bild von der schwierigen historischen Situation in Deutschland zu evozieren.

Der Hang zur Groteske artikuliert sich in den Nachkriegswerken von Otto Dix in besonders prägnanter und auffälliger Weise. Indes geht er mit dem Ende der *Krüppel*-Bilder nicht zur Neige. Als Prinzip der künstlerischen Weltdeutung durchzieht die Groteske das gesamte weitere Werk der Zwanzigerjahre. Mag Dix auch noch so oft auf den Realismus festgelegt worden sein – sein eigentlicher Übermittlungsmodus ist in dieser Zeit die Groteske als überraschende Vereinigung des Wahren und des Lächerlichen.

Was aber die Haltung des Künstlers zum aufgegriffenen Wirklichkeitsthema angeht, so vereint die Groteske zwei Sichtweisen: die eine ist der stechend kritische, womöglich Partei ergreifende Blick auf die Realität, die andere ist die aus der kritischen Einsicht entwickelte Distanzierung, das Darüberstehen. Beides gemeinsam macht die Groteske aus. Das aber bedeutet: Überwiegt das Parteiergreifen (wie bei Grosz), so offenbart sich die politische Absicht. Halten sich jedoch beide Sichtweisen die Waage, wird die Haltung des Künstlers als eine ambivalente wahrgenommen. Das gilt für Otto Dix. Denn was immer er in der Nachkriegsphase kritisch aufnahm, behandelte er lustvoll, mit der Freude am Widersinnigen, in seinen eigenen Worten: mit «*Lust* am Grotesken». Daher wird mit der Groteske die inhaltliche Ambivalenz sein Werk der Zwanzigerjahre prägen, und zwar, wie sich zeigen wird, dermaßen wirkungsreich, dass die Deuter in entscheidenden inhaltlichen Fragen uneins blieben.

Noch im Jahr der Entstehung konnte Otto Dix diese Werke

öffentlich präsentieren: den *Streichholzhändler* in der Darmstädter Sezession, die *Kriegskrüppel* auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in Berlin, die *Barrikade* und *Skatspieler* auf der *3. Ausstellung der Dresdner Sezession* in der Dresdner Galerie Arnold. Interessanterweise flankierte er auf der *Berliner Secession* 1921 das sehr große *Barrikaden*-Bild mit den kleineren *Skatspielern* und der *Prager Straße,* als handele es sich um ein Triptychon. Es liegt nahe, dass er damit eine inhaltliche Absicht verband: in den außen hängenden Tafeln die schrecklichen Auswirkungen des soeben beendeten Kriegs, in der Mitte die aktuellen – noch nicht definitiv entschiedenen – Straßenkämpfe um die Republik. So gab Dix der Zeit des Umbruchs und der Ungewissheiten das große zusammenfassende Bild.

Die Kunstkritiker reagierten auf diese Werke zumeist ablehnend oder ratlos, jedenfalls kam es vorerst nicht zu jener weitreichenden Erregung, die Dix' Frauenakte wenig später auslösen sollten. Immerhin wurde Dix von Paul Ferdinand Schmidt im *Cicerone* 1920 wegen seiner «grausamen Zeitbilder» als eine «Erscheinung, eine der merkwürdigsten unserer Zeit» angesehen, und Willi Wolfradt erkannte schon 1924 «das Einschlagen dieses Outsiders in die Moderne». Allen Versuchen, Dix zum Naturalisten oder Realisten oder Neusachlichen oder Veristen zu stempeln, hätte mit dieser Formulierung bereits der Wind aus den Segeln genommen werden können: «das Einschlagen des *Outsiders* in die Moderne».

Angesichts der Tatsache, dass säkulare Werke zur deutschen Nachkriegsthematik wie *Die Kriegskrüppel* und *Die Barrikade* verschollen sind oder vernichtet wurden, also aus dem Blick geraten sind und nicht mehr durch die Anschauung stets neu zur Wirkung gebracht werden können, möchte man eine Ausstellung erdenken, in der sie beisammen hängen würden: von Dix *Die Kriegskrüppel* und *Die Barrikade* neben der *Prager Straße* (Kunstmuseum Stuttgart) und den *Skatspielern* (Neue Nationalgalerie Berlin), von Grosz *Deutschland, ein Wintermärchen* (Verbleib unbekannt) neben *Stützen der Gesellschaft* (Neue Nationalgalerie Berlin), dazu von Max Beckmann *Die Nacht* (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf) und

von Hannah Höch der *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* von 1919 (Neue Nationalgalerie Berlin) – alle zusammen böten eine einzigartige, höchst komplexe bildliche und ebenso komplexe bildnerische Zeitanalyse der unmittelbaren Nachkriegsphase voller Einsichten, Kritik, Witz, Schärfe, Hohn, Drastik, Radikalität.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de