

Olaf Peters

Hans Grundig und Otto Dix

Künstlerische Positionsbestimmungen nach 1945

Folie: Otto Dix: Selbstbildnis 1948 + Fastnacht in Trümmern 1946

„Die Fahrt durch Sachsen zum größten Teil auf der Autobahn war wunderschön und herrliches Wetter, wir kamen um 1 Uhr in Dresden an. Bei der Landesregierung bekam ich ein gutes Mittagessen. Der Anblick von Dresden ist grauenhaft und erschütternd. Man fährt von Blasewitz nach der Kesselsdorfer zirka $\frac{3}{4}$ Stunden mit der Elektrischen und eigentlich nur durch Trümmer. Die Straßen sind wunderbar aufgeräumt. Das ist so fürchterlich bedrückend, dass man es kaum überwinden kann.“

Dies schrieb Otto Dix am 30. September 1947 aus Dresden an seine Familie in Hemmenhofen am Bodensee, wo der Maler den Zweiten Weltkrieg überstanden hatte. Immer wieder hatte Dix in Briefen vor 1945 inständig gehofft, dass sein geliebtes Dresden von den Bombardierungen der Alliierten verschont werden könnte, aber auch gefragt: warum eigentlich? Als er die Trümmerwüste sah, hielt er das Ergebnis einerseits für schrecklich, andererseits war er dankbar, dass man von der Terrorherrschaft der Nationalsozialisten befreit war.

Die Zäsur der 12 Jahre „Drittes Reich“: der verlorene Krieg, die Zersplitterung der territorialen Einheit, vor allem aber die moralische Katastrophe hätten zu einer Neubesinnung zwingen müssen. Das war aber nicht unbedingt der Fall. Hannah Arendt hatte in ihrem Bericht aus Deutschland, der 1950 erschien, gar eine Weigerung zur Verarbeitung des Schrecklichen feststellen müssen. Wie Otto Dix und Hans Grundig sich jetzt und auf welcher Grundlage künstlerisch positionierten, soll hier kurz umrissen werden.

Folie: Otto Dix: Selbstbildnis 1923; Hans Grundig: Selbstbildnis 1933

Otto Dix war einer der bedeutendsten Maler der Weimarer Republik: erfolgreich, skandalumwittert, arrivierte. Hans Grundig – zehn Jahre jünger als Dix – war ein politisch engagierter Künstler, verfolgt, ins KZ gesperrt und drangsaliert. Wie verarbeiteten sie die Erfahrung des Krieges und wie stellte sich ihnen ihre mögliche Rolle im Nachkriegsdeutschland dar?

Die beiden Künstlerbiographien sind miteinander verwoben. Schon vor dem „Dritten Reich“ kannte man sich und Lea Grundig hat festgehalten, dass Dix der einzige Künstler und Professor in Dresden war, „der auf Hans direkten Einfluß hatte.“ Hans Grundig war nach dem Krieg aus Russland nach Dresden zurückgekehrt und zum Professor, ja gar zum Rektor der Dresdner Akademie ernannt worden. In dieser Funktion bemühte er sich gemeinsam mit Will Grohmann darum, Otto Dix, der bis zu seiner Entlassung 1933 in Dresden gelehrt hatte, an die Akademie zurückzurufen. Die Angelegenheit zog sich aber hin, Dix sprach sogar in einem Brief Anfang Februar 1947 davon, dass man „sich keine Mühe gäbe“ und er ja auch ein Angebot aus Berlin vorliegen habe. Von Grohmann hielt Dix ohnehin nicht allzu viel:

„Es ist komisch, so intelligent Grohmann auch ist, ich habe von ihm noch nie einen originalen Gedanken gehört. Der Mann ist sehr geistreich und demokratisch (unleserliches Wort) aber es fehlt ihm die Sturheit zu eigenen Gedanken.“
(Brief 1928 aus Dresden an Martha Dix)

Diese frühe Äußerung dürfte kaum revidiert worden sein, und es gehört zu einem der hervorstechendsten Merkmale von Dix, dass er mit Blick auf eine mögliche Berufung und Ausstellungen in der Sowjetischen Besatzungszone sofort auf eine Eigenständigkeit der Anschauungen – zentral der künstlerischen – insistierte. Im Zusammenhang mit Ausstellungsplanungen schrieb Dix 1947 an das Kulturred der Stadt Gera und hielt unmissverständlich fest:

„Ich schrieb Ihnen schon neulich, daß ich nicht gewillt bin, meine Bilder ‚zur Diskussion‘ zu stellen. Wir haben nun in Deutschland jahrelang die Stimme des

Volkes über künstlerische Dinge gehört, und wie wenig ist über das wahre Wesen der Kunst dabei herausgekommen. Diskussionen laufen darauf hinaus, daß jeder Spießbürger und jeder ‚Blinde‘ seine kleinen Wünsche anbringen möchte. Jeder glaubt zu wissen, wie Kunst sein sollte. Die wenigsten haben aber den Sinn, der zum Erleben von Malerei gehört, den Augensinn.“

Eine solche Äußerung von Dix stellte von vorneherein ein entscheidendes Hindernis für ein ernsthaftes Engagement in der SBZ bzw. nachfolgend der DDR dar. Zwar ließ Dix in Dresden seine Graphik drucken, unterhielt er in der gerne besuchten Stadt persönliche Kontakte und Beziehungen, stellte dem Sächsischen Staat sein berühmtes Kriegs-Triptychon als Leihgabe zur Verfügung – aber eine ernsthafte Perspektive der Übersiedlung und des Arbeitens im Osten Deutschlands war damit ausgeschlossen. Vergleiche zwischen der Kunstpolitik der Nationalsozialisten und der Sowjets bzw. DDR stellte er mehrfach an. Dennoch war Dix bemüht, als „gesamtdeutscher Künstler“ wahrgenommen zu werden.

Folie: Otto Dix: Der Krieg 1929-32

Das ostdeutsche, sehr eingeschränkte Interesse an Dix komplettiert das Bild: Otto Dix wurde ausgestellt, insbesondere sein Kriegsdarstellungen (das Triptychon und die Mappe *Der Krieg* von 1924) standen dabei im Zentrum der Rezeption. Man rehabilitierte Dix, man ehrte ihn und man kaufte auch Werke an – Dresden etwa erwarb konsequent das druckgraphische Werk und ließ 1949 den verstorbenen Bürgermeister und Ministerpräsidenten Rudolf Friedrichs von Dix porträtieren. Dix selbst aber war die limitierte Wahrnehmung seiner Kunst bewusst.

Folie: 1. Allg. Dt. KA und Otto Dix: Kreuztragung

Auf der ersten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1946 waren drei Werke von Dix ausgestellt: Das Triptychon *Der Krieg*, eine *Kreuztragung* und ein *Frühling im Tal*. Die beiden letztgenannten stammten aus demselben Jahr 1946, *Der Krieg* wurde fälschlich auf das Jahr 1934 datiert – damit wurde das Triptychon

bewusst oder unbewusst, in jedem Falle aber unrichtig, zum Widerstandsbild erklärt, gemalt während der NS-Herrschaft und nicht wie in Wahrheit begonnen 1928/29 und beendet 1932 in einem doch anderen Kontext. Die *Kreuztragung* wurde abgebildet, hinterließ aber wohl wenig Eindruck. *Der Krieg* hingegen „macht großes Aufsehen“ schrieb Dix am 23.11.1946 an seinen Sohn Ursus.

Folie: 1. Allg. Dt. KA; Hans Grundig: Abschied 1939

Springen wir hier zu Hans Grundig, der auch der Jury dieser Ausstellung angehörte. Von ihm waren ebenfalls drei Werke in der Präsentation: *Vision* und *Abschied*, von 1936 bzw. 1939 und ein undatiertes *Bildnis seiner Frau*. Nun war es ein Ziel der Ausstellung, die geächtete Kunst der „schwarzen Jahre“ zu rehabilitieren und Grundig war im Zuge der Verfolgung zu weitest gehender Untätigkeit verdammt. Gleichwohl zeigt sich die Positionsbestimmung als eine auf die Vergangenheit fixierte. Dix' Triptychon der späten Weimarer Republik und Grundigs Widerstandskunst aus dem Jahr der Berliner Olympiade 1936 standen im Fokus, die zeitgenössische Produktion verblasste dagegen.

Folie: Otto Dix: Vanitas 1932; Hans Grundig: Abschied 1939

((Vergleich zeigt die Ausgangsposition: altmeisterlich bei Dix und die mögliche Abhängigkeit))

Folie: 2. Allg. Dt. KA; Otto Dix: Auferstehung

Beide Maler, Dix und Grundig, fungierten als Jury-Mitglieder bei der Durchführung der 2. Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung, die 1949 in Dresden ausgerichtet wurde. Dix zeigte drei Bilder der Jahre 1947 und 1948: *Sonnenrosen*, *Auferstehung* und *Bauer mit Kuh*.

Folie: 2. Allg. Dt. KA; Hans Grundig: Karneval 1934

Grundig zeigte fünf Bilder, darunter *Karneval 1934*, *Vision* und *Chaos* – sämtlich aus den 1930er-Jahren und dann die *Opfer des Faschismus* sowie ein *Selbstbildnis* von 1947 bzw. 1948. Hier zeigt sich deutlich, dass Dix um die Kenntnismahme und Durchsetzung seiner aktuellen Produktion bemüht war und, dass Grundig hingegen seine Stellung als „Anti-Faschist“ zementieren wollte oder auch musste. Die Bestimmung der eigenen künstlerischen Position war im Fall von Dix aktuell und in die Zukunft gerichtet, im Fall von Grundig legitimierend und der Vergangenheit zugewandt – auch wenn damit der in die „frohe Zukunft“ perspektivierte Blick des Sozialisten fundiert wurde.

Die grundsätzliche Problematik wird vielleicht auch an Dix' Reaktion auf die Produktion der großen Wandbilder deutlich, die für die Ausstellung gemalt und im ersten Abbildungsteil des Kataloges auch anhand von Werkstattfotos reproduziert wurden. Das Urteil teilte er seiner Familie am 30. August 1949 brieflich mit: „Recht artige Sache.“ Aus heutiger Sicht ist es gar nicht mehr einfach, die Unterschiede zwischen der betont figurativen Malerei von Dix und den frühen Ansätzen einer sozialistischen Kunst zu benennen. Denn hier geht es letztlich um den schwierigen Versuch einer qualitativen Bestimmung angesichts einer auf den ersten Blick recht ähnlichen figürlichen Malerei.

Folie: Otto Dix: Selbstbildnis mit Akt 1944

Weichen wir dem hier ebenfalls aus und rekonstruieren stattdessen die Genese von Dix' künstlerischer Positionsbestimmung. Sie war keine der Nachkriegszeit, sondern gründete in einer fundamentalen Krise der frühen 1940er-Jahre (ja eigentlich der frühen 1930er-Jahre), und wurde lakonisch in einem Brief an den exilierten Paul Westheim zusammengefasst: „Mein Stil ist lockerer geworden und die Bilder haben eine größere Farbigkeit“. (15. Mai 1947)

Dix' malerische Entwicklung über Dadaismus und Verismus, hin zu expressiv gestimmter Neuer Sachlichkeit und die betonte Vorbildlichkeit der deutschen Meister um 1500 und um 1800, waren das Fundament, auf dem er stehen konnte,

als die Nationalsozialisten an die Macht kamen. Kenntnis und Virtuosität ermöglichten sowohl subtile Kritik am Regime als auch Konformität, die das finanzielle Überleben sichern konnte. Allegorien wie die *Sieben Todsünden* oder der *Triumph des Todes* standen neben Landschaften, die zum Teil an NS-Machthaber verkauft werden konnten. Im Oktober 1943, ja noch im November 1944 aquarellierte Dix für Albert Speers Ministerium und verkaufte eine Landschaft an eine SS-Ordensburg.

In das Jahr 1943 fällt bei Dix eine entscheidende Veränderung hinsichtlich der Malerei. Bei der Anfertigung einer Kreuzigung langweilte er sich scheinbar und kam nach eigenen Worten über Grünwald-Einflüsse nicht mehr hinaus – das Werk stagnierte. Daneben hatte er eine Kreuztragung begonnen, die „sehr stark farbig und beinahe zu aktuell“ schien. Von der Lasurmalerei löste er sich und konstatierte bei Landschaften ein rasches Fortkommen bei „Erdstücken und Baumstämmen“, wenn man sie mit dem Spachtel malte. (Sommer 1943) Für Auftrags-Landschaften benötigte er inklusive zweifacher Untermalung nur noch vier Tage – die lästige Produktion ließ sich so schnell abarbeiten.

Am 16.9.1944 konnte Dix diese Veränderungen gegenüber Ernst Bursche resümieren und hier lohnt ein längeres Zitat:

„Auf jeden Fall ist festzustellen: I. ist die Malerei spontaner geworden, die lausige Vorsicht, die man mit andauernden Lasuren immer haben musste, ist weg; II. es wird alles gröber Gott sei Dank, ich habe die letzten 20 Jahre viel zu spitzpinselig gemalt und komme nun wieder auf die Zeit meines ersten Kriegsbildes, also eine Art Entfesselung tritt ein. III. Das formal Räumliche weicht dem farblich Räumlichen, und die Farben fangen an, ‚Klänge‘ zu bilden. VI. Ich werfe nach Belieben alle Idealkomposition, goldenen Schnitt und all diesen Renaissancekram über Bord und male ‚entfesselt‘. Und während ich dies schreibe, merke ich, dass man das alles gar nicht erklären kann, die Bilder haben trotz der Entfesselung mehr ‚Form‘.“ (in: Briefe 2013, S. 521f.)

Folie: Otto Dix: Großstadt 1927/28; Hans Grundig: Jugend in der Vorstadt 1930

Wenn Dix die Wandbilder in Dresden 1949 – vielleicht auch im Kontrast zu dem, was er bei sich als ‚Entfesselung‘ bezeichnete – als „artige Sachen“ disqualifizierte, so hatte Hans Grundig eine gewisse Distanz zu Dix bereits in den späten 1920er-Jahren aufgebaut. Das heute nicht mehr erhaltene Triptychon *Mansfeld*, von dem nur noch der linke Flügel mit dem nachträglichen Titel *Jugend in der Großstadt* auf uns gekommen ist, kann im engeren Dresdner Kontext auch als ein Gegenentwurf zu Dix' berühmten *Großstadt*-Triptychon gewertet werden. Jedenfalls äußerte sich Grundig über den Dix der späten 1920er-Jahre enttäuscht, warf er ihm seine gesellschaftliche Etablierung vor, sei Dix „durch das Bürgerleben kaputtgemacht“, wie Grundig in seinen Künstlerbriefen festhielt. Damit war der Klassenstandpunkt bezogen, den Grundigs Biograph Günter Feist 1979 nachbetete: „Nicht ein Sündenbabel mit zwar grellen, aber gesellschaftlich letztlich doch nur sekundären Kontrasten wollte Grundig in seinem Triptychon fassen, sondern eine Stätte der entscheidenden Konfrontation.“ (Feist 1979, S. 88)

Folie: Hans Grundig: Opfer des Faschismus I + II, 1946 und 1948/49

Hier bekommt man die entscheidende Positionierung Grundigs nach dem Krieg zu fassen, als der Maler nur noch Schatten seiner selbst war, wenige eindrucksvolle Porträts von seiner Frau Lea und sich schuf und mit den beiden Versionen der *Opfer des Faschismus* betont an die antifaschistische Vorkriegskriegsmalerei anknüpfte. Hier befolgte er unbewusst Otto Dix' Empfehlung im produktiven Fluss bald eine zweite Version eines Bildes zu malen, die Dix seinem treuen Schüler Ernst Bursche mit auf de Weg gegeben hatte, und so klärte Grundig die Komposition. Das vage Malerische wurde präzisiert und der Inhalt pathetisiert, wenn auf der rechten Bildseite die malerische Abstraktion gelöscht und Fuß sowie Kopf des Gepeinigten klarer beschrieben werden. Malerisch hatte Grundig sich freilich gar nicht zu verändern, denn die summarische Darstellung mit bengalischen Beleuchtungen hatte er zur Genüge etwas effekthascherisch in den 1930er-Jahren erprobt.

Folie: Hans Grundig: Ächtet die Atombombe 1954; Kampf dem Atomtod 1958

Dann aber driftete Grundig in die Belanglosigkeit ab, etwa mit *Herbst* von 1947, dem *Heimweg von der Schule* 1950 oder dem *Mädchen mit Blumen* von 1953. Mit diesen Bildern erfüllt er die kulturpolitischen Vorgaben, den Sozialismus durch ostentativen Optimismus im Bild herbeizusehnen bzw. den realen Sozialismus schönfärberisch zu bemänteln. Erst mit seinen Bildern gegen den Atomtod – Otto Dix hatte mit einer Unterschrift gegen den Atomkrieg zur selben Zeit seinen Kredit bei den Machthabern im Osten erhöhen können – versuchte Grundig sich seine künstlerische Relevanz zurück zu malen, blieb aber in dekorativen Schreckensszenarien stecken.

Folie: Otto Dix: Selbstbildnis mit Pelzmütze 1947; Hans Grundig: Selbstbildnis 1948

Ich möchte versuchen, das bislang Skizzierte zusammenzufassen und dabei die unterschiedlichen Künstlerselbstverständnisse akzentuieren, die auch unterschiedliche politische Grundeinstellungen betreffen:

Hans Grundig war ein politisch engagierter Künstler, mit einer eindeutigen Parteizugehörigkeit, die ihn zum dezidierten Anti-Faschisten werden ließ. Dies zeigte sich in seinen Werken gegen das „Dritte Reich“ und führte zur politischen Verfolgung bis hin zur Haft im Konzentrationslager. Diese Erfahrung und diese Haltung führten nach dem Krieg zur Übernahme durchaus wichtiger Ämter und Funktionen: Grundig wurde Professor und Rektor – letzteres freilich nur bis 1948, bis zur Zusammenlegung von Kunstakademie und Kunstgewerbeschule. Er konnte ausstellen, nahm verschiedentlich als Juror an bedeutenden Ausstellungen teil und wurde zum Ende seines Lebens hin mehrfach in der DDR geehrt.

Otto Dix lehnte ein parteipolitisches Engagement trotz möglicher Sympathien für die sog. Arbeiterklasse ab. Nach 1945 und in der DDR wurde Dix deshalb nur als vermeintlicher Antikriegsmaler geschätzt, wegen seines skeptischen

Menschenbildes aber attackiert. In seinen Gemälden lehnte er sich zum Teil variierend an seine Hauptwerke der 1920er- und 1930er-Jahre an, die ihn in seinem Atelier zum Teil umgaben. An Ursus schrieb er: „Zudem steht das Atelier voll älterer großer Tafeln und schließlich verpflichten frühere Arbeiten irgendwie.“ (1.4.1946) Was das aber für den Dix der Nachkriegszeit bedeutet, ist bis heute m.E. noch gar nicht wirklich untersucht und könnte mal Gegenstand einer schönen Ausstellung in Dresden sein.

Ich will aber eine andere These in den Raum stellen: dass Otto Dix in seinem Verständnis als „gesamtdeutscher“ Maler sich bewusst zwischen die Stühle von West und Ost setzte, um eine eigenständige künstlerische Statur zu behaupten. Wenn es sich um eine Strategie handelte, dann ging sie offensichtlich zunächst nicht auf. Uneindeutigkeit kann aber auch eine Positionsbestimmung sein, die die Illusion mehrerer Optionen entstehen lässt. Abstraktion und Gegenständlichkeit zu verschränken, grelle Farbigkeit mit sozialkritischen oder christlichen Themen zu verbinden stieß jedoch auf Unverständnis. Ein westdeutscher Kritiker warf Dix vor, seine Kunst sei „eine Kreuzung zwischen Runge und der Art, wie man zur Zeit in der sowjetisch besetzten Zone malen muss“. Dix ließ sich so aber nicht vereinnahmen und die künstlerische Freiheit, die er in der Endphase des Zweiten Weltkriegs zurückgewonnen hatte, gab er nicht zugunsten einer wie auch immer gearteten Konformität auf.

Lea Grundig hat die Unterschiede zwischen Dix und ihrem Mann benannt, mit einer gewissen Sympathie, aber auch mit einem die Kunst in den politischen Dienst zwingenden Gestus, womit ich enden will. Das Problem, das durch das Zitat aufgeworfen wird, betrifft die Frage nach dem Verlust von Wahrheit und Qualität, wenn die Kunst in den Dienst der Politik tritt und war bereits in den 1920er-Jahren virulent:

„Sehr bald aber unterscheidet sich Hans ganz wesentlich von Dix. In seinen Bildern erhält die Farbe verfeinerte, oft poetische Ausdruckskraft, und die Menschen werden mit liebevollem Verständnis dargestellt. Sie sind bei Dix vom Kapitalismus

gezeichnet. Dix zeigt brutal und mit wahrheitsfanatischer Härte ihre körperliche und menschliche Deformation.

Hans zeigt ihre Verkümmernng, aber mit starkem Gefühl des Mitleidens und des Protestes.

Hans geht einen entscheidenden Schritt weiter als Dix. Dix wird zum Richter über die Bourgeoisie, die mit dem Weltkrieg schlaglichtartig ihre Unfähigkeit, die Gesellschaft zu bestimmen, unter Beweis stellte.

Hans Grundig aber wird zum Kämpfer gegen sie. Bei seinen frühen Bildern noch instinktiv, werden in seinem Reifungsprozeß immer stärker und bewußter seine Bilder zur Waffe im Klassenkampf.“

Nach 1945 blieb Dix politisch, ohne klassenkämpferisch zu agitieren, was er nie getan hatte. Nach 1945 war Grundig gebrochen, ein Opfer des Faschismus und kaum mehr produktiv. Marginalisiert waren auf je unterschiedliche Weise jedoch beide.

Vielen Dank!