



Geschichte der modernen Malerei

Schmidt, Paul Ferdinand

Stuttgart, 1961

Kurt Schwitters (1887-1948), Alexander Kanoldt (1881-1939). Georg Schrimpf (1889-1938), Georg Scholz (geb. 1890), George Grosz (geb. 1893), Otto Dix (geb. 1891)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-97939](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-97939)

5. Der magische Realismus

Kurt Schwitters, Alexander Kanoldt, Georg Schrimpf, Georg Scholz, George Grosz, Otto Dix

Während des ersten Weltkrieges entstand der *Dadaismus*, der in dem scharfen Klima Berlins bald zu einer geräuschvollen, aber kurzfristigen Herrlichkeit gedieh. Junge Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle taten sich in gemeinsamer Abneigung gegen Krieg, Spießertum und die Kunst der Nachkriegszeit zusammen. Sie fanden die europäische Kultur in ihrer Gesamtheit vernichtungswert und bemühten sich, als junge und heftige Vernichter, was sie betraf, das Menschenmögliche zur Störung der Welt beizutragen, durch Verhöhnung, Persiflage, Karikieren und eine Menge Radau und Ulk. Denn sie gedachten durchaus nichts ernst zu nehmen, sich selber nicht unbedingt ausgenommen, und durch die Waffe der Verulkung das Mißliebige zu verdrängen. In ihren Ausstellungen machten sie die Kunst lächerlich und den Militarismus verächtlich, in ihren öffentlichen Darbietungen verhöhnten sie mit Vorträgen läppischer Art und „Simultangebrüll“ den aufgebrachten Bürger und erregten ein beträchtliches Aufsehen mit Krawall und Prügelei. Zuletzt griff auch auf Ersuchen der beleidigten Reichswehr die Staatsanwaltschaft ein und brachte es gegen einige der lautesten Störenfriede zu einer Gerichtsverhandlung, die aber wie das Hornberger Schießen auslief.

Ohne Folgen blieb diese burleske Opposition nicht, wenn sie auch so schnell verpuffte, daß von ihrer Wirksamkeit Widerhall und Erinnerung seither fast verschollen sind. Als Repräsentanz des Dada-Geistes entstand die Merzmalerei von *Kurt Schwitters* (1887–1948), der seine abstrakten Gebilde aus Papierstücken, Draht und sonstigen Abfallprodukten zusammensetzte, leimte und nagelte und damit einen der absoluten Malerei nicht unähnlichen Eindruck erzielte. Vor allem aber ging der *Magische Realismus* daraus hervor, als ernsthafte Weiterführung der Negation mit malerischen Mitteln. Zum mindesten kamen aus diesem Kreise seine bedeutendsten Vertreter, Grosz und Dix. Bald nach dem Kriegsende entstanden überall jene Werke, die von Hartlaub als Direktor der Mannheimer Kunsthalle unter dem Titel „Neue Sachlichkeit“ ausgestellt, von Franz Roh als „Magischer Realismus“ bezeichnet und in einem Buch zusammengefaßt wurden.

Eine Reaktion auf Ekstase und seelischen Überschwang im Expressionismus, vor allem bei seinen Epigonen nach dem ersten Weltkrieg, konnte bei der großen Erregbarkeit in der Kriegs- und Nachkriegszeit nicht ausbleiben. In Picassos Werk trat die Ernüchterung frühzeitig (1915) in Gestalt seines Klassizismus ein; zugleich gingen einige Italiener zu einer Formerstarrung über, die eine ähnliche Rückkehr zur Tradition zeigte. Für die Deutschen gab es einen Rückhalt am Realismus der Romantikerzeit und der Altdeutschen im 15. Jahr-

hundert. Maler wie Konrad Witz, Pacher oder auch Mantegna und Crivelli boten Vorbilder zu einer Versteifung der Form, wie sie bei Otto Dix, Kanoldt, Schlichter, Scholz oder Schrimpf auftrat. Aber in der Beziehung zur Tradition lag nicht das Schwergewicht des Neuen. Der Rückgriff auf realistische Darstellung kam aus dem Innern, aus Eindrücken der Kriegszeit, aus der daraus resultierenden Gegnerschaft einerseits gegen das Bürgerliche, andererseits gegen die Ausschweifung der Formzertrümmerung und Gefühlsektatiker in der nun herrschend gewordenen Malerei. Er wurde formal vor allem sichtbar in der plastischen Härte des dargestellten Weltbildes.

Magischer Realismus war nicht etwa eine Aufwärmung der malerischen Naturwiedergabe aus dem 19. Jahrhundert; nicht aus Naturliebe erwachsen, vielmehr aus der Ablehnung des Daseins, wie es sich im 20. Jahrhundert gestaltet hatte. Die Dinge wurden mit dem bösen Blick des kritischen Geistes betrachtet. In den Vordergrund traten die Nachtseiten und das Ungute des Lebens. Freilich waren nicht alle Künstler unbedingt kritisch eingestellt. Sanftere Naturen nahmen neutrale Gegenstände zum Vorwurf. So erkennt man das Gemeinsame der Richtung nur an der Form: schärfste Umrisse, bestimmteste Modellierung, gefrorene Unbeweglichkeit aller Figuren in einem luftleeren Raum erfüllten die Bilder und wirkten beklemmend auch da, wo keine ablehnende Tendenz zu erkennen war. Die Gesinnung äußerte sich in der Unerbittlichkeit plastischer Durchführung und in freudloser Farbe; miniaturhafte Schärfe der nahen Objekte kontrastierte straff mit der Leere des weiteren Raumes. Penetrant war die Tatsache des Erstarrtseins und vor allem eine Art Lebensfeindlichkeit. Die peinlichen Einzelheiten wurden nicht von der Natur, sondern aus der Vorstellung gewonnen, die das Unzulängliche durch äußerste Detaillierung zu betonen liebte. So sprach aus jedem Bilde die gesteigerte Spannung zwischen den dargestellten Sichtbarkeiten, in die der Künstler sich scheinbar aufs intimste „eingefühlt“ hatte, und der als abstrakt zu bezeichnenden Einstellung gegenüber der Unerbittlichkeit des Lebens. Bemerkenswert bei alledem war die Möglichkeit der Wendung, daß die Schönheit sich auf dem Umweg über die Genauigkeit doch wieder einschlich; gerade bei den schärfsten Verneinern zeigte sich später dieses Ausweichen ins Positive.

Ein bissiger Sozialkritiker und Opponent gegen die bürgerliche Gesellschaft war in der Blütezeit des Magischen Realismus der Badener *Georg Scholz* (geb. 1890). Die Genauigkeit seiner Gemälde und äußerst präzis gezeichneten Lithographien diente einer Satire auf den Spieß und Industriellen voll giftiger Erbitterung. Seine Kunst war ihm Mittel zur Entblößung des Menschen der Nachkriegszeit, der sich wie ein Raubtier auf seine Beute stürzte, der satten Besitzenden und selbstzufriedenen Heuchler. Das Polemische der Neuen Sachlichkeit trat in seinem Werk unverhohlen hervor, wozu die virtuose Beherrschung der Zeichnung als Handhabe diente. Doch stumpfte sich die Schneide seiner Waffe durch den Gebrauch zeitig ab.

Offenbar war die Herkunft von *George Grosz* (geb. 1893) aus dem Dadaismus, nach eigenem Geständnis und nach seinen Taten. Während der Kriegsjahre fand er die Form der Satire, deren Herkunft aus den Kritzeleien böser Buben an Zäunen und Bedürfnisanstalten zu erkennen war, und die in den beiden „Grosz-Mappen“ (1916) ihren Niederschlag fand. Mit scheinbar kindlicher Naivität wurden die Gegenstände in ein Netz dünner Linien ein-



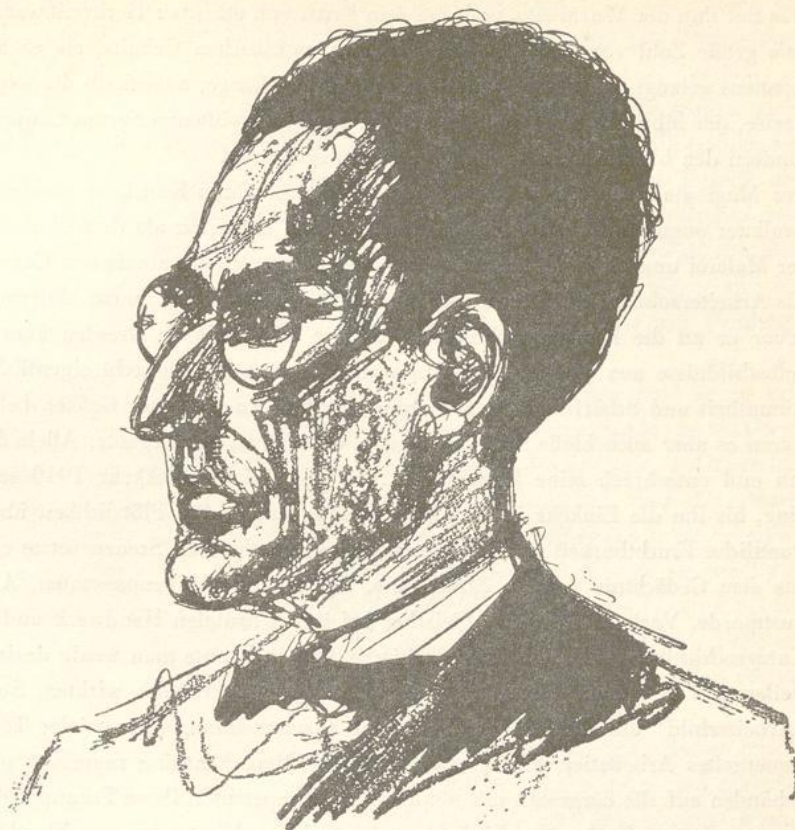
George Grosz, Goldgräber, Lithographie, 1916

gespannt, in ein Über- und Durcheinander von Menschen, Architekturen und Gebrauchsdingen, ohne Perspektive und dergestalt, daß alles sich wie durchsichtig überkreuzte, als bössartige Karikatur und Ausdruck des Protestes gegen eine Welt des Trugs und der Niedertracht. Rasch folgten sich Publikationen von Zeichnungen mit aggressiven Unterschriften. Die Typen seiner Kriegsgewinnler, Nationalisten, Parasiten der Gesellschaft und jeder erdenklichen Personifikation der Gemeinheit waren so messerscharf erfaßt, daß sie für alle Zeiten die Produkte sozialer Ungerechtigkeit festnageln.

Als Zeichner trat Grosz zuerst vor die Öffentlichkeit, zu gleicher Zeit begann er aber auch zu malen. Hier übertrug er eine von weither genommene Form, die der italienischen Futuristen, in echte Kunst. Begnügten sich die Futuristen mit einer Formlosigkeit, die nicht immer überzeugen konnte, so führte Grosz die von ihnen postulierte Simultaneität der Erscheinungen einer ernsthaften Darstellung zu. Die Idee der Gleichzeitigkeit und des Durcheinander der Objekte, der Kern seiner Zeichnungen, diente gleichfalls in seinen Bildtafeln antibürgerlichen Absichten. Es war mehr als bloße Übertragung seiner Zeichenmethode im Gemälde, wenn auch die Motive dem gleichen Themenkreis entnommen waren. Ein Gewimmel von Gestalten und Ereignissen wurde mit kaleidoskopartig behandelten Farben ausgestattet und dem Gesetz unterworfen. In Bildern wie „Das Begräbnis des Dichters Panizza“ oder „Deutschland ein Wintermärchen“, am besten in dem gewaltigen „Abenteurer“ löste er das futuristische Formproblem. Der „Abenteurer“ war die Symbolgestalt eines ganzen Kontinents: ein Abkömmling indianischer Mischrasse spannte seine mächtigen Glieder diagonal durch das ganze Bild mit zwei drohend erhobenen Revolvern, und rings um ihn, sichtbar auch durch seine gläserne Konstitution hindurch, schossen Andeutungen von Wolkenkratzern, Palmen, wildem Volkstreiben aus amerikanischen Städten mit farbigen Kristallen zusammen – das Monument einer friedlosen Welt in simultaner Durchdringung von Wirklichkeit und Phantasie.

Noch wirkte bei Grosz die Erregung der Kriegsjahre auch in der folgenden Zeit nach, da er mit einem Sprung zum Konstruktivismus, dadaistisch interpretiert, „metamechanische“ Bilder und Aquarelle baute, mit aufgeklebten Teilen und Photomontagen (1920). Die Entmaterialisierung wich dem strikten Gegenteil, der Herrschaft nackter Konstruktion, einem baren Hohn auf Sinn und Gestaltung. Doch blieb er nicht lange bei diesen Mechanismen. Das Experimentieren mit bildfeindlichen Mitteln stellte sich als ein greller, aber zeitlich eng begrenzter Rückschlag einer seelischen Pendelschwingung heraus.

Bald wich das Umhertasten einer produktiveren Periode. Im Aquarell fand Grosz den Ausdruck eines Schönheitsverlangens in leidenschaftlicher Farbenpracht. Dem Magischen Realismus hat er als Außenseiter, im Grunde nur durch seine Gesinnung angehört. Aber so weit reichte doch seine Zugehörigkeit, daß er an einer der bezeichnenden Eigenheiten dieser Künstlergruppe Anteil hatte, an dem Schwanken zwischen Haß und Vorliebe für die Schönheit. Die Neigung, Reize des Daseins mit den Formen magischer Erstarrung festzuhalten, überwog unter den unpolitischen Elementen der Richtung bei weitem; wofür die gefrorene Idyllenstimmung und leicht süßliche Verträumtheit bei *Georg Schrimpf* das beste Beispiel bietet. Daß nun auch bei einem so scharfen Sozialkritiker wie Grosz eine verschämte Liebe zur schönen Existenz durchbrach, offenbarte seine seelische Verbundenheit mit dem Magischen Realismus.



Otto Dix, Otto Klemperer, Lithographie, 1923

Darstellungen aus dem Gesellschaftsleben gewannen den Anschein gleicher Objektivität mit einer Modellierung, die die Bilder gleichsam mit sanften Wellen überströmte, und mit Bevorzugung heller Töne von Gelb und Rosa. Der Anschein des Anmutigen mochte trügen; oft waren versteckte Bissigkeiten darin untergebracht, und es war schwierig zu sagen, wie weit die Ironie ging und wieviel Anteil die Haßliebe zur Schönheit dabei hatte.

Sein Ruf als Sozialkritiker mußte Grosz bei der Machtergreifung des Nationalsozialismus verhängnisvoll werden. Zu seinem Glück erreichte ihn schon 1932 eine Berufung der amerikanischen Art Students League, der er folgte, um bald darauf endgültig nach New York überzusiedeln. Wie weit er drüben die Zwiespältigkeit seiner Kunst fortgeführt hat, blieb uns verborgen, bis in jüngster Zeit die Nachricht von einer Wendung zum Surrealismus kam, eine Wandlung, die wir als einen neuerlichen Beweis betrachten können, wie eng seine geistige Verbundenheit mit den Vertretern des Magischen Realismus ist, die gleichfalls diese Schwenkung in der Nachkriegszeit durchgemacht haben.

Ein richtiger „Entzauberer“ der Wirklichkeit war *Otto Dix* (geb. 1891), durch Geburt, Erlebnisse und Charakter prädestiniert, das fluchbeladene Leben seiner Reize zu entkleiden. Er tat es als betroffener Zuschauer, der die Dinge in ihrer abgründigen Tatsächlichkeit feststellt.

Wie tief ihm der Wurm saß, und daß sein Ernst von ethischer Herkunft war, bewies er durch eine große Zahl von Bildern religiösen und moralischen Gehalts, als er zur Höhe seines Könnens gelangt war. Er war in Deutschland der einzige, außerhalb der expressionistischen Kreise, der biblische Themen nicht als Vorwand zu wohltemperierten Gruppierungen nahm, sondern den bitteren Kern aus ihnen ans Tageslicht zog.

Der Magische Realismus von Dix war keine angenehme Kunst, so wenig wie Joyce oder Faulkner angenehm zu lesen sind. Man muß ihn begreifen als Reaktion auf die Schönheit der Malerei und als Reaktion des Gefühls gegenüber einer satanischen Gegenwart.

Als Arbeitersohn mußte Dix mit einer vierjährigen Lehre bei einem Malermeister beginnen, bevor er an die Kunstgewerbeschule und die Akademie in Dresden kam (1909). Seine Selbstbildnisse aus dieser Zeit besitzen allerdings noch jene recht eigentlich sächsische Bestimmtheit und Schärfe der Modellierung, die bei den Dresdner Größen beliebt war. Dafür waren es aber auch bloße Schülerprodukte, wenn schon sehr begabte. Allein der Krieg erfaßte ihn und unterbrach seine Entwicklung, die nach seiner Rückkehr 1919 sonderbare Wege ging, bis ihn die Einkehr in seine Bestimmung mit großer Plötzlichkeit überkam. Eine erstaunliche Fruchtbarkeit im Erfinden von unsympathischen Szenen setzte ein. Alles wurde aus dem Gedächtnis gemalt; Zirkusleute, Bettler und Straßenpassanten, Arbeiter, Dirnen, Lustmorde, Varieté, Tanzbars, Fleischer bei ihrem brutalen Handwerk und hundert andere Kurzgeschichten des Lebens. Sozialkritische Absicht konnte man wenig darin entdecken. Zuweilen gab es Dinge, die als Ausnahmen um so aufreizender wirkten. So wies in einem „Arbeiterbild“ die sinnbildliche Form auf Zusammenhang mit sozialer Tendenz. Ein ausgemergeltes Arbeitstier, eine graue, zerkürrte Menschenruine ragte vor giftroten Fabrikgebäuden auf, die dergestalt mit höhnischem Trompetenton ihren Triumph über den Sklaven demonstrierten. In der Unerbittlichkeit des farbigen Kontrastes von Elendsgrau zu schmetterndem Zinnober offenbarte sich die soziale Symbolik.

Auch die Realitäten der Großstadt und das Nachkriegselend der Inflationsjahre standen auf der Leinwand. Wenn frisierte Bardamen und Lebemänner in der Pseudo-Eleganz von Vergnügungslökalen auftraten, konnte man über die Sinnlosigkeit dieses mondänen Betriebs in Trauer geraten.

Noch spukte Dada in dieser infernalischen Banalität, und auch die erste Reminiszenz an den Krieg fügte sich in den fatalen Reigen: „Die Kriegskrüppel“ gaben ein Symbol der Folgen, nicht eine Darstellung der Greuel selber. Vier entsetzlich zusammengestauchte Helden marschierten über die leere Bühne, jeder mit Prothesen ausgestattet, die einem Hohn auf menschliche Hilfsbereitschaft gleichsahen; in ihren Verstümmelungen so spitzfindig ausgesucht, daß jede Menschenähnlichkeit, jeder vernünftige Gebrauch ihrer Glieder sich der Vorstellung versagte. Das plakathafte Abgeflachte, die Zusammenziehung der Erscheinung auf ein figurales Ornament, die Gefühllosigkeit im Ausdruck der Opfer wirkten in der Lebensgröße der Marionetten wie ein Popanz teuflischer Mächte.

Die Werke seiner Dresdner Jahre (1919–1922) bedeuteten den Höhepunkt im Dixschen Schaffen. Er hat sie an künstlerischer Kraft und Ausdrucksstärke nicht mehr überboten. Der Dämonie der Motive entsprach eine kalte und gefühlslere Form: lustlose Farbe, zwischen greller Buntheit und trostlosem Braungrau variierend, eisenharte Zeichnung, Festigkeit des Konturs und leichte Deformation der Körper, Luftleere des eng umschriebenen Raums. Alles

betonte die Reizlosigkeit, war auf Erweckung von Desillusion angelegt, ohne Pathos und ohne Tendenz offeriert. Eine scheinbare und oft rohe Unbehilflichkeit war das sichere Merkmal des Stils.

Als Dix 1922 nach Düsseldorf übersiedelte, und noch als er 1926 nach Berlin ging, milderte sich zwar hier und dort das Thematische in dem Maße, wie sein malerisches Vermögen und die Lust am Darstellerischen wuchsen. Ebenso gut konnte die vollkommene Technik aber auch verstärkend auf die Eindringlichkeit von Schrecknissen wirken; der „Schützengraben“ (1928?) brachte eine beträchtliche Steigerung der Mittel gegenüber den „Kriegskrüppeln“. Allein der Gewinn lag nicht auf seiten der Kunst; direkter Naturalismus, wie er sich hier schrankenlos kundgab, mußte gegen die Symbolkräfte der Einfachheit jener vier Prothesenträger zurückstehen.

Den Ausgleich realistischer Magie mit gesellschaftlichen Anforderungen fand er in zahlreichen Bildnissen von Zeitgenossen. Scharf betonte Charakterisierung ging bis an die Grenze der Karikatur, und die nachdenkliche Behandlung des Milieus, die Haltung und räumliche Einordnung des Dargestellten trug wesentlich zur geistigen Deutung bei. Nach der „Machtergreifung“ zog sich Dix in den Hegau zurück und malte Landschaften aus jener herrlichen Gegend, in denen sich Natursinn und altmeisterliche Form vereinten. Ein so eigenwillig ergriffenes und durchgehaltenes Problem wie die gegenständliche Gestaltung bestand bei ihm unerschütterlich weiter, und die Zeit drängte ihm genug Diskussionsthemen auf. 1933 entstand das furchtbare Bild der „Sieben Todsünden“, ein Bekenntnis tiefsten Grauens vor den Finsternissen der Umwelt.

In der Formgebung hatte seit dem Ende der zwanziger Jahre ein Schwanken zwischen freierer und bestimmter Gestaltung, zwischen altdeutschen Vorbildern, Surrealismus und malerisch breiten Versuchen begonnen. Aus dieser formalen Verwirrung und dem starken Wechsel zwischen objektiven und moralisch betonten Vorwürfen sich herauszufinden, scheint eine so schwierige Aufgabe für den Künstler, daß für seine Beurteilung im strengen Sinn wesentlich nur die Arbeiten bis etwa 1926 in Betracht kommen.