

UN-VERBLÜMT

Sinn und Sinnlichkeit floraler Motive im Werk von Otto Dix

Otto Dix war kein „Pflanzenmaler“. Zwar steht sein Gesamtwerk für gegenständliche Malerei und enthält zudem etliche Stillleben, jedoch umfasst es hauptsächlich die meist komplexeren, traditionellen Bildtypen wie Porträt, Genre und Historie (und hier explizit Krieg), Allegorie, Landschaft und christlich-religiöse wie antike Mythologie – und revolutioniert diese nahezu allesamt. Denn nicht nur aufgrund der im einzelnen häufig sehr speziellen Themenwahl des Künstlers, sondern auch in stilistischer Hinsicht wird das Schaffen von Dix oft geradezu synonym für die sog. Neue Sachlichkeit und einen sozialkritisch ausgerichteten Verismus gehandelt. Natürlich muss diese Klassifizierung konzentriert oder reduziert, in jedem Falle aber pauschal bleiben, denn vor und nach jenem kunsthistorisch bedeutsamsten und tatsächlich spektakulärsten Werkabschnitt der 1920er Jahre hat es andere gegeben. Den oben erwähnten Bildtypen entsprechend durchziehen florale Motive allerdings das komplette, malerische wie grafische Œuvre des Künstlers, von den ersten, mustergültig-zeichnerischen Versuchen (Abb.) bis hin zum allerletzten Gemälde „*Blumenstrauß*“ aus dem Todesjahr 1969 (Abb.).¹ Ferner stellt das bereits 1912 entstandene „*Blumenstillleben vor Spiegel*“ gleichzeitig ein frühes Selbstporträt des Künstlers dar, der sich hier in altmeisterlich beliebter Manier indirekt im Bild verewigt. Über den Spiegel, der von einem Strauß Blüten, so frisch und wild wie der jugendliche Maler, flankiert wird, kommuniziert dieser letztlich bis heute mit dem Betrachter (Abb.). Die unmittelbar anschließenden und nun dezidiert als Selbstporträts ausgewiesenen Werke „*Selbstbildnis mit Nelke*“ (1912) und „*Selbstbildnis mit roten Gladiolen*“ (1913, verschollen) sowie das wesentlich spätere Gemälde „*Der Maler und das Kind*“ (1947, Abb.) zeigen dann erneut den Künstler in persona, mal als Halbfigur, im Büstenausschnitt oder gar ganzfigürlich, doch stets mit Blume(n) in der Hand oder im Bildhinter- bzw. -vordergrund.

Wie der Spiegel mag auch die Nelke auf van Eyck verweisen², und somit ein großes Vorbild, aber auch die Passion des jungen Dix erkennen lassen. Mit Raubtierblick fixiert dieser dann aus dem anderen Bild heraus zwar den Betrachter, scheint aber eigentlich im Begriff, sich den in ihrer Blütenform vulvageichen, aufflammenden Gladiolen zuzuwenden. In einer Zeit des Zweifels, aber auch des Neubeginns, reicht nun dem ausgemergelten Maler ein kleines Mädchen, seine Enkeltochter, einen Strauß Blumen, der sich, pointillistisch oder schlicht konfettigleich, in einen farbenfrohen, Glück verheißenden Wirbel auflöst und möglicherweise auf der im Bild befindlichen Leinwand niederschlägt.

Wie in den genannten Selbstporträts sind Pflanzen, vor allem blühende, überwiegend als scheinbar nebensächliche, manchmal zudem am jeweiligen Bild-Rand positionierte Beigaben im Œuvre von Dix zu finden. Die Geraer Ausstellung wagt somit eine Art zweiten Blickes, auch durch die Lupe, jedoch nicht mit rein naturwissenschaftlich-botanischem Fokus. Vielmehr wird der Versuch unternommen, schweifenden Auges und mittels entsprechender Präsentation wie Publikation Sinn und Sinnlichkeit floraler Motive an ausgewählten Werkbeispielen des Künstlers sichtbar und für den interessierten Besucher und Leser auch nachvollziehbar zu machen. Nicht zuletzt vereint die in der ehemals fürstlichen Orangerie präsentierte Schau erstmals Werke des berühmten Künstlersohns der Stadt unter ortsspezifischem Aspekt.

Erinnerungen an meine Kindheit in Gera

Im Frühling ging ich mit Otto Dix, einem etwas entfernten Verwandten, in die Fuchsklamm, wo wir Gärten anlegten und mit Leberblumen, Lungenkraut und Himmelschlüsseln bepflanzen.³

Den äußerst sensuell veranlagten Dix mögen neben Formen und Farben der Blumen auch deren Düfte fasziniert haben, maß der Künstler doch dem Geruchs- vielleicht noch vor dem Gesichtssinn große Bedeutung bezüglich der menschlichen Wahrnehmung bei.⁴

In seiner frühen Dresdner Zeit vor dem Ersten Weltkrieg wird er an der dortigen Kunstgewerbeschule allerdings während eines minutiösen Pflanzenstudiums (als offiziellem Teil der Ausbildung) zunächst eher die „Kamellast des Drills“⁵ empfunden haben. Das belegt die entsprechende Werkgruppe von Gouachen (Abb.), die mitunter einzelne Pflanzenteile und Blütenstände überdimensioniert wiedergeben, so als seien diese durch das Mikroskop betrachtet worden. Ihre natürliche, aber doch gewissen Regelmäßigkeiten unterliegende Schönheit wird auf diese Weise bis ins Detail hinein sichtbar, und so spiegeln jene Deckfarbenblätter den von Reformern des Kunstgewerbes wie Moritz Meurer und dessen „Fotoillustrator“ Karl Blossfeldt, aber auch durch den Naturphilosophen Ernst Haeckel geprägten Zeitgeist wieder.⁶

„...1919 wieder in Dresden, wo bei trocknen [sic!] Hanf, Zucker & Wasser weiter gemalt wird.“, heißt es dann in einem später von Dix verfassten Lebenslauf.⁷ Der Hanf (*Cannabis*, Abb.) mag auf vielfältige Weise Studienobjekt gewesen sein, und so scheinen nun stilisierte Streublumen nicht nur einige jener „kosmischen“⁸ Bilder der stilpluralistischen Periode zu übersäen (etwa *Familie Felixmüller*, 1919), sondern aufgrund „magischer Fliehkräfte“ gar das eigentliche Bildgeschehen über den Rahmen hinaus verlassen zu wollen (*Das Mondweib*, 1919). Zum Dresdner Freundeskreis von Dix zählte neben Conrad Felixmüller auch der Maler Otto Griebel. Mit diesem hatte er sich 1920 im Gästebuch des Rechtsanwalts und Kunstmäzens Fritz Glaser verewigt und ein ulkig-dadaistisches Blatt, „*Mord im Schrebergarten*“ (Abb.), fabriziert, eine „Moritat“⁹, die sicherlich auch das Spießertum und die Doppelmoral kleinbürgerlicher Laubenbesitzer karikiert.

Pflanzen sind dann ebenso während der fulminanten Schaffensphase der 1920er Jahre zu finden, die nicht nur aufgrund der vom Künstler nun gepflegten Lasurtechnik zur sog. altermeisterlichen Periode überleitet, im Rahmen derer es auf den Dix'schen Tafelbildern vermehrt und sinnfällig grünt und sprießt. Dieser am Ende des Zweiten Weltkriegs auslaufende Abschnitt bereitet das Spätwerk vor, das in den 1950er und 1960er Jahren durch die Rückkehr zur Malerei alla prima und - bei aller Vorliebe für das Gegenständliche - doch auch durch die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Strömungen der Nachkriegszeit, etwa der Abstraktion in Bauhaus-Nachfolge und des Informel, geprägt ist. So entstanden nun zahlreiche, oft formvereinfachte Pflanzendarstellungen, die nicht selten zu Stillleben arrangiert sind.

Innerhalb des Dix'schen Gesamtwerks sind am häufigsten die Rose (*Rosa spec.*) und die Schwertlilie/Iris (meist *Iris germanica*) zu finden.¹⁰ Wiederholt lassen sich Nelke (meist *Dianthus caryophyllus*), Pfingstrose (*Paeonia officinalis*) und Tulpe (meist *Tulipa gesneriana*), Klatschmohn (*Papaver rhoeas*) und Kratzdistel (*Cirsium vulgare*), seltener Löwenzahn (*Taraxacum officinalis*) und Wiesensalbei (*Salvia pratensis*) bestimmen. Die letzte Schaffensphase wird, rein pflanzlich, von Sonnenblumen (*Helianthus annuus*) dominiert, aber auch Gartenstiefmütterchen (*Viola wittrockiana*) können nun identifiziert werden. Vereinzelt sind Kapuzinerkresse (*Tropaeolum majus*) und Wohlriechendes Geißblatt (*Lonicera caprifolium*) in zeichnerischen Studien nachweisbar, die über aufwendig aquarellierte Blätter dann nochmals in bedeutenden Gemälden wiederkehren, nun jedoch nicht mehr als ausschließliche, sondern als eher begleitende Bildmotive. Ebenfalls als ein solches, aber besonders delikates, erscheint ein einziges Mal die Trompetenwinde (*Campsis radicans*) im Werk von Dix, genauer im „*Bildnis Martha Dix*“ (1926), der Ehefrau des Künstlers. Möglicherweise hatte Dix diese „Goethepflanze“ in den Gärten oder dem Gewächshaus seines Schwiegervaters gesehen, der in St. Goar am Rhein einen Landsitz mit klassizistischer Villa

nebst Treib- und Palmenhaus unterhielt.¹¹ Eine weitere Rarität stellt das singuläre Pflanzenporträt einer *Kaiserkrone* (*Fritillaria imperialis*) von 1939 dar (Abb.). Ferner sind die „modernen“, gar als „neusachlich“ geltenden Zimmer- bzw. Topfpflanzen wie Amaryllis (*Amaryllidaceae*) und Kalla (*Zantedeschia aethiopica*), Balkonpelargonie (*Pelargonium zonale*) und Flamingoblume (*Anthurium-Scherzerianum-Hybride*) vertreten (Abb. ev. Kalbskopfskizze, Kalla, Mondäne Dame).¹² Zudem hielt Dix während der 1924 unternommenen Italienreise „südliche“ Vegetation in einer Reihe von Skizzenblättern fest: Vor allem Palmen (*Arecaceae*), aber auch Korkeichen (*Quercus suber*) hat er hier dargestellt. Für ein wenig später datierendes Aquarell griff er ferner das Motiv einer „*Agave*“ (*Agave americana* „*Variegata*“) auf, deren ausladender Blattstand mit den weißlich oder gelb pananschierten Rändern ihn wohl nachhaltig fasziniert hatte (1925, Abb.). Demnach fanden exotische, hauptsächlich aber doch heimische Gewächse, darunter Wiesen- wie Gartenblumen, kultivierte Topf- oder Kübelpflanzen von ganz unterschiedlicher Erscheinung, Bedeutung und Wirkung das ebenfalls unterschiedlich ausgerichtete Interesse des Künstlers.

Formal-stilistisch lässt sich generell eine mehr oder weniger abstrahierte Darstellungsweise floraler Motive (Abb. Lorenz, G 1912/15, Trillhase, Spätwerk) im Gegensatz zu einer detaillierten, mitunter beinahe hypernaturalistisch anmutenden Schilderung derselben beobachten (Abb. Chrysanthemen KG; Rosen, privat Blei; Farn, Silber Albstadt). Während die vereinfachten pflanzlichen Formen ohne Vorstudien direkt und ausschließlich in den betreffenden Gemälden auszumachen sind, existieren von vielen der feinmalerischen Pflanzenmotive auf den berühmten Tafelbildern etliche vorbereitende Bleistiftskizzen, Studien in Tuschfeder oder gar exzellent ausgeführte Silberstiftzeichnungen. Letztere müssen nicht nur aufgrund ihrer Signaturen als autonome Meisterwerke gelten. Sie künden eindrücklich vom Interesse des Künstlers an Plastizität und Stofflichkeit pflanzlicher Gebilde und deren zeichnerischer wie malerischer Umsetzung.

Den oben knapp umrissenen Werkphasen entsprechend, stellen Pflanzen dann einerseits eher dekorative und weniger symbolisch-komplexe, bisweilen gar rein ornamentale Bildelemente dar. Andererseits sind sie signifikant, mitunter wohl sogar attributiv gemeint, und somit nicht nur als botanisch exakt aufgefasste Bildsujets zu sehen, sondern ihrem „tieferen Sinn“ nach eben auch zu verstehen.

Bezüglich dieses Bedeutungsgehaltes und der damit verbundenen Entschlüsselung und Interpretation der Dix'schen „Blumensprache“ lassen sich für bestimmte Schaffensperioden sicher Vorbilder in der altmeisterlichen Tafelmalerei und darüber der christlichen Ikonographie getreu anführen. Es ist hinlänglich bekannt, dass Dix die Werke etwa von Dürer und Cranach, Hans Baldung, Grünewald und Altdorfer kannte, schätzte und in eigenen Arbeiten rezipierte. Allerdings würde die Auslegung seiner Blumen- und Pflanzensymbolik nur in diesem Sinne zu weit und mit relativer Sicherheit in die Irre führen, was allein viele seiner Porträts belegen mögen, welche die dargestellten Personen mit beigegebenen Blumen zeigen. Der Disposition des Künstlers gemäß, sollten besser - und nicht nur für diesen Bildtypus – auch die volkstümliche „Sprache der Blumen“ und die Ethnobotanik bemüht werden, um eine Deutung seiner betreffenden Arbeiten zu versuchen. Dabei weist das Brauchtum mitunter auf die vorchristliche, von der Antike her überlieferte Symbolik der Pflanzen zurück. Nicht selten ist eine Synthese beider, volkstümlich oder christlich-religiös geprägter Bedeutungsebenen zu beobachten.

Eva Karcher hat das Werk von Dix treffend zwischen den dialektisch miteinander verbundenen Polen „Eros und Tod“ verankert¹³. In diesem Spannungsfeld gedeihen auch die meisten Pflanzen und Blüten des Künstlers. So schwebt etwa in der Bleistiftzeichnung „*Verkündigung*“ (1921) der Liebhaber engelsgleich und mit einem Blumenstrauß in der Hand

über den leicht geöffneten Beinen einer Dame, die bereits halbnackt, verzückt und somit recht empfänglich auf ihrem Bette liegt. Dix persifliert das christlich-religiöse Bildmotiv nicht allein über Titel und Darstellung, sollte das Blatt der handschriftlichen Bezeichnung des Künstlers zufolge doch dem späteren „Mittelteil eines Triptychons“ vorausgehen, welches allerdings nicht zur Ausführung gelangte. Dagegen hat er 1917, im Feld, das „*Grab (Toter Soldat)*“ in Kreide auf Papier festgehalten (Abb.). Während der Körper des Toten in der Erde versinkt bzw. über leicht kubistisch aufgefasste Einzelformen als Hügelkette gleichsam in Landschaft aufgeht, sprießen in den somit neu entstandenen Tälern und zwischen den Fingerknochen der vormals rechten Hand des Soldaten stilisierte Blumen hervor. Nicht nur Dix hat dieses Motiv als wohl erschütterndes Frontbild, als Kriegserlebnis wie -ergebnis sehr beschäftigt, existieren doch weitere Blätter, die es zeigen. Auch Wieland Herzfelde, der Bruder Helmut Herzfeldes alias John Heartfield, hat es in der einfachen, persönlichen und darin ergreifenden Sprache seines Lebensberichtes festgehalten.¹⁴ Bemüht er das religiöse Bild des Kreuzes, um den Tod eines Namenlosen symbolisch zu überhöhen und tröstend auf ein Jenseits zu verweisen, lässt Dix an der zyklischen Wiederkehr des Lebens nach dem Tod auf Erden keinerlei Zweifel – in seinen Zeichnungen, Radierungen und Gouachen wächst und blüht es direkt aus den verwesenden, menschlichen Leibern.

2 Blumen

Am Beispiel der „pflanzlichen Favoritinnen“ von Dix, Rose und Schwertlilie, lassen sich nicht nur die stilistisch unterschiedlichen Ansätze bezüglich der Pflanzendarstellungen über nahezu das gesamte Werk hinweg und in den verschiedenen künstlerischen Techniken recht anschaulich demonstrieren. Diese motivischen Querschnitte verdeutlichen auch, dass die formale stets der inhaltlichen, bisweilen eben symbolisch gemeinten Ausrichtung von Bildanlage und Einzelsujet entspricht.

ROSE

Die (oft rote) Rose, herkömmlich die Blume der Liebe, ist in den Werken von Dix bis in die 1940er Jahre hinein zu finden, in der letzten Schaffensphase jedoch nicht mehr zu bemerken. Allgemein gilt sie als Symbol der Vollkommenheit und Schönheit, der irdischen wie göttlichen Liebe und war somit vornehmlich Aphrodite/Venus zugeordnet.¹⁵ Aus deren (mitunter auch Adonis') Blut soll sie dem antiken Mythos zufolge gar entstanden sein, und so schildert noch Jacob Jordaens in seinem Gemälde „*Die Geburt der roten Rose*“ (1620) jene von einem Rosenfeston umkränzte Szene, welche die Göttin mit einem Dorn in der Fußsohle zeigt, den ihr Sohn Amor gerade entfernt.

Als Königin der Blumen ist die Rose in der christlichen Ikonographie der Himmelskönigin Maria synonym gesetzt¹⁶, was Martin Schongauers „*Maria im Rosenhag*“ (1473) beispielhaft veranschaulichen mag. (Blut-) rot gilt sie zudem als Attribut der Märtyrer.

Jedoch versinnbildlicht sie, meist zur Mahnung und Läuterung, natürlich auch das Gegenteil bzw. die Abwesenheit der (weiblichen) Tugenden und somit die Unbeständigkeit und Vergänglichkeit der Liebe bis hin zu Laster und Prostitution. So meint die schwarze Rose in der „Sprache der Männer“¹⁷ eigentlich die behaarte Vulva, und im alten Rom brachten die Huren am 23. April der *Venus Erycina* (nach deren Ursprungskultort, dem Berg Eryx auf Sizilien) Rosen und Myrten dar, um von der Göttin mit der Kunst zu gefallen bedacht zu werden.

Schon eine der frühen Pflanzengouachen von Dix zeigt „*Rosen*“ von allen Seiten (Abb.). Offen bleibt, ob es sich dabei um die Darstellung eines Strauß' oder Strauchs handelt, der vor neutralem, weniger sorgfältig grundiertem Fond zum Blumenstück arrangiert ist. Bereits hier scheint jedoch über die Wiedergabe verschiedener Wachstumsstadien der Pflanze bzw. ihrer

diversen Blütenstände der Vanitasgedanke auf, womit der Sinngehalt der eigentlichen Studienarbeit eine Steigerung erfährt und diese somit durchaus als monokulturelles Stillleben gelten kann.

Ein Jahr später datiert die lavierte Tuschfederzeichnung „*Mädchen und Tod*“ (1913, Abb.). Wie kaum eine andere Arbeit des Jugendwerks illustriert sie bereits das Dix'sche Leitmotiv „Eros und Tod“, das sich, dem frühen Bildsujet bis auf stilistisch leichte Veränderungen nahezu exakt entsprechend, dann noch im 1941 entstandenen Gemälde „*Tod und Mädchen*“ wahrnehmen lässt. Der vorbereitende Karton ist medial der früheren Zeichnung noch enger verwandt (Abb.)

In der Federzeichnung stehen ein nacktes Mädchen und der Tod leicht versetzt hintereinander auf einer Wiese und vor einer Art gefältem Vorhang. Links im Bild neben dem Mädchen wächst ein Rosenstock, dessen Zweige die weibliche Gestalt umspielen, wobei zwei vordere und drei hintere der makellosen Blüten kaskadenartig vom Schoß der jungen Frau aus nach unten herabhängen. In ihrer Tonalität entsprechen die Rosen dem zeichnerisch auffällig modellierten Bauch der eindeutig Schwangeren, der sich aus dem Blatt geradezu herauszuwölben scheint, während der Tod, durch Kreuzschraffur verdunkelt, mit dem Hintergrund nahezu verschmilzt. Als an einer Halterung hängendes Skelett ist er ohnehin recht machtlos, und wie zufällig ragt bis an entsprechende Stelle zwar stocksteif, aber leblos, ein dorniger Ast empor. So kann das Mädchen, dessen rechte Hand eine der Rosenblüten zu berühren scheint, den Tod dann auch mit seitlich geneigtem Kopf keck und siegessicher herausfordern. Das hinsichtlich der Gestaltung von Raum und Volumina studienhafte Blatt erinnert darin nicht zuletzt an eine verschlüsselte, überlegene Persiflage auf den zeichnerischen Anatomieunterricht. Ist es hier jedoch vor allem die Kraft und Vitalität, ja die neues Leben spendende Rose der (sexuellen) Liebe, die als üppiger Strauch nahezu gleichbedeutend neben den beiden Figuren im Bild steht, hat dieselbe Pflanze im späteren Karton und Gemälde „*Tod und Mädchen*“ wohl noch eine andere Bedeutung. Hier mögen volkstümliche und christliche Symbolik miteinander verschmelzen. Der mit erhobenen Armen an einen knorrigen, abgestorbenen Baum gelehnte bzw. gar in dessen Stamm formal aufgehende Tod hinterfängt in Wort- wie Bildsinn ein junges Mädchen, das ebenfalls als Halbfigur wiedergegeben und dem Betrachter zugewandt ist. In ein kurzärmeliges Kleid und einen schleierhaften Umhang gehüllt, hält es die Arme unter der Brust verschränkt und in seiner rechten Hand eine einzige Rose. Die junge Frau schaut festen Blickes aus dem Bild heraus den Betrachter an und scheint somit die bedrohlichen Aktivitäten der Gestalt im Hintergrund nicht zu bemerken – oder aber ohnehin vor diesen gefeit zu sein. Bilden die Arme des Todes mit den Ästen des Baumes das trapezförmige Gerüst eines Keschers über dem Kopf des dunkelhaarigen Mädchens, präsentiert dieses dem Betrachter heimlich die Rose wie eine apotropäische Wunderwaffe. Die Rose mag hier wiederum Liebe, aber als traditionelle Marienpflanze auch Jungfräulichkeit und Reinheit - durchaus des Glaubens wie des Herzens - bedeuten und somit erneut, aber anders, Tod überwindend gemeint sein. Die eigentliche Tragik des Bildes konnte Dix freilich während dessen Entstehungszeit nicht ermessen, wenn auch im Nachhinein alles leicht wie Vorsehung erscheint: Das Modell für das Mädchen war seine 18jährige Tochter Nelly, die wenige Jahre später ums Leben kommen sollte.

Sind die Rosen, und besonders die Blüten, in allen der drei genannten, in verschiedenen Techniken ausgeführten Arbeiten recht detailliert und naturgetreu wiedergegeben, meint man im kosmischen Selbstporträt „*Sehnsucht*“ von 1918 geradezu eine Metamorphose Ovids in Form einer abstrahierten Pflanze dieser Art zu erkennen. Erneut ganz im Sinne ihrer volksnah-schlichten Bedeutung als Blume der Liebe, verkörpert hier ein sich umarmendes Paar die rote Rosenknospe, welche wie ein Traum- oder Wunschbild dem Kopf des Malers entwächst. So überzeugt die stark vereinfachte, tendenziell kubistische und darin nahezu

haptisch anmutende Blumenform als Visualisierung einer Vision. Diese malerische Blüte lässt nicht zuletzt an Rudolf Bellings zeitnahe, goldgefasste Holzplastik „*Erotik*“ (1920) denken, die das Thema freilich viel direkter und eben nicht durch die Blume variiert.

Als Blume der sehr irdischen, weil käuflichen Liebe findet die Rose dann erneut recht naturnah gezeichnet Eingang in die Darstellungen der „losen Mädchen“ wie das verschollene Gemälde „*Alma*“ (1921) oder das Aquarell „*Mädchen mit Rose*“ (1923). Das Freudenmädchen scheint im zuletzt genannten Blatt die Blume am Stengel zwischen Zeigefinger und Daumen hin und her zu drehen und so mit deren bekannter Bedeutung, der Liebesverheißung, zu locken. Allerdings hält die Gewerbedame dann wohl nur bedingt, was die Rose verspricht, und somit mag hier vor allem die Vergänglichkeit der schnellen Liebe anklingen.

Auf dem Bild der „*Familie Trillhase*“ (1923) stilisiert Dix nicht nur den biedermeierlich zurechtgerückten Sonntagsmaler nebst Frau mit Sohn und Tochter im Hintergrund. Letztere wird auf einer Fotografie im Gemälde wiedergegeben, und so sind es auch verschiedene künstlerische Medien und Materialien, die Dix hier malerisch verhandelt. Das S/W-Foto hängt an einer Wand mit auffällig gemusterter Tapete. Florale Motive, u. a. Rosen, sind hier schablonenhaft wiedergegeben und lassen den gelernten Dekorationsmaler Dix erkennen. Auch die drei weißen, in einer Vase auf dem Tischchen im Bildvordergrund stehenden Rosen sind letztlich zum Ornament (Abb.) vereinfacht. Sie unterscheiden sich ihrer abstrahierten Form nach kaum vom Dekor der Tapete und wirken so steif, gezwungen und einfältig wie die Personen im Bild.

Dagegen erscheint die Rose in kräftigem Rot und altmeisterlich-naturalistischer Exaktheit noch einmal und unverkennbar als Zeichen der Liebe im Gemälde „*Der Maler Hans Theo Richter und Frau*“ (1933, Abb.). Vor dem weißen, reinen Fond, den der Malerkittel des einstigen Dix-Schülers bildet, hebt sich die Blume besonders kontrastreich ab und erscheint neben den beiden Figuren als wesentliches Bildmotiv. Wie Mann und Frau im vorausgegangenen Gemälde „*Liebepaar mit Kapuzinerkresse*“ (1930) sind Richter und seine erste Gattin, die 1945 beim Bombenangriff auf Dresden ums Leben kommen sollte, einander zugeneigt und inniglich verbunden.

SCHWERTLILIE/IRIS

Schwertlilien lassen sich durch das Dix'sche Gesamtwerk hinweg von Beginn an bis zum Anfang der letzten Werkphase nachweisen. Die außergewöhnlich plastische wie dekorative Blütenform der Iris mag den Künstler gereizt haben, diese so häufig darzustellen.

Schon die Pharaonen verwendeten um 1600 v. Chr. Schwertlilien/Iris wenn es galt, Sieg, Herrschertum und Kraft zu demonstrieren.¹⁸ In diesem Sinne und in stilisierter Form fand die Pflanze später Eingang in die europäische Heraldik. So ziert sie seit 1150 etwa das Wappen des französischen Königshauses und symbolisiert hier Glaube, Weisheit und Heldenmut. Ihren einzelnen Teilen nach versinnbildlicht die Pflanze allgemein Ritterlichkeit, sah man doch in ihrem Blatt ein Schwert und in ihrer Blüte ein Herz. Ihr lateinischer Name Iris bezeichnet zudem die Göttin des Regenbogens, welche als himmlische Botin Nachrichten zwischen Göttern und Menschen überbringt. In diesem Kontext gilt die Schwertlilie im Christentum dann als Blume der Verkündigung und damit als Symbol der Jungfräulichkeit und unbefleckten Empfängnis der Gottesmutter. Als Teile der assimilierten Marienblume erinnern die scharfen Kanten der Blätter nun an den Schmerz der Mater dolorosa. Der Schwertlilie wird im Gefolge der jedoch nicht verwandten Weißen Lilie (*Lilium candidum*)

gemeinhin die sakrale Bedeutung des Lichtes und der Reinheit beigemessen. So ist sie auch Märtyrersymbol und zudem Sinnbild der Gnade und des Auserwähltseins.

Wie die Rosen hat Dix auch die Schwertlilien, allerdings im losen Bund, bereits 1912 in Tempera festgehalten (Abb.). Die reine Studienarbeit zeigt drei der typisch hellgrünen Stengel im Maß des goldenen Schnitts an den unteren Bildrand und zwei weitere der Raumtiefe wegen etwas nach oben gesetzt. In harmonischer, der Anordnung der Würfel-Fünf nachempfunderer Gruppierung heben sich die dunkelvioletten Blüten vor dem komplementären, kräftigen Gelb des Fonds ab. Gleichermaßen feine Farbabstufungen wie Pinselstriche vermitteln die Plastizität der voll erblühten Pflanzenteile und setzen den bereits sicheren Umgang des aufstrebenden Künstlers mit seinem Material und Werkzeug voraus. Wirkungsvoll gesetzte Lichter akzentuieren die im früheren Wachstumsstadium befindlichen, noch verschlossenen Knospen. Obgleich dem zweidimensionalen Malgrund verhaftet, ermöglicht die Vielzahl der Blumen quasi die allansichtige Betrachtung des naturalistisch wiedergegebenen Einzelexemplars. Allerdings siegt hier noch ein unbedingter Formalismus der Komposition über die Realität der Objekte: Da sich der untere, rechte Pflanzenstengel teilt und somit zwei Blüten trägt, läuft der mittlere ins Leere. Möglicherweise hat Dix diese Unrichtigkeit bemerkt und versucht, den rechten äußeren Stiel zu retuschieren.

Die tiefviolette, fast schwarze Schwertlilie stellt Dix dann auch im „*Stilleben mit Witwenschleier*“ (1925, Abb.) feinmalerisch dar, wobei Farbe und transparent anmutende Stofflichkeit der Blumen hier dem Textil der schleierbehafteten Witwenhaube entsprechen. Der Glaskrug mit den beiden Blumen steht auf einem Tisch, dessen weißes Tuch auffällig in Form einer Vulva drapiert ist. Dahinter sind Malstock, eine menschliche Wirbelsäule und ein überlanger, ebenfalls skelettierter Brustkorb zu einem Gebilde arrangiert, das wie ein Kleiderständer die Witwenkappe trägt. An der Wand befindet sich eine recht lebendig erscheinende Totenmaske.

Das unter Verwendung diverser Atelierutensilien entstandene, sehr komplexe Stilleben lässt dementsprechend verschiedene Interpretationen zu¹⁹. Besonders interessant erscheint, dass Witwenhauben nach dem Ersten Weltkrieg von Prostituierten als Freier stimulierende Requisiten benutzt wurden. Setzt man nun die Kopfbedeckung dieser Funktion nach mit den Blumen gleich, welche ihrer Form nach wiederum mit jener des Tischtuchs korrespondieren, wären die Schwertlilien hier wohl weniger ihrer christlich-religiösen, als ihrer trivial-volkstümlichen, negativen Bedeutung nach zu verstehen: „Deine geheuchelten Gefühle verwehen, daß keine Spur davon übrigbleibt.“²⁰. Denn sollte Dix tatsächlich die Lebendmaske seiner Schwester Hedwig im vorliegenden Gemälde zu einer männlichen Totenmaske (mit buschigen Brauen) transformiert haben, könnte diese Aussage sinngemäß dem Mund der geisterhaften Gesichtsabformung des im Krieg gefallenen Ehemannes entsprungen sein.

Die brillante Silberstiftzeichnung einer *Iris germanica* aus dem Jahr 1933 (Abb.) lässt nicht zuletzt aufgrund der angewandten, altmeisterlichen Zeichentechnik die transparente Stofflichkeit der einzelnen Blütenblätter, besonders der äußeren Perigonblätter mit Bart, nahezu haptisch erscheinen und deren filigranes Adergeflecht erkennen. Diese Art der naturgetreuen Wiedergabe setzt ein intensives Studium der Pflanze wie die Freude am Detail voraus und erinnert diesbezüglich an eine der berühmtesten künstlerischen Darstellungen der Schwertlilie - an jene, die Dürer um 1500 aquarellierte. Dessen farbiges Blatt gibt eine zweiständige *Iris* exakt, aber dennoch als leicht schematisiert als typische Vertreterin einer Pflanzenart wieder und steht somit wissenschaftlich-botanischen Pflanzenabbildungen recht nahe. Dix hingegen scheint seiner Schwertlilie Charakter zu verleihen. In ihren monochromen Farbwerten wirkt die Zeichnung wie eine Radierung oder eine S/W-Fotografie, besticht aber vor allem als individuelles Pflanzenporträt.

Ebenfalls 1933 porträtierte der Künstler „*Tamara Danischewski*“ (Abb.), eine Tänzerin der um Gret Palucca in Dresden versammelten Gruppe. Diesem Kreis war Dix freundschaftlich verbunden²¹, und so hat er mit den Bildnissen der „*Tänzerin Marianne Vogelsang*“ 1931 und „*Geseta*“ 1938 zwei weitere Mitglieder des Ensembles dargestellt.

Das Porträt der Tamara Danischewski mag tatsächlich das „wohl reizvollste und liebenswürdigste Bildnis dieser Dresdner Periode“²² sein. Als solches widerlegt es allerdings das gemeinhin bekannte „Dix’sche Frauenbild“.²³ Weder dem „Milieu“ noch der „Szene“ verbunden, wirkt die blonde Tänzerin im Vergleich zu den typischen Frauengestalten vor allem der 1920er Jahre - man beachte hier besonders das „*Bildnis der Tänzerin Anita Berber*“ (1925) - weder lüstern noch schäbig, aggressiv oder dominant, aber auch nicht armselig und im Grunde bedauernswert. So bleibt ihr Porträt in einer entsprechend ausgerichteten, stark polarisierenden Studie zu den Frauenbildern bei Dix dann folgerichtig unbeachtet.²⁴

Aus der Bildmitte leicht nach links versetzt, steht die Tänzerin als Halbfigur dem Betrachter en face gegenüber und lächelt diesen an. In ihre zarten Hände, die sie über dem Schoß verschränkt, hat Dix ihr eine weiße, recht langstielige Schwertlilie gegeben. Deren Blüte hebt sich plastisch vor dem Blau des samtig schimmernden Kleides ab und wiederholt die Kopfform, aber auch die Frische des Gesichtsausdrucks der Danischewski.

Der „katzenhafte“, helle Frauentypus ist im Werk von Dix zu dieser Zeit häufiger zu bemerken und bereits verschiedentlich auf Lukas Cranach d. Ä. zurückgeführt worden.²⁵

Das Bildnis der Tänzerin lässt nun konkret an das subtile „*Porträt einer jungen Dame*“ (ca. 1530, Abb.) des Altmeisters denken, das sich einst in der Sammlung von Grandry²⁶ befand, welche komplett 1920 in Köln bei Lempertz versteigert wurde.²⁷ Cranachs Edelfrau lächelt verschmitzt wie die Danischewski und hält wie diese eine Pflanze, möglicherweise ein (oft zur Abreibung verwendetes) Lippenblütlergewächs, in den zusammengeführten Händen.

Die Tänzerin ist jedoch im Freien wiedergegeben, denn ein mit Hopfen, nicht mit Wein (wie Löffler bemerkt), berankerter Bretterschlag schließt das Bild nach hinten ab.

Bereits in der mittelalterlichen Tafelmalerei fand der sich dekorativ rankende Hopfen vorwiegend als pflanzlicher Schmuck, als reines Blattwerk-decorum, Verwendung, auch wenn man aus diversen Kräuterbüchern um seine heilende, Fieber und zudem Melancholie vertreibende sowie Eiter und Geschwür auflösende Wirkung wusste.²⁸ Auf einem der Standflügel Grünewalds zum Heller-Altar hebt sich der seitlich geneigte, licht umlockte Kopf des Hl. Laurentius vor der Folie der Rankpflanze ab, die hier wohl ihrer „heißen und trockenen Natur nach“ auf dessen Feuermartyrium verweist.²⁹ Bemerkenswert erscheint, dass Dix die Pflanze ohne ihre weiblichen Blüten abbildet, die zur Bierbrauerei genutzt werden. Während der Versuch, die Palucca zu porträtieren, nicht zuletzt an der Widersprüchlichkeit hinsichtlich der Darstellung einer expressiven, aber statischen Pose als Abbild des fließenden, bewegten Ausdruckstanzes scheiterte³⁰, fand Dix möglicherweise im Sinnbild des sich schlängelnden Hopfens eine entsprechende, malerische Lösung.

In den späten Stillleben „*Weißer Iris mit Decke*“ (1947), „*Distel mit violetter Iris*“ (1947?) und „*Iris in blauer Vase*“ (1949)³¹ hält Dix noch einmal die Schwertlilien fest, nun jedoch stilistisch verändert, d.h. stark formvereinfacht. Der Malerei alla prima entsprechend, gewinnen in den beiden zuerst genannten Blumenstücken die ohnehin voluminösen Blüten durch einen pastosen Farbauftrag zusätzlich an Plastizität, wirken aber der Binnenstruktur wie der Kontur nach weniger klar umrissen. Dagegen erscheinen die einzelnen Blütenblätter der *Iris in blauer Vase* cloisonnistisch und korrespondieren auf diese Weise mit dem dekorativen, mosaikhaften Muster der Tischdecke oder den Intarsien des Tisches.³²

Vier Werke

NELLY IN BLUMEN (1924)

1924 porträtierte Dix seine damals einjährige Tochter „*Nelly in Blumen*“. Das in die Bildmitte gestellte, nach links gewandte Kind hat er von dort im Uhrzeigersinn beginnend mit folgenden Pflanzen umgeben: Löwenzahn (*Taraxacum officinalis*), Gartennelke (*Dianthus caryophyllus*), Balkonpelargonie (*Pelargonium zonale*), Gewöhnliches Leinkraut (*Linaria vulgaris*), Teerose (*Rosa spec.*), Balkonpelargonie, (*Pelargonium zonale*), Wiesenschwingel (*Festuca pratensis*), Wilde Möhre (*Daucus carota*), Mittlerer Wegerich (*Plantago media*), Ackerwinde (*Convolvulus arvensis*), Spitzwegerich, (*Plantago lanceolata*) und Sauerklee (*Oxalis*). In der Hand hält das kleine Mädchen, das wohl gerade das Laufen erlernt hat, eine Studentenblume (*Tagetes*), rechts im Bild hinter ihm ist die Blüte einer Wegwarte (*Cichorium intybus*) zu erkennen, und zwischen seinen Beinen bzw. unter dem rechten Schuh wächst Einjähriges Rispengras (*Poa annua*).

Kind wie Pflanzen sind naturalistisch und letztere somit eindeutig identifizierbar wiedergegeben. Dennoch wirken sie „überzogen“, „geschminkt“ und darin leicht stilisiert, man beachte allein den Mund des kleinen Mädchens. Die ganze Szene mutet etwas theatralisch und wie eine fehlentwickelte Farbfotografie an, was ein Vergleich mit dem späteren Bildnis des „*Vreneli Hassler*“ (1935) verdeutlicht, das erneut ein von Blumen und Pflanzen vollständig eingeschlossenes Kind zeigt. Scheint Nellys körperliche wie emotionale Bewegung wie eingefroren, liegt das Vreneli lässig und entspannt im farbig dezenteren Gras. Auffällig an der früheren Darstellung ist die Maßstabsverschiebung. Dix schirmt seine kleine Tochter mit einem bunten, hoch über sie hinwegragenden Schutzwall verschiedener Pflanzen ab, was entfernt an Paradiesgartendarstellungen denken lässt.

Diese Art der überdimensionalen Wiedergabe von Pflanzen findet sich auch im verschollenen Gemälde „*Ursus mit rotem Mohn*“ (1927, Abb.), das den erstgeborenen Sohn des Künstlers friedlich schlummernd unter der riesigen Schlafglocke einer entsprechenden Blüte zeigt.³³ Auch die Gemälde des Spätwerks „*Bettina mit Blumen*“ (1954) und „*Kind mit Lupinen*“ (1957) weisen diese Besonderheit auf.

Die einjährige Nelly steht inmitten einer waldgleichen, dichten Blumenmischung aus Wiesen- und Gartenpflanzen, die teilweise das alltägliche Lebensumfeld, also Wohnung und Terrasse oder Balkon, der jungen Familie Dix zierten. So ist das im Gemälde spalierbildende Pelargonium auf einer privaten Fotografie jener Zeit zu sehen (Abb.). Klee, Lein und Wegwarte sind dem Brauchtum nach ausgewiesene Glückspflanzen. So verheißt Klee bekanntlich Glück und Gesundheit, schützt vor Zauber und Teufelsspek und lässt zudem Lug und Trug erkennen.³⁴ Linum, also Leinen oder auch Flachs, ist eine explizit den Frauen zugeordnete Pflanze, die sowohl auf die häusliche Tätigkeit des Spinnens verweist, bei kenntnisreicher Anwendung aber auch Fruchtbarkeit und erfolgreichen Liebeszauber verspricht. Die Wegwarte vermag dem Volksglauben nach nicht nur alle Schlösser zu öffnen, sondern lässt auch jenen, der sie im Mund trägt, all seine Feinde überwinden. Zudem versinnbildlicht sie allgemein das Mädchen, das auf seinen (untreuen) Liebsten wartet. Der Löwenzahn gilt aufgrund seiner Möglichkeit der „Jungferzeugung“ als Mariensymbol.³⁵ Er ist jedoch auch als Orakelpflanze besonders bei Kindern beliebt, wobei hier wiederum sein Fruchtstand, dessen Früchte es wegzublasen gilt, von Bedeutung ist. Bleiben beim einmaligen Pusten keine „Fallschirme“ der Blume mehr übrig, ist man ein Glückskind. So erscheint Dixens Darstellung seiner Tochter wie ein malerischer Schutzbrief des stolzen wie besorgten Vaters für sein Kind.

Nelly reicht dann auch auf dem „*Bildnis Familie Dix*“ (1927) eine Gartennelke in Richtung des neu geborenen Brüderchens, hier möglicherweise als Symbol für Liebe, Mut und das (erweiterte) Familienbündnis.³⁶ Seine 17jährige, „blühende“ Tochter hat Dix dann gar im

Gemälde „*Nelly als Flora*“ (1940, Abb.) dargestellt. Während das Bild in der Komposition die Anlage des wenig späteren „*Mädchen mit Tod*“ vorwegnimmt, greift hier Nelly selbst mit erhobenem Arm als jugendliche Göttin der Blumen in einen Busch des sog. Falschen Jasmins (auch Bauernjasmin), der weiße, reine (und in natura stark duftende) Blüten trägt. Eine derselben hält das Mädchen in seiner linken Hand. Auf der Wiese im Hintergrund sind die typischen, einfachen Pflanzen wie Gänseblümchen (*Bellis perennis*), Löwenzahn (*Taraxacum officinalis*), Margeriten (*Leucanthemum vulgare*), Wiesensalbei (*Salvia pratensis*), Rotklee (*Trifolium pratense*) und Sonnenröschen (*Helianthemum*) zu entdecken, wobei Gänseblümchen und Margerite gemeinhin als Orakelpflanzen in Liebesdingen gelten, Klee und Sonnenröschen Glücksbringer sind und der Salbei Gesundheit verheißen kann.

TRIUMPH DES TODES (1934)

Der berühmten, altmeisterlich anmutenden Allegorie von Dix gingen etliche Vorstudien und -zeichnungen wie ein Karton voraus (Abb.). Nach der endgültigen Klärung der Bildkomposition betreffen diese dann auch die Einzelszenen im Bildvordergrund sowie davon wiederum extrahierte und detailliert geklärte Pflanzendarstellungen.

In seiner Symbolik entfernt Böcklin verbunden, dessen *Krieg* (Fassung 1896) seit 1902 in der Dresdner Gemäldegalerie Neuer Meister hing, zeigt das Gemälde in Zentralperspektive den gekrönten Tod, der sämtliches Leben einschließlich des ungeborenen – man beachte die drei Vogelegeier im Nest am vorderen Bildrand – wie Fauna und Flora hinwegzumähen droht. Diesem stellt sich im Selbstporträt der Künstler als Soldat entgegen. Jedoch bleibt mindestens ungewiss, ob er den Sensenmann aufhalten kann. Die Eiche hinter ihm als Sinnbild für Kraft und Männlichkeit, Stärke, Ruhm und Unsterblichkeit ist jedenfalls schon stark in Mitleidenschaft gezogen. Dix führt hier möglicherweise den einzig vertretbaren Krieg - gegen den Tod und nicht zuletzt für die Liebe.

Neben einer Bleistiftskizze für das Kind auf der Blumeninsel im Vordergrund (Abb.) und einer Federstudie für eine Rosenblüte des Strauchs am rechten Bildrand (Abb.) sind exquisite, in Silberstift ausgeführte Einzelblätter von Distel, Mohn, Wegerich und Rosen bekannt (Abb.). Diese lassen sich nicht als bloße Studien bezeichnen, und gerade die sog. „*Pflanzenstudie*“ erinnert sehr an Dürers hoch geschätzte Rasenstücke.

Die in der Bildanlage der alten, gebeugten Frau zugeordnete Kratzdistel (*Cirsium vulgare resp. arvense*, wohl eher Lanzett- oder Acker-Kratzdistel) mag die Mühsal des irdischen Lebens versinnbildlichen. Acker-Kratzdisteln können mit einem bis zu 2,80 m in die Tiefe reichenden Wurzelstock Hacke und Pflug entgehen und sind somit, wie manches andere Hindernis im menschlichen Dasein, kaum überwindbar. Schwingel (*Festuca*) leitet über zur (noch) vom Licht beschienenen Vegetationsinsel, auf der Klatschmohn (*Papaver rhoes*), Löwenzahn (*Taraxacum officinalis*) und Breitwegerich (*Plantago major*) gedeihen. In Verbindung mit dem krabbelnden Kind mag der Mohn auf die Passion Christi bzw. im säkularisierten Sinne auf den Tod verweisen, der auch dieses ereilen wird. Der Breitwegerich ist hingegen als blutstillende Heilpflanze bekannt.³⁷ Die Rosen (*Rosa spec*) sind sicher als Blumen der Liebe zu verstehen, jedoch welken einige der Blüten bereits.

Im Dreieck, das die schrundigen Beine des Todes bilden, sind ferner Königskerze (*Verbascum thapsiforme*) und Farn (*Dryopteris filix-mas*, Wurmfarne) zu erkennen. Der giftige Farn gilt im Volksglauben als Irrwurz, die, wenn man auf sie tritt, unwillkürlich desorientiert und eben in die Irre leitet.³⁸ Er steht zudem für das Unheimliche und den Einfluss des Teufels.³⁹ Die Königskerze gilt der christlichen Ikonographie zufolge als Licht und Erleuchtung bringend und fand somit ihren Platz u. a. hinter dem Täufer in Albrecht Altdorfers Gemälde „*Die beiden Johannes*“ (um 1511). Auch gilt sie als der Himmelskönigin Maria beigegebene Pflanze, die wie ein Leuchter brennt.⁴⁰ Tatsächlich wurde sie auch in diesem Sinne, dann allerdings mit Pech oder Harz bestrichen, gebraucht. Den „*Triumph des Todes*“ mag jedoch

der Auszug „Königs Kertz“ aus dem „*Paradiesgärtlein*“ (1588) des Conrad Rosenbach treffender beschreiben:

Und wie diß Kräutlein auch vergeht/
Wenns lang in seinem Pracht gesteht/
Also groß Herren in der Welt/
Von Gott bald werden auch gefellt/
Sind sterblich arme Creaturn/
Der Todt sie alle hin thut führn/
Und nimpt ihn ihre Herrligkeit/
Zeugt sie an mit einem todten Kleidt/
Drumb sich niemandt verlassen soll/
Auff sein Gewalt und hohen Stoll/
Auff Menschen Krafft/Stärck und Gewalt/
Weil alle Menschen sterben bald.⁴¹

Johann-Karl Schmidt hat bezüglich des nicht unumstrittenen Gemäldes⁴² von Dix treffend festgestellt: „...Dieses erste Bild nach dem 30. Januar 1933 belegt, daß Dix die Jahre seit 1918 als jede Hoffnung ausschließende Zwischenkriegszeit empfunden hat. Es erklärt zugleich seine Distanz zur zeitgenössischen Moderne, deren Versagen vor dieser Bedrohung für ihn einen moralischen Defekt bewies – daher sein Verdikt der formalistischen Auffassungen mit ihrem innovativen Moment als Gehalt. Es gibt seit Anbruch der Moderne keinen ähnlich radikalen Versuch, traditionelle künstlerische Sprachformen und Darstellungsmethoden mit kritischer Absicht in die Gegenwart zu transportieren. [...] Für ihn hatten Zitat und Rückbezug die Bedeutung einer Vermeidungsform künstlerischer Allmachtsillusion zu einer Zeit, da er von Erfindungen und Entdeckungen mehr Zerstörung als Heilung befürchtete. Im Prospekt des Zukünftigen lagen für ihn mehr Furcht als Hoffnung, was ihn gegen Fortschrittseuphorie feite; das Ziel des Rückschritts dagegen ist das Zuhause. [...] Er suchte das Sein weder in der sozialen, dinglichen oder psychischen Sphäre, wie die Realisten, noch im künstlerisch Absoluten, wie die Abstrakten, sondern im Bewußtsein. Das Bewußtsein aber ist mehr ein Ergebnis der Geschichte als der Zukunftsprojektion. Seine Gegenwartsanalyse kam daher nicht aus, ohne den Wurzelgrund der Erkenntnisfähigkeit in der historischen Vergangenheit zu berücksichtigen...“⁴³

LOT UND SEINE TÖCHTER (1939)

Das Gemälde „*Lot und seine Töchter*“ steht für die Wollust als eine der sieben Todsünden, deren Darstellung Dix, ausgehend von seinem gleichnamigen Gemälde (1933), als Zyklus von Einzelbildern geplant hatte.⁴⁴ Auf die eigentliche Besonderheit bzw. damalige Aktualität des Bildthemas, die mit der Vision des brennenden Dresdens als Sodom im Hintergrund liegt, ist ausführlich hingewiesen worden.⁴⁵ Die alttestamentarische Geschichte berichtet von Lot und seiner Familie, die von einem Engel aus dem untergehenden, da sittenverfallenen und lasterhaften Sodom hinausgeleitet wird, unter der Bedingung, sich nicht umzudrehen. Die als Tochter Evas neugierige Frau Lots tut es doch und erstarrt zur Salzsäule. Der Vater führt nun seine beiden Töchter in eine solche Einöde, dass diese bangen, jemals einen Mann zu finden, um Nachkommen in die Welt zu setzen. Daher beschließen sie, den alten Herren betrunken zu machen und sich mit ihm zu vereinigen, was dann auch gelingt und die Stammväter der XXX/XXX hervorbringt.

Dix mag auch dieses biblische Thema persönlich reizvoll gefunden haben. Wie schon im „*Großstadt-Triptychon*“ (1928) paraphrasiert er hier bildlich die weiblichen

Geschlechtsorgane überdimensional durch das pelzverbämte bzw. plissierte und farbig entsprechende Kleid der jeweiligen jungen Frau.

Das Bild ist erneut in Altmeistermanier in Bildvorder-, -mittel- und -hintergrund gegliedert, letzterer mündet „klassisch“ in einen Landschaftsausblick. In der linken vorderen Bildecke und somit dem lagernden Lot beigegeben, sind Wiesenkammgras (*Cynosurus cristatus*), Sauerampfer (*Rumex acetosa*), Wiesensalbei (*Salvia pratensis*), Weidewegerich (*Plantago*) und Nelke (*Dianthus*) zu erkennen, wobei Salbei sowie Sauerampfer (mit Nessel) bereits in dem Gemälde wohl vorausgegangenen Aquarellen naturalistisch und detailliert festgehalten wurden (Abb.). Aufgrund seines hohen Oxalsäuregehaltes gilt der Sauerampfer auf der Weide als gefährliches Unkraut, da beim Vieh eine entsprechende Vergiftung tödlich verlaufen kann. Nur die jungen Blätter vor der Blüte werden noch heute für Salate verwendet, doch bei Dix blüht die besagte Pflanze im Bildvordergrund wie auch das Exemplar derselben hinter der rechten Hand der sitzenden Tochter. Der Salbei symbolisiert neben Heil und Gnade, Gesundheit und Tod auch Weiberherrschaft.⁴⁶ Dementsprechend lautet ein englisches Sprichwort „If the sage tree thrives and grows, / the master's not Master and he knows“ (sinngemäß: Wenn der Salbei treibt und wächst, ist der Herr nicht Herr im Haus, und er weiß es). Zudem ist eine botanische Eigenschaft des Salbei im Kontext der Lot-Darstellung von besonderem Interesse: „... Wenn man die Pflanzen sich selbst überläßt, so keimen die zu Boden gefallenen Samen aus; und es kann dann besonders bei günstiger Entwicklung der jungen Saat, der Fall eintreten, daß sie dem alten Sproß Licht und Leben nimmt, daß sie ihn geradezu, wie die Gärtner sagen, erwürgt...“.⁴⁷ Auch die im Mittelgrund befindliche, von Bartflechten (Fam. *Usnea*) und Feuerbohne (*Phaseolus coccineus*), vor allem aber von Efeu (*Hedera helix*) umschlungene Eiche (*Quercus*) mag auf den von seinen Töchtern umgarnten Lot verweisen.

JOHANNES AUF PATMOS (1941)

Wie andere christliche Bildmotive dieser Schaffensphase mag Dix auch jenes des Evangelisten Johannes vorrangig benutzt haben, um seine persönliche Situation verschlüsselt wiederzugeben: Nach der unbeschadet überstandenen Ölmarter in Rom wurde der Lieblingsjünger Christi nach Patmos verbannt und schrieb auf der Insel die berühmte Offenbarung - seine apokalyptischen, sehr bildhaften Visionen - nieder. In der Anlage der Figur ist das Gemälde äußerst problematisch, wenn nicht schlichtweg misslungen (Abb.). Besonders der rechte Arm des Evangelisten scheint ein Eigenleben zu führen. Dix hält sich an die traditionelle Ikonographie und gibt Johannes mit den Attributen Adler (für den Gedankenflug) und Buch (der Offenbarung) links im Bildvordergrund wieder. Die recht groben Gesichtszüge des Evangelisten erinnern sehr entfernt an jene des Johannes, der im Gemälde „Die beiden Johannes“ von Altdorfer dem Täufer gegenüber sitzt. Bei Dix schaut der Evangelist jedoch gerade mit erhobenen Händen und weit aufgerissenen, erleuchteten Augen eine seiner Visionen, möglicherweise den starken Engel. Die apokalyptisch anmutende Landschaft im Bildmittel- und -hintergrund erinnert an den Hegau, gleichzeitig aber auch an ein felsiges Eismeer á la Caspar David Friedrich. Im Gegensatz zum Werk Hans Burgkmairs (1518), das ebenfalls „Johannes auf Patmos“ zeigt, hat Dix auf die Wiedergabe von mediterraner Flora und Fauna verzichtet. Rechts im Vordergrund (bei Burgkmaier links im Bild) platziert er allerdings auffällig eine Kratzdistel (*Cirsium vulgare*, Lanzett- oder Speerdistel), neben der das gelb blühende Arnika (*Arnica montana*) und eine dunkel-violette Malve/Stockrose (*Alcea rosea*) wachsen. In der naturalistischen Auffassung ganz ähnlich ausgeführt, ist letztere von einem Aquarell her bekannt (Abb.). Dieses datiert somit nicht 1912 (wie bei Pfäffle), sondern als das Gemälde vorbereitende Einzelstudie eben um 1941, was dem sehr versierten Feder- wie Pinselstrich auch viel eher entspricht.

Schon der greise Simeon heilte seine Augen mit einem Extrakt aus Malvenwurzeln und segnete das Kraut, das ihn doch noch den Heiland schauen ließ.⁴⁸ Malven sind dann auch unter dem Namen „Felriss“ bekannt, da sie das Fell von den Augen reißen ließen, was sie wiederum als Beigabe für den schauenden Johannes im Gemälde von Dix prädestiniert. Aufgrund ihrer übermäßigen Samenbildung gilt die Kratzdistel als Symbol der Ausbreitung des Christentums und stellt somit ein passendes Attribut des Evangelisten dar. Die Heil- und Marienpflanze Arnika ist besonders in Böhmen, Thüringen - der Heimat des Künstlers - und Oberfranken die Johannespflanze per se.⁴⁹ Um die Felder ausgestreute Blüten schützen hier dem Volksglauben nach vor dem Bilwis oder Bilmesschmitter, einem um die Johanneswende aktiven Korndämon.

Wie kein anderer Werkabschnitt zuvor ist die späte Schaffensphase von Dix reich an Blumenstücken und -stillleben, die mehrfach Stiefmütterchen und Pfingstrosen zeigen. Noch öfter und erst jetzt sind Sonnenblumen dargestellt, wie u.a. die „*Sonnenblume vor Atelierfenster*“ (mit Kapuzinerkresse) von 1949. Sonnengleich gilt die Pflanze als Herrschersymbole und Sinnbild für die Bewahrung der Schöpfung.⁵⁰ Als flammende Herbstblume erhellt sie einerseits den Lebensabend, gleichzeitig aber verkündet sie ein unmittelbar und unausweichlich anstehendes, letztes „Ereignis“: Memento mori! In diesem Sinn hat Dix auch „*Das Grab*“ (1956, Abb.) alla prima gemalt, das wiederum ein Blumenstrauß in einer Vase ziert. Wie schon erwähnt, gilt ein solcher als letztes Werk des Künstlers. 1954 hatte Georg Grosz, aus Amerika kommend, den befreundeten Dix besucht und ihm eine doppelseitige Bierreklame gezeigt, welche er, Grosz, hinsichtlich der Entwicklung der (Pop-) Kunst wegweisend, mit den Worten „So möchte ich mal malen können!“ kommentierte. Dix entgegnete jedoch: „Nichts weiter, nur einen Blumenstrauß in die Mitte setzen, das ist doch das größte“.⁵¹

Silke Opitz

¹ Zumindest führt Fritz Löffler, der erste Biograf des Künstlers, jenes als solches an: „...Als wir, 14 Tage vor seinem Tode, ein letztes Mal nach Hemmenhofen kamen, fanden wir einen Otto Dix, der seit dem vorigen Herbst müder geworden war. [...] Auf der Staffelei stand ein Blumenstrauß, das letzte Bild, an dem er arbeitete...“, =Fritz Löffler, in: Otto Dix zum 80. Geburtstag. Gemälde. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen und Radierfolge „Der Krieg“. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1971. Stuttgart 1971, S. 11.

² Gemeint sind konkret die Tafelbilder „*Das Ehepaar Arnolfini*“, die sog. Arnolfini-Hochzeit (1434), und das Bildnis „*Mann mit Nelken*“ des Jan van Eyck.

³ Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis. Berlin (Ost), 1978, S. 199.

⁴ „...Der herrliche Duft der Ölfarben und Lacke, vermischt mit dem Duft des Tabakrauches aus der Pfeife des Veters, dazu die schönen Farben auf der Palette, weckten schon als kleiner Junge in mir den Wunsch, Maler zu werden. Vielleicht ist überhaupt der Geruchssinn viel elementarer als der Gesichtssinn, sozusagen der Ursinn...“, hier nach Lothar Fischer, Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland. Berlin 1981, S. 9.

⁵ „...Erst später, in der Kunstgewerbeschule, habe ich ganz freiwillig die Kamelast des Drills auf mich geladen, nachdem ich dem sauren Zwang der Malerlehre bei Herrn Senff entronnen war...“ =Otto Dix, Erinnerungen! [TeilIII], in: Otto Dix. Zum 75. Geburtstag, Ausst.Kat. Gera 1966, o. S.

⁶ In der Lehrbuchsammlung der heutigen Dresdner Hochschule für Bildende Künste wie auch in der Bibliothek der Staatlichen Kunstsammlungen, welche sich den im Krieg geretteten Bücherbestand der einstigen Dresdner Kunstgewerbeschule teilen, befindet sich jeweils eine Ausgabe der „*Vergleichenden Formenlehre des Ornaments und der Pflanze. Mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*“. Dieses Buch war 1909 im Folioformat bei Küthmann in Dresden erschienen. Der Autor Moritz Meurer (1839-1916), Professor am Seminar des Berliner Kunstgewerbemuseums, galt seinerzeit als der berühmteste Kunstgewerbepädagoge Deutschlands. Siehe dazu auch ausführlich Silke Opitz, Aus der Botanisiertrommel des jungen Dionysos. Die Werkgruppe der frühen Pflanzengouachen, in: Dix avant Dix. Ausst.Kat. Gera/Albstadt 2000/2001. Hrsg. v. Ulrike Lorenz. Gera/Jena 2000, S. 153-162.

⁷ =handschriftlicher Lebenslauf in Privatbesitz, hier nach Ausst.Kat. Welt und Sinnlichkeit. Hrsg. v. Ulrike Lorenz. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Regensburg 2005, S. 44.

⁸ Fritz Löffler, Otto Dix. Œuvre der Gemälde. Recklinghausen 1981. S. 16.

⁹ =Fritz Löffler, Begegnungen und Erinnerungen, in: Otto Dix zum 80. Geburtstag. Gemälde. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen und Radierfolge „Der Krieg“. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart. Stuttgart 1971, S. 9-11, hier S. 9. Siehe zu diesem Blatt auch Hans-Ulrich Lehmann, Otto Dix. Ausst./Bestand.kat. Die Zeichnungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett. Katalog des Bestandes. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1991. Dresden 1991, Kat.nr. 48, S. 98-99.

¹⁰ Frau PD i.R. Dr. Helga Dietrich, Institut für spezielle Botanik der Friedrich-Schiller-Universität Jena, danke ich für ihre freundliche Unterstützung bei der Bestimmung der Pflanzen.

¹¹ „...Nebenbei war er [Bernhard Lindner, der Schwiegervater von Dix] ein begeisterter Landwirt. Neben seinem Landsitz, einer klassizistischen Villa mit einem Treib- und einem Palmenhaus, in St. Goar unterhalb der Burg Rheinfels, hielt man sich Kühe, Hühner, Enten und Fasane...“=Lothar Fischer, Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland. Berlin 1981, S. 12. Siehe dazu auch Silke Opitz, Aus der Botanisiertrommel des jungen Dionysos. Die Werkgruppe der frühen Pflanzengouachen, in: Dix avant Dix. Ausst.Kat. Gera/Albstadt 2000/2001. Hrsg. v. Ulrike Lorenz. Gera/Jena 2000, S. 153-162, hier S. 155.

¹² Siehe dazu Kristina Heide, Form und Ikonographie des Stilllebens in der Malerei der Neuen Sachlichkeit. Weimar 1998, hier bes. S. 117-119.

¹³ Eva Karcher, Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren. Münster 1984.

¹⁴ Siehe dazu auch S. XXX im vorliegenden Katalog.

¹⁵ Siehe auch: Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 279-287.

¹⁶ Siehe auch Margarethe Schmidt, Warum ein Apfel, Eva? Die Bildsprache von Baum, Frucht und Blume. Regensburg 2000, hier S. 134-137.

¹⁷ Wie Anm. 13, S. 286.

¹⁸ Siehe auch: Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 145-147.

¹⁹ Siehe auch Ulrike Rüdiger in: Otto Dix. Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik. Bestandskat. der Kunstsammlung Gera Hrsgn. v. Ulrike Rüdiger. Gera 1996, S. 339-340.

²⁰ =Hans Schöpf, Zauberkräuter. Graz 1986, S. 100.

²¹ Siehe dazu auch Lothar Fischer, Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland. Berlin 1981, S. 78.

²² Fritz Löffler, Otto Dix. Œuvre der Gemälde. Recklinghausen 1981, S. 41

²³ Überblickt man weitere Porträts von Dix bezüglich des hier relevanten, floralen Motivs, ist festzustellen, dass Pflanzen in ihrer Verwendung als symbolische Beigaben der Dargestellten im allgemeinen positiv besetzt sind. Die von Dix entsprechend im Bildnis festgehaltenen Personen vermitteln dem Betrachter durchweg einen sympathischen Eindruck.

²⁴ Jung-Hee Kim, Frauenbilder von Otto Dix. Wirklichkeit und Selbstbekenntnis. Münster/Hamburg 1994

²⁵ Siehe etwa Rita Täuber, Drei Weiber – Vom Götterhimmel in die Gosse, in: DIX. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1991, Stuttgart 1991, S. 209-216, hier S. 213 sowie Birgit Schwarz, „Otto Hans Baldung“ malt die Großstadt. Zur Rezeption der altdeutschen Malerei, in: ebd., S. 229-238.

²⁶ =Andreas Joseph von Grand Ry, Bürgermeister zu Eupen, Schloß Thai Aachen

²⁷ freundliche Mitteilung XXX, Metropolitan Museum New York City; Dix reiste 1921 erstmals ins Rheinland, hatte aber über Felixmüller schon vorher dorthin Kontakt.

²⁸ Lottlisa Behling. Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, S. 140-141.

²⁹ Wie Anm. 29, S. 140.

³⁰ Siehe Anm. 21 sowie 22.

³¹ Die Datierungen hier nach Löffler (1981).

³² Der Verf. lag nur die bei Löffler (1981) wiedergegebene S/W-Abb. des Stilllebens vor.

-
- ³³ Früher hat man unruhigen Kindern Abkochungen von Mohn gegeben, um sie zu beruhigen – wie ein „Machtwort des Vaters“, was dem lat. Namen der Pflanze, Papaver, entspricht, siehe auch Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 225-227.
- ³⁴ Siehe hierzu und im folgenden ausführlich Gertrud Scherf, Zauberpflanzen, Hexenkräuter. Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen. München 2003, S. 58-60, 64-67 und S. 79-81.
- ³⁵ Siehe Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 191.
- ³⁶ Zur Bedeutung der Nelke siehe auch Marina Heilmeyer, Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus. München 2000, S. 64.
- ³⁷ Siehe ausführlich Gertrud Scherf, Zauberpflanzen, Hexenkräuter. Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen. München 2003, S. 124-126.
- ³⁸ Siehe ausführlich Gertrud Scherf, Zauberpflanzen, Hexenkräuter. Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen. München 2003, S. 47.
- ³⁹ Siehe Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 91.
- ⁴⁰ Siehe Lottlisa Behling. Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, S. 129.
- ⁴¹ Hier nach Gertrud Scherf, Zauberpflanzen, Hexenkräuter. Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen. München 2003, S. 121.
- ⁴² Siehe u.a. Fritz Löffler, Otto Dix. Œuvre der Gemälde. Recklinghausen 1981, S. 49.
- ⁴³ Johann-Karl Schmidt, Otto Dix - Maler der seelenharten Gesellschaft, in: DIX. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1991, Stuttgart 1991, S. Stuttgart 1991, S. 33-40, hier S. 37.
- ⁴⁴ Siehe Fritz Löffler, Otto Dix. Œuvre der Gemälde. Recklinghausen 1981, S. 45.
- ⁴⁵ So auch bei Dietrich Schubert, „Ich habe Landschaften gemalt – das war doch Emigration“. Zur Lage von Otto Dix und zur politischen Metaphorik in seinem Schaffen 1933-1937, in: DIX. Ausst.Kat. Galerie der Stadt Stuttgart 1991, Stuttgart 1991, S. 273-282, hier S. 281.
- ⁴⁶ Siehe hierzu Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 293.
- ⁴⁷ Sierp, Walafried Strabos Gedicht über den Gartenbau, S. 759, hier nach Lottlisa Behling, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei. Weimar 1957, S. 126.
- ⁴⁸ Siehe hierzu und im folgenden Marianne Beuchert, Symbolik der Pflanzen. Frankfurt/M. 2004, S. 205.
- ⁴⁹ Siehe ausführlich Gertrud Scherf, Zauberpflanzen, Hexenkräuter. Mythos und Magie heimischer Wild- und Kulturpflanzen. München 2003, S. 166-167.
- ⁵⁰ Siehe auch Marina Heilmeyer, Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus. München 2000, S.78.
- ⁵¹ Zitate nach Lothar Fischer (1981), S. 150.