

## Aufbrechendes Eis – Die Seegfrörne von 1940 im Spiegel der Kunst<sup>1</sup>

Von Helmut Fidler, Konstanz

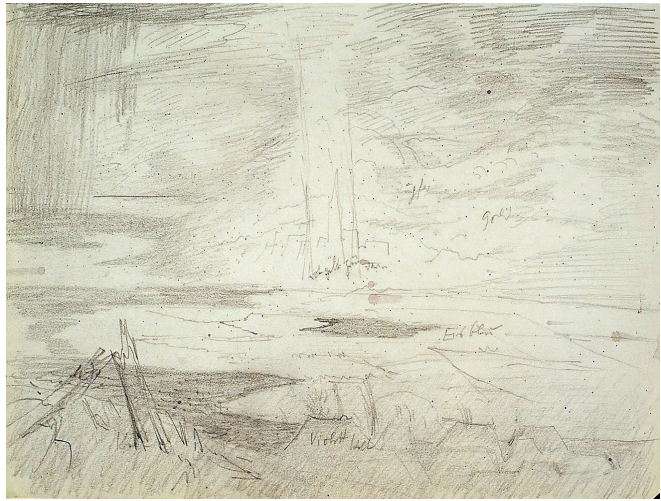
Im Februar 1940 begann Otto Dix mit den Vorzeichnungen für ein Bild des zugefrorenen Untersees. Der Winter 1939/40 war kalt, über Wochen hatte es Minusgrade gegeben und ein kaum wahrnehmbarer Wind den See soweit auskühlen lassen, dass ihn im Januar 1940 eine Eisdecke zu überziehen begann. Von seinem Haus in Hemmenhofen aus konnte Dix das Zufrieren des Sees beobachten. Wollte er den ganzen Untersee überschauen, reichte ein kurzer Fußweg über den Sandbühl auf den Hardbühl, dann ging der Blick bis zur Insel Reichenau und weiter bis Konstanz. Mit seinem Skizzenblock muss Dix auf einem Nachbargrundstück gestanden haben, oberhalb des Ufers, hoch genug, um auf das Eis und über die Eisfläche nach Steckborn schauen zu können. Die Wiesen reichten damals noch bis zum See hinunter. Baumreste und Hausdächer von Hemmenhofen sind auf der Skizze deutlich zu erkennen.

Das Bild selbst malte er später im Atelier. Das fertige Ölgemälde lässt den Betrachter auf einem lehmig-braunem, wie tot wirkenden Stück Land stehen, von wo aus er das Geschehen vor ihm auf dem See betrachtet. Dix wählte für seine Darstellung den Moment während eines Föhnsturms, als die Eisdecke aufzubrechen begann. Die dicken Eisschollen platzen mit lautem Getöse und driften auseinander, freie Wasserflächen werden sichtbar, am gegenüberliegenden Ufer schieben sich die Eisschollen übereinander. Ein Regenbogen erhellt das dort am Ufer liegende Städtchen, es ist Steckborn mit seinem Turmhof und der von beiden Konfessionen gemeinsam genutzten Kirche. Die Bäume am Berghang scheinen schon im Laub zu stehen, doch ein richtig frühlingshaftes Grün ist nicht zu sehen. Es ist nicht sicher, ob nicht doch oben am Berghang noch Schnee liegt. Es ist ein eigentümliches Bild, es fordert zum genaueren Hinsehen heraus und zur Beschäftigung mit der Frage, was hat Dix im Februar 1940 dazu bewogen, diese so dramatische Winterlandschaft zu malen.

Der heutige Betrachter mag sich noch an Bilder der Seegfrörne von 1963 erinnern, als Scharen von Menschen voll Begeisterung aufs Eis zogen und die Seegfrörne zum Volksfest wurde. »Auf dem Eis, wo der Grenzschutz zu Beginn der Massenzugwanderungen noch jede Tasche und jeden Rucksack auf Schmuggelware durchsuchte, war bald kein Halten mehr. Anmelden? Rechtswidriger Grenzübertritt? Die

1 Ich danke Markus Landert für den Gedankenaustausch und die Unterstützung durch die Thurgauische Kunstgesellschaft.

Otto Dix, Skizze zu Aufbrechendes Eis, 1940 (Otto Dix Stiftung, © VG Bild-Kunst, Bonn)



Masse überrollte alle Vorschriften. Jetzt traf sich die Jugend der drei Nationen Abend für Abend in den Gasthöfen am Bodenseeuf. « Rudolf Dimmeler, heute Vorsitzender des Heimat- und Geschichtsvereins Hagnau, erinnert sich: »Der See hatte plötzlich nichts Trennendes mehr, wir konnten problemlos zwischen den Ufern hin und her gehen.«<sup>2</sup>

Auch Bilder der Seegfrörne von 1929 vermitteln einen solchen Eindruck. Im Bild festgehalten wurden damals Schlittschuhläufer, Spaziergänger, sich freuende Kinder vor einer weitläufigen Eisfläche. 1940 ist von dieser Begeisterung nichts zu spüren. Eugen Segewitz (1886–1953)<sup>3</sup> lässt auf seinem 1940 gemalten Winterbild Kinder und Erwachsene den Rebberg bei Wangen hinunter Schlitten fahren und in der Wangerer Bucht Schlittschuh laufen. Die Eisläufer sind allerdings nur in der geschützten Bucht unterwegs, auf den See hinaus traut sich keiner, nur die Bucht bot Sicherheit.

Beide Bilder sind im selben Jahr, vermutlich zeitgleich, gemalt worden, der dargestellte Augenblick ist jedoch jeweils anders gewählt. Segewitz zeigt den noch zugefrorenen See, Dix den Moment, als die Wärme das Eis sich ausdehnen und aufbrechen lässt. Segewitz' Staffelei stand hoch oben am Berg, von wo aus die Kinder mit Schwung bis zum See hinunterschlitzen konnten. Der Bildschwerpunkt liegt auf dem diesseitigen, dem deutschen Ufer, das thurgauische Ufer verschwimmt in der Ferne. Dix dagegen stand auf halber Höhe, gerade hoch genug um von oben aufs Eis sehen zu können.<sup>4</sup> Das deutsche Ufer ist bei ihm reduziert auf ein Flecken braun-

2 Baldenhofer, Kurt: seegfrörne 1963–2013. Jubiläum am Alemannischen Eismeer. Lipbach 2013, <http://data.schulgeographie-bw.de/medien/6974ce5ac660610b44d9b9fed0ff9548.pdf>, abgerufen am 6.8.2016

3 Eugen Segewitz, 1886 in Pforzheim geboren, war 1907–09 Meisterschüler von Hans Thoma, richtete sich 1910 mit seinem Atelier im Schloss Marbach ein; er lebte ab 1930 in Wangen am Untersee, wo er 1952 starb. Segewitz bevorzugte stimmungsvolle, weite Landschaften.

4 1952 malte Dix von hier aus das Aquarell »Blick auf Steckborn« (Zeppelinmuseum Friedrichshafen).



Otto Dix, Aufbrechendes Eis, 1940 (Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, © VG Bild-Kunst, Bonn)

schwarzer Farbe. Seine Darstellung ist fokussiert auf das berstende Eis und das Schweizer Seeufer. Kühl und voll Härte wirkt die Darstellung des Naturereignisses im Stil der Neuen Sachlichkeit. Die Stadt Steckborn und die Hügellandschaft des Seerückens erscheinen in warmen Farben und beleuchtet von einem Regenbogen. Überdeutlich fügte Dix einen religiösen Aspekt in das Bild hinein: Der Regenbogen als Hoffnungs- und Erneuerungssymbol lässt die Steckborner Kirche übergroß erscheinen. Menschen fehlen im Dix'schen Bild, der Betrachter ist mit dem dargestellten Naturschauspiel allein gelassen, dass ihn fasziniert und nicht loslässt.

Es ist typisch für Dix, den Betrachter zum Teil seines Bildes zu machen. Denn erst durch die Interpretation, erst durch das Analysieren der verwendeten Zitate und Bezüge öffnen sich dem Betrachter die Augen, wird eine neue Blickweise ermöglicht, erst dann wird das Bild verständlich. Dix malte bis 1944 im Stil der Alten Meister. Wie die Farbe aufs Blatt komme, könne nicht neu erfunden werden, hatte Dix einmal geäußert, nur die Inhalte lassen sich neu komponieren. Bereits der 21-Jährige hatte seine Bildsprache an den Alten Meistern geschult. Immer wieder zitiert Dix seine Vorbilder.

In diesem Fall ist es das Wintermotiv, das Dix aufgreift. Die Kälte lässt alles erstarren, sie ist lebensfeindlich. Landschaftsmaler hoben die verändernde Kraft des Winters hervor: »Denn ›wirklich‹ Winter ist erst dann, wenn er sein ›Kleid‹ anzieht,





Eugen Segewitz, Winterlandschaft auf der Höri, 1940 (Gemeinde Öhningen, Altes Rathaus Wangen)

mit Schnee die Landschaft bedeckt und wenn das Wasser, Urelement des Lebens, den festen Aggregatzustand annimmt. Dann erhält die Tristesse des Winters vorübergehend ein strahlendes Weiß, dann werden Fluss und See zu begehbaren Weiten und eröffnen neue Perspektiven und Handlungsräume.<sup>5</sup> Das Aufbrechen des Eises, das Tauen des Schnees wiederum lässt neue Pflanzen und neue Hoffnung keimen, jetzt kann der Frühling die Landschaft neu einkleiden.

Segewitz steht mit seinem Schlittenfahrtbild ganz in der Tradition der Landschaftsmalerei. Dix dagegen variiert das Winter-Motiv: In seinem Winter-Bild gibt es keine Menschen, der Regenbogen setzt Sonne und Regen voraus und verspricht Hoffnung, das Aufbrechen des Eises verhindert jedoch das Begehen der Eisfläche, die mit dem Hoffnungssymbol gekennzeichnete Kirche wird unerreichbar. Statt neue Räume zu öffnen, werden diese vom aufbrechenden Eis verschlossen. Das Motiv des Regenbo-

5 Budde, Michael: Eisvergnügen und andere Lebenswirklichkeiten. Bedeutungsebenen holländischer Winterlandschaften. In: Die »Kleine Eiszeit«. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Berlin 2001, S. 64–85, hier S. 64

gens verweist zwar auf neue hoffnungsvolle und religiös betonte Räume, doch liegt zwischen dem Betrachter und diesen »Räumen« ein von brachialer Naturgewalt beherrschter Eisgraben.

Beide, Segewitz wie Dix, malen ihre Bilder vor dem Hintergrund des soeben ausgebrochenen Zweiten Weltkrieges. Segewitz bleibt in seiner Wahrnehmung der Unterseelandschaft davon scheinbar unberührt, aber auch er berücksichtigt die veränderten politischen Verhältnisse. Von amtlicher Seite ist nur ein kleiner Uferstreifen fürs Schlittschuhfahren freigegeben, das Überqueren des Sees in die Schweiz ist verboten. So verlagerte Segewitz das winterliche Vergnügen ganz auf den deutschen Uferbereich, statt, wie es andere Maler 1929 taten, die Freude der Menschen über den nun neu eröffneten Raum des gefrorenen Sees zu zeigen.

Dix legt sein Bild schon vom Thema her wesentlich dramatischer an. Auch sein Bild ist von den politischen Ereignissen geprägt, wenn auch der Einfluss der veränderten politischen Verhältnisse hier weniger leicht zu entschlüsseln ist. Dix-Bilder sind vielschichtig. Vordergründig sind seine nach 1933 gemalten Bilder »technische Meisterstücke«, wie Otto Conzelmann in einem Beitrag in »Otto Dix zum 80. Geburtstag« konstatiert: »Man sollte sie genießen wie Leckerbissen.«<sup>6</sup> Rainer Beck betont jedoch, dass Dix'sche Landschaften weit mehr seien als »fixierte Naturzustände«.<sup>7</sup> »Der Emigrationscharakter der Dix'schen Landschaften verbirgt sich in ihnen gleichsam zwischen den Zeilen. Ihr Thema wird zu einer Art zweiten Haut, die es ihm erlaubt, sich von den politischen Zwängen ungestört auszudrücken. [...] Vieles in Dix'schen Bildern [entspringt] einer persönlichen Zeitsymbolik, die sich dem heutigen Betrachter nicht ohne weiteres erschließt.«<sup>8</sup>

1989 erschien im »Bote vom Untersee« ein Bericht, der den zeithistorischen Hintergrund erhellt, vor dem das Bild entstanden ist. Der damalige Oberleutnant des Grenzkorps 2/276 Karl Fischer berichtete dort über die von den thurgauischen Grenz-wachen im Winter 1939/40 ergriffenen Schutzmaßnahmen. Der zugefrorene See war sowohl für Flüchtlinge wie für deutsches Militär zu einer leicht überquerbaren Fläche geworden. »Im Januar war bei anhaltend großer Kälte der Untersee zugefroren. In den Dörfern am See hatte man darauf die Ortswachen verstärkt. Die tragfähige Eisdecke konnte ein feindliches Übersetzen wesentlich erleichtern. Der General [Henri Guisan] verfügte, dass auf dem Untersee in der Eisfläche eine ca. fünf Meter breite Rinne ausgehoben wird, die 200 bis 300 Meter vom Schweizer Ufer seeeinwärts liegen soll, um sie wirksam unter Feuer nehmen zu können. [...] So sägten wir Platte um Platte aus dieser glasklaren und harten Eismasse, durften die Schollen aber nicht einfach im Wasser treiben lassen, sondern mussten sie mit den Stacheln unter das bereits zwanzig Zentimeter dicke Eis schieben. Dies, um einem übers Eis angrei-

6 Conzelmann, Otto: Mißverständnisse und Wahrheit um Otto Dix. In: Otto Dix zum 80. Geburtstag. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart. Stuttgart 1971, S. 18

7 Beck, Rainer: Otto Dix im Dritten Reich. In: Geschichte und bildende Kunst. Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte XXXIV, 2006, Göttingen 2006, S. 149–178, S. hier 167

8 Beck, a. a. O. 2006, S. 72

fenden Feind keine Deckung zu bieten.«<sup>9</sup> Diese vom Volksmund »Schifflibach« – in Anlehnung an den künstlich angelegten Bach der Landesausstellung von 1939 – genannte Rinne erstreckte sich von Mammern bis Berlingen und musste von den Grenz- wachen wiederholt freigelegt werden.

Dix war sicherlich fasziniert von dem Naturschauspiel, als ein Föhnsturm das Eis aufbrach und sich die unter dem Eisrand versteckten Platten haushoch auftürmten. Sein Bild hat jedoch noch eine weitere, zunächst kaum wahrnehmbare Bedeutungsebene. Die Eisfläche im Bild ist von geometrisch ausgerichteten Linien durchzogen, während in der Skizze nur einzelne Risse im Eis zu sehen sind. Drei Linien links der Bildmitte bilden nun einen Pfeil, welcher auf eine breite und langgezogene Wasserfläche hinweist. Diese muss bereits vor dem Föhnsturm entstanden sein. Dix weist damit auf den Eisgraben vor dem thurgauischen Seeufer explizit hin und stellt zugleich eine inhaltliche Beziehung her. Schon vor dem Föhnsturm war das rettende Ufer unerreichbar geworden.

Dass Dix mit der Darstellung von Winterlandschaften eine symbolträchtige Wirkung verband, zeigen weitere Bilder des Malers, so der von Schnee bedeckte Judenfriedhof bei Randegg. Hier ist es schon das gewählte Sujet, das seine Kritik deutlich werden lässt. Eigentümlich ist auch die Darstellung »Randegg im Winter mit Raben« von 1934, galten Raben doch als Todesvögel. Leicht aus der Mitte gerückt und doch Mittelpunkt des Bildes ist ein Lagerfeuer mitten im Dorf. Nicht die Stube bietet Geborgenheit und Wärme, sondern ein Bauer wärmt sich am offenen Lagerfeuer auf dem Dorfplatz.

Dix und Segewitz schauten vom deutschen Ufer auf die Eisfläche des Bodensees. Zeitgleich malte drüben im thurgauischen Berlingen Adolf Dietrich ebenfalls den zugefrorenen Untersee. Der 1877 in Berlingen geborene Dietrich war Autodidakt. Wie Dix stammte er aus einfachen Verhältnissen, allerdings konnten seine Eltern es sich im Unterschied zu Dix' Eltern nicht leisten, ihren Sohn eine (Dekorationsmaler-)Lehre machen zu lassen. Nach Ende des Ersten Weltkriegs erhielt der nun 45-jährige Dietrich erstmals die Gelegenheit, seine Bilder auf dem Kunstmarkt anzubieten. Ab 1924 konnte er von seiner Malerei leben, 1937 gelang ihm der internationale Durchbruch.

Dietrich blieb zeit seines Lebens in Berlingen wohnen, seine Malstube ist heute Museum. Dass ihm eine professionelle Ausbildung fehlte, merkt man seinen Bildern an. So verstand es Dietrich nicht, perspektivisch zu malen. Als Vorlage für seine Bilder verwendete er nicht nur Skizzen, sondern auch Schwarzweiß-Fotografien, wodurch seine Bilder sehr realistisch und manchmal etwas grau wirken.

Auch Dietrich ist von dem Naturphänomen des zugefrorenen Untersees fasziniert, allein 1940 malte er 12 Variationen dieses Themas. Auch in den folgenden beiden Wintern war der See zugefroren, im Werkverzeichnis finden sich 11 weitere Winterbilder. Einzig auf dem 1941 gemalten Bild »Gefrorener Untersee mit Schlittschuhläufern« (Werkverzeichnis WVZ 41.29) sind Personen zu sehen – anders als

9 Bote vom Untersee, Steckborn, vom 28.8.1989, S. 1



Adolf Dietrich, Regen über dem See, 1941, WVZ 41.18 (Frauenfeld, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, © VG Bild-Kunst, Bonn)

bei Segewitz auch weit draußen auf dem See –, während von den acht im Jahr 1939 gemalten Winterbildern ein Viertel ausdrücklich den Schlitten- und Schlittschuhfahrern gewidmet waren. Auch in den Jahren zuvor hatte Dietrich die winterliche Landschaft des Untersees im Bild festgehalten, ihre Zahl schwankt jährlich zwischen zwei und fünf Bildern. Der überwiegende Teil dürften Auftragsarbeiten gewesen sein, da sich einzelne Motive wiederholen.

Dietrichs nach Kriegsausbruch gemalte Bilder des zugefrorenen Sees weisen eine eigentümliche Kälte auf. Ihnen fehlt das fröhliche Blau, das noch die Winterbilder von 1933 und 1936 geprägt hatte. Grau und trüb wirkt die Eisfläche im Bild »Regen über dem See« von 1941 (WVZ 41.18). Wie Dix wählte Dietrich einen Standort des Malers hoch über dem See, während er die anderen Eis- und Winterbilder überwiegend vom Seeufer aus malte. Der Standort hoch über dem See ermöglichte die Darstellung von zwei parallel ausgerichteten Linien im Eis, welche den wissenden Betrachter an die Verteidigungsmaßnahme Eisgraben erinnern. Anders als bei Dix deutet Dietrich den Eisgraben nur an, die Wasserfläche ist bereits wieder zugefroren.

Zum Zeitpunkt der Fertigstellung der Bilder gehörte der »Schiffli bach« genannte Eisgraben noch zum Allgemeinwissen. Interpretiert man die Linien als Andeutung des Eisgrabens, bekommt die aus der Bildmitte, also vom deutschen Ufer herüberführende, teils Zickzack verlaufende Linie eine eigene Bedeutung, knickt sie doch vor den parallel laufenden Linien ab und erreicht daher nicht das Schweizer Ufer. Es handelt sich sicher nicht um einen Riss im Eis. Die Spur verliert sich im Unge-





Adolf Dietrich, Winterlandschaft mit Schienerberg, 1933, WVZ 33.22 (Privatbesitz, © VG Bild-Kunst, Bonn)

wissen, die Verbindung war unterbrochen. Flüchtlinge konnten das rettende Ufer nicht mehr erreichen, ebenso war Dietrich von seinem Galeristen in Deutschland abgeschnitten. Zu einer solchen Situation passt kein strahlend blaues Eis, wie Dietrich es noch 1933 gemalt hat, die Stimmung ist eingetrübt und düster. Um die Darstellung dieser düsteren, bedrohlichen Stimmung ging es Dietrich, nicht um eine realistische Darstellung des Aushebens des Eisgrabens.

Dietrich war nicht der einzige Schweizer Künstler, bei dem die Bedrohungslage der Schweiz Spuren in seinen Bildern hinterlassen hat. Auf dem Schweizer Ufer herrschte Angst. »Der Zweite Weltkrieg begann. Die immer häufiger eintreffenden Schreckensbilder vom mörderischen Krieg nährten die Frage: Wann sind wir dran? Wann gerät auch die Schweiz in den Strudel? Angst ging um. Sichtbar in den ersten Maitagen 1940. Mein Jugendfreund Heinz A. und ich standen an der Zürcherstrasse westlich Wil. Vorbei kroch eine lange Schlange vollbepackter Autos. Immer wieder stockend. Flüchtende aus dem Bodenseegebiet strebten in die Innerschweiz. Bei tiefliegenden, schwarzen, schweren Wolken. Apokalyptisch. Als stünde das Jüngste Gericht bevor.«<sup>10</sup> In diesem persönlichen Bericht nimmt die Beschreibung des Wetters symbolhaften Charakter an. Der Appenzeller Maler Liner z. B. verwendete in diesen Jahren zunehmend dunkle Farben, schwarze Bäume stehen bei ihm wie Gitter zwischen dem Betrachter und dem Seebild. Im Bild spiegelt sich die Seele, die Stimmung des Malers und seiner Umgebung.

10 Stuber, Alex Alfred: Meine erste Schulreise. In: Thurgauer Zeitung vom 7.8.2013 <http://www.thurgauerzeitung.ch/ostschweiz/stgallen/wil/wv-wi/Meine-erste-Schulreise;art119831,3493320>





Adolf Dietrich, Abend am See, 1939, WVZ 39.47 (Frauenfeld, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, © VG Bild-Kunst, Bonn)

Dietrich hatte bereits zur Zeit des Ersten Weltkriegs begonnen, in seinen Zeichnungen gewittrige Stimmungen in Seebildern mit Blick auf das deutsche Ufer festzuhalten. Jetzt, angesichts des Kriegsausbruchs, malte er erneut eine Gewitterstimmung (WVZ 39.47). Markus Landert vom Kunstmuseum Thurgau verwendete dieses Bild als Titelbild für seine Ausstellung »Der Himmel brennt am Horizont« über die Kunst in der Ostschweiz im Zweiten Weltkrieg. »Bei der 1939 entstandenen Abendstimmung schweift der Blick über den Untersee. Der Himmel ist fast schwarz. Nur über dem deutschen Ufer scheint der Horizont in Flammen zu stehen. Selbst wenn Dietrich lediglich eine winterliche Gewitterstimmung malte, so liegt es nahe, den gleissenden Himmel als Fanal für kommende Schrecken und Zerstörung zu sehen.«<sup>11</sup>

Eine ähnlich düstere Stimmung über dem deutschen Ufer zeigt auch der »Blick zur Höri unter dunklem Himmel« (WVZ 41.13). Tina Grütter, ehemalige Konservatorin des Schaffhauser Museums zu Allerheiligen, sieht einen engen Zusammenhang zwischen diesem Bild und Otto Dix' »Aufbrechendes Eis«: »Auffällig ist hier der

11 Website des Kunstmuseums Thurgau, [http://www.kunstmuseum.ch/xml\\_1/internet/de/application/d8/f115.cfm?action=ausstellung.show&id=100](http://www.kunstmuseum.ch/xml_1/internet/de/application/d8/f115.cfm?action=ausstellung.show&id=100); abgerufen am 7.8.2016

Gegensatz von harmonisch angelegter horizontaler Wellenstruktur [...] und dem Schiffsteg, der Richtung HÖri zeigt. Dieser hinterlässt mit den verschobenen Ebenen der Holzplanken den Eindruck von Unruhe und Zersplitterung. Das gegenüberliegende Ufer scheint als Streifen in aggressivem Schwefelgelb auf. Darüber ballt sich eine Wolkenzone, die nach vorne, gegen das Schweizer Ufer, vorzudringen droht. Ähnlich wie die Eisstruktur im Dixbild wirkt das in seiner Reduktion auf wenige Motive konzentrierte Bild sehr modern. Und wie bei Dix ist die Landschaft Träger einer Gewitterstimmung. [...] Nur die Möwe, die unter den dunklen Wolkenballungen nach hinten [Richtung deutsches Ufer] fliegt, durchbricht die durch den Krieg gesetzten Grenzen und man kann sie als ein Hoffnungszeichen, in ihrem weissen Aufleuchten als eine Friedenstaube interpretieren, die sich von den Gewitterwolken nicht zurückdrängen lässt.<sup>12</sup>

Während Dietrich reale Lichtverhältnisse für die Erzeugung düsterer Stimmungen nutzte, drückte Dix seine Sichtweise deutlicher und drastischer in seinen Bildern aus. So malte er einen Blick von der Halbinsel HÖri über den Untersee und platzierte auf dem Ufer im Vordergrund einen Friedhof, der See und das Schweizer Ufer werden von einem Regenbogen überspannt. Erst nach Kriegsende fand Dix zurück zu Landschaftsdarstellungen, in denen der See allerdings nicht wie oft bei Dietrich im Mittelpunkt steht, sondern nur Teil der Landschaft ist. So wie Dietrich den See liebte und schätzte, hat Dix ihn wohl nie wahrgenommen. Das mag auch daran gelegen haben, dass Dix sich nach seiner Entlassung als entarteter Künstler in die Landschaft »verbannt« gefühlt hat: »Die Schönheit der Natur, in die ich verbannt bin; ich gehöre doch gar nicht dahin, [...] ich müsste in der Großstadt sein. Ich stehe vor der Landschaft wie eine Kuh.«<sup>13</sup>

Seine Annäherung an die Landschaft des Hegau – er lebte ab 1933 zunächst drei Jahre in Randegg, danach in Hemmenhofen – war zugleich der Versuch, Bilder zu produzieren, die verkaufbar waren, ohne sich verbiegen zu müssen. So versuchte sein Berliner Galerist ab 1935, Landschaften von Otto Dix auf dem Markt unterzubringen, scheiterte jedoch am Widerstand aus der Politik.<sup>14</sup> Briefen von Dix zufolge hat er in diesen Jahren seine Landschaftsdarstellungen noch gut verkaufen können. Auch darin gibt es eine Parallele zu Adolf Dietrich, hatte sein Malerfreund Münchke doch versucht, Dietrich in der NS-Zeit marktfähig zu machen.

Dass Adolf Dietrich nach 1945 nicht mehr zu den frischen blauen Farben der Vorkriegszeit zurückfand, mag auch mit seinem Augenleiden zu tun haben. 1933 (und 1936) malte er den winterlich sonnigen See in zarten weißblauen Farben, ein Farbton, der sich auch in dem Bild »Weiße Zeichen« (1941) von Max Ackermann wiederfindet.

12 Grütter, Tina: Blitze über dem See. Vortrag in Gaienhofen 2006, unveröffentlichtes Manuskript, S. 4–5

13 Zit n. Presler, Gerd: Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit. Köln 1992, S. 50 (ohne Fundstellenangabe)

14 Auch in den Nachkriegsjahren war die Familie dringend auf Einnahmen angewiesen. Dix malte für einen imaginären Betrachter. Eine Veränderung von dessen Wahrnehmung musste Auswirkungen auf die Darstellung in den Dix'schen Bildern haben.



Adolf Dietrich, Blick zur Höri unter dunklem Himmel, 1941, WVZ 41.13 (Museum zu Allerheiligen Schaffhausen, © VG Bild-Kunst, Bonn)

Das Blau des Bodensees hatte Max Ackermann<sup>15</sup> begeistert und in den 1950er Jahren zusammen mit dem Blau des Meeres zu seinen blauen Bildern inspiriert. 1932 war er erstmals an den Bodensee gekommen, wo er sich auf der Halbinsel Höri im Haus von Gertrud Ostermayer mit seinem Freund Hans Hildebrand verabredet hatte. Beide hatten Kontakt zu Otto Dix, ein Foto zeigt Ackermann und Hildebrand im Dix'schen Wohnzimmer sitzend. Ackermann pendelte in den folgenden Jahren zwischen Stuttgart und Horn, heiratete 1936 die Violinistin – und Geigenlehrerin des Dix'schen Sohnes Jan – Gertrud Ostermayer und verbrachte die Jahre 1937 bis 1945 überwiegend am Bodensee.<sup>16</sup>

Schon in den 1920er Jahren hatte sich Ackermann von der sozialkritischen und gegenständlichen Kunst abgewandt und in Stuttgart eine Lehrwerkstatt für Neue Kunst gegründet. Bis 1936 hatte er an der Volkshochschule Stuttgart noch Kurse in

15 Max Ackermann (1887–1975), studierte in Weimar, Dresden, München bei Hans von Stuck und Stuttgart bei Adolf Hölzel. Er war ein abstrakter Maler und ein Maler des Konstruktivismus (»absolute Malerei«). In der NS-Zeit erhielt er 1936 Berufsverbot, schloss sich den Höri-Künstlern an, zog nach Hornstaad und malte in Hemmenhofen. Er starb 1975 in Unterlengenhardt.

16 Vgl. dazu den Beitrag von Helmut Fidler über Gertrud Ackermann-Ostermayer in diesem HEGAU-Jahrbuch

»Absoluter Malerei« geben können, dann wurde ihm Lehre und Ausstellung seiner Kunst untersagt. Im Haus Ostermayers in Hornstaad am Bodensee fand Ackermann ideale Bedingungen, an der Weiterentwicklung seines Verständnisses von Kunst zu arbeiten. »Ohne vorherige Aufzeichnung direkt in Farbe gehen, das wäre das Ideal. Spitze Aufzeichnung ist der Tod der Malerei. [...] Ich male auf ganz kleinem Format, weil ich auf kleinstem Format ohne Aufzeichnung, direkt mit der Farbe beginnen kann, ohne Schiffbruch zu leiden«, notierte er in seinen losen Tagebuchblättern.<sup>17</sup>

Am Strand von Hornstaad entstanden »heitere und farbefrohe Arbeiten«. <sup>18</sup> In seinen Werkstattnotizen notiert er: »Das Bodensee-Erlebnis mit Wasser, Wellen, Luft, Sonne, Sternen, Schilf, Bäumen, Blumen, Schiffchen, Frauen, Schwänen, Kuckucksrufen, Glockenläuten aus dem Schwyzerland spukt immer in meinem Kopf und lässt mich nicht los. Die realen Abschriften dieser herrlichen Dinge sind ein Gestaltungsbeginn, dann setzt, um zum Bild zu kommen, ein Kampf um Dynamik ein.«<sup>19</sup> Was der Hölzel-Schüler Ackermann auf die Leinwand brachte, galt den Nationalsozialisten als »entartete Kunst«. Die in diesen Jahren entstandenen abstrakten Arbeiten waren auch deshalb meist kleinformatig, weil sie bei »eventuellen Polizeikontrollen gut im Atelier versteckt werden« konnten.<sup>20</sup>

Ackermann fand seine Motive und seine Inspiration in der ihn umgebenden Landschaft, ein Foto zeigt ihn mit seiner Staffelei im See stehend. So wird auch ihn das Erlebnis des zugefrorenen Untersees beeindruckt haben. Das 1941 entstandene Bild »Weißes Zeichen« scheint vom Wintererlebnis beeinflusst. Ist das Blau des gefrorenen Wasser direkt ins Bild eingeflossen? Erinnert das Weiß an den Schnee? Sind es von Schlittschuhlinien in die Eisfläche des Bodensees geritzte Zeichnungen? Wo Maler wie Segewitz und Dietrich den Schlittschuhläufer auf dem Eis noch tanzen lassen, bleiben bei Ackermann nur erstarrte Linien vor eisblauer Farbe zurück, die keine konkrete Deutung mehr zu lassen.

Willi Baumeister formulierte dazu den theoretischen Hintergrund. Er fand in den letzten Kriegsmonaten Unterschlupf bei Getrud und Max Ackermann, wo er an seinem Buch »Das Unbekannte in der Kunst« arbeitete. Dort heißt es: »Das Kunstwerk ist ihm [dem naiven Betrachter] Phänomen und deshalb voll von gewissen Geheimnissen. Er ahnt das Werk als Gleichnis alles Verborgenen in der sichtbaren Welt.«<sup>21</sup> In den »Farben und Formen sind elementare Kräfte enthalten, stärkere Urkräfte als in den dargestellten Nachbildungen.« Der originale Künstler »stößt bis zum Nullpunkt vor. [...] Es ist ein künstlerischer Höchstzustand, der die Erfahrung hinter sich lässt und ihn von aller Anwendung fernhält. Der eigene Zustand ist vielleicht das

17 Zit. nach Tittel, Lutz: Max Ackermann 1887–1975 zum 100. Geburtstag. Friedrichshafen 1987, S. 109

18 Hofmann, Andrea: Künstler auf der Höri: Zuflucht am Bodensee in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Hegau-Bibliothek Bd. 19. Konstanz 1989, S. 76–77

19 Zit. nach HStA Stuttgart EA 3/150 Bü 3107 Max Ackermann

20 Nothacker, Regine: Max Ackermann – Absolute Malerei – konkretisierende Metaphysik. In: Mück, Hans Dieter (Hg.): Die neue Malerei will nur Malerei sein, Max Ackermann. Ludwigsburg 1994, S. 10

21 Baumeister, Willi: Das Unbekannte in der Kunst. Köln 1974, S. 27 (1. Teil: Der Zustand des Betrachters)



Einziges, was er empfindet; [...] Er kann warten, bis die Dissonanz von heute zur Harmonie von morgen wird.«<sup>22</sup>

Die »absoluten« Bilder entziehen sich jeder Interpretation, oder, je nach Sichtweise, lassen jede Interpretation zu. Ackermann hat zwar selbst daraufhin gewiesen, dass das Blau des Bodensees und das des Meeres der Kanarischen Inseln ihn zu seinen blauen Bildern inspiriert haben. Liest man jedoch die Dissertationen zu seinem Werk, so findet dort nur eine Diskussion statt um Linien und Formen und deren Weiterentwicklung ohne konkrete Bezüge zu ihrer Herkunft.<sup>23</sup>

Am Beispiel der Seegrörne-Bilder lässt sich aufzeigen, wie unterschiedlich Künstler auf die bedrohliche Lage in der Seeregion nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs reagiert haben. Die politischen Ereignisse haben bei Max Ackermann keinen erkennbaren Einfluss mehr auf sein Werk. So gesehen ist seine Haltung die extremste Form der inneren Emigration. Kunst habe keine Wirkung auf politische Entscheidungen, war sich Ackermann schon Ende der 1920er Jahre sicher gewesen. Politisch ist seine Haltung dennoch: Seine radikale Verweigerung gegenüber dem herrschenden Kunstbetrieb ist zugleich ein politisches Statement. Diese Verweigerungshaltung ermöglicht einen ganz eigenen, aber auch trotz der politischen Lage fröhlichen Blick auf den Untersee, gerade weil ein Bezug zur Quelle der Inspiration, zum Gegenständlichen nicht mehr vorhanden ist. Es ist der Assoziation des Betrachters überlassen, ob er das Bild »Weißes Zeichen« (1941) mit dem gefrorenen Eis des Sees in Verbindung bringt.



Max Ackermann, Weißes Zeichen, 1941 (Privatbesitz, © VG Bild-Kunst, Bonn)

<sup>22</sup> Ebenda, S. 171–172

<sup>23</sup> Döbele, Markus: Der »andere« Max Ackermann? Die Werkgruppe der »Strukturbilder« oder eine Malerei ohne Formen. Dissertation Saarbrücken 2012 ([http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2012/5005/pdf/Dissertation\\_Markus\\_Doebele.pdf](http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2012/5005/pdf/Dissertation_Markus_Doebele.pdf))

Eugen Segewitz blieb sowohl bei der Wahl des Wintermotivs als auch bei seiner Darstellungsweise unbeeindruckt vom politischen Geschehen, obwohl er vom Standort seiner Staffelei das Ausheben des Eisgrabens gesehen haben muss. Die Kinder fahren Schlitten, die Eltern gleiten in der Bucht übers Eis, das Leben geht weiter. Ganz anders Dix und Dietrich. Die politischen Veränderungen führen zu einer veränderten Wahrnehmung der Landschaft. Dunkle Wolken, Gewitterstimmungen und Regen werden ebenso wie die vereiste Landschaft zum Symbol, zum Sinnbild für Bedrohung und Gefahr.

Dix behält trotz seiner »Verbannung« in die Landschaft den kritischen Blick bei. Kritik und Aussage werden dabei verschlüsselt, ganz im Sinne der »inneren Emigration«. Kritiker haben Dix vorgeworfen, er sei nach 1933 ein zahm gewordener »Schönling« geworden.<sup>24</sup> Das war sicherlich nicht der Fall, auch wenn Dix sich in der Malweise angepasst hat: »Es war eine richtige Flucht, eine Flucht in die Landschaft. Und dann dieses Sich-Ducken und ängstlich Um-Sich-Sehen, vielleicht wäre es doch besser gewesen, ich wäre damals in die Emigration gegangen. [...] Auch 1939 schloß ich mich völlig ab. Ich flüchtete in die Landschaft, malte und malte. Ich wollte nichts wissen vom ganzen Krieg. Ich wollte nur meine Ruhe haben, bis es mich dann mit einem Mal packte und hineinriß in das politische Geschehen.«<sup>25</sup>

Dietrich reagiert ähnlich wie Dix auf die politischen Ereignisse. Statt versteckter und verschlüsselter Botschaften prägen die veränderten Stimmungslagen seine Bilder. Über seinen jüdischen Kunsthändler Tannenbaum war Dietrich über die Diskriminierung von Juden im Dritten Reich informiert. Die politischen Ereignisse haben Spuren in seinen Bildern hinterlassen, auch wenn seine Aussagen nicht so deutlich erkennbar sind wie bei Dix. Er sah von seinem Haus am Seeufer aus, was auf dem See geschah und thematisiert dies indirekt in seinen Bildern.

Bereits Ende des Ersten Weltkriegs malte Dietrich eine Serie von Gewitterstimmungen über dem See mit Blick auf das deutsche Ufer. Es ist bezeichnend, dass er dies 1939/40 wieder aufnahm. In den nachfolgenden Jahren finden sich im Werkverzeichnis weder Gewitter- noch Regenbilder. So ist es durchaus zulässig, in seine Gewitter- und Regenbilder Einflüsse der politischen Lage hineinzuiinterpretieren und in ihnen einen Spiegel seiner Gefühlslage zu sehen. Kunst entsteht immer in einem zeithistorischen Zusammenhang, den sie nicht einfach abschütteln kann, auch wenn sie, wie im Falle Max Ackermanns, dies am liebsten tun würde.

24 Zit. nach Beck, a. a. O. 2006, S. 165

25 Zit. nach Beck, a. a. O. 2006, S. 165–166