

DIETRICH SCHUBERT

Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben* (1923) von Otto Dix

...weil zur geschichtlichen Wahrheit nicht bloß die genauen Angaben des Faktums, sondern auch gewisse Mitteilungen über den Eindruck, den jenes Faktum auf seine Zeitgenossen hervorgebracht hat, notwendig sind. Diese Mitteilungen sind aber die schwierigste Aufgabe.

Heinrich Heine

1.

Kein künstlerisches Werk der Weimarer Republik hat derartig tiefgreifende Kontroversen ausgelöst wie Otto Dix' großformatige Leinwand von 2,27 auf 2,50 m, die seinerzeit auch den Titel *Krieg* trug, aber seit langer Zeit als der *Schützengraben* in die Kunstgeschichte einging (Abb. 1). Selbst das Aufsehen, das George Grosz mit seinen antimilitaristischen Mappen *Gott mit uns* von 1920, *Ecce Homo* von 1922 und *Hintergrund* in Zusammenarbeit mit E. Piscator von 1928 mit dem Blatt von dem gekreuzigten Christus mit einer Gasmaske (*Hintergrund* Bl. 10) erregte (vgl. Hütt 1990 u. Neugebauer 1993), da der Künstler deshalb vor Gericht stand, übertraf nicht den Furor, den Dix auslöste. Freilich erst seit dem Tag, als sein *Schützengraben* öffentlich im Museum zu Köln hing, wo sich Schlangen von Besuchern bildeten, die das veritische Gesicht des Ersten Weltkrieges sehen wollten. Die Geschichte dieses Gemäldes von 1923 bis um 1945 liefert ein signifikantes Beispiel im Bereich der bildenden Künste für radikale Intoleranz in der Weimarer Republik und ihrer Spätphase, in der die nationalistischen Kräfte erstarkten.

Daß die Nazis das Gemälde 1937 in ihrem Propaganda-Katalog zur Ausstellung *Entartete Kunst* mit dem zerstörten Gemälde *Kriegskrüppel* von 1920 abbildeten und die Parole darübersetzten: »Gemalte Wehrsabotage des Malers Otto Dix«,¹ liefert den Fluchtpunkt für die Darstellungsperspektive, die ich hier skizzieren will (Abb. 3).

¹ Entartete Kunst [Katalog] 1937, 15; ein Reprint in Schuster 1987, nach 182; Schubert ⁴1996, 66-71.

Was allgemein bekannt sein dürfte, betrifft die nach München 1937 folgenden Stationen der Wanderschau der Nazis: Berlin, Leipzig, Düsseldorf, Salzburg, Hamburg, Stettin, Weimar usw. bis Halle im April 1941. Bereits in Hamburg im November/Dezember 1938 fehlte die Leinwand des *Schützengraben*, wohl weil sich Kunsthändler um den Absatz bemühten. In der Düsseldorfer Station Juni/Juli 1938 rangierte das Gemälde als *Der Krieg*.²

Weniger bekannt ist, daß die Nazis bereits seit 1933 Schandausstellungen in verschiedenen Städten organisierten wie in Karlsruhe, Mannheim, Stuttgart und Dresden. Von Beginn an wurden vor allem die kritischen Realisten (Veristen), die *Brücke*-Expressionisten und die Abstrakten wie Schwitters, Campendonk, Kandinsky und Molzahn als »entartet« diffamiert und ausgegrenzt. Diese Tatsachen der politischen Aktivitäten in breitem Stil seit April 1933 relativieren die neue Ansicht von Jean Clair (Clair 1998, 32–45), daß die Nazi versuchten, den Expressionismus in ihre Kunstpolitik umzumünzen; lediglich das Amt Goebbels versuchte, Teile des Expressionismus als »deutsche« Kunst zu retten. Aber es setzten sich bekanntlich Hitler und Rosenberg radikal dagegen durch, und seit 1936 wurde der Expressionismus, also auch Ernst L. Kirchner, Lehbruck, Franz Marc, Emil Nolde, Ernst Barlach, Max Beckmann u. a. verdammt und ihre Werke verfolgt oder mit Malverbot belegt.

Die Vorläufer der großen »Entarteten« von 1937 waren folgende: in Mannheim ab 4. April 1933 *Kulturbolschewistische Bilder*, in Karlsruhe ab 8. April *Regierungskunst 1918–1933*, in Nürnberg ab 17. April *Schreckenskammer*, in Chemnitz ab 14. Mai *Kunst, die nicht aus unserer Seele kam*, in Stuttgart im Juni *Novembergeist*, in Dresden im Herbst 1933, organisiert von den Künstlern Richard Müller und Willy Waldapfel und dem »Kunstkommissar« Walter Gasch.

Hier in Dresden stand bereits der Titel *Entartete Kunst*; Müllerv beschrieb die Schau in der Zeitung *Dresdner Anzeiger* vom 23.9.33 als »Spiegelbilder des Verfalls«,³ es ist aber gesichert – auch durch einen kurzen Film der Nazis in Dresden 1933/35 – daß die Aktion bereits *Entartete Kunst* hieß. Das Kontingent ging 1934–35 auf Wanderschaft; Hitler sah mit Göring diese Kollektion im August 1935 in Dresden im Rathaus⁴ und ordnete an, daß sie noch in anderen Städten gezeigt werden solle (im März 1936 war sie in München, das konstruktivistische Plakat in Rot-Schwarz hat sich gefunden).

Da der Dixsche *Schützengraben* 1928 nach langem Hin-und-Her von der Stadt Dresden und der Gemäldegalerie erworben worden war, stellten die Nazis diese Leinwand in Dresden 1933–35 natürlich heraus; sie war also mit den

² Vgl. schon Lepper in: *Verboten Verfolgt* [Katalog] 1983, 45; *Degenerate Art* [Katalog] 1991, dt. Edition: *Entartete Kunst* 1992, besonders die Beiträge von Mario A. von Lüttichau über München 45 ff. und von C. Zuschlag über die Vorläufer-Ausstellungen seit 1933 und die Stationen nach 1937, 83 ff., alle Stationen übersichtlich 104–105.

³ Brenner 1963, 175–177; Schmidt 1964, 213; Schubert ¹1996, 107; Thiele 1990, 321 f. (Abbildungen des Artikels von R. Müller und des Film-Titels).

⁴ »Schreckenskammer der Kunst« in: *Kölnische Illustrierte Zeitung* vom 17. August 1935 (in *Verboten Verfolgt* [Katalog] 1983, 11); vgl. C. Zuschlag in: *Entartete Kunst* [Katalog] 1992, 85 und sein materialreiches Buch von 1995.

Kriegskrüppeln von Dix vereint, die aus dem Stadtmuseum stammten wie die Werke von Schwitters, Heckel, Grundig, Eugen Hoffmann, Christoph Voll, Paul Klee u. a.⁵ Der Nazi-Film *Ausstellung Entartete Kunst* zeigt Besucher vor dem Gemälde (vgl. Abb. Fischer 1981, S. 99). In München 1937 war der Holzrahmen weg, und die Leinwand muß dadurch wie ungeschützt und geschändet ausgesehen haben.

Die Verfolgung des Gemäldes begann jedoch viel früher. Man könnte an dieser Stelle darauf hinweisen, daß bereits 1923, vor Bekanntwerden des Gemäldes, der ehemalige Lehrer von Dix an der Kunstgewerbeschule Dresden, Richard Guhr, eine kleine Broschüre publizierte, die zum Wetterleuchten der deutschnationalen bzw. nazistischen Ideologie gehört: *Die Schuld am Verfall der Künste* schimpfte gegen den Expressionismus, Kubismus und Exotismus, verwendete Vokabeln wie »bolschewistische Narrheit«, »Kunstniveau des Negers« und führte schon den Vergleich mit »Produkten unserer Irrenhäuser«.

Die reale Verfolgung des Werkes setzte sogleich ein, als der junge Kunsthistoriker Hans F. Secker im Kölner Wallraf-Richartz-Museum im Herbst 1923 die Leinwand von Dix über die Galerie Nierendorf für 10 000 Mark (freilich nur in einem Tausch gegen ein altes Generalsporträt von Beechey) kaufte und im Rahmen einer Neuordnung bzw. Neueröffnung des Museums am 1. Dezember ausstellte.⁶ Damit begann im französischen Rheinland der Skandal in der Öffentlichkeit, welcher vielleicht bei einer Erstaussstellung in Berlin, auf die der Händler Karl Nierendorf im Oktober 1923 drängte,⁷ nicht in dieser Weise ausgebrochen und verlaufen wäre?

Bereits im November/Dezember-Heft des *Kunstblattes* von Paul Westheim wird das Gemälde in großen Abbildungen im Rahmen eines Textes von Paul Fechter über die »Nachexpressionistische Situation«, der zwar die Polarisierung der Künste in einen neuen Naturalismus und einen abstrakten Konstruktivismus skizzierte, jedoch nichts zum Kriegsbild von Dix schrieb, publiziert. (Die Bebilderung des Beitrages von Fechter hat Paul Westheim bestimmt.)⁸

Paul Westheim hielt am 2.12.1923 im Kölnischen Kunstverein einen Vortrag über »Fragen der modernen Kunst«, besonders den *Verismus*, in welchem er das Kriegsbild von Dix in seinem »Tatsachensinn« als künstlerische Zukunft darstellte.

⁵ Es war der Direktor des Dresdner Stadtmuseums, Paul Ferd. Schmidt, der diese wirklich progressive Sammlung der Veristen/Realisten aufbaute und der bereits seit 1920 über sie publizierte (Schmidt 1924a, 367 f.).

⁶ Schröck-Schmidt 1989 u. 1991/1992, 109 ff.

⁷ S. Briefe zwischen Dix und Nierendorf im Dix-Archiv des German. Nat. Museum Nürnberg.

⁸ Kunstblatt 7 (1923), 321-329. Signifikant für die malereigeschichtliche Situation war die Naturalismus-Debatte unter Schriftstellern und Malern, die Paul Westheim 1922 in seinem *Kunstblatt* veranstaltete; sein Anschreiben an die Befragten habe ich trotz langem Suchen nicht finden können. Von Dix gibt es leider kein Statement. Der Mannheimer Gustav Hartlaub unterschied bereits einen »rechten Flügel« (konservativ bis zum Klassizismus) und einen »linken Flügel« (grell zeitgenössisch - Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit). George Grosz: »Die sog. Neue Gegenständlichkeit ist für uns heute wertlos [...] Es scheint, daß der politischen Reaktion nun auch die geistige folgt.« Der Bildhunger der Menschen würde bereits durch den Film befriedigt (Kunstblatt 6 (1922), 382). Zu Paul Westheim und dem *Kunstblatt* vgl. Windhöfel 1995, 188 f.

In der *Kölnischen Volkszeitung* vom 1.12.1923 berichtete H. Reiners über die »Neuordnung der Museen« und schrieb zum Dix-Werk:

[F]urchtbarer kann die Wirkung des modernen Menschenmordens nicht gegeben und der wahre Inhalt des Krieges nicht geschildert werden. Inhaltlich ist es das grausigste Bild, das vielleicht je gemalt wurde [...]. Und darum wird der Inhalt immer wieder in den Vordergrund treten und deshalb das Bild viele Gegner finden.

Tatsächlich: den Krieg als dynamisches Geschehen, als Kämpfen zwischen Menschen, als ein quasi »dionysisches« Ereignis, als ungeheures Geschehen, das die Masse Mensch verändert, wie Dix den Ersten Weltkrieg, in dem er als MG-Stoßtruppführer seit September 1915 kämpfte, in den folgenden Jahren 1916–1918 in Zeichnungen und Gouachen wiedergab,⁹ dies sehen wir nicht. Im *Schützengraben* ist das Ende gezeigt, die Folgen, also das, was der Krieg bringt, wie Reiners treffend schrieb, »die Wirkung«: Wir sehen einen nach tagelangem Trommelfeuer zerstörten Kampfgraben mit den toten Soldaten bzw. den Leichen, den Fetzen von Fleisch, Erde, Eisenträgern. Da wir keine Farb-Abbildungen besitzen, sei es mit der Beschreibung von Zeitgenossen versucht, die das Gemälde damals sahen. Walter Schmits von der *Kölnischen Zeitung*, Alfred Salmony und Willi Wolfradt haben das Werk gesehen, Wolfradt m. E. den vielleicht wichtigsten Text über »the most famous Painting of the Golden Twenties«¹⁰ 1924 publiziert.

In der *Kölnischen Zeitung* las man am 7.12.1923 aus der Feder von Walter Schmits:¹¹ Das Gemälde

enthüllt mit unbarmherziger Deutlichkeit die scheußlichste Fratze des vielgesichtigen Krieges. In dem kalten, fahlen, gespensternden Licht des Tagesgrauens, unter trübem Himmel, an dem ein blasser ironischer Regenbogen, die biblische Friedenskunde, winkt, tut sich ein Schützengraben auf, über den ein vernichtendes Feuer niedergegangen ist. Wie ein Lächeln der Hölle blinkt in der Tiefe eine giftige schwefelgelbe Lache. [...] Dennoch bedauern wir den Ankauf des Bildes. Man hat es als sittliche Tat gepriesen. Darunter kann hier nur pazifistische Propaganda verstanden werden ...

Schmits sprach in einer Replik sogar von einer »gemalten pazifistischen Predigt«, die das Museum entfremde und die Besucher, die zur Erbauung in ein Kunstmuseum kämen, niederschmettete:¹²

Das ist eine Entwürdigung der Kunst; sie wird zur dienenden Magd im Haus, wo sie herrschen soll [...]. Unseres tapferen Heeres wird heute aus pazifistischer Ideologie viel zu wenig gedacht. Aber ein Klumpen verstümmelter Leichen sagt so wenig von kriegesischen Heldentaten, wie ein Haufen am Meeresufer angespülter Leichen von den Taten kühner Seefahrer sagen würde.

⁹ Conzelmann: 1983 (Rezension von Uwe M. Schneede in: FAZ vom 26.11.1983); Schubert 1980/⁴1996, 21–32; Rüdiger 1991, eine der besten Publikationen über Dix im Kriege; Schubert 1996, 179–193 [1996a]; ders. 1996, 151–168 [1996b].

¹⁰ Crockett 1992, 72–80; Barton 1991, 50 f.; Strobl 1996, 102 f.; Peters 1998, 194 ff.

¹¹ W. Schmits: Ein Bild des Krieges, in: *Kölnische Ztg.*, 7.12.1923

¹² W. Schmits: Nochmals das Kriegsbild von Otto Dix, in: *Kölnische Ztg.*, 15.12.1923.

Diese Position war offen zwiespältig: Einerseits würdigte Schmits die künstlerischen Qualitäten, den Verismus von Dix, andererseits verweist er das Gemälde aus dem Kunstmuseum, – aber wohin?

Dagegen klarer Alfred Salmony:

Wenn man geläutert die Akademiker verlassen, Impressionisten und Expressionisten [...] überwunden hat, steigt man eine kleine Treppe herab, betritt den Umgang des Innenhofes und steht [...] vor einem grauen Vorhang. Ein männlich-ernster Selbstporträtkopf der René Sintenis warnt, dann betritt man, städtische Vorsicht mißachtend, das Dix-Kabinett: ein großes Bild, der Krieg. Die Menschen stehen schweigend, Kunsthistoriker sagen Grünewald [...]; Entrüstete behaupten Musée Wiertz und blicken weg [...]. Der erste Eindruck ist nur: unerhörte Farben. Langsam begreift man entsetzt: Ein Schützengraben liegt gänzlich zerschossen, Material mischt sich zerfetzt mit zerfetzten Leibern, Holzstützen zersplittert, Eisenstangen verbogen, Draht. Gasmasken und Armbanduhr blieben unversehrt. Die Phosphorpfütze bildet den Farbmittelpunkt. Gedärm, Fleisch und Blut hängen umher. Ein Teil der Leichen verwest, weiße Würmer kriechen aus, einige scheinen frisch. In seltsam stehender Stellung haben sich Soldaten mit zerisenem Gesicht erhalten, einen warf's aufgespießt auf Stützen. In den Bergen des Hintergrundes dämmert es in herrlichen Farben. So war es an Herbsttagen in den Gräben südlich von Soissons.

Das Bild kennt keine Tendenz, nur peinlich genaue sachliche Schilderung: so ist Krieg. [...] Keiner sonst wäre imstande gewesen, diese gehäuften Greuel in Einzelheiten zu geben, ein Bild damit zu bauen. Das ist gesunde Gegenwirkung gegen Vereinsromantik und Salonpeinture. Man wird die Stadt Köln und ihren Museumsdirektor wegen dieser Erwerbung angreifen und loben, Schlagworte neu gruppieren [...]. Aber Rechtfertigung wäre überflüssig, Dix malt mit reifer Beherrschung seiner Mittel – zum Beweis hängen einige Aquarelle –, Dix malt wie er muß, mit ungehemmter Gestaltungskraft, aus der Fülle geschauter Erlebnisse. Es hat keinen Zweck, geschmacklich Stellung zu nehmen. Verismus und Naturalismus sind leere Worte, wir wissen noch gar nicht, wie das einmal heißen wird. (Salmony 1924, 8)

Salmonys Ausdruck »Vereinsromantik« könnte eine Anspielung auf die beschönigende Kriegspropaganda und die Kriegsausstellungen sein, in deren Zuge seit 1914 in den Städten der Heimat auch Schützengräben gebaut, installiert und der Bevölkerung vorgezeigt wurden, um die Überlegenheit der deutschen Armee zu suggerieren, der Bevölkerung »die greifbaren Erfolge unserer Truppen vor Augen zu führen«. Ein Beispiel ist die Kriegsausstellung 1915 auf dem Festhallen-Gelände von Frankfurt a. M., von welcher eine Fotoserie erhalten ist.¹³

Das große Gemälde von Dix dürfte vor allem gegen diese lügnische Kriegssicht gemalt worden sein, also um das wirkliche Gesicht eines modernen Krieges und die Folgen für die Soldaten zu zeigen. Der *Schützengraben* wurde im April 1924 von dem Maler Max Liebermann in die Jahresausstellung der Berliner Akademie geholt. In der *Weltbühne* berichtete Paul Ferdinand Schmidt: Da schreien die Kriegsverlängerer »Unerhört! unser Stahlbad, niemals hat es so ausgesehen!« Aber Schmidt betont, daß in diesem Werk nichts übertrieben sei:

¹³ Kriegsöffentlichkeit und Kriegserlebnis [Katalog] 1978; Ein Krieg wird ausgestellt [Katalog] 1976, 72–73, 130 u. 455. Auf diesen Zusammenhang hat dankenswerterweise Folkert Reichert in der Diskussion am 25. Februar hingewiesen.

Es ist nur komprimiert [...]. Ein Mann lag vier Jahre im Schützengraben und erlebte das unnennbar Scheußliche, das der Name Krieg bedeckt [...]. Und es entstand ein großes Kunstwerk: ein Bekenntnis zum Leben in der grausamsten Darstellung des Todes, die wohl jemals gemalt worden ist (mit einziger Ausnahme von Grünewalds Gekreuzigtem). (Schmidt 1924b, 236)

Diese Vermittlung von »Bejahung des Lebens« angesichts der scheußlichsten Zerstörung des Lebens durch imperialistische Politik verweist uns auf die Nietzsche-Fermente in der Dixschen Malerei, d. h. Dix als gleichsam »dionysischen« Künstler.¹⁴ Ohne Zweifel kannte der Nietzsche-Leser Dix auch die ungenaue Ausgabe der Texte-Kompilation *Der Wille zur Macht* von Peter Gast, 1908 als Taschenbuch bei Kröner erschienen, insbesondere darin das für alle Künstler seinerzeit inspirierende *Artisten-Evangelium* No. 853 über die mehrfachen Funktionen der Kunst »als das Antichristliche, Antibuddhistische, das Antinihilistische par excellence«. Auch ist hier zu erinnern an die Schlußidee Nietzsches in diesem Text: der Schmerz »als Folge des Willens zur Lust [...] das heißt zum Schaffen [...]. Es wird ein höchster Zustand von Bejahung des Daseins konzipiert, aus dem auch der höchste Schmerz nicht abgerechnet werden kann: der tragisch-dionysische Zustand.«

Freilich, – übertragen auf die Opposition von Bejahung des Lebens angesichts der Vernichtung von Leben im realen Kampfgraben und im *Schützengraben* von Dix wäre die Schlußfolgerung einer platten Affirmation des politischen Krieges durch den Maler m. E. aber schief bzw. unangemessen.¹⁵

Bereits 1923 – vor dem großen Gemälde – rückte Paul Ferdinand Schmidt in einem Text für Nierendorf die ganze Dixsche Kunst in ein nietzscheanisches Licht:

Nicht der öde Materialismus einer Naturnachahmung; der schöpferische Geist eines Menschengestalters waltet hier. Aus dem Haß sind seine Gestalten geboren; aber nicht aus dem unfruchtbaren Haß des Verneiners, sondern aus der zeugenden Liebe des Zukünftigen, Zerbrecher alter Tafeln zu sein. (Schmidt 1923, 5)

2.

Zum Zeitpunkt der Berliner Ausstellung 1924 steigert sich der öffentliche Streit. Denn die *Deutsche Allgemeine Zeitung* bittet den bekannten Autor der *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Julius Meier-Graefe, um einen Artikel. Dieser sagt wenig über die Inhalte des Bildes, er argumentierte vielmehr ästhetizistisch: die Grenze des erlaubten Unfugs sei mit dem Ankauf des

¹⁴ Schubert 1981/82, 309. Diese Perspektive habe ich bereits 1980, 54–56 in meiner Rowohl-Monographie skizziert (⁴1996, 57); diese Sicht entfaltet auch Peters 1998, 200–201 im Hinblick auf die verschiedenen Kriegsbilder.

¹⁵ Zu diesen Fragen auch Conzelmann 1983, 121 (der Krieg sei für Dix ein »Numinosum«, er erlebe ihn wie ein »Verliebter«) und Jürgens-Kirchhoff 1993, 87 u. 247 die differenzierte Kritik an Conzelmanns Darstellung. Ohne Zweifel muß zwischen den dynamischen Skizzen und Gouachen von 1915–18 und dem veristischen *Schützengraben* und den Radierungen von 1924 unterschieden werden – als zwei ganz verschiedene Haltungen zum Kriegserlebnis.

Gemälde überschritten; dasselbe wird als »Monstrum« und als »Schmutz« bezeichnet; Meier-Graefe schlägt die Entfernung des Werkes aus dem Museum vor (was die Nazis sofort 1933 taten) oder aber mit Dix zu verhandeln, um einen Tausch zu organisieren: »Als Antwort bekam ich zu hören, der geschätzte Verkünder des Impressionismus sei nicht imstande, ein NIX von einem DIX zu unterscheiden.« Meier-Graefe fand das Gemälde schlecht gemalt

mit einer penetranten Freude am Detail, aber bitte schön, nicht am sinnlichen Detail, sondern am begrifflichen. Gehirn, Blut, Gedärm können so gemalt werden, daß einem das Wasser im Mund zusammenläuft. Das hat der junge Max Liebermann [...] bewiesen. Die zweite Anatomie Rembrandts mit dem offenen Bauch ist zum Küssen. Dieser Dix ist [...] zum Kotzen.¹⁶

Paul Westheim wendet sich umgehend an die Zeitung mit einer schützenden Antwort, die am 8. Juli abgedruckt und von Paul Fechter, der das Gemälde nicht schätzte, kommentiert wurde; das Werk sei nach Fechter »politisches Tendenzgeschwätz« und richte im französisch besetzten Rheinland nur Schaden an, »d. h. Vorstellungen von der Mentalität der Deutschen wecken, die die Herren drüben nur zu immer neuer Mißachtung und Anmaßung treiben.«¹⁷

Der geschmäckerliche Artikel von Meier-Graefe inspirierte den Kunsthistoriker Willi Wolfradt zu seinem Text im *Cicerone*, der auch als kleine Monographie in der Reihe *Junge Kunst* 1924, Bd. 41 erschien:

Mit besonderer Entrüstung ist man über das große Schützengrabenstück des Kölner Museums hergezogen. Meier-Graefe hat es geradezu infam genannt; wohl könnten auch Leichen zum Küssen gemalt sein, dies aber sei einfach zum Kotzen. – Bitte sehr, das fehlte auch noch, daß den Herren beim Anblick dieser gräßlich zerfetzt und halb verwest in Pfählen und zerissenen Drähten hängenden Kadaver, angesichts dieses stinkenden Morasts aus Gehirn, Eingeweide und Pfützen blutiger Jauche »das Wasser im Mund zusammenlief«, statt daß Ihnen nun endlich einmal das Entsetzen in die Kaldauen schlägt. Wahrlich zum Kotzen und nicht zum Komfort ist das gemalt, dies himmelschreiende Stilleben der Würmer in aufgeschmetteten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, wild zusammengestampfter Leiber. Eine gewisse Indiskretion der Mittel ist ja nicht in Abrede zu stellen. Aber die wird doch wohl dem Kriege auch nachgesagt, – eben in diesem Bild. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren; es ist direkt unästhetisch! – Allerdings, und das ist Dix überhaupt. Er scheut keine Brutalität des Ausdrucks, keine Blutrünstigkeit, um nur g e s e h e n zu werden, zu wirken, zu packen, die furchtbare Vergeßlichkeit der Menschen zu durchbrechen. Gibt es ein deutlicheres Zeugnis dieser lästerlichen Vergeßlichkeit als jene geschmäckerliche Kunstgesinnung, die sich von Dix skandalisiert fühlt und glaubt, es wäre heute an der Zeit, das Aas der Schlachtfelder als malerische Delikatesse zu erleben? Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist.

Und Wolfradt bestätigt dem Gemälde die malerische Gewalt, das handwerkliche Können: »Welch ein Wandschmuck für die Schulen! Welch ein Memento!

¹⁶ J. Meier-Graefe: Die Ausstellung in der Akademie, in: DAZ, 2.7.1924; Schubert 1980/⁴1996, 66; Schröck-Schmidt 1991, 162.

¹⁷ Paul Fechter, Kommentar zu Westheims Brief an die Redaktion der DAZ, 8.7.1924; wieder abgedruckt in: Querschnitt 4 (1924), 261–262.

Elementar ist dieser Realismus, elementar die frenetische Tatkraft des Schaffens, elementar das Einschlagen dieses Outsiders in die Moderne.«¹⁸

Der alte Max Liebermann, der das Gemälde nach Berlin geholt hatte, äußert sich nun; er schickt einen Brief an den Kölner Museumsdirektor Secker, der im *Kölner Tageblatt* abgedruckt wird; Liebermann schrieb u. a.:

Was das Tendenziöse betrifft, so glaube ich, daß es kein Kunstwerk gibt oder geben kann, das nicht tendenziös wäre, wenn man unter Tendenz nach der wahren Bedeutung des Wortes die Absicht versteht, die Idee im Bilde lebendig zu gestalten. Dix wollte das Grauenhafte und Fürchterliche, das er durch vier Jahre in der vordersten Front [...] erlebt hat, darstellen, um es sich von der Seele zu wälzen. [...] Das Bild von Dix ist sozusagen die Personifizierung des Krieges. Nicht eine Episode des Dramas [...] sondern den Krieg als fürchterlichstes Ding an sich wollte der Künstler im Schützengrabensbilde veranschaulichen, ohne Pathos und ohne bengalisches Feuerwerk. Wie der Historiker reiht er einfach eine Tatsache an die andere. Wie mir ein anderer Maler, Waldemar Rösler, seine Erlebnisse acht Tage vor seinem Selbstmorde geschildert hat. [...] Es gereicht Ihnen zum bes. Verdienst, das Bild von Dix für das Museum Wallraf-Richartz erworben zu haben; wobei ich allerdings mein Bedauern nicht unterdrücken kann, daß es nicht seinen ihm gebührenden Platz in der Berliner Nationalgalerie gefunden hat.¹⁹

Auch die Maler der Gruppe *Junges Rheinland* verteidigen das Gemälde und den Künstler. Sie hielten Meier-Graefe entgegen, daß er begeisterter Kriegsbericht-Erstatter gewesen sei, während der Arbeitersohn Dix den Krieg erlebt habe.²⁰

Aus dem Hintergrund wurde auch in Köln gegen das Gemälde operiert; nicht nur die konservative Kölner Presse arbeitete für eine Entfernung des Bildes. So sendet der Chef des Kölnischen Kunstvereins, R. von Schnitzler, den Artikel über *Die Ausstellung in der Akademie* (Berlin) aus der DAZ an den OB von Köln, Dr. Konrad Adenauer. Im Januar 1925 wird das Gemälde aus dem Museum entfernt und dem Dix-Händler Nierendorf zurückgegeben. Biermanns Zeitschrift *Der Cicerone* meldet dies im Januar-Heft. Der Direktor des Schloßmuseums in Berlin, Hermann Schmitz, wendet sich im Februar 1925 mit einem Brief an den OB Adenauer und äußert seine Genugtuung über die Entfernung des Dix-Werkes und skizziert generell die drohende Gefahr der »Zersetzung« der rheinischen Kultur.²¹

Der unermüdliche Dix-Förderer Paul Westheim hatte bei der *Frankfurter Zeitung*, die als liberal galt, das Berliner Kunstreferat in eigener Regie; dieses wurde ihm nach dem *Schützengrabens*-Streit von der Chefredaktion der Zeitung im November 1924 entzogen – es sollte von Meier-Graefe übernommen werden. Dagegen protestierten der Verband dt. Kunstkritiker (Max Osborn an der Spitze) und eine Gruppe von Künstlern, darunter Carl Einstein, Rudolf

¹⁸ Wolfradt 1924a, 943 u. 953 (ders. 1924b, 14); Schubert, in: Harth/Schubert 1985, 185–202; Schubert 1980/⁴1996, 68 u. 150. – Im übrigen war es 1924 Wolfradt, der für die Kriegsbilder von Dix bereits zwischen *Werk* und *Wirkung* unterschied (947), etwas das Conzelmann in seinem Eifer 1983 völlig übersah.

¹⁹ Max Liebermann, Brief an Hans Secker (*Kölner Tageblatt*, 9.10.1924).

²⁰ Das Statement der Maler des *Jungen Rheinland* in: *Das Kunstblatt* 8 (1924), 317.

²¹ Histor. Stadtarchiv Köln, Abt. 902, No. 194 (Akte 507), n. Schröck-Schmidt 1989, II, 16.

Belling, Otto Dix, George Grosz, E. L. Kirchner, Kokoschka, Meidner, Nolde, Pechstein, die Architekten Hans Poelzig und Bruno Taut u. a.²²

Früher hatte man angenommen, daß Nierendorf und Dix das Gemälde auf eine Wanderausstellung *Nie wieder Krieg* im Anti-Kriegsjahr 1924 gegeben hätten;²³ dies muß aber offenbar revidiert werden, weil bislang nicht nachweisbar. Eine große Reproduktion jedoch erschien in der Broschüre *Nie wieder Krieg*, herausgegeben von der Sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsens.²⁴

Das umstrittene Gemälde hing im Sommer 1925 in der *Internationalen Kunstausstellung* im Kunsthaus Zürich als No. 120 in der Nachbarschaft von 12 Gemälden Max Beckmanns. Im Februar 1926 zeigt Nierendorf die Leinwand innerhalb der Dix-Retrospektive in seiner Berliner Galerie, läßt das Werk jedoch im Katalog nicht abbilden.²⁵ Ferner war die Mappe der 50 Radierungen *Der Krieg* zu sehen, zu der Henri Barbusse nachträglich für eine geplante zweite Auflage der kleinen Buchausgabe einen Text verfaßt hatte; dieser Text von Barbusse ist im Katalog von 1926 mit Pressestimmen zur Radiermappe abgedruckt worden.²⁶ Die 50 Kriegs-Radierungen, die im Antikriegsjahr 1924 als Mappenwerk in einer Auflage von 70 Exemplaren erschienen und die der Dix-Galerist Nierendorf in einer billigen Buchausgabe bekannt machte, gehören neben dem Gemälde zum Radikalsten an realistischer Bildgestaltung, das die gesamte Kunst im 20. Jahrhundert vorzuweisen hat. Alfred Hrdlicka hat dies in einem Text von 1974 bezeugt; 1982–83 wurden diese Radierungen zusammen mit Hrdlickas Zyklus *Wie ein Totentanz* (zum 20. Juli 1944) in Utrecht und in Heidelberg ausgestellt; zuletzt zeigte das August Macke-Haus in Bonn 1999 die Kriegsradierungen (vgl. Schubert 1999). Bereits im Sommer 1924 fand der Radierzyklus ebensolche konservativen Gegner wie der *Schützengraben*. So schrieb z. B. der Kunsthändler Hermann Abels aus Köln an Nierendorf:

Ihre Werbekarte zur Subskription auf die Radierfolge von Otto Dix beantworte ich dahin, daß man über die Abschreckungsmethode, die mit dem Schützengrabenbild im hiesigen Museum versucht wird, denken kann wie man will.

Wenn aber die neue Radierfolge als ein deutsches Denkmal für den unbekanntenen Soldaten gelten soll, so ist dies nicht nur eine Entgleisung in der Wahl der Anpreisung, sondern eine Unverschämtheit, die jeden ehemaligen Frontkämpfer auf das Tiefste empören muß [...].

Abels wußte offenbar nicht, daß Dix als Frontkämpfer in vordersten Linien mehrere Jahre das elende Sterben erlebt hatte. Nierendorf schrieb mit der

²² Das Schreiben Max Osborns vom 26.11.1924 und der Brief der Künstler an die Frankfurter Zeitung, abgedruckt in: *Das Wort - Organ der kommunistischen Partei Halle*, 27./31. Januar 1925.

²³ Löffler 1977, 67; Conzelmann 1983, 141; Otto Dix und der Krieg, in: Harth/Schubert 1985, 186; Werner Haftmann: Lachende Totenköpfe, in: FAZ, vom 14. April 1984; Willett 1998/99, 65; Schubert 1999, 26. - Die Zeitung *Vorwärts* vom 27. Juli 1924 erwähnte eine Buch- und Kunstausstellung *Nie wieder Krieg* in Leipzig.

²⁴ Schubert 1980/⁴1996, 69.

²⁵ Vgl. den Bericht über die Dix-Schau bei Nierendorf in: *Die Welt am Montag*, 15.2.1926.

²⁶ Der Text von Henri Barbusse jetzt wieder in: Otto Dix [Katalog] 1999, 47 f.

Hand an den Rand: »Lieber Otto – fast alle Buchhandlungen weigern sich das Buch auszustellen aus Angst, daß man die Fenster einschlägt... Der ›deutsche‹ Buchhandel ist eben sehr verhakenkreuzelt.«²⁷

Selbst heute noch findet sich kein Verleger, mit den Repros dieser Mappen eine Buchausgabe zu machen, wie ich im Jahr 1999 erfahren mußte, als ich eine Neuausgabe plante.

Im Juni/Juli 1926 hing das Werk in München in der Modernen Galerie Thannhauser innerhalb der dortigen Dix-Ausstellung. Danach konnte man dem Gemälde in Mannheim begegnen, jedoch nicht in der Kunsthalle – offenbar war Hartlaub doch zu »liberal« bzw. unentschieden, die Leinwand anzukaufen – sondern in der Galerie Tannenbaum. Dort sah auch der Pazifist Kurt Hiller das Werk und schrieb an Dix:

Vor einigen Tagen hatte ich in Mannheim die Freude, zum erstenmale das Original Ihres Schützengrabenbildes zu sehen – welches bei grünewaldischer Meisterschaft des Handwerks durch die Wesentlichkeit und Wahrhaftigkeit seiner Schau ein Manifest ist. [...] Meier-Graefe verging sich seinerzeit schwer an dem Ethos dieses Werkes und seines Schöpfers; er hat sich damit aus der geistigen Bewegung ausgeschlossen; da nützt aller prickelnde Stil und alle Ästhetenvielwisserei nichts. Ich empfinde das Bedürfnis, als ein Theoretiker der gegen den Krieg gerichteten Bewegung, Ihnen für Ihre Schöpfung Dank zu sagen [...].

Anschließend warb Hiller den Maler für die »Gruppe Revolutionärer Pazifisten«.²⁸

Im November 1928 entschließt sich die Stadt Dresden zum Ankauf des berühmtesten Werkes für 10000 Mark, hälftig von der Gemäldegalerie und vom Patronatsverein; es wird jedoch in der Gemäldegalerie nicht aufgehängt (vgl. Otto Dix [Katalog] 1991/92, 162).

Im Jahr zuvor 1927 veröffentlichte Ernst Kallai den Text *Dämonie der Satire* im *Kunstblatt*, in welchem er meinte: »Das Schützengrabenbild von Dix könnte ebenso gut der Gegenstand höchster Anbetung eines fanatischen Kriegsgottverehrsers als pazifistisches Propagandamittel sein.« Ich bin bereits 1980 in der ersten Auflage meiner Dix-Monographie dieser Nivellierung entgegengetreten. Die Reaktion der Nazis nämlich widerlegen Kallais These; sie sahen in dem Gemälde und in den 50 Radierungen *Der Krieg* primär Zeugnisse der »Zersetzung des Wehrwillens des deutschen Volkes«.²⁹

²⁷ Rüdiger 1993. Ich danke der Autorin für die Übersendung der Kopie des Briefes Abels an Nierendorf.

²⁸ Kurt Hiller am 17.10.1926 an Dix (Nürnberg GNM AbK, Nachlaß Dix), dank freundlicher Hilfe von Jörg Merz; vgl. ders. 1999 (im Druck).

²⁹ Kallai 1927, 97 f., wieder in: Kallai 1986, 93; – dazu Schubert: 1980/⁴1996, 68–69; Peters 1998, 199 f.

3.

Nach der Machtergreifung der Nazis wird der *Schützengraben* in Dresden in die Vorläufer-Schau *Entartete Kunst* im Herbst 1933 im Rathaus gestellt (Abb. 2). Nun war das bedeutende Kriegsbild und radikales Zeugnis der Kriegsfolgen des 20. Jahrhunderts ungeschützt. Max Liebermann wurde als Jude verfolgt; Paul Ferd. Schmidt vom Stadtmuseum Dresden wurde entlassen; Paul Westheim emigrierte nach Paris.³⁰

Dix selbst hatte keine Möglichkeit, weil ihm das Werk nicht mehr gehörte. Von der Dresdner Kunstakademie, wo er seit Sommer 1927 eine Kunst-Professur und Malklasse leitete, wurde er Anfang April 1933 durch den Reichskommissar Sachsens, Manfred Frh. von Killinger, entfernt und zog sich an den Bodensee zurück.³¹

Der Graphiker Richard Müller, neidisch auf die Expressionisten und Realisten, jetzt NS-Rektor der Dresdner Kunstakademie, publizierte im Herbst 1933 einen Artikel über die *Entartete-Schau* im Dresdner Rathaus;³² wir lesen im *Dresdner Anzeiger*:

Eine Schilderung des Krieges, wie sie irgendein rühriger Panoptikumsbesitzer als Attraktion seiner Kriegsabteilung einverleiben könnte in der Hoffnung, ein gutes Geschäft zu machen. Der Nervenkitzel, das ist die Hauptsache – ganz einerlei, ob mit den Helden eines Volkes, mit heiligen Toten, ein Handel getrieben wird. Man könnte sich das Gemälde auch als Demonstrationsstück kommunistischer Agitatoren denken, die der aufgepeitschten Menge zurufen, daß hier Leute zu sehen sind, die so dumm waren, ihr Vaterland ausgerechnet im Schützengraben zu verteidigen, oder Leute, die auf dem Felde der Unehre gefallen sind, wie ein Professor Gumbel einst gesagt hat. Eine gerechte Würdigung würde das Bild erfahren, wenn man es als eine Entwürdigung des gefallenen deutschen Frontsoldaten ansehen wollte – des Frontsoldaten, der doch verdient, daß man ihm nach seinem Heldentode ein ihn ehrendes Denkmal setzt, nicht eines, das in solch entsetzlicher Elendschilderung besteht. [...] Welch schwere Schuld haben manche Leute auf sich geladen, als sie ausgerechnet diesen Mann als Lehrer an die Kunstakademie beriefen und so die Jugend jahrelang seinem vergiftenden Einfluß aussetzten, einer Tätigkeit, der durch seine Entlassung im Frühjahr dieses Jahres ein Ende bereitet worden ist.

Wir kennen ein authentisches Zeugnis eines Künstlers, Karl Kröner, der 1933 an Dix über die Lage in Dresden im Winter 33/34 berichtete:

Die Greuel-Ausstellung wurde zum Kabinett verquälter Seelen, die sich dort enragierten oder die daselbst von einsam gewordenen Kunstfanatikern mannhaften Bescheid bekamen. Das spielte sich meist vor Ihrem großen Kriegsbild ab. Querner³³ soll wegen seiner Verteidigung einmal einige Stunden von der Stelle weg in Schutzhaft gelangt sein, und mir sagte eine hysterische Dame nach einer Verteidigungsunterhaltung davor,

³⁰ Frank 1985, 322 ff.; Windhöfel 1995, 331 f.

³¹ Dazu Löffler 1977, 97 ff. und Fischer 1981, 98; Schubert 1980/¹1996, 106; Bächler 1990, 268–275.

³² Richard Müller: Spiegelbilder des Verfalls, in: *Dresdner Anzeiger*, 23.9.1933; Schubert 1980/¹1996, 107. – Zu Müller vgl. Grosz 1955, 66 f.; Thiele, in: Dresden 1990, 308 ff.; Peters 1998, 88 f.

³³ Curt Querner war Schüler von Dix vor 1933; da er als KPD-Mitglied in der ASSO engagiert war, war er seit Frühjahr 1933 besonders gefährdet; vgl. Bächler 1990, 275.

daß ich mich schämen solle, ein Deutscher zu sein. Ich konnte ihr aber gerade noch zurufen, daß ich vier Jahre an der Westfront gekämpft habe und daselbst gespürt hätte, daß der Krieg nicht auf dem Kanapee ausgefochten worden wäre. [...] Wenn nicht Ihr Kriegskrüppelbild aufgehängt worden wäre (stammte aus dem Stadtmuseum), würde die Lage für Sie wesentlich günstiger sein, denn ich habe mich des öfteren überzeugen können, daß man den Krieg verstand oder gerade noch verstand.³⁴

Die Nazifunktionärin, Schriftleiterin der Zeitschrift *Das Bild*, Bettina Feistel-Rohmeder, gab in ihrer Sammlung *Im Terror des Kunstbolschewismus* 1938 über Dix die mehr oder weniger offizielle Sicht: Dix ist der »Verhöhnler des heldischen Menschen«, ein Fanatiker von Scheußlichkeiten, ein Dirnenmaler. Im »Befreiungsjahr« sei er nun unter die Anständigen gegangen und male Vaterfreuden, die »nationale Presse heftet ihm das Ehrenzeichen der Alt-Meisterlichkeit an.«³⁵

Aus der Pariser Emigration schrieb Paul Westheim am 19. Juli 1939 an Georg Schmidt, den Leiter des Kunstmuseums zu Basel, wegen möglichen Erwerbs des Gemäldes für Basel für 4 000 sFr.:

Es ist mir in den letzten Wochen berichtet worden, Dix sei – aus Protest wie zur Zeit viele Intellektuelle im »Dritten Reich« – katholisch geworden. Er hat mehrere Christophorus-Bilder gemalt und ist jetzt dabei eine Versuchung des hl. Antonius zu malen. Das heißt, das, was er sich in dem Kriegsbild abreagiert hat, versucht er jetzt – getarnt – in einer Versuchung des Antonius abzureagieren [...].³⁶

Das Gemälde wurde während der Wanderausstellung *Entartete Kunst* von den Nazis herausgezogen und an den Händler Bernhard Boehmer in Güstrow im Januar 1940 für 200 \$ verkauft.³⁷ Bis heute ist es ungewiß, ob das Gemälde verschollen oder zerstört ist. Bei der Kunstverbrennung der Nazis 1939 in Berlin – was Dix früher selbst angenommen hatte – war es mit Sicherheit nicht.

Dix schuf 1929–32 eine neue gewaltige Kriegsdarstellung, das vierteilige Werk auf Holz in altmeisterlicher Lasurtechnik, das sich heute in der Dresdner Gemäldegalerie befindet, angekauft erst 1968. Die Mitteltafel (Abb. 5) ist quasi die neue Version des *Schützengrabens*, auf den Teilen sind in vier Tageszeiten Morgen – Mittag – Abend und zuunterst die Nacht veranschaulicht, also die Zwangsläufigkeit des Kriegsgeschehens als eine kreislaufhafte Wiederkehr des Gleichen.³⁸ Der Künstler stellte dieses Triptychon noch kurz vor der Nazi-Herrschaft im Herbst 1932 in der Preußischen Akademie der Künste in Berlin aus;³⁹ dann ließ er es in Kästen verpacken und in Dresden in einer Fabrik eines Freundes verstecken.

³⁴ Zitiert nach Fischer 1981, 100 (ohne Quellenangabe).

³⁵ Feistel-Rohmeder 1938, 205; vgl. auch Merz, in: Marburger Jb. 1999, Anm. 140.

³⁶ Die Kenntnis dieses Briefes verdanke ich Lutz Windhöfel (Basel); vgl. Kreis 1990, 62–65; Schubert in: Otto Dix [Katalog] 1991/92, 279.

³⁷ Andreas Hüneke: Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht, in: Alfred Flechtheim [Katalog] 1987, 101 ff.

³⁸ Schubert 1980/⁴1996, 97–103; Peters 1998, 207 f.; ferner Schmidt: Otto Dix – Der Krieg, ein verfeimter Künstler und ein verstecktes Gemälde, in: Verfolgt und Verführt [Katalog] 1983, 108–116 und Scholz: Das Triptychon *Der Krieg*, in: Otto Dix [Katalog] 1991/92, 261–267.

³⁹ Herbstausstellung Akademie der Künste [Katalog] 1932, No. 24 neben Liebermann, Kollwitz, Barlach, Klee, Jaeckel, E. L. Kirchner u. a.

Daß bereits ein anderer Geist aufzog, belegt die in dieser Akademie-Schau gezeigte plastische Gruppe von Paul Merling, das Modell für ein »Ehrenmal« (wie es nun hieß) der Weltkriegstoten, fünf Landser um ihren intakten Kameraden am Boden gruppiert (Abb. 5), – zu Dix' Gemälde der denkbar stärkste Gegenpol in der Sicht auf die Kriegstoten. Hier wäre auch an die Lösung von Käthe Kollwitz zu erinnern, die auf den aufgebahrten Toten – ihr 1914 gefallener Sohn Peter – verzichtete, um in jahrelanger Meditation stattdessen die hinterbliebenen *Eltern* in einer überzeugenden Darstellung als kniende Figuren in Stein zu realisieren, 1932 für Eesen (Roggevelde), heute in Vladslo bei Dixmuiden auf dem Friedhof (Abb. 6).⁴⁰

Schluß

Dies alles zeigt, daß ein *realistisches* Werk – trotz Fotografie und Film, die den »Bildhunger« (G. Grosz) bzw. das »Bildbedürfnis« der Menschen (H. Benken) abdecken – die Betrachter nachhaltiger affiziert als eine abstrakte Komposition à la Kandinskys Formalkunst.

Die Malerei der 20er Jahre war gespalten in die zwei Ströme der Transzendenz und der Immanenz, der »Abstraktion« und der »Einfühlung« (W. Worringer),⁴¹ d. h. einerseits die Tendenz zur Form-Kunst, Autonomie der Formen und Farben, andererseits die breite Bewegung des neuen Naturalismus und des Realismus (als Verdichtung), innerhalb derer der *Schützengraben* stand.

Der Dichter und Kunstkritiker Carl Einstein formulierte 1923 im *Kunstblatt* in seinem Dix-Text treffend:

Die Pole heutiger Kunst liegen bis zum Reißen gespannt. Konstrukteure, Gegenstandslose errichten die Diktatur der Form; andere wie Grosz, Dix, Schlichter zertrümmern das Wirkliche durch prägnante Sachlichkeit, decouvrieren diese Zeit ... (Einstein 1923, 97 f.)

Daß die Nazis die kritischen Veristen (Realisten), welche die Kriegsfolgen darstellten und das soziale Elend der 20er Jahre anprangerten, mehr und wütender verfolgten als die ästhetischen Form-Automen wie Molzahn, Schwitters, Kandinsky oder die sachlichen Maler wie Schrimpf, Kanoldt, Nebel und Lenk dürfte inzwischen deutlich sein. Dies ist stringent, weil die Nazibewegungen den neuen größeren, rassistischen Krieg als Revision des verlorenen Weltkriegs herbeiführten. (Fischer 1961/³1964)

⁴⁰ Zur Frage der Visualisierung der Kriegstoten vgl. meinen Beitrag in M. Diers (Hg.): *Monumente*, Berlin 1993, 137–149; Koselleck 1998; – das Kollwitzwerk jetzt in einem monographischen Katalog des Kölner Kollwitz-Museums s. Fischer 1999.

⁴¹ Worringers Schrift *Abstraktion und Einfühlung* mit seiner breiten Wirkung bei Schaffenden erschien zuerst bereits 1908; vgl. für die zwei künstlerischen Wege im 20. Jahrhundert der sachlichen Weltdeutung mittels Figur und der bloßen Farb- und Form-Autonomisierung (Beckmann – Franz Marc) Schubert 1983, 207–244.

Bibliographie

- Alfred Flechtheim [Katalog], Düsseldorf 1987.
- Bächler, Christa: Die Akademie für Bildende Künste zwischen Novemberrevolution und faschistischer Machtübernahme, In: Dresden - Hochschule, 1990, 268-275.
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus, Reinbek 1963.
- Barton, Brigit S.: Die Entstehung eines Künstlerrufs - Dix und der Schützengraben, in: Dix zum 100. Geburtstag: Symposion, Museum Albstadt, Albstadt 1991, 50 f.
- Clair, Jean: La responsabilité de l'artiste, Paris 1997, dt. Ausgabe: Die Verantwortung des Künstlers, Köln 1998.
- Conzelmann, Otto: Der andere Dix, Stuttgart, 1983.
- Crockett, Denis: The most famous Painting of the Golden Twenties, in: The Art Journal, vol. 51, Spring 1992, 72-80.
- Degenerate Art [Katalog], hg. v. Stephanie Barron, Los Angeles/Chicago 1991, dt. Edition: Entartete Kunst, Historisches Museum Berlin 1992.
- Dresden - Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule der bildenden Künste, Dresden 1990.
- Dückers, Alexander: Unterdrückung - Widerstand - Utopie, in: Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes, Berlin 1980, 313 f.
- Einstein, Carl: Otto Dix, in: Das Kunstblatt 7 (1923), 97 ff.
- : Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926/³1931.
- Ein Krieg wird ausgestellt [Katalog], hg. v. R. Diehl u. D. Hoffmann, Frankfurt a. M. 1976.
- Entartete Kunst [Katalog], München 1937.
- Feistel-Rohmeder, Bettina: Im Terror des Kunstbolschewismus, Karlsruhe 1938.
- Fischer, Fritz: Griff nach der Weltmacht, Düsseldorf 1961/³1964.
- Fischer, Käthe: Käthe Kollwitz: Die trauernden Eltern - ein Mahnmahl für den Frieden, Köln 1999.
- Fischer, Lothar: Otto Dix - ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981.
- Frank, Tanja: Nachwort zu Paul Westheim: Kunstkritik aus dem Exil, Weimar 1985, 322 ff.
- Grosz, George: Ein kleines Ja und ein großes Nein, Hamburg 1955.
- Guhr, Richard: Die Schuld am Verfall der Künste, Dresden 1923.
- Harth, Dietrich u. Dietrich Schubert (Hg.): Pazifismus zwischen den Weltkriegen - Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen Krieg und Militarismus 1918-1933, Heidelberg 1985.
- Herbstausstellung Akademie der Künste [Katalog], Berlin 1932.
- Hüneke, Andreas: Dubiose Hände operieren im Dunst der Macht, in: Alfred Flechtheim [Katalog], Düsseldorf 1978.
- Hütt, Wolfgang: Hintergrund - Mit dem Gotteslästerungs- und Unzüchtigkeitsparagrafen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler 1900-1933, Berlin 1990.
- Jürgens-Kirchhoff, Anne: Schreckensbilder - Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.
- Kallai, Ernst: Dämonie der Satire, in: Das Kunstblatt 11 (1927), 97 f.
- : Vision und Formgesetz, hg. v. Tanja Frank, Leipzig/Weimar 1986.
- Kreis, Georg: »Entartete Kunst für Basel«, Basel 1990.
- Kriegsöffentlichkeit und Kriegserlebnis - eine Ausstellung zum 1. Weltkrieg [Katalog], hg. v. R. Meyer, H. P. Neureuther u. a., Regensburg 1978.
- Koselleck, Reinhart: Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes, Basel 1998.

- Löffler, Fritz: Otto Dix - Leben und Werk (1960), 4. verb. Aufl. Dresden 1977.
 —: Otto Dix und der Krieg, Leipzig 1986.
- Merz, Jörg: Dix' Kriegsbilder, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Marburg/Lahn 1999.
- Mommson, Wolfgang J. (Hg.): Kultur und Krieg, München 1996 (Schriften des Historischen Kollegs München 34).
- Neugebauer, Rosa: George Grosz - Macht und Ohnmacht satirischer Kunst, Berlin 1993.
- Otto Dix [Katalog], hg. v. M. Joachimsen, Bonn 1999.
- Otto Dix - zum 100. Geburtstag [Katalog], hg. von W. Herzogenrath und J. K. Schmidt, Stuttgart/Berlin 1991/92.
- Otto Dix - zwischen den Kriegen [Katalog], Haus am Waldsee Berlin 1977.
- Peters, Olaf: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus - Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998.
- Rüdiger, Ulrike: Otto Dix - Grüße aus dem Krieg, Städt. Museum Gera 1991.
 —: Der Radierzyklus, in: Otto Dix - Der Krieg - 50 Radierungen, Gera/Bad Wildungen 1993.
- Salmony, Alfred: Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln, in: Der Cicerone 16 (1924), 1-8.
- Schmidt, Diether: In letzter Stunde 1933-1945, Dresden 1964.
- Schmidt, Paul Ferdinand: Otto Dix, Köln 1923.
 —: Die deutschen Veristen, in: Das Kunstblatt 8 (1924), 367 f. [1924a].
 —: Schützengraben, in: Weltbühne 20, No. 32, 7.8.1924, 236 [1924b].
- Schröck-Schmidt, W.: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, in: Katalog Otto Dix zum 100. Geburtstag, 1991/92, 109 ff.
 —: Die Rezeption des »Schützengraben« von Otto Dix, Magisterarbeit Univ. Heidelberg 1989.
- Schubert, Dietrich: Otto Dix, Reinbek 1980, 4. verbess. Aufl. 1996.
 —: Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst, in: Nietzsche-Studien 10/11, hg. v. W. Müller-Lauter u. Volker Gerhardt, 1981/82.
 —: Die Beckmann-Marc-Kontroverse von 1912 - »Sachlichkeit« versus »innerer Klang«, in: Expressionismus und Kulturkrise, hg. v. Bernd Hüppauf, Heidelberg 1983, 207-244.
 —: Otto Dix zeichnet im 1. Weltkrieg, in: Kultur und Krieg, hg. von Wolfgang J. Mommson, München 1996, 179-193 [1996a].
 —: Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix - zur Frage der Abfolge seiner Kriegsarbeiten 1915-18, in: Jahrbuch der Berliner Museen 38, 1996, 151-168 [1996b].
 —: Otto Dix: Die Radierungen *Der Krieg* von 1924 oder das »Yo lo vi«, in: Dix-Katalog *Der Krieg*, Radierwerk 1924, hg. v. Margarete Jochimsen, Macke-Haus Bonn 1999, 12-46.
- Schuster, Klaus P.: Kunststadt München 1937, München 1987.
- Strobl, Andreas: Dix - eine Malerkarriere der 20er Jahre, Berlin 1996.
- Thiele, Gertrud: Die Akademie unter der Herrschaft des deutschen Faschismus, in: Dresden - Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule der Bildenden Kunst, Dresden 1990.
- Verboten Verfolgt - Kunstdiktatur im 3. Reich [Katalog], Duisburg/Hannover 1983.
- Verfolgt und Verführt - Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg [Katalog], 1983.
- Willett, John: Dix War, in: Desasters of War. Callot Goya Dix, The Arts Council of England, Glasgow/Manchester 1998/99, 65 ff.

Windhöfel, Lutz: Paul Westheim und das »Kunstblatt«, Köln 1995.
 Wolfradt, Willi: Otto Dix, in: Cicerone 16 (1924), 943 u. 953 [1924a].
 —: Otto Dix (Junge Kunst Bd. 41), Leipzig 1924 [1924b].
 Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1908), Neuausg. München 1959.
 Zuschlag, Christoph: Entartete Kunst - Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.

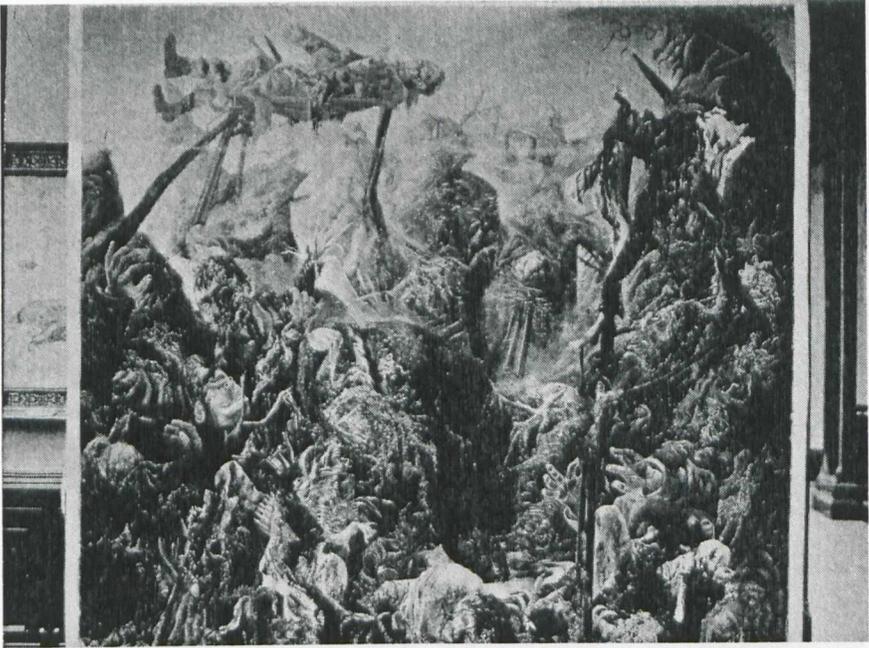


Abb. 1 Otto Dix: *Der Schützengraben* (1923, verschollen)
Hängung im Kölner Museum 1924



Abb. 2 Dresden, Rathaus, Ausstellung »Entartete Kunst« (1933/35)
Foto: Chronos-Film

Gemalte Wehrsabotage

des Malers Otto Dix

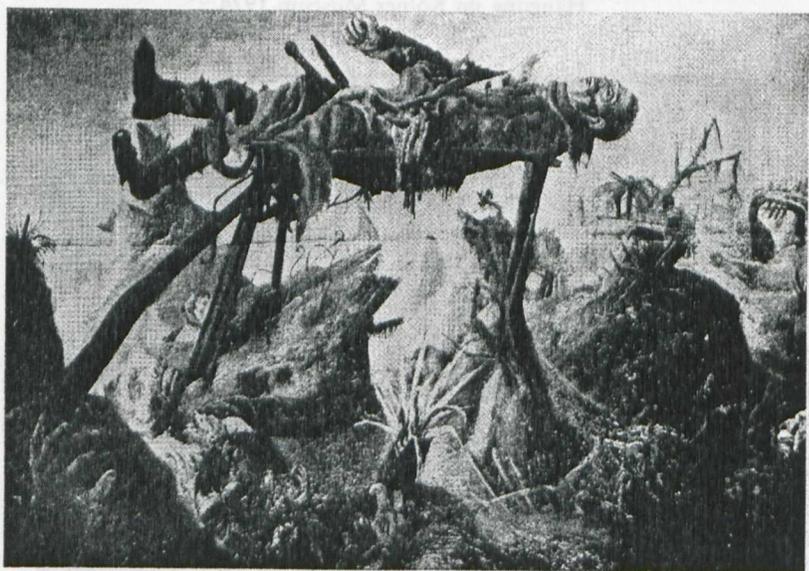
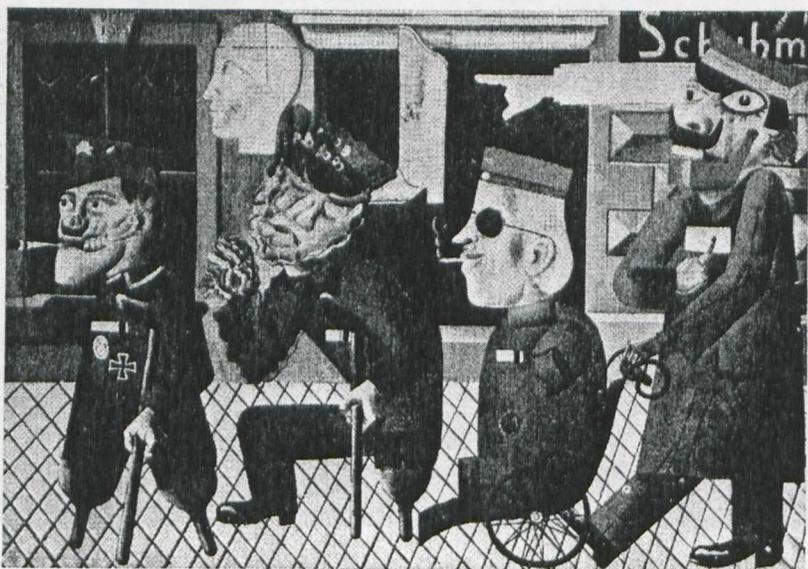


Abb. 3 Seite aus dem Katalog »Entartete Kunst«, München 1937

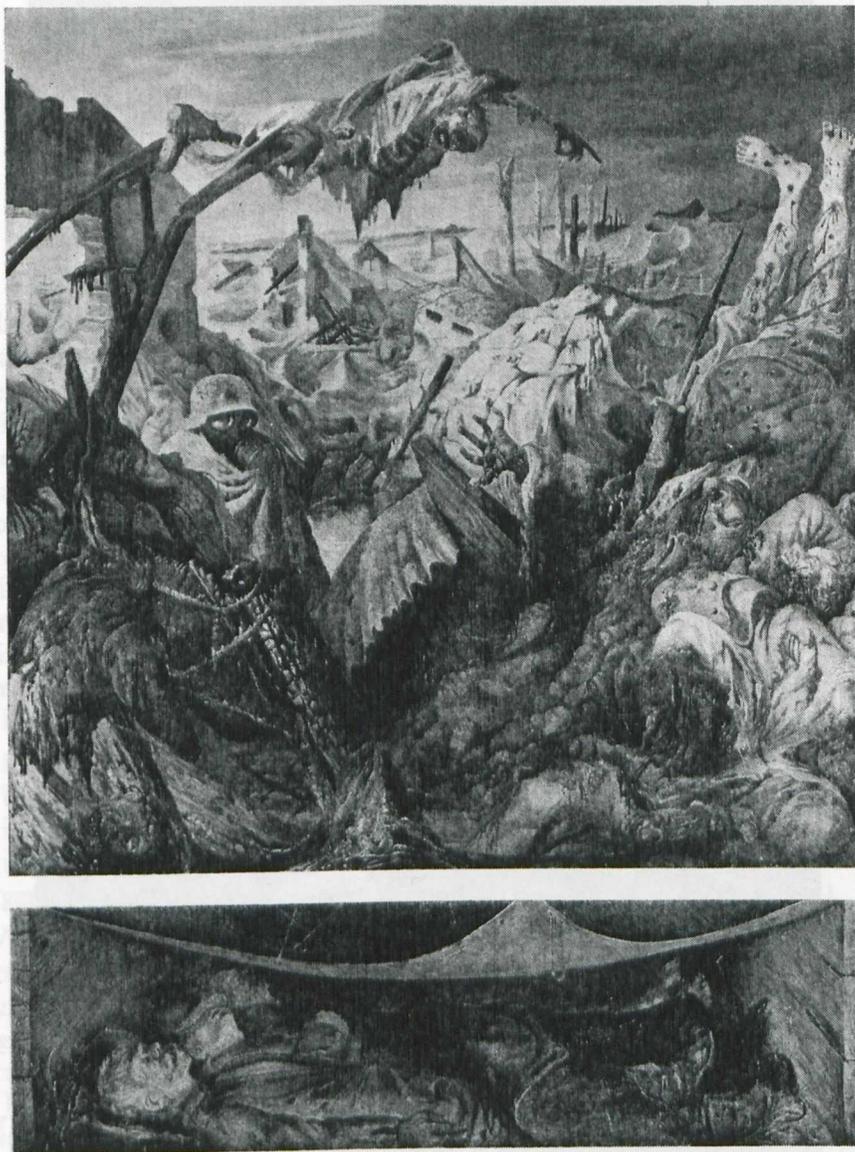


Abb. 4 Otto Dix: Mitteltafel des Triptychons *Krieg* (1928-32)
Dresden Gemäldegalerie Neue Meister



Abb. 5 Paul Merling: Modell für ein »Ehrenmal« (1932)

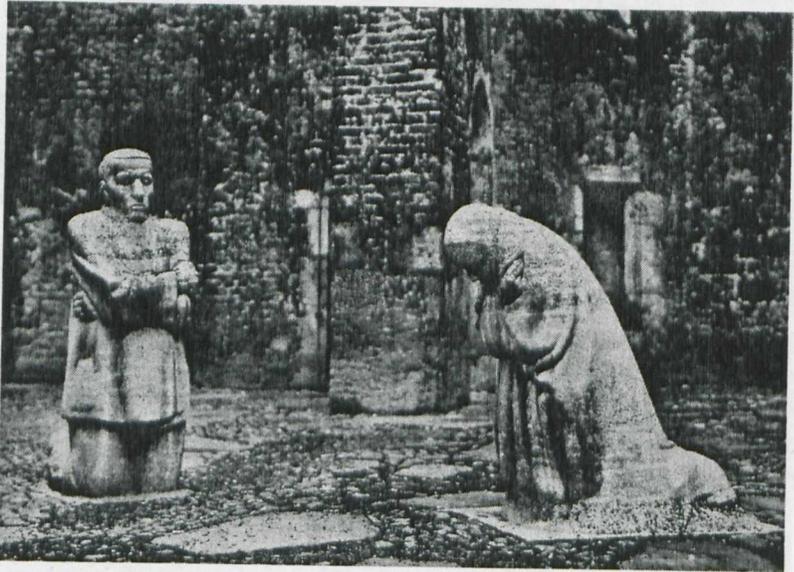


Abb. 6 Käthe Kollwitz: *Die trauernden Eltern* (1930/32, Vladslo, Belgien)