

## EIN SCHÜTZENGRABEN VON 1916–1918: JULIUS MEIER-GRAEFE UND OTTO DIX 1924\*

Dietrich Schubert

*„Nie war die Lüge so gut organisiert, nie haben sich so viele Menschen in ihren Dienst gestellt.“  
(Georg F. Nicolai, *Die Biologie des Krieges*, 1917, S. 111)*

*„und was den Krieg betrifft – das ist alles ganz, ganz anders und wahnsinniger, als Ihr nur abnt.“  
(Gustav Sack am 26.10.1914 an Paula Sack)*

„Es ist in der heute üblichen Art an Kunstschreiberei so viel Eitelkeit der Autoren und ein unleidliches Sichvordrängen der schriftstellerischen Leistung. Die Kunstwerke erscheinen [...] fast nur noch als das Turnreck, an dem der Kritiker die Riesenwelle seiner Wortkünste vorführt.“ – Das schrieb Max Sauerlandt am 5.9.1920 an den Maler Emil Nolde. Man fragt sich in unserer Zeit, in der es keine echte, also kritische Kunstkritik mehr gibt, sondern überwiegend Hagiographie – „unkritische Kritiker“<sup>1</sup> – und speziell ein Hochloben schwacher bildnerischer Arbeiten im Interesse des Kunstmarktes und des Handels dominiert, was Max Sauerlandt, der ein Gefühl für Qualität entwickelte, zu den Leere-Tendenzen in der Gegenwart schreiben würde. Meinte er in dem zitierten Brief an Nolde etwa Meier-Graefe?

Die kunstkritischen Texte von Meier-Graefe, sein früher Einsatz für die Kunst Edvard Munchs,<sup>2</sup> das Buch ‚Manet und sein Kreis‘ von 1902 (mehrere Auflagen), und besonders die Kritik 1905 an Arnold Böcklins weltfremder Malerei, 1906 das Buch ‚Der junge Menzel‘, sein radikaler, überspitzter Werturteil-Wechsel von Velázquez zu El Greco<sup>3</sup> haben freilich seinen Ruf bei den modernen Malern positiv befördert – bis er nach dem Weltkrieg die Expressionisten und Kubisten wegen ihrer zu einfachen Bilder strikt ablehnte. Im 1905 öffentlich geführten Schlagabtausch zwischen Hans Thoma/Henri Thode einerseits und Max Liebermann andererseits<sup>4</sup> stand der Befürworter der modernen französischen Malerei von

Eugène Delacroix bis Vincent van Gogh selbstredend auf der Seite Liebermanns.

Durch den modernen, blutigen Krieg 1914–1918 kam es auch in der Kunst-Produktion und in Kunst-Streitereien zu enormen Verschiebungen. Die signifikante Konfrontation des 57jährigen Kritikers mit dem Kriegsgemälde des eine Generation jüngeren Otto Dix im Jahr seiner Ausstellung in Köln und in Berlin 1924 besitzt für diese neue, vom imperialistischen Krieg geprägte Zeit einen exemplarischen Charakter. Für europäisch empfindende Künstler und Intellektuelle wäre es im Sommer 1914 angemessen gewesen zu schweigen, statt mit den Parolen Kaiser Wilhelms II. – „Mitten im Frieden überfällt uns der Feind!“ – „Nun wollen wir sie dreschen!“ – in den nationalistischen Taumel der Überlegenheit über andere Völker rund um das „Deutsche Reich“ zu verfallen bzw. sich der Hybris auszuliefern, man würde im kommenden Krieg die vermeintlich überlegene „Deutsche Kultur“ mit den deutschen Armeen bringen, – so der arrogante Irrglaube von Thomas Mann. Aber man zerstörte nicht nur Menschen und Land, sondern auch die Bibliothek in Löwen und die Kathedrale von Reims. Weitblickender waren Schriftsteller wie Heinrich Mann und Erich Mühsam.<sup>5</sup> In ihren brutalen Belgien-Aktionen bewiesen die Deutschen recht bald, dass das Gegenteil geschah. Und selbst ein Kulturmann wie Harry Graf Kessler,<sup>6</sup> Soldat im August 1914 bei Lüttich und Namur, bejahte die Angliederung Belgiens ans Reich und die Vormachtstellung der Deutschen von Belgien bis zum Baltikum, wandelte sich frei-



1 Ernst Barlach, ‚Der Rächer‘ (Form 1914), Gipsguss getönt 1922, Barlach-Stiftung Güstrow

lich später zum Pazifisten. Nur wenige wie Bertha von Suttner, Rosa Luxemburg, Romain Rolland,<sup>7</sup> Jean Jaurès, Karl Kraus und Heinrich Mann warnen vor dem drohenden „Großen Krieg“, den bereits die Sozialisten Friedrich Engels und August Bebel 1887/88 vorhergesagt hatten. Der Dichter Erich Mühsam schrieb am 4. 8. 1914 im Tagebuch „Und es ist Krieg. Alles Fürchterliche ist entfesselt [...]“ Tage zuvor notierte Mühsam den Begriff „Weltuntergangsstimmung“. Eine solche hatte die deutsche Regierung und die Generalität zweifellos nicht – im Gegenteil. In Berlin erhob der Herausgeber der ‚Aktion‘ Franz Pfemfert seine Stimme und publizierte am 1. August bereits das Pamphlet „Die Besessenen“.<sup>8</sup>

Aber der weiteren Kreisen bekannte Kunstkritiker und Kunstmanager Julius Meier-Graefe, der 1895 nach Paris gezogen war, um den Dialog zwischen deutscher und französischer Kultur und den

Künsten weiterzuführen, verfiel auf seine Weise der nationalistischen Mentalität und stand im Herbst 1914 den Ideen von Thomas Mann gefährlich nahe. Freilich ist sein Name nicht unter den 93, die das Manifest „An die Kulturwelt“ vom Oktober 1914 zeichneten.<sup>9</sup> Doch Meier-Graefe, er war 47 Jahre alt, wurde auch von der „Woge der Betrunkenheit“ (Kurt Tucholsky)<sup>10</sup> im Sommer 1914 erfasst: denn er empfahl sich selbst am 10. August mit einem Schreiben dem Großen Generalstab in Berlin zum Mittun: „Ich bin leidlicher Schütze ...“<sup>11</sup> Nach der Absage des Generalstabs wendete er sich um Hilfe an den Fürsten Lichnowsky: „Ich habe mich vergeblich als Freiwilliger gemeldet.“ Auch dachte er, Kunstsamariter zu werden (Tagebuch 4.9.1914). Der Kunstkritiker publizierte baldigst in Paul Casirers affirmativer Reihe „Kriegszeit – Künstlerflugblätter“ Bildbeispiele der Berliner Secessionisten, am 31. August 1914 einen hochfahrenden Text:

„Der Krieg beschert uns. Wir sind andere als gestern. Der Streit um Worte und Programme ist zu Ende [...] Aus Feuerschlünden, aus Not und Blut, aus Liebe und heiligem Haß wird uns Erlebnis. Wehe dem Künstler, der heute nicht erlebt [...] Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge!“<sup>12</sup>

Wie eine Weihnachtsgabe wird der Kriegsbeginn von Meier-Graefe verkauft. War er positiv überrascht? Wusste er nicht, dass der große Krieg um Kolonien und Hegemonie bereits längst vor der Tür stand? Das Ziel war ja bekanntlich die wirtschaftliche und politische Hegemonie der Deutschen in Europa, die Jahre zwischen 1902 und 1912 hatten es zur Genüge gezeigt. Das konnte auch der renommierte Kunstautor Meier-Graefe wissen, als er jenes schrieb und somit in die Nähe des Sermons von Thomas Mann, über den der Bruder Heinrich entsetzt war, geriet.<sup>13</sup>

Wollte Meier-Graefe mit „heiligem Hass“ England verfolgen, wie der Plastiker Ernst Barlach mit seiner peinlichen Figur ‚Der Rächer‘, die er als Lithographie für die Folge „Kriegszeit“ (6.12.1914) geschaffen hatte (Abb. 1).<sup>14</sup> Oder dachte Meier-Graefe etwa an das große Russland oder gar an Frankreichs Republik, dessen Künste er um 1900 als vorbildlich propagiert hatte? Oder spekulierte er nun, die idealistische Malerei des Deutschen Hans von Marées, von deren spezifischer Qualität er mehr und mehr sprach und schrieb, den Franzosen näherzubringen? In seinem Tagebuch notierte er am 22.9.1914: „Gedrückte Tage, weil man so wenig vom Krieg weiß [...]“

Kurz zuvor ereignete sich um den 10. September die erste, den Verlauf der Kämpfe entscheidende Niederlage der Deutschen an der Marne, die in der Heimat aber verheimlicht wurde. Am 18. Oktober 1914 notierte Meier-Graefe die – aus heutiger Sicht – erschreckende Bemerkung über die Krupp-Kanonen, Kaliber 42 (‚Dicke Berta‘): „hätten wir 20 statt 6, wären wir wahrscheinlich mit Frankreich schon fertig.“<sup>15</sup>

Dass die Mehrheit der deutschen Schriftsteller, Künstler, Intellektuellen und Dichter vom nationalistischen Rausch getrieben wurde und sich als „Mordspatrioten“ gerierte, ist bekannt. Nur wenige hielten sich zurück. Auch der 67jährige Meistermaler in Berlin, Max Liebermann, leistete mit

patriotischen Skizzen für die Folge „Kriegszeit“ einige Beiträge wie ‚Marsch, Marsch Hurrah!‘ zur christlichen Weihnacht 24. Dez. 1914 (Abb. 2).

Der junge Maler Max Beckmann weigerte sich zu kämpfen und zu schießen und drückte es so aus: von den Franzosen habe er viel gelernt und Dostojewski sei sein Freund.<sup>16</sup> Dies war eine vorbildliche Haltung, doch leider nicht für den prominenten Kunstkritiker Meier-Graefe. Im September 1914 veröffentlichte er einen hochtrabenden Text – den er später bereut haben soll – über die Situation im beginnenden Großen Krieg und die Lage des ‚Deutschen Reiches‘. Dabei pries er den Kaiser, der mit Österreichs Monarchie contra Serbien den Hegemonie-Krieg im Zentrum Europas gegen Frankreich und Russland schließlich begonnen hatte (1. bis 4. August 1914). Meier-Graefe taufte den September-Text ‚Drei Gewinne‘, war also offenbar vom siegreichen Ausgang für das Deutsche Reich überzeugt. Das Berliner Tageblatt druckte ‚Drei Gewinne‘ am 11.9.1914 auf der ersten Seite, eine Woche, bevor die deutschen Truppen Reims mit Fern-Granaten beschossen. Deutschlands Existenz sei die „Kultur Europas“, war die erste Formel, die später repetiert wird: „Deutschlands Sein, Europas Kultur! Ehret Euch selbst, schont die Güter, die nicht den schwächtigen Kerlen in den roten Hosen, die auch uns und der ganzen Welt gehören!“ Aber gerade die Seite Meier-Graefes legte eine Woche später Reims in Trümmer – auch die gotische Kathedrale wurde schwer getroffen; aufgeklärte Geister wie Romain Rolland protestierten.<sup>17</sup>

Mit erhobenem Kopf verkündete Meier-Graefe, dass es sich nur um Kraft, nicht um Kultur, handelt – diese Einsicht „ist schon ein Gewinn“. Das macht ein „ruhiges Urteil möglich: diese Kraft ist unser.“ Und wegen der Riesenmaschine des deutschen Apparates, dessen Kraft jeder in sich und „bei sich“ trägt „als unverlierbares Gepäck“, hoffen die Deutschen – „hoffen wir“. Aufgrund der ästhetischen Verfeinerung Frankreichs könne diese Nation „nicht dauern [...] Bilder, schöne Worte sind keine Waffe gegen den Feind an der Grenze, noch gegen die Masse der Enterbten, die jetzt schon in Paris an Barrikaden denkt.“ Wird Frankreich geschlagen, so prophezeit Meier-Graefe einen Kampf im Inneren wie im März 1871 die Revolution der Pariser Commune.<sup>18</sup>

# Kriegszeit

## KÜNSTLERFLÜGBLÄTTER

BEGRÜNDET UND HERAUSGEGEBEN VON PAUL CASSIRER UND ALFRED GOLD

*Der Ertrag ist für gemeinnützige Zwecke bestimmt!*

№18/19

24. Dezember 1914

30 Pf



*Marsch, Marsch Hurrah!!*

2 Max Liebermann, ‚Marsch Marsch, Hurrah!‘, Lithographie für die Folge  
„Kriegszeit“ vom 24.12.1914

„Unübersehbar ist [...] der zweite Gewinn“, nämlich die Einsicht „Nur mit dem Kaiser“ Wilhelm II. – „Wenn das Undenkbare geschähe, wenn alles fele, der Thron bliebe aufrecht [...] Ein Symbol seiner Selbsterhaltung von solcher Macht hat kein anderes Volk. Das ist ein Faktum.“

In diesem zutiefst falschen Satz offenbart sich, wie wenig Meier-Graefe den sozialpolitischen Ungeist von Wilhelm und seinen Vasallen registriert und lange nicht durchschaut hatte. Allein aus den martialischen Reden des Kaisers ging dessen übersteigerter Wille zu Vormacht und Herrschaft in Europa hervor.<sup>19</sup>

Schließlich spielte Meier noch auf die in Frankreich verbreitete Idee der Revanche an, diese „hat unerwartet gezündet.“ Aber: „schon stehen wir vor den Toren. Vae victis! Kein Erbarmen darf unsere Tat verkürzen, die Ruhe schaffen soll“, doch: schon die Güter – „schont Hellas!“ Die drei Gewinne waren – vereinfacht gesagt – die Kultur der Deutschen im Gepäck gegen Frankreichs degenerierte Kultur, sodann der Thron des Kaisers Wilhelm, der immer „aufrecht“ bleibt, und drittens – natürlich – die Hegemonie Deutschlands in Europa vom Baltikum bis Calais. Den hybriden Text hat Alexandre Kostka genauer untersucht und kommentiert.<sup>20</sup> Zu Recht unterstrich Kostka die ‚Blindheit‘ Meier-Graefes für das unmittelbare Kriegs-Geschehen, bzw. wurde dieses der Bevölkerung an der „Heimatfront“ von der Lügen-Presse vernebelt, so dass auch Meier nicht klar blickte und der Propaganda aufsaß.

Die französischen Armeen hatten gerade an der Marne unter größten Anstrengungen in der 2. Septemberwoche 1914 die 1. deutsche Armee (General von Kluck) vor Paris, bei Crécy/Meaux gestoppt, so dass die Franzosen den 9.–15. September als entscheidenden Sieg an der Marne bejubeln konnten.<sup>21</sup> Gleichzeitig forderte in Berlin Theobald von Bethmann Hollweg im ‚September-Programm‘ u. a. Teile Belgiens zu annektieren. Freilich war die 1. deutsche Armee wegen mangelhaftem Nachschub gezwungen, sich zurückzuziehen. Doch zu Recht wird diese Marne-Schlacht als der Beginn der deutschen Niederlage interpretiert, weil der Bewegungskrieg zu diesem Zeitpunkt in einen schlimmen Stellungskrieg überging, der volle vier Jahre dauern sollte.

Meier-Graefe kam nicht zur Truppe. Er meinte selbst, aufgrund seines Alters „leider nicht als Kämpfer“ zum Zuge zu kommen, wurde aber beim Roten Kreuz eingesetzt, und zwar an der Ostfront für die Transporte der Verwundeten von den Frontlinien in die Lazarette. Dort geriet er kurioserweise in russische Gefangenschaft (Omsk).<sup>22</sup> Im Oktober 1915 konnte er per Austausch von Zivilisten befreit werden und kehrte (laut Tagebuch) am 26. Oktober nach Berlin zurück, wo er seit 1912 eine Villa in Nikolassee besaß, wo ihn Lovis Corinth porträtierte (heute Musée d’Orsay Paris)<sup>23</sup> und wo er 1924 seine zweite Ehe mit Helene Lienhardt begann. Aber schon 1925 heiratete er mit knapp 60 Jahren die 18jährige Annemarie Epstein; ein Foto zeigt sie 1931 mit Quappi und Max Beckmann. Dessen Malerei hatte sich Meier-Graefe – nach anfänglicher Skepsis – mehr und mehr positiv verstehend und lobend geöffnet. Nach seiner Gefangenschaft in Russland, nach Gründung der Marées-Gesellschaft 1916 mit dem Piper-Verlag München, war Meier-Graefe 1917 nach Dresden übersiedelt. Dort in Sachsen gab er – neben anderen Aktivitäten – die Blätter der Marées-Gesellschaft ‚Ganymed‘ heraus.<sup>24</sup> Im 1. Band 1919 publizierte er den Text ‚Politisches Geständnis des Künstlers‘, wobei er sich – im Tonfall von Nietzsche – zur gesellschaftlichen Gruppe der Künstler rechnete:

„Wir Künstler wissen von keinem Glück durch Zahlen. Bilder und Begriff sind unsere Güter. Werden ist unser Geschäft. Wir sind Revolutionäre, weil wir gegen alle Schranken anrennen, die hohes Empfinden fesseln [...] Wir sind Sozialisten, nicht weil wir an Stelle abgebrauchter Larven neue wünschen, sondern weil unsere Einfalt auf Wiederkehr der heiligen Gemeinschaft hofft, hoffen muß, damit wir bestehen können.“<sup>25</sup>

Im Grunde handelte es sich um einen Rechtfertigungs-Text, denn er rechtfertigt sich auf elitäre Weise bewusst oder unterbewusst für die kriegsbejahenden Sätze von 1914 und gibt sich, auch mit dem russischen Hemd, wortreich als ein Umlerner, als ein Gewandelter. Er publiziert Texte in den „Sozialistischen Monatsheften“ und gibt sich etwas zeitgemäß „sozialistisch“, jedoch ohne es tatsächlich zu sein; denn über die Ermordung

der Sozialisten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht schreibt er keinen Satz im Tagebuch. Er räsoniert über die Leiden am Krieg, jedoch nur euphemistisch, ebenso wie er das „Rufen der Soldaten“ beim Rattern der Züge notiert, nicht aber das Schreien der Opfer, nicht ihre Schmerzensschreie.<sup>26</sup>

Und den realen Krieg 1914–1918, diesen modernen, hochtechnisierten Krieg mit seinem Massentöten für Kolonien und Welt-Hegemonie nannte Meier-Graefe in seiner schnodderigen Art, wie Graf Kessler einmal bemerkte, den „dümsten“ aller Kriege: „Ob das ein gerechter, ein ungerechter Krieg war, ein blödsinniger Krieg, der dümmste aller Kriege – er brachte uns etwas, was wir nie gefühlt hatten“: das *Wir*, das man „dichtend hinschrieb“ und das „wirkliche *Wir*, Brüder, mit denen man gehen konnte. Hallo!“ – also Kameradschaft?

Als empfindsamer Ästhet, Kunsthändler und bürgerlicher Lebemann, der den Krieg vorn an den Fronten nicht mitmachen musste wie Otto Dix, öffnete er sich nach 1919/20 nicht dem Trend der sog. *Neuen Sachlichkeit*, dieser mehr oder weniger bürgerlichen Mode der Künste in der Weimarer Republik, das heißt vor allem nicht dem politisch linken *Verismus* der Grosz, Griebel, Schlichter, Dix und Scholz.<sup>27</sup> Insbesondere die altmeisterlich orientierte, scharf kritische, den Krieg in Radierungen 1924 und die Kriegsfolgen auf *unschöne*, radikal schmerzliche Weise zeigende Kunst des Arbeitersohnes Otto Dix fand bei dem Erklärer der Malerei Courbets und Corots, der Impressionisten, der Kunst van Goghs und des Idealisten Hans von Marées keine Aufmerksamkeit. Dazu kam auch, dass Max Beckmann dem Ganzen der neuen Realismus-Welle seit 1919, speziell der sog. *Neuen Sachlichkeit* zu Recht kritisch gegenüber auftrat, was er sicher in Gesprächen mit Meier-Graefe äußerte.<sup>28</sup>

Geradezu paradigmatisch stand das große Gemälde auf grober Leinwand von Otto Dix ‚Schützengraben‘ (nicht „Der ...“) nach Werk und Wirkung in den Jahren 1923–24 im öffentlichen Diskurs, von Westheim als „eine kühne Probe des neuen Verismus“ definiert (Abb. 3). Aber Meier-Graefe griff das Werk 1924 nicht nur an, er diffamierte es heftig, ja „unkultiviert“ (wie eine

Stimme in Köln meinte) und forderte angewidert die Entfernung aus der Öffentlichkeit, also die Refusierung – Merkmal der Avantgarden.

Der junge Dix, bei Kriegsbeginn 23 Jahre, Student der Kunstgewerbeschule in Dresden, begeisterter Nietzsche-Leser seit Jahren (z. B. „Die Fröhliche Wissenschaft“), hat sich nicht dem Generalstab angedient, hat sich *nicht* – was lange gedacht wurde – freiwillig gemeldet. Dieser Irrtum geht auf Fritz Löffler und auf spätere Aussagen des alten Dix zurück. Tatsache ist, dass er in Dresden mit seinem Freund, dem Künstler Kurt Lohse, am 22. August 1914 zum Militär eingezogen wurde. In Dresden und Bautzen kam es zu einer längeren Militär-Ausbildung für Feld-Artillerie und für das schwere MG 08. In Bautzen hatte er einen Feldweibel, den er auch naturalistisch malte, der ihn offenbar vor zu schnellem Fronteinsatz mit dem Res.-Inf.-Reg. 102 schützte – zumal Dix vom Kriegstod seines Geraer Freundes Hans Bretschneider im April 1915 erfuhr, was ihn kaum ermuntert hat, ebenfalls den „Heldentod fürs Vaterland“ zu sterben. Denn Dix wollte Maler werden und nicht im Dreck enden. Nach etlichen Monaten zum Gefreiten befördert, wurde Dix Ende September 1915 an die Front kommandiert, und zwar in die Champagne südlich von Rethel. Die Militärs hatten die Bedeutung der MG-Züge als effektive Stoßtruppe erkannt und diese vermehrt. Vom 25.9. bis zum 17.7.1916 kämpfte er in der sog. Herbstschlacht Champagne bei Reims und in den Stellungskämpfen vor Reims, bei Aubérive, Saint-Souplet, Pont Favarger, Dontrien, Bétheniville und anderen Orten, im November ausgezeichnet mit dem Eisernen Kreuz II. Klasse.<sup>29</sup> Auch an der russischen Front am Narotsch-See wurde Dix im November/Dezember 1917 eingesetzt, als Meier-Graefe in Dresden wieder seine Kultur und das Feiern der Malerei des Hans von Marées forcierte.

Ohne Hass gegen Engländer, Russen oder Franzosen kämpfte der Kunststudent Dix mit einem Überlebenswillen, der sicher auch aus der Lektüre der Schriften Nietzsches genährt wurde. Freilich, als MG-Truppführer und seit 1.11.1915 Unteroffizier, der den MG-Zug befehligt, dürfte er mehr Überlebens-Chancen gehabt haben als ein Infanterist bei den Sturmtruppen. Diese verlo-



3 Otto Dix, ‚Schützengraben‘, Ölgemälde auf Jute 1922–23, ehemals Wallraf-Richartz-Museum Köln, seit 1940 verschollen

ren in jedem Sturmangriff durch die gegnerische Artillerie und das MG-Feuer mehr als die Hälfte ihrer Männer, besonders im Trommelfeuer der Granaten.

In einem längeren Brief an Helene Jakob im August 1916 schilderte Dix einen Einsatz mit seinem MG-Trupp an der Somme bei Monacu/Cléry im Feuer der französischen Granaten: „[...] Trommelfeuer von früh ½ 11 bis abends neun mit 28ern. Diesmal nach dem Steilhang – die Verluste dieses Rgts sind furchtbar. Am Abend griff der Feind an.“<sup>30</sup>

Der Maler Albert Weisgerber, der Journalist Erich M. Remarque und andere haben dies ebenfalls überliefert, ebenso wie der ungarische Offizier Andreas Latzko in seinem Buch „Menschen im Krieg“.<sup>31</sup> Im Gegensatz zu den pseudo-sachlichen, martialischen Berichten des begeisterten Kämpfers Ernst Jünger suchte Dix nicht das „Abenteuer“ (wie Jünger, der diesen Ausdruck verwendete), sondern suchte zu überleben. Seine Blicke auf die Opfer dieses maschinisierten Tötens ähneln nicht denen von Jünger, sondern weit



4 Otto Dix (3. Person von links) mit seiner Familie in Gera, Foto 1917/18, Privatbesitz

eher denen, die Henri Barbusse in Briefen an seine Frau und im realistischen Bericht „Le Feu“ gab,<sup>32</sup> der 1916 als erstes Buch zur Sache in Paris erschien und bis 1917/18 mehrere Auflagen erreichte, auch gelesen an der Front von den französischen Soldaten, im Deutschen Reich verboten!<sup>33</sup>

Otto Dix wurde nach der Champagne-Schlacht im Juli/August 1916 in der Sommerschlacht an der Somme bei Cléry eingesetzt,<sup>34</sup> sodann im September/Oktober in den Stellungskämpfen im Artois bei Souchez, Angres, Lens, an der Loretto-Höhe; danach in der Herbstschlacht an der Somme bei Bapaume.<sup>35</sup> Nach einer längeren Erkrankung kam er wieder ins Artois, sodann 1917 nach Flandern in die Kämpfe an der Yser (bei Ypern) und am Wijtschaete-Bogen und schließlich an die Ostfront am Narotsch-See (Lagarde-Stützpunkt). Im Frühjahr 1918 (Abb. 4) musste er in die Michaels-Offensive mit Einsätzen bei Arras und Albert. Am 8. August wurde er durch Splitter am Hals

verwundet. Im September nahm Dix an einem Kurs zur Flieger-Abwehr mit schwerem MG08 in Tongern/Belgien teil. Auch zu den Fliegern wollte er, so dass er Ende Oktober 1918 nach Schneidemühl in Posen versetzt wurde.

Die Novemberrevolution machte dem jahrelangen elenden Töten ein Ende. Im Dezember 1918 kam es zu einer beeindruckenden Demonstration von Tausenden Kriegskrüppeln im Lustgarten Berlin; Käthe Kollwitz äußerte sich dazu in ihrem Tagebuch skeptisch. Die Kriegsoffer trugen Plakate mit der Forderung: „Wir wollen keine Barmherzigkeit, sondern Gerechtigkeit! Wo ist die Ludendorff-Spende?“<sup>36</sup>

Zu Weihnachten 1918 wurde Dix ohne schwere Verletzungen (im Gegensatz zu übrigens Otto Griebel) vom Militär entlassen und ging über Gera bald nach Dresden, um an der Kunstakademie Malerei zu studieren. Hier stellte er nicht sofort die Kriegs-Erlebnisse künstlerisch dar, son-



5 Otto Dix, ‚Prager Straße‘, Ölfarben, Collage 1920, Kunstmuseum Stuttgart

den schuf eine Gruppe von Gemälden mit Sujets zwischen Geburt, Eros und Tod, die er in der ersten Schau der ‚Gruppe 1919‘ in Dresden zeigte. Dix und Meier hätten sich in Dresden in der Galerie Arnold treffen können. Erst 1920 öffnete er sich – nach vielen Skizzen weiblicher Akte in schonungsloser Manier – der Darstellung der grausamen Realität mit collagierten Werken in einem radikalen Dada-Sarkasmus wie ‚Prager Straße‘ (Abb. 5), ‚Skatspieler‘ (Offiziere) und ‚Kriegskrüppel‘<sup>37</sup> und ebenso in seinen von Paul F. Schmidt mit Texten versehenen Graphik-Mappen 1920/21; danach widmete er sich intensiver dem

authentisch erlebten Kriegsgeschehen und Kriegstötungen in den Radierungen von 1924.

Da Otto Schubert in Dresden 1918 einen Zyklus mit Kriegsbildern publiziert hatte (‚24 Lithographien vom Krieg im Westen‘), dürfte dies und das Zureden seines Galeristen Karl Nierendorf dazu geführt haben, dass Dix 1923/24 einen Zyklus von 50 realistischen Radierungen schuf, die Nierendorf ausstellte und vertrieb; Max Herrmann-Neiße sprach in seiner Rezension in der ‚Aktion‘ vom „herrlich wahrheitsfanatischen Maler“.<sup>38</sup> In dem Blatt ‚MG-Zug im Schlamm geht vor (Somme 1916)‘ kann man das Schicksal der



6 Otto Dix, ‚MG-Zug im Schlamm geht vor (Somme 1916)‘, Radierung 1924, Probeabzug, Privatbesitz

zum Kampf gezwungenen Männer erkennen, darunter im Zentrum, im Schnittpunkt der Diagonalen, Dix selbst (Abb. 6). Der bittere Verismus dieser Graphiken stieß auf die Ablehnung der alten Kriegsbegeisterten, der Politiker und konservativer Galeristen.

Gleichzeitig malte Dix in Düsseldorf auf einer großen Leinwand (Rupfen) quadratischen Formats von 227 x 250 cm einen nach tagelangem Trommelfeuer völlig zerstörten deutschen Schützengraben, eine Summe seiner Erlebnisse. Während er im Radier-Zyklus aus dem Gedächtnis, aus der Imagination und nicht nach Fotografien – mit Ausnahme des verwundeten Kopfes ‚Transplantation‘ – quasi 50 Momente des jahrelangen Ster-

bens an den Fronten wiedergibt, auch Szenen in der Etappe wie in Brüssel und auch Gas-Tote, verdichtet das Gemälde ‚Schützengraben‘ das Erlebte in einer komprimierten Komposition mittels einer genauen Malweise, die die Einzelheiten vor Augen führt – unbarmherzig wie Matthias Grünewald.

Man ist erinnert an eine heute wenig beachtete Rede Richard Hamanns von 1917 an der Universität Marburg,<sup>39</sup> insbesondere an den Satz: „Das Martyrium aber derer, die im Trommelfeuer auszuharren verpflichtet waren, kann keine Darstellung schildern, und die Masse, das Quantum des Leidens, das ein solcher Krieg über die Welt gebracht hat, lässt sich nicht einmal andeutungsweise auf engem Raum eines Bildes zusammendrängen.“



7 Schild der Bildlegende im Wallraf-Richartz-Museum, Köln 1924

Der Maler und Soldat Dix hat dies jedoch mit der Leinwand ‚Schützengraben‘ kühn versucht und damit ein paradigmatisches Streitobjekt nicht nur für die Kunstwelt 1924–1933 geschaffen, ein Gemälde, für den Betrachter radikal nahsichtig gestaltet, ohne nach Fotos zu arbeiten oder mit der Kriegsphotografie zu konkurrieren.<sup>40</sup>

Der junge Direktor Hans Secker kaufte die Leinwand – mutigerweise – für das Wallraf-Richartz-Museum in Köln im Oktober 1923, wo sie bei der Neuordnung öffentlich gezeigt wurde (Abb. 7). „Furchtbarer 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.“ So der sachliche Bericht von H. Reiners am 1.12.1923 in der ‚Kölnischen Volkszeitung‘. In diesen letzten Wochen des Jahres wurde das Kriegswerk im Kölner Museum hinter einem Vorhang *versteckt* und somit die Spannung für den Betrachter erhöht. In der ‚Rheinischen Zeitung‘ vom 4.12.1923 schrieb Walter Bombe:

„Am Anfang des Kreuzganges hat man noch hinter einem Vorhang eine Art *Schreckenskammer* eingerichtet, vor deren Betretung man zart besaitete Gemüter warnen muß. O t t o D i x hat hier in einem Kolossalgemälde, das als Protest gegen den Krieg gedacht ist, seiner im Grausigen geradezu schwelgenden Phantasie die Zügel schießen lassen und wohl das Äußerste erreicht, was je von einem Künstler an fürchterlicher Anhäufung von Kriegsgreueln darzustellen versucht wurde.“<sup>41</sup>

Dies war eine klare Position der Bejahung des Gemäldes als Wiedergabe der Folgen des Krieges 1914–1918. Der Kunstwissenschaftler Alfred Salmony, selbst im Krieg gewesen, gab 1924 eine Beschreibung des Gemäldes, als es im Museum noch hinter dem „grauen Vorhang“ gezeigt wurde:<sup>42</sup>

„[...] 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 [...] In seltsam stehender Haltung haben sich Soldaten mit zerrissenem 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 [...] Dix malt ohne Alpdruck, ohne Nervenkitzel wie der junge Kokoschka den abgezogenen Hammel. Diese Stahlnerve begreift man nicht. Keiner sonst wäre imstande gewesen, diese gehäuften Greuel in Einzelheiten zu geben, ein Bild damit zu bauen. Das ist gesunde Gegenwirkung gegen Vereinsromantik und Salon-Peinture. Man wird die Stadt Köln und ihren Museumsdirektor wegen dieser Erwerbung angreifen und loben, Schlagworte neu gruppieren [...] Es hat keinen Zweck, geschmacklich Stellung zu nehmen. Verismus und Na-

turalismus sind leere Worte, wir wissen noch gar nicht, wie das einmal heißen wird.<sup>43</sup>

Dieser Artikel bildet eine authentische Deskription des Dix-Werkes von einem, der in den Kriegsgräben Ähnliches erlebt hatte. Der Satzesatz über die Begriffe Naturalismus und Verismus, welche gerade in der Luft lagen und im Realismus-Diskurs kreisten – Westheim hielt Anfang Dezember in Köln den Vortrag zur neuesten Richtung, dem *Verismus*, mit dem Titel ‚Fragen der modernen Kunst‘ – belegt die Aktualität des Textes von Salmony.

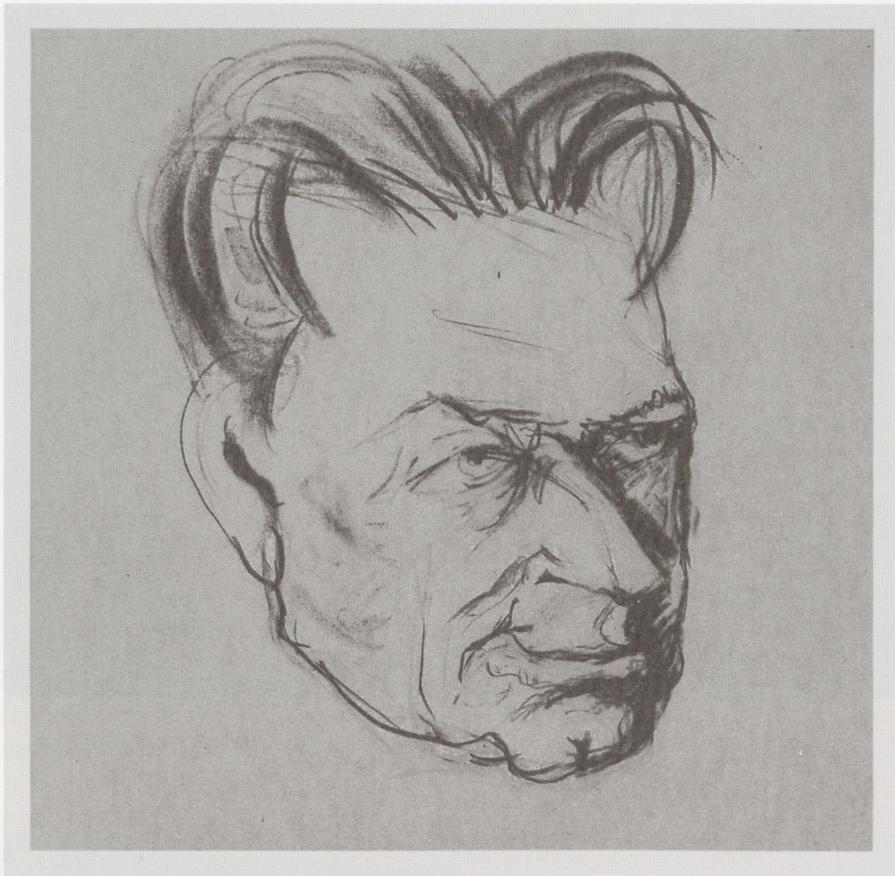
Wir erinnern uns, dass Max Liebermann, der das Werk „Die Personifizierung des Krieges“ nennen sollte und Dix-Arbeiten schon 1923 in Berlin ausstellte, bei Kriegsbeginn in der Reihe „Kriegszeit“ affirmative Zeichnungen publiziert hatte, wie etwa „Marsch, Marsch Hurrah!“ am 24.12.1914. Als Präsident der Preußischen Akademie holt er das Gemälde im April 1924 nach Berlin in die Frühjahrs-Ausstellung der Akademie. Da das Werk bereits öffentlich umstritten war, äußerten sich viele Kritiker und Journalisten wie Willy Ganske, Oscar Bie, Fritz Stahl, Karl Scheffler, Curt Glaser, Oskar Schürer, der reaktionäre Paul Fechter, ferner besonders pro Dix der Dresdner Museumsleiter Paul F. Schmidt, Paul Westheim und herausragend Willi Wolfradt.<sup>44</sup> „Das Sensationsbild der Ausstellung“ (Bie); ein „Riesensleben des Grauens“ (Glaser); „eine Sensation“ (Stahl, Berliner Tageblatt 10.5.1924). Der Ausdruck „Abjekte“ hätte fallen können für radikal genau gemalte, ekelhafte (zerstörte) Körperteile, Leichen, eine Hand mit Ehering, im Vordergrund das Gehirn, an dem eine Ratte nagt, geronnenes Blut, Draht, Hölzer, Eisenstangen, Gegenstände, die Dix derart pastos ausführte, dass für die Betrachter Malerei und Gegenstände scheinbar in eins fallen: *insoutenable* – unerträglich, wie Rainer Rochlitz 2003 schrieb.<sup>45</sup>

Durch die Präsenz des Kriegsbildes in Berlins Akademie machte sich der alte Meier-Graefe, der nicht in einem Kampf-Graben gelegen hatte, provozierend hörbar (Abb. 8). Seine Einstellung zur neueren Malerei hatte er im Buch ‚Vincent‘ (1921) fixiert: „Das Panorama der Malerei zeigte, je näher man unseren Zeiten kam, immer schwächere Bil-

der.“<sup>46</sup> Hierbei dachte Meier-Graefe sicher nicht an Hans von Marées, nicht an Beckmann, sondern an die Fauves, an manche Kubisten, an Ernst L. Kirchner und an die neusachlichen Neo-Nazarener. Das Gemälde ‚Schützengraben‘ von Dix dürfte demgegenüber ein Schock gewesen sein, ohne dass er dabei an Grünewalds ‚Kreuzigung Christi‘ dachte, – was aber naheliegt. Sein Artikel gegen Dix führte zu einer Vielzahl von Texten pro und contra, die hier nicht nochmals referiert werden brauchen.<sup>47</sup> Der wortgewandte Kritiker hatte das Werk offenbar in Köln gesehen. Eine Zeitung bzw. ihr Redakteur Paul Fechter bat ihn, sich zur Berliner Ausstellung zu äußern, und sein kurzer Text am 2. Juli 1924 in der ‚Deutschen Allgemeinen Zeitung‘ geriet zu einem unsachlichen Frontalangriff gegen das Gemälde, arrogant in der Sprache, als sei Meier-Graefe einer der Offiziere im verlorenen Krieg gewesen. Am 3. Juli informiert Nierendorf Dix: „Meier-Graefe hat soeben in der Deutschen Allgemeinen Zeitung einen heftigen Angriff gegen das Schützengrabenbild losgelassen, der sich auch gegen die Akademie, aber besonders scharf gegen das Kölner Museum und die Stadt Köln richtet. Westheim hat drauf, wie er mir sagt, eine Erwiderung eingereicht, es scheint ein lebhafter Tanz los zu gehen.“<sup>48</sup>

Psychologisch verstanden, war der Anblick der zerfetzten, verwesenden Menschenreste und der zuoberst aufgespießt *thronenden* Leiche, veristisch gemalt, für den Ästhetiker Meier-Graefe ein gänzlich irritierender Ekel-Schock, der wegen der abstoßenden Details, die plastisch waren wie (scheußliche) Abjekte, eine radikale Aversion auslöste.

Für Meier-Graefe, den „Liebhaber des Schönen“ (Benno Reifenberg), waren Kunstwerke seit jeher zwar für den Menschen und für das Leben – im Sinne der vitalistischen Philosophie Nietzsches – gemacht, aber für die Häuser der reichen, verstehenden Käufer, und sie mussten schön wie die von Corot, Manet oder Marées sein. Das Bild des zerschossenen Kampfgrabens in einer bürgerlichen Villa am Wannsee? Undenkbar! Auch wir sind heute der Ansicht, dass dieses Werk nur in einem Kunstmuseum hängen sollte, wie 1924 in Köln. Dort installierte man wegen der abschreckenden Wirkung einen Vorhang davor, wie Zei-



8 Julius Meier-Graefe, Kreidezeichnung von Rudolf Grossmann 1925, Sammlung Hans Kinkel

tungsberichten zu entnehmen ist.<sup>49</sup> Die Stimmung *gegen* das Werk wurde auch im Hintergrund durch Geheimrat Richard von Schnitzler und den Oberbürgermeister Konrad Adenauer unterstützt,<sup>50</sup> so dass die Stadt Köln sich gezwungen sah, die Leinwand Otto Dix bzw. seinem Händler Nierendorf zurückzugeben. Zehn Jahre nach Beginn des Krieges, den die Deutschen mit Österreich voll Leidenschaft für ihre Vormacht in Europa geführt hatten, wollte niemand mehr – von den Pazifisten abgesehen – die Wahrheit und Sinnlosigkeit des elenden Sterbens in den Gräben der vorderen Fronten sehen. Welch ein Memento!<sup>51</sup> Im Gegenteil, langsam mündeten die Emotionen über die Kriegsniederlage in eine nationale Sinnsuche für eine neue Zukunft, in Revanche-Parolen, die zur Nazi-Diktatur führten. Für die Gegner in Köln 1924 wurde der autoritäre, ja infame Artikel von Meier-Graefe, der gerade die 3. Neuauflage seiner ‚Entwicklungs-

geschichte der modernen Kunst‘ von 1904 publizierte, hilfreich<sup>52</sup>. Man ließ den Artikel zirkulieren. Meier-Graefe hätte besser schweigen sollen. Dies wäre für einen Kriegsbefürworter, der er 1914 doch war, vornehm und angemessen gewesen. Stattdessen – wie so oft – wählte er spontan eine drastische Ausdrucksweise,<sup>53</sup> oder sagen wir: er übertrieb und sprach wie ein Vertreter der Superbia: Der Kauf des Gemäldes in Köln überschreite „die Grenzen des erlaubten Unfugs“, und die „Brutalität dieser Manifestation“ habe „gar nichts mehr mit dem Wenn und Aber des Kunstschatzes zu tun“, sondern sei ein öffentliches Ärgernis. Allein diese Wendung hätte genügt zu belegen, dass Meier-Graefe das Gemälde weder verstand, noch dass er eine radikale (naturalistische) Anti-Kriegskunst unterstützen würde. Die Entwicklung der Künste war offenbar über den Entwicklungs-Denker hinweg gegangen; er war ein Gestriger geworden, was auch Hans



9. Rembrandt van Rijn, ‚Die Anatomie des Dr. Dijman‘, Öl auf Leinwand 1656, Rijksmuseum Amsterdam

Secker in einem Antwortbrief offen äußerte. Angeblich schrieb Meier-Graefe an Secker „mehrere persönliche Briefe friedseliger Art“ mit der flehentlichen Bitte, „das Monstrum wieder zu entfernen.“ Als Antwort „bekam ich zu hören, der geschätzte Verkünder des Impressionismus sei nicht im Stande, ein Nix von einem Dix zu unterscheiden, und man beklagte, wie weit ich hinter der Gegenwart zurückbliebe.“<sup>54</sup> Zur Sache kam Meier-Graefe, als er arrogant und schnoddrig behauptete: „Dieser Schützengraben ist nicht nur schlecht, sondern infam gemalt, mit einer penetranten Freude am Detail.“ Und die Frage, meinte er, vertiefte sich, wenn man „schlecht gemalte Stiebeln neben einen schlecht gemalten Schützengraben stellt. Schließlich träfe nicht zu, davon war er überzeugt, dass er unfähig sei „ein Nix“ von „einem Dix zu unterscheiden.“ Wobei der Ausdruck des Hässlichen den bürgerlichen Kritiker besonders gestört haben dürfte. Hierin liegt der Kern des Nicht-Verstehens des neuen Verismus seitens Meiers. Der ehemalige Kämpfer Otto Dix hätte sein Kriegsbild in der Form ästhetischer, ohne die Hässlichkeiten, mit

einer lockeren, *koloristischen* (anti-linearistischen) Malweise unter Verzicht auf genaue Details – also wie Eduard Manet etwa oder Edvard Munch – malen sollen. Dies wird deutlich durch Meiers Vergleich mit einem Rembrandt-Werk, der ‚Anatomie des Dr. Dijman‘, wo der Betrachter auf den offenen Bauch der Leiche blicken muss (Abb. 9). Rembrandts Gemälde fand Meier-Graefe zum Küssen; aber „dieser Dix ist – verzeihen Sie das harte Wort – zum Kotzen“. Und es folgte der verräterische Satz: „Gehirn, Blut, Gedärm können so gemalt werden, daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft.“

Hätte er das auch gemeint, ist zu fragen, angesichts der mit Genauigkeit und völlig distanzlos nahsichtig gemalten Gewaltszenen wie ‚Judith tötet Holofernes‘ von Caravaggio oder der toten Soldaten, die Adolf Menzel im Juli 1866 am Schlachtfeld bei Königgrätz veristisch, wie ein Vorklang auf Otto Dix, zeichnete und aquarellierte?<sup>55</sup> Oder vor den Köpfen Hingerichteter von Théodore Géricault, die dieser „mit erschreckender Wahrheit“ malte, wie Meier-Graefe schrieb. „Ist er nicht in Wirklichkeit der Vater des Natura-

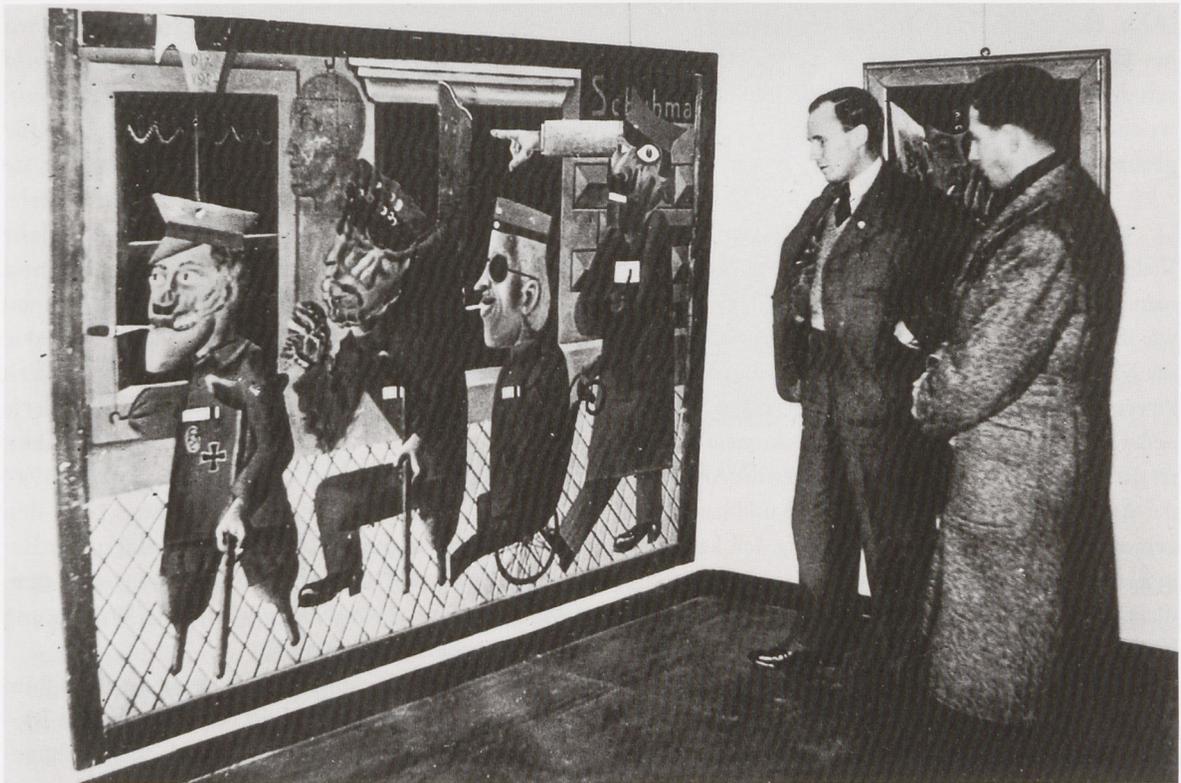
lismus?“<sup>56</sup> Oder etwa angesichts der Brutalitäten im Werk von Lovis Corinth, besonders vor dessen Kreuzigungs-Bild dem Betrachter „das Gruseln kommen kann“ – Einzelheiten von „unerträglicher Rohheit“. Dabei setzte er den Zeitgenossen Corinth plötzlich neben Grünewald und wertete: „keine Gedankentiefe, ein grober Repräsentant, wie Grünewald es war [...]“.<sup>57</sup> Oder eben, muss man zu Meier-Graefe weiter fragen, besonders angesichts des ‚Gekreuzigten Christus‘ von Matthias Grünewald in Colmar und in Karlsruhe? Dort ist schließlich der Blick auf die angenagelten Füße und das rinnende Blut, alles gemalt in nahsichtiger, radikaler Schärfe der Details, ebenso voller Hässlichkeiten und unerträglich (*insoutenable*) wie manches Detail bei Dix, was Salmonys Text bestätigt. Grünewald und Otto Dix, beide (so Peter Bürger) „verteufelt deutsche Malerei“?<sup>58</sup>

Als ein Anbeter von Kunst-Schönheit ließ Meier-Graefe sich hinreißen, für das Dix-Gemälde sogar von „Schmutz“ zu reden. Er spürte zweifellos den *Nihilismus*, der sich in diesem Werk

und auch in ‚Kriegskrüppel‘ (Abb. 10) zeigt, und er suggerierte den Kölner Stadtvätern, sich zur „Entfernung des Monstrums zu entschließen“, was nach einem für Dix und Nierendorf frustrierenden Hin und Her um die Bezahlung der 10.000 Mark – Dix schrieb am 14. 10. 1924 einen langen, mahnenden Brief an Dr. Secker – schließlich doch am 27. Januar 1925 erfolgte.<sup>59</sup>

Nierendorf und Dix schickten die Leinwand quasi auf Wanderschaft, wobei in Mannheims Kunsthalle Gustav Hartlaub die Chance hatte, das Werk in seiner in Vorbereitung befindlichen Schau ‚Neue Sachlichkeit‘, einem Konstrukt, von Juni bis September 1925 zu zeigen, eine Chance, die er aber ängstlich vertat. Otto Dix hatte, nach anfänglicher Weigerung hinsichtlich Mannheim, Hartlaub dann in einem Brief nach dem 8. Mai Angebote gemacht:

„Wollen Sie mir bitte gelegentlich mitteilen ob diese Bilder = mit noch 10 anderen (Kriegsbild u.s.w.) für eine große Dixausstellung während des Winters für Sie



10 Das Dix-Werk ‚Kriegskrüppel‘ von 1920 in der Schau ‚Entartete Kunst‘ in Berlin 1938

geeignet scheinen. Ich möchte dies wissen, da ich nicht gewillt bin, die Bilder auszustellen falls auch nur ein Bild aus – wie man sagt – ‚moralischen‘ Gründen nicht ausgestellt wird. Hochachtungsvollst Otto Dix.“<sup>60</sup>

Nach Rückfrage von Nierendorf am 28. Mai drahtet Hartlaub: „Kriegsbild in der Ausstellung leider unmöglich“ – (ohne Nennung von Gründen) eine simple Ausrede aus Angst vor einem möglichen Skandal in Mannheim. Dabei hätte ‚Schützengraben‘ gerade als *das* sensationelle Hauptwerk der neuen Nachkriegs-Gegenständlichkeit in der ‚Neuen Sachlichkeit‘-Schau Hartlaubs hervorragend gepasst. Aber Hartlaub nahm Rücksicht auf die Spießler-Mentalität, die Bilder will, die so tun, als ob nichts gewesen sei. Im August 1925 hing das Werk dann in der Internationalen Kunstausstellung in Zürich, was Dix am 5.10.1925 Will Grohmann in Dresden mitteilte, der Werke für die Dresdner Sezession wünschte.<sup>61</sup> In der ‚Wiesbadener Zeitung‘ vom 12.9.1925 konnte man lesen: „Es ist dies die erschütterndste und grauerregendste Malerei, die jemals geschaffen wurde. Aber es ist tieferrnste Kunst.“

Der neusachliche Maler Rudolf Wacker (Abb. 11), der den Charakter des Krieges vor seiner Gefangenschaft im Oktober 1915 erlebt hatte, sah das umstrittene Werk in der ersten Septemberwoche in Zürich und war beeindruckt, ‚Schützengraben‘ sei überwältigend, notiert er im Tagebuch:

„[...] überwältigend. Der Einwand ‚Panoptikum‘, den Viele werden erheben wollen, versagt vor diesem Monument. Die Tatsache, daß da einer den Krieg gemalt hat wie überhaupt noch nie Krieg gemalt wurde, daß einer die Kraft hatte, sich in diese Scheußlichkeiten nochmal zu versenken und darin auszuharren bis dieses Bild vollendet war, diese Tatsache allein als Dokument betrachtet, ist viel zu groß, – vor ihr verstummen die Argumente der Artisten. [...] hat als Ganzes Form und hat im Einzelnen eine Fülle wahrer Beobachtung. Ich kenne diese zerspaltenen Köpfe mit heraushängendem Hirn [...] dicht daneben die Überreste aus dem Alltag des Kriegeslebens. Barbusse hat dasselbe – diese durch gräßlichen Zufall sinnlos zusammen geschütteten Dinge – oft aufgezeigt. Diese in einer letzten Handlung oder Geste erstarrten Körper, die emporgereckten schwarzen Hände mit dem glitzernden Ehering. Das alte geronnene Blut, die Knochensplitter, Hirnwülste (oft dick aufgetragen

wie modelliert), Stacheldrähte, Stoffstücke mit frischem Blut bespritzt (das Blutrot direkt darüber gespritzt) – oh endlose Reihe entsetzlicher Dinge. Der Himmel so süßlich, auch er voll dieses Pulverdampfs und dieses widerlich süßen Leichengeruchs, – und dennoch ist da auch ein Regenbogen; da unten ist schon alles erstarrt, oben aber blüht ein Regenbogen! (auch das habe ich selbst erlebt!) und in der Erde sind kleine Flecken von der Zerstörung verschont geblieben, da sprießen noch Blümchen. – Schauerlich ist dieses Bild – so schauerlich wie der Krieg! Diese stumme Anklage müßte mehr für den Frieden wirken als alle guten Reden der Pazifisten – könnte das wirklich geschehen, daß dieses Bild sich der Masse einprägt – wie viel mehr wäre dann damit geschaffen als mit kostbarer peinture.“<sup>62</sup>

Ist diese Beschreibung eines Malers wertvoller als die in Köln von Salmony? Im Februar 1926 hängt ‚Schützengraben‘ in Berlin in Neumann-Nierendorfs Galerie in der umfassenden Dix-Schau.<sup>63</sup> Max Deri nennt das Werk in der ‚Berliner Zeitung‘ vom 27.2.1926 einen „Riesen-Wurf, ein Schrei, ein wahrhaft gräßlicher Protest“ – sodann im Juni 1926 in der Galerie Thannhauser München und im September in Mannheim bei Tannenbaum, wo der Autor und Pazifist Kurt Hiller das *Kriegsbild* sah und begeistert an Dix schrieb (vgl. unten). Die Leinwand wurde schließlich im Jahr 1928 für 10.000 Mark von der Stadt Dresden erworben, sie kam jedoch vorerst ins Depot der Gemäldegalerie.

Otto Dix war im September 1926 zum Jahr 1927 an die Kunstakademie Dresden berufen und baute bis 1933 eine Schülerklasse auf, Zeichnen und Aktmalerei erreichten neue Bedeutung, wie Andreas Strobl betonte. Das berühmte Werk ‚Schützengraben‘ hing bis 1930 in der Filialgalerie der Gemäldegalerie. Der links stehende Kritiker, Politiker und Liederdichter Erich Knauf, 1944 von den Nazis ermordet, publizierte 1928 den Band „Empörung und Gestaltung“, darin der Essay über Otto Dix und Kurt Günther unter dem Motto „Die nackte Wahrheit“ mit der Würdigung der Kriegsdarstellungen.<sup>64</sup>

Eine große Wanderschau ‚Nie wieder Krieg‘ im Jahr 1924 mit dem *Kriegsbild* von Dix, wie der Biograph Fritz Löffler anführte, hat es jedoch nicht gegeben; auch Otto Conzelmann hat dafür nicht recherchiert, das Falsche nur behauptet. Aber in der



11 Rudolf Wacker, Selbstbildnis, Kreidezeichnung 1924, Landesmuseum Bregenz

Broschüre von 1924 ‚Nie wieder Krieg‘ der Sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsen ist das Werk, mit einem kurzen Text, abgebildet worden.<sup>65</sup> Das Gedenken des Kriegsbeginns nach zehn Jahren war extrem gespalten: Die Nationalisten feierten den ‚Großen Krieg‘, während die friedliebenden, europäisch denkenden Kreise und Pazifisten Trauerfeiern organisierten und Gedenkmale errichteten.<sup>66</sup>

Schon im Artikel von Mai 1923 ‚Unsere Kunst nach dem Kriege‘ meinte Meier-Graefe: „Man malt, bildhauert, so scheint es, weiter, als sei nichts passiert,“<sup>67</sup> um sogleich „die Katastrophe“ auf sein Lieblingsthema, die Kunst-Schönheit, zu übertragen: es gebe eine „fortschreitende Difformierung des Bildhaften“, womit Meier-Graefe mehr meinte als *Déformation*, die bereits im Kreis um Bernard und

van Gogh 1888/89 gezielt postuliert wurde als Ausdrucks-Steigerung bzw. Anti-Trompe-l'œil. Difformierung, also Missgestaltigkeit, ist negativ gedacht, übertrifft bewusste Deformation. Ja – durch den radikalen Impressionismus, meinte Meier-Graefe, kam es zu einer „Entartung des Bildhaften“: „Die Welt löste sich in farbigen Dunst.“ Und er richtete dies auch gegen die Plastik, wo er „barbarische Willkür“ sah, und sodann gegen die französische Malerei des Kubismus, der angeblich „von Ausländern“ – aber doch nicht von Georges Braque – verantwortet wurde: „Diese spielten hier die Rolle der Juden im Bolschewismus“. War solch eine erschreckende Wendung nur ein verbaler Ausrutscher oder ein mentaler Kurzschluss oder verrät sie insgeheim NS-Denken vor 1933? (Lovis Corinth redete 1915 öffentlich von „Negerprimitivität“). Der Dichter und Kritiker Carl Einstein nannte Meier-Graefes Text „kunstpolitische Hitlerei“. <sup>68</sup> Die Werke von Dix verstand Einstein in einem anderen Text von 1923 – noch ohne Kenntnis von ‚Schützengraben‘ – als Attacken und „Malerei kritischer Feststellung“. Carl Einstein, Gegenspieler zu Meier-Graefe, verließ 1928 das reaktionäre Klima der Weimarer Republik, um in Paris zu leben und um eine Monographie über Georges Braque zu schreiben.

Pointiert scheint mir die Polemik Meier-Graefes durch die Idee, Dix könne „noch präparierte Stückchen Blut aufkleben“, oder man werde demnächst noch „richtig gehende Klosetts ausstellen“, was Prinzipien der allzu platten US-Pop Art vorweggenommen hätte. Auf der anderen Seite verdient hervorgehoben zu werden, dass der pazifistische Schriftsteller Kurt Hiller das Gemälde 1926 in Mannheim sah und Dix schrieb, dass das Werk „bei grünwaldischer Meisterschaft des Handwerks durch die Wesentlichkeit und Wahrfähigkeit 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.“ <sup>69</sup>

In den Worten Meier-Graefes als Ganzes lag ein Vorklang auf die NS-Aktionen gegen die modernen Realisten und die Expressionisten. Man denkt meist, die Nazis hätten die Abstrakten wie Molzahn und Kandinsky besonders verfolgt, was ein Irrtum ist, denn sie verfolgten vor allem solche Kunst, die

den verlorenen Krieg und seine Folgen zeigte, also Grosz und Dix, die Kollwitz und Griebel.

Der Herausgeber des ‚Kunstblatts‘, Paul Westheim, <sup>70</sup> reagierte entrüstet auf Meier-Graefes Text und sprach von Denunziation, der Unterdrückung eines Kunstwerks und von einer Aufforderung der „behördlichen Zensurierung eines Museums“. Das hatte Folgen: die ‚Frankfurter Zeitung‘ unter Benno Reifenberg kündigte Westheim das Berliner Kunstreferat derselben und gab es dem „weniger radikalen Meier-Graefe“, dessen „größere Variabilität ihr bequemer ist“. Er stellte den Auftrag freilich wieder zur Verfügung. Im Brief vom 18.1.1925 an seine Frau Annemarie aus Paris, Grand Hôtel, räsionierte er über Westheim und die ‚Frankfurter‘, ohne das Gemälde ‚Schützengraben‘ oder Dix zu nennen.

Der Vorgang führte zum Protest der liberalen Kunstkritiker und linken Künstler, der öffentliche Text ‚Kunstkritik und bürgerliche Presse‘ wurde unterzeichnet von Rudolf Belling, Otto Dix, Carl Einstein, Grosz, Hofer, Meidner, Bruno Taut und anderen. <sup>71</sup> Auch Max Osborn nahm klare Stellung im Namen des Verbandes deutscher Kunstkritiker, er schrieb der ‚Frankfurter Zeitung‘ am 26.11.1924 und erhob dagegen Einspruch, dass Westheim ohne Anhörung und ohne Aussprache gekündigt worden war. Eine Bemerkung bzw. Stellungnahme von Max Beckmann zu ‚Schützengraben‘ gibt es offenbar nicht (mehr); Beckmann hat seine Tagebücher der NS-Zeit aus Furcht vernichtet, dort wäre ein Satz denkbar. In seinen Briefen erwähnte er den gravierenden Kunststreit nicht.

Da Max Liebermann sich durch die Attacke Meier-Graefes auch kritisiert sah, entschloss er sich zu einer öffentlichen Verteidigung des Dix-Werkes und seiner Akademie-Ausstellung in Berlin (Abb. 12). In einem offenen Brief an Hans Secker in Köln von Oktober 1924 lesen wir, dass jedes Kunstwerk im Grunde „tendenziös“ sei, weil es die Idee lebendig gestalten will:

„Dix wollte das Grauenhafte und Fürchterliche, was er durch vier Jahre in der vordersten Front des Schützengrabens erlebt hat, darstellen, um es sich von der Seele zu wälzen, eine Tendenz, die selbst der Berichterstatte jener Zeitung als berechtigt anerkennen wird. Das Bild



12 Max Liebermann, Selbstbildnis mit Palette, Öl auf Leinwand 1912, Privatbesitz

von Dix ist, sozusagen, die Personifikation des Krieges. Nicht eine Episode des Dramas [...] sondern den Krieg als fürchterlichstes Ding an sich wollte der Künstler im Schützengrabenbilde 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,<sup>72</sup> seine Erleb-

nisse acht Tage vor seinem Selbstmorde geschildert hat. Dix sagt: *Seht Euch mein Bild an, so sieht's im Schützengraben aus [...]* Ich halte das Bild von Dix für eines der bedeutendsten Werke der Nachkriegszeit. Es gereicht Ihnen zum besonderen Verdienst, das Bild von Dix für das Museum Wallraf-Richartz erworben zu haben; wobei ich allerdings mein Bedauern nicht un-



13 ‚Schützengraben‘ im Lichthof des Rathauses Dresden, um 1933–35, Detail eines Films

terdrücken kann, daß es nicht seinen ihm gebührenden Platz in der Berliner Nationalgalerie gefunden hat.“<sup>73</sup>

Wegen der eindeutigen Position und der Vehemenz des Ausdrucks soll hier der Kunstkritiker Willi Wolfradt noch zu Wort kommen:

„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 [...] das fehlte auch noch, daß den Herren beim Anblick dieser gräßlich zerfetzt und halb verwest in Pfählen und zerrissenen Drähten hängenden Kadaver, angesichts dieses stinkenden Morasts aus Gehirn, Eingeweiden und Pfützen blutiger Jauche ‚das Wasser im Munde zusammenlief‘, statt daß ihnen nun endlich einmal das Entsetzen in die Kaldaunen schlägt. Wahrlich zum Kotzen und nicht

zum Komfort ist das gemalt [...] Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren, es ist direkt unästhetisch! [...] Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist.“<sup>74</sup>

Damit dachte Wolfradt zweifellos an die abstrakte Farbe-Form-Malerei von Kandinsky. Entgegen Meier-Graefes Sicht, das Werk sei schlecht gemalt, attestierte Wolfradt demselben malerische Kraft und eine extraordinary Bildmacht und schlussfolgerte:

„Welch ein Wandschmuck für die Schulen! Welch ein Memento! Elementar ist dieser Realismus, elementar die frenetische Tatkraft des Schaffens, elementar das Einschlagen dieses Outsiders in die Moderne!“

Die letzte Feststellung Wolfradts trifft besonders zu und ist zu beziehen auf die Jahrzehnte der Missachtung von Dix' Kunst nach 1948 bis noch 1991,

als sich Johann-Karl Schmidt in Stuttgart sträubte, ihre Qualität innerhalb der Moderne – bzw. jenseits der radikalen „Moderne“ – anzuerkennen.<sup>75</sup>

Schließlich entfernten – wie Meier-Graefeschon vorschlug – die Nazis wiederum die Leinwand aus dem Museum, jetzt aus der Dresdner Galerie, und zwar bereits im Herbst 1933 und brachten sie in den Lichthof des Rathauses Dresden, wo die lokalen nationalsozialistischen Funktionäre eine erste Schau ‚Entartete Kunst‘ organisierten: „Spiegelbilder des Verfalls“ taufte das Richard Müller, der NS-Rektor der Kunstakademie, und das Dix’sche Kriegsbild sei eine „Entwürdigung des gefallenen deutschen Frontsoldaten“. Standfotos aus einem Nazifilm von 1933–1935 wurden bereits von Lothar Fischer publiziert (Abb. 13).<sup>76</sup>

Im August 1935 besuchte ‚der Führer‘ Hitler mit Hermann Göring diese Schau und muss gesagt haben, dass sie in anderen Städten gezeigt werden solle,<sup>77</sup> – was auch geschah. Später hängten die Nazis die Leinwand von Juli bis November 1937 (ungerahmt) in München in die große Schau ‚Entartete Kunst‘ (Nr. 16001),<sup>78</sup> in den Listen geführt auch unter dem Titel ‚Der Krieg‘.

Entgegen Ernst Kállai und seiner Behauptung einer tieferen Ambivalenz im Gehalt des Gemäldes, die in unserer Zeit von Olaf Peters wieder aufgenommen wurde,<sup>79</sup> sahen die Nazis das Werk ohne Ambivalenz eindeutig als „Wehrsabotage“ und bildeten es in der Broschüre zur Schau in München als solche mit dem Dix-Werk ‚Kriegskrüppel‘ von 1920 ab; beide Gemälde hingen – wie gesagt – bereits Herbst 1933 im Rathaus von Dresden. Damit war der abschreckende Gehalt des Werkes quasi entschieden und öffentlich. Während der großen Wanderschau ‚Entartete‘ kam es durch den Direktor Georg Schmidt in Basel zur Überlegung und Bemühung, die Leinwand für das Kunstmuseum für 4.000 CHF zu erwerben, was jedoch nicht realisiert wurde, obwohl sich auch Westheim mit Brief an Schmidt vom 19. Juli 1939 dafür einsetzte.<sup>80</sup>

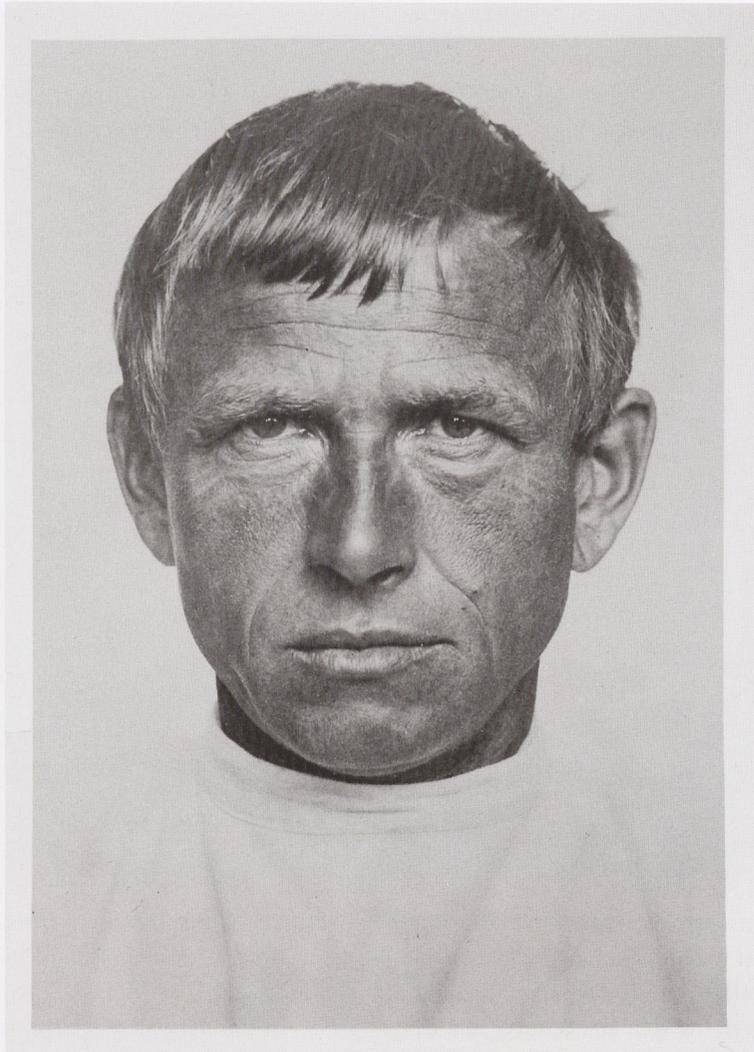
Im Januar 1940 kaufte der Kunsthändler Bernhard A. Böhmer in Güstrow – er und seine Frau Marga waren mit Ernst Barlach befreundet – die Leinwand mit dem damaligen Titel ‚Krieg‘ für 200 \$ aus dem Kontingent der ‚Entarteten Kunst‘.<sup>81</sup> Als die Rote Armee nach Güstrow kam, tötete

sich Böhmer selbst. Wer das Gemälde bewachte oder in Händen hatte und abtransportierte, ist unbekannt.<sup>82</sup> Womöglich ist es eingerollt transportiert worden?

Dix begann 1928/29 mit einem noch größeren Kriegsgemälde, nun ganz im Stile der Alten Meister Cranach, Dürer und Grünewald, als Triptychon mit Predella.<sup>83</sup> Dabei handelt es sich um das wohl bedeutendste Kriegswerk des Jahrhunderts, das völlig mit ‚Guernica‘ von Picasso konkurrieren kann, ja, man müsste die beiden Werke einmal nebeneinander ausstellen, um dies beurteilen zu können. Nach einer Präsentation des Triptychons 1932 in der Herbstausstellung der Preussischen Akademie Berlin<sup>84</sup> konnte Dix das Werk vor dem Zugriff der Nazis verstecken, so dass es die Diktatur und den Kunststurm der Nationalsozialisten überstand. Er selbst wurde im April 1933 (ohne Pension) entlassen. Wie erwähnt, wurde die Leinwand ‚Schützengraben‘ von den lokalen NS-Funktionären aus der Gemäldegalerie entfernt und kam in eine sog. Schreckenskammer. Zusammen mit dem Bild ‚Kriegskrüppel‘ und dem Gemälde ‚Der Abenteurer‘ von George Grosz schaffte man das Werk im September 1933 in die erste (mit diesem Titel) ‚Entartete Kunst‘-Schau in Dresden im Lichthof des Rathauses; sie taufte der NS-Rektor der Kunstakademie, Richard Müller, als „Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst“.<sup>85</sup> Dix konnte diese Diffamierung seiner Kunst ganz nah erleben (Abb. 14). War er auch im Lichthof des Dresdner Rathauses?<sup>86</sup> Wohl nicht, denn Dix zog notgedrungen in den Hegau auf Schloss Randegg, und zwar im August 1933,<sup>87</sup> drei Jahre später nach Hemmenhofen und begann besonders Landschaften zu zeichnen und zu malen, von denen er später sagte, sie seien doch „Emigration“ gewesen. Da er jedoch 1934 in Dresden im Atelier Kesseldorfer Straße arbeitete, könnte er sich die Schandschau im Rathaus doch angesehen haben.<sup>88</sup>

Sein Künstlerkollege Karl Kröner lieferte 1933 ein Zeugnis über den Lärm im Lichthof des Dresdner Rathauses vor den diskriminierten Kunstwerken:

„Das spielte sich meist vor Ihrem großen Kriegsbild ab. Querner soll wegen seiner Verteidigung einmal einige



14 Otto Dix, fotografiert von Hugo Erfurth, um 1932

Stunden von der Stelle weg in Schutzhaft gelangt sein, und mir sagte eine hysterische Dame nach einer Verteidigungsunterhaltung davor, 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 [...] Wenn nicht Ihr Kriegskrüppelbild aufgehängt worden wäre, 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.“<sup>89</sup>

Die Menschen standen in Ballungen vor der Leinwand, wie aus dem Standfoto eines Dokumentarfilms der Nazis 1933–35 hervorgeht.<sup>90</sup> Die

Forderung Meier-Graefes von 1924 hatte sich nun erfüllt, doch die Menschen konnten ‚Schützengraben‘ noch jahrelang in den Ausstellungen der Nationalsozialisten sehen, und die Wirkung des Werkes erlosch erst 1940 mit dem Kauf durch den Händler Bernhard A. Böhmer aus Güstrow.

Die ‚Schützengraben‘-Kontroverse von 1924–1940 belegt eindrücklich nicht nur das revolutionäre Potential dieses Gemäldes, sondern darüber hinaus das Revolutionäre der veristischen Kunst des Arbeitersohnes Otto Dix, das die nur formal avantgardistische Malerei von Kupka, Kandinsky und Baumeister letztlich weit übertrifft – eine Umwertung der Werte, wie sie Nietzsche gefordert hatte.

## Anmerkungen

- \* Vorbemerkung: Da in dem neuen Band über den Kunstautor Julius Meier-Graefe von Ingeborg Becker und Stephanie Marchal (siehe unten Anm. 20) die Attacke gegen Otto Dix und sein Gemälde ‚Schützengraben‘ (1923) weder behandelt, noch im biographischen Teil von Becker auch nur angeführt wurde, scheint es sinnvoll, die Sache nochmals kompakt darzustellen.
- 1 Dieser treffende Ausdruck stammt von Catherine Kraemer, bereits 1974: *Der Fall Yves Klein – Zur Krise der Kunst*, München 1974, S. 130. Ausnahmen bilden die kritischen Schriften von Martin Gosebruch, z. B. zur *Documenta* Kassel, und dem Maler Hans Platschek; vgl. ders., *Phrasenmüll und Inserate – eine Kritik der Kunstkritik*, in: *Kritik von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung der Kritik*, hg. von Peter Hamm, München 1968, S. 100–114; ferner Jost Nolte, *Kollaps der Moderne*, Hamburg 1989.
  - 2 *Das Werk des Edvard Munch*, Berlin 1894; vgl. Jan Kneher, *Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912*, Worms 1994, S. 42–43. Vgl. dazu von Meier-Graefe den frühen Text *Französische Kunst*, in: *Die Zukunft* 43, 1903, S. 446–460, in dem er Manet und Böcklin konfrontierte.
  - 3 Martin Warnke, *Julius Meier-Graefes ‚Spanische Reise‘ – ein kunstkritischer Paradigmawechsel*, in: *Kunst in Spanien im Blick der Fremden*, hg. von Gisela Noehles-Doerk, Frankfurt a. M. 1996, S. 221–228; Johannes Rößler, *Rhythmus, Symbol des Lebens: Die deutsche El-Greco-Rezeption von den Anfängen bis zu Julius Meier-Graefes ‚Spanischer Reise‘ (1910)*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 36, 2009, S. 391–411. Der radikale Wechsel zu El Greco und die Abwertung von Velázquez erweisen Meier-Graefe als rabiaten, subjektiven Schriftsteller, nicht als besonnenen Kunstwissenschaftler.
  - 4 Max Liebermann, Text zu Henry Thode/Heidelberg, in: *Frankfurter Zeitung* vom 7. Juli 1905. Ausgelöst hatte das Folgende das Buch ‚Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten‘ von Meier-Graefe. Am 13. Juli antwortete der Maler Hans Thoma und verteidigte die deutsche Kunst. Am 18. Juli erwiderte Max Liebermann in der ‚Frankfurter Zeitung‘ mit: *Der Fall Thoma = Thode* und stellte sachlich fest: „Nicht ich habe Thode, sondern Thode hat mich angegriffen“ – es war die Behauptung, der gesamte Impressionismus sei eine gezielt auf den Markt gebrachte Mode. Zu diesem signifikanten Streit um „das deutsche Gemüt“ und das „Wesen der deutschen Kunst“ (Hans Thoma) vgl. Werner Hofmann, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?*, Leipzig 1999, S. 79–81.
  - 5 Erich Mühsam, *Tagebücher 1910–1924*, hg. von Chris Hirte, München 1994; Karl Kautsky, *Wie der Weltkrieg entstand*, Berlin 1919; Fritz Fischer, *Griff nach der Weltmacht*, Düsseldorf 1961 (weitere Aufl.).
  - 6 *Krieg und Zusammenbruch*, aus *Feldpostbriefen 1914–18* von Harry Graf Kessler, Weimar 1921; siehe auch Peter Grupp, *Harry Graf Kessler als Soldat in Frieden und Krieg im Begleitband der Neuausgabe*, Berlin 2014, S. 17ff.
  - 7 Die *Tagebücher* und die von Genf aus publizierten Aufsätze von Romain Rolland bilden eine unverzichtbare Quelle, gesammelt und publiziert Berlin 1966.
  - 8 Franz Pfemfert, *Die Besessenen*, in: *Die Aktion*, 1. August 1914. Meier-Graefe hat die links stehende Aktion vielleicht beobachtet, aber ob er diesen Text gelesen hat, ist unbekannt; im *Tagebuch* von 1914 findet sich keine Notiz.
  - 9 *Aufrufe und Reden deutscher Professoren im Ersten Weltkrieg*, hg. von Klaus Böhme, Stuttgart 1975, S. 47–48; Barbara Beßlich, *Wege in den „Kulturkrieg“*. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2000; Jörn Leonhard, *Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs*, München 2014; eine umfassende Darstellung des Krieges von 1914–1918.
  - 10 Kurt Tucholsky, *Der Geist von 1914*, in: *Die Weltbühne*, 20, 1924, Bd. 2, S. 204–209.
  - 11 *Sein Schreiben an den Großen Generalstab* in: *Julius Meier-Graefe, Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*, hg. von Catherine Kraemer, Göttingen 2001, S. 184; ebenso in: *Julius Meier-Graefe, Tagebuch 1903–1917 und andere Dokumente*, hg. von Catherine Kraemer, Göttingen 2009, S. 254–255. Merkwürdig, dass ein Kunstmann wie Meier-Graefe unbedingt im Kriegskampf dienen wollte. „Ich möchte [...] einmal die Sache gründlich erleben“ – was ja auf den Arbeitersohn Otto Dix zutrifft, der sich *nicht* freiwillig meldete, also eingezogen wurde.
  - 12 Zum Kontext der deutschen Verblendung und zum Verhalten der zahlreichen Befürworter und der wenigen Kriegsgegner unter den Dichtern und bildenden Künstlern vgl. Dietrich Schubert, *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–1918*, Heidelberg 2013, S. 48–49. – Meier-Graefe geriet nicht nur in die Nähe von Thomas Mann, sondern auch in die des Malers Lovis Corinth, der im Januar 1914 im „Aufruf an die Jugend“ und am 11.12.1915 im *Berliner Tageblatt* mit dem Text „Krieg und Kunst“ die Bewahrung des Deutschen vehement vertrat und der „Negerprimitivität“ in Paris spottete. Dazu Dietrich Schubert, *Lovis*

- Corinths Text „Krieg und Kunst“ von Dezember 1915 und Waldemar Röslers Reaktion im Schützengraben, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 56, 2014, S. 139–150.
- 13 Thomas Mann, Gedanken im Kriege, in: Neue Rundschau, November 1914, S. 1471–1481; dazu Beßlich (wie Anm. 9), S. 176–189; und über die beiden Brüder siehe Leonhard (wie Anm. 9), S. 417–419.
- 14 Der Lithographie gab Barlach sogar den Titel ‚Der Heilige Krieg‘! (publ. in Kriegszeit Nr. 17, Dezember 1914); Catherine Kraemer, Ernst Barlach, Reinbek 1984, S. 142, behandelte jedoch nicht Barlachs positive Haltung zum Krieg, den Hass auf England und seine Wandlung 1916. Der Plastiker glaubte noch im Dezember 1914 in mystischer Dummheit, „daß eine Teufelsfaust den Krieg nach uns geschleudert hat“, während er von Generälen, Politikern und Waffen-Fabrikanten gemacht und bis 1918 verlängert wurde; vgl. Ernst Barlach, Güstrower Tagebuch, hg. von Elmar Jansen, Berlin 1978, 2. Aufl. 1980, S. 114–115 und 261. – Dem Hass der Deutschen („Gott strafe England“) gab Ernst Lissauer mit dem „Haßgesang gegen England“ ein Sprachrohr (publ. im Oktober 1914).
- 15 Meier-Graefe, Tagebuch (wie Anm. 11), S. 261. Man will es heute nicht glauben, nach allem was wir über 1914–1918 wissen, dass der Marées-Verlehrer solches dachte.
- 16 Zu Beckmanns Haltung im August 1914 siehe Andreas Stolzenburg, Meine Kunst kriegt hier zu fressen – Max Beckmann im Ersten Weltkrieg (1914/15), in: Max Beckmann Zeichnungen aus dem Nachlass Mathilde Q Beckmann, hg. von Herwig Guratzsch und Karl-Heinz Mehnert, Leipzig 1998, S. 16–39; vgl. Dietrich Schubert, Max Beckmann. Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985.
- 17 Julius Meier-Graefe, Drei Gewinne, in: Berliner Tageblatt vom 11.9.1914. Vielleicht hätte er Wochen später diesen arroganten Text nicht mehr publiziert. Aber der Heimat wurden ja Ereignisse wie die deutsche Niederlage in der zweiten Septemberwoche an der Marne verheimlicht, vgl. Schubert, Künstler im Trommelfeuer (wie Anm. 12), S. 120. Also irrte der verblendete Meier-Graefe auch im folgenden Satz: „Die Sachlichkeit der Heeresleitung, dieses heute schon legendären Generalstabs, wird von jedem von uns wie das Zeichen unserer besten Art gefühlt.“
- 18 Vgl. Meier-Graefe, Briefe und Dokumente (wie Anm. 11), S. 424. Damit hätte der Deutsche wohl Recht behalten, denn die französischen Truppen begannen im Frühjahr 1917 am Chemin des Dames zu meutern. Vorbild wurde die Revolte der russischen Soldaten, und hätten sich solche Revolten in den Armeen Frankreichs ausgebreitet, wäre die Französische Republik von den preußischen Militärs besiegt worden.
- 19 Dazu der britische Historiker John C. G. Röhl, Wilhelm II., München 2013 und Leonhard (wie Anm. 9).
- 20 Alexandre Kostka, Meier-Graefes „Drei Gewinne“ (1914). Liberaler Fortschrittsglaube und Nationalismus, in: Julius Meier-Graefe. Grenzgänger der Künste, hg. von Ingeborg Becker und Stephanie Marchal, Berlin 2017, S. 233–235. – Für eine Kopie des Textes danke ich Alexandre Kostka, Straßburg. Vgl. ferner zu diesem Komplex Victor Claass: „Hilft nichts. Sie hassen mich“. Meier-Graefe und Frankreich: Ein schwieriges Verhältnis, ebenda S. 240–250; der Autor hat eine Dissertation zu „Meier-Graefe contre l'impressionisme“ verfasst (noch nicht publ.).
- 21 Nicht nur am 12. September, wie Kostka schrieb. Dazu von einem Primärzeugen, dem Leutnant Maurice Genevoix, Jours de la Marne, Paris 1933, und andere Schriften dieses Soldaten. Genevoix wurde schwer verwundet, überlebte und schrieb seine sachlichen Texte nach dem Krieg (neu hg. von Jean-J. Becker, Ceux de 14, Paris 1998). Zum deutschen Krieg im Westen vgl. John Horne, Der Weg zur Somme – Deutsche Kriegsführung 1914–1916, in: Die Deutschen an der Somme 1914–1918, hg. von Gerhard Hirschfeld, Gerd Krumeich und Irina Renz, 4. Aufl., Essen 2016, S. 11–21; zum ideologischen Kontext siehe Schubert, Künstler im Trommelfeuer (wie Anm. 12), S. 158–159 und 266.
- 22 Meier-Graefe, Tagebuch (wie Anm. 11), S. 262 und Meier-Graefe, Briefe und Dokumente (wie Anm. 11), S. 11–17. Am 14.11.1916 wird er an Franz Werfel schreiben: „Ich bin in den Krieg mitgegangen, um ein paar Leute zu retten. Dies ist mir gelungen.“ (ebenda S. 237).
- 23 Seine Rückkehr nach Berlin erwähnt Thea Sternheim in: Erinnerungen, hg. von Helmtrud Mauser, Freiburg 1995, S. 247. In „Der Tscheinik“, Berlin 1918, schilderte Meier-Graefe seine Lebenswege; vgl. die Biographie Meier-Graefe, Grenzgänger (wie Anm. 20), S. 306. Dieses Buch spart – wie gesagt – den ‚Schützengraben‘-Streit und Meier-Graefes Opposition aus; dazu Andreas Strobl, Otto Dix. Eine Malerkarriere der zwanziger Jahre, Berlin 1996, S. 89–90; Jörg M. Merz, Otto Dix' Kriegsbilder, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 26, 1999, S. 196 und Dietrich Schubert, Die Verfolgung des Gemäldes Schützengraben (1923) von Otto Dix, in: Kritik und Geschichte der Intoleranz, hg. von Rolf Kloepfer und Burckhardt Dücker, Heidelberg 2000, S. 351–370, ignoriert von Kira van Lil, in: Das verfemte Meisterwerk, hg. von Uwe Fleckner, Berlin 2009, S. 49–74, das Gemälde ist dort seitenverkehrt abgebildet.

- 24 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Kunstschreiberei. Essays und Kunstkritik*, hg. von Henry Schumann Leipzig/Weimar 1987; Catherine Kraemer, *Julius Meier-Graefe 1867–1935*, in: *Dictionnaire des historiens d'art allemands, 1750–1950*, Paris 2010, S. 139–147.
- 25 Julius Meier-Graefe, *Politisches Geständnis des Künstlers*, in: *Ganymed*, 1, 1919, S. 1–11, hier S. 11. Letztlich handelte es sich bei seinen Worten um Formeln, welche nach 1918 in der Luft lagen und von Links-Sozialisten und von Salon-Sozialisten verwendet wurden. Um sich auch optisch einen progressiven Habitus zu geben, lief der Kritiker eine Zeitlang mit russischen Hemden – wie Conrad Felixmüller in Dresden – herum; vgl. dazu Fotos in: Meier-Graefe, *Grenzgänger* (wie Anm. 20), S. 307–308.
- 26 Wie viele Texte Meier-Graefes ist auch dieser in sich widersprüchlich und baut Grenzen auf gegen denkbare Kritik seiner Kritiker. Lediglich die Idee einer gewissen „Gemeinschaft“, die die Menschen und die Künstler brauchen, überzeugt als Kern des Essays. – Die brutale Ermordung der Sozialisten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht am 15. Januar 1919 hat sogar konservative Künstler wie Lovis Corinth und Käthe Kollwitz bewegt; vgl. Elisabeth Bergner in einem Brief an Thomas Schramek 1919. Auch Max Beckmann schuf 1919 eine Lithographie, ebenso Conrad Felixmüller, der sich kommunistisch gab, sowie George Grosz u. a. Der Verf. hat einen Beitrag in Vorbereitung. Zum Mord der Soldateska an den Sozialisten siehe Kurt Kreiler, *Politische Prozesse 1914–1932. Ein Lesebuch zur Geschichte*, Berlin 1978.
- 27 Dazu grundlegend *Realismus und Sachlichkeit, Aspekte deutscher Kunst 1919–1933*, hg. von Roland März, Berlin 1974. Heute dagegen werden meist alle Künstler unter dem Dach, das Gustav Hartlaub 1925 baute („Neue Sachlichkeit“) behandelt. Diese alte Sicht ist meines Erachtens längst obsolet, zumal Beckmann bereits 1925 klar unterschied (siehe unten Anm. 28), auch wenn immer wieder das Mode-Wort als Oberbegriff verwendet wird innerhalb der Künstler; siehe Dietrich Schubert, *Otto Dix*, Reinbek 1980, 8. Aufl. 2014, S. 78–81. Zu den Themen der 1920er Jahre und ihrer politischen Brisanz vgl. Dora Apel, „Heroes“ and „Whores“. *The Politics of Gender in Weimar Antiwar Imagery*, in: *The Art Bulletin*, 79, 1979, S. 366–386. – Auch Olaf Peters vermischt Verismus und Neusachlichkeit, statt sie zu trennen (Otto Dix, *Der unerschrockene Blick, eine Biographie*, Stuttgart 2013), wie es schon Paul F. Schmidt 1924 tat.
- 28 In einem wenig beachteten Brief Beckmanns vom 12.3.1926 an Wilhelm Hausenstein (schon 1980 von Schubert, wie Anm. 27, S. 81–82 in die Diskussion gebracht) schrieb er: „Die Gegenständlichkeit in einer neuen Kunstform wieder zur Debatte zu stellen, ist mein Anstoß gewesen [...] Diesen Anstoß nun in einen neuen lebendigen Strom zu verwandeln, ist meine Lebensarbeit. Inzwischen ist dieses Prinzip vielfach aufgegriffen, leider des öfteren mißverstanden und banalisiert [...] ist um Berlin eine teils literarische, teils vollkommen phantasielose und glatte Form der Gegenständlichkeit entstanden. Um München gar eine dünne und archaische, die das magere Lied der Nazarener nochmals ableiert, oder die andere, die mittelmäßige Codakfilme in einen trüben Rousseau-Aufguß bringt.“
- 29 Da sich der Militärpass von Dix erhalten hat (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), sind die Stationen seines Kriegs-Itinerars gut zu rekonstruieren; vgl. Schubert (wie Anm. 27), S. 22–24; Ulrike Rüdiger, *Otto Dix – Grüße aus dem Krieg. Feldpostkarten der Otto Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera*, Gera 1991, S. 22; Schubert, *Künstler im Trommelfeuer* (wie Anm. 12), S. 263–266; Simone Fleischer und Bernd Ulrich, in: *Otto Dix. Der Krieg – das Dresdner Triptychon* (Aust.-Kat.), Dresden 2014, S. 14–15 (zur Geschichte des Regiments) und S. 34–35.
- 30 Otto Dix, Brief an Helene Jakob (Privatbesitz); vgl. Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, S. 10; vollständig abgedruckt in: *Otto Dix. Der Krieg. 50 Radierungen von 1924*, hg. und kommentiert von Dietrich Schubert, Marburg 2002, S. 11; *Otto Dix. Briefe*, hg. von Ulrike Lorenz und Gudrun Schmidt, Köln 2013, S. 449.
- 31 Andreas Latzko, *Die Feuertaufe*, in: *Menschen im Krieg*, Zürich 1918, S. 83 „Die Granaten fielen jetzt so dicht, daß keine Pause mehr die einzelnen Einschläge trennte [...]“. Latzko, S. 141–143, prägte bereits den Ausdruck „Menschensalat“ – einen solchen zeichnete Dix wie eine Vorstudie zum Gemälde ‚Schützengraben‘ von 1923.
- 32 Zum vergleichbaren Realismus bei Henri Barbusse und bei Dix vgl. Dietrich Schubert, „Gesehen am Steilhang von ...“. *Zeugen gewaltsamen Sterbens im Ersten Weltkrieg: Henri Barbusse bei Souchez – Otto Dix bei Cléry-sur-Somme*, in: *Die Realität des Todes*, hg. von Dominik Groß und Christoph Schweikardt, Frankfurt a. M./New York 2010, S. 195–221.
- 33 1918 erschien das Werk auf Deutsch in Zürich bei Rascher. Horst F. Müller, *La vision du Caporal Bertrand*, in: *Cahiers Henri Barbusse*, 14, 1989, S. 21–39 (wieder in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 18, 1994, S. 108–125); Jean Relinger, *Henri Barbusse. Écrivain combattant*, Paris 1994; Olaf Müller, *Der unmögliche Roman, Antikriegsliteratur in Frankreich*, Basel 2006,

- S. 47–89. – Die Briefe von Barbusse: *Lettres de Henri Barbusse à sa femme, 1914–1917*, Paris 1937, in Übersetzung von Eduard Zak, hg. von Horst F. Müller, Leipzig 1974, 2. erw. Aufl. 1987.
- 34 Dazu Dietrich Schubert: „Jetzt sind wir weit hinter dieser Hölle ...“ – Der Kunststudent Otto Dix 1916 an der Somme, in: *Die Deutschen an der Somme* (wie Anm. 21), S. 191–211.
- 35 Im Feld-Notizbuch des Unteroffiziers Dix (Städtisches Museum Albstadt) ist auf S. 116 notiert: „am 24. Oktober links Bapaume“.
- 36 Käthe Kollwitz, Tagebucheintrag vom 22. Dezember 1918, in: Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908–1943*, hg. von Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989, S. 390. Vgl. Die Dokumentation, in: *Revolution und Fotografie Berlin 1918/19*, hg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1989, S. 101, Chronik.
- 37 Dazu Ulrich Weitz, *Kriegskrüppel*, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag* (wie Anm. 48), S. 95–100; Dietrich Schubert, *Krüppel-Darstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920. Zynismus oder Sarkasmus?*, in: *Krieg und Utopie*, hg. von Gertrude Cepl-Kaufmann, Düsseldorf 2006, S. 293–308.
- 38 Max Herrmann, Ein wichtiges Kriegsgedenkbuch, in: *Die Aktion*, 14, Sept. 1924, Sp. 532–533: „Der wieder frecher sich breit machenden militaristischen Propaganda sei dieser krasse Anschauungsunterricht entgegen gestellt und vor allem der Jugend [...]“.
- 39 Richard Hamann, *Krieg und Kunst*, in: Ders., *Krieg, Kunst und Gegenwart*, Marburg 1917, S. 5–37.
- 40 Zum Verhältnis von Kriegsphotografie und Malerei/Graphik vgl. das umfassende Buch von Bernd Hüppauf, *Fotografie im Krieg*, Paderborn 2015, bes. S. 234 und S. 168–169. – Die Fotos bei Franz Schauwecker (*So war der Krieg* 1928) und Ernst Jünger (*Das Antlitz des Weltkrieges* 1930) erreichen nicht die Bildmacht von Otto Dix. Eine so radikal nahsichtige Todes-Szenerie, verdichtet wie in dem Gemälde ‚Schützengraben‘, konnten Fotografen mit der Kamera ohnehin nicht einfangen, weil sie nicht vorn waren.
- 41 Walter Bombe, Die Neuordnung der modernen Abteilung im Wallraf-Richartz-Museum, in: *Rheinische Zeitung* vom 4.12.1923. Vgl. auch *Kölnische Volkszeitung* vom 3.12.1923: *Kölnisches – Hinter dem Vorhang*.
- 42 Alfred Salmony, Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf-Richartz in Köln, in: *Der Cicerone*, 16, 1924, H. 1, S. 8, über ‚Schützengraben‘; Wolfgang Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1969; Brigid S. Barton, Die Entstehung eines Künstlerrufs – Dix und der ‚Schützengraben‘, in: *Sym-  
position Otto Dix zum 100. Geburtstag*, Albstadt 1991, S. 46–60; Strobl (wie Anm. 23), S. 89–90 („es handelt sich um die sachlichste und informativste Bildbeschreibung“); Olaf Peters, *Neue Sachlichkeit und NS*, Berlin 1998, S. 194–196; Schubert (wie Anm. 23), S. 355. – Über Salmony siehe *Neue Deutsche Biographie* 22, 2005, S. 386–387.
- 43 „Der Krieg wird hinter einem stahlgrauen Vorhang gehalten, der das besseren Ständen angehörende Eröffnungspublikum in Festlaune hielt. Dix [...] schwingt sich hier zum neuen Grünewald auf.“ (Hermann von Wedderkop, *Das Kölner Tapeetenfest*, in: *Der Querschnitt*, 4, H. 1, 1924, S. 22). Auch zwei Jahre später sprach Mela Escherich von ‚Schützengraben‘ in einem Satz mit Grünewald und zwar dem ‚Gekreuzigten‘ in Karlsruhe (*Die Kunst* 41, Bd. 53, 926, S. 105–111) und nannte den Ankauf in Köln ein Wagnis „unter dem Donner der Geschütze entrüsteter Kritik!“ Denn das „unausdenkbar Gräßliche irrsinnigen Vernichtungswütens“ wird noch einmal in einem Bild komprimiert. Auf den Text hat bereits Strobl (wie Anm. 23), S. 106 hingewiesen.
- 44 Strobl (wie Anm. 23), S. 90–92 trug die Vielstimmigkeit der Kritiken zusammen. Willi Wolfradt habe ich schon 1980 in den Vordergrund gerückt (Schubert, wie Anm. 27, S. 67–68); Paul F. Schmidt, *Schützengraben*, in: *Weltbühne*, 7. August 1924, S. 235–236: „Unerhört! Unser Stahlbad, niemals hat es so ausgesehen! Nun, dieses Stahlbad, wie es nach einem 100stündigen Trommelfeuer über dem trauten Heim unserer Frontkämpfer sich präsentierte: das hat Dix mit eisernen Nerven für alle Zukunft dokumentiert [...] In diesem Bilde ist nichts übertrieben – es ist nur komprimiert.“ Vgl. ders., *Die deutschen Veristen*, in: *Das Kunstblatt*, 8, 1924, S. 367–372.
- 45 Rainer Rochlitz, *Otto Dix entre vérisme et allégorie*, in: *Otto Dix. Dessins d’une guerre à l’autre* (Ausst.-Kat.), hg. von Christian Derouet, Paris 2003, S. 31.
- 46 Julius Meier-Graefe, Vincent, München 1921, 2 Bde., 2. Aufl. München 1922, S. 160; Neuausgabe Frankfurt a. M. 1959, S. 120.
- 47 Stellvertretend für andere: Franz W. Seiwert u. a., zu dem Artikel von Meier-Graefe, *Die Ausstellung in der Akademie*, in: *Das Kunstblatt*, 8, 1924, S. 317–318.
- 48 Karl Nierendorf am 3. Juli 1924 an Dix (Düsseldorf), Dix-Archiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Wolfgang Schröck-Schmidt danke ich für eine Kopie des Briefes).
- 49 Zwischen Werk und Wirkung unterschied in dem ganzen Streiten um 1923/24 konsequent nur der Kunstkritiker Willi Wolfradt. Von ihm stammt der beste Text über Otto Dix (siehe unten Anm. 74).

- Wolfgang Schröck-Schmidt, Heidelberg, hat in seiner (unpubl.) Magisterarbeit an der Universität Heidelberg das Material weitgehend erfasst; vgl. auch seinen Beitrag in: Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891–1991 (Ausst.-Kat.), hg. von Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt, Stuttgart 1991, S. 161–164; Dennis Crockett, The most famous painting of the Golden Twenties? Otto Dix and the Trench-Affaire, in: Art Journal, 51, 1992, S. 72–80, mit guten Detailfotos; Apel (wie Anm. 27), S. 373–374; Peters (wie Anm. 42), S. 195–196; Peters (wie Anm. 27), S. 89–94.
- 50 Der Kölnische Kunstverein schrieb am 11.7.1924 an den Oberbürgermeister Konrad Adenauer: „Im Auftrage von Herrn Geheimrat Dr. R. von Schnitzler übersenden wir Ihnen den gewünschten Zeitungsabschnitt, wie er uns übersandt wurde [...] wann wir Ihren Besuch in der Ausstellung bestimmt erwarten dürfen, da die Ausstellung in nächster Zeit abgebrochen werden sollte.“ Vgl. Wolfgang Schröck-Schmidt, Magisterarbeit ‚Schützengraben‘, Bd. 2, Heidelberg 1989, S. 15; referiert auch von Merz (wie Anm. 23). Merz baute seine Thesen auf der angeblichen Phallus-Symbolik im Gemälde ‚Schützengraben‘ auf. Ich kann dieser Sicht nicht folgen, denn es handelt sich wohl um Eisenteile, welche zuoberst schräg aus dem Körper der Leiche ragen.
- 51 Das berüchtigte Gemälde wurde quasi auf Wanderschaft geschickt. Vgl. Michael Mackenzie, Otto Dix and the First World War. Grotesque Humor, Camaraderie and Remembrance, Oxford u. a. 2019.
- 52 Meier-Graefes zahlreiche Publikationen sind gelistet in: Meier-Graefe, Grenzgänger (wie Anm. 20), S. 313–318; dort auch Karlheinz Lüdeking, S. 72, Anm. 1, zu den Auflagen der ‚Entwicklungsgeschichte‘. Aber es fehlt – siehe Vorbemerkung – sein Artikel über die Akademie-Ausstellung contra Dix. Wieso gerade dieser? Die Kontroverse um das Dix-Gemälde wurde nicht behandelt und auch von Ingeborg Becker in der Biographie Meier-Graefe, Grenzgänger (wie Anm. 20), S. 308 nicht einmal erwähnt. Vgl. auch Birgit Schwarz, „Kunsthistoriker sagen Grünewald ...“ Das Altdeutsche bei Otto Dix in den zwanziger Jahren, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 28, 1991, S. 143–163.
- 53 Auch im Artikel Unsere Kunst nach dem Kriege, in: Neue Rundschau, 34, 1923, H. 5, S. 394–406, in dem Meier-Graefe die allgemeine „geistige und moralische Zerrüttung Europas“ als Unheil behauptete. Dazu nahm Carl Einstein kritisch Stellung: Meier-Graefe und die Kunst nach dem Kriege, in: Das Kunstblatt, 7, 1923, H. 6, S. 185–187. Paul Westheim hatte Einstein um eine Gegengrede gebeten; vgl. Lutz Windhöfel, Paul Westheim und das Kunstblatt, Köln 1995, S. 318–320; ferner Oliver Kase zu Beckmann und Meier-Graefe, in: Meier-Graefe, Grenzgänger (wie Anm. 20), S. 171.
- 54 Die Polemik Meier-Graefes suggeriert, dass es Briefe von ihm und Hans Secker in Köln gab. Ein Brief Seckers zur Verteidigung des Dix-Werkes wäre sehr aufschlussreich hinsichtlich der Frage nämlich, wie der Direktor den Kauf verteidigt hat. Im Nachlass Meier-Graefes im Deutschen Literaturarchiv Marbach hat sich leider kein Schreiben Seckers erhalten (laut freundlicher Auskunft durch Ulrich von Bülow, Marbach). Im Nachlass von Hans Secker gab es eine „Dix-Mappe“ (bei Lothar Prox, Bonn), aber es fand sich kein Brief Meier-Graefes, wie mir Bettina Secker, Bad Honnef, am 28.3.2018 mitteilte.
- 55 Vgl. Michael Fried, Menzel’s Realism – Art and Embodiment in 19th Century Berlin, New Haven 2002; Werner Busch, Adolph Menzel, München 2004, S. 82–83. Freilich bleibt die Frage nach Realismus und Naturalismus. Dieser sucht eine Genauigkeit des Sichtbaren, wie jene von Dürer und Holbein. Realismus dagegen ist eine Frage der Konzentration auf das Wesentliche (eine gewisse Abstraktion), auf das Charakteristische, mithin eine *Verdichtung* unter Verzicht auf Details (die Zeichnungen Rembrandts, Courbets Malerei und Zeichnung, Toulouse-Lautrecs Kolorismus). Realismus hat immer abstrahiert von unwichtigen Details, wie das zeichnerische Werk von Käthe Kollwitz belegt, ist also gerade von Hypergenauigkeit (Wachsfiguren-Kabinett) abzusetzen. Freilich gab es immer Übergänge.
- 56 Zu Géricault im Urteil von Meier-Graefe siehe den Text in: Die Zukunft, 16/61, S. 17–22, und in seiner ‚Entwicklungsgeschichte‘, 4. Aufl., München 1927, S. 125–133, Ed. 1966, Bd. 1, S. 147. Aber im Text von 1907 schrieb er vom „Realisten“ Géricault mit der Perspektive auf Courbet und Daumier. Dennoch folgten trotz der Anerkennung wieder arrogante Sätze: „Das Werk gelang trotz der nicht einwandfreien Absicht seines Schöpfers.“ (S. 19). Vgl. zu Meier-Graefes Begriffen Naturalismus, Realismus und Phantastik auch seinen Text ‚Französische Kunst‘ von 1903 (wie Anm. 2).
- 57 Meier-Graefe, Unsere Kunst nach dem Kriege (wie Anm. 53), S. 398–399. Im Brief vom 2.7.1923 an Corinth schmeichelte er diesem allerdings: „Ich bewundere Sie als den letzten großen Deutschen, der noch etwas Notwendiges zu sagen hatte.“ – Womöglich fand Meier-Graefe vor Grünewalds Altar in Colmar kein tieferes Erleben (wie vor El Grecos Bildern); er übersah die Modernität des Kolorits, und sicher missfiel ihm die präzise Detaillierung. In seiner ‚Entwicklungsgeschichte‘ erwähnt er Grünewald in der Passage zu Rubens und die „wüste flämische Sinnlichkeit“. – Zur Ästhetik

- des Abjekten: Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980 (engl. *Powers of horror*, New York 2010) und ferner Oliver Jehle, *Ekel empfinden – Corinth und die Erotik der Farbe*, in: *Kunst und Eros*, hg. von Christoph Wagner, Regensburg 2015, S. 91–103.
- 58 Salmony (wie Anm. 42), dachte angesichts von Dix sogleich an Grünewalds ‚Kreuzigung‘ in Colmar. Man muss das spätere ‚Krieg‘-Triptychon von 1929–1932 dazu denken, siehe Merz (wie Anm. 23), S. 201; Peter Bürger, *Die Deutschen und ihre Kunst*, in: *Die Zeit*, 4. Mai 2000, S. 53. Vgl. den neuen Band: *Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung*, hg. von Werner Frick, Freiburg 2019, darin auch ein Text des Verf. zu Dix und Grünewald.
- 59 Köln hatte den Schachzug gemacht, erst mit dem Erlös eines Porträts von Beechey den Betrag für Dix aufzubringen. – Die *Düsseldorfer Nachrichten* vom 27.1.1925 meldeten: „Entfernung von Otto Dix Schützengraben aus dem Kölner Museum. Otto Dix viel besprochenes Bild [...] das die Stadt Köln vor einem Jahr ankauft [...] ist dieser Tage von seinem Platze im Wallraf-Richartz-Museum abgehängt worden. Das Bild, dessen künstlerische Eigenschaften außer Zweifel stehen und auch von den bedeutendsten Malern Deutschlands, Liebermann und Corinth an der Spitze, anerkannt worden sind, fand den Widerspruch eines kunst-reaktionären Kreises.“
- 60 Otto Dix an Gustav Hartlaub, zwischen 8. und 19. Mai 1925, nicht datiert (Archiv der Kunsthalle Mannheim), fehlt in der Ausgabe *Otto Dix. Briefe* (wie Anm. 30). Hartlaub zeigte im Konstrukt ‚Neue Sachlichkeit‘ sodann sieben Bilder von Dix, darunter ‚An die Schönheit‘, welches später Paul Westheim erwarb. Darin ironisierte Dix seine Arbeit: in einer Kontradiktion zu Max Klingers berühmter Radierung schickt er an die (alte) Schönheit alle Kümernisse der Gegenwart, besonders die Folgen des Krieges, es war sein geradezu programmatisches Selbstbild von 1922, als er ‚Schützengraben‘ im Kopf entwarf.
- 61 Aus St. Goar schrieb Dix am 5.10.1925: „Lieber Herr Doktor – Da ich im Dezember oder später in Dresden meine große Kollektion Bilder zeige, ist es mir leider nicht möglich, der Sezession wie auch dem Kunstverein Bilder zu senden. Die Bilder, die Sie auf Ihrer Karte erwähnten, sind in Zürich ausgestellt und gehen von da nach Berlin. Wenn Sie oder der Kunstverein unbedingt etwas haben müssen, nehmen Sie Bilder aus Privatbesitz – z. B. Porträt Heinar Schilling (Klotzsche) Porträt Roesberg (Adresse bei Glaser erfragen).“ Vgl. Brief im *Grohmann-Archiv der Staatsgalerie Stuttgart*.
- 62 Tagebucheintrag vom 8.9.1925, in: *Rudolf Wacker und Zeitgenossen*, hg. vom Bregenzer Kunstver-
- ein, Text Rudolf Sagmeister u. a., Bregenz 1993, S. 30–31 (dank freundlichem Hinweis von Wolfgang Schröck-Schmidt).
- 63 Dazu Schröck-Schmidt, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag* (wie Anm. 49), S. 160–164; Karoline Hille, *Spuren der Moderne – die Mannheimer Kunsthalle 1918–1933*, Berlin 1994, S. 137–138; Strobl (wie Anm. 23), S. 104–108; Anja Walter-Ris, *Galerie Nierendorf, Zürich 2003*, S. 156–160 mit Abb.! Nierendorf klagte am 18. Mai 1926 gegenüber Israel B. Neumann, dass Max Beckmann sich über Dix polemisch äußerte und wütend und neidisch schimpfte (Max Beckmann und Israel B. Neumann, hg. von Ursula Harter und Stephan von Wiese, Köln 2011, S. 118). – Im Jahr 1927 erschien ein Artikel von Ernst Kállai zu dem Werk, in dem eine gefährliche Ambivalenz der Aussage behauptet wurde, aber die Nazis widerlegten dies (siehe unten).
- 64 Erich Knauf, *Empörung und Gestaltung*, Berlin 1928, S. 185–186. Der Band wurde von Peters (wie Anm. 42), ignoriert, von Strobl (wie Anm. 23), S. 107 jedoch angeführt; vgl. Verf., *Künstler im Trommelfeuer* (wie Anm. 12), S. 105; sowie: „Verreckt für den Kapitalismus“. Der sterbende Soldat im Drahtverhau von Eugen Hoffmann, Dresden 1928, in: *Die Politik in der Kunst – die Kunst in der Politik*, Festschrift Klaus von Beyme, Wiesbaden 2013, S. 13–36.
- 65 Fritz Löffler, *Otto Dix. Leben und Werk*, 4. Aufl., Dresden 1977, S. 67; Heinz Lüdecke, *Otto Dix – Der Krieg*, Berlin 1963; Schubert (wie Anm. 27), S. 69; Otto Conzelmann, *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983, S. 141; Schröck-Schmidt, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag* (wie Anm. 49), S. 160–164; Dora Apel, *Cultural Battlegrounds. Visual Imagery and the Tenth Anniversary of the First World War*, Pittsburgh 1995, S. 55ff.; Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Kunst gegen den Krieg im Antikriegsjahr 1924*, in: *Der verlorene Frieden, Politik und Kriegskultur nach 1918*, hg. von Jost Dülffer und Gerd Krumeich, Essen 2002, S. 292; *Nie wieder Krieg!* hg. von der Sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsen, Leipzig 1924, S. 51 und 54.
- 66 Eckhart Gillen, *Die Sachlichkeit der Revolutionäre*, in: *Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik* (Ausst.-Kat.), hg. von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1977, S. 205–233. Auf der ersten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Moskau 1924 war Dix zwar neben Grosz, Griebel, Nagel, Kollwitz und Schlichter vertreten, jedoch nicht das Werk ‚Schützengraben‘ (vgl. Gillen S. 229, Anm. 36); siehe ferner: *Pazifismus zwischen den Weltkriegen*, hg. von Dietrich Harth und Dietrich

- Schubert, Heidelberg 1985 mit zahlreichen Beiträgen; ebenso Düllfer und Krumeich (wie Anm. 65).
- 67 Was ja nur ein ästhetisch Abgesonderter schreiben konnte. Otto Dix arbeitete zu dieser Zeit an seinem enormen Radier-Zyklus von 50 Blatt ‚Der Krieg‘, dem bedeutendsten graphischen Zyklus des 20. Jahrhunderts zur Kriegsthematik. Curt Glaser schrieb treffend von einem Dokument, „sachliche Schilderung und furchtbarste Anklage zugleich“ (im ‚Berliner Börsen-Courier‘ vom 3.8.1924). Auch diese Radierungen wurden – wegen ihres Nihilismus – von den Militärkreisen, die den Krieg feierten, abgelehnt. Zur Frage des Dix’schen Nihilismus siehe Schubert (wie Anm. 27), S. 56–57.
- 68 Alle Zitate aus: Meier-Graefe, *Unsere Kunst nach dem Kriege* (wie Anm. 53), S. 396–399; vgl. Einstein (wie Anm. 53), S. 186. Zu Recht griff Einstein das heraus, denn die Floskel ist erschreckend. Die Nazi-Führung hat immer die Verfolgung der Juden mit der Bekämpfung des „Bolschewismus“ gekoppelt und daraus ihr großes Hass-Objekt konstruiert, zumal mit dem Namen Leo Trotzki. – Auch in ‚Vincent‘, 2. Aufl. 1922, S. 160, klagte Meier-Graefe bereits: „Das Panorama der Malerei zeigte, je näher man unseren Zeiten kam, immer schwächere Bilder“ (siehe oben Anm. 45), was man aus heutiger Sicht bejahen kann, wenn man die Entwicklung von Delacroix zu Bernard bedenkt; doch der zweite Satzteil behauptete eine Degeneration der Gesellschaft (freilich bezogen auf Gauguins Idee der Flucht aus Europa).
- 69 Vgl. zu den öffentlichen Reaktionen auch Merz (wie Anm. 23), S. 189–225; Schubert (wie Anm. 23) S. 360.
- 70 Paul Westheim, *Zuschrift*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* vom 8. Juli 1924, redigiert von Paul Fechter, der Meier-Graefe nach dem Mund redete und in seinen Anmerkungen meinte: „Das Bild von Dix, der ein sehr begabter Mensch ist, ist schlecht gemalt.“ Schließlich behauptete Fechter eine „leere Tendenz“, sah angeblich „die Phrasen von anno 1918“ und unterstellte Grosz „politisches Tendenzgeschwätz“. Meier-Graefe verdiente Dank, daß er versucht hat und noch versucht, „dieses Bild aus dem Museum in Köln zu entfernen.“ Die französische Besetzung des Rheinlandes diente Fechter als psychologisches Schein-Argument (vgl. auch: Dix, Meier-Graefe, Stinnes und Westheim, in: *Der Querschnitt*, 4, 1924, S. 261–262). Aber das umstrittene Gemälde zeigt einen deutschen Graben, keinen französischen!
- 71 Hier waren also in der Öffentlichkeit Carl Einstein und Otto Dix nebeneinander vereint. Einstein hatte bereits 1923 einen vorzüglichen Text über Dix publiziert. Der Protest der 23 Künstler gegen die Entlassung Westheims wurde publiziert von Westheim im Kunstblatt 9/1, 1925, S. 25; ferner schrieb Max Osborn an die ‚Frankfurter Zeitung‘ am 26.11.1924 im Namen des Verbandes deutscher Kunstkritiker einen Protest, der mit dem Schreiben der 23 in derselben Ausgabe des Kunstblatts erschien; siehe bereits Windhöfel (wie Anm. 53), S. 327–328; auch abgedruckt in: ‚Das Wort‘ – Organ der kommunistischen Partei, Halle, 27.–31. Januar 1925.
- 72 Zum Selbstmord von Leutnant Waldemar Rösler während einer Offiziersausbildung in Ostpreußen im November 1916, wohl wegen Ansteckung mit Syphilis in Brüssel, vgl. Waldemar Rösler (1882–1916). Ein Secessionist am Meer (Ausst.-Kat.), hg. von Katrin Arrieta, Ahrenshoop 2016, S. 6–27 und den Text des Verf. über Rösler und Corinth im Jahrbuch der Berliner Museen (wie Anm. 12), S. 139–150.
- 73 Max Liebermann, *Offener Brief an Dr. Hans Secker*, Köln, in: *Kölner Tageblatt* 9.10.1924 (und *Mannheimer Tageblatt* 10.10.1924); mit Dank an Wolfgang Schröck-Schmidt für die Kopien.
- 74 Willi Wolfradt, *Otto Dix* (Reihe *Junge Kunst*, 41) Leipzig 1924 (siehe auch in: *Der Cicerone*, 16.10.1924, S. 943–954).
- 75 Johann-Karl Schmidt operierte mit einem hermetischen Moderne-Begriff, der Dix’ Malerei als konventionell abtat, in: *Otto Dix zum 100. Geburtstag* (wie Anm. 48), S. 33–40; ders., *Otto Dix pittore di una società spietata*, in: *Otto Dix* (Ausst.-Kat.), hg. von Johann-Karl Schmidt, Mailand 1997, S. 11–21 (der Glatzkopf im Aquarell ‚Café Batik‘ von 1923 stellt nicht Max Beckmann dar). Schmidt fragte „Warum konnte Dix sich deren theoretische Forderungen nicht aneignen?“ – Einfach, weil Dix in der „Autonomie“ von Formen und Farben und ihrer Selbstbewegung (Carl Einstein) eine Sackgasse erkannte, das heißt, die Unfähigkeit, die Realitäten des 20. Jahrhunderts kritisch darzustellen. Vgl. auch den Text: *Otto Dix – Beruf Maler*, in: *Otto Dix: retrospektiv. Zum 120. Geburtstag. Gemälde und Arbeiten auf Papier* (Ausst.-Kat.), hg. von Holger Saupe, Kunstsammlung Gera 2011, S. 127–137.
- 76 Richard Müller, *Spiegelbilder des Verfalls*, in: *Dresdner Anzeiger* 23.9.1933; Wolfgang Hütt, *Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert*, Berlin 1969, S. 233 und 424; Lothar Fischer, *Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland*, Berlin 1981, S. 98–100; vgl. Schubert (wie Anm. 23), S. 361–363; jüngst auch Gitta Ho zu ‚Schützengrab‘, in: *Otto Dix – Der Isenheimer Altar* (Ausst.-Kat.), hg. vom Musée Unterlinden, Colmar 2016, S. 40, die fälschlich meinte, der Artikel von Kállai sei „weitgehend unbeachtet“ geblieben (anders schon: Schubert, Dix, 1. A. 1980, S. 68).
- 77 Vgl. den Artikel mit Bildern in der Kölnischen Illustrierten Zeitung vom 17.8.1935, in: *Verboten und*

- Verfolgt – Kunstdiktatur im Dritten Reich (Ausst.-Kat.), hg. vom Lehmbruck-Museum, Duisburg 1983, S. 11; dazu Diether Schmidt, In letzter Stunde – Künstlerschriften 1933–1945, Dresden 1964, S. 213–219; Schubert (wie Anm. 27), S. 69; Christoph Zuschlag, Entartete Kunst – Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms 1995.
- 78 Mario-Andreas von Lüttichau, Rekonstruktion der Ausstellung, in: Die ‚Kunststadt‘ München 1937. Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘, hg. von Peter-Klaus Schuster, München 1987, S. 132–133.
- 79 Ernst Kállai, Dämonie der Satire, in: Das Kunstblatt, 11, 1927, S. 97–104; Heijo Klein, Kállais Interpretation des *Schützengrabenbildes* von Otto Dix, in: Acta Historiae Artium 36, 1993, S. 180–188; Peters (wie Anm. 42), S. 194–227; Birgit Schwarz, Wie der *furor teutonicus* Dada den Weg bahnte – Corinth, Dix und die Berliner Sezession, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 25, 1998, S. 133–134; Merz (wie Anm. 23), S. 196; Schubert (wie Anm. 30); Otto Dix (Ausst.-Kat. New York/Montreal 2010–2011), hg. von Olaf Peters, München 2010, S. 109–111; Peters (wie Anm. 27), S. 91–92.
- 80 Siehe Georg Kreis, „Entartete“ Kunst für Basel, Basel 1990, S. 62–65; Schubert (wie Anm. 23), S. 362.
- 81 Vgl. Andreas Hüneke, Dubiose Händler operieren im Dunst der Macht, in: Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger (Ausst.-Kat.), hg. von Hans Albert Peter, Düsseldorf 1987, S. 102.
- 82 Vgl. Schubert (wie Anm. 23), S. 362; zum Kunsthändler Böhmer siehe Ein Händler „Entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass, hg. von Meike Hoffmann, Berlin 2010. Noch 2015 schrieb Ulrike Lorenz in einem Katalog für den Kunsthandel, das Werk sei „nach 1937 vermutlich dem NS-Autodafé zum Opfer“ gefallen (Jörg Maaß, Otto Dix, Der Krieg, Berlin 2015, S. 1), obgleich es 1940 von Böhmer gekauft worden war. Auch Conzelmann (wie Anm. 65), S. 142 glaubte fälschlich, dass die Nazis die Leinwand verbrannt hätten.
- 83 Merz (wie Anm. 23), S. 197–225; Dietrich Schubert, Otto Dix – Das Triptychon „Der Krieg“ 1929–1932, in: Konflikt, hg. von Frank R. Pfetsch (Heidelberger Jahrbücher, 48), Heidelberg 2004, S. 311–331; Philipp Gutbrod, Otto Dix. Lebenskunst, Stuttgart 2009, S. 72–74; Peters (wie Anm. 27), S. 167–175. Noch 2001 verwechselte Wieland Schmied das Gemälde ‚Schützengraben‘ mit dem Triptychon, in: Der kühle Blick. Realismus der zwanziger Jahre (Ausst.-Kat.), hg. von Wieland Schmied, München 2001, S. 10.
- 84 Das Aufsehen war nicht mehr so wie 1924, vgl. Curt Glaser im ‚Berliner Börsen-Courier‘ vom 16.10.1932 und Max Osborn in der ‚Vossischen Zeitung‘ vom 15.10.1932. Der junge Josef Adolf Schmoll genannt Eisenwerth sah das Werk in Berlin und erzählte später, dass das Triptychon „ständig von Menschentrauben umlagert“ gewesen sei, in: Frühe Wege zur Kunstgeschichte, in: Kunsthistoriker in eigener Sache, hg. von Martina Sitt, Berlin 1990, S. 281.
- 85 Siehe oben Anm. 76–77; vgl. Diether Schmidt (wie Anm. 77), S. 213; Schubert (wie Anm. 27), S. 107.
- 86 Soweit die Briefe von Otto Dix bekannt geworden sind, hat sich der diffamierte Maler nicht geäußert. – Mit seinem Freund Franz Lenk („Neue Sachlichkeit“) stellte Dix 1933/34 im Verein Berliner Künstler die Werke ‚Ursus mit Kreisel‘ und ‚Stilleben mit Krebsen‘ aus (siehe Vossische Zeitung 14.1.1934).
- 87 Vgl. Löffler (wie Anm. 65), S. 100–101; Fischer (wie Anm. 76), S. 98–100. Der genaue Zeitpunkt wird von den Autoren nicht genannt, auch nicht von Ulrike Lorenz, in: Otto Dix. Welt & Sinnlichkeit (Ausst.-Kat.), hg. von ders., Regensburg 2005, S. 102; im Katalog ‚Von Nolde bis Dix‘ (Ausst.-Kat.), hg. von der Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1994, S. 42–43 wird Oktober genannt. Aber der Dix-Brief an Nierendorf vom 1.9.1933 meldete: „Wir sind in Randegg eingezogen [...].“
- 88 Vgl. die Briefe vom März 1934 an Israel Ber Neumann (New York) in der Ausgabe Otto Dix. Briefe (wie Anm. 30), S. 797–798. Dass die Post an Nierendorf in zwei Abteilungen geteilt wurde, ist unverständlich; ein Brief wegen des George-Porträts wurde gleich zweimal abgedruckt, vgl. S. 476 und 792. Im Register stehen zwar die Personen, aber ohne Seiten-Angaben. Grünwald und Nietzsche fehlen, auch Jean Cassou. Dix hat eine sorgfältigere Briefe-Edition verdient.
- 89 Diesen Brief Kröners an Dix machte Fischer (wie Anm. 76), S. 100 bekannt (ohne Quellenangabe; Dix-Archiv im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg).
- 90 Fischer (wie Anm. 76), S. 99. Der Film trägt den Titel ‚Entartete Kunst‘, Verleih Chronos Media, Berlin.

#### Abbildungsnachweis

- Barlach-Stiftung Güstrow: 1  
 Foto-Archiv des Verfassers: 2, 4, 6–8, 11  
 Rheinisches Bildarchiv Köln: 3  
 Kunstmuseum Stuttgart: 5  
 Rijksmuseum Amsterdam: 9  
 Süddeutscher Verlag München: 10  
 Galerie Arnoldi-Livie München: 12  
 Chronos Media Berlin: 13  
 Auktionshaus Lempertz Köln: 14