

## Politische Metaphorik bei Otto Dix 1933–1939

«Man kann Gemälde von den Nägeln nehmen – solange man aber an die freigewordenen Haken nicht die Künstler selbst aufhängen kann, die die Bilder gemalt haben, wird ihre Wirkung nicht aufhören.»

Max Sauerlandt, 1933

«Der Maler ist das Auge der Welt. Der Maler lehrt die Menschen sehen . . . auch das, was hinter den Dingen ist».

Otto Dix, 1950

In seinem epochemachenden «Kunstblatt» zitiert Paul Westheim 1930, also in einer Zeit der erstarkenden Nazis, ihrer Hetze gegen Demokratie und Kultur der Republik in Ortsgruppen, Zeitschriften und im NS-Kampfbund für Deutsche Kultur, einen Artikel des Zwickauer Sprechers dieses Kampfbundes, Dr. Karl Zimmermann, über sogenannten Kulturbolschewismus: Er sah diesen in der Art «des Kultes mit dem Untermenschentume der Kollwitz, Zille, Barlach . . ., in dem Kulte des ethischen Nihilismus, wie er uns in den Machwerken der Dix, Hofer, Grosz entgegenrinst. Das sind auch keine Gesellschaftssatiren – . . . das ist nackte Freude am Gemeinen und ethisch Negativen, das nur ekelt. Und vor diese gezeichneten Zoten, diese «Gräfin» von Dix, vor diese Bordelltypen von Grosz . . . sollen Lehrer ihre Schulklassen . . . führen.»<sup>1</sup>

1930/31 beteiligt sich Dix in Amsterdam an der Ausstellung «Sozialistische Kunst heute», er wird Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, arbeitet besonders – seit 1928 – an seinem Jahrhundert-Werk, dem Kriegstriptychon, das im Mittelteil quasi eine Wiederaufnahme des Bildes «Schützengraben» realisiert; er malt das «Selbstporträt mit Jan» und das «Selbstbildnis» von 1931, fast grau in grau, mit scharfer Sachlichkeit und Feststellungswillen (wie Carl Einstein es sagte), sich bei der Arbeit

zugleich scharf im Blick, auf dem Tisch eine Kristallkugel. Diether Schmidt hat das Gemälde zwar treffend beschrieben, aber es zeigt nicht nur den Dix in der Zeit der konzentrierten Arbeit am Kriegstriptychon; er deutet sich mit dem Attribut der Glaskugel als Seher, als artifex vates, als derjenige, der neues Unheil zu sehen vermag.<sup>2</sup>

Das Zitat des Zwickauer Zimmermann kann belegen, daß Dix bereits vor 1933 und trotz seiner Entwicklung zu einem altmeisterlichen Naturalismus, trotz der neuen Traditions-Anbindung an seine alten <Lehrer> Cranach, Dürer, Grünewald und Baldung Grien, das bedeutet an die <deutsche Kunst> (was er noch in Salzburg im Oktober 1968 beim Dank für den Rembrandt-Preis betonte)<sup>3</sup>, von den zur Macht drängenden Nazis als <Kulturbolschewist> und Vertreter der <Verfallskunst> angesehen wurde. Dix war weder Mitglied der KPD gewesen wie Felixmüller noch der SPD oder SAP; er war nur Mitglied der «Liga für Völkerfreundschaft» und der «Deutschen Liga für Menschenrechte». Aber er verhielt sich solidarisch, z. T. mit der <Novembergruppe>, mit den linkssozialistischen Gruppen um Heartfield, Grosz, Einstein, indem er 1923 für «Die Pleite» arbeitete. Im Januar 1925 unterschrieb Dix mit Einstein, Bruno Taut, Heckel, Hofer, Grosz und anderen einen Protest gegen die Entlassung Paul Westheims von der «Frankfurter Zeitung» wegen dessen Einsatzes für Dix' Hauptwerk «Schützengraben», der 1924 nach geplantem Ankauf fürs Kölner Museum nach öffentlichen Kampagnen refüsiert wurde.<sup>4</sup>

Es war neben den 5 Radierungsmappen zum Antikriegsjahr 1924 das Gemälde «DER KRIEG», das den Haß der Nazis vor und um 1933 auf sich zog. Da halfen auch neuerliche Arbeiten, das Malen von Kindern und Porträts sowie das Wandbild im Dresdner Hygiene-Museum nichts.

Auf Befehl des Reichskommissars von Killinger wurde Dix durch den neuen nationalsozialistischen Rektor Richard Müller, Professor für Zeichnen, im April 1933 von seiner Professur in Dresden entlassen; im Mai trat er auf Grund des Drucks auch aus der Akademie der Künste aus.<sup>5</sup> Leute wie Waldapfel, Gasch und Müller avancierten in der Nazi-Bewegung. Richard Guhr hatte schon 1923 gegen den <Verfall> in der Kunst geschrieben,<sup>6</sup> womit natürlich die Expressionisten und die kritischen Veristen gemeint waren.

Richard Müller organisierte mit den Genannten, nach der ersten Kunst-Schau «Entarteter» vom April 1933 in Karlsruhe, eine ähnliche im Lichthof des Dresdner Rathauses als «Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst». Endlich konnte sich der

eitle Müller, den Grosz für sadistisch hielt, an den berühmten Dresdner Expressionisten und Realisten rächen, die seit Jahren größeren Erfolg hatten; darauf rekurriert Müllers Bild von 1924 mit dem Titel «Die Neidischen». Dargestellt sind Kröten, die die brave Schildkröte anspeien (heute Regensburg, Ostdeutsche Galerie). Werke von Kokoschka, Segal, Grosz, Voll, E. Hoffmann und Dix hingen in der «Schandschau»; im Zentrum die «Kriegskrüppel» von 1920 und der große «Schützengraben»<sup>7</sup>, der nach Rückgabe Kölns 1928 von der Stadt Dresden und dem Staat Sachsen gekauft worden war, sich im Depot des Stadtmuseums befand, bevor er nach 1933 in die Dresdner «Schreckenskammer» kam – wo ihn Hitler 1935 sah – und 1937 bis 1939 mit der «Entarteten» wanderte; im Januar 1940 von Bernhard Böhrer gekauft, bleibt das weitere Schicksal des Werkes ungewiß.<sup>8</sup>

Max Liebermann nannte das Werk seinerzeit im Streit um die Kölner Erwerbung «sozusagen die Personifizierung des Krieges».<sup>9</sup> Müller und Feistel-Rohmeder sahen dieses Bild ganz anders. Doch bevor ich diese zitiere, sei noch die im März 1932 erfolgte Schüler-Ausstellung der Klassen von Lührig, Müller-Dittrich, Sterl, Dorsch und Dix der Akademie Dresden erwähnt. Die völkisch gesonnene «Deutsche Kunstgesellschaft», Sitz Dresden, wachte bereits über die «Sauberkeit» einer künftigen Kunst und schrieb im «Deutschen Kunstbericht»: «... völlig empört aber sieht der deutsch empfindende Besucher die Erzeugnisse der Dix-Schüler! Professor Otto Dix bezeugt sich selbst durch diese Schülerschau als einen Verderber Deutscher Jugend, und es wäre wohl Aufgabe Deutscher Frauenverbände ... Widerspruch dagegen zu erheben ... ein Wälzen im Schlamm und Schmutz wird da gezüchtet, und kein Jugendamt greift ein!»<sup>10</sup> Das war ein Vorspiel nur!

Am 23. September 1933 äußerte sich Richard Müller zu seiner Schau «Spiegelbilder des Verfalls» im «Dresdner Anzeiger»: die Ausstellung sei ein treues Bekenntnis zu den die Richtungweisenden Worten des Führers in Nürnberg. Über den «Schützengraben» und die «heiligen Toten» – das Dixsche Werk hatte den Helden- und Totenkult der Nazis tief getroffen – schrieb Müller: «Man könnte sich das Gemälde auch als Demonstrationsstück kommunistischer Agitatoren denken, die der ... Menge zurufen, daß hier Leute zu sehen sind, die so dumm waren, ihr Vaterland ausgerechnet im Schützengraben zu verteidigen, oder Leute, die auf dem Feld der Unehre (dies war gemünzt auf E. J. Gumbel) gefallen sind ... Eine gerechte Würdigung würde das Bild erfahren, wenn man es als eine Entwürdigung

des gefallenen deutschen Frontsoldaten ansehen wollte . . . Welche schwere Schuld haben manche Leute auf sich geladen, als sie diesen Mann als Lehrer an die Kunstakademie beriefen . . . sie versuchten auch, einen E. L. Kirchner und Schmidt-Rottluff als Lehrer an die hiesige Akademie zu bringen . . . Auch George Grosz, der um die Prozesse um sein Christusbild noch in vieler Erinnerung ist, fehlt selbstverständlich nicht; aber weder jener «Abenteurer» noch einige . . . Zeichnungen geben ein klares Bild von der Widerwärtigkeit seiner sonstigen Arbeiten.»<sup>11</sup>

Feistel-Rohmeder berichtet in ihrer Urkundensammlung: «Die Stadt Dresden zeigt ihre entartete Kunst», nennt die Werke «Extreme von Gemeinheit, Perversitäten und Verwesungsprodukte»; zählt die Namen der Verantwortlichen auf: Posse, O. B. Blüher, Herrmann, Sterl, Albiker, Lange und Tessenow, Paul F. Schmidt und Frau Ida Bienert vom «Patronatsverein» – und dies für den krassesten Fall, nämlich den Kauf des berüchtigten «Schützengrabens», genannt «Der Krieg», von Dix.

Dix hatte in den letzten Jahren altmeisterlich gemalt und Kinderbilder geschaffen wie «Ursus mit Kreisel» (1928), «Selbst mit Jan» (1930), die er im August 1933 in der Neuen Dresdner Secession ausstellte.

Darauf rekurriert Feistel-Rohmeder: «Man sieht, der Fanatiker der Scheußlichkeiten, der Verhöhner des heldischen Menschen, der Dirnenmaler Dix, ist im Befreiungsjahr unter die anständigen Leute gegangen, er hat sich «angeglichen» und malt Vaterfreuden. Die nationale Presse aber heftet ihm das Ehrenzeichen der Alt-Meisterlichkeit an.» Die Hetze endet im Aufruf, gemeinsam mit dem Gauleiter des Reichskartells Walther Gasch, die Absetzung des Galeriedirektors Posse zu betreiben.<sup>12</sup>

Bis Sommer 1933 war Dix noch in Dresden-Löbtau geblieben, er zog dann nach Schloß Randegg bei Singen. Das Gemälde, das er in dieser Umbruchszeit vollendete, ist die altmeisterliche Allegorie der «Sieben Todsünden»; der originale Karton ist in Stuttgart, das Gemälde heute in der Kunsthalle Karlsruhe (erworben 1977).<sup>13</sup> Über das Schlüsselwerk der Jahre 1932/33 ist viel geschrieben worden, ich kann mich also kurz fassen und mich auf strittige oder unklare Aspekte konzentrieren: Der Karton gab die Beischriften für die Personifikationen; da es sieben Gestalten sind, konnte Dix eine ins Zentrum rücken – nämlich den Tod, der für die Trägheit des Herzens steht. Sein Herz ist ausgerissen, dafür hockt eine Kröte in der Brust. Für den Neid sitzt ein Zwerg auf dem Rücken des Geizes, ganz in Gelb und mit weißen Haaren. Er hält sich eine Maske mit schielenden

Augen und mit einem Hitler-Bart vor den Kopf. Freilich, Dix soll den Bart erst später dunkel ergänzt haben, aber der Karton in Stuttgart zeigt deutlich bereits die Idee dafür – die physiognomische Nähe zu Hitler.<sup>14</sup> Der tanzende Tod – erinnernd an Paul Zechs Buch vom März 1933 «Deutschland, dein Tänzer ist der Tod» – schwingt die Sense, und er bildet, was ich 1980 in meiner Dix-Monographie betonte, eine Paraphrase auf die Form des Hakenkreuzes. Das Nietzsche-Motto an der Mauer: «Die Wüste wächst: weh Dem, der Wüsten birgt», aus dem »Zarathustra« und den Dionysos-Dithyramben unterstreicht die allgemeine Aussage, die eine bedrohliche Flut für die Menschheit meint. Das Werk ist eine Warnung, keine kritische Analyse, eine Allegorie, kein Verismus. Dix hat sich nach dem zweiten Weltkrieg in einem kurzen Brief, den Diether Schmidt veröffentlichte, gegen eine Kopie geäußert: «Als ich 1933 das Bild 7 Todsünden malte, war dies eine Eingebung und Vorausschau. Daher auch die allegorische Verfremdung des Themas . . .»<sup>15</sup>

Dix beklagt sich in Briefen in I. B. Neumann 1933/34 über seine schwierige Lage und Finanzen. Er malt überwiegend ein Sujet, das ihn lange – seit Gera/Dresden 1912 – nicht mehr gefesselt hatte: die Landschaft; und er deutet dies in einer Selbstausgabe: «Ich habe Landschaften gemalt, das war doch Emigration.»<sup>16</sup> Löffler hatte noch geschrieben, daß Dix 1934 Ausstellungsverbot erhielt, doch stellte er außer 1933 in der Dresdner Secession im Januar/Februar 1935 bei Karl Nierendorf (Berlin) mit seinem Malerfreund Franz Lenk aus. 1936 malten beide gemeinsam in Orlamünde, 1934 im Hegau (um Randegg). In dem Jahr schreibt Dix an Neumann: «In Deutschland werden Künstler nicht mehr ausgestellt, wenn sie nicht der Reichskunstammer angehören. Ich arbeite und sehe mich nicht um. Ich male Landschaften und an dem großen Selbstbildnis mit Knaben.»<sup>17</sup> In der Ausstellung bei Nierendorf hingen Anfang 1935 überwiegend Landschaften und Porträts in Silberstift und Ölfarbe, ferner das Bild «Nelly in Blumen» und das jüngste «Selbstbildnis mit Söhnen» (1934).<sup>18</sup> Im April wanderte die LENK-DIX-Schau zu Commeter in Hamburg, wurde dann aber im Danziger Museum schon nicht mehr gezeigt.<sup>19</sup> Danach hat Dix in Deutschland nicht mehr ausstellen können.

In der Zeitschrift «Kunst der Nation», die mit Otto A. Schreiber (ähnlich wie Alois Schardt) versuchte, Teile des deutschen Expressionismus in die neue Kunstpolitik zu integrieren bzw. vor Verfolgung zu schützen, wurde die vehemente NIETZSCHE-Büste von Dix (1912) abgebildet.<sup>20</sup> Paul F. Schmidt schrieb unter dem Pseudonym F. Paul im 3. Jahrgang 1935 (es

war der letzte) über Lenk und Dix. Doch dann bekam die radikalere Gruppierung der NS-Ideologen um Rosenberg und Willrich die Überhand in der Kunst- und Kulturpolitik, und die Nazis verfolgten möglichst alle «Novembergrößen» und «Kunstsobschewisten», deren Vergangenheit recherchiert wurde wie im Falle von Christoph Voll.<sup>21</sup> Lenk äußerte sich im Dezember 1935 sehr pessimistisch und kündigte dann auch 1938 seine Professur an den Berliner Kunstschulen.<sup>22</sup>

Hitler besucht im August 1935 Dresden und sieht mit Göring die Ausstellung «Entartete Kunst» (die sogenannte «Schreckenskammer» des Stadtmuseum-Depots) im Lichthof des Rathauses: u. a. Grosz, Schwitters, Heckel, Voll, Klee, Eugen Hoffmann sowie von Dix «Kriegskrüppel» und «Schützengraben». Hitler soll dabei gesagt haben: «Es ist schade, daß man diese Leute nicht einsperren kann», und daß «dieses Kulturdokument auch in anderen deutschen Städten» gezeigt werden soll (Kölnische Illustrierte Zeitung, 17. August 1935). Dresden war also vorbildlich, und beide Hauptwerke von Dix waren dann 1937/39 in der Wanderausstellung «Entartete» zentrale Exempel für die sogenannte Regierungskunst und galten als «Repräsentanten des Zerfalls» (so drückte sich Hitler am 1. September 1933 in seiner Kunst-Rede auf der Kulturtagung in Nürnberg aus).<sup>23</sup>

Um 1934/35 arbeitete Dix an zwei Tafeln, die für unsere Fragen von Interesse sind. Noch ohne politischen Bezug scheint das große Werk «Triumph des Todes» (1934), wieder eine altmeisterliche Allegorie, die in ihrem handwerklichen Können auf Baldung Grien und Altdorfer fußt; links ein Selbstporträt als Soldat des ersten Weltkrieges, den Dix als Unteroffizier und MG-Truppführer überlebt hatte.

Deutlicher im Zeitbezug bzw. in der politischen Metaphorik wird das 1934 in zwei Zeichnungen (in Albstadt und Karlsruhe) vorbereitete und 1935 vollendete Ölgemälde «Der Judenfriedhof von Randegg» (Museum zu Saarbrücken).<sup>24</sup> Zeigen die Zeichnungen noch eine Jahreszeit des Sommers, eine durchbrechende Sonne und den Friedhof der jüdischen Gemeinde klein innerhalb der Hügel, so rückt Dix den Friedhof im Gemälde deutlicher und größer nach vorn und gestaltet ihn in der Winterszeit, im Schnee, die Bäume kahl und starr. Überträgt man die Symbolik der Jahreszeiten Frühling–Winter, wie sie Hans-W. Jäger 1971 für die politische Metaphorik in der Dichtung der Revolution und des Vormärz analysiert hat,<sup>25</sup> auf das Bild, so gestaltet Dix in der Zeit der zunehmenden Judendiskriminierung und -verfolgung ein «Überbild» ihres Loses. Er

symbolisiert die grausame Lage der Juden, indem er auf die Symbolhaftigkeit einer Winterlandschaft, die seit dem Vormärz für politische Repression einsteht, anspielt.<sup>26</sup> Werner Schmidt sagte 1968 in seiner Rede zum Rembrandt-Preis für Dix in Salzburg: «Man darf wohl so weit gehen, auch in manchen Landschaften Zeugnisse über das politische . . . Geschehen zu sehen. Ähnlich wie Bruegel gestaltet Dix die Natur zeichenhaft und gab darin Kunde von jenen Jahren.»<sup>27</sup>

Zweifellos steht neben den «Sieben Todsünden» von 1933 der «Judenfriedhof von Randegg im Schnee» im Zentrum meiner Fragestellung. Werner Schmidt hat den Blick auch auf die sechs, beinahe kitschigen Christophorus-Bilder gelenkt, die er als «Manifeste der Zuversicht» verstand. Es mag genügen, für diese Werkgruppe den Karton für die Fassung im Vatikan (heute Dresden, Kupferstichkabinett) und die Version IV von der Osterburg Weida (heute im Museum Gera) heranzuziehen.

Einen Reflex auf die Auslegung und Deutung der Christophorus-Bilder finden wir in einem noch unveröffentlichten Brief von Paul Westheim aus Paris vom 19. Juli 1939 an Georg Schmidt in Basel hinsichtlich der Erwerbung aus den NS-Beschlagnahmungen (es ging um die Frage des Erwerbs des Dix'schen «Schützengrabens» für Basel, für 4000 Schweizer Franken). Westheim: «Es ist mir in den letzten Wochen berichtet worden, Dix sei – aus Protest, wie zur Zeit viele Intellektuelle im Dritten Reich! – katholisch geworden. Er hat mehrere Christophorus-Bilder gemalt und ist jetzt dabei, eine «Versuchung des heiligen Antonius» zu malen. D. h. das, was er sich in dem Kriegsbild abreagiert hat, versucht er jetzt – getarnt – in einer Versuchung des Antonius abzureagieren . . .»<sup>28</sup>

Nach 1935 konnte Dix nicht mehr ausstellen. 1937 wurden etwa 260 Arbeiten von ihm in den Museen beschlagnahmt, darunter die «Nietzsche-Büste», die «Kriegskrüppel», der «Schützengraben», das erste «Elternbildnis» aus Köln. Der wahre Gehalt der Dix'schen Kriegsbilder wird von den Nazis im Kern erfaßt: «Wehrsabotage». Wie Beckmann in Winterthur, so kann Dix in Zürich in der Galerie Wolfsburg ausstellen, u. a. das von Henri Barbusse angeregte Kriegsgemälde «Flandern» von 1934, die «Sieben Todsünden», ein Christophorus-Bild. Oto Bihalji-Merin schrieb unter dem Pseudonym Peter Thoene über Beckmann und Dix als «transzendente und als soziale Sachlichkeit».<sup>29</sup>

Auch auf der Emigranten-Ausstellung in London, «Twentieth Century German Art», Juli 1938, wo Beckmann seine berühmte Rede hielt, war Dix mit zwei Werken vertreten.<sup>30</sup>

Das, was Dix selbst «Vorausschau» nannte, trifft auch auf das – auf Anregung von Fritz Niescher (Chemnitz) entstandene – Gemälde «Lot und seine Töchter» (Museum Aachen) von 1939 zu. Löffler hatte gegenüber derartigen Bildern einst Vorbehalte, revidierte sich aber bereits 1977; mir schienen «Triumph des Todes» und «Lot» trotz der Unzeitgemäßheit immer noch gültige Werke zu sein, so daß ich Löffler zustimme: «Der Bildgehalt entspricht vielmehr dem deutschen Schicksal von 1939. Die bittere Wahrheit liegt im Hintergrunde.»<sup>31</sup> Und diese ist die Vision des brennenden Dresden, d. h., Dix nimmt erstaunlich früh die auf Hitlers Angriffskrieg folgende Bombardierung von Dresden im Februar 1945 vorweg.

Damit möchte ich schließen, aber nicht ohne die Frage aufzuwerfen, ob nicht auch in manch anderer Landschaft von Dix aus diesen Jahren ein symbolischer Hinweis auf Ängste oder Hoffnungen zu finden sei: etwa im 1940 gemalten Bild «Aufbrechendes Eis bei Steckborn» mit Regenbogen.

Doch sind die Landschaften mit Zeitsymbolik deutlich in der Minderzahl; vom Ernst und der Auslegung des Satzes: «Ich habe Landschaften gemalt, das war doch Emigration» hängt ein Urteil über diese Phase bei Dix zweifellos ab.



- 1 Zimmermann, K. In: Kunstblatt. Jg. 1930, H. 4, S. 128
- 2 Schmidt, Diether: Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 106; Schubert, D.: Otto Dix, Hamburg 1980, S. 104/105
- 3 In den Jahren um 1923/25 wandelte sich der Dix'sche Realismus bzw. Verismus langsam zu einem weniger bissigen altmeisterlichen Naturalismus; abzulesen auch an den Unterschieden zwischen dem 1. Eltern-Bildnis (Basel) und dem 2. Elternbildnis (Hannover): vgl. meinen Beitrag im Städel-Jb. 4, 1973, 271 ff.  
Otto Dix. Ausstellungskatalog. Hrsg. R. Beck, Villa Stuck, München 1985; – Besprechung von Hans Kinkel: Dix total oder die Tyrannei des Durchschnitts. In: Süddt. Ztg., 26. September 1985, S. 27  
Die alten deutschen Meister empfand Dix dann besonders in den späten zwanziger und dreißiger Jahren als seine Tradition, sein Erbe, das er sich und der Situation der Zeit anverwandelte. – Siehe die Rede zur Verleihung des Rembrandt-Preises 1968. In: Schmidt 1978 wie Anm. 2, S. 251
- 4 Kunstkritik und bürgerliche Presse: Protest der Künstler und der Kunstkritiker (i. A. Max Osborn) vom November 1924 an die Frankf. Ztg. In: Das Wort (Halle, Organ der kommunist. Partei) 27./31. Januar 1925 (dank freundlichem Hinweis von Lutz Windhöfel, Basel, der über Paul Westheim arbeitet).
- 5 Löffler, Fritz: Otto Dix. 4. Aufl. Dresden 1977, S. 97 ff. – Schmidt, D.: Dix im Selbstbildnis. 1978. S. 129; – Schubert 1980 wie Anm. 2, S. 106; Fischer, L.: Otto Dix – ein Malerleben in Deutschland. Berlin 1981, S. 96; Conzelmann, Otto: Der andere Dix. Stuttgart 1983; Dix – Menschenbilder (zum 90. Geburtstag). Ausstellungskatalog. Galerie der Stadt Stuttgart 1981 (mit Texten von F. Löffler, O. Conzelmann und Berta Drews-George), Besprechung von D. Schubert. In: Das Kunstwerk. April 1982. Schmidt, Hans-W.: O. Dix – «Der Krieg» – ein verfemter Künstler und ein verstecktes Gemälde. In: VERFOLGT und VERFÜHRT – Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg. Ausstellungskatalog. Kunsthalle Hamburg 1983, 108 ff.
- 6 Guhr, Richard: Die Schuld am Verfall der Künste. Dresden 1923
- 7 Fischer, L. 1981 wie Anm. 5, S. 99  
Es existiert ein zehninütiges Filmdokument zur Dresden-Schau vom September 1933, das die Nazis herstellten (Chronos-Film, Bonn).
- 8 Der Kauf des Kriegs-Bildes von Dix durch Bernhard A. Böhmer im Januar 1940 wurde mir kollegialerweiser von Dr. A. Hüneke, Potsdam, mitgeteilt. Es handelt sich bei dieser Information um einen Brief Böhmers vom 13. Februar 1940 an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Berlin, in dem der Händler

- nach Besprechung mit Dr. Hetsch Gebote für 12 Posten (Kokoschka, Lehbruck, Dix, Modersohn, Fuhr, Masereel, Corinth, Müller und Voll) abgibt, die von Hetsch per Handschrift am 19. Januar 1940 um 6 Werke ergänzt wurden (Hofer, Heckel, Masereel, Marcks, Jawlensky) jeweils mit den Nummern der Listen des Nazi-Depots. Bei Lehbruck handelte es sich um «Mutter und Kind» (1981) aus Erfurt. (Dokument im Zentralen Staatsarchiv, Potsdam). Böhmer und Buchholz verhandelten 1939 mit Georg Schmidt in Basel wegen eines möglichen Verkaufs des «Schützengrabens» in die Schweiz. (Siehe Briefe im Archiv des Kunstmuseums Basel). Herr W. Schröck-Schmidt arbeitet an der Geschichte des «Schützengrabens» (phil. Mag.-Arbeit. Univ.-Heidelberg). Vgl. auch P. Kl. Schuster (Hrsg.): Kunststadt München 1937, München 1987
- 9 Brief von M. Liebermann an Dr. F. Secker, Köln. In: Kölner Tageblatt vom 9. Oktober 1924
  - 10 Feistel-Rohmeder, Bettina: Im Terror des Kunstbolschewismus. Karlsruhe 1938, S. 162–163
  - 11 Müller, R. in: Dresdner Anzeiger vom 23. September 1933. Zitiert nach Diether Schmidt: In letzter Stunde 1933–1945. Dresden 1964, S. 213. Uhlitzsch, J.: Kunst im Aufbruch – Dresden 1918–1933. Dresden 1980, S. 18. Zu Richard Müller, A. Bühler und den Vorläufer-Ausstellungen der «Entarteten» siehe auch H. Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek 1963, S. 175 f.; Wulf, J.: Die bildenden Künste im 3. Reich. Frankfurt/Berlin 1983, S. 37 ff. 75 ff.; A. Hentzen. In: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1970, S. 53; Janda, A.: Das Schicksal einer Sammlung – die neue Abteilung der Nationalgalerie. Staatl. Museen Berlin-DDR. Berlin 1986
  - 12 Bericht von 1933. In: Feistel-Rohmeder 1938 wie Anm. 10, S. 204 bis 207
  - 13 Löffler 1977 wie Anm. 5, S. 107; Schubert 1980 wie Anm. 2, S. 108 bis 109; Schwarz, Birgit: Werke von Otto Dix – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1986 (eine erschöpfende Werkmonographie über das Werk). Karcher, Eva: Dix. München 1986, S. 62 und dieselbe: Otto Dix. Köln 1988 – Dix wird auf oberflächliche Weise vermarktet; das Hauptwerk «Schützengrab» wird überhaupt nicht behandelt/abgebildet.
  - 14 B. Schwarz schrieb 1986, es handle sich um blonde Haare, aber ich sehe sie weiß. Freilich ist der Bart im Gemälde weiß und dann in Schwarz übermalt worden. Doch zeigt der Karton in Stuttgart klar einen Bart und ein Gesicht, das Hitler ähnelt: der herabgezogene Mund, die fanatisch schielenden Augen; jedermann hätte den «Führer» assoziiert. Ich kann deshalb den Argumenten von B. Schwarz nicht folgen (Schwarz 1986 wie Anm. 13, S. 42). Auch abgesehen vom Bart-Problem ist die Hakenkreuz-Form des Todes genug Hinweis auf die NS-Bewegung. Vgl. auch E. Keuerleber (Hrsg.): Otto Dix 1891–1969. Ausstellungskatalog. Palais des Beaux-Arts, Bruxelles 1985, S. 188
  - 15 Schmidt 1978 wie Anm. 2, S. 246; Schwarz 1986 wie Anm. 13, S. 42
  - 16 Den Satz sagte Dix im Gespräch mit Hans Kinkel (s. Stuttgarter Zei-

- tung. 30. November 1961), wieder abgedruckt bei D. Schmidt: Dix im Selbstbildnis. 1978, S. 235. Dix fuhr fort: «Übrigens, wie konnte man denn emigrieren, wenn man hier einen Stall voll Bilder hat? Da wären die Nazis gekommen und hätten alles beschlagnahmt. Das ist doch unmöglich.»
- 17 Die Briefe von Dix an I. B. Neumann in USA vgl. Olga Rinne. In: «Zwischen Widerstand und Anpassung». Ausstellungskatalog. Akademie der Künste Berlin-West, 1978, S. 122. Vgl. auch das Interview von Maria Wetzel mit Dix. In: Diplomatischer Kurier. 14. Jg., 1965, S. 731-745
  - 18 Schmidt 1978 wie Anm. 2, No. 84/85; «Franz Lenk 1898-1968». Ausstellungskatalog. Galerie W. von Abercron, Köln 1976, S. 15. Nierendorf schrieb am 6. Februar 1935 über die Ausstellung an Dix (Brief im Dix-Nachlaß im Germ. Nat. museum Nürnberg); ein Herr Hencke kaufte das Bild «Selbstporträt mit Söhnen» (Kat. No. 55).
  - 19 Fischer 1981 wie Anm. 7, S. 106
  - 20 Dix hat seit spätestens 1910/11 Schriften von Nietzsche gelesen wie beinahe alle Künstler und Dichter seinerzeit; er wurde ein leidenschaftlicher Verfechter der emanzipatorischen Ideen und der Entlarvungspsychologie Nietzsches. Ich habe Dix einmal als «quasi-dionysischen» Künstler charakterisiert (Schubert 1980 wie Anm. 2, S. 54 ff.). Dix las besonders den falsch kompilierten Nachlaß zum «Willen zur Macht», den «Zarathustra», «Genealogie der Moral», «Die fröhliche Wissenschaft», «Menschliches, Allzumenschliches» u. a. Vgl. auch O. Conzelmann 1983 wie Anm. 5, S. 211 ff. Die Nietzsche-Büste (Gips getönt, lebensgroß) wurde aus dem Stadtmuseum Dresden von den Nazis beschlagnahmt und 1939 bei Th. Fischer in Luzern als «No. 35» versteigert (seither verschollen)
  - 21 Zu Christoph Voll vgl. G. Reising/W. Rößling: Christoph Voll – ein Bildhauer zwischen Revolte und Reaktion. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg. 22. Jg. 1985, S. 112 bis 129; – Annemarie Kassay: Christoph Voll (phil. Diss. Hamburg 1985), im Druck
  - 22 Feistel-Rohmeder 1938 wie Anm. 10, S. 207; Brenner, H.: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg 1963; Franz Lenk 1976 wie Anm. 18, S. 21; Fischer 1981 wie Anm. 7, S. 106. Vgl. A. Hüneke: Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als «deutsche Kunst» 1933. In: Zwischen Widerstand und Anpassung. Ausstellungskatalog. Berlin (West) 1978, S. 51 ff.; Frecot, J.: Zur NS-Kulturpolitik. In: Zwischen Widerstand und Anpassung. Ebenda, S. 77-83. Roh, Franz: «Entartete Kunst» – Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover 1962
  - 23 Domanus, Max: Hitler-Reden und Proklamationen 1932-1945. Bd. I, Erster Halbband, München 1965, S. 298. Über den Besuch Hitlers in der Dresdner Ausstellung «Entartete Kunst» (August 1935) berichtete u. a. die Kölnische Illustrierte Ztg., No. 33 vom 17. August 1935, S. 996 f. auf zwei Doppelseiten: «Schreckenskammer der Kunst – Proben einer überwundenen «Kunst» . . . und der Ausdruck einer neuen Zeit». Die Fotos zeigen Göring und OB Zörner vor C. Volls Plastik «Stehen-

- des Weib» (Stadtmuseum Dresden), Hitler vor der Schrifttafel «Entartete Kunst» und einem Gemälde von Erich Heckel. Vgl. auch: «Verboten, Verfolgt – Kunstdiktatur im Dritten Reich». Ausstellungskatalog von B. Lepper, Duisburg/Hannover 1983, S. 11
- 24 Götz, W.: Eine Landschaft von O. Dix im Saarlandmuseum. In: Saarheimat 7. 1963, H. 12, S. 373 ff.
- 25 Jäger, Hans-W.: Politische Metaphorik im Jacobinismus und im Vormärz. Stuttgart 1971
- 26 Schubert 1980 wie Anm. 2, S. 113–114. – Schmidt, Werner: Dix-Rede zur Verleihung des Rembrandt-Preises der Goethe-Stiftung 1968. Salzburg 1969, S. 17. M. Kicherer sieht in diesem Ansatz den Versuch, «an dem angeblich sozialpolitisch engagierten Dix der 20er Jahre festhalten zu wollen. Der Zusammenhang mit dem Vanitasgedanken scheint mir evidenter.» In: Otto Dix – Landschaften, Friedrichshafen 1984, S. 30. Dies fügt sich zur Tendenz der Neutralisierung des Künstlers Dix, wie sie auch gleichzeitig Conzelmann betrieb (siehe meine Rezension in: Kritische Berichte. 12. Jg., 1984, H. 1, 84 ff.). Für wie naiv hält man eigentlich den wachen Zeitbeobachter Dix, der seinen sozialpsychologisch entlarvenden Blick an Nietzsche geschult hatte?! Die Verzerrung Nietzsches durch die Nazis war im übrigen Dix bewußt (so gegenüber Maria Wetzell, Interview 1965, S. 740). Ein Maler, der solches wittert, malt auch den Friedhof der jüdischen Gemeinde nicht zufällig.
- 27 Schmidt 1969 wie Anm. 26
- 28 Brief Westheims an G. Schmidt (Basel) vom 19. Juli 1939 (Kunstmuseum Basel), dank freundlichem Hinweis von W. Schröck-Schmidt
- 29 Thoene, P. (Bihalji-Merin): Bemerkungen über die deutsche Malerei der Gegenwart. In: Das Werk. 25, 1938, 345 ff.; ders.: Modern German Art. London 1938
- 30 «20th Century German Art». Cat. Expos. London New Burlington Galleries, 1938, No. 39–40: Bildnis Uzarsky 1923, Hohentwiel von 1933 (von Gal. Wolfsberg, Zürich)
- 31 Löffler 1977 wie Anm. 5, S. 111. Schubert 1980 wie Anm. 2, S. 120; Fischer 1981 wie Anm. 7, S. 107