

Dietrich Schubert

An die Schönheit

Otto Dix

Von der Apotheose zur Todsünde

MICHAEL IMHOF VERLAG

Dank

Der Autor dankt der Otto Dix-Stiftung
für die Reproduktionserlaubnis der Werke.
Besonderer Dank geht an Steffen Fuchs, Fotograf
Universität Heidelberg.

Impressum

© 2024
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25, D-36100 Petersberg
Tel.: 0661/2919166-0, Fax: 0661/2919166-9
www.imhof-verlag.de, info@imhof-verlag.de

Reproduktion und Gestaltung
Anna Krannig-Wess, Michael Imhof Verlag

Druck
Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

Umschlagabbildung
vorne: Otto Dix, Selbstbildnis 1922 An die Schönheit (Wuppertal, Von der Heydt Museum),
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024
hinten: Otto Dix, Selbstbild im Profil nach links, mit Zigarette (für Herrn Grünbaum), Kreide um 1922

Bildnachweis
Soweit nicht anders angegeben stammen die Abbildungen aus dem Archiv
des Autors bzw. des Michael Imhof Verlags

Printed in EU
ISBN 978-3-7319-1421-1

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	7
	Einleitung und Prolog	13
I.	Vor Rodins <i>Kuss</i> 1904	41
II.	Ein akut modernes Thema?	45
III.	Von Max Klinger zu Egon Schiele	63
IV.	Die <i>Venus von Milo</i> im Blick von Heinrich Heine	73
V.	Der Mann zwischen zwei Frauen	90
VI.	Edvard Munch und die Spaltung der Frau	105
VII.	Otto Dix und die Kunstsituation vor 1914	126
	<i>Exkurs:</i> Der große Krieg – La Grande Guerre	147
VIII.	Aufstände der Soldaten gegen den Krieg	171
IX.	Otto Dix 1919: <i>WERDEN</i> – <i>Apotheose</i> des Weibes	194
X.	<i>An die Schönheit</i> – der Welt- und Selbstbefrager Otto Dix	225
XI.	Bissig-schöne Bildnisse: Dix als Porträtist	253
XII.	Das WAS und das WIE im Schaffen von Otto Dix	296
XIII.	Leiden der Frauen im Krieg (Radierungen 1924)	335
XIV.	<i>Kinderbilder</i> Das zweite Triptychon <i>Der Krieg</i> (1928–1932)	365
XV.	1933: Otto Dix und die NSDAP-Funktionäre	385
XVI.	Symbolische Landschaft	412
	<i>Epilog:</i> Otto Dix im Blick von Alfred Hrdlicka	435
	Verwendete Literatur	453

Einleitung und Prolog



Abb. 1 | Hieronymus Bosch, Liebespaar im *Garten der Lüste*, ca. 1510, Prado Madrid.

Über allem hier folgend Angesprochenem liegt wie ein Licht die Feststellung von Gottfried Benn aus 1955: „*Wie ist Gestaltung möglich?* Gestaltung, das war kein artistischer Begriff, sondern hieß: Was für ein Rätsel, was für ein Geheimnis, dass der Mensch Kunst macht, dass er der Kunst bedürftig ist, – was für ein einziges Erlebnis innerhalb des europäischen Nihilismus!“

Schon in Hieronymus Boschs erstaunlichem Gemälde *Garten der Lüste*, ausgeführt zwischen 1503 und 1510 (Prado Madrid), erkennen wir ein nacktes, etwas keusches Paar, das eine Einheit erstrebt, sehr rätselhaft in einer Blase sitzend, über einer großen roten Frucht gleich einer Erdbeere. Der Mann legt seine Hand auf ihre Bauchdecke und nähert sich mit seinem Mund ihrem Gesicht (Abb. 1), während sie dagegen wie geistesabwesend wirkt. Das wird sich durch die Jahr-

hunderte gleichen, wenn der Mann

um die Frau wirbt: das alte Klischee

aktiv – passiv oder umgekehrt? Körper

der Frauen/Männer in natürlicher

Nacktheit studierte nach Jan van Eycks

Adam und Eva am Genter Altar beson-

ders Albrecht Dürer, auch erstmals den

eigenen. Und es waren nicht nur die

vorgegebenen Themen, die Nacktheit

ermöglichten wie *Adam und Eva* oder

die Selbsttötung der *Lukretia*, die Dürer

1508 ganzfigurig zeichnete und groß-

formatig malte. Er studierte und gestal-

tete die Leiber losgelöst von biblischen

oder anderen literarischen Vorgaben

(*Rückenakt* von 1506), weil er der

Schönheit, die man nicht kenne, nach-

forschte, sie entdecken wollte, ja, ihr

durch Messungen am Körper nahe

zu kommen suchte: mit einem *Frauen-*

bad, einem *Männerbad*, dem weibli-

chen AKT von hinten und von vorn,

mehr oder weniger genau mit Parallel-

Abb. 2 | Albrecht Dürer, Weiblicher Akt, Staatl. Museen. Ku. Kabinett, Berlin.





Abb. 39 | Rembrandt, Hendrickje am Wasser, Gemälde 1656, London, National Gallery.



Abb. 40 | Edvard Munch, Tod des Marat und Charlotte Corday, 1907, Munch Museum Oslo.

Otto Dix hätte sich an jeder der fünf Schönen delectiert oder sie einzeln gezeichnet wie mit *Venus* 1915 während der Militärzeit bei Bautzen, oder sie in einer Gruppe der fünf Sinne gezeichnet wie 1914 mit *Die Loge* bzw. später in seinen unverschämten *Salon*-Bildern.¹¹⁴ Einen Auftrag für das Bildnis einer bekannten schönen Frau aus dem reichen Bürgertum bekam der Arbeitersohn ohnehin nicht, denn seine Kunst schreckte ab, war wegen der veristischen Schärfe für die normalen bürgerlichen Kunst-Käufer abektiv, das heißt abstoßend.¹¹⁵ Eventuell musste die Prämisse sein, dass Dix eine junge Frau verehrte wie Viola Schulhoff in Dresden 1919, die zum Bohème-Kreis gehörte.

Überdies zeichnete und malte Otto Dix Hauptsachen wie die Flügel-Figuren des Triptychons „*Großstadt*“ (*Metropolis*) aus dem Gedächtnis, also das was Charles Baudelaire als *mnemonische Kunst* definierte.

Aus der Imagination gestaltete auch Edvard Munch Liebespaare der Historie wie *Charlotte Corday und Marat*, 1907 auf Leinwand in einem quadratischen Format mit einer starr stehenden Rothaarigen vor dem waagrecht liegenden Opfer (MM Oslo) und auf Leinwand 200 cm breit (Oslo MM, Woll Nr. 767), auch betitelt *Die Mörderin* – wobei in diesem Falle nicht das Weib vom Mann begehrt worden war, sondern der Mann einem politischen Verrat zum Opfer fiel, als er die Contre-Revolutionärin Charlotte in der Badewanne empfing – die ihn erdolchte. Munch stellt sie nackt ins Zentrum des Querformates (Abb. 40), grell beleuchtet und folglich einen Schatten an die grüne Wand werfend, während der ermordete Mann links, schräg im Raum, auf dem blutigen Bettuch liegt.¹¹⁶ In der Historie lag Marat

¹¹⁴ Hans Kinkel, *Dix – Protokolle der Hölle*, Frankf./M. 1968, Nr. 13, wo schon etliche wichtige, signifikante Blätter zusammengestellt waren.

¹¹⁵ Vgl. Alfred Salmony, *Dix als Porträtist*, in: *Der Cicerone* 17. Jg. 1925, S. 1045–1049.

¹¹⁶ Rodolphe Rapetti, *L'exemple de La mort de Marat*, in: *Munch et la France*, 1991/92, S. 310–316; Iris Müller-Westermann, *Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Munchs 1890–1920*, in *Kat. Munch*, Albertina Wien 2003, S 75.

Herabsetzung Rées, so dass jene am 5. November abreisen: „die Entzweiung mit Lou ist evident“ (so K. Schlechta).¹⁶⁷ Es kam wohl in dem unberechenbaren und zerbrechlichen Dreieck zunehmend zu verdeckter Eifersucht, Entfremdungen und Missverständnissen. Und natürlich kalkuliert eine Zwanzigjährige verwöhnte Frau ihr künftiges Leben mit dem Kopf, Motto: „ich plane mein Glück“! Lou distanzierte sich von Nietzsche und lebte als Freundespaar mit Paul Rée eine zeitlang in Berlin, doch sie trennte sich schließlich von beiden Männern und schloss 1887 die Ehe (ohne sexuellen Vollzug!) mit Friedrich Carl Andreas, einem Orientalisten, der vor ihren Augen zuvor eine Selbsttötung ausführen wollte. Nietzsches Enttäuschung – ein Treffen mit Lou im Juli in Berlin scheiterte, gemeinsam „mit seiner Schülerin“ den August 1882 in Tautenburg zu verbringen, scheiterte ebenso – ist schließlich maßlos. Der Idealist und Träumer schreibt im Dezember in einem Briefentwurf für Lou und auch für Paul Rée verzweifelt: „Heute Abend werde ich so viel *Opium* nehmen, daß ich die Vernunft verliere: wo ist noch ein Mensch, den man verehren könnte!“ Er nennt sich einen kopfleidenden Halb-Irrenhäsler, den „die Einsamkeit vollends verwirrt“. Er nimmt eine „ungeheure Dosis Opium aus Verzweiflung“ und spricht sogar von *Selbstmord*. Doch durchschaute und begriff er im Grunde die psychologische Situation, in welche er sich ja selbst durch Hoffnungen gebracht hatte, und rettete sich durch produktives Schreiben seiner Bücher: Im Januar 1883 realisiert er den 1. Teil des *Zarathustra*. Nachdem sich Lou Salomé entfernt hatte, schreibt Nietzsche im April 1885 seiner Mutter: „Dein Sohn eignet sich schlecht zum Verheiratetwerden: unabhängig sein bis zur letzten Grenze ist mein Bedürfnis ...“

Zwischen der Norwegerin Dagny Juell und dem polnischen Autor, Pianist (Chopin!), von Nietzsches dionysischem Lebens-Konzept beeinflussten Philosoph Stani Przybyszewski, dem sog. *König der Bohème*, bestand eine beiderseitige Liebe: Sie verkehrten im Berliner Lokal *Zum Schwarzes Ferkel* (G. Türkes Weinhandlung), wo Strindberg und auch Munch ab dem Herbst 1892 (als Munch in Berlin ausstellte) ebenfalls illustre Gäste waren.¹⁶⁸ Am Tanz um Dagny, also am *Lebens-Tanz* um das suggestive, begehrte Weib, beteiligte sich der sensible Munch weniger, er beobachtete und er porträtierte Strindberg und schuf ein ganzfiguriges Bildnis der Dagny 1893 (Oslo MM.). Alle waren beeindruckt von ihr und wollten sie haben (wie J. Meier-Graefe meinte). Jedoch tödlich endete die heftige Liaison der Sängerin mit Wladyslaw E., einem wilden Polen, denn sie wurde von diesem entführt und im Juni 1901 im Grand Hotel Tiflis erschossen – angeblich, weil er ihr Lachen nicht ertrug! – der sich selbst danach tötete.¹⁶⁹

Auch im Kreis der progressiven Dadaisten kam es 1919/20 zu Konstellationen angespannter Art wie der zwischen Raoul Hausmann und Hannah Hösch.

Im Essay „Die Koketterie“ (1911) sprach Georg Simmel von einem „Turnus von Haben und Nichthaben“ und dass die Liebe „auf dem Weg vom Nichthaben zum Haben, wenn sie ‘hat’, nicht mehr dasselbe“ sein wird, was sie vorher war, denn

¹⁶⁷ Karl Schlechta hat das Wesentliche kompakt vorgetragen: Nietzsche-Chronik, Hanser Ffm. 1975, S. 82–84. Vgl. Lou Andreas-Salomé, Friedrich Nietzsche in seinen Werken, Insel 1983, S. 303.

¹⁶⁸ Siehe Julius Meier-Graefe, Geschichten neben der Kunst, Berlin 1933.

¹⁶⁹ George Klim, Stanislaw Przybyszewski – Leben Werk Weltanschauung, Paderborn 1992 und Matthias Arnold, Munch, Reinbek 1986, 10. A. 2019, S. 56f.; ausführlich Atle Naess, Munch Biographie, Berlin 2015, S. 144 und 152f.

¹⁷⁰ Georg Simmel, *Die Koketterie*, in Philosophische Kultur (1911), 2. A. 1919, S. 95. „Wo sie aber in den letzten seelischen Tiefen verankert ist, beschreibt dieser T u r n u s von Haben und Nichthaben doch nur die Gestalt ihrer Äußerung und Oberfläche. Das Sein der Liebe, dessen bloßes Phänomen die Begehrung ist, kann durch deren Stillung nicht aufgehoben werden.“



Abb. 66 | Eugène Delacroix, Louis d’Orléans zeigt seine Geliebte, Slg. Thyssen, Madrid.

sie setzt ihre Energie „in Genuß um“ – „oder vielleicht in Überdruß“, aber sie kann im Augenblick des Vergehens vielleicht von neuem entstehen.¹⁷⁰

Häufig trennte sich auch ein verheirateter Partner wegen einer neu entbrannten Liebelei. Einige Beispiele hier zu behandeln, wäre sehr mühsam. In einer Lithographie zeichnete E. L. Kirchner 1915 ein nacktes Liebespaar aus erhöhtem Blickpunkt, die auf dem Rücken lagernde Frau bietet ihren Körper einem rechts sitzenden Mann, der seine Hand und seinen steilen Kopf an die Brust der Frau drückt, während sie ihr linkes Bein über seine Schulter legt, alles etwas missproportioniert und grob wie immer bei Kirchner. Der Titel ist (laut WV Dube Litho 274) „*Der andere Busenfreier*“, was besagen soll, dass der Maler einen anderen Mann bei den

VII. Otto Dix und die Kunstsituation vor 1914

„das Schöne an sich ist bloß ein Wort“
(Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung*)

Die Zeitspanne vor und nach 1912 war, wie bereits betont, der Zeitpunkt, als in Deutschland die Malerei Van Goghs gefeiert und somit breit anerkannt wurde. Mehr als hundert Gemälde des Holländers hingen im Sommer 1912 in der Sonderbund-Schau in Köln, von der Familie Van Gogh, den Händlern und den Museumsleuten vereinigt. Auch in Dresden zeigte die Galerie Ernst Arnold im Februar 1912 Van Gogh, von Cassirer geliehen. Der Philosoph Georg Simmel schrieb noch später von der Wirkung dieser ungewöhnlich freien Malerei, die den Expressionismus befeuert hatte.²³¹

In Dresden, wo Dix zu der Zeit lebte und seit September 1910 an der Kunstgewerbeschule studierte, entfaltete sich nach 1905 die moderne Gruppe, die sich – inspiriert von Nietzsches „Zarathustra“ – K.G. Brücke taufte, besonders die bewegte nackte Figur emanzipieren wollte und die Simplicité der Formen in der Technik des Holzschnitts pflegte. Im September 1910 gab die Galerie Arnold eine Gruppen-Ausstellung derselben, um „für die Bestrebungen der neudeutschen Kunst einen Weg zu bahnen“, so sprach das Vorwort im kleinen Katalog. Wir nehmen an, dass Dix diese Ausstellung zwar besuchte, sich jedoch von der radikalen Primitivierung des Brücke-Stils nicht beeinflussen ließ. Interessanter dürfte für ihn das folgende gewesen sein: Ab 1. Mai 1912 fand in Dresden die **Große Kunstaussstellung** statt, die von jungen Studierenden begeistert besucht wurde; das berichtete in einem späteren Text der Dix-Freund Otto Griebel. Beherrschend waren dort Bildentwürfe für Wanddekorationen. Corinth stellte sein Triptychon *Golgatha* aus; Klinger zeigte seine Entwürfe für die **Villa Albers**, Albin Egger-Lienz den „Totentanz Anno Neun“ und von Ferdinand Hodler waren Gemälde wie das „Entzückte Weib“ zu sehen. Insbesondere die Porträts Hodlers waren es, die Dix für das streng frontale *Selbstbild mit Wanderhut* 1912 (Chemnitz, Mus. Gunzenhauser), und für ein locker gemaltes, kleines *Selbstporträt* 1913, die Signatur rechts unten in die Farbe der Schulter geritzt (Staatsgalerie Stuttgart) anregten, beide Arbeiten sind Belege

231 Vgl. die Aussage von Ernst Blass in seinen Erinnerungen an das *Café des Westens*. Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur*, Leipzig 1918, wieder in: *Das individuelle Gesetz – Philosophische Exkurse*, hg. von Michael Landmann 1968, S. 148–173, zu Van Gogh S. 160: „Es scheint vor allem dieses glühende, in seiner Unmittelbarkeit fühlbare Leben zu sein ...“

232 Siehe D. Schubert in: *Stilpluralismus*, München 1977 und Kat. *Dix avant Dix*, hg. von Ulrike Lorenz, Gera und Albstadt 2000, S. 138 (Text Birgit Schwarz).
233 Die Briefe an Hans Bretschneider, in: *Dix avant Dix*, Gera 2000, S. 269–279.
234 Ulrike Lorenz, *Dix avant Dix*, Gera 2000 und Albstadt 2001 S. 224.



Abb. 96 | Otto Dix, *Selbstbildnis* 1913, Staatsgalerie Stuttgart, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

für den experimentierfreudigen Stilpluralismus im Kunstwollen des jungen Otto Dix (Abb. 96).²³²

Die Faszination am Weibe schürten in der Entwicklung des jungen Dix reale Erlebnisse in Dresden 1911/12, die er dem Geraer Freund Hans Bretschneider mitteilte: „*Vergangene Nacht war eine tolle Liebesnacht ...*“, allerdings mit der Befürchtung einer Schwangerschaft für das „kleine Mädchen“. ²³³ Der Kunststudent träumte sogar im Tiefschlaf von der Gestalt des Frauen-Leibes. Denn er malte – bedenken wir synchron die anderen Maler – fast singulär mit Ölfarbe 65 cm hoch in freier Pinselschrift 1912/14 einen wohl tatsächlichen nächtlichen Ich-Traum (Abb. 97), während andere Maler wie beispielsweise um 1956 Balthus in Paris schlafende Gestalten malen und *Le Rêve* titeln, ohne Trauminhalte zeigen zu wollen. ²³⁴ Die kühne Ölskizze von Dix visualisiert einen Traum: eine vereiste Berg- und Architektur-Landschaft mit einem roten Pferd vor einer gotischen Arkade gleich einer

Knaben-Bildnis des Pinturicchio (Abb. 179), die flotte Malerei der französischen und deutschen Impressionisten, das romantische Genre um 1900, Van Goghs undiszipliniert-expressiven Malstil im *Selbstbild rauchend* (Abb. 101), die betonte Frontalität Ferdinand Hodlers mit einem kleinen Selbstporträt (Stuttgart), usw.²⁴¹ Ein weiteres Selbstbildnis vor dunkelgrünem Grund, gesehen schräg von rechts, vor dem Spiegel den *prüfenden* Blick aus dem Bild auf sich (und die Betrachter) gerichtet, links an der Schulter datiert **1913**, stützt sich auf die Kunst der Niederländer des 16. Jahrhunderts wie bereits das sachliche *Selbst mit Nelke* von 1912 (Detroit Institute of Arts); es war lange nicht öffentlich zu sehen und kam erst 2021 von Privatleuten zur Auktion in Berlin, erzielte einen nicht vermuteten hohen Preis und gelangte wohin? (Abb. 102).

Ob Dix die freie, koloristische Malerei von Edouard Manet, der auch im Bildnis/Porträt erstaunliche Beispiele realisierte wie 1866 die Halbfigur von Z. Astruc und 1876 den Dichter Mallarmé (Musée d'Orsay), der mit einer inneren und äußeren Bewegtheit die rechte Hand auf offene Papiere legt, ist ungewiss. 'Schönheit' als künstlerische Qualität im Sujet des Frauen-Porträts gab Manet, außer mit den Halbfiguren seiner Jahreszeiten-Bilder, besonders 1872 im Porträt der Malerin Bert-

Abb. 100 | Otto Dix, *Kauernde in Rot*, 1913/14, Kunstmuseum Albstadt, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Abb. 101 | Otto Dix, *Selbstbildnis rauchend*, 1912/14, DIX-Haus Gera, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Abb. 102 | Otto Dix, *Selbst im Halbprofil*, 1913, Gemälde, Privatbesitz (Bild Grisebach), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Schwangeren Weib und wurde von ihm wiederum in der 2. Ausstellung der Gruppe im Juni 1919 als die Nr. 8 zusammen mit *Mondweib* Nr. 9 gezeigt (s. u. Abb. 169).³⁷⁹

Die Thematik *Frau als Fruchtschale* – motiviert durch *Schwangerschaft* – beschäftigte Dix bereits in Bautzen und während des Kriegseinsatzes, einmal mit mehreren Frauen zu einem dichten Knäuel und datiert 1915 auf einer Kreide-Skizze, die oben betitelt ist „Die Fruchtschale“, sodann wieder 1916/17 unter diesem Begriff. Wichtig ist die durchgearbeitete Zeichnung von 1917 im Rupertinum von Salzburg, welche eine derart klare Form erreicht, so dass ein Gemälde für uns vorstellbar ist. Man sollte außerdem bedenken, dass diese *Weiber*-Bilder von Dix ohne Modelle entworfen wurden, es sei denn die Unteroffiziere hätten in Dörfern wie Aubérive oder Souchez Französinen gekauft.

Abb. 154 | Otto Dix im Atelier, Dresden Frühjahr 1919 (Bild Dix-Archiv), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



1919, in: Dezenium Bd. 2, Verlag der Kunst Dresden 1972, S. 162–181; Fritz Löffler/Emilio Bertonati, Dresdner Secession 1919–1923, München 1977; D. Schubert, Otto Dix, Reinbek 1980, S. 36–37, 8. verb. Aufl. 2014, S. 34–37; Lothar Fischer, Otto Dix, Berlin 1981; Andreas Strobl, Otto Dix – eine Malerkarriere, Berlin 1996, S. 32ff.; Rainer Beck, Dix – die kosmischen Bilder, 2003, S. 41 und 65; Olaf Peters, Otto Dix – Der unerschrockene Blick, Stuttgart 2013, S. 54; Gisbert Porstmann und Joh. Schmidt, *Signal zum Aufbruch!* Dresden 2019, S. 38–39. – Vgl. auch R. Beil (Hg.), Gesamtkunstwerk Expressionismus, Darmstadt 2010, dort die Dix-Plakate von 1919, S. 162: für die Gruppe 1919 und für die „Ausstellung von Werken einheimischer Künstler, die während des Weltkrieges im Heeresdienste standen“ im Sächs. Kunstverein, alles in kubistischer Manier.

376 Vorarbeiten 1914 Pinsel mit blauer Tusche, 18 x 27 cm, Kunstsammlung Gera Bestandskatalog 2022, S. 169, beide erworben 1985 von der Galerie Kühn, Dresden.

377 Vgl. die Rezension in den Dresdner Neuesten Nachrichten vom 18. April 1919.

378 Vgl. oben, Kat. *Kunst im Aufbruch*, Dresden 1980, S. 57–58 (Fritz Löffler); Andreas Strobl, Malerkarriere, 1996, S. 33. – Während andere Mitglieder der Gruppe 1919 wie Otto Lange, Otto Schubert, Will Heckrott, Lasar Segall auch Zeichnungen, Aquarelle und Holzschnitte ausstellten, zeigten Dix und Felixmüller nur Gemälde, s. Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke (als Beilage im Katalog der Galerie Emil Richter). Der Dichter **Walter Rheiner** verfasste einen Katalog-Text.

379 Vgl. Dresdner Neueste Nachrichten vom 12. Juli 1919. Die Blätter *Fruchtschale* von 1915 und 1917 bei Serge Sabarsky: Otto Dix, Stuttgart 1987, Nr. 65 und 89. In den Dresdner Neuesten Nachrichten vom 18. 4. 1919 wurde das Gemälde *Weib mit Fruchtschale* hart kritisiert als eine „Geschmacklosigkeit“ (vgl. Andreas Strobl, Malerkarriere,

1996, S. 33). Dieses Werk hat Dix sodann umgearbeitet zu „Schwangeres Weib“ und ließ sich davor photographieren: Abb. bereits in Emilio Bertonati (Hg.): Dresdner Sezession, München 1977, S. 50, das Gemälde später lange in der Galerie F. Valentien Stuttgart. **Rainer Beck** (Dix, Kosmische Bilder, 2003, S. 124–130) hat nicht realisiert, dass aus dem zuerst ausgestellten Ölbild *Fruchtschale* dann das *Schwangere Weib* wurde, ergo nicht verloren gegangen ist (wie er meinte).



Abb. 155 | Otto Dix, *Die Fruchtschale*, Zeichnung Kreide, um 1917, Privatbesitz (Bild Sabarsky), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

Wohl auch aus Herbst 1917 stammt das Blatt der Slg. **Serge Sabarsky**, das die Teile der Figur mit der großen, über dem Kopf gehaltenen Schale entwirft und mit metaphorisch gesteigerten Früchten, die ihren Brüsten gleichen (Abb. 155). Letztlich ging es dem Soldaten Dix, der von seiner **Marga Kummer** getrennt war, also imaginär, um die durch die geschlechtliche Vereinigung von Mann und Weib erfolgte Zeugung eines Kindes – das heißt in der *Fruchtschale* des Weibes, ihrem Bauch, überwölbt von den Brüsten. Das unter dem Titel „Weib mit Fruchtschale“ in der 2. Ausstellung der Gruppe 1919 in Dresden ausgestellte Gemälde, von der Kritik offenbar arg beschimpft, wurde mit der Umarbeitung durch Dix schließlich als *Schwangeres Weib* mit quasi rotierenden Körperformen ausgeführt, weitgehend in varierten Rot- und Blautönen (Abb. 156). Jetzt schmücken Sterne ihren Körper an den Augen, am Busen, am Bauch, und auch der kleine Stier zwischen ihren Beinen hat einen Stern zwischen den Augen. Als ob das Weib sich rotierend bewegt, strömen blaue Formen aus ihren Rundungen ins dunkle Blau des Nacht-Himmels. Die Idee hatte Dix ebenfalls bereits vor Kriegsbeginn; denn etwa 1914 (so er das

IX.
Otto Dix 1919:
WERDEN – Apotheose des Weibes

„Kunst ist amoralisch, anti-christlich,
alogisch, anti-pazifistisch, anti-ethisch.“
(Otto Dix 1919)

Der Begriff *Apotheose* bedeutet Huldigung, Vergöttlichung, Verherrlichung, Anbetung und war in früheren Epochen primär bezogen auf die religiöse Anbetung von Maria mit dem Jesuskind, sozialpolitisch auf Herrscher/in-nen. Doch auch eine *Apotheose der Künste* war üblich, so im Stich Jan Mullers 1597 nach B. Spranger mit schwebenden Frauenakten in einer Wolke und der geflügelten Fama, dem Ruhm. Der Begriff schließt eine Verehrung ein, eine Adoration und die (sich-selbst-aufgebende) Liebe zu dem Objekt, die freilich meist einem Liebe-bedürftigen Subjekt entspringt. Um 1920 suchte in Wien der Dichter-Philosoph Hermann Broch durch solche Adoration – jenseits der „banalen Frauen-Psychologie“ – die junge Ea von Allesch zu gewinnen: „ich versinke in Deinem mich-lieb-haben und das ist absolut licht, es ist wirklich das *lichte Glück*...“.³⁸¹

Im Schaffen des Otto Dix beziehen sich jene Affekte direkt auf des Weibes Sinnlichkeit, auf ihre reale körperliche Nacktheit, welche die Männer provoziert, fesselt und verstört. Es galt früher als beinahe unmöglich, sich dem Einfluss und dem „göttlichen Willen“ von *Venus und Cupido* (das ist Amor mit seinen Pfeilen) zu entziehen – wie es Hendrik Goltzius darstellte in der Serie „Die Kulte von Ceres, Venus und Bacchus“ 1596, gestochen von Jan P. Saenredam, die *Huldigung an Venus und Cupido* (Abb. 158). Durch den gesamten Krieg bis ins Jahr 1918 beschäftigte, ja quälte Dix der Existenz-Komplex Geburt-Werden-Vergehen,

Abb. 158 | Hendrik Goltzius, Huldigung an Venus und Cupido, Kupferstich 1596.



- 381 Hermann Broch, Das Teesdorfer Tagebuch für Ea von Allesch, hg. von P. M. Lützeler, Suhrkamp 1995, 1998, S. 156 und 188. Brochs Liebe erscheint trotz ihrer Wurzeln idealistisch, während die Liebe(n) von Dix durchaus materialistisch waren.
- 382 Kat. Rudolf Schlichter and Friends: German Art between the Wars, Haggerty Museum of Art, Milwaukee 1997; *Tanz auf dem Vulkan*: Deutscher Expressionismus und Neue Sachlichkeit Slg. Marvin & Janet Fishman, München Karl & Faber 2010, Nr. 31. Vgl. dazu Rainer Beck, Dix – die kosmischen Bilder, Dresden 2003.
- 383 Florian Karsch, Otto Dix – das graphische Werk, Hannover 1970, K 339 – K 345; Kat. Otto Dix Arbeiten auf Papier, Gera 1991/92, Nr. 97; Freya Mühlhaupt, Dix, das graphische Werk, 1999; R. Beck (wie vorige Anm.) 2003, S. 215–217 Titel, Format 42 x 34,5 cm. Siehe Veronika Mertens, *Wo du stehst, grab tief hinein* – Otto Dix und der Holzschnitt 1919–20, in: Kat. Gussmann Lange Dix, Kunstmuseum Bayreuth 2006, S. 70–78. Ich danke Andreas Strobl, München, für seine freundliche Hilfe. Das *Kuss*-Blatt in München 42 x 34 cm ist voll signiert und mit 3/5 bezeichnet.



Abb. 158a | Otto Dix, Geburt, Tusche 1918, ehem. Coll. Fishman, Privatbesitz (Bild Karl & Faber, München), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

belegt auch durch die Skizzen zu einem Gemälde mit dem Titel „Fruchtschale“, und er entwirft 1918 die Tusche-Zeichnung *Geburt*, die etwas chaotisch wirkt, in der die runden rotierenden Formen dominieren: Unter vier Brüsten wird das Neugeborene in die Welt geschleudert. Das Blatt im Kriegsformat 40 x 39 cm befand sich lange in der Slg. Fishman, Milwaukee (Abb. 158 a); es ist rechts oben **18** datiert, und auf der Rückseite notierte Dix: „*Ein Blick, o Weltraum klirrt wie Erz*“, was den kosmischen Bezug im Fühlen des Künstlers hinreichend belegt.³⁸²

In den ersten Monaten von **1919** in Dresden schuf Otto Dix die Holzschnitte „*WERDEN (von Dix)*“ mit 6 Blättern in expressionistischer Vereinfachung, die die eigene Existenz am Leitfaden wesentlicher Stationen des Mensch-Werdens reflektieren und als Ganzes bezeichnen. Diese Mappe *WERDEN*, publiziert in lediglich fünf Exemplaren bei Rudolf Kaemmerer, gibt es kaum noch komplett (Graphische Slg. München; bei Rainer Beck in Coswig; in der Galerie Nierendorf, Berlin). Die Titel der Holzschnitte sind: der Schrei (einen Abzug hat Dix *Viola gewidmet*, Abb. 159), der Kuss (Abb. 159 a), der Morgen, die Geburt (Geburtsstunde), das A + O (*Ich Dix bin das A und das O*), dazu kommt das Titel-Blatt.³⁸³

Anfang Mai (?) 1919 besuchte Theodor Däubler Dix im Atelier, Dresden Elisenstraße 67, denn der Maler schrieb am 20. Mai 1919 an Paul Westheim, dass ihn jener aufgesucht habe. Der Lyriker Däubler war den Künstlern bereits ein Begriff durch seine Essay-Sammlung „Der neue Standpunkt“ (Hellerau 1916) und somit weiteren Kreisen bekannt. Etliche Bildnisse entstanden, von Lehmbruck mehrere Skizzen 1916 für eine plastische Bildnisbüste (nicht realisiert), ebenso von Ernst Barlach; Grosz zeigte ihn 1918 in der Szene *Friedrichstraße*; als meditativ Lagernden sehen wir ihn im Ölgemälde von Eberhard Viegener 1928. Der *Nordlicht*-Lyriker versprach Dix einen Text für Paul Westheims wichtiges, im damaligen Kunstdiskurs führendes Organ „Das Kunstblatt“ zu schreiben, was Dix’ Ehrgeiz befeuerte, und er bemühte sich brieflich darum. Schließlich druckte Westheim im 4. Jg./1920 den Text Däublers über Dix.³⁸⁴

In diesen Zeitkontext gehört das nackte, quasi öffentlich schreitende Weib mit dem authentischen Titel *Apotheose*. Dieser Holzschnitt wurde publiziert in Heft VIII der von Heinar Schilling edierten Zeitschrift „MENSCHEN“ Nr. 62/65 im Dresdner Verlag, und Dix nahm ihn in sein Holzschnitt-Werk II auf. Vor der Verkaufsauflage von 30 Exemplaren fertigte er selbst mehrere Abzüge, teils bezeichnet *Handdruck* und signiert *Dix 1919* (Abb. 160).³⁸⁵ Dieser Holzschnitt war lange Zeit

³⁸⁴ Am 8. Dezember 1919 frug Dix bei Westheim an, ob er neue Holz-schnitte oder Photographien von Gemälden senden soll [...] Ich könnte Ihnen auch Originalholzstöcke schicken, die der Größe des Kunstblattes entsprechen.“ (Lutz Windhöfel: Paul Westheim, 1995, S. 202f.; derselbe in: Avantgarde und Publikum, Köln 1992, S. 329–339); Otto Dix *Briefe*, Köln 2013, S. 456, der Brief vom 20. 5. 19 fehlt. Vgl. die Sammlung „Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften“ – Theodor Däubler, hg. von Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988, zu Otto Dix S. 201–202; Thomas Rietzschel, Theodor Däubler – Eine Collage seiner Biographie, Reclam Leipzig 1988.

Abb. 159 | Otto Dix, *Der Schrei*, Holzschnitt 1919, Dix-Haus Gera, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Abb. 159a | *Der Kuss/Liebespaar*, Zyklus WERDEN, Holzschnitt 1919.



Abb. 160 | Otto Dix, *Apotheose*, Holzschnitt 1919, Abzug 1920, Privatbesitz (Photo Bassenge Berlin), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

zwischen Malerfreunden (Abb. 216),⁵⁰⁶ die beide durch den Krieg mussten und überlebten.

Während der Kriegszeit von Dix entstanden neben zahlreichen Blättern zertrümmerter Dörfer und Skizzen der Kampfgräben bei *Thugny, Dontrien* (an der Suippe), *Aubérive, Souchez* und *Cléry-sur-Somme* gleichzeitig diverse Selbstbildnisse und im Unterstand Köpfe von Kameraden der eigenen Kompanie. Jedoch versuchte Dix nicht, die schweren *Kopfverletzten* festzuhalten, wie er ein Beispiel 1924 in die Radiermappe aufnehmen wird.⁵⁰⁷ Penibel gezeichnete *Stilleben* von aufgehängten Uniform-Jacken an der Wand des Unterstandes belegen eine dezidierte *Sachlichkeit* lange vor der sog. „Neuen Sachlichkeit“, die 1924/26 Mode werden sollte. Konventionell-sachlich und genau porträtierte Dix seinen Feldwebel in Bautzen, der ihn während der Ausbildung befahlte und betreute und Monate vom Fronteinsatz zurückhielt: Das war Bruno Roscher (Privatbesitz, jüngst versteigert); das Porträt zeigt den Betreuer als einen eitlen Mann mit allen seinen Orden.⁵⁰⁸

Das kuriose *Selbstbild als Schießscheibe*, das Dix während der Militär-Ausbildung 1914/15 im Grün-Rot-Akkord ausführte, gibt seinen Kopf mit einer Sachlichkeit wieder, die die Malweise des Pariser Zöllners und naiven Malers Henri Rousseau adaptierte; später schenkte Dix diese *Schießscheibe* seiner Frau Martha, genannt *Mutzli*, rückseitig die Widmung. Das *15* datierte *Selbstbild* als Kriegsgott Mars bildet den denkbar größten Kontrast zur Schießscheibe, es entstand ebenfalls vor dem Fronteinsatz, also während der Ausbildung in Bautzen (s. S. 148–149). Ist jenes quasi naive Malerei, wurde das *Selbst* als *Mars* ein genialer Wurf, der die Kenntnis von Konzepten der italienischen ‚Futuristen‘ voraussetzt, was ebenso für den *Billardspieler* von 1914 gilt.⁵⁰⁹

Nach den Kriegsjahren wurde für Otto Dix das PORTRÄT ein zentrales Sujet bzw. eine Hauptaufgabe seiner bildnerischen Energien, seines Kunstwollens und nebenbei ein Motor seiner Karriere. Sogar schuf er neben dem Gemälde *Familie Felixmüller* (welches diesem missfiel), einer Zeichnung von Viola Schulhoff, der Schwester des Komponisten, und dem Porträt Paul F. Schmidt, Direktor des Stadtmuseums, der die Veristen mit Texten stützen wird,⁵¹⁰ 1920 eines des für Felixmüller arbeitenden Proletariers bzw. Druckers Max John, mit grünen Augen, einem geöffneten Mund, etwas kubistisch verformt vor rotem Hintergrund (Freiburg, Museum Neue Kunst). Deutlich sachlicher malte Dix eine hässliche, alte *Prostituierte* mit Schleier und (altem) Nerz 1920 hell vor dunklem Grund, am Körper auffallend dick gemalt (Abb. 217), ausgestellt 2017/18 in der Schau der KH Schirn Frankfurt bei „Glanz und Elend in der Weimarer Republik.“ Dieses Gemälde ist ein gutes Beispiel dafür, dass Kunsthistorikerinnen realistische Kunst geschönt betiteln, denn man zeigte kurioserweise das Bild als „Dame mit Schleier“.

Vom Rechtsanwalt Fritz Glaser, in dessen Haus die Künstler verkehrten und im Gästebuch zeichneten,⁵¹¹ entstand 1921 ein besonderes Bildnis in tristem Habitus

506 Kurt Lohse wurde im August 1914 mit Dix zum Militär eingezogen, brachte es bis zum Leutnant (weil er das Abitur hatte!), überlebte den Krieg, gab jedoch das Malen auf. Ich danke Milo Lohse, Hamburg, siehe oben Seite 166. Vgl. mein Buch: Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18, Heidelberg 2014. Zu seinen Porträts vgl. E. Keuerleber, Kat. Dix Kamakura 1888, Nr. 5 (falscher Vorname); U. Lorenz, Kat. Dix avant Dix, Gera 2000, S. 216–217; ferner Daniel Spauke (Hg.): *Getroffen – Otto Dix und die Kunst des Porträts*, Stuttgart 2007, S. 66–67; Kat. Dix *retrospektiv*, hg. von Holger P. Saupe, Gera 2011, Nr. 33.

507 Vgl. Werner Spies, L’impérative iconographique, in Cahiers 7/8, 1981, S. 218f. – Die Kopfverletzungen durch Granatsplitter 1914–18 waren unfassbar schrecklich; Ernst Friedrich hat solche in seinem Werk *Krieg dem Kriege* aufgenommen (Berlin 1926 und 1930), siehe Sophie Delaporte, *Gueules cassées de la Grande Guerre ’14–18*, Paris 2001.

508 Vgl. Dix-Kat. zum 100. Geb., Stuttgart 1991/92, S. 61; und Johann K. Schmidts Text im Kat. Dix *retrospektiv*, KS Gera 2011, S. 129.

509 Otto Conzelmann wies bereits 1969 (Dix Handzeichnungen, Hannover 1969, S. 24) auf die Beziehung hin, dehnte jedoch den Stil-Impuls pauschal aus: „Mit Dix hat der *Futurismus* sein eigentliches Thema gefunden: den Krieg, und neben ihm wirkt die ganze Thematik der italienischen Futuristen unzulänglich.“ Im Schaffen von Otto Dix sei die Kunst zu einem „Revolver gegen den romantischen Mondschein“ geworden – schön und suggestiv formuliert, nur sind die Radierungen *Der Krieg* 1924 das Gegenteil von futuristisch und auch kaum aggressiv, vielmehr dezidiert realistisch, erschütternd und deprimierend.

510 Paul F. Schmidt, Direktor des Stadtmuseum Dresden, sah früh die Bedeutung von Dix, erwarb die *Nietzsche*-Büste und die *Kriegskrüppel*, schrieb über sein Schaffen; er wurde 1933 von den lokalen Nazis entlassen (vgl. unten Literatur).



Abb. 217 | Otto Dix, Alte Frau mit Schleier, 1920, Steinhardt Collection New York (Bild KH Schirn), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

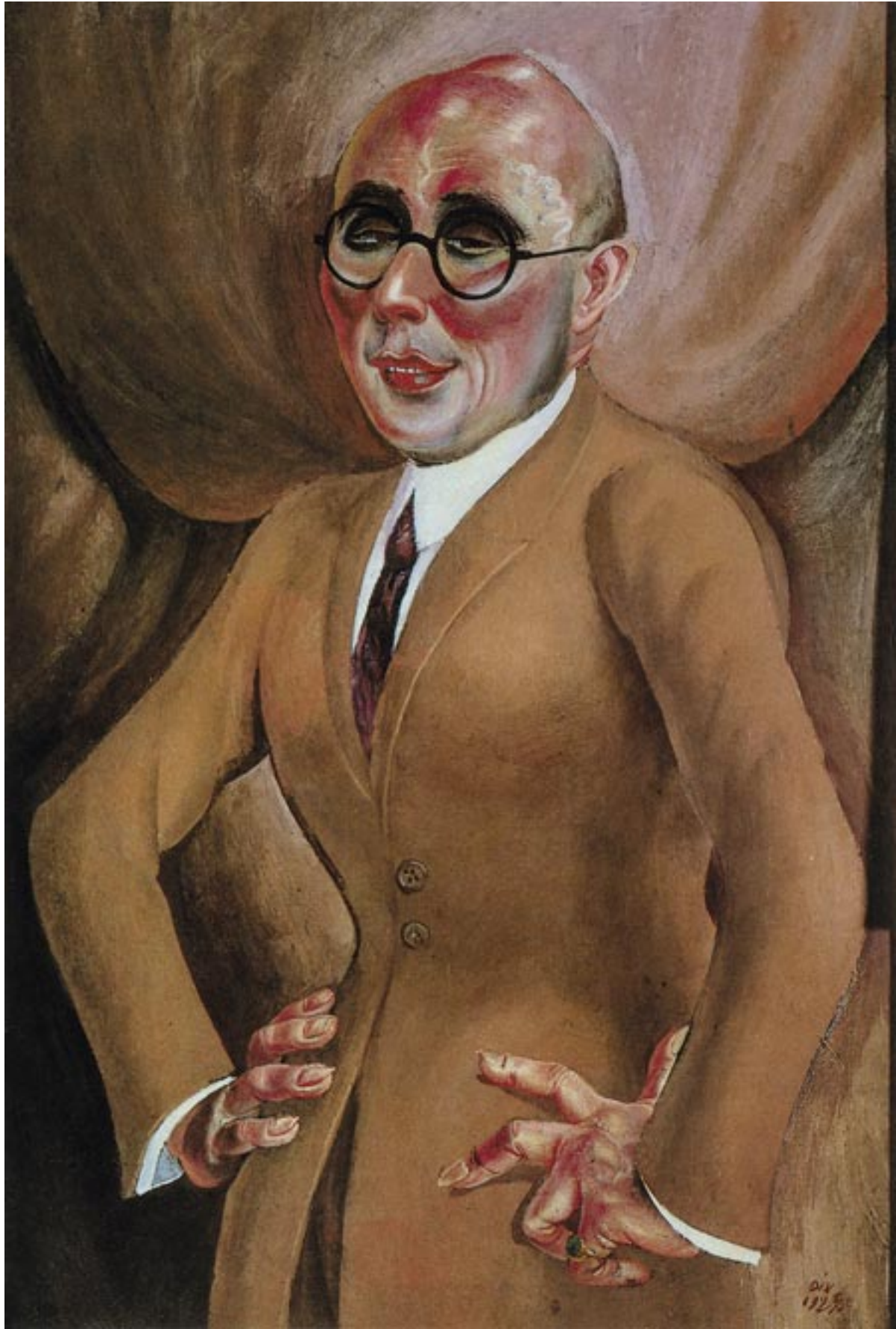


Abb. 222 | Otto Dix, Juwelier Karl Krall, Gemälde 1923, Von der Heydt-Museum Wuppertal (Bild Museum), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

522 Dazu Kat. Hugo Erfurth – Photograph zwischen Tradition und Moderne, hg. von Bodo von Dewitz, Köln/Dresden 1992/93, darin D. Schubert: „Ein harter Mann dieser Maler“, S. 86–96; Kat. Otto Dix, Kamakura 1988, Anhang S. 186; Andreas Strobl, Otto Dix und Hugo Erfurth, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 46, 1993, S. 181–199; Christoph Schaden, Ein Kampf ums Auge, ein Kampf ums Bild – Dix, Hubbuch, Beckmann, in: *Auf Papier* Beckmann Dix Hubbuch, KM Bayreuth, hg. Marina Assel und D. Blübaum, Bayreuth 2006 und Cheb 2007, S. 22–25.



Abb. 223 | Hugo Erfurth, Der Maler vor seinem Werk, 1922, Dix-Archiv Berlin (Bild D. Schubert).



Abb. 224 | Hugo Erfurth, Porträt Dix im Profil, Ölpigmentdruck 1920, Dix-Archiv.

Hugo Erfurth photographierte – da er selbst sachliche Porträt-Aufnahmen präferierte – Modelle von Dix, besonders Frau Martha Dix, den Maler und die Kinder. Vollendete Gemälde und Dix mit solchen neuen Werken nahm der Photograph ebenfalls öfters auf, so 1922 den Maler in melancholischer Haltung bzw. Habitus mit dem nüchternen Gemälde des nackten *Mädchens vor Gardine* (Abb. 223), sein Kopf nach rechts im Halbprofil vor seinem Gemälde „An die Schönheit“. Auch die aus Gips modellierte vehemente Nietzsche-Büste hat Hugo Erfurth photographiert. Da sich beide seit circa 1920 in Dresden kannten,⁵²² als die erste Serie Aufnahmen von Dix mit weißem Hemd und Krawatte entstand (Abb. 224), können wir von einem *Dialog* zwischen nüchtern-sachlicher Photographie und meta-sachlicher bzw. sur-sachlicher Malerei ausgehen und mit Gesprächen rechnen, zumal Hugo Erfurth in Dresden ein Graphisches Kabinett hatte und auch Arbeiten mit Dix zu tauschen wünschte. Eine Zeichnung der Halbfigur Erfurths nach rechts von Dix ist 1922 datiert (heute Wuppertal).

Gemälde-Porträts von Paul Westheim oder Carl Einstein wären neben dem von Paul F. Schmidt zu erwarten, doch schuf Otto Dix lediglich 1923 eine Lithographie von Westheim, ferner auch von Alfred Salmony. Vom Nierendorf-Mitarbeiter Jsrael B. Neumann entstand 1922 – vor der Radierung – eine prägnante Zeichnung (Abb. 225), wo Dix die besonderen Kennzeichen stark akzentuierte: die dunklen Augen, den sinnlichen Mund, die gebogene Nase und die quasi hängenden Augen, was Dix auf der rechten Seite derart zeichnet, dass wir beinahe zwei verschiedene Gesichtshälften sehen. Nach der physiognomischen Theorie (s. Humbert de Superville 1827) ist Neumanns Augenstellung „convergent“, die insbesondere die *Melancholi-*



Abb. 233 | Otto Dix, Bildnis der Eltern, 1921, Basel Kunstmuseum, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

tonte Dix den Unterschied: Während das Photo nur einen äußerlichen Moment des Modells gibt, gestaltet die Malerei mehr, quasi *eine Schau*. Die Photographie druckt die sichtbare ‚Natur‘ ab (wie Jean Paul formulierte) – *das Ganze sehen und formen kann nur der Maler* (s. o. S. 242); wobei die schöpferische *Phantasie* des Künstlers zum Zuge kommen sollte, so dass „das Abbild mehr als das Urbild enthält.“

In Feinmalerei mit spitzem Pinsel, aber vor gegenstandslosem Hintergrund, entsteht das wichtige, signifikante Werk *Selbst mit Muse* (Osthaus-Museum Hagen, Abb. 234),⁵³⁷ mit dem der Maler 1924 sein Frauenideal, das ihn seit der Zeit vor

536 Holzhäuser studierte an der Kunstakademie Dresden und ging 1932 in die Dix-Klasse. 1939 wurde er zum Militär eingezogen, musste an die russische Front ... ist vermisst. Vgl. Kat. Zwischen Traum und Reportage, Kunstverein Jena 2014.



Abb. 233a | Otto Dix, Bildnis der Eltern II, 1924, Hannover Sprengel-Museum, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

537 D. Schubert, Otto Dix (Reinbek 1980), 8. verb. Aufl. 2014, S.82f.; Werner Spies: L' impératif iconographique – La Nouvelle Objectivité et ses implications politiques dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerre, in: Cahiers Musée National d'Art Moderne Paris, Nr. 7/8, Paris 1981: Les Réalismes 1919–1939, S. 209–232; vgl. auch Olaf Peters, Dix Biographie 2013, S. 146–147.

dem Kriege erregte und inspirierte, konkretisiert auf die Leinwand gebannt hat. Dix hält den feinen Pinsel links an den blauen Schleier des Weibes, und in der rechten Hand den Malstock mit Stoffknäuel vorn (nicht Leder). Er wird von dem dämonischen Weib mit schwarzen Haaren derart fasziniert, dass er quasi erstarrt. In altmeisterlicher Feinheit gestaltet er den Frauenkörper, den blauen Schleier unter dem Busen und über der Bauchdecke, die beiden Gesichter, die Haare gleich Schlangen der *Medusa*, und die vier Hände. Der Hintergrund ist zwischen Beige und Blaugrau neutral belassen, um nicht vom Wesentlichen abzulenken; hier ist/ wird ‚Neue Sachlichkeit‘ deutlich übersteigert. Dix demonstriert praktisch vor un-

XII.

Das WAS und das WIE im Schaffen von Otto Dix

„Das Schlagwort von der Abstraktion
hat die Kunstlehre heillos verwirrt.“
(Carl Einstein 1931, S. 72)

Bereits 1931 malte Dix im strengen Stil à la Dürer ein wichtiges *Selbstbildnis* grau in grau, in dem er sich als Seher kommenden Unheils gibt, heute Museum Ludwig Köln (Abb. 240), denn die *Glaskugel* auf dem Tisch vor der Staffelei weist auf solch visionäre Ahnungen hin: Otto Dix als *Artifex vates*.⁵⁵⁹ Zu der Zeit fesselte ihn die intensive Arbeit an seinem zweiten Triptychon *DER KRIEG*, das er bis 1932 vollendete. Die Wahl in die Preußische Akademie der Künste als ordentliches Mitglied fällt ins Jahr 1931.⁵⁶⁰ Und signifikant war die Ausstellung in Bad Homburg zum Thema „Deutsche Bildniskunst von Cranach bis Dix 1530 bis 1930“, besorgt von Niels von Holst, die den kunstgeschichtlichen Zusammenhang (Kurt Badt) belegt und Dix wie auf den Leib geschnitten war. Er zeigte drei, aus Rücksicht auf die Auftraggeber eher konventionell gemalte Porträts Danziger Großbürger Dr. Sahm, Noé, Fuchs, jedoch auch im aufschlussreichen Kontrast dazu das große Bildnis der ‚Mutter Ey‘ von 1924 und das bissige Porträt des ehem. Mannes von Martha, Dr. Koch, aus dem Jahr 1921, – mithin ein gewisses Spektrum seiner verschiedenen Blicke und Lösungen. Das in Violett- und Rottönen gehaltene Porträt der Galeristin Ey (Abb. 241), die Dix in Düsseldorf unterstützt hatte – so 1921 für den Verkauf von Dix-Zeichnungen 2000 Mark — übertrifft die Maler der sog. Neuen Sachlichkeit ganz deutlich. Dix hat voll Sympathie ihren Blick auf den Maler und auf uns dämonisiert und noch durch den gekurvten roten Vorhang unterstrichen.⁵⁶¹ In einem Brief mit der Skizze der Johanna Ey als schwebender Engel bedankte sich Dix 1921 für den Geldbetrag (Abb. 241 a): „Du bist ein retten-der Engel. Mutzli war einige Tage krank [...] Viele Grüße Dein Dix.“

In den „Schöpfungsliedern“ Heinrich Heines können wir den Satz lesen, der die methodische Frage nach dem Verhältnis von Thema und Form, Stoff und Form-gestalt löst: „*Der Stoff gewinnt erst seinen Wert durch künstlerische Gestaltung.*“ Das

559 Diesen Begriff verwendete Kurt Badt, *Artifex vates und Artifex rhetor*, in: *Kunsttheoretische Versuche*, hg. von Lorenz Dittmann, DuMont Köln 1968, S. 39f.

560 Kat. Dix zum 100. Geburtstag, Stuttgart und Berlin 1991, S. 22; vgl. ferner Kristina Hoge, *Selbst-bildnisse angesichts der Bedrohung im Nationalsozialismus*, Diss. Univ. Heidelberg 2000, publiziert 2004.

561 Zum Bild der Mutter Ey s. J. Heu-singer von Waldegg (Hg.): *Die Zwanziger Jahre im Porträt*, 1976, S. 77f.; Peter Barth, *Otto Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene 1920–1925*, Rimmert + Barth 1983; Peter Barth, *Wegbereiter der neuen Kunst*, in: *Krieg und Utopie*, Düsseldorf 2006, S. 373–383; Sabine Re-wald, *I must paint you!* in: S. Rewald (ed.) *Glitter and Doom – German Portraits from the 1920s*, New York 2006, S. 3–12 Bildnis Johanna Ey Nr. 28 S. 114–116; ferner Kat. *Getroffen*, hg. von D. Spunke, Stutt-gart 2007; S. Meyer-Büser, *Dix Der böse Blick*, 2017, Nr. 99; Dix Briefe 2013, S. 784.

562 Liebermann gegen Thode, in: *Frankfurter Zeitung* vom 7. Juli 1905 (vgl. meinen Text Anmerkun-gen zur 1. Ausstellung der Freien Secession 1914, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 52, 2010, S. 127–140). Zum Verhältnis der Moder-nen zur älteren Kunst stellte José Ortega y Gasset fest: „Man kann die Macht, welche die Vergangen-heit der Kunst über ihre Zukunft hat, nicht leicht überschätzen.“ Der Künstler steht nicht allein, wie Ortega betonte. „Immer schiebt sich zwischen ihn und die Welt die künstlerische Tradition als Dol-metscher ein.“ (Ortega, *Die Vertrei-bung des Menschen aus der Kunst*, 1925, Auswahl aus dem Werk, DTV München 1964, S. 31). Wie reagiert der Schaffende auf die Tradition, auf die Schönheitsformen der Ver-gangenheit? Sein Verhältnis kann sich positiv oder negativ gestalten.



Abb. 240 | Otto Dix, *Selbstporträt mit Glaskugel*, 1931, Museum Ludwig Köln (Photo: Rheinisches Bildarchiv Köln), © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

ist eine bindende Einsicht, eine grundsätzliche Erkenntnis und folglich wichtig für die Kunsthistorik als Prämisse für die Überlegungen um Form >< Inhalt bzw. das vorgegebene Thema, das erst durch kreative Gestaltung, also Formgebung sei-nen *Gehalt* erzielt, ja gewinnt. Gegen den konservativen Heidelberger Kunsthisto-riker Henry Thode, der die aktuell-modernen Tendenzen ablehnte und den Heimatmaler Hans Thoma lobte, sagte Max Liebermann 1905 in einem Artikel-Abtausch in der *Frankfurter Zeitung*: „Die Kraft der Darstellung, nicht die Wahl des Stoffes macht den Künstler.“⁵⁶² Das konnte man in Arthur Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“ (3. Buch: *Das Objekt der Kunst*) reflektiert finden: Der echte Künstler wird den Inhalt (das **Was**) durch Phantasie derart formen (im **Wie**), dass „er die Natur in seiner Gestaltung übertrifft“, schrieb Schopenhauer,

was sich mit Heinrich Heines Theorie deckt, der betonte: In Kunstsachen bin ich Super-Naturalist.⁵⁶³ Freilich zielte Schopenhauer als Idealist auf die seit Raffael tradierte ‚Schönheit‘, nicht auf radikale Wahrhaftigkeit wie der Maler Otto Dix.

Dieser antwortete im Kontext der Beurteilung der sog. Neuen Sachlichkeit, zu welcher Werner Haftmann ihn (um 1930/31?) befragt hatte:

„Sehr geehrter Herr,

Ich habe mich aufrichtig über Ihren so überaus klugen Brief gefreut und habe stundenlang mit meinen Freunden über Ihre Fragen gesprochen. Am liebsten wäre mir, wenn Sie mal für einen Tag nach Dresden kämen [...]. Von Kanoldt, Schrimpf unterschied ich mich zunächst einmal durch meine leidenschaftliche Betrachtung der Welt (Weltanschauung). Auch die fragwürdigsten Dinge sind der Betrachtung und Darstellung würdig und werden also auch geliebt. Einen Unterschied zwischen geistigem und materiellem Gehalt eines Bildes gibt es nicht. Guter Inhalt wird durch die Hand der Künstler geistig gestaltet, also Symbol. Reine Spielerei mit der Form à la Picasso kenne ich nicht, ich meine selbstherrliche Form. Sondern die Form schafft sich durch die dem Ding innewohnende Wesenhaftigkeit. Ihre Fragen restlos mit ja oder nein zu beantworten, geht nicht und sollen Sie bitte auch nicht versuchen. Das Geheimnis der Kunst ist eben unerklärlich. Eines halten Sie fest, daß ich nicht aus dem Haß oder Ressentiment schaffe, sondern daß ich ein Jasagender bin. Ich hoffe sehr wieder von Ihnen zu hören Ihr Dix.“⁵⁶⁴

In die ‚Illustrierte Berliner Nachtausgabe‘ zum 3. 12. 1927 gab Dix, der sonst eher wenig schrieb, einen Text über das **WAS** und **WIE** in seiner Kunst. Bevor wir auf diesen Text von 1927 eingehen, ist hier die politische Debatte „**Grün oder – Rot?**“ (John Heartfield⁵⁶⁵) zu erinnern. Denn Adolf Behne hatte die Werke der *Roten Gruppe* dahingehend kritisiert, dass sie primär das Elend konstatieren würden, ohne Wege zur Gestaltung des Lebens zu weisen. Dem entgegneten George Grosz, Wieland Herzfelde und John Heartfield mit dem Pamphlet „*Die Kunst ist in Gefahr*“ (Berlin 1925)⁵⁶⁶ und forderten statt revolutionärer Formgebung die revolutionäre Funktion von Kunst, was zur Alternative geführt hätte: „Tendenz oder Kunst“. Doch vertraten die beiden Autoren des Pamphlets zu Recht nicht das Auseinandergehen dieser Begriffe, sondern ihre Synthese, was wir bejahen im Rück- und Hinblick auf

563 Heinrich Heine: Neue Gedichte *Schöpfungslieder*, in: *Sämtliche Schriften* in 12 Bänden hg. von Klaus Briegleb, Hanser 1976, Bd. 7, S. 358f.; vgl. auch Theodor Lipps: Form ist die Daseinsweise des Inhalts (Th. Lipps 1906. 2. A. 1920. S. 95) und Kurt Bauch, Kunst als Form, in derselbe: *Studien zur Kunstgeschichte*, Berlin 1967, S. 21–39.

564 Otto Dix an W. Haftmann, in: *Briefe*, Köln 2013, S. 474; D. Schubert, Beckmann, Petersberg 2021, S. 158.

Abb. 241 | Otto Dix, *Bildnis Johanna Ey*, 1924, Düsseldorf Kunstsammlung NRW, © VG Bild-Kunst, Bonn 2024.

