

Birgit Schwarz

maldadadix

Otto Dix und die Dada-Malerei

1919 bis 1922





Birgit Schwarz

maldadadix

Otto Dix und die Dada-Malerei

1919 bis 1922

Böhlau Verlag Wien Köln

Gedruckt mit Unterstützung durch die Otto Dix Stiftung, Vaduz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2023 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen
Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Otto Dix, Streichholzhändler, 1920, Staatsgalerie Stuttgart

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien

Korrektur: Volker Manz, Kenzingen

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

978-3-205-21605-6

„Kunst ist: Kunst nicht zur Kunst zu machen!“

(Erwin Schulhoff)

„Dada ist auf alles anwendbar, und dennoch ist es nichts, es IST der Punkt,
wo das JA und das NEIN zusammentreffen.“

(Tristan Tzara)

„Das Denken ist beim Malen das Malen.“

(Gerhard Richter)

Inhalt

11 **Vorwort**

13 **Das Dix-Image: Konstruktion und Dekonstruktion**

- 13 Dadadix in DDR und BRD
- 16 Dadadix als Akademiker
- 19 Richard Guhr als Problem
- 24 Die Modernität der Kunstgewerbeschule
- 26 Die Herbstausstellung 1917 der *Galerie Ernst Arnold*

31 **Der Neubeginn 1919: Reloaded**

- 31 Start als freischaffender Künstler
- 34 Die Gründung der *Dresdner Sezession „Gruppe 1919“*
- 35 Eine Fälschung mit Folgen
- 41 Eine widersprüchliche Positionierung
- 43 Die Gründungsausstellung der *Gruppe 1919*
- 47 Ein misslungener Start?
- 49 *Leda mit dem Schwan*
- 51 Violas „Salon“

57 **Dix und Philosophie**

- 57 Romantiker Dix
- 61 Der missverstandene Nietzscheaner
- 63 Eine monistische Nietzsche-Auslegung
- 66 Philosophie als Gesprächsdisziplin
- 67 Kosmisches Prä-Dada

73 **Malerei und Musik**

- 73 Der „Olymp“ in der Ostbahnstraße
- 79 Grammophon und Farbklavier, Farben-Hören und Musik-Sehen

87 Der Berliner Input

- 87 Erste Kontakte zu George Grosz
- 89 Berliner Anti-Expressionismus
- 92 Sezession vom Dresdner Expressionismus
- 93 Ein erster Auftritt Dadas in Dresden
- 97 Das Dresdner Feuilleton in Aufruhr

99 Der dadaistische Impuls

- 99 Die bruitistische Collage
- 102 *Revolution und Musik*
- 104 Rhythmus als Kunstprinzip
- 106 Das Scheitern der Kunstpolitik
- 109 Erste Propaganda als Dadaist
- 110 Eine Dada-Performance

113 Dix – Erfinder des Illuminismus

- 113 Erkenntnis durch Tanz
- 117 Dadagraphien
- 119 Dix' Dada-Motti
- 123 Das *Manifest des Illuministen*
- 126 Dada-Universität Dresden

131 Anti-Illusionsmalerei

- 131 Ein Dada-Atelier
- 132 *Die Kriegskrüppel*
- 134 Dix als Schildermaler
- 136 Dada und die Tradition
- 138 Neuer Wind in Dresden: P. Ferd. Schmidt

143 Dix und Felixmüller

- 143 Felixmüllers Austritt
- 145 Die Dresdner Dada-Soiree
- 146 Felixmüllers Dix-Artikel
- 149 Der *Streichholzhändler*
- 153 Die „pornographischen Dinger“

159 Monteur Dix

- 159 *Ich Dix*
- 159 *Akrobaten am Trapez*
- 161 *Altar für Cavaliere*
- 166 *Dada-Premiere in Berlin*

173 Dix auf der Dada-Messe

- 173 *Eine dadaistische „Monstre-Schau“*
- 175 *Die Kriegskrüppel*
- 176 *Bewegliches Figurenbild*
- 177 *Fleischerladen*
- 179 *Was nützt dem Kaiser die Krone, was nützt dem Seemann sein Geld*

181 Maldadadix in Dresden

- 181 *Die dritte Ausstellung der Dresdner Sezession „Gruppe 1919“*
- 183 *Die Skatspieler*
- 186 *Die Barrikade*
- 189 *Prager Straße*
- 194 *Verrat an der Kunstrevolution?*
- 195 *Der Radio=Dada Dix*
- 198 *Die Krise des politischen Dadaismus*
- 203 *Collage-Gemälde*
- 205 *Die Grobeka 1921*

211 Dix und Düsseldorf

- 211 *Erste Erfolge im Rheinland*
- 212 *Der Dix-Artikel im Ey*
- 213 *Düsseldorfer in Dresden*
- 216 *Dix zu Besuch in Düsseldorf*
- 219 *Ein Dada-Revival*
- 221 *Erste Gemäldeausstellungen*

225 Abschied von Dresden

- 225 Die Frühjahrsausstellung 1920 der *Dresdner Sezession*
- 229 Die Übersiedelung ins Rheinland
- 230 Dada nach Dada
- 232 Ilse Fischer: *Der Dadaist (Otto Dix)*
- 236 Die Kunstwelt solidarisiert sich
- 238 Der Unzuchts-Prozess
- 240 *An die Schönheit*
- 245 Das Schicksal der Dada-Werke

247 Dada-Malerei als nietzscheanische Malerei

255 Anhang: Zeitgenössische Schriften zu Dada und Otto Dix

271 Quellen und Literatur

- 271 Unveröffentlichte Quellen
- 271 Sammlungs- und Ausstellungskataloge
- 277 Verzeichnis der übrigen Literatur
(außer Artikel in Tageszeitungen)

301 Abbildungsnachweis/Copyright

303 Personenregister

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung entdeckt Otto Dix als Dadaisten neu. Dies mag erstaunen angesichts des Umstandes, dass Dada-Werke wie *Die Skatspieler* (Neue Nationalgalerie, Berlin), *Prager Straße* (Kunstmuseum Stuttgart) und *Streichholzhändler* (Staatsgalerie, Stuttgart) zu den ikonischen Kunstwerken des 20. Jahrhunderts gehören. Gleichwohl gilt Dix heute nicht als Dada-Maler, sondern als Hauptexponent der Neuen Sachlichkeit. Die grundlegende Dix-Monografie von Fritz Löffler, zwischen 1960 und 1989 in mehreren Auflagen in der DDR erschienen, die das Dix-Image fundamental geprägt hat, setzt Dada mit Collage gleich und marginalisiert Dada zu einer Übergangsphase zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Dies war nicht immer so. Für den Zeitgenossen und eminenten Kenner des Werks, Paul Ferdinand Schmidt, stellten die Jahre von 1919 bis 1922 den Höhepunkt im Schaffen von Otto Dix dar. Und damit stand der Verfasser der ersten kleinen Dix-Monografie von 1924 nicht allein; andere Zeitgenossen und Wegbegleiter wie Will Grohmann oder Carl Einstein haben das ähnlich gesehen.

Der Imageumbruch war nicht zuletzt Folge eines dramatischen Werkverlustes. Denn gerade die künstlerische Stärke und provokative Kraft der Dada-Werke führte dazu, dass ein Großteil davon in direkter und indirekter Folge der NS-Kunstpolitik vernichtet wurde bzw. verschollen ist. Das Gemälde *Die Kriegskrüppel*, 1920 auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in Berlin ausgestellt, wurde 17 Jahre später auf der NS-Femeausstellung *Entartete Kunst* in München an den Pranger gestellt; sein Verbleib ist unbekannt. Eine Katastrophe war der Verlust des *Schützengrabens*, Dix' dadaistisches Hauptwerk und ein künstlerisches Ausnahmewerk von historischer Bedeutung, ebenfalls auf der Münchner Femeausstellung zur Schau gestellt und ebenfalls verschollen. Den zahlenmäßig größten Verlust traf das Dada-Ceuvre jedoch 1950 in der DDR, als in einer der wohl absurdesten Vernichtungsaktionen der Kunstgeschichte mehrere Gemälde am Auslagerungsort vernichtet wurden. Alles in allem dürften an die zwanzig Werke der hier behandelten Schaffensphase verloren sein, einige davon blieben ohne fotografische Dokumentation und fehlen auch im 1981 erschienenen Werkverzeichnis.

Die NS-Kunstpolitik hat nicht nur das Dada-Werk im Kern getroffen, sie hat auch die Erinnerung an Dada-Dresden fast vollständig ausgelöscht: Wichtige Repräsentanten und Zeitzeugen wie der jüdische Pianist und Komponist Erwin Schulhoff und seine Schwester Viola wurden im Holocaust ermordet. In Ateliergemeinschaft mit dem bedeutendsten Exponenten der Dada-Musik prägte Dix sein Selbstverständnis als Mal-Dadaist aus. Die Geschichte wäre anders geschrieben worden, hätten Erwin und Viola,

mit der Dix 1919 ein Liebesverhältnis verband, die Schoah überlebt und wären im kulturellen Leben der Nachkriegszeit präsent gewesen, wie dies für andere Dadaisten zutrifft. Erst mit Schulhoffs Wiederentdeckung durch die Musikgeschichte in den 1990er Jahren wurden mit seinem Nachlass neue Quellen zu Dada-Dresden erschlossen. Die künstlerisch höchst produktive Ateliergemeinschaft wird hier erstmalig rekonstruiert.

Rekonstruiert wird auch der weitgehend verlorene Werkkomplex der „Bilder aus Stoff, Blech Holz, bewegliche aufklappbare verschiebbare“ (Dix), und damit Dix als Dada-Monteur. Zudem wird sein *Manifest des Illuministen* identifiziert und analysiert. Mein spezifisches Interesse gilt insbesondere „Maldadadix“, wie sich Dix selbst nannte, also dem malenden Dadaisten und seinen Werken. Dazu greife ich über den Werkkomplex der 1919/1920 entstandenen Gemälde mit Collage-Elementen hinaus. Meine Untersuchung schließt die Jahre 1921 und 1922 und damit die von der Kunstgeschichte gemeinhin als Verismus bezeichnete Schaffensphase mit ein. Dazu legitimiert sehe ich mich durch Dix selbst, der sich als Mal-Dadaist definierte und sich noch 1922 als solcher propagieren ließ. Den Untersuchungszeitraum grenzen zwei biografische Zäsuren ein: Dix' Neubeginn nach dem Ersten Weltkrieg im Januar 1919 in Dresden und die Übersiedlung nach Düsseldorf im Herbst 1922. Er umfasst damit die Jahre der aktiven Mitgliedschaft in der *Dresdner Sezession „Gruppe 1919“*, so dass auch die Geschichte der Künstlergruppe weiter- und in wesentlichen Aspekten umgeschrieben wird.

Eine Abhandlung über Dix als Dadaist ist ein dringendes Desiderat. Zwar haben Diether Schmidt, Hanne Bergius und Roland März für die Aufarbeitung des Dix'schen Dada-Werkes viel geleistet und Sabine Peinelt für Dada-Dresden 2010 eine Übersicht vorgelegt. Ich selbst habe verschiedentlich auf die zentrale Bedeutung und umfassende Wirkung hingewiesen, die Dada für Dix' Schaffen und seine Karriere hatte. Die in diesem Zusammenhang in Aussicht gestellte eingehende Aufarbeitung lege ich hiermit vor. Die Herausforderung meiner Untersuchung besteht darin, Dix von Dada her und Dada von Dix her neu zu denken.

Für Hilfe und Unterstützung danke ich Helene Adkins, Berlin, Birgit Dalbajewa, Dresden, Lothar Fischer, Berlin, Babette Hartwig, Berlin, Ulrike Lorenz, Weimar, Holger Peter Saupe, Gera, Johannes Schmidt, Dresden, Peter Schneider, Trier, Sebastian Schütze, Wien, Petra Lammers-Schütze, Köln/Wien, Michael Viktor Schwarz, Wien, Lioba Theis, Wien, und Werner Preissing, Mainz/Quimper. Ein besonderer Dank gilt der Otto Dix Stiftung, Vaduz, und ihrem Präsidenten Rainer Pfefferkorn für die Zurverfügungstellung von Abbildungsvorlagen und die finanzielle Unterstützung der Drucklegung.

Das Dix-Image: Konstruktion und Dekonstruktion

Dadadix in DDR und BRD

Wir sind über die Jahre 1919 bis 1922, die sogenannte zweite Dresdner Zeit von Otto Dix, vergleichsweise schlecht informiert. Prägend wirkt bis heute die 1960 in der DDR erschienene Monografie des Dresdner Kunsthistorikers Fritz Löffler, die bis 1989 sechs Auflagen erfuhr.¹ Sie ist ein Standardwerk, das ohne jegliche Anmerkung auskommt. Als seine Quelle benannte der Autor nicht den Maler selbst, sondern dessen Intimus Otto Conzelmann (1909–1992), Professor am Eberhard-Ludwigs-Gymnasium in Stuttgart. Für die erweiterten Auflagen, die nach Dix' Tod erschienen, dankte Löffler im Nachwort der Witwe Martha Dix, die ihm Zugang zum Nachlass gewährt hatte.²

Ursprünglich hatte Dix eine Monografie mit Otto Conzelmann geplant. Erste Überlegungen, diese in der DDR zu publizieren, wurden Anfang 1951 wieder aufgegeben, da dort – so Dix – gegen ihn „Attacken geritten“ würden.³ Tatsächlich war das Verhältnis der jungen DDR zu ihrem berühmten Sohn anfänglich alles andere als harmonisch. 1950 war ihm der Nationalpreis verweigert worden, 1951 hatte das Zentralkomitee der SED den „Kampf gegen den Formalismus in der Kunst und Literatur“ beschlossen. „In der Folge etablierte sich das doktrinärste Kapitel in der wechselvollen Kulturpolitik der DDR, in dem ein grotesk eingeschränkter Realismusbegriff“, so Ulrike Lorenz, gegen die Moderne zum Einsatz kam. 1953 wies man Dix' Gemälde *Former II* aus der *Dritten Deutschen Kunstausstellung* in Dresden zurück und schmähte ihn im Verbandsblatt.⁴

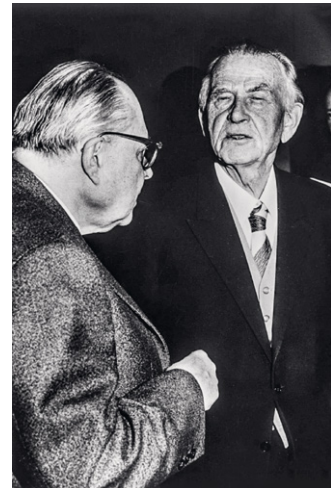


Abb. 1: Erich Andres, Otto Dix und Fritz Löffler in Hamburg, Foto, Aufnahme Dezember 1966

1 Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, 1. Aufl. 1960 – 6. Aufl. 1989.

2 Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, 5. Aufl. 1983, S. 427.

3 Otto Dix an Otto Conzelmann, 17.02.1951, s. Dix, Briefe, S. 582.

4 Rüdiger, Skeptisch, S. 42–43; zum Verhältnis Dix-DDR s. auch Löffler, Otto Dix. Bilder zur

Doch das Verhältnis verbesserte sich, vermutlich mit Unterstützung der *Deutschen Akademie der Künste* (Ost). Die Vorgänge sind bisher noch nicht untersucht. 1956 wurde Dix jedenfalls zum Korrespondierenden Mitglied berufen. Im Februar 1955 erteilte er Fritz Löffler die Zustimmung zum Buch.⁵ Er zog damit auch die Konsequenz aus den Schwierigkeiten, einen westdeutschen Verlag zu einer Monografie zu bewegen. Im Februar 1957 äußerte er sich Otto Conzelmann gegenüber resigniert: „Ich bin überzeugt, daß man sich hier im Westen niemals entscheiden wird, ein Buch über mich herauszubringen.“⁶ Löffler war sicherlich der beste Kenner des Werks, denn er arbeitete seit 1927 am *Ceuvre-Verzeichnis des Malers*.⁷ Mit seiner Wahl wollte Dix aber auch eine positive Darstellung seines Werks sicherstellen sowie eine politisch-ideologische Instrumentalisierung verhindern, wie einem Brief an die Akademie zu entnehmen ist: „Nun denke ich doch, daß es in Ihrem Sinne ist, daß der Leser einen absolut positiven Eindruck von dem Werk erhält, wie es ja auch vom Künstler als ganz positiv geschaffen wurde. Ansonsten würden die Leute ja nur verwirrt. Deshalb schlage ich vor, daß Löffler das macht.“⁸

1957 veranstaltete die *Deutsche Akademie der Künste* eine umfassende Retrospektive mit 108 Gemälden und zahlreichen Arbeiten auf Papier, mit Stationen in Ost-Berlin und Dresden. Sie brachte Dix den Durchbruch als Leitfigur der DDR-Kunstgeschichte.⁹ Dort wurden mit *Doppelbildnis Dix-Günther*, *Sulaika*, *das tätowierte Wunder* und *Streichholzhändler* drei Dada-Werke gezeigt, aber nur letzteres, aufgrund seiner Collageelemente, als dadaistisch eingestuft. Denn die SED übernahm die Position der KPD aus der Weimarer Republik und lehnte den Dadaismus ab.¹⁰ Entsprechend relativierte der Katalogtext die Bedeutung von Dada und verwies für die nicht ausgestellten „Montagebilder“ *Die Skatspieler*, *Die Kriegskrüppel* und *Die Barrikade* auf eine „formale Anlehnung an den Expressionismus, den Kubismus“.¹¹ Vor allem aber deutete der Katalog Dadas Maxime von der Annäherung der Kunst an die Realität zu einem anti-dadaisti-

Bibel, S. 122–123; Offener Brief Fritz Löfflers an einen Leser der Tageszeitung *Die Union*, 22.12.1981, in: Löffler, Dresden. Vision einer Stadt, S. 290; Zeller, Otto Dix und die Öffentlichkeit.

5 Otto Dix an Fritz Löffler, 15.02.1955, s. Dix, Briefe, S. 650–651.

6 Otto Dix an Otto Conzelmann, 29.02.1957, s. Dix, Briefe, S. 664–665.

7 Bei dem Bombenangriff auf Dresden 1945 verbrannten Löfflers Kartothekskarten; s. Walther, Fritz Löffler, S. 153.

8 Otto Dix an die Deutsche Akademie der Künste (Ost), 20.07.1956, s. Dix, Briefe, S. 895.

9 Kat. Berlin (Ost) 1957; Frank, Otto Dix und die DDR.

10 Böhnki, Dada-Rezeption in der DDR-Literatur, S. 12ff.

11 Otto Dix. Leben und Schaffen. Chronologischer Überblick, in: Kat. Berlin (Ost) 1957, S. 89–96, hier S. 90; das Gemälde *Die Skatspieler* ist nicht 1919, sondern 1920 entstanden, s. Anm. 582.

schen Merkmal um: Realismus wurde so zum angeblichen Beleg der Abwendung von Dada. Diese massive Manipulation diente dazu, Dix zum Vorläufer des Sozialistischen Realismus zu machen und damit als Leitfigur der DDR-Kunstgeschichte zu etablieren.

Fritz Löffler übernahm in seiner Dix-Monografie die von der Ostberliner Retrospektive vorgegebenen Prämissen, aber im von Dix erhofften nicht-ideologischen Sinne und mit der Mahnung, die „gesellschaftskritische Haltung von Dix“ nicht zu simplifizieren. Dix lobte das Buch als „ein unübertreffliches Nachschlagewerk [...] für alle, die mal später etwas schreiben wollen.“¹² So ist es dann auch gekommen: Löfflers *Otto Dix. Leben und Werk* wurde prägend, die Marginalisierung Dadas zur kurzen Experimentierphase ohne langfristige Folgen für das Gesamtschaffen setzte sich als Deutungsmuster durch.¹³

Die „westdeutsche“ Monografie von Conzelmann, die 1959 dann doch in Hannover erschien, verhielt sich anders. Der Autor wies Dada eine größere Bedeutung und längere Dauer zu und erwähnte auch die beweglichen Bilder: „Aufgeklebte Teile beherrschen lange Zeit seine Bilder, vorübergehend verwendet er sogar Figuren, die von der Bildfläche um eine Achse drehbar angebracht sind, und Einzelheiten im Kunstpostkartenstil stehen immer wieder auf dem Grund der Silberfolie.“¹⁴ Eine Konkurrenz für Löfflers umfassende Darstellung zu Leben und Werk des Malers, die im Jahr darauf erscheinen sollte, konnte das Buch freilich nicht sein, denn der Text hatte gekürzt werden müssen, so dass es den Charakter eines Bildbandes annahm. Conzelmann sollte später sogar Zensur durch den Verlag beklagen, insbesondere was den Einfluss von Friedrich Nietzsche anging. Der Verleger habe ihm geschrieben: „Grundsätzlich lehnen wir die Gedankenwelt Nietzsches ab und möchten auf keinen Fall das Schaffen von Dix auch nur in Teilen gedeutet durch das Werk dieses Philosophen sehen.“¹⁵

Auch Diether Schmidt gestand dem Dadaismus in seinem fast zwanzig Jahre später ebenfalls in der DDR erschienen Buch *Otto Dix im Selbstbildnis* größere Bedeutung zu und verwies als spezifisch dadaistische Errungenschaften auf „das wandelbare, aufzuklappende Bild“. Zudem habe Dix „an Stellen, wo im Bild dargestellte Verwundete ihre Wunden zeigen“, die Leinwand durchstoßen und die Löcher mit blutigen Farben „umkrustet“.¹⁶ Vor allem betonte Schmidt die Langlebigkeit des Effekts: „Dadaistische Elemente wirken noch weit in die zwanziger Jahre hinein in Dix' Kunst nach, in der Verwendung kitschiger Trivial- und Gebrauchs Kunst wie in der giftig-aggressiven Farbigkeit, die aus sorgfältig gestuften Grau- und Brauntönen hervorbricht, manchmal

12 Otto Dix an Fritz Löffler, Januar 1961, s. Dix, Briefe, S. 700.

13 So z. B. Schubert, Dix, S. 15.

14 Conzelmann, Dix, S. 19.

15 Conzelmann, Der andere Dix, S. 212–213.

16 Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, S. 50.

aber übermächtig die ganze Bildfläche beherrscht.“¹⁷ Eine grundsätzliche Wende in der Bewertung Dadas wurde mit diesen eher beiläufigen Bemerkungen jedoch nicht eingeleitet.

Dadadix als Akademiker

Die „große Genauigkeit“, die Dix dem Buch von Löffler attestierte, trifft gerade für das Jahr 1919 nicht zu. Das Kapitel „Neues Beginnen“ umfasst nicht einmal eine Druckseite und weist trotz der Kürze zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler auf: „Noch während der kalten Februartage des Jahres 1919 erfasste Dix die Sehnsucht nach dem Atelier. Auf dem Trittbrett einer überfüllten Eisenbahn, ein kleines Selbstbildnis mit dem für die Stunde charakteristischen wie poesievollen Titel ‚Sehnsucht‘ unterm Arm, kehrte er nach Dresden zurück. Bei seiner alten Wirtin in der Elisenstraße fand er nach mehr als vierjähriger Abwesenheit den zurückgelassenen Besitz ungeschmälert vor.“ Die anekdotischen Details sollen Authentizität suggerieren, ein Anspruch, den die Kürze des Berichts und seine faktischen Fehler konterkarieren. Da Dix am 29. Januar 1919 bei der Gründung der *Dresdner Sezession „Gruppe 1919“* dabei war, kann er schwerlich erst im Februar nach Dresden gekommen sein. Zudem trieb ihn sicherlich nicht die Sehnsucht nach dem Atelier, denn er hatte keines. Da er das Studium an der Kunstgewerbeschule vor dem Krieg abgeschlossen hatte und der Eintritt in die Kunstakademie erst zum kommenden Sommersemester, mithin zu Ostern 1919 möglich war, musste er vorläufig in seiner Stube malen, einem Zimmer zur Untermiete in der Ziegelgasse. Und ob er das Gemälde *Sehnsucht* fertig aus Gera mitbrachte oder erst nach seiner Ankunft vollendete, „konnten die Biographen noch zu Lebzeiten von Otto Dix nicht endgültig klären.“¹⁸

Eine kritische Textanalyse lässt nur den Schluss zu, dass Löffler bei der Abfassung weitgehend auf sich selbst gestellt war. Zum einen hielt sich Dix ganz grundsätzlich mit Selbstaussagen und Selbstdeutungen stark zurück, entsprechend seiner Devise „Maler male, rede nicht“.¹⁹ Zum anderen war eine Zusammenarbeit über die deutsch-deutsche Zonengrenze hinweg schwierig. Erschwerend kam hinzu, dass das persönliche Verhältnis von Künstler und Biograf distanziert war, ein „Zweckbündnis“ (Lutz Tittel).²⁰ Dass es persönliche Hemmnisse gegeben hat, belegt der Umstand, dass die Monografie in den Auflagen, die nach Dix' Tod erschienen, an Umfang zunahm. Das war der Koope-

17 Ebd., S. 66.

18 Dalbajewa, Otto Dix in der Dresdner Galerie, S. 36.

19 Zit. nach Rüdiger, Skeptisch, S. 46.

20 Tittel, Dix – neu gesehen, S. 52.

ration von Martha Dix zu danken, die dem Autor Zugang zum Nachlass in Hemmenhofen gewährte. Allerdings blieb das Kapitel „Neues Beginnen“ fast unverändert. Der Nachlass im *Deutschen Kunstarchiv* des *Germanischen Nationalmuseums* in Nürnberg weist keine Dada-relevanten Dokumente auf. Sollte es welche gegeben haben, sind sie möglicherweise einer Säuberung seiner persönlichen Unterlagen zum Opfer gefallen, die Dix in Erwartung von Gestapo-Durchsuchungen nach der Entlassung aus dem Professorenamt 1933 durchführte. Jedenfalls musste Fritz Löffler für seine Ausführungen zu den Jahren 1919 bis 1922 stark auf eigene Erinnerungen zurückgreifen und führte die *Dresdner Sezession „Gruppe 1919“* in die Biografie ein; er sollte 1977 auch den ersten monografischen Artikel über die Künstlergruppe verfassen.²¹ Schon als Gymnasiast war er über seinen Kunstlehrer Will Grohmann mit der Gruppe in Kontakt gekommen; Dix hatte er am 27. Januar 1920 auf einem Ausflug der Künstlergruppe kennengelernt.²²

Festzustellen bleibt, dass Löfflers Narrativ die Dix-Rezeption fundamental beeinflusst hat, denn der Autor füllte Wissenslücken mit anekdotischen Details einerseits und mit seinem großen Wissen zur Kulturgeschichte Dresdens andererseits. Im Kapitel „Dresden nach dem Kriege“ findet Dix nur einmal Erwähnung: „alle Mitglieder [der *Dresdner Sezession „Gruppe 1919“*] waren fertige Künstler bis auf den Akademieschüler Otto Dix, der eben erst begonnen hatte, die Malklasse zu absolvieren.“²³ Löffler prägte hier das Paradigma vom Anfänger, um Dix zum akademischen Maler zu adeln; dies entsprach sowohl seinem bürgerlichen Kunstverständnis als auch seinem persönlichen Dix-Bild.²⁴ Die Akademisierung schien Löffler die Voraussetzung für die Etablierung des Malers in der DDR-Kunstgeschichte, denn sie entsprach der SED-Kunstdoktrin, nach der das Proletariat der rechtmäßige Erbe der bürgerlichen Kunsttradition sei.

Für die uns hier interessierenden Jahre 1919 bis 1922 war das der falsche Ansatz: Dix war im Vollbesitz seiner künstlerischen Fähigkeiten, als er zum Sommersemester 1919 in die Dresdner Akademie aufgenommen wurde; die Grundkurse wurden ihm erlassen, er durfte direkt in den allgemeinen Malsaal eintreten, wo er prägend auf die anderen Studierenden gewirkt und „eine kubistische Epidemie“ hervorgerufen habe, wie er nicht ohne Stolz in einem Lebenslauf bemerkte.²⁵ Er selbst staunte über seine Fähigkeiten: Er habe „nach 1918 entdeckt, das kann ich ja alles. Ich brauche es doch nur rauszuschmeißen.“²⁶ Ähnlich urteilten Weggefährten wie Will Grohmann:

21 Löffler, *Dresdner Sezession*.

22 Löffler, *Begegnungen und Erinnerungen*, S. 9; s. auch: Schubert, *Löfflers Arbeit für Dix*; Walther, *Fritz Löffler*, S. 151.

23 Löffler, *Otto Dix. Leben und Werk*, 1. Aufl. 1960, S. 18.

24 Löffler hatte Dix erst nach 1927 näher kennengelernt, nachdem dieser seine Professur an der Dresdner Akademie angetreten hatte, s. Löffler, *Begegnungen und Erinnerungen*, S. 9.

25 Dix, *Lebenslauf*, o. J.

26 Kinkel, *Die Nackten und die Toten*, S. 47.

„Der Umfang seiner Gestaltungskraft war von Anfang an erstaunlich, er konnte schon auf der Akademie einfach alles, und seine besten Freunde waren gerade darum in Sorge.“²⁷ Persönlich blieb der Kriegsteilnehmer unter den meist jüngeren Mitstudenten ein Außenseiter; die biografische und künstlerische Distanz war zu groß. Sein ebenfalls aus Gera stammender Kommilitone Erich Drechsler erinnerte sich, Dix sei „eine sehr umstrittene Persönlichkeit“ gewesen, dessen Malerei „heftigster Kritik ausgesetzt war, auch seitens der ‚Professoren‘. Doch daraus schien sich Dix nichts zu machen.“ Er habe im Unterschied zu ihm als akademischem Anfänger „frei schaffen“ können, „also ganz nach seinem Ermessen“.²⁸ Dix' Selbstverständnis, seine Selbstdarstellung und die Außenwahrnehmung waren die eines Anti-Akademikers. Mit schwarzem Hut, rotem Hemd und ölfarbenbeschmiertem Feldwebelrock inszenierte er sich als wild-romantische Erscheinung und gefiel sich in Akademiker-Beschimpfungen: „Die Akademiker sind Banausen, wie sie im Buch stehen“, schimpfte er im Februar 1919 in einem Brief an Kurt Günther.²⁹

Nach der Zwangspause im Krieg wollte Dix endlich große Werke, nämlich Gemälde schaffen, und dazu benötigte er ein Atelier. Die Miete für ein Privatatelier lag weit außerhalb seiner finanziellen Möglichkeiten und die Akademie bot den Arbeitsraum und die benötigte Infrastruktur. Einen Widerspruch zu seinem Selbstverständnis als Anti-Akademiker sah er darin nicht. Noch 1922 sollte er pro forma als „Meisterschüler“ Heinrich Nauens ein Atelier an der Düsseldorfer Akademie in Anspruch nehmen.³⁰ Auf die Kritik seiner Düsseldorfer Freunde antwortete er mit „seiner Redensart: ‚Des is ja doch allens een Mist! Ich muß arbeien!‘“³¹ Noch 1924 spekulierte er auf ein Akademieatelier in Berlin.³² Dieser für Dix typische Pragmatismus schließt keineswegs aus, dass Statusgründe für den Akademieeintritt eine Rolle gespielt haben. Dix wollte „Großes werden“.³³ Und das bedeutete, akademischer Maler zu werden – und damit zwei Onkel und einen Vetter mütterlicherseits zu übertreffen, die Lithografen Albin und Friedrich Amann sowie den Kunstmaler Fritz Amann, der ein Studium an der *Großherzoglichen Kunsthochschule* in Weimar absolviert hatte.³⁴

27 Grohmann, Dresden, S. 421.

28 Drechsler, Erinnerungen an Otto Dix, S. 62.

29 Otto Dix an Kurt Günther, Februar 1919, s. Dix, Briefe, S. 452–453.

30 Kat. Düsseldorf 1983, S. 46.

31 Schreiner, Otto Dix, S. 111.

32 Strobl, Malerkarriere, S. 109–110.

33 Otto Dix an Hans Bretschneider, Anfang 1912, s. Dix, Briefe, S. 426.

34 Rüdiger, Skeptisch, S. 13.

Richard Guhr als Problem

Ein wesentlicher Grund für die Akademisierung von Dix durch Fritz Löffler dürfte Richard Guhr dargestellt haben, dessen Klasse *Figürliche Dekorationsmalerei* in der Kunstgewerbeschule Dix seit 1912 besucht hatte.³⁵ Drei Mal pro Woche zeichneten die Studierenden dort ganz akademisch lebensgroße Akte nach Modell, wie von Otto Griebel überliefert, der Dix im Guhr'schen Malsaal kennenlernte.³⁶ Das waren Vorarbeiten für die Wandmalerei, die ein wichtiges Arbeitsgebiet der Absolventen darstellte. Bei Dix findet sich ein früher Reflex auf Guhr in der Zeichnung *Der Gott des Krieges (Herkules)* von 1915.³⁷ Künstlerisch war Guhr an der altdeutschen Malerei, der italienischen Renaissance- und der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts orientiert und ein Verfechter der Lasur- und Tafelmalerei. Die avantgardistische Moderne lehnte er leidenschaftlich ab. „Schaffen sie diesen Mist nur sofort in die Galerie Richter“, äußerte er etwa Griebel gegenüber, „dort wird so etwas jetzt gebraucht.“³⁸ Er publizierte zwei antisemitische Kampfschriften gegen den angeblichen Verfall der Künste in der Moderne, *Der Judenstil oder der Expressionismus* (1922) und *Die Schuld am Verfall der Künste* (1923). 1933 trat er in die NSDAP ein und erhielt im Jahr darauf eine Professur an der Dresdner Kunstakademie.³⁹

Richard Guhr war in der antifaschistischen DDR dadurch politisch kompromittiert, und Löfflers Geschichtsklitterung diente dazu, Dix aus der Gefahrenzone herauszubringen, die das Schülerverhältnis darstellte. Löffler ließ dessen Einfluss nur für Dix' Nietzsche-Büste von 1912 (Abb. 2) gelten, die oberdrein den Vorteil hatte, verschollen zu sein.⁴⁰ Dabei hat die Büste stilistisch gesehen nichts mit dem Werk Guhrs gemein; das ist insofern wenig überraschend, als Dix Modellierkurse gemäß dem Studienplan bei Adolf Sonnenschein besucht haben muss.⁴¹ Dix setzte sich vielmehr mit Max Klingers Nietzsche-Büste auseinander, und zwar mit dem Gipsmodell von 1902.⁴² Das wird durch die Erinnerungen Otto Griebels gestützt, Dix habe in der Vorkriegszeit

35 Schwarz, Von Klinger zu Meidner, S. 140–141; Stummann-Bowert, Richard Guhr, S. 202ff.

36 Griebel, Mann der Straße, S. 37.

37 Bauer-Friedrich, Der Gott des Krieges, S. 246–249, Abb. S. 247.

38 Griebel, Mann der Straße, S. 36.

39 Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden, S. 317–319.

40 Ulbricht, Zwischen „Elbflorenz“ und „rhythmischen Dorf“; zur Nietzsche-Büste ausführlich Peters, Dix, S. 33–35.

41 Schwarz, Von Klinger zu Meidner, S. 141.

42 Eine gute Vorstellung davon vermittelt der Bronzeguss nach dem verlorenen Gipsmodell im *Museum der bildenden Künste*, Leipzig, s. Kat. Ottawa 2019, Kat.-Nr. 24, S. 102 und Abb. S. 103; Dietrich/Erbsmehl, Klinger Nietzsche, S. 138–143; Krause, Märtyrer und Prophet, S. 186–187.



Abb. 2: Otto Dix, *Büste „Friedrich Nietzsche“*, 1912 (?), Gips, grün getönt, etwa lebensgroß, Löffler 1912/18, Verbleib unbekannt



Abb. 3: Richard Guhr, *Altera Titania*, vor 1937, Öl/Holz, 50 x 35 cm, Verbleib unbekannt; Abb. aus Kat. Dresden 1939, S. 28, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Richard Guhr, mit Quadratur für die Zweitanfertigung des Gemäldes von 1947



Abb. 4: Otto Dix, *Die sieben Todsünden*, 1933, Mischtechnik/Holz, 179 x 120,5 cm, Löffler 1933/1, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

insbesondere dem Übermenschen gehuldigt, den ‚Zarathustra‘ mit sich herumgetragen und Klinger als künstlerisches Ideal betrachtet.⁴³

Der Guhr-Schüler Heinrich Obrusnik beschwerte sich im Februar 1964 bei Dix brieflich darüber, dass Löfflers Monografie nicht auf die Vorbildlichkeit Guhrs hinweise. Er muss diese vor allem auf die Lasurtechnik bezogen haben, denn Dix konterte, er habe in der Studienzeit nicht gewusst, dass Guhr neben seiner Bildhauerei auch gemalt habe.⁴⁴ Zur Lasurmalerei war Dix, wie er in anderem Kontext 1965 äußerte, „einfach

43 Griebel, Mann der Straße, S. 37–38; zu den Einflüssen Klingers: Schwarz, Von Klinger zu Meidner, S. 139.

44 Otto Dix an Heinrich Obrusnik, 10.03.1964, in: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Guhr, Richard, II,C5; Stummann-Bowert, Richard Guhr, S. 204–205.



Abb. 5: Richard Guhr, *Irratio*, Datierung unbekannt, Öl/Holz, Größe unbekannt, verbrannt; Abb. aus Kat. Dresden 1939, S. 11, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Richard Guhr, mit Quadratur für die Zweitanfertigung von 1948



Abb. 6: Otto Dix, *Triumph des Todes*, 1934, Mischtechnik/Holz, 180 x 178 cm, Löffler 1934/1, Kunstmuseum Stuttgart

durch das Ansehen der Bilder in der Gemäldegalerie“ gekommen.⁴⁵ Da Guhr bis 1914 ein Atelier in Berlin-Charlottenburg hatte, können seine Tafelgemälde den Dresdner Studenten vor dem Ersten Weltkrieg tatsächlich unbekannt gewesen sein. Dix versprach Obrusnik auf die Beschwerde hin, Löffler auf das Problem hinzuweisen. Dieser reagierte allerdings erst im Œuvre-Katalog von 1981: „Er [Guhr] wendete sich erst nach Jahren der Malerei in einer Lasurtechnik zu, die der später von Dix geübten Lasurtechnik verwandt ist, während seine mythologisch verbrämten Bildinhalte nichts mit den realistischen Gestaltungen von Dix gemein haben.“⁴⁶

Letzteres stimmt nicht, ebenso wenig wie Dix' Behauptung in seinem Antwortbrief an Obrusnik, die ersten Gemälde Guhrs erst „in einem der Albrechtsschlösser, weiß nicht mehr in welchem Jahr“, gesehen zu haben.⁴⁷ Er bezog sich auf die „Dresdner Wagner-Ehrung“ im Schloss Albrechtsberg, einen Zyklus von 107 Bildern, der von

45 Dix, Ein harter Mann, dieser Maler. Otto Dix im Gespräch mit Maria Wetzel, S. 267.

46 Löffler, Œuvre, S. 8.

47 Otto Dix an Heinrich Obrusnik, 10.03.1964, in: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, NL Guhr, Richard, II,C5.

September 1938 und bis 1944 dort zugänglich war (Abb. 3 und 5).⁴⁸ Guhr hatte seit 1912 an dem Zyklus gearbeitet, der großformatige Allegorien auf Holztafeln, teilweise in Triptychon-Form, umfasste, und hatte Teile davon bereits in den frühen zwanziger Jahren in den Ausstellungen der *Dresdner Kunstgenossenschaft* im *Sächsischen Kunstverein* gezeigt, so etwa in der *Kunstausstellung Dresden 1921* auf der Brühlschen Terrasse.⁴⁹ Seit 1933 malte auch Dix großformatige und großfigurige Allegorien auf Holztafeln, die Löffler unter dem Titel „Malerei des Widerstandes“ abhandelte und zu „Dokumenten furchtbaren deutschen Schicksals“ erhob, zu Sinnbildern des Antifaschismus und damit einer DDR-Staatsdoktrin.⁵⁰ Im Gemälde *Die Sieben Todsünden* (Abb. 4), entstanden unmittelbar nach Dix' Entlassung aus dem Professorenamt durch die Nationalsozialisten, findet sich das sehr spezifische Motiv der auf allen vieren quasi aus dem Bild herauskriechenden Figur mit menschlichem Reiter aus dem Gemälde *Altera Titania* (Abb. 3) wieder; im Falle des Guhr-Gemäldes handelt es sich um eine nackte Frau, Titania, die auf einem Ritter mit Plattenpanzerrüstung und Eselskopf reitet, im Falle von Dix sitzt ein Gnom, die Personifikation des Neides, auf einer alten Frau, der Personifikation des Geizes. Im Jahr darauf ließ sich Dix von Guhrs großfigurigen Allegorie *Irratio* (Abb. 5) für sein Gemälde *Triumph des Todes* (Abb. 6), insbesondere die Figur des fliegenden Todes, inspirieren. Auch Dix' Christophorus-Darstellungen haben Vorläufer in Guhrs Richard-Wagner-Figuren.⁵¹

Der Zusammenhang gerade der antifaschistischen „Widerstandsbilder“ mit dem Werk Richard Guhrs musste unbedingt verborgen werden. Möglich war dies, weil Guhrs malerisches Werk 1945 im Dresdner Atelier verbrannt war. Nach dem Krieg stand er zudem in Dresden nicht als Maler, sondern als Bildhauer im Fokus der Öffent-

48 Kat. Dresden 1939; Stummann-Bowert, Richard Guhr; Günther, Symbolismus in Sachsen, S. 87.

49 Kat. Dresden 1921, Nr. 217: *Fatum Germaniae* a) Wotan, b) *Mysterium der Wende* 1912–1925, c) *Ahasver*. 1924 waren etwa 20 Bilder in der Ausstellung der *Kunstgenossenschaft* ausgestellt, die diese gemeinsam mit der *Dresdner Sezession „Gruppe 1919“* veranstaltete; Kunstausstellung Dresden 1924; Schumann, *Dresdner Kunstausstellungen*. Vermutlich hat Dix diese Ausstellung nicht gesehen, denn er lebte in Düsseldorf und war 1924 mehrere Monate auf Italienreise.

50 Löffler, Otto Dix. *Leben und Werk*, 1. Aufl. 1960, S. 92–94; später relativierte Löffler verschiedentlich seine politische Deutung. Der Verfasserin gegenüber schrieb er mit Bezug auf das Gemälde *Die Sieben Todsünden*, es habe zum Zeitpunkt seiner Entstehung „keinerlei politisches Gesicht“ gehabt und er „wäre auch nie auf den Gedanken gekommen“; Fritz Löffler an Birgit Schwarz, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 25.03.1986, Kopie im Besitz der Autorin, Original in den Akten der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe. Schon im Werkverzeichnis von 1981 war er davon abgerückt: Dix, *Œuvre*, S. 45; dazu ausführlich: Schwarz, *Das zeitlose Grauen der Welt packen*, S. 55–57.

51 Stummann-Bowert, Richard Guhr, S. 130–131, 206–207.

lichkeit, nämlich als Schöpfer des *Goldenen Mannes*, der Herkulesfigur auf dem Turm des *Neuen Rathauses* (1908), die den Feuersturm von 1945 überstand und zum Symbol des Überlebenswillens der Stadt geworden ist. Erst in letzter Zeit hat man begonnen, Guhr als Maler wiederzuentdecken. Eine verkleinerte Zweitversion seine Wagner-Ehrung, die er nach dem Zweiten Weltkrieg gemalt hat, war 2016 in den Wagner-Stätten Graupa in Pirna ausgestellt.⁵²

Die Modernität der Kunstgewerbeschule

Mit dem Abrücken von Richard Guhr ging eine Abwertung der Ausbildung an der Kunstgewerbeschule einher. Löffler behauptete, Dix habe dort keinen akademischen Malunterricht erhalten und sich vor dem Ersten Weltkrieg als Maler „im wesentlichen als Autodidakt gebildet“.⁵³ Richtig daran ist, dass Dix die Avantgarde außerhalb der Kunstgewerbeschule kennenlernte, in den beiden Avantgarde-Galerien der Stadt, der *Galerie Ernst Arnold* und dem *Kunstsalon Emil Richter*. Parallel dazu durchlief er in der Kunstgewerbeschule aber eine akademische Ausbildung, von ihm selbst als „Kamelslast des Drills“ bezeichnet. Über das, was er dort gelernt hatte, äußerte er 1966: „zuerst mal Ornament, Dekorationsmaler, Ornamente und plastisch malen und Gipsköpfe malen, dann später Akte zeichnen“.⁵⁴ Wegen ihres akademischen Lehrprogramms sah sich die Ausbildungsanstalt sogar der Kritik ausgesetzt, immer noch akademische Maler auszubilden anstatt einen reformierten Kunstgewerbeunterricht anzubieten.⁵⁵ Dix lernte „Naturmalen“ bei Richard Mebert, „Ornament- und Naturmalen“ bei Max Rade und „Figurmalen und Zeichnen“ bei Johannes Türk und eben Aktzeichnen bei Richard Guhr. Und die Lehrer lobten seine Fähigkeiten: „Ja Dix malen können Sie, da kann ich Ihnen nisch mehr lernen [sic!]. Sie sind der zweite Slevogt oder der zweite Rembrandt [...]“.⁵⁶

Das Jugend- und Frühwerk rückte allerdings erst mit der Wiedervereinigung Deutschlands in den Fokus der Öffentlichkeit und der Forschung. Es war insbesondere die *Kunstsammlung Gera* unter ihrer Direktorin Ulrike Lorenz, die 1996 mit einem Bestandskatalog und 2000 mit dem Ausstellungs- und Publikationsprojekt *Dix avant Dix*

52 Richard Guhr – zwischen Wagnerkult und Naturidyll, Sonderausstellung Wagner-Stätten Graupa, Pirna, 19. August bis 16. Oktober 2016.

53 Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, 5. Aufl. 1983, S. 13; dem ist die Kunstgeschichtsschreibung gefolgt, z.B. Kat. Düsseldorf 1983, S. 11.

54 Otto Dix, Wie ich zur Malerei gekommen bin, um 1966, in: Kat. Gera 1996, S. 56.

55 Schwarz, Von Klinger zu Meidner, S. 134.

56 Otto Dix an Hans Bretschneider, wohl Anfang 1912, s. Dix, Briefe, S. 423–424.