



Warum porträtierte Otto Dix nicht den Bildhauer Christoph Voll ?

Malen Sie nur viel Porträt! Bei uns Deutschen ist sowie alles Porträt, was wir malen.

(Max Liebermann zu Dix)

Der der sichtbaren Wirklichkeit dionysisch ausgelieferte Otto Dix war, neben allen anderen Sujets, die er ergriff und gestaltete, ein besonderer Porträtist, vom Frühwerk um 1912 bis zum Spätwerk und besonders in den Jahren der Weimarer Republik mit seinen bahnbrechenden *Eltern*-Bildnissen von 1921 (Basel Kunstmuseum) und 1924 (Hannover Sprengel-Museum). Dies betrifft auch das Metier des Selbstporträts, welches Dix von 1910 bis 1969 pflegte.¹ Im ersten Jahr nach dem Durchstehen des Krieges 1914-18, als Dix die vierjährige »Sklaverei des Krieges« (R. Musil) überstanden hatte, avancierte er aktiv im Kunstbetrieb Dresden und primär in der Gruppe 1919, in deren 1. Ausstellung im April er fünf Gemälde zeigte,² darunter das Porträt *Maler Neelsen* (Abb.1) und für welche er auch das Plakat entwarf. Ebenso schuf er als Rot-Schwarz-Litho das Plakat für die Februar-Schau im Sächsischen Kunstverein: »Ausstellung von Werken einheimischer Künstler, die während des Weltkrieges im Heeresdienste standen.«³

Während diesem aktiven Jahr 1919 realisierte Dix einen autobiografischen Holzschnitt-Zyklus, der heute sehr selten komplett und im Originaleinband zu finden ist (es gab lediglich fünf Mappen): *WERDEN* von Dix, sechs Holzschnitte – wozu es einen kurzen Text gab, der die jahrelang vorangehende Befassung mit den Ideen seines Philosophen Friedrich Nietzsche – posthumer Nietzsche-Kopf 1913/14 – und der dionysischen Lebenshaltung auf den Punkt brachte.⁴ Dabei zeigte sich Dix in den fünf Blättern als prometheischer Wilder und im Text durch und durch als Nietzscheaner, wenn er schrieb:

»Im Geschlechtsverkehr liegt die höchste Steigerung des Weltbewußtseins, ebenso ist alle Kunst Ekstase, Koitus; also das Produkt der höchst gespannten Sinne und Muskeln. Jede Kunst für sich spricht zu allen Sinnen und Kräften. Der Künstler ist Mann und Weib zugleich, beide Naturen sind in ihm stark, schroff und gegensätzlich gebunden. Auch viel Kind ist im Künstler und lachendes Jasagen zu seinen eigenen Dingen, zu den furchtbarsten wie zu den lächerlichsten. Kunst ist die Überwindung des Geistes der Schwere. Kunst ist amoralisch, anti-christlich, alogisch, anti-pazifistisch, anti-ethisch. Pessimistische Kunst und solche mit der Sehnsucht nach »Frieden der Seele« ist lebensfeindlich und negiert sich selbst. Sehnsucht nach Richtung ist Herdentrieb. Allzu starke Gehirnlichkeit ist unkünstlerisch, letzten Endes ist doch jeder echte Künstler Medium. Wessen? Seiner selbst!«



Abb. 1 | Otto Dix: *Maler Neelsen*, 1918, schwarze Kreide auf gelblichem Papier, auf Pappe aufgezogen, 41,4 x 30,8 cm, Galerie Albstadt, Städtische Kunstsammlung (Lorenz EDV 1.1.20)

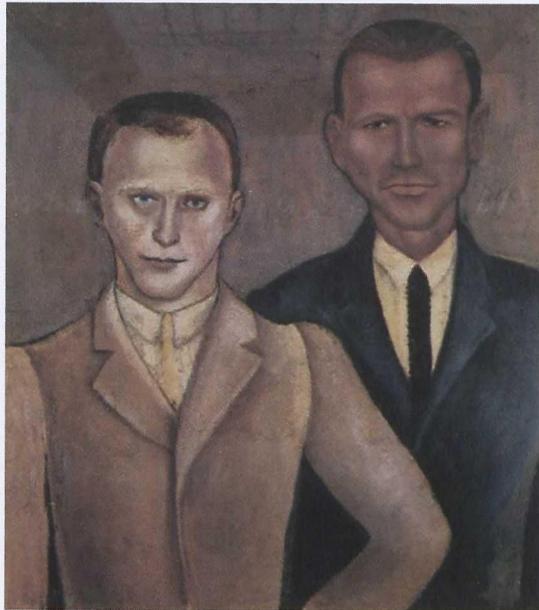


Abb. 2 | Kurt Günther/Otto Dix,
Doppelbildnis Dix-Günther,
1920, Öl auf Holz, 77 x 70 cm,
Kunstsammlung Gera (Löffler
1920/14)

Malerfreund Kurt Günther und ihn selbst streng frontal, jüngst in der Neuen Galerie New York ausgestellt. Das Gemälde war ein Gemeinschaftswerk, und zwar Dix von Günther, Günther von Dix gemalt.⁹ Quasi als Nebenarbeit skizzierte zuvor Günther 1919 Dix beinahe karikierend mit verzerrem Gesicht an der Staffelei vor einem großen Bild, um das er herumschaut, im Hintergrund ein Spiegel oder Gemälde?¹⁰ Ferner malte Günther den Freund Dix 1920 in einem Pastell (Kunstsammlung Gera), welches auf braunem Papier den Kopf nach rechts zeigt, beinahe Blau in Blau, die forschenden Augen dunkel und den sprechenden Mund in Rot, mit einem ins Brutale gehenden sinnlichen Zug. Man erkennt hier bereits auch, dass das gegenseitige Porträtieren bei den Realisten eine gepflegte Aufgabe war.¹¹

Wir erkennen hier in direktester Weise den von Nietzsche geprägten 28jährigen Dix, der in seinen programmatischen Text 1919 bis in die Wortwahl konkret Nietzsche-Begriffe einbaut, besonders das Postulat der Lebensbejahung, Kunst als antichristliche »Stimulans des Lebens« und das dionysische Ja-Sagen zur Existenz.⁵ Im Lichte dieser leitenden Ideen entstanden jene Holzschnitte und die Serie der Gemälde zwischen Geburt, Eros und Thanatos, aber auch Porträts und Selbstbildnisse wie *Sehnsucht* und *Roter Kopf*.

Zum Metier des Porträts äußerte sich Dix nach 1945 auch differenziert und klar,⁶ welches in seinem Frühwerk bereits mit Selbstbildnissen gepflegt wurde,⁷ in den Jahren an der Kunstgewerbeschule Dresden mit Porträts seiner Freunde und Mitschüler wie Kurt Lohse und Otto Baumgärtel (Gera), während des Weltkriegs 1914-18 mit Köpfen seiner Kameraden und Selbst-Zeichnungen und seit 1919/20 mit Bildnissen von Kollegen, den Eltern, Frauen, Freunden und Bekannten, der Ehefrau Martha und auch von bekannten Persönlichkeiten wie dem Philosophen Max Scheler oder dem Dichter Theodor Däubler.

Bereits länger beachtet in der Kunstgeschichte ist das Doppelbildnis von 1920 (Abb. 2), das in radikaler Nüchternheit gegen allen Kubismus und grellfarbigen Futurismus, welche Dix im Kriege in Gouachen durchexerziert hatte, im Grunde die spätere sogenannte Neue Sachlichkeit eröffnete.⁸ Es zeigt den Geraer

Das Doppelporträt gehörte seit langer Zeit zu den speziellen Aufgaben von Porträtisten, ob als Ehepaarbildnis oder Familienporträts oder Freundschaftsbild wie in der Romantik. Dix entzog sich dieser Aufgabe keineswegs, da er nicht mit der Tradition brach: 1922 auf 1923 malte er lebensgroß in einem Hochformat seine künftige Frau Martha Koch (geb. Lindner), verheiratet mit dem Arzt Dr. Hans Koch, und sich in dunklen, eleganten Kleidern vor einem neutralen, dunklen Grund, wahrscheinlich einem Vorhang, sachlich korrekt, aber steif wie zwei Puppen. Der Anlaß war die Tanzfreude beider. Während Max Beckmann in seinen Doppelporträts mit Frau Quappi immer eine psychologische Explikation der Dialektik zwischen Mann und Frau suchte und anschaulich machte,¹² nimmt Dix jede Charakterisierung zurück und malte sich und seine Frau wie ein Hochzeitspaar, ganz auf das Äußere fixiert, ja geradezu hölzern, betitelt *Modernes Liebespaar*. Das Gemälde wurde vom Museum in Halle auf Empfehlung von Max Sauerlandt (Brief 3. 5. 1926 im Stadtarchiv Halle), der das Gemälde wertete als eine Höchstleistung der malerischen Entwicklung in der aktuellen Wirklichkeitsschilderung mit magischer Überhöhung, im Jahr 1926 erworben und von Hugo Erfurth fotografiert. Auf seinem Photo erkennt man eine Art Vorhang hinter den Figuren.



Abb. 3 | Otto Dix : Selbstbildnis mit Gattin, Öllasur über Tempera auf Leinwand, 1923, Verbleib unbekannt (Löffler 1923/1)

Diese Aussagen sollten auch im Lichte des Dialoges gesehen werden, den der Maler Dix mit dem sachlichen Fotografen, der aufs Porträt spezialisiert war, Hugo Erfurth, in Dresden seit 1920 einging. Beide regten sich an, Dix fühlte sich jedoch dem Lichtbildner durchaus überlegen in dem Sinne, dass seine Porträts eine Art »Vision« sein können, während das wenn auch qualitätvolle Foto nur das Äußere, wenn auch durch Hell-Dunkel verfremdet, wiedergeben kann. Die Unterscheidung von Charles Baudelaire, ein Porträt sei entweder wie eine Historie oder wie ein Roman, getroffen im Salontext von 1846, kann hier erinnert werden. Das Bildnis als »Historie« gibt das Äußere des Menschen genau, quasi objektiv wieder, das Bildnis als »Roman« sucht dagegen eine expressive Steigerung desselben durch die bildnerischen Mittel und Prinzipien. Dies zeigte Baudelaire an den Porträts von Eugène Delacroix im Gegensatz zu den kalten Bildnissen des Klassizisten Ingres.¹⁷

Das Werk ist seit der NS-Beschlagnahmung 1937 verschollen.¹³ (Abb 3) Der Meisterfotograf Erfurth nahm nicht nur das Gemälde auf, er machte auch zuvor 1922 eine Serie von Aufnahmen des Malers vor diesem Werk (Abb. 4).¹⁴ Einen Abzug sandte Dix am 22. Juli 1922 an den Bruder Fritz nach Gera, wobei das Gemälde noch unvollendet scheint, besonders die eigenen Augen seines maskenhaften Gesichtes. Gab Dix dem Paar den Habitus der Bohème oder, wie Wolfradt andeutete, das Vampirische herzloser Puppen? – »das Ambiente, der psychische Flor fehlt, es sind nackte Fratzen (...); er reißt alle Blickkrübung der Gewöhnung von unserem Auge und beschreibt kalt, fast zynisch. Doch spürt man Zorn durch diese Disziplin der Wiedergabe glühen, anklägerisches Pathos. Dies Bild ist ein Stück revolutionärer Justiz. In der Stofflichkeit solchen Darstellens wird der Materialismus eines ganzen Menschengeschlechts bloßgestellt. In der linearen Starre die verruchte Lebensfeindlichkeit einer mechanisierten Konsumentenrasse. Ein Künstler, der sich vom Fluche solcher Zeit mitgetroffen fühlt (...).«¹⁵

Im Porträt-Text von Dix von 1955 lesen wir: »Porträtmalen wird heute von den Modernen für eine subalterne künstlerische Beschäftigung gehalten; dabei ist es eine der reizvollsten und schwersten Aufgaben für einen Maler. Vor vielen Jahren sagte Max Liebermann einmal zu mir: Malen Sie nur viel Porträt! Bei uns Deutschen ist sowieso alles Porträt, was wir malen. Daß Porträtmalen durch die Fotografie abgelöst worden sei, ist einer der modernistischen, hochmütigen und zugleich naiven Irrtümer. Fotografie kann immer nur einen Moment (und rein äußerlich) aufnehmen, nie aber die spezifische und individuelle Form gestalten (...) nie aber das Phänomen als Ganzes. Das Ganze sehen und bilden kann nur der Maler (...).«¹⁶

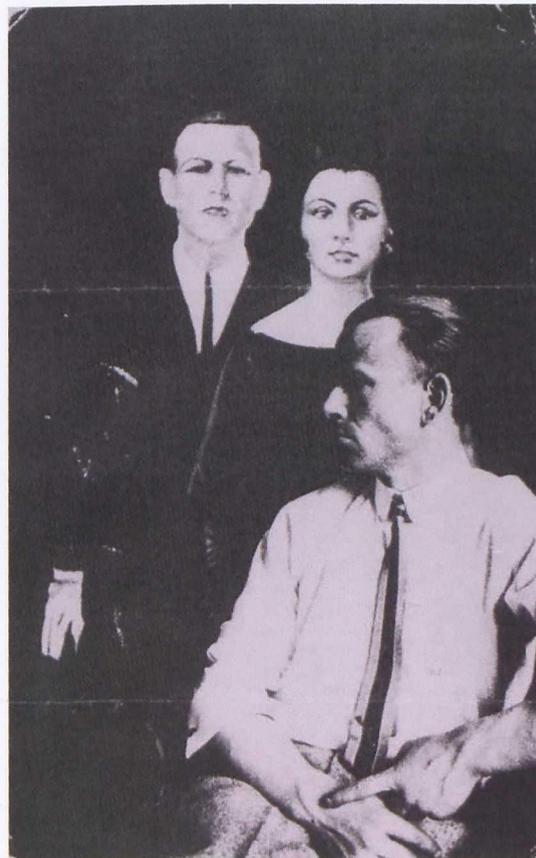


Abb. 4 | Otto Dix vor seinem Doppelporträt mit Martha als Tanzpaar, 1922, Fotografie Hugo Erfurth



Abb. 5 | »Mutzli und Jim« Martha Koch und Otto Dix, 1922, Fotografie Hugo Erfurth

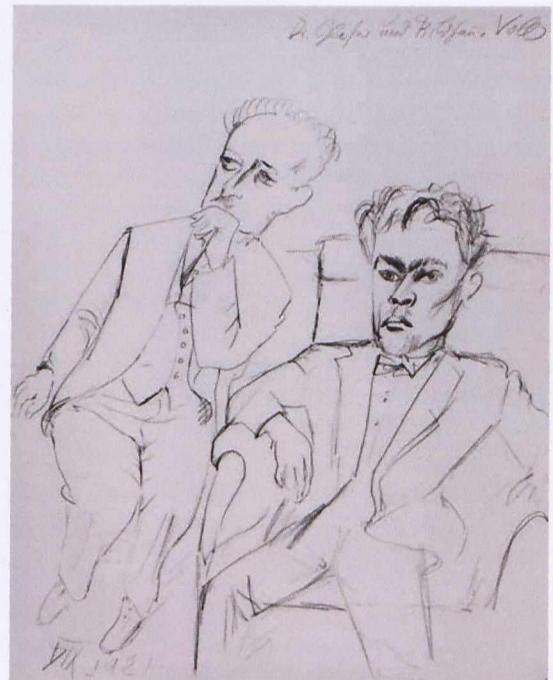
Das erste Doppelbildnis Günther-Dix war 1919 auf sachliche Wiedergabe aus, nüchtern, ohne Buntfarben, beinahe kunstlos. Doch die Porträts, welche Dix seit 1920/21 ausführte, suchten eine merkliche Steigerung der Erscheinung, teils durch leichte Deformation, durch ein karikierendes Prinzip, durch Exagération (Übertreibung); worum es dem Maler ging, war die »Entlarvung des schönen Scheins« (Löffler). Überhaupt war Dix von der Entlarvungs-Psychologie des Philosophen Nietzsche nachhaltiger beeinflusst als von irgendeiner anderen Lektüre. Die »Fröhliche Wissenschaft« gehörte zu den viel gelesenen Lieblingsbüchern des Malers. Das Charakteristische wurde gesteigert, so dass Wolfradt 1924 schreiben konnte, die Porträts von Dix seien haarsträubend ähnlich. Zu Dix als Porträtist lesen wir: »Die Bildnisse gleichen Steckbriefen in ihrer aufreizenden Sachlichkeit, die rücksichtslos alle »besonderen Merkmale« protokolliert. Sie sind haarsträubend ähnlich und zudem von monomaner Überwirklichkeit der Erscheinung.« Den Ausdruck »Steckbrief« übernahm später Paul Westheim von Wolfradt.¹⁸

Hugo Erfurth bildete auch das (baldige) Ehepaar Martha Koch und Otto Dix 1922 in einem Doppelpotrat ab: Es zeigt links die mehr naiv wirkende Frau des Arztes Dr. Koch und rechts den vom Kriege 1915-18 als kämpfender MG-Truppführer zerrütteten Maler (Abb. 5), der nun künftig, auffallend elegant auftretend, in der bürgerlichen Szene von Düsseldorf reüssieren wollte, sich jedoch zum Bürgerschreck entwickelte. Es sprach sich bald herum, daß ein Portrat von der Hand Dix' eine Art Risiko war, weil man nicht wusste, was dabei herauskam.

Abb. 6 | Otto Dix: Dr. Glaser und Bildhauer Voll, 1921, Bleistift auf Karton, 43,5 x 35,5 cm, Pfalzgalerie Kaiserslautern (Lorenz EDV 6.3.13)

In Dresden nach 1919 bewegte sich Dix in der Dynamik der modernen, progressiven »Gruppe 1919« der Dresdner Sezession, welche durch Hugo Zehder, Conrad Felixmüller, Otto Schubert, Lasar Segall und ihm selbst gegründet worden war.¹⁹ Der Anwalt der »Roten Hilfe« Dr. Fritz Glaser zog die jungen Progressiven in seinem Haus zusammen, und in seinem Gästebuch, das heute aufgeschnitten ist und die einzelnen Blätter verstreut, zeichneten die Künstler den Hausherrn Glaser, sich gegenseitig und Karikaturen. Auch der aus dem Krieg gekommene Bildhauer Christoph Voll gehörte zu ihnen. Voll, bei Kriegsausbruch erst 17 Jahre jung, hatte seit 1915 ein ähnliches Kriegs-Itinerar wie sein Kollege Dix: 1915 im Inf.-Regiment 241 in die Stellungskämpfe an der Yser, 1916 in der Herbstschlacht an der Somme, im Herbst 1917 an der Ostfront am Zbrucz, befördert im Juli 1916 zum Gefreiten, im September 1916 zum Unteroffizier, MG-Truppführer und ausgezeichnet mit dem Eisernen Kreuz II. Klasse.²⁰ Doch das tiefere Trauma seines Lebens waren anscheinend nicht diese Kriegererlebnisse, sondern das war seine schmerzvolle Kindheit in einem katholischen Waisenhaus im bayerischen Kloster Kötzing (bis 1911).²¹ Dix und Voll lernten sich ohne Zweifel im Hause von Dr. Glaser kennen, wenn nicht bereits Februar/März 1919 bei den ersten Ausstellungen der »Gruppe 1919«, an denen Voll seit 1922 beteiligt war und auch Mitglied wurde.

Eine Zeichnung von 43 x 35 cm, rechts unten mit einer kleinen 10 nummeriert (Abb. 6), belegt einen direkten Kontakt zwischen Dix und Voll im Hause des Rechtsanwaltes, wo beide ein »Kollektivkunstwerk« ins



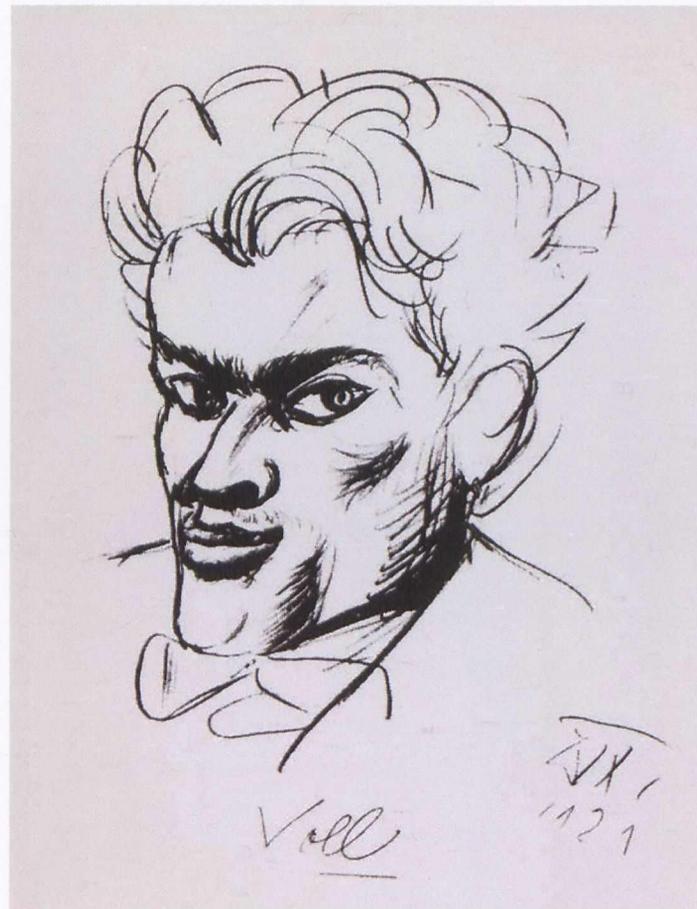
Gästebuch zeichneten: Ein Mann begegnet einer Frau auf einer Straße mit Schachbrett-Mustern.²² Die Skizze des Doppelporträts ist auch 1921 datiert und betitelt *Dr. Glaser und Bildhauer Voll*. Der Gastgeber sitzt links in lässiger Haltung, die Linke am Kinn, mit wenigen Umrißlinien erfasst, während Mitte-Rechts auf einem Sessel der Bildhauer eher breit und beherrschend erscheint. Auch sein Körper ist skizzenhaft erfasst, jedoch hat Dix den Kopf Volls deutlicher, kraftvoller und bildbeherrschend ausgeführt. Nicht der Körper kennzeichnet ihn als Bildhauer von realistischer Kraft, der er war, sondern der Kopf, aus dessen Augen hohe Bewusstheit und Willenskraft sprechen. Kein Zielblick ist dies, sondern Dix gab Voll mit einem Ausdrucksblick wieder, den man mit Simmel als »raumlosen Blick« charakterisieren könnte.²³ Das Doppelbildnis ist typisch für das Kunstwollen von Dix, es unterscheidet sich von den Gästebuch-Skizzen der anderen Künstler bei Glaser. Hat Dix aufgrund dessen mit einem Doppelporträt als Gemälde um 1921 kalkuliert? oder dachte er mehr an ein Porträt seines Künstlerkollegen, der gleiche Kriegserlebnisse hatte? Die zweite Frage wird beleuchtet durch eine Zeichnung von Dix von 1921, die den Kopf des Bildhauers mit den wogenden Haaren nach

links zeigt, nun aber nahsichtig ohne den Oberkörper (Abb. 7). Der signifikante Unterschied zur Doppel-Zeichnung betrifft die Blickgestaltung: Voll wendet die Augen – als ob er Modell sitzt – nun dem Zeichner Dix zu; der Blick auf diesen fällt mit dem späteren Blick auf den Betrachter in eins.²⁴

Die Möglichkeit eines Doppelporträts Voll-Glaser kann aufgrund jener Gästebuch-Skizze zumindest reflektiert werden, zumal auch in der Fotografie das Doppel durchaus üblich war: Wir kennen das Photo von Dore Bartoley im Felixmüller-Nachlaß in Nürnberg (Abb. 8), das den Gegensatz zwischen Dix und Felixmüller im Habitus, vor einer großen weißen Tür als Folie, sehr anschaulich macht. Felixmüller hält eine (eigene?) Palette und eine Handvoll Pinsel, bekleidet mit einem russischen Hemd, welches seine Russlandfreundliche Orientierung zur KPD zeigt, durch Franz Pfemfert inspiriert. Dix dagegen hält eine (fremde?) Palette nur beiläufig als Requisite, und sie passt keineswegs zu der eleganten Kleidung in einem Pfeffer-Salz-Anzug, Hemd und Krawatte. Meines Erachtens kann das Photo um 1920-21 entstanden sein.²⁵

Abb 7 | Otto Dix: Bildhauer Voll, 1921, Bleistift auf Papier, 33 x 22 cm, Paul Getty Foundation, Malibu (Lorenz EDV 6.3.14)

Abb. 8 | Otto Dix mit Conrad Felixmüller in Dresden, ca. 1920/21, Fotografie Dore Bartoley (nachlass Felixmüller im Germanischen Museum Nürnberg)



Der kunstsinnige Anwalt Dr. Glaser war eine Art Mittelpunkt der Kunstszene. Dix porträtierte den jüdischen Juristen 1921 in einem kargen Zimmer einer oberen Etage, wie in einem Rohbau, denn man blickt aus dem Raum über die offene Ziegelmauer zu einem beschneiten Gebäude gegenüber (früher Leihgabe im Kunstmuseum Stuttgart, jetzt Privatbesitz New York). Die Figur wirkt eher kleinmütig melancholisch, dem Verismus dieser Jahre stilistisch entsprechend. Das zweite Porträt entstand 1926 mit Frau und Kindern, in einem pyramidalen Aufbau, jetzt sachlich gemalt ohne das Element der Übertreibung, stilistisch dem altmeisterlichen Naturalismus (Sachlichkeit) der Jahre nach 1925 entsprechend. Der Maler ließ sich, wie so oft, vor dem Gemälde fotografieren. Sabine Rewald hat den Kontext der Bildnisse Glasers dargelegt.²⁶

Der »wilde« Maler und Nietzsche-Leser aus dem Proletarier-Milieu Dix wurde von seinen Kollegen öfters gezeichnet, sowohl in Dresden als auch nach 1922 in Düsseldorf: Felixmüller malte Dix 1920 sowohl in ei-



nem Bildnis sitzend von vorn gesehen (Museum Wuppertal) als auch mit brutalem Gesicht beim Malen einer weiblichen Figur (Neue Galerie Berlin) und in einer Radierung 1920 »Otto Dix zeichnet« mit unglücklich übertriebenem Schädel im Profil nach links.²⁷ Das Bild im Bilde stammt von Dix« Hand und zeigt wiederum ein tanzendes Weib. Umgekehrt zeichnete Dix auch Felixmüller 1920 und malte großformatig das Familienbildnis Felixmüller (Sammlung Saint Louis Art Museum, Nachlass von Morton D. May),²⁸ angeblich vermittelt als Auftrag, um Dix zu unterstützen. Felixmüller war jedoch mit dem Ergebnis nicht nur unzufrieden, sondern deutlich erbost über seine Figur und die Dummlichkeit seiner Frau Londa. Die Beziehung kühlte sich bald ab, zumal Dix der aktuellen links-politischen Marschrichtung nicht folgte, der KPD nicht beitreten wollte. Später verbreitete Felixmüller solche Halbwahrheiten, Dix habe erzählt, wie toll es gewesen sei, einem Feind das Bajonett in den Bauch zu stoßen, wie »großartig ein Nahkampf (sei), Bajonett dem Gegner in den Wanst«²⁹ – eine unwahrscheinliche Aussage für einen MG-Schützen, der nicht bei der Sturm-Infanterie war, von Felixmüller meines Erachtens verbreitet, um Dix, der sowohl in den 1920er Jahren als auch nach 1950 in der DDR wesentlich berühmter war, nachträglich in Mißkredit zu bringen.

Eine Radierung des Dix-Kopfes schuf Lasar Segall, die jedoch nicht eine optimale (äußere) Ähnlichkeit traf, und auch Dix schuf 1921 mit Bleistift eine Zeichnung vom Antlitz Segalls.³⁰ Als wilden, terriblen Typ karikierte Wollheim Dix 1921 in einer Tuschezeichnung.³¹ Nur zwei Bildhauer schufen in den zwanziger Jahren einen plastischen Kopf von ihm: Eugen Hoffmann, 1925 in einem glatten, neusachlichen Stil (Abb. 9),³² der Malerkopf ohne Schultern, am Hals Kragen und Fliege, entsprechend dem eleganten und selbstbewussten Auftreten von Dix.

Abb. 9 | Eugen Hoffmann: Bildnis Otto Dix, Bronze 1925, Museum Zwickau.

Im Jahr zuvor porträtierte ihn der Holzbildhauer Christoph Voll in einem Gips für Bronzeuß, von dem wir leider keine Anschauung haben. Dieser Dix-Kopf wurde in Dresden 1929 ausgestellt in einer Schau Moderner Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz im Kunstverein.³³ Der Initiator war der Fabrikant Max Roesberg, bereits von Dix porträtiert; er bot im Jahre 1924 – »Voll schätze ich außerordentlich« – dem Maler Dix ein Bronzeguss-Exemplar im Tausch »gegen ein Ölbild« an. Er schrieb an Dix am 25. Juni 1924: »Meine Sammlung hat sich nur gering vergrößert, ich habe noch einige Sachen von Ihnen hinzu bekommen, hatte ferner das Glück einen Modersohn zu erwischen, habe verschiedenes von Kretzschmar und vor allem eine Menge von Voll gekauft. Voll schätze ich außerordentlich; nur was Sie besonders interessieren dürfte, ist daß ich von Voll das Gipsmodell Ihrer Büste gekauft habe, das jetzt in Bronze gegossen wird. Es wird nur ein Guss gemacht, aber vielleicht lässt es sich ermöglichen, einen weiteren Abguss zu machen, falls Sie einen wollen und Voll es erlaubt. – Ich sagte, daß ich für Sie evtl. einen Guss machen lasse und ich mit Ihnen gegen ein Ölbild tausche.« Doch Dix schrieb, dass er gerade beim Ausführen eines Kriegs-Zyklus sei und lehnte das Ansinnen ab mit der Begründung, dass er derart schwere Sachen nicht sammle, und er erwähnte, dass er nun seine Tochter Nelly porträtierte. Der Antwortbrief des Malers vom Juli lautete:

»Lieber Herr Roesberg! Ich erhielt Ihr Schreiben und danke Ihnen bestens dafür. Da ich gerade beim Radieren eines Kriegszyklus war, konnte ich Ihnen nicht eher schreiben. – Ich hoffe, daß ich im Laufe dieses Sommers für einige Tage nach Dresden kommen kann u[nd] daß ich Sie dann besuchen werde. Es interessiert mich sehr, daß Voll die Plastik doch noch fertig gemacht hat und ich freue mich dieselbe bei Ihnen anzugucken. Da ich aber für Besitz in jeder Art absolut keinen Sinn habe und mir, der ich nirgends fest zu bleiben gedenke, so ein Bronze-klotz mehr zur Last als zur Freude wäre, muß ich Ihr freundliches Angebot leider ablehnen. Ich male jetzt hier ein Bild meiner Tochter Nelly. Ich grüße Sie u[nd] Ihre Frau herzlichst Ihr Dix.«³⁴

Trotz der Ausstellung von 1929 in Dresden hat sich kein Exemplar des Dix-Kopfes von Voll erhalten und leider auch keine Fotografie, eine bedauerliche Lücke für die Porträts der 1920er Jahre.³⁵ Dagegen ist das hölzerne Porträt des Dr. Glaser von Voll erhalten (Nationalgalerie Berlin), auch eine Aufnahme von dessen Atelier während der Arbeit am Glaser-Porträt (Abb. 10).³⁶



Der Vorgang legt nahe, danach zu fragen, warum Dix nicht im Gegenzug den Bildhauer porträtiert hat, so wie er beispielsweise auch in Dresden den Maler Oskar Kokoschka 1920-1921 zeichnete, freilich weniger mit Sympathie und Einfühlung für den im Kriege in Russland schwer Verwundeten, als eher karikiert wie eine Art Schießbuden-Figur (Abb. 11).

Abb. 10 | Photo Atelier Christoph Voll, Dresden 1924 (Archiv W. Weber).

Abb. 11 | Otto Dix: Porträt Oskar Kokoschka, 1921, Kohle auf gelblichem Papier, 44,3 x 35,1 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim (Lorenz EDV 6.3.16)





Abb. 13 Martha und Otto Dix, 1926, Fotografie August Sander

Sicher spielte der Konflikt in Dresden um den Aufruf Kokoschkas beim Lüttwitz-Kapp-Putsch im März 1920 eine Rolle, den Dix als Papier in den Rinnstein seines Werkes *Streichholzändler* geklebt hatte, obgleich Dix bestimmt nicht aufseiten der gegen Kapp-Lüttwitz kämpfenden Arbeiter stand.³⁷ Die Porträtzeichnung des Kopfes von Kokoschka entstand wohl danach, denn um 1919/20 hatte Dix ein sympathisches Verhältnis zu dem Wiener Maler, den neuen expressionistischen Professor an der Dresdner Akademie. Otto Griebel überliefert in seinen Erinnerungen den Besuch beim neu berufenen Kokoschka, »der ihn sehr freundlich empfing«. Mit Blumen in der Hand machte dieser einen Gegenbesuch bei Dix am Antonsplatz, welcher seine Werke wie *Kriegskrüppel*, *Barrikade*, *Lustmörder* und *Bordelle* an den Wänden seines Ateliers aufgestellt hatte. Später ging Dix zu Griebel und frug, was Kokoschka damit meinte: »ich wäre ein richtiger Biedermeier.«³⁸

In Berlin, im April 1927 lernte Dix das Dichterpaa Claire und Ivan Goll kennen und fixierte sie in zwei Zeichnungen frontal mit der Widmung »Für Claire

u Ivan Goll im April 1927« (Abb. 12) und im Profil als Hochformat (Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.).³⁹ Auch diese Blätter belegen das kontinuierliche Kunstwollen von Dix, sich als Porträtist zu profilieren, wobei die Kompositionstechnik der Fotografen Erfurth und Sander bewusst oder unbewußt adaptiert scheint. Dix selbst wurde ja mit seiner Frau Martha 1926 vom Sozialbildner August Sander in ähnlichen Halbfiguren abgelichtet (Abb. 13), ähnlich wie er selbst die beiden Golls zeichnete.

War es die Übersiedlung von Dix an die Akademie in Düsseldorf im Herbst 1922, die einen möglichen Plan für ein Voll-Bildnis verhinderte? Denn nun geriet Dix in für ihn neue geistige und kunstpsychologische Kontexte, den des Jungen Rheinlands, des Malers Gert Wollheim, den Kreis der Künstler um die Galerie der Mutter Ey,⁴⁰ der ihn mit anderen Menschen konfrontierte, die er teils porträtierte. Aufschlußreich ist der Text von Ilse Fischer 1922 (s. Anm. 40) über den 30jährigen Maler: »Bilder von aggressiver Profanierung bürgerlichen Lebens, die alle Töne vom Widerlich-Lächer-

Abb. 12 | Otto Dix: Doppelporträt Ivan und Claire Goll, 1927, Bleistift auf Papier, 38,2 x 45,2 cm, Schiller-Nationalmuseum und Deutsches Literaturarchiv Marbach



lichen bis zum Schmerzlich-Ekelhaften anschlagen.« Hier in Düsseldorf lernte Dix auch das Ehepaar Dr. Hans Koch kennen, dessen Frau Martha, die er an sich band und im Februar 1923 heiratete. Noch 1923, am 14. Juni, kam die Tochter Nelly zur Welt, die Dix leidenschaftlich zeichnete und malte. Ein Doppelporträt von Martha und Hans Koch, das nahelag, hat Dix jedoch logischerweise nicht ausgeführt. Statt dessen ließ er sich mit Martha noch vor der Heirat im Doppel von Hugo Erfurth fotografieren⁴¹ (Abb. 4) und malte das große Doppelbildnis von Martha und sich als Tanzpaar vor schwarzem Grund 1923, welches das Kunstmuseum in Halle 1926 erwarb. Im Gegensatz dazu steht das Selbstporträt mit nacktem Modell von 1923 (ehem. Galleria del Levante, Mailand/München; Privatbesitz Italien),⁴² welches ohne Zweifel eine Provokation für die Zeitgenossen bildete: das nackte Weib hebt die Arme über den Kopf und glotzt den Betrachter an, während der Maler in forciertem Kühlheit ohne Gestik neben ihr steht und an ihr vorbeischaud, als ob ihn dieses Objekt nicht weiter erregen kann. Die Willens-Physiognomie des Malers ist betont die des scharfen Beobachters, der die Wirklichkeit des »schönen Scheins« entkleidet, ja entzaubert – Nietzsches Entlarvungs-Psychologie, auf die Dix im Selbstporträt *An die Schönheit* von 1922 (Wuppertal Museum) zielte. Man sollte das Bild des nackten Modells mit dem als Tanzpaar konfrontieren, um die Dimensionen des Dix'schen Verhältnisses zu den Frauen zu erfassen. Diese beiden Doppel stehen somit zeitlich und bildnerisch zwischen den beiden

Doppelporträts von 1921 und 1924, welche Dix von seinen Eltern Louise und Franz Dix malte (Basel und Hannover)⁴³ und welche zusammen gesehen den signifikanten Schritt vom kritischen Realismus (Verismus) zum altmeisterlichen Naturalismus offenbaren. Und obgleich Voll den Maler plastisch porträtierte, schuf Dix kein Gemälde vom Bildhauer Voll oder gar ein Doppel von diesem mit seiner Frau, der Malerin Erna Sörensen.

Das Zweifigurenbild, also das Doppel, zugleich Mann und Frau als Protagonisten, Partner und Gegenspieler, beschäftigte Dix jedoch auch in einem anderen Milieu: »Verächter des Todes« nannte er eine Radierung von zwei Zirkusmenschen, und als Aquarell realisierte Dix dieses Sujet auch 1922 (Dix-Stiftung Vaduz).⁴⁴ Die Artisten, deren Gesichter zu Larven erstarrt sind, figurieren in der Zirkus-Mappe von 1922. Offenbar faszinierten den Maler die durch permanente Strapaze entindividualisierten Gesichter, extreme Typen ihrer Zeit.⁴⁵ Die kalte Verächtlichkeit steigerte Dix noch in der Radierung, indem er die Gesichter als Masken gab und im Hintergrundsdunkel, wo im Aquarell ein Scheinwerfer leuchtet, einen Totenschädel und ähnlich die Tätowierung an der Brust der Artisten. Der Titel Todes-Verächter dürfte für den Ex-Soldaten Dix ein späterer, selbstbezoglicher Nachhall der dauernden Todesdrohung an der Westfront gewesen sein, die er insbesondere im Juli-August 1916 bei Cléry und Monacu/Ferme an der Somme im Trommelfeuer mit französischen 28er Granaten erlebt hatte.⁴⁶

- 1 Vgl. Dietrich Schubert: Die Eltern-Bildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924. Beispiel einer Realismuswandlung, in: Städel-Jahrbuch Bd. 4, 1973, S. 271-298; Diether Schmidt: Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, 2. A. Berlin 1981; Ulrike Lorenz (Hg.): Dix avant Dix, Ausst. Kat. Kunstsammlung Gera, Gera 2000; Sabine Rewald (Hg.): Glitter and Doom. German Portraits from the 1920s, Metropolitan Museum New York 2008; Ausst. Kat. Neue Sachlichkeit in Dresden, bearbeitet von Birgit Dalbajewa, Dresden 2011.
- 2 Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1960, 4. A. Wiesbaden 1977; Dieter Gleisberg: Conrad Felixmüller. Leben und Werk, Dresden 1982. - Man kann für die Gruppe 1919 von einem »sozialistischen Expressionismus« sprechen (Dietrich Schubert: Otto Dix, Reinbek 1980, 7. verb. Aufl. 2008, S. 36); zu den Gemälden und Ausstellungen im Jahr 1919 ausführlich Rainer Beck: Otto Dix, die kosmischen Bilder. Zwischen Sehnsucht und schwangerem Weib, Dresden 2003. Dix zeigte im April die fünf Gemälde: *Selbst als Kavallerist (Selbst als Mars)*, *Familie Felixmüller*, *Leda mit Schwan*, *Weib mit Fruchtschale* und *Bildnis Maler Neelsen* (s. Dresdner Neueste Nachrichten 18. 4. 1919); das Maler-Porträt belegt das Interesse am Sujet: Künstler-Porträt.
- 3 Das Plakat für die »Gruppe 1919« bei Dieter Gleisberg 1982, S. 43 und Dietrich Schubert: Otto Dix, Reinbek 1980 (7. verb. Aufl. 2008), S. 34; das Plakat für den Sächsischen KV im Besitz des Historischen Museums Berlin; s. Ralf Beil (Hg.): Gesamtkunstwerk Expressionismus, Darmstadt 2010.
- 4 Und der in der Dix-Literatur bislang nicht diskutiert wurde, vgl. Dietrich Schubert: Death in the trench. The death of the Portrait?, in Olaf Peters (Hg.): Otto Dix, Neue Galerie New York /Musée Montreal 2010, S. 46.
- 5 Dazu Nietzsche: »Die Kunst als einzig überlegene Gegenkraft gegen allen Willen zur Verneinung des Lebens, als das Antichristliche, Antibuddhistische, Antinihilistische par excellence« (Der Wille zur Macht, edition 1908, Nr. 853).
- 6 Dix: Gedanken zum Porträtmalen, in: Internationale Bodensee-Zeitschrift, Amriswil, März 1955, S. 59-60.
- 7 Dietrich Schubert: Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen von Otto Dix, in Werner Hager (Hg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977, S. 203-224.
- 8 Die Literatur zur sog. Neuen Sachlichkeit ist uferlos. Primär muss zwischen kritischen Realisten, die die Kriegsfolgen zeigen, und den Neu-Sachlichen unterschieden werden, die teils Idyllen darstellen, denn man kann nicht einen »Eintopf« rühren (Dietrich Schubert: Dix-Monografie, 1980, 6. verb. A. 2005, S. 78-82). Und es muss auf zwei Schienen differenziert werden, nämlich der der Form-Ästhetik und der der Gehalts-Ästhetik. Die Realisten abstrahieren, während die Neu-Sachlichen zu einer fotografischen Optik neigen. Doch primär sind die Themen verschieden, denn die Folgen des Krieges 1914-18, der Hunger, die Kriegskrüppel, die politischen Krisen werden von den Neu-Sachlichen geschickt umgangen. Vgl. Anm. 31, Kat. Realismus und Sachlichkeit, Berlin 1974; Werner Spieß: L'impératif iconographique. La Nouvelle Objectivité et ses implications politiques, in: Cahiers Musée National d'Art Moderne, No. 7/8, Paris 1981, S. 209-232; Lutz Windhöfel: Paul Westheim und Das Kunstblatt, Diss. Universität Heidelberg, Köln 1995; Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und NS, Berlin 1998. Aber Max Beckmann forderte – wie der Dichter Alfred Döblin – bereits um 1910 Sachlichkeit in der Darstellung der Menschenwelt. Und Dix zeichnete im Krieg 1914-15 zum Teil auffallend sachlich, wie bekanntlich auch Picasso 1917-19 den Kubismus plötzlich fallen ließ und ein »Retour à l'ordre« suchte. 1919 breitete sich diese neue Gegenständlichkeit weiter aus; aber man musste sich von der Fotografie klar unterscheiden.
- 9 Zu Günther und Dix vgl. Franz Knaf: Die nackte Wahrheit. Dix und Günther, in ders.: Empörung und Gestaltung, Berlin 1928 und Franz Roh: Der Maler Kurt Günther, Berlin 1928; ferner Schubert: Wie Anm. 1, S. 275 mit Abb.; Ulrike Rüdiger: Otto Dix. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Kunstsammlung Gera, Gera 1996, Nr. 16; Peters (Hg.): Wie Anm. 4, Nr. 73.
- 10 Ulrike Rüdiger: Wie Anm. 9, S. 36-37: »Und Günther zeichnet den rabiateren Freund 1919 in der Pose, die sich jener in seinen Lustmörder-Szenarien dieser Zeit selbst zugelegt hat [...]«; Beck: Wie Anm. 2, S. 35. – Nebenbei sei angemerkt, dass das karikierende Element genuin immer zu den Realismus-Tendenzen gehörte, von Bruegel bis Goya, von Daumier bis Hrdlicka; das Charakteristische wird übertrieben, um es unausweichlich vorzuführen.
- 11 Joachim Heusinger von Waldegg: Wie sie einander sahen, in: Ausst. Kat. Dresdner Sezession, Galleria del Levante München 1977, S. 23 f.
- 12 Etwa in der Radierung KASBEK 1923 oder bereits 1909 im Doppelporträt im Museum Moritzburg Halle, vgl. Joachim Heusinger von Waldegg: Max Beckmann. Pierrette und Clown, Kunsthalle Mannheim 1980/81; Hans-Werner Schmidt (Hg.): Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht, Museum der bildenden Künste Leipzig 2011.
- 13 Etliche Gemälde von Dix sind verschollen oder wurden zerstört, was ein Licht auf die Dimensionen seiner Malerei und speziell dieser Werke wirft. Zum Doppelbildnis »Junges Paar« ehem. Museum Halle vgl. Max Sauerlandt: Die Kunst der letzten 30 Jahre (Berlin 1934), 2. Ausgabe 1948, S. 140-142; Diether Schmidt: Dix im Selbstbildnis, 1978, Nr. 56; Peter Romanus (Hg.): Im Kampf um die moderne Kunst. Das Schicksal einer Sammlung, Ausst. Kat. Staatl. Galerie Moritzburg, Halle 1985, S. 40-43; Andreas Hüneke: Die faschistische Aktion. Entartete Kunst 1937 in Halle, Halle 1988, S. 20-21. Willi Wolfradt hatte das Doppelporträt sogleich mit einem erstaunlichen Text vorgestellt, in: Der Cicerone XV, 1923, S. 173-178.
- 14 Eine Aufnahme Dix frontal mit Zigarette in der Linken (unbeschnitten, aus dem Dix-Archiv) zeigte schon Lothar Fischer: Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981, S. 53, wobei man die rechte Kante der Leinwand des großen Bildes sehen kann; eine andere Aufnahme, Dix im Profil blickt nach links, in Dietrich Schubert, in: Bodo von Dewitz (Hg.): Hugo Erfurth, Köln/Dresden 1992, S. 91, Abb. 9 (das war eine Postkarte von Otto an Fritz Dix, Gera, Poststempel 22. Juli 1922, das große Gemälde war also bereits 1922 in Arbeit); Eugen Keulerleber: Otto Dix, Ausst. Kat. Museum für moderne Kunst Kamakura/Japan, 1988 Anhang S. 186 rechts beschnitten; Repro der Postkarte bei Rüdiger: Wie Anm. 9, S. 31, ohne Namen des Fotografen.
- 15 Der Text Wolfradts (Wie Anm. 13, S. 177) ist von erstaunlicher Dialektik geprägt. Ob Dix jedoch derartiges wollte, ist meines Erachtens fraglich. Er führt sein neues Weib, die künftige Ehefrau und sich im Habitus eleganter Bohème in Schwarz vor – repräsentativ und lebensgroß. Es bleibt schwer zu entscheiden, ob diese Malerei »monologische Kunst«, also allein für die Privatsphäre bestimmt war, oder aber für die Düsseldorfer und Berliner Öffentlichkeit, also »Kunst vor/für Zeugen« (Friedrich Nietzsche in: Fröhliche Wissenschaft, Nr. 367). Die Größe der Leinwand weist freilich auf die Absicht der öffentlichen Ausstellung hin.
- 16 Dix: Wie Anm. 6, S. 59-60, ferner bei Schubert: Wie Anm. 2, S. 84-85.
- 17 Charles Baudelaire: Salon von 1846, in: Henry Schumann (Hg.): Baudelaire. Der Künstler und das moderne Leben, Leipzig 1990, S. 69-73.
- 18 Willi Wolfradt: Otto Dix, in: Cicerone 16, 1924, S. 943-954 (Text wieder in der Reihe Junge Kunst, Bd. 41, Leipzig 1924); vgl. Alfred Salmons: Dix als Porträtist, in: Cicerone, Bd. 17, 1925, S. 1045-1049; Paul Westheim: Steckbrief als Malmethode, in ders.: Helden und Abenteurer, Berlin 1931, S. 228 f.; Schubert: Wie Anm. 1, S. 271-298. – Das karikierende Element gehörte seit Bruegel und Goya zu den Prinzipien des Realismus, insbesondere bei Hogarth und Daumier, dazu schrieb Werner Busch: Adolf Menzel, München 2004, S. 34 zum historischen Stellenwert des Elements der Karikatur: »Aus klassischer Sicht ist alle realistische Kunst per se mit Dimensionen des Komischen behaftet. Kritisches kann aus dieser Perspektive nur in verzerrter Form zum Vorschein kommen, als Gegenpol zum idealisierenden Anspruch klassischer Hochkunst.«
- 19 Vgl. Fritz Löffler, in: Kunst im Aufbruch, Dresden 1980, S. 39 f.; Gleisberg: Wie Anm. 2, S. 47 das Statut der Gruppe; Schubert: Wie Anm. 2, S. 35-37; Peter Barth (Hg.): Die Dresdner Künstlerszene 1913-1933, Düsseldorf 1987; Beck: Wie Anm. 2, S. 6 ff.
- 20 Die Kriegsstationen Volls fanden sich im Archiv der Kunstakademie Karlsruhe, s. Kassay-Friedländer 1994 und Dietrich Schubert im Voll-Kat. Bremen 2007, S. 36.
- 21 Vgl. die grundlegende Arbeit von Annemarie Kassay-Friedländer: Der Bildhauer Christoph Voll, Diss. Universität Hamburg, Werner Worms 1994, S. 9-11 die Biographie.
- 22 Heusinger von Waldegg: Wie Anm. 11, S. 23 ff. – Das sog. Kollektivkunstwerk ist darin abgebildet, 43 x 35 cm aus Glasers Gästebuch, im Besitz von E. Bertoni, das im November 2009 für 36.000 Euro in Wien versteigert wurde (Dank Hinweis von Sabina Fliri, London).

- 23 Zum Begriff »raumloser Blick« vgl. Georg Simmel: Rembrandt, Leipzig 1916, S. 125f.
- 24 Alfred Neumeyer: Der Blick aus dem Bilde, Berlin 1964; das Blatt misst 33 x 22 cm, signiert und 1921 datiert, betitelt Voll, Privatbesitz (vgl. Ulrike Lorenz: Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle, Weimar 2003, Bd 2, S. 768)
- 25 Beck: Wie Anm. 2, S. 25 und 244 gibt Dore Barthdey an; Fischer: Wie Anm. 14, S. 25 dachte an Franz Pfemfert als Fotograf; ich selbst dachte eine zeitlang an Hugo Erfurth. Doch ist das Bild von Dore Bartoley beschriftet (Schubert: Wie Anm. 4, S. 47, Abb. 25).
- 26 Sabine Rewald: Tales of two sitters. notes on two Dix portraits, in: Burlington Magazin vol. 138, April 1996, S. 249-252 (zu Max Roesberg und Fritz Glaser); Rewald (Hg.): Wie Anm. 1, Nr. 25; Peters: Wie Anm. 4, Nr. 144 das Porträt von 1921.
- 27 Heusinger von Waldegg: Wie Anm. 11, S. 23 ff.; Felixmüllers Dix-Porträt in der Nationalgalerie, erw. 1966, in Roland März (Hg.): Kunst in Deutschland 1905-1937, Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung der Nationalgalerie, Berlin 1992, Nr. 66, S. 89-90.
- 28 Familie Felixmüller, 1919, war in der 1. Ausstellung der Gruppe im April 1919 zu sehen und im Katalog abgebildet; vgl. Beck: Wie Anm. 2, Abb. 21.
- 29 Brief Felixmüllers, damals pro-KPD beeinflusst von Franz Pfemfert, am 18. 1. 1971 an seinen Biographen Dieter Gleisberg, Altenburg, um sich ins beste Licht zu setzen, speziell im Klima der DDR (vgl. Gleisberg: Wie Anm. 2, S. 271 f.) Diese immer wieder von L. Fischer, H. Remmert und P. Barth (Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene, 1983) und jüngst auch von Olaf Peters (Wie Anm. 4) wiederholte Behauptung halte ich für beinahe bösartig erfunden, um dem Ansehen von Dix zu schaden, zumal Felixmüller neidisch war auf dessen Erfolge in der Weimarer Republik und in der DDR: Dix lag im Kriege 1916-18 hinter einem MG, weil MG-Truppführer, folglich kämpfte er nicht in einer Sturm-Kompagnie mit dem Bajonett. In diesem Falle hätte er kaum vier Jahre überlebt. Es ist grotesk, wie ungeprüft Sätze von eitlen Malern wie Felixmüller kolportiert werden. Dagegen ist die Aussage 1961 zu Hans Kinkel authentisch: »Man muß den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen.« (vgl. Dietrich Schubert: Dix, a.a.O., S. 47). Im Übrigen kann es nicht heißen »das Bajonett in den Wanst rammeln« sondern wohl »in den Wanst rammen« (zit. nach Felixmüller, im Dix-Kat. Galerie Remmert + Barth, Düsseldorf 1983, S. 18 und dies.: Dix in Düsseldorf, 2011, S. 29.
- 30 Segall – Bleistift 39,5 x 32 cm, Galerie Fischer Berlin (Ausst. Kat. Otto Dix, 2009, S. 12).
- 31 Unkritisch verbreitet von Peter Barth: Conrad Felixmüller. Die Dresdner Jahre 1913-1933, Düsseldorf 1987; Galerie Remmert + Barth Düsseldorf: Otto Dix zum 100. Geburtstag, Düsseldorf 1991, S. 78-79; übernommen von anderen Autoren, ohne zu hinterfragen.
- 32 Auch Arno Breker porträtierte Dix, 1928, Bronze, verschollen; nach dem 2. Weltkrieg Waldemar Grzimek in hervorragender Qualität. Der Kopf von der Hand Hoffmanns (Bronze, h 34 cm, signiert E. H., im Museum Zwickau, einziges bekanntes Exemplar); vgl. Roland März/G. Riemann: Realismus und Sachlichkeit, Berlin 1974, Nr. 147 Abb.; Schubert: Otto Dix (1980), 6. Aufl. 2005, mit Abb., 7. Aufl. 2008, S. 90; Anita Beloubek-Hammer: Gefühl ist Privatsache. Verismus und Neue Sachlichkeit, Kupferstichkabinett Berlin 2010, Nr. 145, unverständlicherweise fehlt Christoph Voll in diesem Überblick, ebenso wie der wichtige Brief Beckmanns vom 12. 3. 1926 an Wilhelm Hausenstein über die Frage der »neuen Gegenständlichkeit« nach 1920 (den ich bereits 1980 in die Diskussion über Realismus/Sachlichkeit stellte in: Otto Dix, Reinbek 1980, S. 82).
- 33 Ausst. Kat. Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz, Sächsischer Kunstverein Dresden 1929, Nr. 408: Christoph Voll Bildnisskizze Otto Dix, Bronze h 50 cm; keine Abbildung.
- 34 Der Brief von Max Roesberg an Dix vom 25. Juni 1924 im Dix-Nachlass Germanischen Nationalmuseum Nürnberg; die Antwort von Dix vom Juli im Archiv des Verfassers (vgl. Schubert: Dix, 1980, 7. verb. Aufl. 2008, S. 71, auch im Anzeiger des GNM Nürnberg 2006, S. 178). – Zu Max Roesberg und dem Dix-Bildnis, heute im Metropolitan Museum, siehe Sabine Rewald: Tales of two sitters, in: Burlington Magazin, vol. 138, 1996, S. 249 f.
- 35 Vgl. Joachim Heusinger von Waldegg: Die Zwanziger Jahre im Porträt, Rheinisches Landesmuseum Bonn 1976 und Sabine Rewald: Glitter and Doom, a.a.O.
- 36 Wilhelm Weber plante das Foto als Prospekt für sein Buch: Der Bildhauer Christoph Voll, 1975 im Moos-Verlag, dann erschienen bei Galleria del Levante E. Bertoni, München/Mailand 1975; vgl. Stephanie Barron (Hg.): German Expressionist Sculpture, Los Angeles 1983, ungekürzte dt. Edition Prestel, Köln 1984, S. 191 f.
- 37 Zu den Debatten um den Schuss in Rubens Bathseba-Gemälde während des Putsches am 15. 3. 1920 und zu Kokoschkas Flugblatt und den Reaktionen anderer Maler (Grosz und Heartfield: O. K. sei ein »Kunstlump«) vgl. Schubert: Wie Anm. 2, S. 42-43.
- 38 Otto Griebel: Ich war ein Mann der Strasse. Lebenserinnerungen, Halle/Leipzig 1986, S. 102.
- 39 Dr. Michael Davidis, Marbach, gilt Dank für die Hilfe. Das Querformat trägt die Maße 38 x 45 cm, das Hochformat der Profile 44,8 x 36,3 cm, beide aus dem Nachlaß von Claire Goll.
- 40 Vgl. Ilse Fischer: Der Dadaist (Otto Dix), in: Das Junge Rheinland, Heft 9/10, Juli 1922, S. 23-27; wieder im Ausst. Kat. der Galerie Remmert + Barth: Dix zum 100. Geburtstag, Düsseldorf 1991, S. 5-21; Peter Barth: Exkurs Dresden – Düsseldorf, in: Die Dresdner Künstlerszene 1913-1933, Galerie Remmert + Barth, Düsseldorf 1987, S. 51 f. und ders.: Dix in Düsseldorf, 2011. – Dix war jedoch philosophisch nicht ungeschult, wie Ilse Fischer fälschlich meinte.
- 41 Vgl. Dietrich Schubert: »Ein harter Mann dieser Maler«. Otto Dix fotografiert von Hugo Erfurth, in Bodo von Dewitz (Hg.): Hugo Erfurth, Köln/Dresden 1992, S. 86-96 und Andreas Strobl: Otto Dix und Hugo Erfurth, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1993, S. 181-199.
- 42 Alfred Salmony: Dix als Porträtist, in: Cicerone 1925, S. 1049 »hundeschnauzenkalt«, J. Heusinger: Die Zwanziger Jahre im Porträt, 1976 a.a.O., Nr. 19, S. 187-188; jüngst auch in: Peters: Wie Anm. 4, S. 201.
- 43 Vgl. Schubert: Wie Anm. 1, Beispiel einer Realismuswandlung, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 4, 1973, S. 271-298.
- 44 Suse Pfäffle: Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle, 1991, Nr. A. 1922/24. – Die 8 Radierungen Zirkus, in: Serge Sabarsky: Otto Dix. Die frühen Jahre, Ausst. Kat. 1992-93, Nr. 64-72; Peters: Wie Anm. 4, Nr. 100 f.
- 45 Beispiele u. a. in: Alexander Dückers (Hg.): Gesichter der Zeit. Das XX. Jahrhundert, Ausst. Kat. Kupferstichkabinett Berlin, Berlin 1999. – In Berlin waren Mappen mit dem Titel Köpfe I im Jahre 1920 und Köpfe II 1922 mit 24 Blatt und mit 12 Blatt erschienen.
- 46 Besonders der Brief von Mitte August 1916 (»Unsere Stellung war rechts des viel genannten Gehöftes Monacu/Ferme. Unsere Kompagnie war drei Wochen dort eingesetzt [...] Jetzt sind wir weit hinter dieser Hölle in dem Ort Maurois.«) gibt eine Schilderung des stundenlangen Trommelfeuers, das Dix und die anderen Männer aushalten mussten bzw. in welchen sie sterben mussten. – Zu den Kriegswegen von Dix 1915-1918 siehe Ulrike Rüdiger: Grüsse aus dem Krieg, Gera 1991, S. 22-23 und Dietrich Schubert: Otto Dix. Der Krieg. 50 Radierungen von 1924, Marburg 2002, S. 101 und auch S. 11 der komplette Brief von August 1916; dieser wieder nur fehlerhaft (nach O. Conzelmann 1983, S. 146) bei Beloubek-Hammer: Wie Anm. 32, S. 42.