

Dietrich Schubert

„Ein harter Mann, dieser Maler...“

Otto Dix – fotografiert von Hugo Erfurth

„Form ist unentbehrlich“
(R. Arnheim 1974)

Keineswegs soll hier generalisierend über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten einer realistisch gestimmten Photographie und einer realistisch-expressiv orientierten Malerei und Graphik gesprochen werden. Aber als im April 1985 im Wiener Konzerthaus der Dichter Erich Fried, der Psychosomatiker Erwin Ringel und der Bildhauer Alfred Hrdlicka Vorträge und Diskussionen „redend gegen Vernichtung“ durchführten, fotografierten natürlich Berufsphotographen wie G. Nennung u. a.¹ die Protagonisten dieser pazifistischen Veranstaltung. Das Prinzip der auch für alle Realisten konstitutiven Auswahl, das Camus in seinem Text von 1957 „Der Künstler und seine Zeit“ im Hinblick auf die Problematik des Realismus herausstellte, prägt selbstverständlich die Arbeit des Photographen, des Dichters oder des bildenden Künstlers, der auf handwerklicher Basis von Zeichnung, Graphik oder plastischen Methoden seine Beobachtungen, Erinnerungen und Gesichte bildnerisch in GESTALT d. h. Form bringt. Während der Photograph aber am *Ort des Geschehens* verweilen muß, wie Arnheim betonte², kann der bedeutende Künstler aus dem Vermögen seines *Gedächtnisses*, seiner Erinnerung und der Synthese aus *Anschauung* und *Phantasie* gestalterisch in einen Prozeß eintreten. Er muß nicht am Ort der Ereignisse oder Menschen, die der Photograph mehr oder weniger fremdend aufnimmt, verweilen; der Künstler kann zwar Skizzen machen vor Ort, wird jedoch dann einen bildnerischen Prozeß einleiten, der für Photographie nicht in Frage kommt, abgesehen von Ausschnittsvergrößerungen, Abdeckungen und Detailsbearbeitung. Das Zufällige vor allem, das der am Ort tätige Photograph nicht eliminieren kann, wird vom Bildner ausgeschieden zugunsten einer Gestaltverdichtung, die – wenn auch realistisch orientiert – immer Wirklichkeiten thematisiert und zugleich übersteigt, eben verdichtet, transzendiert, ja in dieser Verdichtung Wirklichkeit deutet und subjektiv auslegt. Schöpferischer Realismus interpretiert demzufolge immer Realitäten auf individuelle Weise, – mehr oder weniger abstrahierend, wie alle Kunst gradweise

Abstraktion und Umsetzung in eine subjektiv-leidenschaftliche Sprache des Bildners ist. Durch diese schöpferische Dimension produzieren wesentliche Künste – nach Karel Kosik – Wirklichkeit, d. h. Kunstwerke verändern den Gesamtkontext der kulturellen Wirklichkeiten durch ihr Dasein und ihren Werk-Charakter. Und indem sie die Zeiten überdauern, vermögen sie auch in späteren Jahren auf andere Menschen zu wirken.

Ist der Photograph meist dem Zufälligen vorerst ausgeliefert, filtert der bildende Künstler bereits über die Auswahl hinaus, (die beide wie gesagt verbindet), in seiner Perception und Memorierung das Wesentliche, das er als Ziel empfindet, das seinem ‚Kunstwollen‘ entspricht und in diesem prädisponiert ist. Ort, Zeit und Handlungseinheiten kann er bereits in der Phantasie variieren. Baudelaire sah dementsprechend für den primär aus der Beobachtung arbeitenden Maler/Graphiker als ‚Naturalisten‘ eine andere Dimension des Schöpferischen als für den aus dem speichernden Gedächtnis heraus Schaffenden; diesem gab Baudelaire das Prädikat der „mnemonischen Kunst“³.

Als Hrdlicka 1984 einen Pasolini-Zyklus radierte, hat er „seinen“ Pasolini in Szenen voller Geschichtlichkeit gestaltet und nicht die „Bilderwelt desselben ausgeschlachtet“ (Hrdlicka). Nach der öffentlichen Veranstaltung in Wien „Die da reden gegen Vernichtung“ hat der Bildhauer, Maler und Graphiker nicht nur in einer Farbzeichnung in Kohle und Rötel sich und die zwei Freunde portraitiert. Im Laufe der Monate danach arbeitete er an einer „Rekonstruktion“ aus dem Gedächtnis, indem er auf zwei Kupferplatten verschiedene Anläufe zu Porträts der Redner (Abb. 1) ausführte: „Rekonstruktion Fried – Ringel – Hrdlicka“ (Radierung 1985). Mit diesem Beispiel aus der Gegenwart sollten die Unterschiede zwischen realistisch gestimmten Photographen und den aus Anschauung und Gedächtnis arbeitenden realistischen Malern/Graphikern pointiert werden – sozusagen als Einleitung in das schwierige Kapitel DIX – ERFURTH.

Da für deren Verhältnis, Bekanntschaft und mögliche Wechselwirkung weitgehend Dokumente fehlen (von wenigen Briefen zwischen 1923 und 1933 abgesehen)⁴, sind wir vorerst gezwungen, uns

auf die Kraft der Anschaulichkeit, auf die Porträtphotos von Erfurth, die Otto Dix zeigen, als die primären Dokumente zu stützen⁵.

Bereits die Frage, wann Dix und Erfurth sich kennenlernten, kann nicht präzise beantwortet werden.

Dix, dessen durch Nietzsches „Zarathustra“ geprägtes Weltbild und jugendliche Hochgestimmtheit in dreieinhalbjährigen Kämpfen und Töten in Schützengraben vollkommen erschüttert und gebrochen war, ging im Januar 1919 an die Dresdner Kunstakademie; er wollte endlich malen, u. a. diejenigen Themen wie „Schwangere“, „Leda“, „Fruchtschale“, die ihn gerade im Kriege als Lebenssymbole – gegen den Tod – beschäftigt hatten.

Er schloß sich schnell der linksexpressionistischen Gruppe um Felixmüller an, trat der „Gruppe 1919“ als Gründungsmitglied bei, stellte mit ihr im April 1919 in der Galerie Richter aus⁶. Durch Felixmüller, der nicht zu kämpfen brauchte, wird Dix etliche Kontakte erhalten haben, u. a. zu Hugo Zehder, der ab 1918 die „Neuen Blätter für Kunst und Dichtung“ herausgab, zu Theodor Däubler, zu Will Grohmann, Paul Ferdinand Schmidt. Selbstredend lernte Dix nun die Künstler der Dresdner Szene auch über die „Gruppe 1919“ hinaus kennen, auch den vom Expressionismus zum Realismus wechselnden Bildhauer *Christoph Voll*, der ebenso wie Dix dreieinhalb Jahre MG-Schütze in Frankreich war und nun seit 1920 mit der Gruppe ausstellte⁷.

Ob Dix Erfurth über Felixmüller in der 1. Ausstellung der „Gruppe 1919“ im April 1919 oder durch den Sohn Erfurths, Gottfried, der seit 1919 an der Akademie Dresden Bildhauerei bei C. Albiker und S. Werner studierte, kennenlernte, ist unklar. Jedenfalls fotografierte Erfurth bereits Juni 1918 Felixmüller mit Frau Londa in halbfigurigen Doppelbildnissen (Abb. 2), so daß auch dieser Strang denkbar ist⁸. Da Erfurth aber eine Galerie zu betreiben plante, wird er auch von sich aus die Kontakte zu Künstlern gesucht haben, und schließlich hatte er bereits die alten Herren der Dresdner Malerei, Dorsch, Kuehl und Feldbauer vor 1914 photographisch porträtiert, den Typus des Künstlerporträts im Profil schon 1904 mit dem Bildnis Franz von Stuck etabliert⁹.

Psychologisch signifikant ist das Doppelbildnis Felixmüller-Dix, das 1919/20 entstand (Abb. 3), beide an einer hellen Tür stehend, die großen Paletten in den Händen, ein inszeniertes Bild des neuen KPD-Mitglieds Felixmüller in russischem Hemd, und des Geraer Arbeitersohns Dix, der sich mehr der Bohème in eleganter Kleidung zuordnete als dem Proletariermilieu oder gar der kapitalistischen Bourgeoisie. Das Photo¹⁰ dürfte bei Felixmüller oder in der Galerie Richter entstanden sein; Dix nahm die Palette sicher lediglich für Erfurths Photos in die Hand. Sein strenger Blick auf den Photographen und Betrachter ist erstaunlich.

Bereits die ersten, bislang nachweisbaren Photographien zum Bildnis DIX, die Erfurth anfertigte, haben den Prozeß der Serie genutzt, aus der heraus dann wohl die intensivsten Bilder auszuwählen waren. Lange nahm man an, das erste Porträt Dix sei im Jahre 1921 entstanden – wegen der Widmung von Dixens Hand im November 1921 „für Maud“ (die Frau Martha Koch in Düsseldorf, spätere Frau Dix)¹¹. Aber das 21 x 16 cm große Ölpigmentphoto en face, das ich bereits 1980 publizierte, das ohne Zweifel eine Aufnahme aus der gleichen Serie wie das gewidmete, berühmte Profil-Bildnis ist, wurde von Hand unten rechts signiert und 1920 datiert. (Abb. 4) Wegen dunklem Jacket, Hemd mit spitzen Kragen, quer gemusterter Krawatte und besonders der expressiven Frisur (Strähne nach rechts, abstehendes Haarbüschel über dem markanten Hinterkopf) haben wir mindestens drei Aufnahmen dieser Sitzung.

Denn die Halbprofil-Aufnahme im Dix-Nachlaß (Vaduz), die die Widmung „Meiner süßen Maud – Jim“ links oben mit Tinte trägt, zeigt rechts unten den Prägestempel von Hugo Erfurth, das Datum 1920 und den Stempel GDL. Auch hiervon machte Erfurth 19 – 20 cm hohe Ölpigment-Handabzüge, die unten hell signiert sind, – ohne Datierung. Dies trifft auch auf die Abzüge des berühmten Profilphotos nach rechts zu. Offenbar hat Erfurth größere und kleinere Abzüge gemacht, denn ein Bild des Profils nach rechts ist bei der Publikation 1925 mit 24 x 18 cm bezeichnet (Dt. Camera Almanach)¹².

Bereits mit diesem prononcierten Profil setzte eine Art *Dialog* zwischen Dix und



Abb. 1 Alfred Hrdlicka, „Rekonstruktion“, Erich Fried in Wien, 1985 (Privatbesitz)

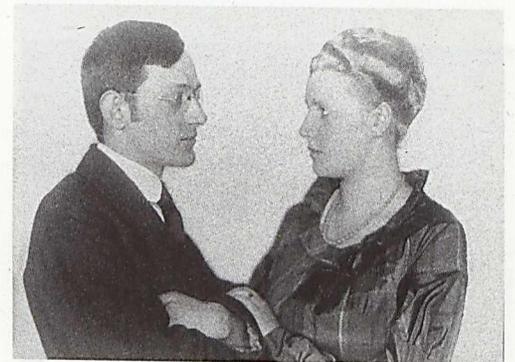


Abb. 2 Hugo Erfurth, Doppelportrait Londa von Berg und Conrad Felixmüller, 1918 (Privatbesitz Altenburg)



Abb. 3 Unbekannter Photograph, Otto Dix und Conrad Felixmüller als Maler, Dresden 1919, aus: Lothar Fischer, Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981, S. 25

Erfurth ein. Der Maler tritt in einen Wettstreit bzw. Wettbewerb, er orientiert sich am Photo, aber nur um davon abzuweichen, es in seinem Sinne zu straffen, es zu glätten, es von Zufälligkeiten zu befreien. Nachdem Dix die gewidmeten Photos im November 1921 nach Düsseldorf geschickt hatte, zeichnet er sich programmatisch im neuen Stil, gemäß der Avantgarde des neuen Realismus, vereinfacht auf das Wesentliche, den harten Ausdruck des nietzsche'schen Willens-Habitus etwas verstärkt, die Frisur gestrafft, konzentriert auf nur das Wichtigste: Stirn, Augen, Nase-Mund-Partie, Kinn, Hemdlinie: „Toy im November 21“ (Abb. 5 – 6)¹³. Inspiration, Wettstreit, Konkurrenz, Korrektur oder gar Kontradiktion – dies wären die Modi, die für die Wechselbeziehung Erfurth-Dix von 1920 an zu überlegen wären, und zwar im Kontext der Geschichtlichkeit einer neuen Zuwendung zur *sichtbaren* Wirklichkeit und dem Willen, diese im Sinne der Entlarvungspsychologie Nietzsches und der radikalen Affirmation des ‚Scheins‘, also des real Sichtbaren als des Authentischen, zu bannen, zu thematisieren, zu formen: Malerei als kritische Feststellung (Carl Einstein), im Rahmen des „dionysischen Pessimismus“, wie ihn P. F. Schmidt 1923 für Dix konstatierte¹⁴.

Es ist hier leider nicht der Raum für ausführliche Beschreibungen und Analysen; vorderhand geht es darum, sich einen Überblick über die Probleme des Verhältnisses Erfurth – Dix und primär über die Photoserien aus verschiedenen Zeiten zu verschaffen. Daran anzuknüpfen sind freilich immer die Fragen des Kontextes und der Möglichkeit einer Reaktion von Dix. Daß Dix den Photographen seit 1922 auch porträtierte in Zeichnungen, die zu einem ersten großen Ölgemälde von 1925 hinführten (Erfurth mit Objektiv, heute München), dann zum großen Bildnis mit Hund Ajax 1926, macht das ganze Kapitel zwar interessant und zu einem Exempel des Verhältnisses von Malerei und Photographie, aber auch komplizierter und vielschichtiger. Dazu kommt, daß Erfurth auf Dix' Wunsch hin auch Hauptwerke des Malers in exzellenten Photographien festhielt (die Nietzsche-Büste von 1912; das Doppelbildnis als Tanzpaar von 1922/23 ehem. Museum Halle; das Porträt Max

Roesberg von 1922; Mutter und Kind – Martha und Jan – von 1929; das Bildnis der Frau Helene E. u. a.).

Ferner ließ sich Dix sogar vor seinen Hauptwerken und während der Arbeit etwa am George-Porträt 1932 von Erfurth ablichten.

In Dresden 1922 entstand eine Art 2. Serie photographischer Porträts von Dix und Martha (Mutzli) Koch, für die nicht die Geschlossenheit der 1. Serie 1920 zu konstatieren ist, aber die Präferenz von Halbprofil und En-Face-Blick auffällt. Zu der Zeit, da Dix den Photographen in ersten Zeichnungen zu gestalten sucht und die Schrägsicht vorzieht, entstehen Erfurths Lichtbilder, die er von Martha Koch und Dix macht und rechts unten stempelt (1922). Dieses Datum trägt ein seltenes Photo des Künstler-Paares, das sich in Düsseldorf 1921 kennengelernt hatte: in Halbfiguren photographiert Erfurth die Frau des Urologen Dr. Hans Koch mit ihrem neuen Mann Dix (Abb. 7), wohl als sie zu Besuch in Dresden weilte¹⁵.

Die junge Frau links in einem dunklen Kleid mit ovalem Ausschnitt, der den Hals zeigt, das ernste Antlitz leicht zur Mitte gedreht, aber innerlich dem Maler Dix, der rechts im Halbprofil erscheint, wie fremd abgewandt. Auch Dix schaut im Habitus seines harten Feststellungswillens mit düsteren Brauen wie in der „Toy“-Zeichnung von 1921 in den leeren Raum.

Einander angeglichen hatten die Modelle ihre Frisuren, nämlich die streng nach hinten gebürsteten Haare, die die hohen Stirnen hell und offen lassen.

Dix behielt diese Frisur nun bis gegen 1927 bei, bis er wieder die Haare nach vorn kämmte. Zur gleichen Zeit wie das Doppel-Photo entstand eine Folge von Einzelaufnahmen von Martha Koch, gleiches Kleid, gleiche Haare, in strenger En-Face-Sicht und nahsichtiger, der Kopf erhoben. (Abb. S. 292)

Desgleichen gab es 1922 Aufnahmen von Martha nahsichtig mit leicht gesenktem Kopf (Dix-Stiftung, Vaduz) und wohl in gleicher Sitzung Dix allein, nun weniger grimmig schauend, im Hintergrund sein „Junges Mädchen vor grüner Gardine“ (Minneapolis). (Abb. S. 293) Dieses Gemälde von 1922 im Hintergrund hilft, das Photo den genannten zuzuordnen:

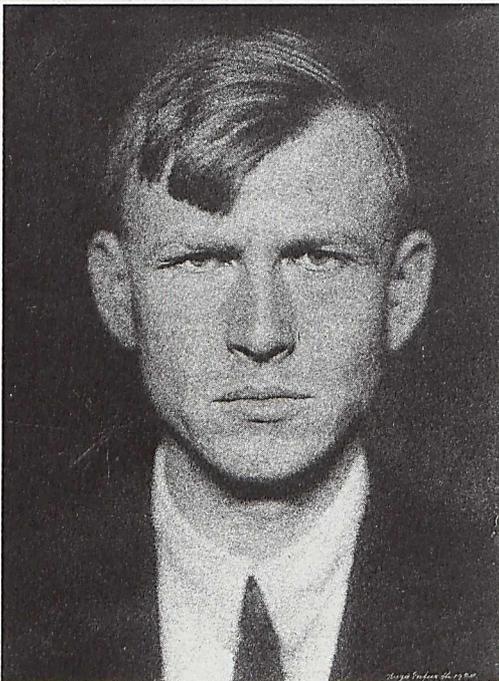


Abb. 4 Hugo Erfurth, Otto Dix en face, 1920 (Privatbesitz Heidelberg)

auch die dunkle Jacke, das Hemd, die breite Fliege sind identisch mit dem photographischen Doppelporträt, das 1922 gestempelt ist. Offenbar während des gleichen Treffens photographierte Erfurth Dix auch vor einem Gemälde von 1922, das zu den programmatischen Bildern des Verismus gehört und die Kritik damals höchst lobte, ‚An die Schönheit‘ von 1922. In diesem Gemälde hatte Dix sich im Zentrum in Schrägsicht nach links dargestellt; nun läßt er sich von Erfurth in ebensolcher Schrägsicht (nach rechts) vor dem Gemälde aufnehmen. Das erstaunliche Photo wurde 1988 im Dixkatalog von Kamakura/Japan publiziert. (Abb. 8)

So wie bei den prononcierten Schrägaufnahmen Erfurths von 1920 und 1922 zu fragen ist, ob Dix diese Sicht forderte oder ob Erfurth sie dem Modell suggerierte, zumal in den frühen Selbstbildnissen von Dix aus 1912/13 die strenge Schrägsicht bereits als Topos ausgebildet war¹⁶, so muß hier 1922 der Kontext mit des Malers Arbeit an einem seiner wichtigsten Werke hergestellt werden. Neben den „Eltern“ von 1921, dem „Schützengraben“ als Summe und „Personifizierung des Krieges“ (Liebermann) und Porträts ist das verschollene *Doppelbildnis von Dix mit Martha Koch* (1923 verh. Dix) lebensgroß eines der Chef-d'Oeuvres, – das 1922 in Arbeit war, 1923 vollendet und in Darmstadt von Dix gezeigt wurde (Deutsche Kunst – Darmstadt 1923). Lothar Fischer, der 1981 eines der Photos Erfurths aus einer Serie/Folge von Dix vor seinem Gemälde „Selbst mit Martha als Tanzpaar“ aus dem Nachlaß von Martha publiziert¹⁷, datierte das Photo noch 1923 und sah richtig, daß das Gemälde in noch unvollendetem Zustand war! In diesem Photo hatte sich Dix auf den quer stehenden Stuhl frontal postiert, helles Hemd, heraufgerückte Ärmel, den linken Arm aufgestützt, Zigarette, die Rechte über das Bein in Flanellhose gelegt, auffallend kritisch auf die Linse schauend. Inzwischen ist ein zweites Photo im Archiv des Museums zu Gera aufgetaucht, das Dix als Postkarte an seinen Bruder Fritz (in Gera) gesandt hatte; dieses Kartenphoto (kleiner Abzug, Abb. 9) ist auf den 8. Juli 1922 datiert, d. h. die Folge der Erfurthschen Bilder von Dix in Hemd und Krawatte (längsgestreift) haben damit einen terminus ante quem.

Auf dem zweiten Photo schaut Dix, streng im Profil gesehen, nach links wie auf seiner Zeichnung von 1921, den linken Zeigefinger auf das rechte Handgelenk gelegt. Später, nach seiner Vollendung, photographierte Erfurth das große Gemälde, das Dix auf Empfehlung von Max Sauerlandt (Hamburg) an das Museum in Halle verkaufen konnte (1937 von den Nazis konfisziert, verschollen)¹⁸.

Ein signifikanter Akzent des kunsthistorischen Kontextes war die von Paul Westheim 1922 im ‚Kunstblatt‘ initiierte Debatte „Ein neuer Naturalismus?“, in der Grosz die neue Sachlichkeit als reaktionär ablehnte, Hartlaub bereits die zwei Flügel von zeitgenössisch-grellem Verismus und „Neuer Sachlichkeit“, klassizistisch orientiertem Nazarenertum unterschied. Dix wird sicher auch das (verlorene) Anschreiben von Westheim erhalten haben, antwortete aber nicht (?). Merkwürdigerweise ging Westheim nicht auf die Rolle der Photographie ein; bildete auch keine Photographie ab, außer „versteinerte Leichen“ von Pompeji.

Bis zum Jahre 1925, in welchem Dix nach Vorarbeit mit gleich großem Karton das erste große Ölgemälde „Erfurth mit Objektiv“ vollendete, verdichtete sich die Beziehung Dix-Erfurth insofern, als nun beinahe jedes Jahr Photos des Malers und auch seiner Gattin entstehen, die Gemälde von Dix photographiert werden müssen, die Tochter Nelly (geb. 14. Juni 1923) für die Eltern Dix in Gera-Untermhaus abgelichtet werden soll (im August 1925 sind die Photoabzüge „in Arbeit“)¹⁹, Dix dem Photographen für seine breiten Studien für die Verarbeitung der Kriegserlebnisse in Tuschezeichnungen und Radierungen (1923 – 24) offenbar auch – um sein Gedächtnis zu stützen – um Kriegsphotos bat, und 1925 von Dix und Erfurth eine Ausstellung der Dix-Aquarelle, Zeichnungen und Graphik geplant wird (Brief vom 11. 7. 1925 an Dix).

Im Jahr 1925 entstehen offenbar vor dem Umzug der Dixfamilie nach Berlin, also noch in Düsseldorf, ganze Folgen von Photos, in Ölpigmentabzügen erhalten, die Frau Martha Dix, Otto Dix und die Tochter Nelly jeweils in verschiedenen Haltungen wiedergeben. Martha trägt inzwischen die Haare in einem voll gestalteten Bubikopf, in dunkler geschlossener

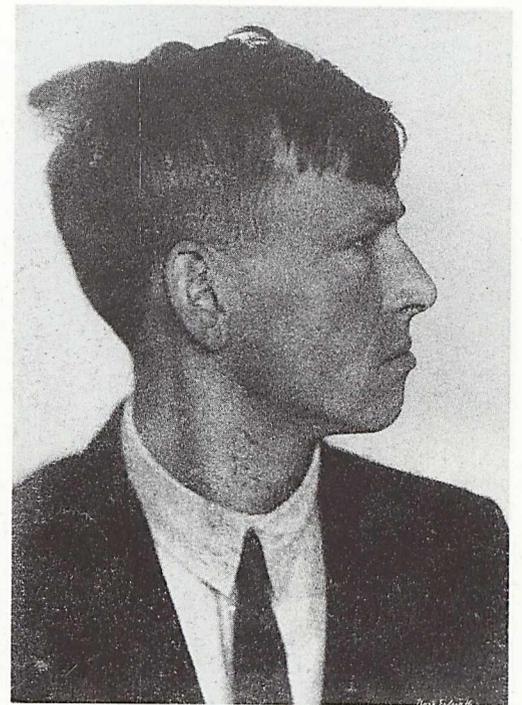


Abb. 5 Hugo Erfurth, Otto Dix im Profil, 1920 (Privatbesitz Heidelberg)

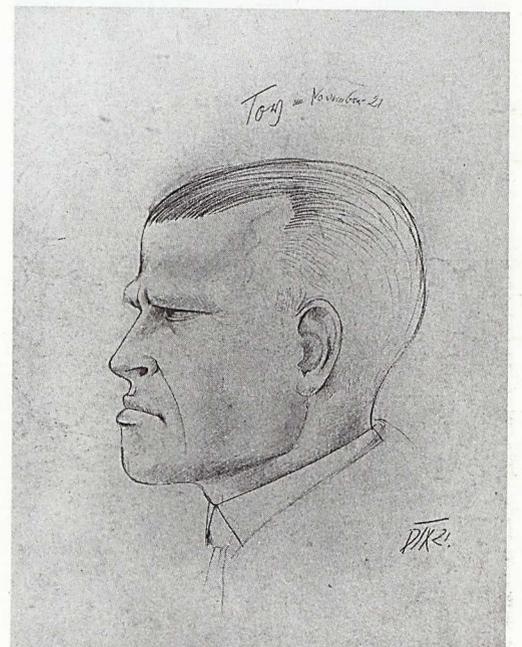


Abb. 6 Otto Dix, Selbstbildnis, 1921 (Otto Dix Stiftung, Vaduz)



Abb. 7 Hugo Erfurth, Doppelportrait Martha Koch und Otto Dix, 1922 (Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf)

Form, die Stirn verdeckt. Erfurths Bilder zeigen sie einmal als Büste, sodann als Halbfigur mit den beiden Händen, die einen Gegenstand vor dem dunklen Pull-over halten; der helle Hemdkragen ist über dem Pulloverausschnitt zu sehen (Ex. in Dix-Stiftung Vaduz).

Auch rechts unten per Hand signiert und datiert 1925 sind die entsprechenden Bilder von Dix (Abb. S. 298), die ihn ebenfalls in Büstenform nach rechts gewendet zeigen (dunkles Jacket, helles Hemd, weiße Fliege) und in Halbfigur wie Martha, beide Hände im Bilde, eine Zigarre haltend. Ohne Zweifel gleichzeitig sind die Photographien der zweijährigen Tochter Nelly mit großer Haarschleife, die Hände auf dem Tisch, auffallend traurig, ja unglücklich schauend. Das Gemälde, das Dix im gleichen Jahr von seiner Tochter malte²⁰, „Nelly mit Spielzeug“, nimmt der Darstellung wieder alles Zufällige, konzentriert das Bild des Kindes, im Sinne strengeren Bauens, strafft die Teile bis hin zur propellerartigen Schleife, forciert den Augenausdruck deutlich ins Magische.

Malerei und Photographie waren wieder im Dialog, aber wie verschieden sind die Ergebnisse. Der sachliche Photograph Erfurth wird ohne Zweifel von der strengen, intensiven Beobachtungsgabe des Malers auch für sich profitiert haben oder angefeuert worden sein.

Im übrigen gab es immer auch ein kaufmännisches Verhältnis, da es um Arbeit, Leistung, Wert und Gegenwert ging. Für 12 Photographien nach Gemälden und Photos des Radierwerkes („DER KRIEG“) mochte Erfurth im Herbst 1924 von Dix künstlerische Arbeiten nach dessen Gutdünken erhalten. Ein Brief von Erfurth an Dix, der bislang frühest bekannte, vom 20. Dezember 1923 sei hier wiedergegeben, um das Verhältnis zu beleuchten:

„Lieber Herr Dix!

Ihren Brief und die zwei Kriegsphotos erhielt ich. Ich bin gern bereit, die gewünschten Vergrößerungen, sowie den Abzug des Bildes Rösberg anzufertigen, auch will ich versuchen noch einige Schlachtfeldphotographien zu erlangen. Als Gegenleistung würde ich gern Handzeichnungen oder ein Aquarell annehmen, ev. auch einiges darüber hinaus noch erwerben. Bitte schicken Sie mir

doch eine größere Auswahlendung. ... Wie geht es Ihnen? Ich glaube, Sie waren vor einiger Zeit einmal in Dresden ohne mich zu besuchen. Das wäre sehr bedauerlich. Denn ich würde Sie gern einmal wieder sehen. Mit besten Grüßen auch an Ihre Frau bin ich Ihr H. Erfurth“. (GNM Nürnberg, ABK).

Der erwähnte Brief vom Juli 1925 sprach nicht nur von einer Dix-Ausstellung in Erfurths Graphischem Kabinett, – „Auch mit den Photos für Ihre Eltern müssen Sie sich gedulden bis ich wieder in Dresden bin, da ich die Bilder selbst anfertigen muß. Wenn Sie das Porträt in Chemnitz malen, werden wir uns wohl in Dresden sehen, Sie kommen doch hoffentlich einmal mit zu mir..“

Offenbar war sich Dix seiner führenden Stellung als realistisch-naturalistischer Maler bewußt; er schien Erfurth überwiegend für die Dienstleistungen des Aufnehmens der Gemälde und der Photofolgen von sich, seiner Frau, den Kindern bestellt bzw. engagiert zu haben. Von einer Freundschaft kann keine Rede sein.

Das Jahr 1926 ist wichtig für zweierlei: es entsteht das zweite Gemälde von Dix „Porträt Erfurth mit Hund“ und Erfurth photographiert Serien der alten Eltern des Malers in Gera. Ferner fertigt Erfurth wiederum Photos von Dix in Halbfigur an, seitlich aufgenommen, in dunklem Jacket, Zigarette in der Hand (Ex. in Vaduz, Berlinische Galerie). (Abb. S. 299)²¹

Am 25. Juli 1926 schrieb Erfurth an Dix: „Lieber Herr Dix!

Ich möchte heute auf die Angelegenheit des neuen Portraits, welches Sie von mir anfertigen wollten, zurückkommen. Wollen Sie für diesen Zweck nach Dresden kommen oder wie hatten Sie sich die Sache gedacht ... Von Anfang September bin ich dann zu Ihrer Verfügung. Bitte teilen Sie mir mit wie wir am vorteilhaftesten die für das Bild nötigen Sitzungen gestalten können, so daß wir beide nicht allzu sehr gestört werden.“

Hatte das Gemälde von 1925 (Abb. 10) der Gestalt des Photographen durch die nahsichtige Präsenz, die Anordnung im Format, die geschlossene Form der quasi Ellipse von Kopf bzw. Augen oben und den Händen, die das Sehgerät halten, unten – verbunden durch die Kurven der Arme – durchaus etwas Magisches ge-



Abb. 8 Hugo Erfurth, Otto Dix vor seinem Gemälde „An die Schönheit“, 1922, aus: Katalog Otto Dix, Kamakura, Japan 1988, Anhang

ben, so gerät das zweite Erfurth-Bildnis mit dem Hund Ajax weniger künstlerisch gesteigert. Alles ist ruhig, ja beschaulich; die Figuren von Hund und Mensch werden einfach vor verschiedenen Hintergründen addiert, beide schauen nach links, der Vorgang der Beobachtung ist thematisiert.²² (Abb. 11)

Schürer, Steinert, B. Lohse u. a. Autoren haben meist die Photos von Erfurth in ihren Publikationen nicht datiert. Für die wichtigen Ölpigmentdrucke der *Photos der Eltern Dix* (Abb. S. 296) haben wir jedoch Signatur und Datierung durch Erfurths Hand. In diesem Falle sind die künstlerisch gemalten Porträts der Eltern von der Hand des Sohnes zeitlich vor den Erfurth-Porträts von 1926 entstanden: „*Eltern I*“ bereits im Jahr der „*Schwangeren Arbeiterfrau mit Kind*“ (Dresden) und „*Salon I*“ (Stuttgart) 1921; die zweite, deutlich beruhigtere Eltern-Fassung, die den Verismus der frühen 20er Jahre zu einem altmeisterlichen, an Cranach und Dürer orientierten Naturalismus wandelte, im Jahr 1924 (Hannover Kunstmuseum). Der Photograph tritt aber insofern nicht in einen Wettbewerb mit dem Maler ein, als er die Eltern Louise und Franz Dix nicht in einem Doppelbildnis festhält. Wieder haben wir die Büstenform in einer ‚Serie‘: die Mutter streng frontal mit ihren klaren Augen den Betrachter fixierend; der Vater den Kopf leicht nach links gewendet. Auch die größere Folge der Porträts mit den Halbfiguren und der Sprache der *Hände* zeigt die gleiche Kleidung der Modelle, aber die Gleichmäßigkeit der Lichtführung wird von Erfurth für das große Photo der Mutter nicht gewählt. Stattdessen nutzt der Photograph die Rembrandt'sche Beleuchtung einer Hervorhebung von rechter Gesichtshälfte und Plastizität der Hände, wie er sie schon seit Jahren – z. B. Bildnis Dehmels 1910 – beherrschte. Auch der Hintergrund des Mutter-Bildnisses wird abgedunkelt, so daß das Hervortreten der Gestalt ihre innere Kraft zu pointieren scheint (Abb. S. 297)²³.

Es können hier nicht auch die zahlreichen Photos behandelt werden, die Erfurth von Frau Martha Dix zwischen 1927 und 1933 in verschiedener Kleidung und Schmuck (Bernsteinkette, schles. Brautschmuck) in Büsten und Halbfiguren aufnahm, ebensowenig die Aufnahmen von

Jan Dix und die Bilder der Frau mit den zwei Söhnen Jan und Ursus, 1933 (Dix-Stiftung, Vaduz); ein Bild dieser Serie publiziert in ‚Das Atelier des Photographen‘ 1933, als „*Mutter mit Kindern*.“ (Kat. 113)

Ich konzentriere mich noch auf diejenigen Porträts von Dix, die den Künstler hervorheben und visualisieren. Denn gegen 1929/30 erscheint Dix in Erfurths Aufnahmen weniger als der elegante Bohemien und streitbare Bürgerschreck, der der Weimarer Bourgeoisie den Zerrspiegel vorhielt. Die Aufnahmen um 1930 präferieren *Dix als Künstler*; er erscheint nun im Malerkittel, in dem er arbeitet. Dix hatte im September 1926 schon das Angebot erhalten, die Professur für Malerei (O. Gußmann-Nachfolge) in Dresden zu übernehmen. Erst zögerte er, aber als er sich für das 2. Erfurth-Bildnis in Dresden aufhielt, nahm er den Ruf an und lehrte ab Sommersemester 1927 in Dresden. Sein drittes Hauptwerk nach dem berühmten „*Schützengraben*“ von 1923 (verschollen) und dem Triptychon „*Großstadt*“ von 1927 sollte sein Chef-d'oeuvre an sich werden: das Triptychon mit Predella „*Der Krieg*“, das auf vier Tafeln den tödlichen Kreislauf des imperialistischen Krieges an der Westfront 1914 – 18 als ‚Hinein‘-Volltreffer im Graben – Rettung eines Verwundeten (mit Selbstbildnis) und die zwischen Kampf und Tod Schlafenden in der Predella veranschaulicht. Dix arbeitete seit 1928 vier Jahre mit Skizzen, dem Aquarell (Dresden) und den großen 1:1 Kartons (KH Hamburg) an dem gewaltigen Werk. In diesen Jahren photographierte Erfurth den in Dresden vor allem für die Konservativen, Deutschnationalen und Nazis provokanten Künstler – eben als *Maler*. Das oft reproduzierte – meist auf 1925 datierte – Photo von Dix im Malkittel, den aufgestützten Armen mit dem *großen Pinsel* in der Rechten, quer in die Diagonale gehalten, wählt wieder die strenge Halbprofil-sicht. (Abb. S. 301) Darin fällt auf, daß ein Topos anschaulich wird, den Dix selbst bereits seit um 1921 in Selbstbildnissen („an die Schönheit“) und Zeichnungen (Selbst mit Baby Ursus, 1927) einsetzte. Die Entstehungszeit könnte die des Photos von *Dix am Tisch mit Nelke* im Wasserglas und aufgestütztem Kopf (Abb. S. 304) sein, denn die unter den Ärmeln des Malkittels sichtbaren Hemden mit Knopf



Abb. 9 Hugo Erfurth, Otto Dix vor seinem Doppelporträt mit Martha als Tanzpaar, 1922 (Kunstgalerie Gera, Otto Dix Haus)



Abb. 10 Otto Dix, Portrait des Photographen Hugo Erfurth mit Objektiv, 1925 (Bayerische Staatsgalerie moderner Kunst, München)



Abb. 11 Otto Dix, Hugo Erfurth mit Hund Ajax, 1926/1927 (Fondazione Thyssen-Bornemisza, Lugano)



Abb. 12 Bruno Schuch, Otto Dix bei der Arbeit für das ‚Großstadttriptychon‘, Berlin 1927 (Kunstgalerie Gera, Otto Dix Haus)

sind identisch; dazu kommt die Frisur, d. h. die (seit der Arbeit an Kartons und Tafeln des *Großstadt-Tryptichons*)²⁴ wieder locker in die Stirn gekämmten Haare, die in drei bis fünf Strähnen fallen, ähnlich der Frisur von 1920/21. Möglicherweise ist das Jahr 1929 zutreffend, denn das Porträt mit dem Pinsel am Kinn wurde im Februar 1930 in einer Montage mit dem Gemälde „Mutter und Kind“ (Martha mit Jan) von 1929 in der ‚Illustrierten Zeitung‘ publiziert.

Ein weiteres Photo, das Dix als Maler-Künstler ausweist, ist für Erfurth ungewöhnlich, weil es eine quasi zufällige Szene mehrerer Menschen zeigt: Dix in der Mitte *seiner Schüler* der Dresdner Kunsthochschule, alle im weißen Malkittel bei der Arbeit nach einem Modell einer dunklen, schwangeren Frau mit kurzen Haaren (die Dix 1930 in einem Tafelbild malte). Da die Aufnahme im März 1930 in der Zeitschrift „Der Querschnitt“ reproduziert wurde (Abb. S. 303), kann als Datum 1929 – wie für die eben besprochenen – angesetzt werden²⁵.

Es ist – wie gesagt – die Zeit der Arbeit von Dix am Kriegs-Triptychon, während der in großer Produktivität auch Gemälde wie die „Schwangere“ (Stuttgart) oder „Melancholie“ (Venus und Mars?) von 1930 entstanden.

Während Dix sich in Selbstbildnissen der frühen 20er Jahre meist in spezifischen Rollen zeigte, betont er zur gleichen Zeit als die letzten Erfurth-Bilder entstanden, ebenfalls den Habitus als Maler. Höhepunkt in inhaltlicher, d. h. gehaltsästhetischer, und in gestalterischer, d. h. formästhetischer Hinsicht ist das 1931 in Dresden vor dem „Krieg“ vollendete *Selbstporträt als Seher von Unheil* (Köln) (Abb. 13), worauf die Glaskugel auf dem Tisch hinweist. Zwischen Fenster und hellem Malgrund links steht der Maler im Kittel vor dunklem Grund, aus dem sein Kopf mit den kritisch zusammengezogenen Augenbrauen plastisch hervortritt, ganz unbunt gemalt, beinahe Grau in Grau²⁶, nur wenige Grundfarben auf der Palette. Die Malhand hält den feinen Dachshaarpinsel auf dem Malstock, um genaue Details in altmeisterlicher Manier formen zu können. Höchst kunstvoll ist die Figur zwischen Gerade und Schrägen eingespannt. Der Topos, den Dix für sein

Antlitz einsetzt, ist ähnlich der Haltung im Erfurth-Photo mit dem großen Pinsel von 1929, nur ist das gemalte Gesicht forcierter im expressiven Pathos des radikalen Feststellungswillens.

Was Dix einfach gegenüber dem Photo von sich versucht, ist mehr als einen signifikanten Augenblick, den der einfühlsame Erfurth schaut und festhält, zu gestalten, nämlich die Summe von denkbaren Momenten, eine Verdichtung des Charakteristischen, eine symbolische Überhöhung. Diese ist zweifellos gelungen.

Was nun noch zu besprechen ist, sind zwei Fakten: das Arbeiten von Dix am Porträt des Schauspielers *Heinrich George* in Berlin 1932, die Photos von Erfurth währenddem, und das extrem nahsichtige En-Face-Photo, das Erfurth von Dix aufnahm. Es ist die Zeit der zunehmenden Wahlerfolge der Nazis, des Erstarkens der Rechtskräfte und der drohenden Nazi-Diktatur. Mit der Entlassung von Dix von der Kunstakademie durch den NS-Rektor R. Müller, seiner Anfeindung als „Verfallskünstler“ und seinem Wegzug im Sommer 1933 von Dresden nach Randegg, wird auch die Beziehung Dix-Erfurth unterbrochen.

Berta Drews hat in ihren Memoiren die Geschichte des George-Porträts durch Dix beschrieben²⁷. Dies braucht hier nicht wiederholt zu werden. Dix war zu Besuch bei George und beobachtete auch Dreharbeiten zu dem Film des Seemannsschicksals „Terje Wiggen“; dies schien seine Phantasie „zu entzünden“: „er war in höchstem Maße inspiriert. Möglich, daß seinem realistisch entlarvenden Charakterisierungsbedürfnis eine Steigerung ohne Rücksicht auf irgendeine historische Maske mehr zusagte. Kaum waren wir zu Hause entwarf er mit seiner phänomenalen zeichnerischen Begabung eine große Kohleskizze des Portraits, das ihm vorschwebte. George war hell begeistert, und so entstand in drei Wochen, mit der Technik der alten Meister auf Holz gemalt, ein suggestives, dunkel brennendes Gemälde. Ein Moment visueller Kraft, breit und mächtig.“

Erfurth weilte offenbar in Berlin, denn es entstanden sowohl ein Photo von George und Dix mit großen Hüten (Abb. S. 300), als auch mehrere Aufnahmen von der fortgeschrittenen Sitzung des Modells

für Dix (Abb. 14). M. E. ist jedoch diese Folge von Lichtbildern gestellt, da das Modell und der Maler derart dicht zusammengerückt sind, wie es dem tatsächlichen Arbeitsvorgang bei einem Porträt nicht entspricht. Im übrigen hat Erfurth auch George des öfteren fotografiert. (Abb. S. 372)²⁸

Die Photos von der Porträtsitzung in Berlin sind bislang in zwei Varianten bekannt (Nachlaß Martha Dix; Museum Gera), wobei George einmal Dix in die Augen schaut, andernmals nach links an ihm vorbei. Dix ist in seinem Habitus ebenfalls variiert, aber jeweils fixieren „seine hellen Augen“ das zu malende Objekt mit auffallender Intensität.

Ein Brief von Erfurth an Dix rekurriert am 8. 4. 1933 auf die Sache:

„Lieber Herr Dix – das gewünschte Bild ‚Dix malt George‘ habe ich in Auftrag gegeben und schicke es nach Fertigstellung ... Teilen Sie mit aber bitte noch mit, ob das Bild zur Reproduktion für eine Zeitung bestimmt ist und für welche, oder ob es nur Privatzwecken dienen soll. Wer erhält die Rechnung dafür, Sie oder der Adressat. Die beiliegenden Rohdrucke wird vielleicht Ihre Frau besitzen wollen.“ (GNM Nürnberg/ABK).

Das jüngst in „Dix und Berlin“ auf 1937 datierte Photo von Erfurth, das zu den erstaunlichsten seiner sachlich-veristischen Phase gehört, zeigt den Kopf von Dix extrem nahsichtig, orthogonal dem Betrachter gegenüber und diesem unausweichlich in die Augen blickend. Durch die Nahsichtigkeit kommt von Schultern und Kleidung lediglich ein Stück des weißen Malerkittels ins Bild. (Abb. 15) Originale befinden sich im Museum f. Kunst. u. Gewerbe, Hamburg und in Vaduz (Dix-Stiftung); es wurde 1961 in der Erfurth-Ausstellung in Hamburg gezeigt.

Ich würde die Aufnahmen – wegen des Malkittels – zwar nicht auf 1929 zurückrücken, aber nach dem Antlitz von Dix, der Nähe zu den Photos mit H. George zusammen, bietet sich eine Datierung um 1932/33, also kurz vor der Nazi-Diktatur, an. Nach seinem Wegzug aus Dresden, d. h. nach seinem Rauschmiß durch die Nazis, dürften auch kaum Möglichkeiten zu einem visuellen Dialog zwischen Erfurth und Dix bestanden haben.

Sollte Dix doch auf Photographien von Erfurth reagiert haben oder sollte Dix den Photographen bei Sitzungen beeinflusst haben, – wie auch immer, ein Reflex auf die Photos mit George und andere um 1932 kann in der Selbstbildnis-Zeichnung in Arbeit vor dem *Spiegel* von 1933 (Berlin Alte Nationalgalerie)³⁰ gesehen werden; zumindest ist hier werkgeschichtlich der Kontext zu den Erfurth'schen Bildern gegeben. Die Silberstift-Zeichnung belegt die ständige Arbeit von Dix nicht nur an seinen ‚objektiven‘ Werken, sondern auch daran, sich in Selbstbildnissen seiner subjektiven Lage, seiner Existenz und seiner politischen Lage zu versichern³¹, sich und diese zu prüfen. Jedoch ein weitaus erstaunlicherer Reflex ergibt sich, wenn man Erfurths Aufnahme neben das Selbstbildnis von Dix aus dem Jahre 1913 (Staatgalerie Stuttgart, Öl a. Lw., 35 x 29 cm)³² stellt (Abb. 16), das in einem zwischen Hodlers Plastizität und van Goghs Malweise stehenden Stil das Antlitz in eine extreme Nahsicht gebracht hatte, streng frontal gemalt, unausweichlich in der Suggestivkraft. Belegt diese Konfrontation über zwanzig Jahre hinweg, daß der Maler Dix letztlich doch dem Photographen seine eigenen Blicke aufzwang bzw. ihn dirigierte?

Sicher lag beiden, Erfurth und Dix, eine Disposition zum PORTRÄT zugrunde. Beide waren leidenschaftliche Beobachter der Spezies Mensch und gestalteten diesen in *Beobachtung* und *Ausführung* in Bildnissen von jeweils eigener Suggestion. Die Mittel der Photographie waren dabei andere als die reichen Mittel der Malerei (in Farben!), die zudem auf einem anderen handwerklichen Prozeß und Können beruhen. Doch scheinen beide, trotz sehr unterschiedlicher Temperamente (Dix ein harter, wilder Mensch; Erfurth ein moderater Mensch) ein Interesse an ihren Arbeiten zusammengebracht zu haben: zwei „Menschen-Erfasser“, wie O. Schürer schrieb³³, die ihr intensives Sehen wechselseitig austauschten, ja quasi belauerten.

Für die Formen des Porträts konnte Dix von Erfurth die Komposition von Kopf und Sprache der Hände lernen, denn Erfurth hatte bereits in seinen Photos die Hände der Modelle für den Ausdruck und die Charakterisierung derselben genutzt. Dix nahm seit 1921 (P. F. Schmidt, H.



Abb. 13 Otto Dix, Selbstportrait als Seher von Unheil, 1931 (Museum Ludwig, Köln)

Abb. 14 Hugo Erfurth, Otto Dix malt Heinrich George, 1932 (Kunstgalerie Gera, Otto Dix Haus)



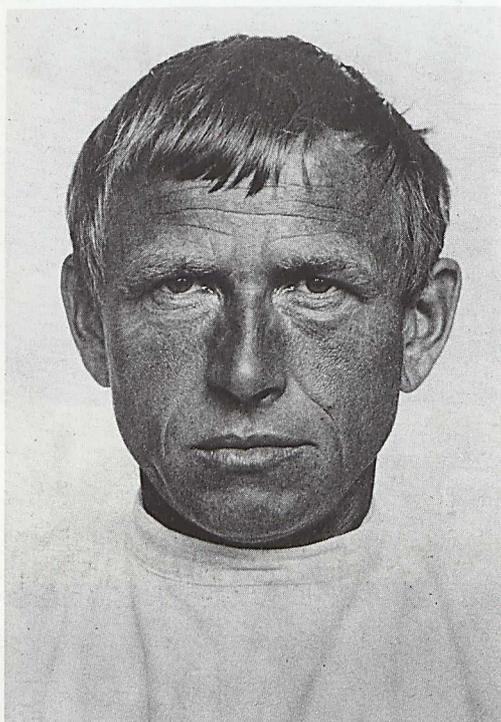


Abb. 15 Hugo Erfurth,
Otto Dix, 1932/1933
(Otto Dix Stiftung, Vau-
duz)

Schilling, Uzarsky, Erfurth, Silvia von Harden u. a.) die Sprache der Hände als Ausdrucksträger vermehrt auf, – auch und gerade in den zwei Eltern-Porträts. Ob freilich Erfurth das Dix'sche Sehen bereits seit 1921 beeinflusste, scheint mir fraglich. Das Verhältnis war ohne Zweifel ambivalent. Die Frage, ob der kritisch-realistische Stil von Dix, also sein damals als „*Verismus*“ verstandener Kunstbegriff (Hausenstein, Hartlaub, P. F. Schmidt, Westheim, Wolfardt) von der naturalistischen Kunstphotographie von Erfurth mitgeprägt wurde, ist zu erwägen. Dix' Stil um 1921 ist sicher nicht als ‚photographischer‘ Stil zu bezeichnen, da der Realismus vereinfacht, verdichtet, sich auf's Wesentliche konzentriert. Aber die Annäherung von Dix um 1924/25 an einen neuen altmeisterlichen ‚Naturalismus‘ mag die Affinität zwischen ihm und Erfurth erhöht haben. Und typischerweise fallen die Bildnisse, die Dix von Erfurth schuf, in *diese* Phase seiner Entwicklung zur Altmeisterlichkeit, seiner ‚Imitation‘ von Baldung Grien, Cranach, Dürer, Bruegel. Ist dies richtig beobachtet, so stellt sich weiter die Frage, wie sich Anregungen durch das Sehen der sachlichen Photographie zu dem Interesse von Dix an den Werken der Alten Meister und deren Einfluß auf ihn verhalten? Und es waren ja nicht nur die Altdeutschen, die ihn inspirierten, auch Mantegna und das Kinderbild von Pinturicchio (Galerie Dresden) haben ihn nachhaltig beeinflusst in Technik und Form der Menschenwiedergabe.

Dix war sicher andererseits nicht nur die „*Konkurrenz*“ durch die Photographie von Erfurth oder Sander bewußt, er fühlte ohne Zweifel die entscheidende Überlegenheit einer *verdichtenden* Malerei der Menschen-Charakterisierung über Photographie und insbesondere seine Überlegenheit über einen Hugo Erfurth. Dabei ist die Zeitlichkeit die tragende Struktur. Dix hat sich später zum Verhältnis von Malerei und Photographie geäußert, so daß dieser Text (März 1955) hier wiedergegeben werden muß³⁴:

„*Porträtmalen* wird heute von den Modernen für eine subalterne künstlerische Beschäftigung gehalten: dabei ist es eine der reizvollsten und schwersten Arbeiten 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 Photographie abgelöst worden sei, ist einer der modernistischen, hochmütigen und zugleich naiven Irrtümer. Photographie kann immer nur einen Moment (und rein äußerlich) aufnehmen, nie aber die spezifische und individuelle Form gestalten: denn letztere hängt von der künstlerischen Kraft und Intuition des Malers ab. So würden hundert Photos eines Menschen nur hundert verschiedene Momentansichten geben, nie aber das Phänomen des Ganzen. Das Ganze sehen und bilden, kann nur der Maler. – Nun ist nicht nur die Form, sondern auch die Farbe von größter Wichtigkeit und ein Mittel, das Individuelle auszudrücken. Jeder Mensch hat seine ganz spezielle Farbe, die sich auf dem ganzen Bild auswirkt. Farbphotographie hat keinen seelischen Ausdruck, sondern ist nur materielle Bestandsaufnahme, und diese ist nicht einmal gut. Jedem guten Bildnis liegt eine Schau zugrunde. – Das Wesen jedes Menschen drückt sich in seinem Außen aus; das Außen ist der Ausdruck des Inneren, d. h. Äußeres und Inneres sind identisch. Das geht soweit, daß auch die Gewandfalten, die Haltung des Menschen, seine Hände, seine Ohren dem Maler sofort Aufschluß über das Seelische seines Modells geben; letztere oft mehr als Augen und Mund. Man stellt sich den Porträtmaler immer als großen Psychologen und Physiognomiker vor, der sofort in jedem Gesicht die verborgensten Tugenden und Laster ablesen könne und diese dann im Bilde darstellt. Das ist literarisch gedacht, denn der Maler wertet nicht, er schaut. Mein Wahlspruch ist: Trau deinen Augen!“

Der Text kann in gewisser Weise als später Kommentar zu dem Dialog von vielen Jahren zwischen Dix und Erfurth gelesen und gewertet werden. Die starke Differenz, die Dix streng zwischen beiden Formen der Realitätsreflexion und Menschendarstellung markiert, ist sicher zutreffend. Aber die Bemerkung, Farbphotographie habe keinen seelischen Ausdruck, kann so nicht bejaht werden. Auch für Erfurth trifft sie natürlich nicht zu, denn mit den nahsichtigen Porträts von Corinth, Dehmel, Leo Samberger, Ernst Haeckel oder Däubler hat Erfurth eine seelische Dimension anschaulich gemacht.

Heute gehen natürlich realistische und expressionistische Maler, die die Realitäten reflektieren, wie Georg Eisler, Hrdlicka oder Baselitz ganz anders mit der Farbe um als Dix; der dynamische Duktus und die Distanz zum Naturalismus sind die Schienen, auf denen sich keine Nähe zum Trompe-l'oeil-Effekt der Farbphotographie herstellt.

Dix und Erfurth – dies war ein spannendes Kapitel in der Geschichte des modernen Sehens in den Jahren 1920 – 1933. Aber das Technische der Photographie ist eben nicht durchgestaltete Arbeit mit der Hand (also nicht Bildnerie); die Photographie bleibt bei aller Verfremdung und expressiven Gestaltung und Handhabung Technik und technikdeterminiert. Die Malerei von Dix war in keiner Phase von den Mitteln determiniert. Dix setzte die Mittel mit Wille und Phantasie für seine Ziele künstlerischer Gestaltfindung ein.

Sehen und Überführen – dies hat Schürer betont – sind die zwei Schritte der künstlerischen Arbeit und mithin die zwei Pole des ambivalenten Verhältnisses von Erfurth und Dix. Das *Sehen* ist möglicherweise tatsächlich wechselweise. Die Photographie übernahm bzw. erhielt Impulse durch „das Schauen der gleichzeitigen Malerei“. Aber sicher wurde ein Maler wie Dix auch bewußt oder unbewußt von der *Strenge des Sehens* von Erfurth beeinflusst, als er den Wechsel vom Expressionismus/Futurismus/DADA zu seinem scharf beobachteten veristischen Stil um 1920 vollzog. Die Hinwendung zur sichtbaren Welt als der wirklichen, ja ‚einzigen Welt‘ und Realität (Nietzsche) und der Verzicht auf die expressionistischen Visionen und futuristischen Simultané-Bilder hat die Nähe zwischen dem Sehen der sachlichen Photographie und dem Sehen von Dix gefördert.

Mag das Sehen ähnlich geworden sein, so blieben die Überführung in Form und die Weise der Form jedoch völlig verschieden.

Anmerkungen

* Der Titel dieses Beitrags übernimmt die Aussage von Maria Wetzels aus ihrem Interview mit Dix von 1965 (Dipl. Kurier, Köln, 14. Jg. 731).

1 Erich Fried/Alfred Hrdlicka/Erwin Ringel: Die da reden gegen Vernichtung – Psychologie, bildende Kunst und Dichtung gegen den Krieg, hg. von A. Klausner, Wien 1986, S. 64

2 Rudolf Arnheim: On the Nature of Photography, in: Critical Inquiry, Vol. 1, Sept. 1974, wieder in: Neue Beiträge, Köln DuMont 1991, S. 145

3 Karel Kosík: Die Dialektik des Konkreten (1967), Frankf./M. 2. Aufl. 1973, S. 123. Ch. Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens (1863), IV, in: ders., Gesammelte Schriften, ed. M. Bruns, Bd. 4, S. 291 – 296, betonte „mémoire et imagination“.

4 Briefe Erfurth – Dix im Teilnachlaß DIX im GNM Nürnberg. Bis heute hat sich kein Dokument über die 1. Begegnung zwischen dem Photographen und dem aus dem Kriege Ende 1918/1919 nach Dresden unverkrüppelt gekommenen Maler gefunden. Auch meine Gespräche mit Herrn Gottfried Erfurth (Juli 1979) hatten diesbezüglich nichts erbracht. Wie ihm danke ich auch Bodo von Dewitz für freundlich kollegiale Hilfe.

5 J. A. Schmall-Eisenwerth: Das photographische Bildnis – sein geschichtlicher Ort – *Bildnisse von Hugo Erfurth*, hg. von Otto Steinert, Gütersloh 1961, wieder in: Schmall-Eisenwerth: Vom Sinn der Photographie, Texte 1952 – 1980, Prestel München 1980, S. 43 – 56; – D. Schubert: Otto Dix – in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1980, 2. Aufl. 1985, 3. verbesserte Aufl. 1991, S. 35f, 51f, 84 – 86 (zit. als Dix 1991)

6 Felixmüller hatte bereits seit 1917 mit spätexpressionistischen Holzschnitten à la Schmidt-Rottluff in Dresden reüssiert; Dix stellte als Soldat u. a. im Okt. 1916 bei E. Arnold aus: „Dresdner Künstler, die im Heeresdienste stehen“, und zwar 11 Blätter, mit denen er zeigte, daß er die Modi der Gestaltung Realismus, Kubismus und Futurismus beherrschte (dank freundl. Hinweis von Otto K. Werckmeister, siehe Schubert: Dix 1991, S. 33); – vgl. auch Fritz Löffler: Die Dresdner Secessions – Gruppe 1919, in: Kunst im Aufbruch, Dresden 1918 – 1933, Dresden 1980, S. 39f.

7 Christoph Voll, der anscheinend nicht von Erfurth photographiert wurde, stellte seit der 3. Ausstellung der ‚Dresdner Secessions‘ im Oktober 1920 mit der Gruppe Holzsulpturen und Graphik aus (P. F. Schmidt, in: Cicerone XII, 1920, S. 826 – 27), 1921 war er Mitglied; aber schon 1924 ging Voll als Lehrer an die Kunstschule in Saarbrücken. Löffler hatte in seinem Aufsatz über die Dresdner Secessions 1980 (in: Kunst im Aufbruch, S. 46) für das Inflationsjahr 1923 keine Ausstellung genannt; aber die 6. Ausstellung fand im Sommer 1923 – als Dix bereits nach Düsseldorf zum Studium an die Akademie ging – im Graphischen Kabinett von *Hugo Erfurth* statt – mit Werken von Dix, Lange, Griebel, E. Hoffmann, C. Voll u. a. (vgl. Oskar Schürer: Dresdner Sommerausstellungen II, in: Cicerone XV, 1923, S. 801 – 802, der für Dix bereits von einem „schneidenden Verismus“ sprach, wie P. F. Schmidt in: Kunstblatt 8, 1924, S. 367: Die deutschen Veristen)



Abb. 16 Otto Dix, Selbstbildnis, 1913 (Staatsgalerie Stuttgart)

- 8 Dieter Gleisberg hat in seiner Felixmüller-Monographie Abzüge der „Hochzeitsphotos“ von Erfurth publiziert (Felixmüller – Leben und Werk, Dresden 1982, Anhang, S. 281 oben); sie sind mit Trockenstempel 1918 datiert
- 9 Hugo Erfurth, hg. von B. Lohse, Seebruck 1977, S. 56
- 10 vgl. D. Gleisberg: Felixmüller, 1982, S. 281; – Fischer 1981, S. 25 gab als Photograph den Linkssozialisten und Herausgeber der „Aktion“ Franz Pfemfert an. – Eventuell stammt das Photo aber von Felixmüllers Frau Londa; das ist noch ungeklärt.
- 11 Das *Profil*-Photo mit Widmung („für Maud Nov. 21“) im Kupferstichkabinett in Dresden und Privatbesitz Heidelberg; (Fr. Löffler: Dix – Leben und Werk, 4. Aufl., Dresden 1977, Abb. 7 im Anhang; Katalog „Dada in Europa“, Fränk./M. 1978, 3/358). – die strenge *en-face*-Ansicht von 1920 Privatbesitz Heidelberg, 1 Ex. ohne Datum Privatbesitz Dresden (abgeb. bei S. Sabarsky: Otto Dix, Milano 1986). Die *Halbprofil*-Aufnahme nach links („meiner süßen Maud Jim“), heute im Dix-Nachlaß Vaduz (Dix Stiftung)
- 12 S. Deutscher Camera-Almanach, Jg. 1925, S. 98 Abb.
- 13 Bereits in der 1. Aufl. meiner Dix-Monographie habe ich diese Gegenüberstellung anschaulich gemacht (S. 50 – 51), um die enge Beziehung zwischen beiden Porträtisten anzudeuten.
- 14 Carl Einstein: Otto Dix, in: Das Kunstblatt, hg. v. P. Westheim, Jg., VII, 1923, S. 97 f. – Paul F. Schmidt: Otto Dix, Köln 1923. – Zu Dix und Nietzsche vgl. meinen Beitrag in Nietzsche-Studien Bd. 10/11, Berlin 1981/82, S. 278–317 und Sarah O'Brien Twohig: Dix and Nietzsche, in: Cat. Expos. OTTO DIX, London, Tate Gallery 1992, S. 40ff.
- 15 vgl. P. Barth: Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene 1920 – 25, Düsseldorf Galerie Remmert & Barth 1983. – Schubert: Dix, 1991, S. 57
- 16 Es kann hier nur kurz gefragt werden, ob Dix nicht diese strenge *Schrägsicht* seiner Selbstbildnisse 1912/13 dem Photographen aufzwang(?), denn um 1912 schon entstanden auch solche Photos von Dix (mit dem ponyhaften Haarschnitt), deren Autor bislang nicht zu identifizieren war; vgl. S. Sabarsky: Dix, Milano 1986, p. 37 und auch das verwandte Photo im Frontispiz des DIX-Kataloges Stuttgart/Berlin 1991, bearbeitet von Andrea Hollmann, ohne Angabe des Photographen.
- 17 L. Fischer: Dix, Berlin 1981, S. 53
- 18 Erfurth photographierte das Gemälde sicher 1923 (ein Photoabzug gest. 1927 im Dix-Nachlaß, s. Schubert: Dix 1991, S. 62); ein altes Photo in Halle, Archiv der Moritzburg-Galerie, zeigt noch die Vorhänge, aus denen das dunkel gekleidete *Paar* in strenger Pose, wie *Puppen*, heraustrat; – (Format 191 x 86 cm, 1926 erworben) – vgl. Andreas Hüneke: Im Kampf um die moderne Kunst – Das Schicksal einer Sammlung, Staatl. Galerie Moritzburg Halle, Halle 1985, S. 40 Abb. 43, Brief von Sauerland vom 3. Mai 1926: „Ich sehe das wesentlich Künstlerische dieser letzten Phase der Malerei nicht in ihrer getreuen Wirklichkeitsabschilderung, sondern in dem geheimnisvoll *Geistigen*, das man als *magisch* bezeichnen möchte, mit dem diese scheinbare Wirklichkeitskunst sich doch ganz über die Wirklichkeit erhebt. Ich würde mich ganz außerordentlich freuen, wenn es gelingen sollte, das Bild für Halle zu erwerben.“ W. Wolfрад publizierte das Gemälde 1923 sogleich im „Cicerone“ Bd. XV mit einem signifikanten Text im Rahmen der avantgardistischen Strömung von Naturalismus und kritischem Verismus: „Der *Verismus* dieses Künstlers ist von einer technischen Virtuosität, die Bewunderung abnötigt ... er reißt alle Blicktrübungen der Gewöhnung von unserem Auge und beschreibt kalt und fast zynisch“ (S. 177).
- 19 Brief Erfurth an Dix vom 12. 8. 1925 (GNM Nürnberg, ABK)
- 20 Dix in Halbfigur frontal in dunklem Jackett und Zigarre (1925) publiziert bei S. Sabarsky: Dix, dt. Ausgabe Berlin 1987, S. 1. – Das Photo Nellys von Erfurth und das Gemälde von Dix stellte L. Fischer: Dix, 1981, S. 88 – 89 gegenüber; – Fr. Löffler: Dix – Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, Nr. 1925/12
- 21 Das Erfurth-Photo von Dix mit *Zigarette*, seitlich gesehen, Blick zum Betrachter, existiert in mind. zwei Versionen, erstmals publiziert im Kat. H. E. – Bildnisse, Leipzig Lehrauftrag 1929, Abb. 3; – 1986 katalogisiert von P. Oehmen in seiner Ex.arbeit FH Münster. Erfurth nahm Dix 1926 auch im grauen Anzug sitzend, dreiviertelständig auf, nach links schauend, eine *Zigarre* in der Hand, dunkle Fliege, glatt gebürstetes Haar (publ. im Jan. Heft von Dt. Kunst u. Dekoration, 1927, S. 238 – 240 von Oskar Schürer). Diese Aufnahmen sind wohl (?) zu einem anderen Zeitpunkt entstanden als das Photo bei R. März: Dix + Berlin, 1991, 42 „Dix zeichnet“ von 1928.
- 22 Öl auf Holz, 80 x 100 cm, Lugano Slg. Thyssen; der Karton im Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem; eine Zeichnung von 1926 im Museum zu Albstadt. Der Karton für das *1. Erfurth-Bildnis* von 1925 befindet sich bei Gottfried Erfurth, Gaienhofen. Vgl. B. Lohse, 1977, S. 28; – F. Löffler: Dix, 1977 no. 79 (das 1. Bildnis Tempera auf Holz, 75 x 60 cm, von H. Posse für die Gemäldegalerie Dresden erworben, 1937 von den Nazis beschlagnahmt, dann in der Slg. E. Fohn, heute München); Katalog Ausst. „PARIS – BERLIN“, Paris 1978, p. 191; Löffler: Dix – Oeuvre-katalog, 1981, Nr. 1926/14; – J. Heusinger v. Waldegg (Hg.): Die zwanziger Jahre im Porträt, Bonn 1976, S. 187 – 189
- 23 Die genannten Photos sind signiert und datiert: die kleinen Büstenformate „Hugo Erfurth Dresden 1926“ (Ex. in Privatbesitz; Dt. Fotothek Dresden, Dix-Stiftung Vaduz; Hamburg M. f. Kst. u. Gew.), die großen Halbfiguren mit Händen in Privatbesitz, Formate 32 x 23 cm, ebenso 1926 per Hand datiert. Ganz falsch angesetzt sind die Eltern-Photos bei J. K. Schmidt/W. Herzogenrath u. A. Hollmann: DIX-Katalog, Stuttgart/Berlin 1991, S. 12 „um 1920“
- 24 Ein Photo, das bereits Löffler 1977, Anhang 10 abbildete, zeigt Dix im April 1927 in Berlin während der Arbeit an den Kartons für „Die Großstadt“; der Rowohlt-Verlag nahm es als Rückseite meiner Monographie; jetzt veröffentlicht auch von R. März: Dix und Berlin, Berlin 1991, Umschlag S. 2. Der Photograph war aber nicht Hugo Erfurth (wie März angibt), sondern *Bruno Schuch* (Berlin). Das Museum zu Gera besitzt einen Abzug und gab ihn jüngst als Postkarte heraus (Abb. 12)
- 25 Vgl. „Der Querschnitt“, Jg. X, 1930, 318f. – Ein zweites Photo dieser Folge besitzt das Archiv der Akademie Dresden, dort weist Dix auf die Zeichnung des Schülers im Vordergrund; s. DRESDEN – Kunstakademie, Dresden 1990, S. 613. P. Barth (Hg.): Die Dresdner Künstlerszene 1913 – 1933, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 1987, S. 104
- 26 Diether Schmidt: Dix – im Selbstbildnis, Berlin-Ost 1978, 2. Aufl. 1981; – D. Schubert: Dix 1991, S. 104 – 105; – Kat. der DIX-Retrospektive, hg. von W. Herzogenrath/J. K. Schmidt, Stuttgart/Berlin 1991
- 27 Kat. OTTO DIX – Retrospektive (zum 90. Geburtstag), Gal. d. Stadt Stuttgart, Stuttgart 1981/82, S. 29 – 32; Kat. DIX, 1991, S. 202 Farbtafel
- 28 Für meine Rowohlth-Monographie hatte mir Frau Martha Dix freundlicherweise Photos von Erfurth ausgeliehen (s. Schubert: Dix 1991, S. 105 Dix und George mit Hüten). – vgl. L. Fischer 1981, S. 84 – 85; S. Sabarsky: Dix, Milano 1986, S. 20 (Detail Kopf von Dix), Originale im Besitz von Frau Berta Drews-George/Berlin; – R. März: Dix + Berlin, 1991, S. 51/52
- 29 Die Galerie (Wien), Heft 8 von 1935, S. 141; – R. März/R. Radeke: Von der Dada-Messe zum Bildersturm – Dix + Berlin, 1991, 62. – Zur Erfurth-Schau von Juni 1961 in Hamburg s. DIE WELT vom 22. Juni 1961, Abb. Dix.
- 30 Fr. Löffler: Dix, 4. Aufl., 1977, no. 139; – D. Schmidt: Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, no. 88
- 31 Vgl. meinen Beitrag: „*Ich habe Landschaften gemalt, das war doch Emigration*“ – zur Lage von Otto Dix und der politischen Metaphorik in seinem Werk 1933 – 1937, in: OTTO DIX, Stuttgart/Berlin 1991, S. 273 – 283
- 32 Zu Dix' Selbstporträts um 1912/13 vgl. meinen Aufsatz in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, Hrsg. v. W. Hager/N. Knopp, München 1977, S. 203–224 und die Ausschachtung desselben durch R. Beck: Dix-Neuland in: Kat. Dix – Bestand Museum Friedrichshafen, Hrsg. v. L. Tittel, 1992, S. 23; auch das von Dix gelobte Knabenporträt von Pinturicchio (Dresden) hatte ich bereits 1980 in den Dix-Diskurs eingebracht.
- 33 Oskar Schürer: Bildnisse von H. Erfurth, in: Dt. Kunst und Dekoration, Jg. XXX, Januar 1927, S. 238
- 34 Dix: *Gedanken zum Porträtmalen*, in: Internationale Bodensee-Zeitschrift f. Lit., Bild. Kunst u. Wiss. (Amriswil), März 1955, S. 59 – 60; – D. Schmidt: Selbstbildnis, 1978, S. 220; – Schubert: Dix, 3. Aufl., 1991, S. 84 – 85. Vgl. dazu insbesondere die grundlegende Theorie des Portraits von Georg Simmel, Das Problem des Portraits, in: Zur Philosophie der Kunst, hrsg. von Gertrud Simmel, Potsdam 1922, S. 96 – 109; ders., Rembrandt, Leipzig 1916