

Dietrich Schubert

OTTO DIX: Die Radierungen DER KRIEG (Berlin 1924) oder: das „Yo lo vi“

I.

„Wer heute die Schrecken des Atomkrieges realistisch darstellen will, weiß, daß das „Yo lo vi“ Goyas nicht mehr möglich ist. Es erscheint verständlich, wenn Künstler in dieser Situation kapitulieren, zumal das ökonomische und politische Interesse am Krieg schwer durchschaubar erscheint.“¹

Nach fünfzehn Jahren sind die nationalen Interessen an Kriegen für uns durchschaubar, ob am Golf im Interesse der USA, ob in Serbien oder in anderen Regionen. Die elende Realität dieser Kriege wird von der bildenden Kunst heute nicht mehr dargestellt, da die Künstler ihre privaten Mythologien pflegen, Material-Installationen suchen, oder wie Gerhard Richter Farbsoßen komponieren; – zumal die Fernsehanstalten die Kriegs-Ereignisse als „Bilder“, wie alle Welt nur noch statt *Ereignisse* abstrahierend sagt, in die Wohnungen flimmern. Wozu die Kriege heute noch mit den Mitteln der bildenden Kunst darstellen?!

Der alte Otto Dix sagte 1961 zu Hans Kinkel: „*Der Krieg – ist eben was so Viehmäßiges: Hunger, Läuse, Schlamm, diese wahnsinnigen Geräusche (...)* Der Krieg war eine *scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen. Man muß den Menschen in diesem entfesselten Zustand erlebt haben, um etwas über den Menschen zu wissen...*“²

Dix hat während 4 1/2 Jahren totalem Kriegserlebnis als Unt.offizier und M.G.-Truppführer an der Westfront von Herbst 1915 bis Sommer 1917 und an der Ostfront in Wolhynien Herbst/Winter 1917, danach wieder an der Westfront bei Lange-mark,³ alles, ja a l l e s selbst erleben müssen und gesehen, so daß er als Zeuge auftreten konnte (Abb. 4 u. 5: Foto Dix mit MG-Zug 390, ca. März 1916; Unt.off. Dix vor Unterstand, 1917 im Artois), der *authentische* Erlebnisse, Erinnerungen und künstlerischen Willen hatte. Im Gegensatz zu anderen Künstlern, die den Krieg erlebten, hatte er auch die Fähigkeit und den Gestaltwillen, diese grauenhaften Erlebnisse künstlerisch zu bearbeiten.



4 Dix mit MG-Zug 390 in der Champagne, ca. März 1916, Fotografie



5 MG-Führer Dix vor einem Unterstand bei Bapaume, 1917, Fotografie

Er erlebte alles, was den ersten totalen Krieg des 20. Jahrhunderts ausmachte, ein moderner Krieg, der das ganze Jahrhundert bis zum Ende der Nazi-Diktatur und deren territoriale Folgen, letztlich bis 1989, bestimmte. Die Nazis haben sich immer bei wichtigen Feiern auf

diesen (verlorenen) Krieg, den Versailler Vertrag und auf den Ausbruch der November-Revolution am **9. November 1918** in Berlin bezogen, um diesen Tag massenpsychologisch zu übertreffen, womit der Kausalzusammenhang genügend belegt ist.

Otto Dix war Zeuge des Krieges, weil Handelnder und Leidender. Er wurde als hoch begabter bildender Künstler, der seine Erlebnisse gestaltete, ohne sie fotografistisch abzuschildern, zum Zeugen seiner Zeit und für die Nachwelt.⁴ Denn er hat gehandelt, getötet, Angriffe französischer Soldaten mit dem schweren MG abgewehrt, er hat das Sterben dieser und seiner Leute gesehen, die elenden Folgen des Krieges „fürs Vaterland“ im Westen; er kannte sogar das Lazarett (das von Ärzten als besonders grausame Seite dieses Krieges bezeugt ist); er mußte 4 1/2 Jahre mit seinem Kampfod oder mit dem Tod durch das ständige Granatenfeuer rechnen. Aber ein nietzschescher Überlebenswille, enorme Disziplin und unglaubliches Glück halfen ihm offenbar. Und Dix überlebte das jahrelange Menschenmorden erstaunlicherweise. Selbst eine Splitterverwundung am Hals am 8.8.1918 bei Lestrem/Lille war nicht bedrohlich.⁵ Dies allein ist – gemessen am Tod von August Macke, Albert Weisgerber, Ernst W. Lotz, Ernst Stadler, Franz

Marc, August Stramm u. a. – ebenso erstaunlich wie das Überleben des Bildhauers und MG-Truppführers **Christoph Voll**, mit welchem Dix später befreundet war und in der „**Gruppe 1919**“ in Dresden gemeinsam ausstellte. Aber gemessen an allen anderen Künstlern ist Dix der einzige im ganzen 20. Jh., der die Kriegserlebnisse in leidenschaftlicher Weise, in epischer Breite und in höchster Qualität mit den Mitteln bildender Künste gestaltet hat. Dies sichert seinen Rang in der Moderne des Expressionismus und Nach-expressionismus⁶ und für das ganze durch Kriege zerrüttete „Jahrhundert der Wölfe“ (N.Mandelstam).

Dix konnte ohne Einschränkung mit seinem künstlerischen Ahnen Goya sagen: *Yo lo vi – „Ich hab es selbst gesehen“*.⁷ In diesem Sinne ist eine der Radierungen betitelt „**Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme**“ (3. Mappe, Blatt VIII), die Dix 1924, im Anti-Kriegsjahr, nach langer Arbeit 1923–24 herausgab: eine Serie von 50 Aquatinta-Radierungen, in fünf Mappen gegliedert, vom Galeristen Karl Nierendorf angeregt und in dessen Galerie in Berlin publiziert.⁸ Dieser eine Titel bezeugt bereits die Authentizität der Radierungen von Dix für die Nachkriegswelt der Weimarer Republik. Aber nicht allein das Authentische, das man auch für Max Pechsteins „Somme“-Mappe voraussetzen

könnte, sondern darüber hinaus die hohe Qualität der bildnerischen Umsetzung macht den Rang von Dix aus. Nimmt man ein weiteres Blatt wie „**Ausruhende Kompanie**“, so ist die Qualität der Komposition, der Dunkel-Hell-Arbeit, der enormen Raum-Wirkungen deutlich. Ein Häuflein von acht abgekämpften Männern hockt in finsterster Nacht auf freiem Feld, um zu verschnaufen. Ganz offensichtlich ist die unglaubliche Einsamkeit dieser Soldaten, die teils verwundet wurden. Der Unt.off. im Vordergrund hält „Wache“ und hätte die Pflicht, die Leute zur Stellung zurückzuführen. Aber gerade die Erschöpfung und die Ratlosigkeit sind die beiden Tatsachen, die Dix in radikaler Weise zeigt. Da es sich um deutsche Männer handelt, können wir einen signifikanten Brief von Dix (an Helene Jakob, Dresden) aus dem August 1916 hier anführen, der die „**H ö l l e**“ der Kämpfe an der *Somme* beschrieb, die Dix im Sommer und nochmals im Herbst 1916 durchstehen mußte:⁹

*„Cara samideanino
– ich erhielt Ihre Briefe und die Kirschen und Zigaretten und danke Ihnen sehr herzlich. Gott sei Dank sind die furchtbaren Tage an der Somme vorüber. Wir sind am 12. durch Bayern dort abgelöst worden. Unsere Stellung war rechts des vielgenannten Gehöftes Monacu. Unsere Kompanie war drei Wochen*

dort eingesetzt und wir lösten unter uns alle 2 Tage ab. Die ersten beiden Tage an welchem Reg. 102 dort lag verließen verhältnismäßig ruhig. Wir haben dort noch 2 Gräben hintereinander. Verbindung durch Laufgräben gibt es natürlich nicht. Ich lag mit noch 5 andern M.G. in der Stellung „Braune Erde“. (Auf die zweite Stellung die Reg. 102 nach altem Brauch nachts die Gräben vertieft hatte, fing der Franzmann, der auf der Höhe liegt und alles herrlich beobachten kann, am 3ten Tage an mit 28igern zu trommeln, dazwischen 15er und kleinere Kaliber. Es war furchtbar! Die b. Stellung wurde so umgeackert, daß man keinen Graben mehr sah. Ich saß mit meinem Gewehr (schweres M.G.) und meinen Leuten in einem minierten (?) Stollen. Bei jedem Schuß drohte unsere Bude zusammen zu fallen. Als es immer schlimmer wurde, rückten 3 meiner Leute ab. Da saß ich nun noch mit einem. Ich war entschlossen zu bleiben. Plötzlich haut uns eine 28er soviel Dreck ins Loch, daß wir bis an die Brust drinsteckten. Das Gewehr war verschüttet, ausgegraben in der Eile unmöglich. Ich rückte also und zwar in den nächsten Stollen weiter links (von rechts fing die Schießerei an). Jetzt ging's auch von links los. Bald war das Gewehr des zweiten Stollens zerschossen und dem Gewehrführer, der am Eingang stand, schlug es beide

Trommelfelle durch. Ausreißen! Ich rückte etwas weiter links, die andern rennen in wilder Flucht nach hinten. In einem kleinen Erdloch 1 mtr hoch 2 mtr lang lag ich noch alleine mit einem Infanteristen stundenlang im Trommelfeuer. Am Abend wurde es ruhiger und ich ging zurück. Die folgenden Tage waren fast noch furchtbarer. Im ganzen sind uns 12 Maschinengewehre verloren gegangen, 2 davon haben die Franzosen. Am 10. lag ich mit einem Gewehr (wir hatten die braune Stellung verlassen müssen und uns 30 mtr weiter hinten an einem Steilhang eingegraben). Dort zwischen (?) Gren.Reg. 100 Trommelfeuer von früh 1/2 11 bis abend neun mit 28gern. Diesmal nach dem Steilhang – die Verluste dieses Rgts sind furchtbar. Am Abend griff der Feind an. Wegen des Nebels schoß (m)eine Batterie zu kurz und schoß in unsern Steilhang. Furchtbare Bestürzung schreckliche Verluste. Die Leichen lagen herum, Arme und Beine flogen. Von der 6. Komp. dieses Rgt blieben 9 Mann übrig. Es war jedesmal ein befreiendes Gefühl, wenn die roten Leuchtkugeln aufstiegen (heißt „Feind greift an“), und wir konnten mit unserm Gewehr vorrücken und feuern.¹⁰ Was aber nutzen Ihnen all die Einzelheiten? Vorstellen wie so etwas ist können Sie sicher nicht. Jetzt sind wir weit hinter dieser Hölle im Ort Mauvois. Vielleicht erhalte ich nun bald mal



6 Théophile-Alexandre Steinlen, Nid des blessés, 1917, Radierung, Privatbesitz, Heidelberg

*Urlaub. Es sind viele gute Kameraden draußen geblieben, schade um die Kerle. Recht viele Grüße
Via samideano Dix“.*

Insbesondere der schwarze Hintergrund der Nacht in der genannten Radierung, die magische Raumwirkung, die gespenstische, quasi übernatürliche Ortlosigkeit der Szene der Verlorenen rücken die Arbeit von Dix in die Nähe der Qualität der Kriegsradierungen von Goya.

Hier sehen wir neben dem Cléry-Blatt und den anderen Schreckensszenen ein Soldatenbild, das auf die Betrachter nach 1924 abschreckend wirkt, – ebenso wie auf heutige Menschen. Der Gehalt ergibt sich nicht aus einer pazifistischen ‚Tendenz‘, sondern allein durch die kompromißlose Realistik der Darstellung des Wirklichen. Fragt man, ob es unter den Zeitgenossen von Dix darin, d. h. im Realismus des Kriegssterbens, ähnliche Lösungen bereits gab, so wären die qualitativ hochstehenden Radierungen von Th. A. Steinlen zu nennen, die er 1917 auf großen Formaten schuf: „**Nid des blessés**“ (54 x 67,5 cm, 12 Exemplare) zeigt ein Erdloch, in dem sich schwerverwundete Franzosen versteckt halten und in der Nacht auf Sanitäter hoffen (Abb. 6). Man wird bezweifeln, ob Dix derartige Radierungen Steinlens kannte, nichtsdestotrotz sind sie als frühe

Darstellungen auf großen Papierformaten von besonderem Interesse.¹¹

Die wahren Bilder vom deutschen Frontsoldaten und seinem elenden Sterben, die Dix 1924 gibt, entsprechen in keiner Weise der Ideologie der Soldatenverbände, der Offiziersclubs, dem Geist der erstarkenden Reichswehr, der Ideologie der Deutschnationalen, dem totalen Revanchegeist der NSDAP. Diese suchten nach 1924 in der retrospektiven Verbildlichung das Heroische des Frontkämpfers: „Im Felde unbezigt“, war die Lüge der Weimarer Zeiten. Dagegen ist der Dix-Zyklus eine vollkommene Obstruktion dieses Wunschbildes vom heroischen Soldaten, der bereits 1939 in einen weiteren Krieg mußte. Das heißt, die lügenden Bilder der Soldaten dienten der Vorbereitung eines neuen Krieges, der den ersten zu übertrumpfen hatte. Dies funktionierte mit dem Zyklus von Dix nicht.

Die Reaktion der Nazis ist deshalb der Indikator für den Gehalt der Radierungen, – jenseits der polemischen Debatten (wie sie z. B. Conzelmann 1983 schürte), ob Dix gewollter Pazifist war, oder jenseits der „Tendenzkunst“-Fragen. Die Reaktionen der Deutschnationalen und der Nazis waren eindeutig: sie verfolgten die Dix'schen Kriegsbilder mit wesentlich größerem Haß als die schönen abstrakten, form-

autonomen Künste eines Marc oder Molzahn, Kandinsky oder Schwitters; und dies sofort im Jahre 1933. Denn Dix – das war „Wehrsabotage“, wie die Betitelung im Katalog „Entartete Kunst“ von München 1937 (Abb. 7) lautete.¹²

Werner Haftmann nannte die Kriegsmappen in einem Artikel über politische Kunst 1957 die bedeutendsten Kriegsdarstellungen im 20. Jahrhundert,¹³ – ein Qualitätsurteil, das ohne Zweifel Bestand haben wird. Der Zyklus wurde im Jahre 1972 von der Imprint Society in Barre/Mass. in einem Faksimile auf chamoisfarbenem Papier ediert und mit einem Essay von Charlotte Vershow kommentiert: „Der KRIEG... is justly considered to be a masterpiece of twentieth-century graphic art and one of the great and timeless statements against war by an artist of any age.“

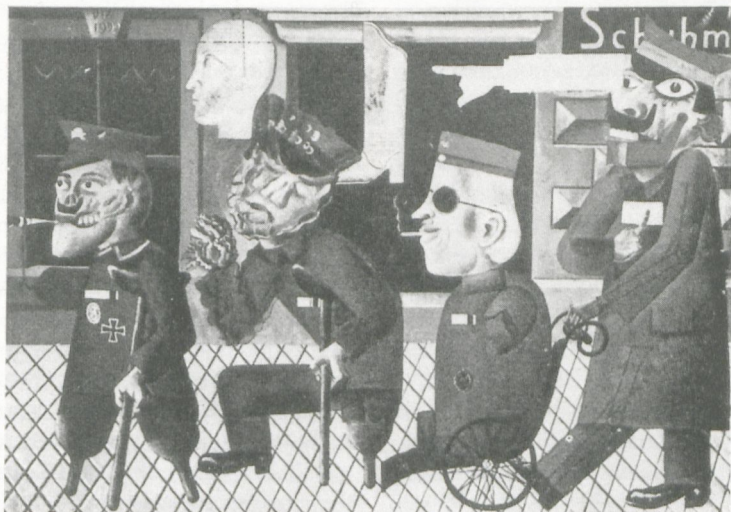
Als dies geschrieben wurde, dominierte in der Adenauer-Republik bei den Malern der zweite Aufguß der Formfindungen der Avantgarden vor 1930, und bei den Museen herrschte das Interesse an abstrakten Formkünsten, d. h. an einer bloßen „Selbstbewegung“ von Farben und Formen (Carl Einstein)¹⁴; man interessierte sich für Pollock oder Kandinsky, für Baumeister oder Nay, jedoch nicht für Otto Dix und

die Erforschung seiner sehr unterschiedlichen Werkphasen. In der ehem. DDR jedoch galt Dix immer als führender Künstler des 20. Jahrhunderts; der Maler war Mitglied der Akademie der Künste der DDR. Im Jahre 1961, als Dix noch lebte, gab Heinz Lüdecke zum 70. Geburtstag den Krieg-Zyklus in einem Buch mit den 50 Bildtafeln heraus.¹⁵ Diese unterschiedlichen Geltungsgrade, bedingt durch unterschiedliche Kunst-Ideologien, haben sich langsam aber stetig bis 1991 geändert.

Schauen wir kurz zurück: Im September 1977 zeigten zwei Museen den Zyklus, in West-Berlin das Haus am Waldsee (das Exemplar 12/70 aus dem Düsseldorfer Museum, folgend zum Jahreswechsel im Kunstverein zu Hannover) „Otto Dix – zwischen den Kriegen“, und in Albstadt die Städtische Galerie das Exemplar 60/70, organisiert von Alfred Hagenlocher, mit einem Text von Fritz Löffler, in einer gesonderten Ausstellung. Von Veit Loers wurde der Zyklus im Februar 1981 im Museum zu Regensburg gezeigt in einer Ausstellung, die besonders dem Thema „Dix und der Krieg“ gewidmet war; Zeichnungen von 1915 bis 1918, Radierungen von 1924 und Fotografien aus den Kriegsjahren wurden in sinnvoller Weise konfrontiert.¹⁶

Gemalte Wehrsabotage

des Malers Otto Dix



7 Seite aus dem Katalog „Entartete Kunst“, München 1937

In Utrecht präsentierte 1982 Wauter Kotte die KRIEG-Mappen zusammen mit **Alfred Hrdlickas** Zyklus zum **20. Juli 1944** „*Wie ein Totentanz*“ (1974), eine Exposition, die den kunstgeschichtlichen Zusammenhang von Dix zu Hrdlicka bestens belegte, anschließend auf meinen Vorschlag hin im Kunstverein in Heidelberg, von mir mit einer Rede über Hrdlicka und Dix eröffnet.¹⁷ Der Bildhauer und Graphiker Hrdlicka hatte bereits 1974 seinen Text „Dix wie ich ihn sehe“ veröffentlicht¹⁸, in welchem er die Qualität der Dix'schen Zeichnungen als synthetische Form-Ergebnisse auf dem Niveau von Picassos Guernica-Studien bezeichnete.

Im Jahre 1983 war der Zyklus im Hack-Museum Ludwigshafen innerhalb der von Elmar Bauer betreuten Ausstellung „*Schrecknisse des Krieges*“ integriert;¹⁹ im Januar 1984 im Städt. Museum Heilbronn;²⁰ im Juni 1985 innerhalb der von Eugen Keulerleber eingerichteten DIX-Schau im Palais des Beaux-Arts in Brüssel; wieder 1989 in Berlin im Kollwitz-Museum in der Graphik-Ausstellung „*Zwischen den Kriegen*“ von Gudrun Fritsch;²¹ und 1991 in der großen DIX-Exposition in Stuttgart/Berlin war er natürlich dabei.²²

In Berlin war schon innerhalb der großen Ausstellung von 1980

„*Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*“ das Exemplar des Kupferstichkabinetts (West), bearbeitet von Alexander Dückers,²³ im Kontext der Abt. Unterdrückung – Widerstand – Utopie zusammen mit **Jacques Callot** und **Goyas** „*Desastres de la Guerra*“ von 1812/14 gezeigt worden. Damit war der kunstgeschichtliche Zusammenhang (Badt) berücksichtigt und anschaulich wirksam.²⁴ Freilich, bereits 1924 nannte Willi Wolfradt in seinem Text über Dix die Namen Grünewald und Goya als kunstgeschichtliche Perspektiven für die „*Kriegsvisionen*“.²⁵ Die Beziehung zu Goya geht auf eine Selbstaussage von Dix zurück: er habe im Basler Kunstmuseum immer wieder Graphiken von **Callot, Urs Graf und Goya** studiert, um deren künstlerische Qualität zu suchen. Bereits während der Arbeiten an den Radierungen im Winter 1923-24 nahm er Goyas „*Desastres*“ in die Hand; einem Brief Nierendorfs nach dessen Paris-Reise von Februar 1924 an Dix entnehmen wir: „Das Goyabuch habe ich nicht in Berlin vorgefunden, Bagel hat die 342 Drucke nach hier (Düsseldorf) gesandt. Ich freue mich, daß Du so viele Rad.(ierungen) gemacht hast und sogar noch weitere arbeiten willst. Bin sehr gespannt sie zu sehen....“ (Dix-Archiv, Nürnberg). 1970 stellte Werner Schmidt in Dresden im Kupferstichkabinett den

Zusammenhang in der Ausstellung „*Dialoge*“ her.²⁶

Zuletzt zeigte das Museum von Thun in der Schweiz im Juni 1995 die KRIEG-Mappen von Dix; es erschien ein kleiner Bildband dazu; und 1997 die Fondazione Mazzotta in Mailand das Exemplar 55/70 der Galerie der Stadt Stuttgart.²⁷ In Péronne wird in der ständigen Ausstellung der Dix-Zyklus im Musée de Guerre/Historiale de la Grand Guerre gezeigt.

Als sein Fazit schrieb 1923 Paul F. Schmidt über Dix: „Nicht der öde Materialismus einer Naturnachahmung: der schöpferische Geist eines Menschengestalters waltet hier. Aus dem Haß sind seine Gestalten geboren; aber nicht aus dem unfruchtbaren Haß des Verneiners, sondern aus der zeugenden Liebe des Zukünftigen, Zerbrecher alter Tafeln zu sein.“ Damit war bereits die Wirkung der Ideen **Friedrich Nietzsches** (Zarathustra, Die Fröhliche Wissenschaft) auf den veristischen Künstler ausgesprochen.²⁸

Dix gehörte dem *veristischen* Flügel der Kunst der 20er Jahre an. Alle gegenständlichen Graphiker und Maler nach 1920 unter das Schlagwort „Neue Sachlichkeit“ quasi in einem Schubkasten zu subsumieren, wie dies noch H. J. Buderer tat, ist

unsinnig; man sollte zwischen den kritischen Veristen und den Neu-Sachlichen, unpolitischen Malern unterscheiden, denn bereits die Sujets, die aufgegriffenen Themen unterscheiden zutiefst beide Richtungen.²⁹ Insbesondere die Frage, wer den **Krieg** und die **Folgen des Krieges** für die Menschen in den Städten, die Krüppel, die Armen, die Frauen als Opfer der sozialen Misere gestaltete, führt zu anderen Unterscheidungen als sie in einem Eintopf „Neue Sachlichkeit“ erfolgt. Bereits Gustav Hartlaub unterschied 1922 in der Naturalismus-Debatte differenzierter als Buderer zwischen einem rechten Flügel und einem linken, veristischen Flügel; und Paul F. Schmidt charakterisierte die ‚Veristen‘ 1924 in einem grundlegenden Beitrag im „Kunstblatt“.³⁰ Hartlaub wollte den „Zynismus“ – Vorwurf führen, ein simplifizierender Ausdruck, der besser durch melancholischen Sarkasmus oder *dionysischen Pessimismus* zu ersetzen wäre.³¹ Durch letzteren, der auf Nietzsches Entlarvungs-Psychologie zurückführt, ist das Schaffen von Dix nach 1918 geprägt.

Die Kunstdebatten um die avantgardistische, neue Gegenständlichkeit unterschiedlicher Ausprägungen drehten sich um die Begriffe **Verismus**, **Naturalismus** und **Sachlichkeit**, forciert durch die „Naturalismus“-Diskussion, die

Paul Westheim 1922 im Kunstblatt unternommen hatte.³² Die Schlagworte „*Verismus*“ für die links orientierte kritische Kunst (Grosz, Dix, Schlichter, Scholz, Heartfield) und für die konservative Richtung „neue Nazarener“ (Schrimpf, Kay Nebel, Christian Schad, Kanoldt u. a.) waren bereits vor der Mannheimer Ausstellung zur „Neuen Sachlichkeit“ (Juni 1925) in Gebrauch;³³ Hartlaub verwendete beide schon 1920 in seiner Rezension der Darmstädter „Expressionismus“ – Schau (Frankf. Ztg. 20. Juli 1920), Wilhelm Worringer in seinem Vortrag „Kritische Gedanken zur neuen Kunst“ von 1919.

II.

Die Reihenfolge der 50 Blätter ist vom Künstler festgelegt: Dix hat fünf Mappen mit je zehn Radierungen herausgebracht; die Auflage betrug 70 Exemplare. Innerhalb jeder Mappe sind die Blätter in der Mitte unten mit römischen Ziffern von I bis X nochmals numeriert. Die Techniken sind kombiniert angewendet, nämlich Ätzverfahren, Kaltnadel-Radierung, Aquatinta-Verfahren. Dix mußte, um seinen ehrgeizigen Plan zu realisieren, bei dem Düsseldorfer Akademielehrer **Wilhelm Herberholz** Nachhilfeunterricht in den graphischen Techniken nehmen. Da Dix ohnehin

Meisterschüler an dieser Akademie war, gab es keine Schwierigkeiten.³⁴

Das Besondere der Blätter der **KRIEG**-Mappen ist das Protokollarische der Teile; das Kriegsgeschehen und die Folgen des Krieges, werden sozusagen in fünfzig Einzelteile zerlegt. Wie in fünfzig Momentaufnahmen des Wahren radierte Dix aus dem Kopf diese „Protokolle der Hölle“ (Kinkel).³⁵ Hatte er in der Kriegszeit die Erlebnisse in zahlreichen Zeichnungen auf braunem Packpapier, meist 29 x 29 cm Formaten, festgehalten oder in farbig glühenden Gouachen fixiert, die auf das unmittelbar Gesehene zurückgingen, so arbeitet er fürs Jahr **1924** aus dem Gedächtnis, also schuf eine *mnemonische Kunst*, – das Schwerste in der Bildnerei, bzw. das Höchste, wie bereits Baudelaire betonte.³⁶

Die Unterschiede zwischen den Kriegsarbeiten und den späteren Radierungen verhalten sich – abgesehen vom radikalen Verzicht auf Farbe – wie Dynamik zu Statik, wie Ereignis und Folgen. In den Jahren 1915-18 gab Dix das Kampfgeschehen, die Angriffe, das Fallen der Soldaten im Feuer, die Unterstände wie im Blatt des Kunstmuseums Winterthur, das die Unausweichlichkeit eines Gefängnisses suggeriert (Abb. 8), zertrümmerte Dörfer, Sprengtrichter, hantierende



8 Otto Dix, Steile Treppe im Unterstand, 1916/17, Kreide, Winterthur, Kunstmuseum



9 Otto Dix, Säubern von MGs bei Bétheniville, 1916, Kreide, Hamburg, Privatbesitz

Soldaten, seinen MG-Trupp bei **Bétheniville** 1916 (Privatbesitz Hamburg, Abb. 9); zusammengefaßt: die *Dynamik* des Krieges, die wahnsinnige Motorik der Momente des Geschehens, die Plötzlichkeit des furchtbaren Ereignisses, also letztlich den ganzen dynamischen Schein des Krieges.

Dabei übersetzte Dix die Simultaneität der plötzlichen Ereignisse in eine dynamische Form-Simultaneität, d. h. die expressionistische Formsynthese.

Anders in den späteren veristischen Radierungen; hier dient eine andere Form dem neuen Ausdruck: nicht die Dynamik soll festgehalten werden; Dix gibt nicht die wahnsinnige Maske des Momentes, sondern er

gestaltet nun für die Nachwelt primär das Ende der Ereignisse, der Handlungen, der Kämpfe mit realistischen Mitteln. Diese Radierungen sind keine fotografisch-naturalistischen Abschilderungen; sie verdichten vielmehr aufs Wesentliche, was immer ein Kriterium des Realismus war und ist.

In den Radiermappen für die Öffentlichkeit von 1924 zeigt Dix das *w a h r e* Gesicht der Kämpfe, nämlich das, was sich daraus für die Menschen, die in diesen Krieg gezwungen wurden, letztlich ergibt: die *Folgen*, das Ende, das Sterben, den elenden Kriegstod. Viele Blätter haben einen Charakter wie Vanitas-Stilleben. Das letzte Blatt der Mappen zeigt in Großaufnahme

zwei grinsende verwesende Menschenschädel im Dialog, von denen der rechte der Unt.off. Müller war, geb. 3.V.1894, wie der Militärmarke zu entnehmen ist: „**Tote in der Stellung bei Tahure**“ (das ist vor Reims).³⁷ Haftmann sprach von „erstarrt“. Die Kriegszeichnungen gaben „angehaltene Sekunden“, die Radierungen jedoch „für die Ewigkeit erstarrte“ Bilder, d.h. die Folgen der Kämpfe, ja, „Stilleben eines entsetzlichen Erschreckens“.

In diesen Radierungen zeigt Dix so gut wie keine Kampfszenen, es gibt kein Blatt eines Granateinschlags, keine plötzlich Getroffenen, die von Granaten getötet werden, keine Liebespaare auf Gräbern; er zeigt die Zustände *nach* dem Kampf, nach dem tagelangen Trommelfeuer, die Zustände nach Wochen, verwesende Leichen, erstarrte Tote, die Mondlandschaft der Trichter, die Trümmer von **Langemark**, tote Menschen in einem Ort (Tournai) nach **Fliegerbomben** (4. Mappe, Blatt IX, also Blatt 39), zerfallene Kampfgräben, ein totes Pferd usw. Nur zuweilen sehen wir die Landser in der Freizeit in Brüssel, in einer Kantine saufend oder im Bordell; nur selten sehen wir ein Kampfgeschehen wie in Blatt 33 in der 4. Mappe „**Lens bombardiert**“, oder in Blatt 12 „**Sturmtruppe geht unter Gas vor**“. Darin imaginierte der Unt.off. Dix seinen eigenen Einsatz in vor-

derster Linie, dergestalt, wie ihn die Franzosen sahen, wenn sie das Feuer eröffnen konnten. Verbirgt sich hinter der linken Gestalt, die befehlend den Arm erhebt, der Künstler selbst, der seinen Trupp anführte? Tittel wollte in dem Blatt „**MG-Zug geht vor**“ ein Selbstporträt von Dix in dem Mann vorne rechts erkennen, der sein Kinn vorstreckt.³⁸

Zwei Radierungen zeigen zerschossene Stellungen (Schützengräben), die durch wochenlanges Trommelfeuer der Granaten umgepflügt wurden und in denen tote Soldaten auf Holz- und Eisenträgern hängen: Blatt IX der 1. Mappe „**Zerfallener Kampfgraben**“ und Blatt I der 2. Mappe „**Verlassene Stellung bei Neuville**“. In ihnen veranschaulichte Dix auf makabre Weise das Ende von Kampfhandlungen, die häufig nur geringe Geländegewinne erbrachten. Für sein großes Leinwandbild „**K r i e g**“, das den Radierungen voranging und das Dix sogleich an ein Museum verkaufen konnte, wählte er genau einen solchen völlig zerfetzten Kampfgraben als Hauptsubjekt, für den „**Schützengraben**“.

Das große Gemälde von 2,30 x 2,50 m auf Leinwand „**Schützengraben**“, wurde von Dix 1922-23 in Düsseldorf ausgeführt (Abb. 10). Er verkaufte es über die Galerie



10 Otto Dix, Der Schützengraben, 1923, Öl/Lw., verschollen

Nierendorf für 10000 Mark an das Wallraf-Richartz-Museum in Köln, wo es der junge Direktor **Hans F. Secker** in einer mutigen Entscheidung noch im Oktober 1923 erwarb.³⁹

Nach der öffentlichen Hängung haben sich Besucherschlangen vor dem Gemälde gebildet. **Alfred Salmony** schrieb damals im

„Cicerone“: „Der erste Eindruck ist: unerhörte Farben. Langsam begreift man entsetzt. Ein Schützengraben liegt gänzlich zerschossen, Material mischt sich zerfetzt mit zerfetzten Leibern, Holzstützen zersplittert, Eisenstangen verbogen, Draht, Gasmaske und Armbanduhr blieben unversehrt. Die Phosphorpfütze bildet den Farbmittelpunkt. Gedärm, Fleisch und Blut hängen umher. Ein

Teil der Leichen verwest, weiße Würmer kriechen aus ... Das Bild kennt keine Tendenz, nur peinlich genaue sachliche Schilderung: so ist Krieg ... Keiner sonst wäre imstande gewesen, diese gehäuften Greuel in Einzelheiten zu geben, ein Bild damit zu bauen.⁴⁰

Die Geschichten um das schockartige Aufsehen, das das Werk als eine Summe des Krieges erregte, besonders in der Öffentlichkeit der Berliner Akademie-Schau von April 1924 (Initiative von Max Liebermann), der folgende Druck der Politiker wie **K. Adenauer** das Gemälde zurückzugeben, der Skandal des Streites zwischen J. Meier-Graefe einerseits und Paul F. Schmidt, Willy Wolfрадt und Künstlern im Rheinland andererseits, schließlich der Kauf durch die Kunstsammlungen Dresden, – dies ist alles genügend dargestellt, um es nochmals zu wiederholen.⁴¹

Eine Beteiligung des Gemäldes an einer Wanderausstellung „**Nie wieder Krieg!**“ durch deutsche Städte im Sommer 1924, wie Löffler 1977 und auch noch Haftmann 1984 schrieben, kann jedoch nicht nachgewiesen werden; lediglich in der Publikation der Sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsens „**NIE WIEDER KRIEG**“, mit Bildbeiträgen von Kollwitz, Masereel, Grosz u. a. ist der „Schützengraben“ reproduziert worden.⁴²

Wegen der Proteste gegen diese *veristische* Kunst, die die Öffentlichkeit nicht sehen wollte, – der Titel seinerzeit war häufig „Der Krieg“, – mußte das Gemälde zurückgegeben werden; Karl Nierendorf initiierte verschiedene Präsentationen; Dix selbst bemühte sich, daß es im Sommer 1925 in Mannheim in die „Neue Sachlichkeit“ käme, was jedoch der ängstliche Dir. G. Hartlaub ablehnte und sieben harmlose Dix zeigte (u. a. „*An die Schönheit*“ von 1922). Nierendorf ließ das „*Kriegsbild*“, wie es der Maler selbst nannte, ausstellen u. a. in der Internationalen Kunstausstellung **Zürich** im August/September 1925, im Juni/Juli 1926 in der DIX-Schau in der Galerie Thannhauser in **München** und anschließend im September 1926 in der **Mannheimer** Galerie Tannenbaum, wo der Pazifist **Kurt Hiller** das Werk sah und an Dix schrieb: „Vor einigen Tagen hatte ich in Mannheim die Freude, zum erstenmal das Original Ihres Schützengrabenbildes zu sehen – welches, bei grünewaldischer Meisterschaft des Handwerks durch die Wesentlichkeit und Wahrhaftigkeit seiner Schau ein Manifest ist (...) Ich empfinde das Bedürfnis, als ein Theoretiker der gegen den Krieg gerichteten Bewegung, Ihnen für Ihre Schöpfung Dank zu sagen (...)“⁴³

Nach der Ausstellung in Berlin in der Galerie Neumann-Nierendorf im Februar 1926 (im Katalog nicht abgebildet), nach welcher der Galerist im August 1926 auch vergeblich versuchte, die Leinwand an den Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse, zu verkaufen,⁴⁴ wurde das Werk endlich in Dresden im November 1928 vom Patronatsverein der Gemäldegalerie und der Güntzstiftung der Stadt anteilig erworben (dort jedoch nicht gezeigt sondern im Depot bis 1933).⁴⁵

Die Nazis zerrten die Leinwand natürlich in diffamierender Weise als „marxistisch-jüdische Verfallskunst“ an die Öffentlichkeit, bereits im Herbst 1933 in Dresden in der „**Entarteten Kunst**“ („Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst“, nannte Richard Müller die Schau in der Presse Dresdens), einer Vorläufer-Schau der Münchner „Entarteten“ von 1937, wurde das Gemälde gezeigt; sodann im August 1935 wieder im Lichthof des Dresdner Rathauses ausgestellt (dabei von Hitler und Göring bei einem Besuch im August gesehen).⁴⁶ In München 1937 hatte die Leinwand die NS.-No. 16001 und hing ungerahmt in der „Entarteten“-Schau. Nachdem sich die Möglichkeit, den „**Schützengraben**“ – wie bereits das 1. Elternbild von Dix – 1939 vom Kunstmuseum in Basel zu kaufen, was Georg Schmidt versuchte,

zerschlagen hatte, erwarb die Leinwand der Händler **Bernh. Boehmer** im Januar 1940 aus dem Fundus der „Entarteten“;⁴⁷ seither ist das Gemälde verschollen (wohl doch zerstört?).

Vergleicht man die Radierungen mit dieser Leinwand, so hat man ein Verhältnis von Verdichtung zu zahlreichen Momenten. Man kann nicht sagen, daß Dix die Radierungen ausführte, weil er das Gemälde nicht mehr besaß. Der „**Schützengraben**“ zeigt das Ergebnis des „Erdgemetzels“ (Toller) wie in einem Ausschnitt aus einer Kampflinie, die unter vernichtendem Trommelfeuer lag und in der alle Soldaten von Granaten getötet wurden. Wolfradt verteidigte 1924 das Gemälde gegenüber den ästhetischen Einwänden Meier-Graefes: „Das fehlte auch noch, daß den Herren beim Anblick dieser gräßlich zerfetzt und halb verwest in Pfählen und zerrissenen Drähten hängenden Kadaver, angesichts dieses stinkenden Morasts aus Gehirn, Eingeweiden und Pfützen blutiger Jauche ‚das Wasser im Munde zusammenlief‘, statt daß ihnen nun endlich einmal das Entsetzen in die Kaldaunen schlägt. Wahrlich zum Kotzen und nicht zum Komfort ist das gemalt, dies himmelschreiende Stilleben der Würmer in aufgeschmetteten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, wild zusammen-

gestampfter Leiber. Eine gewisse ‚Indiskretion der Mittel‘ ist ja nicht in Abrede zu stellen. Aber die wird doch wohl dem Kriege auch nachgesagt, – eben in diesem Bild. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren; es ist direkt unästhetisch. – Allerdings, und das ist Dix überhaupt. Er scheut keine Brutalität des Ausdrucks, keine Blutrünstigkeit, um nur g e s e h e n zu werden, zu wirken, zu packen, die furchtbare Vergeßlichkeit der Menschen zu durchbrechen. Gibt es ein deutlicheres Zeugnis dieser lästerlichen Vergeßlichkeit als jene geschmäckerliche Kunstgesinnung, die sich von Dix skandalisiert fühlt und glaubt, es wäre heute an der Zeit, das Aas der Schlachtfelder als male-riche Delikatesse zu erleben? Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut als ob nichts gewesen ist. Im übrigen ist gerade dieser Schützengraben ein Beispiel malerischer Gewalt, schwärend in chaotischen Farben... Aus der grandiosen Anschaulichkeit der radierten Serie aber gibt es kein Entrinnen... Welch ein Wandschmuck für die Schulen! Welch ein Memento! Da sitzen sie in ihres Kaisers Rock, Gewehr im Arm; Gras blüht aus klaffenden Schädeln, Maden zerpulvern das Gebein. Verwüstetes Land, ausgerottetes Leben. Irre taumeln zwischen den Trümmern (3. Mappe, Blatt II), Leuchtkugeln erhellen unheimlich ein Gräbermeer

(2. Mappe, Bl. VII „**Leuchtkugel erhellt Monacu-ferme**“). Stumpfes Hocken, Warten, Sterben. Schwarz liegen **Gastote** gereiht (1. Mappe, Blatt III), in einem Trichter zwischen Skeletten schlingt ein Davongekommener gierig seinen Fraß hinunter (2. Mappe, Blatt III **Lorettohöhe**). Großaufnahmen zertrümmerter, moderner Menschengesichter. Gut hinsehen, gut hinsehen. Es ist ein furchtbares Bilderbuch...“⁴⁸

Dix zog alle Register in den technischen Möglichkeiten der Aquatinta, der Ätzung, des Ausspreng-Verfahrens (Pferdekadaver), der Kaltnadel, und er kombinierte diese häufig wie in „**Zerfallener Kampfgraben**“, „**Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen**“, „**Totentanz anno 17** (Höhe Toter Mann/Jägertrichter Artois)“.⁴⁹ Das Blatt „**Verlassene Stellung bei Vis-en-Artois**“, aber auch „**Leiche im Drahtverhau**“, zeigt deutlich die malerische Auffassung von Dix in der Formfrage. Er entwickelt die Formgestalt nicht aus der isolierten Linie, sondern aus den Massen heraus, – gemäß der Forderung von Delacroix (Tagebuch 1857) nicht mittels der Konturlinien zu entwickeln sondern „par les milieux“ (aus den Mitten und Massen).⁵⁰ Lediglich Blatt I der 3. Mappe („**Abgekämpfte Truppe – Somme**“) und Blatt X der 1. Mappe („**Fliehender Verwunde-**

ter – **Somme**“), ein wahnsinnig Gewordener, sind aus einem Liniengerüst aufgebaut. Ansonsten erzielt Dix durch die Anwendung insbesondere der Aquatinta die eminent malerischen Wirkungen von Hell und Dunkel, die expressiven Kontraste zwischen tiefsten Schatten und hellen, ungeätzten Partien (2. Mappe, Blatt IV „**Ruhende Kompanie**“), durch welche die suggestive räumliche Wirkung erreicht wird. Diese künstlerische Position entspricht der Tradition des „Kolorismus“, d. h. dem Aufbauen der Formgestalt aus den Bewegungen und dem Zusammenklang der Mittel (ausgezogene Tuschen, Kreide-Schraffuren, dunkle und helle Schatten, Linienetze, unbearbeitetes Papier usw.). Insbesondere die Vorarbeiten von 1923-24 für die Radierungen belegen die eminent malerische Position des Dixschen Arbeitsprozesses: mit wenigen Tuschestrichen und einem Bleistiftgerüst wird das Wesentliche fixiert. Es handelt sich um einen Zeichnungsstil, den Kinkel 1968 treffend als „Supernaturalismus“ charakterisierte.⁵¹

Fritz Löffler hatte bereits die Frage aufgeworfen, ob Dix für seinen umfangreichen Zyklus von Radierungen über sein Gedächtnis und seine Hunderte Kriegszeichnungen hinaus auch *Fotografien* verwendete. Jedenfalls finden wir im Briefwechsel mit dem Fotografen **Hugo Er-**



11 Hugo Erfurth, Dix vor Gemälde, 1922
Fotografie, Vaduz, Dix-Stiftung

furth, der ihn seit 1920 porträtierte (Abb. 11, Dix 1922) und der seine Familie und seine Hauptwerke fotografierte, Hinweise auf gewünschte Hilfe bei der Beschaffung von Kriegsphotos.⁵²

Am 20.12.1923 schrieb Erfurth aus Dresden (Graphisches Kabinett) an den Maler:

„Lieber Herr Dix,
Ihren Brief und die zwei Kriegsphotos erhielt ich. Ich bin gern bereit, die gewünschten Vergrößerungen sowie den Abzug des Bildes Rösberg⁵³ anzufertigen, auch will ich versuchen, noch einige Schlachtfeldphotographien zu erlangen. Als

Gegenleistung würde ich gern Handzeichnungen oder ein Aquarell annehmen...“

Am 20.9.1924 schickte Erfurth dem Maler „noch eine schöne Kriegsphotographie ... die Sie vielleicht verwenden können“; aber zu der Zeit war der KRIEG-Zyklus bereits fertig.⁵⁴

Es ist m.E. möglich, daß Dix das eine oder andere Foto als Gedächtnishilfe verwendete, wie dieser Brief reflektiert (Erfurth fertigte Vergrößerungen der zwei Fotos für Dix an!), oder im Falle von „**Transplantati-on**“ (4. Mappe, Blatt X) sogar eine Vorlage benutzte, die den von **Ernst Friedrich** im Antikriegsjahr 1924 im viersprachigen Werk „*Krieg dem Kriege*“ veröffentlichten Bildern von den schrecklichen Kopfverletzungen gleicht.⁵⁵

III.

Einen signifikanten Fragenkomplex für den Schaffensprozess bei Dix bilden die Vorstudien zu den Radierungen, meist später, um 1960, nachträglich signiert für die Auswahl-Ausstellung, die **Jean Cassou** im Erker in St. Gallen 1961/62 zeigte. Cassou, der die „*fureur primordiale et indéterminée*“ im Schaffen von Dix unterstrich, wählte jedoch nur Kreidezeichnungen aus

den Jahren 1915-18, und zwar 54 Kreidezeichnungen und Gouachen; lediglich no. 49 eine Vorarbeit für den Schützengraben im Triptychon von 1932 war zeitlich falsch plaziert (heute Museum Ulm).⁵⁶

Der erste, der einige der malerischen Vorzeichnungen aus dem Jahr 1923/24 zum KRIEG-Zyklus mit den endgültigen Radierungen verglich, war Otto Conzelmann in seinem Buch⁵⁷ „*Otto Dix – Handzeichnungen*“ von 1968; der erste, der sie öffentlich vereinte, war der Galerist H. H. Klihm im Juni 1971 in München mit einer Ausstellung aller *Probedrucke* der Kriegsmappen und 21 Vorzeichnungen (inzwischen verstreut); ich führe einige Beispiele an:

Von großer Modernität durch die Verve der Pinselschrift und die radikale Expressivität der Greuel des Tötens ist die Blei-Tusche-Zeichnung, die Klihm 1980 als no. 21 zeigte „**Leichen in Trümmern I**“ (Abb. 12), eine Komposition, die Dix jedoch nicht als Radierung überführte. Anders mit den Entwürfen zu „**Kantine in Haplincourt**“ (für die 4. Mappe, Blatt VII), „**MG-Zug geht vor**“ mit der Bezeichnung „*Erde viel Leichen, Aquatinta*“, die in der Radierung (5. Mappe, Blatt I) als ganz helle Flecken kam; ferner „**Patrouille am Stacheldraht**“, „**Granateinschlag bei Nacht mit**



12 Otto Dix, Leichen in Trümmern I, 1923/24
Feder und Bleistift, ehemals München,
Galerie Klihm

Fliehenden“ (beide Museum Albstadt).⁵⁸ Mit den Techniken Bleistift, Tusche, teils laviert und gewischt, versucht Dix 1924 die Wirkung der Ätz- und Aquatinta-Radierungen vorwegzunehmen. Dies gilt auch für das Blatt mit der nächtlichen Arbeit von **„Pionieren**“ am Stacheldraht (heute Museum Albstadt) und die Blätter von **Granattrichtern** mit Toten innen oder außen, wo Tiefe und Plastizität mittels schwarzer Tusche suggeriert werden: eines beschriftet *„wässrige Aquatinta“*, das andere rechts oben *„trocken hart“*.⁵⁹ Die Vorstudie **„Patrouille bei Nacht**“ (Lissabon 1977, 54)

ähnelt der Radierung **„Essenholer bei Pilkem**“ in der Kompositionsanlage, nicht in der genauen Durchführung. Mehrere Zeichnungen zeigen Stoßtrupps bei Nacht wie **„Schleichpatrouille**“ (Kat.Kiel 1980, 26). Für die Radierung 33 **„Lens unter Bomben**“ (4. Mappe, Blatt III) gibt es eine weitgehend genaue Vorstudie in Bleistift (Privatbesitz), ebenso für die Radierung **„Gastote – Die Schlafenden von Fort Vaux**“. Für die Straßenszene **„Frontsoldat in Brüssel**“ (4. Mappe, Blatt IV) existiert in Albstadt eine Bleistiftzeichnung mit Angaben wie *„Weiber größer, fleckige Aquatinta“*; zusätzlich sehen wir rechts eine kleine Skizze für die Radierung Blatt 43 (Abb. 13).⁶⁰

Gegenüberstellungen sind in der Dix-Literatur bereits gemacht worden.⁶¹

In einer Bleistift-Zeichnung 1923/24 mit einem riesigen **Sprengtrichter** (ehem. Galerie Klihm) beschriftet Dix für die Flüssigkeit in der Tiefe *„weiß Krapplack schwarz grau“*, das heißt er dachte an einen Granat-Trichter, in dessen Tiefe das Wasser vom Blut der Menschen rot wäre, – was natürlich in einer Radierung nicht ausführbar ist.⁶² Aber dieses signifikante Blatt wirft ein Schlaglicht auf die Realitäten des Krieges, die Dix sechs Jahre nach seinen eigenen Erlebnissen anschaulich zu



13 Otto Dix, Vorzeichnung zur Radierung 34 „Frontsoldat in Brüssel“, 1923/24, Bleistift, Städtische Galerie Albstadt

machen suchte. Einen Granattrichter radierte Dix als Blatt IV der 3. Mappe „Frühling 1916 vor Reims“.

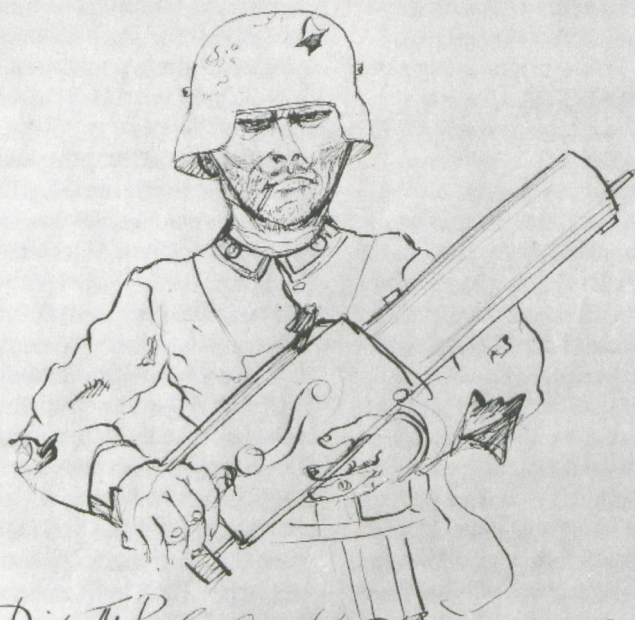
Dix signierte im Mai-Juni 1924 die zwei Serien der sämtlichen *Probe-drucke* zu den Mappen; in diesen Wochen entstand das bekannte gezeichnete Selbstbild in Erinnerung an seine Existenz im Schützengraben „So sah ich als Soldat aus“, mit der Widmung für Karl Nierendorf im Juni 1924 (heute Stiftung Nierendorf, Berlinische Galerie, Abb. 14).⁶³

Im Juli ging es noch um die Gestaltung des Titels, um die sich der Galerist auch bemühte. Er erhielt von dem Berliner Maler E. R. Weiss („er findet Deine Schrift ausgezeichnet dafür und besser als alles kunstgewerbliche oder auch gut gedruckte“) den Tip für eine „Quellfeder“, mit der der Künstler den Titel selbst handschriftlich fixieren solle. Auf Nierendorfs Brief vom 12. Juli entwarf Dix sogleich das Titelblatt mit Bleistift; aber auf dem endgültigen Titel wurde dann nur „Der Krieg“ in des Künstlers Handschrift gedruckt (Abb. 15). Die Ausstellung der 50 Radierungen war in Berlin von Nierendorf für den 4. August 1924 vorgesehen.

Auf einer undatierten Postkarte schrieb Nierendorf im Juli: „Lieber Otto! Hier 2 Zeitungsausschnitte. Bitte sofort zurücksenden. Ich sandte Dir die Quellfeder zu. Man rät mir von allen Seiten, die zwei Blätter ‚Soldat und Nonne‘ u ‚Soldat u Hure‘ nicht in der Mappe zu veröffentlichen, sondern als Einzeldrucke herauszubringen. Es wäre schade um die schönen Platten (...) Aber man riskiert Beschlagnahme und Einstampfung. W. Herzfelde hat 1 Monat Gefängnis wegen Verhöhnung von Ebert in Pleite. Herzlichst in Eile Karl“

Am 17.7.1924 geht der Galerist wieder ausführlich auf diese Frage der

So sah ich als Soldat aus



Dieser II. Pocher der Kriegsmagazin Dieme 14
Karl Nirsandorf
im Juni 1924

OX.

14 Otto Dix, „So sah ich als Soldat aus“, Juni 1924, Feder, Berlinische Galerie, Stiftung Nierendorf, Berlin

Ausscheidung zweier Radierungen ein (mit Maschine geschrieben aus Berlin):

„Lieber Otto!

Dank für Deinen Brief. Ich werde alles entsprechend veranlassen u. bitte Dich so schnell wie möglich nach hier zu kommen. Das beste ist, wenn Du schon Montag in Berlin bist.

Gestern wurde ich wieder von verschiedenen Leuten darauf aufmerksam gemacht, dass die Beifügung des Blattes „*Soldat und Nonne*“ die Gefahr der Beschlagnahme für das ganze Werk bedeutet, zumal deine Darstellungen des Krieges an sich ein Schlag ins Gesicht ist für alle, die in der Jubiläumswoche unsere ‚Helden‘ feiern und von Kampfgeist und Draufgängertum überströmen. Im Buchhändler-Börsenblatt von heute finde ich schon Ankündigungen über die Heerführer und Kriegsgrößen, die einen großen Rechtsrummel erwarten lassen. Dein Werk wird in diesen Kreisen einen grossen Sturm erregen. Man wird dies eine Blatt zum Angelpunkt aller Bekämpfungen machen. Schon das Blatt „*Soldat und Hure*“ ist ein Schlag ins Gesicht für alle, die eine bürgerliche Vorstellung vom Frontsoldaten haben. Ist es nicht möglich das ganze Werk nur auf den Krieg zu konzentrieren und die Blätter der Etappe gesondert zu bringen? Ich glaube auch, dadurch

wird der Gesamtcharakter eindeutiger und monumentaler. Du weißt, ich will Dich nie beeinflussen – überlege nur, ob Du nicht vielleicht statt dieser beiden 2 andere Blätter gibst. Du wolltest ja so wie so ursprünglich 60 Radierungen machen. Wir geben dann eine Sondermappe „Die Etappe“ heraus, in der (wir) auch alles, was die Offiziersgelage usw. betrifft, bringen können, und die vielleicht auch 10 Blätter umfasst...“⁶⁴

Dix lehnte diese Struktur der Mappen ab und schied nur „*Soldat vergewaltigt eine Nonne*“ aus, ließ jedoch „*Soldat und Hure*“ im Zyklus (Mappe 4, Blatt VI „**bei Mme Germaine in Méricourt**“) in der 4. Mappe, die ohnehin mehrere Radierungen der Bevölkerung bzw. der Freizeit der „Frontschweine“ widmete.⁶⁵ Eine „Etappen“-Mappe über Offiziersleben wäre für den Arbeitersohn Dix ohnehin ein Widerspruch gewesen. Die Vorschläge von Nierendorf werfen jedoch ein erhellendes Licht auf den Rezeptionshorizont des Jahres 1924 mit den Feiern von 1914 durch die rechten Kräfte und dem Antikriegsimpetus der linken Kräfte.

Nach dem 1. Juli wurden die Platten bei O. Felsing in Berlin, der bereits Käthe Kollwitz druckte, abgezogen (Karte Nierendorf an Dix vom 1.7.24), nachdem sich der Galerist noch um die Orthographie der französischen Orte wie *Monacu* und

Templeux-la-fosse (an der Somme, östlich von Péronne, siehe Blatt 4 „**Gastote**“) gesorgt hatte und die **Titel** der Blätter als sehr gut lobte (Karte vom 27. 6. 24 an Dix nach St. Goar).

Der Radierzyklus erschien im **Verlag Karl Nierendorf** Berlin im August 1924; er kostete komplett 1000 Mark, die einzelne Mappe verkaufte Nierendorf für 300 Mark.⁶⁶ Gleichzeitig gab es eine billige Buchausgabe für 2,40 Mark (für Buchhandlungen für 1.10 M) mit 24 Offset-Drucken und – erst in einer kleinen 2. Auflage bzw. den Restbeständen – mit einem beigelegten Text des französischen Soldaten, Dichters und Pazifisten **Henri Barbusse** (siehe unten). Nierendorf stellte die originalen Mappen im August 1924 in Berlin aus, folgend in verschiedenen Städten. Der Galerist schrieb ca. Mitte August einen langen (undatierten) Brief an Dix, der bei Conzelmann und Löffler ungenau zitiert wurde,⁶⁷ so daß ich ihn hier möglichst genau und länger anführe:

„Lieber Otto!

(...) Das Buch habe ich Dir inzwischen nach St. Goar und auch nach Ddf. geschickt. Wie findest Du es?

Hast Du meinen Brief erhalten, wo ich Dir von der geplanten Aquarellausstellung im Kronprinzen-Palais

schrrieb? Die beiden Bilder von 1913 hängen schon dort. Ich habe die letzten Wochen nur für das Buch (zur Kriegsmappe, Vf.) gearbeitet und meinen Bruder nach hier kommen lassen, da ich allein nicht fertig wurde, trotz Schuftens täglich bis 10 Uhr abends. Über 500 Rezensionsexemplare sind (immer mit beigefügten persönlichen Brief) bisher herausgegangen. Ich habe an alle bedeutenden Schriftsteller ein Expl gesandt, auch nach Wien, Zürich, Paris etc; z. B. an Shaw, Barbusse, Rolland, Kraus. Aber auch an viele weniger bekannt(e), deren Adressen ich mir von überall zusammenholte. Dazu an alle linksstehenden grösseren Zeitungen über 200 u n d an die bedeutendsten Rechtsblätter. Ferner an 235 Ortsgruppen der Friedensgesellschaft, immer an die Vorsitzenden, auch an die Vorstände der Liga für Menschenrechte, der soz.(ialistischen, von N. abgekürzt) Bildungsinstitute etc. etc. Eine grössere Propaganda ist für ein Mappenwerk noch nicht gemacht worden. Ich bin froh, daß ich das Buch statt eines Prospektes hergestellt habe... Bisher liegen Besprechungen vom 8Uhr Abendblatt und der Glocke vor. Die Kritiken werde ich für Dich aufheben. In Weltbühne, Tagebuch, Cicerone, Kunstblatt habe (ich) halbseitige Anzeigen aufgegeben, im Buchhändlerbörsenblatt 2 ganze Seiten. Nachdem ungefähr 1000 Propagan-

da-Expl versandt sind, kommen jetzt die Sendungen an Bekannte etc. An Deine Eltern schicke ich natürlich auch. Hast Du sonst noch Wünsche... Die Museen und grösseren Sammler bekommen auch das Buch als Prospekt gratis. An Buchhandlungen liefere ich es mit 1.10 M, bei grösseren Bestellungen zu 1.- M und 0.90 M. Für den grossen Antikriegstag der Gewerkschaften sind 1500 Stück fest bestellt (21. Sept., Klammer von N.), auch sonst etwa 1000 Stück. Leider bekommt man nirgends das Geld sofort, sondern erst nach Monaten. Die Originale sind z. Zt. in 15 Städten ausgestellt: Köln (Kunstverein), München, Frankfurt (Zingler), Dresden (Kunstgewerbemuseum), Leipzig (Museum), Breslau, Mannheim, Stuttgart, Hamburg, Kiel, Ulm, Bremen, Wiesbaden, Wien.

Du siehst, ich habe mächtig geschuftet und alles auf die eine Karte gesetzt! Was ich dabei für Unkosten hatte, kannst Du Dir ungefähr denken... Geld ist immer noch das rarste Ding in der Welt und niemand zahlt. Bisher liegt eine einzige Subskription vor und man schreibt mir von vielen Seiten, dass die Mappe großartig, aber zu teuer sei... Bredt hat seine Bestellung rückgängig gemacht... Ich sende ihn (Check von Flechtheim über 225.- M, Vf.) Dir hiermit und verspreche Dir baldigst weitere Geldsendung, sodass Du im Laufe des August auf 1000.- M

rechnen kannst... An Bredt schreibe ich heute, dass Du in Verlegenheit bist und dass er Dir von der mir geschuldeten Summe ein paar hundert Mark sofort sendet... Auf Anraten des Dr. Haubrich wollte ich die Stadt Köln auf Zahlung des Schützengrabensbildes verklagen, da der Kauf rechtsgültig abgeschlossen ist, aber Secker hat jetzt endlich einen Kredit bewilligt bekommen... Gestern sprach ich Henri Barbusse, der auf ein paar Tage in Berlin war. Er ist bereit, zu der franz. Buchausgabe, die ich evtl (wenn ich irgend das Geld dazu bekomme) machen würde, ein kurzes Vorwort zu schreiben. Herrgott, wie schön wäre alles, wenn nicht diese irrsinnige Geldnot wäre! Die Künstlerhilfe hat eine Menge Expl bekommen, zahlt aber keinen Pfennig und nachdem mir Johansson über 100.- M aus Graphikverkäufen und Anpumpen schuldet, läßt er sich überhaupt nicht mehr sehen. Die russ. (von N. abgekürzt) Ausstellung beschrifte ich nur, wenn ALLE Sicherheiten gegeben sind...⁶⁸

Den Umschlag der Mappe habe ich hin und her ausprobiert und bin schließlich darauf gekommen, ihn in Ganzleinen, statt in Halbleinen mit Pappe zu machen... Ich habe vielerlei Farben ausprobiert. Am besten sieht die Mappe aus in einem kraftvollen, feinmaschigen roten Leinen wie beiliegendes Muster... die Schrift tiefschwarz. Schreibe mir

sofort, ob Du damit einverstanden....
Wann kommst Du nach Berlin? Du
wolltest doch Deine Eltern malen.
Herzlichst Karl“

Und am 18. 8. 1924 stellte Nieren-
dorf auf einer Postkarte fest: „Mit
dem Erfolg des Buches bin ich sehr
zufrieden. Täglich werden Bespre-
chungsexemplare...eingefordert,
sodass der Propagandazweck voll
erreicht wird. Du bist jetzt ein
berühmter Mann und in ganz
Deutschland bekannt und ich ge-
statte mir ergebenst, Dir dazu meine
Gratulation zu Füßen zu legen.
Mit vorzüglicher Hochachtung...
Karl Nierendorf.“⁶⁹

Für die Mappe „Krieg“ der Künstler-
hilfe, Berlin, der Internat. Arbeiter-
Hilfe (IAH) gibt Dix 1924 eine
Kriegsradiierung „**Mahlzeit in der
Sappe – Lorettohöhe**“ hinzu;
damit stand er im linken Lager
neben George Grosz, Otto Nagel,
Heinrich Zille, Käthe Kollwitz, Wil-
libald Krain und Rudolf Schlichter;
ähnliches gilt für die Mappe „**Hun-
ger**“ der IAH.⁷⁰

Henri Barbusse, der mit seinem
bedeutenden Buch „Le Feu“ (Paris
1916, dt. Ausgabe in der Schweiz,
Zürich 1918) den ersten Antikriegs-
roman in authentischen Sequenzen
publiziert hatte, schrieb über die
Dix'schen Radierungen für die
Buchausgabe von 1924/25 u. a.:

„Man kann den Krieg gar nicht
übertreiben. Man kann seinen
ganzen Schrecken nicht einmal
mehr fassen, selbst wenn man ihn
am eigenen Leibe erfuhr (...) Der
diese Bilder des Grauens sich aus
Hirn und Herzen riß und vor uns
ausbreitet, stieg in den letzten
Schlund des Krieges. Ein wahrhaft
großer deutscher Künstler, unser
brüderlicher Freund Otto Dix schuf
hier in grellen Blitzen die apokalyp-
tische Hölle der Wirklichkeit!“⁷¹

Von Dix selbst haben wir eine Art
Resumé aus einem Gespräch mit
Löffler von 1957 und in dem be-
kannten Interview mit Maria Wetzel
von 1965. Zu Maria Wetzel 1965:
*„Denn ich habe jahrelang, minde-
stens zehn Jahre lang immer diese
Träume gehabt, in denen ich durch
zertrümmerte Häuser kriechen
mußte, durch Gänge, durch die
ich kaum durchkam. Die Trümmer
waren fortwährend in meinen
Träumen. Nicht, daß das Malen für
mich Befreiung gewesen wäre (...)
Waren Radierungen, waren auch
ganz einfache Kaltnadelradierungen
dabei. Ätzverfahren habe ich auch
angewandt (...) Ja, nachdem man
draußen alle diese Dinge ganz
genau, brutal realistisch gesehen,
als Zeichner und auch als Mensch
registriert hatte, nicht als Literatur
hingeschrieben, sondern erlebt, mit
den Augen aufgenommen, mit der
Nase gerochen, mit allen Sinnen*

erlitten hatte – dann sah man eben auch, wenn man zurückkam, seine ganze Umgebung in diesem Sinne (...) Wenn es darauf ankommt, können Sie den Menschen groß und auch ganz klein sehen, sogar viehmäßig. Das gehört zur Vollständigkeit seiner Anlage.“⁷²

Und zu Fritz Löffler:

„Es gilt die Dinge so zu sehen wie sie sind. Das ist die Voraussetzung für eine wahre Realistik. Entrüstung kann man nicht malen (...) Ich war bestrebt, den Krieg sachlich darzustellen, ohne Mitleid erregen zu wollen, ohne alles Propagandistische. Ich habe vermieden Kämpfe darzustellen. Ich wollte keine ekstatischen Übertreibungen. Ich habe Zustände dargestellt, Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges – als Zustände.“⁷³

Das war des Künstlers eigene Einschätzung, und tatsächlich Hinweise auf Kausalzusammenhänge (wie sie Brecht für den Realismus forderte), oder auf die Schuldigen dieses Menschenmordens, das vor allem die unteren sozialen Schichten traf, auf die Verursacher des Krieges im globalen Interesse von Wirtschaftsmärkten und Kolonien wie Kaiser, Generäle und Waffenfabrikanten, sehen wir nicht; auch die Offiziere als die Stützen des Systems fehlen bei Dix. Die konservative Kritik um

1924 vermißte natürlich andererseits besonders den nationalen Opfergedanken, beschimpfte die Dix-Radierungen als „Tendenz“ und einen „Sumpf von Scheußlichkeiten“; da die Idee des „Völkerringens“ fehle, könnten diese Radierungen nicht wahr sein.⁷⁴

Dix suchte weder eine Antwort auf die Frage „Wie konnte das geschehen? Noch entlarvt er politisch gezielt (wie dies Grosz tat) die Repräsentanten der bürgerlichen Gesellschaft als die Schuldigen. In der Kriegsmappe ist er einer Massenpsychologie des Kapitalismus auf der Spur: die Opfer sind zugleich die Stützen eines Systems, das sie im ersten Weltkrieg vor Verdun verrecken ließ und im zweiten Weltkrieg bis nach Stalingrad jagte (...) Der Weg der abgekämpften Truppe führt nicht in die Revolution.“ (H. D. Kittsteiner)⁷⁵

Die fünfzig Radierungen von Dix sind nicht nur von außerordentlicher Qualität der technischen Durchführung, so daß sie sogar die existentialistische Kunst eines Wolfgang Schulze (Wols) in den 40er Jahren beeinflussten. Sie stehen in der Kunst des 20. Jh., die sich mehr und mehr von den sozialpolitischen Realitäten entfernt und einem L'art pour l'art der bildnerischen Mittel, einer Art Nabelschau, zugewandt hat, einzigartig da und bezeichnen in ihrer zeitlosen Gültig-

keit das politische Menschenmorden gestern wie heute. Dieser makabre „Totentanz“ kann in seiner symbolischen Bedeutung eintreten für die Jahre 1914-18 wie für den Nazikrieg in Rußland, wie für die verbrecherischen Kriegshandlungen in unserer Zeit. Das wird ihm seine Wirkung sichern, – dergestalt, daß er „sozusagen in die Glieder fährt: denen, die nicht mehr Krieg und noch viel mehr den anderen, die baldmöglichst wieder und noch mehr Krieg wollen.“⁷⁶

Anmerkungen

- 1 Annegret Jürgens-Kirchhoff: Der Krieg – zum Problem seiner Darstellbarkeit im atomaren Zeitalter, in: Kunst + Unterricht, Heft 96, Okt. 1985, S. 14; ferner dieselbe: Schreckensbilder, Berlin 1993, 93 ff.; D.Schubert: Otto Dix, Rowohlt: Reinbek 1980, 3. Aufl. 1991, 4. Aufl. 1996, 5. Aufl. 1997 japanisch.
- 2 H.Kinkel, Begegnung mit Otto Dix, in Stuttg. Ztg. 30.11.1961; in: Katalog Otto Dix, Darmstadt 1962 und wieder im Kat. Dix Handzeichnungen, Gouachen, Radierungen 1911-1928, Württ. Kunstverein Stuttgart 1963; dasselbe in: Vierzehn Berichte, Stuttgart 1967, S. 75; H.Kinkel: Der unbestechliche Blick, in: Protokolle der Hölle, Frankf/M. 1968, S. IX; auch Diether Schmidt: Dix im Selbstbildnis, Berlin-DDR 1978, S. 234 (2. Aufl. 1981); – Schubert: Dix, 4. Aufl. 1996, S. 24-25. In seinem Dix-Sammelband von 1991 mit dem reißerischen Titel „Die Toten und die Nackten“ hat Kinkel S. 70 die Fehler in meiner Dix-Monographie aufgelistet, die seit der 3. Aufl. 1991 bereits beseitigt waren.
- 3 Zum Kriegsitinerar von Dix vgl. D. Schubert: Otto Dix (Reinbek 1980), 4. A. 1996, S. 21-24; Ulrike Rüdiger: DIX – Grüße aus dem Krieg, Gera 1991, S. 22-23, die Stationen von Dix 1915-1918 sind in seinem Militärpaß überliefert (Dix-Nachlaß, Nürnberg GNM). – Der sog. „Militärische Lebenslauf“, den Dix später (um 1932) aus dem Gedächtnis schrieb, ist unzuverlässig; selbst die No. seines Feld-MG-Zugs (390) wußte er nicht mehr.
- 4 Wer sich mit Dix beschäftigt hat und die reichen, wichtigen Kriegsdarstellungen überblickt, kann mindestens vier Phasen unterscheiden: die Arbeiten kurz vor dem Fronterlebnis 1914/15, die Zeichnungen und farbigen Gouachen im Kriege 1915-18, die Zeit um 1923/24 mit dem Gemälde „Schützengraben“ (von den Nazis „Krieg“ betitelt) und der Radiermappe „DER KRIEG“ und die 4. Phase um 1930/32 mit dem großen Triptychon „Krieg“ (Gemäldegalerie Dresden) und dem Gemälde „Flandern“ von 1934; eventuell noch die Zeit um 1944/47; vgl. D.Schubert: Dix und der Krieg, in: Katalog Dix, Regensburg 1981, S. 8-9; Uwe M. Schneede, Rezension von Conzelmann 1983, in: FAZ vom 26.11.1983; Pazifismus zwischen den Weltkriegen, hg. von Dietrich Harth/Dietrich Schubert, Heidelberg 1985, S. 185-202.
- 5 Siehe Schubert: Dix, 4. Aufl. 1996, S. 24.
- 6 Jede Epoche hat ihre ‚Moderne‘ (modernité) und Abschwünge von Modernität; hier wird also Heinrich Heines und Charles Baudelaires dynamischer Begriff der Modernität (1846-1856) zugrundegelegt. – Eine Zählung wie

- sie neuerdings durch Heinrich Klotz u. a. in Mode gekommen ist wie „1. Moderne, 2. Moderne, Postmoderne ... 3. Moderne“ usf., ist m.E. völlig unsinnig; denn wohin wird dieses simple Zählen führen?
- 7 Francisco de Goya: Los desastres de la guerra, Madrid 1863, 44 „Yo lo vi“.
 - 8 Siehe Otto Dix: Der Krieg (1924), die Ausgabe der Imprint Society in Barre/Mass. 1972, hg. von W. R. Tyler/C. Vershbow, und die weniger gut gedruckte Faksimile-Ausgabe von Lutz Tittel, Museum Friedrichshafen 1985 (Blätter in Originalgröße).
 - 9 Brief nach dem 12. August 1916 (im Besitz von Architekt Fritz Gras, Berlin, dem ich für die schnelle Hilfe dankbar bin); vgl. O. Conzelmann: Der andere Dix, Stuttgart 1983, S. 147 und Fritz Löffler: Dix und der Krieg, 1986, S. 10; Conzelmann gab wie so oft keinen Standort des Briefes, auch nicht den Empfänger an.
 - 10 Hier las Conzelmann falsch „Nur vier konnten mit unserem Gewehr...“ – Ich danke Frau Ulrike Rüdiger, Gera, für eine gemeinsame Lektüre und Transkription.
 - 11 A. Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder, 1993; Bettina Richter: Théophile-Alexandre Steinlen – Graphiken zum 1. Weltkrieg (Diss. Heidelberg 1996), Zürich 1998, S. 235-236.
 - 12 Katalog „Entartete Kunst“, München Juli 1937, S. 15.
 - 13 W. Haftmann: Moderne Kunst und ihre politische Idee, in: Jahresring 1957/58, S. 75; derselbe: Lachende Totenköpfe – zum Radierzyklus von Otto Dix, in: FAZ, vom 14. April 1984
 - 14 Carl Einstein: Georges Braque, Paris/New York 1934 (deutsches Typoskript im Einstein-Archiv Berlin, Akademie der Künste), siehe C. Einstein Werke Bd. 3, 1929-1940, hg. von Marion Schmid und Liliane Meffre, Wien 1985, S. 192; Einstein publizierte schon 1923 einen beachtenswerten Text zu Dix im Kunstblatt Jg. 7, 1923, 97-102, der 60 Jahre danach noch Conzelmanns Wut erregte.
 - 15 Dix – DER KRIEG, 50 Bildtafeln nach den Radierungen, Akademie der Künste, hg. von Heinz Lüdecke, Berlin-Ost 1961; vgl. derselbe: Otto Dix, Dresden 1958; Fritz Löffler: Otto Dix – Leben und Werk, 1. A. Dresden 1960; Eva Mieke: Zyklus des Grauens und der Anklage – Der Krieg von Otto Dix, in: Bildende Kunst Jg. 1960, Heft 11, 732-736; Wolfgang Hütt: Deutsche Malerei und Graphik im 20. Jahrhundert, Berlin 1969.
 - 16 Katalog Dix – zwischen den Kriegen, mit Texten von Thomas Kempas, Bernd Weyergraf, Hortense v. Heppe, Heinz-D. Kittsteiner; Kat. A. Hagenlocher: Otto Dix – Der Krieg (1924), Albstadt 1977; Veit Loers (Hg.): Otto Dix und der Krieg, Zeichnungen und Grafik 1913-1924, Städt. Galerie Regensburg 1981, Kat. text von D. Schubert (ausgest. war das Exemplar 36/70; – die Datierung der Geraer FPK Abb. 6 ist auf 1916 zu korrigieren).
 - 17 W. Kotte (Hg.): De Orloog als dodendans, Museum Hedendaagse Kunst Utrecht – Kunstverein Heidelberg, 1982-1983, Text von Wauter Kotte; D. Schubert: Dix – Hrdlicka, Rede im Kunstverein Heidelberg am 6. März 1983, Heidelberg 1985 (Privatdruck).
 - 18 Alfred Hrdlicka: Otto Dix wie ich ihn sehe, in: Neues Forum (Wien), Heft 245, 1974, 56-57; vgl. Schubert: Dix, 1980, S. 148, 4. A. 1996, S. 151.
 - 19 E. Bauer (Hg.): Schrecknisse des Krieges, W. Hack-Museum Ludwigshafen 1983.
 - 20 Vgl. meine Besprechung: Otto Dix Radiermappe „Der Krieg“, in: Kommunale (Wochenzeitung) Heidelberg 1/1984, vom 5. Jan. 1984, S. 6-9.

- 21 Gudrun Fritsch/Markus Krause: Zwischen den Kriegen Druckgraphische Zyklen, Kollwitz-Museum Berlin 1989, S. 55-57.
- 22 Vgl. Wulf Herzogenrath im Katalog Dix – zum 100. Geburtstag, 1991, S. 167f.; Otto Conzelmann: Der „andere“ Dix, Stuttgart 1983 (der Titel bezog sich in polemischer Weise auf meine Rowohlt-Monographie von 1980, obwohl ich an keiner Stelle schrieb, Dix sei politisch engagierter Pazifist gewesen, vielmehr ihn als „Nietzscheaner“ bezeichnete), S. 145-181; zu Conzelmanns Buch die Besprechung von Uwe M. Schneede, in: FAZ vom 26.11.1983.
- 23 Alexander Dücker: Unterdrückung-Widerstand-Utopie, in: Bilder vom Menschen, hg. von St. Waetzoldt/B. Hüfler, Berlin-West 1980, 313 f. – dazu die Besprechung von Otto K. Werckmeister: Radical Art History, in: Art Journal, 42, 1982, 284-291. Zu Werckmeisters Kritik an D. Honisch vgl. ferner auch meine Passage in DIX, 1. Aufl. 1980, 115.
- 24 Kurt Badt: Der kunstgeschichtliche Zusammenhang, in: Kunsttheoretische Versuche, Köln 1968, 144 ff. – Für Dix sind diese Bezüge zu den älteren Meistern bereits thematisiert worden, so von Birgit Schwarz, meist in einer naiven Ableitungs-Art. Das Musée Unterlinden in Colmar zeigte 1996 „Otto Dix et les maitres anciens“ (Katalog erschienen); vgl. Philippe Dagen: L'Allemand Otto Dix aux sources de l'épouvante, in: Le Monde, 20. Sept. 1996, p. 29. – Katia Baudin, La modernité du passé: Otto Dix, les maitres anciens et la République de Weimar, in: Cahiers du Musée National d'art moderne, Paris, vol. 53, Herbst 1995, 79-101 (dort weitere Literatur zum Thema).
- 25 Willi Wolfradt: Otto Dix, in: Cicerone 16, 1924, 943-954; W. Wolfradt: Dix (Junge Kunst Bd. 41), Leipzig 1924, S. 15.
- 26 Werner Schmidt (Hg.): Dialoge, Albertinum Dresden 1970, S. 154-156 der Vergleich Goya – Dix (Schubert 1996, S. 74-75).
- 27 Cat. Otto Dix, Mailand 1997, p. 87-104.
- 28 P. F. Schmidt: Otto Dix, Karl Nierendorf Verlag Köln 1923, S. 6. – Damit hatte Schmidt in der Formulierung bereits die Nietzsche-Fermente angedeutet, die zu analysieren sich die neuere Kunstgeschichte bemühte (Schubert 1980, 13 f. und 54 ff., 4. Aufl. 1996, 55 f.; O. Conzelmann 1983, 211 f.; Sarah O'Brien Twohig: Dix and Nietzsche, in: Cat. Expos. DIX, Tate Gallery London, ed. by K. Hartley, London 1992, 40 ff.).
- 29 Hans J. Buderer: Neue Sachlichkeit, hg. von M. Fath, Kunsthalle Mannheim 1994/95. Vgl. die klare Darstellung von Roland März: Malerei der neuen Sachlichkeit, Seemann-Verlag Leipzig 1983 und die Dokumentation von R. März: John Heartfield – Der Schnitt entlang der Zeit, Dresden 1981; Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, Berlin 1998.
- 30 G. Hartlaub, in der Naturalismus-Diskussion, Kunstblatt 6, 1922, S. 390; – Paul F. Schmidt: Die deutschen Veristen, in: Das Kunstblatt, hg. von Paul Westheim, Jg. 8, 1924, 367 f.; dazu Renate Hartleb: Der sozialkritische Verismus, in: Realismus und Sachlichkeit – Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, hg. von Roland März/G. Riemann, NationalGalerie Ost-Berlin 1974, S. 28-33; D. Schubert: Dix (1980), 4. A. 1996, S. 78 f.; O. Peters a.a.O. 1998, Kap. 1.
- 31 P. F. Schmidt nahm am Ende seines Veristen-Aufsatzes noch zu Hartlaubs Zynismus-Vorwurf kritisch Stellung (in: Kunstblatt 8, 1924, S. 373).

- 32 Ein neuer Naturalismus ? – eine Rundfrage, in: Kunstblatt 6, 1922, 369 ff. – das Anschreiben Westheims an die Dichter und Maler konnte ich trotz jahrelangen Suchens nicht auffinden (auch nicht im Westheim-Nachlaß); Dix gab leider kein Statement ab; vgl. Lutz Windhöfel: Paul Westheim und das Kunstblatt, Böhlau Köln 1995, 188f.
- 33 G. Hartlaub (Hg.): Ausst. Kat. „Neue Sachlichkeit“ – deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Mannheim 1925 (dazu die Mannheimer Reprise durch H. Buderer/M. Fath, Kunsthalle Mannheim 1994/95); ferner S. Michalski: Neue Sachlichkeit, Köln 1994.
- 34 Siehe Fritz Löffler: Otto Dix – Leben und Werk, 4. Aufl. Dresden 1977; D. Schubert: Dix (1980), 4. Aufl. 1996, S. 60, 70; Fritz Löffler: Otto Dix und der Krieg, Reclam Leipzig 1986, S. 25.
- 35 Das seinerzeit wichtige Buch von Hans Kinkel: Dix – Protokolle der Hölle, Frankfurt/M. 1968; siehe dazu die wirren Darlegungen durch O. Conzelmann, a.a.O. 1983, S. 251, wo Dante, Dix und Nietzsche gemixt wurden; selbst das Datum des Buches von Kinkel ist falsch mit 1958 angegeben. Dix wehrte sich gegen das Wort „Hölle“, obgleich er in dem wichtigen Brief nach dem 12. 8. 1916 zwischen Monacu-Ferne und Mauvois selbst den Ausdruck zur Beschreibung der Kriegsschrecken verwendet hatte (siehe oben S. 15; Conzelmann 1983, S. 147; Schubert 1996, S. 184). Freilich trifft der Ausdruck „H ö l l e“ nur auf die Kriegsdarstellungen zu, nicht auf die Bildnisse, die Kinderbilder, die Selbstporträts; vielleicht erklärt sich daraus der Widerstand von Dix gegen den Titel Kinkels „Protokolle der Hölle“.
- 36 Dazu D. Schubert: Otto Dix zeichnet im 1. Weltkrieg, in: Kultur und Krieg, hg. von Wolfgang J. Mommsen, München 1996, S. 179-193, und derselbe: Ein unbekanntes Kriegsbild von Otto Dix – zur Frage der Abfolge seiner Kriegsarbeiten, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 38, 1996, S. 151-168.
- 37 Dazu Werner Haftmann: Lachende Totenköpfe, in: FAZ vom 14. April 1984.
- 38 Lutz Tittel, im Text 1985 zur Faksimile-Edition, S. 7. Aber weit eher handelt es sich bei dem Truppführer mit dem brüllenden Gesicht im Schnittpunkt der Diagonalen um Dix selbst, der den Trupp von sechs bis sieben Männern anfeuert, im Schlamm und den Leichen vorzugehen.
- 39 Vgl. H. Reiners: Die Neuordnung der Kölner Museen, in: Kölnische Volkszeitung, vom 1. 12. 1923; Paul Westheim reproduzierte das Chef-d'Oeuvre des neuen „Naturalismus“ (bzw. Realismus) in großen Tafeln sogleich im Kunstblatt, 7. Jg. Nov./Dez.-Heft 1923, innerhalb von Paul Fechtters Artikel: „Die nachexpressionistische Situation“ S. 321-329. Siehe auch Alfred Salmony: Die neue Galerie des 17. bis 20. Jh. im Museum Wallraf-Richartz in Köln, in: Cicerone 16, Jan. 1924, S. 8, der eine Schilderung der Farben und der Details gab, wohl die beste Beschreibung. Carl Einstein schrieb zu flott das Urteil „peinliche Allegorie“ hin (Die Kunst des 20. Jh., Berlin 1926, 3. A. 1931, S. 185), denn Dix steht geradezu als der Gegenpol zu Allegorien, nämlich als „unerbittlichste Wahrhaftigkeit“, als der radikalste Maler der nackten Tatsachen (Westheim).
- 40 Alfred Salmony: Die neue Galerie... in: Cicerone 16, Jan. 1924, S. 8; ferner Erich Knauf: Die nackte Wahrheit: Dix und Günther, in: Empörung und Gestaltung – Künstlerprofile, Berlin 1929, 185 f.
- 41 D. Schubert: Dix (1980), 4. Aufl. 1996, S. 66-68; – L. Fischer: Otto Dix – ein Malerleben in Deutschland, Berlin 1981, S. 51; Wolfgang Schröck-

- Schmidt: Die Rezeption des „Schützengraben“ von Dix, Heidelberg Mag. arbeit, 1989; derselbe im Katalog Dix zum 100., Stuttgart/Berlin 1991, S. 161 f.; Brigit S.Barton: Die Entstehung eines Künstlerrufs – Dix und der Schützengraben, in: Dix zum 100. Geburtstag, Symposium Albstadt 1991, S. 50; Denis Crockett: The most famous painting of the ‚Golden Twenties‘ – Otto Dix and the Trench Affair, in: Art Journal, vol. 51, Spring 1992, pp. 72-80; Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus – Affirmation und Kritik 1931-1947, Berlin 1998, bes. Dix und der Krieg S. 194 ff.; Andreas Strobl: Dix – eine Malerkarriere der 20er Jahre, Berlin 1996, S. 102 ff.
- 42 Fritz Löffler: Dix – Leben und Werk, 4. verbesserte Aufl. 1977, S. 67; W. Schröck-Schmidt, im Dix-Katalog 1991, S. 162; Schubert: Dix (1980), 4. A. 1996, S. 69; *Nie wieder Krieg*, hg. von der sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsen, Leipzig 1924; der „Vorwärts“ vom 27.7.1924 erwähnte eine Buch- und Kunstausstellung „Nie wieder Krieg“ für Leipzig.
- 43 Siehe den Katalog „Internationale Kunstausstellung“ Kunsthaus Zürich 1925, no. 120: Öl a. Lw. 249 x 226 cm; – Katalog Otto Dix, Moderne Galerie Thannhauser, München 1926, no. 16 mit Abb.; die Nachricht zur Ausstellung bei H.Tannenbaum Mannheim siehe im Brief von Kurt Hiller an Dix vom 17.10.1926 (Nürnberg GNM, Dank freundl. Hinweis von Dr. Jörg Merz, Augsburg, und Ulrich Weise, Mannheim). Hiller schickte Dix seinen Prospekt der „Gruppe revolutionärer Pazifisten“, die 1926 in Heidelberg/Mannheim Tagungen abhielt.
- 44 Brief von K. Nierendorf an Dix vom 6.8. 1926: „Posse hat das Erfurth-Bild gekauft! Da hat man sich die größte Mühe gegeben, die Ausstellung so gut wie möglich zu beschicken, hat Posse die Wahl aus allen Deinen Bildern gelassen u. Deiner Ausstellung fünf Stück entnommen, nur weil der Mann einen Ankauf fast verspricht – u. dann kauft er dieses mittelmäßige Bild (...) Mir bleibt Schützengraben, Salon etc. etc.“ (Dix-Archiv Nürnberg).
- 45 Fritz Löffler: Dix, 4.Aufl. 1977, S. 67; – W. Schröck-Schmidt, im Dix-Katalog 1991, S. 162.
- 46 Vgl. die Fotos in: Kölnische Illustrierte Ztg. vom 17.8. 1935, siehe Schubert: Dix, 4. A. 1996, S. 69; M.A. von Lüttichau: Rekonstruktion der „Entarteten Kunst“, in: Die Kunststadt München 1937, hg. von P.-Klaus Schuster, München 1987, S. 133; von Lüttichau und C. Zuschlag, in: Degenerate Art, hg. von S. Barron, Los Angeles 1991, S. 56 und 85.
- 47 Andreas Hüneke, in Katalog Alfred Flechtheim, Düsseldorf 1987, S. 102.
- 48 Willi Wolfradt 1924, S. 14-15.
- 49 Ch. Vershow: Otto Dix and „Der Krieg“, in: Bellum – Two statements on the nature of War – by Erasmus (1545) and by Dix (1924), ed. by W.R. Tylor, Facsimile Imprint Society Barre 1972, 39-42; Vgl. die genauen technischen Angaben im Kat. Dix – DER KRIEG, Albstadt 1977, Text von Fr. Löffler, hg. von A. Hagenlocher, S. 93 – 99. Siehe auch Pazifismus zwischen den Weltkriegen – Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen Krieg und Militarismus 1918-1933, hg. von D. Harth/ D. Schubert, Heidelberg 1985, S. 196; und W. Herzogenrath, Kat. Dix 1991, 168 f.
- 50 Delacroix im Tagebuch vom 11. Januar 1857 zu „dessin“; – Vgl. dazu D. Schubert: Nietzsches Blick auf Delacroix als Künstlertypus, in: Jahrbuch Nietzscheforschung, hg. von Volker Gerhardt, Bd. 4, 1998, S. 236.

- 51 H. Kinkel, *Protokolle der Hölle*, 1968, S. XII; – er gab jedoch nicht an, daß dieser Begriff von Heinrich Heine (und ihm folgend Ch. Baudelaire) stammt: „In der Kunst bin ich Supernaturalist...“ schrieb Heine 1831 in seiner Besprechung des Pariser Salons. Baudelaire verwendete ihn als „surnaturaliste“.
- 52 Fritz Löffler: *Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, S. 25; Herzogenrath 1991, 169; zu Erfurth und Dix vgl. D. Schubert: „ein harter Mann dieser Maler“ – Otto Dix fotografiert von Hugo Erfurth, in: *Katalog Hugo Erfurth*, hg. von Bodo v. Dewitz, Köln-Dresden 1992, 86-96.
- 53 Dabei handelt es sich um den Fabrikanten Max Roesberg, der Dresdner Künstler unterstützte, den Dix auch malte; so gab Roesberg bei Christoph Voll eine plastische Bildnisbüste von Dix in Auftrag, die Voll auch 1923/24 ausführte (heute verschollen), von der Dix jedoch keinen Bronzeguss wollte, was Roesberg dem Maler mit Brief vom 25. Juni 1924 angeboten hatte. Dix antwortete daraufhin Roesberg: „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. (...) 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 ewig zu bleiben gedenke, so ein Bronzeklotz mehr zur Last als zur Freude wäre, muß ich Ihr freundliches Angebot leider ablehnen. – Ich male jetzt für ein Bild meiner Tochter Nelly. Ich grüße Sie und Ihre Frau herzlichst Ihr Dix.“ (Brief im Archiv des Verfassers)
- 54 Dieser Brief vom 20.9.24 auch im Dix-Archiv, GNM Nürnberg (für freundliche Hilfe danke ich Bodo von Dewitz); zur Entstehungszeit des Radierzyklus seit Herbst 1923 vgl. Löffler 1977 und L. Fischer: *Ein Malerleben*, 1981, S. 58; O. Conzelmann 1983, S. 180.
- 55 Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege – Guerre à la guerre*, Verlag Freie Jugend Berlin 1924 (Reprint in: Weimarer Republik, Kunstamt Kreuzberg Berlin 1977, S. 18-97); eine Sammlung von 600 Photos gab Hermann Rex: *Der Weltkrieg in seiner rauen Wirklichkeit*, 1926, Neuauf. 1930; – vgl. Th. Schirnböck/Roland Scotti, in: *Pazifismus*, 1985, 219 f.
- 56 Jean Cassou: *Otto Dix – Der Krieg*, Katalog der Ausstellung Galerie Erker, St. Gallen 1961 (der Text wieder in: *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1, 1979, p. 58-61), wo erstmals nach 1945 eine Auswahl von Arbeiten aus den Kriegsjahren präsentiert wurden. Dabei signierte und datierte Dix Blätter von 1915-16 nachträglich und irrte sich zuweilen in den Daten (z. B. 1915 war er noch nicht in Angres gewesen). Man muß das inzwischen klare Kriegs-Itinerar mit den Ortsnamen auf den Blättern in Einklang bringen (vgl. oben Anm. 3). Auch die Kreidezeichnung „Unterstand“ in Winterthur ist später von Dix irrtümlich 1915 datiert worden, sie muß 1916 entstanden sein, wie der Vergleich mit der sehr ähnlichen FPKarte Gera vom April 1916 ergibt (U. Rüdiger 1991, no. 27).
- 57 Otto Conzelmann: *Otto Dix – Handzeichnungen*, Hannover 1968, S. 27 und 33; vgl. auch derselbe: *Besprechung von Florian Karsch (Hg.), DIX – das graphische Werk*, Hannover 1970, in: *Die Kunst u. das schöne Heim*, 84, 1972, Heft 6, S. 338.
- 58 *Katalog Dix*, Museum Regensburg 1981, no. 39-47 (die Beschriftung von No. 44 falsch gelesen); *Katalog Zeichnungen Aquarelle Pastelle und Druck-*

- graphik der Jahre 1912-1969 aus der Stiftung W. Groz (Städt. Galerie Albstadt), Salzburg 1984, no. 81-84.
- 59 Katalog Otto Dix, Fundacao C. Gulbenkian, Lissabon 1977, no. 61 und 28 A (aber falsch auf 1916 datiert); – Kat. Dix Zeichnungen aus dem Nachlaß 1911-1942, hg. von J. C. Jensen, Kiel 1980, no. 28/29 (die Beschriftung unsinnig als „trockner Gast“ gelesen); Kat. Regensburg 1981, no. 42.
- 60 Hans Kinkel: Protokolle, 1968, no. 88 und 90; Kat. Dix – Stiftung Groz, Salzburg 1984, no. 85.
- 61 Im März 1980 machte Hans Klihm in seiner Galerie in München eine erneute Gegenüberstellung von Zeichnungen und Radierungen zum Krieg. – Siehe auch Kat. Regensburg 1981, hg. von Veit Loers/D. Schubert (Dix und der Krieg) und die Abb. bei Herzogenrath, Kat. Dix 1991, S. 169-170; dazu O. Conzelmann: Otto Dix – Handzeichnungen, Hannover 1968; „Granateinschlag mit Fliehenden“ (Museum Albstadt) war 1981 in Regensburg ausgestellt als Kat. no. 39; vgl. Sammlungs-Katalog Museum Albstadt, hg. von A. Hagenlocher, Musée Chambéry 1979; und O. Conzelmann: Der andere Dix, 1983, 184-86.
- 62 Kat. „Schrecken des Krieges“ Kunst-halle Bielefeld 1972, no. 165 Abb.
- 63 Hans Kinkel 1968, no. 92; D. Schubert: Rezeptions- und Stilpluralismus in den frühen Selbstbildnissen des Otto Dix, in: Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, hg. von W. Hager, München 1977, S. 205; -D. Schmidt: Selbstbildnis, 1978, S. 98; Schubert (1980), 1996, S. 72; Kat. Regensburg 1981, Abb. 1; – Conzelmann 1983, 145; M. Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik (London 1985), Stuttgart 1989, S. 51.
- 64 Brief 17.7.24 (im Dix-Archiv GNM Nürnberg); am Rand fügte Nierendorf per Hand hinzu: „Beiliegend Titelblatt des Prospektes m. 24 Offsetchlicées. Schrift von Johansson, ganz wirksam, aber nicht so gut, wie ich wollte. Format für Jahrb. d. Jg. Kunst 20 x 28,5 cm ... Biermann selbst wird über Radierwerk Krieg schreiben. Er übersiedelt nach Berlin u ist für uns dann tatsächlich der wichtigste Mann...“ (Prof. Georg Biermann in Leipzig war Hg. des Cicerone, wo W. Wolfrads vehementer Dix-Text erschien; er gab die Reihe „Junge Kunst“ heraus, wo Bd. 41 der Text von Wolfradt wieder erschien; im „Jahrbuch der Jungen Kunst“ erschien 1924 Originalgraphik von Dix.
- 65 Im Unterschied zu Conzelmann 1983, S. 180 sehe ich in der Feder-Zeichnung „Hure und Kriegskrüppel“ für die PLEITE (dort von den Herausgebern als „Zwei Opfer des Kapitalismus“ publiziert) nicht die Vorstudie zur Radierung „Soldat und Hure“, die ja bereits fertig gewesen sein mußte, da Nierendorf sie sah. Im übrigen war jene Zeichnung bereits in No. 7, 1923 der PLEITE erschienen, was Conzelmann entging.
- 66 Siehe im Katalog Otto Dix Gesamtausstellung, Galerie Neumann-Nierendorf Berlin 1926, S. 15, wo auch die Auszüge aus den Pressestimmen abgedruckt sind (teils wieder in Conzelmann 1983, 180-181 und in Löffler 1986, 32-33); Herzogenrath druckte im Dix-Kat. von 1991, S. 168 den Vertrag Dix – Nierendorf vom 23. Juni 1924 ab (Archiv Gal. Nierendorf; Dix-Archiv Nürnberg); vgl. auch A. Strobl: Dix – Malerkarriere, 1996, S. 96.
- 67 Fritz Löffler: Dix und der Krieg, 1986, S. 32; aber weder Löffler noch Conzelmann sind genau gewesen, denn der Wortlaut des Briefes wird von Conzelmann anders wiedergegeben (Der andere Dix, 1983, S. 180); ebenso schlampig zitierte Conzelmann die

- Presse-Stimmen und S. 181 Henri Barbusse falsch.
- 68 Daß Dix im Herbst 1924 in Moskau in der „1. Allg. Dt. Kunstausstellung“ mit der sozialistischen Künstlerhilfe der IAH und der „Roten Gruppe“ um Grosz, Künstler der Dresdner Secession (wie C. Voll) ausstellte, geht also auf die Initiative von Nierendorf zurück, der den Kontakt zu Eric Johansson führte. Von Dix wurde die KRIEG-Mappe gezeigt (Brief Nierendorf vom 9. 9. 1924 an Dix) und 4 Bilder, u. a. „Mädchen vor Spiegel“, „Streichholz-händler I“ von 1920; vgl. E. Gillen: Die Sachlichkeit der Revolutionäre, in: Wem gehört die Welt, Berlin 1977, 205-233; Schubert: Dix, 4. A. 1996, S. 77.
- 69 Die erste Auflage des Buches betrug 10.000 Exemplare, vgl. Brief Nierendorf an Dix vom 12. 7. 1924: „Johansson wollte für seine Organisationen mehrere 1000 Stück der kleinen Buchausgabe der Kriegsradierungen haben“, wegen Geldnot wurde dieser Auftrag jedoch zurückgezogen, so daß der Galerist alle Kosten hatte. Anfang November 1924 waren über 7000 versandt worden. Nierendorf schrieb am 8. 11. 1924 an Dix: „Das Kriegsbuch ist durchaus noch nicht vergriffen, ob-schon über 7000 Stück versandt sind. 3000 Expl liegen noch hier. Ich schicke immer noch jedem, der sich dafür interessiert, davon zu und es sind in der letzten Zeit noch eine Anzahl sehr guter Besprechungen gekommen. Seinen Propagandazweck hat es glänzend erfüllt. Eine neue Auflage mache ich erst, wenn ich ein Vorwort von Romain Rolland oder einem anderen allerersten Autor habe...“ (Abgedruckt in W. Schröck-Schmidt: Die Rezeption des „Schützengraben“, Mag. Arbeit Heidelberg 1989, p. 30). Offenbar erst 1925 erhielt Nierendorf den Text von Henri Barbusse, den er für die restlichen Bücher verwenden wollte; abgedruckt in der Frankf. Ztg. vom 15. 7. 1925 (siehe A. Strobl: Dix – eine Maler-karriere, 1996, S. 96, 263).
- 70 Siehe die Abb. S. 311-12 in: Wem gehört die Welt, Berlin 1977; Schubert: Dix, 1996, S. 77.
- 71 Henri Barbusse, in: Dix – Der Krieg (Buchausgabe) Berlin 1924/25 (auch in Frankf. Ztg. vom 15. Juli 1925), wahrscheinlich der Restauflage des Buches 1925 nur beigelegt (dank freundl. Information durch Florian Karsch, Berlin, Brief vom März 1999). Der Barbusse-Text wieder in: Kat. Otto Dix, Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin 1926, S. 8-9; und in Heinz Lüdecke (Hg.): Otto Dix – Der Krieg, Akademie der Künste Berlin-DDR 1961, S. 21.
- 72 Maria Wetzel: Ein harter Mann dieser Maler, in Dipl. Kurier, 14.Jg., 1965, Heft 18, 742-743.
- 73 Zitiert nach Löfflers Monographie 1977, S. 72 und derselbe 1986, S. 33 fälschlich als aus dem Interview mit Maria Wetzel abgedruckt; siehe auch Diether Schmidt: Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, 221 nur teilweise.
- 74 Rezension der Ausstellung von „KRIEG“ in Frankfurt, bei Zingler, vom 24.8.1924 (zitiert nach Andreas Strobl: Dix, 1996, S. 96-97).
- 75 Heinz-Dieter Kittsteiner: Dix, Friedrich und Jünger – Bilder des Weltkrieges, in: Dix Katalog „Zwischen den Kriegen 1912-1939, Berlin Haus am Waldsee 1977, S. 35.
- 76 So formulierte Paul Westheim bei der Ankündigung des Radierzyklus im Kunstblatt 8, 1924, S. 286.

Dr. Dietrich Schubert ist Professor für Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg