



Otto Dix

Das Krieg

Kunsthandel Jörg Maaß · Berlin

Otto Dix

Das Kissing

Jörg
Maß



Kunst
handel

Ulrike Lorenz

Weltuntergang im Rückblick

50 Radierungen von Otto Dix zum Antikriegsjahr 1924

*Die Kriegsbilder der Alten sehen aus,
als ob sie nicht dabei gewesen sind.* Otto Dix

Dix aber war dabei gewesen. Bedingungslos und intensiv, nach seinem Grundsatz, den er im Ersten Weltkrieg formulierte: „Der Künstler: einer der den Mut hat, Ja zu sagen.“ Vier Jahre „Frontschwein“ in den Gräben bei Reims und Arras, an Somme und Marne, in Südflandern und Weißrussland. „Das mußte ich alles ganz genau erleben. Das wollte ich.“ Vier Jahre lang MG-Schütze, Unteroffizier, schließlich Vizefeldwebel – und jederzeit besessener Zeichner. Das weit über ein halbes Tausend Blatt zählende Zeichenwerk und die fast 100 farbigen Gouachen, die von September 1915 bis Dezember 1918 in den Schützengräben an West- und Ostfront entstehen, werden zum einzigartigen ästhetischen Dokument des Ersten Weltkrieges und sind zugleich Zeugnis einer atemberaubenden künstlerischen Entfaltung. „Protokolle der Hölle“ hat Hans Kinkel diese tornistergroßen Blätter genannt. Wie wenig sie tatsächlich „Protokoll“ sind, wie sehr dagegen Widerstand, Aufschrei gegen eine Überwältigung durch die Apokalypse Grabenkrieg, „Bannung“ und (Über-)Lebenstrieb – das wird erst im Vergleich mit dem Brutalismus des sechs Jahre später entstehenden Radierzyklus *Der Krieg* deutlich.

„Trümmer waren fortwährend in meinen Träumen.“ – Der Krieg und seine psychischen Spätfolgen werden Dix zum permanent fortwirkenden Stimulus für die eigene Arbeit. Nach den zynischen Kriegskrumpelszenarien der Dada-Periode vollendet er 1923 den *Schützengraben* (vgl. Abb. 1) – die erste realistische Bilanz der Kriegserlebnisse, ein öffentlicher Skandal. „Dieser Dix ist – verzeihen Sie das harte Wort – zum Kotzen“, schreibt Julius Meier-Graefe, einer der bekanntesten Kunstkritiker der Zeit.

Das Großformat tritt seine Odyssee durch deutsche Ausstellungen, Museumsmagazine, Spieß- und Ästhetenhirne an, bevor es nach 1937 vermutlich dem nationalsozialistischen Autodafé zum Opfer fällt.

Noch 1923 beginnt Dix auch mit der Arbeit an einem 50-blättrigen Radierzyklus, der im August des folgenden Jahres von Karl Nierendorf unter dem Titel *Der Krieg* verlegt wird. Danach formuliert er zwischen 1929 und 1932 sein Generalthema in der Weiheform des Triptychons und in der Sprache eines altmeisterlichen Realismus gültig und endgültig aus (vgl. Abb. 2). Das Gemälde *Flandern* (vgl. Abb. 3) ist 1934/36 die letzte bildnerische Auseinandersetzung mit dem Grabenkrieg, angeregt nicht mehr durch die eigenen Trümmerträume, sondern durch den Roman *Das Feuer* von Henri Barbusse. Damit legt Dix das Thema ad acta; die Schlacht ist aus. Erinnern und Entsetzen sind verbraucht. Die zügellose Remilitarisierung einer deutschen Öffentlichkeit von unbelehrbarer Ignoranz macht müde. Nach dem Zweiten Weltkrieg, den Dix – 53-jährig noch einmal zum Volksturm eingezogen – fundamental anders erlebt als den Ersten, beginnt ein neues Kapitel in Kunst und Leben.

Das Antikriegsjahr 1924 – 10 Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges – ist äußerer Anlass für einen Zyklus von 50 Radierungen, mit dem Otto Dix zu einer national wie international bekannten Künstlerfigur wird. Bis heute prägt dieses Meisterwerk der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts seinem Autor das Signum des Antikriegskünstlers auf. Als Herausgeber fungiert



Abb. 1. *Der Schützengraben*. 1920–1923.

der Berliner Kunsthändler Karl Nierendorf, der Dix über ein Jahrzehnt hinweg mit und ohne Vertrag als Galerist und unermüdlicher Promotor vertritt. Dix bereitet sich technisch und geistig auf eine großangelegte Bilanz des Krieges im grafischen Medium vor, die weit über das hinausgehen sollte, was er selbst erlebt hatte. Er beginnt bei Wilhelm Herberholz an der Düsseldorfer Akademie ein intensives Studium der grafischen Techniken. Vor allem die wandlungs- und ausdrucksreiche Aquatintatechnik fasziniert ihn. „Säure abwaschen, Aquatinta drauf, kurz, wunderbare Technik, mit der man die Stufungen ganz nach Belieben arbeiten kann. Die Mache wird mit einem Male kolossal interessant; wenn man radiert, wird man der reinste Alchimist.“

Die Zeichnungen aus dem Ersten Weltkrieg sind Erinnerungshilfen, aber als unmittelbare Vorlagen nicht zu verwenden. Dix ist seit 1920 Verist. Das neue, ungewöhnliche Vorhaben fordert seinen Brutalismus, dem Stil weniger gilt als Aussage, zu

forcierter Radikalität heraus: „Die Mittel werden angewandt, wie sie gerade notwendig sind.“ In unmittelbarer Vorbereitung der Radierfolge entsteht ein Konvolut Zeichnungen, das eindeutig auf die spezifischen Möglichkeiten und Wirkungen der Aquatinta hingearbeitet ist. Dix hilft seinen aus dem Gedächtnis projizierten Erlebnissen mit realen Eindrücken auf die Sprünge. Er aquarellierte in den Katakomben von Palermo mumifizierte und in der heimischen Pathologie sezierte Leichen. „Eines Tages ging ich in die Anatomie und erklärte: ‚Ich muß Leichen malen!‘ – Man führte mich vor zwei sezierte weibliche Leichen, die mit groben Stichen zusammengeflickt waren. Ich setzte mich hin und malte... Ich kam wieder und verlangte Eingeweide und Gehirn. Man gab mir eine Schüssel mit Gehirn, und ich aquarellierte...“ Nachweislich lässt sich Dix auch von Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg anregen, vor allem von den aufrüttelnden Dokumentarbildern des Dresdener Fotografen Ernst Friedrich, der 1924 seine polarisierende Publikation *Krieg dem Kriege!* veröffentlicht. Ausgerüstet mit diesen erneuerten und vertieften Kenntnissen kann Dix das Phänomen Krieg in seiner ganzen Komplexität gestalterisch bewältigen.

Der Zyklus entsteht in drei Arbeitsgängen vom Herbst 1923 bis zum Frühsommer 1924 in der Abgeschiedenheit von Saig im Schwarzwald, wo die Familie den Winterurlaub verbringt, und in St. Goar am Rhein, im großbürgerlichen Anwesen der Schwiegereltern. Gedruckt werden die 50 Radierungen auf Kupferdruckpapier und *BSB*-Maschinenbütten in einer Auflage von je 70 bei Otto Felsing in Berlin-Charlottenburg, einem hervorragenden Kupfertiefdrucker, der u. a. auch für Edvard Munch und Hermann Struck arbeitete. Dix ordnet den Zyklus in fünf Mappen zu je zehn Blättern, auch in diesem Sinne ganz Realist. Der Vertrag

zwischen dem Herausgeber Nierendorf und Dix vom 23.06.1924 legt den Preis einer Einzelmappe auf 300,- Mark, bei Abnahme aller fünf Mappen auf 200,- Mark fest. Die Reihenfolge der Radierungen innerhalb der fünf Mappen bestimmt Dix ohne inhaltliche Intentionen, auch hierin Realist. Themen und Techniken erscheinen jeweils gleichwertig gemischt; selbst die beiden benutzten Papiersorten sind wahllos über die Mappen verteilt. Der Krieg ist ihm keine Erzählung mit Anfang und Ende oder eine Perlenschnur von Ereignissen und Erlebnissen, sondern ein Chaos mit Feldcharakter.

„Eine größere Propaganda ist für ein Mappenwerk noch nicht gemacht worden“, schreibt Karl Nierendorf an Dix 1924. Einzig zu diesem Zweck wird eine Volksausgabe mit 24 verkleinerten Reproduktionen in einer Auflage von 10 000 Stück veröffentlicht und für 1,20 Mark, später 2,40 Mark verbreitet. „Für den großen Antikriegstag der Gewerkschaften sind 1500 Exemplare fest bestellt, über 500 Rezensionsexemplare sind herausgegangen.“ schreibt Nierendorf dem Künstler. „Ich habe an alle bedeutenden Schriftsteller ein Exemplar geschickt, dazu an alle linksstehenden Zeitungen und über 200 an die bedeutendsten Rechtsblätter. Ferner an 135 Ortsgruppen der Friedensgesellschaft, auch an die Liga für Menschenrechte, Bildungsinstitute etc.“

Und tatsächlich ist die Rezeption in Deutschland intensiv. Sie offenbart, wie bereits die Auseinandersetzung um das Schützen-grabenbild, die polaren Realitäten im Weimarer Koordinaten-system zwischen Rechts und Links. Dix wird zum Politikum und ist es seitdem bis in die Gegenwart geblieben. Die Vossische Zeitung nennt den Zyklus „ein Zeitdokument ersten Ranges“. Aus der Süddeutschen Zeitung spricht der Tenor der Mehrheit der Rezen-



Abb. 2. *Der Krieg*. 1929–1932.

sionen in der Tagespresse: „Aus der zeitgenössischen Kunst gibt es keine Schöpfung, die das apokalyptische Gesicht und die nackte Grimasse des Krieges mit gleicher Intensität und Unmittelbarkeit gestaltete. Das Stoffliche dieser Gesichter wäre unerträglich, hätte nicht eine große Gestaltungskraft das Grauen in künstlerische Formen gebannt.“ Henri Barbusse, Max Hermann-Neiße und Paul Westheim schreiben begeisterte Texte. Motive aus dem Kriegszyklus werden in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder publiziert. Trotz allem sieht sich Nierendorf einer weitgehenden Weigerung der Buchhandlungen gegenüber, seine Broschüre zum Dix-Zyklus zu vertreiben und auszustellen, „aus Angst, daß man die Fenster einschlägt“. Die argumentative Stoßrichtung der Nationalsozialisten um Jahre vorausnehmend, schreibt Hermann Abels, Betreiber eines *Kunstsalons für graphische Kunst* in Köln, an Nierendorf: „Wenn aber die neue Radierfolge als ein deutsches Denkmal für den unbekanntesten Soldaten gelten soll, so ist dies nicht nur eine Entgleisung in der Wahl der Anpreisung, sondern eine Unverschämtheit, die jeden ehemaligen Frontkämpfer auf das Tiefste empören muß.“

Der Kriegszyklus ist der grafische Gipfelpunkt im vielfältigen Œuvre des Otto Dix – ein singuläres Ereignis. Er wurde und wird immer wieder gleichrangig an die Seite von Francisco del

Goyas *Desastres de la Guerra* (1810–16) gestellt. Und er sucht im 20. Jahrhundert an künstlerischer Ausdrucksgewalt, an realistischem Pathos, an technischer Brillanz seinesgleichen. Dix gestaltet die Totalität des Infernos in zyklischer Form: grauenhafte Großaufnahmen neben mörderischen Panoramen, penetrant Ausformuliertes neben suggestiv Angedeutetem. Kriegsalltage und Totentanznächte. Mörderisches an der Front und Grauenhaftes im Hinterland. „Ich hatte eben viel zu erzählen, ich hatte ein Thema.“ Das Wesen, die Wahrheit des Krieges ergibt die Zusammenschau aller seiner Erscheinungsformen, die Dix in dramatischen Wechseln mit der malerischen Aquatinta erfasst. Einen „krassen Anschauungsunterricht“ nennt der Zeitgenosse Max Hermann-Neiße „dieses Wahrheitsdokument, das die Hurramärchen und Heldenlegenden der Lehrbücher, Hetzgedichte, Haßromane, Bierreden als gemeinen Schwindel entlarvt und demoliert“. Goyas Kriegszyklus ist konkrete Spiegelung eines Guerillakrieges des spanischen Volkes gegen brutale französische Besatzer und gegen die Unterdrückung durch das eigene Feudalsystem. In Dix' Kriegsblättern von 1924 dagegen finden die Entfremdung des modernen Krieges, die Anonymität von Morden und Zerstören, die konsequente Verdinglichung der Verhältnisse und des Verhaltens im 20. Jahrhundert ihren adäquaten Ausdruck.

Und mehr noch: Wenn Dix den Ersten Weltkrieg in der Rückschau mit reflektierter Distanz und einer verdichtenden Bewusstheit „protokolliert“, dann zielt er nicht auf ein spezifisches Geschehen, sondern auf das „Naturereignis Krieg“ als abstraktes und schicksalhaftes Phänomen. Der radikale Dixsche Realismus von 1924, der größte Nähe, analysierende Durchdringung und kritische Wahrhaftigkeit suggeriert, will „Zustände“ darstel-



Abb. 3. *Flandern*. 1934–1936.

len, Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges, als Zustände. Dix nimmt nicht Partei, deckt nichts auf, klagt nicht an. „Ich male doch Stilleben. Es gilt die Dinge zu geben, wie sie sind... Entrüstung kann man nicht malen.“ Denn: „Man muß Ja sagen können zu den menschlichen Äußerungen, die da sind und immer da sein werden.“

Das unmittelbare Beteiligt- und Betroffensein durch die Apokalypse Weltkrieg in den Jahren 1915 bis 1918 kann Dix allein mit „Stil“ bändigen. Das Erleben am eigenen Leib übersetzt sich in expressionistische, kubofuturistische und schließlich abstrakte Gestaltungen. Erst der zeitliche Abstand und die neu gewonnene Bildsprache des Realismus machen Zusammenfassung und Überblick, die Wendung vom Besonderen ins Allgemeine möglich. So ist Abstraktion in die detailbesessene Distanzlosigkeit des Dixschen Verismus eingeschrieben, so entsteht Nähe und Ferne zugleich. Darin liegt die ambivalente Ausstrahlung des Radierzyklus *Der Krieg*, der zwischen Wirklichkeit und Vision, Faszination und Erschrecken sein letztes Geheimnis bewahrt.

Ulrike Lorenz

Apocalypse in Retrospect

50 Etchings by Otto Dix for the Anti-War Year of 1924

*The war images of previous artists,
appear as if they had not experienced it.* Otto Dix

Dix did experience the war. Unconditionally and intensely, according to the maxim he formulated during World War I: “The artist is someone who has the courage to say ‘Yes’.” For four years he was a grunt on the frontlines, in the trenches near Reims and Arras, on the Somme and Marne, in Southern Flanders and Belarus. “I had to experience all this very closely. This is what I wanted.” He was a machine gun marksman, Corporal, and ultimately a Vice Staff Sergeant – always obsessively sketching. The more than 500 drawings and almost 100 color gouaches, created between September 1915 and December 1918, while in the trenches on the Western and Eastern Fronts, constitute a unique aesthetic document of the First World War and a testimonial to his breathtaking artistic development. Hans Kinkel referred to these satchel-sized works as “Protocols of Hell”. How unlike “protocols” they actually are, but rather a resistance; an outcry against the overpowering apocalyptic trench warfare, “banishment” and life (survival) instinct, which only becomes evident when one compares them to the brutal realism of the portfolio of etchings *Der Krieg* (“The War”), created six years later.

Dix stated, “Ruins were continuously in my dreams,” as the war and its psychological after-effects became permanent stimuli informing his work. Following his cynical scenarios of war cripples from the Dada period, he completed the painting *Der Schützengraben* (“The Trench”, see fig. 1), in 1923. It was the first realistic stocktaking of the war experience – a public scandal. One of the most well-known art critics of the time, Julius Meier-Graefe, wrote, “That Dix – pardon the expression – makes me want to

throw up.” The monumental work embarked on an odyssey through German exhibitions, museum depots, philistine and aesthete minds, before it most likely became a victim of the National Socialist regime, some time after 1937.

As early as 1923, Dix began working on the series of 50 etchings published by Karl Nierendorf in August of the following year, titled *Der Krieg*. Dix spent the years between 1929 and 1932 definitively formulating his overall theme, both in the sacred form of the triptych and the realistic language of the Old Masters (see fig. 2). The painting *Flandern* (“Flanders”, fig. 3) 1934/36, was his last pictorial treatment of trench warfare and he was no longer inspired by his own dreams of ruins, but by the novel *Le Feu* (“The Fire”) by Henri Barbusse. Thus Dix regarded the subject as concluded; the battle was over, the memories and the horror had lost their urgency. The uncurbed remilitarization of an unalterably ignorant German public was tiring. After World War II, in which the 53 year old Dix was once again drafted to the National Guard, and which he experienced fundamentally different than the First World War, a new chapter began in his art and in his life.

1924, the Anti-War Year – 10 years after the outbreak of the First World War – was the external impetus for a portfolio of 50 etchings, propelling Otto Dix into an iconic artistic figure. Even today, this masterpiece of 20th century German art has defined the creator as an anti-war artist. The Berlin art dealer, Karl Nierendorf, was the portfolio’s publisher and Dix’s gallerist. A tireless promoter, Nierendorf represented Dix for over a decade,



Fig. 1. *Der Schützengraben*. ("The Trench"). 1920–1923.

both working without a formal contractual agreement. Dix prepared himself technically and mentally for a comprehensive visual analysis of the war, the scope of which would extend far beyond the boundaries of his own experience. To accomplish his goal, he began an intensive study of graphic techniques with Wilhelm Herberholz, at the Düsseldorf Akademie, during which time he discovered that the diverse, expressive qualities of aquatint fascinated him. As the artist stated, "Wash off the acid, apply the aquatint, in short, a wonderful technique, with which one can treat the various gradations arbitrarily. The production becomes colossally interesting; when you etch, you become a true alchemist."

Dix's drawings from World War I facilitated his memory, but they could not be used as direct sources. As of 1920, Dix was a verist. The new, extraordinary undertaking challenged his brutal realism to a forced radicalism, in which style became less

important than expression: "The printmaker's tools are applied, as needed." In direct preparation for the etching cycle he produced a new group of drawings, in which he explored the stylistic possibilities and specific effects offered by the aquatint process. He supplemented the memory of his wartime experiences with the material of his up-to-date consciousness. To enable his vision, he painted watercolors of mummies in the catacombs of Palermo and of dissected corpses in German pathology labs. "One day I went to the anatomy department and stated: 'I must paint corpses!' – They took me to two dissected female corpses, which were crudely stitched together. I sat down and drew... I went back again and demanded intestines and brains. They gave me a bowl with a brain, and I painted..." Dix was also inspired by photographs from World War I, especially the shocking documentation by the Dresden photographer, Ernst Friedrich, who published his polarizing work *Krieg dem Kriege!* ("War Against War!"), in 1924. Equipped with this new and deeper knowledge, Dix was able to artistically treat the phenomena of war in all its complexity.

The cycle was produced in three stages between fall, 1923, and early summer, 1924. He worked in the solitude of Saig im Schwarzwald, where the Dix family spent their winter vacation, and in St. Goar am Rhein, at the bourgeois estate of his in-laws. The set of 50 etchings was printed on wove paper and *BSB*-laid paper, in an edition of 70, by the master intaglio printer Otto Felsing, in Berlin-Charlottenburg. Felsing's expertise was much in demand; he printed for Edvard Munch, Käthe Kollwitz and Hermann Struck, among many others. Dix arranged the cycle in five portfolios, each containing 10 sheets, a realistic business approach. The June 23, 1924 arrangement between the publisher

Nierendorf and the artist, set the price for a single portfolio at 300 Reichsmarks, or all five portfolios for 200 Reichsmarks each. Dix determined the sequence of the etchings within the five portfolios without any special attention to content – he was practical in his thinking here as well. Themes and technique were mixed; even the two paper types were randomly distributed throughout the portfolios. For Dix, war was not simply a narrative with a beginning and an end, or a mere string of incidents and experiences, but was in fact chaos, visible in the grisly characteristics of battlefields.

Karl Nierendorf wrote Dix in 1924, “A propaganda campaign of this dimension has never been made for a portfolio before.” Thus, to further enable their purpose, a popular edition with 24 smaller reproductions, printed in an edition of 10,000, was published and distributed for 1,20 Reichsmarks, raised later to 2,40 Reichsmarks. Nierendorf reported to the artist, “1,500 copies have been ordered for the big Anti-War Day by the unions, over 500 reviewer’s copies have been distributed. I sent a copy to all the important writers, also to all the left wing papers and over 200 to the most well-known right wing publications. Copies were also sent to 135 local groups of the peace association, the civil rights league, educational institutions, etc.”

The reception of the portfolio in Germany was indeed extreme. Much like the controversy surrounding Dix’s trench warfare painting *Schützengraben*, it revealed the polar opposition between the right and left in the Weimar Republic. Dix became a political figure overnight, and has remained so ever since. The *Vossische Zeitung* called the cycle, “A first-rate document of the times.” The *Süddeutsche Zeitung* echoed the tenor evident in the majority



Fig. 2. *Der Krieg* (“War”). 1929–1932.

of the daily press reviews: “In current artwork there is none which forms the face of the apocalypse and the naked grimace of war with such intensity and directness. The physical side of these apparitions would be unbearable, had a great creative force not averted the horror into an artistic form.” Henri Barbusse, Max Hermann-Neiße and Paul Westheim wrote enthusiastic reviews. Images from the war cycle were frequently published in various contexts. Nevertheless, Nierendorf was confronted by booksellers, many of whom refused to distribute and display the brochure. The reason being, he said, “Out of fear, that their store windows would be smashed.” Anticipating the National Socialists’ arguments, Hermann Abels, owner of the *Kunstsalon für graphische Kunst* (“Art Salon for Graphic Arts”) in Cologne, wrote to Nierendorf: “If the new suite of etchings is to be regarded as a German memorial for the unknown soldier, then it is not only a diversion in the choice of promotion, but also an affront which must deeply insult every former frontline fighter.”

Otto Dix’s *Krieg* portfolio is the graphic climax of his diverse oeuvre – a tour de force. It was, and remains, regarded as equal in rank to Francisco de Goya’s *Desastres de la Guerra* (1810–16) and it is difficult to find any other artwork in the 20th century which matches its strength of expression, its animated pathos

and technical brilliance. Dix depicted the totality of the inferno in cyclical form. He juxtaposed horrifying close-ups alongside murderous panoramas, obtrusive details against suggestive allusions, as well as the daily routine of war, with nights spent in a dance of death. He etched images of bloody occurrences on the frontline and dreadful realities in the hinterland. "I had so much to tell, I had a subject." The essence and truth of war were rendered in their awful manifestations, captured by Dix in dramatic and varied imagery, made tangible by his masterful and painterly use of the aquatint technique. A contemporary of Dix, Max Hermann-Neiße, called it a "harsh visual lesson" and continued to say, "This document of truth debunks and demolishes the rah-rah fairy tales and heroic legends of text books, propagandistic poetry and hate novels, as well as beer speeches, as cruel fraud." Arguably, the two greatest war series that exist in print-making history are Goya's *Desastres de la Guerra* and Dix's *Der Krieg*. Yet they are conceptually quite different. The former portrays the guerilla war fought by the Spanish people against the brutal French occupying force and against the oppression of their own feudal system. Otto Dix's vision is nightmarish, a brilliant expression of the disassociation resulting from modern warfare, the cloak of anonymity which provides a ready environment for murder and destruction, and ultimately, the consequent reification of relations and behavior in the 20th century.

When Dix "protocolled" the First World War with a reflective distance and a deep awareness, he did not aim at a specific event, but rather at the "natural phenomenon of war" as an abstract and fateful occurrence. Dix's radical realism of 1924, which suggests the greatest affinity, analytical penetration and critical truthfulness, aims solely to present "conditions" – conditions



Fig. 3. *Flandern* ("Flanders"). 1934–1936.

which were caused by the war and its resulting consequences. Dix does not take sides, does not uncover anything, does not accuse. He says, "I paint still lifes. The rule is to depict things as they are... one cannot paint outrage." He goes further, "It is essential to be able to embrace human expression, which exists and which will always exist."

Dix was able to tame his direct experiences of the apocalyptic World War between 1915 and 1918, solely with "style", translating his own experiences into expressionistic, cubo-futuristic and finally abstract forms. Subsequently, the passage of time and the incorporation of his newly acquired visual language of realism allowed the creation of imagery that made real what he saw and now felt. The turn was from the specific to the general. Thus, abstraction is inscribed into the obsessively detailed lack of distance inherent in Dix's verism, while simultaneously creating the contradiction of closeness and distance. A contradiction that reinforces the ambivalent aura communicated by the portfolio *Der Krieg*, and informs its final mystery, the balancing act between reality and vision, fascination and horror.



INHALT MAPPE I:

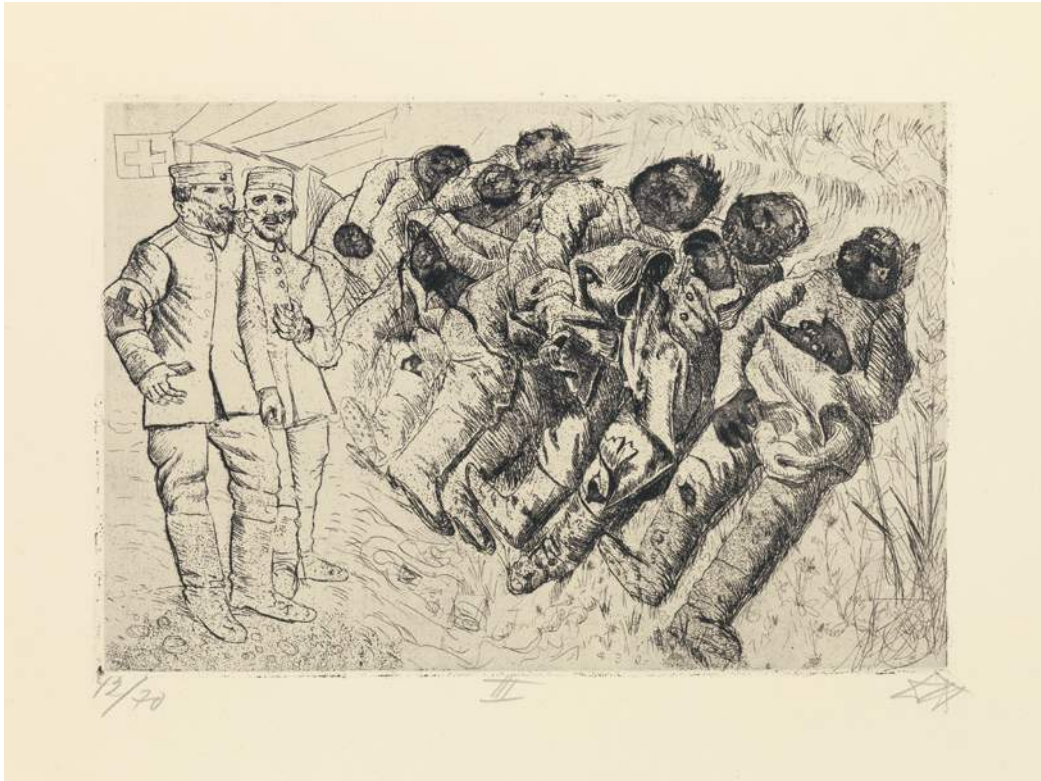
- 1 SOLDATENGRAB ZWISCHEN DEN LINIEN**
193 x 289 mm. K. 70 a (von b)
- 2 VERSCHÜTTETE (JANUAR 1916, CHAMPAGNE)**
140 x 196 mm. K. 71 a (von b)
- 3 GASTOTE (TEMPLEUX-LA-FOSSE, AUGUST 1916)**
195 x 288 mm. K. 72 a (von b)
- 4 TRICHTERFELD BEI DONTRIEN VON LEUCHTKUGELN ERHELLT**
195 x 258 mm. K. 73 a (von b)
- 5 PFERDEKADAVER**
141 x 192 mm. K. 74 a (von b)
- 6 VERWUNDETER (HERBST 1916, BAPAUME)**
197 x 288 mm. K. 75 a (von b)
- 7 BEI LANGEMARK (FEBRUAR 1918)**
248 x 299 mm. K. 76 a (von b)
- 8 RELAISPOSTEN (HERBSTSCHLACHT IN DER CHAMPAGNE)**
146 x 198 mm. K. 77 b
- 9 ZERFALLENDER KAMPFGRABEN**
298 x 244 mm. K. 78 a (von b)
- 10 FLIEHENDER VERWUNDETER (SOMMESCHLACHT 1916)**
198 x 141 mm. K. 79 b



I.1 | SOLDATENGRAB ZWISCHEN DEN LINIEN
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



I.2 | VERSCHÜTTETE (JANUAR 1916, CHAMPAGNE)
Radierung und Kaltnadel | Etching and drypoint



I.3 | GASTOTE (TEMPLEUX-LA-FOSSE, AUGUST 1916)
Radierung und Kaltnadel \ Etching and drypoint



I.4 | TRICHTERFELD BEI DONTRIEN VON LEUCHTKUGELN ERHELLT
Aquatinta | Aquatint



1.5 | PFERDEKADAVER
Radierung und Kaltnadel \ Etching and drypoint



I.6 | VERWUNDETER (HERBST 1916, BAPAUME)
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



1.7 | BEI LANGEMARK (FEBRUAR 1918)
Radierung und Kaltnadel \ Etching and drypoint



1.8 | RELAISPOSTEN (HERBSTSCHLACHT IN DER CHAMPAGNE)
Radierung und Kaltnadel \ Etching and drypoint



I.9 | ZERFALLENDER KAMPFGRABEN

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint

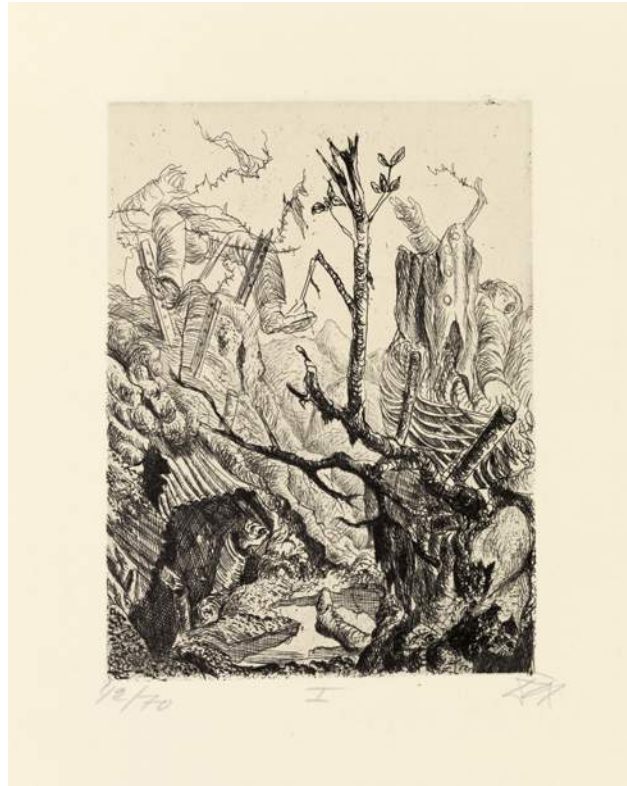


I.10 | FLIEHENDER VERWUNDETER (SOMMESCHLACHT 1916)
Radierung | Etching



INHALT MAPPE II:

- 1 VERLASSENE STELLUNG BEI NEUVILLE**
196 x 145 mm. K. 80 a (von b)
- 2 STURMTRUPPE GEHT UNTER GAS VOR**
195 x 291 mm. K. 81 a (von b)
- 3 MAHLZEIT IN DER SAPPE (LORETTOHÖHE)**
199 x 292 mm. K. 82 a (von b)
- 4 RUHENDE KOMPAGNIE**
261 x 197 mm. K. 83 a (von b)
- 5 VERLASSENE STELLUNG BEI VIS-EN-ARTOIS**
195 x 259 mm. K. 84 a (von b)
- 6 LEICHE IM DRAHTVERHAU (FLANDERN)**
298 x 243 mm. K. 85 a (von b)
- 7 LEUCHTKUGEL ERHELLT DIE MONACU-FERME**
145 x 197 mm. K. 86 a (von b)
- 8 Toter SAPPENPOSTEN**
198 x 147 mm. K. 87 a (von b)
- 9 TOTENTANZ ANNO 17 (HÖHE Toter MANN)**
246 x 300 mm. K. 88 a (von b)
- 10 DIE II. KOMPAGNIE WIRD HEUTE NACHT ABGELÖST**
195 x 257 mm. K. 89 a (von b)



II.1 | VERLASSENE STELLUNG BEI NEUVILLE
Radierung und Kaltnadel | Etching and drypoint



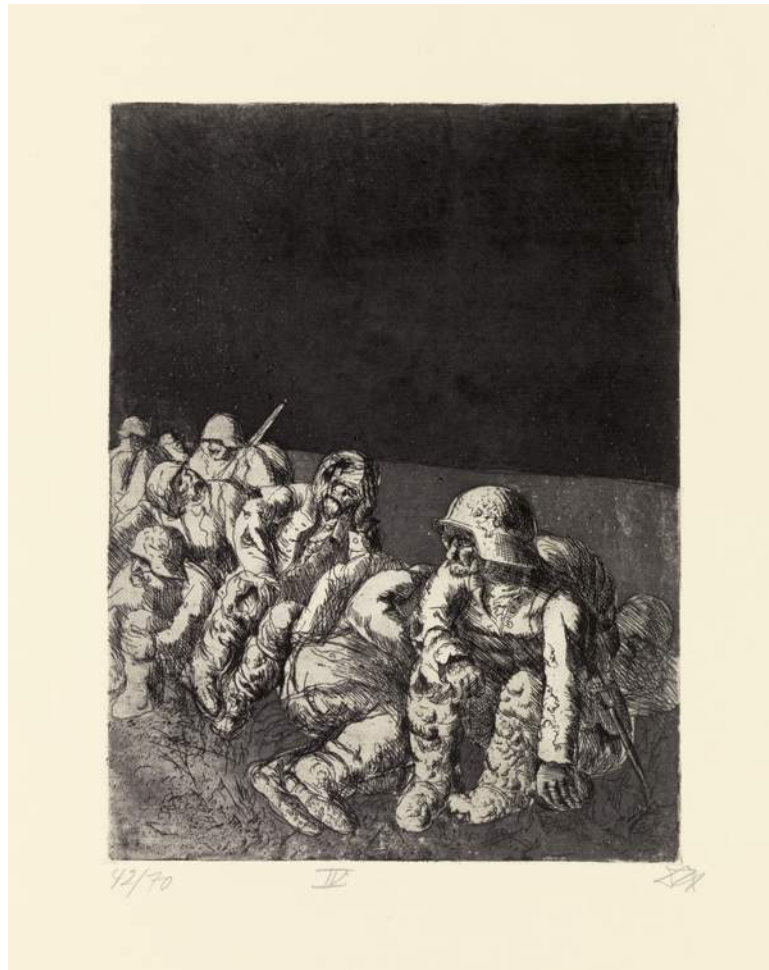
II.2 | STURMTRUPPE GEHT UNTER GAS VOR

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



II.3 | MAHLZEIT IN DER SAPPE (LORETTOHÖHE)

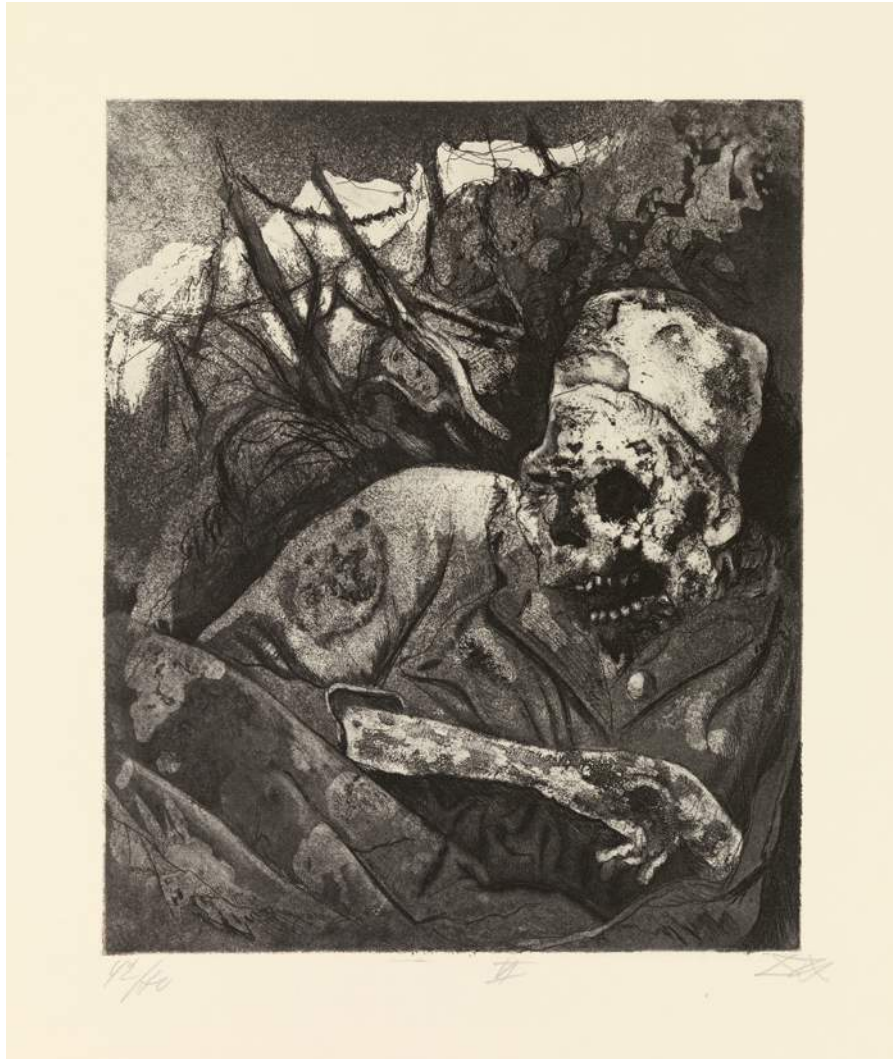
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



II.4 | RUHENDE KOMPAGNIE
Radierung und Aquatinta \ Etching and aquatint



II.5 | VERLASSENE STELLUNG BEI VIS-EN-ARTOIS
Kaltnadel und Aquatinta \ Drypoint and aquatint



II.6 | LEICHE IM DRAHTVERHAU (FLANDERN)
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



II.7 | LEUCHTKUGEL ERHELLT DIE MONACU-FERME
Aquatinta | Aquatint



II.8 | Toter Sappenposten
Radierung | Etching



II.9 | TOTENTANZ ANNO 17 (HÖHE TOTER MANN)

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



II.10 | DIE II. KOMPAGNIE WIRD HEUTE NACHT ABGELÖST
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint

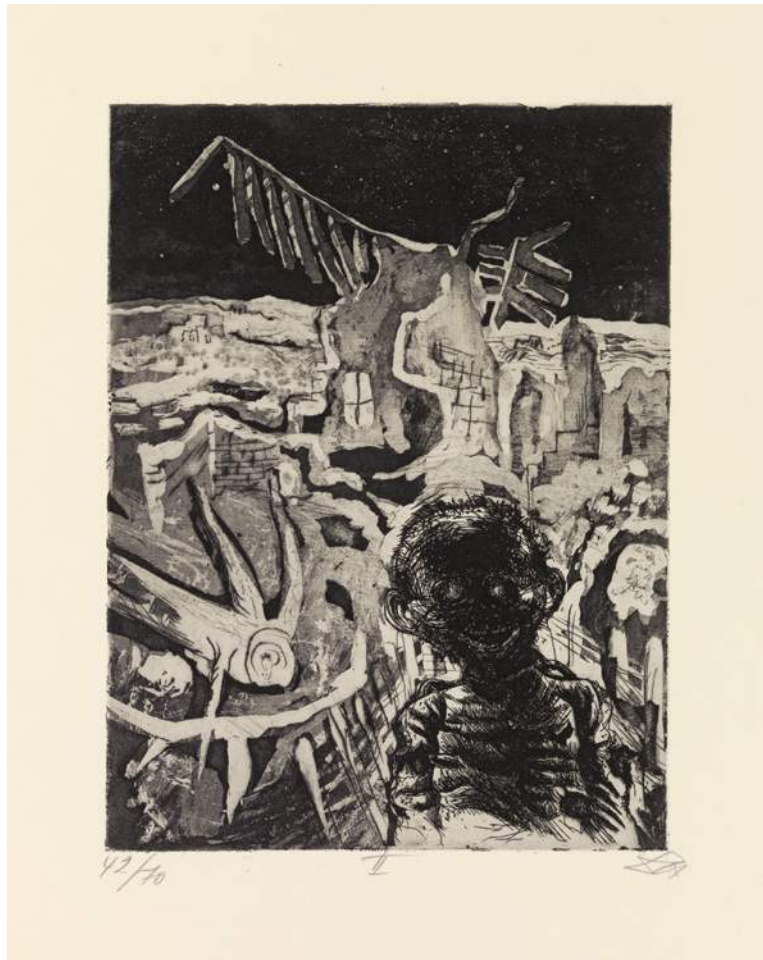


INHALT MAPPE III:

- 1 ABGEKÄMPFTE TRUPPE GEHT ZURÜCK (SOMMESCHLACHT)**
197 x 287 mm. K. 90 a (von b)
- 2 NÄCHTLICHE BEGEGNUNG MIT EINEM IRRSINNIGEN**
260 x 194 mm. K. 91 a (von b)
- 3 TOTER IM SCHLAMM**
193 x 258 mm. K. 92 b
- 4 GRANATTRICHTER MIT BLUMEN (FRÜHLING 1916 VOR REIMS)**
148 x 199 mm. K. 93 a (von b)
- 5 DIE TRÜMMER VON LANGEMARK**
299 x 244 mm. K. 94 a (von b)
- 6 STERBENDER SOLDAT**
197 x 145 mm. K. 95 a (von b)
- 7 ABEND IN DER WIJTSCHAETE-EBENE (NOVEMBER 1917)**
245 x 300 mm. K. 96 a (von b)
- 8 GESEHEN AM STEILHANG VON CLÉRY-SUR-SOMME**
260 x 196 mm. K. 97 a (von b)
- 9 GEFUNDEN BEIM GRABENDURCHSTICH (AUBERIVE)**
198 x 288 mm. K. 98 a (von b)
- 10 DRAHTVERHAU VOR DEM KAMPFGRABEN**
260 x 195 mm. K. 99 b



III.1 | ABGEKÄMPFTE TRUPPE GEHT ZURÜCK (SOMMESCHLACHT)
Radierung | Etching

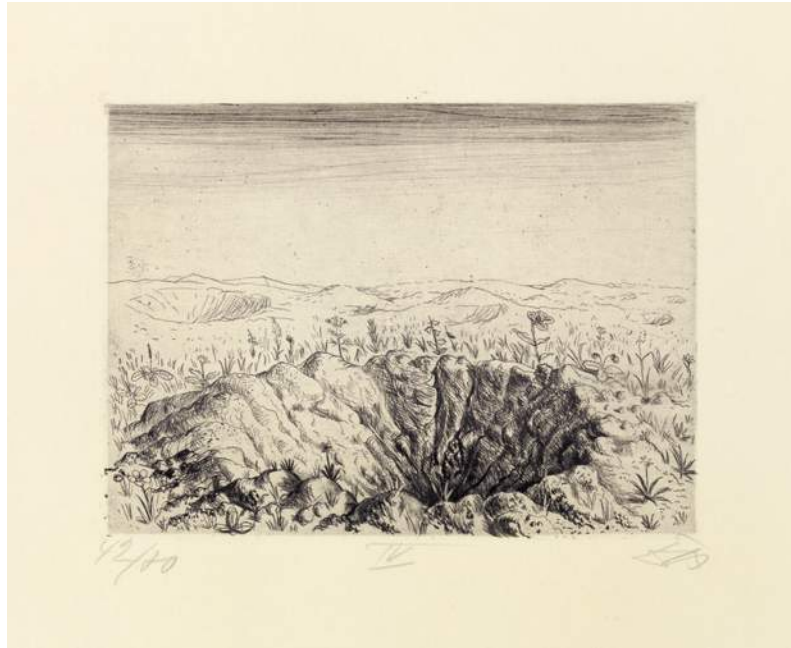


III.2 | NÄCHTLICHE BEGEGNUNG MIT EINEM IRRSINNIGEN

Radierung, Aquatinta, Kaltnadel und Roulette \ Etching, aquatint, drypoint and roulette



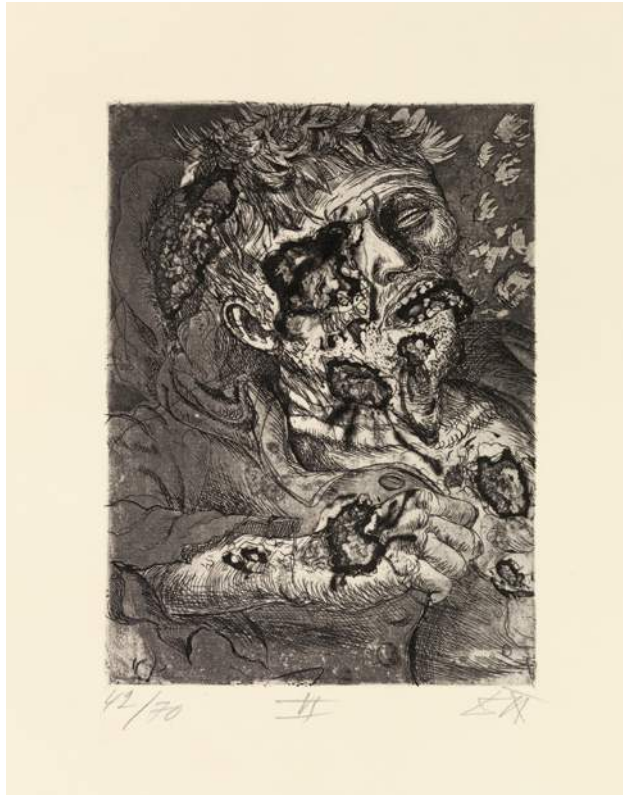
III.3 | Toter im Schlamm
Radierung und Aquatinta \ Etching and aquatint



III.4 | GRANATTRICHTER MIT BLUMEN (FRÜHLING 1916 VOR REIMS)
Radierung und Kaltnadel | Etching and drypoint



III.5 | DIE TRÜMMER VON LANGEMARK
Radierung und Aquatinta \ Etching and aquatint

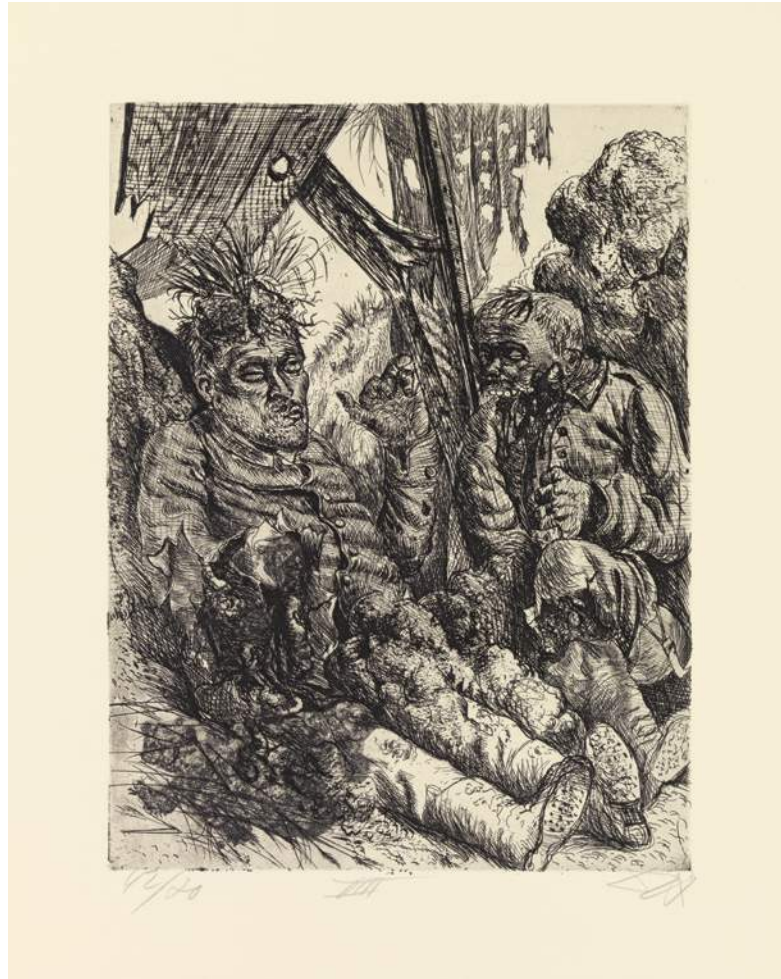


III.6 | STERBENDER SOLDAT

Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



III.7 | ABEND IN DER WIJTSCHAETE-EBENE (NOVEMBER 1917)
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



III.8 | GESEHEN AM STEILHANG VON CLÉRY-SUR-SOMME
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



III.9 | GEFUNDEN BEIM GRABENDURCHSTICH (AUBERIVE)
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



III.10 | DRAHTVERHAU VOR DEM KAMPFGRABEN
Radierung | Etching



INHALT MAPPE IV:

1 SCHÄDEL

257 x 196 mm. K. 100 a (von b)

2 MATROSEN IN ANTWERPEN

241 x 297 mm. K. 101 II a (von b)

3 LENS WIRD MIT BOMBEN BELEGT

298 x 243 mm. K. 102 a (von b)

4 FRONTSOLDAT IN BRÜSSEL

289 x 197 mm. K. 103 a (von b)

5 DIE IRRSINNIGE VON ST. MARIE-À-PY

288 x 196 mm. K. 104 II a (von b)

6 BESUCH BEI MADAME GERMAINE IN MÉRICOURT

260 x 197 mm. K. 105 a (von b)

7 KANTINE IN HAPLINCOURT

197 x 259 mm. K. 106 a (von b)

8 ZERSCHOSSENE

148 x 199 mm. K. 107 a (von b)

9 DURCH FLIEGERBOMBEN ZERSTÖRTES HAUS (TOURNAI)

298 x 245 mm. K. 108 II a (von b)

10 TRANSPLANTATION

200 x 148 mm. K. 109 III a (von b)



IV.1 | SCHÄDEL
Radierung | Etching

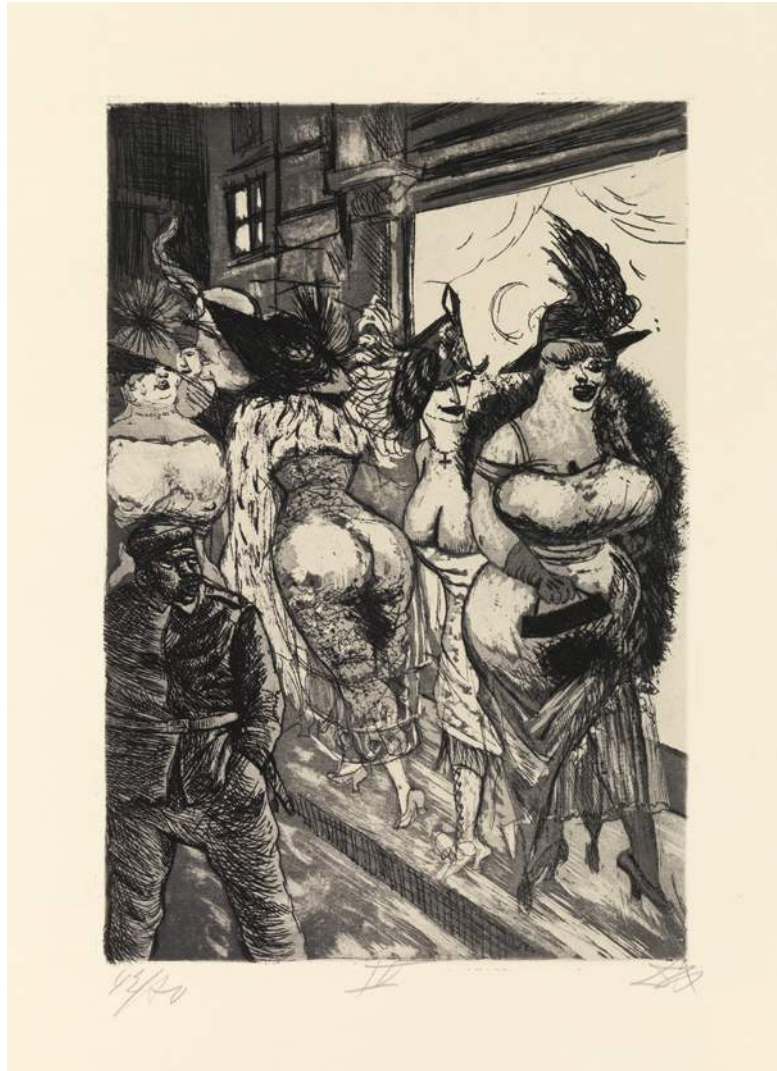


IV.2 | MATROSEN IN ANTWERPEN

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



IV.3 | LENS WIRD MIT BOMBEN BELEGT
Radierung | Etching



IV.4 | FRONTSOLDAT IN BRÜSSEL

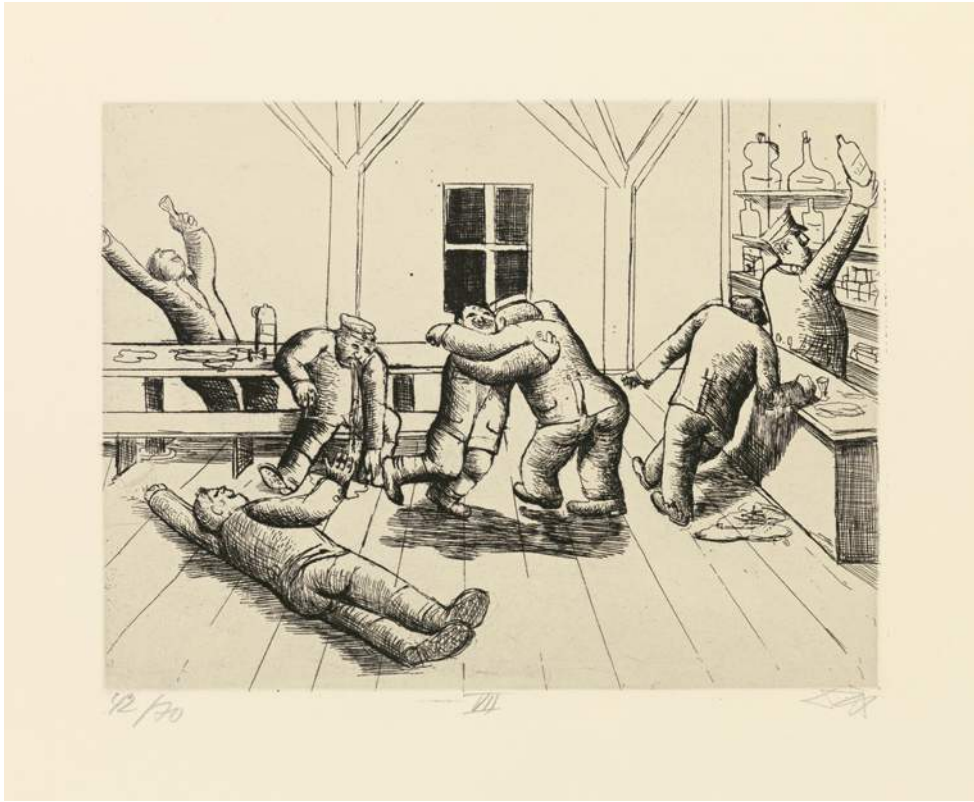
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



IV.5 | DIE IRRSINNIGE VON ST. MARIE-À-PY
Radierung und Kaltnadel \ Etching and drypoint



IV.6 | BESUCH BEI MADAME GERMAINE IN MÉRICOURT
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint

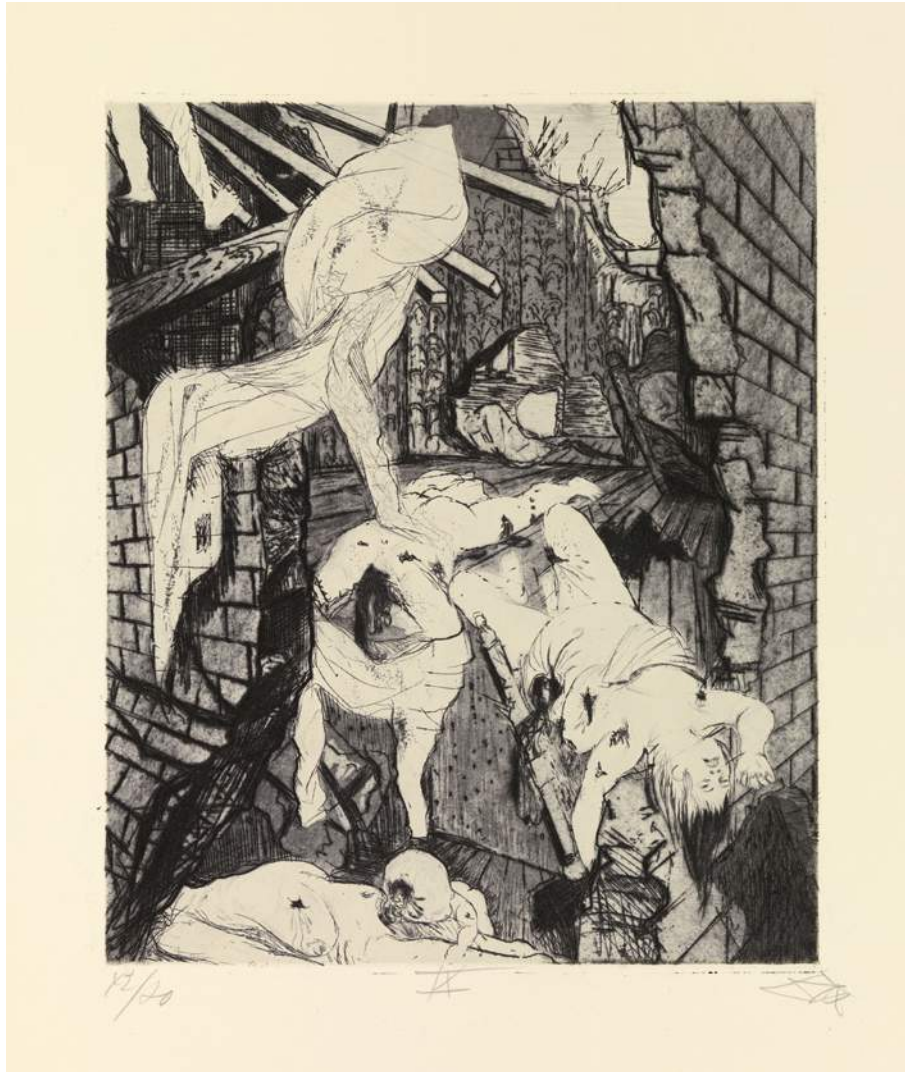


IV.7 | KANTINE IN HAPLINCOURT
Radierung | Etching



IV.8 | ZERSCHOSSENE

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint

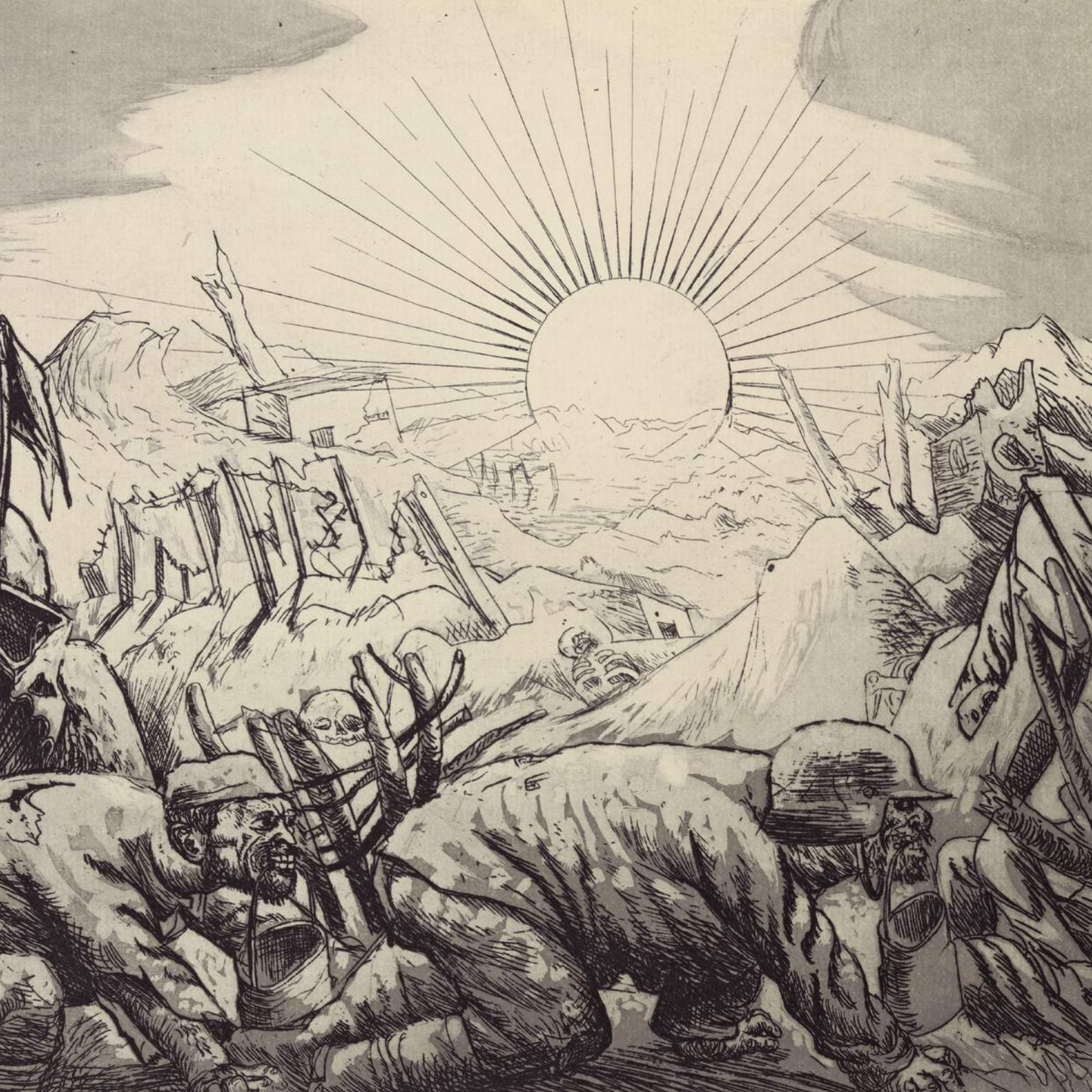


IV.9 | DURCH FLIEGERBOMBEN ZERSTÖRTES HAUS (TOURNAI)
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



IV.10 | TRANSPLANTATION

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



INHALT MAPPE V:

- 1 MASCHINGEWEHRZEUG GEHT VOR (SOMME, NOVEMBER 1916)**
244 x 298 mm. K. 110 a (von b)
- 2 Toter (ST. CLÉMENT)**
298 x 257 mm. K. 111 IV a (von b)
- 3 ESSENHOLEN BEI PILKEM**
245 x 298 mm. K. 112 a (von b)
- 4 ÜBERFALL EINER SCHLEICHPATROUILLE AUF EINEN GRABENPOSTEN**
198 x 149 mm. K. 113 a (von b)
- 5 UNTERSTAND**
196 x 288 mm. K. 114 a (von b)
- 6 DIE SCHLAFENDEN VOM FORT VAUX (GAS-TOTE)**
248 x 299 mm. K. 115 a (von b)
- 7 VERWUNDETENTRANSPORT IM HOUTHULSTER WALD**
196 x 257 mm. K. 116 a (von b)
- 8 DIE SAPPENPOSTEN HABEN NACHTS DAS FEUER ZU UNTERHALTEN**
245 x 298 mm. K. 117 II a (von b)
- 9 APPELL DER ZURÜCKGEKEHRTEN**
197 x 287 mm. K. 118 a (von b)
- 10 TOTE VOR DER STELLUNG BEI TAHURE**
197 x 257 mm. K. 119 a (von b)



V.1 | MASCHINENGEWEHRZEUG GEHT VOR (SOMME, NOVEMBER 1916)
Radierung und Aquatinta \ Etching and aquatint

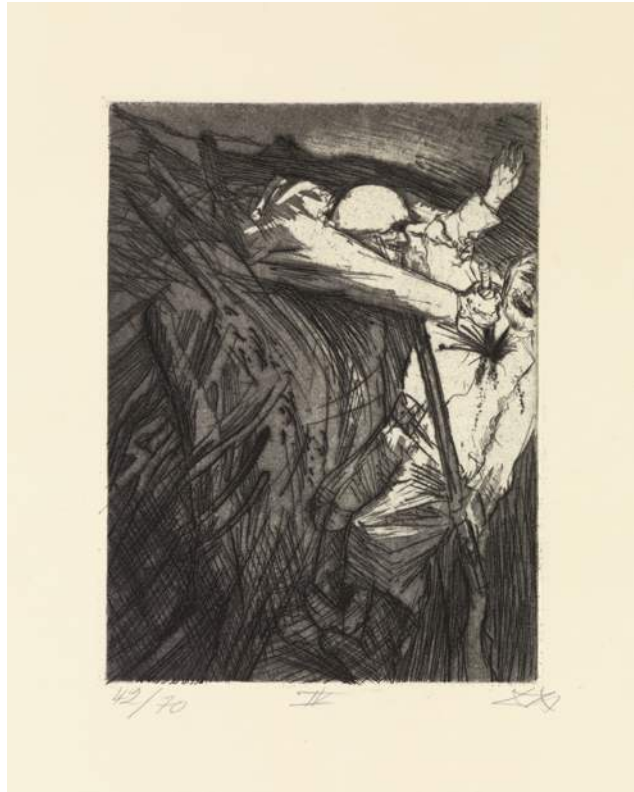


V.2 | TOTER (ST. CLÉMENT)

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



V.3 | ESSENHOLEN BEI PILKEM
Radierung und Aquatinta \ Etching and aquatint



V.4 | ÜBERFALL EINER SCHLEICHPATROUILLE AUF EINEN GRABENPOSTEN
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



V.5 | UNTERSTAND

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



V.6 | DIE SCHLAFENDEN VOM FORT VAUX (GAS-TOTE)
Radierung und Aquatinta | Etching and aquatint



V.7 | VERWUNDETENTRANSPORT IM HOUTHULSTER WALD
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



V.8 | DIE SAPPENPOSTEN HABEN NACHTS DAS FEUER ZU UNTERHALTEN
Radierung, Aquatinta und Kaltnadel | Etching, aquatint and drypoint



V.9 | APPELL DER ZURÜCKGEKEHRTEN

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint



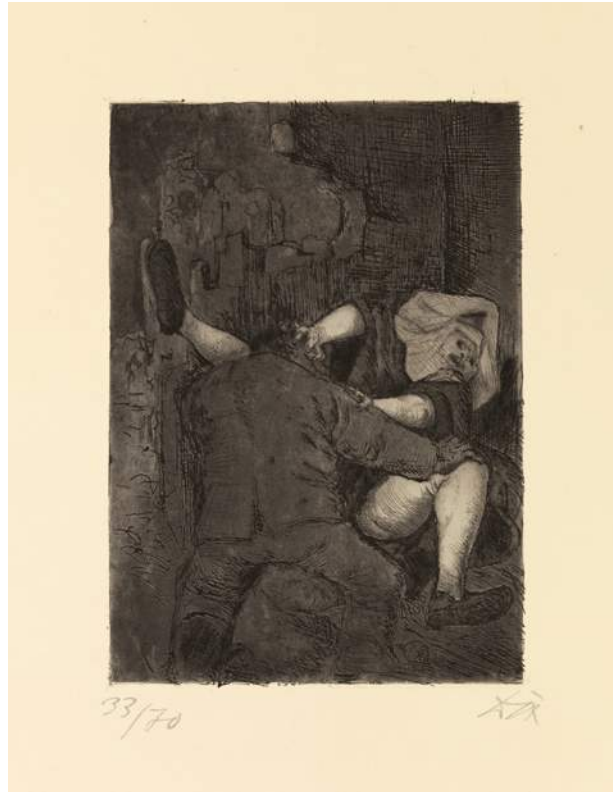
V.10 | TOTE VOR DER STELLUNG BEI TAHURE

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel \ Etching, aquatint and drypoint

Für die Folge vorgesehen und auch in 70 Exemplaren gedruckt,
jedoch nicht mehr in der Mappe erschienen:

SOLDAT UND NONNE (VERGEWALTIGUNG)

197 x 140 mm. K. 120



SOLDAT UND NONNE (VERGEWALTIGUNG)

Radierung, Aquatinta und Kaltnadel | Etching, aquatint and drypoint

RADIERWERK VI DER KRIEG

Radierung, Aquatinta, Kaltnadel. 1924.

Karsch 70–119.

Die komplette Folge *Der Krieg*, bestehend aus 50 Blatt Radierung, Aquatinta bzw. Kaltnadel und der für die Mappe vorgesehenen aber nicht aufgenommenen Radierung *Soldat und Nonne* (K. 120).

Fünf originale Papierumschläge mit Titelblatt, Druckvermerk und Inhaltsverzeichnis (à 10 Drucke pro Umschlag). Jedes Blatt mit Bleistift rechts unten signiert *DIX*, links unten numeriert *42/70* und in der Mitte mit der jeweiligen Blattnummer in römischen Ziffern bezeichnet. *Soldat und Nonne* (K. 120) mit abweichender Numerierung *33/70*.

Relaisposten (K. 77), *Fliehender Verwundeter* (K. 79), *Toter im Schlamm* (K. 92), *Drahtverhau vor dem Kampfgraben* (K. 99) sowie *Soldat und Nonne* (K. 120) auf chamoisfarbenem Velin, die restlichen Blätter allesamt auf elfenbeinfarbenem *BSB*-Bütten. 1924 im Verlag Karl Nierendorf, Berlin, in einer Auflage von 70 Exemplaren erschienen.

Einheitlich prachtvolle Drucke in unberührt frischer Erhaltung.

Etching, aquatint, drypoint. 1924.

Karsch 70–119.

The complete portfolio *Der Krieg*, comprising 50 etchings, aquatints and drypoints, as well as *Soldat und Nonne* (K. 120) which was first intended for the portfolio but finally not included.

Five original paper folders (each containing 10 prints) with title page, imprint and index. Each print signed in pencil, *DIX*, lower right; numbered, *42/70*, lower left and inscribed in Roman numerals in the center. *Soldat und Nonne* (K. 120) differently numbered *33/70*.

Relaisposten (K. 77), *Fliehender Verwundeter* (K. 79), *Toter im Schlamm* (K. 92), *Drahtverhau vor dem Kampfgraben* (K. 99) and *Soldat und Nonne* (K. 120) each on chamois wove paper, the other prints on ivory-colored *BSB*-laid paper with watermark. Published by Verlag Karl Nierendorf, Berlin, 1924, in an edition of 70.

Superb, rich impressions in pristine condition.

Grabender, so lautet der Titel von Dix' erstem Holzschnitt (Karsch 1), den er **1913** in nur wenigen Abzügen selbst druckt. Eine Art isolierte Vorankündigung, auf die eine lange Pause folgt.

Dix' eigentliches graphisches Schaffen setzt erst nach Ende des Ersten Weltkrieges ein und lässt sich in verschiedene Phasen unterteilen. Ab **1919** entsteht eine kleine Anzahl von Holzschnitten, von denen nur einzelne oder äußerst wenige Handdrucke nachweisbar sind.

Durch seinen Dresdner Künstlerfreund Conrad Felixmüller angeregt, erprobt Dix **1920** erstmalig die graphische Technik des Radierens. Felixmüller berichtet: „Als wir uns gegenseitig zeichneten, bemerkte Otto Dix: ‚Ich kumm uff keenen grienen Zweich; meine Malereien sind unverkäufflich!‘ [...] Ich riet ihm, Graphik zu machen; sie ist leichter verkäufflich, man kommt unmittelbar zum beabsichtigten Ausdruck der Ideen, und Arbeitsaufwand und Materialkosten sind erheblich geringer als bei der Malerei, vor allem wenn man die Graphik selbst druckt. Da ich damals immer für Radierungen Zinkplatten im Atelier hatte, radierte ich, um ein Beispiel des technischen Vorgangs zu geben, Otto Dix mit breiter Nadel.“ Auf eben jener Radierung mit dem Titel *Otto Dix zeichnet* (Söhn 227) befinden sich Dix' erste Radierversuche. Felixmüller fährt fort: „Auch das einfachere Verfahren der Kaltnadelradierung erklärte ich ihm und gab ihm eine Zinkplatte mit meiner englischen Stahlnadel mit.“ Als Ergebnis dieser Übung präsentiert ihm Dix nur wenige Tage später nichts Geringeres als die graphische Umsetzung der *Kriegskrüppel* – eines der Hauptwerke des Künstlers von 1920 (K. 6; Löffler 1920/8, heute verschollen).

Dix stürzt sich vehement in die neuen Techniken.

Was in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre auf Radierplatten und Lithosteinen entsteht – Aktdarstellungen, Sozialporträts, Gesellschaftsbilder – stellt ein Opus furioser Arbeiten dar, das zu den Höhepunkten in der Geschichte der Druckgraphik des 20. Jahrhunderts gezählt werden darf. Es gipfelt **1924** in der Herausgabe des Zyklus *Der Krieg* (K. 70–119), welcher virtuos alle Feinheiten der Radierkunst kombiniert. Als Zeugnis einer überragenden künstlerischen Leistung setzt er eine Zäsur in Dix' graphischem Œuvre. Es folgen wenige Gelegenheits- und Auftragsarbeiten, bevor Dix' druckgraphisches Schaffen für nahezu ein Vierteljahrhundert ruht.

Erst **1948** kehrt Dix zur Druckgraphik zurück. 28 Blätter, darunter sieben Selbstbildnisse, entstehen innerhalb eines Jahres. Die fundamentalen Erfahrungen und Veränderungen haben Spuren hinterlassen, gesellschaftlich wie persönlich. Die Zeit der linearen Präzision der Radiertechnik ist vorbei, neue Umstände erfordern andere, mildere Ausdrucksmittel. Dix findet sie in der weichen, malerisch akzentuierten Lithographie. Mit großen Formaten und leuchtenden Farben setzt er eindrucksvolle Akzente in seinem umfangreichen graphischen Spätwerk, das von Stilleben und Landschaftsdarstellungen über Porträts bis hin zu religiösen Motiven reicht. Die einzelnen Sujets der Blätter versinnbildlichen dabei auf bewundernswerte Weise Otto Dix' Maxime: „Trau deinen Augen!“

Grabender (“Digging Man”) is the title of Dix’s first woodcut (Karsch 1), which he printed himself in 1913 in only a few impressions. It was a kind of isolated omen which was followed by a long break.

Dix’s actual printmaking only began after the end of World War I and can be divided into different phases. As of 1919 he made a small number of woodcuts, of which only unique or very few hand-printed impressions are known.

Encouraged by his Dresden art colleague and friend, Conrad Felixmüller, Dix used the etching technique for the first time in 1920. Felixmüller stated: “When we were drawing each other, Otto Dix said: ‘I cannot seem to get on the right track; I cannot sell my paintings!’ [...] I advised him to make prints; they are easier to sell and one attains the desired expression of ideas more directly. The amount of work and cost of material is much lower than for painting, especially if one prints the work oneself. As I always had zinc plates for etching in my studio at the time, I etched Otto Dix using a rough needle to give an example of the technical process.” On this etching, titled *Otto Dix zeichnet* (“Otto Dix Drawing”, Söhn 227), Dix added a background motif to his colleague’s plate. Felixmüller continued: “I also explained the simpler drypoint process and gave him a zinc plate with a steel needle.” As a result of this exercise, only a few days later, Dix presented him with nothing less than the graphic rendition of *Die Kriegskrüppel* (“The War Cripples”) – one of the artist’s main works from 1920 (K. 6; Löffler 1920/8, now lost).

Dix passionately plunged into the new technique.

His work on etching plates and lithography stones created in the first half of the 1920s – including nudes, social portraits and depictions of society – represents a turbulent oeuvre, which can be ranked among the high points in the history of 20th century printmaking. Dix’s printmaking culminated in the publication of the portfolio *Der Krieg* (“The War”, K. 70–119) in 1924, which masterfully combined all the finesse of the etching technique. As testimony to an outstanding artistic achievement the portfolio marked a shift in Dix’s graphic oeuvre. Only a few occasional and commissioned works followed until Dix’s printmaking was then suspended for almost a quarter of a century.

It was not until 1948 that Dix returned to printmaking. 28 prints, including seven self-portraits, were made within a year. The fundamental experiences and changes he went through left traces, both socially and personally. The period of linear precision rendered in the etching technique was over and new circumstances required other, milder means of expression. Dix found them in the soft, painterly accentuated technique of lithography. Using large formats and bright colors Dix impressively set a course within his extensive late work, which ranges from still lifes and landscapes to portraits and religious motifs. The individual subjects of the works admirably symbolize Otto Dix’s maxim: “Trust your eyes!”

Abb. 1 | *Fig. 1*

Der Schützengraben | *The Trench*

Öl auf Leinwand. | *Oil on canvas*. 1920–1923

Löffler 1923/2

© Otto Dix Stiftung, Vaduz, 2015 /

Sächsische Landesbibliothek, Dresden

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Abb. 2 | *Fig. 2*

Der Krieg | *War*

Mischtechnik auf Holz. | *Mixed media on wood*. 1929–1932

Löffler 1932/2

© bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Elke Estel |

Hans-Peter Klut

Original: Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen

Dresden

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015

Abb. 3 | *Fig. 3*

Flandern | *Flanders*

Mischtechnik auf Leinwand. | *Mixed media on canvas*.

1934–1936

Löffler 1936/1

© bpk / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin /

Jörg P. Anders

Original: Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

© VG Bild-Kunst, Bonn 2015

© Kunsthandel Jörg Maaß, Berlin 2015

Katalogbearbeitung:
Franka Merixell Henneke, Jörg Maaß,
Sabine Maaß, Sonja von Oertzen
Übersetzungen: Jennifer Augustyniak, Suzanne Royal

Gestaltung & Satz: Stefanie Löhr
Reproduktionen: Jens Ziehe
Druck: Ruksaldruck GmbH + Co. KG, Berlin
Auflage: 1.200

J ö r g
M a a ß

K u n s t
h a n d e l

Kunsthandel Jörg Maaß
Rankestraße 24 · 10789 Berlin
T +49 (0)30 - 211 54 61 · F +49 (0)30 - 218 11 97
M +49 (0)170 - 486 90 64
kontakt@kunsthandel-maass.de
www.kunsthandel-maass.de



J ö r g
M a a ß



K u n s t
h a n d e l