

Dietrich Schubert

Otto Dix, Die Radierungen ›Der Krieg‹ von 1924

Als Werner Haftmann 1957/58 in ›Jahresring‹ seinen Text ›Moderne Kunst und ihre politische Idee‹ veröffentlichte, schätzte er – in einer Zeit der forcierten Ausbreitung der Gegenstandslosigkeit – die Kriegs-Radierungen, die Dix 1923 bis 1924 geschaffen hatte, als die bedeutendsten im 20. Jahrhundert ein, während Arnold Gehlen in seinem signifikanten Buch ›Zeitbilder‹ von 1960 eher eine »abgelebte Elendsmalelei« bei Dix und Grosz sehen wollte.

Der Radierzyklus *Der Krieg* erschien mit 50 Blatt im von den Pazifisten zum Anti-Kriegsjahr erklärten Jahr 1924 im Verlag der Galerie Karl Nierendorf in Berlin. Die Auflage der signierten Mappen betrug 70 Exemplare. Nierendorf druckte als Werbehilfe ein kleines Büchlein (mit nur 24 Abbildungen) in mehreren Tausend Exemplaren, das er an Gewerkschaften, Buchhandlungen, an die Künstlerhilfe der IAH (Internationale Arbeiter-Hilfe), an die Zeitschriften ›Cicerone‹, ›Tagebuch‹, ›Kunstblatt‹, ›Die Weltbühne‹ u. a. verschickte. Für eine geplante französische Ausgabe bat Nierendorf den berühmten Pazifisten Henri Barbusse (›Le Feu‹, Paris 1916) um ein Vorwort, welches dann aber der Berliner Broschüre beigelegt wurde.

Gleichzeitig stellte Nierendorf die komplette Mappe in 15 Städten aus. Das Werk schlug ein wie eine Bombe – zumal die Konservativen, die Nazis, die Deutschnationalen, die Kirchen ein Soldatenbild zeichneten, das das aktive Opfer ›fürs Vaterland‹ und die heldische Vorstellung der deutschen Kämpfer bei Langemark und bei Verdun propagierte. Die Radierungen von Dix stehen dem radikal entgegen, seine Blätter zeigen die wirkliche Seite des Krieges von 1914–18, die »vraie vérité« (Courbet) eines imperialistischen Krieges, in dem vor allem an der Westfront die Kulturnationen Frankreich und Deutschland bis zum Herbst 1918 ausbluteten im Interesse des Kaisers, der Waffenfabrikanten und Generäle.

Überhaupt schlug die veristische Malerei und Grafik von Otto Dix in das disparate Klima und die zerrissenen Mentalitäten der Weimarer Republik ein, so dass der Kritiker Willy Wolfradt 1924 schreiben konnte: »Otto Dix ist ein künstlerisches Elementarereignis, ein unwiderstehliches Hervorbrechen ursprünglicher, ausgehungertener Wirklichkeitsinstinkte [...] ein rapides Erobern der Situation vermöge der Schlagkraft primitiver, ungenierter Genialität [...] mit schreiender Schaubudendeutlichkeit manifestiert sich der

Zum Autor

Geb. 1941 in Gera, Studium in Leipzig, Freiburg, Wien und München, Promotion 1969/70 in München, wissenschaftlicher Assistent in Regensburg bis 1976, Stipendiat der DFG, Habilitation an der TU München, seit 1981 Universitätsprofessor in Heidelberg. Schwerpunkte in Lehre und Forschung: Niederländische Malerei des 16.–17. Jahrhunderts, politische Denkmäler des 19./20. Jahrhunderts, französische Malerei des Post-Impressionismus, die Wirkung Nietzsches in den Künsten, der Expressionismus in Malerei (Beckmann) und Skulptur (Lehmbruck, Voll), die Künstler im Ersten Weltkrieg, Realismus der Gegenwart (Alfred Hrdlicka, Georg Eisler, Wolfgang Mattheuer u. a.).



harte Wirklichkeitswille eines stupenden, unausweichlich treffsicheren Schilderns. Der heftigen Vitalität entspricht eine rebellische Lust am schrill Stofflichen. Elementar ist dieser Realismus, elementar die frenetische Kraft des Schaffens, elementar das Einschlagen dieses Outsiders in die Moderne.«

Freilich bezogen sich Wolfradts Charakterisierungen primär auf die Gemälde und Aquarelle. Denn eine Lust am »schrill Stofflichen« kann man den Kriegs-Radierungen nicht bescheinigen. Sie breiten wie in 50 Momentaufnahmen die ganze Hölle des Ersten Weltkrieges aus, weniger die Kämpfe sondern mehr das Elend der Soldaten, die Verwundeten, das elende Sterben, die Toten, die zerschossenen Gräben nach wochenlangem Trommelfeuer bei Monacu-Ferme oder bei Verdun. Hatte Dix in seinen meisterhaften Zeichnungen im Kriege meist das brutale Geschehen festgehalten, die Momente des Kampfes, die Dynamik der Ereignisse in ihrem sinnlichen Schein, so zeigte er 1923–24 statt des dynamischen Scheins des Krieges das hinter der Maske jener Dynamik liegende wahre Gesicht: die Folgen für die Menschen, das Verrecken, den Tod, das Verfaulen, die Gerippe.

Dix war im Sommer 1914 mit dem Freund Kurt Lohse zum Militär gegangen, er bekam eine längere Ausbildung bei Dresden und Bautzen für schwere Feldhaubitze 02 und schweres MG. Im Herbst 1915 rückt er als Gefreiter in die Stellungskämpfe Champagne vor Reims, liegt bei Pont Favreger, Aubérive, St. Souplet, Thugny und Béthéniville; die Feldpostkarten an seine Freundin Helene Jakob in Dresden (heute im Museum Gera, 1991 von Ulrike Rüdiger ediert) liefern neben dem Militärpass die Daten. Dix zeichnet unermüdlich in einem realistisch-expressiven Stil, malt zahlreiche Gouachen. Bis Juli 1916 ist er mit dem MG-Zug 390 in der 12. Res. Komp. eingesetzt. Bis 11. August muss er in die Schlacht an der Somme bei Monacu-ferme, Cléry, Templeux-la-Fosse und spricht in einem Brief nach dem 12. 8. von der »Hölle« bei Monacu, wo Dix im tagelangen Trommelfeuer der Franzosen mit 28er Granaten überlebte. September bis Oktober 1916 kämpft Dix als MG-Truppführer im Artois, bei Lens, an der Lorettohöhe, bei Souchez, bei Angres, im Herbst wieder an der Somme bei Bapaume. Zum Jahreswechsel erkrankt, liegt er mehrere Wochen in Henin im Lazarett. Das Jahr 1917 hindurch wird er eingesetzt im Artois bei Arras und bei Amiens, in Flandern an der Yser, in der Sommerschlacht in Flandern bei Ypern, hat im August 1917 vierzehn Tage Ruhe bei Brügge (und Knocke am Meer), wird ausgezeichnet, meldet sich zu einem Kurs zur Flieger-Abwehr mit schwerem MG. Im Spätherbst 1917 muss Dix an der Ostfront bei Wilna, Lagoerde, Gorodniki kämpfen; sein Zeichenstil ändert sich deutlich zu einer kubo-futuristischen Abstraktion und Formsystematisierung. Nach dem Waffenstillstand vom Dezember in Russland hofften die Landser auf Frieden (Dix zeichnet in zwei Varianten die *Vision Finale*, Abb. 1).

Doch wird Dix wieder an der Westfront eingesetzt, im April 1918 im Artois, im Sommer in Flandern bei Ypern und La Bassée (westlich Lille). Seine Zeichnungen zeigen jetzt in schwarzen Tuschen einen zunehmend vereinfachten Stil, der demonstriert, dass er das Können der Futuristen und Expressionisten beherrscht und mit ihnen konkurriert. Schließlich bemühte er sich von der Front aus um Teilnahme an Ausstellungen in Dresden (Galerie Arnold) und Wiesbaden (Nassauischer Kunstverein). Im Septem-

ber und Oktober 1918 kommt er zu einem 2. Lehrkurs für Fliegerabwehr bei Tongern, liegt in den Stellungskämpfen an der Yser, der Schelde und Lys, am 8. Okt. 1918 wird er zum Vize-Feldwebel befördert, lässt sich am 29. Okt. 1918 zur Flieger-Ersatz-Abt. 2 nach Schneidemühl bei Posen versetzen. Ein erstaunliches Kriegs-Itinerar, das der Maler wohl nur durch Glück, Zufälle und Überlebenswillen durchstehen konnte.

Aus den Kriegsjahren sind Hunderte von Kreide-Zeichnungen, meist im Format 29×29 cm, und zahlreiche Gouachen in leuchtenden Farben erhalten, die Conzelmann verleiteten, zu schreiben, Dix male den Krieg wie ein Verliebter. Vielmehr handelt es sich aber um eine aus Nietzsche gewonnene dionysische Einstellung zum Wirklichen mit allen seinen furchtbaren

Seiten. Dix wollte das erleben. Freilich, der Künstler sah den Krieg in den ersten Jahren gleichsam als eine Art »Naturereignis«, er hatte keine Sicht mit politischer Analyse wie George Grosz und John Heartfield.

Die hier zur Behandlung stehenden Mappen *Der Krieg* von 1924 bilden eine zweite Phase in der künstlerischen Verarbeitung durch Dix. Statt der Farben dominiert nun die Düsternis der Ätz- und Aquatinta-Radierung, statt Expressionismus nun ein scharfer Realismus. Dass diese späteren Radier-Mappen wie eine breite Schilderung der Kriegs-Erlebnisse wirken, erkennt man im Vergleich mit der von den Nazis als »Wehrsabotage« beschlagnahmten Leinwand von 1923 *Schützengraben*, ein Gemälde, das auch den Titel *Der Krieg* trug und nach dem Ankauf durch den mutigen Direktor des Kölner Museums Hans F. Secker einen Skandal auslöste (Abb. 2). Dieses Kunstwerk spaltete durch einen polemischen Angriff von Julius Meier-Graefe die Geister. Max Liebermann verteidigte das Werk, nannte es »die Personifizierung des Krieges« und empfahl es der Nationalgalerie, die sich aber vornehm zurückhielt.

Im Streit um dieses Bild, das in der »Naturalismus«-Debatte, die Paul Westheim 1922 im »Kunstblatt« eröffnet hatte, eine zentrale Rolle spielte, sorgte aus dem Hintergrund u. a. der Oberbürgermeister Kölns, Konrad Adenauer, gemeinsam mit Teilen der Presse (Kölnische Zeitung) für die Wieder-Entfernung aus dem Kölner Museum und für die Rückgabe an den Galeristen von Dix. Man vermisste die »Heldentaten unseres tapferen Heeres« und sprach von »Entwürdigung der Kunst« (Walter Schmits). Wolfrads Text, der auf den *Schützengraben* besonders einging, ist m. E. von besonderer Gültigkeit: »Wahrlich zum Kotzen und nicht zum Komfort ist das gemalt, dies himmelschreiende Stilleben der Würmer in aufgeschmetteten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, zusammengestampfter 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 Bilde. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren, es ist direkt



Abb. 1.
Otto Dix: *Finale*
(*Auferstehende vor Sonne*),
Dezember 1917, Kreide.
Dresden Kupferstichkabinett.
Bild: Deutsche Fotothek
Dresden.



Abb. 2.
 Otto Dix: Schützengraben,
 1923, Öl auf Leinwand (histo-
 rische Aufnahme). Ehemals
 Museum Köln, verschollen seit
 1940.
 Bild: Rheinisches Bildarchiv
 Köln.

unästhetisch! – Allerdings, und das ist Dix überhaupt. Er scheut keine Brutalität des Ausdrucks, keine Blutrünstigkeit, um nur gesehen zu werden, zu wirken, zu packen, die furchtbare Vergeßlichkeit der Menschen zu durchbrechen. Gibt es ein deutlicheres Zeugnis dieser lästerlichen Vergeßlichkeit als jene geschmäcklerische Kunstgesinnung, die sich von Dix skandalisiert fühlt und glaubt, es wäre heute an der Zeit, das Aas der Schlachtfelder als malerische Delikatesse zu erleben? Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist. [...] Welch ein Wandschmuck für die Schulen! Welch ein Memento!«

Das Gemälde wurde mehrfach ausgestellt, z. B. 1925 in der Internationalen Kunstausstellung in Zürich, 1926 bei Thannhauser in München, es wurde reproduziert in der Broschüre ›Nie wieder Krieg!‹ Die Kunsthalle Mannheim kaufte es jedoch nicht, als es in Mannheim im Oktober 1926 in der Tannenbaum-Galerie gezeigt wurde, bis es 1928 die Stadt Dresden erwarb, aber nicht öffentlich präsentierte. 1933 zerrten es die lokalen Nazigrößen

in Dresden aus dem Depot und hängten es mit den Realisten und Expressionisten wie Heckel, Grundig, Klee und Schwitters aus der Sammlung des Stadtmuseums, die Paul F. Schmidt aufgebaut hatte, in ihre Schandschau ›Entartete Kunst‹ im Herbst 1933 im Lichthof des Dresdner Rathauses. (Ein kurzer NS-Film dokumentiert das.) Dieses Kontingent wanderte 1934 durch verschiedene Städte, wurde aber 1935 in Dresden wieder installiert, so dass Hitler beim Besuch Dresdens im August 1935 den *Schützengraben* und die *Kriegskrüppel* von Dix (seither verschollen) mit Göring und dem Oberbürgermeister Zörner sehen konnte.

War diese farbige *Schützengraben*-Leinwand wie eine enorme Verdichtung des Weltkrieges, wie ein gewaltiges Memento Mori, so wirken die Kriegsradierungen in ihrer farblosen Erscheinung noch düsterer und bedrückender, teils mit visionären Überhöhungen oder peinigenden Halluzinationen. Dix fraß sich gleichsam in die Tiefen seines Gedächtnisses und entfaltete eine quasi »ätzende Sehweise«, wie sich Haftmann 1984 ausdrückte: »Denn der geätzte, durch die Säure aus der metallenen Druckplatte herausgefressene Strich hat eine besondere, wie von selbst entstandene, bis ins Zersetzende, Kränkliche, Zerfranste, auch Tragische reichende Qualität, eben die halluzinatorische Qualität.« Am Ende stehen zwei Totenschädel bei Tahure mit aufgerissenen Mäulern, ein Unteroffizier Müller, geb. am 3. Mai 1894 in Köln, wie ein Stilleben; am Beginn steht ein christliches Kreuz unter der Nacht des grinsenden Mondes, der auf die menschenfressende Ratte schießt. Beeindruckend durch die Gestaltungsprinzipien in Hell-Dunkel insbesondere Szenen wie die abgekämpfte Truppe bei Nacht (*Rubende Kompanie*, Blatt 14 in der 2. Mappe) oder wie die *Schlafenden von Fort Vaux* (Blatt 46) oder wie der gespenstische *Drahtverbau vor dem Kampfgraben* (Blatt 30 in der 3. Mappe, Abb. 3).

Sieht man sich die Gestaltungsprinzipien genauer an, so kann man erkennen, dass Dix ein Spektrum realistischer Möglichkeiten vorführte. Seine Blätter sind keine Schwarzweiß-Fotografien, sie sind nicht von unkünstlerischem Naturalismus genauer Detailwiedergabe, sie abstrahieren, sie verzichten auf unwesentliche Details, sie setzen die Techniken entsprechend ein. Folglich muss man betonen, dass – wie alle Realisten immer abstrahieren mussten, um die gesuchte Verdichtung zu erzielen – Dix das Grauen und das Gespenstische der Szenen durch starke Hell-Dunkel-Kontraste erzielt. Dabei spielte die Aquatinta-Technik eine tragende Rolle, sie wurde kombiniert mit Ätzverfahren und mit Kaltnadel-Technik. Durch diese Vielfalt der technischen Akzente, die er bei Wilhelm Herberholz in Düsseldorf übte, erreichte Dix den Reichtum der Blätter und der visuellen Wirkung (Blatt 13 *Mahlzeit in der Sappe, Lorettohöhe*). Die Kunst von Dix in diesen *Der Krieg*-Mappen ist eine mnemonische Kunst, wie sie Baudelaire 1845 definiert hatte, eine Kunst aus dem schöpferischen Gedächtnis, und somit von höherer Qualität als eine einfache Abschilderung des bloß Sichtbaren, wie sie die ›neusachlichen‹ Maler wie Kanoldt, Lenk, Schrimpf betrieben. Deshalb ist eine Zusammenschau von Dix und Grosz unter dem Dach der ›Neuen Sachlichkeit‹, wie es heute wieder beliebt ist, zu undifferenziert. Bereits Carl Einstein, P.F. Schmidt und W. Wolfradt unterschieden seinerzeit genau zwischen den kritischen Veristen und den Neusachlichen, die vor allem den Krieg und die Kriegsfolgen für die Menschen verschwiegen.



Drabtwort vor dem Kampfgraben

Abb. 3.

Otto Dix: Drabtwort vor dem Kampfgraben, Blatt 30 der Mappen, Probedruck Privatsammlung.
Bild: Archiv des Autors.

fien in Gegenüberstellungen publiziert.

Eine der Mappen, die vierte, gab einige Szenen der Soldaten in der Etappe und Leiden der Zivilbevölkerung: *Lens wird mit Bomben belegt* (Blatt 33), die Landser in Antwerpen, auf der Straße von Brüssel mit den Prostituierten, die Kantine von Haplincourt mit Betrunknen. (Die Idee von Nierendorf, einige spezielle Blätter mit Szenen aus der Etappe und Offizieren zu radieren, lehnte der Künstler ab, wie wir aus dem Briefwechsel Dix-Nierendorf wissen.) Dix trank sich in Kampfpausen oder Urlaubstagen nicht bewusstlos, um der Angst zu entgehen; er zeichnete in den Kampfpausen Dutzende von Blättern in Kreide und malte Gouachen in glühenden Farben eines expressionistischen Stils. Und er übte für die Kämpfe als Unteroffizier und MG-Truppführer, der er seit Herbst 1915 war. Otto Griebel traf ihn in Ruinen an der Lorettohöhe 1916 beim Üben des Handgranatenwerfens; Dix zeigte ihm im Unterstand seine Mappen mit Blättern. Hier fassen wir den enormen Überlebenswillen des Nietzscheaners Dix, der aus seiner Lektüre des ›Zarathustra‹ und der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ den starken Willen als Motor des Lebens erfahren hatte. Natürlich hatte er in dreieinhalb Jahren Grabenkämpfen auch enormes Glück, nicht von einem Granatsplitter oder einer MG-Kugel getroffen bzw. getötet zu werden. Es ist immer gesehen worden, dass die Dixschen Radierungen in der älteren Geschichte der Kunst mit den Blättern *Los Desastres de la Guerra* von Goya (um 1810 entstanden, 1863 publiziert) Vorläufer und Verwandte haben; insbesondere die Radierungen zerstörter Häuser mit ermordeten Frauen und Kindern stehen einander deutlich nahe, aber auch die Berge

Die dritte Tendenz innerhalb der Künste der Weimarer Republik war die gegenstandslose Abstraktion und der formale Konstruktivismus. Auch zu diesem steht Dix im offenen Kontrast. Carl Einstein schrieb 1923 in seinem Dix-Essay in diesem Sinne: »Die Pole heutiger Kunst liegen zum Reißen gespannt. Konstrukteure, Gegenstandslose errichten die Diktatur der Form; andere wie Grosz, Dix, Schlichter zertrümmern das Wirkliche [...] decouvrieren diese Zeit [...] Malerei kritischer Feststellung.«

Aus Briefen an dem Fotografen Hugo Erfurth – der Dix seit 1920 porträtiert hatte und auch die Familie und die Werke von Dix fotografierte – wissen wir allerdings, dass Dix als quasi partielle Gedächtnishilfen von Erfurth Fotos wünschte. Dies bezog sich allerdings nur auf Details und einzelne Sujets wie den Mann mit extremen Kopfverletzungen (Blatt 40 *Transplantation*); solche hatte auch der Pazifist Ernst Friedrich in seinem großes Aufsehen erregenden Buche ›Krieg dem Kriege – Guerre à la Guerre‹ 1924 in zahlreichen Fotogra-

von Leichen. Zudem finden sich bei beiden Künstlern Bildtitel, welche die Authentizität des Erlebten bezeugen. Goya unterschrieb sein Blatt 44 mit seinem berühmten »Yo lo vi« / »Ich habe es gesehen«, Dix folgte ihm mit dem Titel *Gesehen am Steilhang von Cléry* (Blatt 28. Abb. 4). Auch hierin liegt die Bedeutung der Mappen von 1924. Sie stehen in ihrer bildnerischen Qualität und magischen Kraft ebenso einmalig innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts wie mit ihrer handwerklichen Qualität und Konsequenz als »Protokolle der Hölle« (H. Kinkel).

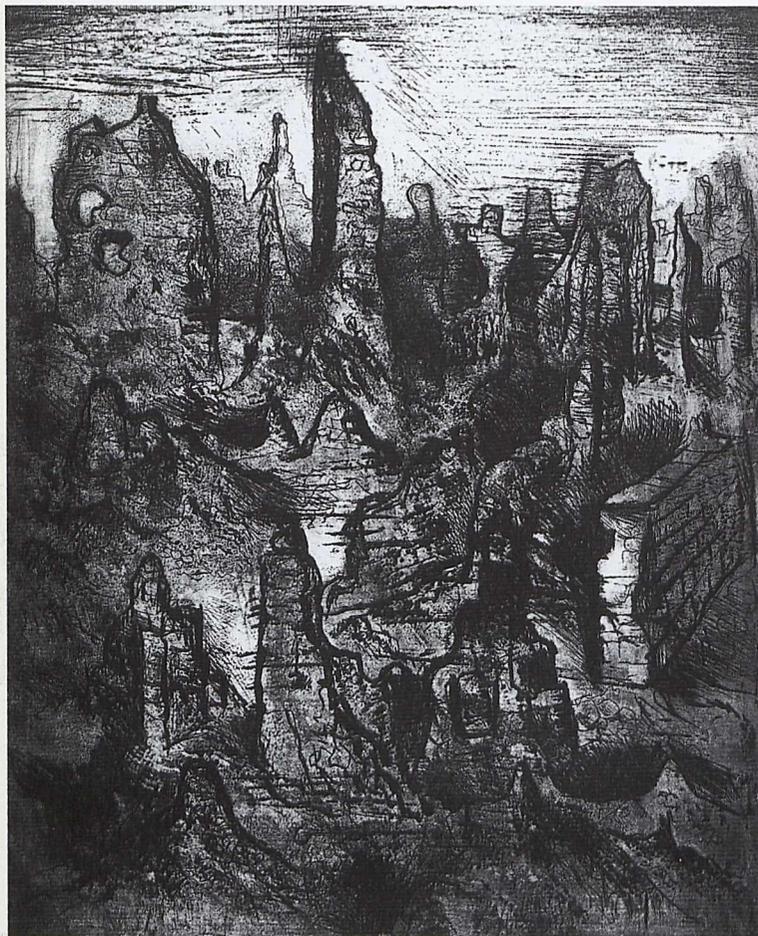
Aber wir erkennen auch einen historischen und ethischen Abstand zur Haltung Goyas. Standen dessen Kriegsbilder vor dem Wissen im Vertrauen auf die Vernunft der Aufklärung, so sehen wir bei Dix die schiere Zerstörung der Menschen durch Menschen, ihre Erniedrigung, trotz aller 1914 ausgegebenen nationalen oder kirchlichen Parolen. Dix zeigt keinerlei kathartisches Pathos – gewaltsamer Tod vereint Opfer und Täter, jede Seite erfüllt absurderweise beide Funktionen; wir finden keinen Weg in eine mögliche Erlösung, wie ihn Goya mit seinem Blatt *Esto es lo verdadero/Das ist das Wahre* gewiesen hatte. Die ästhetischen Traditionen seit Lessing und Goya werden von Dix gebrochen, seine Darstellungen gehen in ihrer modernen Radikalität über Goya hinaus. Gewalt, Tod und Verwesung als Folgen eines jeden Krieges stehen im Mittelpunkt, während Goya in manchem Blatt symbolische bzw. allegorische Hoffnungen aufscheinen ließ, wenn er nach der Auferstehung der Wahrheit fragte (Blatt 80). Auch fällt gegenüber der Emotionalität und dem Mitleid der Betrachter und Zeugen bei Goya die Distanz und Kälte des Verismus von Dix auf. Er lieferte ohne heldisches Pathos, ohne nationale Lügenbilder, ohne Revanche-Ideologie eine radikale Kriegsberichterstattung, die das 20. Jahrhundert massenpsychologisch entlarvt. *Der Schlaf der Vernunft erzeugt Monster* (so bei Goya), aber das Ende aller Vernunft im Ersten Weltkrieg des Imperialismus führt in das Nichts (so bei Dix), das Goya bereits in seinem 69. Blatt (*Nada*) prophezeite.

Kein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts, der die zwei großen Kriege näher oder distanzierter erlebte, hat sie in derart breiter und gültiger Weise für die Nachwelt gestaltet, weder Beckmann noch Picasso, weder Pechstein (Zyklus *Somme* von 1917) noch Boccioni, weder Franz Marc noch Erich Heckel, weder Christoph Voll noch Albert Weisgerber, um diejenigen Künstler zu nennen, die Kriege erlebt oder dargestellt haben. Im Verhältnis des Erlebten stand – von den Dichtern Henri Barbusse, Arnold Zweig, Erich M. Remarque, Ludwig Renn abgesehen – Dix ohne Zweifel unter den bildenden Künstlern nur der Holzbildhauer und Grafiker Christoph Voll nahe, der ebenso als Unteroffizier und MG-Truppführer bis Herbst 1918



Abb. 4.
Otto Dix: *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme*, Blatt 28 der Mappen.
Bild: Ausst. Kat. Albstadt 1977.

Abb. 5. (Nächste Seite)
Otto Dix: *Die Trümmer von Langemark*, Blatt 25 der Mappen.
Bild: R. M. de Sousa, KHI Heidelberg.



Auswahlbibliografie:

- Willi Wolfradt**, Otto Dix, Reihe Junge Kunst, Leipzig 1924.
- Heinz Lüdecke**, Otto Dix – Der Krieg, Akademie der Künste, Berlin 1963.
- Dietrich Schubert**, Otto Dix, Reinbek 1980, 3., verb. Auflage 1991, 5. Aufl. 2001.
- Otto Conzelmann**, Der andere Dix, Stuttgart 1983.
- R. Beck (Hrsg.)**, Otto Dix 1891–1969, Ausst. Kat. Villa Stuck, München 1985.
- Fritz Löffler**, Otto Dix und der Krieg, Leipzig 1986.
- Olaf Peters**, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus, Berlin 1998.
- Jörg M. Merz**, Otto Dix' Kriegsbilder, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwiss. Bd. 26, 1999.
- Dietrich Schubert**, Die Verfolgung des Gemäldes ›Schützengraben‹ (1923) von Otto Dix, in: Kritik und Geschichte der Intoleranz, hrsg. von Rolf Klopfer, Heidelberg 2000.
- Otto Dix, Der Krieg – 50 Radierungen von 1924**, hrsg. von D. Schubert, Marburg 2002.

an der Westfront kämpften musste. Im Gegensatz zu Dix verzichtete Voll jedoch auf beinahe jede Art der künstlerischen Darstellung in Grafik und Plastik, außer einer Szene der Rettung eines Verwundeten. Vielleicht können nur die Lithografien, die Willy Jaeckel für seine Mappe *Memento 1914/15* schuf und 1915 in Berlin bei I. B. Neumann und in der 28. Schau der Berliner Secession 1916 ausstellte, den Dix-Blättern verglichen werden, in der Grausamkeit der Szenen (*Sterbender im Drahtverhau*, *Tote Mutter mit Kind*) und in der Wucht der Hell-dunkel-Plastizität. Auf französischer Seite wäre an die großen Radierungen Théophile A. Steinlens von 1917 zu denken. Beckmanns Jugendfreund, Waldemar Rösler, der 1914–16 in Flandern als Leutnant kämpfte, führte lediglich wie Beckmann einige Steinzeichnungen für die Zeitschrift ›Kunst und Künstler‹ aus, bevor er sich 1916 das Leben nahm. Beckmann selbst hat dagegen leidenschaftlich bestimmte Szenen des Krieges 1914–15 gestaltet (z. B. die Radierung *Granatenexplosion*) und versuchte später zwischen 1916 und 1918 in stark symbolisch überhöhter Weise eine bildnerische Werksumme zu geben, indem er eine apokalyptische Komposition Toter und Auferstehender unter einer schwarzen Sonne malte (Stuttgart, Staatsgalerie), eine visionäre Figurenkomposition, die in der Perspektive von Jean Pauls ›Rede des toten Christus‹ und Nietzsches Wort »Gott ist tot« entstand.

Zum Schluss kann man sich methodologisch vergewissern über die Differenz von Werk und Wirkung: Diese zwei Schritte der künstlerischen Arbeit in ihrer Historizität, zwar Teile eines Ganzen, aber je getrennt zu befragen, wurden bereits von Willy Wolfradt (1924) für die Werke von Dix differenziert, jedoch 1983 von O. Conzelmann wieder vermischt. Schon das *Schützengraben*-Gemälde von 1923 ist widersprüchlich rezipiert worden; Paul Fechter tat das Werk als »politisches Tendenzgeschwätz« ab. Analog wäre für die Radierungen von 1924 zu sagen, dass Dix nicht eine vordergründige Propaganda-Absicht leitete, wenn er Blätter wie *Sterbender Soldat* (Blatt 26) ausführte. Aber die Wirkung dieser veristischen Darstellungen auf Menschen von 1924 oder auf heutige Menschen angesichts heutiger Kriege in Nordirland, Afghanistan oder Israel dürfte kaum eine kriegsbejahende sein, ebenso wie die Wirkung von Blatt 28 *Gesehen am Steilhang von Cléry* eine durchaus abschreckende ist. Die Ansicht von Langemark nach dessen Beschießung (Trümmer von Langemark, Blatt 25) (Abb. 5) ähnelt für spätere Augen dem Anblick von Nagasaki und Hiroshima, nachdem die USA hemmungslos gegenüber der Zivilbevölkerung Atombomben abgeworfen hatte. Darin liegt die nicht endende Aktualität der Dix-Radierungen, die Wolfradt als »Wandschmuck für die Schulen« empfahl.