

## Otto Dix – das Triptychon „Der Krieg“ 1929–1932

DIETRICH SCHUBERT

„Mit dem Geschwätz von der  
„reinen“ Kunst ist man am Ende ...“

(Dix, Dezember 1966)

### I

Überblickt man die verschiedenen Strömungen der Malereigeschichte der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts (Expressionismus, Realismus, Konstruktivismus, „Neusachlichkeit“, Gegenstandslosigkeit), so ist ohne Zweifel die Malerei des an der Kunstakademie Dresden wirkenden Thüringer Arbeitersohnes Otto Dix die konfliktrträchtigste gewesen, ein erbarmungsloser Realismus in der Perspektive von Nietzsches Entlarvungs-Psychologie, die Dix inspiriert hatte. Die Abstraktionen von Molzahn, Kandinsky oder Freundlich wirken dagegen wie harmlose Farben- und Formspiele.

Bereits 1921 wird eines der „besten“ Dix-Gemälde (*Salon I*) auf der Großen Berliner Kunstausstellung zurückgewiesen, 1922 malt er in einer „schneidend kalten, scheinwerfergrelle, nichts ersparenden Veristik“ (W. Wolfradt) das Gemälde *Mädchen vor Spiegel*, zeigt es in der Juryfreien Ausstellung in Berlin, wo es vom Staatsanwalt der 8. Strafkammer Landgerichts I Berlin wegen „Unzüchtigkeit“ im Sinne des § 184 Ziff. 1 StGB beschlagnahmt wird,<sup>1</sup> 1923 folgt in Darmstadt ein Zugriff auf das Gemälde *Salon II* in der Ausstellung „Deutsche Kunst 1923“, und 1924 kommt es zum berühmten *Schützengraben*-Streit. Seit 1933 werden Dix' Kriegsdarstellungen von den Nazis verfolgt, konfisziert und teils sogar zerstört.

<sup>1</sup> Dazu die Dokumentation von Hütt 1990, 53f. und 200f.; Max Osborn schrieb in der Vossischen Zeitung am 31. 10. 1922 dazu: „Der Maler Dix ist ein grimmiger Spötter, der mit einem Fanatismus des Hohns die Eitelkeit der Welt, der Zeit und der Menschen zu geißeln liebt. Sein *Mägdlein vor dem Spiegel* ist nichts weniger als eine rosige Oblatenschönheit, sondern eine verruchte, alte Vettel, die vor dem Spiegel Toilette macht ... hat jemand wieder die Häßlichkeit des Objekts mit künstlerischer Unschönheit verwechselt. Aber müssen Landgericht und Staatsanwalt so kunstfremden Regungen nachgeben?“ (zit. n. Hütt 1990, 202). Dix wurde schließlich – mithilfe der Sachverständigen Maler Max Slevogt und Karl Hofer – am 26. 6. 1923 freigesprochen; der Angeklagte hatte bestritten, dass sein Bild „eine unzüchtige Darstellung“ sei. Max Osborn berichtete darüber in der Vossischen Ztg. vom 4. Juli 1923. – Zu den Prozessen gegen George Grosz vgl. Neugebauer 1993.

Kurz vor der Diktatur der Nazis stellte Otto Dix in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin in deren Herbstausstellung 1932 ein gewaltiges Hauptwerk aus, gemalt auf vier Holztafeln, der lapidare Titel *Der Krieg*.<sup>2</sup> Dix hatte seinen Stil von einem scharfen, kritischen Realismus bzw. Verismus mit – durch die jahrelange Nietzschelektüre inspirierten<sup>3</sup> – deutlich sarkastischen Zügen nach 1925 zu einem mehr beruhigten altmeisterlichen Naturalismus gewandelt. Bereits an den beiden Eltern-Bildnissen, aber auch an den Selbstbildnissen wie dem als quasi *Christophorus* mit Sohn Jan auf der Schulter von 1932 (heute Privatbesitz, Abb. 1)<sup>4</sup> kann man die Wandlung und diese neue Stil-

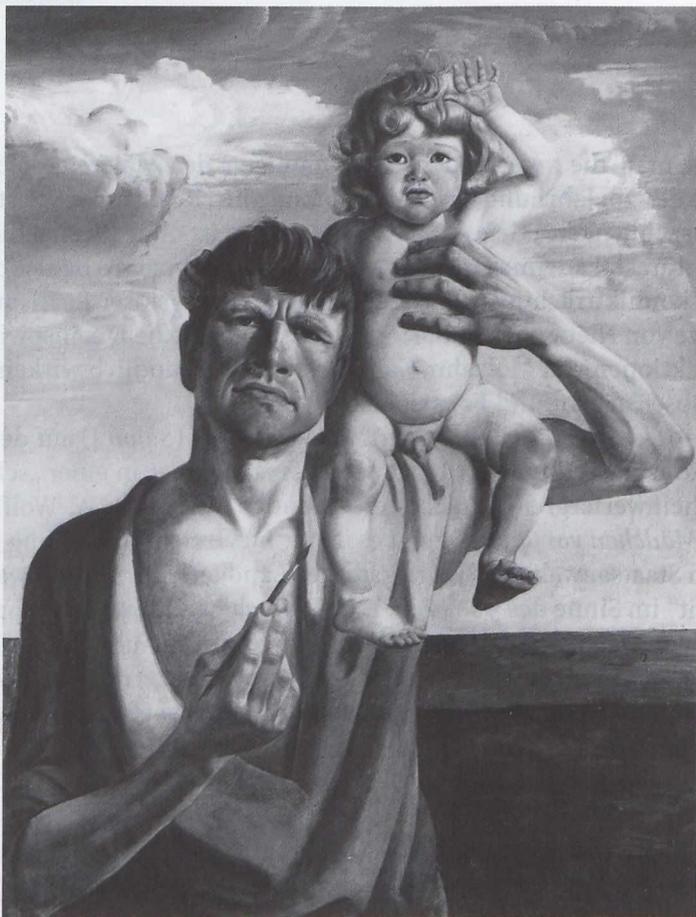


Abb. 1. Otto Dix: Selbstbildnis mit Jan, 1930 (Photo: Galerie der Stadt Stuttgart)

<sup>2</sup> Katalog Herbstausstellung Preußische Akademie der Künste, Berlin 1932, No. 24 ohne Abb.

<sup>3</sup> Vgl. schon Schubert 1980, 54–57; Beck 1984, 1411–1415; O'Brien-Twohig 1992, 40f.

<sup>4</sup> D. Schmidt 1981, 120.

position erkennen. Dabei orientierte sich Dix bewusst an der Tradition der Altdeutschen, also Dürer, Grünewald und Baldung Grien, welche er als seine ‚Lehrer‘ empfand. Die Beziehungen zur Tradition konstatierte schon 1924 Willi Wolfradt in seinem vehementen Dix-Text.<sup>5</sup>

Das große Triptychon, das Dix 1932 erstmals und einzig öffentlich ausstellte, war eine Fortsetzung seines Leinwandgemäldes *Schützengraben* von 1923, das derart Aufsehen und Proteste gegen den unbarmherzigen Verismus auslöste, dass das Kölner Museum dieses Werk 1924 wegen des Druckes der Gegner (im Hintergrund u. a. Konrad Adenauer als Oberbürgermeister) zurückgeben musste.<sup>6</sup> Dieses erschütternde Bild eines deutschen Schützengrabens um 1916 hatte sodann die Stadt Dresden 1928 erworben, zeigte es aber nicht in ihrer öffentlichen Galerie. Der Anblick der verwesenden Leichen in einem durch Artillerie-Trommelfeuer zerstörten Graben mit zerschossenen Soldatenleibern und mit einer Pfütze aus Blut und Wasser im Zentrum sollte die Nachkriegs-Öffentlichkeit nicht irritieren (Abb. 2). Die authentischen Photographien – etwa die 1924 in Ernst Friedrichs Buch „Krieg dem Kriege!“ publizierten – verblassten gegenüber dem großen Gemälde von Dix.

Besonders die NS-Kulturpolitiker in Dresden, die im Sinne des Revanche-Willens der ganzen Hitler-NS-Bewegung agierten, bemächtigten sich im Frühjahr 1933 der Leinwand *Schützengraben* und stellten sie im Herbst 1933 in ihre erste *Entartete-Kunst*-Schau im Dresdner Rathaus.<sup>7</sup> Auch die große Arbeit *Kriegskrüppel* von 1920 wurde aus dem Stadtmuseum Dresden, wo sie Paul F. Schmidt erworben hatte, in diese Ausstellung gehängt. Einer der Initiatoren, der Graphiker und NS-Rektor Richard Müller,<sup>8</sup> taufte sie (im Dresdner Anzeiger vom 23. 9. 1933)<sup>9</sup> „Spiegelbilder des Verfalls“. In der Propaganda-Wanderausstellung *Entartete Kunst* München 1937 und folgende Stationen hingen *Schützengraben* und *Kriegskrüppel* aus Dresden; seither sind diese Werke verschollen,<sup>10</sup> ein unersetzlicher Verlust für die Avantgarde des Realismus vor 1933 und die ganze Malereigeschichte des 20. Jahrhunderts.

Dix konnte dieses Schicksal seines Hauptwerkes aus den Jahren der Weimarer Republik *Schützengraben* nicht ahnen, so wie er nicht voraussagen konnte, dass eine nationalistische Diktatur die unbequemen Künste verfolgen wird, ebenso wie ihre Künstler, insbesondere wenn sie links standen oder jüdischer Herkunft waren. Freilich, sein Dresdner Lehrer Richard Guhr (Bildhauer-Professor) gehörte ins Nationale Lager, er denunzierte schon 1920 den

<sup>5</sup> Wolfradt 1924, 943f. (und als Monographie Leipzig 1924); Schwarz 1991; Baudin 1995.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Crockett 1992, 72–80; Schubert 2000; Merz 1999.

<sup>7</sup> Lepper 1983, 11 (Photo aus der Kölnischen Illustrierten Ztg. vom 17. 8. 1935, *Schreckenskammer*); Schubert 1991; Schubert 1980, 5. Aufl. 2001, 106–108.

<sup>8</sup> Zum Nazi-Künstler und Akademielehrer R. Müller vgl. Dresden 1990, 268f. u. 321f. (C. Bächler, G. Thiele).

<sup>9</sup> Vgl. auch Dresdner Nachrichten vom 22. 9. 1933; Feistel-Rohmeder 1938, 204f.; D. Schmidt 1964, 213–214 (Artikel von Richard Müller); Zuschlag 1995, 123f.; Schubert 1980, 5. Aufl. 2001, 107.

<sup>10</sup> v. Lüttichau, 131f.



Abb. 2. Otto Dix: Schützengraben, 1922/23; ehemals Museum Köln (verschollen)  
Photo: Nationalgalerie Berlin

Expressionismus als „Judenstil“ und gab bereits 1923 das Pamphlet *Die Schuld am Verfall der Künste* heraus.<sup>11</sup> Dagegen konstatierte der den Expressionismus mittragende Museumsmann Max Sauerlandt 1933: „Man kann Gemälde von den Nägeln nehmen, solange man aber an die freigewordenen Haken nicht die Künstler selbst aufhängen kann, die die Bilder gemalt haben, wird ihre Wirkung nicht aufhören.“<sup>12</sup>

Ohne Zweifel hätten die NS-Funktionäre nach 1933 auch das Triptychon von Dix beschlagnahmt und verkauft oder vernichtet. Da sie einen neuen Krieg als Revanche zur Niederlage von 1918 vorbereiteten, musste der Realismus von Dix ihnen ein Dorn im Auge sein und ihren Hass auslösen. Schon im Frühjahr 1933 sprach der Reichskommissar für Sachsen (Manfred Freiherr

<sup>11</sup> Guhr 1920 und 1923.

<sup>12</sup> Sauerlandt 1934, 207, ND Hamburg 1948, 172.

von Killinger) von Bildern, die den „Wehrwillen beeinträchtigen“.<sup>13</sup> Ein Brief von Dix an seinen ehemaligen Kunsthändler Jsrael Ber Neumann reflektiert dies: „Du wirst wissen, dass ich am 8. 4. d. J. durch die nationale Regierung entlassen worden bin, ohne Pension. Als Grund wurden meine Kriegsbilder angegeben, die geeignet seien, den Wehrwillen des Volkes zu untergraben. Ich musste von Dresden fortziehen ...“.<sup>14</sup> Der Begriff, den die Nazis im Laufe der 30er Jahre für seine Kriegskunst fanden, ist entsprechend eindeutig und widerlegt alle Interpretationen, die auf eine vermeintliche Ambivalenz der Dix'schen Kriegsdarstellung bauen: „Gemalte Wehrsabotage“. So lautete der Slogan im Beiheft zur „Entarteten Kunst“ in München 1937 über den *Kriegskruppeln* und einem Ausschnitt aus dem Gemälde *Schützengraben* (Abb. 7).<sup>15</sup> Dazu noch später.

Dix versteckte das Triptychon bei seinem Freund Bienert in dessen Fabrik in der Nähe von Dresden; 1946 hing es wieder in der 1. gesamtdeutschen Kunstausstellung Dresden („Allgemeine deutsche Kunstausstellung“, 25. August bis 29. Oktober 1946).<sup>16</sup> Später als Leihgabe in Halle und Dresden, wurde es 1968 von der Stadt Dresden für die Galerie Neue Meister erworben. Im gleichen Jahr erhielt der alte Maler den Rembrandt-Preis der Goethe-Stiftung. Im Jahr darauf starb Dix.

Inzwischen, nach Jahren der manipulierten Dominanz der Abstrakte (gegenstandslosen Materialkünste),<sup>17</sup> erkennt man mehr und mehr, welche Kunstwerke des 20. Jahrhunderts die Fülle des Mediokren sowohl in der Abstrakten als auch in der neosachlichen Malerei überragen. Neben Picasso Gemälde *Guernica* von 1936 und den Triptychen von Max Beckmann seit 1932 gehört zweifellos das Kriegs-Triptychon von Dix zu diesen Jahrhundertwerken, deren Geltung Bestand haben wird.

## II

Dix hat mit seinem Triptychon, das er in den Jahren des Erstarkens der Nationalisten und Faschisten schuf, eine Art Fortführung seines großen Gemäl-

<sup>13</sup> Entlassungsschreiben von Killingers an Otto Dix vom 13. 4. 1933 (Archiv des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Dix-Nachlass); D. Schmidt 1964, 213f.; G. Thiele, *Die Akademie unter der Herrschaft des Faschismus*, in: Dresden 1990, 149f.; Schubert 1980, 5. Aufl. 2001, 106.

<sup>14</sup> Dix-Brief von Frühjahr 1933 an J.B. Neumann, zit. n. Akademie der Künste 1978, 122; Schubert 1991, 275. Die NS-Journalistin Bettina Feistel-Rohmeder (1938, 204–207) schrieb angesichts der Gemälde von Dix in der Neuen Dresdner Sezession (August 1933): „Man sieht, der Fanatiker der Scheußlichkeiten, der Verhöhnner des heldischen Menschen, der Dirnenmaler Dix ist im Befreiungsjahr unter die anständigen Leute gegangen; er hat sich angeglichen und malt Vaterfreuden. Die Presse haftet ihm das Ehrenzeichen der Altmeisterlichkeit an.“

<sup>15</sup> *Entartete Kunst* – Ausstellungsführer 1937, 15. Dazu Struwe 1973, 121–140.

<sup>16</sup> Katalog vorhanden, vergleiche im Katalog „Stationen der Moderne“ Berlinische Galerie, Berlin 1988, S. 353f.

<sup>17</sup> Saunders 2001.



Abb. 3. Otto Dix: Zerfallender Kampfgraben, Radierung 1924 (Photo: D. Schubert)

des auf Leinwand von 1922/23 *Schützengraben* geleistet<sup>18</sup> – ein Werk, das öffentliche Konflikte auslöste. Die Leinwand war nach langen Querelen wegen ihrer extrem radikalen Darstellung von zerschossenen Kriegsoptionen in einem völlig verwüsteten Graben vom Museum zu Köln dem Galeristen Nierendorf und dem Künstler zurückgegeben worden. Sie kam nicht in die Wanderausstellung „NIE WIEDER KRIEG!“ (wie Löffler noch annahm), war aber publiziert in der Broschüre *Nie wieder Krieg* der sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsens,<sup>19</sup> stand August 1925 in Zürich in der Internationalen Kunstausstellung, wurde im Juni 1926 in Mannheim in der Galerie Tannenbaum gezeigt, und schließlich von der Stadt Dresden im November 1928 gekauft. Aber die Leinwand hing nicht in der Galerie sondern stand im Depot – bis sie die

<sup>18</sup> Dies ist immer gesehen worden, vgl. Dückers, 313ff.; Löffler 1986; Werckmeister 1982; Schubert 1985; Werner 1999 (Abb. 18 seitenverkehrt); ferner auch Merz 1999, 197; dessen Neuansätze der Sicht einer Sexualsymbolik sind m. E. schwer nachzuvollziehen.

<sup>19</sup> *Nie wieder Krieg* 1924; vgl. Schubert 1980, 5. Aufl. 2001, 68f.; Otto Dix – *Der Krieg*, 21f.

lokalen Nazi-Größen Dresdens sogleich 1933 in ihre Schandschau *Entartete Kunst* im Herbst 1933 im Lichthof des Dresdner Rathauses nahmen. Dort sahen sie auch Göring und Hitler im August 1935, als diese Dresden und mit dem OB Zörner die ständige „Entartete“ im Rathaus besuchten.<sup>20</sup> Auch in der Wanderschau München-Berlin-Leipzig-Düsseldorf 1937/38 hing die Leinwand, nun bereits in schlechtem Zustand, wie das Photo zeigt, welches Mario A. von Lüttichau publizierte.<sup>21</sup> Seit der Station Hamburg, November 1938, fehlte *Schützengraben* jedoch bereits.

Entgegen der Annahme von Dix selbst, die Leinwand sei von den Nazis in Berlin 1939 verbrannt worden, wissen wir inzwischen, dass sie vom Händler Bernhard Böhmer aus Güstrow 1940 für wenig Geld (200 Dollar) gekauft wurde,<sup>22</sup> seither ist das Werk verschollen, wohl von der Roten Armee 1945 in Güstrow zerstört. Im Juli 1939 hatte Georg Schmidt in Basel erwogen, die Leinwand – wie schon *Porträt der Eltern I* von Dix, das *Ecce Homo* von Corinth und die *Windsbraut* Kokoschkas – für das Basler Kunstmuseum zu erwerben; aber das Kriegsbild war den Schweizern unbequem und nicht schön genug. Die Leinwand war Georg Schmidt im Juli 1939 aus Berlin für 4000 Schweizer Franken angeboten worden, wie er an Paul Westheim, Emigrant in Paris, schrieb. Böhmer kaufte sie 1940 sicher nur, um sie spekulativ mit Gewinn ins Ausland weiterzuverkaufen.<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Lepper 1983, 11; Kölnische Illustrierte Ztg. vom 17. August 1935 mit Bild; Schubert, in: Rüger 1990, 148f.; Schubert 1991.

<sup>21</sup> Lüttichau 1987, 132f. (NS-Inventar-Nr. 16001, Titel *Der Krieg*); Zuschlag 1995.

<sup>22</sup> Dies geht aus einem Brief Böhmers an Dr. Hetsch vom 13. 1. 1940 hervor, in welchem der Händler 12 Posten aus „entarteter Kunst“ auflistete, darunter Kokoschka, Lehmbruck, Corinth, Modersohn und Dix „der Krieg“. Der Kunsthändler Böhmer hatte gute Kontakte zu Dr. Hetsch, dem Referenten der Kunstabteilung im Propaganda-Ministerium (A. Hüneke, in: Katalog Alfred Flechtheim, Düsseldorf 1987, 102).

<sup>23</sup> Der Briefwechsel Georg Schmidt – Paul Westheim 15./19. Juli 1939 im Archiv des Kunstmuseums Basel gibt Aufschluss zu diesem spannenden Kapitel. Schmidt: „Ich habe kürzlich mit einer ganzen Reihe deutscher, jetzt noch in Deutschland arbeitender Museumsleiter gesprochen, und sie waren alle maßlos begeistert über das, was wir in Basel da vorhaben. Auf der Liste meiner zweiten Sendung aus Berlin steht auch das Schützengrabenbild von Dix. In Berlin hatte ich es als einziges nicht zu sehen bekommen. Es ist mir für 4000 schw.fr. angeboten. Ob ich es hier noch durchbringe, ist sehr unsicher (...) Abgelehnt wurde mir eigentlich nichts Wesentliches: Dix' Witwe aus Mannheim, Kirchners Bauernmahlzeit, Beckmanns Rugbyspieler und großes Saxophonstilleben.“ Aus Paris antwortete Paul Westheim am 19. 7. 1939 emphatisch, um den Plan des Kaufs des *Schützengraben* zu fördern und das Gemälde zu retten: „Dix – das Elternbild und das Schützengrabenbild sind die beiden Hauptwerke von Dix bis heute. Gar keine Frage. Auch malerisch allem überlegen, was Dix sonst geschaffen hat. Beide Bilder sind durchweg auch so aufgefasst worden, ganz abgesehen von dem Ethos, das da manifestiert ist. Im Elternbild dokumentiert Dix – sehr heutig – seine proletarische Abkunft, im Schützengrabenbild wie Barbusse, wie Renn das grauenvolle Erlebnis der Kriegsgeneration. Dix ist oft unter dieser Höhe geblieben, z. B. in dem Großstadt-Triptychon (...). Wenn Sie die Möglichkeit haben, das Schützengrabenbild zu bekommen, so würde ich sehr raten zuzugreifen. Es ist ein einzigartiges Zeitdokument und es ist auch künstlerisch bester, allerbesten Dix. Manchmal – in der Luft, in der blutgeschwängerten Atmosphäre ist da etwas wie Casp. Dav. Friedrich. Ich habe das Werk in meinem Buch *Helden und Abenteurer* abgebildet, weil ich so ganz davon überzeugt bin (...). Es ist in jeder Hinsicht für Dix das charakteristischste Werk. Es ist mir in den letzten Wochen berichtet worden, Dix sei – aus Protest wie z. Zt. viele Intellektuelle im III. Reich! – katholisch geworden. Er hat mehrere Christophorus-Bilder gemalt und ist jetzt dabei eine, Versuchung des

Jedenfalls, wie man erkennen kann, avancierte Dix' Gemälde „Schützengraben“ zum „berühmtesten Kunstwerk der Goldenen Zwanziger“ (Crockett) bzw. wichtigsten Kriegsbild der Weimarer Zeit, berühmter und letztlich wichtiger als ein Kandinsky oder Marc, ein Schlichter oder Radziwill, ein Picasso oder Beckmann.<sup>24</sup>

Auch innerhalb seiner Radierungen von 1924, die wie 50 Momentaufnahmen der Hölle des Weltkrieges wirken, schuf Dix zwei Kompositionen, die zerschossene Schützengräben zeigen, wie er sie selbst in dreieinhalb Jahren von 1915 bis 1918 als MG-Truppführer erlebt hatte:<sup>25</sup> *Zerfallender Kampfgraben*, Blatt IX der 1. Mappe (Abb. 3), und *Verlassene Stellung bei Neuville*, Blatt I der 2. Mappe, hier auch mit einer Pfütze aus Blut und Regen, wie sie die Zeitzeugen auf der Leinwand *Schützengraben* beschrieben hatten („giftige schwefelgelbe Lache“).<sup>26</sup> Manche der Radierungen des Zyklus von 1924 wirken aber gerade wegen des Verzichts auf naturalistisches Kolorit besonders düster, pessimistisch und gespenstisch bedrückend (abgekämpfte Truppe als *Ruhende Kompanie* und *Sturmtrupp geht unter Gas vor*, 2. Mappe, das zerschossene *Langemarck*, Abb. 4). „Man muss den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen“ – das war das Fazit des Malers, das er 1961 in einem Interview gab.<sup>27</sup>

Zurück zum Triptychon von 1932 (Abb. 5): Auf die verschiedenen Vorarbeiten, Zeichnungen in Blei und Röteln, die Kompositionsskizze im Museum Albstadt, das sehr summarische Aquarell von 1929 in Dresden, die großen Kartons in der Hamburger Kunsthalle kann hier nicht in allen Details eingegangen werden<sup>28</sup> – auch wenn sie wie das Blatt im Zeppelin-Museum den bewussten, konzeptionellen Kontext der Kompositionen zwischen Mitte und Flügeln belegen.<sup>29</sup> Diese Zeichnung (Abb. 6) muss *nach* der Herstellung der

---

hl. Antonius' zu malen. D. h. das, was er sich in dem Kriegsbild abreagiert hat, versucht er jetzt – getarnt – in einer Versuchung des Antonius abzureagieren. Was aber auch beweist, wie entscheidend für Dix das Kriegsbild ist. Vermutlich ist Ihnen bekannt, dass es nicht lang im Kölner Museum verblieb. Die Reaktion, die lieber eine frisch-fröhliche Kriegsdarstellung gehabt hätte, auch die Kölner Katholiken, unterstützt von allerlei Ästheten (z. B. Meier-Graefe ...) setzten bei Adenauer die Entfernung des Bildes durch. Es wurde dann ersetzt durch das Elternpaar. Später hat Posse das Bild für Dresden erworben. In Basel käme es also nun zum dritten Mal in ein Museum ...“ (Archiv Kunstmuseum Basel; vgl. Kreis 1990, 62f; Schubert 1991, 279).

<sup>24</sup> Dazu Crockett 1992.

<sup>25</sup> Zum Kriegssitinerar von Dix vgl. Harth/Schubert 1985, 190; Schubert 1980, 5. Aufl. 2001, 22–24; Rüdiger 1991, 22f.

<sup>26</sup> Vgl. Walter Schmits 1923, der gegen das Gemälde und den Ankauf in Köln war und als Befürworter Alfred Salmony, in: *Cicerone* 16 (1924), 8: „Die Phosphorpfütze bildet den Farbmittelpunkt. Gedärm, Fleisch und Blut hängen umher. Ein Teil der Leichen verwest, weiße Würmer kriechen aus ... In seltsam stehender Haltung haben sich Soldaten mit zerrissenem Gesicht erhalten, einen warf's aufgespiest auf Stützen. In den Bergen des Hintergrundes dämmert es in herrlichen Farben ... Das Bild kennt keine Tendenz, nur peinlich genaue sachliche Schilderung: so ist der Krieg. Das ist gesunde Gegenwirkung gegen Vereinsromantik und Salon-*Peinture* ...“

<sup>27</sup> Dix im Interview mit Hans Kinkel 1961 (in: Kinkel 1967, 69f.; und in Schmidt 1978, 234).

<sup>28</sup> Lehmann 1991.

<sup>29</sup> Vgl. Merz 1999, 205.



Abb. 4. Otto Dix: Das zerstörte Langemarck, Radierung 1924 (Photo: D. Schubert)

großen Kartons (1930, Kunsthalle Hamburg) entstanden sein, denn Dix zeichnet nun links neben dem rechten Flügel das wesentliche Motivgefüge des auf dem Kopf Stehenden, dessen stigmatisierte Linke ins Zentrum ragen wird, mit den bleichen parallelen Beinen nach oben und dem Gewehr mit Bajonett. Was auf den Kartons auch noch fehlte und zum letztlichsten Gehalt des Anti-Christlichen beiträgt, ist der Kopf mit Stacheldraht in der linken unteren Bildecke des Mittelteils. Im linken Flügel führte ein großer Hund von links unten in die Bewegungen des Ganzen ein,<sup>30</sup> auch dies sollte Dix für die Vollendung der Tafeln ändern. Die Ideen für den rechten Flügel wurden ebenfalls verändert.

Schaut man die epische Komposition in vier Stadien, mit einer total zerschossenen Stellung in der Mitte, genauer an, so wollte man in der Abfolge des

<sup>30</sup> Die Kartons von 1930 sind gut reproduziert in: Herzogenrath/Schmidt 1991, 264 (Text von Dieter Scholz).



Abb. 5. Otto Dix: Triptychon „Der Krieg“, Mischtechnik auf Holz 1929–1932, Gemäldegalerie Dresden (Photo Dt. Photothek Dresden)

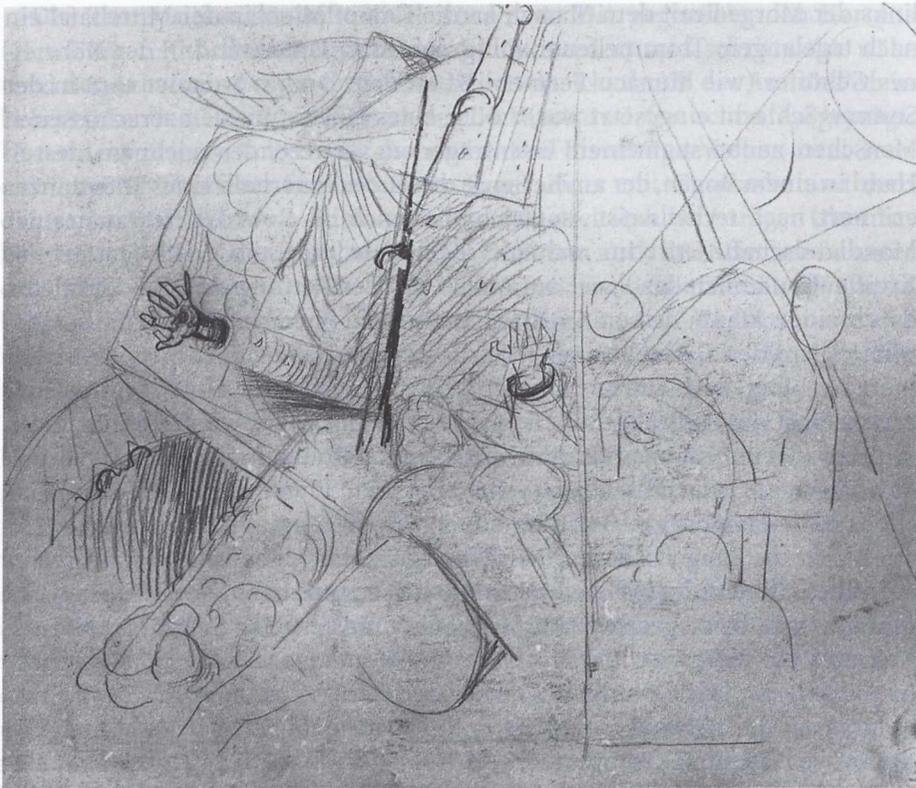


Abb. 6. Otto Dix: Skizze zum Triptychon, Kreide um 1930–32, Zeppelinmuseum, Friedrichshafen (Photo: Museum)

Gesehenen<sup>31</sup> auf den Tafeln von links nach rechts Bezüge zur Passion Christi erkennen, man sprach von *Kreuztragung* – *Kreuzigung* – *Kreuzabnahme* – *Grablegung* (L. Tittel, Hans-W. Schmidt, D. Scholz). Aber diese Ableitung und Auslegung scheint mir zu eng zu sein. In erster Linie erkennt man, dass Dix durch die Hereinnahme eines Rades (statt eines Hundes im Karton) links unten im linken Flügel, unter Anspielung auf das Schicksalsrad in der Graphik des 16. Jh., den Kreislauf-Gedanken nutzte und dass er das Schicksal der Landser (es sind die Deutschen) im Rhythmus der vier Tageszeiten ausbreitet:

<sup>31</sup> Werke der Malerei werden nicht „gelesen“ (wie es im linguistischen Trend oft fälschlich hieß) sondern gesehen, die Anschauung ist die wichtigste Kategorie. Ein Gemälde ist kein Text, sondern die Visualisierung der Vorstellungen des Künstlers, amalgamiert aus Seh-Bildern, Erinnerungs-Bildern (Gedächtnis!) und Vorstellungs-Bildern. Dix schrieb keinen Roman wie Erich Maria Remarque („*Im Westen nichts Neues*“ 1929), er schuf seine gemalte Darstellung der Kriegserlebnisse, die er 1915–1918 authentisch hatte. Malerei ist im Grunde eine Form der Stummheit, die Dichtung redet, die Malerei schweigt (Ortega y Gasset 1953, 28f.). Erst die Analyse überträgt die Anschauung in Sprache/Text. Dieser kunsthistoriographische ‚Text‘ ist aber nie deckungsgleich mit Form und Gehalt des Kunstwerks.

links der Morgen mit dem Marsch an die Kampflinien, in der Mitteltafel ein nach tagelangem Trommelfeuer völlig zerstörter Unterstand in der Nähe eines Gehöftes (wie Monacu-Ferme z. B., an dem Dix im Sommer 1916 in der Somme-Schlacht eingesetzt war)<sup>32</sup> oder eines Dorfes mit den zerschossenen Menschen, zuoberst an einem Eisenträger ein verwesender Leichnam, dessen Hand in einem Bogen, der an die Sense des Todes innerhalb eines Totentanzes erinnert, nach rechts weist, zugleich aber auch ins Rote des Horizontes der Mondlandschaft. Dort im rechten Flügel sieht man die dritte Station des Kreislaufs, nämlich das Feuer am Abend mit der Rettung eines Verwundeten durch einen Mann, dessen Antlitz sich aus dem Kreislauf appellativ herauswendet, um den Betrachter emphatisch einzubeziehen; er schleppt den Kameraden über eine Leiche hinweg. Dem Orangerot im Hintergrundfeuer kontrastiert die Figurengruppe in gebrochenem Weiß, Blau, Gelbgrün, Grün und Braungrün, eine gewaltige Farbenkomposition zum visuellen Ausdruck des Themas.<sup>33</sup> Hier hat Dix – gegenüber den Entwürfen in den Kartons (Kunsthalle Hamburg) – letztlich ein Selbstporträt eingefügt. Damit unterstreicht er die Zeugenschaft seiner Arbeit bzw. dass die von links nach rechts entrollten ‚Bilder‘ des Weltkrieges authentisch sind: Ich habe es selbst erlebt und gesehen, bzw. „gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme“.<sup>34</sup> Für die Komposition dieses rechten Flügels – die Alternative war die Tafel „Grabenkrieg“ (212 cm hoch, Stuttgart, Galerie der Stadt) – erfindet Dix das Selbstporträt mit der Rettung eines Verwundeten aus dem Feuer in Anlehnung an die antike ‚Pasquino-Gruppe‘ (Menelaos mit der Leiche des Patroklos) in Florenz, die in einem Gipsguss auch in Dresden stand. Bereits 1980 habe ich auf diesen kunstgeschichtlichen Zusammenhang verwiesen.<sup>35</sup>

Im unteren Teil des Werkes, der Predella, erkennen wir liegende Landser, die in einem ambivalenten Zustand zwischen Schlaf und Tod ruhen, Ratten an den Schuhen. Darin den Vater von Dix zu sehen, wäre abwegig. Im Karton hatte Dix noch links und rechts der ‚Kiste‘ mit den Ruhenden offene Erde mit Totenköpfen gezeichnet; dieses Motiv entfiel für die Vollendung. Die perspektivisch sich verjüngenden Bretter der Kiste rahmen nun und führen den Blick ins Dunkle unter der durchhängenden Zeltplane, die wiederum die Kreisform (eigentlich Oval) mitführt und sich komplementär zur Leiche mit Zeigegestus verhält.

<sup>32</sup> Vgl. den Brief von Dix von August 1916 nach der Sommerschlacht an der Somme bei Monacu-Ferme – „jetzt sind wir weit hinter dieser Hölle im Ort Maurois“ (Schubert 2002, 11). Der Ortsname ist schwer zu lesen: Mauvois – Maurois? Mauvais (so Conzelmann 1983, 147) gibt es nicht an der Somme.

<sup>33</sup> Während die abstrakte Malerei eines Kandinsky auf der niederen Stufe der „Selbstbewegung der Formen und Farben“ (C. Einstein) verharrte, die Sprache der Farben autonomisierte, setzten Beckmann und Dix die psychodynamischen Charaktere der Farben und Formen für das höhere Ziel der „expression passionnée“ (der Expression des passions) ein. Auch Picasso in seinem Werk *Guernica* bewegte sich auf dieser qualitativen Ebene.

<sup>34</sup> Vgl. die präzisen Titel seiner Radierungen von 1924.

<sup>35</sup> Schubert 1980, 5. Aufl. 2001, 102; Dieter Scholz knüpfte hier an (Kat. Dix 1991, S. 266); Peters 1998, 206.

Die Komposition der Mitteltafel wurde von Dix gegenüber den Kartons (Hamburger Kunsthalle) entscheidend konkretisiert und schrittweise während des Arbeitsprozesses vertieft; lediglich die Rhythmik des Auf und Ab in beherrschenden Schrägen war in den Kartonentwürfen schon ausgeprägt. Unter dem Zeigegestus der Leiche, unter dem Eisenträger stehen zwei Tote, ein junger mit offener zerschossener Brust, einer mit Gasmaske und dem deutschen Stahlhelm; im Karton waren noch drei Stahlhelmträger (drei Lebende?) zu sehen. Dix verzichtet auf den hinteren, auch der Kriechende unter dem Wellblech wird nun als Toter gemalt, während der Helmträger links bleibt und als noch Lebender gesehen werden könnte.<sup>36</sup> Er wäre dann der überlebende Zeuge des Grauens, somit auch der Maler selbst, der die Hölle überlebte.

Links unter dem verkohlten Holz hängt ein Toter im Drahtverhau, dessen Kopf abgerissen wurde, der Stacheldraht windet sich um seinen Kopf wie eine Dornenkrone. In einer Schrägen rechts ragen zwei bleiche, durchschossene Beine in den düsteren Himmel (eine Verbesserung gegenüber den Kartons). Der Körper dieses Toten steht auf dem Kopf, und seine linke Hand erscheint im Zentrum der Gesamt-Komposition unterhalb des Zeigegestus der alles überragenden Leiche. Damit sind die Anspielungen auf Mathias Grünewalds Kreuzigung im Isenheimer Altar (vollendet um 1515, Museum Colmar) erkennbar.<sup>37</sup> Besonders der Zeigegestus ist (nicht Christus) der des Johannes, und die erstarrte grüne Hand im Zentrum mit dem Durchschuss als Wundmal erinnert deutlich an die Hände des gekreuzigten Christus von Grünewald, bei Dix flankiert von einem Holzbalken.<sup>38</sup> Auf ihn schaut der Gasmaske-träger links.

Aber das Ganze ist keine verdeckte Passion Christi, sondern das Gegenteil – unter Anspielung auf die Passion Christi bei Grünewald. Der Kreuzestod Christi wird von Dix dementiert. Im Kreislauf der Wiederkehr des Gleichen, wie sie schon Olaf Peters analysierte, verrecken die deutschen Soldaten bzw. sterben in einer total zerstörten Dorf- und Unterstand-Landschaft. Die Christenmenschen (Soldaten) erleiden den modernen technisierten Massentod immer wieder, Tag für Tag, ohne Erlösung aus dieser modernen Kriegshölle.

<sup>36</sup> So die Sicht von H.-W. Schmidt 1983, 115.

<sup>37</sup> Bereits Paul F. Schmidt erwähnte im Kontext der Leinwand *Schützengraben* von 1923 den Namen Grünewalds (P.F. Schmidt, *Der Schützengraben*, in: *Die Weltbühne*, No. 32, vom 7. August 1924, S. 235f.), ebenso Willi Wolfradt in seinem Text von 1924. – Birgit Schwarz (1991) meinte, die Komposition von *Schützengraben* von der Antonius-Versuchung des Isenheimer Altares ableiten zu können, ich kann dem nicht folgen. Zum Gemälde *Schützengraben* vgl. W. Schröck-Schmidt: *Der Schicksalsweg des Schützengraben*, im Katalog *Otto Dix – zum 100. Geburtstag*, Stuttgart/Berlin 1991, 161ff.; Schubert 2000.

<sup>38</sup> D. Scholz schrieb 1991: „Sein ausgestreckter linker Arm mit der olivgrauen Hand, die ein Wundmal vorzuweisen scheint, ist also eindeutig bestimmbar, auch in der Beziehung zu dem Holzstück, das den Mittelpunkt des Bildes markiert und als Querbalken des Kreuzes zu lesen ist“. Abgesehen davon, dass ein Gemälde zu sehen ist und nicht zu lesen (ein literarischer Text wird gelesen), geht die Suche nach Symbolen der Passion Christi zu weit. Vgl. dazu besonders Peters 1998, 207.

Der Kreislauf ist der Kreislauf der Wiederkehr des Krieges, in immer neuen „Schlachten“ an der Aisne, an der Somme, an der Lorettohöhe, in Flandern. Das Sterben resultiert aus dem Kreislauf des Verhängnisses der Feindbilder und der Befehlsstrukturen mit dem folgenden elenden Tod im Granatenfeuer des Feindes, der französischen 28er Granaten. Christi Opfertod in der Perspektive der Erlösung der Christenmenschen ist durch den Ersten Weltkrieg in brutalster Weise auf den Kopf gestellt und dementiert worden. Christus stirbt den elenden Tod jedes Poilu oder Landsers, diese sind an Christi Stelle getreten.<sup>39</sup> Christus triumphiert im Gemälde von Dix nicht (mehr) über den Tod, er ist egalisiert und zerschossen wie jeder Landsers. Auf dialektische Weise erinnert Dix im Dementieren an den Opfertod Christi, aber nun unter der Prämisse vom Tod Gottes (Nietzsche). Der Johannesfinger zuoberst weist ja ins Leere der Wüstenei der völlig zerschossenen Landschaft. Die Dornenkrone liegt in Blut und Schlamm am Haupte eines Kriegsopfers.<sup>40</sup> Dies sind die Folgen des modernen Nihilismus des Krieges.

Es gibt keine Erlösung durch den Opfertod am Kreuz, lediglich ein Entkommen aus den Strudeln des Feuers, wie es Dix im rechten Flügel anschaulich macht und wie es ihm selbst gelang, da er das imperialistische Töten an den Fronten durch Wille, Zufälle und Glück überstand. Auch eine politische Perspektive, einen Ausweges durch Veränderung der Gesellschaft, sehen wir im Dix-Werk nicht angedeutet – wie sie Henri Barbusse mit der Vision des Korporals Bertrand in *Le Feu* (Paris 1916, Zürich 1918) gab: „Einer hat dennoch sein Antlitz über den Krieg erhoben, und es wird einst leuchten in der Schönheit und Bedeutung seines Mutes ... Liebknecht! ... Die Zukunft! Die Zukunft! Das Werk der Zukunft muss es sein, unsere Gegenwart auszulöschen, und noch mehr als man denkt – als etwas Niederträchtiges und Schändliches. Und doch war diese Gegenwart notwendig, sie war notwendig. Fluch dem Kriegsruhm, Fluch den Armeen. Fluch dem Soldatenhandwerk, das die Männer entweder zu willenslosen Opfern oder zu gemeinen Henkern macht! – Ja, Fluch ihnen ...“<sup>41</sup>

Das Werk von Dix ist ohne Zweifel ein Jahrhundertwerk der Kriegsdarstellung und zugleich ein Hauptwerk, ja die Summe im Schaffen von Dix, und zwar in der gewandelten Phase seines altmeisterlichen Naturalismus, der sich nach dem kritischen Realismus (bis 1924) konkretisierte. Dieser Altmeisterstil war geprägt durch Anknüpfung an die genaue Zeichnungsweise und das Kolorit der altdeutschen Maler Baldung Grien, Grünewald, Cranach. Dix sag-

<sup>39</sup> Olaf Peters 1998, 207, schrieb treffend: „Die Mitteltafel des Triptychons *Der Krieg* stellt christologische Vorstellungen buchstäblich auf den Kopf ... Bei Dix handelt es sich nicht mehr um die Passion des christlichen Erlösers, sondern um die alltägliche, säkularisierte Passion des Frontschweins, des unbekanntes Soldaten.“

<sup>40</sup> Mit Dank an Christoph Türcke, Leipzig, nehme ich hier Wendungen auf, die er in einem Gespräch und brieflich im November 2003 formulierte.

<sup>41</sup> Barbusse 1918/1986 (orig. *Le Feu*, Paris 1916), 253f.

te deshalb scherzhaft beim Dank für den Rembrandt-Preis 1968 in Salzburg,<sup>42</sup> er sei ja ein Schüler dieser Altdeutschen, nicht Rembrandts.

Die Qualität des Triptychons beruht nicht nur in der Authentizität der Kriegsabbildung, sondern vielmehr in der Deutung der symbolischen Dimension des modernen Krieges und Sterbens in der Perspektive der Diagnose Nietzsches vom Tod Gottes. Bei Nietzsche hatte der Gedanke der *ewigen Wiederkehr* das Ziel der Bejahung des Lebens als höchsten Wert, war eine Form des Jasagens zum Dasein. Dies ist bei Dix anders, in seinem Bild des Ersten Weltkrieges herrscht das egalisierte Töten, das schiere, sinnlose Sterben, der Nihilismus der gegenseitigen Massentötung der Soldaten im Dienste des Imperialismus. Täter und Opfer verschmelzen in der Befehlsstruktur, die Täter im linken Flügel werden zu Opfern im Granatfeuer. Das zufällige Entrinnen (von Dix als Mensch, als MG-Truppführer und als Maler) scheint die einzige Möglichkeit, dieser Hölle des Nihilismus zu entkommen – wenn er nicht wieder hinein muss in den nächsten Kampf, in den übernächsten usw. (so beschrieb es Henri Barbusse in einer signifikanten Passage am Ende des 20. Kapitels seines *Le Feu*).<sup>43</sup>

Und 1914–18 ist nicht der letzte Krieg gewesen, der nächste der Nazis stand bereits am Horizont. Deshalb schürten die Konservativen und die Nazis nach 1928/29 – auch in den Krieger-Denkmalern als „Helden-Ehrenmale“<sup>44</sup> – einen Helden-Begriff und propagierten ein so genanntes „Heldentum“ in den „Stahlgewittern“ (Ernst Jünger)<sup>45</sup> der Schützengraben von 1914–1918, die Dix in seinen fünfzig Radierungen, seiner Leinwand von 1923 und seinem Triptychon entlarvt und als lügnerisch dementiert hat. Von hier aus wird plausibel, dass die NS-Propaganda die Dix'schen Werke und Graphiken als „Wehrsabotage“ einstufen musste, als „Zersetzung des Wehrwillens“ (Abb. 7).

Im Rückblick hat der alte Dix in einem Interview von 1964 den Kontrast zum „Heldenbegriff“ selbst angesprochen: „1928 fühlte ich mich reif, das große Thema anzupacken. In dieser Zeit propagierten viele Bücher ungehindert ... erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff, die in den Schützengraben des 1. Weltkrieges längst ad absurdum geführt worden waren.“ Und in

<sup>42</sup> Dix' Rede und die Laudatio von Werner Schmidt (Dresden) bei der Verleihung des Rembrandt-Preises 1968 in: Gedenkschrift zur Verleihung des Rembrandt-Preises der Goethe-Stiftung 1968, Salzburg 1968; Schubert 1980, 132.

<sup>43</sup> Barbusse (1918/1986), am Ende des 20. Kapitels (*Im Feuer*), 271, wo Barbusse am Graben 97 den alten, schwer verwundeten Ramure trifft, jedoch Joseph zum Verbandsplatz tragen will. „Wir steigen über den erstarrten Leib, der schleimig ist und wie der Bauch eines verendeten Sauriers leuchtet ... Joseph hat den Kopf zurückgeneigt. Seine Augen schließen sich plötzlich, sein Mund öffnet sich ein wenig, er atmet stoßweise. ‚Mut!‘ sage ich zu ihm. Er öffnet die Augen wieder. ‚Ach‘ erwidert er. ‚Mir brauchst du das nicht zu sagen. Sieh die an, die wieder vorgehen, und auch ihr werdet wieder hineinmüssen. Für euch nimmt das noch lange kein Ende! Es gehört wirklich Mut dazu, immer wieder mitzumachen, immer wieder!“

<sup>44</sup> Gutes Beispiel ist das lügende Kriegerdenkmal („Ihr seid nicht umsonst gefallen“) mit zwei nackten Schwerthaltern von Georg Kolbe 1935 in Stralsund, siehe Warnke 2004, 73–96.

<sup>45</sup> Vgl. dazu besonders Müller 1986, 219–234.

## Gemalte Wehrsabotage des Malers Otto Dix

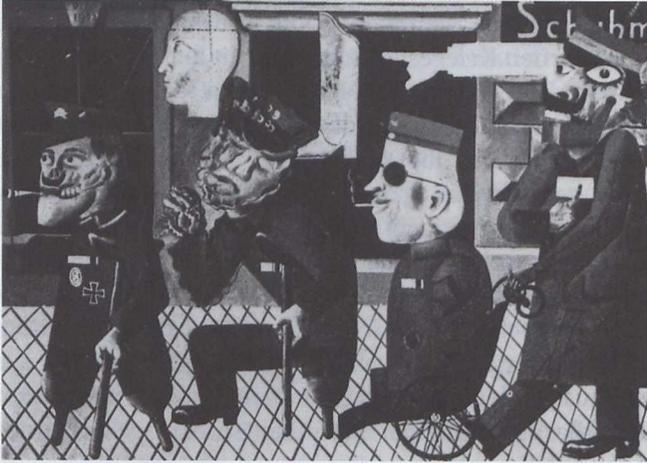


Abb. 7. Seite aus dem Nazi-Katalog „Entartete Kunst“, München 1937 (Photo D. Schubert)

einem anderen Gespräch 1966: „Ich habe vor allem die grausamen Folgen des Krieges dargestellt. Ich glaube, kein anderer hat wie ich die Realität dieses Krieges so gesehen, die Entbehrungen, die Wunden, das Leid. Ich habe die wahrhaftige Reportage des Krieges gewählt, ich wollte die zerstörte Erde, die Leichen, die Wunden zeigen. Picasso sucht das Erlebnis zu machen, meine Bilder sind vielleicht nicht so ästhetisch, aber eindringlicher.“<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Siehe Schmidt 1978, 244 u. 248.

Soweit Dix selbst zu seinem Triptychon. Max Sauerlandt behandelte das Werk kurz vor seinem Tod in seinen Hamburger Vorlesungen „Die Kunst der letzten 30 Jahre“ und gab als Fazit, Dix habe alles Episodisch-Genrehafte überwunden – in einer tragisch-heroischen Gestalt, „jenseits von Klage und Anklage“.<sup>47</sup>

### III

Wie ein Triptychon im Rache-Geist der Nazis nach 1933 aussah, das praktisch konfliktbewusst, ja als Kontradiktion zu Dix gemalt wurde, zeigt Wilhelm Sauters *Heldenschrein* von 1936. Das Gemälde (Abb. 8)<sup>48</sup> entstand zum „Heldengedenktag“ am 8. März 1936. Vor 1933 hatte Sauter relativ naturalistische bis realistische Kriegsbilder gemalt, aber mit der NS-Bewegung nahm das Heldische in seinen Figuren deutlich zu.<sup>49</sup> Sein 4-teiliges Bild vermischt die Landser des Weltkrieges mit den brutalen Schlägern der NS-Bewegung: im Mittelteil halten SA-Leute einen Verletzten, der beinahe die Haltung von Christus am Kreuz zeigt.<sup>50</sup> Die sprachliche Parole unterstreicht die NS-Ideologie hinsichtlich der Deutung der Kriegsoffer: „Vergesst sie nicht. Sie gaben ihr Bestes für Deutschland“. Die ältere Parole „Fürs Vaterland“ wurde von den Nazis in ihrem Sinne fortgeführt. „Gab es bisher in künstlerischer Form diese Verbildlichung der inneren Einheit des Opfers des Weltkriegs und des Kampfes um die Erneuerung des Reiches, dieser Grundidee unseres Führers?“ (E. Schindler 1936)

Blickt man zurück zu Dix' Triptychon, so wird in der Methode der Zusammenschau kontrastierender Phänomene der diametrale Gegensatz deutlich. Sauter versus Dix. Da der Dresdner Maler seine Tafeln 1932 in der Preußischen Akademie in Berlin im Oktober öffentlich ausgestellt hatte (siehe oben), war seine Sicht des Krieges 1914–18 also bekannt, und ohne Zweifel hätten die NS-Funktionäre sich des Triptychons bemächtigt, wenn Dix sein Werk nicht versteckt hätte. Auf diese Weise hat sich – wenn nicht die Leinwand *Schützengraben* – das Jahrhundertwerk für die Nachwelt erhalten und kann seine überzeitliche Wirkung entfalten.

Die Ereignisse der politischen Geschichte sind vergangen, die Kunstwerke bleiben, überdauern und fordern unser Verständnis. Ihre Präsenz hat Scho-

Akademie der Künste (1978) „Zwischen 1929–1932. Katalog Berlin“

<sup>47</sup> Sauerlandt 1948, 142.

<sup>48</sup> Publiziert in: Das Bild, 6. Jg. 1936, Heft 3, 90f., und in der Ausstellung „Heroische Kunst“, München 1936 ausgestellt, vgl. E. Schindler, Heroische Kunst, in: Das Bild, 1936, Heft 7, S. 215 (als „Deutscher Altar“ bezeichnet); zu Sauter vgl. Kunst im 3. Reich 1974, 136 (K. Wolbert); Rößling 1987, 266: *Heldenschrein* angeblich 1942 durch Bomben zerstört.

<sup>49</sup> Vgl. Hinz 1974, 112; Schmidt 1983, 108ff.; der Autor hat auf die Gegensätze zu Sauter bereits hingewiesen. Zu korrigieren ist, dass Dix 1924 nicht in Moskau mit ausgestellt habe (vgl. Schubert 1980/2001, 77).

<sup>50</sup> Koch 1981; Schmidt 1983, 112; Heusinger von Waldegg 1987, 45f.

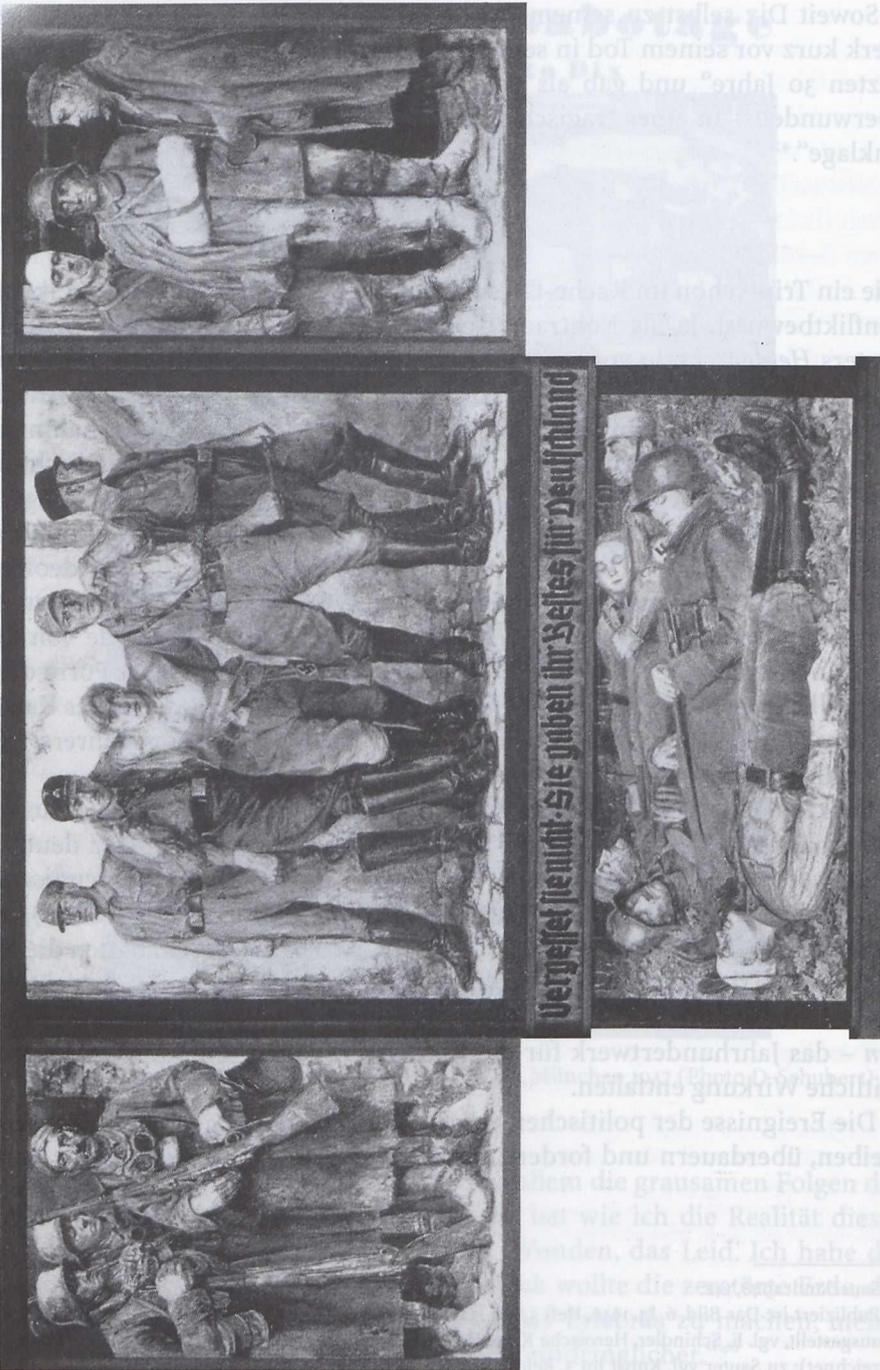


Abb. 8. Wilhelm Sauter: sog. „Heldenschrein“ 1936 (verschollen, zerstört?)

Photo: Das Bild, Jg. 1936

penhauer<sup>51</sup> als zentral betont: Im Gegensatz zur Historie, deren Leben, Geschehen und Ereignisse vergangen, verloren und tot sind und lediglich aus Zeugnissen, Urkunden, Bildern u. ä. Quellen *fiktiv* zu rekonstruieren sind, basiert die Kunstgeschichte auf etwas, das die Historie nicht kennt – nämlich auf dem Werk, dem Kunstwerk (different zum fotografierten Bild). Die Geschichtswissenschaft kennt zwar Quellen mit werknahem Charakter, aber das Kunstwerk ist ein von einem schöpferischen Individuum durch Imagination und Können erzeugtes Ganzes – immer mehr als Zeugnis, Quelle, Urkunde usf. Das Kunstwerk ist historisches Zeugnis in höherem Sinne: es ist ein Produkt des Geistes in der Geschichte, steht in einem Bezirk jenseits der Fakten, wirkt aber auf das Gesamtgesellschaftliche zurück, zumal wenn es ein bedeutendes Werk ist wie Dix' *Der Krieg* oder Picassos *Guernica* von 1937. „Das Werk ist ein Werk und lebt als Werk deshalb, weil es eine Interpretation fordert und in vielen Bedeutungen wirkt“, schrieb Karel Kosík in seiner „Dialektik des Konkreten“. Und zur Historizität des Kunstwerkes: „Jedes künstlerische Werk hat in unteilbarer Einheit einen doppelten Charakter: es ist Ausdruck der Wirklichkeit, aber es bildet auch die Wirklichkeit, die nicht neben dem Werk oder vor dem Werk, sondern gerade nur *im* Werk existiert.“<sup>52</sup>

Die Dix'schen Kriegs-Radierungen von 1924 provozieren noch heute unsere Zeitgenossen, so wie schon 1924 die Rechtskreise den „Nationalen Opfergedanken“ vermissten und monierten, dass derart kein „deutsches Denkmal für den unbekanntenen Soldaten“ geliefert werde und dass die Idee des „Völkerrinnens“ nicht thematisiert ist. Diese Seiten der Interpretation der Schlachten von 1914–1918 wohnen auch dem Dresdner Triptychon nicht inne. Radierungen, Leinwand von 1923 und Triptychon zeigten den Grabentod in radikalem Verismus, darin haben die drei Werkkomplexe ihre Identität. Man polemisierte aber in deutschnationalen Kreisen in Opposition zu Dix' Kunst einfach mit der Unterstellung: „Tendenz“, und Tendenzkunst könne „nicht wahr“ sein.<sup>53</sup> Dagegen schrieb Wolfradt 1924<sup>54</sup> von Dix' Schaffen des „getretenen Menschentums“ und „Arm in Arm, Hure und Kriegskrüppel fordern ihr Jahrhundert in die Schranken eines vernichtenden Gerichts.“

## Literatur

- Akademie der Künste (1978) „Zwischen Widerstand und Anpassung“ – Kunst in Deutschland 1933–1945. Katalog. Berlin  
 Badt K (1971) Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte. Köln

<sup>51</sup> Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 1. Teil § 48, Historienmalerei; Badt 1971, 20f.; vgl. Schubert 1988, 20f.

<sup>52</sup> Kosík, 1973, 139; dazu Jauss 1970, 163.

<sup>53</sup> Strobl 1996, 96f.; Schubert 2002, 33.

<sup>54</sup> Wolfradt 1924, 15.

- Barbusse H (1918/1986) *Das Feuer*. Frankfurt a. M.
- Baudin K (1995) *La Modernité du Passé – Otto Dix, les Maitres anciens et la République de Weimar*, in: *Cahiers du Musée National d'Art moderne* 53: 79–101
- Beck R (1984) *Dionysos Dix*. In: *Weltkunst* (München), 15. März 1984, 1411–1415
- Conzelmann O (1983) *Der andere Dix*. Stuttgart
- Crockett D (1992) *The most famous painting of the Golden Twentieth*. In: *The Art Journal* 51: 72–80
- Dresden (1990) *Von der Königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764–1989. Die Geschichte einer Institution*
- Dückers A (1980) *Unterdrückung – Widerstand – Utopie*. In: *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*. Hrsg. von Waetzoldt S. Berlin
- Einstein C (1923) *Otto Dix*. In: *Das Kunstblatt* VII, 97f.
- Einstein C (1926) *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin
- Entartete Kunst – Ausstellungsführer*. München 1937. ND W. König. Köln 1988
- Feistel-Rohmeder B (1938) *Im Terror des Kunstbolschewismus*. Karlsruhe
- Guhr R (1920) *Der Expressionismus oder der Judenstil*. Dresden
- Guhr R (1923) *Die Schuld am Verfall der Künste*. Dresden
- Harth D, Schubert D (Hrsg.) (1985) *Pazifismus zwischen den Weltkriegen*. Heidelberg
- Herzogenrath W, Schmidt JK (Hrsg.) (1991) *Otto Dix zum 100. Geburtstag*. Katalog. Stuttgart/Berlin
- Heusinger von Waldegg J (1987) *Die Hochschule der bildenden Künste Karlsruhe im Dritten Reich*. Karlsruhe
- Hinz B (1974) *Die Malerei im deutschen Faschismus*. München
- Hütt W (1990) *Hintergrund – Mit dem Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagrafen gegen Kunst und Künstler 1900–1933*. Berlin
- Jauss HR (1970) *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a. M.
- Kinkel H (1967) *Vierzehn Berichte*. Stuttgart
- Koch M (1981) *Kunst in Karlsruhe 1900–1950*. KH Karlsruhe
- Kosik K (1973) *Die Dialektik des Konkreten*. Frankfurt a. M., 2. Aufl.
- Kreis G (1990) *Entartete Kunst für Basel*. Basel
- Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung*. Red. Bussmann G. Frankfurt/M. 1975
- Lehmann H-U (1991) *Otto Dix – die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Dresden*. Bestandskatalog. Dresden
- Lepper B (1983) *Katalog „Verboten – Verfolgt“*. *Kunstdiktatur im 3. Reich*. Duisburg/Hannover
- Löffler F (1986) *Otto Dix und der Krieg*. Leipzig
- Lüttichau MA v (1987) *Rekonstruktion der Ausstellung „Entartete Kunst“ München 1937*. In: Schuster P-K (Hrsg.) *Die Kunststadt München 1937*. München
- Merz J (1999) *Otto Dix' Kriegsbilder*, in: *Marburger Jb. für Kunstwissenschaft* 26: 189–225
- Müller HH (1986) *Der Krieg und die Schriftsteller*. Stuttgart
- Neugebauer R (1993) *Macht und Ohnmacht satirischer Kunst*. Berlin
- Nie wieder Krieg* (1924) Hrsg. v. d. Sozialistischen Arbeiterjugend West-Sachsen. Leipzig
- O'Brien-Twohig S (1992) *Dix and Nietzsche*. In: *Catalogue Otto Dix*, Tate Gallery. Ed. by Hartley K. London
- Ortega y Gasset J (1953) *Velazquez*. Zürich
- Otto Dix – Der Krieg* (2002) 50 Radierungen von 1924, Hrsg. von Schubert D. Marburg
- Peters O (1998) *Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus*. Berlin 1998
- Rößling W (Hrsg.) (1987) *Katalog Stilstreit und Führerprinzip – Künstler und Werke in Baden 1930–1945*. Badischer Kunstverein
- Rüdiger U (1991) *Otto Dix – Grüße aus dem Krieg*. Gera
- Rüger M (Hrsg.) (1990) *Kunst und Kunstkritik der 30er Jahre*. Dresden
- Sauerlandt M (1934) *Die Kunst der letzten 30 Jahre*. Berlin, ND Hamburg 1948

- Saunders FS (2001) Wer die Zeche zahlt ... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg. Berlin
- Schmidt D (Hrsg.) (1964) In letzter Stunde – Künstlerschriften 1933 bis 1945. Dresden
- Schmidt D (1978) Otto Dix im Selbstbildnis. Berlin
- Schmidt D (1981) Dix im Selbstbildnis. Berlin, 2. Aufl.
- Schmidt H-W (1983) Otto Dix – der Krieg, ein verfehmter Künstler und ein verstecktes Gemälde.  
In: Katalog *Verfolgt und verführt* – Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg. Hamburg
- Schmits W (1923) Das Bild des Krieges. In: Kölnische Zeitung vom 7. Dezember
- Scholz D (1991) Das Triptychon DER KRIEG von Otto Dix. In: Herzogenrath/Schmidt 1991, 261–267
- Schubert D (1980) Otto Dix. Reinbek, 5. Aufl. 2001
- Schubert D (1985) Otto Dix und der Krieg. In: Pazifismus zwischen den Weltkriegen. Hrsg. von Harth D, Schubert D. Heidelberg 1985, 185–202
- Schubert D (1988) Die Verantwortung der Kunst – Alfred Hrdlickas antifaschistisches Denkmal in Hamburg, in: Forum Wissenschaft, 5(1)
- Schubert D (1991) „Ich habe Landschaften gemalt, das war doch Emigration“ – zur Politischen Metaphorik 1933–1937. In: Herzogenrath W, Schmidt JK (Hrsg.), 273–283
- Schubert D (2000) Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben* (1923) von Otto Dix. In: Kritik und Geschichte der Intoleranz. Hrsg. von Kloepfer R, Dücker B. Heidelberg, 351–370
- Schubert D (2002) Kommentar zur Kriegsmappe. Marburg
- Schwarz B (1991) Kunsthistoriker sagen Grünewald – Das Altdeutsche bei Otto Dix in den 20er Jahren, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg 28: 143ff.
- Strobl A (1996) Otto Dix – eine Malerkarriere. Berlin
- Struwe M (1973) Nationalsozialistischer Bildersturm – Funktion eines Begriffs. In: Bildersturm – Die Zerstörung des Kunstwerks. Hrsg. von Warnke M. Frankfurt a. M., 2. Aufl. 1977
- Warnke M (2004) Politische Kunst (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte Bd. 3), Berlin
- Werckmeister OK (1982) Radical Art History. In: Art Journal 42: 287
- Werner G (1999) Otto Dix – Der Krieg, in: Kriegsende 1918. Ereignis Wirkung Nachwirkung. Hrsg. von Duppler J, Groß GP. München, 299–314
- Wolfradt W (1924a) Otto Dix. In: Cicerone 16, 943f.
- Wolfradt W (1924b) Otto Dix (Junge Kunst Bd. 41). Leipzig
- Zuschlag C (1995) „Entartete Kunst“ – Ausstellungsstrategien. Worms