

# Vom Schützen- graben in die Neue Sachlichkeit Nils Büttner

Bis heute sind sich die Biografen von Otto Dix einig, dass dessen Erlebnisse während des Krieges auch für sein Werk prägend waren.<sup>1</sup> Wo es um »Otto Dix und die Neue Sachlichkeit« geht, darf ein Kapitel dazu also nicht fehlen. Denn in der visuellen Auseinandersetzung mit dem für seine Kunst so zentralen Kriegserlebnis werden zugleich stilistische Entwicklungen greifbar. Während des Krieges hatte Dix das eigene Erleben in expressiven Zeichnungen festgehalten.<sup>2</sup> Nach seiner Heimkehr schlug er einen anderen Weg ein und entschied sich für jene gegenstandsbezogene Malerei, für die Gustav Friedrich Hartlaub, der Leiter der Mannheimer Kunsthalle, als er 1923 eine Ausstellung derartiger Bilder vorbereitete, den Begriff »Neue Sachlichkeit« in Umlauf brachte.<sup>3</sup>

Dix wurde Ende des Jahres 1923 schlagartig als Vertreter dieser neuen Richtung berühmt, als im Rahmen der Neueröffnung der Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts des Kölner Wallraf-Richartz-Museums sein Gemälde *Schützengraben* →Abb. 1 gezeigt wurde.<sup>4</sup> Er hatte mehrere Jahre an diesem Werk gearbeitet, »mit dem er für sich einen neuen Stil fand: den schonungs-

losen Realismus«.<sup>5</sup> Zwar trug er die Farbe noch alla prima auf und hatte sich noch nicht die altmeisterliche Schichtenmalerei angeeignet, die seine späteren Werke prägt, doch war er um eine mimetisch abbildliche Wirkung aller Bilddetails bemüht.<sup>6</sup> Er hatte in der Anatomieabteilung der Universität Studien von Leichen und menschlichen Organen angefertigt, außerdem auf einer Italienreise nach den Mumien in der Kapuzinergruft von Palermo gezeichnet, um das Schreckensszenario möglichst glaubwürdig und naturnah zu inszenieren.<sup>7</sup> Auch dank dieser präzisen Vorarbeit gelang es ihm, seine eigenen Erinnerungen in ein überwältigendes Panorama des Schreckens zu übersetzen.<sup>8</sup>

Abb. 1

Otto Dix, *Der Schützengraben*, 1923. Verbleib unbekannt



1

Den Anfang macht hier Dix' erster Biograf Wolfradt 1924, S. 5. Für die neuere Forschung vgl. Schubert 1980, S. 24 f.; Schubert 1981; Conzelmann 1983; Schubert 1996a, S. 151–168; Schubert 1996b, S. 179–193; Peters 1998, S. 165–228; Merz 1999, S. 189–226; Schubert 1999, S. 12–46; McGreevy 2001; Schubert 2004, S. 311–331; Schneider 2005, S. 226–306; Regensburg / Schaffhausen 2005, S. 32–67; Fox 2006, S. 247–267; Borges 2011, S. 111–125, jeweils mit weiterer Literatur.

2

Löffler 1981; Pfäffle 1991, S. 11–20; Lorenz 2003.

3

Mannheim 1925. Dix war mit insgesamt sechs Gemälden an dieser Ausstellung beteiligt; durchweg Porträts. Für die Recherche im Katalog der damaligen Ausstellung danke ich Änne Söll.

4

Dr. Hans F. Secker war am 23.11.1921 als »Selbständiger Direktor« der Neuen Gemäldesammlung nach Köln berufen worden und hatte diese nach der von ihm vorgenommenen Neuordnung am 27.11.1923 wiedereröffnet. Anja Walter-Ris, *Kunstleidenschaft im Dienst der Moderne: Die Geschichte der Galerie Nierendorf, Berlin | New York, 1920–1995*, Zürich 2003, S. 107–111.

5

Lil 2008, S. 49–74, hier: S. 53, geht davon aus, dass Dix etwa drei Jahre an dem Gemälde arbeitete und Ende 1921 begann. Schubert 1981, S. 7–17, gibt 1922 bis 1923 als Entstehungszeit an.

6

Lil 2008, S. 56 f.

7

»Eines Tages ging ich in die Anatomie und erklärte: Ich muss Leichen malen! – Man führte mich vor zwei seziierte 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, die ich aquarellierte.« Zit. nach: Schmidt 1978, S. 279. Vgl. auch Angelika Lorenz, in: Regensburg / Schaffhausen 2005, S. 72 f.

8

Sein Zeitgenosse Paul Ferdinand Schmidt schrieb, der *Schützengraben* sei »die grausamste Darstellung des Todes, die wohl jemals gemalt worden ist (mit einziger Ausnahme von Grünewalds Gekreuzigtem)«. Schmidt 1924b, S. 236.

Die Präsentation des heute verschollenen Gemäldes löste einen Skandal aus, der nicht überraschend kam. Einen Hinweis darauf liefert schon die Tatsache, dass das Bild hinter einem Vorhang präsentiert wurde.<sup>9</sup> Und auch Dix selbst dürfte sich der Brisanz seines Bildes bewusst gewesen sein.<sup>10</sup> Die große mediale Aufmerksamkeit für das Werk wurde noch einmal gesteigert, als es einige Monate später auf Wunsch Max Liebermanns, des einflussreichen Präsidenten der

Preußischen Akademie der Künste, nach Berlin ausgeliehen wurde.<sup>11</sup> Die in diesem Zusammenhang verfasste Rezension des tonangebenden Kritikers Julius Meier-Graefe tat ein Übriges, die Diskussion anzuheizen. Er hatte das Bild in einer wahren Hasstirade als »schlechte Malerei« und »öffentliches Ärgernis« verunglimpft und proklamiert, dass »dieser Dix [...] – verzeihen sie das harte Wort – zum Kotzen« sei.<sup>12</sup>

Der Kölner Museumsdirektor Hans F. Secker, der sich bemüht hatte, das Werk für das Walfraff-Richartz-Museum zu erwerben, reagierte darauf mit der Veröffentlichung eines an ihn gerichteten Briefes von Max Liebermann. Dieser bezeichnete das Bild als »eines der bedeutendsten Werke der Nachkriegszeit« und nahm dessen Maler in Schutz.<sup>13</sup> Dix habe, so Liebermann, »das Grauenhafte und Fürchterliche, was er durch vier Jahre in der vordersten Front des Schützengrabens erlebt hat«, dargestellt, »um es sich – von der Seele zu wälzen.«<sup>14</sup> Insgesamt erweisen die publizierten Stellungnahmen, die die Präsentation des Bildes begleiteten, dass die große öffentliche Aufregung aus einer wechselseitigen Durchdringung politischer und ästhetischer Gründe resultierte, hinter denen die von Liebermann hervorgehobenen biografischen Motive zurücktraten. Otto Dix selbst ist den aufgeregten Kommentaren nicht entgegengetreten und hat sich erst spät in

Wort und Schrift zu seinen Kriegserlebnissen und -bildern geäußert. Folglich kommentierte Willi Wolfradt 1924, Dix spreche nicht viel und entwickle kein künstlerisches Programm.<sup>15</sup> Doch fand auch er im biografischen Bezug des *Schützengrabens* ein Argument gegen die Anwürfe Meier-Graefes. »Eine gewisse Indiskretion der Mittel« ist ja nicht in Abrede zu stellen. Aber die wird doch dem Kriege auch nachgesagt, – eben in diesem Bild. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren; es ist direkt unästhetisch!<sup>16</sup> Wolfradt sah in Dix' Kriegserleben zugleich auch die Erklärung dafür, dass er »im megärisch gemeinen Gesicht noch den anklagenden Blick getretenen Menschentums entdeckt und Arm in Arm Hure und Kriegskrüppel ihr Jahrhundert in die

Abb. 2

Otto Dix, *Dirne und Kriegsverletzter*, 1923.  
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,  
Münster



9

Im *Kölnischer Stadt-Anzeiger* war am 2.12.1923 zur »Beurteilung der neuen Hängung der modernen Bilder des Museums« zu lesen: »Die jüngste Erwerbung ist im Kreuzgang zu sehen; dort hängt, wie ein Stück aus der Folterkammer hinter einem Vorhang ein Werk des in letzter Zeit bekannt gewordenen Otto Dix, Protest gegen den Krieg, Manifest gegen jede Verletzung des Gebotes, Du sollst nicht töten.« Vgl. Walter-Ris 2003 (wie Anm. 4), S. 108.

10

Zumindest blieb ihm der mit dem öffentlichen Aufruhr einhergehende Publikumsandrang in bester Erinnerung, der die Leute vor dem Bild Schlangestehen ließ. »Da ging es turbulent zu«, erinnerte er sich rückblickend, »Offiziersvereine protestierten. Die »gute« Gesellschaft war schockiert. Ein perfekter Skandal.« So Otto Dix in einem Interview mit Horst Jähner, 1966, in: *Neues Deutschland, zit. nach: Schmidt 1978, S. 248.*

11

Der in nationalen und internationalen Zeitschriften ausgetragene öffentliche Disput zwischen Befürwortern und Kritikern des Bildes ist gut dokumentiert. Vgl. dazu Schröck-Schmidt 1991, S. 161–164; Crockett 1992; Barton 1991; Lil 2008.

12

Julius Meier-Graefe, »Die Ausstellung in der Akademie«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 2.7.1924, S. 177. Reproduziert in Regensburg / Schaffhausen 2005, S. 67.

13

Walter-Ris 2003 (wie Anm. 4), S. 108 f.

14

Ebd.

15

Wolfradt 1924, S. 6.

16

Ebd., S. 14.

Schranken eines vernichtenden Gerichts fordern lässt.«<sup>17</sup> Diese den Text der ersten Dix-Monografie abschließende Formulierung bezog sich auf eine Zeichnung, die bereits 1923 in der Zeitschrift *Die Pleite* abgedruckt worden war, und die abzubilden auch Wolfradt nicht unterließ → **Abb. 2**.<sup>18</sup> Er übernahm auch die Bildunterschrift *Zwei Opfer des Kapitalismus*, die allerdings nicht von Otto Dix stammte, sondern von den Herausgebern der Zeitschrift, John Heartfield und George Grosz, die im Unterschied zu Dix Mitglieder der Kommunistischen Partei waren.<sup>19</sup> Die Zeichnung wurde, zumal im Kontext ihrer Erstpublikation, als programmatische Stellungnahme gegen das durch den Krieg und die gesellschaftlichen Umstände verursachte menschliche Leid verstanden. Als solche fand sie auch noch Eingang in eine der »Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur« gewidmeten Publikation, für deren Vorsatzblätter die Grafikerin Rose Reinhold eine Collage aus Zeugnissen der Aufarbeitung des Kriegs im Bild gestaltet hatte → **Abb. 3**.<sup>20</sup> Teil der visuellen Wiederkehr des Weltkrieges war der *Schützengraben*, der auch und gerade von seinen Kritikern als

**Abb. 3**

Rose Reinhold, Nachsatzpapier zu: Ernst Jirgal,  
*Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur*, Wien 1931



programmatische Stellungnahme gegen den Krieg gedeutet wurde. »Wahrscheinlich hat Herr Dix in aller Einfalt für den Pazifismus wirken wollen, die bekannte Abschreckungs-Theorie. Das ist sein Privatvergnügen. Das Bild an offizielle Stelle gerückt, wird deutsches Kulturdokument«, und das sei, so hatte Meier-Graefe proklamiert, »der Haken«.<sup>21</sup> Was hier gemeint ist, wird verständlich, wenn man sich vor Augen hält, dass 1923 französische Truppen das Rheinland besetzt hatten. Köln sei besetztes Gebiet, hatte deshalb der Journalist Paul Fechter gemahnt und der Befürchtung Ausdruck verliehen, ein derartiges Gemälde gebe den Besatzern Anlass, »Vorstellungen von der Mentalität der Deutschen zu wecken, die die Herren drüben nur zu immer neuer Missachtung und Anmaßung treibt«.<sup>22</sup> Mithin wurde das Gemälde schon bei seiner ersten Präsentation von vielen Zeitgenossen als Anti-

kriegsbild und politische Stellungnahme gelesen. Die weiteren Präsentationskontexte taten ein Übriges, diese Lesart des Bildes zu bestätigen. Nachdem es in Berlin gezeigt worden war, kam es nicht mehr zurück nach Köln, sondern wurde an den Galeristen Karl Nierendorf übergeben, der in den folgenden Jahren versuchte, es zu verkaufen.<sup>23</sup> Er zeigte es deshalb in verschiedenen Ausstellungen, 1925 in Zürich, 1926 im Rahmen einer Einzelausstellung von Dix in seinen neu eröffneten Galerieräumen und im Juni und Juli 1926 in der Galerie Thannhauser in München.<sup>24</sup> Zudem sorgte er für die Verbreitung des Bildes, da er es in der 1925 publizierten und vielfach nachgedruckten Anthologie *Nie wieder Krieg* abbilden ließ.<sup>25</sup> Ohne jeden Verweis auf das monumentale Format des Gemäldes transportierte der *Schützengraben* als massenhaft reproduziertes Anti-

17

Ebd., S. 15.

18

Lorenz 2003, Nr. EDV 8.1.17.

19

Bei der ersten Publikation in der Zeitschrift *Die Pleite* wurde die Illustration von einem Text des Dichters Gustav Falke begleitet: »O Blut der Söhne! / O Vaterland. / O Deutschland! So stammeln sie beide / Und schritten in einem Glorienband / die Freude mit dem Leide.«

20

Ernst Jirgal, *Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur*, Wien 1931, Buchgestaltung: Rose Reinhold.

21

Meier-Graefe 1924 (wie Anm. 12).

22

Paul Fechter, »Der Kölner Dix. Eine Zuschrift und ein paar Anmerkungen«, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 9.7.1924. Vgl. Andreas Zeising, »Revision der Kunstbetrachtung: Paul Fechter und die Kunstkritik der Presse im Nationalsozialismus«, in: *Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken*, hrsg. von Ruth Heftrig u.a., Berlin 2008, S. 171–188, bes. S. 174 f.

23

Walter-Ris 2003 (wie Anm. 4), S. 107–111.

24

Ebd., S. 10 f.

25

*Nie wieder Krieg*, bearbeitet von Fritz Kühn, Leipzig [1924], S. 51.

auf diese Weise stetig gewachsene Bekanntheit trug das Ihre dazu bei, dass Dix zu den ersten Künstlern gehörte, die von den Nationalsozialisten verfeimt und verfolgt wurden. Nachdem Adolf Hitler zum Reichskanzler ernannt worden war, wurde Dix am 8. April 1933 seines Amtes als Professor an der Dresdener Akademie enthoben.<sup>26</sup> Im September 1933 wurden der *Schützengraben* →Abb. 1 und die ebenfalls heute verschollenen *Kriegskrüppel* →Abb. 3, S. 15 in einer »Schandausstellung« im Lichthof des Dresdener Rathauses gezeigt. Diese Schau nahm bereits den Titel der einige Jahre später veranstalteten Wanderausstellung *Entartete Kunst* vorweg, in der die beiden Bilder auch zu sehen waren. Der Katalog der Ausstellung *Entartete Kunst*, in dem der *Schützengraben* mit der Beischrift »Gemalte Wehrsabotage« abgebildet wurde, ist mittelbar ein Zeugnis für die spezifisch pazifistische Lesart des *Schützengrabens*. Hinter dieser auch später weithin geteilten Wahrnehmung, die unter umgekehrten politischen Vorzeichen vor allem auch in der DDR fortgeschrieben wurde, trat eine Lesart zurück, die sich ebenfalls auf eine lange Tradition berufen kann.<sup>27</sup>

Schon in einer der frühesten Rezensionen hatte Alfred Salmony, der sich durch das Bild an seine eigenen Kriegserlebnisse erinnerte, den Eindruck formuliert, dass der *Schützengraben* keine Tendenz kenne, »nur peinlich genaue sachliche Schilderung: so ist Krieg«. <sup>28</sup> Auch einige rheinische Künstler aus Dix' Umfeld, die auf die Anfeindungen Meier-Graefes reagierten, wiesen im *Kunstblatt* darauf hin, »daß ihm nichts an einer pazifistischen Wirkung gelegen hat, als er das Schützengrabenbild machte«. <sup>29</sup> In eine ähnliche Richtung zielte auch Ernst Kállai, der 1927 seinen Eindruck formulierte, dass dieses Bild mehr sei als ein Aufruf zum Pazifismus: <sup>30</sup> »Die Besessenheit des Malers von der Vorstellung der Kriegsgreuel rückt diese in einen Bezirk der Monumentalität, in dem es vollkommen gleichgültig ist, ob man gegen das Ungeheuerliche protestiert oder es in schauernder Andacht über sich ergehen läßt. Das Schützengrabenbild von Dix könnte ebenso gut der Gegenstand höchster Anbetung eines fanatischen Kriegsgottverehrerers als pazifistisches Propagandamittel sein.« <sup>31</sup> Als 70-Jähriger noch einmal auf diese Lesart angesprochen, stimmte Dix ihr ausdrücklich zu und erklärte, »Der Mann hat recht!« <sup>32</sup> Nicht allein Dix' späteres Bekunden, dass Kállai seine Intention richtig erfasst habe, sollte hellhörig machen, sondern auch die zahlreichen von der kunsthistorischen Forschung formulierten Beob-

26

In dem Schreiben des Reichskommissars Manfred von Killinger wird als Grund für die Amtsenthebung angegeben, »dass sich unter seinen [Dix'] Bildern solche befinden, die das sittliche Gefühl des deutschen Volkes auf's schwerste verletzen, und andere, die geeignet sind, den Wehrwillen des deutschen Volkes zu beeinträchtigen.« Vgl. Lil 2008, S. 66.

27

Tatsächlich reicht das Spektrum der Interpretationen von einer anklagenden, annähernd pazifistischen Haltung bei Schmidt 1978, Schubert 1981 und McGreevy 2001 über ein Insistieren auf Zeugenschaft und die Überwindung des Krieges, wie es Peters beschreibt, bis zu dem Versuch, die vom Veteranen Dix visuell artikulierte Haltung im Vergleich mit Ernst Jünger nicht bloß als pazifistisch zu deuten, wie Paul Fox das getan hat (Fox 2006).

28

Alfred Salmony, »Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Museum Wallraf Richartz in Köln«, in: *Cicerone*, 16, 1924, S. 8. Vgl. auch Fox 2006, S. 257 f.

29

Solidaritätserklärung der Gruppe progressiver Künstler, unterzeichnet von Franz Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Gerd Arntz, Arthur Kaufmann, Jankel Adler und Peter Abelen, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 8, 1924, S. 124.

30

Ernst Kállai war sich offensichtlich mit Dix darin einig, dass es einiger Drastik bedürfe, um die Erinnerung an die Schrecken des Krieges lebendig zu halten. In einem Artikel, der 1930 in der *Weltbühne* erschien, forderte er deshalb: »Baut konservierte Schützengräben, Drahtverhaue, Unterstände und Granattrichter auf, mit Leichen und Gestank, mit Blut und Dreck. Dazu die Herren Kommandierenden und Regierenden in Lebensgröße, wohlbestallt und -gepflegt. Setzt Zahlen und Bilder darüber: Bilanz von Kriegsgewinn und Kriegselend, Kriegsverdiener und Kriegskrüppel.« Ernst Kállai, »Ehrenmal-Grauenmal«, in: *Die Weltbühne*, 19.8.1930, Nr. 34; in: *Die Weltbühne. Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918–1933*, Königstein / Ts. 1978, S. 284.

31

Ernst Kállai, »Dämonie und Satire«, in: *Das Kunstblatt*, Jg. 11, 1927, S. 97–99, hier: S. 97 f.

32

Regensburg / Schaffhausen 2005, S. 67.

achtungen, die in den letzten Jahren zu einem differenzierten Blick auf Dix' Haltung zum Kriegserleben beigetragen haben. Sie haben gezeigt, dass die schematische Einteilung von Pazifismus auf der einen Seite und reaktionärer Kriegstreiberei auf der anderen zu kurz greift.<sup>33</sup>

Tatsächlich war das motivische Repertoire des *Schützengrabens* bei aller Grausamkeit in seiner Deutung nicht festgelegt. Das lässt sich an einem der eindringlichsten Motive des Gemäldes aufzeigen, das Dix als besonders wirksam auch in seinem *Kriegstriptychon* wiederholt hat.<sup>34</sup> Schon die ersten Rezensenten haben es beschrieben: »Ein Soldat ist aus dem Graben geschleudert worden und liegt oben auf den Pfählen aufgespießt.«<sup>35</sup> Das apokalyptische Schreckensbild, das Dix hier in Szene setzt, ist als makaberes Resultat des Artilleriefeuers später auch in Erich Maria Remarques berühmten Roman *Im Westen nichts Neues* eingegangen. Dort wird der Anmarschweg zur Front beschrieben, ein kläglicher »Wald mit zerrissenen Stämmen und zerpflügtem Boden. [...] In den Ästen hängen Tote. [...] Dort hängen Uniformfetzen allein, anderswo klebt blutiger Brei, der einmal menschliche Glieder war.«<sup>36</sup> Die Schilderung Remarques geht dabei nicht auf Dix zurück, sondern auf ein Erleben, das auch Fotografien der Zeit dokumentieren.<sup>37</sup> Ein solches Foto wurde bereits im Mai 1915 in der französischen Illustrierten *Le Miroir* veröffentlicht → Abb. 4, allerdings ohne dass die strenge Militärzensur darin eine pazifistische Aussage und mithin ein Problem gesehen hätte.<sup>38</sup>

Der Erste Weltkrieg war der erste kriegerische Konflikt, der in all seinen Phasen nicht nur von professionellen Fotografen, sondern auch von unzähligen Amateuren festgehalten wurde. Was man seinerzeit »Kriegsphotographie« nannte, umfasste nicht allein die militärischen Geländeaufnahmen oder die im Auftrag des kriegsführenden Staates gemachten Aufnahmen, sondern auch jene von Laien, Bilder ohne jeden künstlerischen Anspruch.<sup>39</sup> Etliche, die damals in den Krieg zogen, hatten eine Kamera dabei.<sup>40</sup> Entsprechend vielfältig sind die Darstellungen des Kriegsalltags und seiner Gräueltaten. Während des Krieges war die Fotografie zu einem Mittel der Propaganda geworden, wobei man nicht davor zurückschreckte, der heimischen

Abb. 4

Die Vogelscheuche, aus: *Le Miroir*, Jg. 5, Nr. 76, 9. Mai 1915



38

*Le Miroir*, 5, Nr. 76, 9.5.1915, S. 5.

39

Klaus H. Kiefer, »Die Beschließung der Kathedrale von Reims. Bilddokumente und Legendenbildung – Eine Semiotik der Zerstörung / Photographic Documentation and the Formation of Legends – A Semiotics of Destruction«, in: *Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Fotografie und Film | The Experience of War and the Creation of Myths. The Image of »Modern« War in Literature, Theatre, Photography, and Film* (Krieg und Literatur 3./4.), hrsg. von Thomas F. Schneider, Osnabrück 1997/98, S. 115–153. Zum Stichwort »Kriegsphotographie« vgl. Ulrich Steinhoff (Hrsg.), *Kriegstaschenbuch: Ein Handlexikon über den Weltkrieg*, Leipzig und Berlin 1915, S. 239. Vgl. auch Josef Rieder, »Die Photographie im Kriege«, in: *Photographische Rundschau und Mitteilungen*, 52, 1915, S. 158–160; Max Frank, »Photographie im Kriege«, in: *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt*, 6.10.1914, S. 277, 1. *Morgenblatt*, S. 1–2.

33

Vgl. hierzu auch Fox 2006, bes. S. 249 f.

34

Zusammenfassend: Lein 2006, S. 211–225.

35

Walter Schmits »Ein Bild des Krieges«, in: *Kölnische Zeitung*, 7.12.1923, zit. nach: Dennis Crockett, *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918–1924*, University Park, Pennsylvania, 1999, S. 184, Anm. 170. Auch Alfred Salmony beschreibt das Motiv: »[...] einen warf's aufgespießt auf Stützen«; Salmony 1924 (wie Anm. 28).

36

Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Berlin 1929, S. 206 f.

37

Genauso geht die Schilderung von Dix im Dresdener *Kriegstriptychon* nicht auf Remarque zurück, wie Scholz 1991, S. 263, dies unterstellt hat. Tatsächlich beziehen sich Dix und Remarque auf die gleichen, auch an anderer Stelle geschilderten kollektiven Erinnerungen.

40

Als beinahe beliebigen Beleg vgl. Franz Seldte, *Dauerfeuer*, Leipzig 1930, S. 269, der nicht nur die Mitnahme einer Kamera bezeugt, sondern zugleich die unter deutschen Offizieren und Offiziersanwärtern verbreitete Praxis eines bebilderten »Kriegstagebuches« dokumentiert.

Bevölkerung Bilder von toten Soldaten zuzumuten. Zumeist unkommentiert finden sich die Schreckensbilder von zerstörten Landschaften oder getöteten Menschen und Tieren in privaten Fotoalben. Schon bald nach Kriegsende erschienen erste Publikationen mit Kriegsbildern, die aus öffentlichen Archiven und privaten Sammlungen zusammengestellt worden waren. Diese Zusammenstellungen hatten dabei höchst unterschiedliche Zielrichtungen, die von der durch medizinische Interessen motivierten Dokumentation von Krankheitsbildern und Verletzungen bis zur Etablierung einer kollektiven Erinnerungskultur reichten.<sup>41</sup> Einige Bücher, wie der zum zehnten Jahrestag der deutschen Mobilmachung von Ernst Friedrich publizierte Bildband *Krieg dem Kriege!*, waren ausdrücklich als Mahnung zum Frieden intendiert.<sup>42</sup> Der Herausgeber setzte

**Abb. 5**

»Menschliche Ueberreste eines zusammen-geschossenen Panzerwagens«, aus: Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlin 1924



auf die Wirkung der Fotografien als Schocktherapie. »Für fast jedes Kapitel von *Krieg dem Kriege!* gilt«, schreibt Susan Sontag treffend, »daß es schwerfällt, hinzusehen – vor allem bei den Bildern von toten Soldaten aus den verschiedenen Armeen, die haufenweise auf Feldern und Straßen und in den Schützengräben an der Front verwesen.«<sup>43</sup> Zu den erschreckendsten Bildern dieses Bandes zählt unzweifelhaft die verstümmelte und verbrannte Besatzung eines Panzers → **Abb. 5**.<sup>44</sup> »Menschliche Ueberreste eines zusammen-geschossenen Panzerwagens«, lautet die lakonische Beischrift.

Das eindringliche Motiv der beiden toten Panzersoldaten findet sich auch in einem anderen, 1930 herausgegebenen Bildband. Das aus leicht veränderter Perspektive aufgenommene Bild ist hier ebenfalls nur knapp beschriftet: »Durch Flammenwerfer außer Gefecht gesetzter Tank mit verbrannter englischer Besatzung. Im Westen 1917(?)«. <sup>45</sup> Allerdings erhält die grausige Abbildung eine andere Konnotation dadurch, dass sie mit dem Bild eines Panzers kombiniert ist, der sich anscheinend an einem Baum festgefahren hat.<sup>46</sup> Dieses Foto, auf dem weder Menschen noch die Verwüstungen des Krieges gezeigt sind, wirkt für sich genommen beinahe als humoristische Mahnung gegen den Technikwahn und vorderhand nicht als Anklage gegen die Schrecken des Krieges. Doch diese war auch nicht ausdrücklich beabsichtigt. Ziel der Herausgeber war es, nach eigenem Bekunden, sich jeder Wertung zu enthalten und einen »möglichst sachlichen Bericht« über den Krieg im Westen zu geben.<sup>47</sup> Deshalb wurden dezidiert solche Aufnahmen ab-

41

Vgl. zum Beispiel den *Röntgen-Atlas der Kriegsverletzungen*, hrsg. von den leitenden Ärzten der Lazarett-abteilungen des Allg. Krankenhauses St. Georg in Hamburg, Prof. Dr. Th. Deneke [u. a.], unter Redaktion von Heinrich Ernst Albers-Schönberg, Hamburg 1916. Für einen Überblick vgl. auch *Die letzten Tage der Menschheit: Bilder des ersten Weltkrieges*, hrsg. von Rainer Rother, Ausst.-Kat. Deutsches Historischen Museum, Berlin; Imperial War Museum, London, Berlin 1994; Katja Protte, »Das ›Erbe‹ des Krieges: Fotografien aus dem Ersten Weltkrieg als Mittel national-sozialistischer Propaganda im Illustrierten Beobachter von 1926 bis 1939«, in: *Fotogeschichte*, 16, 1996, S. 19–41; Helmut Jäger, *Erkundung mit der Kamera: Die Entwicklung der Photographie zur Waffe und ihr Einsatz im Ersten Weltkrieg*, München 2007; Anton Holzer, *Die andere Front: Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 2007.

42

Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege!* Berlin 1924.

43

Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 22.

44

Friedrich 1924 (wie Anm. 42), S. 73.

45

*Kamerad im Westen: Ein Bericht in 221 Bildern*, Frankfurt / Main 1930, Nr. 152.

46

Ebd., Nr. 151.

47

»Wir Heutigen wollen zunächst nicht wissen, wie jener Krieg, historisch betrachtet, verlief, heißt es im Vorwort. »Selbst diejenigen unter uns, die den Krieg von Anfang bis zu Ende mitmachten, fragen sich immer wieder, wie sie und Millionen Menschen das Ungeheure durch Jahre ertragen konnten. Hier scheint der Wert unserer Aufnahmen zu liegen. Sie vermitteln uns Einblicke in das seelische Erleben des Krieges und überlassen es jedem einzelnen Beschauer, sich dieses Erleben noch einmal zu gestalten.« Ebd., Einleitung (unpag.).

gedruckt, die von der »Kriegszensur unterdrückt« worden waren. »Die Toten mussten aus ihren Gräbern aufstehen«, heißt es zum Schluss des Vorwortes, »um von sich und dem Krieg Zeugnis abzulegen. Den Überlebenden und der jungen Generation bleibt es überlassen, welchen Sinn sie diesem Zeugnis geben wollen.«<sup>48</sup> Wie die anonymen Herausgeber ihren Band gedeutet sehen wollten, wird eher mittelbar deutlich, wenn man dessen äußeres Erscheinungsbild betrachtet. Texte und Beischriften sind in einer damals hochmodernen Groteskschrift gesetzt und folgen einer funktionalistischen Typografie, wie sie seinerzeit beinahe ausschließlich in avantgardistischen Publikationen Verwendung fand.<sup>49</sup> Zudem lag dem Band ein Lesezeichen bei, das auf zwei andere Titel aus dem Frankfurter Societäts-Verlages hinwies, zum einen auf Fritz von Unruhs *Opfergang*, zum anderen auf Ludwig Renns *Krieg*, zwei ausdrücklich als Antikriegsbücher beworbene Publikationen.<sup>50</sup>

Doch die Bilder ließen sich auch anders interpretieren, und selbst das so grausame Bild der verbrannten Panzerbesatzung wurde nicht zwangsläufig als Anklage gegen den Krieg gelesen.<sup>51</sup> Im Gegenteil. Dass man diesem in seiner Entsetzlichkeit entlarvenden Foto auch einen gänzlich anderen Sinn geben konnte, dokumentiert der 1926 in dritter Auflage erschienene Bildband *Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit*.<sup>52</sup> Das Bild der toten Panzerbesatzung ist hier in eine längere Bilderfolge eingebunden, die dem Angriff und der Vernichtung englischer Panzer gewidmet ist. Die Bildunterschriften betonen die Erfolge der deutschen Abwehr. »So vorteilhaft die Tanks im Angriff gegen deutsche Linien verwendet werden konnten«, heißt es im Kommentar zu der Aufnahme, den Ernst Friedrich noch als sprechende Anklage gegen die Grauen des Krieges beschrieb, »gaben sie doch ein gutes Ziel für die deutschen Abwehrmittel. Die starke Panzerung nützte der Bedienungsmannschaft nicht, wenn sie, in Feuer, Gas und Rauch eingehüllt, erstickte.« Und wie zur Bestätigung dieses Fazits werden auf den beiden folgenden Seiten noch zwei völlig zerstörte Panzer gezeigt. Von Pazifismus oder einer kriegablehnenden Einstellung ist hier keine Spur, doch das war auch nicht die Absicht des Herausgebers. »Die »rauhe Wirklichkeit« des Weltkrieges wird in Bildern von so erhabener Gewalt und furchtbarer Naturtreue vor Augen geführt«, schreibt Hermann Rutz im Vorwort, »daß sich in ihnen die ganze ungeheure Leistung des Fronthelden widerspiegelt. [...] Nicht der Sensationslust sollen die folgenden Bilder dienen«, vielmehr wendeten sie sich »an die tiefsten sittlichen Gefühle der Selbstlosigkeit, des

48  
Ebd.

49  
Das vielleicht berühmteste Beispiel ist Ernst Ludwig Kirchners Buchgestaltung für Georg Heyms Gedichtband *Umbra Vitae*, Leipzig 1924.

50  
Fritz von Unruhs expressionistische Erzählung war schon 1916 entstanden. Die Oberste Heeresleitung hatte den Autor beauftragt, die Kämpfe um Verdun zu beschreiben, war dann allerdings mit dem Ergebnis alles andere als zufrieden. Der Autor wurde vor ein Kriegsgericht gestellt und sein Text wurde umgehend von der Zensur verboten. Erst 1919 wurde seine schreiende Anklage gegen den Krieg im Frankfurter Societäts-Verlag gedruckt. Der von Arnold Vieth von Golßenau unter dem Pseudonym Ludwig Renn verfasste Roman *Krieg* war 1928 erschienen und formuliert aus der unpathetischen Perspektive des »einfachen Mannes« eine deutliche Kritik am für sinnlos gehaltenen Krieg und jeder reaktionären Politik.

51

Sontag 2003 (wie Anm. 43), S. 46–48, hat mit Blick auf die Fotos von den Kriegsschauplätzen der letzten Jahrzehnte nach der Funktion und den Möglichkeiten der Instrumentalisierung derartiger Bilder gefragt und kam zu dem frustrierenden Schluss, dass auch die grausamsten Bilder für sich genommen keine Stellungnahme gegen den Krieg bedeuten. Im Gegenteil könnten, wenn die allgemeine Stimmungslage dem Militär wohlgesonnen sei, auch vermeintlich entlarvende Fotos, die in den Augen von Pazifisten geeignet sind, Militarismus und Imperialismus anzuprangern, der breiten Öffentlichkeit als Dokumente einer zwar unerfreulichen, aber doch ehrenvollen Pflichterfüllung ihrer Soldaten erscheinen.

52

*Der Weltkrieg in seiner rauhen Wirklichkeit. Kriegsbilder-Werk mit 600 Bildern aus allen Fronten nach authentischen, wahrheitsgetreuen fotografischen Original-Aufnahmen durch den Kriegsphotografen Hermann Rex, Operateur des Kriegs-Bild- und Filmamtes im Dienste der Obersten Heeresleitung von 1914–1918. Unter Ergänzung durch offizielle Aufnahmen des Kriegs-Bild- und Filmamtes, des Reichsarchivs und Aufnahmen treuer Kameraden*, hrsg. von Hermann Rutz, 3. Aufl., Oberammergau 1926.

Sich-Opfern-Wollens für eine hohe, sittliche Idee, für den Schutz des Vaterlandes! So wollen sie betrachtet sein. Nur *dann* wird sich in dem Betrachter eine innere Weihe vollziehen und in ihm eine geistige Verbindung schaffen zu jenem unsterblichen Geist des unbesiegt deutschen Heeres! All den Millionen deutscher Frontsoldaten soll das Werk zur Erinnerung an den stärksten Eindruck ihres Lebens gewidmet sein! Der heranwachsenden Jugend sei es ein Ansporn [...]!<sup>53</sup>

In einer völligen Pervertierung dessen, was Ernst Friedrich an gesundem Menschenverstand eingefordert hatte, wird hier das Kriegserlebnis komplett umgedeutet. Es ist dies eine Sichtweise, die auch in der Masse der publizierten Kriegserlebnisse jener Zeit aufscheint. Die Erfahrung des jahrelangen Grabenkrieges, der keine sichtbaren Gewinne, sondern nur Opfer hervorbrachte, führte letzten Endes in einer Art Umkehrschluss nicht zur Demoralisierung des Einzelnen. Vielmehr wurde unter Verweis auf eine überlegene Moral und Werteordnung die Materialschlacht, in der jeder einzelne Soldat nur als »Material« eine Rolle spielte, zum Ausgangspunkt für ein neues Selbstbewusstsein.<sup>54</sup> Die Grausamkeit des Krieges wurde dabei weder verschwiegen noch geleugnet, doch lagen die für die Beschreibung des Krieges bestimmenden Faktoren in der Bewertung der Ereignisse innerhalb eines davon unberührten Wertekanons, der dem sinnlos erscheinenden Sinn gab. Zugleich wurde dem einzelnen Kriegsteilnehmer, der aus seiner beschränkten Perspektive die Ereignisse ja gar nicht beurteilen können, von der hohen Warte des sittlich Guten erklärt, warum er das Sinnlose erdulden müssen. Der prägenden Erfahrung des modernen Krieges, der Entmenschlichung des Individuums zu Masse und Material, die als Grunderfahrung in Texten wie Remarques *Im Westen nichts Neues* herausgestellt wird, ist in der Kriegsbildersammlung von Hermann Rutz und in einer unübersehbaren Zahl weiterer Publikationen eine völlig andere Leitlinie der Interpretation entgegengestellt. Durch die grausamen Erfahrungen sollten Tugenden wie »Vaterlandsliebe«, »Selbstlosigkeit« oder »Unterordnung und Hingabe an eine hohe Idee« gestärkt werden, die den Einzelnen zu neuen (Un-)Taten befähigen. Die erlebten und in Bildern und Texten dokumentierten Grausamkeiten sollten zur sittlichen Stärkung der nationalen Tugend beitragen, sodass auch die entsetzlichen Bilder der moralischen Aufrüstung für einen neuen »gerechten« Krieg dienen konnten. Dieser in zigtausend kriegsverherrlichenden Schriften propagierte Deutungshorizont klingt auch in Hitlers *Mein Kampf*.<sup>55</sup>

Otto Dix wird um diese weit gespannte Lesart des visuell fixierten Kriegserlebnisses gewusst haben. Vor dem Hintergrund dieser spezifischen Text- und Bildkultur ist auch die kontroverse zeitgenössische Diskussion um Dix' künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema zu deuten. Denn die Pluralität der Haltungen zum Krieg vermag auch die kontroversen Reaktionen auf Dix' *Schützengraben* zu erklären. Offensichtlich waren es weniger die Motive seines Bildes, an denen sich die Kritik entzündete, sondern die Form ihrer Darbietung und die gewollte Offenheit für unterschiedliche Arten der Annäherung. So zeigt Dix' Gemälde nicht ausdrücklich tote Feinde, sondern Tote – und zwar nur Tote. Denn Dix verzichtet darauf, einen Helden zu zeigen,

54  
Schneider 1997/98 (wie Anm. 39), S. 103.

53  
Ebd. Die gleiche Intention wird auch in einem dem Buch beiliegenden »Widmungsblatt« deutlich, das die zumeist kurzen Geleitworte ehemaliger Generäle wiedergibt.

55  
Über mehrere Seiten beschreibt Hitler, wie auch bei ihm mit Beginn des Grabenkrieges das Grauen an die Stelle der Schlachtenromantik trat. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1939, S. 168 f.

der sich in dieser Landschaft des Grauens bewährt. In eben diesem Sinne hatte beispielsweise der deutschnationale Schriftsteller Joseph Magnus Wehner eines der zentralen Motive des *Schützengrabens* in seinem Roman *Sieben vor Verdun* eingesetzt. Einer der Helden seines Buches, das er ausdrücklich als Erwiderung auf Remarques *Im Westen nichts Neues* verstanden wissen wollte, ist der Maler Kafiske, den das Grauen der Schlacht um Verdun nicht am Malen hindert: »Als die dritte Krähe sich heiseren Rufes aus den Baumkronen schwang, zog Kafiske sein Malzeug hervor und begann eine farbige Skizze zu entwerfen. Er lag auf dem Rücken und hatte das Blatt vor sich auf den Knien. Er malte den Sturm auf Fort Douaumont, an dem er teilzunehmen hoffte. Eben hatte er den roten Feuerbusch einer Granate unter dem Stift, da fiel ein Tropfen aus der Baumkrone mitten in sein Feuer. Er blickte nicht auf, wischte den Tropfen in die Zeichnung hinein und arbeitete weiter. Um den braunen Sarg des Forts legte er hellen Tag; der Stift ging eben an den Rändern einer lichtgrauen Wolke entlang, da fiel abermals ein Tropfen aus der Krone des Baumes mitten in seine Wolke. Kein Tropfen von tauendem Schnee; es war ein blassroter Tropfen, der die schimmernde Wolke überschwemmte und sie frührot färbte. Der Maler verhielt eine Weile. Die zarte Stimme der Schwermut meldete ihm, das sei ein Zeichen, und er dachte an seinen Tod. Dann besah er langsam den Stift, doch dessen Spitze war grau wie heller Ton, und nun erst blickte er über sich. Hoch in der Krone des Baumes, gespreizt über die kräftige und schwarze Gabel, lag eine blaue Masse. Kafiske rief den Offizier an, und der antwortete gleichmütig, das sei ein Franzose, von einer Granate dorthin geschleudert, soviel noch an ihm ganz war. Und nun unterschied der Maler, dessen Auge noch von seinem Bild gefangen war, dort oben einen menschlichen Kopf, der mit geöffnetem Munde wie ein gotischer Wasserspeier aus den blauen Flügeln des Mantels ragte. Kafiske malte weiter.«<sup>56</sup>

Durch die im Medium der mimetischen Malerei behauptete Sachlichkeit der Schilderung schuf Dix ein Gemälde, das für sich genommen weder pazifistisch noch kriegsbejahend daherkommt. Vielmehr fühlten sich die Betrachter gezwungen – diesen Schluss lassen die dokumentierten Reaktionen zu – selbst Position zu beziehen. Doch Dix verweigerte den Betrachtern nicht nur die Möglichkeit zu einer affirmativen Rezeption. Vor allem hatte er mit seinem Gemälde gegen die auch seinerzeit noch gültige idealistische Forderung verstoßen, dass die Kunst edle Gefühle zu erwecken habe, und sich über das seit den Zeiten Goethes gültige ästhetische Ideal hinweggesetzt, indem er nicht durch eine künstlerische Idealisierung des Wirklichen auf die Schönheit hingewirkt hatte. Er hatte ein Thema in Format und Medium der Historienmalerei aufgegriffen, für das es inhaltlich keine historischen Vorbilder gab und das in der Negation des Kanons als Regelverletzung erscheinen musste.<sup>57</sup> Mit einem Schützengraben voller Leichen hatte Dix gleichermaßen gegen die Regeln des historischen Gedenkens wie der ästhetischen Gestaltung verstoßen. Besonders der Vorwurf des Regelverstoßes zieht sich als roter Faden durch die kritischen Ausführungen Meier-Graefes, der seine Leser daran erinnerte, dass »Gehirn, Blut, Gedärm« so gemalt sein könnten, »daß einem das Wasser im Munde zusammenläuft«.<sup>58</sup> So hat wohl tatsächlich weniger der Gegenstand von Dix' Darstellung die Gemüter erregt, als die Tatsache,

56

Josef Magnus Wehner, *Sieben vor Verdun: Ein Kriegsroman*, München 1935, S. 52 f. Zu der hier idealisierten »soldatischen Haltung« vgl. Nils Büttner, »Avantgardisten im Schützengraben. Zur visuellen (Selbst-)Inszenierung soldatischer ›Coolness‹ 1914–1918«, in: *Coolness – Zur Ästhetik einer kulturellen Verhaltensstrategie und Attitüde*, hrsg. von Annette Geiger, Gerald Schröder und Änne Söll, Bielefeld 2010, S. 105–126.

57

Zur Vorbildlosigkeit vgl. Ekkehard Mai, »Historienbild im Wandel«, in: *Triumph und Tod des Helden: Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln 1987, S. 151–163, bes. S. 160 f.

58

Meier-Graefe 1924 (wie Anm. 12).

dass er sie in ein großformatiges Gemälde übersetzt hatte und die Art, in der dies geschah.<sup>59</sup> Hinzu kam der Präsentationskontext, der das Bild in den Augen der Zeitgenossen zur politischen Stellungnahme werden ließ. In der Weimarer Republik war es weitgehend zur Konvention geworden, Kriegsgedenken in Bildern und Monumenten in eine abstrakte Form zu überführen. Die offiziellen Handreichungen zur Errichtung von Kriegerdenkmälern, die den Verzicht auf dramatische Figuren empfehlen, sind dafür genauso ein Beleg wie das von Heinrich Tessenow entworfene Ehrenmal in der Neuen Wache in Berlin oder das von Hugo Schnars-Alquist geschaffene Gemälde für die Christus- und Garnisonkirche in Wilhelmshaven → Abb. 6, S. 18.<sup>60</sup>

Unabhängig von der politischen Inanspruchnahme seiner Bilder bleibt es interessant, danach zu fragen, welche Intentionen Dix mit der visuellen Auseinandersetzung mit den eigenen Kriegserlebnissen verfolgte. Wie jeder Teilnehmer dieses modernen Krieges war Dix mit dem Problem konfrontiert, dass die welthistorischen Ereignisse, die er selbst miterlebt hatte, nicht darstellbar waren.<sup>61</sup> Eine Antwort auf dieses Problem war der Radierzyklus *Der Krieg*, an dem Dix seit 1923 parallel zum *Schützengraben* arbeitete.<sup>62</sup> Auch diese zum zehnten Jahrestag des Kriegsausbruchs 1924 in einer Auflage von 70 Exemplaren publizierte Grafikfolge wurde von den Zeitgenossen als eminent politisch wahrgenommen. Dazu hatte vor allem Nierendorf einen erheblichen Beitrag geleistet, der einen großen Werbeaufwand betrieb, die 50 Radierungen in zahlreichen Ausstellungen zeigte und eine in hoher Auflage verbreitete »Volksausgabe« verkaufte.<sup>63</sup> Es ist viel über diese Blätter geschrieben worden, wobei wohl außer Frage steht, dass Dix' Intention sich nicht auf politische Agitation und Pazifismus beschränken lässt.<sup>64</sup> Die darüber hinausreichende biografische Implikation erweist zum Beispiel die genaue Betrachtung von Blatt 41 der Folge, *Maschinengewehrzug geht vor (Somme, November 1916)* → Kat. 57.<sup>65</sup> Die Soldaten stolpern über ein aufgeweichtes, zerschossenes und von Leichen übersätes Schlachtfeld. Vorneweg, die Zigarette im Mund, der Führer des Maschinengewehrzugs, der allen Widrigkeiten zum Trotz voranschreitet.<sup>66</sup> Unschwer ist in dieser Todesverachtung verkörpernden Figur der Künstler selbst zu erkennen, Otto Dix. Immer wieder hat er sich selbst als handelnde Figur und

62

Borges 2011, S. 111–125, mit weiterer Literatur.

59

Das erweisen auch die anderen zeitgenössischen Äußerungen zu Dix' Maltechnik. Vgl. dazu Lil 2008, S. 52 f.

60

Vgl. Frank Morgenstern, »Durch's Kreuz zum Licht. Das zweite Altarbild der Christus- und Garnisonkirche in Wilhelmshaven«, in: *Gott sehen: Risiko und Chancen religiöser Bilder*, hrsg. von Daniel Spanke, Martin Assig und Roland Mönig, Ausst.-Kat. Kunsthalle Wilhelmshaven, 2005, S. 30–33.

61

Dieses Problem der »modernen Schlachtenmalerei« und ihrer begrenzten Möglichkeiten hatte schon zum Ende des 19. Jahrhunderts Cornelius Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin 1899, S. 326–335, thematisiert. Vgl. auch Mai 1987 (wie Anm. 57), S. 159 f.

63

Besonders wirkungsvoll war die in 1500 Exemplaren gedruckte Auswahl von 24 Blättern, die über ganz Deutschland verteilt wurden. 500 Rezensionsexemplare wurden verschickt, weitere Exemplare verschenkt oder wohlfeil verkauft. Vgl. Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, S. 32; *Dokumente zu Leben und Werk des Malers Otto Dix 1891–1969 (Archiv für Bildende Kunst. Materialien, 2)*, Nürnberg 1977, S. 28.

64

Vgl. dazu besonders die Ausführungen von Fox 2006, Schmidt 1978, Schubert 1981 und McGreevy 2001.

65

Lil 2008, S. 51.

66

Zu Dix' Selbstinszenierung als Soldat auch Büttner 2010 (wie Anm. 56), bes. S. 121–124.

Augenzeuge in seine Bilder einbezogen. So erscheint sein Selbstbildnis auch im großen *Kriegstriptychon*, das in bewusster Anlehnung an ein Passionsretabel gestaltet ist. Höhepunkt der Darstellung ist die dem *Schützengraben* verwandte Mitteltafel, die auf die Kreuzigung anspielt. Der auf dem linken Flügel thematisierte Marsch zur Front ist als Allusion des Kreuzweges zu lesen, der rechte Flügel, auf dem der Künstler selbst einen Verletzten aus der Schlacht trägt, erinnert an Kreuzabnahme und Beweinung, während die Predella mit den schlafenden Soldaten das Motiv des toten Christus aufgreift.<sup>67</sup>

Mittelbar ist auch der *Grabenkrieg* als Selbstbildnis lesbar →Kat. 59.<sup>68</sup> Ursprünglich war das Gemälde als rechter Flügel des Kriegstriptychon intendiert, fügte sich allerdings nicht gut in die Passionsikonografie, bediente es sich doch einer Bildsprache, die mehr an den symbolischen Formen des offiziellen Gedenkens an den Krieg orientiert war.<sup>69</sup> Der stehende Posten mit dem geschulterten Gewehr, der wachen Blickes in eine Zeltbahn gehüllt jeder Witterung, Tod und Gefahren trotzt, mit seinem im Zwielflicht aufblitzenden Stahlhelm, das war ein schon auf Propaganda-Feldpostkarten beschworener Topos und ein wohl für alle Kriegsteilnehmer nachvollziehbares Identifikationsbild.<sup>70</sup> Das gilt auch für das ebenfalls biografisch inspirierte Gemälde *Flandern*, zugleich in der maltechnischen Umsetzung ein Höhepunkt seines Schaffens.<sup>71</sup> Hier wird die vom Trommelfeuer zerschundene Landschaft des Todes zum Träger der allgemeinen Bildaussage, die sich ebenfalls nicht auf eine Stellungnahme gegen den Krieg reduzieren lässt. In Auseinandersetzung mit Henri Barbusse's Darstellung des Lebens und Sterbens einer französischen Korporalschaft, deren Eingangssequenz sich als Beschreibung und Kommentar des Bildes *Flandern* von Dix lesen lässt, schildert der Maler – seine eigenen Erfahrungen verarbeitend – das Leid und Elend des Krieges als eine auf beiden Seiten der Front geteilte Erfahrung. Dabei zeigt sich auch hier die malerische Erfassung vor allem durch die koloristische Stimmung, die eine gespenstisch lebendige Anschauung vermittelt, als der damals noch fast durchgängig schwarz-weißen Fotografie überlegen. Für den Veteranen Dix bedeutete die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema Krieg stets auch ein Insistieren auf die Anerkennung der erbrachten Opfer und des persönlichen Leids. Und die dokumentarische Genauigkeit vermittelnde Bildsprache der Neuen Sachlichkeit bot ihm eine ästhetische Möglichkeit, die erlittenen Verletzungen zu dokumentieren und in wirkmächtige Bilder zu übersetzen.

67

Zusammenfassend Lein 2006 mit weiterer Literatur.

68

Spanke 2007, S. 51–61, bes. S. 61.

69

Der mit Mantel, Stahlhelm und Gewehr gezeigte Posten, der jeder Witterung trotzend Wache hält, gehört zu den wenigen figürlichen Motiven, die auf Kriegerdenkmälern bald nach dem Krieg kanonisch wurden. Vgl. Meinhold Lurz, *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, Bde. 3–5, Heidelberg 1985/86.

70

Eine literarische Parallele findet sich bei Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*, Berlin 1926, S. 19: »Diese endlosen, furchtbar ermüdenden Nachtwachen waren bei klarem Wetter und selbst bei Frost noch erträglich, sie wurden jedoch qualvoll, wenn es, wie meist im Januar, regnete. Wenn die Feuchtigkeit erst die über den Kopf gezogene Zeltbahn, dann Mantel und Uniform durchdrang und stundenlang am Körper herunterrieselte, geriet man in eine Stimmung, die selbst durch das Rauschen der heranwachsenden Ablösung nicht erhellt werden konnte. Die Morgendämmerung beleuchtete erschöpfte, kreidebeschierte Gestalten«.

71

Regensburg / Schaffhausen 2005, 66 f., 102, 332 f.