

1916 – OTTO DIX UND DER GASKRIEG

Dietrich Schubert

»Das Schlagwort von der Abstraktion
 hat die Kunstlehre heillos verwirrt.«

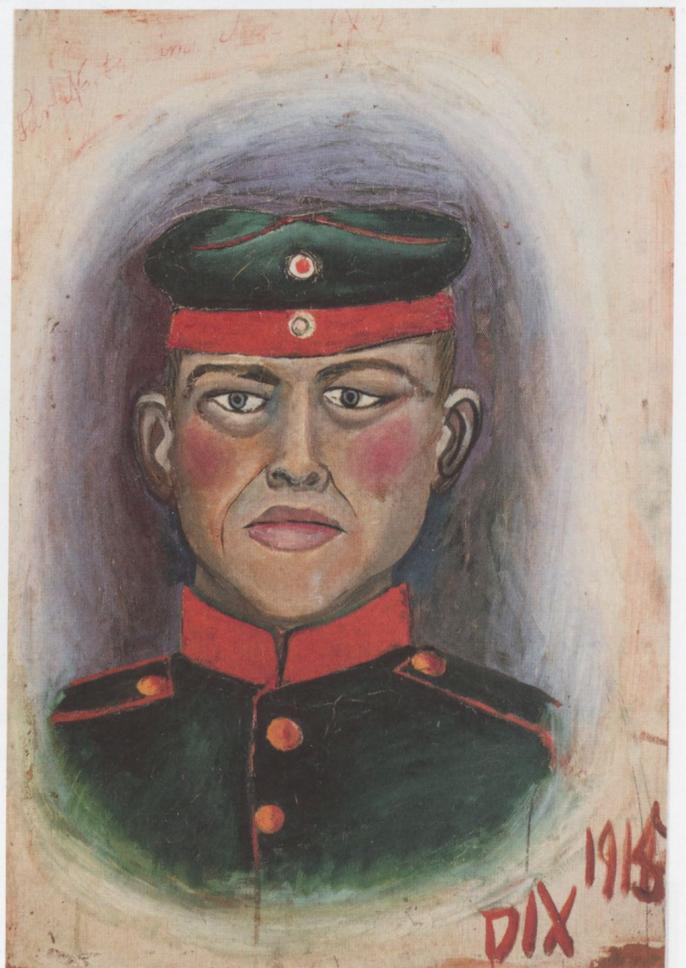
(Carl Einstein 1931, p. 72)

DAS JAHR 1916 wurde zum Schlüsseljahr für den Charakter des großen Krieges 1914–1918 durch die Offensive der deutschen Militärs vor Verdun im Februar 1916 und wegen der gemeinsamen Offensive von Briten und Franzosen am 01. Juli an der Somme. In dieser musste Dix drei Wochen, von Ende Juli bis 12. August 1916 mit seinem Feld-MG-Zug 390 kämpfen, wovon ein längerer Brief an Helene Jakob, Dresden, zeugt.¹

I.

Während der Militär-Ausbildung in Bautzen malte Otto Dix im Herbst 1914–1915 seinen Kopf frontal und starr, quasi gänzlich ungeschützt, auf eine Pappe von 69,5 x 50 cm als eine Schießscheibe (Gera, Abb. 1). Als eine solche und dazu mit »Kanonier F-A. Rgt. 48 Dresden« ist die Pappe auf der Rückseite bezeichnet und wurde bei der Schenkung an Martha Koch zuoberst beschriftet »Für Mutz im Mai 23«. Die Inschrift belegt, dass Dix erst an der modernen Kanone ausgebildet wurde, danach für schweres Maschinen-Gewehr.³

DAS EMINENT SACHLICHE Gemälde aus dem Besitz der Familie Dix hängt heute in der Kunstsammlung von Gera und ist im Mainstream der Dix-Rezeption wenig geschätzt worden, wenn es auch in einigen Ausstellungen, auch 1988/89 in Japan, integriert war: weder Andreas Strobl, noch Ulrike Lorenz, noch Olaf Peters haben es näher behandelt.⁴ In Diether Schmidts Sammlung der Dix Selbstbildnisse von 1978 ist es präsent gewesen und wurde vom Autor im Kontext charakterisiert.⁵ Aber die meisten Autoren haben die anderen Selbstporträts bei Kriegsbeginn wegen ihrer experimentellen Malweise stärker beachtet und teils überschätzt: das Selbst in rotem Hemd mit dem rasierten Schädel von 1914 (Stuttgart, Kunstmuseum),



1 Otto Dix, Selbst als Schießscheibe, Öl a. Pappe 1914/15, Kunstsammlung Gera (Photo Dix-Stiftung, Vaduz).

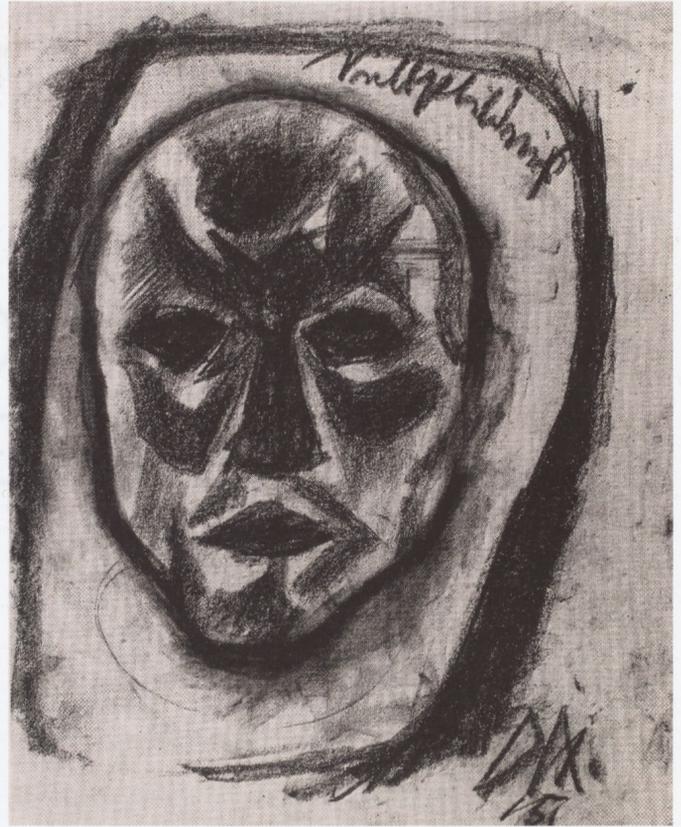
sehr zu Recht das bedeutende futuristische Selbst als Kriegsgott Mars von 1915 (Freital, Abb. 2), das in seiner Qualität der Verdichtung singulär ist und in seiner Bedeutung Bilder der italienischen sog. »Futuristen« übertrifft. Das Selbst als Schießscheibe wirkt gemessen an jenen geradezu bieder und scheinbar schlecht gemalt.⁶ Und die extreme Sachlichkeit schien nicht zur Dynamik des 1914er Aufbruchs in den Kampf zu pas-



2 Otto Dix, Selbstbild als Kriegsgott Mars, Öl a. Lw. 1915, Städtische Kunstsammlung Freital (Photo Dix-Stiftung, Vaduz).

sen. Dabei reflektiert das Bild nicht nur einen weiteren Stil-Modus innerhalb der Arbeiten des 23-jährigen Dix, sondern setzt einen inhaltlichen Akzent, der von großem Interesse für das Selbstverständnis des jungen Künstlers – auch in seinen späteren Arbeits-Phasen – sein dürfte: den Selbstsarkasmus. Denn nicht nur wie auf volkstümlichen Schießscheiben malte sich Dix formvereinfachend – er rezipiert darüber hinaus den simplifizierenden Stil des naiven Pariser Malers Henri Rousseau. Die Formen der Halbfigur sind stark vereinfacht, die Farben auf den Kontrast Grün-Rot reduziert; die Augen stechen hell heraus; um den Mund spielt ein bitter-ängstlicher Zug. Um den Typus einer Schießscheibe nahezulegen, hat Dix seine Halbfigur unten oval beendet und über dem Kopf und neben dem Kopf mittels grau-blauen Strichen quasi abgerundet, ohne im Hintergrund weitere Gegenstände zu malen. In zwei Skizzen des eigenen rasierten Schädels in einer ovalen Form, mit schwarzer Kreide 1915 fixiert (Abb. 3), scheinen wir Vorstudien zum Ölgemälde der Schießscheibe zu haben.⁷ Dix spielte also mit den Tatsachen des Krieges und letztlich mit der Möglichkeit seines Todes im Krieg bzw mußte mit ihr rechnen, wie sein Geraer Freund Hans Bretschneider im September 1915 an der Westfront getötet wurde. Deshalb suchte Dix in Bautzen, übrigens mithilfe seines Vorgesetzten, des Feldwebels Bruno A. Roscher, den er genau und mit den Orden an der Brust porträtierte, eine längere Ausbildung am schweren MG 08/15 und eine Beförderung zum Gefreiten und Zugführer.⁸

BLICKT MAN auf die anderen Künstler, die 1914–1915 in diesen modernen, maschinisierten Krieg mit Fernkanonen, Maschinen-Gewehren, Gas-Granaten, Tanks und Flugzeu-



3 Otto Dix, Selbstbildnis im Spiegel, Kreide 1915, Graphische Slg. der Staatsgalerie Stuttgart (Photo D. Schubert).

gen freiwillig oder kommandiert kamen,⁹ so kann man feststellen, dass keiner der Briten, Franzosen oder Deutschen eine derart leidenschaftliche Selbstdarstellung im Laufe der Kriegsmonate betrieben hat wie der Geraer Arbeiter-Sohn Otto Dix. Und die Idee, sich selbst als Schießscheibe zu zeigen, als »Bild«, auf das bald geschossen werden wird, ist in seinem Selbst-Sarkasmus singulär – ein Prinzip, welches auch späterhin für Dix zu beachten ist: etwa für die Zeichnung *So sah ich als Soldat aus* 1924.¹⁰ Englische Historiker wie Paul Fox wollten hier einen brutalen »slaughterer« (Schlächter) behaupten¹¹ und überspielten oder erkannten nicht den Sarkasmus, den Dix hier gegen sich selbst richtete. (Abb. 1)

WEDER FRANZ MARC noch Fernand Léger, weder Albert Weisgerber noch August Macke, weder André Mare von der französischen Camouflage-Abteilung noch Georges Braque, auch nicht Oskar Kokoschka, haben sich derart häufig und vielgestaltig dargestellt. Lediglich Max Beckmann wäre hier als Selbstdarsteller mit Zeichnungen und Radierungen der Jahre 1914–1915 zu nennen.¹² Ein größerer bildnerischer Gegensatz als der zwischen dem Selbst als Mars und dem als Schießscheibe ist kaum noch denkbar. Überblickt man die Selbstporträt von Dix während der Jahre 1915 bis 1918, so sieht man etliche Zeichnungen von kleinen Postkarten wie der im März 1916 vor dem Spiegel im Habitus des jungen kranken Dürer bis zum enormen mit aufgestütztem Arm 1917, rauchend, und dem vom Ende des Jahres 1917 mit den geschlossenen Augen unter dem Schirm der Uniform-Mütze des Unter-Offiziers.¹³



4 Otto Dix, Soldatenkopf mit Gasmaske, Gouache 1916, Kunstmuseum Bern (Photo N. Schubert).

SELBSTPORTRÄTS IN GOUACHE oder Aquarell haben wir von Otto Dix nur wenige Beispiele, denn Techniken der Malerei erforderten natürlich mehr Zeit für die Gestaltung und waren im Unterstand nicht einfach zu skizzieren. Unter dem Besitz des Kunsthändlers Cornelius Gurlitt in München fand sich eine Gouache (Abb. 4),¹⁴ die den Kopf eines deutschen Soldaten mit Gasmaske wiedergibt, links oben in Dunkelrot signiert *DIX* und *16* datiert. Man wird dabei kaum als erstes ein Selbstbildnis vermuten wollen. Und doch könnte damit ge-



5 Otto Dix, Sturmtrupp geht unter Gas vor, Radierung 1924, Privatbesitz: (Photo D. Schubert).



6 Plakat der 6. Kriegsanleihe 1917, von Fritz Erler (Photo Internet).

rechnet werden, denn Dix suchte alle Möglichkeiten durchzuspielen, die das Leben und die sichtbare Realität ihm boten. Blickt man zeitlich voraus auf 1923/24, als Dix seine realen Kriegs-Erlebnisse in realistischen Radierungen umsetzte und damit 50 Protokolle der Kriegs-Hölle zum Gedenkjahr 1924 vorlegte, so ragt aus dem Zyklus eine Darstellung heraus, die einen deutschen Sturmtrupp zeigt, der unter Gas vorstürmt (Abb. 5).¹⁵ Unter den Vorzeichnungen 1923/24 zum Radier-Zyklus entwarf Dix in Blei und Tusche solche, in denen (französische?, deutsche?) Soldaten aus Granattrichtern auftauchen, um anzugreifen, nahm sie jedoch nicht in den Graphik-Zyklus auf. Die Darstellung, die den Kampf nicht heroisiert, aber den Schock der Bedrohung durch plötzlich auftauchende Feinde, jetzt Deutsche, suggestiv zeigt, besitzt eine magische Qualität. Und vergrößert wurde sie in Paris 2007 in Metro-Stationen installiert,¹⁶ – wo sie schockierende Wirkungen ausstrahlte. Innerhalb des Krieg-Zyklus ist diese Komposition die einzige, welche angreifende Deutsche, die die Drahtverhau über-



7 Deutsche Frontzeitung DIE SAPPE, No. 33, 1918, Zeichnung von Karl Lechner (Photo Archiv Schubert, Heidelberg).

wunden hatten, aus der Sicht der Franzosen wiedergibt – und zwar extrem nahsichtig, also bereits vorne, am Grabenrand, die Handgranaten zum Wurf erhoben. Den Unterschied zu heroisierenden Bildern der Kriegsjahre macht der in die Ferne blickende Soldat im Plakat der 6. Kriegsanleihe 1917 deutlich, ein ›Held‹ leuchtenden Auges mit Helm und Gasmasken vor der Brust, im Draht stehend. Der Entwurf stammte von Fritz Erler (Abb. 6) und reflektiert den martialischen Soldaten-Habitus wie ihn Ernst Jünger wollte und schilderte.¹⁷

IN DER DIX'SCHEN RADIERUNG von 1924 könnte man sich leicht unter einem der Stürmenden auch Dix selbst imaginieren – mit seinen Leuten des MG-Zuges 390, am ehesten in dem linken Landser, der die anderen des Trupps anfeuert, weiter vorzugehen. Die taktische Bedeutung der MG-Trupps nahm seit dem Jahr 1915 immer mehr zu. Das moderne Maschinen-Gewehr feuerte 400–500 Schuss pro Minute, mit einer Reichweite von ca. zwei Kilometern, und konnte derart angreifende Infanterie mühelos ausschalten oder stoppen oder Truppenteile niedermähen. Ulrich und Ziemann haben 1994 einen Bericht des Soldaten E. Reubke publiziert, der das bezeugt »[...] die M.G. sind wirklich furchtbare Waffen [...]«¹⁸ Die gespenstige Szene in der Dix-Radierung zeigt deutsche Landser mit Gasmasken, einmal unter den Stahlhelmen, einmal unter der Stoffmütze. In dieser Hinsicht wäre es auch vor-



8 Britische Soldaten am Vickers MG, Juli 1916 an der Somme, Imperial War Museum (Photo Q. 3995).



9 Otto Dix, Betonierter MG-Stand (vor Reims), Feldpostkarte an Helene Jakob vom 4. 6. 1916, Kunstsammlung Gera (Photo D. Schubert).

stellbar, dass Dix sich selbst malen wollte, wie er eine Gasmaske trägt und somit sein Kopf und sein Antlitz verfremdet werden. Die Gasmaske machte den Menschen zu einem stereotypen Monstrum. Das war anschaulich in der bayerischen Soldaten-Zeitschrift *DIE SAPPE* in einem Heft von 1918: »Dös bin ih, kennst mi net?«¹⁹ Der Feldwebel im 2. Brandenburgischen Pionier-Bataillon 28, Otto Riebicke, verwendete für die Gasmasken den Ausdruck »Schweineschnauze« (Abb. 7).²⁰ In seinem Roman »Death of a Hero« von 1929, also zur Zeit des Remarque-Buches, beschrieb Richard Aldington den Gas-Einsatz, einen Hagel von Gas-Granaten mit Phosgen, und er charakterisierte die grotesken Gummi-Gesichter mit Gläsern ähnlich Totenaugen und der »langen Röhre mit dem Respirator vor dem Mund«. Sie erschienen dem Autor bzw. Winterbourne wie »verdammte Seelen [...] in einem neuartigen Inferno.«²¹



10 Otto Dix, Giftgas über Drahtverhauen, Gouache 1916/17 Kupferstichkabinett Dresden (Photo Dresden).

DIE DIX-GOUACHE von 1916 aus der Slg. Gurlitt stellt eventuell einen einfachen Soldaten dar, denn man erkennt rechts die Achselklappe auf der Uniformjacke. Durch das linke Glas der Gasmaske – das rechte Glas ist wegen Schwärzung nicht durchsichtig – kann man die Gesichtshälfte des Soldaten in Rotbraun erkennen. Das Auge scheint geschlossen. Handelte es sich also um einen Toten, den der Unt.-Off. Dix 1916 sah und später im Unterstand aus dem Gedächtnis malte? War es etwa einer seiner Männer aus dem MG-Zug 390? Eine Postkarte von März 1916 zeigt zwei Unteroffiziere mit ihren Leuten vor Gebäuderümmern (bei Aubérive?), wie sie für die Kamera posieren, in der Mitte Dix selbstbewußt. Eine andere Aufnahme zeigt ihn allein mit sechs Landsern vor den Sandsäcken eines befestigten Unterstandes,²² beidemal – ohne Gasmasken! Der Gas-Krieg hatte sich noch nicht ausgebreitet.

II.

DER EINSATZ VON Giftgas (Chlorgas und später Senfgas) war eine der brutalsten Waffen in diesem imperialistischen Krieg 1914–1918. Es waren die deutschen Militärs, mithilfe des Chemikers Fritz Haber, die am 22. April 1915 an der nördlichen Westfront bei Ypern das Chlorgas in der 2. Flandern-Schlacht

gegen französische und britisch-canadische Verbände einzusetzen, das heißt aus Flaschen abgeblasen haben, später in Gas-Granaten auf den Gegner schossen. Tausende starben qualvoll.²³ Das Imperial War Museum in London besitzt eine Photographie (Q. 3995) mit zwei britischen Soldaten im Juli 1916 an ihrem Vickers-Maschinengewehr, über den Köpfen Gasmasken, dahinter in einem Graben erkennt man eine gesunkene Gaswolke (Abb. 8). Seinen betonierten MG-Stand gegenüber dem Fort de la Pompelle vor Reims zeichnete Otto Dix auf einer Feldpostkarte an die Freundin Helene Jakob am 4. Juni 1916 und kommentierte: »Durch die Schlitzte wird geschossen. [...] wir werden wahrscheinlich garnicht lange hier sein. Dann geht's wieder in die schöne Läuse-Schlampagne.« Von besonderem Interesse ist dabei sein Satz »Hoffen wir, daß bald Friede wird! Viele herzlich Grüße« (Abb. 9).²⁴ Natürlich antworteten die alliierten Verbände ihrerseits mit Gas, das mehr und mehr in Gas-Granaten abgefeuert wurde. Photos von Deut-



11 Otto Dix, Gastote bei Templeux-la-Fosse/Somme, August 1916, Radierung 1924 (Privatbesitz, Photo Schubert).



12 Otto Dix, Finale (Auferstehende), Kreide-Zeichnung 1917, Kupferstich-Kabinett Dresden (Photo Dt. Fotothek Dresden).

schen mit Helm und Gasmaske am MG Maxim 08/15 sind bekannt. In einen schweren Gas-Angriff scheint die Kompanie von Dix, die mehr an der südlichen Front in der Nähe von Péronne, d. h. bei Cléry-sur-Somme, gegen französische Truppen eingesetzt wurde, jedoch nicht geraten zu sein. Dafür haben wir eine authentische Schilderung in einem Brief von Dix im August 1916 über das Trommelfeuer der 28er Granaten gegen die Deutschen bei Monacu, welches er überlebte. Signifikante Berichte über Gas-Angriffe gibt es unter anderem vom deutschen Pionier Gefreiter Willi Siebert und vom französischen Soldaten Edmond Cousin, der die gelbgrüne Gaswolke vom Fesselballon aus beobachtete. Der Unt.off. Walter Kleinfeldt, der Tagebuch führte und eigene Photos machte, die 2014 publiziert wurden, nahm auch seine Truppe im Unterstand mit Gasmasken auf, z. B. am 16. Februar 1916 bei den Somme-Kämpfen.²⁵ Berühmt wurde in der Weimarer Republik eine Schilderung des radikal expressionistischen Lyrikers Johannes R. Becher in seinem Roman *Levisite* 1926 (1927 in Prag ersch.)

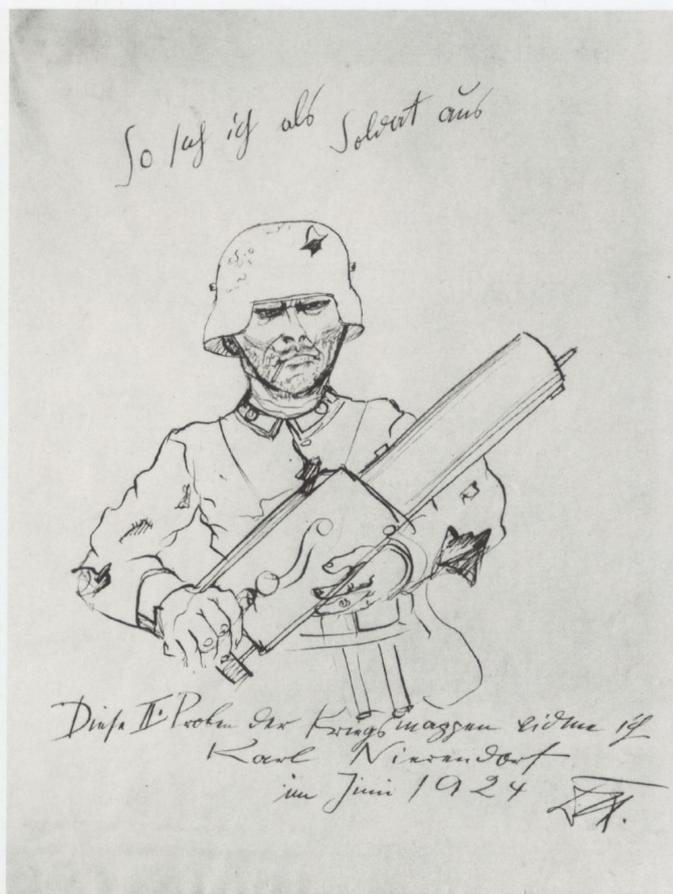
über die Folgen bei Menschen-Soldaten, die das Gas atmeten. Nach einem Prozess gegen Bechers Buch wurde es 1928 verboten.²⁶ Der Maler John Singer Sargent schuf nach dem Krieg im Jahr 1919 in einem fast fotografisch zu nennenden Realismus die vom Gas betroffenen britischen Soldaten, die teils am Boden liegen, teils im Gänsemarsch laufen, sich an den Schultern haltend (*Gassed*, London, IWM). Da die enorme Leinwand für eine Gedenkhalle 2,30 m hoch ist, erscheinen die Soldaten lebensgroß, was die Authentizität des Bild-Berichts suggerieren sollte.

DIE GIFTGAS-WOLKEN hatten eine Farbe von grau-grün bis gelblich-grün. Dix muss Derartiges gesehen haben. Denn eine Gouache von 1916 in Dresden zeigt von oben Graben-Stellungen, auf denen grau-grüne Schwaden liegen. Es war abwegig, dabei an Wasser und »überflutete« Gräben zu denken; dagegen hat Hans-U. Lehmann zurecht für die Deutung der Szene einen Giftgas-Angriff erkannt und eine treffende Beschreibung gegeben (Abb. 10).²⁷ Der Blickwinkel ist erhöht, so dass man an einen Tiefflieger denken könnte. Zu der Zeit war Dix jedoch nicht bei den Fliegern, erst 1918 suchte er die Ausbildung dafür in Schneidemühl.²⁸ In diesem Herbst wurde er in Flandern an der Flüßen Yser/Lys eingesetzt und könnte dort von Gas-Angriffen zwischen den Gegnern gehört haben. Aber womöglich bereits im Jahre 1916 an der Somme erfuhr Dix von Gas-Angriffen und sah eventuell die Opfer. Denn Blatt III der 1. Mappe seines Zyklus von 1924 gibt während der Somme-Kämpfe bei Templeux-la-Fosse eine Reihe von Gas-Toten (*Morts gazés*) mit blauschwarzen Köpfen wieder, die von zwei Sanitätern paraphrasiert werden, von Dix auf August 1916 datiert (Abb. 11). Auch die Komposition *Die Schlafenden von Fort Vaux* zeigt Gas-Tote wie der originale Titel vermerkt.²⁹ Aber bei Verdun war Dix nicht eingesetzt, offenbar hat er vom Gas-Einsatz am Fort Vaux nur gehört. In seinem Buch von 1929 *Im Westen nichts Neues*, das – wie *Le Feu* von Henri Barbusse (1916) – einen realistischen Kontrast zu Ernst Jüngers »In Stahlgewittern« bildet, schildert Erich M. Remarque in Kap. IV das Erlebnis eines Gas-Angriffs:

»Metallklappern künden überallhin – Gas – Gas – Gaas – Hinter mir plumpst es, einmal zweimal. Ich wische die Augenscheiben meiner Maske vom Atemdunst sauber. Es ist Kat, Kropp und noch jemand. Wir liegen zu viert in schwerer, lauernder Anspannung und atmen so schwach wie möglich. Diese ersten Minuten mit der Maske entscheiden über Leben und Tod: ist sie dicht? Ich kenne die furchtbaren Bilder aus dem Lazarett: Gaskranke, die in tagelangem Würgen die verbrannten Lungen stückweise auskotzen. Vorsichtig, den Mund auf die Patrone gedrückt, atme ich. Jetzt schleicht der Schwaden über den Boden und sinkt in alle Vertiefungen. Wie ein weiches, breites Quallentier legt er sich in unseren Trichter, räkelt sich hinein. [...] Mein Kopf brummt und dröhnt in der Gasmaske; er ist nahe am Platzen. Die Lungen sind angestrengt, sie haben nur immer wieder denselben heißen, verbrauchten Atem; die Schläfenadern schwellen, man glaubt zu ersticken –.«³⁰

AM 08. AUGUST 1918 erlitt Otto Dix durch eine Kugel eine Verwundung am Hals (Streifschuß?), links neben dem Kehlkopf. Aber die Halsschlagader wurde offenbar nicht getroffen.³¹ Die Kugel (oder der Splitter) hätte auch den Unterkiefer des Malers zerstören können. Die Entstellung des Antlitzes geschah in diesem Krieg auf erschreckende Weise durch die Granatsplitter und Schrapnell-Kugeln. Während die Gasmaske mit dem vorderen Filter den Soldaten-Kopf eigentlich nur maskierte, den Mann entindividualisierte und zu einem Stereotyp verwandelte, schlugen die Splitter der explodierenden Granaten nicht nur Löcher in die Köpfe, sondern ganze Partien weg. Die Entstellungen des Kopfes waren häufig operativ irreparabel und gaben den Opfern ein monströses Aussehen:³² »zerrissene Gesichter« (gueules cassées), von Dix mehrmals dargestellt.³³ Seinerzeit publik wurde seine Feder-Zeichnung einer Prostituierten und eines Kopfverletzten, die den Titel *Zwei Opfer des Kapitalismus* erhielt, als sie in der Zeitschrift *Die Pleite* 1923 publiziert wurde.³⁴ Als der Pazifist Ernst Friedrich 1924 ein Anti-Kriegsmuseum in Berlin realisierte und sein Buch *Krieg dem Kriege* (2 Bde.) publizierte, waren im I. Band auch schwer erträgliche Aufnahmen von Kopfverletzten aus den Menschen-Flickanstalten, den Lazaretten, zu sehen.³⁵ Aber Dix hatte bereits 1920 große Collage-Bilder von ins Groteske gesteigerten Kriegsversehrten komponiert wie *Prager Straße*, *Streichholzändler* und *Die Skatspieler*, wobei in letzteren Offiziere gemeint sein können; dies ist an der feinen Kleidung zu erkennen. Roland März hat den *Skatspielern* 1995 beim Erwerb für die Nationalgalerie einen überzeugenden Essay gewidmet.³⁶ Dix benötigte im Grunde nicht Photos von den Kampfpfern, denn er hatte von Herbst 1915 bis Herbst 1918 genügend Tote und Schwerverletzte in den französischen und deutschen Kompagnien mit eigenen Augen gesehen, natürlich auch Zerstörungen am Kopf. Wieso sich unter den Hunderten von Zeichnungen während der Kampfmonate keine solchen finden, bleibt ungewiss, ist aber zu fragen. Im Radier-Zyklus *Der Krieg* 1924 sind sie dann überscharf präsent, wie in der 3. Mappe Blatt VI *Sterbender Soldat* und Blatt VIII *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme* der Rechte der deutschen Landser.³⁷ Angeblich hat der Photograph Hugo Erfurth (Dresden) Kriegsphotos für Dix besorgt. Hinsichtlich *Transplantation*, dem Blatt X der vierten Mappe, hat sich eine Vorlage gefunden.³⁸

DER ZYKLUS ENDET mit dem Titel *Tote vor der Stellung bei Tahure* für das 50. Blatt. Dix steigert die makabre Szene zu einem Dialog zwischen den Totenköpfen, die scheinbar auf sich einreden. Der rechte trägt die metallene Erkennungsmarke; auf ihr lesen wir den Namen und die Truppen-Einheit des Unt.off. Müller aus Köln.³⁹ Damit endete für viele Menschen-Soldaten der Kampf »fürs Vaterland« – den der Kunststudent, Unt.off. und Vize-Feldwebel Dix über mehrere Jahre mit viel Glück und wohl auch mit nietzsche'chem Überlebens-Willen überstand, ohne zum Krüppel geschossen zu werden. Ihm war der Wille zum Leben identisch mit dem »Willen zur Macht« und umgekehrt der individuelle Wille zur Macht zugleich – wie Nietzsche im Zarathustra formulierte – »der unerschöpfte zeugende Lebens-Wille.« Im schrecklichen Jahr 1917, das an der Ostfront – wo Otto Dix November/ Dezember am Narotsch-See stationiert war – durch die russische Revolution einen ersten Frie-



13 Otto Dix, *So sah ich als Soldat aus*, Feder-Zeichnung Juni 1924, Galerie Nierendorf (Bild Galerie Nierendorf, Berlin).

den für die Soldaten brachte, zeichnete er zwei Blätter mit einer Art »Vision«. Dunkle Vorhänge, die sich öffnen, geben den Blick frei auf eine übergroße Sonne am Horizont, wobei Aufstehende, wie von einem Magnetismus gezogen, ihre Köpfe und Hände aus den Erdschollen zu der aufgehenden Sonne strecken, als Ausdruck der Hoffnung auf den Frieden. Dix betitelte eines der Blätter mit *Finale* (Dresden KK, Abb. 12).⁴⁰ Am 12. Dezember schrieb er an die Freundin Jakob »Jetzt ist nun endgültig Waffenstillstand.« Und der Artt.-Leutnant Edlef Köppen am 06. Dezember 1917 an seine Eltern (Heeresbericht): »Wenn ich durch das Scherenfernrohr sehe, begreife ich erst, was Waffenstillstand heißt [...] Aus allen Stellungen sind die Soldaten herausgekrochen [...] Kein Mensch hat mehr Waffen bei sich.«

III.

NACH WEIHNACHT 1918 bei der Familie in Gera stürzte sich Otto Dix im Januar 1919 in Dresden sogleich in den in einem Umbruch befindlichen Kunstbetrieb. Er lernte den Pazifisten und der KPD angehörenden Maler Conrad Felixmüller kennen, der zum 29. Januar 1919 eine Gründungsversammlung für eine neue, progressive Künstler-Gruppe organisierte: die *Gruppe 1919*. Otto Dix nahm an der ersten Schau in der Galerie Emil Richter mit sechs Gemälden teil, darunter das Vorkriegs-Selbstporträt als Kriegsgott *Mars* (Abb. 2).⁴¹ Angeblich angesichts dieses Gemäldes kam es zu Debatten über Krieg und



14 George Grosz, Christus mit Gasmasken, Zeichnung 1928 für »Hintergrund« an der Piscator-Bühne Berlin (Bild Neugebauer 1993)

Pazifismus zwischen beiden Malern, wobei Felixmüller offenbar nicht begriff, dass »Mars« vor dem Fronterlebnis von Dix entstanden war, was jedoch entscheidend für die Bewertung ist. In den Gesprächen soll Dix angeblich gesagt haben: »Du kannst dir nicht vorstellen, was das für ein Gefühl ist, wenn Du einem das Bajonett in den Wamst rammeln kannst.«⁴² Ich habe bereits an anderer Stelle diese Rede zu Felixmüller bezweifelt, die mir seitens von Dix eher ein Bluff gewesen zu sein scheint als eine reale Aussage: Dix wollte Felixmüller m. E. schocken, und das gelang auch, weil dieser die Meinung unreflektiert wieder- und weitergab.⁴³ Kritisch ist zu sagen, dass es erstens »Wanst« heißen muss und zweitens »rammen« und nicht »rammeln«. Felixmüllers Absicht war es sicher, Dix zu diskreditieren, und so zieht sich diese Sache seit Jahrzehnten durch die neuere Literatur und wurde nicht hinterfragt. Aber Otto Dix gehörte – wie man wissen sollte – nicht zu den Infanterie-Sturmtruppen, welche mit aufgef-pflanztem Bajonett auf Kommando vorgehen mussten, um

einen Graben der Gegner zu stürmen, sondern er befahligte als Unt.offizier einen 6 bis 8 Mann starken MG-Trupp, was allein jenen Satz erheblich relativiert.

WÄHREND DIX 1922–1923 das revolutionäre Gemälde *Schützengraben* ausführte und den großen Radier-Zyklus plante, photographierte ihn Hugo Erfurth vor seinem Öl-Bild eines nackten Mädchens (Minneapolis) und zeigte dabei den nachdenklichen Dix.⁴⁴ Dabei trat er vor das Objektiv Erfurths als eleganter, dandyhafter Künstler mit seinem neuen Werk, die Haare glatt gebürstet, den Blick streng und selbstbewusst nach rechts, so dass das Weiße in den Augen aufblitzt, dunkel gekleidet mit großer Fliege vor weißem Hemd. Aus dieser Zeit haben wir eine signifikante Charakterisierung von Dix als »Dadaist« von Ilse Fischer, die auch Kopf und Physiognomie beschrieb:

»Er ist 30 Jahre alt. Sein scharf geschnittenes germanisches Gesicht ist verwüstet, grau. Er hat den Mund des rücksichtslosen Triebmenschen mit der brutal vorgeschobenen Unterlippe [...] die grauen Augen des nüchternen Analytikers, die fein geschnittene Nase des klaren Gefühlsmenschen, die über den Augen gewulstete, breite Stirn des verzweifelten Denkers [...]«⁴⁵

MAN SOLLTE DAS Photo vor dem Gemälde vergleichen mit der selbst-sarkastischen Zeichnung *So sah ich als Soldat aus*, die Dix 1924 nach seinem Kriegszyklus schuf und dem Galeristen Karl Nierendorf widmete (Abb. 13). Der Geraer Arbeitersohn hatte das enorme Glück zu überleben, und er erweist sich nach der langen Unterschätzung seiner vielfältigen Kunst im Schatten der Abstraktion während der Adenauer-Ära heute als wichtigster, bedeutendster Darsteller des Krieges 1914–1918.⁴⁶

DIE PROVOKANTESTE DARSTELLUNG aber, was den imperialistischen Krieg, das Christentum und die bildenden Künste betrifft, schuf George Grosz mit seiner Zeichnung für die Mappe »Hintergrund« (17 Zeichnungen) anlässlich der Aufführung des *Schwejk* 1928 in der Piscator-Bühne in Berlin: den Christus am Kreuz in Stiefeln und mit Gasmasken, in der linken Hand ein kleines Kreuz hochhaltend, über ihm ein Heiligenschein. Erwin Piscator erinnerte sich an die Entstehung der Zeichnung, die den Titel erhielt *Maul halten und weiter dienen* (Abb. 14).⁴⁷ Die Staatsanwaltschaft ließ drei Blätter aus »Hintergrund« beschlagnahmen und verklagte den Malik-Verlag und Grosz wegen Gotteslästerung, der Prozess dauerte drei Jahre. Grosz berief sich in den Verhandlungen auf die deutsche Kunst-Tradition der spätgotischen »Pamphlet-Zeichner« zur Zeit von Reformation und Bauern-Revolution 1520–1525.⁴⁸ Grosz schuf eine weitere Variante seiner revolutionären Bildidee, wobei der Heiland mit vier Nägeln am Kreuz hängt und das kleine Kreuz in der Linken nicht hochhalten kann.⁴⁹ War die frühere Darstellung allein durch die Konturlinien aufgebaut, so arbeitete Grosz in der späteren Zeichnung stärker mit Schattierungen, um Plastizität zu erreichen; sie bildet deshalb das stärkere Blatt. Man kann davon ausgehen, dass Dix diese Zeichnung kannte.



15 Otto Dix, Triptychon Der Krieg, 1929–32, Dresden Galerie Neue Meister, Detail der Mitteltafel (Photo Schubert).



16 Otto Dix, Triptychon Der Krieg, 1929–32 Mitteltafel (Bild Dt. Fotothek Dresden).



IN SEINEM JAHRHUNDERTWERK *Der Krieg*, dem Triptychon von 1929 bis 1932, erneuerte Dix in der Mitteltafel die *Schützengraben-Szene* von 1923, und man wollte dort eine Art Kreuzigung sehen. Aber Dix dementiert solch direkten – von den Kirchen blind propagierten – Bezug auf die Passion Christi bzw. dementiert die Parallelisierung von Christi Opfertod und dem elenden Tod der Menschen-Soldaten im Feuer.⁵⁰ Die Leiche zuoberst vor dem Himmel weist nach rechts auf die zerschossenen Beine eines Opfers, und die durchschossene Hand im Zentrum der Komposition, neben dem Wellblech, gemahnt an Grünewalds *Kreuzigung* im Isenheimer Altar in Colmar. Aber es wäre zu einfach (mit Lutz Tittel) zu sagen: Kreuztragung links, Kreuzigung, Kreuzabnahme rechts und Grablegung unten in der Predella. Das gerade wollte Dix dementieren.⁵¹ Er gestaltet das elende Verrecken der deutschen Landser im Feuer der Granaten und nicht das zur Passion Christi parallele Leiden der Soldaten. Der Kreislauf der Tageszeiten verweist womöglich auf die ewige Wiederkehr des Gleichen, im Sinne von Nietzsches Ideen-Philosophie, mit der sich Dix vor und während des Kriegs befasste.⁵² Otto Dix entkam dieser Hölle, was er mit dem Selbstbild im rechten Flügel darstellte und unterstrich. Allerdings gibt es – schwer zu sehen – im Dunkel der Mitteltafel links unten ein erschütterndes Detail, das den direkten Bezug zu Christi Passion herstellt: ein abgerissener Soldatenkopf wird scheinbar vom Draht der Verhaue umwickelt und ähnelt dergestalt dem Kopf des

17 Otto Dix, Triptychon Der Krieg, 1929–32, rechter Flügel mit Selbstporträt (Bild Dt. Fotothek Dresden). Bildnachweis: c. Otto-Dix-Stiftung, Vaduz/VG Bild Bonn.

toten Christus mit der Dornenkrone, – womit Otto Dix eine beeindruckende bildnerische Phantasie bewies (Abb. 15). Der schräge Holzbalken im Zentrum ist verbrannt und verkoht. Über ihm erscheint, als ob er aus den Trümmern des Dorfes nach rechts schreitet, ein deutscher Landser im Mantel, mit Gasmasken und Stahlhelm. Er wirkt gleichsam erstarrt wie ein Zeuge der Kampffolgen nach dem tagelangen Trommelfeuer. Aber diese Szene ist unbestimmt, denn wir wissen nicht, ob dieser Zeuge tot oder noch lebend ist, und ob Gas über allem liegt – die Unbestimmtheit der Szene macht die enorme Wirkung aus – doch wäre dieser Soldat kaum aufrecht, wenn er bereits von Gas getötet worden wäre (Abb. 16). Jedenfalls schließt sich mit den Motiven Stahlhelm und Gasmasken der Kreis der vorliegenden Fragestellungen. Im Dunkel unterhalb des Wellblech-Daches liegt ein weiterer Soldat (tot?) mit Helm und Maske, gemalt wie ein Rüsseltier.⁵³ In einem alternativen Entwurf für den rechten Flügel des Triptychons,⁵⁴ betitelt *Grabenkrieg* (Kunstmuseum Stuttgart), gibt es einen schreitenden Soldaten und einen am Boden hockenden.

Dieser schließt die Komposition rechts unten ab: unter dem Baumstamm versucht er, durch den Schlamm vorwärts zu kriechen, und er trägt unter dem Helm – als ob er aus dem gasverseuchten Gebiet entkommen will – die Gasmasken vor dem Gesicht, während der über ihm Schreitende keine Maske trägt. Künstlerische Freiheit oder Realität des Krieges? Diese Beobachtung betrifft auch die endgültig gewählte Darstellung im rechten Flügel des Werkes. Denn auch dort kriecht ein Soldat (mit Brille) am Boden nach rechts, jetzt unter der großartigen Gruppe der Rettung eines Verwundeten aus dem Feuer, in der Dix ein Selbstbildnis einbrachte (Abb. 17).⁵⁵ Wieder hat der Kriechende eine Gasmasken (um den Hals hängend), während der rettende Dix darüber, der aus der Tiefe direkt zu uns, in unsere Augen blickt, ohne eine solche seine Hilfe, seine Anstrengung für den Kameraden ausführt. Von diesen Figuren her ergibt sich auch, dass der im Mittelbild unter dem Eisenträger stehende Soldat mit Helm und Gasmasken, der nach rechts auf das Desaster vor ihm zu blicken scheint, nicht der Maler selbst sein kann – oder doch?⁵⁶

- 1 Hier einige Literatur : Antoine Prost (Hrsg.): '14–18 Mourir pour la Patrie, Paris 1992; zu Verdun vgl. aus der Zeit-Historik Gerd Krumeich und Antoine Prost: Verdun 1916, Paris 2015/Essen 2016; Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz (Hrsg.): Die Deutschen an der Somme 1914–1918, Essen 2006, 4. erw. A. 2016; Jean-Jacques Becker: 1917, l'année terrible, in: Prost 1992, S. 261f., derselbe: Mourir à Verdun, in: Prost 1992, S. 152f.; Christian Stachelbeck (Hrsg.): Materialschlachten 1916, Paderborn 2017; umfassend zu 1914–18 Jörn Leonhard, Die Büchse der Pandora – Geschichte des Ersten Weltkriegs, München 2014. – Der Brief von Otto Dix 1916 von der Somme komplett in meinem Beitrag in: Die Deutschen an der Somme 2016, S. 198–199.
- 2 Eugen Keuerleber/Brigitte Reinhardt: Otto Dix zum 90. Geburtstag, Stuttgart 1981/82, Nr. 6; E. Keuerleber (Hrsg.): Otto Dix, Museum der modernen Kunst Kamakura und Kobe (Japan) 1988/89, Nr. 6 Farbe; Bestandskatalog Otto Dix, Gemälde Zeichnungen Druckgraphik, Kunstsammlung Gera, hrsg. von Ulrike Rüdiger, Gera 1996, Nr. 14, S. 337.
- 3 Siehe den Militär-Paß von Dix im Kunstarchiv des Germanischen National-Museum Nürnberg, dazu Ulrike Rüdiger: Otto Dix Grüße aus dem Krieg – die Geraer Feldpostkarten, Gera 1991, S. 22–23 und vor allem den Ausst.-Kat. zum Triptychon Der Krieg, hrsg. von Birgit Dalbajewa/ Simone Fleischer/ Olaf Peters, Dresden 2014 mit neuen Erkenntnissen zum Kriegseintritt von Otto Dix: Er meldete sich nicht freiwillig (wie oft kolportiert), sondern wurde am 22. August 1914 eingezogen und nach längerer Ausbildung erst im Herbst 1915 an die Westfront, d.h. in die Champagne vor Reims kommandiert.
- 4 Kat. Otto Dix zum 100. Geburtstag, hrsg. von J.-K. Schmidt und Andrea Hollmann, Stuttgart und Berlin 1991, S. 60; Andreas Strobl: Otto Dix – eine Malerkarriere der zwanziger Jahre, Berlin 1996; Ulrike Lorenz: Otto Dix – Welt und Sinnlichkeit, Regensburg/Schaffhausen 2005, S. 32f.; Olaf Peters: Otto Dix Der unerschrockene Blick – eine Biographie, Stuttgart 2013, S. 44 als »Zielscheibe«. Kat. Der Krieg, Dresden 2014 (wie Anm. 3), S. 67 (Farbe); siehe schon Fritz Löffler: Otto Dix – Leben und Werk, Dresden 1960, 4. Aufl. 1977; Dietrich Schubert: Otto Dix, Rowohlt Reinbek 1980, 3. überarb. Aufl. 1991, japanische Edition 1989, 9. verb. Auflage 2019, S. 25, mit Hinweis auf die Impulse aus Nietzsches Philosophie im Selbstbild aus Mars.
- 5 Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, 2. erw. Aufl. 1981, S. 34, betonte einen »Schielblick« und den schwarzen Humor der Selbstdarstellung; vgl. Kat. Otto Dix retrospektiv, hrsg. von Holger Saupe, Kunstsammlung Gera, Gera 2011/12, Nr. 38.
- 6 Vgl. Dietrich Schubert: La mort dans la tranchée – La mort du portrait ? In: Otto Dix – sous la direction d'Olaf Peters, hrsg. von Ronald S. Lauder und Renée Price, Neue Galerie New York/Musée des Beaux-Arts de Montreal 2010, S. 33–55 Abb. 11 und 12.
- 7 Beide bereits von Diether Schmidt 1978 (wie Anm. 4), S. 42 behandelt :

- »Selbstporträtkopf im Spiegelscherben«, 44 x 34 cm. Der Autor rückte die zwei Skizzen in die Zeit der Front, denn er sprach von Spiegelscherben im Unterstand. Dix wurde jedoch erst am 21. 9. 1915 als Gefreiter in die Champagne bei Pont Favarger/Reims kommandiert (nicht freiwillig gemeldet, wie man früher dachte).
- 8 Siehe die neuen Ergebnisse zum Kriegseintritt von Dix bei Simone Fleischer und Bernd Ulrich im Kat. Otto Dix, Der Krieg Triptychon (wie Anm. 3), Dresden 2014. – Zum Ausbilder Bruno Roscher vgl. auch Johann K. Schmidt, in: Otto Dix retrospektiv, hrsg. von Holger Saupe (wie Anm. 5), Gera 2011, S. 129. Zum Freund Hans Bretschneider siehe Ulrike Lorenz (Hrsg.): Dix avant Dix, Gera 2001, S. 265–279.
- 9 Dazu Wolfgang Kruse (Hrsg.): Eine Welt voll Feinden – Der Große Krieg 1914–18, Frankfurt a.M. 1997, S. 142; Der Tod als Maschinist – Der industrialisierte Krieg 1914–18, hrsg. von Rolf Spilker und Bernd Ulrich, Osnabrück 1998; Stéphane Audoin-Rouzeau und Annette Becker: La Grande Guerre 1914–1918, Gallimard Paris 1998, 2002, S. 40–41.
- 10 Schon bei Hans Kinkel: Otto Dix Protokolle der Hölle – Zeichnungen, Frankfurt a.M. 1968, Nr. 92; D. Schubert: Otto Dix (1980), 6. überarb. Aufl. 2005, 9. A. 2019, S. 72.
- 11 Paul Fox: Confronting postwar shame in Weimar Germany – trauma, heroism and the war art of Otto Dix, in: Oxford Art Journal, 29, 2006, S. 249–267. – Zur karikaturhaften Überspitzung im Œuvre von Dix auch Michael Mackenzie: Otto Dix and the First World War – Grottesque humor, camaraderie and remembrance, Bern 2019.
- 12 Zu Beckmann Annegret Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder – Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 151–198; D. Schubert: Max Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985; Andreas Stolzenburg: »Meine Kunst kriegt hier zu fressen« Max Beckmann im Ersten Weltkrieg, in: M. B. – Zeichnungen aus dem Nachlaß Mathilde Q. Beckmann, Museum der Bildenden Künste Leipzig 1998, S. 16–39; D. Schubert: Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–1918, Heidelberg 2013, S. 280–301.
- 13 Zu den Selbstporträts während des Krieges D. Schubert: La mort dans la tranchée – La mort du portrait ? in: Otto Dix, New York 2010 (wie Anm. 6), S. 33–53.
- 14 Diese Gouache eines Soldatenkopfes mit Gasmasken, vor 1937 im Besitz des Museums Wiesbaden, war nicht erfasst von Suse Pfäffle: Otto Dix Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen, Stuttgart 1991. Sie wurde mit dem Konvolut Gurlitt 2018 in Bonn und in Berlin ausgestellt. Zum Gurlitt-Konvolut siehe Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29. November 2014 und Kat. Bestandsaufnahme Gurlitt, Bern/Bonn 2018, Nr. 63.
- 15 Heinz Lüdecke: Otto Dix Der Krieg 50 Bildtafeln, Berlin 1963, S. 42; Alfred Hagenlocher (Hrsg.): Otto Dix Der Krieg, Städtische Galerie Albstadt 1977; Kat. Schrecknisse des Krieges, hrsg. von Elmar Bauer, Ludwigshafen 1983, S. 116ff.; Otto Dix Der Krieg – 50 Radierungen von 1924, hrsg. und komm. von D. Schubert, Jonas Marburg 2002. Das Exemplar 69/70 erwarb das

- Historial de la Grande Guerre in Péronne, vgl. die Ausgabe von Thomas Compère-Morel/Philippe Dagen/Annette Becker: *Otto Dix La Guerre*, Historial de la Grande Guerre Péronne/Milano 2003.
- 16 Vgl. Katalog von Bertrand Lorquin/Hans Wilderotter: *Allemagne – Les années noires*, Paris Musée Maillol 2007/08, S. 122. – In der Ausstellung hing auch die Dix-Gouache »L'homme fou« (1917), die einen Irrsinnigen nach Granaten-Explosionen zeigt. Auf die Metro-Stationen machte mich Dietrich Harth, Heidelberg, aufmerksam.
- 17 Vgl. die Pionier-Ausstellung »Ein Krieg wird ausgestellt«, hrsg. von Ruth Diehl, Detlef Hoffmann, Ingrid Tabrizian, Historisches Museum Frankfurt a. M. 1976, S. 119–121; D. Schubert, Kommentar zu Dix Der Krieg, 2002 (wie Anm. 15), S. 33. Dieser siegeswillige Held mit seinem Blick in die Ferne erinnert an die Kämpfer in Ernst Jüngers Buch »In Stahlgewittern« (1920), – wie auch dem Schwertschwinger (nach Franz v. Stucks Plastik) »Der letzte Hieb« für die 8. Kriegsanleihe (siehe den Kat. 1976, S. 129).
- 18 Dix zeichnete die MG-Wirkung in Blättern wie »Fallende Reihe« (1916/17); s. Hans Kinkel, Protokolle 1968 (wie Anm. 10), Nr. 24, eine 2. Version gab Otto Conzelmann, Der andere Dix, Stuttgart 1983, S. 116; vgl. Kat. hrsg. von Jean Cassou: *Otto Dix Der Krieg*, St. Gallen 1961, Nr. 10. – Man denke etwa an den 1. Juli 1916 an der Somme und die schweren Verluste der Briten, die nach ihrem tagelangen Artillerie-Feuer die Existenz deutscher MG-Nester unterschätzten (vgl. Thomas Böhm: *The Great Fuck-Up*, Gewalterfahrungen britischer Soldaten in der Schlacht an der Somme 1916, Berlin 2009, S. 114–116). Das moderne MG war – neben den Granaten der Kanonen und den Tanks – charakteristisch für die Technisierung des Tötens. Emil J. Gumbel sagte in seiner Rede am 4. 11. 1928 über »Die Kriegsrüstungen der imperialistischen Staaten« in Berlin: »Ein Maschinengewehr ersetzt 100 Mann mit je einem Gewehr. Wo 100 Mann stehen müßten, sitzt ein Mann mit einem Maschinengewehr« – zit. nach Christian Jansen: *Emil J. Gumbel – Portrait eines Zivilisten*, Heidelberg 1991, S. 176; vgl. D. Schubert: *Trommelfeuer*, 2013 (wie Anm. 12), S. 72–73.
- 19 Siehe in D. Schubert: *Künstler im Trommelfeuer*, 2013 (wie Anm. 12), S. 354f.; vgl. die Ausstellung im Haus der Geschichte Stuttgart 2015: »Fastnacht der Hölle« – Der Erste Weltkrieg und die Sinne.
- 20 Otto Riebicke: *Ring an der Somme und im Herzen*, Magdeburg 1917, S. 73 und 108. Eine harmlose Darstellung als Bildpostkarte gaben Ulrich/Ziemann 1997, S. 33 wieder (vgl. Anm. 38).
- 21 Richard Aldington: *Death of a Hero*, London 1929, deutsche Ed. *Heldentod*, Leipzig 1985, S. 351.
- 22 Abb. schon in D. Schubert: *Otto Dix*, 1980, S. 30–31; U. Rüdiger: *Dix Grüße* (wie Anm. 3), Gera 1991, Nr. 21; *Die Deutschen an der Somme*, hrsg. von G. Hirschfeld und G. Krumeich, Essen 4. A. 2016 (wie Anm. 1), S. 197, nicht im Kat. *Dresden Krieg-Triptychon 2014*. – In der Radierung von 1924 »MG-Zug geht vor, Somme November 1916« tragen die Soldaten im Schlamm außer Tornister, Handgranaten und Munition-Kisten die Behälter für die Masken.
- 23 Dazu von einem Primär-Zeugen, dem Art.off. Edlef Köppen: *Heeresbericht* (1930, 1936 verboten!), ed. Rowohlt 1979, S. 86–90; Stéphane Audoin-Rouzeau, in: *'14–18 la très grande guerre*, Paris 1994, S. 87–95; Michael Epkenhans: *Kriegswaffen*, in: *Der Tod als Maschinist*, 1998 (wie Anm. 9), S. 69–83; Olivier Lepick: *La Grande Guerre chimique 1914–18*, Paris 1998; Ann Callens: *GAS! Leper 1915 – de eerste gifgasaanval*, Ypern o. J.; Stéphane Audoin-Rouzeau/Annette Becker: *La Grande Guerre*, 2002 (wie Anm. 9), S. 29 zu *Otto Dix' Gemälde »Krieg – H 08«* in Düsseldorf. – Eine neue Zusammensetzung von Patrick Boureille in: *Materialschlachten 1916* (wie Anm. 1), 2017, S. 173–188.
- 24 Postkarte Nr. 65b an Helene Jakob (Dresden), Kunstsammlung Gera, bei Rüdiger: *Dix Grüße*, 1991, S. 86; *Kultur und Krieg*, hrsg. von W. J. Mommsen, München 1996, S. 187 und Abb. 6. Dix schrieb nicht blöde, sondern schöne Läuse-Schlampagne. – Der Wunsch nach Frieden relativiert die Mär von der totalen Krieg-Begeisterung des Kunststudenten Dix, wie sie Otto Conzelmann 1983 behauptete.
- 25 Franz Schauwecker: *So war der Krieg* 230 Kampfaufnahmen aus der Front, Berlin 1928, S. 27–28; Walter Kleinfeldt: *Fotos von der Front 1915–1918*, hrsg. von Ulrich Hägele/Irene Ziehe, Münster 2014, S. 63; vgl. zu allen Fragen Bernd Hüppauf: *Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Krieges*, Bielefeld 2013, S. 265 f. zu Gas und MG, S. 458 f. Bilder als Zeugnisse.
- 26 Johannes R. Becher: *Levisite*, Berlin /Weimar 1985, S. 131f. und 497f.; dazu Klaus Vondung (Hrsg.): *Kriegserlebnis*, Göttingen 1980, S. 157; Hans-Harald Müller: *Der Krieg und die Schriftsteller – Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart 1986.
- 27 Suse Pfäffle: *Dix Werkverzeichnis 1991* (wie Anm. 14), Nr. 1916/5; *Otto Dix – Die Zeichnungen im Dresdner Kupferstich-Kabinett*, bearbeitet von Hans-Ulrich Lehmann, Dresden 1991, Nr. 37, angesetzt um 1917; die mehr runden Formen weisen auf das Jahr 1916. Doch wäre wegen des Abstraktionsgrades an den Herbst 1918 als Entstehungszeit zu denken, wobei eckige Formen wegen der Gaswolken bildnerisch nicht infrage kamen.
- 28 Vgl. Dix: *Grüße aus dem Krieg*, Gera 1991 (wie Anm. 3), S. 23.
- 29 Kurt Tucholsky: *Vor Verdun* (1924), in: *Tucholsky Gesamtausgabe Bd. 6 Texte 1923–1924*, Rowohlt 2000, S. 252–258. Vgl. Heinz Lüdecke: *Dix Der Krieg*, 1963 (wie Anm. 15), 5. Mappe VI, S. 82; *Otto Dix und der Krieg – zum 90. Geburtstag am 2. Dezember 1981*, hrsg. von Veit Loers, Texte von Veit Loers/D. Schubert, Regensburg 1981, S. 39; *Otto Dix Der Krieg – 50 Radierungen*, hrsg. von D. Schubert, 2002 (wie Anm. 15), S. 95, die Repros nach dem Exemplar der Slg. Alfred Hoh/Fürth, Lindenau-Museum Altenburg.
- 30 E. M. Remarque: *Im Westen nichts Neues* (1929), Ullstein Berlin 1979, S. 54–55; vgl. D. Schubert: *Künstler im Trommelfeuer*, 2013 (wie Anm. 12), S. 227f. Der französische Arzt Georges Duhamel erwähnte bei Verdun das Gas, s. in seinem Buch *»Vie des martyres«* (Paris 1917), Zürich 1919, 124f.
- 31 Demonstrativ die Narbe am Hals zeigte Dix in Selbst-Zeichnungen 1924–26, ebenfalls um 1933 (Diether Schmidt 1981, S. 104f., 130f.); ferner im Selbst als Soldat 1934 in der altmeisterlichen Allegorie »Triumph des Todes« im Soldaten mit nach rechts gewendeten Kopf mit Stahlhelm.
- 32 Mehrere französische Kopfverletzte wurden im Mai 1919 bei den Verhandlungen in Versailles der deutschen Delegation vorgeführt: s. Sophie Delaporte: *Gueules cassées de la Grande Guerre 14–18*, Paris 2001, 2004; dazu Bernd Ulrich: *»...als wenn nichts geschehen wäre« – Anmerkungen zur Behandlung der Kriegsoffer*, in: *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, hrsg. von Gerhard Hirschfeld/Gerd Krumeich/Irina Renz, Essen 1993, S. 115 *Menschen ohne Gesicht*; vgl. auch Bernd Ulrich/Benjamin Ziemann (Hrsg.): *Frontalltag im Ersten Weltkrieg, Wahn und Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1994.
- 33 Hans-U. Lehmann, Dresden 1991 (wie Anm. 27), Nr. 51 Aquarell von 1923; ein zweites Exemplar im Landes-Museum Münster, siehe Olaf Peters, New York 2010, S. 242 Farbe; vgl. auch D. Schubert: *Krüppeldarstellungen im Werk von Otto Dix – Zynismus oder Sarkasmus?* In: *Krieg und Utopie*, hrsg. von G. Cepl-Kaufmann/Gerd Krumeich, Essen 2006, S. 293f.; Sabine Kienitz: *Der verwundete Körper als Emblem der Niederlage?* In: *Kriegsniederlagen*, hrsg. von Horst Carl, Berlin 2004, S. 334f. und die größere sozial-historische Studie von Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden*, Paderborn 2008.
- 34 Die Pleite, Nr. 7 von Juli 1923, hrsg. von George Grosz, Carl Einstein, John Heartfield und von diesen so betitelt. Willi Wolfradt: *Otto Dix*, Leipzig 1924, Abb. 3; Hans Kinkel: *Dix – Protokolle*, 1968, Nr. 83; Roland März/Gottfried Riemann (Hrsg.): *Realismus und Sachlichkeit – Aspekte deutscher Kunst 1919–1933*, Berlin Nat.Galerie DDR, Berlin 1974, bes. S. 181; D. Schubert: *Otto Dix*, Reinbek 1980, S. 69–71 (leider seitenverkehrt), in den weiteren Auflagen ohne Abb.; vgl. auch in: *Krieg und Utopie 2006* (wie 33), S. 304; Sabine Rewald (Hrsg.): *Glitter and Doom – German Portraits from the 1920s*, Metropolitan Museum New York 2006, Nr. 86–87; Dora Apel: *Heroes and Whores*, in: *The Art Bulletin* 79, 1997, S. 366–384; Olaf Peters: *Verismus bei Otto Dix und George Grosz*, in: *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*, Frankfurt a. M. 2017, S. 85.
- 35 Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*, I und II, Berlin 1924, S. 194–217. – Michael Haverkamp: *»Zwei Millionen Tote umsonst?« – der Weltkrieg in der politischen Propaganda der Zwischenkriegszeit*, in: *Der Tod als Maschinist* (wie Anm. 9), 1998, S. 229–239, bes. S. 233 die Bremer Volkszeitung von 1923 mit vier zerschossenen Köpfen wie bei Friedrich; vgl. ferner die Konfrontation von Toten im Drahtverhau und Generälen beim Bankett.
- 36 Roland März, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, 32, 1995, S. 351–391 (auch als Sonderdruck); D. Schubert: *Dix* (1980), 6. Aufl. 2005, S. 41–42; Ulrike Lorenz: *Welt und Sinnlichkeit*, 2005 (wie Anm. 4), S. 48–49.
- 37 Vgl. Jay Winter: *Otto Dix brulé par l'eau-forte de la guerre*, in: *'14–18 La très grande guerre*, hrsg. von Jean-J. Becker, Historial de la Grande Guerre, Péronne/Paris 1994, S. 251–256; D. Schubert: *»Gesehen am Steilhang von...« Zeugen gewaltsamen Sterbens im Ersten Weltkrieg: Henri Barbusse bei Souchez – Otto Dix bei Cléry-sur-Somme*, in: *Die Realität des Todes*, hrsg. von Dominik Groß und C. Schweikardt, Frankfurt/M. 2010, 195–221. Mit der Betitelung dieses Blattes ist belegt, dass Dix sich als Augenzeugen behauptet und dass er sich an Goya und sein Prinzip anlehnt: *»Ich habe es gesehen«* (Yo lo vi). Das widerlegt die Ansicht von Uwe M. Schneede (und seiner Schülerin Kira van Lil) *Dix habe sich nicht wie Goya geäußert und profiliert* (Schneede, *Otto Dix*, München 2019, S. 62).

- 38 Dennis Crockett: Post-Expressionism 1999 (wie Anm. 44), S. 97–98; Gabriele Werner: Otto Dix – *Der Krieg*, in: Kriegsende 1918, hrsg. von Jörg Duppler/Gerhard P. Groß, München 1999, S. 299–314 ist »Schützengraben« seitenverkehrt. Auch im Kat. *Der Krieg*, Dresden 2014 (wie Anm. 3), S. 104–105 findet sich das Photo. Bernd Hüppauf: Fotografie im Krieg, Paderborn 2015, S. 168 schrieb, Dix habe Gemälde »nach der Vorlage von Fotos« ausgeführt, was so pauschal nicht zutrifft. – Der britische Arzt Henry Tonks malte 1916 in Pastellfarben auf fotogenaue Art Köpfe von Gesichts-Zerstörungen (s. bereits in Bernd Ulrich/Benjamin Ziemann: Krieg im Frieden – Die umkämpfte Erinnerung an den Ersten Weltkrieg, Frankfurt a. M. 1997, S. 120). Die »Bilder« von Tonks wurden 2012 im Centre Pompidou in Metz innerhalb der Schau zum Jahr 1917 im Original gezeigt.
- 39 Vgl. Werner Haftmann: Lachende Totenköpfe – zum Radier-Zyklus *Der Krieg* von Otto Dix, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. April 1984 (Doutrien ist Dontrien); D. Schubert: Dix *Der Krieg*, 50 Radierungen 1924 (wie Anm. 15), 2002, S. 99.
- 40 Gerhard Bott (Hrsg.): Kat. Otto Dix, Darmstadt 1962 (Texte von Heinrich Ragaller, Hans Kinkel), gute Abb. für das Blatt in Dresden, katalogisiert jedoch als »Verwundete am Abend« in Nr. 67 die 2. Version mit Datum 17 (s. Conzelmann 1983 und Lehmann 1991). Die Männer sind nicht Verwundete. Auf der Rückseite der Zeichnung in Dresden findet sich der Titel *Finale* (vgl. D. Schubert: Otto Dix, 1980, S. 32). Conzelmann, der die Zeichnung nicht untersucht hatte, hielt den Titel für eine Fälschung von mir – wie grotesk; er kannte nur die 2. Version in Privatbesitz, in seinem Buch 1983, S. 90. – Zum Kontext vgl. Katharina Henkel und Roland März (Hrsg.): Der Potsdamer Platz, Nat.Galerie Berlin 2001, S. 171–189 und Stefanie Muhr: Surmonter le traumatisme, in: *L'autre Allemagne 1914–1924: Rêver la paix*, Péronne 2008, S. 65 ff.; D. Schubert, *Trommelfeuer*, 2013, S. 481f.
- 41 Fritz Löffler: Die Dresdner Sezession Gruppe 1919, in *Kunst im Aufbruch – Dresden 1918–1933*, hrsg. von Joachim Uhlitzsch u.a., Dresden 1980, S. 39–61, Nr. 50, S. 240–241; D. Schubert: Otto Dix, 1980, 8. Aufl. 2014, S. 35–37; Mathias Eberle: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik (London 1985), Stuttgart 1989, S. 32; Otto Conzelmann, Dix 1983 (wie Anm. 18), S. 76; eine neue Ausstellung zur Gruppe 1919 von Johannes Schmidt und Gisbert Porstmann: Signal zum Aufbruch! Die Dresdner Sezession Gruppe 1919, Städtische Galerie Dresden 2019, das Selbstbild von Dix als Kriegsgott Mars war nicht dabei, der Dix-Text 1919 zur Mappe WERDEN wurde nicht abgedruckt.
- 42 Dieter Gleisberg: Conrad Felixmüller – Leben und Werk, Dresden 1982, S. 271–272; Felixmüller, Werke und Dokumente, Germanisches National-Museum Nürnberg 1982, S. 74–76; von Lothar Fischer 1981, S. 30 einfach übernommen; auch wieder bei Remmert/Barth: Otto Dix und die Düsseldorfer Künstlerszene 1920–1925, Düsseldorf 1983, S. 18. – Der später zu Papier gebrachte Satz sollte offensichtlich den in der DDR berühmteren Dix herabsetzen. Birgit Schwarz und M.V. Schwarz gaben gleich »Wanst« an, folgerten jedoch vorschnell, dass Dix vom Nahkampf schwärmte. Wie geht dies hinter einem MG? Dass Dix mehrfach verwundet worden sei, ist nicht belegt (Kat. Dix/Beckmann – Mythos Welt, Mannheim 2013, S. 11).
- 43 Vgl. D. Schubert: Der Kunststudent Otto Dix an der Somme, in: *Die Deutschen an der Somme 1914–1918*, 4. Aufl. 2016 (wie Anm. 1), S. 191–211; derselbe, *Künstler im Trommelfeuer*, 2013 (wie Anm. 12), S. 472 und in Otto Dix retrospektiv, hrsg. von H. P. Saube (wie Anm. 5), Gera 2011/12, S. 120, Anm. 29.
- 44 Vgl. Dennis Crockett: German Post-Expressionism The Art of the Great Disorder 1918–1924, Pennsylvania 1999, S. 70; Olaf Peters, in Otto Dix, New York 2010 (wie Anm. 6), S. 126 und Peters, Dix Biographie 2013, S. 113.
- 45 Ilse Fischer: Der Dadaist (Otto Dix), in: *Das Junge Rheinland*, 9/10, Juli 1922, S. 23–28. Tatsächlich sieht Dix auf manchen Photos zerrütet, ja verwüstet aus; auch in der Zeichnung »AHOI! Das ist Dix d. h. A + O zeit + raumlos« (H. Kinkel Nr. 56, D. Schmidt Nr. 30) gibt sich Dix martialisch wieder, eckig, wild, wüst, gleichsam verrückt, hypertroph. Solche wurden aber nicht öffentlich lanciert. Vgl. auch Olaf Peters, Dix-Biographie, Stuttgart 2013, S. 138. – Die Karikatur, die 1921 Gert Wollheim von Dix ausführte, ist noch stärker übertrieben als der Text Ilse Fischers. Man muss betonen, dass die Erlebnisse des brutalen Tötens vorn an der Front die Menschen-Soldaten nicht nur erschüttert, sondern auch abgestumpft und brutalisiert haben (siehe Ernst Jünger); sie waren keine »Helden«, sie waren Opfer der Kampf-Ideologie und der Kriegs-Maschinerie – also im Grunde Täter und Opfer, wie Heinz-Dieter Kittsteiner bereits 1977 betonte (Kat. Otto Dix – Zwischen den Kriegen, Haus am Waldsee Berlin 1977, S. 33–37).
- 46 Die Nierendorf gewidmete Feder-Zeichnung schon bei Hans Kinkel: Dix Protokolle der Hölle, 1968 (wie Anm. 10), Nr. 92; später Sig. Karsch, Galerie Nierendorf, Berlin.
- 47 Siehe Lothar Fischer: George Grosz, Reinbek 1976, S. 98–99; Rosamunde Neugebauer, in: Pazifismus zwischen den Weltkriegen, hrsg. von Dietrich Harth/D. Schubert, Heidelberg 1985, S. 157. Wolfgang Hütt hat dem ganzen Komplex eine ausführliche Behandlung gewidmet: *Hintergrund – mit dem Gotteslästerungs- und Unzuchtigkeits-Paragrafen des Strafgesetzbuches gegen Kunst und Künstler 1900–1933*, Berlin 1990, S. 53f. und 200f.; Jürgens-Kirchhoff, Schreckensbilder, 1993, S. 267; Rosamunde Neugebauer: George Grosz, Macht und Ohnmacht satirischer Kunst, Berlin 1993, S. 137–143.
- 48 Vgl. Lothar Fischer: George Grosz, Reinbek 1976, S. 99–103; Kat. George Grosz – Deutschland ein Wintermärchen, Brühl und Hannover 2011/12.
- 49 Rosamunde Neugebauer: Macht und Ohnmacht, 1993 (wie Anm. 47), S. 137f. Abb. 68; Dietrich Schubert: *Künstler im Trommelfeuer*, 2013 (wie Anm. 12), Abb. 121.
- 50 Aber Olaf Peters wiederholte die »Gleichsetzung« 2014, wenn er S. 143 im Kat. Dresden 2014 schrieb: »Er nimmt hier eine Gleichsetzung von christlicher Passion und Weltkriegserfahrung vor [...]« Meines Erachtens malte Dix gerade gegen diese Lügen der Kirchen an, welche das elende Sterben im Graben absegneten mit der Phrase »Gott mit uns«.
- 51 Vgl. D. Schubert: Dix (1980), 8. Aufl. 2014, 9. verb. A. 2019, S. 96–103; derselbe, Otto Dix: das Triptychon *Der Krieg 1929–1932*, in: *Konflikt*, hrsg. von Frank R. Pfetsch (Heidelberger Jahrbücher 48), Heidelberg 2004, S. 311–331; Kat. Otto Dix – das Dresdner Triptychon (wie Anm. 3) 2014, darin Olaf Peters: Eine Summe des Krieges, S. 139 ff. – Im Karton für die Predella hängt eine Gasmaske über den schlafenden Soldaten.
- 52 Besonders »Die Fröhliche Wissenschaft«, von der Dix ein Exemplar bei sich trug (s. Conzelmann 1983, S. 214). Vgl. Olaf Peters: Neue Sachlichkeit und NS, Berlin 1998, S. 194–227; B. Dalbajewa und O. Peters, in: *Der Krieg Triptychon* (wie Anm. 3 und 51), 2014, S. 71–83: »Die Auseinandersetzung mit dem Krieg«. Wie so oft redet man von »Auseinandersetzung«, es handelt sich jedoch – und vor allem auch bei Dix – um die künstlerische Darstellung! Auseinandersetzungen finden in politischen Wahlkämpfen statt, bildende Kunst ist jedoch Gestaltung, Formgebung.
- 53 Vgl. die zeichnerische Vorarbeit Abb. S. 188 in: Kat. *Der Krieg Triptychon* (wie Anm. 51), 2014; dort auch in der Tiefe ein weiterer deutscher Soldat mit Helm, Maske und aufragendem Gewehr mit Bajonett, – aber nicht ins Gemälde übernommen.
- 54 Der originale Karton für »Grabenkrieg« in der Kunsthalle Hamburg; die Ausführung auf Holz im Kunstmuseum Stuttgart. Der rechts unten Kriechende mit der Gasmaske versinkt im Schlamm; seine linke Faust (im Karton deutlich gezeichnet) nähert sich der Hand eines Toten im Dreck (vgl. Jörg M. Merz: Otto Dix' Kriegsbilder, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwiss.* 26, 1999, S. 202 und Abb. 7 und 9, dazu die Anm. 111).
- 55 Bereits in der 1. Auflage meiner Dix-Monographie im Rowohlt-Verlag 1980 habe ich S. 102 darauf hingewiesen, dass Dix dabei die antike »Pasquino-Gruppe« (ein Gips-Abguss stand und steht in der Mengs'schen Abgus-Sammlung im Albertinum Dresden) produktiv verarbeitete. Aufgenommen auch von Dieter Scholz im Kat. Dix Stuttgart 1991, S. 261f. und weiterhin ausgeführt von James van Dyke, in: *The Art of War*, Oxford/Bern 2017, S. 115.
- 56 Zwei Selbstbildnisse im Triptychon ist wohl nicht möglich; es sei denn, man erweitert diese Frage um ein drittes im linken Flügel – dann käme wohl die linke der Rückenfiguren in Frage, der Soldat mit dem stechenden Blick auf seinen Nebenmann. Also drei Selbstporträts in den drei Stationen des Krieges? d. h. das Hinein, mitten im Ergebnis des Feuers und rechts das Heraus. Dies hätte eine gewisse Evidenz.