

Dietrich Schubert

## „Verreckt für den Kapitalismus“

*Der sterbende Soldat im Drahtverhau, von Eugen Hoffmann, Dresden 1928*

„Was der Politiker vor allem von Kunst erwartet, ist dass sie nicht zu politisch wird.“ (Alfred Hrdlicka, 1979)

Fragt man nach den frühesten realistischen Darstellungen des elenden Sterbens im Ersten Weltkrieg, dessen Ausmaße bereits 1890 Friedrich Engels prophezeit hatte,<sup>1</sup> so kommt die Litho-Mappe „*Memento 1914/15*“ von Willy Jaeckel in den Blick. Sie wurde bereits im Juli 1915 in Berlin bei I. B. Neumann (und wiederholt 1916) ausgestellt und in ihrer außerordentlichen Qualität gewürdigt. Cohn-Wiener rückte sie in die Nähe von Goyas ‚*Desastres*‘ und nannte sie 1920 „die erste Kriegserklärung an den Krieg von 1914“.

Jaeckel gehörte zur Berliner Sezession, hatte zu dem Zeitpunkt noch keinen Kriegseinsatz, seine *Memento*-Bilder sind Imaginationen hoher Kraft.<sup>2</sup> Eine Darstellung zeigt einen in den Drahtverhau geschleuderten oder durch Gewehrschuß gefallenen deutschen Soldaten, der hilflos, gespießt auf einen Pfahl im Drahtverhau, verblutete, ohne daß Sanitäter ihn retten konnten. Die düstere Szene ist – wie auch die anderen Kompositionen – ganz aus schwarz-weiß-Massen, nicht mittels Linien, aufgebaut, wodurch sich eine suggestive Plastizität ergibt (Abb. 1). Durch

---

<sup>1</sup> Friedrich Engels: Die auswärtige Politik des russischen Zarenthums, in: *Die Neue Zeit*, Jg. VIII, 1890, S. 202: „Beide Lager rüsten für einen Entscheidungskampf, für einen Krieg, wie die Welt noch keinen gesehen, wo zehn bis fünfzehn Millionen Kämpfer einander in Waffen gegenüber stehen werden. Nur zwei Umstände haben bis heute den Ausbruch dieses furchtbaren Krieges verhindert: erstens der unerhört rasche Fortschritt der Waffentechnik (...) und zweitens die absolute Unberechenbarkeit der Chancen.“ - Von Signifikanz waren insbesondere die Kriegsziele, vgl. Fritz Fischer: *Griff nach der Weltmacht*, Düsseldorf 1961, 3. A. 1964 und I. Geiss: *Der 1. Weltkrieg 1914-1918*, in: *Kat. Ein Krieg wird ausgestellt*, hg. von Detlef Hoffmann, Frankf./M. 1976, S. 9-23.

<sup>2</sup> Vgl. Ernst Cohn-Wiener: *Willy Jaeckel (Junge Kunst Bd. 9)* Leipzig 1920, S. 8; *Kat. Schrecknisse des Krieges – druckgraphische Bildfolgen*, hg. von Elmar Bauer, Ludwigshafen 1983, S. 205-212; Roland Dorn/D. Schubert: *Memento 1914/15*, in: *Pazifismus zwischen den Weltkriegen*, hg. von Dietrich Harth, Heidelberg 1985, S.127-137; Dagmar Klein: *Der Expressionist Willy Jaeckel* (Diss. Bonn 1989), Köln 1990, S. 109f.; Annegret Jürgens-Kirchhoff: *Schreckensbilder*, Berlin 1993, S. 82 f. – Andere Kriegsblätter von Jaeckel in Bruce Davis: *German Expressionist Prints and Drawings – The R.Gore Rifkind Collection*, Vol. II, Los Angeles 1989, no. 1277 f.



Abbildung 1

(aktive) Auswahl des Themas, abstrahierenden Verzicht auf Details erfolgt eine Konzentration auf das Wesentliche und Charakteristische, also eine Verdichtung – alles Kennzeichen des Realismus seit Goya und Courbet. Während Naturalismus passiv das Äußere wiedergibt und optisch determiniert bleibt, zeichnet sich Realismus, in jeder Zeit, durch wertende Wirklichkeitsdeutung und abstrahierende

Verdichtung aus, ist also aktiv fundiert, wie schon Carl Einstein Realismus definierte.<sup>3</sup>

Diesen qualitätvollen Realismus in der Beurteilung und Darstellung des Kriegssterbens erreichten keine anderen Künstler jener Zeit, nicht der Leutnant Franz Marc vor Verdun, der diesen Krieg in seinen Briefen als „naturhaft“ definierte, nur die Pferde, aber nicht die Menschen, bedauerte. Ebenfalls nicht der Expressionist Max Pechstein mit seinem Radierzyklus von 1917 „*Somme 1916*“, der bildnerisch etwa zwischen Marc und Dix steht, jedoch bereits zu stark abstrahierte, um die Schrecken noch für Betrachter wirkungsvoll visualisieren zu können.<sup>4</sup>

Andere verzichteten ganz auf Darstellung von Kriegsrealitäten wie Umberto Boccioni oder Georges Braque. Ebenso der ‚blaue Reiter‘ Franz Marc, der bei Verdun nurmehr abstrakt „kämpfende Formen“ in sein Skizzenbuch zeichnete, jedoch keine kämpfenden oder sterbenden Menschen, aber angesichts des frühen Todes von August Macke (am 26. 9. 1914 bei Perthes-les-Hurlus/Champagne) in seinem Nachruf den unerträglichen Satz veröffentlichte: „Das Blutopfer, das die erregte Natur den Völkern in großen Kriegen abfordert, bringen diese in tragischer, reueloser Begeisterung.“<sup>5</sup> Damit war das Kriegsgeschehen aus aller Ideologiekritik entlassen, eine totalistische Affirmation und Heroisierung des „*Blutopfers*“, die die Politiker, Generäle und Priester wollten und für die deutschen Kriegsziele brauchten, – unter den lügnerischen Worten von Ehre, Pflicht, Vaterland.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Carl Einstein zit. nach Heide Oehm: *Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, München 1976, S. 195; vgl. auch Georg Simmel: Vom Realismus in der Kunst, in: *Der Morgen*, 31. Juli 1908, wieder in: *Jenseits der Schönheit* – Schriften zur Ästhetik, hg. von Ingo Meyer, Frankf./M. 2008, S. 284-294, der sich mit Hinblick auf Rembrandt um den Begriff eines „höheren Realismus“ bemühte, der die seelischen Wirkungen, „die das Sein der Dinge ausübt“, im Kunstwerk gestaltet vermittelt, im Gegensatz zu „äußerlicher Nachahmung“ im Sinne von photographie- oder wachsfigurenhafter Vorstellung des Inhalts (S. 288). Die Impulse Simmels auf Einstein können hier nicht angegeben werden (das Kunstwerk als spezifischer Erkenntnis- und Urteilsakt).

<sup>4</sup> Kat. *Schrecknisse des Krieges* (wie Anm. 2) 1983, S. 155 f. – Alle Kunst hat abstrahiert, schon Rembrandt (besonders in seinen Tusche-Zeichnungen), auch der beste Realismus (nur das Wachsfiguren-Kabinett nicht); es fragt sich nur immer, wie stark abstrahiert wird. Die „abstrakte Kunst“ des 20. Jahrhunderts nach Kandinsky und seinen Epigonen hat jedoch die Kunst der Abstraktion ruiniert, wie Alfred Hrdlicka zutreffend sagte.

<sup>5</sup> Franz Marc: *Briefe aus dem Felde*, München 1966, S. 153. – Zum Blick aus französischer Sicht siehe Stéphane Audoin-Rouzeau: *The french soldier in the trenches*, in: H. Cecil/P.H.Liddle (Ed.): *Facing Armageddon*, London 1996; Philippe Dagen: *Le silence des peintres – Les artistes face à la Grande Guerre*, Paris 1996 und die neuere Diskussion über die Schriftsteller von Nicolas Beaupré: *Écrire en guerre, écrire la guerre: France Allemagne 1914-1920*, CNRS Paris 2006.

<sup>6</sup> Bernd Hüppauf: *Über den Kampfgeist*, in: *Der Feind den wir brauchen*, hg. von A.A.Guha/S.Papcke, Königstein 1985; Bernd Hüppauf (Hg.): *Ansichten vom Krieg – vergleichende Studien*, Königstein 1984; B. Hüppauf: *Schlachtenmythen und die Konstruktion des ‚Neuen Menschen‘*, in: G.Hirschfeld/G.Krumeich (Hg.): *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch*, Essen 1993, S. 43-84 bes. zum Langemarck-Mythos. Gegen die christliche (kirchliche) Sakralisierung der Gefallenen (sog. „*Blutopfer*“, wie auch

Keine Zeichnungen sind erhalten vom Holzbildhauer der Dresdner Gruppe 1919, Christoph Voll, wie Dix Unt. off. und MG-Truppführer 1915-17 an der Yser, im Herbst 1916 an der Somme, im Herbst 1917 wie Dix an der Ostfront.<sup>7</sup> Zeichnungen der Landschaft und schlafender Soldaten, keine Kampfszenen wie Otto Dix, schuf der Berliner Maler Waldemar Rösler, der als Kompagnieführer an der Westfront, bei Messines, an der Yser und vor Ypern alles Elend erlebte.<sup>8</sup> (Abb. 2)



Abbildung 2

Franz Marc sich ausdrückte) in einer Parallelisierung mit dem christlichen Opfertod sprach sich seinerzeit der Theologe Günther Dehn (Universität Halle) aus in einem Vortrag vom 6. 11. 1928 in Magdeburg (Domgemeindeblatt Magdeburg, Nr. 12, Dez. 1928, wieder in: Kirche und Völkerversöhnung, Berlin 1931, S. 6-23); siehe Anm. 41.

<sup>7</sup> Siehe Ausst. Kat. Christoph Voll – Skulptur zwischen Expressionismus und Realismus, Texte von Arie Hartog und D. Schubert, Gerhard Marcks-Haus Bremen 2007. – Das größere Trauma von Voll, geb. 1897 in München, war offenbar das katholische Waisenhaus Kloster Kötzing und seine strengen Nonnen, wo er als kleines Kind einsaß, 1911-1914 konnte er eine umfangreiche Bildhauer-Lehre machen (vgl. die grundlegende Monographie von A. Kassay-Friedländer: Der Bildhauer Christoph Voll, Worms 1994, S. 9-10). Den Krieg stellte er nicht dar, wohl aber die Kinder im Kloster.

<sup>8</sup> Waldemar Rösler rückte im Herbst 1914 als Unt.off. ein, wurde zum Vizefeldwebel befördert und am 1. 6. 1915 zum Leutnant und Kompagnieführer am Yser-Kanal; er schrieb zahlreiche Karten und Briefe an Frau Oda, Sohn Fritz und das Bildhauer-Ehepaar Richard Engelmann. Sein Kriegsitinerar müßte noch genau rekonstruiert werden. Auch die Zeichnungen sind nicht gesammelt, einige damals publiziert in *Kriegszeit* Nr. 54, Oktober 1915 und in *Kunst und Künstler* Jg. 13, 1915, S. 123 f., 175 f., 212 f und 320 f. (siehe Katalog Waldemar Rösler 1882 - 1916, Ostdeutsche Galerie Regensburg, hg. von Werner Timm, Text von D. Schubert, Regensburg 1982).

Anders sieht es mit Max Beckmann aus, der - nach der Ostfront - als Sanitäter bei Courtray, Comines, Lille, Ypern und südlich bei Verwick (Wervik, Juni 1915) manches bei Transporten und in Lazaretten erlebte, Mitgefühl für die Menschen bekundete, jedoch immer an seine Malerei-Lust dachte (Brief vom 8. 6. 1915) und leidenschaftlich zeichnete: Verwundete, Operationen, Leichen, die zerstörte Landschaft (Lille), sich selbst, Menschen in Belgien u. a.<sup>9</sup> und das zentrale Geschehen, die *Granaten-Explosion*, in einer Radierung als eine Art Summe der tödlichen Kämpfe fixierte (Abb. 3).



Abbildung 3

---

<sup>9</sup> Max Beckmann: *Briefe im Kriege 1914-1915*, Berlin 1916, Zürich 1984. – Zu Beckmann im Kriege vgl. Stephan von Wiese: *Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903-1925*, Düsseldorf 1978, S. 45-107; die Radierung „Granate“ S. 99.

Dem Realismus Willy Jaeckels kommen nur die 50 Radierungen von Otto Dix „*Der Krieg*“, entstanden 1924 zum Jahr des zehnjährigen Gedenken des Sommers 1914, nahe und eine Straßenplastik, die der Dresdner Eugen Hoffmann 1928 ausführte, freilich ein ephemeres Werk, aber von großer Modernität, das hier ins Blickzentrum gerückt werden soll.

Eigens für die Anti-Kriegsdemonstration in Dresden am 4. August 1928 bauten die KPD-Bezirksgruppe Ost-Sachsen und der Künstler Eugen Hoffmann auf der Strasse eine Installation – heute in der abstrakten Materialbildnerie gängig im „erweiterten“ Kunstbegriff – aus Holzstützen und Stacheldraht, also einen Drahtverhau, wie sie vor den vorderen Kampfgräben an der Aisne, der Somme, vor Verdun oder bei Ypern und Langemarck in den Jahren 1914-1918 standen. Damit wurden die nach Artilleriefire anstürmenden Feinde im Vorrücken auf den gegnerischen Graben stark behindert. Zuweilen suchte man deshalb, nachts diese Drahtverhaue zu durchschneiden, was jedoch solchen Vortrupps meist das Leben kostete. Die Rettung von Verwundeten, die in den Drahtverhauen lagen, war beinahe unmöglich. Noch furchtbarer waren die Verluste in den Drahtverhauen bei Sturmangriffen gegen die feindlichen Linien im MG-Feuer. Der Lyriker Paul Zech, bei Verdun und an der Somme 1916, schildert in seinem *Kriegstagebuch* die vor ihm anstürmenden, jungen sterbenden Franzosen am Fort Douaumont.<sup>10</sup>

Henri Barbusse, der Autor von *Le Feu*, dem frühesten und beeindruckendsten Bericht über die Schrecken des Krieges 1914-1918, hielt in seinem Front-Notizbuch am 9. Januar 1915 einen Nacht-Einsatz zur Aufstellung der ‚Spanischen Reiter‘ fest. Und im Brief vom 16. Mai 1915 an seine Frau lesen wir:

„Die an manchen Stellen zusammengetriebenen und in ihren Löchern getöteten Deutschen zeigen noch den lähmenden Schrecken in ihrer verkrampften Körperhaltung (...) Man fühlt: in dem enormen Sturmangriff, der uns dieses (...) Gelände wiedergewonnen hat, ist alles zusammengebrochen. Von den Angreifern sind, dank ihres blitzartigen Vorstoßens, nur wenige gefallen. Einige (...) Nordafrikaner mit energischen jugendlichen Gesichtern hingen noch in den Drahtverhauen an den Stellen, wo sie von der Artillerie nicht weggerissen waren, und die Männer, um durchzukommen, Draht für Draht abschneiden mussten (...). Das Schlachtfeld ist von riesigen Granattrichtern übersät.“<sup>11</sup>

Auch der Pazifist und Dichter Ernst Toller, 1917 Student in Heidelberg, hatte als Unt.offizier im Einsatz vor Verdun vor April 1916 das prägende Erlebnis eines

<sup>10</sup> Paul Zech: *Das Grab der Welt* (1919), in veränderter Form 1932: *Von der Maas bis an die Marne – Ein Kriegstagebuch* (Berlin 1932), Rudolstadt 1984, S. 122.

<sup>11</sup> Henri Barbusse: *Briefe von der Front an seine Frau 1914-1917*, übersetzt von Eduard Zak, hg. von Horst F. Müller, Leipzig 1974-Frankfurt/M. 1974, S. 266 und S. 117, 2. erw. Aufl. 1987, S. 106 und 238.

schreienden Verwundeten im Drahtverhau, dem nicht geholfen werden konnte; er schilderte es später in seiner Autobiographie (siehe unten).

In den Drahtverhau auf der Strasse in Dresden gab der Bildhauer Eugen Hoffmann die Nachbildung eines sterbenden (deutschen) Landsers in Feldgrau, und zwar mit einer echten Uniform jener Jahre, einer Jacke, Patronengurt, Gamaschen, Stiefel, den Kopf des Sterbenden aus Holz geschnitzt. Die Wirkung der Unmittelbarkeit muß beträchtlich gewesen sein. Man nahm schließlich echten Draht und für den Sterbenden eine echte Kriegsuniform, ein Gewehr hing unter ihm. Um diese Installation versammelten sich die Demonstranten wie beschützend mit ihren Plakaten,<sup>12</sup> bzw. der Zug der Demonstrierenden ging an „symbolischen Gruppen“ vorbei, zu denen noch Kinder „bewaffnet mit Helm, Blechsäbel und Uniform“ und das Modell eines Panzerkreuzers gehörte, getragen von sechs Männern; ferner zwei große Karikaturen: *Müller-Franken* führt Wilhelm ins gelobte Land; der Tod geschützt von Priestern, gefolgt von Gasmasken-Soldaten und Faschisten, „die Jungproletarier als Schlachtvieh hinter sich herziehen“. Kriegsoffer trugen den Drahtverhau „Fürs Vaterland verreckt!“ Sogar ein (nachgebauter) Tank wurde mitgezogen. Eine Riesenzeichnung besagte „Die Aktien steigen – wenn der Mann auch fällt“.<sup>13</sup>

Die Hauptkundgebung fand auf dem Theaterplatz von Dresden statt. Beteiligt war ebenso der Internationale Bund der Kriegsoffer. Auf einem dieser Plakate konnte man lesen „Verreckt für den Kapitalismus“. Als die Photographie auf der Strasse entstand (Abb. 4), schauten die Arbeiter direkt dem Photographen in die Augen. Denn soeben schritt die Polizei ein und wollte das Ganze unterdrücken, Politik refüsierte Kunst. Man zwang die Veranstalter, den „Feldgrauen“ zu entfernen, womit die Freiheit der Kunst in der Weimarer Republik ebenso stark angegriffen wurde wie mit den Prozessen gegen George Grosz wegen „Beleidigung der Reichswehr“ (Mappe „Gott mit uns“ 1920) und gegen Otto Dix' Gemälde wegen angeblicher Unsittlichkeit.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Zeitungs-Artikel und Photo im Stadtarchiv Dresden; D. Schubert: *Das harte Mal der Waffen* oder: Die Darstellung der Kriegsoffer – Aspekte der Visualisierung der Gefallenen nach 1918, in: *MONUMENTE*, hg. von Michael Diers, Berlin 1993, S. 137-152.

<sup>13</sup> *Arbeiterstimme*, Ost-Sachsen, Nr. 182 vom 6. August 1928, S. 2. Die letzte Aussage nimmt die Photomontage von John Heartfield vom August 1932 vorweg: „Wollt ihr wieder fallen, damit die Aktien steigen?!“ (Wieland Herzfelde: *John Heartfield*, Dresden 1962, 3. A. 1986, 118; Roland März: *John Heartfield – Der Schnitt entlang der Zeit*, Berlin 1981). Mit *Müller-Franken* war wohl der Vorsitzender der SPD-Fraktion, Hermann Müller, gemeint?

<sup>14</sup> Wolfgang Hütt: *Hintergrund*, Berlin 1990, S. 53 f. und S. 200 f.; Rosamunde von der Schulenburg: *George Grosz – Macht und Ohnmacht satirischer Kunst* (Diss. Universität Heidelberg), Berlin 1993; Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden, Kunst und Gesellschaft 1905-1955*, München 2005, S. 601.



Abbildung 4

Die *Dresdner Arbeiterstimme* berichtete am 6. August über die Wirkung und die Folge:

„Dies erkannte auch der Gegner sofort, und so ereignete sich bereits auf dem Sammelplatz des Stadtteils 1 ein bezeichnender Zwischenfall. Auf dem Freiburger Platz hatte (...) sich eine Gruppe des Internationalen Bundes der Opfer des Krieges und der Arbeit eingefunden, die ein aufwühlendes Kunstwerk trug: In einem Stacheldraht-Verhau hängt die Leiche eines Feldgrauen. Kopf und Hände grauenvoll, aber nur zu wahrheitsgetreu von einem der bekanntesten Dresdner Bildhauer modelliert. Stumm erschüttert steht eine dichte Menschenmenge vor dieser Gruppe – 'Fürs Vaterland verreckt!' – Da naht der Leiter der Polizeibegleitungen und erklärt, daß ‚die Figur in alter Heeresuniform‘ sofort beschlagnahmt würde, wenn sie nicht aus dem Zuge entfernt werde. Da die Figur zu kostbar für das Polizeiarchiv ist und als Demonstrationsobjekt auf der in Vorbereitung befindlichen revolutionären Antikriegsausstellung dienen soll, entfernte man zähneknirschend die Leiche, nachdem die Gruppe vorher fotografiert worden war (...) Aber die Mütze und das Gewehr bleiben im Drahtverhau (...)“.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> *Arbeiterstimme* (KPD) Bezirk Ost-Sachsen, Nr. 177 vom 31. Juli 1928 und Nr. 182 vom 6. August 1928 (Stadtarchiv Dresden); vgl. Hannelore Gärtner: Die ASSO in Dresden, in: *Kunst im Aufbruch Dresden 1918-1933*, Dresden 1980, S. 73; Kat. „*Die Kunst den Massen*“ – Verbreitung von Kunst 1919-1933, hg. von



Eugen Hoffmann ist als Graphiker, Zeichner und Bildhauer heutzutage weitgehend unbekannt bzw. unbeachtet, wie Christoph Voll auch ein Opfer der Abstraktions-Dogmen der westlichen, USA-orientierten ‚Moderne‘ und ihrer Theoretiker und Ideologen, zumal verstärkt weil er Mitglied der KPD war und 1929 Mitbegründer der ASSO (Assoziation revolutionärer bildender Künstler),<sup>16</sup> die der heutigen „bildwissenschaftlichen“ Kunsthistoriographie unbequem ist. Hoffmann porträtierte 1925 in neusachlichem Stil seinen Malerkollegen Otto Dix (Bronze, Museum Zwickau, Abb. 5).<sup>17</sup>



Abbildung 5

---

Dirk Rose, Ladengalerie Berlin-W. 1977, S. 54-55. Für freundliche Hilfe ergeht Dank an Frau Schauer vom Stadtarchiv Dresden.

<sup>16</sup> Vgl. Artur Dänhardt: Die Dresdner ASSO, in: Jahrbuch 1978 zur Geschichte Dresdens, hg. vom Museum für Geschichte der Stadt Dresden, 1978, S. 37-42.

<sup>17</sup> Roland März u. a. (Hg.): Kat. *Realismus und Sachlichkeit* – Aspekte deutscher Kunst 1919-1933, Berlin-DDR 1974, Nr. 147; Heiner Protzmann/Martin Raumschüssel: Eugen Hoffmann – Plastik Aquarelle Zeichnungen Graphik, Albertinum Dresden 1973; Kat. *Revolution und Realismus* – Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917-1933, hg. von C. Suckow, Berlin-DDR 1978, Nr. 379, S. 260; Kat. Eugen Hoffmann – zum 30. Todestag, Dresden 1985, S. 44; D. Schubert: Otto Dix, (1980), 6. Aufl. 2005, S. 90.

Was das Kriegserlebnis betrifft, so ist zu sagen: Mit 23 Jahren meldete sich Hoffmann 1915 freiwillig zum Heeresdienst in der österreichischen Armee (sein Vater war Österreicher), wird an der Ostfront eingesetzt und geht (freiwillig!) 1916 in russische Gefangenschaft, was ihm, so kann man sagen, das Leben rettete.<sup>18</sup>

In Dresden 1919 an der Akademie, Student bei Selmar Werner, wird Hoffmann 1920 Schüler von Karl Albiker, erhält eine Ausstellung in der „Neuen Vereinigung für Kunst“.<sup>19</sup> Die Radierung „*Krüppel*“ von 1919 (Exemplar im Stadtmuseum Dresden) verrät eine Stilsuche zwischen eckigen und runden Formen. Seine Holzschnitte um 1919 jedoch zeigen einen eminent expressionistischen Stil (Akte, Köpfe, Landschaften), und somit erhält er Anschluß und wird Mitglied der *Gruppe 1919* der neuen Dresdner Sezession neben Conrad Felixmüller, dem Architekten Hugo Zehder, Otto Schubert, Otto Dix, Lasar Segall, Otto Lange, Christoph Voll, mit denen er ausstellt, und zwar seit der 2. Ausstellung im Juni/Juli 1919 (vier Holzschnitte und die Skulptur *Mädchenkopf*), in der 3. Ausstellung im Oktober/November 1920 in der Galerie Arnold (Skulpturen), in der 4. im Januar 1921 „*Schwarzweißkunst*“ in der Galerie Emil Richter (weibliche Akte, Graphik).<sup>20</sup> Im Stadtmuseum, das Paul F. Schmidt leitete, war er in dessen 4. Ausstellung im April 1920 mit Jacob und Kokoschka vertreten. Die Galerie Richter zeigt im Herbst 1921 eine Sonderausstellung Hoffmanns. Auch in der mehr als 600 Blätter umfassenden Ausstellung der Galerie Arnold von 1921 „*Handzeichnungen deutscher Meister*“ war Hoffmann mit Voll, Otto Schubert, Jacob, Lange u. a. vertreten. Gemeinsam mit dem Bildhauer Ludwig Godenschweg tritt er 1920 der *Gruppe 1919* bei.

Als die renommierte Galerie Richter 1920 Arbeiten des Malers Walter Jacob und des Bildhauers Hoffmann gemeinsam ausstellte, schrieb der Rezensent des *Cicerone*: „Hoffmann vereinfacht die plastischen Grundformen des menschlichen

<sup>18</sup> Genauere Angaben konnte ich nicht ermitteln, s. Kat. Eugen Hoffmann, Städtisches Museum Zwickau, Zwickau 1959; *Eugen Hoffmann 1892-1955 – zum 30. Todestag*, Galerie Rähnitzgasse Dresden 1985, Text Erhard Frommhold, S. 13-24; Manfred Altner (Hg.): *Eugen Hoffmann, Lebensbild Dokumente* Zeugnisse, Hochschule für Bildende Künste Dresden 1985, S. 8.

<sup>19</sup> Siehe in *Cicerone* XI. Jg., 1919, S. 708.

<sup>20</sup> Rezension in: *Kunstchronik*, Vol. 32, Febr. 1921, S. 393. – Siehe *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, Dresden 2. Jg. 1919/20, Heft 9 von Dezember 1919 und an neuer Lit. Alfred Hentzen: *Deutsche Bildhauer der Gegenwart*, Berlin 1934; Helmut Heinze: *Eugen Hoffmann und der Expressionismus*, in: *Dresdner Hefte*, No. 6, 1987, S. 22-28; - Kat. *Revolution und Realismus* (wie Anm. 17) 1978, S. 41-42; E. Bertonati (Hg.): *Dresdner Sezession 1919-1923*, Kat. München 1977 und genauer Fritz Löffler: *Die Dresdner Sezession, Gruppe 1919*, in: *Kunst im Aufbruch* Dresden 1918-1933, hg. von Joachim Uhlitzsch, Albertinum Dresden 1980, S. 39 ff.; Dieter Gleisberg: *Conrad Felixmüller*, Dresden 1982; Stephan Weber: *Christoph Voll Arbeiten auf Papier*, Köln 1997, S. 96-100; Reinhold Heller: *From Expressionism to Resistance 1909-1936*, The Fishman Collection, Milwaukee Art Museum 1990/91.

Die stärksten Holzschnitte fasste Hoffmann 1919 zu einer Mappe von 6 Blatt zusammen, 1. Blatt *Kopf* ein Selbstporträt im Profil: *Originalholzschnitte*, Dt.Genossenschafts-Verlag 1919 (Auflage 5, also heute äußerst selten); das Exemplar 2/5 in Privatbesitz Moritzburg, hier mit Dank an den Besitzer.

Körpers so sehr, daß er die Farbe zur Charakterisierung zu Hilfe nehmen muß; eine höchst intensive und unnaturalistische Farbe, die den abstrakten Ausdruck dieser Plastiken in ungewöhnlicher Weise unterstreicht. Er bemalt beispielsweise einen Frauentorso von ungeheuren Rundungen feuerrot mit schwarzem Haar und goldnen, tief eingesenkten Augenhöhlen; oder er versieht einen blauen Akt mit roten Brüsten (...).“<sup>21</sup> Solche mit ungebrochenen Buntfarben bemalte Holzskulpturen wurden vom Direktor des Stadtmuseums Paul F. Schmidt, der die Bestrebungen des expressiven Realismus stark unterstützte, erworben. Man erkannte die enorme Kraft des abstrahierenden Formwillens. Mitte der 20er Jahre wandelte sich Hoffmanns Stil und kam der sog. *Neuen Sachlichkeit* nahe. Seine expressionistischen Werke standen September/Oktober 1933 im Lichthof des neuen Rathauses in der ersten „Entarteten“-Kunstschau der lokalen Nazis in Dresden, die der Dresdner Graphiker Richard Müller, NS-Rektor der Akademie, „*Spiegelbilder des Verfalls in der Kunst*“ taufte,<sup>22</sup> welche aber erstmals im Titel den Ausdruck „*Entartete Kunst*“ führte. Ebenso kamen sie seit 1937 in die große Wanderschau der „Entarteten“: die Büste *Mädchen mit blauem Haar* stand links von Rudolf Bellings *Dreiklang* (1919), rechts davon der blaue weibliche Akt *stehendes Weib*, die kleine Gruppe *Joseph und Potiphars Weib* (um 1922, heute verschollen, Abb. 6),<sup>23</sup> – alle drei Skulpturen beschlagnahmt aus dem Stadtmuseum Dresden.

In der „Entarteten“ 1933 in Dresden und folgend 1937 in der mehrjährigen Wanderausstellung hing bzw. stand das gewaltige Kriegsgemälde von Otto Dix „*Schützengraben*“, die Summe seiner Erfahrungen und singular in der zu Abstraktion tendierenden Malerei des 20. Jahrhunderts,<sup>24</sup> ein nach Granat-Trommelfeuer

<sup>21</sup> Siehe in: Cicerone XII. Jg., 1920, S. 129.

<sup>22</sup> Vgl. Diether Schmidt: *In letzter Stunde* (Künstlerschriften II) 1933-1945, Dresden 1964, S. 213, der Artikel von Richard Müller im *Dresdner Anzeiger* vom 23. 9. 1933 (*Spiegelbilder des Verfalls*). Die Artikel in den *Dresdner Nachrichten* vom 22. 9. 1933 (F. Zimmermann) und im *Illustrierten Beobachter* vom 16. 12. 1933 belegen den Titel als „*Entartete Kunst*“ (D. Schubert: *Otto Dix*, 6. A. 2005, S. 107; S. Weber: *Voll*, 1997, S. 368). Felix Zimmermann schrieb im Stile der NS-Ideologie in *Dresdner Nachrichten*: „Hoffmanns rot bemalte Mädchenbüste und seine affenartigen Figürchen *Adam und Eva* sind dauernde Zeugnisse dieser Zersetzungsarbeit. Volls gedunsene Aktfiguren sind aus Freude an der Missbildung entstanden.“

Der Nazi Müller ging auf die Forderungen des ‚Führers‘ Hitler ein (Die deutsche Kunst als stolzeste Verteidigung des deutschen Volkes, Rede in Nürnberg 1. 9. 1933) und besonders signifikant auf das Kriegsbild von Dix „*Schützengraben*“: eine Entwürdigung des gefallenen deutschen Frontsoldaten!

<sup>23</sup> Alte Photographie aus der Sächs. Landesbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek. Vgl. zum Kontext Werner Haftmann: *Kriegserklärung an die moderne Kunst*, in: *Frankf. Allg. Ztg.* vom 4. Juli 1987 und die Dokumentation von Mario-A. von Lüttichau in: *Kunststadt München 1937*, München 1987, S.134-138, des weiteren Christoph Zuschlag: *Entartete Kunst*, Worms 1995.

<sup>24</sup> „The most famous picture painted in post-war Europe“ nannte es Alfred Barr schon 1931 (Dennis Crockett: *The most famous painting of the Golden Twenties ?*, in: *Art Journal*, Spring 1992, pp. 72 f.), – Der Titel des Gemäldes ist *Schützengraben*, nicht „Der Schützengraben“!



Abbildung 6

völlig zerstörter (deutscher) Graben mit den Leichen, den zerschossenen Soldatenleibern, gemalt in suggestivem Verismus (aber kein Fotografismus), scheinbar dekomponiert, aber für den Betrachter eine ‚Gasse‘ mit einer schrecklichen Pfütze öffnend; sogar einer Ratte am blutigen Gehirn des Toten im Vordergrund (siehe die Zeugnisse der Zeitzeugen). Mit diesem Werk, das nach dem Ankauf durch das Museum in Köln einen öffentlichen Aufruhr und höchst signifikante Diskussionen über die radikale Sicht auf den Krieg auslöste, stand Dix mit einem Schlag im Zentrum der Kunstdebatten der Weimarer Republik um das Anti-Kriegsjahr 1924 (Abb. 7). Der Widerstand gegen „Schützengraben“ zwang den Dir. Dr. Hans Secker und die Stadt Köln, das Gemälde an Dix und seinen Galeristen Nierendorf zurückzugeben. Man kann sagen, dass dieses Werk ohne Zweifel das berühmteste und umstrittenste Gemälde der 20er Jahre war und wegen seiner abschreckenden Wirkung („Wehrsabotage“) von den Nazis nach 1940 vernichtet wurde.<sup>25</sup> Klaus von

<sup>25</sup> Der Händler B. Böhmer, Güstrow, Freund von Barlach, kaufte das Werk 1940 aus dem Bestand der



Abbildung 7

Beyme hat das Gemälde zwischen Barlach und Lewis Kriegsbilder kurz und treffend behandelt, aber meines Erachtens in seiner überdurchschnittlichen Radikalität und Signifikanz unterschätzt,<sup>26</sup> -- wohl weil es heute nicht mehr zu s e h e n ist !?

---

„Entarteten Kunst“, seitdem ist die Leinwand verschollen, wohl zerstört ? Siehe Wolfgang Schröck-Schmidt: Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, in: AK Otto Dix – zum 100. Geburtstag, Stuttgart/Berlin 1991, S. 161-164 mit vier Detailaufnahmen (Rhein. Bildarchiv); D. Schubert: Die Verfolgung des Gemäldes *Schützengraben* von Otto Dix, in: Kritik und Geschichte der Intoleranz, hg. von Rolf Kloepfer, Heidelberg 2000, S.351-366.

<sup>26</sup> Vgl. oben Anm. 24 und Klaus von Beyme: Das Zeitalter der Avantgarden, 2005, S. 600. Wie schon O.Conzelmann führte Beyme auch Ernst Kallais Text von 1927 an, der jedoch Verwirrung stiftete, weil er nicht zwischen WERK und WIRKUNG unterschied, wie dies aber bereits Willi Wolfradt in seinem vehementen Text tat (Otto Dix, Leipzig 1924, S. 10). Im übrigen war Kallai als Linker ganz veristisch eingestellt: beim Umbau der ‚Neuen Wache‘ in Berlin 1930 durch Heinrich Tessenow als ‚Ehrenmal‘ lehnte er diese Ästhetik des silbernen Lorbeerkränzes für die Gefallenen ab und forderte ein Grauenmal aus Schützengräben, Drahtverhauen und Granattrichtern mit Leichen, dazu Zahlen der Bilanz von

Wäre es erhalten und in einer öffentlichen Kunstsammlung, würde es m. E. die Geister ebenso spalten wie 1924. Das Werk war und ist ein Exempel für die Interdependenzen zwischen Kunst und Gesellschaft. Im übrigen hat es den Krieg nicht ästhetisiert, vielmehr radikal entheroisiert mittels eines fast unerträglichen Verismus (die Ratte am Gehirn des Toten im Vordergrund). Es visualisiert genau das, was z. B. der Offizier Ernst Jünger „*In Stahlgewittern*“ ausblendete zugunsten seiner ‚Abenteuer‘ und Aktionen, aber Realisten wie Henri Barbusse (*Le Feu*, 1916), Fritz von Unruh (*Opfergang* 1916, verboten, publiziert 1919) und Andreas Latzko (*Menschen im Kriege*, Zürich 1918) in ihren frühen Schilderungen gaben, das elende Sterben im Trommelfeuer, nicht die heroische Aufopferung in der persönlichen Aktion, wie sie Jünger suchte.

Möglicherweise angeregt für seine plastische Memorierung des Kriegsterbens im Sommer 1928 wurde Hoffmann durch die 50 Radierungen seines Dresdner Kollegen an der Akademie, Otto Dix. In dessen Zyklus „*Der Krieg*“ von 1924 visualisierte er in 50 Protokollen der Hölle makabre Szenerien von Sterbenden und Toten, auch solche im Drahtverhau, erhellt von Leuchtkugeln bei Nacht, als einen modernen ‚*Totentanz*‘ dieses imperialistischen Krieges. Natürlich kannte Hoffmann die entsprechenden Dix-Radierungen wie „*Totentanz anno 17 – Höhe Toter Mann*“ (in einem Probedruck in Albstadt als „*Jägertrichter Artois*“)<sup>27</sup> und wie Blatt 30 (3. Mappe, Blatt X) mit dem Titel „*Drahtverhau vor dem Kampfgraben*“ (Probedruck, Privatbesitz, Abb. 8),<sup>28</sup> eine noch gespenstischer wirkende Szene von nicht geborgenen Leichen im Drahtverhau, der die Installation Hoffmanns sehr nahe kommt. Die hilflosen schwerverwundeten Kameraden im Drahtverhau waren ein zentrales

---

Kriegsgewinn und Kriegselend, Kriegsverdienern und Kriegskrüppeln, „und als Bekrönung den Christus mit Gasmaske von George Grosz. Und dann seht zu, ob ihr einen schönen Raum daraus machen könnt, von edlen Proportionen und abgeklärter Stimmung“ (in: *Die Weltbühne*, Jg. 1930, II., S. 284-285). Zwischen dieser Idee und Hoffmanns Installation von 1928 besteht Übereinstimmung.

<sup>27</sup> Der endgültige Titel blieb „*Totentanz anno 17 Höhe Toter Mann*“. Diese umkämpfte Höhe liegt nicht im Artois, sondern nordwestlich von Verdun. Zum Probedruck in der Städt. Galerie Albstadt siehe in: Otto Dix: *Der Krieg – Radierungen, Zeichnungen*, hg. von Alfred Hagenlocher, Albstadt 1977, Nr. 39. Obgleich Dix, der als MG-Truppführer jahrelang im Trommelfeuer lag, z. B. im Juli-August 1916 an der Somme bei Cléry und Monacu-Ferme, nicht um Verdun (Höhe 295 Toter Mann) eingesetzt wurde, dagegen Herbst 1916 im Artois an der Lorettohöhe, bei Souchez, südwestlich von Lens, wählte er den Titel *Höhe Toter Mann*.

<sup>28</sup> Vgl. Erich Knauf: *Empörung und Gestaltung*, Berlin 1928; Heinz Lüdecke: *Otto Dix – Der Krieg*, Berlin-DDR 1963; *Pazifismus zwischen den Weltkriegen*, hg. von Dietrich Harth/D. Schubert, Heidelberg 1985, S. 196; Ulrike Rüdiger: *Otto Dix – Der Krieg*, 50 Radierungen aus dem Dix-Haus Gera/Bad Wildungen 1993; Otto Dix: *Der Krieg – 50 Radierungen von 1924*, hg. und kommentiert von D. Schubert, Jonas Marburg 2002 (Blatt 19 und Blatt 30); ferner D. Schubert: *Otto Dix* (Reinbek 1980), 3. verb. Aufl. 1991, S. 22-24, 6. Aufl. 2005, 7. Aufl. 2008, S. 71-77 zum Radierzyklus. Differenzierte Zusammensicht der Dix'schen Bilder zum Kriege in der Perspektive der Nietzsche-Impulse bei Olaf Peters: *Neue Sachlichkeit und NS, Affirmation und Kritik 1931-1947*, Berlin 1998, S. 194-227.

Ereignis. Entsprechend schrieb noch 1928 Erich Knauf in „*Empörung und Gestaltung*“ hinsichtlich Dix: „Der Proletarier im Waffenrock weiß, daß eine Leiche im Drahtverhau ein wirksameres Bild ist als eine symbolhafte Darstellung des Kriegsungeheuers (...)“.<sup>29</sup>



Abbildung 8

Es war insbesondere der Pazifist **Ernst Toller**, der in seinem Drama „*Die Wandlung*“ von 1917 als 4. Bild einen Drahtverhau mit Skeletten imaginierte, den Robert Neppach für das Bühnenbild der Uraufführung im September 1919 in Berlin in

---

<sup>29</sup> Erich Knauf: *Empörung und Gestaltung* – Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz, Berlin 1928, S. 107. Damit war der Verismus von Dix abgesetzt von allegorischen Kriegs-Darstellungen bei Klinger und Stuck und *Totentänzen* wie denen von Erich Drechsler (1919/24). – Knauf war selbst seit 1915 Soldat, 1918 Mitglied des revolutionären Arbeiter- und Soldatenrates in Gera. Die Nazis haben den Schriftsteller 1944 ermordet.

expressionistischen Formen realisierte.<sup>30</sup> Diese Gestalt-Idee geht auf ein Erlebnis Tollers zurück, das er in den blutigen Kämpfen östlich von Verdun (am Bois le Prêtre), wo er von März 1915 bis April 1916 als Unt.offizier eingesetzt war, hatte. Er schildert es in seiner Autobiographie „*Eine Jugend in Deutschland*“ (Amsterdam 1933, Reinbek 1963) im IV. Kapitel über die Front: „Eines Nachts hören wir Schreie, so als wenn ein Mensch furchtbare Schmerzen leidet, dann ist es still... Nach einer Stunde kommen die Schreie wieder. Nun hört es nicht mehr auf. Diese Nacht nicht. Die nächste Nacht nicht...wir wissen nicht, dringt er aus der Kehle eines Deutschen oder eines Franzosen. Der Schrei lebt für sich, er klagt die Erde an und den Himmel...Wir haben erfahren, wer schreit, einer der Unsern, er hängt im Drahtverhau, niemand kann ihn retten; zwei haben's versucht, sie wurden erschossen...“ Auch Erich M. Remarque schilderte eine vergleichbare Szene in seinem Roman „*Im Westen nichts Neues*“ (1929) im Kap. VI nach dem Trommelfeuer: „Wir sehen die Stürmenden kommen...wir erkennen die verzerrten Gesichter, die flachen Helme, es sind Franzosen. Sie erreichen die Reste des Drahtverhaus und haben schon sichtbare Verluste. Eine ganze Reihe wird von dem MG neben uns umgelegt...Ich sehe einen von ihnen in einen spanischen Reiter stürzen, das Gesicht hoch erhoben. Der Körper sackt zusammen, die Hände bleiben hängen, als wollte er beten. Dann fällt der Körper ganz weg, und nur noch die abgeschossenen Hände mit den Armstümpfen hängen im Draht.“

Es sei angemerkt, daß hier keiner Ableitungs-Kunstgeschichte das Wort geredet wird, ich denke lediglich an Anregungen. Aber selbst diese hätte Hoffmann wohl nicht gebraucht, weil er selbst im Krieg das elende Sterben der Soldaten in und vor den Schützengräben, im Drahtverhau, erleben mußte. Bildnerische Zeugnisse aus den Jahren vor 1918 existieren jedoch nicht von seiner Hand oder sie sind verschollen, – im Gegensatz zu den zahlreichen Zeichnungen/Gouachen von Dix im Kriege<sup>31</sup> – wohingegen Hoffmann während des Nazikrieges zahlreiche Kriegsbilder ausführte. Aber eine frühe Arbeit steht deutlich für das Thema: Für die AKTION von Franz Pfemfert schuf er 1919 den Holzschnitt „*K r i e g*“, der in scharfkantigen Formen vor einer Bergkulisse einen Sterbenden im Vordergrund, aufgebäumt, zeigt und einen Toten im Stacheldraht im Mittelgrund der Komposition (Abb. 9).<sup>32</sup> Bildnerisch nimmt er hier Impulse des Kubismus auf, und unterscheidet sich damit vom Realismus Jaeckels (Abb. 1). Doch im Gegensatz zur Formkunst des französischen Kubismus füllen die deutschen Expressionisten diese

<sup>30</sup> Alte Szenenphotos haben sich erhalten, vgl. in *Der Fall Toller*, hg. von W.Frühwald/J.M.Spalek, München 1979, Abb. 28 und auch in W. Rothe: *Ernst Toller*, Reinbek 1983, S. 45.

<sup>31</sup> Ulrike Lorenz: *Otto Dix Werkverzeichnis der Zeichnungen*, Weimar 2003.

<sup>32</sup> Die Aktion, IX. Jg. 1919, Heft 18, vgl. *Revolution und Realismus*, hg. von C. Suckow (oben Anm. 17), 1978, S. 117 und S. 259; Bruce Davis: *German Expressionist Prints and Drawings* (wie Anm. 2), 1989, Vol. 2, no. 1208.





Abbildung 9

Form mit einem ethischen Gehalt über die Schrecken der Zeit, somit also entsteht Existenz-Kunst, eine Unterscheidung, die ebenso den Gegensatz von Kandinsky und Beckmann betrifft. Das Ereignis des Sterbenden im Drahtverhau, der nicht gerettet werden konnte, nahm auch Willibald Krain 1924 mit einer extrem nahsichtigen Szene auf, bildnerisch eher Jaeckel nahe stehend. Das Blatt aus seinem Zyklus „*Nie wieder Krieg – 7 Visionen, dem Gedächtnis der Weltkriegs-Opfer gewidmet*“ (Berlin 1924) gab Krain in die Mappe **KRIEG** der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), zusammen mit Blättern von Grosz, Dix und Schlichter.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> Vgl. im Katalog „*Wem gehört die Welt*“ – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin 1977, S. 312. Die andere Mappe der IAH war dem Thema **HUNGER** gewidmet, beide zum Antikriegsjahr 1924. Siehe auch Kat. *Zwischen den Kriegen* – druckgraphische Zyklen, hg. von Gudrun Fritsch, Kollwitz-Museum Berlin 1989, S. 81-87.

Als in Dresden die Internationale Kunstausstellung für 1926 organisiert wurde, war Hoffmann im Komitee (künstlerische Leitung) und zeigte seine neusachliche, glatte Skulptur „Plastik I“ (Stehende junge Frau, Gips 195 cm H.).<sup>34</sup>

Hoffmanns Installation des *Sterbenden* von 1928 war nicht nur charakteristisch für seine Zeit, nicht etwa nur zeitbedingt, nein, er eröffnete vielmehr eine weitere Perspektive, d. h. ihm eignete eine Modernität bzw. ein Avantgardismus, der realistische Lösungen der Bildnerei der 60er und 70er Jahre des 20. Jh. vorwegnahm, etwa D. Hansons „Vietnam Piece“ von 1967 oder S. Neuenhausens „Denkmal für Joao Borges de Souza“ von 1971 (Kunsthalle Kiel, Abb. 10). Dabei vermied Hoffmann einen extremen Naturalismus, wie er schon lange im modernen Wachsfiguren-Kabinett herrschte und wie er heute von Effekthaschern wie M. Cattelan renoviert wird.



Abbildung 10

Die Form-Vereinfachung auf das Wesentliche und Charakteristische war immer Kennzeichen eines Realismus, der das Besondere im Typischen verdichtet, von

<sup>34</sup> Katalog der *Internationalen Kunstausstellung* Dresden, Dresden 1926, S. 141 mit Abb.

Goya über Courbet, Kollwitz, Dix bis Hrdlicka.<sup>35</sup> Dies gilt ebenso für Hoffmanns Figur im Drahtverhau.

Diese war kein Denkmal im engeren Sinne fester Installationen für alle Zeiten, wie sie – mit ideologischem Appell – auf öffentlichen Plätzen für die Nachlebenden in Bronze errichtet wurden.<sup>36</sup> Die Figur war ein ephemeres Mahnmal, das zwischen politischem Objekt und Kunstwerk oszillierte. Und diese Figur hatte die Funktion, das wahre Gesicht des Krieges zu vergegenwärtigen, wie Otto Dix es 1924 in der Graphik tat, zu einer Zeit nämlich, als die heroischen Attitüden und Schlachtenmythen innerhalb der Memorierung des Ersten Weltkrieges in deutlicher Weise zunahmen. Dies war insbesondere zu sehen nach 1925 an den kraftvollen Soldaten mit Stahlhelmen in Krieger-Denkmalern (z. B. in Coburg die Schwerthalter des Coburger Convents, von R. Kuöhl 1926,<sup>37</sup> in Weinheim, in Worms, Lübeck, Hildesheim, Marbach), auch mit dem heroischen Kopf unter Stahlhelm im ‚Hexenturm‘ des Gefallenen-Denkmal der Universität Heidelberg (1932). Diese heldische Attitüde, die literarisch Ernst Jünger pflegte, kam bereits mit Fritz Erlers entschlossenem Frontkämpfer mit leuchtenden Augen für das Plakat für die 6. Kriegsanleihe von 1917 auf (Abb. 11),<sup>38</sup> und diese Figur beeinflusste folglich Soldatenbilder der späten 20er Jahre in Malerei und Denkmalern. Hoffmann realisierte das Gegenteil in pars pro toto: das Verrecken von Tausenden im Stellungskrieg,<sup>39</sup> – in brutaler Weise von den Generalen als „Menschenmaterial“ bezeichnet.<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Realismus als „wertende Wirklichkeitsauslese“ definiert von Carl Einstein, im Gegensatz zu Naturalismus, welcher ohne phantasievolle Umbildung mehr passiv dem Sichtbaren folgt (siehe meinen Beitrag zu Alfred Hrdlickas Friedrich-Engels-Denkmal in Wuppertal, in: Pantheon, Jg. 41, 1983, Heft III, S. 248, wieder in D. Schubert: Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk, Worms 2007, S. 36).

<sup>36</sup> Reinhart Kosellek: Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: *Identität*, hg. von Odo Marquardt/Karl-H. Stierle (Poetik und Hermeneutik Bd. 9), München 1979, S. 255 ff.

<sup>37</sup> Siehe in Coburger Tageblatt vom 22. Mai 1926 und Coburger Tageblatt vom 20. 5. 1986. Bekanntlich war Richard Kuöhl der Ausführende des NS-Kriegerdenkmals für das 76er Regiment in Hamburg: „Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen“! Dazu D. Schubert: Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk, Worms 2007, S. 45-57; G. Armanski: „...und wenn wir sterben müssen“ – die politische Ästhetik von Kriegerdenkmalern, Hamburg 1988.

<sup>38</sup> *Helft uns siegen! zeichnet die Kriegsanleihe* (in: Die Jugend, Nr. 15, 1917), vgl. *Ein Krieg wird ausgestellt* – die Weltkriegssammlung des Historischen Museums 1914-1918, hg. von Ruth Diehl/D. Hoffmann, Frankfurt/M. 1976, S. 120 (Das Bild des Soldaten). – Zum Denkmal der Universität Heidelberg mit dem Satz „Deutschland muß leben und wenn wir sterben müssen“, der auch in Langemarck fungiert, siehe in: *Heidelberger Denkmäler 1788-1980*, hg. von D. Schubert, Heidelberg 1982, S. 80; A. Jürgens-Kirchhoff: *Schreckensbilder* (wie Anm. 2) 1993, S. 119. Im Gegensatz zu ihr sehe ich doch in dem Plakat einen ‚Helden‘ mit strahlendem Blick in die Zukunft, wie er von Jünger in *Stahlgewittern* 1920 stilisiert wurde.

<sup>39</sup> Fritz von Unruh: *Opfergang / Verdun 1916* (verboten von der Zensur), publiziert Berlin 1919, schilderte nicht nur die Schrecken des Trommelfeuers, sondern auch die Verlustrechnung der Generäle vor Verdun: 400 000 Mann. Von französischer Seite ist Henri Barbusse' *Le Feu* (Paris 1916/17), im Dt. Reich verboten, deutsch bei Rascher Zürich 1918, das realistische, qualitätvollste Zeugnis zu diesem Krieg. Es



Abbildung 11

Man kann mithin feststellen: worum es in der Straßenplastik von Eugen Hoffmann 1928 primär ging, ist die möglichste Authentizität, um den Lügen der Ausdeutung der Kriegsrealität entgegen zu wirken. Der falsche Schein herrschte ja besonders in künstlerischen Soldaten-Denkmalen. Da die harte Realität der Heimat gegenüber meist beschönigt wurde, z. B. das Sterben der jungen Freiwilligen-Regimenter im

---

besitzt eine auffallende Nähe zu den Radierungen von Otto Dix 1924. Ohne Zweifel las es Dix nach 1920.

<sup>40</sup> Andreas Latzko, kämpfte als Ungar am Isonzo, hat in seinem 1918 in der Schweiz bei Rascher gedruckten Texten „*Menschen im Krieg*“ dieses verachtende, „ruchlos-schändliche Wort“ der Offiziere und Generäle Menschenmaterial thematisiert (Zürich 1918, S. 79): „die so sprachen, waren Offiziere! Wo gab es da noch einen Hoffnungsschimmer?“ Wie Henri Barbusse „*Le Feu*“ (Paris 1916, Zürich 1918) steht Latzkos Buch im Kontrast zu Ernst Jüngers „*In Stahlgewittern*“ (1. Aufl. 1920), wo das ‚Abenteuer‘ der Zug- und Kompagnieführer heroisiert wird, ein Buch, das literarisch minderwertig ist und auf die Konjunktur nach dem Kriege setzte. Jüngers Vater empfahl 1919 dem kampfeslustigen Sohn, seine Erlebnisse zum Buch zu machen. Man lese demgegenüber Henri Barbusse: *Le Feu*, dt. Ausgabe Zürich 1918 (vgl. auch Anm. 45).

britischen Feuer am 10./11. November 1914 bei Ypern, vor Langemarck,<sup>41</sup> suchen die Realisten die suggestive und schockierende Form der Vergegenwärtigung, das heißt der visuellen Vergegenwärtigung. Eine besonders radikale Lösung hatten Adolf Behne und Bruno Taut 1919 propagiert, nämlich die (zerstörten) Waffen der Vernichtung der Kriegsmaschinerie als Monument zu errichten, als „Martermal“, wie die Kirche ihre Märtyrer verewigte, um eine abschreckende Wirkung für spätere Zeiten – statt heldische Stilisierung der Toten – zu erreichen.<sup>42</sup> Behne schrieb: „Sobald ihr, sei es in welcher Form immer, künstlerische Soldatenmale aufstellt, verdreht ihr die Wahrheit, indem ihr den falschen Schein erweckt, als lägen Krieger hier, Leute, deren Beruf die Waffen waren (...) Jede künstlerische Waffe lügt: Wir wünschten so zu enden. Aber der furchtbare Turm aus Protzen und Splittern, Rohren und Sprenghülsen, Mörsern, Lafetten und Gewehren, in aller Vernichtungswut kalt blitzend (...) und wie von einem Dornenkranz umschnürt von Stacheldraht, der sagte die Wahrheit: Gefressen wurden sie von einem feuerspeienden Moloch, die Friedlichen.“

Ästhetisierung bzw. der Kunst-Anspruch wurde offenbar auch von Hoffmann bewußt gemindert. Damit kam freilich die Straßenplastik, die im nachhinein nurmehr schwer zu beurteilen ist, in gewisse Nähe zu späteren Lösungen wie Duane Hansons „Vietnam Piece“ von 1967 (WLM Duisburg). Das Problem war und ist das der Wahrhaftigkeit, der Authentizität, der Amalgamierung des Besonderen und Allgemeinen, ohne in totale Abstraktion zu verfallen, also ein überzeugendes bildnerisches Symbol für den Charakter und die Folgen des Krieges zu schaffen. Aber die Kriegesopfer können nicht ausgestellt werden, nur Erinnerung über ihren Gräbern (wie Behne erläuterte). Und ein Kriegstoter kann nicht abgeformt werden, das wäre wie Wachfiguren-Kabinett. Er muß mit Phantasie und Kunstwollen gestaltet

<sup>41</sup> Langemarck 1914 wurde von der Obersten Heeresleitung vertuscht und später immer wieder gefeiert, bes. von den Nazis: G. Kaufmann, *Langemarck – das Opfer der Jugend*, Stuttgart 1938.

Auf die Ambivalenz des Opfer-Begriffes, freiwillig aktiv fürs Vaterland (sacrificium) oder unfreiwillig passives Getötetwerden (victus, victi), kann hier nicht eingegangen werden, s. dazu Reinhart Koselleck: *Bilderverbot – Welches Totengedenken ?* in: Frankf. Allg. Ztg vom 8. 4. 1993, S. 33.

Gegen eine Parallelisierung der Kriegesopfer mit dem christlichen Opfertod (wie sie seitens der Kirchen seit 1914 geschah) sprach sich 1928 der Theologe Günther Dehn aus, denn diejenigen, die getötet wurden, haben selbst getötet. „Damit wird die Parallelisierung mit dem christlichen Opfertod zu einer Unmöglichkeit.“ (*Kirche und Völkerversöhnung – Dokumente zum Halleschen Universitätskonflikt*, Nachwort Günther Dehn, Furche Berlin 1931, S. 21-22, Erstdruck im Domgemeindeblatt Magdeburg, Dez. 1928).

<sup>42</sup> Adolf Behne: *Kriegsgräber*, in: Sozialistische Monatshefte, 52. Jg. 1919, Heft 6/7, S. 307-309; dazu Bruno Taut, der expressionistische Baumeister in: *JA! – Stimmen des Arbeitsrates für Kunst* in Berlin, Berlin 1919, S. 101, der sich Behne kompromisslos anschloss: „Erinnerungsmale größten Formats, die Grauen und Entsetzen immer wachhalten“. In dem Sinne auch Ernst Kallai 1930 angesichts der ‚Neuen Wache‘ in Berlin (siehe Anm. 26).

werden,<sup>43</sup> wie es schon 1919 Käthe Kollwitz mit dem liegenden *Toten Soldaten* in Gips (ihr Sohn Peter, gefallen am 23. Oktober 1914 bei Beerst/ Dixmuiden) als trauerndes Denkmal versuchte, aber die Trauerarbeit über viele Jahre Schritt für Schritt transformierte in die Skulpturen der knienden Eltern, welche die Gefallenen betrauern (1932 in Berlin ausgestellt, heute auf dem Kriegerfriedhof in Vladslo/Belgien).<sup>44</sup> Diese beeindruckende Lösung stand um 1930 in starkem Gegensatz zu dem sich reckenden Nationalismus, Revanchismus und sich formierenden Faschismus, insbesondere innerhalb der bildenden Künste zu den Muskelmännern von Georg Kolbe (nackte Schwerthalter in Stralsund, 1933-35)<sup>45</sup> und den Fritz Erlers Kämpfer von 1917 (Abb. 11) sehr ähnlichen Soldaten von Richard Kuöhl und Hermann Hosäus' marschierendem Landser mit Gewehr, hoch aufgesockelt über der Losung „Wunden zum Trotz, tatbereit heute wie einst, und in aller Zeit, Deutschland für Dich“ (Harburg, 1930-32),<sup>46</sup> wobei der kommende Krieg der Nazis bereits in Sicht war, deutlicher dann 1936 am Hamburger 76er-Block mit den in einen neuen Krieg marschierenden Kolonnen.

Jedoch fand Kollwitz – als trauernde Frau und Mutter – nicht zu einer radikalen Anprangerung des Kausalnexus des Krieges und seiner Folgen für die Menschensoldaten, trotz ihrer bedeutenden Zeichnungen und Plakate. Freilich, sie sah es nicht selbst. Hier hat neben Hoffmann nur Dix das letzte ‚Wort‘ gesprochen, mit seinen Radierungen von 1924. Sein sterbender deutscher Soldat mit Stahlhelm, Blatt 6 der Mappen von 1924, etwas euphemistisch betitelt „*Verwundeter, Herbst 1916, Bapaume*“ (Abb. 12), wirkt wie ein wegen Brust- und Bauchwunden – von Granatsplitter oder Schrapnell?<sup>47</sup> – Verbluteter, ja bereits Gestorbener, die Augen aufgerissen, die Hände erstarrt, in der ganzen starren Gebärde das Mitleid erheischend, den Betrachter affizierend. Um die Authentizität zu unterstreichen, betitel-

<sup>43</sup> Attrappen von Gestalten hinzubauen, sie mit Farben zu belegen, sie abzuphotographieren, wie es Jeff Wall mit „*Dead troops talk*“ (Russen in Afganistan) tat, dürfte auch nicht die Zukunft der Bilderei sein, ist eher Sensationsrummel, der im Zeitalter der Bilderfluten und der Fotografismus-Welle gut ankommt (vgl. Frank Wagner: *Dead Troops talk* – das computergenerierte Historienbild, in: Neue Ges. f. bild. Kunst, Berlin 1994, Realismusstudio).

<sup>44</sup> Siehe Hannelore Fischer: *Käthe Kollwitz: Die trauernden Eltern* – ein Mahnmal für den Frieden, Köln 1999; ebenda Ulrich Grober: *Das kurze Leben des Peter Kollwitz*, S. 72.

<sup>45</sup> Die nackten Schwertkämpfer von Kolbe in Stralsund („*Heldendenkmal*“) stehen für die Losung am Sockel: „*Ihr seid nicht umsonst gefallen*“ – ein Satz aus Ernst Jüngers „*In Stahlgewittern*“ von 1920 im Vorwort „... das ist mir Evangelium: Ihr seid nicht umsonst gefallen. Wenn auch das Ziel ein anderes, größeres ist, als ihr erträumtet.“ (H. H. Müller: *Der Krieg und die Schriftsteller*, Stuttgart 1986, S. 373).

<sup>46</sup> Siehe im kommenden NS-Stil Alfred Rosenberg: *Revolution in der bildenden Kunst*, München 1934; zu Kuöhl Beispiele in: V. Plagemann: „*Vaterstadt Vaterland...*“, Denkmäler in Hamburg, Hamburg 1986, zu Hosäus S. 137; vgl. vom Verf. den Text zu Kolbes Machwerk in Stralsund 1929-1935 in: *Politische Kunst – Gebärden und Gebaren*, hg. von Martin Warnke, Hamburg 2004, S. 73-96.

<sup>47</sup> Nach seinem Erfinder, dem britischen Offizier Henry Shrapnel, benannte, bes. grausame Artillerie-Granate, die in viele kleinere Stücke und Kugeln explodierte. Zur Dix-Radierung siehe oben Anm. 27.

te Dix eine Radierung „Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme“, wo er verwe-  
sende Soldaten zeigt.



Abbildung 12

Derartige Szenen hatte in einem ganz ähnlichen Verismus 1916 Henri Barbusse in „*Le Feu*“, dem - neben Fritz von Unruhs *Opfergang, Verdun 1916* - bedeutendsten und frühesten Kriegszeugnis geschildert, wie es überhaupt auffällt, dass weitgehende Übereinstimmungen nicht zwischen Otto Dix und Ernst Jünger bestehen sondern zwischen Barbusse und Dix. Im Kap. 12 geht Barbusse mit einem Kameraden Richtung Souchez und trifft auf ein Gelände mit vielen Toten, die nicht be-  
graben wurden:

„Sie liegen dicht nebeneinander, an den Beinen oder an den Armen eines jeden sind noch immer die erstarrten Gebärden des Todeskampfes zu erkennen. Da sind halbverweste Schädel, brandig, die Haut gelb, mit schwarzen Punkten übersät. Andere haben ein vollständig verbranntes, teerschwartzes Gesicht, ungeheure geschwollenen Lippen...aufgedunsene Gesichter... Zwischen zwei Leichen...starrt eine abgerissene Hand...“<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Henri Barbusse: *Le Feu* (1916 in *L'Œuvre*, als Buch Paris 1917), erhielt den Prix Goncourt, wurde im deutschen Reich verboten, 1918 in Zürich bei Rascher deutsch gedruckt, bes. Kap. *Das Säulentor und Im*

Angesichts dieses Realismus' gilt das, was die Dresdner *Arbeiterstimme* am 6. August 1928, als die Polizei gegen Hoffmanns Toten im Drahtverhau einschritt, schrieb: „*Weil es die Wahrheit ist, darf man es nicht zeigen!*“

### Abbildungslegenden

- 1 Willy Jaeckel: Sterbender deutscher Soldat im Drahtverhau, Litho 1915 (Mappe *Memento 1914/15*, Berlin 1915)
- 2 Waldemar Rösler (im Photo links) im Mai 1915, Kongomuseum Brüssel
- 3 Max Beckmann: Explodierende Granate, Radierung 1915, Privatbesitz
- 4 Antikriegsdemonstration, August 1928 in Dresden, mit Sterbendem im Drahtverhau von Eugen Hoffmann (Photo Stadtmuseum Dresden)
- 5 Eugen Hoffmann: Bildnis Otto Dix, Bronze 1925, Museum Zwickau
- 6 Eugen Hoffmann: Joseph und Potiphars Weib, Holz bemalt, um 1920/22 (seit 1937 verschollen)
- 7 Otto Dix: *Schützengraben*, Ölgemälde 1922-23, ehemals Museum Köln (seit 1940 verschollen; Photo Rhein. Bildarchiv Köln)
- 8 Otto Dix: Drahtverhau vor dem Kampfgraben, Radierung Probedruck, Privatbesitz Heidelberg
- 9 Eugen Hoffmann: *K r i e g*, Holzschnitt 1919 (in: *DIE AKTION*, Jg. 1919)
- 10 Siegfried Neuenhausen: Denkmal für J. Borges de Souza, lebensgroß, 1971 (Kunsthalle Kiel)
- 11 Plakat für die 6. Kriegsanleihe, 1917, von Fritz Erler (Photo Schubert)
- 12 Otto Dix: Sterbender, Herbst 1916, Bapaume, Radierung 1924, Blatt 6 der Mappe „*Der Krieg*“, Berlin 1924

---

*Feuer*, das Zitat hier S. 146. Vgl. auch Henri Barbusse: *Briefe von der Front* (wie Anm. 11) Leipzig-Frankfurt/M. 1974; die Buchausgabe von *Le Feu* wurde mit 20.000 Exemplaren in Paris gedruckt, erreichte bis 1918 in mehreren Auflagen 200.000 Exemplare. Zu Dix und Barbusse siehe schon D. Schubert: Otto Dix, Reinbek 1980, 6. Aufl. 2005, S. 72-73; zu Dix und Jünger neuerdings Paul Fox: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix, in: *Oxford Art Journal*, 2006, S. 249-267 (dank Hinweis von Olaf Peters, Halle).