

## Otto Dix: Totentanz anno 17, Höhe Toter Mann

Dietrich Schubert

„In den doppelten Grabenreihen, die mit einem dreifachen,  
sieben Meter tiefen Drahtverhau gesichert waren,  
schaufelte der Angriff ein Massengrab [...].  
Das Gestöhn der Verwundeten war schrecklich,  
unsere Ohren wurden taub davon.“  
(Paul Zech, *Kriegstagebuch* 1932, 1986, S. 32)

Als Otto Dix aus den mörderischen Kämpfen des Krieges des Deutschen Reichs gegen die Republik Frankreich (1915–17 in der Champagne, an der Somme und im Artois und im Spätherbst 1917 an der Ostfront, 1918 wieder Westfront) schließlich heil in die Heimatstadt Gera und an den Ort seines Studiums Dresden zurückkam, gehörte er also zu den Davongekommenen eines großen Krieges, der keine *Katastrophe* war, sondern von Regierungen, Generälen und Waffenfabrikanten gemacht. Für einen Unter-Off. und MG-Schützen, der seit September 1915 an die Front kam und später mitten im mechanisierten Massentöten durch Granatfeuer lag, ein erstaunliches Überleben. Der nun 27-jährige Dix, der Hunderte von Skizzen und Gouachen hingeworfen hatte, führte mit großer Energie und Passion Anfang 1919 eine Reihe von Gemälden aus, die die frischen Kriegserlebnisse jedoch ignorierten. Sechs dieser Gemälde, die er angeblich bereits während der Kriegszeit als Ideen „in sich“ trug, stellte er im April 1919 in der neu gegründeten **Gruppe 1919** der Dresdner Sezession aus. Sie erhielten laut Liste im Katalog die Nummern 13 bis 18: *Leda*, *Weib mit Fruchtschale*, *Selbstporträt*, *Familie Felixmüller*, *Meine Freundin Elis* und *Maler Nelsen*.<sup>1</sup> Das Selbstbildnis-Gemälde (in der Presse als *Kavallerist* benannt) gibt uns eine Brücke zur Anfangszeit des Weltkrieges, hier zur Ausbildungszeit von Dix in Bautzen 1915: Denn es ist die kühne Erfindung eines *Portrait historié* in futuristischem Simultané von um den Kopf rotierenden Formen in Rot, Gelb und Blau, nämlich als *Kriegsgott Mars*, rechts unten **DIX** signiert und **15** datiert (Abb. 1), dessen außergewöhnliche Stellung deutlich wird.<sup>2</sup>

Insbesondere heute, nach Jahren der wachsenden Geltung des lange missachteten Dix, erweist es seine Bedeutung. Denn keiner der begeistert (oder gezwungen) in den Krieg gekommenen jungen Künstler, auch nicht der an Mythen interessierte Max Beckmann, stellte sich selbst-identifikatorisch als Gott des Krieges dar.<sup>3</sup> Indem sich der 24-jährige Dix in nietzschescher Willens-Physiognomie mit blitzenden Sternen am Helm zeigt, rotieren die zerstörten Objekte chaotisch um ihn



1 Otto Dix: *Selbstbildnis als Kriegsgott Mars*, 1915 (Museum Freital), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

herum, und rechts oben grinst sarkastisch ein die Zähne bleckender Totenkopf. Blutende Mäuler, rote Pferde, Grabkreuze, schwarze Zäune und stürzende Gebäude wanken um den Kopf, von dem tanzende Sterne auszugehen scheinen (es sind die funkelnden Metallknöpfe von Helm und Uniform). Wir sehen

einen Künstler, der in Willens-Erregung, gleich einer Zentrifuge, die Zukunft imaginierend, in eine simultane Ekstase von Zerstörung und Schaffen gerät. Die von Nietzsche geprägte Lichtsymbolik des Vorkriegs-Expressionismus synthetisiert Dix mit der futuristischen Manier der Gleichzeitigkeit.<sup>4</sup>

Natürlich forderte die Tatsache der zahlreichen Kriegsversehrten, die auf den Straßen bettelten, auch auf der *Prager Straße* in Dresden, die Künstler zur Darstellung heraus, auch

front und seine eigenen Erlebnisse stellte Dix 1919 vorerst nicht dar. Freilich hatte er in den Kriegsjahren leidenschaftlich Ereignisse, zerstörte Landschaften und auch Kameraden

Ende 1917/Anfang 1918, die „*Freund Hein*“ mit einem Mädchen im Tanze wiedergibt, also quasi ein Teil des traditionellen Totentanzes, beschriftet „Wenn Frau Fortuna lacht und singt, Freund Hein dazu die Hippe schwingt“, mit kraftvollen Strichen kubistisch in Tusche ausgeführt,<sup>5</sup> – für die Heimat (Abb. 2).

Es war sein Galerist Karl Nierendorf, der Dix angesichts des zehnjährigen Gedenkens des Kriegsbeginns von 1914 anregte, einen graphischen Zyklus zu gestalten, zumal Dresdner Künstler wie Otto Schubert bereits Kriegs-Zyklen publiziert hatten.<sup>6</sup> Für dieses Jahr war zu erwarten, dass es zu einer Konfrontation zwischen Pazifisten und Kriegsbejahern kommen sollte: Die Kriegsgegner erklärten 1924 zum Anti-Kriegsjahr. Dix eignete sich die Techniken der Kaltnadel, der Ätzung und des Aquatinta-Verfahrens an und schuf seit 1923 fünf Mappen zu je zehn Blatt, die Nierendorf im Jahr 1924 verlegte und auf den Markt brachte.<sup>7</sup> In die kleine Buchausgabe hoher Auflage legte er einen Text von **Henri Barbusse**, beide waren primäre Zeugen dieses Krieges: Barbusse als Soldat und Brancardier bei Soissons und Souchez (nahe Lens), Dix als Soldat und MG-Schütze in der Champagne und an der Somme bei Cléry.<sup>8</sup>

Auf die Reaktionen der Öffentlichkeit und des Kunstmarkts auf diesen Zyklus kann hier nicht eingegangen werden. Als ein Beispiel nationalistischer Kritik wissen wir von dem Satz des Kunsthändlers Hermann Abels in Köln, der an Nierendorf schrieb: „Wenn aber die neue Radierfolge als ein deutsches Denkmal für den unbekanntenen Soldaten gelten soll, so ist dies nicht nur eine Entgleisung in der Wahl der Anpreisung, sondern eine Unverschämtheit, die jeden ehemaligen Frontkämpfer auf das Tiefste empören muß.“

Heute erkennt man mehr und mehr, dass es sich um den bedeutendsten Zyklus zum Ersten Weltkrieg handelt,<sup>9</sup> und sogar das französische Historial in Péronne hat (freilich spät) ein Exemplar erworben.<sup>10</sup> In Paris wurde der Zyklus innerhalb der Schau „*Allemagne – les années noires*“ 2007 im Musée Maillol gezeigt und in der Metro plakatiert; 2010 hing er in der Dix-Ausstellung der Neuen Galerie in New York, die Olaf Peters einrichtete.

Das Entscheidende an den Dix-Radierungen ist, dass nicht wie von den Bejahern des Krieges wie Franz Schauwecker oder Ernst Jünger heldenhafte Aktionen oder „*Abenteuer*“ (wie sich Jünger ausdrückte) herausgestellt und gezeigt sind, sondern vor allem die Folgen des Krieges durch die modernen Kanonen und Maschinengewehre, das heißt das elende Verrecken der Menschen-Soldaten.<sup>12</sup> Zwar zeigt Dix in der 4. Mappe auch die deutschen Landser in der Ruhezeit in Haplincourt, in Méricourt, in Antwerpen und beim Bordellbesuch in Brüssel, jedoch sogleich die Zer-



2 Otto Dix: Fortuna und Freund Hein, Postkarte 1917/18 (Privatbesitz), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Dix: Sein Gemälde marschierender *Kriegskrüppel* entstand (wie die Radierung) 1920, kam in das Stadtmuseum Dresden, wurde von den NS-Funktionären 1933 bis 1937 auf Schandausstellungen gezeigt und ist seit der Aktion und Wanderschau „*Entartete Kunst*“ verschollen. Jedoch Szenen aus dem Krieg an der West-

gezeichnet und seinen Stil dabei von einem vitalen Realismus zu kubistischer Vereinfachung gewandelt, gut ablesbar an den Feldpostkarten im Museum Gera. Ein Gerippe als personifizierter Tod wäre dabei jedoch völlig unrealistisch gewesen, denn er traute seinen Augen. Und doch gibt es eine Postkarte von



3 Otto Dix: Toter Sappenposten, Blatt 8 der 2. Mappe Der Krieg, 1924, © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

geschossenen in grauenhaftem Verismus.<sup>13</sup> Alle diese elend Sterbenden sind nicht die Feinde, Franzosen oder Engländer oder Senegalesen, sondern die Deutschen, erkennbar an den Stiefeln, den Jacken wie auf Blatt VIII der 3. Mappe *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme* und dem typischen Stahlhelm wie in Blatt IV der 2. Mappe *Ruhende Kompanie*, im Blatt VI der 1. Mappe: verwundeter *Sterbender bei Bapaume* (Artois), Herbst 1916, oder *Toter Sappenposten*, Blatt VIII in der 2. Mappe (Abb. 3). Dieser konnte von den Sanitätern bzw. den Kameraden nicht zurückgeholt werden, so dass er in seiner Sappe als Toter blieb.<sup>14</sup>

Fazit: Der Verismus dieser Radierungen besticht und erschüttert den Betrachter, noch heute. Hätte Dix Sturmangriffe, heroische Durchhalteszenen, deutsche Landser in Ruhe im Graben (wie z. B. der Münchner Graphiker

Oskar Graf 1916/17 in seinen Radier-Folgen) oder Kampfszenen mit französischen Soldaten dargestellt, wäre der Charakter des Zyklus insgesamt ein völlig anderer. Das einzige Blatt mit vorgehenden Deutschen ist das zwölfte, betitelt *Sturmtrupp unter Gas geht vor*. Das gilt auch für das Prinzip, diesen modernen Krieg mit modernsten Waffen und dem mechanisierten Massensterben im Trommelfeuer allegorisch als einen Totentanz zu zeigen; dies war ein konventionelles, unrealistisches Prinzip, z. B. 1848 von Alfred Rethel eingesetzt, das auch die Heiligen *Michael* und *Georg* als Kämpfer fürs ‚Deutsche Reich‘ missbrauchte.<sup>15</sup> Im Jahr 1917 griff das Prinzip **Adolf Uzarski** in seinem expressiven *Totentanz* auf und der junge **Erich Drechsler** in Federzeichnungen seit 1919,<sup>16</sup> indem er in einem Blatt die Kanone mit dem personifizierten Tod im Rohr über den nieder-

geschossenen Soldaten, eine wirkungsvolle Erfindung, zeichnete (Abb. 4).

Auch der Expressionist **Ludwig Meidner**, der durch sog. *apokalyptische* Landschaften mit Explosionen und Kometenschlägen, ferner durch seine enormen Künstler-Porträts vor dem Krieg in offenen Gegensatz zur bloßen Farbe-Form-Gleichung eines Kupka und Kandinsky geriet, benutzte das Prinzip des personifizierten Todes in seinem Zyklus „*Krieg*“ von Herbst 1914, und zwar im Blatt 6 (mit dem Titel Blatt 7), betitelt „*Schlacht*“, in einer 2. Version als „*Kanone*“ bezeichnet.<sup>17</sup> Auf der Feldkanone sitzt der Tod und weist in die Tiefe des Raums, in den die Granaten Zerstörung bringen; ein zweiter Tod hockt unter dem Rohr und schaut auf die große Figur eines Soldaten, dessen Arme abgeschossen wurden – das Ganze von einer vehementen Dynamik in Hell-Dunkel-Kontrasten und extrem kurvenden Strichen der Tusche, gleichsam in *écriture automatique*, wie sie später die Surrealisten suchten (Abb. 5). Einen starken Gegensatz zu jenen bildet die Serie „*Danza macabra Europea*“ des Italieners **Alberto Martini**, die in extrem grotesken, scharf karikierenden Blättern gegen das Deutsche Reich und den Kaiser polemisierte.<sup>18</sup> Dix aber wollte die sichtbare Wirklichkeit, die er als Zeuge erlebt hatte, so authentisch wie möglich. Und doch hat Dix wenige Kompositionen radiert, die einer Szene als einer Art Totentanz ähneln. Beide Male geht es um das Phänomen des Drahtverhaues, und beide Male sind tote Soldaten gezeigt, die in den Drahtverhaue stecken und starben, weil sie von Kameraden oder Sanitätern nicht gerettet werden konnten. Drahtverhaue (spanischen Reiter) standen zwischen den Linien im Niemandsland. Nach dem Artilleriefeuer auf die Gegnerlinie mussten sie im Sturmangriff überwunden werden. Das führte zu schlimmen Verlusten, weil das Vorstürmen gebremst wurde und die MGs der Gegner mit ihrem Feuer einsetzten. Zahlreiche Zeugnisse von Schriftsteller-Zeugen wie Henri Barbusse, Ernst Toller, Paul Zech, Erich M. Remarque und Roland Dorgelès schildern die Grausamkeit und den Schrecken dieser Situation. Die Verwundeten fielen in die Drahtverhaue und konnten tagelang nicht geholt bzw. geborgen werden, sie starben quasi vor den Augen ihrer Kameraden.<sup>19</sup> Genau das hat Dix erlebt, bezeugt und visualisiert. In der 3. Mappe ist Blatt X betitelt „*Drahtverhau vor dem Kampfgraben*“ (Abb. 6). Eine Leuchtkugel erhellt eine gespenstische Szenerie von mehreren im Draht hängenden Leichen. Die Helligkeit bildet das Zentrum, um die Toten wird es stufenweise dunkel bis nichts zu sehen ist. Es scheint, als ob die Helligkeit einem Feuer am Boden entspringt, so dass die Toten derart beleuchtet werden. Vorn liegt einer schräg auf einem Holzpfehl, welcher sich in seinen Rücken bohrt, und krampft

mit der linken Hand den Draht. Die andere Hauptfigur ragt im Mittelgrund hell auf, hat die Arme hoch erhoben, der Kopf ist bereits derart verwest, dass der Schädel grinst. Das gilt auch für die anderen Köpfe links neben ihm und links unten am Boden. Von diesem Liegenden ragt ein Stiefel nach rechts, so dass wir daran Deutsche erkennen können. Durch das schräge Auseinander der Leichen und die erhobenen Arme der hinteren Gestalt" entsteht der Eindruck eines erstarrten Tanzes auf einer nächtlichen Bühne. Dieser Eindruck muss in Dix' Erinnerungen verankert gewesen sein, denn er schuf im Zyklus ein zweites Blatt, das nun den Totentanz-Gedanken konkretisiert. Aber statt das konventionell-allegorische Motiv der konkreten Totentänzer von der Kriegs-Realität zu entfernen, also zu abstrahieren, verknüpft Dix die erlebte Wirklichkeit über den Titel mit der Idee der Totentanz-Tradition, das heißt, er synthetisiert beides in dem meisterhaften Blatt: „*Totentanz anno 17, Höhe Toter Mann*“ wird der Titel der Komposition (Abb. 7). Die in Frankreich liegende Höhe „Toter Mann/Mort homme“ ist die Höhe 295 nordwestlich von Verdun, nahe der Höhe 304 auf diesen Bergen, beide schrecklich umkämpft mit Tausenden von Opfern auf beiden Seiten. Nach unserer Kenntnis des Kriegs-Itinerars war jedoch Dix mit dem Feld-MG-Zug 390 im Sächs. Res.-Inf.-Regiment 102 nicht bei Verdun eingesetzt.<sup>20</sup>

Zum Jahr 1917 muss hier etwas gesagt sein. Die französischen Historiker, vor allem Jean-J. Becker, sprechen vom „*année terrible*“.<sup>21</sup> Die Armeeführung (Gen. Robert Nivelle) befahl im April 1917 eine Offensive am Chemin des Dames (südlich von Laon, nördlich von Soissons), die jedoch trotz tagelangem Trommelfeuer auf die deutschen Stellungen beim folgenden Infanterie-Angriff auf heftigen MG-Widerstand traf, der zu hohen Verlusten unter den französischen Poilus führte. Daraufhin kam es zu Meutereien mit Exekutionen durch die Armeeführung unter Gen. Philippe Pétain. Weitblickende Männer warnten jedoch vor einer Ausbreitung der Soldaten-Revoluten, weil sie entweder zur Diktatur der französischen Militärs führen könnten oder aber letztlich zu einem Sieg der preußischen Eindringlinge und der Niederlage Frankreichs (s. R. Rolland: *Das Gewissen Europas* Tagebuch, August 1917).

Was Dix in seiner Radierung 1924 darstellt, sind etwa zehn tote Deutsche – links erkennt man den deutschen Stahlhelm – sie hängen erstarrt in den Drahtverhauen. Der Beobachter steht bei Nacht vor dem grauenhaften Anblick, es könnte ein Sanitäter sein oder eben der Maler Otto Dix. Das Gelände ist leicht hügelig, denn man schaut von oben auf die Opfer, die gerade von einer Leuchtkugel erhellt werden. Die Körper sind vom Ringen mit den Drähten und von dem einsetzenden To-

deskampf verdreht, eine Hand krampft unten vorn um einen Draht, ein Bein ragt zuoberst in die schwarze Nacht. Hell und Dunkel sind durch Aquatinta-Technik in feiner Differenzierung gestaltet. Dix konnte sich an den Radierungen von Francisco Goya, *Los Desastres de la Guerra*, orientieren.<sup>22</sup> Goya schuf diese grandiosen Szenen angesichts der spanischen Kämpfe gegen die Truppen Napoleons um 1810–15 und einen Teil um 1820, publiziert wurde dieser bedeutende Zyklus in Madrid erst 1863. Wie Goya, der Augenzeuge der Grausamkeiten wurde, hätte auch Dix sagen können „Yo lo vi – Ich sah es!“ Damit wird die Authentizität der Schilderung betont: der Künstler als Zeuge, der die Ereignisse für die Nachwelt zuverlässig darstellen kann.

Die Idee zur Radierung *Totentanz anno 17* kann auf eine Gouache von Dix aus der Kriegszeit um 1916/17 bezogen werden (Abb. 8), in der Literatur häufig betitelt „Leuchtkugel er-

hell“, aber eben Leichen im Drahtverhau, bei Nacht beleuchtet.<sup>23</sup> Hier ist nicht genau zu sehen, ob es sich um deutsche oder französische Gefallene handelt, weil keine Helme zu erkennen sind. Auch bleibt die Frage offen, ob der Artiste-Combattant Dix hinter seinem MG nicht selbst diese Soldaten am Drahtverhau in den Tod befördert hatte?

Für den Krieg 1914–18 ist die Zeugenschaft jedenfalls grundlegend und für die Schilderungen und Darstellungen zentrale Voraussetzung.<sup>24</sup> Das trifft umfassend auch für den Schriftsteller **Henri Barbusse** zu, der als Verwundeten-Träger um Souchez – ein Ort, bei dem auch Dix auf der anderen Seite kämpfte – die grauenhaften Folgen des Krieges für Menschen und die Natur, auch die völlige Zerstörung von Dörfern wie Souchez, erblickte. In seinem Buch *Le Feu* (1916–17) und seinen Briefen an die Frau (publiziert Paris 1937) sind die Tatsachen realistisch benannt, vergleichbar den Radierungen



4 Erich Drexler: *Der Tod in der Kanone betrachtet sein Werk, Federzeichnung Totentanz I, 1919* (Kunstsammlung Greiz)



5 Ludwig Meidner: Zyklus Krieg, Herbst 1914, 6. Blatt Schlacht

von Dix aus 1924.<sup>25</sup> Barbusse verfasste später einen Text für die Dix-Radierungen, der von Karl Nierendorf der Buchausgabe<sup>26</sup> beigelegt wurde: „Man kann den Krieg nicht übertreiben. Man kann seinen ganzen Schrecken nicht einmal mehr erfassen, begreifen, selbst wenn man ihn am eigenen Leibe verspürte [...] Hätte ein Mensch all die wüsten Gräben durchwandert, ohne vor Erschöpfung umzukommen [...] sein Erlebnis wäre tausendfach grauenhafter, unsagbarer noch als diese tragische Reihe von Bildern, die Otto Dix vor uns entrollt. Auch er müßte gestehen, daß dieser Künstler im rechten Augenblick erschien, um uns aufzurütteln mit diesen Szenen aus dem Kriege.“

Im Übrigen hatte Barbusse selbst 1916 im Buch *Le Feu* im Kap. 23 (*La corvée*) eine Schilderung des deutschen Sperrfeuers (*barrage au bout*) sprachlich verdichtet und symbolisch erhöht zu einer Art *Totentanz*-Szene, wenn er schrieb:<sup>27</sup> „Ein wahrer Feuerhagel fiel über uns alle her und mischte sich in den Regen. Vom

Scheitel bis zu den Sohlen erzitterte man mitten in dem über-natürlichen Getöse. Der häßlichste Tod stieg herab, hüpfte herum und tauchte um uns in die Fluten des Lichts. Sein Auftreten lenkte und zerrte die Aufmerksamkeit nach allen Seiten. Das Fleisch [der Leib] erwartete das fürchterliche Opfer!“

Hatte Dix 1924 im Zyklus *Der Krieg* die Schrecken und das Sterben an der Westfront in 50 Protokollen der „Hölle“ (H. Kinkel)<sup>28</sup> ausgebreitet und vor allem die Folgen dieses mechanisierten Krieges visualisiert, so verdichtete er gleichzeitig auf der Leinwand *Schützengraben* 1923 diese Folgen in radikal veristischer Weise: eine völlig zerstörte deutsche Stellung nach stundenlangem Trommelfeuer. Und 1929–32 gab er im Mittelteil seines bedeutenden Triptychons *Krieg* (Dresden, Neue Meister) eine ähnliche Szene nach dem Bombardement auf eine deutsche Stellung. Verzichtete Dix in diesen Hauptwerken auf eine konventionell-allegorische Abstraktion

von der Realität, so gestaltete er unter den Bedingungen der NS-Diktatur, die seine Werke als „entartet“ und als „Wehrsabotage“ diffamierte, in altmeisterlichem Stil 1934 einen *Triumph des Todes* (Abb. 9).<sup>29</sup> Jetzt personifiziert er, wie Erich Drechsler nach 1919 in seinen *Totentanz*-Folgen, den Tod als König in wehendem roten Mantel, der die Sense über den Vertretern der Menschheit schwingt. Diese wird von sechs Menschen repräsentiert, dem Kleinkind in den Blumen, dem Liebespaar rechts, dem bettelnden, blinden Krüppel mit Hund (ein Kriegsoffer) und links der alten gebückten Frau, hinter der sich der Maler mit Stahlhelm von 1916/18 und mit Gewehr dem triumphierenden Tod zuwendet.

Die verschiedenen Werkphasen des Malers/Graphikers Dix zeigen ihn als eine Art *Proteus*, wie bereits Paul F. Schmidt 1923 mutmaßte.

Der Kriegsgegner und Kunstverweigerer Hugo Ball, Dadaist in Zürich, schrieb nicht naiv an den Kaiser oder an Gen. Hindenburg wie Heinrich Vogeler, er dichtete schon früh als Quintessenz:

#### Totentanz 1916

So sterben wir, so sterben wir,  
Wir sterben alle Tage,  
Weil es so gemächlich sich sterben lässt.  
Morgens noch in Schlaf und Traum  
Mittags schon dahin.  
Abends schon zu unterst im Grabe drin.

Die Schlacht ist unser Freudenhaus.  
Von Blut ist unsre Sonne.  
Tod ist unser Zeichen und Losungswort.  
Kind und Weib verlassen wir –  
Was gehen sie uns an!  
Wenn man sich auf uns nur verlassen kann!

So morden, so morden wir.  
Wir morden alle Tage  
Unsere Kameraden im Totentanz.  
[...]  
Blutig und besudelt der Liebe Gott.

Wir danken dir, wir danken dir,  
Herr Kaiser für die Gnade,  
Dass du uns zum Sterben erkoren hast.  
[...].“

Am 9. November 1917 schrieb Hugo Ball an Emmy Hennings: „Etwas Interessantes habe ich Dir zu berichten vom Totentanz. Der wird eine Luftpartie machen. In großer Menge.“<sup>30</sup>

Die Dix'schen Darstellungen der Sterbenden im Drahtverhau suggerieren keine dynamische Bewegung wie andere Szenen. Ihre Gewänder und Köpfe leuchten im Lichte der Leuchtkugeln gespenstisch auf, die toten Soldaten sind erstarrt – ähnlich wie dieser Krieg die Bewegungen verlor und zu einem starren Stellungskrieg wurde. **Romain Rolland** überlie-

ferte in seinem Tagebuch im Februar 1916 den Brief des Soldaten A. L. im 228. Inf.-Regiment, der die Kämpfe an der Marne, im Artois „und kürzlich in der Champagne“ mitgemacht hatte: A. L. sprach von „der tragischen Unbeweglichkeit dieses Krieges, in dem das Handeln eine Ausnahme ist. Tag und Nacht erwarten die Menschen den Tod viel mehr, als daß sie anderen den Tod geben; und in den fürchterlichen Metzereien, die sie passiv über sich ergehen lassen, bieten sie in beiden Lagern viel mehr den Anblick von Opfern als den von Verbrechern [...]“.<sup>451</sup>

Dietrich Schubert, geb. in Gera/Thür., Studium der Germanistik, Kunstwissenschaft und Soziologie an den Universitäten Leipzig, Freiburg, Wien und München; Promotion 1970 in München bei Wolfgang Braunfels; wiss. Ass. an der Universität Regensburg bis 1977; Stipendiat der DFG 1977-1979; Habilitation an der Techn. Universität München bei J. A. Schmoll-Eisenwerth, seit 1981 Professor an der Universität Heidelberg. Buchpublikationen: *Von Halberstadt nach Meißen – Bildwerke des 13. Jh.*, Köln 1974; *Die Kunst Lehmrucks*, Worms 1981 (2. verb. A. 1990); *Otto Dix, Reinbek* 1980 (7. verb. A. 2008); *Max Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Worms 1985; *Alfred Hrdlicka – Beiträge zu seinem Werk*, 2007; *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18*, Heidelberg 2013

- 1 Im Katalog der 1. Ausst. in der Galerie Emil Richter im April 1919 gab es ein Blatt mit dem Verzeichnis der gezeigten Werke (dank der Hilfe von Karl-Ludwig Hofmann, Heidelberg): Von Dix hingen sechs Gemälde als Nr. 13–18; vgl. Fritz Löffler: *Die Dresdner Secession Gruppe 1919*, in: *Kunst im Aufbruch – Dresden 1918–1933*, Dresden 1980/81, S. 39ff.; Dieter Gleisberg: Conrad Felixmüller, Dresden 1982, S. 276; D. Schubert: *Otto Dix (Reinbek 1980)*, 7. verb. Aufl. 2008, S. 35–37; Andreas Strobl: *Otto Dix – eine Malerkarriere*, Berlin 1996, S. 242f.; R. Beck: *Otto Dix – die kosmischen Bilder*, Dresden 2003, S. 65f. und 88–89, mit sehr breiten Erörterungen, aber „Weib mit Fruchtschale“ konnte nicht identifiziert werden.
- 2 Das *Selbstporträt* (als Kavallerist in der Presse betitelt) wird von Beck mit dem *Männerkopf* von 1919 vermischt. Aber warum sollte Dix nicht das 1915 gemalte *Mars-Selbstbild* wegen seiner singulären Qualität 1919 ausstellen – nämlich erstmals!
- 3 Fritz Löffler: *Otto Dix – Leben und Werk*, Dresden 1960, 4. Aufl. 1977; D. Schubert (wie Anm. 1), 7. Aufl. 2008, S. 24 f.; Otto Conzelmann: *Der andere Dix*, Stuttgart 1983, S. 76; Rolf Günther: *Die Städtische Kunstsammlung, Freital o. J.*, S. 29 (das Repro wird meist unten beschnitten, so dass man das X von DIX (in Gelb) und die Zahl 1915 nicht sieht.



6 Otto Dix: Drahtverhau vor dem Kampfgraben, Blatt 10 der 3. Mappe *Der Krieg*, 1924, © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

- 4 Vgl. D. Schubert: *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18*, Heidelberg 2013, S. 112–116. Beckmann schuf 1914 nach Kriegsbeginn das Litho mit einem grinsenden Mars und einer trauernden Frau (in: *Kunst u. Künstler*, Jg. 13, 1915, S. 53: *Die erste Kriegswoche in Berlin*).
- 5 *Freund Hein* war der Name für den Tod im 18. Jahrhundert, z. B. bei Johann R. Schellenberg 1785. Die Postkarte von Dix an Lili Schultz (nicht datiert) in Auktion Villa Grisebach Berlin 2006; in meinem Buch „*Künstler im Trommelfeuer*“ Abb. 179 auf S. 265.
- 6 Schon 1917 publizierte Otto Schubert in Dresden bei E. Richter 24 *Lithographien zum Krieg im Westen*, ebenso eine Serie zum Leiden der Pferde im Krieg (Kupferstich-Kabinett Dresden).
- 7 Vgl. Heinz Lüdecke: *Otto Dix Der Krieg*, Berlin 1963; W. R. Tyler (Ed.): *Bellum – two statements on the nature of War*, Barr/Mass. 1972, S. 39–42, Text von Ch. Z. Vershbow zu Dix; die Ausst. von Wauter Kotte: *Der Krieg als Totentanz (De oorlog als dodendans)*, Utrecht und Heidelberg 1982/83, zeigte den Zyklus von Otto Dix und den Zyklus von Alfred Hrdlicka erstmals zusammen; A. Strobl (wie Anm. 1) 1996, S. 245f.; Otto Dix: *Der Krieg – 50 Radierungen von 1924*, hg. und komm. von D. Schubert, Marburg 2002. Im Jahre 2005 stellte die Neue Galerie New York den *Kriegs-Zyklus* von Dix neben Beckmanns Zyklus *Die Hölle* von 1919 aus.
- 8 Zu Barbusse und Dix s. meinen Text: „*Gesehen am Steilhang von...*“ Zeugen des gewaltsamen Sterbens im 1. Weltkrieg: Barbusse bei Souchez – Dix bei Cléry-sur-Somme, in: *Die Realität des Todes*, hg. von Dominik Groß, Frankfurt/M. 2010, S. 195–221.
- 9 Ulrike Rüdiger: *Otto Dix, Zeitzeuge – Zeitgenosse (Rede)*, in Kat. *Dix Der Krieg*, 50 Radierungen aus dem Otto-Dix-Haus Gera, Bad Wildungen 1993, o. S.; Kirsten Fitzke: *Allegorie*



7 Otto Dix: Totentanz Anno 17, Höhe Toter Mann, Blatt 9 der 2. Mappe Der Krieg, 1924, © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

versus Realismus – die Ablehnung von Otto Dix' Mappenwerk *Der Krieg* im Geraer Stadtrat 1926, in: *Mitteldeutsches Jahrbuch*, Bd. 16, Bonn 2009, S. 141–149.

- 10 Auch Werner Haftmann, sonst ein Hagiograph der Abstrakten, erkannte den Rang des Dix-Zyklus: *Lachende Totenköpfe* – zum Radierzyklus *Der Krieg* von Otto Dix, in: *Frankf. Allg. Zeitung*, 14. April 1984; Dietrich Harth/D. Schubert: Pazifismus zwischen den Weltkriegen, Heidelberg 1985, S. 185 ff.; O. K. Werckmeister: Radical Art History, in: *Art Journal* 42, 1982, S. 284–291; Jörg Merz: Otto Dix' Kriegsbilder, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwiss.* 26, 1999, S. 189–225; D. Schubert a. a. O. 2002 (wie Anm. 7); Clemens Ottnad: *Totentanz anno 17* – Das Mappenwerk *Der Krieg* 1924 von Otto Dix, in: *L'Art macabre*, Nr. 3, Bamberg 2002, S. 181–188; Philipp Gutbrod: *Otto Dix – Lebenskunst*, Ostfildern 2009, S. 61ff.
- 11 Otto Dix: *La Guerre*, hg. von Thomas Compère-Morel, Texte von Ph. Dagen und Annette Becker, *Historial de la Grande Guerre*,

Péronne 2003 (Exemplar 69/70).

- 12 Vgl. *Der Tod als Maschinist* – Der industrialisierte Krieg 1914–18, hg. von Rolf Spilker/Bernd Ulrich, Osnabrück, 1998.
- 13 Reiner Rochlitz (Paris) sprach von einem réalisme insoutenable (Kat. Otto Dix - Dessins d'une guerre à l'autre, C. P. Paris 2003, S. 31).
- 14 Dass der Dienst in der Sappe mit Abfeuern von Leuchtkugeln ein meist tödlicher Einsatz war, bezeugte auch Gustav Regler (geb. Mai 1898), der 1917 am nördlichen *Chemin des Dames* solche Einsätze leistete (G. Regler: *Das Ohr des Malchus* – Lebensgeschichte, Köln 1960, S. 43–47); in der Sappe: „Ich wurde ein sog. Held in diesen Tagen. Der Feldwebel gab mir einen ganzen Sack voll Leuchtpatronen. Der Feind sei nervös [...] *Schießen Sie so viele wie möglich ab!* sagte er. *Lassen Sie's überhaupt nicht Nacht werden! Ich hasse Nacht.* Ich grüßte verschlafen. Der Feldwebel erzählte mir nichts Neues, die Sappe, von der gewöhnlich die Leuchtpatronen abgeschossen wurden, war eine Todes-Sappe. Keiner war

von dort zurückgekehrt, wenn er wirklich allen Befehlen treu gefolgt war [...] die Mörser-Kanoniere schossen in wenigen Minuten den Lichtstreuer zu Klumpen“ (S. 46).

- 15 Thomas Noll: Sinnbild und Erzählung, in: *Die letzten Tage der Menschheit*, hg. von R. Rother, Dt. Hist. Museum Berlin 1994, S. 259ff.
- 16 Zu Erich Drechsler, der nicht im Kampf bzw. Trommelfeuer war wie Dix, vgl. die verdienstvolle Arbeit von Kirsten Fitzke: *Hier ist der Tod der Würger* – Die Arbeiten Erich Drechslers zum 1. Weltkrieg (Diss. Universität Heidelberg), Marburg 2011. Drechsler verfasste auch einen Text zu: *Totentanz in der deutschen Kunst*. Vgl. Friedrich W. Kasten: *Totentanz*, Mannheim 1985; Bernd Ernsting: *Kollateralopfer im Totentanz des Ersten Weltkrieges*, in: *L'Art macabre*, Nr. 10, hg. von Uli Wunderlich, Bamberg 2009, S. 49–70 und Anne Marno: *Der lebendige Tod* – zum „Totentanz“ der Kriegsversehrten in der Grafik von Otto Dix, ebd. 2009, S. 121–130 (ein flüchtiger Text). Ferner die Beiträge in: *Krieg und Utopie*, hg. von G.

- Cepl-Kaufmann, G. Krumeich und Jasmin Grande, Essen 2006 (zu Adolf Uzarskis *Totentanz*-Lithos von 1917 ebenda K. Fitzke, S. 231ff).
- 17 Die Vorzeichnungen Meidners sind Herbst 1914 datiert; eine Ansetzung des Zyklus auf 1923 ist abwegig. Ein Exemplar, das ich fotografiert habe, befand sich im Meidner-Nachlass in Darmstadt; s. Angelika Schmid: Die sog. *Apokalyptischen Landschaften* 1912–1916, in: Kat. Ludwig Meidner, Darmstadt 1991, S. 84ff.; zur *Krieg-Folge* s. meinen Text in: Meidner – *Weltentaumel*, hg. von Martina Padberg, Macke-Haus Bonn 2004, S. 46–64.
- 18 Vgl. Kat. *Der 1. Weltkrieg*, Galerie Pabst, München 1982, Text von Annette Lettau, Nr. 75; es handelt sich um 30 Postkarten aus 1915 und 1916. Dr. Franz Strobl (Wien) hielt über diese Serie einen Vortrag auf der Totentanz-Tagung, Heidelberg 2009; ich danke ihm für wertvolle Hinweise. – Ausgestellt wurden auch 24 Karten in Berlin: *Die letzten Tage der Menschheit*, hg. von Rainer Rother, Berlin 1994, S. 474–477.
- 19 Der hilflos Sterbende im Drahtverhau wurde ein Symbol für diesen imperialistischen Krieg in Europa, bezeugt auch von Ernst Toller in „Eine Jugend in Deutschland“, Amsterdam 1933; Paul Zech: Von der Maas bis an die Marne (*Kriegstagebuch*, 1932), Rudolstadt 1986, bes. S. 32, 111 und 122; Erich Knauf: *Empörung und Gestaltung – Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz*, Berlin 1928, S. 107 (vgl. D. Schubert: „verreckt für den Kapitalismus“ – Der sterbende Soldat im Drahtverhau, von Eugen Hoffmann, Dresden 1928, in: *Die Politik in der Kunst – die Kunst in der Politik*, hg. von Ariane Hellinger, VS Verlag/Springer Wiesbaden 2013, S. 13–36, hier S. 27).
- 20 Der Militärpaß von Dix im Kunstarchiv des GNM Nürnberg, s. Ulrike Rüdiger: *Otto Dix – Grüße aus dem Krieg*, Kunstgalerie Gera 1991, S. 22–23; D. Schubert, Kommentar zu Dix *Der Krieg*, 2002, S. 101. – Offenbar variierte Dix bei der Komposition *Totentanz anno 17* einmal seine (ansonsten von Nierendorf gelobte) Titelgebung, denn ein Probedruck in der Städt. Galerie zu Albstadt trägt die Notiz „Jägertrichter Artois“ (also die Gegend um Arras, wo Dix Frühjahr 1917 eingesetzt wurde), was dann für die Publikation der Mappen nicht übernommen wurde (s. Kat. Dix – *Der Krieg*, Städt. Galerie Albstadt, hg. von A. Hagenlocher, 1977, Nr. 39 auf S. 95). Sicherlich schien Dix die *Höhe Toter Mann* derart berüchtigt, dass er schließlich diese als Titel wählte, obgleich er dort nicht gekämpft hatte. Berichtete jemand (z. B. Otto Schubert) nach 1919 von der umkämpften Höhe?
- 21 Guy Pedroncini: *Les Mutineries de 1917*, Paris 1967; Jean-Jacques Becker: *1917, l'année terrible* (in *L'Histoire* no. 61, 1983) wieder in: Antoine Prost (Hg.), 14–18: *Mourir pour la Patrie*, Paris 1992, S. 261–276; Jean-Pierre Azéma: *Pétain et les mutineries de 1917*, in A. Prost 1992, S. 180–192; Nicolas Offenstadt: *Le Chemin des Dames – De l'événement à la mémoire*, Paris 2004, 2. Ed. Paris 2012, darin Olaf Müller: *Cette craie blanche, comme un squelette ...*, S. 501–533.
- 22 Kat. Goya – das Zeitalter der Revolutionen 1789–1830, Hamburg 1980, S. 117ff.
- 23 Kat. Otto Dix – Zeichnungen, Pastelle, Aquarelle, aus der Stiftung W. Groz Albstadt, Rupertinum Salzburg, hg. v. Otto Breicha, 1984, S. 171 Nr. 55, angeblich eigenhändig betitelt *Leuchtkugel*, s. auch Otto Conzelmann, 1983, Abb. 198.
- 24 Grundlegend schon Jean N. Cru: *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris 1929 (mit Register 720 S.).
- 25 Henri Barbusse: *Le Feu* (1916), Paris 1917, dt. Ed. Zürich 1918; Ed. Volk und Welt Berlin, übersetzt von Curt Noch, Nachwort H. F. Müller, Berlin 1973; Horst F. Müller/E. Zak (Hg. und Übers.): *Barbusse – Briefe aus dem Krieg, an seine Frau* (Paris 1937), Leipzig 1974, erw. 2. Aufl. 1987.
- 26 *Der Krieg* von Henri Barbusse (Vorwort zur Buchausgabe), in: Katalog Otto Dix Gesamtausstellung der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin 1926, S. 8–9, wieder in: H. Lüdecke, *Otto Dix Der Krieg*, Berlin 1963 und in Schubert 2002, S. 102.
- 27 C'était vraiment une pluie de feu qui s'abat-tait partout, mêlée à la pluie. De la nuque aux talons on vibrait, mêlés profondément aux vacarmes surnaturels. La plus hideuse des morts descendait et sautait et plongeait tout autour de nous dans des flots de lumière. Son éclat soulevait et arrachait l'attention dans tous les sens. La chair s'apprêtait au monstrueux sacrifice !... (*Le Feu*, Paris 1917, S. 319, dt. Ed. 1918, S. 373; Ed. Volk und Welt 1973, S. 427, die Übersetzungen weichen etwas voneinander ab).
- 28 Hans Kinkel: *Otto Dix – Protokolle der Hölle*, Frankfurt/M. 1968. Tatsächlich verwendete Dix den Begriff *Hölle* (wie viele Soldaten beider Seiten), z. B. in dem Brief von August 1916 von der Somme bei Monacu-Ferme: „Jetzt sind wir weit hinter dieser Hölle im Ort Mau-rois“ (komplett abgedruckt in D. Schubert op. cit. 2002, S. 11); vgl. auch Paul Zech: *Kriegstagebuch*, Ausgabe 1986, S. 93 und 112 (Dezember 1915).
- 29 *Triumph des Todes*, 180 x 178 cm auf Holztafel, zuletzt innerhalb der Stuttgarter Schau: *Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*, hg. von Ulrike Groos, 2013, präsentiert (Kat. S. 225).
- 30 Wie Gerhard Schaub zeigte, wurde dieser *Totentanz* als Flugblatt Ende 1917 (von Fliegern?) über den Gräben der Deutschen an der



8 Otto Dix: *Leuchtkugel*, Gouache 1916/17 (Albstadt Städt. Galerie), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013



9 Otto Dix: *Triumph des Todes*, Gemälde 1934 (Kunstmuseum Stuttgart), © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Westfront abgeworfen. Siehe Martin Reso/Silvia Schlenstedt: *Expressionismus Lyrik*, 1969, S. 388f.; G. Schaub: *Totentanz 1916* – Hugo Balls literarische Opposition gegen den Krieg, in:

Trierer Beiträge (Universität Trier) XV, Oktober 1985, S. 29–52; Kurt Flasch: Hugo Ball und der Erste Weltkrieg, in: ders.: *Die geistige Mobilmachung*, Berlin 2000, S. 202–223.

31 Romain Rolland: *Das Gewissen Europas* – Tagebuch der Kriegsjahre, Band II, Nov. 1915 bis März 1917, Berlin 1965, S. 106.