

Dietrich Schubert

Krüppeldarstellungen im Werk von Otto Dix nach 1920: Zynismus oder Sarkasmus?

„Da ist doch auch eine Lust am Grotesken“ (Dix 1965)

Im III. Kapitel, La Descente, seines frühen, bedeutenden Antikriegs-Romans, „Das Feuer – Tagebuch einer Korporalschaft“, schilderte Henri Barbusse 1916 die Rückkehr eines Stoßtrupps bzw. einer Korporalschaft französischer Soldaten, von deren elf Mann nur drei den Einsatz mit Caporal Marchal überlebten. „Barbier? – Das war Samstag 11 Uhr abends – Barbier ... der Rücken von einer Granate wegrasiert, sagt Marchal. Dem Besse hat ein Granatsplitter Bauch und Magen zerrissen. Barthélemy und Baubex hat es am Kopf und Hals erwischt. Die ganze Nacht sind wir im Graben bloß hin und her galoppiert, um den Granaten zu entgehen. Den kleinen Godefroy kennst du doch auch? Mitten durch ... Gougnard haben Splitter beide Beine abgerissen [...]“¹

Auf der anderen Seite konnte Otto Dix in zahlreichen Kämpfen ebenfalls das Schlimmste sehen. Im Juli 1916 in der Sommerschlacht an der Somme lag er bei Monacu-ferme mit seinem MG-Trupp viele Stunden im Feuer der französischen 28er Granaten. Es gab große Verluste auf deutscher Seite. Dix hatte Glück, viele der anderen Landser starben: „von der 6. Komp. dieses Reg. blieben 9 Mann übrig“. Dix überlebte diese *Hölle*, wie er den Tag in einem Brief nannte: „Trommelfeuer von früh ½ 11 bis abends neun mit 28gern.“²

„Wenn aber einmal der Krieg zu Ende sein wird und der Invalide mit seiner Uniform auch die sichtbare Legitimation seines Kriegunglückes auszieht, dann wird die breite Masse, die schnell entflammt ist und ebenso schnell vergißt, nur die Widerwärtigkeit sehen, die der Anblick eines Kriegsverletzten darbietet, und mancher bewunderte und bemitleidete Held wird zum lästigen Krüppel.“ Diese erstaunlichen Sätze, die von einer paradoxen Mißachtung der Kriegsinvaliden zeugt – statt dass die Heimat und die Verantwortlichen das schwere Opfer „fürs Vaterland“ anerkennen und entsprechend würdigen – wurden vor Ende des Ersten Weltkrieges gedruckt.³

Das Auftreten der Invaliden ohne Arme oder Beine oder mit zerstörten Gesichtern in den Dörfern und Städten wurde zu einer fortwährenden lebendigen Mahnung an die Art

- 1 Barbusse, Henri: *Le Feu* – Journal d'une escouade, Paris 1917, p. 48; deutsche Erstausgabe Zürich 1918, Kap. 3, S. 52–53 (Namen fehlerhaft).
- 2 Otto Dix, Brief an Helene Jakob in Dresden, nach dem 12. August 1916 (Privatbesitz Berlin), vgl. Löffler, Fritz: *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, S. 10; vollständig abgedruckt bei Schubert, Dietrich: Kommentar zu Dix – *Der Krieg*. 50 Radierungen von 1924, Marburg 2002, S. 11.
- 3 Schiller, Bernhard: Die Verwendung von kriegsverletzten Arbeitern in industriellen Betrieben, in: Mitt. des Vereins Die Technik für die Kriegsinvaliden, Nr. 11, 1918, S. 650; zit. n. Kienitz, Sabine: Der verwundete Körper als Emblem der Niederlage? in: *Kriegsniederlagen*, hrsg. v. Horst Carl u. a., Berlin 2004, S. 334 f.

des Krieges und die Nachkriegszeiten, wie es in den Mitteilungen des „Roten Kreuzes“ 1916 hieß.

Historische Recherchen haben ergeben, dass im Gegensatz zu Frankreich im Deutschland nach 1918, in der ersten Republik, die Kriegskrüppel jedoch keineswegs die Achtung empfangen, die sie natürlich und logisch verdient haben; im Gegenteil: es kam zu einer Missachtung und Abwertung derselben, offenbar weil sie die ohnehin unerträgliche Niederlage in diesem ‚Großen Krieg‘ zusätzlich sichtbar erinnerten und als Menetekel in der Gesellschaft vor Augen standen, als Bettler auf dem Pflaster saßen oder nachts mit dem Klappern ihrer Holzbeine hörbar waren.⁴ Der deformierte Leib des Krüppels konnte zur Metapher für den schwerverletzten Kriegskörper des deutschen Volkes werden. In der Öffentlichkeit und durch öffentliche Kreise wurden sie aber nicht, wie in Frankreich, in ein heilendes Licht gestellt oder als ‚Helden‘ gefeiert, sondern paradoxerweise ein (latentes) „grundsätzliches Misstrauen der Bevölkerung gegen Kriegsbeschädigte“ (S. Kienitz) sogar eher geschürt. So kam es zur symbolischen Entwertung und sozialen Ausgrenzung als *lästige Krüppel*. Zum Teil wurden sie sogar als unmännliche Versager, als Schmarotzer und Parasiten denunziert, so der Theologe Adolf Sellmann bereits 1916 in der Schrift „Das Seelenleben unserer Kriegsbeschädigten“:⁵ Während in Frankreich diese aktiven und passiven Opfer am Leibe besonders gewürdigt wurden, ja sogar in Versailles die *gueules cassées* in vorderster Stellung die Verteidigung der Heimat gegen die deutschen Barbaren anschaulich machten,⁶ wuchs das öffentliche Misstrauen und die latente Ablehnung der Invaliden, so dass es zu einer sozialen Ausgrenzung „jener Vielzahl von amputierten, blinden und zitternden Männern“ kam (Kienitz).

Sogar eine menschlich derart mitfühlende, mitleidige Künstlerin wie Käthe Kollwitz, die ja im Oktober 1914 ihren Sohn Peter an der Westfront bei Dixmuiden verlor und durch diesen Schlag in ihrer gesamten Kunst bis um 1932 geprägt wurde, begegnete den Kriegskrüppeln auf den Straßen mit einem gewissen Unbehagen; aber vielleicht begriff sie den Sarkasmus nicht, den die beiden an der Haltestelle gegenseitig zeigten, denn sie hörte nur Wortfetzen (Tagebuch 2. Februar 1916).⁷ Am 1. Mai 1920 lesen wir sogar in ihrem Tagebuch folgendes: „Eine grausige Farce aber sah ich: Zwei Invaliden – Kriegsinvaliden? – zogen mit einer Drehorgel, die sie immer vor sich her schoben. Der eine, ein schauderhaft häßlicher und elender Mensch, spielte darauf immer die „Internationale“, der andere, noch jünger, auch ganz elend aussehend, im feldgrauen Rock mit Zylinder, ging als eine Art Clown daneben und sammelte ein. Beide hatten sich mit roten Blumen hinter den Ohren und Hüten und Stöcken geschmückt. Kinder mit Hallo um sie rum. Sie veralberten sich und wirkten bei ihrer Elendigkeit ganz grausig.“ In den Zeichnungen und Lithographien der Kollwitz

4 Vgl. Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden – Zur Politisierung des kriegsinvaliden Soldatenkörpers in der Weimarer Republik, in: Der verlorene Frieden, hrsg. v. Jost Dülffer/Gerd Krumeich, Essen 2002, S. 206.

5 Kienitz, Der verwundete Körper, 2004, S. 336 und dies.: Beschädigte Helden, 199 f.

6 Delaporte, Sophie: Les Gueules cassées – Les blessés de la face de la Grand Guerre, Paris 1996, p. 24.

7 Käthe Kollwitz, Die Tagebücher, hrsg. v. Jutta Bohnke-Kollwitz, Berlin 1989, S. 219.

taucht der Krüppel des Krieges überhaupt nicht auf, während sie George Grosz geradezu gezielt konfrontierte mit den feisten Kapitalisten als den Gewinnlern des Krieges: „Diese Kriegsverletzten wachsen sich nachgerade zur Landplage aus!“ (1920),⁸ eine Komposition, die den Kausalnexus von Ort, Zeit und Raum der Realität sprengt und vor einer Gefängniszelle den Bourgeois über seinem Geldberg tafeln lässt, während die Krüppel um ihn betteln. Aus dem Schalltrichter des Drehorgelspielers ertönt „Deutschland Deutschland über alles, über alles in der Welt.“

Eine der frühesten bildnerischen Darstellungen – nicht Fotografie – eines Schwerverwundeten aus diesem Kriege lieferte der als Sanitäter arbeitende Maler Max Beckmann im Dezember 1914 auf einem Blatt von 16 × 13 cm (Staatsgalerie Stuttgart), wohl in einem Lazarett entstanden und einem Freund geschenkt, versehen mit dem Titel: „Theatre du Monde – Grand Spectacle de la Vie“, datiert 21. 12. 14, ein Titel, der zwischen Ironie und Entsetzen ambivalent schwankte.⁹ Ob dabei auch Mitleid mit dem Schicksal der Frontsoldaten, die nicht getötet wurden, aber dergestalt verkrüppelt weiterleben mussten, mitschwang, mag dahingestellt bleiben. Beckmann empfand jedenfalls – im Unterschied zu Franz Marc – in den Monaten von 1915 sehr stark für die leidenden Menschen im Kriege, während Marc in seinen Briefen von „den armen Pferden“ schrieb und die Menschen dem „Blutopfer“ preisgab.¹⁰

Auch in seinem Litho-Zyklus „Die Hölle“ von 1919 nahm Beckmann die Realität der Krüppel auf: im Blatt „Straße“ sitzt am Rande der hektischen Passanten ein halber Mensch, ohne Hände, im Rollstuhl. Und im 1. Blatt „Nachhauseweg“ begegnet Beckmann selbst unter der Laterne einem schwer Gesichtsverehrten, ohne Hände, und wendet sich ihm voll Mitgefühl zu, während im Hintergrund die Silhouette eines humpelnden Verehrten erscheint.

In der ersten Ausstellung der Berliner DADA-Messe, die im Unterschied zu Zürich-DADA (Hugo Ball) von einem kämpferischen Anti-Militarismus geprägt war, konnte der Besucher in Berlin im Juli 1920 zwei große Krüppel-Bilder sehen: von Dix die nach links sich bewegenden Figuren von vier Kriegsverletzten, von Grosz das Hochformat „*Musketier Helmhake* auf dem Feld der Ehre“. Beide Gemälde sind bis heute verschollen; man kann vermuten, dass sie von den Nazis vernichtet wurden, weil ihre Aussage keine Ermunterung zum nächsten Krieg einschloss, weil der memorierende Ausdruck beider – um es in der NS-Sprache zu sagen – „*Wehrsabotage*“ war.¹¹ In Grosz Bild wird der Tote unter dem Holzkreuz

8 Siehe Schneede, Uwe M.: George Grosz, Stuttgart 1975, Abb. 115.

9 Siehe Wiese, Stephan von: Max Beckmanns zeichnerisches Werk, Düsseldorf 1978, S. 200, Nr. 211 Abb. Schubert, Dietrich: Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten, Worms 1985, S. 54–56.

10 Franz Marc: Nachruf auf August Macke, der im Herbst 1914 bereits an der Westfront gefallen war, in: Marc, Briefe aus dem Felde, München 1966, S. 153. Vgl. auch Schubert, Dietrich: Meidners Mappe *KRIEG* von 1914, in: Katalog Ludwig Meidner, hrsg. v. Martina Padberg, Macke-Haus Bonn 2004, S. 47–64.

11 Das geht aus der Abbildung im NS-Begleitheft zur „Entarteten“ München 1937 hervor. – Bereits am 30. 9. 1933 schrieb ein E. Lörcher im NS-Kurier (Stuttgart) über die dortige Ausstellung „*Von Krieg zu Krieg*“: „Wäre Otto Dix nicht so gänzlich auf das Negative eingestellt, leugnete er nicht



George Grosz: „Diese Kriegsverletzten wachsen sich nachgerade zur Landplage aus!“
Zeichnung um 1920 (Privatsammlung)



Max Beckmann: „Theatre du Monde – Grand Spectacle de la Vie“
Zeichnung, Dezember 1914 (Stuttgart, Staatsgalerie)



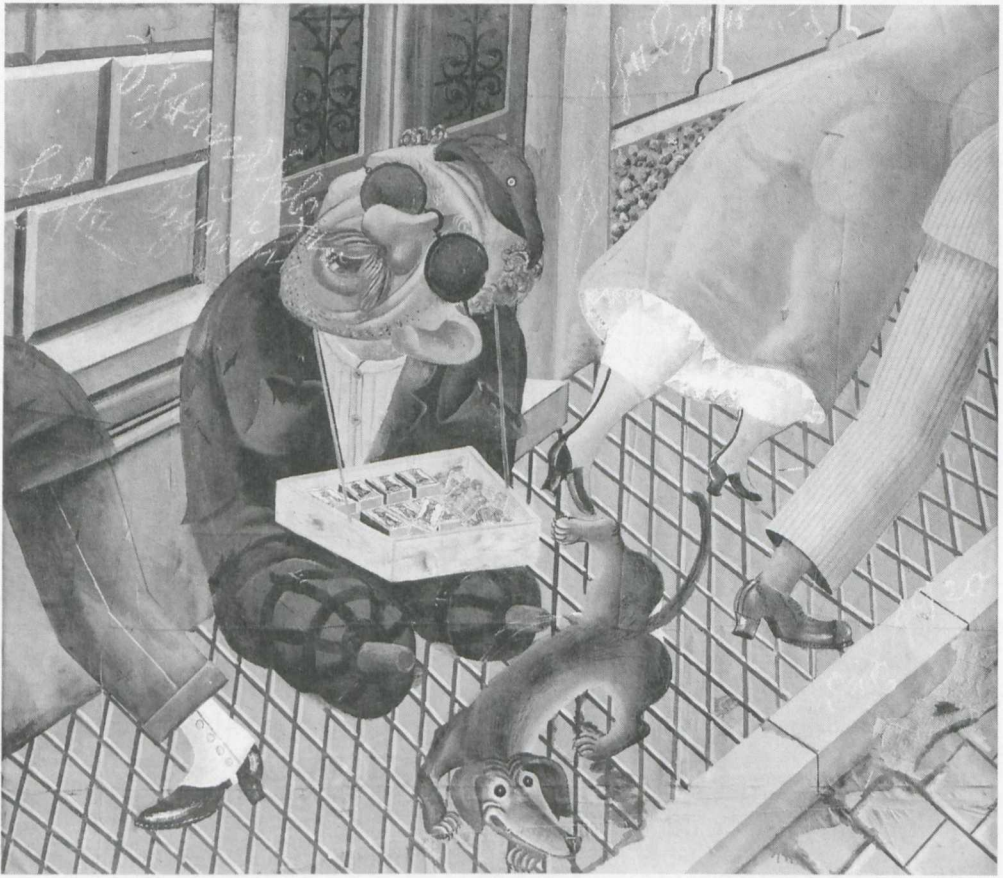
Otto Dix: Die Kriegskrüppel, 1920 (verschollen), histor. Aufnahme Berlin 1938.

von einem martialischen Offizier (Oberst?) flankiert, dahinter stehen drei verletzte Landser starr in einer Reihe. Dix hat seine Kriegsopfer-Darstellung anders gelöst, und zwar wie eine Parade auf der Straße – in der Berliner Station der Entarteten): die vier Krüppel, die sich nach links bewegen, wirken wie ausgeschnitten und auf die flächige, wie vorgeklappte Straße geklebt. Hinter ihnen sehen wir ein Geschäft mit Fenstern, zuoberst an einem Wandpfeiler ein Selbstbild im Profil nach links, ein flächiger Kopf im Stile von Schlemmer, hell und gespenstisch wirkend. In der Berliner Dada-Messe stand das große Bild an einer Hauptwand links im Foto.¹² Es trug im Übrigen den Metatitel „45 % erwerbsfähig“, was auf die eingangs skizzierte soziale Frage der Integration der Krüppel rekurriert.

Zuweilen hing von Grosz „Opfer der Gesellschaft“ von 1919 (Öl und Collage, heute in Paris) über dem linken Kopf des Krüppels von Dix. Das Dixwerk wurde schon 1920 von Paul F. Schmidt fürs Dresdner Stadtmuseum erworben, kam dort im November 1933 in die erste „Entartete“-Kunst-Schau der Nazis im Lichthof des Rathauses Dresden, wo es im August 1935 auch Hitler, Göring und der OB Zörner anschauten. „Schade, dass man

in allem das Heldische, das Heroische, das die Männer der Front vier Jahre lang lebten, dann mußte für ihn in dieser Ausstellung auch ein Platz sein.“

¹² Vgl. Adkins, Helen: Dada-Messe Berlin 1920, in: Katalog Stationen der Moderne, Berlin 1986, S. 165.



Otto Dix: Streichholzverkäufer, 1920 (heute Staatsgalerie Stuttgart)

diese Leute nicht einsperren kann“, soll Hitler gesagt haben.¹³ In der großen Wanderausstellung der „Entarteten“ 1937/39 war das 245 cm breite Krüppel-Bild, neben Dix berühmtem Gemälde „Schützengraben“, natürlich dabei, und zwar mit der NS-Nr. 16000.¹⁴

Ein zweites großes Format mit einer verwandten Thematik realisierte Dix im gleichen Jahr 1920, den „Streichholzhändler“. Auf dem gleichen Pflaster mit der rautenförmigen Linierung hockt ein blinder Kriegskrüppel ohne Beine vor einer Hauswand, während Teile der vorbei eilenden Passanten zu sehen sind und ein Dackel auf den Beinstumpf pinkelt. In seinem Kasten hält der Mann Zündhölzer mit Aufkleber aus Riesa, ruft aber „Echte

13 Überliefert im Prozess gegen Fritz Löffler, siehe Schmidt, Diether: *In letzter Stunde* 1933–1945, Dresden 1964, S. 219 (Januar 1937).

14 Ausstellungskatalog „Otto Dix. Zum 100. Geburtstag“, Stuttgart 1991, S. 21–23. M. A. von Lütichau: Rekonstruktion der „Entarteten“ Kunst 1937, in: *Die Kunststadt München 1937*, hrsg. v. P. Klaus Schuster, München 1987, S. 131.

Streichhölzer aus Schweden“ über die Straße. Dix hat diesen Ausruf wie mit Kreide in deutscher Schrift auf die Hauswand gesetzt. Im Rinnstein rechts unten erkennen wir, collagiert wie die Marken der Zündhölzer, einen Zeitungsausschnitt. Es handelt sich um den Protest von Oskar Kokoschka gegen die Kämpfe während des Lüttwitz-Kapp-Putsches in Dresden im März 1920, als eine Kugel in der Dresdner Galerie Rubens „Bathseba“-Gemälde traf. An diesem Protest Kokoschkas entzündete sich die so genannte „Kunstlump-Debatte“, weil Heartfield und Grosz gegen den Protest Stellung nahmen und den Maler als *Kunstlump* bezeichneten.¹⁵

In unerhörter Produktivität führte Dix im gleichen Jahr noch zwei weitere Krüppelbilder in modernster Collage-Technik aus. Ihr bildnerischer Gehalt jedoch ist wie bei den anderen der Realismus als geistige Basis. Doch wird die sichtbare Realität der Krüppel auf den Straßen nicht einfach widergespiegelt oder neusachlich-naturalistisch abgemalt, sondern die Darstellung ist subjektiv überhöht, die Figuren beinahe deformierter als in Wirklichkeit, d. h. eine Steigerung, eine Übertreibung charakterisiert die Dix'schen Versehrtenbilder. Der Realismus ist die Haltung als Künstler, der Anti-Militarismus ist die Prämisse des Willens zu Öffentlichkeit, der Ausdruck betrifft die Passion des Menschen, der durch den Krieg degradiert wurde. Geopfert „für das Vaterland“, gefallen auf dem „Feld der Ehre“ ist der Leib – nach Nietzsche das Eigentliche der menschlichen Existenz – zerstört, grotesk entstellt, nurmehr ein Jammer. Diese zerschossenen Männer sah Dix während des Krieges neben sich sterben und in den Lazaretten und nach 1918 auf der Prager Straße in Dresden, wo sie bettelten. Dix selbst war im Kriege 1914–18 nicht schwer verwundet worden. Durch Überlebenswillen und offenbar großes Glück entging er den MG-Kugeln und den schweren Granatenverletzungen, wie sie später Ernst Friedrich in „Krieg dem Kriege“ 1924 in Fotos dokumentierte. Und das obgleich Dix von Herbst 1915 bis Herbst 1918 als Unt. Off. und MG-Truppführer an den vordersten Linien in Frankreich, Russland und Flandern kämpfen musste, d. h. mit seinem MG-Trupp teils stundenlang im französischen Granatfeuer lag (z. B. an der Somme 1916). Er kam sozusagen heil nach Hause; die Verwundung durch einen Splitter am Hals war nicht gefährlich gewesen.¹⁶

Das heißt, er hatte einen gesunden Leib sich bewahren können. Ohne Zweifel wären die Krüppelbilder von Grosz und Dix nicht derart im Ausdruck übersteigert, ja grotesk ausgefallen, wenn beide Künstler im Kriege Arme und Beine verloren hätten. Ein Blick auf Verletzten-Darstellungen französischer Künstler wie Théophile A. Steinlen kann dies erweisen: „Laide aux mutilés de guerre“ zeigt einen Poilu, der sein linkes Bein verlor, mit Krücke, in Umarmung mit seiner Frau.¹⁷ Keine Ironie bricht die Darstellung.

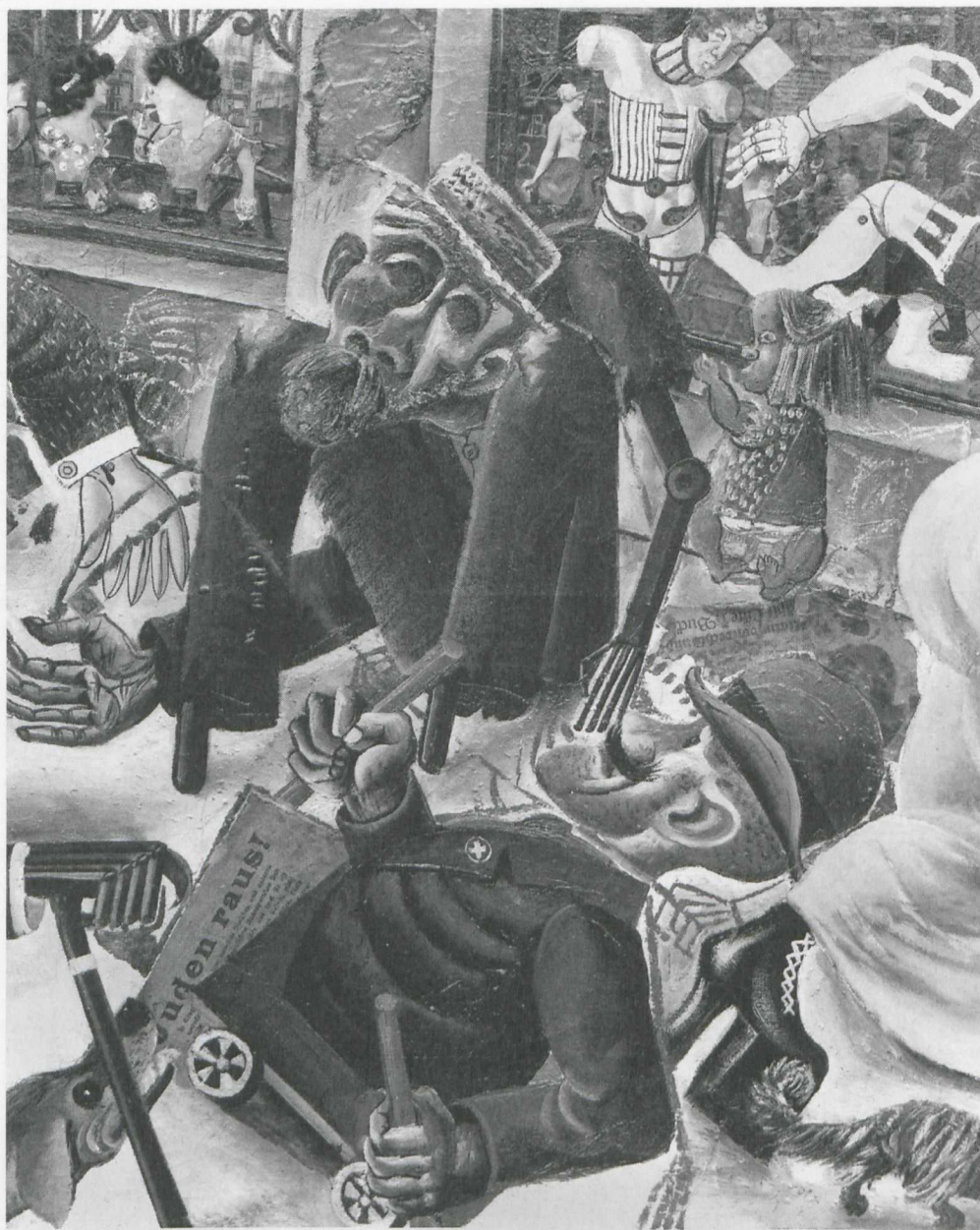
15 Auf die Argumente kann hier nicht eingegangen werden – Siehe Schneede, Uwe M.: Die Zwanziger Jahre – Manifeste und Dokumente, Köln 1979, S. 50–60. Schubert, Dietrich: Otto Dix, Reinbek 1980, 5. Aufl. 2001, 6. A. 2006, S. 42–43.

16 Dazu Schubert, Dietrich: Otto Dix und der Krieg, in: Pazifismus zwischen den Weltkriegen, hrsg. v. D. Harth/D. Schubert, Heidelberg 1985, S. 185 ff.; genauer im detaillierten Kriegs-Itinerar ist sodann Rüdiger, Ulrike: Dix – Grüße aus dem Krieg, Gera 1991, S. 22–23. Schubert, Dix, 22–26.

17 Richter, Bettina: Théophile Alexandre Steinlen – Graphiken zum Ersten Weltkrieg (Diss. Univ. Heidelberg 1996) Zürich 1998, Abb. 12.



Théophile A. Steinlen: „L'aide aux mutilés de guerre“ (Lithographie 1915)



Otto Dix: Prager Straße – „Meinen Zeitgenossen gewidmet“, Collage 1920
(Kunstmuseum Stuttgart)



Otto Dix: Die Skatspieler, Gemälde/Collage, 1920
(Berlin Nationalgalerie)



Otto Dix: „Zwei Opfer des Kapitalismus“, publiziert in der von George Grosz, Carl Einstein und John Heartfield herausgegebenen Zeitschrift DIE PLEITE, 1923

Dix vereint dagegen die Krüppel 1920 zu einer Horrorschau: „Prager Straße“ und „Skatspieler“ ziehen alle Register der modernsten Prinzipien von Malerei und Collage-Technik. Gibt die „Prager Straße“, rückseitig bezeichnet „Meinen Zeitgenossen gewidmet“, noch zwei verkrüppelte Gestalten auf einer Straße mit Passanten-Teilen, einem Kind und Hunden, so steigert sich das Grotteske im Bilde der „Skatspieler“ ins Unerträgliche. Ließ sich Dix hier hinreißen zu einem voyeuristisch-zynischen „Wohlgefallen am Entsetzen“ (C. Türcke)¹⁸ dreier ehemaliger ‚Helden‘ des Krieges? Die drei Überlebenden können nicht laufen, haben keine Beine, bzw. das Bruchstückhafte ihrer Existenz steigert sich von einem zum anderen: der mittlere hat keine Arme und hält die Skatkarte, die er spielt (Herz Ober) mit den Zähnen, der rechte in Blau mit dem Eisernen Kreuz hält die Karten zum Betrachter und spielt mit einer Armprothese aus; der linke muss das rechte Bein mit den Karten zwischen den Fußzehen emporhalten vor die zerschossenen Augen und spielt links mit einer Armprothese das Schell-Aß auf den Tisch. Die Köpfe sind zerschossen. Kieferprothesen und künstliche Augen fungieren. Hatte Dix ein kleines Foto von sich in die Requisiten des Schaufensters auf der „Prager Straße“ geklebt, so fügte er hier am Unterkiefer des Spielers in Blau sein Passfoto ein, kommentiert: „Unterkiefer Prothese Marke Dix. Nur echt mit dem Bild des Erfinders“.

Das infernalische Trio wird hinterfangen von drei Zeitungen aus Dresden und Berlin, einem Kleiderständer rechts und einer Rundlampe links, aus deren Lichtschein ein Totenkopf grinst.

Roland März analysierte das Collagewerk so detailliert, dass er von drei „sozial karikierten Typen“ zur Zeit des Kapp-Putsches sprach, die er konkret als Unteroffizier links, als Hauptmann in der Mitte und als Leutnant rechts bezeichnete und verstand.¹⁹ Lassen wir diese Identifizierung auf sich beruhen (Dix war selbst Unt.off.! Der Spott über Offiziere würde mir einleuchten), so stellt sich grundsätzlich die Frage: sind diese Darstellungen mit einer Grotteskisierung der Kriegsversehrten als zynisch zu verstehen, was der Vorwurf von Gustav Hartlaub, dem Leiter der Kunsthalle Mannheim, war, oder aber als sarkastisch?

Mitleidlos anscheinend führte Dix 1923 eine Federzeichnung mit einer Hure und einem Kriegskrüppel aus, die mit dem Titel „Zwei Opfer des Kapitalismus“ in der von George Grosz, Carl Einstein und John Heartfield herausgegebenen Zeitschrift DIE PLEITE erschien.²⁰ Meines Erachtens stammt der Titel nicht von Dix selbst, der weniger sozialkritisch dachte als Grosz, sondern sicher von den Herausgebern der kritischen Zeitschrift. Willi Wolfradt, dem wir einen der besten Texte über die Kunst von Dix (1924) verdanken, sah in diesen Köpfen letztlich doch das getretene Menschentum mit einem anklagenden Blick. Das Blatt stellte Dix übrigens im Rahmen der von der Künstlerhilfe der IAH organisierten „1. Allg. Deutschen Kunstausstellung“ 1924 in Moskau/Leningrad, innerhalb der

18 Türcke, Christoph: Das unerledigte Schöne – Gegen den Relativismus in der Kunst, in: MERKUR, Heft 610, 1998, S. 167.

19 März, Roland: Otto Dix – *Die Skatspieler*, Nat.Galerie Berlin 1996, S. 366f. (Sonderdruck aus: Jahrbuch Preußischer Kunstbesitz 1996).

20 Die Pleite, Nr. 7, Juli 1923; vgl. auch Wolfradt, Willi: Otto Dix, Leipzig 1924, Abb. 3, später Galerie Klichm, München. Schubert, Dix, S. 70–71.

„Roten Gruppe“ (der er jedoch nicht als Mitglied angehörte), mit seinen Kriegs-Radierungen, dem Bild „Streichholzhändler“ und „Mädchen am Spiegel“ von 1921 aus.²¹

Auch innerhalb der bedeutenden Radierungen „*Der Krieg*“, die Dix zum Jahr 1924 mit seinem Galeristen Karl Nierendorf in Berlin herausbrachte, schuf er innerhalb dieser 50 Protokolle der Hölle einzelne Blätter mit Schwerverletzten bzw. Sterbenden. Diese veristischen Darstellungen, die zum Stärksten in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts gehören, sind teilweise schwer zu ertragen. Denn Dix fokussiert die Sterbenden nahsichtig und in suggestiven Hell-Dunkel-Partien, gespenstisch erleuchtet, so dass ihr Anblick überwältigt bzw. Ästheten, auch heute noch, abstößt. Blatt VI der 1. Mappe trägt auch den Titel „Verwundeter“ (Herbst 1916 Bapaume). Wir sehen aus der Nähe einen Sterbenden, der sich krampfhaft ins Herz greift, die Augen entsetzt aufgerissen, die Linke starr über den zerschossenen Bauch haltend. Allein diese Radierung würde das wahre Gesicht dieses jahrelangen Menschenmordens an der Westfront belegen – gegen alle Idealisierung des Sterbens, gegen alle Heroisierung des Kämpfens, wie sie z. B. Ernst Jünger gab und für die Zukunft wollte. Dix' Stil ist ein realistischer, er abstrahiert, gibt im Gefüge der Linien und Massen nur das Wesentliche, also konzentriert und verdichtet auf das Aussageziel. Man kann seine Radierungen nicht mit Fotografien verwechseln. Die Dix'schen Kriegsbilder sind – aus dem Gedächtnis – gestaltet, nicht einfach abgelichtet. Das gilt auch für die anderen Verletzten in anderen Szenen („Ruhende Kompanie“ der 2. Mappe; „Abgekämpfte Truppe“, „Sommeschlacht“ der 3. Mappe; „Sterbender Soldat“ 3. Mappe). Im Blatt X der 4. Mappe hat – wie neue Forschungen zeigten²² – Dix tatsächlich nach einem Foto gearbeitet; er benutzte die Aufnahme eines schwerverletzten Kopfes mit Transplantationen und führte sie in die Technik der Radierung über. Das enorme Radierwerk endet im 50. Blatt mit zwei „Toten vor der Stellung Tahure“, zwei „lachende Totenköpfe“, wie Werner Haftmann schrieb.²³

Natürlich musste Dix in seinem großen Tafelwerk von 1927, dem Triptychon „Großstadt“ (Kunstmuseum Stuttgart) wieder einen der Kriegsversehrten, die auf den Straßen die prosperierende Gesellschaft mahnten und herausforderten, einbringen. Im linken Flügel, dem Hinterhof eines Bordells, humpelt auf Krücken ein gealterter Kriegsteilnehmer ohne Beine, mit Prothesen, über das Pflaster auf die grellen Nutten zu, während ein Hund ihn anklafft. Im rechten Flügel ist die Szene noch bizarrer und surrealer, denn vor einer phantastischen Baukulisse flanieren die käuflichen Weiber, während auf dem Boden ein Krüppel seine Beinstümpfe vorzeigt. Ein Menetekel im Theater der Nachinflationszeit.

21 Vgl. Ausstellungskatalog „Wem gehört die Welt?“, Berlin 1977, S. 242–243. Schubert, Dix, S. 77.

22 Werner, Gabriele (Dresden): Otto Dix – Der Krieg, in: Kriegsende 1918, hg. von Jörg Duppler/G.P. Groß, München 1999, Abb. 17 (mehrere Abb. sind seitenverkehrt, auch *Schützengraben*); vgl. außerdem die aufschlussreichen Beiträge von Kienitz, Sabine: Der verwundete Körper als Emblem der Niederlage? und Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Niedergeschlagene Soldaten, beide in: Kriegsniederlagen, hrsg. v. Horst Carl u. a., Berlin 2004, S. 329f. und S. 427f.

23 Haftmann, W.: Kunst und ihre politische Idee, in: Jahresring 1957/58, S. 75. Haftmann, W.: Lachende Totenköpfe – zum Radierzyklus *Der Krieg* von Otto Dix, in: Frankf. Allg. Ztg.-14. April 1984. Haftmann charakterisierte die Überschärfe und die halluzinatorischen Aspekte in den Dix'schen Radierungen.

Hatten die Passanten in den Bildern von 1920 noch etwas gependet, so gehen jetzt die Prostituierten achtlos am Elend des Mannes vorüber – auf den Betrachter zu. Spüren wir in den Krüppeln von Dix eine gewisse Melancholie, so könnten wir von Sarkasmus sprechen, in dem Sinne wie Victor Hugo bereits den Sarkasmus als getränkt von Melancholie definierte. Fehlt jedoch dieses melancholische Mitleiden, so wären solche Bilder dem blanken Zynismus nahe.

Die von G. Hartlaub 1924 aufgeworfene Frage „Der Zynismus als Kunstrichtung?“ (Frankfurter Ztg. 13. September 1924) zielte nicht auf die Neusachlichen Maler wie Schrimpf, Kanoldt, Kay Nebel, Schad oder Lenk, sondern zielte natürlich auf Grosz und Dix, teilweise auf Bilder von Scholz und Schlichter. Hartlaub sprach von „Polizeispitzelblick, neugieriger Sachlichkeit ... auf das Bestialische hin durchleuchtet ... verbissene ... monomane Konstatierungswut ... Akribie der Gemeinheiten.“ Grosz und Dix ließen sich aber nicht beirren. „Da ist doch auch eine Lust am Grotesken“, betonte demgegenüber Dix.²⁴

In seiner Mannheimer Ausstellung von 1925 „Neue Sachlichkeit“ preferierte Hartlaub folglich auch die Neusachlichen, räumte ihnen deutlich mehr Plätze ein, deren Bilder weniger provozierten als die der kritischen Veristen. Offenbar publizierte Hartlaub seinen Zynismus-Vorwurf absichtlich im Jahr zuvor, um seine kommende Auswahl zu rechtfertigen; auch der von ihm bewunderte Beckmann war keineswegs ein neusachlicher Maler, passte nur wegen der neuen Gegenständlichkeit²⁵ – im Kontrast zu den Abstrakten – in ein Spektrum von Realisten, – wie überhaupt Hartlaubs Ausstellung von 1925 besser als „Neuer Realismus“ betitelt gewesen wäre.

Auf den Zynismus-Vorwurf antwortete P. F. Schmidt im „Kunstblatt“ und nannte Hartlaub einen auf ethischem Richterstuhl thronenden Kunstpastor, er schrieb: „Entweder man ist Optimist wie Hartlaub und Schiller und verlangt von ‚dem‘ Künstler die Erkenntnis der hohen Würde seines Berufenseins und wird in allen Erscheinungen immer zuerst nach dem Stempel des ‚Wahren Guten Schönen‘ suchen, wo man dann schließlich bei Lessing und seiner Verdammung der holländischen ‚Kotmaler‘ anlangt – oder man hat den Blick für das Leben und seine Gegenwärtigkeit ...“²⁶ Während die Neusachlichen einen deutlich klassizistischen Zug ins Nazarenertum zeigten, bewies Dix im Gegensatz dazu den umfassenden Blick für die Phänomene der Gegenwart: nicht die Heroisierung oder Idealisierung des Krieges, nein, die Folgen des Krieges führte er den Zeitgenossen vor Augen. Hier liegt auch der wesentlichste Unterschied zu den Neusachlichen, die keine Kriegsdarstellungen gaben, keine Aspekte des Nachkriegselends, nicht an den Mappen der IAH „Hunger“ und

24 Dix später in einem Gespräch. In: Wetzel, Maria: Ein harter Mann dieser Maler, in: Diplomatiker Kurier (Köln), 14. Jg. 1965, S. 743. Ferner Schmidt, Diether: Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978. Schubert, Dix, S. 40.

25 Beckmann schrieb am 12. 3. 1926 an Hausenstein, er habe den Anstoß zu einer neuen Gegenständlichkeit gegeben, und zwar „in einer neuen Kunstform“. Inzwischen sei dieses Prinzip „vielfach aufgegriffen (er nannte nicht Dix), leider des öfteren missverstanden und banalisiert“ (Schubert, Dix, S. 82).

26 Schmidt, Paul F.: Die deutschen Veristen, in: Das Kunstblatt, hrsg. v. Paul Westheim, Bd. 8, 1924, S. 373.

„Krieg“ beteiligt waren, an denen sich Dix durchaus neben Grosz und Schlichter, Krain, Nagel, Kollwitz und Zille beteiligte.

Zum Abschluss kann man fragen:

Wie sieht die Zukunft nach einem imperialistischen Krieg wie dem von 1914–18 aus? Diese Frage warf bereits Henri Barbusse in „*Le Feu*“, Kap. XX auf, als er die Vision des Korporals Bertrand schilderte: „Die Zukunft, schrie er plötzlich wie ein Prophet, mit welchen Augen werden die, die nach uns leben und denen der Fortschritt ... ein besseres Gewissen schenkt, dieses Morden und die Taten ansehen ... Und doch, fuhr Bertrand fort, sieh! Da ist eine Menschen-Gestalt, die sich über den Krieg erhoben hat, und die leuchten wird durch die Schönheit und Bedeutung seines Mutes ... – Liebknecht! ... Die Zukunft! Die Zukunft! Das Werk der Zukunft wird darin bestehen, unsere Gegenwart auszuwischen und noch mehr als man denkt als etwas Niederträchtiges und Schändliches auszulöschen ... Fluch dem Militärhuhm, Fluch den Armeen, Fluch dem Soldatenhandwerk, das die Männer entweder zu willenlosen Opfern (*stupides victimes*) macht oder zu gemeinen Henkern (*ignobles bourreaux*). Ja, Fluch: das ist wahr, nur zu wahr, das ist wahr bis in alle Ewigkeit.“²⁷

Ich schließe mit einem Passus aus Leonhard Franks Novelle „Die Kriegskrüppel“ (Zürich 1918, in Deutschland verboten),²⁸ in der der Stabsarzt sagt: „Wenn mich der Oberst fragt, warum ich Urlaub haben will, antworte ich nicht ‚Weil ich überarbeitet bin‘, sondern ich sage zu ihm: Ich habe drei Jahre lang Soldatenbeine und –arme abgesägt; jetzt habe ich die Absicht, dafür zu wirken, daß Soldatenbeine nicht mehr abgesägt werden. Dazu muß ich ins Land zurück.“

27 Barbusse, Henri: *Le Feu*, S. 259, dt. Zürich 1918, S. 301; Ausgabe Frankf./M. 1986, S. 253–254.

28 Frank, Leonhard: *Der Mensch ist gut* (5. Novelle), Zürich 1918, S. 114.