

EDGAR LEIN

## Die Darstellung des Krieges im Werk von Otto Dix<sup>1</sup>

*Ich mußte auch erleben, wie neben mir einer plötzlich umfällt und, und weg, und die Kugel trifft ihn mitten. Das mußte ich alles ganz genau erleben. Das wollte ich. Also bin ich doch gar kein Pazifist. Oder vielleicht bin ich ein neugieriger Mensch gewesen. Ich mußte das alles selber sehen. Ich bin so ein Realist, wissen Sie, daß ich alles mit eignen Augen sehen muß, um das zu bestätigen, daß es so ist. Ich wußte's ja vorher, jeder Mensch weiß, wie alles vor [...], jeder Mensch, du und du und jeder, weiß, wie alles, wie das vorher ist. Aber er will es extra noch sehen. Verstehen Sie. Er will es extra noch sehen. Er will auch das ganz Unsympathische, das ganz stinkig Dreckige will er sehen. Alles will er sehen. Er will den ganzen Schmerz und das Leiden, alles will er sehen. Das ist nämlich menschlich. Er will das selber sehen und selber [erleben], nicht sich erzählen lassen, nicht wahr. Das Leiden Christi, das kannst du ja in der Bibel erzählen lassen. Aber eigentlich mußt du es selber erleben. Ganz selber mußt du es sehen. Und das ist ja richtig sehen. Also bin ich eben ein Wirklichkeitsmensch. Alles muß ich sehen. Alle Untiefen des Lebens muß ich selber erleben. Deswegen gehe ich in den Krieg und deswegen habe ich mich überhaupt freiwillig gemeldet<sup>2</sup>.*

Mit diesen Worten beschrieb Otto Dix (1891–1969) im Dezember des Jahres 1963 rückblickend die Beweggründe für seine Teilnahme am Ersten Weltkrieg. Der Künstler hat die Schrecken des Krieges in zahlreichen Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden festgehalten und schließlich zwischen 1929 und 1932 in dem Triptychon *Der Krieg* verarbeitet.

Bereits am 28. Juli 1914, wenige Tage vor den Kriegserklärungen Deutschlands an Russland und Frankreich, meldete sich der 22-jährige Otto Dix freiwillig zur Armee<sup>3</sup>. Am 22. August 1914 wurde er als Ersatz-Reservist zum Feld-Artillerie-Regiment 48 in Dresden eingezogen und erhielt eine Ausbildung für Feldhaubitze und schweres Ma-

1 Dies ist die überarbeitete und leicht veränderte Fassung meines Vortrags »Der Krieg in der modernen Malerei – Das Triptychon als sinnstiftende Form« vom 28. September 2004 auf der Studententagung »Christentum und Krieg in der Moderne« des Geschichtsvereins und der Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart, Weingarten. Aus der umfassenden Literatur zu Otto Dix seien empfohlen: Fritz LÖFFLER, *Otto Dix. Leben und Werk*, Wien/München 1967. – Diether SCHMIDT, *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin 1978. – Dietrich SCHUBERT, *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1980. – Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891–1991. Ausstellungskatalog Galerie der Stadt Stuttgart und Nationalgalerie Berlin, hg. v. Wulf HERZOGENRATH u. Johann-Karl SCHMIDT, Stuttgart 1991. – Otto Dix: *Gemälde, Zeichnungen, Druckgrafik*, hg. v. Ulrike RÜDIGER, München 1997.

2 Otto Dix im Gespräch mit Freunden am Bodensee im Dezember 1963, zitiert nach SCHMIDT, *Dix im Selbstbildnis* (wie Anm. 1), 237.

3 Die Orte, an denen Dix stationiert war und kämpfte, sind detailliert aufgelistet bei Rainer BECK, *Otto Dix 1891–1969: Zeit, Leben, Werk*, Konstanz 1993, 50. Beck erwähnt nicht, dass Dix sich bereits vor dem offiziellen Eintritt Deutschlands in den Krieg zur Armee meldete. Siehe dazu auch Fritz LÖFFLER, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986.

schinengewehr. Nach seiner Ernennung zum Gefreiten am 19. September 1915 meldete er sich freiwillig an die Front. Am 21. September des Jahres trat Dix in den Feld-Maschinen-Gewehr-Zug 390 ein, der noch am gleichen Tag an die Westfront ausrückte. Er nahm an zahlreichen Schlachten des Ersten Weltkriegs teil, wurde am 1. November 1915 zum Unteroffizier und am 8. Oktober 1918 zum Vizefeldwebel befördert. Für seine Verdienste erhielt er mehrere Auszeichnungen: am 12. November 1915 das Eiserner Kreuz II. Klasse, am 23. Mai 1917 die Friedrich-August-Medaille in Silber und am 30. Juli 1917 die Sächsische Verdienstmedaille mit Schwertern. Dix, der mehrfach erkrankte, wurde nur einmal, am 8. August 1918, leicht verwundet und danach erneut im Krieg eingesetzt, bevor er schließlich – nach dem Waffenstillstandsabkommen – am 22. Dezember 1918 aus der Armee entlassen wurde.

Seine ersten Erlebnisse an der Front, die der Künstler erst Jahrzehnte später aus der Erinnerung schilderte, waren offenbar ernüchternd: *Schon die Eindrücke auf dem Weg zur Front waren furchtbar. Verwundete und die ersten Gaskranken mit eingefallenen gelben Gesichtern wurden gerade nach hinten gebracht. Dann ging es hinein in das verbiesterte Grabensystem des Stellungskrieges, in die aufgewühlten kreideweißen Gräben der Champagne, wo man vom Leichengeruch der herumliegenden Toten gepeinigt, den Tag über in einem schlammigen Wellblechunterstand hockt und höchstens in der Nacht herauskommt. Grenzenlos und verwirrend durchzieht das Netz der unterirdischen Stellungen die Erde mit seinen Kampf- und Nebengräben, mit seinen Unterständen, Sappen, Stollen, kilometerlangen überdeckten Laufgräben. Endlos und öde, auf- und abwogend, höchstens von ein paar zerschossenen schwarzen Kiefern unterbrochen, dehnt sich davor eine weiße, graugelbe Totenlandschaft. – Später, an der Somme, war es ein Meer von Staub und Feuer, von platzenden Granaten<sup>4</sup>.*

Feldpostkarten und Zeichnungen<sup>5</sup>, die Dix während des Krieges an seine Eltern in Gera oder an Helene Jakob, die Tochter des Hausverwalters der Dresdener Kunstgewerbeschule, schickte sowie die Eintragungen in seinem Militärpass geben relativ genau Auskunft über die Orte seiner Stationierung. Ende September 1915 nahm er an der Herbstschlacht in der Champagne bei Reims teil, von November 1915 bis Juli 1916 wurde er im Stellungskrieg östlich von Reims eingesetzt. Im Sommer 1916 kämpfte er in der Schlacht an der Somme, im Spätsommer und Herbst des gleichen Jahres im Artois bei Arras. Er nahm an der Herbst- und Winterschlacht an der Somme teil und war im März 1917 wieder im Artois. Anfang April 1917 wurde Dix im Grenzschutz an der belgisch-holländischen Grenze eingesetzt, danach in den Stellungskämpfen an der Yser. Ende Mai war er am Kampf um den Wytschaetebogen beteiligt, im Juni wiederum im Grenzschutz an der belgisch-holländischen Grenze tätig, bevor er in der Schlacht an der Somme in Flandern kämpfte. Nach erneutem Einsatz im Grenzschutz erhielt er etwa zwei Wochen Fronturlaub und absolvierte in Gent einen Kurs zur Fliegerabwehr mit Maschinen-Gewehr. Im September 1917 kämpfte Dix wieder an der Somme und in Flandern, bevor er von Oktober bis Dezember an der Ostfront im nördlichen Belorussland eingesetzt wurde. Im April 1918 war er erneut im Artois und im Sommer und

4 Zitiert nach LÖFFLER, Dix und der Krieg (wie Anm. 3), 8.

5 Von September 1915 bis Dezember 1918 schuf Dix mehr als 500 Zeichnungen. Daneben schickte er 46 gezeichnete Feldpostkarten und 7 Fotografien an Helene Jakob, die heute in der Kunstgalerie Gera aufbewahrt werden. Siehe dazu Ulrike LORENZ, Grüße aus dem Krieg. Die Feldpostkarten der Otto-Dix-Sammlung in der Kunstgalerie Gera, anlässlich des 100. Geburtstages von Otto Dix, hg. v. Ulrike RÜDIGER, Gera 1991; Ulrike RÜDIGER, Grüße aus dem Krieg. Feldpostkarten für eine Gleichgesinnte – Otto Dix an Helene Jakob 1915–1918, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 51–56.

Herbst desselben Jahres in Flandern. Im Oktober 1918 nahm er an den Nachhutkämpfen zwischen den Flüssen Yser, Lys und Schelde und am 31. des Monats an der Schlacht bei Oudenaarde teil. Am 6. November 1918 wurde er zur Flieger-Ersatz-Abteilung 2 nach Schneidemühl in Westpreußen versetzt, wo er das Ende des Ersten Weltkriegs erlebte. Am 22. Dezember 1918 wurde er nach Gera entlassen und feierte bei seiner Familie Weihnachten. Bereits Anfang des Jahres 1919 kehrte er nach Dresden zurück und wurde Meisterschüler bei Max Feldbauer (1869–1948) und Otto Gußmann (1869–1926) an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste.

Die von Otto Dix zeichnerisch gestalteten Feldpostkarten zeigen keineswegs die später geschilderten Gräuel des Krieges, sondern sind vielmehr Belege für die künstlerische Experimentierfreude des jungen Malers, der auch an der Front den Vorbildern der Expressionisten, Kubisten und Futuristen nacheiferte. Sein *Selbstbildnis*<sup>6</sup> aus dem Jahre 1916 zeigt den Künstler in klassischer Manier und Pose mit nachdenklich an die Schläfe gelegter Hand, andere Zeichnungen wie *Der Russe*<sup>7</sup> sind deutlich vom Kubismus beeinflusst. Bestimmend für die Art des Zeichenstils war jedoch vor allem die Kunst des Expressionismus, dessen Einfluss sich auf zahlreichen Feldpostkarten nachweisen lässt. Aber auch auf den expressiv gestalteten Zeichnungen zeigt Dix nicht die Schrecken des Krieges, vielmehr gestaltete er die Kriegswelt nach seinem Willen neu. Die beiden auf dem Rücken liegenden Toten auf Feldpostkarte 32, die den Titel *Der Schütze*<sup>8</sup> trägt, sind unversehrt dargestellt und ihre Körper dem expressiven Willen des Künstlers entsprechend geformt. Zwei Feldpostkarten aus dem Jahr 1916 zeigen Gräber, ein von Dix vergleichsweise selten dargestelltes Motiv. Die Zeichnung auf Feldpostkarte 11 ist mit *Ein schönes Grab in einem Granatloch*<sup>9</sup> betitelt, die Feldpostkarte 10, auf der die durch Granateinschläge wieder freigelegten Stiefel eines bereits bestatteten Soldaten zu erkennen sind, heißt *Schlechtes Grab*<sup>10</sup>. Wieder andere Feldpostkarten – wie das um 1918 entstandene Aquarell *Das schwarze Dorf*<sup>11</sup> – sind in ihrer Gestaltung deutlich von Wassily Kandinsky beeinflusst.

Stärker noch als in den Feldpostkarten zeigen die in den Kriegsjahren in größerem Format geschaffenen Gemälde in Öl oder Gouache auf Papier und Pappe die Aufnahme und Verarbeitung zeitgenössischer Stilrichtungen durch den Maler Dix. In seinem 1914 geschaffenen *Selbstbildnis als Soldat*<sup>12</sup> zeigt sich Dix mit kahlrasiertem Schädel und verschattetem Gesicht, aus dem nur das Weiß der Augen herausleuchtet. Im Gemälde überwiegen die rotbraunen und blauvioletten Farben, die nicht nur im Gesicht, sondern auch zur Gestaltung von Hemd und Hintergrund eingesetzt wurden. Die mit breitem Pinsel aufgetragenen kräftigen Rottöne könnten als eine Vorahnung des Künstlers auf ein be-

6 Feldpostkarte 31, Z 1916–27, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 55, rechts oben.

7 Feldpostkarte 33, Z 1917–3, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 55, links oben.

8 Feldpostkarte 32, Z 1917–2, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 55, links unten.

9 Feldpostkarte 11, Z 1916–8, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 54, Mitte rechts.

10 Feldpostkarte 10, Z 1916–7, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 54, Mitte links.

11 Feldpostkarte 41, Z 1918–5, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 54, links unten.

12 Werkverzeichnis Fritz Löffler 1914.4, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 59 u. 330.

vorstehendes Blutbad gedeutet werden. Zu dieser Zeit wurde Dix jedoch noch in Dresden ausgebildet und hatte keinerlei Kriegserfahrung. Daher spiegeln die verwendeten Farben und die gestisch-expressive Malweise wohl eher Nähe des Künstlers zum Expressionismus.

Das 1914 entstandene Gemälde *Der Krieg*<sup>13</sup> zeigt die Kriegsmaschinerie mit Kanonen, Explosionen und Detonationen, aber auch dieses noch vor dem Kriegseintritt des Künstlers geschaffene Bild ist keine realistische Schilderung, sondern eine den Vorgaben des Futurismus folgende Studie, in der vor allem Bewegung dargestellt werden sollte. Die 1916 gemalte Gouache *Der Granatrichter*<sup>14</sup> wurde zwar an der Front in Frankreich geschaffen, ist aber in so leuchtenden und fröhlichen Farben gemalt, dass die Schrecken des Krieges fast vollständig verdrängt werden. Nur die im Hintergrund zu erkennende, über die ganze Bildbreite verlaufende Reihe brauner Pfähle, die durch hängende Bögen miteinander verbunden sind, erinnert flüchtig an einen Sperrzaun aus Stacheldraht. Der Granatrichter, das eigentliche Bildthema, ist derart verfremdet, dass er wie eine große weiße Blüte inmitten einer Wiese mit bunten Blumen erscheint. Bedrohlicher ist die Stimmung in der Gouache *Der Schützengraben*<sup>15</sup> aus dem Jahr 1917. Hier zeigt Dix die von Schützengräben und Sperrzäunen durchzogene Landschaft in fahlen Weiß- und Grautönen, auf die stellenweise Rot aufgesetzt wurde, während der Himmel in kräftigem Rot, Blau und Graugrün gegeben ist. Die Landschaft ist jedoch menschenleer und frei von in den Gräben hockenden Soldaten oder auf den Hügeln liegenden Leichen.

Menschen wurden von Dix auf dem im Jahre 1917 geschaffenen Gemälde *Leuchtkugel*<sup>16</sup> dargestellt. Die düstere Stimmung des Bildes wird erzeugt durch das vorherrschende Schwarz der Nacht und die von den Leuchtkugeln grell beleuchteten weißgrünen Leiber der Menschen. Es handelt sich dabei offenbar um Leichen oder – wie der mit wenigen weißen Strichen angedeutete Stiefel im Vordergrund rechts beweist – um Körperteile, die aufgespießt zwischen den Pfählen der Sperrzäune hängen oder liegen und deren Hände nach allen Richtungen vergeblich ins schwarze Nichts greifen. Die Gouache ist eines der wenigen Beispiele für eine während des Ersten Weltkriegs von Otto Dix geschaffene Darstellung getöteter Menschen, aber auch dieses Bild ist keineswegs realistisch gemalt, sondern offenbart in der sternförmigen Anlage des Menschenknäuels, das in das umgebende Dunkel auszustrahlen scheint, eine künstlerische Umsetzung des Themas im Stil des Expressionismus und des Futurismus.

Zu der künstlerisch überhöhenden Darstellung seiner Kriegserlebnisse wurde Otto Dix wahrscheinlich durch zwei Ausstellungen angeregt, die in den Vorkriegsjahren in Dresden gezeigt worden waren. Bereits 1912 hatte Dix eine umfassende Ausstellung mit Werken Vincent van Goghs (1853–1890) besucht und unmittelbar vor Kriegsbeginn 1914 hatte er eine Werkschau mit Gemälden der italienischen Futuristen gesehen<sup>17</sup>. Tatsächlich scheint Dix die Verwüstungen und Zerstörungen während des Ersten Weltkriegs eher mit den Augen des Künstlers, denn als Realist, der er später sein wollte, wahrgenommen zu haben. Dem Text zweier Feldpostkarten ist zu entnehmen, dass er die schrecklichen Erlebnisse des Krieges sofort verdrängte und nur in Form der künstle-

13 Werkverzeichnis Fritz Löffler 1914.1, vgl. BECK, Otto Dix (wie Anm. 3), 54 links.

14 Werkverzeichnis Suse Pfäffle 1916/22, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 63 u. 338.

15 Werkverzeichnis Suse Pfäffle G 1917/25, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 65 u. 338.

16 Werkverzeichnis Suse Pfäffle G 1917/13, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 66 u. 338.

17 Vgl. LÖFFLER, Dix und der Krieg (wie Anm. 3), 6.

risch gestalteten Zeichnungen und Gemälde wahrnahm. Anfang 1916 schrieb Otto Dix an Helene Jakob: *Voll elementarer Wucht sind die Granattrichter innerhalb Dörfern. Alles in der Umgebung scheint der Dynamik dieser gewaltigen symmetrischen Trichter zu unterliegen. Es sind die Augenhöhlen der Erde, was drum herum kreiselt, sind irre schmerzlich phantastische Linien. Häuser sind das nicht mehr, niemand glaubt das im Ernst. Es sind Lebewesen von besonderer Art mit eigenen Gesetzen und Lebensbedingungen. Es sind lauter Löcher mit Steinen herum, oder lauter Skelette. Es ist eine eigene, seltene Schönheit, die hier redet*<sup>18</sup>. Menschen, verwundete Kameraden oder tote Soldaten erwähnt Dix nicht. Vielmehr schildert er die sichtbare Umgebung als eine zwar dynamische, aber auch symmetrisch geordnete Welt aus Bombentrichtern. Otto Dix wollte oder konnte offenbar während des Ersten Weltkriegs die Schrecken des Krieges nicht sehen, sondern verwandelte diese in seiner Phantasie zu Formen von eigener, seltener Schönheit, die er in Zeichnungen und Gemälden festhielt.

Erste realistische Werke mit Kriegsdarstellungen von Otto Dix entstanden 1920 und sind beeinflusst von George Grosz (1893–1959), den Dix in Berlin kennen gelernt hatte. Gemeinsam mit Grosz, Rudolf Schlichter (1890–1955) und John Heartfield (1891–1968) nahm er an der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in Berlin teil<sup>19</sup>. Auf dem 1920 geschaffenen Collage-Bild *Die Skatspieler*<sup>20</sup> werden drei Kriegsversehrte beim Kartenspiel gezeigt. Durch die schonungslose Zurschaustellung der zerschossenen und nur notdürftig zusammengeflückten Köpfe und Leiber wird die Darstellung zu einer makaberen Schreckensszenerie. Der allgegenwärtige Tod wird durch einen im Glas der Laterne erscheinenden Totenschädel symbolisiert.

In den frühen 1920er Jahren begann Dix mit einer systematischen Aufarbeitung der Kriegserlebnisse. Drei Jahre lang arbeitete der Künstler an seinem heute verschollenen ersten Hauptwerk, dem 1923 vollendeten großformatigen Gemälde *Der Schützengraben*<sup>21</sup> (Taf. 1). Das Bild, von dem es keine Farbaufnahmen gibt, zeigt den Anblick eines zerstörten, mit Leichen und Leichenteilen übersäten Schützengrabens. Walter Schmits, der das Bild kurz nach seiner Vollendung gesehen hatte, beschrieb es am 7. Dezember 1923 in der Kölnischen Zeitung mit den Worten:

*Es enthüllt mit unbarmherziger Deutlichkeit die scheußlichste Fratze des vielgesichtigen Krieges. In dem kalten, fahlen, gespensternden Licht des Tagesgrauens, unter trübem Himmel, an dem ein blasser ironischer Regenbogen, die biblische Friedenskunde, winkt, tut sich ein Schützengraben auf, über den ein vernichtendes Feuer niedergegangen ist. Wie ein Lächeln der Hölle blinkt in der Tiefe eine giftige schwefelgelbe Lache, sonst ist der Graben ausgefüllt von grässlich verstümmelten Leichen und Menschenfragmenten. Aus geöffneten Schädeln quillt das Gehirn gleich dicker roter Grütze; zerrissene Glieder, Eingeweide, Uniformfetzen, Patronenkapseln bilden einen wüsten Haufen, den man, wenn man ein Stück daraus herauschneidet, mit seinen rätselhaften Formen und starken, schleimig gleißenden Farben vielleicht für die Darstellung eines Salzwasseraquariums voll abscheulicher Gebilde, halb Tieren, halb Pflanzen, halten würde. Zwischen die frischen, blutüberströmten Leichen mischen sich halbverweste Überreste von Gefallenen, die wohl in den Seitenwänden des*

18 Zitiert nach RÜDIGER, Grüße aus dem Krieg (wie Anm. 5), 53.

19 Vgl. Renate HEINRICH, Material und Malerei. Dix und Dada, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 85–91.

20 Werkverzeichnis Fritz Löffler 1920.10, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 94 u. 331.

21 Vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 159f.; und Wolfgang SCHRÖCK-SCHMIDT, Der Schicksalsweg des *Schützengraben*, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 161–164.

*Grabens notdürftig verscharrt waren und durch explodierende Geschosse bloßgelegt worden sind. Ein Soldat ist aus dem Graben geschleudert worden und liegt oben auf den Pfählen aufgespießt; an anderen Pfählen klebt blutiges Leinen und formloses rötliches Geschlinge [...]*<sup>22</sup>.

Das Gemälde *Der Schützengraben* wurde jedoch nicht allein aus der Erinnerung an die Erlebnisse des Ersten Weltkriegs gemalt. Da Dix in diesem Bild die Schrecken des Krieges besonders realistisch darstellen wollte, begnügte er sich nicht damit, seine Erinnerungen an die Erlebnisse des Krieges zu verarbeiten, vielmehr begann er 1921 mit Studien in Dresdener Krankenhäusern, wo er menschliche Gedärme zeichnete und nach Modellen Verstorbener skizzierte<sup>23</sup>.

Dix, der das Gemälde in Dresden begonnen, aber in Düsseldorf – wohin er im Herbst 1922 übersiedelt war – vollendet hatte, wollte das neu geschaffene Werk zuerst in Berlin zeigen. Dieses Vorhaben scheiterte jedoch an den Schwierigkeiten infolge der Besetzung des Rheinlandes durch die Franzosen. Statt dessen wurde das Bild dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln überlassen<sup>24</sup>. Bei der Neueröffnung des Museums am 1. Dezember 1923 war *Der Schützengraben* die Hauptattraktion. Das Gemälde wurde im Obergeschoss des Museums in einem eigenen Dix-Kabinett und hinter einem Vorhang gezeigt. Der Grund für die außergewöhnliche Präsentation des Bildes wird in der Presseerklärung des Museums mitgeteilt: *damit empfindsame Menschen nicht sagen können, sie wären beim Besuch des Museums gezwungen, einen so aufregenden Stoff zu sehen und nachzuerleben*<sup>25</sup>. Der verhüllende Vorhang und die mit der Hängung des Bildes verbundenen besonderen Umstände werden das Interesse an diesem Bild noch gesteigert haben.

Im Dezember 1923 – nur fünf Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkriegs – wurde das Werk in der rheinischen Presse heftig diskutiert. Konservative Redakteure sprachen von pazifistischer Propaganda, welche *die unentbehrliche innere kriegerische Kraft des Volkes hemmt*<sup>26</sup>, und forderten die Entfernung des Gemäldes. Die Befürworter des Gemäldes betonten seinen Wahrheitsgehalt, weil es zeige *was zum Sinn und Wesen des Krieges untrennbar gehört: Die Vernichtung*<sup>27</sup>.

Neben diesem ersten großen Hauptwerk, das Otto Dix dem Thema Krieg gewidmet hatte, arbeitete der Künstler in den Jahren 1923 und 1924 an einer Serie von graphischen Blättern, die unter dem Titel *Der Krieg* veröffentlicht und zum Kauf angeboten wurden. Im August 1924 brachte der Kunsthändler Karl Nierendorf (1889–1947) in seinem Berliner Verlag fünf Mappen mit je zehn Blättern in einer Auflage von 70 Stück heraus. Darüber hinaus wurden von jedem Blatt drei Probeabzüge für den Künstler sowie vier

22 Walter SCHMITS, Ein Bild des Krieges, in: Kölnische Zeitung, 7. Dezember 1923, zitiert nach SCHRÖCK-SCHMIDT, Schicksalsweg (wie Anm. 21), 161.

23 Vgl. SCHRÖCK-SCHMIDT, Schicksalsweg (wie Anm. 21), 161; und Otto CONZELMANN, Der andere Dix – Sein Bild vom Menschen und vom Krieg, Stuttgart 1983, 135.

24 Dix' Kunsthändler Karl Nierendorf verhandelte mit Hans Friedrich Secker, der das Bild für die neue Abteilung des Wallraf-Richartz-Museum erwerben wollte. Wegen der angespannten Finanzlage des Museums tauschte Secker das Bild gegen ein Offiziersbild von Beechey, welches Nierendorf für 10000 Reichsmark verkaufen sollte. Vgl. SCHRÖCK-SCHMIDT, Schicksalsweg (wie Anm. 21), 161.

25 Zitiert nach SCHRÖCK-SCHMIDT, Schicksalsweg (wie Anm. 21), 161.

26 Ebd.

27 Ebd.

weitere Mappen gedruckt, von denen zwei an Dix und zwei an seinen Kunsthändler gingen<sup>28</sup>.

Das zweite Blatt aus der zweiten Mappe zeigt unter dem Titel *Sturmtruppe geht unter Gas vor*<sup>29</sup> fünf Soldaten mit Helmen und Gasmasken, die sich zwischen Sperrzäunen und Stacheldraht auf den Betrachter zu bewegen. Die Gesichter der Männer bleiben hinter den Gasmasken unkenntlich, aber die hellen Masken mit ihren großen ovalen Augenöffnungen und dem Schutzfilter erinnern an bleiche Totenschädel und geben als mehrfaches Memento mori einen deutlichen Hinweis auf den Tod und die Vergänglichkeit des Lebens. Die symbolische Bedeutung des Totenschädels war Dix wohlbekannt, denn er hatte bereits 1911 im Alter von 19 Jahren in dem Stillleben *Blühen und Vergehen* eine Vase mit welken Blumen neben einem Totenschädel gemalt<sup>30</sup>. Auf dem nächstfolgenden Blatt der zweiten Mappe ist eine *Mahlzeit in der Sappe*<sup>31</sup> dargestellt. Vor einer von Granateinschlägen völlig verwüsteten Landschaft hockt ein Soldat in einem zerschossenen Laufgraben. Mit den Fingern isst er das in einer Henkeldose gelieferte Essen. Der Hinweis auf den allgegenwärtigen Tod ist hier durch das halb freigelegte Gerippe in der rechten Bildhälfte gegeben. Das sechste Blatt aus der dritten Mappe heißt *Sterbender Soldat*<sup>32</sup> und zeigt den Kopf, den Oberkörper und den Arm eines Mannes. Kopf, Brust und Hand sind durch offene Wunden grässlich entstellt, das unversehrte linke Auge des Sterbenden ist halb geschlossen und aus seinem Mund scheint der letzte Atemzug zu entweichen.

Otto Dix schuf die Folge der druckgraphischen Blätter zum Thema *Der Krieg* in Aquatinta-Technik und verwendete bei einigen Arbeiten zusätzlich die Radierung. Die Aquatinta erlaubte ihm die Schaffung differenzierter Grautöne, mit denen er die düstere Stimmung in diesen Blättern auszudrücken vermochte. In der Wahl der künstlerischen Technik orientierte sich Dix offenbar ganz bewusst an dem von Francisco Goya (1746–1828) in den Jahren 1810 bis 1814 geschaffenen Zyklus *Las desastres de la guerra* (»Die Schrecken des Krieges«), der ebenfalls in Aquatinta ausgeführt ist. Für einige wenige Blätter in den von Dix geschaffenen Mappen lassen sich sogar unmittelbare motivische Übernahmen aus Goyas Werk nachweisen<sup>33</sup>. Neben den künstlerischen Kriterien für die Wahl des druckgraphischen Mediums anstelle der Malerei waren für Otto Dix auch rein wirtschaftliche Aspekte ausschlaggebend. In der Inflationszeit war der Verkauf seiner Gemälde schwierig geworden. Bei der Herstellung von Graphik waren die Kosten für das Material und der Preis für das komplette Werk jedoch vergleichsweise gering, wodurch der Absatz der geschaffenen Werke erleichtert wurde. Infolge der durch das Vielfältigungsverfahren erreichten Gesamtauflage von 70 Stück zu je 5 Mappen konnte –

28 Vgl. Wulf HERZOGENRATH, Die Mappe *Der Krieg* 1923/24, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 167–175, zum Vertrag vom 23. Juni 1924: 168.

29 Otto Dix, *Der Krieg*, II 2, *Sturmtruppe geht unter Gas vor* (1924), vgl. LÖFFLER, Dix und der Krieg (wie Anm. 3).

30 Werkverzeichnis Fritz Löffler 1911.1, vgl. die Farbabbildung im Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 43.

31 Otto Dix, *Der Krieg*, II 3, *Mahlzeit in der Sappe (Lorettohöhe)* (1924), vgl. LÖFFLER, Dix und der Krieg (wie Anm. 3).

32 Otto Dix, *Der Krieg*, III 6, *Sterbender Soldat* (1924), vgl. LÖFFLER, Dix und der Krieg (wie Anm. 3).

33 Wulf Herzogenrath bestreitet die Vorbildhaftigkeit der Werke Goyas für Dix. Vgl. HERZOGENRATH, Die Mappe *Der Krieg* (wie Anm. 28), 168f., obwohl Dix selbst auf Goya und andere Vorbilder verwies: *Goya, Callot, noch früher Urs Graf, von ihnen habe ich mir Blätter in Basel zeigen lassen [...]*, zitiert nach SCHMIDT, Dix im Selbstbildnis (wie Anm. 1), 252.

bei Verkauf aller Mappen – die Bezahlung des Künstlers gesichert und sein Bekanntheitsgrad gesteigert werden.

Der Termin für die Herausgabe der Mappen war offenbar bewusst gewählt worden, denn im Jahr 1924 wurde in ganz Deutschland an den zehn Jahre zurückliegenden Beginn des Ersten Weltkriegs erinnert. Obwohl der Verkauf der Mappen nicht so erfolgreich verlief, wie der Künstler und sein Galerist Karl Nierendorf sich das erhofft hatten, wurden die Blätter nicht nur von privaten Sammlern, sondern auch von den großen deutschen Museen in Berlin, Köln, Dresden, Barmen, Stuttgart, Mannheim und Düsseldorf erworben<sup>34</sup>.

Mit diesen realistischen, aber dennoch künstlerisch gestalteten Werken versuchte Otto Dix, die Kriegserlebnisse zu verarbeiten. Als Grund für Entstehung des Gemäldes *Der Schützengraben* und der Mappe *Der Krieg* nannte Dix später: *Ich habe jahrelang, mindestens zehn Jahre lang, immer diese Träume gehabt, in denen ich durch zertrümmerte Häuser kriechen mußte, durch Gänge, durch die ich kaum durchkam. Die Trümmer waren fortwährend in meinen Träumen*<sup>35</sup>. Otto Dix, der seit 1927 als Lehrer an der Dresdener Akademie tätig war, begann im Jahr 1929 mit der Arbeit an seinem *Kriegs-Triptychon*<sup>36</sup> (Abb. 2). Das in Mischtechnik auf Holztafeln gemalte Werk war 1932 vollendet. In einem 1964 veröffentlichten Interview begründete der Künstler die Arbeit an seinem Werk: *Das Bild entstand zehn Jahre nach dem ersten Weltkrieg. Ich hatte während dieser Jahre viele Studien gemacht, um das Kriegserlebnis künstlerisch zu verarbeiten. 1928 fühlte ich mich reif, das große Thema anzupacken, dessen Gestaltung mich mehrere Jahre beschäftigt hat. In dieser Zeit übrigens propagierten viele Bücher ungehindert in der Weimarer Republik erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff, die in den Schützengräben des ersten Weltkrieges längst ad absurdum geführt worden waren. Die Menschen begannen schon zu vergessen, was für entsetzliches Leid der Krieg ihnen gebracht hatte. Aus dieser Situation heraus entstand das Triptychon. Ich wollte ganz einfach – fast reportagemäßig – meine Erlebnisse der Jahre 1914 bis 1918 zusammenfassend sachlich schildern und zeigen, daß echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens besteht. Ich wollte also nicht Angst und Panik auslösen, sondern Wissen um die Furchtbarkeit eines Krieges vermitteln und damit die Kräfte der Abwehr wecken*<sup>37</sup>.

Dix entwickelte sein großes Werk zuerst in Zeichnungen, bevor er mit der Umsetzung in die Malerei begann. Bereits die erste in Bleistift auf Papier ausgeführte Entwurfszeichnung<sup>38</sup> in der Städtischen Galerie Albstadt zeigt, dass das Werk als Triptychon geplant war. Auf dem linken Flügel sind Soldaten im Marsch an die Front dargestellt, das quadratische Mittelbild zeigt einen zerschossenen Schützengraben und der rechte Flügel die Bergung von Verwundeten.

Auf einem großformatigen Karton<sup>39</sup> (Abb. 3), der den Originalmaßen des Gemäldes entspricht und heute in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrt wird, wurden die bereits im ersten Entwurf angelegten Szenen mit Kohle und Kreide detaillierter ausgearbeitet.

34 Vgl. HERZOGENRATH, Die Mappe *Der Krieg* (wie Anm. 28), 174.

35 Zitiert nach SCHMIDT, Dix im Selbstbildnis (wie Anm. 1), 252.

36 Otto Dix, Das Triptychon *Der Krieg*, 1929–32, Mitteltafel 204 x 204 cm, Flügel 204 x 102 cm, Predella 60 x 204 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister.

37 Aus einem Interview mit Karl-Heinz Hagen, in: Neues Deutschland, Dezember 1964, zitiert nach SCHMIDT, Dix im Selbstbildnis (wie Anm. 1), 244f.

38 Werkverzeichnis Z 1929–1, vgl. Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 262 u. 345.

39 Werkverzeichnis Z 1929/1932–2.



Im Mittelbild sind nicht nur Reste einer zerstörten Stellung, sondern auch die Ruinen von Häusern zu erkennen, die in die endgültige Fassung des Gemäldes übernommen wurden. Im Vordergrund sind mehrere getötete Soldaten dargestellt, von denen einer auf Pfählen aufgespießt gespenstisch von links in den Himmel hineinragt. Außerdem werden in Vorder- und Mittelgrund drei bewaffnete Soldaten mit Gasmasken gezeigt, die den mit Giftgas geführten Angriff überlebt haben. Die gesamte Darstellung des Mittelbildes ist weniger grausam als das Gemälde *Der Schützengraben*, aber deutlich von diesem früheren Werk beeinflusst. Der Trupp marschierender Soldaten auf dem linken Flügel des Triptychons ist nunmehr so dargestellt, dass die Soldaten von links auf den Betrachter zuschreiten, sich dann jedoch umwenden und ins Bild hineinmarschieren. Der links im Vordergrund mitlaufende Hund wurde in der endgültigen Ausführung weggelassen. Statt dessen nahm Dix im Gemälde das Motiv des Wagenrads wieder auf, das er bereits im ersten zeichnerischen Entwurf angelegt hatte. Die im Karton auf dem rechten Flügel gezeigte Bergung der verwundeten Soldaten ist auf eine zweifigurige Gruppe im Vordergrund konzentriert. Neu hinzugekommen ist die bei einem sakralen Triptychon übliche Predellentafel, in deren Zentrum liegende Soldaten dargestellt sind, die links und rechts von fragmentierten Skeletten flankiert werden. Diese Szene wurde im Gemälde auf die schlafenden Soldaten konzentriert.

Das schließlich von Dix ausgeführte Triptychon *Der Krieg* (Abb. 2) ist in verschiedenen Brauntönen, aber auch in einem lichten Weißblau und unter Verwendung weniger Rottöne gemalt. Die auf dem linken Flügel marschierenden Soldaten sind – ganz ähnlich wie auf dem Karton – in zwei Gruppen als herannahende und ins Bild hineinschreitende Truppe dargestellt. Jedoch sind die auf der ersten Entwurfszeichnung und dem Karton noch deutlich zu unterscheidenden Personen im Gemälde zu gesichtslosen Wesen reduziert, deren Kopf ganz von den Stahlhelmen bedeckt wird. Die Landschaft, insbesondere der bewaldete Berg im Hintergrund rechts, wird unverseht gezeigt, aber der rote Himmel und die von links aufziehenden Wolken kündigen bereits das drohende Unheil an. Die ganze Szene ist durch bläulich-weißen Nebel verunklärt. Die Gestaltung der quadratischen Mitteltafel entspricht weitgehend der Zeichnung auf dem Karton. Die Schrecken des Krieges sind jedoch durch die im Vordergrund liegenden zerfetzten und bis zur Unkenntlichkeit entstellten Leichen sowie die rechts in den Himmel ragenden bleichen zerschossenen Beine des kopfüber liegenden toten Soldaten dramatisch gesteigert. Die Zweiergruppe auf dem rechten Flügel wurde entsprechend der Zeichnung auf dem Karton ausgeführt. Ergänzend wurden jedoch ein kauender Soldat links und der Leichnam eines liegenden Soldaten rechts vorn hinzugefügt. Bei der Gestaltung der Predella verzichtete Dix auf die im Karton angelegten Nebenszenen und konzentrierte sich ganz auf die Darstellung der drei schlafenden Soldaten, die in einem Bretterverhau unter einer aufgespannten Plane liegen. Auch die Gasmasken, der Laib Brot und der Vorratsbeutel, die auf dem Karton zu sehen sind, fehlen. Statt dessen befinden sich Ratten zu Füßen der Schlafenden.

Der auf dem linken Flügel des Triptychons gezeigte Marsch der Truppe wurde wahrscheinlich von einer Szene in Erich Maria Remarques (1898–1970) Roman *Im Westen nichts Neues* angeregt, in der es heißt: *Nebel und Geschützrauch stehen in Brusthöhe über den Wiesen. Der Mond scheint darauf. Auf der Straße ziehen Truppen. Die Stahlhelme schimmern mit matten Reflexen im Mondlicht. Die Köpfe und die Gewehre ragen aus dem weißen Nebel, nickende Köpfe, schwankende Gewehrläufe. Weiter vorn hört der Nebel auf. Die Köpfe werden hier zu Gestalten; – Röcke, Hosen und Stiefel kommen aus dem Nebel wie aus einem Milchteich. Sie formieren sich zur Kolonne. Die Kolonne marschiert, geradeaus, die Gestalten schließen sich zu einem Keil, man erkennt die einzelnen nicht mehr, nur ein dunkler Keil schiebt sich nach vorn, sonderbar ergänzt*

aus den im Nebelteich heranschwimmenden Köpfen und Gewehren. Eine Kolonne – keine Menschen<sup>40</sup>. Ebenso könnte die Gestaltung des Predellenbild durch eine Szene im Roman angeregt worden sein, in der geschildert wird, dass Ratten in die Schlafkammer der Soldaten eindringen: *Sie scheinen recht hungrig zu sein. Bei fast allen haben sie das Brot angefressen. Kropp hat es unter seinem Kopf fest in die Zeltbahn gewickelt, doch er kann nicht schlafen, weil sie ihm über das Gesicht laufen, um heranzugelangen. Detering wollte schlau sein; er hatte an der Decke einen dünnen Draht befestigt und sein Bündel mit Brot daran gehängt. Als er nachts seine Taschenlampe anknipst, sieht er den Draht hin- und herschwanken. Auf dem Brot reitet eine fette Ratte*<sup>41</sup>. Die Romanvorlage wurde in diesem Fall jedoch nicht exakt in Malerei umgesetzt. Auf dem Predellenbild des Kartons sind die von der Decke herabhängenden Gegenstände, aber keine Ratten dargestellt, im ausgeführten Gemälde werden statt dessen die Ratten zu Füßen der Soldaten gezeigt.

Otto Dix ließ sich jedoch nicht nur von Passagen aus Remarques Roman *Im Westen nichts Neues* anregen, sondern nahm auch bei berühmten Gemälden alter Meister Anleihen zur Gestaltung seines *Kriegs-Triptychons*. Insbesondere die Darstellung der *Kreuzigung Christi* auf dem in den Jahren 1512 bis 1515 von Matthias Grünewald (um 1470/80–1528) geschaffenen *Isenheimer Altar* (Abb. 4) im Unterlindenmuseum in Colmar war für Dix prägend<sup>42</sup>. Auf dem Mittelbild des *Kriegs-Triptychons* ist zwar keine christliche Kreuzigung dargestellt, aber der an einem gebogenen Stahlträger hängende verwesende Leichnam eines Soldaten ist – wie Grünewalds toter Christus – frei vor den Himmelsgrund gesetzt. Der Zeigegestus der ausgestreckten Hand wurde zweifellos von Grünewalds Darstellung des Täufers Johannes auf dem *Isenheimer Altar* übernommen. So wie Johannes auf den über und über mit Blut und Wunden bedeckten Leichnam des Gekreuzigten weist, so verweist der Hängende bei Dix auf den kopfüber liegenden Leichnam eines getöteten Soldaten. Dieser wiederum ist eine freie Umsetzung des gekreuzigten Christus auf Grünewalds Altarbild. Der im rechten Winkel vom Körper ausgestreckte Arm mit der im Sterben verkrampften linken Hand des Soldaten wurde unmittelbar von Grünewalds Altarbild übernommen und auch seine von zahlreichen Einschüssen durchlöcherten und mit Spuren geronnenen Blutes versehenen Beine sind nach dem Vorbild Christi auf dem *Isenheimer Altar* gemalt. Einen Hinweis auf den Opfertod Christi gibt auch der mit einer Dornenkrone aus Stacheldraht umwickelte Kopf am linken unteren Bildrand. Die verkrampfte Hand des gefallen Soldaten befindet sich unmittelbar über einem Holzbrett, das durch seine Platzierung in den Schnitt-

40 Erich Maria REMARQUE, *Im Westen nichts Neues*, Berlin 1929, 60f., zitiert nach Dieter SCHOLZ, *Das Triptychon Der Krieg* von Otto Dix, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 263.

41 REMARQUE, *Im Westen nichts Neues* (wie Anm. 40), 104f., zitiert nach SCHOLZ, *Das Triptychon Der Krieg* (wie Anm. 40), 266.

42 Matthias Grünewald, *Kreuzigung Christi* vom *Isenheimer Altar*, gemalt auf zwei Flügeln, 269 x 307 cm. Zum *Isenheimer Altar* vgl. Max SEIDEL, Mathis Gothart Nithart Grünewald. *Der Isenheimer Altar*, Stuttgart 1973, zur Darstellung der Kreuzigung siehe Ewald M. VETTER, *Die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1968, 2. Abhandlung), Heidelberg 1968. Zu Dix und Grünewald vgl. SCHOLZ, *Das Triptychon Der Krieg* (wie Anm. 40), 263, außerdem Ingrid SCHULZE, *Die Erschütterung der Moderne. Grünewald im 20. Jahrhundert*, Leipzig 1991. – Otto Dix et les Matres Anciens, Ausstellungskatalog Musée d'Unterlinden, Colmar 1996, und Grünewald in der Moderne. *Die Rezeption Matthias Grünewalds im 20. Jahrhundert*, hg. v. Brigitte SCHAD u. Thomas RATZKA, Köln 2002.



Abb. 1 Otto Dix, Der Schützengraben, 1923, verschollen

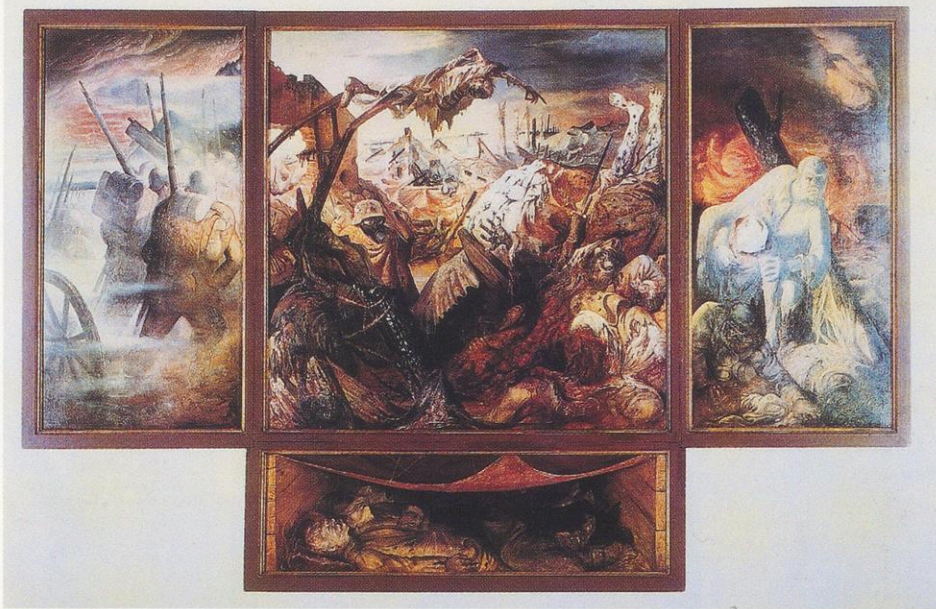


Abb. 2 Otto Dix, Triptychon Der Krieg, 1929–1932, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister

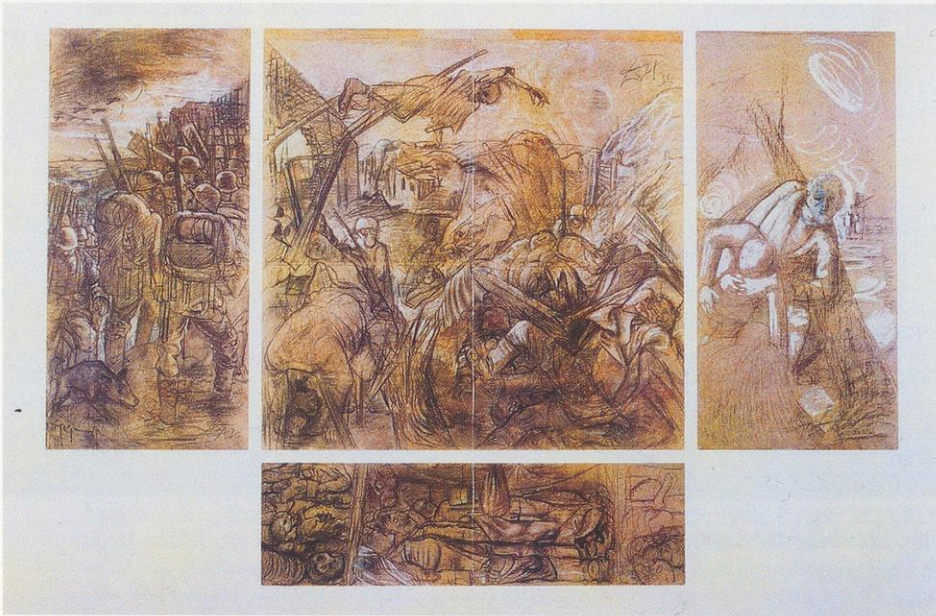


Abb. 3 Otto Dix, Karton zum Triptychon Der Krieg, Hamburg, Kunsthalle



Abb. 4 Matthias Grünewald, Isenheimer Altar in geschlossenem Zustand, 1512–1515, Colmar, Unterlindenmuseum



Abb. 5 Lukas Cranach, Katharinenaltar, 1506, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

punkten der Bilddiagonalen deutlich hervorgehoben ist. Im Zusammenhang mit der von Grünewalds Christus übernommenen Hand des toten Soldaten kann das Brett auch als Kreuzholz gedeutet werden, obwohl die beiden von links ins Bild hineinragenden gebogenen Stahlträger weit stärker an den Kreuzeskalken in Grünewalds Altarbild erinnern. Die Bezüge zwischen dem von Otto Dix geschaffenen Mittelbild des *Kriegs-Triptychons* und Grünewalds Kreuzigung am *Isenheimer Altar* sind so deutlich, dass eine christliche Deutung des von Dix gemalten Bildes möglich wird. Die geordnete christliche Welt war jedoch im Ersten Weltkrieg völlig aus den Fugen geraten. Die Umkehrung der bis dahin gültigen Verhältnisse und die Sinnlosigkeit des Tötens wurde von Otto Dix in der Figur des kopfüber liegenden toten Soldaten zum Ausdruck gebracht, die an den gekreuzigten Christus oder an Petrus, seinen Stellvertreter auf Erden, erinnert<sup>43</sup>.

Es ist anzunehmen, dass Otto Dix den *Isenheimer Altar* kannte. Der Altar war im Ersten Weltkrieg nach München gebracht worden, um ihn vor Kriegszerstörung zu schützen und einer gründlichen Restaurierung zu unterziehen, und wurde anschließend in der Alten Pinakothek ausgestellt. Bei dieser Gelegenheit wurden sämtliche Teile fotografiert und publiziert<sup>44</sup>. Bereits während des Ersten Weltkriegs erschien ein Büchlein mit Fotografien des *Isenheimer Altars*, das vielfach verschenkt wurde. In dem am 1. März 1918 verfassten Vorwort seines Grünewald-Buches schrieb Oskar Hagen: *Dankbar durchblättern unsere Frontkämpfer in Stunden der Rast die Abbildungen des prächtigen Achtzigpfennigbüchleins, das ihnen ein Münchner Verlag hinausschickt*<sup>45</sup>. Es ist folglich sehr wahrscheinlich, dass Otto Dix sämtliche Tafeln des *Isenheimer Altars* gut kannte; vermutlich besaß auch er als Soldat im Ersten Weltkrieg ein solches Büchlein.

Die christlichen Bezüge im *Kriegs-Triptychon* finden sich nicht nur in der Mitteltafel, sondern auch auf den seitlichen Flügeln und in der Predella. Form und Ausrichtung des exakt zugeschnittenen Bretts im Zentrum des *Kriegs-Triptychons* werden in dem von Soldaten getragenen schweren Maschinengewehr auf dem linken Flügel des Triptychons beinahe exakt wiederholt. Der Zug der Soldaten und das dabei mitgeführte Maschinengewehr können demnach auch als Anspielung auf eine Kreuztragung Christi verstanden werden. Keineswegs zufällig ist folglich auch die Darstellung des mit dunklen Tannen bewachsenen Berges im Hintergrund rechts, der sich christlich als Hinrichtungsstätte Golgatha interpretieren lässt.

Weitere Anregungen zur Gestaltung seines *Kriegs-Triptychons* erhielt Otto Dix von Lucas Cranachs (1472–1553) *Katharinenaltar* (Abb. 5), einem 1506 vollendeten Triptychon in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister<sup>46</sup>. Die nach rechts ansteigende Schräge der Silhouette des Berges und ihr Abstand zum oberen Bildrand wurden ebenso wie die Höhe des Horizonts exakt nach dem Vorbild auf dem linken Flügel von Cranachs *Katharinenaltar* geschaffen. Schließlich übernahm Dix das im Vordergrund des linken Flügels des *Kriegs-Triptychons* so auffällig platzierte Wagenrad von Lukas Cra-

43 Die Darstellung des kopfüber liegenden Soldaten könnte auch als Hinweis auf den Apostel Petrus gemeint sein, der auf eigenen Wunsch mit dem Kopf nach unten gekreuzigt wurde. Dies bestärkt die christliche Deutung des Gemäldes.

44 Oskar HAGEN, Matthias Grünewald, München 1919.

45 HAGEN, Grünewald (wie Anm. 44), 10. Bei dem genannten Büchlein handelt es sich sehr wahrscheinlich um August L. MAYER, Grünewald. Der Romantiker des Schmerzes (Kleine Delphin-Kunstabücher 11), München o. J. [etwa 1918].

46 Lukas Cranach, *Katharinenaltar*, Mitteltafel 126 x 138 cm, Flügel je 124 x 67 cm. Zum *Katharinenaltar* vgl. Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Katalog der ausgestellten Werke, hg. v. Staatliche Kunstsammlungen Dresden 1979, 141f., und Gertrud RUDLOFF-HILLE, Lucas Cranach der Ältere – Katharinenaltar (Das kleine Kunstheft 1), Dresden 1953.

nachs *Martyrium der Heiligen Katharina*<sup>47</sup>, dem Mittelbild des *Katharinenaltars*. Das Rad, welches als Foltergerät zur Marter der Heiligen Katharina verwendet werden sollte und ihren nahen Tod ankündigt, kann ebenso wie das an einen Kreuzesbalken erinnernde Maschinengewehr im *Kriegs-Triptychon* als Hinweis auf den bevorstehenden Tod der Soldaten gedeutet werden.

Die auf dem rechten Flügel des *Kriegs-Triptychons* dargestellte Bergung der Verwundeten und Toten wurde von Darstellungen der *Kreuzabnahme* oder der *Beweinung* des toten Christus angeregt<sup>48</sup>. Ein berühmtes Beispiel der *Kreuzabnahme* ist Michelangelos sogenannte *Pietà* im Florentiner Dommuseum, bei der Nikodemus den Leichnam des vom Kreuz abgenommenen Christus in seinen Armen hält<sup>49</sup>. Otto Dix, der im Frühjahr 1924 gemeinsam mit Arthur Kaufmann (1888–1971) eine mehrmonatige Italienreise unternommen hatte und unter anderem Mailand, Padua, Florenz, Venedig und Palermo besuchte, kannte sicher dieses Werk<sup>50</sup>.

Schließlich sind die auf der Predella des *Kriegs-Triptychons* dargestellten schlafenden Soldaten von Matthias Grünewalds Aschaffener *Beweinung Christi* und noch deutlicher von Hans Holbeins (1497/8–1543) in den Jahren 1521/22 geschaffenen Gemälde *Der tote Christus im Grabe* beeinflusst, das im Baseler Kunstmuseum aufbewahrt wird<sup>51</sup>.

Der Vergleich mit den von Matthias Grünewald, Lukas Cranach und Hans Holbein geschaffenen Werken beweist, dass sich die im *Kriegs-Triptychon* dargestellten Details nicht nur formal, sondern auch inhaltlich auf christliche Bildthemen und ganz bestimmte Gemälde der altdeutschen Malerei zurückführen lassen. Folglich kann das gesamte Triptychon als eine von Otto Dix geschaffene moderne Interpretation von Kreuztragung (im linken Flügel), Kreuzigung (in der Bildmitte), Kreuzabnahme (im rechten Flügel) und Grablegung (in der Predella) interpretiert werden.

Das *Kriegs-Triptychon* wurde von Dix gemäß den Vorbildern in altmeisterlicher Technik gemalt. Der Grund für die Wahl dieser zeitaufwändigen Malweise, die eine gründliche Planung und einen wohlüberlegten Farbauftrag erforderte, aber keinerlei Spontaneität im Farbauftrag zuließ, dürfte wohl darin zu finden sein, dass Otto Dix seit dem Sommersemester 1927 als Professor für Malerei an der Akademie in Dresden tätig war und mit diesem Werk beweisen wollte, dass er es mit den großen altdeutschen Meistern aufnehmen konnte. Der bewusst vom Künstler gesuchte Wettstreit mit den alten Meistern geht so weit, dass Dix für sein Triptychon ebenfalls Holz als Malgrund

47 Vgl. SCHOLZ, Das Triptychon *Der Krieg* (wie Anm. 40), 263.

48 Dieter Scholz erkennt darin eine Rezeption der *Pasquino-Gruppe* in der Loggia dei Lanzi in Florenz, deren Gipsabguss im Dresdner Albertinum Dix kannte. Vgl. SCHOLZ, Das Triptychon *Der Krieg* (wie Anm. 40), 263–266.

49 Vgl. Harald KELLER, Michelangelo, Plastik, Architektur, Gemälde, Königstein im Taunus 1966, 13.

50 Zur Italienreise vgl. Andrea HOLLMANN u. Ralph KEUNING, Berühmt und berüchtigt. Otto Dix 1891–1969, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 18.

51 Matthias Grünewald, *Beweinung Christi* (um 1524/25), 36 x 136 cm, Aschaffenburg, Stiftskirche, zu Grünewalds Aschaffener *Beweinung Christi* vgl. Wilhelm FRAENGER, Matthias Grünewald, München 1983, 120 u. Tafel 49. – Hans Holbein, *Der tote Christus im Grabe* (1521/22), 31 x 200 cm, Basel, Kunstmuseum, zu Holbeins *Der tote Christus im Grabe* vgl. Herbert von EINEM, Holbeins Christus im Grabe, in: Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1961, 51–58. SCHOLZ, in: Das Triptychon *Der Krieg* (wie Anm. 40), 266, erkennt formale Übereinstimmungen zwischen der von Dix gemalten Predella und Holbeins Baseler Gemälde, kommt jedoch zu dem Schluss, dass Dix eine »Travestie auf Holbeins Christus« gemalt hat.



verwendete<sup>52</sup>. Vor allem der von Matthias Grünewald geschaffene *Isenheimer Altar* dürfte als sakrales Meisterwerk vorbildlich gewesen sein, weil dieser Altar – im Gegensatz zu den meisten modernen Triptychen – eine Predella aufweist, in der die Beweinung des toten Christus dargestellt ist. Mit dem *Kriegs-Triptychon* bezog sich Dix also ausdrücklich auf die christliche Bildform des Triptychons, die ausgehend von Italien seit dem 13. Jahrhundert in ganz Europa Verbreitung fand und – wie Klaus Lankheit es formulierte – zu einer »Pathosformel« geworden ist<sup>53</sup>.

Die anfangs ausschließlich dem christlichen Altarbild vorbehaltene Form des Triptychons konnte zwar seit dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts auch für die Darstellung profaner Bildthemen verwendet werden, bleibt jedoch in der Frühen Neuzeit äußerst selten<sup>54</sup>. Deshalb kann man in diesen Fällen nicht von einer Profanierung dieser traditionell kultischen Zwecken vorbehaltenen Bildform sprechen, sondern muss vielmehr davon ausgehen, dass die in Form eines Triptychons gestalteten weltlichen Bildthemen – bei Dürer oder Cranach – zu einer Sakralisierung der Dargestellten beigetragen haben.

Erst im 19. Jahrhundert war die dreiteilige Bildform nicht länger ausschließlich christlichen Bildthemen vorbehalten und wurde relativ häufig verwendet<sup>55</sup>. In der deutschen Romantik war das Triptychon der Ausdrucksträger eines pantheistischen Naturgefühls<sup>56</sup>. Unter den Neoklassizisten und Symbolisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das dreiteilige Bild zur bevorzugten Bildform. Hans von Marées (1834–1887) nutzte diese zur Vermittlung von paradiesischer Harmonie und zeitlosen menschlichen Werten<sup>57</sup>. Etwa zur gleichen Zeit entstanden Triptychen, in denen abstrakte Begriffe wie *Das Leben*, *Die Nation*, *Das Weib* oder *Die Arbeit* zu Idealen der Gründerzeit, des Jugendstils und der Heimatkunst erhoben wurden<sup>58</sup>. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts schufen die Maler der Künstlergruppe *Die Brücke* Max Pechstein (1881–1955), Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) und Erich Heckel (1883–1970) Triptychen.

52 Otto Dix, *Großstadt-Triptychon* (1928), Mitteltafel 181 x 200 cm, Seitenflügel 181 x 101 cm, Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart. Auch die Form des Triptychons hatte Dix bereits bei diesem Werk verwendet. Auf dem Mittelbild des *Großstadt-Triptychons* sind Musiker sowie Tänzerinnen und Tänzer beim Charleston dargestellt, auf den beiden Seitenflügeln werden Kriegskrüppel zusammen mit Prostituierten gezeigt. Eine Predella, die bei christlichen Triptychen meist vorhanden ist, war beim *Großstadt-Triptychon* nicht vorgesehen. Zum *Großstadt-Triptychon* vgl. Hanne BERGIUS, Dix – Dionysos in der Kälte. Spuren von Mythen und Alten Meistern im Großstadt-Triptychon, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 219–227, und Brigitte SCHWARZ, ›Otto Hans Baldung Dix‹ malt die Großstadt. Zur Rezeption der altdeutschen Malerei, in: Ausstellungskatalog Stuttgart und Berlin 1991 (wie Anm. 1), 229–238.

53 Vgl. Klaus LANKHEIT, Das Triptychon als Pathosformel. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Jahrgang 1959, 4. Abhandlung), Heidelberg 1959.

54 Zur Verwendung des Triptychons in der altdeutschen Malerei vgl. Wolfgang PILZ, Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform in der deutschen Tafelmalerei von den Anfängen bis zur Dürerzeit, München 1970. Pilz nennt für Deutschland nur vier Beispiele des profanierten Triptychons: Jakob Elsners *Imhoff-Bildnistriptychon* (nach 1486), Albrecht Dürers *Krel-Bildnistriptychon* (1499), Lucas Cranachs *Kurfürsten-Triptychon* (um 1535), und das *Stammbaum-Triptychon der Familie Pfeffinger* des Meisters von Mühlendorf (1516).

55 Siehe das Stichwort ›Triptychon‹ in: Lexikon der Kunst, 7, 1994, 414f. Grundlegend zur Form des Triptychons ist LANKHEIT, Triptychon (wie Anm. 53).

56 Zum Beispiel Karl Friedrich Schinkels *Morgen-Mittag-Abend* (um 1810).

57 Zum Beispiel Hans von Marées *Die drei Reiter* (1881), *Die Hesperiden* (1885), *Die Werbung* (1885–87) und andere.

58 Zum Beispiel Leopold Graf von Kalckreuths *Unser Leben währet siebzig Jahre* (1898). Vgl. LANKHEIT, Triptychon (wie Anm. 53), 49 u. Tafel 32.

Otto Dix, der in seinem *Kriegs-Triptychon* eine altherwürdige christliche Bildform zur Präsentation profaner Bildthemen verwendete und sich nicht nur in einzelnen Motiven, sondern auch in seiner Malweise an den alten Meistern orientierte, wollte sein Werk mit der gewählten Bildform in den Rang eines Altarbildes erheben. Mit seinem bewussten Rückgriff auf die Form des christlichen Kultbildes wurde Dix zum Vorbild für zahlreiche andere Künstler, die sich mit dem Thema Krieg auseinandersetzen und zu diesem Zwecke ebenfalls die Form des Triptychons wählten. Als Gegenentwurf zu dem von Otto Dix geschaffenen *Kriegs-Triptychon* ist das von Wilhelm Sauter (1896–1948) gemalte Triptychon *Der Heldenschrein* zu verstehen, in dem das Bild des kämpfenden und im Kampf verwundeten oder getöteten Soldaten verklärt wird<sup>59</sup>. Programmatisch ist die über der Predella eingefügte Mahnung: *Vergesst Sie nicht. Sie gaben ihr Bestes für Deutschland*.

In unmittelbarer Nachfolge und trotz aller Unterschiede sicher vom *Kriegs-Triptychon* beeinflusst steht das nach dem Zweiten Weltkrieg von Adolf Eiermann (1894–1959) für die Weltfriedenskirche in Hiroshima geschaffene *Triptychon mit Predella*<sup>60</sup>, auf dessen drei großen Tafeln die Zerstörung der Stadt und des Landes durch die Atombombe mit Skeletten versinnbildlicht wird. Eiermanns traditionelle Malerei erstaunt umso mehr, weil Pablo Picasso (1881–1973) mit seinem Gemälde *Guernica*<sup>61</sup> bereits 1937 ein kompromisslos modernes Mahnmal der Zerstörung der baskischen Stadt durch deutsche Bomber geschaffen hatte. Das dreieinhalb Meter hohe und fast acht Meter breite monumentale Werk ist zwar auf eine einzige Leinwand gemalt, aber auch dieses Gemälde ist aus der dreiteiligen Grundform des Triptychons entwickelt. Der Stier und die trauernde Mutter mit dem toten Kind (links) sowie die entsetzt ihre Arme zum Himmel streckende Frau (rechts) sind deutlich von dem großen Mittelbild getrennt. Die Form des christlichen Kultbildes wurde also in sehr freier Weise auch von Picasso aufgegriffen.

Deutlicher und bestimmender ist das *Kriegs-Triptychon* als Vorbild von deutschen Künstlern, insbesondere den in der DDR ausgebildeten Malern und ganz speziell von Willi Sitte (geb. 1921) rezipiert worden<sup>62</sup>. Als ein Beispiel sei stellvertretend auf Willi Sittes 1966/67 geschaffenen *Höllenstein in Vietnam*<sup>63</sup> verwiesen, auf dessen Mittelbild die Leiber stürzender und gefallener nackter Menschen dargestellt sind. Auf dem linken Flügel ist eine Erschießungsszene, auf dem rechten Flügel ein Trommler zu sehen. Durch die deutlich niedrigeren seitlichen Flügel und das Fehlen der Predella ist die Form des Triptychons jedoch weniger bestimmend.

59 Vgl. LANKHEIT, *Triptychon* (wie Anm. 53), 70–72 u. Tafel 36.

60 Ebd., 68f. u. Tafel 37.

61 Pablo Picasso, *Guernica* (1937), 349 x 776 cm, Madrid, Prado, vgl. Siegfried P. NEUMANN, *Pablo Picasso: Guernica und die Kunst – Das Bild zum Ende der Barbarei*, Frankfurt a.M., Berlin u.a. 1992.

62 Vgl. Jutta HAMMER, *Das Triptychon in der sozialistischen Malerei der DDR*, [maschinenschriftlich] Universität Jena 1967. Einige Beispiele: Horst Stempel, *Nacht über Deutschland* (1946), Bert Heller, *Entwicklungsstadien des Sozialismus in Deutschland* (1954), Willi Sitte, *Kampf der Thälmann-Brigade* (1958), Harald Hakenbeck, *Den Kindern Algeriens* (1962), Willi Sitte, *Die Überlebenden* (1963), Willi Sitte, *Brigade Heinecke* (1963/64), Willi Sitte, *Höllenstein in Vietnam* (1966/67), Heinz Zander, *Der Große Deutsche Bauernkrieg* (1971), Willi Sitte, *Jeder Mensch hat das Recht auf Leben und Freiheit* (1973/74), Heinz Plank, *Die Restauration findet nicht statt* (1975) und Gerhard Kurt Müller, *Memento España* (1976).

63 Willi Sitte, *Höllenstein in Vietnam*, 1966/67, Mittelbild 273 x 244 cm, Seitentafeln je 178 x 122 cm, Halle, Staatliche Galerie Moritzburg.

In dem von Otto Dix geschaffenen *Kriegs-Triptychon* (Abb. 2) wird der sinnlose Tod der Soldaten mit dem Opfertod Christi verbunden. Die christliche Weltordnung war zwar auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs tief erschüttert worden, aber die christlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und Barmherzigkeit waren für Dix immer noch gültig. Mit dem *Kriegs-Triptychon* hatte er zeigen wollen: *dass echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens besteht*<sup>64</sup>. Sinnlos war für Dix die Massenvernichtung des Ersten Weltkriegs, nicht jedoch der Tod Christi, der der Erlösung aller Menschen dient.

Zwar erscheint der Künstler in Selbstäußerungen wie *Ich weiß nicht, ob ich gläubig bin, oder ob ich ein Atheist oder sonst was bin. Ich weiß gar nichts*<sup>65</sup> als großer Zweifler und äußerte in einem Gespräch mit Freunden: *Ich bin kein Christ, denn das kann und will ich gar nicht halten, die große und wesentliche Forderung ›Folget mir nach*<sup>66</sup>. Dennoch hat sich der Maler in seinem Werk immer wieder mit christlichen Themen auseinandergesetzt<sup>67</sup>. Auch ist Otto Dix, der am 27. April 1892 in der Evangelischen Kirche St. Marien in Gera-Untermhaus getauft wurde, nie aus der Kirche ausgetreten. Im Taufregister sind die Namen des Kindes, seiner Eltern und seiner drei Taufpaten eingetragen, es findet sich jedoch kein Hinweis auf einen späteren Austritt aus der Kirche<sup>68</sup>. Mit seinen von biblischen Geschichten inspirierten Werken und insbesondere mit dem *Kriegs-Triptychon* hat Otto Dix ein dauerhaftes Zeugnis seiner sehr persönlichen christlichen Weltansicht hinterlassen.

64 Aus dem oben ausführlich wiedergegebenen Interview mit Karl-Heinz Hagen, in: Neues Deutschland, Dezember 1964, zitiert nach SCHMIDT, Dix im Selbstbildnis (wie Anm. 1), 245.

65 Zitiert nach SCHMIDT, Dix im Selbstbildnis (wie Anm. 1), 238.

66 Ebd., 253.

67 Vgl. Fritz LÖFFLER, Otto Dix. Bilder zur Bibel und zu Legenden, zu Vergänglichkeit und Tod. Stuttgart/Zürich 1987.

68 Freundlicher Hinweis von Pastorin Petra Doering, Evangelisch-Lutherisches Pfarramt St. Marien Gera-Untermhaus, Brief vom 19. Oktober 2005.