

Rebekka Marpert

# **Künstlerische Strategien zur Repräsentation des Ersten Weltkrieges**

**Otto Dix' Kriegstriptychon  
als Synthese und Ausnahmefall**

**Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte und Filmwissenschaft**  
Hg. vom Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft,  
Friedrich-Schiller-Universität Jena  
**Band 5**

**Besuchen Sie uns im Internet:**  
[www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

**© VDG als Imprint von arts + science weimar GmbH,  
Kromsdorf/ Weimar 2018**

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme digitalisiert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden. Die Angaben zum Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Urheber keine Haftung übernehmen.

**Satz und Gestaltung:** Monika Aichinger, arts + science weimar GmbH

Gedruckt in der Bundesrepublik Deutschland

ISBN 978-3-89739-908-2

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://d-nb.de> abrufbar.

# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>7</b>
	Danksagung	11
	Otto Dix – <i>Der Krieg</i> (1929–1932)	12
<b>2</b>	<b>„Ikonographische Rahmung“. Die Passion des Soldaten</b>	<b>20</b>
2.1	Fragmente christlicher Ikonographie	21
2.2	Der Schritt aus dem Bild	27
2.3	Christliche Pathosformeln in der Propaganda der Weltkriege	29
2.3.1	Wilhelm Sauter – <i>Heldenschrein</i> (1937)	29
2.3.2	Heldentum und Opfer	32
<b>3</b>	<b>Erzählformen des Krieges</b>	<b>36</b>
3.1	Lineare Zeiterzählungen. Das Triptychon als Bilderfolge	37
3.1.1	Elmar von Eschwege – <i>Übergang über die Save</i> (1915)	37
3.2	Zyklische Zeiterzählungen. Das Triptychon als Kreislauf	42
3.2.1	C. R. W. Nevinson – <i>Die Ernte der Schlacht</i> (1919)	42
3.2.2	Nietzsches Konzept der Ewigen Wiederkehr	47
<b>4</b>	<b>Historienmalerei zwischen Avantgarde und Tradition</b>	<b>53</b>
4.1	Kippbilder und räumliche Blockaden. Paul Nash – <i>Weg nach Menin</i> (1919)	55
4.2	Kraftlinien. Félix Vallotton – <i>Verdun</i> (1917)	60
4.3	Das Kriegstriptychon als modernes Historienbild	66
<b>5</b>	<b>Entwicklung einer Ikonographie des Ersten Weltkrieges</b>	<b>70</b>
5.1	Zerstörte Landschaften	70
5.2	(Schein-)tote Soldaten	77

<b>6 Resümee</b>	<b>79</b>
Abbildungsnachweis	86
Literaturverzeichnis	88
Zur Autorin	92

# 1 Einleitung

Das in Dresden ausgestellte Triptychon *Der Krieg* von Otto Dix, besser bekannt als das *Kriegstriptychon*, ist heute eines der berühmtesten deutschen Gemälde zum Ersten Weltkrieg. Mit gnadenloser Genauigkeit führt Dix den Betrachtern ein veristisches Bild des Grauens vor Augen: In einem verwüsteten Schlachtfeld verwesen geschundene Körper ehemaliger Soldaten über- und nebeneinander. Nichts lässt darauf hoffen, dass der Krieg und die Opfer einen Sinn gehabt haben. Eingebunden in eine komplexe Kompositionsstruktur, die sich über drei Bilderfelder mit einer Predella erstreckt, kondensiert Dix so seine Erfahrungen des Ersten Weltkrieges in einer Allegorie des Kriegsleidens.

Anfang des 20. Jahrhunderts stellt sich die neue Effizienz der Industrialisierung auch in der Kriegsführung ein: Erstmals kamen Maschinengewehre, Flammenwerfer, Panzer und Flugzeuge zum Einsatz. Dix erlebte die euphorische Kriegsbegeisterung vor dem Ersten Weltkrieg, die sich auf dem Glauben an die Effektivität der neuen Technik gründete; und die Desillusion nach wenigen Monaten angesichts der Materialschlacht und der massenhaften Tode. Als Soldat kämpfte er von 1914 bis 1918 in diesem Zermürbungskrieg, der letztlich Millionen Menschen das Leben kostete.<sup>1</sup>

Das *Kriegstriptychon* entstand zehn Jahre später und wurde seither unter den wechselnden politischen Systemen immer wieder neu entdeckt und interpretiert. Vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde es nur einmal der Öffentlichkeit präsentiert und bis zum Kriegsende versteckt aufbewahrt. Die ersten kunsthistorisch relevanten Untersuchungen entstanden

---

<sup>1</sup> Peters, Olaf: Otto Dix. Der unerschrockene Blick. Eine Biographie, Stuttgart 2013; Groß, P. Gerhard: Das Dogma der Beweglichkeit. Überlegungen zur Genese der deutschen Heerestaktik im Zeitalter der Weltkriege, in: Thoß, Bruno/Volkman, Hans-Erich: Erster Weltkrieg. Zweiter Weltkrieg. Ein Vergleich. Krieg, Kriegerlebnis, Kriegserfahrung in Deutschland, Paderborn 2002, S. 143–167.

deshalb erst nach 1945. In den letzten zwei Jahrzehnten entdeckten zunehmend Kunsthistoriker in anderen Ländern den deutschen Maler. So war es jüngst das Anliegen der Kuratoren der Ausstellung *Otto Dix – der Isenheimer Altar* im Colmarer Musée Unterlinden, Dix in Frankreich bekannter zu machen.<sup>2</sup>

Das Gedenken an den nun 100 Jahre zurückliegenden Ersten Weltkrieg sorgte in den letzten Jahren für zahlreiche Publikationen, zu denen sowohl themenspezifische Artikel als auch Sammelbänder zählen.<sup>3</sup> Die umfangreichste Darstellung des aktuellen Forschungsstandes bietet der Ausstellungskatalog *Das Dresdner Triptychon*, herausgegeben im Jahr 2014 von Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer und Olaf Peters.<sup>4</sup> Nach wie vor beschränkt sich die aktuelle Forschungsliteratur meist darauf, das Triptychon anhand seiner ikonographischen Vorbilder, dem Umfeld der Kriegskunst und -propaganda in der Weimarer Republik und der Biographie von Dix zu deuten. Eine Minderheit bilden Ansätze, die versuchen die Kunst des Ersten Weltkrieges, in der Summe zu erfassen. So gibt es zwar einige Überblickswerke, dort stehen die Interpretationen aber für gewöhnlich isoliert.<sup>5</sup>

Das Anliegen der vorliegenden Arbeit ist es, das *Kriegstriptychon* in einem internationalen Kontext neu zu interpretieren und in diesem zu verorten. Den Rahmen bilden vier künstlerische Strategien, die das *Kriegstriptychon* und die herangezogenen Vergleichswerke auszeichnen: Die Verwendung christlicher Ikonographie, die Kombination einer linearen mit einer zyklischen Erzählstruktur, die Verarbeitung der Historienmalerei und der Avantgarden sowie die Entwicklung neuer ikonographischer Motive. Die leitende Frage lautet dabei, inwiefern und mit welchen künstlerischen Mitteln der qualitativ neue Charakter des Ersten Weltkrieges visuell umgesetzt wurde. Die Gemeinsamkeit der ausgewählten Werke besteht darin, dass die Künstler den Krieg am eigenen Leib erfahren haben. Die Analyse der

---

2 Aussage auf der Tagung *Otto Dix – Trau deinen Augen*, 28.–29.11.2016 Musée Unterlinden, Colmar.

3 Zum Beispiel: Bertsch, Christoph (Hrsg.): *Das ist Österreich! Bildstrategien und Raumkonzepte 1914–1938*, Berlin 2015.

4 Dalbajewa, Birgit/Fleischer, Simone/Peters, Olaf (Hrsg.): *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon*, Leipzig 2014.

5 Zum Beispiel: Rother, Rainer (Hrsg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin 1994.

Strategien wird stets die Entstehungsbedingungen mit dem biographischen Hintergrund des Künstlers kontextualisieren. Diese Vorgehensweise hat zwei Vorteile: Einerseits werden die Kunstwerke nicht als reine Illustrationen begriffen, andererseits wird so der Diversität der Werke Rechnung getragen.

Auf Grundlage einer ausführlichen Werkanalyse, die die Erläuterung zentraler ikonographischer Merkmale einschließt, behandeln die anschließenden vier Kapitel die künstlerischen Strategien. Im ersten Kapitel wird die Verwendung der christlichen Ikonographie im *Kriegstriptychon* analysiert und interpretiert. Zum Vergleich wird ein Triptychon des nationalsozialistischen Malers Wilhelm Sauter herangezogen. Im Gegensatz zu Dix vereinnahmte Sauter diese Ikonographie, um den Krieg zu heroisieren. Zur Mobilmachung für den Ersten Weltkrieg wurde der Märtyrertod Jesu häufig als Symbol für die geforderte Opferbereitschaft der Soldaten herangezogen. Dieses Bild erfuhr im Laufe des Krieges eine Wandlung, um das unvorstellbare Ausmaß an Grausamkeit zu verarbeiten. Anstelle des heroischen Märtyrertodes diente der leidende und gebrochene Christus als Identifikationsfigur für die Soldaten. Diese Bedeutungsverschiebung wird genauer betrachtet und im Anschluss mit den Ideen der damit verknüpften Begriffe von Heldentum und Opfer in Verbindung gebracht.

Der Titel des ersten Kapitels *Ikonographische Rahmung* ist an einen Aufsatz von Detlef Hoffmann angelehnt, in welchem er sich mit Kunstwerken von Überlebenden der nationalsozialistischen Konzentrationslager beschäftigt.<sup>6</sup> Auch dieser erkennt das Phänomen, dass die traumatisierten Künstler auf die christliche Ikonographie zurückkommen und sie mit ihrer eigenen Lebenserfahrung verknüpfen. Zur Erklärung dieser Beobachtung bezieht sich Hoffmann auf den Kunsthistoriker Jan Białostocki, der erläutert, dass bestimmte „Rahmenthemen“ in der alten Kunst angelegt seien, die grundlegende Konflikte des Menschen behandeln.<sup>7</sup> Im Laufe der Geschichte würden diese Schemata immer wieder dazu dienen, gesellschaftliche Ereignisse zu verarbeiten – dazu ist wesentlich die christliche Ikonographie zu zählen. Der Rückgriff auf diese Bildschemata zur Verarbeitung der eigenen Erfahrung ist demzufolge keine moderne Erschei-

---

6 Hoffmann, Detlef: Aktuelle Symbolisierungsstrategien im Umgang mit dem System Ausschwitz, in: Kramer, Sven (Hrsg.): Die Shoah im Bild, München 2003, S. 171–198.

7 Ebd., S. 174.

nung, sondern seit jeher zu beobachten. Die „Rahmenthemen“ blieben erhalten, während ihre Form an das je aktuelle Zeitgeschehen angepasst werde.<sup>8</sup>

Im zweiten Kapitel werden dann die Erzählstrukturen im *Kriegstriptychon* ins Zentrum gestellt. Es zeichnet sich dadurch aus, dass Dix seinem Werk sowohl eine lineare als auch eine zyklische Erzählweise einschreibt, welche in einem Wechselspiel miteinander stehen. Als Vergleich für die lineare Zeiterzählung wird das Triptychon *Übergang über die Save* (1915) des deutschen Malers Elmar von Eschwege herangezogen, auf dem die Eroberung Belgrads vom Ansturm auf die Stadt bis zur Einnahme dieser dargestellt wird. Auch in diesem Zusammenhang ist die Frage nach der Rolle des Soldaten von Bedeutung: Wird er als Sieger, als Held oder als Opfer inszeniert?

Unabhängig von Dix entwickelte der Kriegsmaler Christopher Richard Wynne Nevinson eine zyklische Erzählstruktur für sein Gemälde *Die Ernte des Krieges* (1919). Sie ist ein Stilmittel, welches von beiden Künstlern genutzt wird, um das Gefühl der Endlosigkeit des Krieges zu verdeutlichen. Das Geschehen ist jeweils in einer kreisförmigen Komposition angeordnet, welche die Soldaten immer wieder aufs Neue auf das Schlachtfeld marschieren und sterben lässt. Ein Vergleich der Werke zeigt zum einen, dass Dix nicht der erste Künstler war, der sich eine derartige Komposition zu Nutze machte, zum anderen offenbart er die Komplexität, mit der die beiden Zeitformen im *Kriegstriptychon* ineinander verwoben sind. Um das metaphysische Konstrukt hinter der Kreisfigur im *Kriegstriptychon* zu ergründen, wird in der Forschungsliteratur häufig Dix' Lektüre der Schriften Friedrich Nietzsches angeführt. Insbesondere das Modell der *Ewigen Wiederkehr* wird zur Leitfigur erklärt, aus dem wiederum Rückschlüsse auf Dix' persönliche Einstellung zum Krieg gezogen werden. Dieser Ansatz birgt große Probleme, ist aber in der Forschungsliteratur weit verbreitet. Dem soll eine kritische Überprüfung des Forschungsstandes entgegengesetzt werden. Dabei ist es notwendig, nicht nur gängige Interpretationen des *Kriegstriptychons* zu erörtern, gleichzeitig muss auch die Person Otto Dix und sein Œuvre in den Blick genommen werden.

Als Dix das *Kriegstriptychon* entwarf, hatten sich viele Künstler – er selbst miteingeschlossen – im Zuge des ‚appel à l'ordre‘ Mitte der 1920er Jahre bereits wieder von den Avantgarden und ihren antimimetischen Tendenzen abgewendet. Das *Kriegstrip-*

---

8 Ebd.