

---

*Esther K. Bauer*

## Ausbruch aus dem Krieg

*Kriegsszenen von Otto Dix und Thomas Mann<sup>1</sup>*

---

Thomas Mann und Otto Dix hätten die Kriegsjahre von 1914 bis 1918 nicht unterschiedlicher erleben können: Der Schriftsteller Mann, der mit 25 schon nach kurzer Zeit wegen eines Plattfußes und einer Sehnenscheidenentzündung aus dem Pflichtwehrdienst entlassen wurde, meldete sich 1914 zum Landsturm, wurde aber 1916 endgültig wegen Magenproblemen und Nervosität für untauglich erklärt und war so nie an der Front.<sup>2</sup> Der Künstler Dix hingegen wurde als Ersatz-Reservist schon drei Wochen nach Kriegsausbruch zur Ausbildung eingezogen und kämpfte von September 1915 bis zum Kriegsende an der West- und Ostfront. Als Schütze und Führer eines Maschinengewehrzuges stand er dabei immer an vorderster Front.<sup>3</sup>

Während der Kriegsjahre und der Weimarer Republik spielten der Konflikt und seine Auswirkungen auf die deutsche Gesellschaft eine zentrale Rolle in den Werken von Dix und Mann. Ein Vergleich von Dix' Triptychon *Der Krieg* (1928–1932, Staatliche Kunstsammlungen Dresden)<sup>4</sup> und der Kriegsszene am Ende von Manns Roman *Der Zauberberg*, die der Autor erst kurz vor dessen Veröffentlichung 1924 schrieb, zeigt, dass die beiden Werke sowohl in der Motivik als auch in dem die Darstellungen bestimmenden Verständnis von Krieg als einem Phänomen der menschlichen Existenz übereinstimmen. Beide Werke werden gewöhnlich als realistische Schilderungen der grausamen, entindividualisierenden und entmenschlichenden Kräfte des Krieges verstanden. Dabei handelt es sich aber nur um eine Dimension dieser Kriegsdarstellungen, denn Mann und Dix enthüllen unter einer jeweils realistischen Oberfläche die widersprüchliche Dynamik des Krieges, der die Gegensätze, die ihn ermöglichen, unterhöhlt. Autor und Künstler zeigen, dass Krieg auf einer dualistischen Weltanschauung beruht, die kulturell konstruiert ist. Sie präsentieren individuelle Soldaten, die sich über die Rolle des bloßen ›Rädchens im Kriegsgetriebe‹ erheben, indem sie diese dualistische Perspektive überwinden und sich so dem Krieg und einem sinnlosen Tod entziehen. Für Maler und Schriftsteller kommt dabei der Kunst bzw. der Figur des Künstlers eine entscheidende Rolle zu. Diese Gemeinsamkeiten sind umso bemerkenswerter, als sich für Mann und Dix nicht nur die Kriegserfahrung deutlich unterschied, sondern auch die Auffassung ihrer gesellschaftlichen Rolle. Strebte der Bürger Thomas Mann die

Nachfolge Goethes als Repräsentant deutscher Kultur an und äußerte sich als solcher immer wieder öffentlich zu politischen und sozialen Fragen, ging es dem aus einer Arbeiterfamilie stammenden Otto Dix weniger um Einflussnahme als um die Darstellung der Welt, wie er sie sah.

»Ich wollte die Dinge zeigen, wie sie wirklich sind.«<sup>5</sup>  
Otto Dix' Triptychon »Der Krieg«

Dix' Weltbild und Selbstverständnis als Künstler waren von den Schriften Friedrich Nietzsches geprägt, die er ab 1911 las. Nietzsches Ideen folgend verstand Dix das Leben als von Eros, einer zyklischen, destruktiven und kreativen dionysischen Kraft, bestimmt. Krieg, wie auch Sexualität, seien Ausdruck dieser Kraft und so gleichzeitig Möglichkeiten, Eros unmittelbar zu erfahren. An der Front schrieb Dix: »Geld, Religion und Weiber sind der Anstoß zu Kriegen gewesen, nicht aber die Grundursache, diese ist ein ewiges Gesetz.«<sup>6</sup> Nach dem Krieg glaubte Dix allerdings nicht mehr wie Nietzsche, dass dieser Kreislauf automatisch zum Höheren oder Besseren führt.<sup>7</sup>

Für Nietzsche ist der wahre Künstler derjenige, der in sich und der Welt das Gute und das Böse, das Schöne und das Hässliche, die Zerstörung und den Aufbau erkennt, sich allen Dimensionen stellt und sie in seinem Werk zeigt. Dieser Künstler stellt das Schöne im Hässlichen oder das neue Leben in der Zerstörung und umgekehrt dar. Dies führt zu einer Verwischung der Grenzen, die traditionell unsere Wahrnehmung strukturieren: Wir sehen die Welt und uns selbst neu. Dix erkannte den zufälligen Verlauf solcher Grenzen, wie viele der Arbeiten belegen, auf denen er den Frontalltag festhielt. Sie offenbaren seinen Sinn für die ungewöhnliche Schönheit der durch Gräben und Geschosse zerstörten Landschaft – siehe hierzu beispielsweise die Arbeiten *Granattrichter in Blütenform* (1916, Privatbesitz) und *Granattrichter mit Blumen* (1916, Otto-Dix-Stiftung, Vaduz) – und sein Verständnis des engen Zusammenhangs von Zeugung und Vernichtung, so etwa wenn ein Paar sich auf Soldatengräbern liebt (*Liebespaar auf Gräbern*, 1917, Graphische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart).<sup>8</sup>

Otto Dix war in einigen der verlustreichsten Schlachten des Ersten Weltkrieges eingesetzt, und eine Reihe seiner Werke behandeln den Grabenkrieg und dessen Konsequenzen für den Einzelnen, die Gesellschaft und die Natur. An der Front allein produzierte Dix Hunderte von Zeichnungen, Gouachen und illustrierten Postkarten und Briefen und bewahrte so eine gewisse Kontrolle über das Erlebte – zumindest auf dem Papier.<sup>9</sup> 1920 entstanden dann zuerst die grotesk überzeichneten Kriegskröppelbilder,<sup>10</sup> und im selben Jahr begann Dix auch mit der Arbeit am Bild *Der Schützengraben* (1920–1923, Verbleib unbekannt), in dem er eine zer-

bombte Stellung in veristischer Deutlichkeit und mit schockierender Detailtreue darstellte.<sup>11</sup> Es folgten 1924 die 50 Radierungen der Graphikmappe *Der Krieg*<sup>12</sup> und von 1928 bis 1932 das Kriegstriptychon. Im selben Jahr wie das Triptychon beendete er auch *Grabenkrieg* (Kunstmuseum Stuttgart), das ursprünglich für den rechten Flügel des Triptychons geplant war.<sup>13</sup> Das letzte Bild zum Ersten Weltkrieg, *Flandern* (zu Henri Barbusse ›*Le Feu*‹) (1934–1936, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), malte Dix, als ihm die Nationalsozialisten schon die Professur an der Dresdner Akademie entzogen und Ausstellungsverbot erteilt hatten. Malen wurde zum Akt der Selbstbehauptung eines Künstlers, dessen Gemälde in den Nazi-Ausstellungen sogenannter entarteter Kunst gezeigt wurden.<sup>14</sup>

Zwei Deutungen dominieren das Verständnis von Dix' Kriegsbildern bis heute: Entweder sie gelten als Versuche, ein Kriegstrauma zu bewältigen, oder als Ausdruck einer pazifistischen Gesinnung. Im Interview erklärte Dix, dass ihn seine Fronterlebnisse noch Jahre später belasteten,<sup>15</sup> und sagte: »Ich habe nicht Kriegsbilder gemalt, um den Krieg zu verhindern; das hätte ich mir niemals angemaßt. Ich habe sie gemalt, um den Krieg zu bannen. Alle Kunst ist Bannung.«<sup>16</sup> Seit *Der Schützengraben* gilt Dix vielen als politisch motivierter Künstler, und die Ablehnung durch die Nationalsozialisten unterstützt diesen Eindruck. Dix selbst bestritt politische Absichten, verhinderte aber nicht, dass sein Galerist Karl Nierendorf seinen Ruf als Kriegsgegner zu kommerziellen Zwecken förderte oder die Redakteure des linken Satiremagazins *Die Pleite* seine Zeichnung *Dirne und Kriegsverletzter* (1923, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster) unter dem Titel *Zwei Opfer des Kapitalismus* veröffentlichten.<sup>17</sup> Wie ambivalent Dix' Motivation wirklich war, zeigt seine Antwort auf die Frage nach der intendierten Wirkung des Kriegstriptychons: »Ich wollte ganz einfach – fast reportagemäßig – meine Erlebnisse [...] 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 Kräfte der Abwehr wecken.«<sup>18</sup> Einerseits strebte er die objektive Darstellung des Krieges, dessen ›Bannung‹ auf der Leinwand an, gleichzeitig verfolgte er aber politische Absichten, wenn er den traditionellen Heldenbegriff umdefinieren und einen neuen Krieg verhindern wollte.

Im Folgenden geht es weniger um die persönliche oder politische Motivation hinter dem Triptychon *Der Krieg*, sondern darum, wie Dix in Technik, Stil, Struktur, Ikonographie und Inhalt die Gegensätze, die das Kriegsgeschehen nähren, unterhöhlt und wie er den Krieg gleichzeitig als einen potentiell unendlichen Zyklus darstellt, dem nur das künstlerische Individuum entkommen kann. Der Maler löst schrittweise Grenzen auf, die das bürgerliche Leben und Menschenbild orientieren und auf denen auch der Krieg als Konflikt zwischen verschiedenen

Parteien beruht. Damit stellt er nicht nur den Sinn des Krieges sondern letztlich die auf vermeintlich essentiellen Dualismen beruhende bürgerliche und politische Ordnung infrage.

Auf der Mitteltafel des Triptychons gestaltete Dix eine zerschossene Stellung mit einem »Berg« aus Verletzten und Toten, über dem eine auf Stahlträgern aufgespießte verwesende Leiche hängt. Der rechte Flügel zeigt eine Kolonne von mit Gewehren und Tornistern ausgerüsteten Soldaten; auf der linken Tafel sind vier Soldaten zu sehen, die der Feuersbrunst der Schlacht entkommen, einer schleppt einen Verletzten; und auf dem unterhalb der Mitteltafel platzierten Predella-Gemälde liegen drei schlafende (oder tote?) Soldaten in einem engen befestigten Unterstand.

Die vier Tafeln stellen räumlich und zeitlich klar voneinander getrennte Szenen dar, gleichzeitig wird aber durch die das Werk bestimmenden Grau- und Erdtöne, den sparsamen Einsatz von Rot und Rosa auf allen Tafeln und die dominierende Kreisstruktur ein Gesamtzusammenhang suggeriert. Dabei liegt der Fokus auf der mittleren Tafel, die schon aufgrund der Symmetrie des Gesamtwerkes und ihrer doppelten Breite im Vergleich zu den Seitenteilen die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Mitteltafel verbindet alle Teile sowohl physisch als auch auf der Ebene des Sinnzusammenhangs: Sie ist »das formale Zentrum [...] und zugleich das Bedeutungszentrum.«<sup>19</sup> Erst durch die Mitte erhalten die anderen Teile ihren Sinn, und erst im Zusammenspiel aller Teile entsteht die Fülle von Eindrücken und Informationen und damit die übergreifende Bedeutung und Wirkung des Triptychons, deren Komplexität ein Einzelbild nicht vermitteln könnte.<sup>20</sup>

Mit der Wahl des Formats, einem Triptychon mit Predella, dessen Flügel halb so breit wie der Mittelteil sind und dessen Predella die Breite der Mitteltafel hat, setzt sich Dix über kunsthistorische Grenzen hinweg und lenkt die Betrachtung. Das Triptychon – gerade in dieser Konfiguration – ist als Altarbild traditionell dem religiösen Bereich zugeordnet. Als solches kommt ihm eine gewisse Würde und »besondere sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung« zu, die Klaus Lankheit in seiner grundlegenden Studie als »Pathosformel« bezeichnet.<sup>21</sup> Das Format beeinflusst die Rezeption: Der weltliche Gegenstand des Krieges erscheint zu ähnlicher Bedeutung für die Gesellschaft erhöht, wie religiöse Darstellungen sie für eine Glaubensgemeinschaft haben. Mit anderen Worten, Dix hat die Religion durch den Krieg ersetzt, er hat einen »negativen Altar«<sup>22</sup> geschaffen. Diese Deutung entspricht Dix' Idee, das Triptychon in der Innenstadt in einer Art unterirdischem Bunker auszustellen, wo Passanten kurz innehalten und der Schrecken des Krieges gedenken könnten.

Auf der linken Tafel dominieren unbestimmte Grenzen und Konturen die Darstellung der Soldaten. Die Männer marschieren aus dem Hintergrund von links

eine Anhöhe hinauf auf den Betrachter zu, um dann vom Bildvordergrund nach rechts hinten weiterzugehen, wohl weil der Weg eine enge Kurve beschreibt. Die Soldaten und ihre Ausrüstung erscheinen unversehrt, sodass man annehmen kann, die Einheit ziehe an die Front. Dies, zusammen mit dem rosa gefärbten Himmel, macht es wahrscheinlich, dass diese Szene am Morgen stattfindet. Da die Soldaten aus dem Nebel auftauchen und wieder in ihm verschwinden und der Bildrand einige von ihnen teilweise abschneidet, bleibt offen, wie viele Männer hier unterwegs sind. Sie scheinen im Nebel zu einer Einheit von unbestimmtem Ausmaß zu verschmelzen. Im Mittelgrund links sehen wir das Gesicht eines älteren Soldaten mit Schnurrbart und im Vordergrund zwei Soldaten, die einen Blick tauschen. Dies sind die einzigen Gesichter, die zumindest teilweise zu sehen sind. Nur kurz scheinen sie aus dem Nebel als Individuen aufzutauchen, um dann wieder in der Masse der Soldaten aufzugehen.

Der Nebel verwischt auch die Horizontlinie und damit die Trennung von Himmel und Erde. Besonders deutlich ist dies in der Bergspitze rechts oben, die seltsam losgelöst am Himmel zu schweben scheint. Außerdem gehen Menschen und Umgebung ineinander über: Die Kolonnenspitze bildet scheinbar den Fuß des Berges im Hintergrund, Bajonette und Mörser scheinen Teil der Landschaft zu sein, und die Beine des Soldaten vorne rechts »wachsen« aus der Erde. Die Grau- und Erdtöne, die Dix sowohl für Uniformen und Ausrüstung wie für die Umgebung einsetzte, unterstützen den Eindruck, dass die Männer Teil der Landschaft sind. Das diffuse Licht zwischen Nacht und Tag trägt zusätzlich zu dieser Undeutlichkeit bei. Im Alten Testament stehen die Trennung von Licht und Finsternis und von Himmel und Erde am Anfang der Schöpfung und die Schaffung des Menschen aus Erde an deren Ende.<sup>23</sup> In der christlich-jüdisch geprägten Kultur im Deutschland der 1920er Jahre konnte die Verwischung dieser Grenzen Betrachtern signalisieren, dass die Grundlagen der vertrauten Welt in Gefahr waren.

Für die Mitteltafel integrierte Dix die frühere Darstellung einer zerbombten Stellung auf *Der Schützengraben*, die dort beinahe das gesamte Bild einnahm, sowohl in den größeren Zusammenhang einer entstellten Landschaft mit zerstörten Gebäuden als auch in das mehrteilige Triptychon, sodass die ursprüngliche Behandlung des Gegenstands eine narrative Erweiterung auf zwei Ebenen erfährt. Außerdem ist die Komposition der Mitteltafel geordneter, reduzierter und absichtsvoller als auf dem früheren Werk.<sup>24</sup> Dadurch verlagert sich der Fokus von dem überwältigenden massenhaften Töten auf die Vernichtung des Einzelnen, welche gleichzeitig als nur ein Aspekt in der umfassenderen Zerstörung der Welt, wie man sie kannte, erscheint.

Im mittleren Teil ist die Verwischung der Grenzen zwischen Mensch, Natur und Artefakt ins Extrem gesteigert. Zuerst mag man den Berg zerfetzter, blutender, frag-

mentierter Körper im Vordergrund für einen Haufen zerwühlter Erde und Steine halten. Hier hat der Krieg die Grenzen der einzelnen Leiber im wahrsten Sinne des Wortes gesprengt. Eingeweide, Blut und Gehirn quellen aus Wunden, es ist unmöglich, Körperteile und Organe einzelnen Figuren zuzuordnen. Die Soldaten scheinen miteinander vermengt. Gleichzeitig gehen sie auch hier in ihre Umgebung über, denn Sandsäcke, Wellblech und ein Brett sind ebenso Bestandteile dieses Berges wie die Soldatenkörper, und alles ist gleichermaßen von Schlamm bedeckt. Ein junger Soldat links sieht aus, als ob er aus einem verkohlten Baumstamm herauswachse, während ein Stahlträger, der scheinbar blutet, aus seinem Kopf entspringt. Nur die deutschen Stahlhelme der beiden Gasmaskenträger verraten, auf welcher Seite der Front die Szene angesiedelt ist; die Unterscheidungen zwischen den Kriegsparteien sind weitgehend verschwunden. Besonders bei den beiden Figuren mit Helm ist zudem unklar, ob sie noch leben, sodass auch die Grenze zwischen Leben und Tod verschwimmt. Ähnlich schwierig ist die Unterscheidung von Ruinen im Gegensatz zu Bergen und Granattrichtern und von Baumstämmen im Gegensatz zu Pfeilern und Masten im Hintergrund. Die Aufhebung der Unterscheidung von Mensch, Natur und Artefakt und derjenigen von Leben und Tod kulminiert in einem an Stahlträgern über der Szene verwesenden Leichnam. Es ist unmöglich zu erkennen, wo Eisenträger enden und Knochen beginnen, zumal beide dieselbe Farbe haben. Die zerfetzte Kleidung scheint die Konturen eines Gebirges zu bilden, man könnte sogar die gesamte Figur als Teil eines solchen wahrnehmen. Der ausgestreckte Zeigefinger wirkt so absichtsvoll, als würde er einem lebendigen Intellekt gehorchen. Gleichzeitig hat diese Figur jedoch die Form eines »Sensenblattes [...] das«, so Olaf Peters, »über der Landschaft als Symbol des Todes schwebt.«<sup>25</sup>

Der rechte Flügel stellt vier Soldaten dar, die der Schlacht entkommen sind. Der Himmel ist rot von Feuer, das einen Strudel bildet, der die Männer in die Zerstörung zurückzuziehen droht. Die beiden wie von einem Leuchtsignal erhellten Figuren in der Mitte dominieren. Dem Vorbild der sogenannten Pasquino-Gruppe folgend, die entweder Ajax mit Achilles' Leiche oder Menelaos mit der des Patroklos zeigt, malte Dix sich selbst, wie er einen Verwundeten oder Toten in Sicherheit schleppt.<sup>26</sup> Dix' starrer Blick und verzerrtes Gesicht spiegeln das Grauen des Krieges. Gleichzeitig betont der Maler mit dem Selbstbildnis seine Zeugnenschaft, wie er das schon in seinem Graphikzyklus mit Titeln wie *Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme* getan hatte. Auf der rechten Tafel sind alle Hinweise auf eine bestimmte Armee oder Örtlichkeit verschwunden, als habe Dix nur noch Menschen statt Repräsentanten einer Kriegspartei darstellen wollen. Gleichzeitig hebt die kunsthistorisch-mythologische Referenz der Pasquino-Gruppe den Ersten Weltkrieg und Dix' Erfahrung über das einmalige Ereignis hinaus und etabliert

so die ewige Wiederkehr des Krieges und seine Zugehörigkeit zur menschlichen Existenz, von der im Folgenden noch ausführlich die Rede sein wird.

Die Predella zeigt drei Soldaten, die in einem mit Brettern befestigten sargartigen Verschlag nebeneinander liegen und entweder tief schlafen oder tot sind, jedenfalls die Ratten bei ihren Füßen nicht bemerken. Ein rotes unter der Decke gespanntes Tuch schützt die Männer vor herabrieselnder Erde bei nahen Explosionen. Da es häufig zu gefährlich war, die Schützengräben zum Bestatten der Toten zu verlassen und das Grabensystem oft in Frontabschnitte hinein erweitert wurde, wo Gefallene begraben waren, war es nicht ungewöhnlich, Leichen in den Wänden der Gräben zu finden. So hatte Dix ursprünglich auch links und rechts von den Soldaten Gebeine und Leichenteile malen wollen, was den ungewissen Zustand der schlafenden oder toten Figuren noch betont hätte.<sup>27</sup>

Ein für die hier vorgelegte Betrachtung zentraler Aspekt der narrativen Dimension des Triptychons ist die Kreisbewegung, die sowohl die Komposition als auch den Inhalt bestimmt und auf Dix' zyklisches Verständnis der Natur des Krieges hinweist.<sup>28</sup> Da ist zum einen der Kreis, der die vier Teile verbindet: Die Soldaten marschieren auf der linken Tafel nach rechts, die verwesende Leiche in der Mitte deutet nach rechts, und der verkohlte Baumstamm im Feuergemälde nimmt diese Bewegung auf, während der Soldat am unteren Rand der rechten Tafel nach links kriecht und die Plane über den Soldaten der Predella den Kreis schließt. Die Figur des schnauzbärtigen Soldaten taucht in allen Teilen auf (man kann ihn hinter einer der Gasmasken im Mittelteil vermuten, da er auf der rechten Tafel die Maske umgehängt hat) und unterstreicht so den Zusammenhang der Tafeln.<sup>29</sup> Das Wagenrad ganz links, ein zweites Rad im Zentrum der Mitteltafel und der Feuerstrudel auf der rechten Tafel evozieren ebenfalls Kreisbewegungen und unterstreichen die in der Komposition angelegte zirkuläre Struktur.<sup>30</sup> Gleichzeitig folgt die Darstellung von links nach rechts und zur Predella dem Ablauf der Tageszeiten: Bei Morgenrauen marschieren die Truppen ins Feld, später am Tag ist die Schlacht zu Ende, am Abend werden Tote und Verletzte im Schutze der Dunkelheit geborgen, und die Predella zeigt vermutlich bei Nacht schlafende Soldaten, die am nächsten Tag wieder kämpfen werden.<sup>31</sup>

Auf der linken Tafel wird zudem der größere Zyklus des Lebens evoziert und so der Kreislauf des Kriegsalltags in jenen eingeordnet. Wenn gemäß der Bibel der Mensch aus Staub bzw. Erde geschaffen und im Tod wieder dazu wird, so erinnern die bei Dix mit der Erde verschmelzenden Soldaten an die Schöpfung des Menschen *und* an dessen Ende.<sup>32</sup> Indem der Künstler die alttestamentarische Vorstellung des Lebenszyklus beschwört, klingt die Möglichkeit des Todes der Soldaten, ihr Aufgehen in der Erde, an. Der besorgte Blick, den die beiden Figuren im Vordergrund einander oder dem Betrachter zuwerfen, verrät eine Ahnung vom

bevorstehenden Unheil, das der Mittelteil darstellt.<sup>33</sup> Darüber hinaus ist auch die mittlere Tafel in sich als Kreis organisiert. Die Leiche auf den Stahlträgern deutet auf die Beine der Figur ganz rechts, die dann zusammen mit dem Bajonett den Blick nach unten auf die Verletzten lenkt, von denen der verkohlte Stamm links und die Stahlträger die Aufmerksamkeit wieder nach oben ziehen. In der Mitte dieses Kreises schimmert ein Ausschnitt des mit Wasser gefüllten Grabens, golden, als ob sich die Sonne darin spiegelt – oder als ob sich Giftgas darin gelöst hat. Selbst in diesem scheinbar leeren Mittelpunkt des Triptychons gehen Leben und Tod ineinander über und ist das Schöne potenziell tödlich, wie auch die idyllische Landschaft links für die Soldaten zum Grab werden kann.<sup>34</sup> Bei Dix folgt der Krieg einem Kreislauf, in dem Leben und Tod ununterscheidbar werden, in dem Zerstörung Schönheit erzeugt und das Schöne tödlich werden kann und wo der Krieg so zu einer unberechenbaren Kraft wird. Krieg zu führen erscheint hier als ein absurdes Unternehmen, da es nur Teil eines ewigen Zyklus ist, in dem sich als unumstößlich betrachtete Gegensätze auflösen und Sieg und Niederlage höchstens temporär sein können.

Wie in Inhalt und Komposition unterläuft Dix auch in Technik und Stil Grenzen: Er bricht mit eigenen Gewohnheiten genauso wie mit den Konventionen und der historischen Ordnung seines Faches. Das Ölgemälde *Schützengraben* gestaltete Dix noch *alla prima* in einer »ungestümel[n] fauvistische[n] Malweise«<sup>35</sup> mit pastosem, oft grobem Farbauftrag, einer »hässlichen« Technik, die dem Gegenstand und wohl auch Dix' mentalem Zustand zu der Zeit entsprach. Dagegen wählte er für *Der Krieg* eine Mischung von Techniken, von denen gerade die dominierende sehr präzise, jegliche Spontaneität ausschließende Tempera-Öl-Mischtechnik der destruktiven Energie des Krieges diametral entgegengesetzt ist. Mit dieser von ihm in den 1920er Jahren bevorzugten Lasur-Schichtentechnik griff Dix auf die Alten Meister der Renaissance zurück, das heißt, er unterlief die kunsthistorische Chronologie. Zur Vorbereitung von *Der Krieg* hatte er mehrere Kartons und eine aquarellierte Fassung angefertigt, brachte aber trotzdem ganz gegen seine Gewohnheit bis zum Schluss Veränderungen und pastose Übermalungen an, die die glatte, schimmernde Lasuroberfläche aufbrechen.<sup>36</sup> Während Dix also seine Arbeit in das Korsett einer traditionsreichen, strengen Malweise zwang, brach er aus diesem doch auch immer wieder aus.

In der Farbgebung und Motivik zeigt sich ebenfalls der Einfluss vorangegangener Epochen. So erinnert die rechte Tafel an Werke des Frühromantikers Casper David Friedrich. Mit Friedrichs *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817, Hamburger Kunsthalle) teilt Dix' Flügel die blassen Erdtöne und das Motiv der im Nebel scheinbar schwebenden Berggipfel und mit *Der Mönch am Meer* (1808–1810, Alte Nationalgalerie, Berlin) die undeutliche Horizontlinie.<sup>37</sup> Gleichzeitig evozieren die



Farben des Hintergrunds der Mitteltafel und die kantigen Formen der Ruinen und der zerbombten Landschaft Friedrichs *Das Eismeer* (1823–1824, Hamburger Kunsthalle). Diese Verwendung romantischer Elemente scheint einerseits konsequent, da auch die Romantiker scharfe Abgrenzungen ablehnten und ihnen die unberechenbare, unbeherrschbare Natur als Analogon zum menschlichen Leben galt. Andererseits subvertierte Dix aber die romantische Todessehnsucht, indem er diese Elemente in den Kreislauf einer unendlichen Wiederkehr einschrieb.

Ähnlich ambivalent erscheint die Integration christlicher Motive, die das Triptychon über den unmittelbaren historischen Kontext hinausheben und von denen einige auf Matthias Grünewalds *Isenheimer Altar* (1506–1515, Museum Unterlinden, Colmar) verweisen. Wie Grünewalds Johannes mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Christus deutet, weist Dix' aufgespießte Leiche im Mittelteil auf die Beine eines umgekehrten Toten mit Handstigmata, der, so Peters, »wie ein umgekehrtes Kreuzifix erscheint«<sup>38</sup>. Die Wunden dieses Toten ähneln zudem denen von Grünewalds Christus. Das Symbol der Leiden Christi, die Dornenkrone, pervertiert Dix zu einem Stück Stacheldraht, das um einen am ganz unteren linken Bildrand liegenden abgerissenen Kopf gewickelt ist.<sup>39</sup> Anders als der Tod Christi, so scheint Dix' Symbolik anzudeuten, bleibt das Sterben der Soldaten unbeachtet und wirkungslos. Den Männern auf der Predella, deren Haltung Dix bei *Der tote Christus im Grab* von Hans Holbein dem Jüngeren (1521–1522, Kunstmuseum Basel) entlieh, bleibt nur der ungedankte Tod oder die nächste Schlacht. Die Feuersbrunst auf der rechten Tafel zeigt Anleihen bei Hieronymus Boschs Höllenbildern,<sup>40</sup> und das Triptychon-Format mit seinem Ursprung im sakralen Bereich betont den religiösen Bezug zusätzlich. Aber Dix' Werk verkündet nicht die christliche Heilsbotschaft: vielmehr verweigern Kreisstruktur und Motive jegliche Eschatologie und damit Erlösung.<sup>41</sup>

Einzig der Künstler Dix auf der rechten Tafel folgt nicht der die Komposition bestimmenden Kreisbewegung. Vielmehr sieht es aus, als ob er den Kreis durchbrechen und nach rechts vorne aus dem Bild und damit aus dem Krieg heraustreten könnte. Dix' verzerrtes Gesicht und zerrissene Kleidung lassen allerdings keine Zweifel daran, dass er von den hinter ihm liegenden Erlebnissen traumatisiert ist. Damit verweigert er sich der traditionellen Heroisierung der Weltkriegssoldaten, die vor allem von nationalistischen Kräften betrieben wurde.<sup>42</sup> Dieser stellt Dix eine neue Art des Heldentums gegenüber, das in der Verwirklichung einer Menschlichkeit besteht, die jenseits der Gegensätze des Krieges existiert. Dies deutet sich darin an, dass Dix und der Verwundete die einzigen Figuren sind, deren Kleidung nicht soldatisch anmutet oder ihre Nationalität verrät. Außerdem subvertiert die Kreisstruktur die Unterscheidung von Tätern und Opfern, »die Täter im linken Flügel werden zu Opfern im Granatfeuer«<sup>43</sup> rechts. Dix' direkt auf die

Betrachter gerichteter Blick überwindet deren sichere Distanz und zwingt sie zur Auseinandersetzung mit den Konsequenzen des Krieges und dieser neuen Form des Heldentums. Diese Wirkung wird noch dadurch unterstrichen, dass vor allem Dix wie im Scheinwerferlicht erscheint, »eine Lichtgestalt«<sup>44</sup>, die den Weg aus der Hölle weist. Mit dem Selbstportrait mag Dix zum einen dem Bedürfnis gefolgt sein, seine Rolle im Krieg im Nachhinein zu definieren. Gleichzeitig macht er so die Figur, der es gelingen könnte, den Kreislauf des Krieges zu durchbrechen, zu einem Künstler. Damit knüpft er an Ideen Nietzsches an, wonach der Künstler ein Individuum ist – und in der Tat geht die Dix-Figur auf dem rechten Flügel nicht mehr in der Masse der Soldaten auf –, jemand, der um die Konstruiertheit und Willkür von Grenzen weiß und sie gerade deshalb überwinden oder neu definieren kann.

*Jenseits des »Weltfests des Todes«: Hans Castorp im Ersten Weltkrieg*

Der junge Ingenieur Hans Castorp, die Hauptfigur von Thomas Manns *Der Zauberberg*, entwickelt im Laufe des Romans eine kritische Haltung zur bürgerlichen Gesellschaft und ihren Normen und Werten. Obwohl er selbst dem Bürgertum angehört, erfährt er die hier dominierende strikte dualistische Weltanschauung als willkürlich und beschränkend. Am Ende des Romans wird ihm die Schlacht bei Ypern am 10. November 1914 zur letzten Prüfung einer neuen Weltsicht, die strenge Gegensätze überwunden hat.<sup>45</sup> Für Dix war es die künstlerische Betätigung, die es ihm erlaubte, das Kriegserlebnis zu gestalten, statt ihm zu erliegen, und folgerichtig zeigte der Maler sich selbst auf dem Triptychon als diejenige Figur, der der Austritt aus dem Krieg gelingen könnte. Thomas Manns literarische Figur Castorp ist zwar kein Künstler im eigentlichen Sinne, aber wenn er unter Beschuss Schuberts *Lindenbaum* singt, wird auch für ihn die Kunst zum Medium der Selbstbehauptung in der Überwindung von Grenzen.<sup>46</sup>

Manns Begeisterung beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs stößt bis heute bei Experten auf Unverständnis, war aber, wie Hermann Kurzke darlegt, weniger Teilnahme an der allgemeinen nationalistischen Euphorie, als vielmehr Ausdruck von Manns »Sympathie mit dem Tode«<sup>47</sup> und der Hoffnung darauf, dass der Krieg Befreiung aus einem festgefahrenen Leben, Neuorientierung und die Gelegenheit, die eigene Männlichkeit zu beweisen, bieten würde. Außerdem sah Mann im Krieg die Möglichkeit zur Überwindung derjenigen Gegensätze, die sein Leben und Werk bis dahin geprägt hatten, wie zum Beispiel zwischen geistiger Welt und Lebenswelt oder zwischen Bürgertum und Künstlertum. Zwischen 1915 und 1918 veröffentlichte er mehrere Abhandlungen, in denen er die Rolle Deutschlands im Krieg als notwendige Verteidigung einer überlegenen, von außen bedrohten deutschen Kul-

tur und Moralität präsentierte.<sup>48</sup> Hin- und hergerissen zwischen der Beschämung darüber, nicht selbst an der Front zu sein, und der Einsicht, dass dies seinem Wesen zutiefst zuwiderliefe, verglich Mann die Kunst dem Krieg und den Künstler dem Soldaten und stilisierte das eigene Schreiben zu einer Form des Kriegsdienstes. Gleichzeitig deuten diese Schriften wie auch Briefe und Tagebucheinträge auf eine Ambivalenz in Manns Haltung zum Krieg hin, »his ecstasy of war«, so Ülker Gökberk, war mit »shock and anxiety« gepaart.<sup>49</sup> Unter dem Einfluss seiner Nietzsche-Lektüre überwand Mann schließlich die romantische Todessehnsucht und bekannte sich spätestens 1922 mit seiner Rede *Von deutscher Republik* uneingeschränkt zur demokratischen Ordnung, die er in den folgenden Jahren vehement verteidigte.<sup>50</sup>

In *Der Zauberberg* verbringt Castorp die Jahre zwischen 1907 und 1914 in einem Davoser Lungensanatorium. Unter dem Einfluss einer Reihe von Patienten, die die bürgerliche Weltanschauung nicht teilen, blickt er hinter die Fassaden der »guten« Gesellschaft. Diese ist entlang zahlreicher Dualismen organisiert, die auch Manns Roman strukturieren: arm und reich, Osten und Westen, Asien und Europa, Geist und Leben, Tod und Leben und die strikte Trennung der weiblichen und männlichen sozialen Rollen und eine damit zusammenhängende rigide Sexualmoral. Angeregt von der erotischen Atmosphäre des Sanatoriums und dem Begehren für seine russische Mitpatientin Clawdia Chauchat richtet sich Castorps Interesse auf die Geschlechterrollen und den menschlichen Körper. Seine Erforschung des Körpers aus ästhetischer, wissenschaftlicher und erotischer Perspektive zeigt ihm, wie willkürlich die Strukturen und Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft sind und dass der Mensch »Herr der Gegensätze«<sup>51</sup> ist. Wenn Castorp schließlich erklärt, »Ich bin gar nicht männlich auf die Art [...], die ich unwillkürlich »gesellschaftlich« nenne« (Z, 885 f), so lehnt er mit der traditionellen Männerrolle auch die dahinterstehende bürgerliche Ideologie ab, die er für beschränkend, chauvinistisch und unmenschlich hält.<sup>52</sup>

Am Ende des Romans befindet sich Castorp als Soldat an der Westfront, und auch in der Kriegssituation ist es wieder das Erlebnis des Körpers, das auf die Möglichkeit der Überwindung von Grenzen und die Konstruiertheit des konventionellen Männerbildes, hier in seiner martialischen Ausprägung, verweist. Mit anderen Worten, Mann zwingt seinen Protagonisten in eine Rolle, deren Erfüllung bis heute mit »echter« Männlichkeit assoziiert wird, und in eine Situation, die gerade durch scharfe Abgrenzung und Antagonismen definiert ist, wie »wir« gegen »die anderen«, Tapferkeit gegenüber Feigheit, Ehre gegenüber Schande oder Leben gegenüber dem Tod, das heißt genau die Art von Gegensätzen, die Castorp in seiner Zeit in Davos zu überwinden sucht.<sup>53</sup> Folglich haben einige Interpreten das Ende des Romans als Absage an die von Castorp entwickelte Weltanschauung verstanden.<sup>54</sup> Wie

eine genaue Betrachtung der Beschreibung der Soldaten zeigt, ist es aber auch hier wieder der erotische, wissenschaftliche und ästhetische Blick auf den Körper, der feste Grenzen subvertiert und auflöst. Statt Castorps Einsichten infrage zu stellen, wird das Fronterlebnis zur letzten Probe seines neuen Welt- und Menschenbildes bzw. zum letzten Lehrer, der Castorps Bildung vollendet.<sup>55</sup> Gleichzeitig fordert der deutliche historische Bezug die Leser dazu auf, die Gefahren einer streng dualistischen Weltordnung zu reflektieren, wie auch Dix sein Triptychon als Mahnung verstand in einer Zeit, in der »viele Bücher ungehindert [...] erneut ein Heldentum und einen Heldenbegriff [propagierten], die in den Schützengräben des ersten Weltkrieges längst ad absurdum geführt worden waren«<sup>56</sup>. Diese Lesart von *Der Zauberberg* wird dadurch unterstrichen, dass Mann zeitgenössische Debatten um europäische Politik, Krieg und Männlichkeit in den Roman integrierte und dabei zeigte, wie selbst scheinbar kompromisslose Positionen in Wahrheit kompromittiert sind. So wird der Humanist und Verfechter des Friedens im Roman, Lodovico Settembrini, zu einem Befürworter des Kriegs, als es um die Ehre Italiens geht.<sup>57</sup>

Bei der Darstellung der Front beschwört Mann ähnliche Motive wie Dix, was sich zweifelsohne mit dem Bemühen um Realismus in beiden Werken erklären lässt. So finden sich im Roman wie im Triptychon Darstellungen von aufgewühlter Erde und Schlamm, von zerstörten Landschaften, brennenden Städten und toten Soldaten. Damit unterscheiden sich beide von den Büchern, die gerade bei jungen Männern, die den Krieg »versäumt« hatten, beliebt waren: Diese Werke glorifizierten den Krieg und ein heroisches Männlichkeitsbild und vermieden folglich Abbildungen Toter und Verwundeter.<sup>58</sup> Die Parallelen von Manns und Dix' Werken gehen aber deutlich weiter und deuten darauf hin, dass Autor und Künstler ähnliche Absichten verfolgten, denn auch Mann unterläuft die auf Gegensätzen beruhende Kriegsdynamik durch Verwischung der Grenzen zwischen Individuen und zwischen Mensch und Natur.

Der Erzähler betont, dass der einzelne Soldat im größeren Verband völlig aufgeht und die Männer zu einer Einheit verschmelzen: »Sie sind ein Körper« (Z, 1082). Das Individuum zählt einzig als Teil der Masse, und der Ausfall durch Tod oder Verwundung ist nur von Belang, wenn er so viele betrifft, dass der »Körper« seine Funktionsfähigkeit verliert. Nicht Mut, Stärke oder kämpferisches Talent der Soldaten bestimmen den Ausgang von Schlachten im Stellungskrieg, sondern ihre Zahl: »Sie sind dreitausend, damit sie noch ihrer zweitausend sind, wenn sie bei den Hügeln, den Dörfern anlangen; das ist der Sinn ihrer Menge« (Z, 1082). Wie bei Dix scheinen die Soldaten bei Mann zu Material reduziert, und folglich verschwinden auch die Unterschiede zwischen gegnerischen Truppen. Diese Auflösung von Grenzen wird durch den alles bedeckenden Schlamm visualisiert: Wie im Kriegstriptychon droht er, die Soldaten zu verschlucken, und verdeckt alle Unter-

scheidungsmerkmale zwischen Individuen und zwischen Gegnern. Schon früh im Roman sind »Matsch und Schlamm« (Z, 25) mit dem Blick hinter die bürgerlichen Kulissen und mit der Verwischung von Grenzen verbunden, wenn Castorp mit diesen Worten den Husten des sogenannten Herrenreiters beschreibt, der ihm wie ein »Wühlen im Brei organischer Auflösung« (Z, 25) erscheint. Dieser Husten lässt Castorp erstmals ahnen, dass äußere Erscheinung und Inneres einander nicht unbedingt entsprechen und dass die bürgerliche Weltsicht nicht mit seiner eigenen Wahrnehmung übereinstimmt.

In der Beschreibung eines Angriffs stellt Mann unterschiedliche Perspektiven auf den Krieg und seine Auswirkungen auf den menschlichen Körper nebeneinander. Damit knüpft er an frühere Episoden im Roman an, in denen er verschiedene Wege, sich dem Menschen und der menschlichen Existenz anzunähern, nebeneinanderstellt, wobei keine dieser Betrachtungsweisen unbedingt besser oder der Wahrheit näher erscheint. So zeigt der Autor Castorp, wie er im Röntgenlabor erkennt, dass das Herz, das oft als Sitz der Tugend und der Liebe beschrieben wird, auch einfach ein Muskel ist, und im Gespräch mit dem Sanatoriumsarzt Doktor Behrens über ein Portrait Chauchats, das dieser angefertigt hat, entdeckt Castorp, dass sich die Sichtweisen des Anatoms, des Malers und des Liebenden zwar unterscheiden, einander aber nicht widersprechen, sondern kombiniert unser Verständnis erweitern können. Dieses erzählerische Verfahren charakterisiert später auch die Darstellung eines Granatenangriffs: Hier verwendet Mann einerseits den Fachausdruck »Brisanzgeschöß«, der am ehesten von Militärstrategen und den an der Waffenproduktion Beteiligten verwendet wird. Die Begriffe »Höllenhund« und »Zuckerhut« (Z, 1084) stammen hingegen aus der Soldatensprache und spiegeln sowohl die Furcht der Männer als auch ihren Zynismus im Angesicht der dauernden Bedrohung.<sup>59</sup> Zusammen mit dem Vergleich mit dem »Teufel« (Z, 1084) bringt die Bezeichnung »Höllenhund« außerdem eine religiös-mythologische Dimension in diese Beschreibung. Dass es Mann dabei weniger um einen bestimmten religiösen Kontext als vielmehr um die Darstellung einer menschlichen Grunderfahrung, nämlich der unserer Verletzlichkeit und unseres Ausgeliefertseins geht, belegt die Nebeneinanderstellung christlicher und antik-mythologischer Motive. Wenn Mann schließlich das aufspritzende »Erdreich, Feuer, Eisen, Blei und zerstückeltes | Menschentum« als »Springbrunnen« (Z, 1084) bezeichnet, führt er einerseits den Zynismus der Soldatensprache weiter und bringt gleichzeitig eine ästhetische Komponente zur Darstellung. Die Andeutung der in der Zerstörung entstehenden Schönheit erinnert an Dix' Triptychon, dessen Farbgebung, schimmernde Lasuren und Anlehnung an romantische Landschaftsmalerei ebenfalls Schönheit im Krieg entdecken lassen. So gelingt es Mann, ein umfassendes Bild des Stellungskrieges und der Fronterfahrung zu zeichnen und zu zeigen, dass die einzelnen Perspek-

tiven nicht sauber voneinander getrennt werden können, sondern nur als Ganzes den Eindruck der Front vermitteln.

Darüber hinaus evoziert Manns Wortwahl eine Reihe von zeitgenössischen Debatten. Er entlarvt die Verbindungen zwischen scheinbar unabhängigen Diskursen und zeigt, dass diese sich alle um den männlichen Körper und seine Stärke bzw. Schwäche drehen. So bezeichnet er die auf Castorps Einheit abgefeuerten hochexplosiven Granaten als »Produkt einer verwilderten Wissenschaft« (Z, 1084) und stellt damit eine Verbindung her zu der um die Jahrhundertwende beginnenden Kritik an unkontrollierter technologischer und wissenschaftlicher Entwicklung. In den Materialschlachten des Ersten Weltkriegs hing Überlegenheit davon ab, immer mehr immer zerstörerischere Waffen zu produzieren. Dies förderte einerseits den wissenschaftlichen Fortschritt, war aber für die Soldaten fatal. Durch die bessere medizinische Versorgung kehrten außerdem immer mehr Kriegsverwehrt von der Front zurück, sodass auch die Zivilisten zu Hause mit der physischen Zerstörung konfrontiert waren. Bald wurden Stimmen laut, die sich gegen eine Entwicklung aussprachen, die den Menschen der Maschine gleichstellte bzw. ihn ihr unterordnete. Mit seiner Ablehnung bezieht der Erzähler Position gegen jene, die die Soldaten als »Kampfmaschinen« und Vertreter einer neuen Männlichkeit priesen, wie es z.B. Ernst Jünger in manchen seiner Schriften tat.<sup>60</sup>

Mit der Verwendung soldatischer Begriffe spielte Mann auf die Kameradschaft in den Schützengräben an, die sich auch in einer eigenen Sprache manifestierte. Diese engen Männerbeziehungen wurden in den Zwischenkriegsjahren immer wieder beschworen – von den Veteranen selbst, für die sie oft der einzige positive Aspekt eines traumatischen verlorenen Krieges waren, und von denen, die schon den nächsten Krieg zur Wiederherstellung der deutschen Ehre schürten und die Front als Ort der Gemeinschaft echter Männer priesen.

Solche Beziehungen konnten allerdings auch eine erotische Komponente haben, die mit dem soldatischen Ideal nicht vereinbar war und deshalb in den 1920er Jahren von diesem deutlich abgegrenzt wurde.<sup>61</sup> Manns Beschreibung des Todes zweier Freunde im Granatenbeschuss deutet allerdings an, dass Homoerotik an der Front durchaus eine Rolle spielte: »[...] dort lagen zwei, – es waren Freunde, sie hatten sich zusammengelegt in der Not: nun sind sie vermengt und verschwunden« (Z, 1084). Die erotische Dimension dieser Auflösung, die an die Leichen auf der Mitteltafel bei Dix erinnert, ist deutlich. Gleichzeitig erscheint die Darstellung wie ein Gegenbild zu jenem Ideal »gestählter« Männlichkeit, das die Sublimierung erotischer Energie in den Kampf beschwor.<sup>62</sup> Die Kombination der unterschiedlichen Debatten – Technologie und Fortschritt, Homosexualität, Männlichkeit, Nationalismus –, die alle im männlichen Körper aufeinandertreffen, deutet darauf hin, dass Mann nicht nur diese Zusammenhänge sah, sondern auch die politische

Dimension der Regulierung des männlichen Körpers und der männlichen Sexualität, wie sie die Kriegsjahre und die Weimarer Republik prägten, erkannte.

Dieses Männerbild fand einen starken, propagandistischen Ausdruck im sogenannten Mythos von Langemarck, der die Männer in jener verlustreichen Schlacht, die Mann in *Der Zauberberg* darstellte, zum Inbegriff deutscher Männlichkeit stilisierte.<sup>63</sup> Der Mythos stellte die Verbindung zu einer glorreichen vormodernen Vergangenheit her, die viele in der Romantik repräsentiert sahen. Die jungen Soldaten gehörten zur zweiten Generation des wilhelminischen Reiches und lehnten die materialistische, reglementierte Welt ihrer Eltern ab. Sie kritisierten, so Bernd Hüppauf, »the fake life and phoney romanticism predominant in a society in which genuine values and the specific German tradition had deteriorated into hollow ornaments of philistinism.«<sup>64</sup> Der Mythos bot eine neue deutsche Identität, eine romantische Alternative zur Moderne – Männlichkeit statt Dekadenz.<sup>65</sup> Dass die Soldaten angeblich die deutsche Nationalhymne sangen, als sie in feindliches Feuer liefen, galt als Inbegriff dieses Geistes.

Castorp stellt sich diesem Geist und damit den Dualismen des Krieges entgegen, indem er Franz Schuberts *Lindenbaum* singt. Mit anderen Worten, Mann präsentiert hier die ästhetische Erfahrung von Musik als subversiv. Im Laufe des Romans ist es gerade Schuberts romantisches Lied, das zum Symbol der Überwindung einer dualistischen Weltansicht und der romantischen Todessehnsucht wird.<sup>66</sup> Mit dem Lied verweigert sich Castorp der Identifikation mit einer Vergangenheit, die sich von der Gegenwart nur dadurch unterscheidet, dass sie die »andere Seite« von Gegensatzpaaren bevorzugt, statt diese generell hinter sich zu lassen. Wie Dix verwendet Mann so romantische Elemente, um gerade die romantischen Ideen zu subvertieren. Castorps Singen, »ohne es zu wissen« (Z, 1084), erinnert an seinen Traum im Kapitel *Schnee*, dem ideologischen Höhepunkt des Romans, in dem der Protagonist den Menschen als diejenige Instanz erkennt, die die Grenzen bestimmt, die unser Welt- und Menschenbild und unsere gesellschaftlichen Normen und Werte definieren. So wird das ästhetische Artefakt des Liedes zum Schutzschild, der Castorp davor bewahrt, in die verallgemeinernden Gegensätze gezogen zu werden, die Krieg erst möglich machen. Entsprechend ist es nur konsequent, dass der Erzähler am Ende »unbekümmert die Frage offen« (Z, 1085) lässt, ob Castorp den Krieg überleben wird. Die Unterscheidung von Leben und Tod ist nicht mehr von Bedeutung, die Grenze zwischen beiden ist aufgehoben. Auch dies hatte Castorp im *Schnee*-Traum erkannt – »Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie« (Z, 747) –, und in seiner Rede *Von deutscher Republik* hatte Mann ebenfalls erklärt, »daß das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist«<sup>67</sup>, und diese Behauptung unmittelbar mit dem *Zauberberg* in Verbindung gebracht. Damit verwischt der Roman die Grenze zwischen Leben

und Tod, die auch bei Dix nicht klar gezogen erscheint. Wenn aber im Krieg, wo es um das Töten des Gegners geht, Tod und Leben keine Gegensätze mehr sind, dann wird der Krieg selbst sinnlos: Angesichts des *Lindenbaum*-Liedes verliert er seine Berechtigung.<sup>68</sup> So erscheint Castorps Gesang als Ausdruck derselben sich über Dualismen erhebenden Humanität, die Dix in der Rettung eines Soldaten auf der rechten Tafel seines Triptychons darstellte.

Mann und Dix stellen dem Krieg eine neue Form der Menschlichkeit entgegen und zeigen Künstler bzw. Kunst als Träger und Vermittler dieser Humanität. Dabei erscheinen die Figuren von Dix und die Romanfigur Castorp als Individuen, die sich aus der anonymen Masse der Soldaten herausheben, was andeutet, dass die Verwirklichung dieser Humanität vom einzelnen abhängt. Für Dix bestand »echtes menschliches Heldentum in der Überwindung des sinnlosen Sterbens«<sup>69</sup>, eine Definition, die durchaus an den Satz erinnert, in dem Castorps *Schnee*-Erlebnis kulminiert: »Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken« (Z, 748). Autor und Maler erteilen dem sinnlosen Massensterben des Ersten Weltkrieges eine Absage. Sie verschränken Realität und Symbolik und zeigen Individuen, die mithilfe von Kunst und Musik, das heißt mithilfe ästhetischer Erfahrungen, die dominanten dualistischen Denk- und Wahrnehmungsstrukturen überwinden. Gerade in der sozial und politisch stark polarisierten Weimarer Republik mochte diese Vision noch provokativer gewesen sein als die schonungslose Darstellung der Frontwirklichkeit.

#### Anmerkungen

---

- 1 Dieser Artikel basiert auf einem am 18. Dezember 2014 auf der Konferenz *Intellectuals and the Great War* an der Universität Gent gehaltenen Vortrag.
- 2 Vgl. Hermann Kurzke, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, München 1999, 94 f., 243 f.
- 3 Vgl. Simone Fleischer, *Der Künstler und der Krieg*, in: Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters (Hg.), *Otto Dix. Der Krieg - Das Dresdner Triptychon*, Dresden 2014, 14-33.
- 4 Für eine Abbildung von *Der Krieg*: <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/showSearch?id=173961> letzter Zugriff 16.01.16l. Bisher wurde die Entstehungsphase auf 1929-1932 datiert, aber Marlies Giebe und Maria Köhler legen überzeugend dar, dass Vorarbeiten schon früher begannen. Vgl. dies., »...weil Dix hier malt wie ein Alter Meister und dabei doch ganz er selbst geblieben ist.« *Maltechnische Studien zum Triptychon ›Der Krieg‹ von Otto Dix*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 219-251, hier 222.
- 5 Otto Dix im Gespräch mit Maria Wetzel, in: *Atelierbesuche XX. Professor Otto Dix - Ein harter Mann, dieser Maler*, in: *Diplomatischer Kurier*, 14(1965)18, 731-745, zitiert in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 273.



- 6 Otto Dix zitiert in: Gabriele Werner, *Otto Dix - Der Krieg*, in: Jörg Duppler, Gerhard P. Groß (Hg.), *Kriegsende 1918. Ereignis, Wirkung, Nachwirkung*, München 1999, 299–314, hier 302.
- 7 Vgl. Matthias Eberle, *Otto Dix. Kämpfer auf verlorenem Posten - Kunst gegen Natur*, in: ders., *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart-Zürich 1989, 31–62, hier 41.
- 8 Vgl. zum Einfluss Nietzsches, Eberle, *Otto Dix*, 31–34; Sarah O'Brien Twohig, *Dix and Nietzsche*, in: Keith Hartley (Hg.), *Otto Dix 1891–1969*, London 1992, 40–48; Otto Conzelmann, *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983, 211–251; zur Ambivalenz von Dix' Werken, Ernst Kállai, *The Daemonic Power of Satire*, in: Olaf Peters (Hg.), *Otto Dix*, München 2010, 108–111; zur Schönheit in den Frontarbeiten, Olaf Peters, *Die Erfahrung des Krieges 1914–1918*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 46–53, hier 51.
- 9 Vgl. Fritz Löffler, *Otto Dix und der Krieg*, Leipzig 1986, 11–15; Conzelmann, *Der andere Dix*, 78–133; Ulrike Rüdiger, *Grüße aus dem Krieg. Feldpostkarten für eine Gleichgesinnte - Otto Dix an Helene Jakob 1915–1918*, in: Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt (Hg.), *Dix, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart* 1991, 51–56; Eberle, *Otto Dix*, 34–39. Die Arbeiten aus dem Krieg hielt Dix bis 1962 unter Verschluss. Eberle vermutet, dass der Künstler das kommerziell erfolgreiche Image des »Anti-Kriegs-Dix« nicht gefährden wollte (41).
- 10 Hierzu gehören *Die Kriegskrüppel (45% erwerbsfähig)* (Verbleib unbekannt); *Skatspieler (Kartenspielende Kriegskrüppel)* (Galerie der Stadt Stuttgart); *Streichholzhändler I* (Staatsgalerie Stuttgart); *Prager StraÙe* (Galerie der Stadt Stuttgart). Verstümmelte Veteranen tauchen auch in den Seitenflügeln des Triptychons *Großstadt* (1927–1928, Galerie der Stadt Stuttgart) auf. Vgl. Löffler, *Otto Dix*, 16–21; Eberle, *Otto Dix*, 43–46.
- 11 *Der Schützengraben* wurde schnell zu einem Skandalwerk der Weimarer Republik, das Kritiker priesen oder ablehnten. Vgl. Dennis Crockett, *The Most Famous Painting of the »Golden Twenties«? Otto Dix and the Trench Affair*, in: *Art Journal*, 51(1992)1, 72–80; Löffler, *Otto Dix*, 21–24; Birgit Dalbajewa, Olaf Peters, *Die Auseinandersetzung mit dem Krieg*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 71–83, hier 74–77; Maria Tatar, *Entstellung im Vollzug. Das Gesicht des Krieges in der Malerei*, in: Claudia Schmolders, Sander L. Gilman (Hg.), *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte*, Köln 2000, 113–130, hier 118–121; Conzelmann, *Der andere Dix*, 134–144; Kállai, *The Daemonic Power*, 108–111; Willi Wolfradt, *Otto Dix*, 1924, in: Peters, *Otto Dix*, 112–117, hier 116 f.; Nils Büttner, *From the Trenches into New Objectivity*, in: *Otto Dix and the New Objectivity*, hg. vom Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern 2012, 72–83; Wolfgang Schröck-Schmidt, *Der Schicksalsweg des Schützengraben*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 161–164. Während bislang davon ausgegangen wurde, *Der Schützengraben* sei 1939 von den Nazis zerstört worden, denkt Ralph Jentsch, das Werk könne in die Hände sowjetischer Truppen gefallen sein und bis heute unentdeckt in einem Depot stehen. Vgl. ders., *Otto Dix. »Der Krieg« 1924*, Köln 2014, 59.
- 12 Vgl. Ingo Borges, *»Die wahrhaftige Reportage des Krieges« - Otto Dix*, in: ders., *Kollwitz - Beckmann - Dix - Grosz. Kriegszeit*, Stuttgart 2011, 111–125, hier 113–124; Löffler, *Otto Dix*, 24–33; Lorenz, *Otto Dix*, 72 f.; Linda F. McGreevy, *Bitter Witness. Otto Dix and the Great War*, New York 2001, 273–326; Conzelmann, *Der andere Dix*, 145–195; Wulf Herzogenrath, *Die Mappe »Der Krieg« 1923/24*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 167–175.

- 13 Vgl. Hartley, *Otto Dix*, 182 f.
- 14 Vgl. Tatar, *Entstellung*, 116–118; Hartley, *Otto Dix*, 201 f.; Britta Schmitz, *Otto Dix' »Flandern« 1934–36*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 269–271.
- 15 Vgl. Wetzlar, *Atelierbesuche XX*, 273.
- 16 Otto Dix zitiert in: Benno Wundshammer, »Malen heißt Ordnung schaffen« - *unser Sonderberichterstatler Benno Wundshammer besuchte Otto Dix*, *Rheinische Illustrierte*, 2(1947)36, 10–11, zitiert in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 270. Zum Kriegstrauma, vgl. Paul Fox, *Confronting Postwar Shame in Weimar Germany. Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix*, in: *Oxford Art Journal*, 29(2006)2, 247–267; Frank Whitford, *The Revolutionary Reactionary*, in: Hartley, *Otto Dix*, 11–23, hier 16.
- 17 Nierendorf sorgte dafür, dass *Der Schützengraben* 1925 Teil der Wanderausstellung *Nie wieder Krieg!* war, und bewarb den Graphikzyklus *Der Krieg* gezielt bei pazifistischen Gruppierungen. Das Vorwort zur Buchversion der Graphikmappe stammte vom pazifistischen Autor Henri Barbusse. Vgl. Hartley, *Otto Dix*, 116. Die heftigen Reaktionen derer, die einen neuen Krieg wollten, trugen zusätzlich zu Dix' Ruf als Pazifist bei. Vgl. Crockett, *The Most Famous Painting*, 74–77; Conzelmann, *Der andere Dix*, 139; Eva Karcher, *Otto Dix 1891–1969. »Entweder ich werde berühmt - oder berüchtigt«*, Köln 2010, 44.
- 18 Otto Dix in: Karl Heinz Hagen, *Zur Kunst gehört Können. ND-Exklusiv Interview mit Prof. Otto Dix*, in: *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe, 15.09.1964, 4, zitiert in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 272.
- 19 Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959, 15.
- 20 Für eine Diskussion des Triptychon-Formats, vgl. Marion Ackermann (Hg.), *Drei. Das Triptychon in der Moderne*, Ostfildern 2009.
- 21 Lankheit, *Das Triptychon*, 13.
- 22 Ebd., 68.
- 23 Vgl. Gen 1, 1–27; Gen 2, 7.
- 24 Vgl. Conzelmann, *Der andere Dix*, 199 f.
- 25 Olaf Peters, *Eine Summe des Krieges. Otto Dix' Triptychon »Krieg« (1929–1932)*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 139–159, hier 140.
- 26 Bei der Pasquino-Gruppe handelt es sich um die restaurierte Version der römischen Kopie einer Skulptur aus dem späten 3. Jahrhundert v. Chr. (Florenz, Loggia Lanzi). Dix konnte einen Gipsabguss dieser Gruppe in der Dresdner Kunstsammlung sehen.
- 27 Vgl. zu den einzelnen Entwicklungsstufen des Triptychons, Peters, *Eine Summe*, 141 f.; Olaf Simon, *Wege zum Bild - die Kartons*, in: Dalbajewa, *Otto Dix*, 168–172. Peters sieht die verworfene Darstellung von Leichenteilen zusammen mit der Schutzplane als Beleg dafür, dass die Soldaten auf der Predella schlafen.
- 28 Vgl. Peters, *Eine Summe*, 143.
- 29 Die Kreisstruktur erklärt auch, weshalb Dix *Grabenkrieg* als rechte Tafel verwarf. Dessen Komposition liefe der Kreisstruktur entgegen, denn die Hauptfigur (wieder der bärtige Soldat!) würde dann in die Schlacht marschieren, statt vor ihr zu fliehen.
- 30 Dix hatte in den Vorarbeiten zeitweise das Rad auf der rechten Tafel durch einen Hund ersetzt, sich aber letztlich für das Rad entschieden, was nochmals unterstreicht, dass ihm die Idee des Zyklus in der Darstellung des Krieges wichtig war. Zum Wagenrad als Reminiszenz an Cranach des Älteren Werk *Martyrium der Heiligen Katharina* (1506, Staatliche Kunstsammlungen Dresden) vgl. Peters, *Eine Summe*, 144.
- 31 Fox betont, dass Soldaten den Krieg nicht als lineare Abfolge von Ereignissen, sondern als mehrere konzentrische Zyklen erfahren: die tägliche Routine, die Rotation

- an die vorderste Front, Versetzungen zwischen Ost- und Westfront etc. Vgl. Fox, *Confronting Postwar Shame*, 259, 261.
- 32 Vgl. Gen 3, 19.
- 33 Vgl. Peters, *Eine Summe*, 149.
- 34 Scholz sieht »ein leeres Zentrum«, was der Wahl der positiv besetzten Farbe Gold aber widerspricht. Dieter Scholz, *Das Triptychon »Der Krieg« von Otto Dix*, in: Herzogenrath, Schmidt, *Dix*, 261–267, hier 263.
- 35 Conzelmann, *Der andere Dix*, 137.
- 36 Erst in jüngster Zeit konnten diese Veränderungen durch Röntgenaufnahmen und labortechnische Untersuchungen nachgewiesen werden. Vgl. Giebe, Körber, »... weil Dix hier malt«.
- 37 Schon 1927 sah Kállai in *Schützengraben* Parallelen zu romantischen Landschaftsgemälden und nennt unter anderen Friedrich. Vgl. Kállai, *The Daemonic Power*, 109.
- 38 Peters, *Eine Summe*, 143. Der Bezug zu Grünewald wurde von Anfang an von Kritikern gesehen. Vgl. Crockett, *The Most Famous Painting*, 77–79; Dieter Scholz, *Das Triptychon*, 263; Edgar Lein, *Die Darstellung des Krieges im Werk von Otto Dix*, in: *Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte*, 25 (2006), 211–225, hier: 220–223. Lein verweist darauf, dass ein Buch mit Fotografien des Isenheimer Altars vom Verlag an die Front geschickt wurde und Dix wahrscheinlich damit vertraut war.
- 39 Vgl. Dietrich Schubert, *Otto Dix und der Krieg*, in: Dietrich Harth, Dietrich Schubert, Ronald Michael Schmidt (Hg.), *Pazifismus zwischen den Weltkriegen. Deutsche Schriftsteller und Künstler gegen den Krieg und Militarismus. 1919–1933*, Heidelberg 1985, 185–202, hier: 319.
- 40 Vgl. McGreevy, *Bitter Witness*, 361.
- 41 Vgl. Peters, *Eine Summe*, 144; Schubert, *Otto Dix*, 323 f. Wiederholt wurde in der Abfolge der Tafeln von links nach rechts und zur Predella die Passion Christi mit Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme und Grablegung gesehen. Vgl. Schubert, *Otto Dix und der Krieg*, 321; Peters, *Eine Summe*, 142; Lein, *Die Darstellung*, 221 f. Dem widersprechen allerdings die Kreisstruktur und Motivik, die einer teleologischen Deutung entgegenstehen.
- 42 Peters, *Eine Summe*, 146.
- 43 Schubert, *Otto Dix*, 325.
- 44 Birgit Dalbajewa, *Karton zum Kriegstriptychon 1930. Der Krieg. 1929–1932*, in: Ackermann, *Drei*, 86–93, hier: 92.
- 45 Mann gibt zahlreiche Hinweise auf diese Schlacht. Vgl. Willy Schumann, »Deutschland. Deutschland über alles« und »Der Lindenbaum«. *Betrachtungen zur Schlusszene von Thomas Manns »Der Zauberberg«*, in: *German Studies Review*, 9(1986)1, 29–44, hier: 39; Bernd Hüppauf, *Langemarck. Verdun and the Myth of a »New Man« in Germany after the First World War*, in: *War & Society*, 6(1988)2, 70–103, hier: 71.
- 46 Bis zu einem gewissen Grade ist auch Castorp eine Künstlerfigur im Sinne Thomas Manns, da er die bürgerliche Welt infrage stellt und nach Alternativen sucht.
- 47 Kurzke, *Thomas Mann*, 242.
- 48 Hierzu gehören *Gute Feldpost* (1914), *Gedanken im Kriege* (1915), *Friedrich und die große Koalition* (1915), *An die Redaktion des »Svenska Dagbladet«*, Stockholm (1915), *Gedanken zum Kriege* (1915) und *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1915–1918).
- 49 Ülker Gökberk, *War as Mentor. Thomas Mann and Germanness*, in: Stephen Dowden (Hg.), *A Companion to Thomas Manns »Magic Mountain«*, Columbia, S.C. 1999, 53–79, hier: 59.

- 50 Vgl. zur Entwicklung von Manns politischem Standpunkt ab 1914 Kurzke, *Thomas Mann*, 234–295, 323–366. Gökberk betont, dass es in der Entwicklung von Manns Haltung zum Krieg weniger einen Bruch oder Wendepunkt als eine Umgewichtung gab, da Euphorie und Ablehnung immer gleichermaßen vorhanden waren. Vgl. Gökberk, *War as Mentor*, 62–66.
- 51 Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Frankfurt/Main 2002, 748. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle Z mit Seitenzahl direkt im Fließtext.
- 52 Vgl. für eine Diskussion der Einsichten, zu denen Castorp durch das Studium und die Erfahrung des menschlichen Körpers gelangt, Esther K. Bauer, *Bodily Desire. Desired Bodies. Gender and Desire in Early Twentieth-Century German and Austrian Novels and Paintings*, Evanston 2014, 106–120.
- 53 Vgl. Bauer, *Bodily Desire*, 121. Die folgenden Ausführungen zur Schlusszene von Manns Roman erweitern die Analyse in: Bauer, *Bodily Desire*, 121 f.
- 54 Vgl. Børge Kristansen, *Uniform - Form - Überform. Thomas Manns »Zauberberg« und Schopenhauers Metaphysik*, Kopenhagen 1978; Hermann Kurzke, *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*, Würzburg 1980, 165; Dieter Liewerscheidt, *Lebensfreundliche Illumination und erschöpfte Ironie. Zu Thomas Manns »Zauberberg«*, in: *Revista de Filología Alemana*, 14 (2006), 70–80.
- 55 Vgl. Gökberk, *War as Mentor*, 60.
- 56 Hagen, *Zur Kunst gehört Können*, 272.
- 57 Vgl. Gökberk, *War as Mentor*, 60 f.; David James Prickett, *The Soldier Figure in Discourses on Masculinity in Wilhelmine and Weimar Germany*, in: *Seminar*, 44(2008)1, 68–86; Stefan Bodo Würffel, *Zeitkrankheit - Zeitdiagnose aus der Sicht des »Zauberbergs«*. *Die Vorgeschichte des Ersten Weltkrieges - in Davos erlebt*, in: Thomas Sprecher (Hg.), *Das »Zauberberg«-Symposium 1994 in Davos*, Frankfurt/Main 1995, 197–223, hier: 210–212.
- 58 Vgl. George L. Mosse, *Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985, 114.
- 59 Paul Horn nennt die Bezeichnungen »Zuckerhütchen« für eine Granate und »Höllenhund« für ein Geschütz. Vgl. *Die deutsche Soldatensprache*, Gießen 1905, 67, 45.
- 60 Vgl. Mosse, *Nationalism*, 124.
- 61 Vgl. ebd., 116.
- 62 Vgl. ebd., 117. In seiner 1922 veröffentlichten Rede *Von deutscher Republik* ist es gerade die homoerotische Männerbeziehung, die Mann als Grundlage der Republik propagiert.
- 63 Für Diskussionen des Mythos von Langemarck, vgl. Herbert Lehnert, *Langemarck - historisch und symbolisch*, *Orbis Litterarum*, 42 (1987), 271–90; Hüppauf, *Langemarck*; Schumann, »Deutschland«, 39.
- 64 Hüppauf, *Langemarck*, 71.
- 65 Vgl. Mosse, *Nationalism*, 116.
- 66 Vgl. Helmut Gutmann, *Das Musikkapitel in Thomas Manns »Zauberberg«*, in: *German Quarterly*, 47(1974)3, 418–30.
- 67 Thomas Mann, *Von deutscher Republik*, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe*, hg. von Hermann Kurzke, Frankfurt/Main 2002, Bd. 15.1, 514–559, hier 558.
- 68 Indem Mann gerade den Mythos von Langemarck subvertierte, wandte auch er sich gegen die revanchistische Propaganda, die den Mythos beschwor.
- 69 Otto Dix in: Hagen, *Zur Kunst gehört Können*, 272.