

Oliver Kohring

**Die Ästhetik des Schreckens
im Werk von
Otto Dix und Ernst Jünger**

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	3
1 Gegenüberstellung von Text und Bild.....	4
1.1 Die Darstellung von Schlachtfeld, Schützengraben und Leichen.....	4
1.2 Das Leben als ewiger Kreislauf aus Blühen und Vergehen.....	6
2 Das Zeitgefühl vor dem Ersten Weltkrieg.....	8
3 Der Dandy – allgemeine Charakteristika.....	11
4 Dandystische Aspekte bei Jünger und Dix.....	13
4.1 Macht/Désinvolture.....	13
4.2 Sulla/Aristokratismus.....	14
4.3 Kälte.....	15
4.4 Welt als Schauspiel – Maske und Maskierung.....	16
4.5 Provokation.....	17
4.6 Affinität zum Verbrechen.....	18
4.7 Rausch.....	18
Fazit.....	19
Literaturverzeichnis.....	22

Einleitung

Bei der Interpretation von Bildern aus Otto Dix' Werk, die die Darstellung des Krieges und daran angrenzende Bereiche zum Thema haben, werden oft Frühschriften Ernst Jüngers zum selben Themenbereich als Vergleich herangezogen. Hierbei fällt die ideologisch-politische Wertung - sofern eine solche vollzogen wird - allerdings zumeist kontrovers aus. So werden Jüngers Schriften häufig als präfaschistisch und kriegsverherrlichend eingeordnet, während Dix' Bilder eher als pazifistisch gemeinte Warnung vor den Grauen des Krieges interpretiert werden. Es gibt aber auch andere Einschätzungen. So sind Jüngers Frühschriften - selbst die Kriegsbücher - auch bei Nationalisten und Konservativen auf Ablehnung gestoßen; andererseits schreibt z.B. Ernst Kállai über Dix' oft als Antikriegsmahnmal interpretiertes Schützengrabenbild:

„Die Besessenheit des Malers von der Vorstellung der Kriegsgräuel rückt diese in einen Bezirk der Monumentalität, in dem es völlig gleichgültig ist, ob man gegen das Ungeheuerliche protestiert oder es in schauernder Andacht über sich ergehen lässt. Das Schützengrabenbild von Dix könnte ebenso gut der Gegenstand höchster Anbetung eines fanatischen Kriegsgottverehrerers, als pazifistisches Propagandamittel sein.“¹

Dass die ideologische Einordnung also in beiden Fällen nicht ganz so klar und eindeutig ist, liegt möglicherweise daran, dass eine ideologische, politische oder moralische Stellungnahme in der Darstellung des Themas „Krieg“ bei beiden überhaupt nicht an erster Stelle stand.

In dem Buch „Die Ästhetik des Schreckens“ versucht K. H. Bohrer einen anderen Zugang zu Jüngers Frühwerk zu finden, in dem, seiner Meinung nach, die Autonomie ästhetischer Wahrnehmung eine große Rolle spielt, und es daher auch getrennt von seiner politisch-ideologischen Rezeption untersucht werden müsse. Für Bohrer ist es wichtig, die ästhetische Tradition, in der Jünger steht, zu beachten. Diese sieht er, ausgehend von einer Studie Rainer Gruenters, im Ästhetizismus der Decadence und in dem geistes- und sozialgeschichtlichen Typus des Dandys. Da dieser Bezug auf die Tradition des Dandys nach Meinung Bohrers und Gruenters für das Verständnis von Jüngers Frühwerk entscheidend ist, stellt sich somit die Frage, in welchem Maße Jüngers Schriften überhaupt politisch-ideologisch intendiert waren, - das Apolitische ist eines der Grundmerkmale des Dandys. Diese Frage scheint mir auch in Bezug auf Otto Dix angebracht. Das gilt sowohl in Bezug auf die politisch-ideologischen Intentionen, die seinen Werken zugesprochen werden, als auch dahingehend, ob nicht bestimmte Traditionen, mit denen sich Dix in Beziehung setzt, für ihn wichtiger waren als zeitgenössische Entwicklungen, und des Weiteren, ob diese nicht vielleicht sogar mit denen Ernst Jüngers sehr eng verwandt sind.

1 Ernst Kállai, zitiert nach H. D. Kittsteiner: „Dix, Friedrich und Jünger: Bilder des Weltkrieges“ in „Otto Dix – Zwischen den Kriegen“, S. 33 (im Folgenden ZdK)

Ein Anliegen dieser Arbeit soll daher darin liegen zu klären, ob man auch Otto Dix als eine Ausformung des modernen Dandys fassen kann. Denn das würde bedeuten, dass der ästhetisch-sensationalistische Aspekt an die Stelle des ideologisch-politischen treten würde, wie es Bohrer für Jünger konstatiert, wenn er schreibt: „Diese ästhetisch-sensationalistische Perspektive grenzt sich gegen die traditionellen negativen und positiven Bewertungen des Krieges ab, wie sie in der pazifistischen oder nationalistischen Literatur im Streit lagen.“²

Zu Beginn dieser Arbeit möchte ich daher versuchen, anhand der Gegenüberstellung einiger Textbeispiele Jüngers und Bildern von Dix, die vergleichbare Szenarien zum Thema haben, aufzuzeigen, wo die Art der Darstellung und die Fokussierung auf bestimmte Aspekte des Krieges auf Ähnlichkeiten der Geisteshaltung schließen lassen.

Ein weiterer Versuch, sich dem Frühwerk Jüngers zu nähern, konstituiert sich aus dem vorherrschenden Zeitgefühl vor dem ersten Weltkrieg, welches - laut Bohrer - einer „Krise der Vernunft“³ entstammte und innerhalb der literarischen und ästhetischen Avantgarde in Europa und Amerika weitgehend identisch war, und das daher sicherlich auch für das Verständnis von Dix‘ Kriegsdarstellungen von Interesse ist. Dieses Zeitgefühl näher zu erläutern, soll den zweiten Teil dieser Arbeit bilden. Denn, um zu verstehen, warum jemand den Krieg auf eine bestimmte Weise darstellt, halte ich es für wichtig, sich den Hintergründen seiner Vorliebe für dieses Thema zu nähern.

In einem dritten Teil möchte ich dann auf den Typus des Dandys im Allgemeinen eingehen und versuchen, die von Gruenter entwickelten Leitbegriffe (ergänzt durch einige von Bohrer eingeführte Merkmale) zur Entschlüsselung der dandystischen Aspekte bei Ernst Jünger zu erläutern, um im Folgenden mögliche Übereinstimmungen bei Otto Dix aufzuzeigen.

In einem abschließenden Fazit möchte ich dann untersuchen, welche Schlüsse betreffend der Einordnung von Dix‘ Kriegsdarstellungen daraus gezogen werden können.

1 Gegenüberstellung von Text und Bild

Die Gegenüberstellung von Text und Bild möchte ich in zwei Bereiche einteilen:

- Die Darstellung von Schlachtfeld, Schützengraben und Leichen und
- Das Leben als ewiger Kreislauf aus Blühen und Vergehen

1.1 Die Darstellung von Schlachtfeld, Schützengraben und Leichen

„[...] ich stand ganz allein, meine Leuchtpistole in der Hand, mitten in dem unheimlichen Trichtergelände, das am Boden lagernde Nebelschwaden auf eine drohende und rätselhaft-

2 K.H. Bohrer: „Die Ästhetik des Schreckens“, S. 133 (im Folgenden DÄdS)

3 DÄdS, S.17

te Weise verschleierten. Hinter mir ertönte ein gedämpftes, unangenehmes Geräusch; ich stellte mit merkwürdiger Sachlichkeit fest, dass es von einem riesenhaften, in Zersetzung übergehenden Leichnam herrührte.[...] Als der Morgen graute, entschleierte sich die fremde Umgebung den staunenden Augen. Der Hohlweg erschien nur noch als eine Reihe riesiger, mit Uniformstücken, Waffen und Toten gefüllter Trichter, das umliegende Gelände war, soweit der Blick reichte, völlig von schweren Granaten umgewälzt. Nicht ein einziger armseliger Grashalm zeigte sich dem suchenden Blick. [...]

Der Hohlweg und das Gelände dahinter war mit Deutschen, das Gelände davor mit Engländern bestreut. Aus den Böschungen starrten Arme, Beine und Köpfe, vor unseren Erdlöchern lagen abgerissene Gliedmaßen und Tote [...]“⁴ Ein süßlicher Geruch und ein im Drahtverhau hängendes Bündel weckten meine Aufmerksamkeit. Ich sprang im Morgennebel aus dem Graben und stand vor einer zusammengeschrumpften Leiche. Fischartiges, verwesenes Fleisch leuchtete grünlichweiß aus der zerfetzten Uniform.[...] Ringsumher lagen noch Dutzende von Leichen, verweset, verkalkt, zu Mumien gedörnt, in unheimlichem Totentanz erstarrt.[...] In den Vormittagsstunden durchbrach die Sonne den Nebel und entsandte eine behagliche Wärme. Nachdem ich etwas auf der Grabensohle geschlafen hatte, trieb mich die Neugier, den vereinsamten am Vortag erstürmten Graben zu besehen.[...] Aus zerschossenem Gebälk ragte ein eingeklemmter Rumpf. Kopf und Hals waren abgeschlagen, weiße Knorpel glänzten aus rötlich schwarzem Fleisch. Es wurde mir schwer, zu verstehen. Daneben lag ein ganz junger Mensch auf dem Rücken, die glasigen Augen und die Fäuste im Zielen erstarrt. Ein seltsames Gefühl, in solche toten, fragenden Augen zu blicken – ein Schaudern, das ich im Kriege nie ganz verlor.“⁵

Vergleicht man nun solche, exemplarisch aus vielen herausgegriffene Schilderungen Ernst Jüngers mit einem Bild von Dix wie dem „Schützengraben“ (1920-23) oder diversen ähnlichen Bildern (z.B. „Zerfallender Kampfgraben“, „Leiche im Drahtverhau“, beide 1924), so fällt zunächst einmal auf, dass das, was dort beschrieben, bzw. dargestellt wird, nahezu identisch ist. Explizit werden Motive wie der Totentanz auch bei Dix aufgegriffen („Totentanz anno 17 – Höhe toter Mann“ 1924). Des Weiteren aber sind auch einige Aspekte ähnlich, die etwas über die zugrunde liegende Haltung aussagen. Die Begeisterung für das Detail beispielsweise, mit der die verschiedenen Grade der Entstellung und Zerstückelung betrachtet werden, lassen auf eine Distanz zum untersuchten Gegenstand schließen, die an Gerichtsmediziner oder Naturforscher erinnert. Die einzige emotionale Regung, die sich der Betrachter dieser Grausamkeiten eingesteht, ist das seltsame Gefühl des Schauderns, was mehr an eine Art „thrill of horror“ denn an Mitgefühl oder Ähnliches erinnert. Bei Jünger verstärkt sich dieser Eindruck natürlich noch durch Formulierungen wie: „Ich stellte mit merkwürdiger Sachlichkeit fest“, „den staunenden Augen“ oder „trieb mich die Neugier“. Aber auch bei Dix ist Anteilnahme an dem dargestellten Grauen kaum explizit auszumachen. Bei den während des Krieges entstandenen Bildern (insbesondere

4 Ernst Jünger: „In Stahlgewittern“, S.110-111 (im Folgenden IS)

5 IS, S. 28 - 29

den Zeichnungen) wird das Dargestellte abstrahiert und in erster Linie als Problem der malerischen Umsetzung gesehen oder ‚romantisiert‘ durch farbgewaltige Sonnenuntergänge („Abendsonne/Ypern“1918), Leuchtgeschosse („Leuchtkugel“1917) ect.

In den nach dem Krieg entstandenen Bildern treten die Opfer mehr in den Vordergrund, die Abstraktion weicht einem neuen Realismus. Aber die dargestellten Toten lösen eher das von Jünger beschriebene Schaudern aus, als dass sie Mitgefühl fordern würden.

An anderer Stelle ist ihre Darstellung „geradezu anmutig“⁶ und oftmals geht sie ins Grotesk-Humoristische bis Zynische über („Mahlzeit in der Sappe“ 1924, „Verwundetentransport im Houthlester Wald“,1924), jedoch zunehmend mit der naturalistischen Präzision, die einem Medizin-Lehrbuch gerecht würde.

Weiter fällt bei Jünger auf, mit welcher Hingabe die verschiedenen Farbigkeiten der Verwundungen und Verwesungsgrade geschildert werden. Dadurch entsteht eine negative Ästhetik, eine Erhabenheit, die das Geschehen in einen Bereich außerhalb des profanen menschlichen Leides transportiert, wie es z.B. auch in Gottfried Benns „Morgue“- Gedichten der Fall ist. Auch Dix hat Leichenschauhäuser besucht, um Studien zu machen, und auch bei ihm gibt es Beispiele für die Darstellung von Verletzungen, die in ihrer eigenartigen Ästhetik an Blumen erinnern; bei der Beschreibung des „Schützengrabens“, spricht Löffler von einem „Farbauftrag von juwelenhaftem Glanze“.⁷

Die äußerst ambivalente Rezeption von Dix Kriegsbildern liegt sicher genau darin begründet, dass sie trotz aller Schonungslosigkeit in der Darstellung des Kriegselends oft auch eine erhabene Schönheit in sich tragen, die sie der Realität und damit auch der Möglichkeit des Mitfühlens entheben. Dieses Transzendieren der Kriegseindrücke erfolgt auch noch auf anderen Ebenen als der ästhetischen. Zum einen durch eine Stilisierung ins Mystische („Nächtliche Begegnung mit einem Irren“)⁸ und zum anderen durch eine Einbindung des Todes in einen die Weltgeschichte umspannenden, übergeordneten, natürlichen Kreislauf von Leben und Tod.

1.2 Das Leben als ewiger Kreislauf aus Blüten und Vergehen

„Das menschliche Geschlecht ist ein geheimnisvoller, verschlungener Urwald,[...] So wie der Urwald immer ragender und gewaltiger zur Höhe strebt, seines Wachstums Kräfte aus dem eigenen Niedergange, seinen im schlammigen Boden verwesenden und zerfallenden Teilen saugend, so erwächst jede neue Generation der Menschheit auf einem Grunde, geschichtet durch den Zerfall unzähliger Geschlechter, die hier vom Reigen des Lebens ruhen. Wohl sind die Körper dieser Gewesenen, die zuvor ihren Tanz geendet, vernichtet, im flüchtigen Sande verweht oder vermodert auf dem Grunde der Meere. Doch ihre Teile,

6 Heinz Höfchen: „Zum Zeichner Dix“, in „Otto Dix – zum hundertsten Geburtstag“,S.17 (im Folgenden ZZD)

7 F. Löffler: „Otto Dix – Leben und Werk“, S.57 (im Folgenden LuW)

8 Hierzu auch interessant das Totentanzmotiv, s.O.

ihre Atome werden vom Leben, dem sieghaften, ewig jungen, wieder heran gerissen in rastlosem Wechsel und so erhoben zu ewigen Trägern lebendiger Kraft.“⁹

Eine solche Vorstellung vom Leben als ewigem Kreislauf aus Werden und Vergehen ist bei Jünger sicherlich in hohem Maße auf die Philosophie Nietzsches zurückzuführen. Diese hatte auch auf Dix einen großen Einfluss und auch in seinen Bildern taucht das Motiv des Lebenskreislaufs immer wieder auf. Blumen wachsen aus von Granattrichtern verwüsteten Schlachtfeldern (z.B. „Kampfgraben mit Blumen“ 1915) oder aus den verwesenden Körpern der Gefallenen selbst, wie in dem Bild „Toter Soldat“ aus der 1922 entstandenen Mappe mit dem programmatischen Titel „Tod und Auferstehung“.

Auch schon vor dem Krieg behandelte er dieses Thema, z.B. in der Tuschezeichnung „Sterbender Krieger“, in der in die „umgebende Rundform“ die „angeschnittenen Rundformen des Säbelkreises und der Sonne von Dix als Sinnbild für den Kreislauf des Lebens eingesetzt (werden).“¹⁰ Überhaupt taucht die über dem Schlachtfeld aufgehende Sonne, wie auch bei Jünger, immer wieder auf und ist wohl ebenfalls als Zeichen des ewigen Fortlaufs des Lebenskreislaufs nach den Schrecken des nächtlichen Kampfes zu deuten.

In diesem Sinne ist wohl auch die Eintragung von Dix in sein Kriegstagebuch von 1915/16 zu verstehen, die lautet: „Auch den Krieg muss man als ein Naturereignis sehen.“ Eine solche Haltung, den Tod von Individuen als Teil eines unveränderbaren, natürlichen Vorgangs zu sehen, beraubt den individuellen Tod ebenfalls seines konkreten Schreckens und enthebt ihn in eine übergeordnete Sphäre, in der Mitleid keinen Sinn mehr macht, sich dagegen die Möglichkeit einer negativen Ästhetik und einer Lust am (distanzierten) Schrecklichen eröffnet.

Soweit die Gegenüberstellung von Dix und Jünger zu diesen beiden Themenbereichen, wobei natürlich einschränkend gesagt werden muss, dass Bilder und Literatur miteinander zu vergleichen sicherlich eine problematische Vorgehensweise ist, da die technischen und formalen Voraussetzungen und Arbeitsweisen beider Medien grundlegend verschieden sind. So ist die Ambivalenz einer bildlichen Darstellung zumeist stärker als in einem Text, in dem bestimmte Aussagen „schwarz auf weiß“ zu belegen sind. Außerdem ist die Darstellung des Ersten Weltkriegs mit seiner ungekannten Präsenz von neuen Technologien und Massenvernichtungsmitteln für einen Maler wie Otto Dix erst einmal eine handwerklich-technische Herausforderung. Es ist sicherlich richtig, wenn Fritz Löffler sagt, dass das Problem, das Dix beschäftigte, war: „für das Erlebnis des modernen Krieges eine Ausdrucksform zu finden.“¹¹ Aber natürlich ist, wie bereits angesprochen, eine solche, in erster Linie an mal-technischen Umsetzungsmöglichkeiten interessierte Haltung auch eine Haltung! Es scheint mir offensichtlich zu sein, dass die Geisteshaltung, mit der beide dem Krieg gegenübertraten, und vor allen Dingen, wie sie ihn auch hinterher noch bewerteten und einordneten, deutliche Parallelen aufweist.

Diese Geisteshaltung und ihr Nährboden soll im Weiteren näher untersucht werden.

9 Ernst Jünger: „Der Kampf als inneres Erlebnis“, S.5

10 Heinz Höfchen, ZZD, S.12

11 Fritz Löffler, LuW, S.15

2 Das Zeitgefühl vor dem Ersten Weltkrieg

Ein Ansatz, diese Geisteshaltung zu ergründen, ist sicherlich der, die allgemeine Stimmung, in der sich ein Großteil der intellektuellen Jugend vor dem Ersten Weltkrieg befand, im historisch-soziologischen Kontext zu betrachten.

Das Zeitgefühl der literarischen und künstlerischen Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg war nach Bohrer's Ansicht gekennzeichnet durch eine große Spannung, die hervorgerufen wurde durch die Differenz zwischen den großartigen und heroischen Inhalten ihrer literarischen und ästhetischen Erziehung und den realen Möglichkeiten eines handlungsarmen und vergeistigten akademisch-bürgerlichen Lebens. Aus dieser Spannung entsteht eine wachsende Ablehnung gegen die Aufklärung und das Vernunftdenken des Bürgertums.

Wenn auch Bohrer schreibt, dass diese antiaufklärerische und antibürgerliche Haltung kennzeichnend war für die gesamte literarische und ästhetische Avantgarde Europas und auch Amerikas¹², so scheint sie im deutschsprachigen Raum besonders ausgeprägt gewesen zu sein. Dies liegt sicherlich in hohem Maße an dem prägenden Einfluss Nietzsches, der von der Jugend als Rebell gefeiert wurde. Die Jugend sah ihn als Protestautoren gegen „die moralische und zivilisatorische Hohlheit und Verlogenheit der spätbürgerlichen Kultur.“¹³ Nietzsches Schriften, allen voran der Zarathustra, hatten großen Einfluss auf die Dichter des frühen Expressionismus. So schreibt beispielsweise Gottfried Benn über ihn: „Eigentlich hat alles, was meine Generation diskutierte,[...] sich bereits bei Nietzsche ausgesprochen und erschöpft, definitive Formulierung gefunden. Seine gefährliche stürmische blitzende Art, seine ruhelose Diktion, sein Sichversagen jeden Idylls und jeden allgemeinen Grundes, [...] die ganze Psychoanalyse, der ganze Existenzialismus, alles dies ist seine Tat.“¹⁴ Aber auch auf die Maler dieser Epoche übte er Einfluss aus. So gibt es Nietzsche-Bildnisse von Alfred Kubin („Der Rebell“, 1901), Erich Heckel („Friedrich Nietzsche“, 1905), die Büste von Otto Dix: „Porträt von Nietzsche“, 1912 und andere mehr. Nietzsches Zarathustra ruft emphatisch, subjektiv und das Leben bejahend zur heroischen Tat auf; zu einer Erneuerung des Menschen aus elementaren Energien, dem „Urnebel psychischer Möglichkeiten“. Dabei stellt sich die Welt als ein gigantischer Kreislauf aus Werden und Vergehen dar. Es gibt „[...] keine persönliche Wiedergeburt, nur die ewige Wiederkehr aller Dinge[...]“¹⁵ Ziel ist der neue Mensch, der Übermensch. Dieser erscheint als ein dionysischer Macher, der seine eigenen Werte erschafft und für den traditionelle Gut/Böse-Kategorien überwunden sind. In einer der Reden Zarathustras („vom Lesen und

12 K.H.Bohrer, DÄdS, S.17

13 I.Frenzel: „Friedrich Nietzsche: Prophet, Wegbereiter, Verführer“, in: „Deutsche Kunst im 20.Jahrhundert“, S.78 (im Folgenden FNPWW)

14 Gottfried Benn: „Nietzsche nach fünfzig Jahren“, in: Gesammelte Werke, Bd. 1, S. 482

15 A.Salzer u. E.v.Tunk: „Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur“, Bd.5, S. 12-13 (im Folgenden IGdL)

Schreiben“) heißt es beispielsweise: „Die Luft dünn und rein, die Gefahr nahe und der Geist voll einer fröhlichen Bosheit: so passt es gut zu einander[...] Muthig, unbekümmert, spöttisch, gewaltthätig – so will uns die Weisheit: sie ist ein Weib und liebt immer nur einen Kriegsmann.“¹⁶ So sind denn die Vorbilder seines „aristokratisch gefärbten Subjektivismus“¹⁷ die antiken Griechen und Römer oder Größen wie Napoleon.

Die Realität aber erscheint den jungen Dichtern und Malern als das genaue Gegenteil. Jünger schreibt von „Langeweile“, die „jeden Tag stärker wird wie ein tödliches Gift“, und dass er „eine geheime Abneigung gegen alles Nützliche“ habe, und des Weiteren: „Lesen und Träumen waren die narkotischen Gegengifte – aber die Gebiete, in denen Taten möglich sind, schienen unerreichbar fern.“¹⁸ Außerordentliche Erlebnisse, einen Ausweg aus dem ereignislosen und vergeistigten Leben sah er nur jenseits der sozialen und moralischen Sphäre, in einem Krieg. Von ihm erhoffte er sich eine bewusstseinsweiternde Wirkung, eine Intensitätssteigerung, einen Ich-Verlust im Rausch extremer Sinnesreize und damit insgesamt eine Steigerung des Lebens.

In der wohl weitgehend autobiographischen Erzählung „Sturm“¹⁹ heißt es: „Was hatte ihn zur Armee gerissen, mitten aus der Doktorarbeit heraus? Das war schon der Krieg gewesen, den er im Blute trug wie jeder ausgesprochene Sohn seiner Zeit, lange bevor er als feurige Bestie sich in die Arena der Erscheinungen schnellte. Denn der Intellekt hatte sich überspitzt, er sprang als paradoxer Seiltänzer zwischen unüberbrückbaren Gegensätzen hin und her. Wie lange noch, und er musste im Abgrunde eines irrsinnigen Gelächters zerschmettern. Da schlug wohl jenes geheimnisvolle Pendel, das in allem Lebendigen schwang, jene unfassbare Weltvernunft nach der anderen Seite aus und suchte durch die Wucht der Faust, durch Entflammung einer ungeheuren Explosion, in das erstarrte Quaderwerk eine Bresche zu schlagen, die zu neuen Bahnen führte.“²⁰

Mit seinem Wunsch nach Krieg entsprach Jünger durchaus dem Zeitgeist der jungen literarischen Avantgarde in Deutschland vor dem ersten Weltkrieg. So schreibt beispielsweise der damals zweiundzwanzigjährige Lyriker Georg Heym 1910 in sein Tagebuch: „Es ist immer das Gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterlässt.[...] Würden wieder einmal Barrikaden gebaut, ich wäre der erste, der sich darauf stellte, ich wollte noch mit der Kugel im Herzen den Rausch der Begeisterung spüren. Oder sei es nur, dass man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul, ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.“²¹

16 Friedrich Nietzsche: „Also sprach Zarathustra“, S.48- 49

17 A.Salzer e.al. IgddL, S.9

18 Jünger, zitiert nach K.H.Bohrer, DÄdS, S.127

19 Über den autobiographischen Gehalt von „Sturm“ siehe DÄdS, S. 128 -129

20 Ernst Jünger, „Sturm“, S. 23-24

21 Georg Heym: „Dichtungen und Schriften“, Bd. 3, S.138-139

Solche Gedanken führten dann zu Gedichten wie zum Beispiel dem „Gebet“.(2.Fassung, September 1911)²²

Großer Gott, der du auf den Kriegsschläuchen sitztest
Vollbackiger du, der den Atem der Schlacht kaut
Lass heraus gegen Morgen den Tod
Gib uns, Herr, Feuer, Regen, Winter und Hungersnot

Dass das Kriegshorn wieder im Lande schallt,
Dass die Äcker liegen mit Leichen voll
Öde Zeit ist, wie ein Kranker das Jahr,
Herr gib uns das Feuer. Und reiche uns Prüfungen dar.

Ein anderes Beispiel wäre das bekannte Gedicht „Weltende“(1911) von Jakob van Hoddis, in dem mit kindlich anmutender Freude das Ende der (bürgerlichen) Welt beschrieben wird.(„Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut“, lautet die erste Zeile).

Aber auch in der Malerei sind solche Kriegs- bzw. Weltuntergangsphantasien zu entdecken. Zum Beispiel in der Zeichnung „Krieg“(1914) von Lothar Homeyer oder den „Apokalyptischen Landschaft(en)“ Ludwig Meidners, insbesondere in seinen Bildern „Apokalyptische Vision“ von 1912 und „Apokalyptische Stadt“ von 1913 findet man beinahe exakte Entsprechungen dieser, in der frühexpressionistischen Literatur häufig auftauchenden Themen. Als Gemeinsamkeit liegt ihnen allen wohl ein Gefühl zugrunde, dass ein Durchbrechen der eigenen Anspannung nur auf radikale Weise durch ein gewaltiges, die Menschheit erschütterndes Ereignis möglich sei.

In einer solchen Zeit wie der vor dem Ersten Weltkrieg, in der ein großer gesellschaftlicher Umbruch in der Luft liegt und alte, aristokratische Herrschaftsformen stark geschwächt, aber noch nicht völlig abgelöst sind, tritt eine bestimmte sozialgeschichtliche Strömung gerade in Intellektuellen-Kreisen besonders häufig an den Tag: Der Dandysmus. Baudelaire schreibt über das Auftreten des Dandysmus: „Der dandyism erscheint mit Vorliebe in Übergangszeiten, wenn die Demokratie noch nicht allmächtig ist, wenn die Aristokratie erst zum Teil wankt und herabsinkt. Im Trubel solcher Zeitläufe ist es möglich, dass manche deklassierte, degoutierte, müßige Menschen, die im übrigen jedoch reich sind an ursprünglicher Kraft, den Plan fassen, eine Art neuer Aristokratie zu begründen, die um so schwieriger zerstörbar ist, als sie sich auf die kostbarsten, unaustilgbarsten Eigenschaften gründen soll[...] Der Dandy ist der letzte Ausdruck von Heroismus in den Niedergangsepochen;[...]“²³

So diente der klassische Dandy vielen jungen Künstlern und Intellektuellen als eine Art role model, an das sie sich in Kleidung und Habitus anlehnten, das aber auch die meisten der angesprochenen geistigen Inhalte in sich zu vereinen vermochte. Dies verstärkte sich

22 Georg Heym: „Dichtungen und Schriften“, Bd. 1, S.356

23 Baudelaire, zitiert nach K.H.Bohrer in: DÄdS, S.37

noch nach dem Krieg, als der Aktionismus der Vorkriegsjahre durch die ernüchternden Erfahrungen des Krieges weitgehend verschwunden war.

3 Der Dandy – allgemeine Charakteristika

Bei der Betrachtung des Dandys ist die Unterscheidung zwischen dem klassischen Dandy und moderneren Formen des Dandysmus zu beachten. So war der klassische Dandy beispielsweise adliger Herkunft und durch ererbtes Vermögen finanziell unabhängig, was auf moderne, den klassischen Dandy nachahmende Formen selten zutraf. Die meisten Charakteristika, die Habitus, Geisteshaltung und Kleidung betreffen, sind aber beibehalten worden.

Hier nun einige dieser Charakteristika in Kurzform.

Der Dandy ist antibürgerlich, antimodernistisch und profeudalistisch. Obwohl er kontrarevolutionär und konservativ eingestellt ist, zeigt sich häufig auch ein Hang zum Anarchistischen. Er sieht sich selbst in einem übersteigerten Individualismus als außerhalb der Gesellschaft stehend. Er lehnt religiöse, ideologische, moralische und politische Verhaltensnormen ab. Er verhält sich kontemplativ und sieht sich in der Rolle des Zuschauers, der die Welt als Schauspiel betrachtet. In einem absolut gesetzten Ästhetizismus sieht er den Sinn des Daseins in ästhetischer Repräsentation und ist ansonsten eher Nihilist. In vom Dandysmus geprägten Werken der Kunst oder Literatur äußert sich dies in einem Umschlagen des Bedeutungsschwerpunkts von Inhalt zu Stil.

Da sein Begriff vom Schönen nicht moralisch ist, sieht er Ästhetik und Erhabenheit auch im Schrecklichen und Grausamen.

Der Dandy ist unauffällig auffällig; seine Kunst ist, dass er es versteht, sowohl in seiner äußeren Erscheinung, als auch in seinen Handlungen durch Zurückhaltung Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und durch Urteilsenthaltung sein Publikum zu irritieren und zu provozieren.

Die recht genaue Beschreibung eines modernen Dandys, die äußere Erscheinung, aber auch die damit verbundene Haltung betreffend, lässt sich in Jünger „Sturm“ finden:

„Ein guter Beobachter musste erkennen, dass Tronk sich mehr für sich selbst anzog als für andere. Nicht Form oder Farbe war das Auffallende an ihm. Sein Anzug spielte in zwei weichen Tönen auf einem Nelkenbraun, das an Kragen und Ärmeln durch die weißen Kanten der Wäsche scharf abgeschnitten wurde. Alles Farbige war auf geringe Differenzen und matte Kontraste gestimmt. Ausgenommen war nur die Halsbinde, deren Schleife sich wie ein schillernder Falter über dem geschliffenen Steine wiegte, der die Hemdbrust schloss. Was die Form betrifft, die aus Schnitt, Falten und Würfeln sprang, so war es dem Eingeweihten klar, dass hier sorgfältiger Einfluss eines Künstlers dem Handwerk des Schneiders höheren Sinn gegeben hatte. Hier war Eigenart in den Grenzen der Mode offenbart. Auch in den Schuhen sprach sich eine Arbeit aus, die es kaum noch gibt, seitdem

der Hoflieferantentitel vom Gelächter einer schlecht angezogenen Masse zerschliffen wurde. Ein Mann, gewohnt, Äußerlichkeiten richtig zu werten, nämlich als eine innere Offenbarung, hätte Tronks Erscheinung als seltsame Mischung von Gebundenheit und Freiheit beurteilt. Es lag etwas von der Art des Priesters oder des Offiziers darin, Strenges und Uniformes, doch war es durchbrochen und gemildert durch eine gewisse künstlerische Leichtigkeit. So müsste ein Mensch sich kleiden, der aus Sehnsucht nach Form sich den Regeln und Gesetzen eines bestimmten Gesellschaftskreises unterwarf, obwohl er geistig darüberstand.“²⁴

Über die deutschen Kampfflieger des Ersten Weltkriegs heißt es in Jüngers Text „Wäldchen 128“: „Die Partie auf Leben und Tod ist ihnen ein eleganter Sport, und die Ruhe der Maßstab, nachdem der Spieler gewertet wird. Der Kampf ist ihnen nicht nur Pflicht, sondern Mittelpunkt einer besonderen Kultur, die sie, vorbereitet durch die Erziehung in feudalen, nationalen und militärischen Verbänden, in ihren letzten Formen zu verkörpern streben. Der unausbleibliche Höhepunkt ist eine Dekadenz, oder besser, ein Dandytum, das in seltsamem Gegensatz steht zu der Kraft, die es maskiert. Wenn sie in leichten, offenen Röcken mit weichem Kragen und Schlips, den sie sehr zum Ärger der Armee zu tragen pflegen, beisammen sitzen, so sprechen sie über Leben und Sterben mit der selben Frivolität, mit der der Kavalier des ancien régime über die Liebe sprach. Diese Achtlosigkeit, die sich zu Paradoxen schleift und in Zynismen zerspitzt, ist das Resultat jeder großen und lang genossenen Passion.“²⁵

Vergleicht man eine solche Beschreibung nun mit Photographien²⁶ von Otto Dix und einigen seiner Selbstdarstellungen auf Bildern aus den 20er Jahren (z.B. „An die Schönheit“, 1922, „Selbstbildnis mit Gattin“, 1923), ist eine äußerliche Entsprechung recht deutlich zu erkennen. Auch Aufzeichnungen von Johanna Ey über ihr erstes Zusammentreffen mit Dix lassen auf einen gewissen Kult um sein Äußeres und einen Hang zu aristokratischen Gesten schließen: „Er kam auch bald mit fliegenden Capes, großem Hut und begrüßte mich mit Handkuss, für mich damals etwas sehr Außergewöhnliches.[...] Morgens packte er seinen ‚Karton‘ aus, es kamen zum Vorschein: Lackschuhe, Parfums, Haarhaube, alles für Schönheitspflege[...]“²⁷

Und Eva Karcher betont: „Dix‘ dandyhaftes Auftreten, seine pomadisierten zurückgekämmten Haare, die Anzüge im „amerikanischen“ Stil widerlegen ein weiteres Mal die Mär vom „Proleten“ Dix. Ganz im Gegenteil war Dix damals der arrogante Barbesucher, der Charmeur, Frauenverführer und glänzender Tänzer.“²⁸

Ob und wie weit aber dandystisches Gedankengut Einfluss auf Dix hatte, ist schwieriger zu ergründen. Es gibt eine interessante Überschneidung zwischen der Decadence zuzuord-

24 „Sturm“, S. 37-38

25 Jünger, zitiert nach R.Gruenter: „Formen des Dandysmus“ (im Folgenden FdD), S.184

26 Z.B. das Abschlussphoto der Dresdner Kunstgewerbeschule von 1912 (mit Dix und Felixmüller darauf) oder „Dix um 1925“, von Franz Fiedler

27 J.Ey, zitiert nach L.Fischer: „Otto Dix – Ein Malerleben in Deutschland“, S.47 u. 50

28 Eva Karcher: Otto Dix Leben und Werk, S. 69

nenden literarischen Einflüssen bei Dix und der wohl weitgehend autobiographischen Hauptperson in Jüngers „Sturm“.²⁹

Da eine solche Überschneidung aber sicherlich noch keine allzu große Aussagekraft enthält, möchte ich nun versuchen, die Leitbegriffe, die Reiner Gruenter zur Entschlüsselung von Jüngers Frühwerk erstellt hat, auf Otto Dix anzuwenden. „Denn“, so Gruenter, „der Dandy ist mit den gleichen typologischen Formeln zu erfassen.[...]“³⁰

Ich werde mich dabei auf die hierfür meines Erachtens entscheidenden Punkte: *Macht/Désinvolture*, *Sulla/Aristokratismus*, *Kälte*, *Welt als Schauspiel/Maske und Maskierung* und *Provokation* beschränken und des Weiteren die bei Bohrer entwickelten Punkte *Affinität zum Verbrechen* und *Rausch* hinzunehmen. Die Feststellungen, die Gruenter und Bohrer hinsichtlich Jüngers machen, werde ich hier nur stichpunktartig wiederholen, und auch, was Otto Dix betrifft, geht es mir eher um ein Sammeln von Indizien als um endgültige Beweise.

4 Dandystische Aspekte bei Jünger und Dix

4.1 Macht/Désinvolture

Jüngers Machtbegriff ist begründet durch den Machtbegriff Nietzsches. Er drückt sich in seinen Werken häufig in einem Bezug zu heroischen Motiven der Antike aus. In Verbindung mit dem Begriff ‚Désinvolture‘ (Ungezwungenheit, Lässigkeit) ist nicht gemeint eine willentlich errungene Macht im bürgerlichen Sinn, sondern eine gottgegebene Überlegenheit, eine unschuldige, anmutige Form der Macht.

Dix Lieblingsphilosoph war Nietzsche und der Zarathustra das Buch, das er im Ersten Weltkrieg mit an die Front nahm. Kurz bevor er in den Ersten Weltkrieg zog, malte er das „Selbstbildnis als Mars“. Ich denke, eine Selbstdarstellung als antiker Kriegsgott, aus dessen Kopf in prismenartigen Splintern verschiedenartige Schreckensvisionen des Krieges entspringen, der einen grell leuchtenden gelben Stern auf seinem Helm trägt, und der mit vorgeschobenem Kinn und rotem Auge den Betrachter anblickt, deutet auf einen ähnlichen (wenn nicht sogar extremeren) Machtbegriff hin, wie man ihn bei Jünger finden kann. Zitate über sein Kriegserlebnis deuten ebenfalls in diese Richtung. So schockierte er beispielsweise seinen Malerkollegen und erklärten Pazifisten Konrad Felixmüller mit der Aussage: „Du kannst dir gar nicht vorstellen, was das für ein Gefühl ist, wenn du einem anderen das Bajonett in den Wanst rammeln kannst!“³¹ Inwieweit diese Aussage aber nicht

29 Im „Sturm“ werden unter anderem Rabelais, Balzac, Gogol und Dostojewski genannt, die auch in der Dix-Biographie von Lothar Fischer in einer Liste von Dix literarischen Vorlieben, die zu einem großen Teil aus Dandy- und „Decadence“-Autoren besteht, aufgeführt sind. L.Fischer, EMID

30 R. Gruenter, FdD, S. 183

31 Dix, zitiert nach L.Fischer, EMID, S. 30

vielleicht eher unter dem später zu behandelnden Aspekt der ‚Provokation‘ zu verhandeln ist, ist schwer zu verifizieren. Schaut man sich aber zum Beispiel das Verhältnis Maler/Modell an, bekommt man einen ähnlichen Eindruck der Selbsteinschätzung des Künstlers Dix. So werden hauptsächlich fast alle seine Modelle unter stärkster Berücksichtigung ihrer Fehler und Missbildungen fast karikaturhaft dargestellt, während die meisten Selbstbildnisse, zumindest der frühen und mittleren Periode ein ausdrucksvolles ‚cooles‘ Gesicht mit harten Zügen und kaltem, überlegenem Blick zeigen, sich also bildlich ein „Machtgefälle“ ausdrückt.

4.2 Sulla/Aristokratismus

Das Sulla-Motiv bezieht sich auf den römischen Feldherren Sulla, der bekannt war für einen besonders kalten, grausamen und nihilistischen Führungsstil. Es verweist bei Jünger auf eine antiliberalen, antibürgerlichen, antiaufklärerischen und antidemokratischen Haltung, die sich gleichzeitig für eine Erhaltung der Aristokratie einsetzt. Es wird eine Einteilung in höhere und niedere Lebensformen vertreten (Adel/Pöbel). Jünger versucht, das Bürgertum durch romantisch archaische Werte zu provozieren;³² und sieht im Soldatentum ein Auferstehen alter Adelswerte.

Bei Dix ist eine Erhöhung des Adels direkt nicht zu erkennen. Die karikierende und mitleidlos abfällige Darstellung von Bettlern, Angehörigen des Unterschichtmilieus, und Krüppeln (zynischer Untertitel zu „Die Kriegskrüppel“: „Vier ergeben noch keinen ganzen“) steht keiner verherrlichenden Darstellung adeliger Personen gegenüber. Übernimmt man aber die Vorstellung Jüngers von einem Wiederauferstehen aristokratischer Werte und Hierarchien im Soldatentum, ist Dix‘ Bild „Straßenkampf“ (1927) von Interesse. Hier sieht man, wie ein Gruppe von Soldaten in ordentlicher Schützenreihe, mit glänzenden Helmen und Stiefeln einen chaotischen Mob von verwahrlosten Aufständischen mit zu hässlichen Fratzen verzerrten Gesichtern niederschießt. Auffallend ist, dass die Signatur „D 1927“ sich auf einer der Handgranaten der Soldaten befindet, was bei einem Werk dieser Größe und bei Dix allgemein sicherlich kein Zufall ist.

Auch der häufig hervorgehobene Rückbezug auf Stil, Technik und Motive der alten Meister lassen auf eine rückwärtsgerichtete, alte Werte erhalten wollende Haltung schließen. Archaische Motive wie Blut, Tod, Eros und Kampf tauchen ebenso wie romantisch-heroische Landschaften auch in Dix‘ Kriegsdarstellungen immer wieder auf.

32 z.B. die Kapitelüberschriften in „Kampf als inneres Erlebnis“: „Blut“, „Grauen“, „Eros“, „Mut“, „Feuer“, „vom Feinde“, „vom Kampf“ ect.

4.3 Kälte

Kälte ist eine der Eigenschaften des von Jünger verehrten Sulla. Laut Gruenter entsteht die Kälte bei Jünger aus einer nervösen Empfindlichkeit in Verbindung mit großer Härte gegen sich selbst und zugleich intellektueller Neugierde. Als ästhetisches Phänomen manifestiert sich diese Haltung in einem distanzierten, unabhängigen und vorurteilsfreien Blick von schonungsloser, bisweilen zynischer Kälte, vor dem der Wert des menschlichen Lebens nur noch ein relativer ist.

Bei der Darstellung der Außenwelt kommt es diesem kalten Blick vor allen Dingen auf Zerlegbarkeit und Berechenbarkeit an, was auf die Umwelt oft irritierend und provozierend wirkt. Beim Dandy drückt sich die Kälte in der Idealvorstellung von „eisiger und ironischer Eleganz“³³ aus.

Innerhalb der Darstellung des Krieges durch Otto Dix spricht sich das Kälte-Motiv in der angestrebten Sachlichkeit und Emotionslosigkeit aus.

Dix: „Ich war bestrebt, den Krieg sachlich darzustellen, ohne Mitleid erregen zu wollen, ohne alles Propagandistische.“³⁴ Auch die Bezeichnung seiner Kriegsbilder als ‚Stilleben‘ deutet in diese Richtung. Die Kälte in Dix‘ Malstil wird besonders explizit deutlich in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Beginn der Neuen Sachlichkeit. Der Stil der Neuen Sachlichkeit ist ein Stil der Präzision, der Distanz und der Kälte. Ganz bewusst brachte man sich in die Sphäre von Technik und Maschinen und versuchte, mit der (scheinbar) neutralen und emotionslosen Kamera zu konkurrieren. Dix sah sich nach eigener Aussage als Begründer dieses Stils (er verweist auf das schon 1912 entstandene ‚Selbstbildnis mit Nelke‘); in jedem Fall war er einer ihrer herausragenden Vertreter. Dabei war er nicht modernistisch oder technikgläubig, sondern „wird selbst zur Präzisionsmaschine“.³⁵ Über Kälte im Ausdruck von Dix‘ Selbstporträts ist bereits gesprochen worden. Aber auch im wirklichen Leben scheint er in der Öffentlichkeit gerne ein solches Image gepflegt zu haben, wie Zeitzeugenberichte belegen.³⁶

Interessanter aber scheint mir noch seine eigene Aussage über das Porträt-Malen, in der deutlich wird, wie sehr ihm an einer grundsätzlichen Distanz zu seinem Modell gelegen war.

„Ja, der Mensch ... Wissen Sie, wenn man jemanden porträtiert, soll man ihn eigentlich gar nicht kennen. Nur nicht kennen! Ich will ihn gar nicht kennen, will nur das sehen, was da ist, das Äußere. Das Innere ergibt sich von selbst. Es spiegelt sich im Sichtbaren ... Der erste Eindruck, den man von einem Menschen hat, der ist der richtige.“³⁷

33 R.Gruenter, FdD, S. 175

34 Interview mit Otto Dix in: „Die Deutsche Woche“, zitiert nach S.Pfäffle: „Das Aquarell – spontan und unmittelbar“ in: „Otto Dix zum 100. Geburtstag“, S.33 (im Folgenden DASuu)

35 M.Eberle: „Otto Dix und die Neue Sachlichkeit“ in „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert“, S. 448

36 z.B. Anneliese Lenk: „Für ihn spielte der Männlichkeitswahn eine große Rolle, also meist finstere, ernste Miene zeigen, keine Schwäche zugeben.“ In L.Fischer EMID, S. 117

37 Zitiert nach Rainer Beck, 1993

Die hier angesprochene Fixierung auf das sichtbare Äußere der Welt führt zum folgenden Punkt:

4.4 Welt als Schauspiel – Maske und Maskierung

Die Auffassung der Welt als Schauspiel äußert sich bei Jünger als eine Distanz zur Welt, die als Bühne betrachtet wird. Ohne handelnd einzugreifen, wird die Welt aus einer freien und unverletzlichen Beobachterposition wahrgenommen und dargestellt. Aus dieser Position ist es möglich, sich an den Erscheinungen der Welt, auch am Schrecklichen, unter rein ästhetischen Aspekten zu erfreuen. Gruenter schreibt dazu: „Welt ist für den freien Geist Schauspiel, dessen Entsetzlichkeiten im Genuss, sie treffend zu formulieren, paralyisiert werden.“³⁸

Damit im Zusammenhang steht der Wunsch nach Maskierung. Sie ist nötig, um die geschützte Beobachterposition zu wahren, und drückt sich durch Täuschung und Verschlüsselung im Werk aus. Das normale Publikum soll den Autoren nicht erkennen und nur elitäre Gruppen die Möglichkeit haben, ihn zu erraten.

Eine weitere Form der Maskierung ist das ‚Cacher au vulgaire‘.³⁹

Über sein Motiv für die Kriegsteilnahme sagte Dix später: „Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall verpassen.“ Diese Begründung, die an den Besucher eines Horrorfilms erinnert, lässt bereits auf ein ähnlich gelagertes Verständnis der Welt als ein großes Schauspiel schließen. Betrachtet man nun dahingehend Dix' Werke, fällt auf, dass viele der Bilder (vor allem in den 20er Jahren) einen ausgesprochenen Bühnencharakter besitzen. Sie wirken inszeniert und mit Kulissen gefüllt oder Bühnenszenen sind explizit dargestellt. (z.B. „Suleika, das tätowierte Wunder“, 1920, „Schwebeakt“, „An die Schönheit“, beide 1922 oder das „Großstadt-Triptychon“, 1927/28).

Außerdem finden sich in seinen Bildern keine klar festzumachenden Stellungnahmen zu den thematisierten gesellschaftlichen Abgründen, sie werden lediglich mit Faszination registriert und dargestellt. Ein schon fast offensiv vorgetragenes Desinteresse an politischem oder sonstigem Engagement weist ebenfalls auf ein distanzierendes bis gleichgültiges Verhältnis zum Weltgeschehen hin. So antwortet er, als Felixmüller ihn für einen Monatsbeitrag von fünf Mark zum Beitritt in die KPD bewegen will: „Dafür gehe ich lieber in den Puff.“ (Diese Äußerung ist auch unter dem Aspekt des ‚Cacher au vulgaire‘ und dem folgenden Punkt ‚Provokation‘ interessant.)

Und im Interview mit Maria Wenzel sagt er: „Ich schloss mich keinem politischen Programm an, ertrug wahrscheinlich diese Phrasen nicht. Wenn die nur kamen und was erzählen wollten, war es schon aus bei mir. Ich wollte mich nicht einspannen lassen.“ Es schien

38 R.Gruenter, FdD, S. 177

39 Z.B. die bereits erwähnte Sprechweise der Erster Weltkriegspiloten (zu denen sich Dix, nebenbei bemerkt noch 1918 freiwillig meldete.)

ihm also äußerst wichtig, die Freiheit seiner Person und damit auch seiner Kunst zu wahren und die Distanz seiner unabhängigen Beobachterposition zu erhalten.

Interessant zum Thema Maskierung durch Verschlüsselung im Werk ist, dass er sich, wenn irgend möglich, aus den Kontroversen um seine Bilder heraushielt, auch wenn, wie im Fall des „Schützengrabens“, man mit der Verbannung des Bildes aus dem Museum drohte. Ganz im Sinn der Jünger-Maxime: „Wer sein Werk kommentiert, geht unter sein Niveau.“⁴⁰ Erst in relativ hohem Alter begann er über seine Bilder zu sprechen. Aus dieser Zeit (1960) stammt dann auch sein Kommentar zu der eingangs erwähnten, Dix' Werk nicht als Pazifistisches wertenden Interpretation Ernst Kállais. „Der Mann hat Recht! Aber so etwas dürfen sie ja heute nicht mehr schreiben.“⁴¹

4.5 Provokation

Der provokatorische Gehalt in Jüngers Schriften manifestiert sich in Leser- und Publikumsverachtung, einem erbarmungslosen Denkstil, einem erhabenen Zynismus und einem Aussagestil, der die Illusion der Unfehlbarkeit erzeugt. Daraus folgt ein unabhängiges Selbstbewusstsein, das auf Zurückhaltung und Ausmerzungen jeglichen emotionalen Bestandteils basiert. Eine weitere Form der Provokation ist die wertfreie Nebeneinanderstellung von Schönem und Grausamem.

Wie provokativ Dix Bilder auf seine Zeitgenossen gewirkt haben, lässt sich aus den zahlreichen Kontroversen und Skandalen um bestimmte Werke ersehen. So zum Beispiel die (aus Gründen der Sittlichkeit geführte) gerichtliche Auseinandersetzung um das „Mädchen vor dem Spiegel“ von 1921 oder der politisch begründete Streit um das Bild „Die Barrikade“ von 1920 (- der KPD-Führung gefiel das Aussehen der Revolutionäre nicht -) oder der bereits angesprochene Streit um den „Schützengraben“. Dass Dix in diese Auseinandersetzungen selten selber eingriff, lässt darauf schließen, dass ihm an Entschärfung wenig gelegen war, ihm der Aufruhr um seine Bilder, auch aus Gründen der Publicity, sogar ganz gelegen kam. Heinz Höfchen schreibt dazu: „Dix ist kein Moralist, die gesellschaftliche Seite des Themas interessierte ihn genau so wenig wie seine aus dem Objekt dieser Zeichnungen resultierende Rolle als Bürgerschreck, er wird beide Aspekte wohl amüsiert zur Kenntnis genommen haben.“⁴²

Auch die Nebeneinanderstellung von Schönem und Grausamem, bzw. Hässlichem ist ein häufiges Motiv seiner Bilder (z.B. „Großstadt-Triptychon“ oder „Triumph des Todes“, 1934/35). Auch ein Bild wie der „Lustmord“ von 1922, in dem er in kaum zu überbietendem Zynismus vor dem grausam zugerichteten Frauenleichnam zwei Hunde (von denen einer mit treuem Hundeblick direkt den Betrachter anschaut) den Geschlechtsakt vollführt

40 Jünger, zitiert nach Bohrer, DÄdS, S. 15

41 Kállai, ZdK, S. 33

42 Höfchen bezieht sich hier auf die Zeichnungen „Magere Frau I“ 1921 und „Akt auf dem Rücken liegend mit gehobenen Beinen, Kopf nach unten III und IV“, 1932, ZZD, S. 18

ren lässt, zeigt, dass er es ganz bewusst darauf anlegte, den bürgerlichen Moralvorstellungen mit aller Vehemenz vor den Kopf zu stoßen.

Gleichzeitig verweist das Bild auf den nächsten Punkt, die:

4.6 Affinität zum Verbrechen

Die Affinität zum Verbrechen basiert bei Jünger auf dem ‚Dandymörder‘-Motiv und ergibt sich aus dem Wunsch, das jenseits der bürgerlichen Moral Stehende, Sensationelle darzustellen, das Schauer und Schrecken hervorruft, eben jenen schon erwähnten ‚thrill of horror‘. Als letzte Steigerung dieses Sensationellen erscheint ihm der Krieg. Auch bei Dix ist eine solche Affinität offensichtlich vorhanden. Der Großteil seiner Arbeiten bis in die 30er Jahre hinein handelt in Milieus, die außerhalb der Sphäre bürgerlicher Moral liegen, und in denen Gesetzesübertretungen häufig sind: Prostitution, Rotlichtmilieu, Szenebars, in denen Drogen konsumiert wurden⁴³, Tod, Selbstmord und Mord sind wiederkehrende Themen. Das Lustmord-Thema wird sogar dahingehend gesteigert, dass Dix sich selbst als Täter darstellt. („Ich als Lustmörder“, 1920)

Ich halte es für denkbar, dass der Krieg für Dix, ähnlich wie für Jünger, nur eine Steigerung der ihn faszinierenden abseitigen und sensationellen Lebensbereiche darstellte.

4.7 Rausch

Für Bohrer stellt das Kriegsexperiment Jüngers und das der vielen anderen jungen Schriftsteller zu Beginn des Ersten Weltkriegs einen bewusst unternommenen Selbstversuch zur Intensitätssteigerung dar, die in vorheriger schriftstellerischer Praxis durch toxische Mittel erreicht wurde.⁴⁴Der Krieg wird begriffen als Steigerung des Lebens, als erhöhte Reizerfahrung, in dem ein „Urnebel psychischer Möglichkeiten“ (Fischer) an die Stelle der Vernunft tritt. Dabei wird das Kriegserlebnis auf seine phänomenologisch – sensationalistische Qualität reduziert.

Dass auch Dix den Krieg als eine Möglichkeit wahrnahm, extreme Erfahrungen zu machen und grenzüberschreitende Bewusstseinszustände zu erleben, und nicht aus idealistischen, nationalistischen oder militaristischen Gründen teilnahm, legen spätere Äußerungen nahe. Dix 1963: „Ganz vorn, wenn man vorn war, hatte man überhaupt keine Angst. Also, das sind alles Phänomene, die musste ich unbedingt selbst erleben: Ich musste auch

43 Man weiß beispielsweise von der Opium- und Kokainsucht der von ihm porträtierten Anita Berber, die als Tänzerin und Szenegröße in Berlin als für bestimmte Kreise durchaus signifikant beschrieben wird. Siehe EMID, S. 59 - 63

44 Bohrer, DÄdS, S. 132

erleben, wie neben mir einer umfällt und, weg, und trifft ihn mitten. Das musste ich alles ganz genau erleben. Das wollte ich. Also bin ich doch gar kein Pazifist.“⁴⁵ Suse Pfäffle interpretiert das so: „Sein ureigenstes Kriegserlebnis, zu Kriegsbeginn von ihm voll Sensationslust erwartet, strapaziert alle seine Sinne und wird zum Bildgegenstand. Es war für Dix Abenteuer, Droge und Sprengsatz zugleich.“⁴⁶

Fazit

Was also bringt diese Gegenüberstellung von Otto Dix und Ernst Jünger?

Erst einmal ist, glaube ich, deutlich geworden, dass die Grundhaltung, mit der sie dem Krieg gegenübertraten und wie sie ihn darstellten, nicht so weit auseinander liegt, wie oft behauptet wird. Weiter zeigt sich, dass ein In-Opposition-Stellen beider, wie es oft geschieht, kaum Sinn macht. Vor allem dann nicht, wenn man Jüngers Text „Sturm“ als die autobiographisch zu deutende Hauptquelle heranzieht, die Jünger, laut Bohrer, gerade wegen dieses autobiographischen Gehalts lange Zeit verleugnete. Durch die Aussagen dieses Buches relativieren sich die pathetischen, quasi Blut-und-Boden-Formeln aus beispielsweise „Der Kampf als inneres Erlebnis“ ein wenig und lassen sich eher in die von Gruenter diagnostizierte Kategorie ‚Provokation durch archaische Werte‘ einordnen.

Sicher gibt es auch zahlreiche Unterschiede.

Es scheint mir aber offensichtlich zu sein, dass sich die von Gruenter und Bohrer entwickelten Leitbegriffe zur Entschlüsselung von Jüngers Werk mit wenigen Abstrichen auch auf Otto Dix anwenden lassen. Es ist schwieriger, über die Geisteshaltung eines Malers etwas zu erfahren als über die eines Schriftstellers; insbesondere eines Malers, dessen verbale Äußerungen über die Inhalte seiner Bilder in einem so großen zeitlichen Abstand zu ihrer Entstehung stehen.

Aber man kann Indizien sammeln und sich annähern.

Da ist erst einmal der erhebliche Einfluss Nietzsches.

Dass Dix, wie viele andere, den Zarathustra mit an die Front nahm, wurde schon erwähnt. Wie groß aber der Einfluss dieses Philosophen auf Dix‘, künstlerische Ausdrucksform, ja vielleicht sogar stilprägend war, lässt sich aus einem Gespräch ersehen, das er im August 1931 mit George Grosz führte. Grosz berichtet: „Er sagte mir, er lese jetzt viel Nietzsche. Auch erstaunte es mich angenehm, dass er über seine eigene Produktionskrise sehr wohl Bescheid wusste. Jedenfalls meinte er, als wir einen jener Prerower Urwaldseen betrachteten, er hätte so etwas früher ganz frisch drauflos malen können, während heute etwas ‚Hemmendes‘ dazwischen stände, er einfach nicht mehr fähig sei, so frisch und ursprünglich [...] draufloszupinseln. Er erwarte sich viel von einem neuen Kind-Werden, so drückte er sich aus.“⁴⁷

45 Dix zitiert bei Pfäffle, DAsuu, S.33

46 Suse Pfäffle, a.a.O.

47 EMID, S. 81

Es scheint mir in diesem Gesprächszusammenhang recht eindeutig zu sein, dass Dix mit der Erwartung eines neuen Kind-Werdens auf die erste Rede Zarathustras „von denn drei Verwandlungen“ anspielt. Hier beschreibt Nietzsche die drei Verwandlungen, die der Geist auf dem Weg zum Übermenschen durchlaufen muss. Nach der Stufe des Kamels, das alles erträgt, folgt die Stufe des Löwen, der alles verneint und sich das Recht zu neuen eigenen Werten erkämpft. Auf der letzten Stufe muss er dann zum Kind werden, das mit heiligem Ja-Sagen sich seine eigene Welt erschafft. Eine solche Selbsteinschätzung des eigenen Schaffens ist erhellend – einerseits rückwirkend für die Schaffensphase, die ja demzufolge die des Löwen gewesen sein muss, der bewusst mit herkömmlichen Wertvorstellungen bricht; aber dann auch für die in den späten 30er Jahren beginnende Spätphase, die mit Landschaftsbildern beginnt, die teilweise beinahe identisch sind mit frühen Jugendwerken, um dann mehr und mehr in einen fast kindlich naiven Stil überzugehen.⁴⁸

Man könnte so Ivo Frenzels Behauptung widersprechen, es habe keinen Nietzscheanismus in der Malerei gegeben.⁴⁹

Bei Dix ist, wie wir gesehen haben, noch mehr geistesgeschichtlicher Hintergrund zu finden als nur Nietzsche.

Gerade in der Phase der Neuen Sachlichkeit, in der er viele seiner berühmtesten Bilder malte, wird noch ein weiterer Einfluss deutlich, der Dandysmus.

Dieser Einfluss deutete sich schon vor dem Krieg in Kleidung und Habitus und einigen Selbstbildnissen an.

Auch die auf seinen ‚fürstlichen‘ Vornamen Wilhelm, Heinrich, Otto beruhende Selbsttitulierung als ‚Malerfürst‘⁵⁰ deutet einen angenommenen aristokratischen Gestus an. Aber erst nach dem Krieg, als der von Nietzsche angeregte enthusiastische Aktionismus und Erlebnishunger durch das reale Kriegserlebnis gestillt war, kommt die kontemplative Dandy-Haltung voll zur Entfaltung. In sie lässt sich ein Großteil der Ideen des Lieblingsphilosophen übertragen: das Verneinen bürgerlicher und christlicher Werte, das unabhängige Über-den-Dingen- und über dem gemeinen Volk- Stehen, die sensationalistische Lust am erhabenen Bösen, das Mitleidlose, die Kälte, der Rausch.

Dix schaffte es in dieser Zeit wie kaum ein anderer, das Dandy-Ideal der eisigen, ironischen Eleganz auch in seinen Bildern umzusetzen. Auch viele der Kriegsdarstellungen entstehen in dieser Zeit, wie zum Beispiel die essentiellen fünf Mappen „Der Krieg“ (1924)

48 Es ist eine weitere Untersuchung wert, Dix‘ Spätwerk nicht, wie man gelegentlich liest, als Nachlassen künstlerischer Kraft, sondern ganz im Gegenteil als bewussten Neuanfang zu deuten. Nicht nur die Klage: „Ich stehe vor der Landschaft wie eine Kuh“ und „Ein Paradies. Zum Kotzen schön“, (die Bodenseelandschaft) bestimmen die Haltung, sondern möglicherweise tatsächlich der Aspekt der „Kind-Werdung“ in Nietzsches Sinn. „Hahn und Truthahn“, „Bauer mit Stier“ (beide 1949), „Hexe mit Kind“ (1957), „Alemannische Masken“ (1963), die Glasfenster in der Petruskirche in Kattenhorn, - das lächelnde Lamm mit den wolligen Löckchen, der tränenüberströmte Petrus nach dem Verrat, - verweisen auf eine fast kindliche Unmittelbarkeit und auch Erzählfreude, die einen gelegentlich an graphic novels denken lässt.

49 Frenzel, FNPWV, S. 77

50 Fischer, EMID, S. 9

Ich meine, vor dem erläuterten geistigen Hintergrund macht es wenig Sinn, diese Arbeiten ideologisch oder politisch deuten zu wollen. Vielmehr sind sie Ausdruck der beschriebenen Haltung und der aus den genannten Quellen gespeisten Faszination.

Literaturverzeichnis

Benn, Gottfried: Gesammelte Werke, Wiesbaden 1963

Bohrer, Karl Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk, Hanser, München Wien 1978

Eberle, Matthias: Otto Dix und die Neue Sachlichkeit, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und Plastik 1905 – 1985, Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart, Prestel, München 1986

Fischer, Lothar: Otto Dix – Ein Malerleben in Deutschland, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1981

Frenzel, Ivo: Friedrich Nietzsche: Prophet, Wegbereiter, Verführer, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert – Malerei und Plastik 1905 – 1985, Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart, Prestel, München 1986

Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger, in: Euphorion – Zeitschrift für Literaturgeschichte, dritte Folge, 46.Band, Carl-Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1952

Heym, Georg: Dichtungen und Schriften – Band 1, Lyrik, Hrsg. Karl Ludwig Schneider, Heinrich Ellermann Verlag, Hamburg München 1964

Heym, Georg: Dichtungen und Schriften – Band 3, Tagebücher, Träume und Briefe, Hrsg. Karl Ludwig Schneider, C.H. Beck Verlag München 1983

Höfchen, Heinz: Zum Zeichner Dix, in: Otto Dix zum 100. Geburtstag, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Albstadt 1991

Jünger, Ernst: In Stahlgewittern, Klett-Cotta, Stuttgart 1978

Jünger, Ernst: Der Kampf als inneres Erlebnis, E.S. Mittler und Sohn, Berlin 1922

Jünger, Ernst: Sturm, Klett-Cotta, Stuttgart 1978

Löffler, Fritz: Otto Dix - Leben und Werk, Verlag der Kunst, Dresden 1960

Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra I – IV, Studienausgabe, Hrsg. G.Colli und M. Montinari, dtv München 1988

Pfäffle, Suse: Das Aquarell – spontan und unmittelbar, in: Otto Dix zum 100. Geburtstag, Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Albstadt 1991

Salzer, Anselm und Tunk, Eduard von: Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur, Band 5, Naumann und Göbel, Köln, ohne Jahr

Oliver Kohring, MA, lebt in Berlin und Hemmenhofen.