



universität  
wien

## MASTERARBEIT / MASTER`S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master`s Thesis

„Von den Ursprüngen des Künstlerkriegers bei Hans von Marées bis zu den  
Auswirkungen des 1. Weltkrieges“

verfasst von / submitted by

Sophie Rosenberger, BA.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears in  
the student record sheet

Kunstgeschichte

Betreute von / Supervisor

Hon.-Prof. Dr. habil. Gerd Blum

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	Seite 1
2. Forschungsstand	Seite 3
3. Die Philosophie vor dem ersten Weltkrieg - Nietzsche, Weber, Burckhardt	Seite 5
3.1. Nietzsche und Bismarck	Seite 6
3.1.1. Rezeption von Nietzsches Philosophie von Krieg und Gewalt in der bildenden Kunst	Seite 8
3.2. Rezeption von Bismarck in der bildenden Kunst	Seite 10
3.2.1. Das Kriegerselbstbildnis bei Hans von Marées	Seite 11
3.2.2. Bildbeschreibung	Seite 11
3.2.3. Der heilige Georg	Seite 12
4. Der Künstler als Soldat in der Aufbruchsstimmung des Ersten Weltkrieges	Seite 15
5. Lovis Corinth „Selbstbildnis als Fahnenträger“	Seite 19
5.1. Bildbeschreibung	Seite 19
5.2. „Selbstbildnis als Fahnenträger“	Seite 20
6. Otto Dix „Selbstbildnis als Soldat“	Seite 26
6.1. Bildbeschreibung	Seite 26
6.2. „Selbstbildnis als Soldat“	Seite 27
7. Max Beckmann „Selbstbildnis als Krankenpfleger“	Seite 37
7.1. Bildbeschreibung	Seite 37
7.2. „Selbstbildnis als Krankenpfleger“	Seite 37
8. Ernst Ludwig Kirchner „Selbstbildnis als Soldat“	Seite 47
8.1. Bildbeschreibung	Seite 47
8.2. „Selbstbildnis als Soldat“	Seite 48
9. Vergleich der Selbstbildnisse der Künstler-Krieger	Seite 56
10. Resümee	Seite 60

## **Danksagung und Widmung**

Ich bedanke mich bei Eva Choung-Fux, die es geschafft hat, ihre große Leidenschaft für die Kunst an mich weiterzugeben. Durch sie habe ich mich mit Freude und Begeisterung der Kunst und der Kunstforschung zugewendet.

Mein weiterer herzlicher Dank gilt Prof. Dr. Gerd Blum, der mich an dieses spannende Thema herangeführt hat.

Gewidmet ist meine Abschlussarbeit meinem Vater. Er hatte ein interessiertes und wachsames Auge auf meine Arbeit, hat viele erhellende Diskussionen angefacht, mich mit kritischen Ratschlägen begleitet und mich vor allem immer mit aufmunternden Worten unterstützt.

## **Abstract**

In der vorliegenden Masterarbeit wurde anhand der Künstler Lovis Corinth, Otto Dix, Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner die Entwicklung des Künstlerselbstbildnisses als Krieger vor und während dem 1. Weltkrieg bearbeitet.

Die Entwicklung des Künstlerselbstbildnisses als Soldat hat in Deutschland seine Anfänge bei Hans von Marées. Zuerst stellte er sich 1880 in der Ikonographie des kämpfenden Heiligen Georg dar. Dreißig Jahre später benötigen die Künstler, wie Lovis Corinth keine übergeordnete Darstellung mehr um sich als Krieger wiederzugeben. Durch die Schriften von Friedrich Nietzsche bestärkt, zeigen sich Künstler als Krieger für ihre Kunst.

Euphorisch treten die Künstler Otto Dix, Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner bei Kriegsausbruch im 1. Weltkriege als tatsächliche Soldaten ein. Es dauert jedoch kein Jahr bis die ernüchternde Erkenntnis über die Gräueltaten des Krieges die Sicht der Künstler über den Krieg verändert hat. Diese Abkehr von dem Wunsch ein Krieger zu sein wird in den Selbstbildnissen in denen sie sich immer noch als Soldaten darstellen sichtbar.

## 1. Einleitung

Der Erste Weltkrieg wird in der Geschichte Europas oft als die Urkatastrophe beschrieben. Somit sind der Erste Weltkrieg als solcher und seine Auswirkungen wichtige Themen für die Kunstgeschichte. Besonders in Deutschland einem Land, das mit seiner auf das Nationale bezogenen Politik zur Krise von 1914 beigetragen hat und wo der Krieg selbst auch von den Intellektuellen und Künstlern herbeigesehnt wurde, ist eine nähere Betrachtung von hoher Brisanz.<sup>1</sup>

Auf Deutschland bezogen, gab es ab dem Jahr 1870/71 auf der politischen Ebene mit Otto von Bismarck einen Mann, der Deutschland einigte und damit sowohl national als auch für Europa eine neue Ordnung schuf. Nach dem gewonnenen deutsch-französischen Krieg gelang es Bismarck, durch sein politisches Geschick Deutschlands nicht nur zu einen sondern auch 1871 das Deutsche Kaiserreich zu gründen.

Der Philosoph Friedrich Nietzsche lieferte in seinen Schriften insofern seinen neuen Denkanstößen in dem er nicht mehr nur bestimmte Künstler der Renaissance als Genies bezeichnete, sondern auch Staatsmänner und Feldherren. Er betrachtete den Renaissance-Künstler Michelangelo als unmittelbaren Vorläufer desjenigen modernen Genies, das die damalige europäische Welt neu geordnet hatte – das militärische und staatsmännische Genie Napoleon Bonaparte.<sup>2</sup>

Vergleichbar sind Napoleon und Bismarck insbesondere deshalb, weil sie nicht nur Staatsmänner waren, sondern auch dadurch, dass sie ihre politische Position durch einen unbeugsamen Willen zur Macht erlangt hatten und nicht durch adeliges Geburtsrecht. Schon Napoleon inszenierte einen Heldenkult um seine neugewonnenen Machtposition nach Außen hin sichtbar darzustellen. Bismarck folgte diesem Beispiel sehr bewusst und ließ sich seinerseits in staatsmännisch, militaristischen, nationalistischen Situationen wiedergeben. Durch Bismarck erlangte diese Symbolik eine wesentliche Erweiterung ihrer Tragweite in Deutschland. Künstler begannen, sich ebenfalls in der selben Art und Weise zu inszenieren.

Bismarck wurde allerdings nicht nur zu einem Stereotypen der Macht, sondern auch der Gewalt.<sup>3</sup> Die ständige Verbindung zwischen Macht und Gewalt belegt ein Satz von Bismarck aus dem Reichstag vom 23. März 1870: „*Wir werden mit eisernem Schritte zermalmen, was der Herstellung deutscher Nation in ihrer Herrlichkeit und Macht entgegensteht!*“<sup>4</sup>

Bismarck wurde zum Hauptgegenstand eines gründerzeitlichen Machtkults und damit ebenso ein Symbol für Durchsetzungsfähigkeit und Erfolg.<sup>5</sup> Künstler begannen die Ikonographie von Herrschern, speziell die Merkmale von Bismarck, zu übernehmen, sie wollten auf ihrem Gebiet, dem

---

<sup>1</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 338.

<sup>2</sup> Gerd Blum 2009, S. 451.

<sup>3</sup> Gerd Blum 2009, S. 459.

<sup>4</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 21.

<sup>5</sup> Gerd Blum 2009, S. 452.

Kunstmarkt, Macht erlangen oder diese festigen. Es wurde zu einem beliebten Ausdruck von Künstlern, sich in der Tradition von Staatsmännern in militärischer Pose darzustellen.<sup>6</sup>

Die Zurschaustellung von Insignien militärischer und staatlicher Macht spiegelte eine Weltanschauung wieder, die Ausübung von politischem Druck oder die Anwendung von Gewalt als das bestmögliche oder vielleicht sogar einzige Mittel, um seine Ziele durchzusetzen, in den Mittelpunkt stellte.<sup>7</sup> Die Verherrlichung des Militarismus und seiner ikonographischen Bedeutung wurde rasch zu einem bestimmenden gesellschaftlichen Thema, ebenso in der Kunst.

Künstler begannen, sich in einem militärischen Kontext, in Uniformen darzustellen. Das führte in der Folge dazu, dass später viele Künstler bereitwillig in den Ersten Weltkrieg zogen.

Die beeindruckendsten Werke von Künstlern aus der Zeit des Ersten Weltkrieges stammen von Künstlern, die in den Krieg zogen und die Uniform dann wirklich trugen und sie nicht mehr nur als plakative Kostümierung in ihren Werken verwendeten, die den Krieg nicht nur sahen, sondern in seiner grausamen Realität erlebten.<sup>8</sup>

In meiner Arbeit möchte ich aufzeigen, wieso sich Künstler in Uniform darstellten und wie sich das Bild vom Künstler zum Soldaten und Krieger hin veränderte.

Max Liebermann sagte einmal, *„das Wesen jedes Menschen drückt sich in seinem „Außen“ aus; das „Außen“ ist Ausdruck des „Inneren“ d.h. Äußeres und Inneres sind identisch.“*<sup>9</sup> Liebermann war zu dem Zeitpunkt, als er diese Aussage traf Präsent der Berliner Secession, bekannt, prominent und tonangebend. Damit ist der Rückschluss zwingend, dass sich das Innere im Äußeren spiegelt, dass die Rüstung oder die Uniform nicht nur Schutz sind, sondern auch eine Möglichkeit, das Gefühlsleben der Künstler sichtbar zu machen.

Im Zeitraum von 1905 bis 1915 gab es 191 Ausstellungen in Berlin<sup>10</sup>, dies führte zu einem regen Austausch zwischen den Künstlern, aber auch mit den Kunstkritikern. Dieser Austausch fiel mit dem Eintritt der Künstler in den Krieg plötzlich weg. Die Künstler wurde aus ihrem gewohnten Netzwerk herausgerissen und sich in ihrer Kunst selbst überlassen. Somit waren sie völlig frei in ihrer Arbeit, kein Kritiker debattierte ihre Arbeiten mehr. Seine Inspiration konnte jeder einzelne Künstler jedoch nur durch den Krieg oder einer Sehnsucht nach einer besseren Zeit beziehen. Als Soldaten waren sie selbstverständlich fest im Griff des Militärs. Die ständige Angst um das eigene Leben führte zu einer besonders intensiven Beschäftigung mit der eigenen Identität. So entstanden in der Zeit des Ersten Weltkrieges bedeutsame Selbstbildnisse in den Œuvren der betroffenen

---

<sup>6</sup> Gerd Blum 2009, S. 459.

<sup>7</sup> Karoline Künkler 2012, S. 263.

<sup>8</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Peter Paret, 1996, S. 160.

<sup>9</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 203.

<sup>10</sup> Exhibitions of Modern European Painting 1905-1915.

Künstler.<sup>11</sup> Der Künstler Max Beckmann beschreibt diese zwiespältige Situation für einen Künstler im Krieg in einem seiner zahlreichen Briefe: *„Ich selbst schwanke andauernd zwischen großer Freude über alles Neue, was ich sehe, zwischen Depression über den Verlust meiner Individualität und einem Gefühl tiefer Ironie über mich und auch gelegentlich über die Welt.“*<sup>12</sup>

Die ausgewählten Künstler Lovis Corinth, Max Beckmann, Otto Dix und Ernst Ludwig Kirchner sollen als Beispiele für Kriegerselbstbildnisse herangezogen werden. Die Auswahl fiel auf diese Künstler, weil sich durch alle Modi ihres künstlerischen Schaffens das Selbstbildnis als besondere Aufgabe zieht. Die Künstler versuchen ihre eigenen künstlerischen Existenz in den Selbstbildnissen als Krieger zu erarbeiten.<sup>13</sup> Der zeitliche Spannungsbogen zieht sich mit dieser Auswahl über die Periode des beginnenden 20. Jahrhunderts bis in die tatsächlichen Kriegsjahre 1914-1918.

Traf es zu, dass alle Künstler Soldaten waren? Was waren ihre Beweggründe und Motive sich als Soldaten darzustellen? Wie verändert der Erste Weltkrieg die Selbstdarstellung des Künstlers als Soldat?

## 2. Forschungsstand

Die Publikation von Dietrich Schuberts aus dem Jahr 1977 bietet eine Zusammenfassung der Interpretationen von Nietzsches Philosophie in der Bildenden Kunst. Er zeigt auf, dass die Intensität, in der die Schriften von Nietzsche auf Künstler Einfluss hatten, noch nicht ausreichend erforscht sind. Jedoch hat man sich vereinzelt mit Künstlern, wie Otto Dix, und ihren Interpretationen des Philosophen sehr wohl auseinandergesetzt.<sup>14</sup>

Theodor Schieder setzt sich in seiner Abhandlung über Nietzsche akribisch mit dem Konnex zwischen ihm und dem Zeitgenossen Bismarck auseinander. Er zeigt auf, wie vielschichtig und komplex der Philosoph über den Staatsgründer nachdachte und wie sich sein Bild über Bismarck über die Jahre veränderte.

Da Nietzsche mit seiner Philosophie nicht vollkommen alleine stand, ist es wichtig, Vergleiche mit weiteren bedeutenden Philosophen wie Max Weber und Jakob Burckhardt anzustellen. Da ein Vergleich aller Schriften über die Ausmaße einer Masterarbeit hinausgehen würde, wurden die Vergleiche der Schriften von Reinhard Bendix 1965 und Emil Walter-Busch 2012 verwendet. Im Aufsatz von Gerd Blum „Militaristische Stereotype in Künstlerdarstellungen der Gründerzeit und des Wilhelminismus“ ist ausgeführt, wie die Künstler die politische Situation in Deutschland nach 1870 in ihren Werken wiedergeben haben. In diesem Aufsatz wird herausgearbeitet, wie stark die

---

<sup>11</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 28.

<sup>12</sup> Claudia Kempfer 2003, S. 43.

<sup>13</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 204.

<sup>14</sup> Hier führt Schubert auf der Seite 291 seiner Publikation Beiträge von Gösta Svenaeus zu Edvard Munch oder Ernst-Gerhard Güses zu Max Beckmann an.

Künstler von der Politik Bismarcks und seiner Propaganda geprägt waren und welche Auswirkungen die Militarisierung der wilhelminischen Gesellschaft auf das Verständnis der Schriften Nietzsches hatten. Der Drang vieler Künstler sich zu behaupten, sich in ihren Selbstbildnissen mit Waffen darstellten, um ihre Stärke zu präsentieren, war durch Nietzsche beeinflusst, wie zum Beispiel Otto Dix in seinen Aufzeichnungen festhielt. Beispielhaft für den Wilhelminismus sind anhand ausgewählter Beispiele die Bedeutung der Selbstbildnisse der Künstler als Soldaten aufzeigen.

Um den Ausgangspunkt dieser Masterarbeit besser zu erfassen war das Buch von ebenfalls Gerd Blum „Hans von Marées, Autobiografische Malerei zwischen Mythos und Moderne“ entscheidend. In diesem Buch über Marées wird aufgezeigt wie sehr der Künstler die Ikonographie genützt hat, um seine Anliegen darzustellen. Einen Einblick in die bildende Kunst in Kriegszeiten oder in künstlerische Arbeiten über Kriege im 20. Jahrhundert gibt das Buch von Annegret Jürgens-Kirchhoff. Durch Militarismus und Krieg wird aufgezeigt, welche Veränderungen in der Kunst auch vor und durch Kriege hervorgerufen werden.

Um sich des Themas der bildenden Künstler vor und während des Ersten Weltkrieges weiters anzunähern ist der von Wolfgang Mommsen 1996 herausgegebene Band „Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg“ ein Mittel, die Beweggründe der Künstler sich freiwillig für den Ersten Weltkrieg zu melden, im Vergleich zu erkennen. Besonders die Beiträge von Peter Part, Joes Segal, Christian Lenz und Uwe M. Schneede waren für diese Masterarbeit von großem Interesse. Ihre Texte behandeln die Künstler, die in dieser Arbeit besprochen werden mit allen ihren Werken zum Ersten Weltkrieg.

Ein weiteres Buch von Dietrich Schubert „Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914-18“, das 2013 erschien, war von besonderer Relevanz, um ein umfassendes Verständnis der Intellektuellen der Gesellschaft, also nicht nur Künstler, sondern auch Schriftsteller und Musikern, und ihrer Beteiligung am Krieg zu erlangen.

Um sich allerdings mit den einzelnen Künstlern auseinander zu setzen und ihre Motive der Selbstdarstellung als Krieger zu verstehen, muss man sich mit Literatur zu jedem einzelnen Künstler befassen.

Für die Annäherung an Lovis Corinth und seinem Selbstbildnis als Ritter war die entscheidende Quelle Dagmar Lott-Reschke mit ihrem Buch „Ich, Lovis Corinth - die Selbstbildnisse“ von 2004.

Corinth porträtierte sich in 42 Gemälden und 140 Zeichnung selbst<sup>15</sup>, daher war es wichtig, den Motiven jeder Selbstwiedergabe nachzugehen. Hierfür war es von entscheidender Bedeutung, die Originaltexte von Corinth zu lesen, um nachvollziehen zu können, welche Meinung der Künstler selbst über seine Zeit, den Krieg und seine Kunst hatte.

---

<sup>15</sup> Peter Springer 2005, S. 12.



Um sich mit dem Künstler Otto Dix genauer auseinander zu setzen sind die Bücher und Aufsätze von Dietrich Schubert<sup>16</sup> essenziell.

Uwe M. Schneede hat sich in seinem Buch „Max Beckmann, Der Maler seiner Zeit“ damit beschäftigt wie Max Beckmann zu einem der gefeiertsten Künstler des deutschen Expressionismus wurde. Da Beckmann ähnlich wie Corinth eine große Anzahl von Selbstbildnissen in seinem Œuvre aufzuweisen hat, war auch hier eine genauere Betrachtung der Entwicklung von Interesse. Eine wichtige Quelle hierfür war das Buch „Max Beckmann, Selbstbildnisse“ von Hildegard Zenser.

Peter Springers Buch „Hand und Kopf, Ernst Ludwig Kirchners "Selbstbildnis als Soldat"“, versucht, antiquierte Interpretationen aufzudecken und zu widerlegen. Sein Ansatz ist es das Gemälde von Kirchner im geschichtlichen Kontext zu deuten. In seiner ersten Feststellung, dass es sich bei diesem Selbstbildnis nicht um einen spontanen Gefühlsausbruch Kirchners handelt, wie es gerne durch die Brille des Expressionismus gesehen wird, sondern ein durchgehend konzipiertes Werk. Dabei übernimmt er den Begriff von Klaus-Peter Schuster des „kalkulierten Expressionismus“.<sup>17</sup>

### **3. Die Philosophie vor dem ersten Weltkrieg - Nietzsche, Weber, Burckhardt, Schopenhauer**

Nietzsche, Weber, Burckhardt und Schopenhauer haben sie sich allesamt mit dem Thema der Soziologie von Macht beschäftigt, wie sie zustande kommt und wie sie genutzt werden kann.<sup>18</sup> Schon vor Nietzsche hat Arthur Schopenhauer in seinem Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ postuliert, dass jeder ein Genie ist, der alles für sich besitzen will, auch das Kleinste dominieren will und alles zerstört, was sich gegen ihn und seinen Willen stellt. Unabhängig davon spielen allerdings das Vermögen, die gesellschaftliche Klasse, die Nationalität und Religion keine Rolle.<sup>19</sup>

Die beiden Philosophen Weber und Burckhardt meinen, dass eine Handlung an sich nicht ausschlaggebend für ihren Erfolg ist, sondern der Wille zur Macht.<sup>20</sup> So schreibt Weber: „*Not ideas, but material and interests directly govern men's conduct.*“<sup>21</sup> Für Nietzsche ist für die Durchsetzung des eigenen Willens jedoch ebenfalls der Intellekt entscheidend.<sup>22</sup> Weber anerkennt Nietzsches Anstrengungen, jede Bekanntmachung oder jedes öffentliche Ereignis auf Hintergedanken und Gründe zu hinterfragen, um gesellschaftliche Erkenntnis zu erhalten. Er selbst legt allem die hab-

---

<sup>16</sup> Im Aufsatz *NIETZSCHE-KONKRETIONSFORMEN IN DER BILDENDEN KUNST 1890—1933, Ein Überblick* ist sein Name falsch geschrieben, statt Schubert steht Schübert in der Quelle.

<sup>17</sup> Peter Springer 2005, S. 18.

<sup>18</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 176/1.

<sup>19</sup> Hans Barth 1961, S. 194.

<sup>20</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 176/2.

<sup>21</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 177/1.

<sup>22</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 177/1.

süchtige und trügerische Natur des Menschen allen Wegen und Auswirkungen der Macht zu Grunde.<sup>23</sup>

Burckhardt, der eher in der Soziologie als in der Philosophie beheimatet ist, interessiert sich nicht dafür, wodurch die Staatsmänner ihre Macht errungen haben, sondern mit der Bildung einer einheitlichen Kultur in einem neugegründeten Staat. Seine zentrale Frage ist, was den Staat zum Staat.<sup>24</sup> Dessen ungeachtet äußert sich schon der junge Burckhardt politisch in der „Basler Zeitung“ und bekennt in Briefen, wie sehr ihn der nationale Zusammenhalt beeindruckt hat: *„Neben der Ganzheit und Freudigkeit der Existenz, wie ich sie fühlte in Berlin ... ist dieses Leben [hier in Basel] doch nur ein Schattenleben.“*<sup>25</sup>

Von Schopenhauer über Nietzsche und Burckhardt bis Weber war man sich einig, dass eine zu anmaßende Politik des Wilhelminischen Deutschland das Land letztlich schwächen könnte.<sup>26</sup>

Für Burckhardt ist die Macht, somit auch die Macht Bismarcks, ein natürliches Element in Gesellschaften, die durch die Ungleichheit der Menschen entsteht.<sup>27</sup> Im Gegensatz dazu ist bei Nietzsche und Weber Macht etwas, das durch die speziell männliche Eigenschaft des Durchhaltevermögens, unabhängig vom gesellschaftlichen Rang, erlangt werden kann.<sup>28</sup>

### 3.1. Nietzsche und Bismarck

Obwohl Nietzsche und Bismarck Zeitgenossen waren, haben sie sich nie persönlich kennengelernt. Selbstverständlich jedoch kannte zumindest Nietzsche die Ideen des Staatsmannes Bismarck. „Vom Willen zur Macht“ von Nietzsche war nicht auf Bismarck bezogen, ist jedoch auf dessen Karriere und Politik vollkommen zutreffend. Professor Schieder beschreibt die beiden Männer als *„die Verkünder bevorstehender Barbarei und [den] Praktiker der reinen Macht“*.<sup>29</sup>

Nietzsche hatte sich schon früh 1866 mit Bismarck beschäftigt und schrieb: *„Es ist für mich - offen gestanden - ein seltener und ganz neuer Genuß, sich ganz einmal im Einklang mit der zeitweiligen Regierung zu fühlen. Zwar muß man verschiedene Tote ruhen lassen, außerdem sich deutlich machen, daß das Bismarcksche Spiel ein überaus kühnes war, daß eine Politik, welche Vabanque zu rufen wagt, je nach dem Erfolg ebenso verflucht wie angebetet werden kann.“*<sup>30</sup>

---

<sup>23</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 177/2f.

<sup>24</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 178/1f.

<sup>25</sup> Emil Walter-Busch 2012, S. 34.

<sup>26</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 180/1f.

<sup>27</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 182/1.

<sup>28</sup> Reinhard Bendix 1965, S. 179/2f.

<sup>29</sup> Theodor Schieder 1963, S. 5f.

<sup>30</sup> Theodor Schieder 1963, S. 6f.

Als jugendlichen Leichtsinn bezeichnet Nietzsche Mitte der Siebziger Jahre Zitate wie jenes: *„Unmäßiges Vergnügen bereitet mir Bismarck. Ich lese seine Reden als ob ich starken Wein trinke, ich halte die Zunge an, daß ich nicht zu schnell trinke und daß ich den Genuss recht lange habe.“* Schnell wird er zu einer der intellektuellen Stimmen der Opposition im jungen Deutschland.<sup>31</sup> Ab dieser Zeit nimmt Nietzsche in der Politik von Bismarck einen Kompromiss wahr, bei dem er ständig zwischen den konservativen und den liberal-demokratischen Kräften abwägen muss. Als die Politik sich immer mehr dazu entwickelt, ein europäisches Bündnissystem der Machterhaltung zu schaffen, ist eine Veränderung in der Haltung des Philosophen zum Staatsmann zu erkennen. Immer widersprüchlicher äußert er sich über ihn<sup>32</sup>, denn das Europa von Bismarck ist eines der alten Werte, ein Europa der Bündnissysteme der verschiedenen Adelshäuser. Dagegen will Nietzsche zwar ebenfalls ein Europa der Koalitionen, jedoch mit einem Mann, der den Hedonismus in sich trägt. Dieser Mann, soll ein Lustmensch sein, er muss über allem stehen - eine „Synthese von Unmensch und Übermensch“, für Nietzsche war dies nicht Bismarck sondern in seiner Idealisierung Napoleon.<sup>33</sup>

Mit den Jahren zeigt sich immer wieder, wie weit die Philosophie von Nietzsche und die Politik von Bismarck sich voneinander entfernen.<sup>34</sup>

So schreibt Nietzsche in Zarathustra: *„Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der überflüssig ist. ... Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch, und diese Lüge kriecht aus dem Munde: Ich, der Staat bin das Volk. Lüge ist's ... Vernichter sind es, die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat: sie hängen ein Schwert und hundert Begierden über sie hin.“*<sup>35</sup> Für Nietzsche ist der Staat das neue Götzenbild, das der normale Mensch anbetet. Damit sollen der Staat und alles was ihn ausmacht, sein Deutsch-Sein mit natürlich der deutschen Kunst größer und stärker werden. Doch liest man genau, wird erst der zum Übermenschen, der den Staat hinter sich lässt.

Nietzsche würde Bismarck gerne als den deutschen Übermenschen sehen, so schreibt er *„...wie viele möchten von ganzen Herzen mit Bismarck einer Meinung sein, wenn er selber nur mit sich einer Meinung wäre oder auch nur Miene machte, es fürderhin zu sein!...“* Für Nietzsche zeigt Bismarck alle positiven deutschen Eigenschaften auf wie Stärke, Überzeugungskraft. So bemerkt der Philosoph jedoch ebenfalls eine Vulgarität und einen Opportunismus, den er mit großer Skepsis wahrnimmt.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> Theodor Schieder 1963, S. 7.

<sup>32</sup> Theodor Schieder 1963, S. 10.

<sup>33</sup> Theodor Schieder 1963, S. 20f.

<sup>34</sup> Theodor Schieder 1963, S. 14.

<sup>35</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 188.

<sup>36</sup> Theodor Schieder 1963, S. 16.

*„Denn wenn die Wahrheit mit der Lüge von Jahrtausenden in Kampf tritt, werden wir Erschütterungen haben, einen Krampf von Erdbeben, ... . Der Begriff Politik ist dann gänzlich in einen Geisterreich aufgegangen, alle Machtgebilde der alten Gesellschaft sind in die Luft gesprengt - sie ruhen allesamt auf der Lüge: es wird Krieg geben, wie es noch keinen auf Erden gegeben hat.“<sup>37</sup> Es scheint, als ob Nietzsche mit dieser Aussage nicht nur den Ersten Weltkrieg vorhersagt, sondern die vollkommene Auflösung der bisherigen historischen Ordnung.*

### **3.1.1. Rezeption von Nietzsches Philosophie von Krieg und Gewalt in der bildenden Kunst**

Nietzsche, der sich als Künstler verstand und nicht als Philosophen, entwickelte in seiner selbstgewählten Isolation eine extreme Ichbezogenheit, in der er sich und seine Leiden mit der Passion Christi verglich.<sup>38</sup> Durch die Ideen Nietzsches wurde das Bild des einsamen Künstlers, der sich als „Gefäß eines zerbrochenen Genielebens“, der um seine Kunst auch kämpfen muss, immer häufiger in der bildenden Kunst dargestellt.<sup>39</sup> Nietzsche ist das Künstlergenie per se - der Vorreiter, der die Künstler zur Idee der Revolte führt.<sup>40</sup> Einsamkeit und Erfolg am Kunstmarkt kommen in der Rede von Zarathustra „Von den Fliegen des Markes“ wie zwei Seiten einer Gleichung vor, das eine geht nicht ohne das andere.<sup>41</sup>

Vor allem in der Kunst des Expressionismus findet die Ikonographie nach Nietzsche Einzug.<sup>42</sup> Immer mehr verschwand Prüderie; Sex und Gewalt wurden immer eindeutiger dargestellt und führten damit gewissermaßen durch Nietzsche zur Befreiung der Kunst und der Selbstdarstellung des Künstlers.<sup>43</sup> *„Apollo und Dionysos haben sich vereinigt. Wie in das apollinische Leben das Dionysische Element eingedrungen ist, wie sich der Schein als Grenze auch hier festgesetzt hat, so ist auch die dionysisch-tragische Kunst nicht mehr <Wahrheit> [sic]. Nicht mehr ist jenes Singen und Tanzen instinktiver Naturrausch: nicht mehr ist die dionysisch erregte Chormasse die unbewusst vom Frühlingstrieb gepackte Volksmasse. Die Wahrheit wird jetzt symbolisiert, sie bedient sich des Scheins, sie kann und muß darum auch die Künste des Scheins gebrauchen.“<sup>44</sup> Die Künstler müssen das Instinktive wieder annehmen, um ihre Kunst wieder zu beflügeln.*

---

<sup>37</sup> Theodor Schieder 1963, S. 20.

<sup>38</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 289.

<sup>39</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 291.

<sup>40</sup> Dietrich Schübert 1977, S. 285.

<sup>41</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 297.

<sup>42</sup> Dietrich Schübert 1977, S. 278.

<sup>43</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 292.

<sup>44</sup> Friedrich Nietzsche 1975, S. 30.

Die Ideen von Nietzsche sind eine wichtige Komponente im Gewirr von Privatem und Öffentlichem, von neuen und alten Werten und geben dem Künstler einen Ansatzpunkt zur Identitätsbildung am Kunstmarkt.<sup>45</sup> Denn es ist der Historismus, den Nietzsche vollkommen ablehnt. Es gibt ihm zufolge drei Arten der Historik. Die Antiquarische diene den Sammlern und Bewahrern. Die Monumentalistische dem, der nach Vorbildern suche und geschichtliche Ereignisse feierte. Aber schließlich die wichtigste sei die Kritische, denn sie diene den „Leidenden und der Befreiung der Bedürftigen“.<sup>46</sup> Die Zerstörung des Alten, ist immer wieder ein zentrales Thema in Nietzsches Begriff des Lebens. Er schreibt: *„Steigen will das Leben und steigend sich überwinden.“*<sup>47</sup> Die jungen Künstler des Expressionismus lesen Nietzsche und wollen genau durch die Zerstörung des Alten die neue Kunst, ihre Kunst voranbringen. Der Kampf um die Kunst wird zentrales Thema der Vorkriegszeit, sie wollen, dass alle Künstler wieder in einem Stil malen, wie es vor der Morden war, nur diesmal im Stil des Expressionismus.

Somit wird vor dem Ersten Weltkrieg die Philosophie von Nietzsche immer stärker in einen militaristischen Kontext gesetzt.<sup>48</sup> *„Ihr sollt den Frieden lieben als Mittel zu neuem Krieg.“*; unterstützt Nietzsche die Militarisierung.<sup>49</sup> Nietzsche ging in seiner Forderung nach Krieg sogar noch weiter: *„Es ist eitle Schwärmerei und Schönseelentum, von der Menschheit noch viel (oder gar: recht viel) zu erwarten, wenn sie verlernt hat, Kriege zu führen. Einstweilen kennen wir keine anderen Mittel, wodurch matt-werden den Völkern jene nahe Energie des Feldlagers, jener tiefe unpersönliche Haß, jene Mörder-Kaltblütigkeit mit gutem Gewissen, jene gemeinsame organisierende Glut in der Vernichtung des Feindes, jene stolze Gleichgültigkeit gegen große Verluste, gegen das eigene Dasein und das der Befreundeten, jenes werden könnte, wie dies jeder große Krieg tut: von den hier hervorbrechenden Bächen und Strömen, welche freilich Stein und Unrat aller Art mit sich wälzen und die Wiesen zarter Kulturen zugrunde richten, werden nachher unter günstigen Umständen die Räderwerke in den Werkstätten des Geistes mit neuer Kraft umgedreht.“*<sup>50</sup>

Die preußische Militarisierung und Kriegslust wird zum Leitmotiv einer ganzen Generation. Dabei es nicht das Militär selbst ist, das fasziniert, sondern seine Werte und Prinzipien.<sup>51</sup>

### **3.2. Rezeption von Bismarck in der bildenden Kunst**

---

<sup>45</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 299.

<sup>46</sup> Dietrich Schübert 1977, S. 286.

<sup>47</sup> Ulrich Weisner 1982, S. 191.

<sup>48</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 293.

<sup>49</sup> Olaf Peters 2013, S. 45.

<sup>50</sup> Jörg Schneider 2005, S. 115.

<sup>51</sup> Karoline Künkler 2012, S. 263.

Nach der letzten Schlacht gegen Napoleon auf deutschem Boden 1813 bildete sich das Konzept von deutscher Männlichkeit in voller Stärke heraus und kreierte das Bild eines charismatischen durchsetzungsvollen Deutschlands.<sup>52</sup> Das Motiv des jungen mutigen Mannes wurde seit diesem historischen Sieg, der sein Land vor den ausländischen Mächten beschützt, zu einer beliebten Darstellung.<sup>53</sup> Körperliche Stärke und martialische Qualitäten hatten lange Zeit Status, Identität und Überleben der Männer bestimmt, doch mit dem Sieg von 1813 wurden die Soldatenattribute und ein ausgesprochen militärisches Männlichkeitskonzept allgemein als ein Ideal für deutsche Männer dargestellt. Die Einführung der Wehrpflicht im selben Jahr bedeutete, dass die Armee eine Schlüsselrolle bei der Gestaltung der Merkmale einer männlichen kulturellen Identität zu spielen begann.<sup>54</sup>

Der deutsch-französische Krieg, der die langersehnte Vereinigung des deutschen Reiches durch Bismarck brachte, führte endgültig zur Glorifizierung des Militärs.<sup>55</sup> Nach 1870/71 greifen Künstler immer wieder auf Merkmale von Bismarck, wie den „deutschen Heldenschädel“, im Heroen- und Geniekult zurück.<sup>56</sup>

Bismarck förderte seine Popularität aktiv durch Photographien und Serien von Bildnissen durch den Maler Franz von Lenbach.<sup>57</sup> Ein markantes Merkmal, das Künstler gerne später als Symbol für Stärke und Durchsetzungskraft einsetzten, war die Glatze von Bismarck, die auch als „Heldenschädel“ bezeichnet wurde.<sup>58</sup>

Napoleon und Bismarck wurden als politische Genies beschrieben, die durch Gewalt neue gewaltige Regelwerke schufen. Schnell wandelte sich das Bild des Genies zu dem eines Soldaten, der nur durch Gewalt die alten Regeln ändern konnte.<sup>59</sup> Es scheint, als hätten diese beiden Männer neue Generationen hervorgebracht, die den Ausbruch eines Krieges befürworteten und ihm dienen wollten. Junge Männer eiferten dem Jahrhunderte alten Konstrukt des Heldensoldaten nach. Damit war Krieg nicht mehr staatsbürgerliche Pflicht oder politisches Mittel, sondern eine Passion.<sup>60</sup> Es waren Künstler wie Hans von Marées, die das Bild des Soldatenkünstlers für die Moderne vorbe-

---

<sup>52</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 262.

<sup>53</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 263.

<sup>54</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 262.

<sup>55</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 264.

<sup>56</sup> Gerd Blum 2009, S. 462f.

<sup>57</sup> Gerd Blum 2009, S. 458.

<sup>58</sup> Gerd Blum 2009, S. 453.

<sup>59</sup> Gerd Blum 2009, S. 474.

<sup>60</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 262.

reiteten. Gleichzeitig ist es jedoch auch eine romantische Vorstellung und Mittelalterrezeption, die eine Kritik an der damaligen Kunsttheorie der Moderne ist.<sup>61</sup>

### **3.2.1. Der Beginn des Kriegerselbstbildnisses bei Hans von Marées**

#### **3.2.2. Bildbeschreibung<sup>62</sup>**

Ein Mann auf einem weißen Pferd ist fast auf der gesamten Bildfläche zu sehen, nur auf dem untersten Viertel ist ein großes echsenartiges Tier, vielleicht ein Alligator, zu erkennen. Es wirkt, als sei der Mann auf dem Pferd gerade erst herbei geritten, um das böartige Tier zu töten. Das Pferd sticht mit seiner weißen Farbe aus der angedeuteten Landschaft heraus. Es hat das linke vordere Bein erhoben und die hinteren Beine gebeugt, so dass sich nicht nur eine Dynamik im Bild ergibt, sondern dem Reiter auch die notwendige Nähe zum gefährlichen Tier gibt, um es töten zu können.

Der Reiter sitzt fest in seinem rot leuchtenden Sattel, er stemmt sich in die Steigbügel, so dass er keine Zügel halten muss. Seine goldene Rüstung glänzt im abendlichen Licht. Sein roter Umhang schwingt gerade in die Lüfte. Der feurige Umhang hebt den Ritter von dem durch bläulichen Wolkenschwaden leicht bedeckten, dämmerigen Himmels ab. Der Mann wirkt durch seinen dichten Vollbart und die hohe Stirn nicht mehr all zu jung. Seinen Blick hat der Ritter konzentriert auf das Tier gerichtet. All das verleiht dem Ritter, obwohl er in Kampf ist, Ruhe, die in einer solchen Situation nicht zu erwarten wäre. Der Ritter wirkt, als ob er kampferprobt und absolut siegessicher sei. Man sieht ihm in keiner Weise einen Funken von Angst an, nur das feurige Licht das den Himmel in ein Orange taucht, zeigt dem Betrachter in welcher Gefahr sich der Ritter eigentlich befindet. Überhaupt ist das von links kommende Licht, so eingesetzt, dass es nicht nur die Bewegung des Pferdes betont, sondern dem Ritter Plastizität verleiht. Nur durch die Reflexionen des Lichtes auf der Rüstung lassen sich die einzelnen Teile der sonst dunklen Rüstung erkennen.

Mit beiden Händen hält er eine lange Lanze. Es wirkt als, sei sie aus Holz und nur das unterste Ende ist eine dunkle harte metallene Spitze, die in diesem Moment das wilde Tier getroffen hat. Das große Tier, das sich über die gesamte Bildbreite erstreckt, reißt vor Schmerz seinen Kopf zurück und dabei das große Maul auf. Durch die Bewegung des Kopfes ist der weiße verletzte Bauch des Tieres von der ausserhalb des Bildrandes untergehenden Sonne erhellt. Nur mit feinen Strichen hat Marées die Schuppen des Tieres auf seinem Rücken wiedergegeben.

Mit schnellen Strichen hat Marées die Szene wiedergegeben, alles wirkt beinahe unscharf, impressionistisch. Es zeigt dem Betrachter die Rasanzen an, in der der Ritter hier agieren muss.

#### **3.2.2. Der heilige Georg**

---

<sup>61</sup> Karoline Künkler 2012, S. 262.

<sup>62</sup> Nach der Wiener Tradition der Kunstgeschichte, werde ich die einzelnen Gemälde näher beschreiben. Ich werde versuchen herauszuarbeiten, was alleine durch das Sehen in den Gemälden erkannt werden kann.

Hans von Marées stellt sich als der Heilige Georg (ABB. 1), der Drachentöter, im Jahr 1880 dar, eigentlich eine religiöse Ikonographie. Die Darstellung des Heiligen Georg ist das christliche Äquivalent zum klassischen Mythos des Apollo, der den delphischen Python getötet hat. Dass er das Böse in Gestalt des Drachen besiegt hatte, machte den Heiligen Georg ebenfalls zum Patron der Ritter. Im Wilhelminismus wird der Heilige Georg mit dem Beschützer der schwachen Menschen identifiziert und als eine Identifikationsfigur für Künstler und Intellektuelle.<sup>63</sup> Marées übernimmt damit die Ikonographie des Heiligen Georg, um sein Wunschbild von sich selbst in dem Selbstbildnis zu verschlüsseln.<sup>64</sup> Marées lebt nach dem Spruch „ex fide vivo“, nachdem er sich immer richtete: *„Von Natur nicht ohne Muth, beseelt von Glauben und bewehrt mit festen, selbsterrungenen Überzeugungen, hat mich der Blick in die Zukunft nie zittern gemacht.“*<sup>65</sup> Der heilige Georg konnte den Drachen nur besiegen, weil sein Glaube an Gott selbst im Kampf unerschütterlich war. Der ständige Kampf von Marées mit sich selbst, seinem Ringen, sich immerfort zu verbessern und sich als erfolgreicher Künstler am Kunstmarkt zu behaupten, findet sich in diesem Bild wieder.

Marées schreibt in einem Brief an Konrad Fiedler, dass er sich wünsche wie der Heilige Georg alle Widerstände zu überwinden.<sup>66</sup> Es ist für Marées Arbeitsweise etwas ganz Typisches, dass er in seinen Gemälden, das, was er in Briefen niedergeschrieben hatte, als bildliche Übersetzung wiedergibt.<sup>67</sup> Marées war von der Stärke Bismarcks fasziniert und sagt über sich: *„Was meine Angelegenheiten anbelangt, so verlange und erwarte ich allerdings von keinem Anderen die Eigenschaften eines Bismarcks, von mir selbst aber wohl, so weit es allgemein menschliche Eigenschaften sind.“*<sup>68</sup> Die hohe Stirn, die Bismarck kennzeichnet, ist auf den Selbstbildnis des Heiligen Georgs ebenfalls zu erkennen. Marées will sich geistig in Verbindung dem dem Reichskanzler stellen und wissen.

Mit seiner Aussage meinte Marées natürlich, die Widerstände für einen Durchbruch als Künstler zu überwinden. Seine Selbstinszenierung als Heiliger Georg ist für ihn eine Darstellung von Beharrlichkeit, die für ihn die männlichste aller Eigenschaften war.<sup>69</sup> Diese Art der Heroisierung des Künstlers ist schon bei den Selbstbildnissen von Rembrandt zu finden, den Marées als Vorbild sah.<sup>70</sup>

---

<sup>63</sup> Karoline Künkler 2012, S. 262.

<sup>64</sup> Gerd Blum 2005, S. 284.

<sup>65</sup> Frank Schmidt 2003, S. 92.

<sup>66</sup> Poeschel 2011, S. 239f.

<sup>67</sup> Gerd Blum 2009, S. 459.

<sup>68</sup> Gerd Blum 2005, S. 294.

<sup>69</sup> Gerd Blum 2009, S. 459.

<sup>70</sup> Gerd Blum 2005, S. 284.



„Sich gegen den Strom der Zeit nach Kräften stemmen“, damit grenzt sich Marées gegenüber der typischen Motivwahl dieser Zeit ab, die mit Vorliebe große politische Ereignisse darstellt oder das alltägliche Leben der Gründerzeit.<sup>71</sup> Dafür bedient er sich an der klassischen Ikonographie, da diese dem Betrachter die Bildrhetorik zwar übermitteln kann, allerdings lässt sie den privaten Impuls ebenfalls zu. Er schafft sich damit eine private Ikonographie.<sup>72</sup> Marées hat damit kein Interesse am religiösen Inhalt der Darstellung, also an dem, was in der Darstellung wiedergegeben ist, sondern sich nur an dem, was sie in ihrer Tradition aussagt, somit scheint das Motiv des heiligen Georg nur als Vorwand zur Anwendung zu kommen. Marées nützt die Freiheit des Künstlers und erweckt tradierte Bildwelten durch seine persönliche Interpretation zu neuem Leben: Er will sich in seinem persönlichen Kampf als Künstler als Sieger sehen und gegen alle Widerstände durchsetzen. Mit seinen Bildern die eine zeitlose Lesbarkeit in ihren Inhalte wiedergeben versucht er die Kunst für die Moderne zu retten.<sup>73</sup>

Obwohl sich Marées in manchen seiner Ritterdarstellungen selbst zeigt, wird er nie ein Vorbild für nachfolgende Künstler in der Gattung des Selbstbildnisses, sondern viel mehr durch seine „Hesperiden-Darstellungen“ bekannt.<sup>74</sup>

Die militaristische Ideologie der wilhelminischen Periode erhebt den Krieg zu dem „bewegten Prinzip der Menschheitsentwicklung“ und damit als einen Befreier von alten Lasten und als Schöpfer der endgültigen Männlichkeit.<sup>75</sup> Trotzdem ist die martialische Eskalation, wie sie Nietzsche einfordert, bei Marées noch nicht zu finden.<sup>76</sup>

Wenn Marées seine Selbstinszenierung als Heiliger Georg noch in der Zeit des Wilhelminismus geschaffen hat, so findet die militärische Darstellung des Siegreichen in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts endgültig ihren großen Wiederhall.<sup>77</sup> Der Drang zur Gewalt ist schon in den Briefen und Selbstbildnissen von Marées zu erkennen, die seinen ewigen Kampf als Künstler für sein Schaffen widerspiegeln.<sup>78</sup> Mit Marées Selbstbildnis im Heiligen Georg beginnt eine Neuidealisierung der Ikonographie des martialischen Kriegers und Helden.<sup>79</sup> Gleichzeitig ist es eine Verbin-

---

<sup>71</sup> Gerd Blum 2009, S. 459.

<sup>72</sup> Gerd Blum 2005, S. 277f.

<sup>73</sup> Gerd Blum 2008, S. 22.

<sup>74</sup> Gerd Blum 2009, S. 462.

<sup>75</sup> Karoline Künkler 2012, S. 264.

<sup>76</sup> Gerd Blum 2005, S. 285.

<sup>77</sup> Gerd Blum 2009, S. 464.

<sup>78</sup> Gerd Blum 2009, S. 462.

<sup>79</sup> Gerd Blum 2005, S. 312.

derung von aristokratischen Motiven, wie die Rüstung, das Schwert oder die Fahne mit dem bürgerlichen Leben eines Künstlers.

Die Zeit des Wilhelminismus ist durch Frieden und Hochkonjunktur gekennzeichnet. Aus diversen Gründen hofften die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen ihre Lage durch einen Krieg zu verbessern: die Aristokratie, die ihre Vormachtstellung und Privilegien in der Gesellschaft behalten wollte; die Industriellen, die ihre Macht und Absatzmärkte vergrößern wollten oder der einfache Mann, der sich ein besseres Leben durch die Veränderungen nach einem Krieg erhoffte.<sup>80</sup> So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass ab den 1890er Jahren die Kunst von dieser Begeisterung mit reissen ließ. Militärische Motive fanden dadurch einen immer größeren Markt.<sup>81</sup> Denn jeder wollte eben eine Verbesserung seiner Situation und war bereit, für diese auch zu kämpfen. Es war eine Gesellschaft, die seit der Ausrufung des Kaiserreiches keine Katastrophen erlebt hatte und das Trugbild eines schnell gewonnenen Krieges im Kopf hatte<sup>82</sup>, und die daraus eine gesellschaftliche Grundstimmung entwickelte, deren logische Konsequenz der Erste Weltkrieg sein musste.<sup>83</sup> Schon in der Vorzeichnung zum heiligen Georg (ABB. 2), in der Marées noch nicht zu erkennen ist, sind der Kampf und der Sieg Georgs eindeutig wiedergegeben. Der Kampf ist ein ständig wiederkehrendes Thema im Œuvre und im Leben von des Künstlers. Er schreibt: *„Auch ich habe in dieser Zeit manchen harten Kampf durchgemacht, wobei ich allerdings, meiner alten Gewohnheit getreu, der aggressive Theil gewesen bin; oder wenigsten den Angriffen auf mich zuvorgekommen bin. Und so bin ich überzeugt, dass ich meine Sache siegreich zu Ende führen werde.“*<sup>84</sup>

In Marées Œuvre ist zu erkennen, dass er einerseits die Absicht hatte, die Ursprünge der Kunst vor dem Mythos der Moderne zu bewahren, andererseits jedoch ein starkes Vorbild für junge Künstler sein wollte.<sup>85</sup> Er schafft in seinen Darstellungen eine Wiedergabe des damaligen Seins, den Spagat zwischen dem alten und dem neuen Jahrhundert, zwischen Tradition und Industrialisierung beziehungsweise Moderne.<sup>86</sup> Seine Briefe, die er manchmal mit „Ritter Hans“ unterschrieb, mit ihren chauvinistischen und militaristischen Untertönen bieten für den Kunstkritiker Julius Meier-Graefe einige Anhaltspunkte, um ihn in den euphorischen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg als einen messianischen »Erzieher« Deutschlands zu bezeichnen.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 30f.

<sup>81</sup> Gerd Blum 2005, S. 286.

<sup>82</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Peter Paret, 1996, S. 157.

<sup>83</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 30f.

<sup>84</sup> Frank Schmidt 2003, S. 91.

<sup>85</sup> Gerd Blum 2009, S. 469.

<sup>86</sup> Gerd Blum 2005, S. 291.

<sup>87</sup> Gerd Blum 2008, S. 21.

Dass die folgenden Künstler das Werk von Hans von Marées kannten, ist wahrscheinlich, zumindest bei Lovis Corinth und Max Beckmann ist es sicher. Im Jahr 1909 zeigt die Berliner Secession eine Ausstellung von Marées mit 148 Werken. Zu diesem Zeitpunkt waren beide Künstler aktive Mitglieder der Berliner Secession. Bei dieser Ausstellung wurde auch das Gemälde des Heiligen Georg gezeigt.<sup>88</sup>

#### **4. Der Künstler als Soldat in der Aufbruchsstimmung des Ersten Weltkrieges**

All die Hoffnungen, die man in den Krieg setzte, sind nur zu verstehen, wenn sie vor dem Hintergrund der starren Gesellschaftsstrukturen des Biedermeier, der doppelbödigen Moral, die Frieden und Krieg zur selben Zeit wollte und des Wilhelminismus betrachtet. Die Menschen sehen im Krieg nicht nur etwas, das Neues bringt, sondern auch im Zeitalter der Industrialisierung eine Gleichsetzung mit dem Fortschritt in die gewünschte Richtung zur Lösung innenpolitischer Probleme und soziale Spannungen.<sup>89</sup>

Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges finden sich immer mehr Ritter und Armierte auf deutschen Leinwänden. Das Bild des Ritters war immer von einer Dualität zwischen Kampf und Minne gekennzeichnet.<sup>90</sup> Im Europa des beginnenden 20. Jahrhundert will man immer Neues in der Kunst hervorbringen, aber nirgend wo sonst fließen Militarismus, Nationalismus und Machtstreben in die Kunst ein wie in Deutschland. Die Kunst wird zum Politikum.<sup>91</sup> Personifikationen der Stärke und des deutschen Heldentums waren überall zu finden. Sie wurden zur patriotischen identitätsstiftenden Bilderwelt einer Gesellschaft, die sich nach Ruhm sehnte.<sup>92</sup>

Ab 1900 wurden in kulturpolitischen Diskursen immer häufiger militärische Begriffe verwendet. Der Begriff der Avantgarden war ursprünglich ein militärisch genutzter Ausdruck für die vorstoßende Vorhut der Truppen gewesen. Die Künstler verwendeten ihn, um ihren ständigen Kampf um die Innovationen in der Kunst zu bezeichnen.

Wo sich Vasari noch gegen Michelangelos „Sieger“ für dessen Grabmal ausgesprochen hatte, eben weil dieser Künstler und kein Soldat war, zeigte die Militarisierung des späten 19. Jahrhunderts seine Wirkung. Selbst Künstler sahen sich im Kampf für ihre Kunst und melden sich später folgerichtig freiwillig für den Militärdienst im Ersten Weltkrieg.<sup>93</sup> Der Kunstkritiker Paul Westheim schreibt: *„Aus dem Weltverband, der jetzt Europa durchflammt, muß sich auch die deutsche Kunst*

---

<sup>88</sup> Exhibitions of Modern European Painting 1905-1915.

<sup>89</sup> Eva Karcher 2010, S. 29.

<sup>90</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 11.

<sup>91</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Peter Paret, 1996, S. 156.

<sup>92</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 11.

<sup>93</sup> Gerd Blum 2009, S. 463f.

*entzünden. Muß! Muß! ... Der deutschen Kunst fällt nun die Aufgabe zu, Taten machtvoll männlich zu verherrlichen, wie seit Menschengedenken nicht mehr erhört waren.*<sup>94</sup>

Heroische Soldaten und Ritter repräsentierten das männliche Ideal im gesamten 19. Jahrhundert. Die Kriege zur Befreiung und Vereinigung Deutschlands verstärkten die politische und kulturelle Konstruktion der martialischen Männlichkeit. Der Kriegsausbruch von 1914 wurde mit Begeisterung von der gesamten Bevölkerung unterstützt.<sup>95</sup>

Die Gestalt des Ritters und Armierten, sowie der moderne Ritter - die Soldaten, spiegeln das idealistische Denken der Jahrhundertwende in Deutschland wieder. Der Glaube an künstlerische und ethische Tugenden in der Kunstwelt sollte erhalten bleiben. Von eben solcher Wichtigkeit war es für die Künstler, die Welt der Avantgarde und ihre Neuerungen in der Kunst zu stärken,<sup>96</sup> es war ein Kampf um die Moderne.

Die Deutung dessen, wofür ein Ritter oder ein Soldat stand, war für jeden Betrachter klar verständlich, da man eben diese Deutungen von Hochgemut, Freisinnigkeit, Freigiebigkeit, Ehre und Tapferkeit aus Heldendarstellungen oder -geschichten kannte.<sup>97</sup>

Das Heldenbild, das dem damaligen Zeitgeist Deutschlands entsprechen sollte, zeigt somit in den Selbstbildnissen den patriotischen Bürger. Mit diesem Typus fühlten sich sowohl politische als auch intellektuelle Bürger repräsentiert.<sup>98</sup> Der Unterschied zwischen dem Selbstbildnis als Heiliger Georg von Marées und solchen der folgenden Künstler ist, dass sie keine Legitimation für ihre Selbstbildnisse als Krieger brauchten. Die autobiografischen Darstellungen der Künstler waren eine übliche Darstellungsweise geworden.<sup>99</sup>

Lovis Corinth verlangte zur Stärkung der deutschen Kunst, ein „besser machen“, als die anderen Nationen. Nach der Auffassung der Secession, in der er ein federführendes Mitglied war, durfte nur die künstlerische Qualität zählen.<sup>100</sup> Das Problem, das man in der Kunst der Jahrhundertwende hatte, war, dass jeder große Künstler in Deutschland den Einflüssen der französischen Avantgarde ausgesetzt war und die nationalen Grenzen zumindest in der Kunst nicht mehr als solche existierten.<sup>101</sup> Der Künstler erhielt durch die Veränderungen in der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts die Legitimität seine subjektive Welt darzustellen. Speziell die Künstler des Expressionismus

---

<sup>94</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Joes Segal, 1996, S. 168.

<sup>95</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 261.

<sup>96</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 11.

<sup>97</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 18.

<sup>98</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 21.

<sup>99</sup> Gerd Blum 2005, S. 296.

<sup>100</sup> Bernd Küster 2008, S. 35.

<sup>101</sup> Bernd Küster 2008, S. 35f.

fühlten sich in ihren subjektiven Darstellungen oft unverstanden und vom alltäglichen Leben isoliert.<sup>102</sup> Für das Selbstbildnis entscheidend war die „Entdeckung des Individuums“ und das damit verbundene Wertbewusstsein der eigenen Entscheidungen und die daraus resultierende Persönlichkeit.<sup>103</sup>

Als „Jahre des Kampfes“ beschrieb Emil Nolde das beginnende 20. Jahrhunderts.<sup>104</sup> Max Beckmann schrieb im Jahr 1909 in sein Tagebuch, dass *„es für unsere heutige ziemlich demoralisierte Kultur gar nicht schlecht wäre, wenn die Instinkte und Triebe alle wieder mal an ein Interesse gefesselt würden.“*<sup>105</sup> Es zeigte wie die Parole *„Am deutschen Wesen soll die Welt genesen“*<sup>106</sup>, ein Interesse wieder gab, die deutsche Kultur und natürlich die Kunst, den Expressionismus zu stärken. Beckmann zog später nicht in den Krieg um die Kunst allgemein zu stärken, sondern für seinen expressionistischen Malstil zu verfeinern. Dieser Malstil war noch eine sehr neue Darstellungsweise in der Kunst Deutschlands, mit seinen ausdrucksstarken Farben, der Subjektivität des Ausdrucks und der rohen Bildmittel. Somit war ein Gegenpol zum idyllischen Impressionismus entstanden.<sup>107</sup>

*„Jedes Talent, in welche Richtung es sich auch offenbarte“*, sollte für seine Chance am Kunstmarkt kämpfen, so wurde es in der Protestschrift *„Ein Protest deutscher Künstler“* - und Kunstschaffender von 1911 gefordert.<sup>108</sup>

An dieser Stelle ist anzumerken, dass seit der Gründerzeit immer häufiger rein männliches Bildpersonal dargestellt wird und der Mann der die Tugenden inne hat. Frauen wurden auf reinen Staffagefiguren reduziert. Die rohe Manneskraft war das Mittel, das Deutschland zu wahrer Größe führen sollte.<sup>109</sup> Da jeder Künstler ein solcher Held, ein Sieger, sein wollte, kam das Motiv des Kampfes immer häufiger in die Kunst und förderte damit nochmals das Bedürfnis, selbst einmal in der Realität an einer Schlacht teilzunehmen.<sup>110</sup> Der Streit zwischen Akademie und Secession, zwischen Tradition und Innovation verstummte mit einem Mal, es entstand durch den Kriegsausbruch ein Einvernehmen zwischen den Stilen und ihren Vertretern.<sup>111</sup>

---

<sup>102</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 288.

<sup>103</sup> Peter Springer 2005, S. 12.

<sup>104</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 19.

<sup>105</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 30.

<sup>106</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 26.

<sup>107</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 40.

<sup>108</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 19f.

<sup>109</sup> Gerd Blum 2009, S. 464.

<sup>110</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 264.

<sup>111</sup> Bernd Küster 2008, S. 48.

Vom ikonographischen Rittertum begeistert, meldeten sich unter vielen anderen die Maler Otto Dix, Max Beckmann und Ernst Ludwig Kirchner freiwillig für den Kriegsdienst.<sup>112</sup>

Diese Freiwilligkeit zeigte, wie groß einerseits die Hoffnung war, das Starre, Bornierte der Hierarchien und Strukturen durch den Krieg abzuschaffen, und dass andererseits durch geschickte Propaganda auch bei den Intellektuellen vollkommen falsche Vorstellungen vom Krieg geweckt wurden.<sup>113</sup> Der deutsche Psychiater Dr. W. Fuchs schreibt zu dieser Zeit: *„Nun wird niemand mehr der logischen Folgerung ausweichen können, daß der Friede eine Katastrophe wäre, daß die einzige Möglichkeit der Krieg bleibt. Der Krieg, bisher Reaktion auf Reiz, Ehrensache, Mittel zum Zweck, von jetzt an wird er Selbstzweck! ... Die ganze Nation wird wie ein Mann den ewigen Krieg fordern.“*<sup>114</sup> Lovis Corinth wollte das junge deutsche Reich von der „Einkreisung“ der Feinde befreien und war dabei fest von der Schuld der ausländischen Mächte überzeugt.<sup>115</sup> Es wäre eine naive Vermutung, dass Kunst nur von einem moralisch tadellose Menschen entstehen kann.<sup>116</sup> Die Propaganda, die den Willen zu einem Krieg förderte und die Künstler glauben ließ, ihre Kunst durch den Tod anderer beflügeln zu können, bedeutet nicht, dass sie selbst unbedingt töten wollten. Der Krieg und der damit einhergehende Tod vieler war in eine Abstraktion enthoben.

Wie wir in den Selbstbildnissen erkennen, war die Ausübung von Gewalt ein attraktives Bildsujet oder Grundlage einer arglos gedachten Selbstverwirklichung.

Die Intellektuellen nahmen die neuen Empfindungen, die sie durch den Krieg machen würden, als Antrieb wahr. Der Krieg würde ihren Horizont erweitern und damit die Kunst erneuern.<sup>117</sup>

Erst kurz vor dem Krieg wurde den Künstlern der Avantgarden durch die Sonderbund-Ausstellung 1912 bewusst, wie sehr sie sich innerhalb Deutschlands und vom restlichen Europa stilistisch in ihrer Kunst und ihren Malstilen unterschieden.<sup>118</sup>

Die Künstler kämpften nicht wegen des Mordes in Sarajevo, sondern für ihre Kunstrichtungen und die Aufgabe der deutschen Künstler, die Kunst zu einen und damit weiterzuentwickeln.<sup>119</sup> Es war viel mehr die antibürgerliche Stimmung der Avantgarden, als ein patriotisches Erlebnis, das sie in den Krieg trieb.<sup>120</sup> Der Krieg verwandelte die Konkurrenten am Markt, also die über alles gelobte

---

<sup>112</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 30.

<sup>113</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 31ff.

<sup>114</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Joes Segal, 1996, S. 169.

<sup>115</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 40.

<sup>116</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 7.

<sup>117</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996, S. 8f.

<sup>118</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 21.

<sup>119</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Joes Segal 1996, S. 168.

<sup>120</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 24.

und bewunderte französische Kunst, zu realen Konkurrenten die besiegt werden konnten und eben die deutsche Kunst an die Spitze bringen würde.<sup>121</sup> Die Kultur wurde zu einem Teil der Propaganda, für die sich nicht nur die Kunst, sondern auch die Künstler vereinnahmen ließen. Die Beteiligung der Künstler an der Front war ein Zeugnis für die Lauterkeit und Akzeptanz des Krieges.<sup>122</sup> Die meisten Künstler, die nicht im Krieg gefallen waren, kamen nach dem Krieg psychisch und physisch gebrochen nach Hause. Sie wollten in ihren Selbstbildnissen zeigen und verarbeiten, was sie im Krieg gesehen und erlebt hatten.<sup>123</sup> Der so herbeigesehnte Krieg veränderte das Bild vom Krieger, von der Illusion vom heilbringenden neugestalterischen Element zur Realität, etwas das Leid, Zerstörung und Tod brachte.

## **5. Lovis Corinth „Selbstbildnis als Fahnenträger“**

### **5.1. Bildbeschreibung**

Das Selbstbildnis als Fahnenträger (ABB. 3) von Lovis Corinth wurde 1911 gemalt und hat mit seinen Maßen 146 × 130 cm ein fast quadratisches Format. Auf der Leinwand ist in der ganzen Höhe ein stolzer Mann in einer Rüstung zu sehen. Der Mann ist jedoch nicht vollständig dargestellt, ungefähr in der unteren Hälfte seiner Oberschenkel hört die Darstellung auf. Seine rechte Seite ist leicht nach hinten gedreht, denn mit seiner rechten Hand hält er den Fahnenstab fest. Der untere Teil der Fahne ist über seiner Schulter, der obere Teil der Fahne erstreckt sich hinter dem Kopf des Mannes über den oberen Bildrand hinaus. Die gelbe Fahne zeigt einen blauen Löwen mit zwei kleinen roten Stellen, eine rote Stelle könnte die Zunge des Löwen sein. Die Fahne nimmt fast zur Gänze die rechte Seite des Bildes ein. Mit seiner linken Hand hält der Ritter die rechte untere Ecke seiner Fahne fest und zieht sie damit zu dem Betrachter hin um diese besser sichtbar zu machen. Der Mann blickt den Betrachter mit leicht erhobenem Kopf stolz entgegen. Die Rüstung des Ritters glänzt, als würde das perfekte Licht von links oben erschienen um den Mann noch erhabener erscheinen lassen.

Der Hintergrund ist auf der linken Seite zu einem Achtel ein dunkler, nicht zu definierender Raum. Der restliche Hintergrund, vor dem auch der Ritter fast völlig seinen Platz einnimmt, ist ein Rahmen. Das Bild ist jedoch im Rahmen nicht zu erkennen. Der Rahmen, bei dem die obere Kante nicht zu sehen ist, ist allerdings mit Ornamenten in rot und dunklem Grün geschmückt und rahmt gleichermaßen den Ritter ein.

Obwohl der Ritter in der Darstellung eine sehr statisch wirkende Position einnimmt, schafft es Corinth diesem Selbstporträt durch einen schnellen und dominanten Pinselstrich eine Dynamik zu geben.

---

<sup>121</sup> Mathias Eberle 1989, S. 84.

<sup>122</sup> Bernd Küster 2008, S. 51.

<sup>123</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 266.

## 5.2. „Selbstbildnis als Fahnenträger“

Lovis Corinth stellte sich ab dem Jahr 1900 jedes Jahr zu seinem Geburtstag in einem Selbstbildnis dar. In diesen Selbstbildnissen konnte er seine Wünsche, Sehnsüchte und Ängste durch verschiedenste Rollen darstellen und mit den unterschiedlichsten Rollen eines Mannes und Künstler experimentieren.<sup>124</sup> Mit seinen Selbstbildnissen konnte Corinth sich einer Prüfung unterziehen und Veränderungen darstellen, eine Art der Buchführung seines künstlerischen Schaffens und seines Lebens.<sup>125</sup>

1911 war der Impressionismus die progressivste Kunstrichtung in Deutschland, somit waren Corinth und weitere Vertreter anerkannte Künstler ihres Landes. Man konstruierte eine eigene deutsche Vorgeschichte für den Impressionismus, indem man ihn als Mischung von Phantasie, Realität und Traum beschrieb, man wollte sich explizit von den französischen Vorläufern abgrenzen. Corinth wurde sogar in die Ahnenreihe deutscher Meister eingeordnet.<sup>126</sup>

Corinth erinnerte sich, dass *„ein brennender Ehrgeiz ihn schon früh gequält hatte“*. Er wollte vom *„kleinen ostpreußischen Gerbermeistersohn“* zum selbstgekrönten Sieger der Berliner Kunstwelt aufsteigen.<sup>127</sup> Genau das hatte Corinth mit seiner Präsidentschaft der Secession geschafft - er hatte den Sieg errungen, den er immer schon haben wollte.

Nach seiner Ernennung zum Präsidenten der Berliner Secession malte er sich, also nach einem gewonnenen Konkurrenzkampf, häufig im militärischen Ornat, um seine Macht und seinen Sieg zu präsentieren.<sup>128</sup> Dass er einen Sieg für sich errungen hatte zeigt nicht nur sein Selbstbildnis als Ritter, sondern auch einer seiner Tagebucheinträge: *„Lieber Cesar im kleinsten Dorf als Zweiter in Rom.“*<sup>129</sup> Mit dem Ersten in Rom bezeichnet Corinth den wohl bekanntesten Maler Berlins und vorherigen Präsidenten der Secession, Max Liebermann. Er hatte es geschafft sich gegen ihn durchzusetzen.

Corinth gelang es, durch sein politisches Geschick zu einem Malerfürsten in Berlin zu werden und den Balanceakt zwischen malerischer Libertinage und wilhelminischem Konservatismus zu meistern.<sup>130</sup> Corinth beschreibt seine neue Rolle als Präsident wie folgt: *„Ich aber pflegte, immer den*

---

<sup>124</sup> Hrsg. Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm und Hans-Werner Schmidt 2008, S. 53.

<sup>125</sup> Klaus Albrecht Schröder 1992, S. 18.

<sup>126</sup> Joes Segal 1977, S. 35f.

<sup>127</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 15.

<sup>128</sup> Karoline Künkler 2012, S. 261.

<sup>129</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 20.

<sup>130</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 17.



*rechten Augenblick beim Schopf zu ergreifen ... ein diplomatisches Kunststück.*<sup>131</sup> Da sich Corinth jedes Jahr malte und in vielen Zeichnungen immer wieder darstellt, ist es wichtig, zu bemerken, dass die Selbstbildnisse natürlich als eine Geschichte des Künstlers lesbar sind. Selbstverständlich sind die Selbstbildnisse jedes auch für sich alleine lesbar.<sup>132</sup>

Corinth verwendete in seinen Schriften und Reden zur Machtergreifung und -erhaltung gerne zumindest gewalttätige Ausdrücke und Bilder. Er schreibt in seiner Selbstbiografie: *„Mit aller Kraft ringe nach dem Höchsten, meinetwegen drücke deine Nebenbuhler rücksichtslos Kraft deiner Stärke an die Wand, daß sie nicht mehr Japan können, aber niemals um kleinliche Eitelkeiten, wie du sagt, zum Beispiel <eine Rolle spielen wollen> [sic], damit du unter hohlen Affen der größte Affenich wirst.*“<sup>133</sup> Corinth hat nie gegen seine Konkurrenten Gewalt ausgeübt, viel mehr war es eben sein politisches Geschick, trotzdem ist in seiner Aussage zu erkennen, wie sehr die Gewalt schon zu etwas Alltäglichem, zu etwas Normalen avanciert ist.

1911 stellt sich Corinth als Ritter dar; er hält eine Fahne in der Hand und damit einen Stab, der in der Ikonographie als ein Symbol für Beharrlichkeit gilt.<sup>134</sup> Die Fahne war ein wichtiges Attribut für Soldatenbildnisse gewesen und somit von großer Bedeutung in Corinth Selbstbildnis.<sup>135</sup>

Sie erinnert an die inoffizielle Fahne von Schleswig-Holstein. Corinth war zwar in Preußen geboren, doch war Schleswig-Holstein seit 1867 eine preußische Provinz. Die Fahne wurde schon zuvor zu einem Symbol für Freiheit und für die Abhängigkeit Schleswig-Holsteins von Dänemark.<sup>136</sup>

Es ist möglich, dass Corinth die Fahne kannte und sie in seinem Selbstporträt als Fahnenträger als Symbol für seine Unabhängigkeit als Künstler einsetzt.

Die mächtige Gestalt ist mit einer anachronistischen Rüstung gekleidet.<sup>137</sup> Die Rüstung, die der Betrachter sehr gut in dem Selbstbildnis mit allen Einzelheiten betrachten kann, stand im Atelier von Corinth (ABB. 4). Das Motiv der Rüstung kommt bei Corinth in allen Bildgattungen vermehrt vor, jedoch verstärkt in seinen jährlichen Selbstbildnissen.<sup>138</sup> Die Rüstung ist ein eindeutiges Motiv, das Corinth für seinen Kampf um die Kunst und damit für seine Kunst einsetzt. Die dargestellte

---

<sup>131</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 16.

<sup>132</sup> Klaus Albrecht Schröder 1992, S. 19.

<sup>133</sup> Lovis Corinth 1993, S. 107f.

<sup>134</sup> Gerd Blum 2009, S. 468.

<sup>135</sup> Gerd Blum 2005, S. 222.

<sup>136</sup> [www.flaggenlexikon.de](http://www.flaggenlexikon.de)

<sup>137</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 11.

<sup>138</sup> Hrsg. Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm und Hans-Werner Schmidt 2008. S. 53.

Rüstung ist ab 1910, tatsächlich als zusammengesetzte Rüstung im Atelier von Corinth nachweisbar.<sup>139</sup>

In diesem Selbstbildnis als Ritter präsentiert er sich im Kampf für die deutsche Kunst und Kultur.<sup>140</sup> Der Tugendheld, als welcher sich Corinth begreift, weist auf eine Lust an der exotischen malerischen Verkleidung, wie auch auf den Anspruch aller Eigenschaften eines Ritters hin.<sup>141</sup>

Das große Vorbild Corinths war Rembrandt. So wie er, hat er unzählige Selbstporträts von sich angefertigt. In seiner Laufbahn hat Corinth mehr als vierzig Gemälde und achtzig Zeichnungen von sich gefertigt.<sup>142</sup> In seiner Bewunderung für die Kunst von Rembrandt stellt er sich in dem Selbstbildnis von 1911 ebenfalls wie sein Vorbild dar (ABB. 5).<sup>143</sup> Rembrandt malt hier einen Mann, vielleicht sich selbst, der ebenfalls vor einer Fahne posiert. Ansonsten ähnelt sich bei diesen beiden Fahnenträgern nicht viel. In der Darstellung von Corinth ist noch mehr Stolz und Erhabenheit dargestellt als bei Rembrandt.

Corinth sah in Rembrandt eine verwandte Seele, beide waren aus eher bescheidenen Verhältnissen zu großen Malern ihrer Zeit aufgestiegen.

Es erfüllte ihn mit Stolz, wenn er mit dem „Eisernen Kanzler“, also Otto von Bismarck verwechselt wird. Er gibt sich Mühe, die physiognomische Ähnlichkeit oftmals in seinen Selbstbildnissen herauszuarbeiten.<sup>144</sup> In diesem und anderen Selbstbildnissen stellt sich Corinth mit hoher Stirn dar, die an den bismarckschen Heldenschädel erinnern soll.<sup>145</sup> Es spiegelt die Bewunderung für den Reichsgründer und für dessen Durchsetzungsfähigkeit zur Erringung und Erhaltung seiner und der staatlichen Macht wider. Er beschreibt die Bewunderung für Bismarck vor Kriegsausbruch in dieser Weise: *„Jeder Deutsch fühlt sich als spezieller Schützer des vaterländischen Herdes. Wie Bismarck ... jene ewig geltenden Kernsprüche [predigte, werden sie] in aller Munde verbreitet werde.“* Bismarcks Kernsprüche hoben die Deutschen in ungeahnte Höhen, *„Wir Deutschen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt!“*<sup>146</sup>

Corinth ist hier der Triumphierende, der uns von oben herab anblickt. Es ist eine Präsentation von Stolz, Größe und Verfügungsgewalt, somit von schöpferischer Potenz.<sup>147</sup> Seit Nietzsche für den

---

<sup>139</sup> Die selbe Ritterrüstung kleidet Corinth schon in dem Selbstbildnis als Sieger, 1910.

<sup>140</sup> Gerd Blum 2009, S. 468.

<sup>141</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 11.

<sup>142</sup> Michael F. Zimmermann 2008, S. 110.

<sup>143</sup> Michael F. Zimmermann 2008, S. 114.

<sup>144</sup> Klaus Albrecht Schröder 1992, S. 20.

<sup>145</sup> Gerd Blum 2009, S. 458.

<sup>146</sup> Lovis Corinth 1993, S. 152ff.

<sup>147</sup> Karoline Künkler 2012, S. 251.

Künstler ein Leitbild geschaffen hatte, eigneten sich manche Künstler, die am Kunstmarkt erfolgreich waren, Herrschaftsattribute in ihren Selbstbildnissen an.<sup>148</sup>

Entscheidend ist hier, dass der Ritter Männlichkeit repräsentiert, und Tapferkeit, Mut und Durchsetzungsvermögen zeigt<sup>149</sup>, wie er selbst es bewiesen hatte. Der Kunsthistoriker und Zeitgenosse von Corinth, Julius Meier-Graefe schreibt zu dem Selbstbildnis: *„Die überzeugendste Wirkung solcher Bilder beruht auf der Entdeckung, dass sich Corinth mit solchen Gestalten identifizieren kann, ohne lächerlich zu wirken ... Hier steht einer, dem die Welt nicht Modell, sondern Schlachtfeld, Spielfeld ist, Feld für das Erlebnis.“*<sup>150</sup> Das Schlachtfeld ist die Welt der Intellektuellen, die Welt der Kunst, und Corinth ist durch nichts aufzuhalten.

Er will wieder eine Einheit in der Secession schaffen, nachdem er sie von Liebermann übernommen hatte, und der er als unerschrockener Anführer vorsteht. *„... dass, die Secession äußeren Stürmen und inneren Wirren gleichmäßig Trotz bietend ihre Bestimmung, Kulturfaktor Berlins zu sein, ungehindert weiter nachgehen kann.“*<sup>151</sup> Als Präsident und damit Anführer der Berliner Secession muss er für sie und ihre Interessen, das heißt für erfolgreiche Ausstellungen, kämpfen und sich gegen die Konkurrenz absetzen. Um seine Dominanz in der Gruppe, der übrig gebliebenen Secession zu zeigen, orientiert sich Corinth an holländischen Gruppenbildnissen des Schützenbildnis aus dem 16. Jahrhundert, er wird der Secession schützend vorstehen. Von besonderem Interesse für ihn ist die Inschrift von Hendrik Goltzius aus dem Jahr 1587: *„Ich, der Fähnrich, verschaffe gewaltigen Mut und lenke die Herzen. Wenn ich stehe, steht die Schlachtreihe, sobald ich fliehe, flieht auch sie.“*<sup>152</sup>

Es ist die Wiedergabe der kulturellen und politischen Situation Deutschlands in der Wilhelminischen Zeit, der Stimmung am Vorabend des Ersten Weltkrieges.<sup>153</sup> Es herrschte der Glaube an die eigene Unbesiegbarkeit.<sup>154</sup> In seiner Selbstbiografie beschreibt Corinth die Situation vor dem Ersten Weltkrieg folgendermaßen: *„Wir haben die Erhebung des Deutschen Reiches gegen ganz Europa erlebt, und diejenigen, welche dieses miterleben durften, haben ein Faktum gesehen, das die Heroenschilderungen der antiken Welt weit hinter sich ließ. Das Vertrauen auf den Kaiser, auf die Führerschaft des Militärs und endlich das absolute Vertrauen auf den Sieg waren so unerschütterlich und in den zu den Fahnen sich drängenden Freiwilligen so felsenfest, daß die zu diesem heili-*

---

<sup>148</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 297.

<sup>149</sup> Karoline Künkler 2012, S. 265.

<sup>150</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 22.

<sup>151</sup> Lovis Corinth 1911, S. 9.

<sup>152</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 20.

<sup>153</sup> Karoline Künkler 2012, S. 261.

<sup>154</sup> Karoline Künkler 2012, S. 268.

*gen Krieg Auserwählten als die glücklichsten Sterblichen von jedermann angesehen wurden.*<sup>155</sup>

Die Figur des Ritters ist zu diesem Zeitpunkt in der Geschichte Deutschlands eine Ikone, ein veredeltes Faustrecht, speziell für die „freien“ Künste. Für sie ist der Ritter eine perfekte Symbolfigur, an der man die eigene Situation, den ewigen Kampf, sich am Kunstmarkt durchzusetzen, stilisiert.<sup>156</sup> Corinth schreibt zu dem Kampf und über die moderne Kunst: *„Heute aber gilt es zuerst, frei von jeder Fesseln zu sein ... Selbstständigkeit und Individualität müssen uns vollständig gewahrt bleiben.“*<sup>157</sup> Der patriotische-wehrhafte Bürgerheld war eben jener Typus, der auch bei Hans von Marées großen Anklang in allen Bürgerschichten gefunden hat.<sup>158</sup>

In seinem Selbstbildnis zeigt er sich in seiner Funktion als starker Repräsentant gegenüber der Welt und dem Betrachter.<sup>159</sup> Durch seinen Durchsetzungswillen und seine hier präsentierte Stärke scheint es wieder möglich sein, die Kunst zu einen und er der deutsche Kunst vorstehen könnte.

Obwohl Corinth nie selbst in den Krieg gezogen ist, bejubelt er 1914 den Ausbruch des Krieges im Berliner Tagesblatt. Es ist für ihn die Kultur-Mission Deutschlands.<sup>160</sup> Weil er von dem Krieg überzeugt ist, meldet er sich für einen Frontbesuch, um diesen in Arbeiten festhalten zu können.<sup>161</sup> Es sind absolut nationalistische Meinungen die Corinth äußert, dass die *„kubistische Malerei und der hottentottensche Naivität in der Kunst“* beendet werden müsse und das der Grund für den Krieg sei der Welt endlich zeigen würde, *„dass heute deutsche Kunst an der Spitze der Welt marschiert.“*<sup>162</sup> Was er für sich zu Hause geschafft hatte, sollten jetzt andere für Deutschland in ganz Europa schaffen. *„Ich habe gesprochen, geschrieben und bin eingetreten für die deutsche Kunst und war vor dem Weltkrieg überzeugt, daß die deutsche Kunst an Vortrefflichkeit der französischen den Rang bestimmt ablaufen wird, nur gehört Selbstvertrauen und Selbstständigkeit dazu.“*<sup>163</sup>

Die Kunst, die jedoch nach dem Krieg vorherrschen sollte, sind nicht der Expressionismus oder andere moderne Stilrichtungen. Er schrieb: *„Wenn die Kunst reformiert werden soll, so ist es immer charakteristisch gewesen, daß man auf die Primitiven einer Kunstepoche zurückgriff. Aber wohl verstanden, man benutzte die Werke der Vergangenheit nur als anregende Vorbilder, nach*

---

<sup>155</sup> Lovis Corinth 1993, S. 151f.

<sup>156</sup> Karoline Künkler 2012, S. 268.

<sup>157</sup> Lovis Corinth 1995, S. 170, Anm. 5.

<sup>158</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 21.

<sup>159</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 206.

<sup>160</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 184.

<sup>161</sup> Jörg Schneider 2005, S. 116.

<sup>162</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 24.

<sup>163</sup> Peter Kropmanns 2008, S. 87.

denen jedermann nach seiner Fasson das Beste herausholte und für sein Werk benutzte. Also eine durchaus richtige Art ... Aber heutzutage kommen wir auf das kindische Stammeln der verächtlichen Naturvölker zurück: die Anpinseleien der Zelte von Indianern und die Tongefäße der Hottentotten und Kaffern. Diese Vorbilder wurden Ideale, denen man nacheifern wollte.“<sup>164</sup> Er verachtete alle Künstler, besonders die, die sich nicht wie er von alten Meistern beeinflussen ließen, sondern ihren Blick für Inspiration über die Grenzen Europas richteten. Corinth unterwarf sich keinen Regeln, sondern stellt sich wie von Nietzsches verlangt als Übermenschen dar, der selbst neue Regeln aufstellt.<sup>165</sup> Er war davon überzeugt, dass eine deutsche Kunst, auch ihre Inspiration in der unmittelbaren Nähe zu Deutschland haben muss. So ist es mit der geografischen Nähe zu erklären, dass er sich als deutscher Nationalist den niederländischen Rembrandt als Vorbild wählte.

Corinth drückte sich nach dem Krieg reflektierter zum Kampf aus, doch ist ebenso eine Kritik an dem Durchhaltevermögen und Willen zu erkennen. Er ist selbst in seiner Biografie von 1926 noch von der Übermacht der deutschen Kunst überzeugt: „Haben wir eine deutsche Kunst, so haben wir nicht vergeblich gelebt und der Meister Dürer wird im Kunsthimmel mit Handschlag und Landsmannschaft hochwillkommen heißen.“<sup>166</sup>

Der große Unterschied zu den folgenden Künstlern ist, dass Corinth die Ikonographie des Kriegers nutzt, um seine Überlegenheit zu demonstrieren und für die Ewigkeit festzuhalten. Die Rüstung die er trägt, und seine vor Stolz geschwellte Brust geben seinem Publikum das Gefühl und den Eindruck von einem erfolgreichen, im Krampf am Kunstmarkt nicht nur siegreichen, sondern sogar herausragenden Künstler.

Die folgenden Künstler wollen sich nicht nur als Krieger für ihre Kunst darstellen, sie wollen es wirklich sein. Ihre Kunst in die Welt zu bringen, für sie zu kämpfen und gleichzeitig Neues zu erfahren, ist ihr Ziel, um damit die Kunst und ihre Malerei weiterzuentwickeln.

Etwas, das man zu Beginn dieser Entwicklung bei Hans von Marées gemacht hatte, nämlich den Sieg des Herrschers für sich als Metapher am Kunstmarkt einzusetzen, wurde plötzlich wieder zur blutigen Realität. Wie einst die Feldherren, laufen Dix, Beckmann und Kirchner aufs Schlachtfeld.

## **6. Otto Dix "Selbstbildnis als Soldat"**

### **6.1 Bildbeschreibung**

---

<sup>164</sup> Klaus Albrecht Schröder 1992, S. 30.

<sup>165</sup> Horst Uhr 1990, S. 175.

<sup>166</sup> Lovis Corinth 1993, S. 159.

Das Selbstbildnis von Otto Dix als Soldat (ABB. 6) ist im Hochformat mit den Maßen 30.2x 42.0 cm auf Papier gemalt. Ein kahlköpfiger Mann blickt an dem Betrachter vorbei, als würde er etwas hinter ihm suchen. Dieser Mann ist Dix. Er stellt sich nur bis zu den Schultern dar, genauer betrachtet blickt er gerade über seine Schulter. Seine Schulterpartie nimmt das gesamte untere rechte Drittel der Darstellung ein. Sie ist bedeckt mit einer roten Jacke oder Mantel. Aus dieser feuerroten Wölbung ragt der dicke, Wülste werfende Hals heraus. Durch die gedrehte Haltung nimmt der Kopf die linke Bildseite für sich ein, nur ein schmaler Streifen blauer Hintergrund ist zwischen Kopf und Bildrand.

Der Kopf von Dix ist in Rottönen gehalten, er wirkt, als würde sein Kopf beinahe glühen. Seine zu dem Betrachter gedrehte Wange ist eingefallen, das Kinn etwas nach vorne geschoben, als würde er die Zähne aufeinander beißen. Die Mundwinkel zeigen nach unten, dieser Mann wirkt angespannt. Sein rechtes Auge ist durch den tiefen Schatten, den seine Nase wirft kaum sichtbar. Überhaupt treten seine Augen hinter den dominanten Augenhöhlen zurück.

Sein Ohr, das sich beinahe im Zentrum des Blattes befindet, wirkt wie auf den Kopf aufgesetzt.

Der Hintergrund ist von blauen, schwarzen und roten Farbflächen bedeckt und verleihen damit der Darstellung eine Tiefe, von der sich der Kopf Dix' abheben kann. Die Bildfläche über der Schulterpartie auf der rechten Seite der Bildhälfte ist kaum bemalt, nur unter der Schulter ist in zwei Zeilen „14. Dix.“ zu lesen.

### **"Selbstbildnis als Soldat"**

Anders als Corinth ist Otto Dix ein enthusiastischer Kriegsfreiwilliger, der von dem Schlachtgetümmel und der Gewalt fasziniert ist.<sup>167</sup> Wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit stellt Dix den Krieg mit all seiner Härte dar. Das Selbstbildnis von ihm als Soldat fällt in eine Zeit, in der er die zerstörerische Dynamik bewundert. Er möchte die Welt so realistisch wie möglich darstellen, ohne metaphysische Spekulationen.<sup>168</sup> Dix lebt seine Aggressivität in seiner expressionistischen Bildsprache aus, er stellt sich als Subjekt der Zerstörung dar und damit als die Befreiung von den Altlasten aus der Kaiserzeit.<sup>169</sup> So beschreibt Dix den Krieg: *„Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen. Man muß den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um wirklich etwas über den Menschen zu*

---

<sup>167</sup> Karoline Künkler 2012, S. 393.

<sup>168</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 180.

<sup>169</sup> Karoline Künkler 2012, S. 393.

wissen.“<sup>170</sup> Wie kein anderer Künstler seiner Zeit hat er den Krieg in all seiner Härte, seinen sozialen Ungerechtigkeiten und seiner Unmenschlichkeit dargestellt.<sup>171</sup>

Nur zwei Bücher nahm Dix mit in den Krieg, die Bibel und Nietzsches Zarathustra.<sup>172</sup>

Es scheint Dietrich Schubert von der Heidelberger Universität fraglich, ob dieses Selbstbildnis überhaupt ein Selbstbildnis ist oder Dix hier ein Sinnbild geschaffen hatte, in dem er dem Krieg begierig entgegen fiebert.<sup>173</sup> Doch für Dix selbst gilt folgendes: „*Alles, was man malt, ist Selbstdarstellung.*“<sup>174</sup> Sein "Selbstbildnis als Soldat" gibt einen pathetischen Expressionismus wieder, der voll auf die innere Verbindung zu seinem Vorbild Nietzsche abzielt.<sup>175</sup> Dix beschäftigt sich nachweislich mit den Schriften von Nietzsche und identifiziert sich mit der Vorstellung Nietzsches vom grausamen ionischen Prinzip von Chaos, Zerstörung und Neubeginn.<sup>176</sup> *„Die Welt besteht, sie ist nicht, was wird, nichts, was vergeht, aber sie hat nie angefangen zu werden und nie aufgehört vier vergehen, - sie erhält sich in beidem ... Sie lebt von sich selber: Ihre Extremste sind ihre Nahrung.“*<sup>177</sup>, so grausam dionysisch beschreibt Nietzsche den Kreislauf des Lebens. Dix ist ein begeisterter Nietzsche-Leser, so sehr, dass er seinen Freunden im Krieg aus Zarathustra vorliest. Denn Nietzsche verherrlicht den Krieg als Sache: *„Ihr sagt, die gute Sache sei es, die sogar den Kriege heiligt? Ich sage euch: der gute Krieg ist es, der jede Sache heiligt. Der Krieg und der Muth haben mehr grosse Dinge gethan, als die Nächstenliebe. Nicht eure Tapferkeit rettete bisher die Verunglückten. Was ist gut? fragt ihr. Tapfer sein ist gut.“*<sup>178</sup> Damit ist jeder tapfere Mann ein guter Mann.

Dix schafft postum eine Nietzsche-Büste (ABB. 7), die seine Bewunderung für den Philosophen belegt.<sup>179</sup> Dix ist der vollen Überzeugung, dass die Philosophie von Nietzsche, „die einzig richtige Philosophie“ sein.<sup>180</sup>

Die Gipsbüste, die Dix in den Jahren 1912-14 fertigt, gilt heute als verschollen. Die Büste zeigt einen Kopf, der sich wehend nach vorne reckt. Es sind keine Schultern herausgearbei-

---

<sup>170</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996, S. 9.

<sup>171</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 180.

<sup>172</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Andrea Hollmann und Ralph Keuning 1991, S. 14.

<sup>173</sup> Dietrich Schübert 1977, S. 212.

<sup>174</sup> Jörg Schneider 2005, S. 213.

<sup>175</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 352.

<sup>176</sup> Ingrid Schulze 1995, S. 293.

<sup>177</sup> Mathias Eberle 1989, S. 34.

<sup>178</sup> Olaf Peters 2013, S. 46.

<sup>179</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 32.

<sup>180</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Rolf-Thomas Senn 1991, S. 78.

tet der Hals bildet sich aus einem groben hochformatigen Block, der die Oberfläche von Stein wiedergibt. Die Gestaltung der Büste geht auf eine Passage aus Nietzsches „Fröhliche Wissenschaft“ zurück: *„Wie gierig kommt diese Welle heran, als ob es etwas zu erreichen gälte! Wie kriecht sie im furchterregender Hast in die innersten Winkel des felsigen Geklüftes hinein! Es scheint, sie will jemandem zuvorkommen; es scheint, dass dort Etwas versteckt ist, das Perth, das hohen Wert hat.“*<sup>181</sup>

Der eher nicht anmutige Kopf ist im unteren Drittel durch einen dominant großen Schnurrbart bestimmt. Die Nase wirkt im Gegensatz zum Schnurrbart beinahe klein, obwohl sie für sich spitz aus dem Gesicht hervortritt. Ebenfalls außergewöhnlich große Augenbrauen geben kaum den Blick auf die Augen frei, die tief in ihren Höhlen sitzen. Über den Augenbrauen tritt die hohe Stirn hervor. Sie ist die glatte Fläche, das Gegenstück, zu dem aufragenden wilden Kopfhaar, das Stück Haut lässt die Büste ausgewogen erscheinen.

Dix hat diese Büste, von der heute nur noch eine schwarz-weiß Fotografie erhalten ist, mit grüner Farbe bemalt.<sup>182</sup> Die wie ein grüner Farbblitz anmutende Büste, ist ebenfalls auf eine Passage in der Schrift der „Fröhlichen Wissenschaft“ zurück zu führen: *„Ihr zürnt auf mich, ihr schönen Untiere? Fürchtet ihr, dass ich euer Geheimnis ganz verrathe? Nun! Zürnt mir nur, hebt eure grünen gefährlichen Leiber so hoch ihr könnt, macht eine Mauer zwischen mir und der Sonne - so wie jetzt! Wahrlich, schon ist Nichts mehr von der Welt übrig, als grüne Dämmerung und grüne Blitze. Treibt es wie ihr wollt, ihr Übermütigen, brüllt vor Lust und Bosheit [...]“*<sup>183</sup> Die ungewöhnliche Farbe und der Rückschluss auf die Philosophie von Nietzsche zeigen, dass Dix seine Schriften mit einem genauen Blick für Passagen las, die ästhetisch rezipierbar waren.<sup>184</sup>

Die Büste von Nietzsche war einer der ersten Versuche von Dix in der Bildhauerei, es ist zu sehen, dass er hier genauso Talent bewiesen hat wie in der Malerei.<sup>185</sup> Mit der Büste schafft es Dix, eine ikonographische Bedeutungszuschreibung zu Nietzsche wiederzugeben und eine zeitgenössische Farbradikalität zusammenzuführen.<sup>186</sup>

Genau diese Bewegung nach vorne, die wir in der Büste finden, wird im "Selbstbildnis als Soldat" wieder sichtbar.<sup>187</sup> Die überzeichnete Bewegung des Kopfes soll den Willensakt des Philosophen sowie des Künstlers wiedergeben. Ein „dionysisches Muß“ wird hier aufgenommen, dass in die

---

<sup>181</sup> Olaf Peters 2013, S. 35.

<sup>182</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 32.

<sup>183</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 350.

<sup>184</sup> Olaf Peters 2013, S. 34.

<sup>185</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Andrea Hollmann und Ralph Keuning 1991, S. 13.

<sup>186</sup> Olaf Peters 2013, S. 35.

<sup>187</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 112.



Kunst kommt, aber auch in den Krieg führt.<sup>188</sup> Frei nach demselben Zitat, das ebenfalls für die Büste rezipiert worden ist „...*Treibt es wie ihr wollt, ihr Übermütigen, brüllt vor Lust und Bosheit [...].*“<sup>189</sup>, Dix ist voller Lust und Bosheit. Es ist der Untergang eines Zeitalters und der Beginn einer neuen Zeit, das Schöpfer-Prinzip, das Nietzsche aufgestellt hatte und das Dix im Krieg den Grund für seinen Kampf liefert. Denn der Krieg ist eine Kraftentladung, die mit dem damit verbundenen Kampf und den Tod einen Neubeginn mit verdichteter Materie bringt. Verdichtete Materie sind für Dix die übrig gebliebenen Splitter und Partikel die er dank seiner Kunst dann neu zusammensetzen kann.<sup>190</sup>

Für die Verbindung zwischen den Darstellungen von Dix und den Schriften von Nietzsche ist der Begriff von Nietzsche der „monologischen Kunst“ zu anzuwenden. „Monologische Kunst“ bezeichnet etwas subjektiv spontanes, gegenwärtiges und zeigt damit die entsprechende Lebensphase an.<sup>191</sup> Dix stellt sich öffentlich als Willensmann dar, der noch Großes erreichen möchte.<sup>192</sup>

Bei der Kunst von Dix kann man sich die Frage stellen, ob er geschafft hat, das was Nietzsche gefordert hat, nämlich das eigene Zeitalter zu demaskieren, perfekt in das Visuelle umzusetzen.

Dix erklärt seinen freiwilligen Dienst als Soldat folgendermaßen: „*Sehen Sie, ich habe vor den früheren Bildern das Gefühl gehabt, eine Seite der Wirklichkeit sei noch nicht dargestellt: das Hässliche. Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen! Man muss den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu Wissen.*“<sup>193</sup> Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass Dix der Gewalt in seinen Bildern, wie auch dem "Selbstbildnis als Soldat" huldigt.<sup>194</sup> Seine Kunst und damit sein "Selbstbildnis als Soldat" sind damit eine „Kunst vor Zeugen“.<sup>195</sup> Sie zeigt das Für und Wider der Zeit auf und damit die Beschäftigung mit sozialen Strukturen und ihren Auswirkungen, wie der Befürwortung eines Krieges. Selbst nach mehrfacher Verwundung meldet sich Dix immer wieder zum Dienst.<sup>196</sup>

---

<sup>188</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 33.

<sup>189</sup> Wie Fußnote 161.

<sup>190</sup> Mathias Eberle 1989, S. 34

<sup>191</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 185.

<sup>192</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 32.

<sup>193</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 66.

<sup>194</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 353.

<sup>195</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 185.

<sup>196</sup> Fritz Löffler 1989, S. 15.

Dix ist in diesem Selbstbildnis von 1914, eine Darstellung, die durch Nietzsches Schriften inspiriert ist<sup>197</sup>, Ausgangs- und Zielpunkt der Explosionskraft. In diesem Selbstbildnis wird die Ausdruckskraft des Hässlichen sichtbar. Es ist die Zuspitzung der Beschäftigung von Dix mit der Malweise und Farbenlehre von Vincent van Gogh.<sup>198</sup> Dix kannte die Malweise von van Gogh aus einer Ausstellung in Jahr 1912 und eignete sich durch das Studium seiner Gestaltungsprinzipien diese individuell an.<sup>199</sup> Es geht ihm in diesem Selbstbildnis um eine Ursprünglichkeit des Ausdruckes und die Darstellung von Farbkraft. Jedoch ist der Kopf nicht nur als Farbe modelliert, sondern ebenfalls illusionistisch von der Bildfläche abgehoben.<sup>200</sup> Durch die Art der Darstellung wird der brutale Ausdruck des Dargestellten noch verstärkt. Mit dem "Selbstbildnis als Soldat" hätte Dix, wenn er seine Bilder ebenfalls wie Beckmann gezählt hätte<sup>201</sup>, auch wieder mit einer Eins beginnen können. Das "Selbstbildnis als Soldat" ist eines jener Werke in dem Dix zu seinem ganz persönlichen Malstil findet, indem er nicht mehr alte Meister kopiert oder imitiert. Diese Entwicklung wird allerdings durch den Krieg gehemmt.<sup>202</sup>

Dix verwendet Gouache für sein Selbstbildnis sowie auch für weitere Arbeiten in den Kriegsjahren. Die Gouache erlaubt es ihm, Fehler zu übermalen und im Gegensatz zu dem lasierenden Aquarell, durch den Duktus des Pinselstriches die Aggressivität zu unterstreichen.<sup>203</sup>

Es ist keine allegorische oder ikonographische Darstellung, sondern lediglich eine Übersetzung der Nietzsche Büste in das zweidimensionale Medium der Malerei, somit eine gemalte Büste. Durch ihren breiten, dynamischen Pinselstrich und der nach linksgedrehten Komposition des Kopfes, erwirkt sie den Anschein, als würde der vor Wut entbrannte Kopf aus der Leinwand herauskommen. Weiß herausblickende Augen schauen in die Ferne, vielleicht dem Krieg entgegen. Die aggressive Wirkung des Kopfes wird durch das flammende Rot, das durch die Verwendung des Dunkelblaus im Hintergrund und auf den Schultern heraussticht, sowie dem in kleinen Teilen auftretenden Gelb zusätzlich unterstrichen.

Schubert bezeichnet diese Entfesselung von Dix als dionysisches Prinzip nach Nietzsche, das nicht nur erotisch ist und einen Sinnenrausch darstellt, sondern in dem Wahnsinn auch den tragischen „Urschmerz“ des Daseins wiedergibt.<sup>204</sup> Somit scheint es nicht von großer Bedeutung, dass

---

<sup>197</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 43.

<sup>198</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 212.

<sup>199</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 217.

<sup>200</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 212ff.

<sup>201</sup> Max Beckmann nummeriert seine Gemälde, nach dem Ersten Weltkrieg hat er eine doppelte Zählung. Er zählt weiter, allerdings zählt er ebenfalls wieder von Eins weg. Es ist ein Gesamtwerk, mit einem massiven Einschnitt.

<sup>202</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Ursula Zeller 1991, S. 318.

<sup>203</sup> Fritz Löffler 1989, S. 15.

<sup>204</sup> Dietrich Schubert 1980, S. 380.

Dix sich nicht exakt wiedergegeben hat, sondern war es sogar von ikonographischer Notwendigkeit, die physischen Gegebenheiten des Kopfes zu verändern. Um dem Betrachter trotzdem die Möglichkeit zu geben, Dix in dem Selbstbildnis wiederzuerkennen und seinen inneren Drang nach dem Kampf für ihn verständlich zu machen, musste er dem Werk den Titel eines Selbstbildnisses geben.

Im Gegensatz zu anderen Selbstbildnissen als Soldat ist die Uniform, die Dix andeutet, keinesfalls akkurat und straff am Körper, wie sie eigentlich getragen werden sollte, dargestellt. Es ist nicht die Disziplin oder das Vorzeigen einer Machtposition, sondern die pure Lust an der wilden ungestümen Manneskraft, der Gewalt.<sup>205</sup>

Wollte Corinth noch Ehrfurcht beim Betrachter wecken, will Dix schockieren. Dix treibt den Männlichkeitswahn der damaligen Zeit auf die Spitze.<sup>206</sup> Man ist sich bei der Betrachtung nicht mehr sicher, ob die Manneskraft und die damit einhergehenden Taten Dankbarkeit hervorrufen werden oder die bloße Zerstörung. *„Dix als Soldat ähnelt hier vielmehr dem im frühen Expressionismus so häufig beschworenen anarcho-radikalen Aufrührer, einem alle Ordnung sprengenden „dionysischen“ Kämpfer“<sup>207</sup>, der eher Nietzsche als dem Kaiser dient. Ein jeder wird alles auf den gehorsamen, Befehle empfangenden Mann reduziert - Dix beschreibt das folgendermaßen: „Der Soldat frißt, säuft und hurt, und wenn es an der Zeit ist, stirbt er auch.“<sup>208</sup>*

Er erlebt den gesamten Krieg an vorderster Front.<sup>209</sup> Für seinen Einsatz erhält er das Eiserne Kreuz. Sein Kriegs- und Kunstwollen kann als ein übermenschlicher Überlebenswille gesehen werden, der durch seine Neugier, alles sehen zu müssen, um es darstellen zu können beflügelt wird.<sup>210</sup> Dazu sagt er 1963: *„Ich bin eben ein Wirklichkeitsmensch, ich muß alles sehen. Alle Untiefen des Lebens muß ich selber erleben. Deswegen gehe ich in den Krieg. Und deswegen habe ich mich überhaupt freiwillig gemeldet.“<sup>211</sup>*

Für diese völlig neue Wirklichkeit mit ihrer zuvor unvorstellbaren Brutalität musste Dix neue Bildmittel finden. Ein Krieg, bei dem schon zu seinem Beginn feststand, dass er der Beginn einer neuen Zeit sein wird, war damit verbunden neue Darstellungsweisen hervorzubringen. Natürlich war in der Vorstellung der Intellektuellen und Künstler und damit ihren Selbstbildnissen nicht einmal daran zu denken, welche Auswirkungen folgen würden. Dix Selbstbildnis zeigt eine neue Entwicklung an, die zu neuen Darstellungsweisen führen. Er musste sein Inneres auf den Bildträger bringen

---

<sup>205</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 43.

<sup>206</sup> Karoline Künkler 2012, S. 393.

<sup>207</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 43.

<sup>208</sup> Bernd Küster 2008, S. 54.

<sup>209</sup> Dietrich Schubert 1977, S. 212.

<sup>210</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 187.

<sup>211</sup> Bernd Küster 2008, S. 54.

und dies funktionierte für ihn nicht mehr mit der Lasurtechnik der altdeutschen Meister, sondern mit dem impulsiven Malstil des Expressionismus.<sup>212</sup>

Dix hat in seinen frühen Jahren ein besonderes Interesse an Selbstbildnissen<sup>213</sup>, in seinem gesamten Œuvre finden sich sogar 160 Selbstbildnisse<sup>214</sup>. Es ist bei diesem Selbstbildnis, das Dix mit einer Glatze darstellt, die er nicht hatte, nicht ganz klar, wieso er hier als Soldat erkannt werden soll. Obwohl Dix äußert, nicht an der Gründerzeit interessiert zu sein und nicht so malen zu wollen, zeigt sein "Selbstbildnis als Soldat", wie sehr er an den damaligen Stereotypen des gewalttätigen Mannes interessiert war, und dass er die Ikonographie der bismarckschen Glatze - den „Heldenschädel" für sein eigenes Bildnis übernommen hat.<sup>215</sup>

Auf der Rückseite des Kartons ist Dix ebenfalls in einem "Selbstbildnis als Soldat" zu sehen, diesmal jedoch mit einem Artilleriehelm, der ihn eindeutig als Soldat identifiziert (ABB. 8).<sup>216</sup>

Es ist ein Mann im Dreiviertelprofil zu sehen, der sich nach links wendet. Er ist in einer militärischen Uniform gekleidet. Sie ist deutlich an dem schwarzen Stoff mit rotem Kragen, roter Knopfleiste und roten Schulterklappen zu erkennen. Auf der Uniform sind glänzende goldene Knöpfe aufgenäht, einer funkelt je auf einer Schulter und drei sind an der Knopfleiste der Brust zu erkennen.

Der Kopf des Mannes ist durch einen dunklen Schatten kaum zu erkennen, fast nimmt er die schwarze Farbe des Hintergrundes an. Schemenhaft sind die wulstigen Lippen, deren nach unten zeigenden Mundwinkel die bedrohliche Stimmung des Bildes noch unterstreichen.

Von den Augen, die zum Teil durch die Kappe seines Helmes verdeckt sind, ist nur das strahlende Weiß des Augapfels zu sehen. Der Mann blickt nämlich angestrengt nach links, seine Iriden sind vollständig in die linken Augenwinkel gewandert.

Auf seiner gut sichtbaren linken Wange zeichnete sich ein kräftiges Rot ab, es deutet die Aufregung und Spannung des Mannes an.

Der Helm, eine Pickelhaube überstrahlt durch seinen goldenen Schmuck den Mann, der beinahe im Dunklen verschwindet. Die Pickelhaube war ein Zeichen des Stolzes der deutschen Nation. In den Kriegen von 1864, 1866 und 1870 wurde sie zum Symbol für die deutsche Übermacht und obwohl sie im industrialisierten Krieg mit seinen Bomben keinen Schutz mehr bot zog man 1914 trotzdem mit ihr ins Feld.<sup>217</sup>

---

<sup>212</sup> Fritz Löffler 1989, S. 16.

<sup>213</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 203.

<sup>214</sup> Hrsg. Holger Peter Saupe, Ursula Zeller 2011, S. 109.

<sup>215</sup> Gerd Blum 2009, S. 458f.

<sup>216</sup> Dietrich Schübert 1977, S. 212.

<sup>217</sup> Joachim Käppner 2014, Kurt Kister, S. 216.

An der Kante der Kappe ist ein Goldstreifen, eine prunkvolle Zierleiste verläuft um die vordere Hälfte des Kopfteiles. Über der Zierleiste prangt ein achteckiger Stern der beinahe bis zu ebenfalls goldenen Spitze des Helmes reicht. Der sonst schwarze Helm würde mit dem schwarzen Hintergrund verschwimmen, wenn nicht um den Helm blass roter Schein sich ergeben würde. Überhaupt ist der Hintergrund im Gegensatz zum Mann sehr dynamisch gemalt. Doch wenn man genauer hinsieht erkennt man Silhouetten anderer Soldaten in den schnellen Pinselstrichen. Der Mann im Vordergrund, der mit spähenden Augen in die Ferne blickt, hat im Gegensatz zu den anderen Soldaten eine innere Glut, ein Bedürfnis endlich loszulegen.<sup>218</sup>

Die beiden Selbstbildnisse als Soldaten sind die ersten die er gemalt hatte nachdem er sich freiwillig für den Krieg gemeldet hatte. Es muss Dix eigenartig angemutet haben, sich in einer Uniform zu sehen, denn in seiner Zeit als Kunststudent hatte er sich in seinen Selbstbildnissen mit feiner wohl ausgewählter Kleidung wiedergegeben, um bestimmte Assoziationen beim Betrachter zu erwecken. In seiner Aufgabe als Soldat, in seiner Uniform wird er einer von vielen, etwas was ein Künstler nicht war, denn ein Künstler war von besonderem Einfühlungsvermögen und Kreativität beseelt.<sup>219</sup> Beides ist als befehlsausführender Soldat eher von Nachteil.

Dix nimmt auf den zwei Seiten des Blattes zwei völlig unterschiedliche Rollen ein, einmal ist er der euphorische Kämpfer, der den Einzug in den Krieg kaum erwarten kann, auf der anderen Seite ist er der Soldat der die nahende Bedrohung spüren kann.<sup>220</sup> Diese beiden Rollen eines Mannes, seine innere Gier nach Sensation und sein äußerer Schein der Kontrolle und soldatischen Gehorsames sind kaum in ihrer Gegensätzlichkeit in einer Person zusammen zu fügen. *„Ich habe Angst vor meinem Temperament.“*, sagt Dix über sich selbst, das Tier in ihm, die ungezügelte Manneskraft, konnte er kaum bändigen.<sup>221</sup> Womöglich war es deswegen für Dix notwendig hier zwei Selbstbildnisse als Soldat auf ein Blatt zu bringen. Dix versuchte seine Zweideutigkeit auch in Worten festzuhalten: *„Ich hab´ Angst gehabt, als junger Mensch. Natürlich, wenn man dann vorkommt, langsam vorging an die Front, als vorn, da war eine Hölle von Trommelfeuer; na ja - jetzt kann man lachen -, da war Scheiße in der Hose. Aber je weiter man vorkam, uns weniger hatte man Angst. Also, das sind alles Phänomene, die mußte ich unbedingt erleben.“*<sup>222</sup>

Wenn Dix einen inneren Drang hatte, musste er malen, um diesen Drang nach seinen Worten *„loszuwerden“*.<sup>223</sup>

---

<sup>218</sup> Mathias Eberle 1989, S. 31

<sup>219</sup> Diether Schmidt 1978, S. 34.

<sup>220</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 40.

<sup>221</sup> Mathias Eberle 1989, S. 31.

<sup>222</sup> Eva Karcher 2010, S. 30.

<sup>223</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Wolfgang Schröck-Schmidt 1991, S. 161.

Eine andere Erklärung, die ebenfalls für die doppelte Verwendung des Bildträgers des Selbstbildnisses als Soldat wahrscheinlich ist, ist, dass Dix nicht immer die Möglichkeit hatte, neue Bildträger zu besorgen.<sup>224</sup> Wahrscheinlich sind beide Erklärungen zutreffend. Dix verwendet hier die Rückseite nicht einfach aus einer Not heraus als Bildträger für irgendein Motiv, sondern für ein zweites "Selbstbildnis als Soldat", dass allerdings in seiner Wiedergabe des Porträtierten vollkommen unterschiedlich sind.

Dix ist ein achtsamer Chronist des Krieges, er übt nie Kritik am Krieg selbst, schafft es jedoch die Zerstörungskraft aufzuzeigen.<sup>225</sup> „*Meine Arbeiten wachsen mir fast über dem Hals zusammen, ich weiß nicht mehr wohin damit*“, schreibt er vor lauter Inspiration in den Kriegswirren.<sup>226</sup> In den frühen Kriegsjahren, in die auch dieses Selbstbildnis fällt, ist es mehr eine Ästhetisierung des Krieges, die er durch den dynamischen Pinselstrich und das Einsetzen von grellen, beinahe glühenden Farben erreicht.<sup>227</sup> Das Besondere an Dix und seiner Kunst ist, dass er selbst in den schrecklichsten Momenten die Schönheit der Dinge sucht und dies als seine Aufgabe als Künstler sieht.<sup>228</sup> Nicht nur in Gemälden, sondern auch in seinen Briefen beschreibt er den Krieg als etwas Schönes: „*Voll elementarer Wucht sind Granattrichter innerhalb Dörfern. Alles in der Umgebung scheint der Dynamik dieser gewaltigen symmetrischen Trichter zu unterliegen. Es sind die Augenhöhlen der Erde, was darum herum kreiselt, sind irre schmerzlich phantastische Linien. Häuser sind das nicht mehr, niemand glaubt das im Ernst. Es sind Lebewesen von besonderer Art im eigenen Gesetzen und Lebensbedingungen. Es sind lauter Löcher mit Steinen herum, oder lauter Skelette. Es ist eine eigenartige, seltene Schönheit, die hier redet.*“<sup>229</sup>

Dix schafft mit seinem innovativen und intuitiven "Selbstbildnis als Soldat" eines der bedeutendsten und überzeugendsten Werke des deutschen Expressionismus.<sup>230</sup>

„*Trau deinen Augen*“, war sein Motto im Krieg, in allem, das er erlebte und sah, konnte er nicht nur das Schöne im Schrecklichen sehen, sondern jede Konvention abstreifen und seinen Weg als Autodidakt finden.<sup>231</sup>

---

<sup>224</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Ursus Dix 1991. S. 291.

<sup>225</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996, S. 6.

<sup>226</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 27.

<sup>227</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 193.

<sup>228</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996, S. 9.

<sup>229</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 353.

<sup>230</sup> Hrsg. Johann-Karl Schmidt 1999, S. 13.

<sup>231</sup> Hrsg. Johann-Karl Schmidt 1999, S. 16.

Es macht den Anschein, dass er den Krieg über die gesamte Dauer mit der gleichbleibenden Suche nach dem Schönen im Grauen verlebte.<sup>232</sup> Doch auch Dix ändert seine Meinung zum Krieg selbst, denn er schrieb im Juni 1916: „*Hoffen wir, daß bald Friede ist.*“<sup>233</sup> Sein Wille diesen an vorderster Front mitzuerleben, bleibt bestehen. Es ist klarzustellen, dass Dix, der den Krieg als vitalisierende Sache empfunden hatte, diesen in den späteren Kriegsjahren als die Hölle erkennt, die sie war. Der Anhänger Nietzsches ist zwischen der Faszination von der Zerstörung begeistert, gleichzeitig zerreißt es ihn fast innerlich, die Entfesselung von Mensch und Materie und deren Folgen zu erkennen.<sup>234</sup> Zum Krieg sagt Dix: „*Ich glaube, kein anderer hat wie ich die Realität dieses Krieges so gesehen, die Entbehrungen, die Wunde, das Leid. Ich habe die wahrhaftige Reportage des Krieges gewählt, ich wollte die zerstörte Erde, die Leiden, die Wunden zeigen.*“<sup>235</sup>

Obwohl er den Krieg später als das Martyrium Europas sah, waren der Krieg und seine Darstellungen des Krieges sein Mittel um Karriere zu machen. Der wichtige Moment in seiner Kunst ist die Schockwirkung.<sup>236</sup> In seinem "Selbstbildnis als Soldat" zeigt er uns eine Darstellungsweise, die sich von seinen anderen frühen Selbstbildnissen komplett unterscheidet.<sup>237</sup> Die Schockästhetik war ein geeignetes Mittel, um sich am Kunstmarkt durchzusetzen<sup>238</sup> und damit wieder die Erfolge zu feiern, die nicht mal drei Jahre zuvor noch bei Corinth zu einer Selbstdarstellung in der Uniform eines Kriegers geführt hatten.

Dix hat es geschafft, in seiner Kunst und in seinem Selbstbildnis die unrealistischen idealistischen Ansprüche an die Kunst und den Künstler zu überwinden. Der Künstler ist alleine seiner Kunst gegenüber kritisch verpflichtet.<sup>239</sup> Er verwendete seine Kunst auch nicht als politisches Mittel, sie war reine Realitätswiedergabe. Dabei war es eben egal, welche Realität Dix gerade durchlebte.<sup>240</sup> Die Realität stellt er mit Hilfe der Ikonographie der altdeutschen Meister dar, in dem Fall des "Selbstbildnis als Soldat", die Ikonographie des siegreichen Kämpfers mit der Anwendung eines abstrahierenden Malstiles.<sup>241</sup>

---

<sup>232</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 352.

<sup>233</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Dietrich Schubert, 1996, S. 187.

<sup>234</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Ulrike Rüdiger 1991, 51.

<sup>235</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Wolfgang Schröck-Schmidt 1991, S. 161.

<sup>236</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 354.

<sup>237</sup> Wichtige Selbstbildnisse von Dix frühen Schaffenszeit, vor dem Ersten Weltkrieg sind das Selbstbildnis mit Nelke, 1912 und Selbstbildnis als Raucher, 1913. Das Selbstbildnis als Raucher erinnert uns von der expressiven Malweise noch eher als das "Selbstbildnis als Soldat".

<sup>238</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 354.

<sup>239</sup> Hrsg. Johann-Karl Schmidt 1999, S. 15.

<sup>240</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt 1991, S. 34.

<sup>241</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Rolf-Thomas Senn 1991, S. 78.

Dass die Politik etwas war wofür sich Dix niemals begeistern konnte und sich deswegen nie für Propagandazwecke einspannen ließ, ist durch zahlreiche Aussagen belegt. „*Nein ich schloß mich keinem politischen Programm an, ertrug wahrscheinlich diese Phrasen nicht.*“<sup>242</sup>, erklärt er 1965 in einem Interview. Sein Selbstbildnis sollte somit nicht andere junge Männer und Künstler für den Krieg begeistern und sie an die Front ziehen. Es zeigt lediglich seine persönliche Begeisterung für den Kampf.

Der Erste Weltkrieg war für die Moderne ein Fluchtpunkt, es hatte die Künstler zum Kampf gezogen, doch die Kriegsjahre brachten eine Veränderung mit sich mit der kaum jemand gerechnet hatte. Dix schaffte in den Kriegsjahren mit seinen Werken einen wahren Geniestreich des Expressionismus.<sup>243</sup>

## **Max Beckmann „Selbstbildnis als Krankenpfleger“**

### **Bildbeschreibung**

Das Selbstbildnis von Kirchner als Sanitäter (ABB. 9) aus dem Jahr 1915 ist ein hochformatiges Gemälde mit den Maßen 55,5 x 38,5 cm. Der Mann in dem Bild nimmt mit seinem Kopf und der Schulterpartie beinahe die gesamte Bildfläche ein. Nur ein schmaler Bildstreifen, vielleicht ein Sechstel der Fläche ist zum oberen Bildrand frei geblieben. Der Mann ist mit seinem Oberkörper leicht zum Betrachter gedreht, wegen dieser Drehung ist seine linke Schulter leicht vom Bildrand abgeschnitten. Der linke Arm kommt aus dem unteren Bildrand wieder hervor. Fast automatisch ergänzt der Betrachter den nicht dargestellten Ellbogen des Mannes in seinem Kopf, so natürlich wirkt die Bewegung. In seiner Hand die er auf Höhe des Kinns platziert, hält er einen Zeichenstift, der über den anderen, linken Bildrand steht.

Der Mann trägt eine dunkelgrüne Jacke, es ist nur angedeutet, kaum zu erkennen, dass die Jacke Schulterklappen für den Dienstgrad aufweist. Ein hoher Kragen, der den Hals fast zur Gänze verdeckt, hat am vorderen Ende ein Abzeichen aufgenäht. Es ist das Erkennungszeichen für Sanitäter, ein rotes Kreuz auf einem weißen Grund.

Der Kopf des Mannes ist im Dreiviertel Profil zu sehen, er macht dieselbe Drehbewegung wie der Oberkörper zum Betrachter hin. Durch ein starkes Licht, das von einer Lichtquelle rechts oben auf den Mann fällt, ist die rechte Gesichtshälfte des Mannes im Schatten. Der Mann blickt den Betrachter direkt an, sein fragender, fesselnder Blick, wird durch eine hochgezogene Augenbraue noch intensiviert. Der Mund des Mannes lässt kein Lächeln zu, seine Mundwinkel zeigen leicht nach unten und geben dem Ausdruck des Mannes etwas melancholisches.

---

<sup>242</sup> Eva Karcher 2010, S. 17.

<sup>243</sup> Birgit Schwarz, Michael Viktor Schwarz 1996, S. 48.



Diese Momentaufnahme eines nachdenklichen Mannes findet vor einem monochromen grauen Bildgrund statt. Es sind nur kleine Unterschiede in dem Grau zu erkennen, um ein wenig eine Tiefe, einen Raum anzudeuten. Es ist allerdings genau diese monochrome Fläche, die den Mann vollkommen isoliert von der Welt darstellt. In der rechten oberen Bildecke ist das Gemälde signiert, es steht „Straßburg 1915“. Es ist nicht wichtig, wo dieser Mann ist, es geht nur darum, dass er Sanitäter ist und die Kriegsgeschehnisse zu hinterfragen scheint.

### „Selbstbildnis als Krankenpfleger“

Max Beckmann hat wie viele seiner Künstlerkollegen ein großes Interesse an Selbstbildnissen, schon mit nur fünfzehn Jahren fertigt er sein erstes Selbstbildnis an.<sup>244</sup> In seinen frühen Jahren hat er wie Corinth Rembrandt als großes Vorbild. Er ist viel mehr an der Linie als an der Farbe interessiert.<sup>245</sup> In dem "Selbstbildnis als Sanitäter" ist das schon ganz anders, viel mehr ergibt sich hier das Motiv aus sich zusammenfügenden Farbflächen.

Beckmann empfand den modernen Menschen nicht seinem Schicksal ergeben, er musste es selbst in die Hand nehmen.<sup>246</sup> Damit hatte er schon früh einen Hang zu Sensation. Diese Sensationslust lässt sich aus seiner Lebensbejahung, die von Nietzsche beeinflusst wurde, ableiten. Er wollte schon früh Neues in der Kunst darstellen, noch nie Gesehenes. *„Wieder ein bißchen mehr Mut und Glaube an mich und meine Kunst. Ja malen willig. Bis zur Besinnungslosigkeit ... Ich lasse mich nicht unterkriegen. Ich werde alles das gestalten was ich will. Es wird und muß gehen.“*<sup>247</sup> Seine Äußerungen zum Krieg scheinen oftmals maliziös und spöttisch, jedoch ist die Moral, die Beckmann lebt, alleine seiner Kunst verpflichtet. Er schreibt seiner Frau zu diesem Thema: *„Manchmal denke ich, ich muß verrückt werden, so ermüdet und quält mich diese Wollust. Alles versinkt, Zeit und Raum, und ich denke nur immer, wie malst du...“*<sup>248</sup> Es ist die pure Egozentrik, er erlebt ein artistisches Vergnügen, Inspiration wie er sie zuvor in Berlin nie gefunden hatte.<sup>249</sup>

Beckmann ist schon früh kampfeslustig für seine Kunst, wie dieser Tagebucheintrag von 1912 zeigt.<sup>250</sup> Auf Grund seiner Kampfeslust ist er einer der federführenden Künstler bei der Abspaltung der Freien Secession von der Berliner Secession. Somit war er einer der Widersacher von Lovis Corinth, der sich in der alten Berliner Secession stark machte. Doch beide schreiben Texte für die 1911 veröffentlichte Programmschrift „Im Kampf um die Kunst“ und geben ihre Meinung preis.

---

<sup>244</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 9.

<sup>245</sup> Wendy Beckett 1997, S. 13.

<sup>246</sup> Mathias Eberle 1989, S. 9.

<sup>247</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 45.

<sup>248</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 50.

<sup>249</sup> Wendy Beckett 1997, S. 26.

<sup>250</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 45.

Corinth versucht die jungen zu beschwichtigen „...*beklagen, ungerechtfertigt in den Ausstellungen refüsiert zu werden.*“<sup>251</sup> Wohingegen Beckmann versucht, Gründe für die Abneigung gegen den neuen Malstil zu finden.

Doch in der Kunst selbst war er ein Beispiel für das große Problem in der deutschen Kunstszene. Beckmann war kein Vertreter der alten akademischen Kunst, nicht vom Impressionismus und für die Künstler der Expressionisten wirkte seine Kunst rezidiv.<sup>252</sup> Von alten Meistern lässt er sich allerdings und einem modernen Künstler stark beeinflussen, dies scheint in einem Katalog Vorwort von 1917 auf: „*Meine Liebe gilt den 4 großen Malern männlicher Mystik: Mülleßkirchner, Grünwald, Breughel und van Gogh.*“<sup>253</sup>

Beckmann ist wie viele von der Idee begeistert, die Kunst zu einen, den Streit zwischen den Stilen zu beenden. Ist es der Expressionismus, der von Beckmann bevorzugt wird und somit siegreich sein soll. „*Mein Herz schlägt mehr nach einer rohen gewöhnlicheren vulgären Kunst, die nicht verträumte Märchenstimmungen lebt zwischen Poesien, sondern dem Fruchtbaren, Gemeinen, Großartigen, Gewöhnlichen, Grotesk-Banalen im Leben direkt Eingang gewährt. Eine Kunst, die uns im Realsten des Lebens immer unmittelbar gegenwärtig sein kann.*“<sup>254</sup> Damit gibt Beckmann zu, kein großer „Gehirnkünstler“ wie Marées gewesen zu sein, er ist in seinen Darstellungen und im "Selbstbildnis als Sanitäter" mit seinen Gefühlen wiedergegeben. Marées hatte genau konzipiert, als welchen Kämpfer er sich inszeniert und mit dem Heiligen Georg die perfekte Kombination aus Tradition und Moderne sowie aus Religion und Kampf gefunden.<sup>255</sup>

Beckmann durfte nicht zu den kämpfenden Truppen<sup>256</sup>, weswegen er in seiner Kriegszeit als Krankenpfleger sowohl an der Front als auch im Lazarett eingesetzt wurde.<sup>257</sup> Beckmann ist zu Kriegsbeginn von einem Sieg überzeugt: „*Auch ich hoffe bestimmt, daß wir siegen. Es geht ja gar nicht anders.*“<sup>258</sup>

Interessant bei dem "Selbstbildnis als Sanitäter" ist, dass er sich nicht in der Tätigkeit des Sanitäters zeigt, sondern bei der Tätigkeit des Malens. Er trägt zwar seine Uniform, aber das, was ihn ausmacht ist nicht sein Tun als Helfer im Krieg, das Malen macht ihn aus. Trotzdem will Beckmann, dass jeder Betrachter weiß, was er für seine Kunst erlitten hat und stellt deswegen das gro-

---

<sup>251</sup> Gustav Pauli 1911, S. 33.

<sup>252</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 43.

<sup>253</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 19.

<sup>254</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 31.

<sup>255</sup> Andreas Gabelmann 2010, S. 9.

<sup>256</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 281.

<sup>257</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Christian I Lenz 1996, S. 174.

<sup>258</sup> Claudia Kempfer 2003, S. 35.

Be rote Kreuz seiner Sanitäreruniform prominent dar.<sup>259</sup> Dass er sich beim Malen darstellt, zeigt seine Sehnsucht nach dem Malen, es war seit langem das erste Gemälde, das er nach fast einem halben Jahr malen wird.<sup>260</sup>

Er erwartete sich dasselbe Ergebnis, der vereinten Kunst nach dem Krieg, wie seine Künstlerkollegen und ihre hier besprochenen Erwartungen, dass die dekadente Kunst verschwinden und eine neue männliche deutsche Kunst entstehen sollte. Beckmann wollte seine Männlichkeit in seinem alltäglichen Leben auch im Krieg beweisen.

Beckmann war ein Kriegsenthusiast, er sah immer die „fürchterliche Schönheit“ im Kriegsgeschehen.<sup>261</sup> So schreibt er zu Beginn des Jahres 1915: *„Es ist imponierend, wenn man sieht, was unser Land leistet, wie es sich mit Elementarkraft ausbreitet wie ein Fluß, der über sein Ufer tritt.“*<sup>262</sup> Als eifriger Kriegsfreiwilliger drängt er an die Front und schreibt in einem Brief von der Front: *„Diese Zeit paßt mir.“*<sup>263</sup> Nachdem sich Beckmann im Sommer 1914 freiwillig meldet, dauert es bis Anfang Dezember, bis er an die Front kommt. Seine Aufgabe lag allerdings nicht direkt an der Front, dafür war seine Ausbildung zu gering, sondern im Pflegebereich bei den Verwundeten.<sup>264</sup> Doch schon nach kurzer Zeit revidiert er seine Meinung und notiert: *„Kunst ist jetzt nicht zu machen.“*<sup>265</sup>

Seine Meinung zu Krieg äußert Beckmann wie folgt: *„Es handelt sich ja nicht darum, daß ich gewissermaßen als Historiker diese Angelegenheit mitmache, sondern, daß ich mich selbst in dieser Sache einlebe, die an sich eine Erscheinungsform des Lebens ist, wie Krankheit, Liebe oder Wollust. Und genau so, wie ich ungewollt und gewollt der Angst der Krankheit und der Wollust, Liebe und Haß bis zu ihren äußersten Grenzen nachgehe - nun, so versuche ich es jetzt mit dem Kriege.“*<sup>266</sup>

Der Krieg ist notwendig, um als Künstler neue Formen zu sehen und kennen zu lernen. Beckmann nimmt die Eindrücke für sich wahr, schafft es jedoch kaum, diese aufgrund der ständigen Angriffe der gegnerischen Front widerzugeben. Hierzu schreibt er: *„Ich selbst schwanke andauernd zwischen großer Freude über alles Neue, was ich sehe, zwischen Depression über den Verlust meiner Individualität und einem Gefühl tiefer Ironie über mich und auch gelegentlich über die Welt.“*

---

<sup>259</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 16.

<sup>260</sup> Clara Schulz-Hoffmann 1984, S. 200.

<sup>261</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996, S. 6.

<sup>262</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Christian Lenz, 1996, S. 175.

<sup>263</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996, S. 6.

<sup>264</sup> Jörg Schneider 2005, S. 119.

<sup>265</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 282.

<sup>266</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Christian Lenz, 1996, S. 175f.

*Schließlich nötigt sie mir aber doch immer wieder Bewunderung ab.*<sup>267</sup> Beckmann hatte in den Jahren vor dem Krieg immer wieder von Kritikern in ihren Begutachtungen lesen können, dass sie ihm eine gewisse Wirklichkeitsnähe absprachen.<sup>268</sup> Die Grausamkeiten die in der Welt passierten<sup>269</sup> und die er in seinem täglichen Leben erlebte, stellte er zwar dar, doch sie ekelten ihn an. Er stellt die Grausamkeiten dar, um nicht in dem öden Egoismus der Gesellschaft zu vergehen, zuckte allerdings zusammen in den Momenten in denen er mit wirklicher Gewalt in Berührung kam.<sup>270</sup> Er wollte genau diese Wirklichkeit nun im Krieg selbst erfahren. Mit den höheren Zielen, die andere Künstler hatten, wie das alte System zu ändern oder die deutsche Kultur zum Sieg zu führen, waren bei ihm nicht wirklich vorhanden. Beckmann wurde von der Euphorie der Gesellschaft für die höheren Ziele mitgerissen und wollte dies für seine Kunst nutzen, um seine Werke vollkommener, wirklichkeitsgetreuer erscheinen zu lassen.<sup>271</sup> Die Begeisterung für den Krieg und das gleichzeitige Entsetzen zeigt den Menschen Beckmann mit seinem persönlichen Versuch, sich von der Alltäglichkeiten des Grauens zu distanzieren, um unter dem Druck zu überleben nicht selbst verrückt zu werden und die schreckliche Absurdität des Kriegs zu ertragen. Er versucht, die Kunst als Abwehrmechanismus zu verwenden. Was er sieht, sind nur Farbflächen in den verschiedensten Rot- und Brauntönen, keine Schlachten.<sup>272</sup> Beckmann versucht sich zu beruhigen, denn trotz seines Versuches, das Grauen des Krieges in Farbflächen zu abstrahieren, wird er von Angstzuständen geplagt. Er schreibt: *„Was würden wir armen Menschen machen, wenn wir uns nicht immer wieder eine Idee schaffen würden von Vaterland, Liebe, Kunst und Religion, mit der wir das finstre schwarze Loch immer wieder so ein bisschen verdecken können. Dieses grenzenlose Verlassen in der Ewigkeit. Dieses Alleinsein. 'Deutsch-land. Deu-utschland über a-lles, über ... in der Welt' (...) Heute nacht hatte ich wieder einen wunderbaren Weltuntergangstraum.*<sup>273</sup>

Das "Selbstbildnis als Sanitäter" ist in dieser Hinsicht ein spannendes Werk, da es uns zwar ein Drama zeigt, den persönlichen Einblick, den Beckmann im Krieg in das Leben inmitten des Kriegsgeschehens hatte. Andererseits zeigt es einiges nicht, es ist nur ein kleiner Ausschnitt zu sehen und ein wesentlicher Teil bleibt verborgen. Der Teil der im "Selbstbildnis als Sanitäter" im Verborgenen liegt, ist der Krieg selbst, nur die Uniform gibt dem Betrachter Einblick in den Hinter-

---

<sup>267</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 289.

<sup>268</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 255.

<sup>269</sup> Das Erdbeben von Messina, das er in einem monumentalen Gemälde wiedergibt.

<sup>270</sup> Mathias Eberle 1989, S. 84

<sup>271</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 255.

<sup>272</sup> Wendy Beckett 1997, S. 27f.

<sup>273</sup> Małgorzata Czabańska-Rosada 2013, S. 165.

grund der dargestellten Lebensgeschichte.<sup>274</sup> Er selbst sagt über das Bildnis: *„Ich schuftete wie ein Sklave dran.“*<sup>275</sup> Er muss sich eingestehen, dass er den Krieg nicht mehr aushält, zu dem Zeitpunkt des Selbstbildnisses ist er zwar nur beurlaubt, doch eine Rückkehr an die Front erfüllt ihn bereits mit Angst. Diese Enttäuschung und das Entsetzen über den Krieg ist damit zu erklären, dass er zwar eine Veränderung vom Krieg wollte, diese jedoch in geordneten Bahnen ablaufen hätte sollen. Denn im „alten“, nicht industrialisierten Krieg, wären gesunde Menschen, wie nach einer Auslese herausgekommen, und die Auslese hätte eine Ordnung gebracht, die Beckmann meinte, für sich schon zu kennen. Doch all das, was er sich von Krieg erhoffte oder angedacht hatte, trat nicht ein.<sup>276</sup>

Im April 1915, dem Jahr seines Selbstbildnisses schreibt Beckmann: *„Es ist doch amüsant wie das viel verfluchte und bestöhrnte Leben des Friedens jetzt mit eigener Logik zum Paradies aufrückt.“*<sup>277</sup> So viel Inspiration der Krieg Beckmann auch gebracht hat, so sehr hat er ihn auch gebrochen. Beckmann ist nur noch ein Schatten seiner selbst und zieht sich in sich zurück. Der Mann auf dem Bild zieht sich zusammen, seine Schultern sich zwar noch nicht zu den Ohren hinaufgezogen, doch seine Brust zieht sich schon zurück, zu klein wirkt sie unter dem großen Gesicht.<sup>278</sup> Der Künstler sieht sich als ein Genie, da er ein Künstler ist. Alles was er auf sich nimmt, das macht er für die Kunst. *„Ich amüsiere mich oft über meinen eigenen so blödsinnig zähen Willen zum Leben und zur Kunst. Ich Sorge wie eine liebende Mutter für mich, spucke, wüрге, stoße, dränge, ich muß leben und ich will leben. Ich habe niemals bei Gott oder so etwas mich gebückt, um Erfolg zu haben, aber ich würde mich durch sämtliche Kloaken der Welt, durch sämtliche Erniedrigungen und Schändungen hindurchwinden, um zu malen. Ich muß das. Bis auf den letzten Tropfen, was an Formvorstellung in mir lebt, muß aus mir, dann wird es mir ein Genuß sein, diese verfluchte Quälerei loszuwerden.“*<sup>279</sup> Weil er sich so sehr quält für seine Kunst, ist er eben in seinem Selbstverständnis ein begnadeter Künstler.

Die Wiedergabe des Gesehenen ist ein Akt der Aneignung und des Verstehens, wie Beckmann sagt: *„Kunst dient der Erkenntnis.“*<sup>280</sup>

Zu dem "Selbstbildnis als Sanitäter" (ABB. 10) gibt es eine Skizze, in der sich Beckmann einige Bemerkungen und Ideen neben seinen Kopf geschrieben hat. In der Skizze hat er noch wesentlich mehr vom Krieg gezeigt, auf der linken Seite ist eine kaum zu erkennende Person

---

<sup>274</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 21.

<sup>275</sup> Wendy Beckett 1997, S. 28.

<sup>276</sup> Mathias Eberle 1989, S. 84.

<sup>277</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Peter Paret, 1996, S. 157.

<sup>278</sup> Wendy Beckett 1997, S. 28.

<sup>279</sup> Andreas Gabelmann 2010, S. 9.

<sup>280</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 219.

dargestellt und rechts neben dem Kopf Beckmanns erkennt man schemenhaft einen Mann mit einem Gewehr, der gerade im Begriff ist zu schießen.

Beckmanns Kopf ist zentral im Blatt und blickt den Betrachter frontal an. Von einer leichten Obersicht sehen wir auf sein hell erleuchtetes Gesicht. Seine Schultern sind noch zu erkennen, aber schon zu seinen Armen hin lösen sie sich in abstrakte Stiche auf. Die große Krangelasche mit dem Kreuz, als Erkennungszeichen des Sanitäters, ist hier schon dominant zu erkennen.

Vielleicht ist das Gesicht so stark beleuchtet und ein dunkler Hintergrund angedeutet, weil er sich hier in einer ruhigen Nachtstunde im Kerzenschein dargestellt hat.

Die Zeichnung ist am 2. Mai 1915 entstanden, als eine Offensive an der Karpatenfront gestartet wurde.<sup>281</sup> Ein ähnliche Offensive beschreibt er in einem Brief mit folgenden Worten: *„Es handelt sich um irgendeine Revanche, da der Gegner uns irgend etwas, eine Höhe abgenommen hat. In Wirklichkeit handelt es sich darum, die schon so kurze Lebensdauer einiger hundert Menschen endgültig zu regeln.“*<sup>282</sup>

Schon in der Zeichnung ist die mühsame Selbstbehauptung und -erhaltung im Gesicht von Beckmann abzulesen.<sup>283</sup>

Erst im September kommt er durch ein paar Wochen Beurlaubung dazu, wieder zu malen, er malt sein "Selbstbildnis als Sanitäter". Er malt sein Selbstbildnis vor dem Spiegel, und sagt dazu: Mein *„... angefangenes Werk zu Ende [zu] bringen. Arbeit hilft mir immer über meine verschiedenen Verfolgungswahnsinnsanfälle fort.“*<sup>284</sup> Beckmann wollte das Grauen, das er erlebt und gezeichnet hatte, in größeren Zusammenhängen später malen. Nicht das Grauen des Ersten Weltkrieges malen, sondern das erlebte Leiden und den Tod für christliche Darstellungen verwenden.<sup>285</sup>

Es ist dieser tiefe Zwiespalt zwischen neuen Eindrücken und dem Grauen, sowie der Angst um das eigene Leben, dass Beckmann dazu bringt, nicht mehr uneingeschränkte Zustimmung zu Nietzsche zu fühlen. Er ist somit viel weniger als ein Anhänger Nietzsches zu beschreiben, wenn er sein Selbstbildnis malt, sondern viel mehr als moderner Existenzialist. Wobei auch das im weiteren Sinne Nietzsche ist, weil wenn Beckmann schreibt: *„... denn darauf läuft doch schließlich die ganze Kunst hinaus. Selbstgenuß. Natürlich in seiner höchsten Form - Existenzempfindung.“*<sup>286</sup> Diese Existenzempfindung sind der Krieg und die damit verbundenen Grenzen des Normalen. Doch genau diese Überwindung des Alltäglichen führt zu einer Zerrüttung der Künstlerseele, es ist

---

<sup>281</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 130.

<sup>282</sup> Claudia Kempfer 2003, S. 40.

<sup>283</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 40.

<sup>284</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 282.

<sup>285</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 257.

<sup>286</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 293f.

ihm mit der Zeit nicht mehr möglich, das Leid und die Zerstörung mit der „Brille der Ästhetisierung“ zu sehen. In seinem Selbstbildnis ist die Zerrüttung des Künstlers nicht nur in seinem erschrockenen Blick zu erkennen, sondern auch an dem nervösen Duktus, der sich über das gesamte Gemalte zieht.<sup>287</sup> Der bedeutungsvolle Tod nach dem dionysischen Prinzip Nietzsches ist der Ernüchterung durch die Kriegsmaschinerie gewichen.<sup>288</sup>

Im August 1915 wurde Beckmann dank seiner Kontakte nach Straßburg ins Kaiserliche Hygiene-Institut versetzt. In diesen ruhigeren Wochen, wo er vom Frontdienst befreit war, konnte er wieder zum Malen beginnen. Seine Aufgabe ist es Bakterien für die Forschung zu malen. Er beschreibt seine Aufgabe wie folgt: *„Ich sitze hier und zeichne Bakterien fürs Vaterland. Ich benutze jede freie Minute zur Arbeit. Es ist sehr eigentümlich hier, man kann sich sehr auf sich selbst konzentrieren.“*<sup>289</sup> Anscheinend hat auch Beckmann unter dem starken Druck und dem unbedingten Gehorsam im Heer gelitten. Obwohl in seiner neuen Aufgabe vorgegeben ist, was er zeichnen muss, spürt er Erleichterung und Freiheit in Straßburg. In dieser Zeit fanden Gelegenheit, zu malen und schuf dabei das "Selbstbildnis als Sanitäter". Er schreibt in dieser Zeit davon, dass er einen täglichen Kampf in sich erleben würde *„und zwar ein Kampf mit mir selbst und den bösen Träumen, die um mein Haupt surren wie Mücken.“* Diese sich entwickelnde pessimistische Ansicht vom Krieg, beschreibt er damit, dass *„es doch so [sein], als ob wir alle in einen bodenlosen Schlund gezogen werden.“*<sup>290</sup>

Wie Beckmann hatten auch alle Soldaten realisiert, dass es sich um eine verlustreiche Materialschlacht handelte und die Auseinandersetzungen sich in einen Stellungskrieg mit wenig Hoffnung auf Sieg oder Erfolg verwandelt hatte.<sup>291</sup> „Mitte November 1914 die neue Form des Krieges durchgesetzt: der Stellungskrieg zweier gewaltiger Verteidigungsfronten,“ schreibt Beckmann im Februar 1915.<sup>292</sup>

Diese Erfahrungen an der Front haben das Werk von Beckmann maßgeblich beeinflusst. Er kann das Erlebte in den gewohnten alten Mitteln nicht mehr darstellen und findet eine neue Darstellungsweise für sich.<sup>293</sup> Der Krieg hatte somit nicht nur seine naiven Ansichten über den Krieg verändert, sondern auch die Meinung, dass das Deutsche über alles geht. Seine Kunst passte sich seinen Erlebnissen und seinem Meinungswechsel nur an. In seinem "Selbstbildnis als Sanitäter" nimmt sein nachdenklicher und erschrockener Blick die Veränderung vorweg. Während des Kriegs

---

<sup>287</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 356f.

<sup>288</sup> Mathias Eberle 1989, S. 91.

<sup>289</sup> Jörg Schneider 2005, S. 120.

<sup>290</sup> Dietrich Schubert 2013, S. 289f.

<sup>291</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 337.

<sup>292</sup> Claudia Kempfer 2003, S. 38.

<sup>293</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 354.

verlieren die Schriften von Nietzsche ihren Einfluss auf Beckmann, sein Leben wird nicht mehr vom Kampf bestimmt, sondern vom Überleben und der Fragilität des Lebens.<sup>294</sup>

Nach dem Krieg sucht Beckmann allerdings die Öffentlichkeit, es erweckt den Anschein, als ob er beweisen wollen würde, dass seine Kunst sich verändert hat - dass sie realitätsnäher geworden ist. Beckmann selbst begutachtet später sein "Selbstbildnis als Sanitäter" und meint: *„Das ist doch sehr trüb in der Farbe. Ich habe mich sehr damit gequält. Da kommt zum ersten Mal heraus, was ich inzwischen im Krieg erlebt habe. An dem Zug um Stirn und Nase sieht man, glaube ich, gut, wie sich die spätere strenge feste Form herausarbeitet.“*<sup>295</sup> Er hat den Krieg miterlebt, nicht als Historiker, der die Geschehnisse für die Nachwelt exakt wieder geben wollte, sondern der, den Krieg in all seinen Facetten miterleben wollte, um sie in seiner Kunst zum Ausdruck bringen zu können.<sup>296</sup>

Beckmann erkannte für sich, dass sich seine Kunst durch den Krieg verändert hatte. Sie zeigt sich auch in der neuen Nummerierung seiner Bilder. Hatte er vor dem Krieg bis 151 gezählt, ist das "Selbstbildnis als Sanitäter" 152/1. Er zählt zwar weiter, doch der Krieg und Beckmanns Erfahrungen hatten eine doppelte Nummerierung und einen Schnitt in seinem Œuvre zur Folge.<sup>297</sup> Seine Kunst wurde ausdrucksstärker, lebensnaher, womit er zu einer der wichtigsten Künstler seiner Zeit in Deutschland wurde.<sup>298</sup> Die Begriffe Individualität, Realität und Raum sind für Beckmann zentral in seiner Kunst. In seinem Selbstbildnis ist zu bemerken, dass der Raum eine noch bedeutendere Rolle als in seinen früheren Werken einnimmt. Der Raum wird so eng wie möglich dargestellt.<sup>299</sup> Diesem engen Raum kommt im "Selbstbildnis als Sanitäter" so kurz nach seinem Nervenzusammenbruch eine schützende Rolle zu. Noch in der Zeit vor seiner Beurlaubung hatte Beckmann einen Nervenzusammenbruch an der Front erlitten.<sup>300</sup> Beckmann selbst sagt: *„Ich habe in dieser kurzen Zeit so viel gelernt wie seit Jahren nicht.“*<sup>301</sup> In einem weiteren Zitat wird Beckmann in seiner Aussage sogar nicht detaillierter: *„Wie Sie wissen, betrachte ich diese Zeit noch als Lehrjahre in denen ich mich mit allem, was da war, möglichst intensiv auseinandergesetzt habe. Künstlerisch ebenso wie menschlich. Durch das gewaltsame Herausziehen aus einem Milieu, was anfang*

---

<sup>294</sup> Jörg Schneider 2005, S. 203.

<sup>295</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 16.

<sup>296</sup> Hrsg. Uwe M. Schneede 2013, S. 560.

<sup>297</sup> Birgit Schwarz, Michael Viktor Schwarz 1996, S. 16.

<sup>298</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 48.

<sup>299</sup> Ulrich Weisner 1982, S. 136.

<sup>300</sup> Clara Schulz-Hoffmann 1984, S. 200

<sup>301</sup> Uwe M. Schneede 2009, S. 48.



*mir gefährlich zu werden, wurde mir das Glück zu Teil, ganz auf mich selbst gestellt zu werden.*<sup>302</sup>

Das Milieu, dass ihm gefährlich wird, ist das bürgerliche, seine Kunst war durch das alltägliche seiner Ansicht nach gehemmt. Durch den Krieg wurde er allerdings nicht nur aus dem alltäglichen herausgerissen, sondern befand sich plötzlich in etwas nie da gewesenem.

Die Uniform, die Beckmann in seinem Selbstbildnis trägt, ist gleichzeitig sein Malerkittel. Nicht nur in diesem Selbstbildnis zieht er sein Symbol der Pflichtausübung an, sondern trägt sie noch lange danach als Arbeitskittel.<sup>303</sup> Warum er die Uniform beim Malen noch längere Zeit trug, ist nicht bekannt. Vielheit war sie im eine Erinnerungshilfe, vielleicht notwendiges Übel, weil sonst nichts anderes da war. Die Uniform war noch nach seiner Zeit als Soldat ein Teil seines Malprozesses, sowohl als Erinnerung an das Grauen als auch physisch.

Betrachtet man das Œuvre von Beckmann genauer, stellt man fest dass das diese neue Schaffensphase, die er mit einer neuen Nummerierung zeitlich festsetzt, schon vor dem Krieg ihren Ursprung hat. Schon in den Jahren 1911/12 setzt dieser Prozess ein, in dieser Zeit begegnete er auch Franz Marc. Es ist das spannungslose Gefüge zwischen Körper, Fläche und Raum, das ihn immer mehr interessiert.<sup>304</sup> Der Kunsthistoriker Christian Lenz setzt diese neue Schaffensphase bei Beckmann etwa mit dessen Werk „Der Untergang der Titanic“ fest.<sup>305</sup> Nach dem Krieg konnte Beckmann fast nahtlos an seine Erfolge vor dem Krieg anschließen und er hatte eine Fülle an neuer Inspiration an Darstellungen mit Wirklichkeitsnähe gefunden.<sup>306</sup> Zeitgenossen von Beckmann bemerkten diesen Umbruch im Schaffen von Beckmann, der Kunstkritiker Schmidt schreibt: *„Der Krieg hat, man kann nicht sagen: seine Entwicklung beschleunigt: er ist ihm zum formschaffenden Erlebnis geworden.“*<sup>307</sup> Die Veränderung der Kunst von Beckmann wird von ihm als ein Bruch während des Krieges gesehen. Kunsthistoriker heute sehen diese Veränderung in seiner Kunst schon vor dem Krieg, wo Beckmann sich vielleicht unbewusst durch die schlechten Kritiken in seiner Malerei veränderte. Wiederum sehen Zeitgenossen von Beckmann diese Veränderung in seinem Schaffen nach dem Krieg einsetzen. Klar ist jedoch, dass das Kriegserlebnis die Kunst von Beckmann nachhaltig veränderte. Das "Selbstbildnis als Soldat" dokumentiert einen Übergang zwischen der spätimpressionistischen Malweise des frühen Beckmann und seinem Nachkriegsstil der Neuen Sachlichkeit. Das interessante ist, dass der impressionistische Stil die Augenblicklichkeit des einen Moments, in dem Beckmann inne hält und sich beim Malen beobachtet, widerspiegelt. Doch die Melancholie in der Darstellung gibt schon einen Ausblick darauf, welche Sehnsucht

---

<sup>302</sup> Jörg Schneider 2005, S. 204.

<sup>303</sup> Hildegard Zenser 1984, S. 10.

<sup>304</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 17.

<sup>305</sup> Christian Lenz 2000, S. 165ff.

<sup>306</sup> Birgit Schwarz, Michael Viktor Schwarz 1996, S. 16.

<sup>307</sup> Jörg Schneider 2005, S. 121.

nach dem Altbewährten in den späteren Arbeiten auftreten würde.<sup>308</sup> Alles was Beckmann in seiner Zeit als Sanitäter gesehen hatte, verändert sein Bild von Kampf und Leiden, dies wird er später in seinen religiösen Darstellungen, wie der Auferstehung von 1916 verarbeiten. Als „*schaurigen Schmerzensschrei der armen getäuschten Menschheit*“<sup>309</sup>, wird seine Wiedergabe der Wirklichkeit des Krieges in der Auferstehung beschrieben.

Das Fazit von Beckmann über den Krieg ist eindeutig: „*Der Krieg geht ja nun seinem traurigen Ende zu. Er hat nichts von meiner Idee über das Leben geändert, er hat sie nur bestätigt.*“<sup>310</sup>

## **Ernst Ludwig Kirchner „Selbstbildnis als Soldat“**

### **Bildbeschreibung**

Das "Selbstbildnis als Soldat" von Ernst Ludwig Kirchner (ABB. 11) ist ein hochformatiges Gemälde mit den Maßen 69,2 × 60,9 cm. Ein Mann ist im Vordergrund dargestellt, er schaut am Betrachter vorbei. Er trägt eine militärische, dunkelblaue Uniform. Der Mann ist nur bis zu Mitte seines Oberkörpers dargestellt. Der Körper aus dem Zentrum nach links gerückt, seine rechte Schulter berührt beinahe die linke Bildkante.

Der Mann hat ein langes, ausgezehrt Gesicht, die vollkommen schwarzen Augen treten aus ihren Höhlen heraus, die Nase hebt sich spitz von den eingefallenen Wangen ab und der Mund steht weit nach vorne. Eine Zigarette hängt aus dem rechten Mundwinkel heraus. Eine hohe Kappe betont und verstärkt die vertikale Wirkung des gelblichen Kopfes.

In der Mitte des Oberkörpers fällt dem Betrachter der blutige Stumpf seiner Hand ins Auge. Dem Mann im Bild ist die rechte Hand abgeschnitten worden. Blutig ragt sie in das Blau der Uniform. Der linke Arm ist erhoben, so dass die Hand, die vollkommen verzerrt wirkt, auf der Höhe der Schulter ist. Auf den Schultern ist ein Abzeichen mit der Nummer 75 zu erkennen.

Hinter dem Mann eröffnet sich ein Raum, der nur schwer in seiner Tiefe festzulegen ist. Mehrere verschieden farbige Flächen schieben sich übereinander. Vor eine schwarzen Fläche, vielleicht einer Leinwand, hinter der linken Schulter des Mannes, ist eine Frau zu sehen. Wir können nicht erkennen, ob sie gemalt ist, also ein Bild im Bild oder eine Person die einfach hinter dem Mann steht. Die Frau ist nackt und fast vollständig im Ganzen zu sehen, nur kurz über den Knien ist sie durch die Schulter des Mannes oder eine rote runde Fläche, die die gesamte rechte untere Ecke einnimmt, bedeckt.

Ihre Haare sind so schwarz wie die Fläche, die sie umgibt, womit ihr Kopf in das sie umgebende Schwarz übergeht. Ihr Kopf ist im Farbton ein wenig dunkler als ihr Körper. Sie hat ihren Kopf in

---

<sup>308</sup> Jörg Schneider 2005, S. 205.

<sup>309</sup> [www.staatsgalerie.de](http://www.staatsgalerie.de)

<sup>310</sup> Jörg Schneider 2005, S. 203f.

Richtung des Mannes gedreht. Es wirkt allerdings so, als ob sie nicht ihn ansehen würde, sondern hinter ihm vorbei.

Hinter der Hand, die dem Mann noch geblieben ist, erkennt man am äußersten rechten Rand des Bildes einen schmalen grünen Streifen, auf dem sich ockerfarbene Formen, Gestalten erahnen lassen. Doch sind sie von der schwarzen Fläche, die die Frau umgibt, abgeschnitten.

Der Hintergrund auf der linken Seite ist in seiner Farbigkeit heller, er leuchtet rot auf. Auch die als Leinwand zu identifizierende Fläche ist fast zur Gänze rot, nur durch kleine blaue Flächen und einen größeren weißen Fleck in der linken oberen Ecke der Leinwand im Bild unterbrochen. Diese weiße Ecke zeigt spitz zulaufend in die linke obere Ecke des Bildes. Nur schemenhaft ist auf diesem Bild im Bild ebenfalls ein Mensch zu erkennen, der sich in die Höhe reckt und einen Arm zur weißen Fläche hinstreckt.

Jede Ebene existiert im Bild für sich, sie scheinen voneinander isoliert, der Mann ist in seiner Uniform vollkommen alleine, auf sich gestellt.

## 8.2. "Selbstbildnis als Soldat"

Der Schicksalskrieg, von dem etwas fabelhaft Neues erwartet worden war, zeigte früh seine Realität und deren grauenhafte Auswirkungen. Nie zuvor hatte ein Krieg mehr Menschenopfer gefordert als der Erste Weltkrieg.<sup>311</sup> Erwin Piscator schreibt 1929 folgende Zeilen, die das erschreckende Ereignis des Ersten Weltkrieges zusammenfassen: *„Meine Zeitrechnung beginnt am 4. August 1914. Von da ab stieg das Barometer, 13 Millionen Tote, 11 Millionen Krüppel, 50 Millionen Soldaten, 6 Milliarden geschossen, 50 Milliarden Kubikmeter Gas. Was ist da persönliche Entwicklung? Niemand entwickelt sich da persönlich. Da entwickelt etwas anderes ihn.“*<sup>312</sup> Obwohl Piscator ein Theaterregisseur war, passt dieses Zitat ebenso zu Kirchner. Er wird vom Kriegsausbruch auf der norddeutschen Insel Fehmarn überrascht, auf seiner Rückreise nach Berlin wird er mehrmals wegen des Verdachts der Spionage festgenommen. Schon hier beginnt seine Paranoia verstärkt durchzuschlagen. Er versucht seine Ängste durch Alkohol und Drogen zu betäuben.<sup>313</sup> Kirchner war kein Kriegsenthusiast, trotzdem hatte er sich freiwillig gemeldet.<sup>314</sup>

Die Künstlergruppe die „Brücke“, die bis Mai 1913 bestanden hatte und bei der Kirchner ein führendes Mitglied gewesen war, hatte die Philosophie von Nietzsche als einen grundlegenden Sinn für ihre Kunst erkannt. Den Namen ihrer Gruppe leiteten sie von einem Nietzsche Zitat aus Zarathustra ab: *„... daß der Mensch eine Brücke und kein Zweck ist.“*<sup>315</sup> Kirchner kennt die Schriften

---

<sup>311</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 58.

<sup>312</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 338.

<sup>313</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 343.

<sup>314</sup> Bernd Küster 2008, S. 48.

<sup>315</sup> Hrsg. Heinz Friedrich, Wieland Schmied 1999, S. 155.

von Nietzsche nicht nur, sondern hat sich sicherlich wie seine Künstlerfreunde und Kollegen intensiv damit auseinandergesetzt .

Er hat die Hoffnung, dass der Krieg auch die Kunst fördert. Jedoch ist der Weg zum Ansehen der deutschen Kunst bei Kirchner ein anderer als bei Corinth. Er will die deutsche Kunst niemanden aufzwingen, sondern er hofft, dass die Erfahrung des Krieges die Menschen seine Kunst, den Expressionismus verstehen lassen wird und sie damit zu einer angesehenen und gefeierten Ausdrucksweise avanciert. *„Ich glaube das auch, dass viele Menschen die im Felde gestanden haben, zum Menschlichen gekommen sind und dadurch den Ausdruck der Empfindungen der Menschheit in der Kunst schätzen werden.“*<sup>316</sup> Trotz seiner Ängste ist er immer zwar noch kein Kriegsgegner, er war von der allgemeinen Euphorie aber ebenfalls angesteckt: *„Ich bin in der Musterung zur Feldartillerie gekommen, eine schöne, mir sehr interessante Waffe. Ich warte nun auf [die] Einberufung, beim Militär muß man immer warten. Ich bin Ihnen dankbar, daß sie den geistigen Kampf jetzt schon aufnehmen und gehe ruhig hinaus, da ich weiß, daß es Menschen gibt, zu denen meine Arbeit spricht.“*<sup>317</sup>

Er wollte absolut nicht zur Infanterie und entschloss sich deswegen freiwillig zur Artillerie zu gehen. Die Freiwilligkeit Kirchners war eine kalkulierte Entscheidung, er war der Überzeugung, *„Die Artillerie war ein ´vornehmer` Verein.“*<sup>318</sup>

Im Jahr 1914 schreibt Kirchner zu Beginn seines Kriegsdienstes noch voller Tatendrang: *„Mein Militärverhältnis ist leider ungeeigneter Landsturm ... es ist aber doch immer schöner mit unseren Elitetruppen zu ziehen, als dann als Landsturmkrüppel irgendwo Schützengräben zu bauen. Die Leute sind wundervoll freie Menschen, wenn sie zurückkommen.“*<sup>319</sup> Seine zu Anfang so euphorische Haltung und die Hoffnung an der Front und damit direkt am Krieg teilzunehmen wurde nicht erfüllt. Der Krieg war für ihn interessant, weil die Welt für ihn als moderner Künstler von Interesse war. *„Ich finde ja im allgemeinen die Welt interessanter als meinen eigenen Kopf, deshalb habe ich mich nicht viel mit ihm abgegeben.“*<sup>320</sup> Jedoch nützt er seinen Kopf, sein Selbstbildnis um die Welt und seine Erlebnisse in ihr wider zu geben.

Das "Selbstbildnis als Soldat" von Kirchner aus dem Jahr 1915 ist ein Werk, in dem die erschreckenden Seiten des Krieges und der Zerstörungswut sichtbar werden. Im selben Jahr, als sein Selbstbildnis entstand, wurde Kirchner aus dem Wehrdienst wegen eines physischen und psychischen Zusammenbruchs entlassen.<sup>321</sup> Er beschreibt seinen Zustand nach seiner Entlassung als

---

<sup>316</sup> Aya Soika 2014, S. 65.

<sup>317</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 343.

<sup>318</sup> Peter Springer 2005, S. 40.

<sup>319</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Christian Lenz 1996, S. 171.

<sup>320</sup> Peter Springer 2005, S. 14.

<sup>321</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 65.

„halb tot von den geistigen und körperlichen Qualen“.<sup>322</sup> Er bildet sich weit nach seiner Entlassung als Leidender im Krieg ab, seine Darstellung gibt weitaus schrecklichere Auswirkungen des Krieges auf den Künstler wider als es in Wirklichkeit tatsächlich war. Er ist damit viel direkter als sein Künstlerkollege Beckmann, der die Auswirkungen des Krieges in der Realität erlebt hatte.

Sich in einem Selbstbildnis durch Verkleidungen oder ikonographische Modifikationen darzustellen, gibt dem Werk eine noch subjektivere Tragweite.<sup>323</sup>

Er stellt sich in einer detailgetreu wiedergegebenen Uniform des Feldartillerieregiments Nummer 75 heraus. Dass Kirchner sich überhaupt in einer Uniform zeigt, ist zuerst einmal erstaunlich, nachdem er 1915 noch von einer „Uniformangst“ schreibt.<sup>324</sup>

Die Verletzung, die dem Betrachter ins Auge sticht, - die fehlende Hand - ist hier das bestimmende Element. Kirchner war jedoch nie an der Front und hat nie die Gräueltaten des Krieges selbst miterlebt, somit konnte er nie eine solche Verletzung erleiden.<sup>325</sup> Er war immer nur ein Zuschauer des Krieges gewesen. Seine Darstellung des Soldaten ist reine Fiktion.<sup>326</sup> Kirchner hat allerdings mit den Truppen sympathisiert und ist von sich enttäuscht, als er sich eingestehen muss, als Soldat nicht zu funktionieren. Er muss sich einen Weg suchen, seiner Verpflichtung als Soldat zu entkommen.<sup>327</sup> 1916 schreibt er: *„Ich bin momentan vom Militär entlassen und will ein Sanatorium aufsuchen, um mich zu regenerieren. Ich fühle mich halb tot von geistigen und körperlichen Qualen. Dabei hat man die Aussicht bald wieder eingezogen zu werden. Arbeiten kann ich jetzt nur nachts. [...] Mein Kopf schmerzt und Fieber rinnt mir im Rücken, aber der Reiz noch einige Sachen zu arbeiten ist groß als daß ich eher gehen könnte. Neue Kontrollversammlungen sitzen mir auf den Fersen, und wer weiß wann man mich wieder einsteckt und dann kann ich nicht mehr arbeiten.“*<sup>328</sup> Im Jahr 1915 als er bei dem Feldartillerieregiment Nummer 75 seinen Dienst als Fahrer macht, wandelte sich eben diese Pflichterfüllung in Selbstzerstörung um.<sup>329</sup> Ein Freund von Kirchner, Eberhard Grisebach, schreibt im folgenden Jahr über Kirchner: *„Seine Kunst wächst, je mehr sein Körper versagt.“*<sup>330</sup> Kirchners körperlicher Zustand verschlechtert sich sichtlich, durch einen

---

<sup>322</sup> Hrsg. Gabriele Sauer, Gisela Schirmer, Ellen Spickernagel 1999, S. 29.

<sup>323</sup> Peter Springer 2005, S. 13.

<sup>324</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Christian Lenz 1996, S. 171.

<sup>325</sup> Hrsg. Ulrich Pfisterer 2005, S. 148.

<sup>326</sup> Peter Springer 2005, S. 50.

<sup>327</sup> Peter Springer 2005, S. 77.

<sup>328</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 344.

<sup>329</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 343.

<sup>330</sup> Hrsg. Lothar Grisebach 1962, S. 49.

geheimen Hungerstreik, doch führt seine innere Zerrissenheit zu Darstellungen außergewöhnlicher Aussagekraft.

Es zeichnet sich ab, dass es sich beim Selbstbildnis von Kirchner als Soldat nicht um ein Bildnis von seiner körperlichen Verfassung handelt, sondern seine widerwillige Bewusstwerdung der irrelevanten Individualität im Dienst des Militärs.<sup>331</sup> Die schlechte körperliche Verfassung von Kirchner war zudem durch einen Hungerstreik selbst zugefügt. Er machte sich selbst zum militärischen Krüppel, um nicht am Krieg teilnehmen zu müssen.<sup>332</sup> Als Soldat nicht nützlich für die Truppen zu sein, eben der militärische Krüppel zu sein, ist die erste naheliegende Interpretation der verstümmelten Hand.

Kirchner ist damit auch kein Krieger für die deutsche Kunst oder seine Kunst. Seine Person und damit er als Künstler, hat in der Zeit als Soldat und unter der Pflichterfüllung gelitten. Kirchner schreibt in einem Brief: *„Ich bin halb wahnsinnig geworden und körperlich menschliche Gefühle sind mir auch heute noch fremd. ... Der Krieg reißt immer mehr ein. Man sieht fast nur noch Masken, keine Gesichter mehr, es wäre gut und nötig, dass bald ein Ende käme.“*<sup>333</sup> Kirchner leidet unter dem nicht enden wollenden Krieg zusehends, wie in dem Brief zu lesen ist.

Kirchner versucht in seinem "Selbstbildnis als Soldat" seine aktuelle Situation, nämlich das Sein als Künstler und Soldat wiederzugeben, indem er aktuelle Kriegspropaganda der Alliierten repliziert, wie die fehlende Hand.<sup>334</sup>

Die fehlende Hand zeigt die Bedeutung dieses Selbstbildnisses. Die fehlende Künstlerhand kann auf den ersten Blick als Schwäche, Impotenz oder Kastration, sowohl sexuell als auch künstlerisch und zudem kämpferisch verstanden werden.<sup>335</sup> Folglich wäre die Annahme, dass es sich bei dem Selbstbildnis von Kirchner um ein Antikriegsbild handelt, nachvollziehbar, dies ist jedoch nicht so. Zwar ist die grausame Realität des Krieges auf den ersten Blick zu erkennen, doch hat hier Kirchner weit mehr in diesem Selbstbildnis dargestellt. Es sind verschiedene Ikonographien wiedergegeben, die man zu allererst einzeln aufarbeiten muss, um das Werk in seiner Gesamtheit verstehen zu können.

Das Motiv der abgehackten Hand ist eine Pathosform, die demonstrativ auf die Amputation der Malerhand mit dem Martyrium eines Heiligen verweist und vergleicht. Er ist der exemplarisch Leidende, der auf die zahlreichen Konsequenzen dieses herrschenden Männlichkeitswahns und der damit verbundenen Zerstörung aufmerksam machen soll. Das Motiv der abgehackten Hand des Künstlers und die Verehrung ebenjener ist keinesfalls eine Erfindung von Kirchner. Wir kennen

---

<sup>331</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 344.

<sup>332</sup> Peter Springer 2005, S. 56

<sup>333</sup> Andreas Gabelmann 2010, S. 54.

<sup>334</sup> Peter Springer 2005, S. 96.

<sup>335</sup> Hrsg. Ulrich Pfisterer 2005, S. 148.

dieses Motiv schon von früheren Darstellungen, zum Beispiel von den Werken Egon Schieles. Es ist die höchste Form des Leidens des Künstlers, welches nur durch den Tod übertroffen wird.<sup>336</sup> Damit hat er ein allgemeinverständliches Symbol zum Leiden im Krieg, und das besondere Leiden des Künstlers in sein Selbstbildnis integriert.<sup>337</sup> Kirchner ist nicht gegen den Krieg, ihn entsetzt die Gewalt, die mit ihm einhergeht. Die abgehackte Hand bezieht sich auf die vollkommene Unterdrückung seines natürlichen Wesens.<sup>338</sup> Nach Eberhard Grisebach<sup>339</sup> ist Kirchner in seiner eigentlichen Existenz durch den Krieg bestätigt und nicht am Malen gehindert worden, die verstümmelte künstlerische Existenz wie in seinem Selbstbildnis hat nicht existiert. Seine Kunst gewann durch seine Erlebnisse im Militär neue inhaltliche Ebenen, durch die er einige seiner gefeiertsten Hauptwerke schuf.

„Schwerer als alles andere lastet der Druck des Krieges und die überhandnehmende Oberflächlichkeit,“ stellt Kirchner fest.<sup>340</sup> Ein weiterer wichtiger geschichtlicher Hintergrund zu dem Motiv der abgehackten Hand ist, dass es zur Gräuelpropaganda der Alliierten gegen die Deutschen gehört hat.<sup>341</sup> Das Symbol, das den Betrachter am meisten erschreckt, der Armstumpf, - denn die abgetrennte Hand ist es nicht, da sie nirgends zu erkennen ist - , ist nicht nur das Sinnbild für den durch seinen Kriegseinsatz arbeitsunfähigen Künstler. Wie Peter Springer in einem Kapitel seines Buches deutlich aufzeigt, wurde die abgetrennte Hand im Rahmen der Kriegspropaganda als wesentliches Motiv verwendet. Vor allem nach der Besetzung Belgiens hatten zuerst die Belgier die Gräueltaten der Deutschen in dieser Form exemplarisch eingesetzt. Doch schnell kam diese Propaganda der Unschuldigen, die vor dem Feind beschützt werden mussten, auch zu den Deutschen.<sup>342</sup> Das Motiv der abgehackten Hand wird somit zur Symbiose von Gräuelpropaganda und Künstlermythos.<sup>343</sup> Diese Kriegspropaganda der Verstümmelung wurde so gut wie immer an Kindern und Frauen dargestellt, um die Problematik der unschuldig Leidenden wider zu geben. Wenn Kirchner nun dieses Motiv mit seiner damals bekannten Ikonographie abbildet, so identifiziert er sich sowohl mit seinen Feinden als auch den unschuldigen Opfern.<sup>344</sup> Das Leiden des Soldaten, aber auch des Künstlers ist unausweichlich und zeigt die Konsequenzen der Verbrechen und der

---

<sup>336</sup> Hrsg. Ulrich Pfisterer 2005, S. 148.

<sup>337</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 16.

<sup>338</sup> Peter Springer 2005, S. 32.

<sup>339</sup> Siehe Fußnote 324.

<sup>340</sup> Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Christian Lenz 1996, S. 170.

<sup>341</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 345.

<sup>342</sup> Peter Springer 2005, S. 114.

<sup>343</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 346.

<sup>344</sup> Peter Springer 2005, S. 122.

damit einhergehenden Grausamkeiten.<sup>345</sup> Die Darstellung des arbeitsunfähigen Künstlers steht im genauen Gegensatz zur selbstaugelösten Fotografie (ABB. 12) von Kirchner wenige Monate zuvor. Hier posiert Kirchner noch in seiner Uniform vor der Kamera und präsentiert sie stolz und blickt den Betrachter direkt an. Dieser Stolz in seinem "Selbstbildnis als Soldat" vollkommen der Uniformangst gewichen.<sup>346</sup>

Zwei Personen sind im Bild dargestellt. Wahrscheinlich ist Erna Schilling, die Lebensgefährtin von Kirchner, die Frau in diesem Gemälde. Allerdings ist es kein Doppelbildnis. Die Frau ist ein Attribut, Zeichen für die Männlichkeit des Künstlers beziehungsweise des Kriegers, den Soldaten zu verstehen.<sup>347</sup> Kirchner knüpft an die Traktion des Künstlerbildnisses mit Modell an, in denen das Modell als Muse fungiert. Die Geschlechterordnung von Künstler und Modell oder Muse ist Bedingung für die künstlerische Kreativität. In diesem Selbstbildnis kann nicht mal mehr das Modell dem Künstler helfen. Durch seinen Dienst als Soldat und seine Unfähigkeit den Anforderungen des Militärs Folge zu leisten wirkt der Künstler wie erstarrt.<sup>348</sup> Kirchner hatte sich schon früher mit den Geschlechterrollen in seiner Kunst beschäftigt, wie eine Kaltnadelradierung aus dem Jahr 1908 (ABB. 13) belegt. Auch hier hatte Kirchner einen weiblichen Akt in den Hintergrund eingefügt. Die in den Hintergrund versetzte Frau ist sowohl symbolisch für den inneren Kampf des Künstlers, den Mann zu verstehen, als auch biografisch.<sup>349</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff erkennt die Frau im Hintergrund nicht als Erna Schilling und als Attribut des Künstlers, sondern als einen Akt auf einer Leinwand.<sup>350</sup> Im Hintergrund sind deutlich bemalte Leinwände auf beiden Seiten des verkrüppelten Soldaten zu erkennen. Auf der rechten Seite des Soldaten, wo sich der Akt befindet, ist unter ihrer rechten Hand ein dreieckiger Gegenstand zu erkennen, der in derselben Farbe wie der Akt gemalt ist. Beides befindet sich hinter dem Soldaten, aber, ob die weibliche Gestalt vor oder auf der Leinwand ist, ist nicht deutlich zu erkennen.

Ein auffälliges Detail ist, dass bei dem weiblichen Akt ebenfalls die Hände fehlen - der Mann in seiner Uniform ist genauso vor ihr eingebracht, dass er ihre Hände mit seiner Schulterpartie abschneidet.<sup>351</sup> Dass der weibliche Akt ebenfalls keine Hände hat, kann als Zeichen des Mitgefühls Kirchners gegenüber den Unschuldigen im Krieg gesehen werden.<sup>352</sup> Gleichzeitig wirkt das Modell

---

<sup>345</sup> Małgorzata Czabańska-Rosada 2013, S. 165.

<sup>346</sup> Aya Soika 2014, S. 65.

<sup>347</sup> Hrsg. Ulrich Pfisterer 2005, S. 148.

<sup>348</sup> Hrsg. Gabriele Sauer, Gisela Schirmer, Ellen Spickernagel 1999, S. 29.

<sup>349</sup> Hrsg. Lucius Grisebach, Annette Meyer zu Eissen 1979, S. 113.

<sup>350</sup> Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993, S. 110.

<sup>351</sup> Peter Springer 2005, S. 116.

<sup>352</sup> Peter Springer 2005, S. 122.



damit wie eine Marionette, sie kann ebenfalls für sich keine Entscheidungen treffen und spiegelt den Verlust der Individualität der Soldaten wieder.<sup>353</sup>

Ein weiterer wichtiger Punkt in dem "Selbstbildnis als Soldat" ist die Farbe, die Kirchner verwendet, die beiden Personen, Kirchner und der Akt sind in dumpfem Gelb gehalten. Sie wirken dadurch beinahe giftig oder vergiftet, irgendwie krank.<sup>354</sup>

Es sind Kirchners Reflexionen, die er durch malerische Mittel sichtbar macht.<sup>355</sup> Auch in Kirchners "Selbstbildnis als Soldat" spielt die Philosophie von Nietzsche eine wichtige Rolle. Hier ist es wesentlich, Kirchners eigene Aussagen über seine Werke zu kennen. Kirchners "Selbstbildnis als Soldat" muss nach seiner eigenen Aussage nicht danach betrachtet werden, wie realitätsnahe die Darstellung ist: *„Es ist deshalb nicht richtig meine Bilder mit dem Maßstab der naturgetreuen Richtigkeit zu beurteilen, denn sie sind keine Abbildungen bestimmter Dinge oder Wesen, sondern selbstständige Organismen aus Linien, Flächen und Farben, die Naturformen in meinen Bildern sind nur soweit enthalten, als sie als Schlüssel zum Verständnis notwendig sind. Meine Bilder sind Gleichnisse nicht Abbildungen. Formen und Farben sind nicht an sich schön, sondern die, welche durch seelisches Wollen hervorgebracht sind.“*<sup>356</sup> *Es ist etwas Geheimes, was hinter den Menschen und Dingen und hinter den Farben und Rahmen liegt, und das verbindet alles wieder mit dem Leben und der sinnfälligen Erscheinung, das ist das Schöne, das ich suche.*<sup>357</sup> Nietzsche fordert von der Kunst mehr als nur das rein Dionysische, sondern dass die Darstellungen ein Gleichgewicht mit dem Apollinischen, also dem bewusst Konstruierten aufweisen. Bei Kirchners Selbstbildnis ist dies gegeben. In dem Selbstbildnis von Kirchner als Soldat, ist nicht nur das Impulsive, das Nietzsche fordert, sondern auch die tieferliegende Bedeutung vorhanden. Für Nietzsche ist die Symbiose aus Dionysischen und Apollinischen die leibliche Symbolik. Der Künstler soll das Erlebte reflektieren und in Gleichnissen die leibliche Symbolik, wiedergeben.<sup>358</sup> Hierzu schreibt Kirchner: *„Ich glaube daran, daß jede Form in ein solches Symbol übertragen werden könnte, und zwar in ein allgemein verständliches, wenn seine Bildung sich in einer künstlerischen Ekstase vollzieht. Eine verstandesmäßige Bildung der Form wird immer ohne Schlüssel unlösbar sein und liegt aushing im Gebiet der Kunst.“*<sup>359</sup> Damit verlangt Kirchner von seiner Kunst, dass sie in ihrer Rezeption sowohl offensichtlich als auch hintergründig immer für den Betrachter verständlich sein muss. Das trifft zumindest auf die frühen Werke der Zeit des Gemeinschaftsateliers der Brücke zu ebenso wie

---

<sup>353</sup> Hrsg. Gabriele Sauer, Gisela Schirmer, Ellen Spickernagel 1999, S. 29f.

<sup>354</sup> Małgorzata Czabańska-Rosada 2013, S. 163.

<sup>355</sup> Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977, Dietrich Schubert, S. 216.

<sup>356</sup> Crevel, René, Martel Schwichtenberg, Curt Valentin 1931, S. 90ff und Ernst Ludwig Kirchner 1930, S. 3.

<sup>357</sup> [www.kunstzitate.de](http://www.kunstzitate.de)

<sup>358</sup> Louisa Theobald 2011, S. 44.

<sup>359</sup> Louisa Theobald 2011, S. 46f.

auf das "Selbstbildnis als Soldat", das der Philosophie von Nietzsche soweit entspricht, dass es in der symbolischen Kraft und Aussage ganz seiner Zeit angepasst ist.

Doch das, was er im Krieg sehen wollte, unterdrückt er in seinem "Selbstbildnis als Soldat". Seine Augen sind nicht wach und voller Neugier, sondern schwarze Flecken. Es gibt hier keinen Blick des Künstlers, der uns eine Deutung des Bildes erleichtern würde, nichts Negatives oder Positives, es ist eine blicklose Selbstbezogenheit.<sup>360</sup> Er gibt den Betrachtern seines Selbstbildnisses als Soldat eine Vorwarnung, es ist eine Vorwarnung aus seinem Inneren. Seine Augen sind zu seinem Inneren gerichtet, verdreht nach innen, als wäre er ein Seher, der in die Zukunft blicken kann.<sup>361</sup>

Er drückt es folgendermaßen aus: *„Zwei Dinge sind es, die die Grundlage bilden. 1. Das Bild, das der Maler aus Erleben oder Phantasie in sich erzeugt hat. 2. Die technischen Mittel und die mit ihnen erzeugten Bilder aus Linien, Flächen und Farben auf der Fläche. [...] Die Kraft die ihn dazu befähigt nennt man Phantasie. Die Art Bilder wurden oder werden auch heute am höchsten gewertet als reine künstlerische Erzeugnisse des menschlichen Geistes. Sie übermitteln in ihrer Form in der Regel eine tiefe Wahrheit, die Werke bleibend für alle Zeiten machend.“*<sup>362</sup> Es ist Kirchner im Gegensatz zu Beckmann genug, den Drill und das Leben eines Soldaten in der Ausbildung zu sehen und mitzuerleben. Er will nicht an die Front und braucht dies nicht für seine Kunst. Er als Künstler gebraucht seine Phantasie, um den Krieg auf die Leinwand zu bringen und für den Betrachter darzustellen.<sup>363</sup> Obwohl er die Front nie gesehen hat, war das Erlebnis des Militärs essenziell für Kirchner, da er, wie er sagt, sonst sich nie in einer Uniform hätte darstellen können. Das eigene Erleben ist für seine Kunst ausschlaggebend: *“Jedes Bild, das ich schaffe, hat seinen Ursprung in einem Naturerlebnis. Hier gilt mir der Satz Dürers: Alle Kunst kommt aus der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie. Natur ist für mich alles Sichtbare und Fühlbare in der Welt, der Berg wie das Atom, der Baum und die Zelle, die ihn baut, aber auch alles von Menschen Geschaffene, wie Maschinen usw. Alle biologische, technische, wissenschaftliche Erkenntnis ist wertvoll für meine Arbeit, doch ist mein Verhältnis ein durchaus anderes zu ihr als das des Biologen oder Ingenieurs. Das moderne Licht der Städte, in Verbindung mit der Bewegung der Straßen, gibt mir neue Anregungen. Es breitet sich eine neue Schönheit über die Welt, die nicht in der Einzelheit des Gegenständlichen liegt. Durch die Schulung an diesem so reichen Problem bekam auch die freie Natur draußen ein anderes Gesicht für mein Auge.“*<sup>364</sup>

---

<sup>360</sup> Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 17.

<sup>361</sup> Peter Springer 2005, S. 158.

<sup>362</sup> Peter Springer 2005, S. 145.

<sup>363</sup> Peter Springer 2005, S. 159.

<sup>364</sup> [www.kunstzitate.de](http://www.kunstzitate.de)

Seine ambivalente Haltung zum Ersten Weltkrieg blieb bis zuletzt bestehen.<sup>365</sup> Auch deswegen ist das Werk kein Antikriegsbild.

Das "Selbstbildnis als Soldat" nimmt durch seine eindringliche unterschiedlich lesbare Bildaussage nicht nur unter den Selbstbildnissen von Kirchner eine Sonderstellung ein, sondern in seinem gesamten Œuvre.<sup>366</sup>

## 9. Vergleich der Selbstbildnisse der Künstler-Krieger

Sich als Künstler in der Uniform eines Kriegers zu malen, war immer auch ein Zeichen, sich für seine Kunst stark zu machen. Der Künstler hat für seine Kunst am Kunstmarkt gekämpft, aber auch um seinen persönlichen künstlerischen Ausdruck zu finden oder ist für seine Kunst wirklich in den Krieg gegangen.

Im Gegensatz zu Beckmann, Dix und Kirchner war Corinth nie im Krieg, er hat seine Erfolge in der Welt der Kunst als Siege betrachtet und sich somit in der Position eines Kriegers gesehen. Er war auch dafür, für die deutsche Kunst in den Krieg zu ziehen, damit sich diese gegenüber der berühmten und beliebten französischen Kunst und ebenfalls gegen alle anderen Kunststile Europas durchzusetzen konnte. Selbst in den Ersten Weltkrieg zu ziehen, war für Corinth auf Grund seines Alters nicht möglich. Corinth ist von dem Bild des Künstlers als Krieger für seine Kunst und dem damit verbundenen Heldenmythos allerdings auch nach dem Weltkrieg noch bestimmt.<sup>367</sup> Corinths Leben verläuft während des Krieges in seinen gewohnten Bahnen, er lässt sich wegen der allgemeinen Lebensmittelknappheit ab und zu mit einem Schinken für ein Werk bezahlen, sonst ist er kaum betroffen.<sup>368</sup>

Die anderen drei Künstler gehen für ihre Kunst in den Krieg.

Die Kriegserfahrungen führten dazu, dass Männer und ebenfalls Künstler herausgefordert waren, die traditionelle männliche Identität und heroischer Soldaten neu zu definieren. Die Konfrontation mit dem gewaltsamen Massentod führte zu einer existenziellen Krise, die die alten Vorstellungen von Tapferkeit und Heldentum aus der Kriegszeit entwertete. Für mobilisierte deutsche Künstler war das Selbstporträt ein Mittel, um alternative Rollen zu definieren und den Soldaten als Überlebenden zu präsentieren.<sup>369</sup>

Von der Euphorie die „*deutsche Kunst an die Spitze der Welt*“<sup>370</sup> zu bringen, wie es Corinth formuliert hatte, war Kirchner weit entfernt. Er hatte sich andererseits von der Euphorie des Augusts 1914

---

<sup>365</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 345.

<sup>366</sup> Peter Springer 2005, S. 15.

<sup>367</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 12.

<sup>368</sup> Peter Kropmanns 2008, S. 103.

<sup>369</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 261.

<sup>370</sup> Siehe Fußnote 124.

sofort anstecken lassen. Kirchner, der versucht hatte, seine psychischen Leiden durch Arbeit zu heilen, erholte sich jedoch nie wieder.<sup>371</sup> Ein persönliches Ziel, sich zu beweisen, war somit für ihn nicht wirklich gegeben. Die Gräueltaten des Krieges, die er fern der Front nur erahnen konnte, ließen sein idealisiertes Bild davon schon früh in sich zusammenfallen. Sein "Selbstbildnis als Soldat" hat nichts mehr Heroisches, schon gar nichts Siegreiches an sich. Sein Versuch, sich für Deutschland im Kampf zu beweisen, hatte einen Menschen hervorgebracht, der nicht mehr kämpfen wollte und konnte. Damit ist sein "Selbstbildnis als Soldat" ein Schlüsselwerk des deutschen Expressionismus.

Kirchner schlüpft wie Corinth in ein Kostüm, es ist das Kostüm eines Mannes, der zwar einen Nervenzusammenbruch als Soldat erlitten hat, jedoch nie am Kriegsgeschehen teilnahm. Sein "Selbstbildnis als Soldat" ist wie schon erwähnt kein Antikriegsbild. So könnte es die Parole wiedergeben, *„Seht, was mir großem Deutschen, durch unser aller Feind passiert ist - was er aus mir gemacht hat.“*

Am Beispiel von Kirchner sieht man, dass dieses Selbstbildnis nichts mehr mit einem Helden zu tun hat. Es zeigt, was von einem ehemaligen Kriegsenthusiasten übrig geblieben ist, was der Krieg aus ihm gemacht hat. Er ist kaum noch ein Mensch, puppenähnlich, verstümmelt ist die Gestalt, die mit leeren Augen in die Ferne blickt.

Kirchner und Beckmann haben mit ihren Selbstbildnissen gemein, dass es bei beiden Künstlern das erste malerische Werk nach ihrer aktiven Zeit als Soldaten war, weiters entstanden beide Werke im Jahr 1915, als die allgemeine Kriegseuphorie einer Ernüchterung wich. Beide Künstler verarbeiten ihre Angst, zurück an die Front zu müssen. Der Unterschied ist jedoch, dass Beckmann in der Tradition der Künstler selbstbildnisses als Krieger dem Selbstbildnis nicht vollkommen das heroische nimmt.

Kirchner sieht das grauenhafte Ende eines menschenfressenden Krieges schon kommen: *„Wie soll das alles enden? Man fühlt, daß die Entscheidung in der Luft liegt, alles geht drunter und drüber. Aufgedunsen schwankt man, um zu arbeiten, wo doch jede Arbeit vergeblich und der Ansturm des Mittelmäßigen alles umreißt. Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg. Trotzdem versuche ich immer Ordnung in meine Gedanken zu bringen und aus dem Verworrenen ein Bild der Zeit zu schaffen, was ja meine Aufgabe ist. ... Lange kann es ja nicht mehr dauern, bis das wirkliche Donnerwetter hineinschlägt in die träge Masse. Der Wahnsinn dieses Krieges ist unglaublich. Und hier ist alles so ruhig. Das Schmerzlichste ist dieses allmähliche Sichauflösen und Nicht-helfen-können.“*<sup>372</sup> Man kann heraushören, dass er Ende des Krieges herbei sehnt, es wird allerdings noch zwei Jahre dauern, bis dieser wirklich ein Ende findet.

---

<sup>371</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 359.

<sup>372</sup> Aya Soika 2014, S. 65.

Ein anderer Punkt, den Kirchner anspricht ist, die Kunst. Die Kunst der Jungen, der Expressionismus, wird durch den Kriegseintritt vieler junger Künstler geschwächt, sie können an der Front kaum künstlerisch arbeiten, wenn dann hauptsächlich grafisch. Oft fallen sie einfach dem Krieg zum Opfer. Die ältere Generation, die Vertreter des Impressionismus bleiben zu Hause, arbeitet weiter und führen ihr bürgerliches Leben weiter. Für Kirchner war der Krieg nicht nur ein persönlicher Rückschlag, sondern für die gesamte Kunstszene Deutschlands.

In Bezug auf Marées sind Beckmann und Dix in dem Sinne sehr moderne Künstler, weil sie keine Ikonographie der „alten“ Kunst mehr brauchen, um in ihren Werken einen Sinn wider zu geben.<sup>373</sup>

Bei Beckmann und Dix sahen sich die Künstler in der Pflicht, für die Kunst in den Krieg zu gehen. Sie handelten frei nach der Philosophie von Nietzsche in der Fröhlichen Wissenschaft: *„Treu die Natur und ganz! - Wie fängt er's an: Wann wäre je Natur im Bilde abgetan? Unendlich ist das kleinste Stück der Welt! - Er malt zuletzt davon, was ihm gefällt. Und was gefällt ihm? Was er malen kann!“*<sup>374</sup>

Es war weniger die deutsche Kunst, für die sie kämpften, als vielmehr ihre eigene. Beckmann versucht, das in seiner Kunst durch den Krieg zu verbessern, was von den Kritikern vor dem Krieg bemängelt worden war, nämlich die Wirklichkeitsnähe. Bei dem damals eher unbekanntem Dix ist das etwas völlig anderes. Dadurch dass Beckmann den Kampf ums Überleben und die dreckigen toten Kadaver gesehen hat, das Leiden miterlebt hat, war seine Kunst nach der Zeit des Krieges in seinen Darstellungen, in denen er das gesehene Leid in seine religiöse Darstellungen in das Leiden Christi übersetzt, kaum übertroffen. Seine Zeit als Soldat und sein "Selbstbildnis als Sanitäter" bedeuteten einen Wendepunkt in seiner Kunst. Es ist sein Antrieb, das Schreckliche zu abstrahieren oder poetisch darzustellen, er brauchte diese Erfahrungen des Krieges um seine künftigen Bilder malen zu können. Der Krieg war Teil seiner Erfolgsstrategie, er war ein Kämpfer für seine Kunst. Beckmann hat sich in seinem "Selbstbildnis als Sanitäter" zwar nicht als erhabenen, stolzen und vom Erfolg gekrönten Mann dargestellt, jedoch ist er ein Krieger für seine Kunst. Die Uniform, die ihm psychische Qualen bereitet hat, verschafft ihm allerdings die Eindrücke, die seine Kunst an die Spitze des Kunstmarktes bringen sollten. Beckmann und Dix fanden durch ihre Erfahrungen im Krieg, die sie als notwendig für ihr Schaffen als Künstler ansahen, zu neuen Darstellungsweisen - besonders hier herauszuheben ist ihrer beider Beschäftigung mit der Neuen Sachlichkeit nach dem Krieg.<sup>375</sup>

Die leeren Augen wie bei Kirchner finden wir ebenfalls im Selbstbildnis von Dix, der im Gegensatz zu Kirchner direkt an der Front als Maschinengewehr-Schütze<sup>376</sup> gedient hat. Das Selbstbildnis ist

---

<sup>373</sup> Jörg Schneider 2005, S. 212.

<sup>374</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath, Johann-Karl Schmidt 1991, S. 33.

<sup>375</sup> Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 12.

<sup>376</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 269.

vor dem Krieg entstanden. Die leeren Augen zeigen bei Dix einen in Rage geratenen Mann, der sich nicht mehr beherrschen kann oder will. Beinahe wie bei Marées zeigen sie den Zorn und den Drang nach Gewalt bei dem die Wahrnehmung verloren geht. Der Kampf für die Kunst ist ein Kampf, der wie einst auf dem Schlachtfeld ausgetragen werden muss. Dix ist wie in der bekannten Redensart „*Blind vor Wut*“. Es ist allerdings nicht die Wut, die ihn in den Krieg führt, sondern das Bedürfnis, alles zu erleben, was es in der Welt zu erleben gibt. Dieses Bedürfnis wird durch die Kampflust intensiviert. Dix kommt mit seinem "Selbstbildnis als Soldat" am nächsten an die ursprüngliche Bedeutung des ungestümen Kriegers dran.

Ob sich alle vier Künstler kannten, ist nicht nachgewiesen. Natürlich kannten sich Corinth und Beckmann durch ihre gemeinsame Zeit als Mitglieder der Berliner Secession und ihren Differenzen zur ausstellungswürdigen Kunst, die wie schon erwähnt zur Spaltung der Berliner Secession führten.

Beckmann und Dix haben nie zur selben Zeit in einer Stadt gewohnt. Jedoch ist bekannt, dass sie die Kunst des jeweils anderen kannten und sich sowohl positiv als auch negativ zu ihr äußerten.<sup>377</sup> Beide setzten sich für ihre Kunst dem tatsächlichen Krieg aus, wie Dix es ausdrückt dem „*Teufelswerk*“.<sup>378</sup>

Die Konsequenz des individuellen Erlebens im ersten industrialisierten Krieg der Geschichte hatte umfassende Folgen für das Selbstverständnis des Mannes als starken durchsetzungsfähigen Kämpfer. Zu allen vier Selbstbildnissen als Soldaten, beziehungsweise als Ritter, ist zu sagen, dass die vier Künstler an einem wichtigen Punkt in ihrem Schaffen waren, als sie sich als Kämpfer darstellten. Corinth hatte ein wichtiges Karriereziel, erreicht indem er Präsident der Berliner Secession wurde und damit an der Spitze der Berliner Kunstszene angekommen war. Diese Position hatte er sich nicht nur erkämpft, sondern wollte er natürlich auch behalten und verteidigen. Die anderen drei Künstler haben in den Selbstbildnissen als Soldaten zu ihrem Stil gefunden. Mit ihren eigenen Malstilen hatte jeder für sich ein Alleinstellungsmerkmal, das sie heute noch auszeichnet. Die unterschiedlichen Bedeutungen der Künstlerselbstbildnisse als Krieger zeigen einen rasante Entwicklung in dem Verständnis des Männlichen. Die traditionell so heroische Darstellung des Mannes führt zu einer apokalyptischen Vorahnung des Zerfalles der Zivilisation.<sup>379</sup> Doch obwohl diese Entwicklung durch den Krieg bedingt und beschleunigt wird, blieb in allen Darstellungen der Künstler als Soldat und damit Krieger eine Identifikationsfigur.<sup>380</sup>

---

<sup>377</sup> Fritz Löffler 1989, S. 55.

<sup>378</sup> Hrsg. Wulf Herzogenrath 1991, S. 51.

<sup>379</sup> Małgorzata Czabańska-Rosada 2013, S. 161.

<sup>380</sup> Peter Springer 2005, S. 95.

Obwohl die Künstler im Krieg schreckliches sahen und erlebten, war es für sie keine Option ihren persönlichen Kunstbegriff zu hinterfragen.<sup>381</sup>

## Resümee

Die neue kontinentale Großmacht Deutschland war ab ihrer Entstehung in politischer und wirtschaftlicher Hinsicht eine klare Erfolgsgeschichte. Die Wirtschaft des Kaiserreichs boomte, die Industrialisierung schritt massiv voran, die Gesellschaft war geprägt von einem zwar autoritätshörigem, nationalistisch militärischem Gehabe, dazu enthusiastisch selbstbewusst angesichts der neuen Rolle im europäischen Gefüge. Selbstverständlich beanspruchte die neue Macht ihren Platz auf den internationalen Märkten, was Absatzmärkte, Rohstoffe, politischen und kolonialen Einfluss betraf.

Dass man damit auf Kollisionskurs mit anderen Großmächten kam, spielte angesichts der jüngsten militärischen Erfolge gegen Frankreich und Dänemark und dem daraus gewonnenen Selbstbewusstsein keine Rolle. Man hielt sich schlicht für unbesiegbar.

Viele Künstler teilten diese Annahme ebenso enthusiastisch wie unkritisch und hatten Teil an dieser Manie.

Sie griffen in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg - der Wilhelminischen Ära – schlicht den Zeitgeist auf, der sich folglich insbesondere in Selbstbildnissen von Künstlern in den Darstellungen als Kämpfer, Ritter oder Soldat manifestierte, um ihre Stärke und ihr Durchsetzungsvermögen bildhaft zu unterstreichen. Der Künstler zeigte damit, wo sein Platz in der Welt war und was ihm aufgrund seiner Position gebührte und folgte damit lediglich dem Anspruchsverhalten, das das Kaiserreich im politischen Spiel der Mächtigen politisch vorgab. Um wirklich jedem zu zeigen, dass man unbesiegbar war, also eine Führungsposition am Kunstmarkt oder in der Kulturszene hatte, bezog man sich auf die Ikonographie historischer Heldendarstellungen, wie die Rüstung, die Fahne oder den Stab beziehungsweise das Schwert.<sup>382</sup>

Die Philosophie von Nietzsche formulierte die perfekte philosophische Basis für eine Gesellschaft, die ohnehin bereits militaristisch und nationalistisch ausgerichtet und geprägt war. Aus diesem Kontext geben die Selbstbildnisse als Krieger heute einen sehr persönlichen und intimen Einblick in die Geisteshaltung der Künstler in der Zeit kurz vor Kriegsbeginn und während des Ersten Weltkrieges in Deutschland wider. Es sind komplexe Zeugnisse eines künstlerischen Versuches Nietzsches Übermensch zu leben.<sup>383</sup>

---

<sup>381</sup> Aya Soika 2014, S. 186.

<sup>382</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 267.

<sup>383</sup> Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017, Olaf Peters, S. 359.

Der Machtkult, der um Bismarck aufgebaut und durch Philosophen, Künstler, Intellektuelle in ganz Deutschland mitgetragen wurde, führte geradewegs in die Katastrophe des Ersten Weltkrieges. In diesem Krieg verlor ein Land seine Identität, die es sich seit der Reichsgründung 1870/71 aufgebaut hatte. Nietzsches Schriften verlieren an Bedeutung, nur noch unter den Nationalsozialisten wird er später noch einmal in der breiten Masse der Gesellschaft gelesen werden.

Schon früh im Krieg zeigen die Künstler eine Veränderung in der Zurschaustellung der Uniform und ihres Bezugs dazu auf. Die Uniform verliert ihre Bedeutung im Sinn militärischer und staatlicher Macht. Schon nach dem ersten Kriegsjahr ist die Uniform ein Relikt des dem Krieg vorausgegangenen Streben nach Macht, reduziert auf ein Symbol von Tod und Leid.

Die neue Kriegsführung mit Feuerwaffen und Schützengräben brachte mit sich, dass die Manierismen von Stärke, Durchhaltevermögen und Heldentum eines Mannes nicht mehr von Bedeutung war. Es war kein Krieg mehr, in dem Mann heroisch gegen Mann kämpfte. Sein Mut hatte mit seinem Überleben nur noch wenig zu tun. Der Soldat kam mehr als Überlebender aus dem Krieg zurück, nicht mehr als Held.<sup>384</sup> In dieser Zeit wird eine neue Art der Selbstdarstellung gesellschaftlich und unter den Künstler akzeptabel, sie zeigt Verwirrung, Orientierungslosigkeit, Zerbrechlichkeit oder Verzweiflung.

Die Veränderungen in den Selbstbildnissen als Kämpfer oder als Soldaten zeigen schon vor dem Ende des Ersten Weltkrieg nicht weniger als eine komplette Veränderung der klassischen Rolle des Mannes. Ein Mann musste kein Held mehr nach traditionellem Muster sein, den Klischees einer romantisch idealisierten Männlichkeit folgen und Stärke bis zum Untergang beweisen. Er durfte plötzlich viele Facetten haben, vor allem aber eine Zerbrechlichkeit, die vor dem Ersten Weltkrieg in dieser Weise nicht akzeptiert hätte werden können.<sup>385</sup>

Die Frage nach einer Einigung der Kunst verlor durch die vielen Einzelschicksale und den Erlebnissen im Krieg an Bedeutung. Die Kunstszene mit all ihren Facetten und Akteuren musste sich nach dem Krieg erst wieder organisieren.

Obwohl manche Künstler letztlich von ihren Erlebnissen im Krieg profitieren konnten, belegen die aufgezeigten Selbstbildnisse, dass die Künstler zwar einer gesellschaftlichen Idee von Macht und Ruhm beinahe leidenschaftlich gefolgt waren, ebenso wie sie die Auswirkungen dieser Ideologie schonungslos aufzeigten und diese verwarfen.

Somit haben die Künstler schon früh den Irrweg erkannt, der zur Urkatastrophe Europas wurde, zu einem Zeitpunkt, als auf den Straßen noch Hymnen auf Deutschland und seine Stärke gesungen wurden.

---

<sup>384</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 268.

<sup>385</sup> Claudia Siebrecht 2012, S. 272.



## Quellenverzeichnis

Hans Barth 1961

Hans Barth, Ideologie und Wahrheit, Erlenbach-Zürich 1961.

Éléa Baucheron, Diane Routex 2013

Éléa Baucheron, Diane Routex, Skandal Kunst, zensiert verboten geächtet, München 2013.

Wendy Beckett 1997

Wendy Beckett, Max Beckmann, Die Suche nach dem Ich, München 1997.

Reinhard Bendix 1965

Reinhard Bendix, Max Weber and Jakob Burckhardt, in: American Sociological Review, Vol.30(2), S.176-184, Newbury Park/California 1965.

Gerd Blum 2005

Gerd Blum, Hans von Marées, Autobiografische Malerei zwischen Mythos und Moderne, München 2005.

Gerd Blum 2008

Gerd Blum, Hans von Marees: Der Maler als Modell. Werk und Wirkung zwischen Moltke und Duchamp, in: Hrsg. Angelika Wesenberg, Hans von Marées : Sehnsucht nach Gemeinschaft, eine Ausstellung der Staatlichen Museen zu Berlin in der Alten Nationalgalerie Berlin, Berlin 2008.

Gerd Blum 2009

Gerd Blum, 'Bismarck-Barometer'. Militaristische Stereotype in Künstlerdarstellungen der Gründerzeit und des Wilhelminismus, In: Elisabeth Walde et al. (Hgg.), Bildmagie und Brunnensturz. Visuelle Kommunikation von der klassischen Antike bis zur aktuellen medialen Kriegsberichterstattung, Bozen-Innsbruck-Wien 2009.

Louis Corinth 1911

Louis Corinth, Vorwort zum Katalog der XXII. Ausstellung der Berliner Secession, Berlin 1911.

Louis Corinth 1993

Louis Corinth, Selbstbiografie, Neuauflage mit einem Nachruf von Renate Hartleb, Leipzig 1993.

Louis Corinth 1995

Louis Corinth, hrsg. Herstin Englert, Gesammelte Schriften, Mein Leben mit Louis Corinth / Charlotte Berend-Corinth, Berlin 1995.

René Crevel, Martel Schwichtenberg, Curt Valentin 1931

René Crevel, Martel Schwichtenberg, Curt Valentin, Omnibus. Eine Zeitschrift. Sonderheft: Almanach auf das Jahr 1931, Berlin 1931.

Małgorzata Czabańska-Rosada 2013

Małgorzata Czabańska-Rosada Der Außenseiter und das Phänomen der Verfremdung im deutschen und polnischen Expressionismus, Hamburg 2013.

Thomas Döring, Christian Lenz 2000

Thomas Döring, Christian Lenz, Max Beckmann, Selbstbildnisse, München 2000.

Mathias Eberle 1989

Mathias Eberle, Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik, Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart 1989.

Exhibitions of Modern European Painting 1905-1915  
Exhibitions of Modern European Painting 1905-1915, <https://exhibitions05-15.kugb.univie.ac.at/data/>, Zugriff: 16. Mai 2019.

Hrsg. Jost von Dülffer 1993  
Hrsg. Jost von Dülffer, Otto von Bismarck Person - Politik - Mythos, Berlin 1993.

[www.flaggenlexikon.de](http://www.flaggenlexikon.de)  
<https://www.flaggenlexikon.de/fdtschlw.htm>, Zugriff: 28. März 2019.

Hrsg. Heinz Friedrich 1999  
Hrsg. Heinz Friedrich, Friedrich Nietzsche, Philosophie als Kunst, Eine Hommage, München 1999.

Andreas Gabelmann 2010  
Andreas Gabelmann, Ernst Ludwig Kircher. Ein Künstlerleben in Selbstzeugnissen, Ostfildern 2010.

Willi Goetschel 1987  
Willi Goetschel, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945 by Jochen Schmidt, in: The German Quarterly, Vol. 60, No. 3, S. 455-458, Durham/ North Carolina 1987.

Hrsg. Lothar Grisebach 1962  
Hrsg. Lothar Grisebach, Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg 1962.

Hrsg. Lucius Grisebach, Annette Meyer zu Eissen 1979  
Hrsg. Lucius Grisebach, Annette Meyer zu Eissen, Ernst Ludwig Kirchner, 1880 - 1938, Berlin 1979.

Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp 1977  
Hrsg. Werner Hager und Norbert Kopp, Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977.

Hrsg. Wulf Herzogenrath 1991  
Hrsg. Wulf Herzogenrath, Dix: Otto Dix zum 100. Geburtstag 1891 - 1991, Stuttgart 1991.

Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus 2017  
Hrsg. Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus, Nach 1914, Der Erste Weltkrieg in der europäischen Kultur, Würzburg 2017.

Annegret Jürgens-Kirchhoff 1993  
Annegret Jürgens-Kirchhoff, Schreckensbilder, Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.

Joachim Käppner 2014  
Joachim Käppner, Menschen im Krieg Europas Katastrophe 1914 - 1918, München 2014.

Eva Karcher 2010  
Eva Karcher, Otto Dix 1891 - 1969, "Entweder ich werde berühmt - oder berüchtigt", Köln 2010.

Claudia Kempfer 2003  
Claudia Kempfer, Max Beckmann und Gottfried Benn vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und des beginnenden nationalsozialistischen Regimes, Ein Vergleich, Bochum 2003.

Ernst Ludwig Kirchner 1930  
Ernst Ludwig Kirchner, Bemerkungen über Leben und Arbeit, in: Das Werk, Vol.: 1, S. 2-4, Bern 1930.

Peter Kropmanns 2008  
Peter Kropmanns, Lovis Corinth, Ein Künstlerleben, Ostfildern 2008.

www.kunstzitate.de  
[http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/kirchner\\_ernst\\_ludwig.htm](http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/kuenstlerueberkunst/kirchner_ernst_ludwig.htm), Zugriff:  
25. Mai 2019.

Karoline Künkler 2012  
Karoline Künkler, Aus den Dunkelkammern der Moderne: Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Köln 2012.

Bernd Küster 2008  
Bernd Küster, Der Erste Weltkrieg und die Kunst, Vor der Propaganda zum Widerstand, Oldenburg 2008.

Hrsg. Elisabeth Leopold und Peter Weinhäupl 2014  
Hrsg. Elisabeth Leopold und Peter Weinhäupl, Trotzdem Kunst, Österreich 1914-1918, Wien 2014.

Christian Lenz 2000  
Christian Lenz, Max Beckmann und die *alten* Meister. „Eine ganz nette Reihe von Freunden“, München 2000.

Dagmar Lott-Reschke 2004  
Dagmar Lott-Reschke, Ich, Lovis Corinth - die Selbstbildnisse, Hamburg 2004.

Hrsg. Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm und Hans-Werner Schmidt 2008  
Hrsg. Ulrike Lorenz, Marie-Amélie zu Salm-Salm und Hans-Werner Schmidt, Lovis Corinth und die Geburt der Moderne, Bielefeld 2008.

Fritz Löffler 1989  
Fritz Löffler, Otto Dix Leben und Werk, Dresden 1989.

Hrsg. Wolfgang J. Mommsen 1996  
Hrsg. Wolfgang J. Mommsen, Kultur und Krieg: die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, München 1996.

Ann Murray 2014  
Ann Murray, A War of Images: Otto Dix and the Myth of the War Experience, in: Aighe 5, University College Cork, S. 56-69, Cork 2014.

Friedrich Nietzsche 1975  
Friedrich Nietzsche, Die dionysische Weltanschauung, Nendeln 1975.

Gustav Pauli 1911  
Gustav Pauli, Im Kampf um die Kunst, Berlin 1911.

Olaf Peters 2013  
Olaf Peters, Otto Dix, Der unerschrockene Blick, Eine Biografie, Stuttgart 2013.

Hrsg. Ulrich Pfisterer 2005  
Hrsg. Ulrich Pfisterer, Ernst Ludwig Kirchner, Selbstbildnis als Soldat, 1915, in: Der Künstler als Kunstwerk: Selbstporträt vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005.

Hrsg. Holger Peter Saupe 2011  
Hrsg. Holger Peter Saupe, Otto Dix: retrospektiv zum 120. Geburtstag ; Gemälde und Arbeiten auf Papier, Gera 2011.

Hrsg. Gabriele Sauer, Gisela Schirmer 1999

Hrsg. Gabriele Sauer, Gisela Schirmer, Kunst gegen Krieg und Faschismus, 37 Werkmonografien, Weimar 1999.

Theodor Schieder 1963

Theodor Schieder, Nietzsche und Bismarck, Krefeld 1963.

Diether Schmidt 1978

Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978.

Hrsg. Johann-Karl Schmidt 1999

Hrsg. Johann-Karl Schmidt 1999, Otto Dix, Ostfildern-Ruit 1991.

Frank Schmidt 2003

Frank Schmidt, Fresken malen ohne Wände, Weimar 2003.

Uwe M. Schneede 2009

Uwe M. Schneede, Max Beckmann, Der Maler seiner Zeit, München 2009.

Hrsg. Uwe M. Schneede 2013

Hrsg. Uwe M. Schneede, 1914 - Die Avantgarden im Kampf, Köln 2013.

Jörg Schneider 2005

Jörg Schneider, Die Religion in der Krise, Die bildenden Künstler Ludwig Leider, Max Beckmann und Otto Dix meistern ihre Erfahrungen des Ersten Weltkrieg, München 2005

Klaus Albrecht Schröder 1992

Klaus Albrecht Schröder, Lovis Corinth, Wien 1992

Ingrid Schulze 1995

Ingrid Schulze, Ecce Homo, Ein Beitrag zur Ikonografie der Nietzsche-Rezeption, in: Nietzscheforschung, Vol.2, S. 287-302, Berlin 1995.

Dietrich Schubert 1980

Dietrich Schubert, NIETZSCHE UND SEINE EINWIRKUNGEN IN DIE BILDENDE KUNST - EIN DESIDERAT HEUTIGER KUNSTGESCHICHTSWISSENSCHAFT?, in: Nietzsche Studien, Vol.9, pp.374-382, Berlin 1980.

Dietrich Schubert 2013

Dietrich Schubert, Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914-18, Heidelberg 2013.

Dietrich Schübert 1982

Dietrich Schübert, NIETZSCHE-KONKRETIONSFORMEN IN DER BILDENDEN KUNST 1890—1933, Ein Überblick, in: Nietzsche Studien, Vol.10, S. 278-327, Berlin 1982.

Clara Schulz-Hoffmann 1984

Clara Schulz-Hoffmann, Max Beckmann: Retrospektive, München 1984.

Birgit Schwarz, Michael Viktor Schwarz 1996

Birgit Schwarz, Michael Viktor Schwarz, Dix und Beckmann, Stil als Option und Schicksal, Mainz 1996.

Joes Segal 1977

Joes Segal, Krieg als Erlösung, Die deutschen Kunstdebatten 1910-1918, München 1977.

Claudia Siebrecht 2012

Claudia Siebrecht, The image of the soldier: Portrayals and concepts of martial masculinity from the Wars of liberation to the First World War in Germany, in: Journal of War & Culture Studies, Vol. 5(3), S. 261-275, London 2012.

Aya Soika 2014

Aya Soika, Weltenbruch die Künstler der Brücke im Ersten Weltkrieg 1914 - 1918, München 2014.

Peter Springer 2005

Peter Springer, Hand und Kopf: Ernst Ludwig Kirchners Selbstportrait als Soldat, Delmenhorst 2004.

[www.staatsgalerie.de](http://www.staatsgalerie.de)

<https://www.staatsgalerie.de/g/sammlung/sammlung-digital/einzelansicht/sgs/werk/einzelansicht/1330989D413DC400C839A9A1C5D7A4AA.html>, Zugriff: 16. Mai 2019.

Louisa Theobald 2011

Louisa Theobald, Arts an Crafts Nietzsche und die frühe Brücke - Studien zur Graphik Ernst Ludwig Kirchners, Regensburg 2011.

Horst Uhr 1990

Horst Uhr, Lovis Corinth, Berkeley, California 1990

Emil Walter-Busch 2012

Emil Walter-Busch, Burckhardt und Nietzsche: im Revolutionszeitalter, Paderborn 2012.

Ulrich Weisner 1982

Ulrich Weisner, Max Beckmann: die frühen Bilder, Bielefeld 1982.

Hildegard Zenser 1984

Hildegard Zenser, Max Beckmann, Selbstbildnisse, München 1984.

Michael F. Zimmermann 2008

Michael F. Zimmermann, Lovis Corinth, München 2008.

## Abbildungsverzeichnis



ABB. 1:  
Hans von Marées,  
Heiliger Georg (Drachentöter)  
1880  
Ölfarbe und Tempera Holz  
Neue Nationalgalerie, Berlin



ABB. 2:  
Hans von Marées,  
Entwurf zum Heiligen Georg  
Bleistift überschwartzem Stift, mit weißer Kreide gehöht  
40,6 x 26,8 cm  
Staatliche Graphische Sammlung, München



ABB. 3:  
Lovis Corinth,  
Selbstporträt als Ritter  
1911  
Öl auf Leinwand  
Nationalmuseum, Posen



ABB. 4:  
Zusammengesetzte Rüstung aus Lovis Corinths Atelier,  
ca. 1965  
Fotograf unbekannt



ABB. 5:  
Rembrandt Harmensz. van Rijn  
Der Fahnenträger  
um 1636  
Öl auf Holz  
Pariser Privatbesitz



ABB. 6:  
Otto Dix,  
Selbstbildnis als Soldat  
1914  
Öl auf Papier  
Kunstmuseum, Stuttgart



ABB. 7:  
Otto Dix,  
Nietzsche-Büste  
1912-14  
Gips, grün gefasst  
verschollen



ABB. 8:  
Otto Dix  
Selbstbildnis mit Artilleriehelm  
1914  
Öl auf Papier (Rückseite von Selbstbildnis als Soldat)  
Kunstmuseum, Stuttgart



ABB. 9:  
Max Beckmann  
Selbstbildnis als Sanitäter  
1915  
Öl auf Leinwand  
Von der Heydt-Museum, Wuppertal



ABB. 10:  
Max Beckmann  
Selbstbildnis als Sanitäter  
Bleistift auf Papier (Rückseite von zwei Skizzen einer stehenden  
Frau mit Trinkglas)  
1915  
Privatbesitz





ABB. 11:  
Ernst Ludwig Kirchner,  
Selbstbildnis als Soldat  
1915  
Öl auf Leinwand  
Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio



ABB. 12:  
Ernst Ludwig Kirchner  
Selbstporträt als Soldat im Atelier in Berlin-Friedenau  
1915  
Fotografie



ABB. 13:  
Ernst Ludwig Kirchner  
Selbstbildnis mit Pfeife  
1908  
Kaltnadelradierung  
Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

**ABB. 1:** Gerd Blum 2009, S. 458.

**ABB. 2:** [https://emp.graphische-sammlung.mwn.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](https://emp.graphische-sammlung.mwn.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0), (Zugriff: 30. Mai 2019)

**ABB. 3:** [https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2003\\_11](https://museenkoeln.de/portal/bild-der-woche.aspx?bdw=2003_11) (Zugriff: 07.08.2018)

**ABB. 4:** Dagmar Lott-Reschke 2004, S. 17.

**ABB. 5:** Uwe M. Schneede 2009, S. 46.

**ABB. 6:** Gerd Blum 2009, S. 457.

**ABB. 7:** [http://www.otto-dix.de/werk/b\\_fruehwerk/d\\_plastik/view](http://www.otto-dix.de/werk/b_fruehwerk/d_plastik/view) (Zugriff: 04.04.2019)

**ABB. 8:** Hrsg. Wulf Herzogenrath 1991, S. 58

**ABB. 8:** <https://www.ottodix.org/catalog-paintings/> (Zugriff: 30. Mai 2019)

**ABB. 10:** Thomas Döring, Christian Lenz 2000, S. 130.

**ABB. 11:** Peter Springer 2005, S. 169.

**ABB. 12:** Aya Soika 2014, S. 66.

**ABB. 13:** Hrsg. Lucius Grisebach, Annette Meyer zu Eissen 1979, S. 113.