

Da die vorliegende Untersuchung sogenannter „Schlüsseltexte“ (290) die Filter, welche die Kommentare vor Rodins Skulpturen gelegt und ihre Wahrnehmung unentrinnbar gefärbt haben, als blicklenkend ins Bewusstsein hebt, ist ihr Verdienst unbestritten. Ob diese Diskursanalysen gleich ‚Denkhorizonte‘ eröffnen, da auch sie nichts weiter als Ausschnitte einer viel komplexeren Wirklichkeit bieten können, ist vielleicht nur eine Frage nach dem Modus der Metaphorik. Die Analyse dieser Kommentare aber irritiert Bildwissenschaftler, wenn die Interpretation dann als Verfahren abgeurteilt wird, sofern es „im Nachgang nur noch reflektiert oder thematisiert, was das Kunstwerk selbst schon im Regime des Visuellen gegeben hat.“ (68) Dieses Visuelle der Rodin’schen Skulpturen, das ihre sich immer wieder aktualisierende Präsenz ausmacht, ist wichtiger als alles Schreiben, das ohne sie leer bliebe, sind diese doch, da äußerst komplexe Kunstwerke, ästhetisch faszinierende Maschinen zur Bedeutungserzeugung – ohne Laufzeitbegrenzung.

WERNER SCHNELL  
Berlin



**Dietrich Schubert; Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18;** Heidelberg: Das Wunderhorn 2013; 560 S., 372 Abb.; ISBN 978-3-88423-405-1; € 68

Am 11. November 2018 begingen die kriegsbeteiligten Nationen in Paris im Beisein von sechzig Staats- und Regierungschefs den 100. Jahrestag des Waffenstillstands des Ersten Weltkriegs. Es endeten mit diesem Ereignis vier Jahre europäischen Erinnerns an die ‚Initialkatastrophe‘ des 20. Jahrhunderts, die sich in Gedenkfeierlichkeiten ebenso niederschlugen wie in einer Fülle von Ausstellungen sowie unzähligen Publikationen. Weder historisch, politisch noch kultur- oder kunsthistorisch sind die Ereignisse zwischen 1914 und 1918, und der Jahre davor, damit vollständig aufgearbeitet. Es kann aber bilanziert werden, dass die historische Analyse dieses – leider nur ersten – verheerenden Kapitels deutscher Geschichte im 20. Jahrhundert ein erhebliches Stück vorangeschritten ist und damit auch die Aufarbeitung der Kultur- und Kunstgeschichte dieser Jahre.

Eines zeichnet sich im Rückblick auf die letzten vier Jahre ab: Das Erinnern ist in diesem nicht gerade langen Zeitraum in seiner politischen Bedeutung wichtiger geworden. Mehr und mehr wurde mit Blick auf die Gegenwart darauf hingewiesen, welche fatalen Folgen der Nationalismus, die militärische Aufrüstung und die Rivalität der Staaten vor noch gar nicht langer Zeit hatte. Die Reden des französischen Staatspräsidenten und der deutschen Kanzlerin zum Waffenstillstand zwischen Frankreich und dem deutschen Kaiserreich vor hundert Jahren war von diesem Gedanken getragen. Aber auch manche Ausstellung – etwa zu den ersten

Jahren der Weimarer Republik im Haus der Geschichte in Stuttgart – hat den Anspruch, auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen zu antworten und historische Befunde auf ihre Relevanz für die Gegenwart hin zu befragen: In der Hoffnung, Geschichte als Mahnung für die Zeitgenossinnen und Zeitgenossen vor Augen zu führen.<sup>1</sup>

Es scheint vor dem Hintergrund von bewusster Geschichtsvereinnahmung und von Geschichtsrelativierung durch Rechtspopulisten in ganz Europa wieder an der Zeit, die Frage zu stellen, wie politisch historische Forschung heute sein kann, will, darf oder muss.<sup>2</sup> Und wie politisch Ausstellungen zu historischen Themen sein können, wollen, dürfen oder müssen.<sup>3</sup> Eine schwierige Frage, steht doch eine erkennbare politische Haltung im Gegensatz zum Objektivitätsanspruch, dem sich Forscherinnen und Forscher ebenso verpflichtet wie öffentliche Kulturinstitutionen.

Diese Spannung zwischen politischer Haltung und wissenschaftlicher Objektivität ist das Problem, aber gleichzeitig auch die Qualität eines Buches zum ersten Weltkrieg, das es vor dem Hintergrund der hier skizzierten Tendenz in der Rückschau aus der Fülle der zum Weltkriegserinnern erschienen Publikationen herauszuheben gilt: Dietrich Schuberts Opus magnum *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914–18* erschien bereits 2013. Denn Dietrich Schubert beantwortete ein Forscherleben lang die Frage nach der politischen Haltung in ganz dezidiert Weise: Natürlich kann, will, darf und muss auch kunsthistorische Forschung politisch sein. Schubert ist der selten gewordene Repräsentant einer politischen Kunstgeschichtsschreibung, wie sie – unter verschiedenen Vorzeichen – die deutsche Nachkriegszeit hervorgebracht hat. Das ist erkennbar in der Wahl seiner Themen, seinem persönlichen Künstlerkanon, seinem Kunstbegriff und auch in der Sprache, in der er seine Befunde und Analysen vorträgt.

Die Beschäftigung mit den Künstlern im Ersten Weltkrieg, namentlich mit Otto Dix, zieht sich durch Schuberts Forscherbiografie. *Künstler im Trommelfeuer* ist die Summe dieser lebenslangen Beschäftigung mit einer Kunst, die lange Zeit – gerade vor dem Hintergrund eines zunächst einseitigen Interesses für die Nachkriegsabstraktion in der Kunstkritik und Kunstgeschichte – eher randständig behandelt wurde. Die Entscheidung für den ‚Realismus‘ moderner Künstler und gegen den ‚Ästhetizismus‘ der Abstrakten, in den Worten Schuberts für die „Existenz-Kunst“ und gegen die „Form-Kunst“ (64), sensibilisierten ihn für Kunstäußerungen jenseits des Kanons, allen voran für den Maler Otto Dix, der nun auch das Gravitationszentrum seines Weltkriegsbuchs darstellt (Abb. 1).

1 ‚Vertrauensfragen. Der Anfang der Demokratie im Südwesten 1918–1924‘, Haus der Geschichte Baden-Württemberg, 20.9.2018–11.8.2019.

2 Diese Frage haben die Organisatoren der Jahrestagung des Bundesverbands für Museumspädagogik unter der Überschrift ‚Politische Dimensionen musealer Vermittlung‘, Dresden, 21.–23.10.2018, ganz explizit gestellt: Wie politisch kann, will, darf oder muss eine Bildungs- und Vermittlungsarbeit in Museen sein?

3 Vgl. dazu ‚When exhibitions become politics‘. *Geschichte und Strategien der politischen Kunstausstellung seit den 1960er Jahren*, hrsg. von Verena Krieger und Elisabeth Fritz, Wien u. a. 2016.



Abb. 1: Otto Dix, *Soldatenfriedhof zwischen den Linien*, 1917, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

Keine Frage: Es liegt in dem dieser Unterscheidung zugrunde liegenden Kunstbegriff, mit dem Schubert die Kunst des gesamten 20. Jahrhunderts im Sinne von „geistigen Gegensätzen“ (65) beschreibt, ein grundsätzliches Problem – auch des vorliegenden Buches. Es zeigen sich hier die Grenzen der Objektivität, indem Schubert nämlich seine Präferenz für die Existenz-Kunst unmissverständlich zum Ausdruck bringt und so dem vermeintlich normativen Kanon der Abstraktion einen nicht weniger normativen Kanon des Realismus entgegensetzt. Man ist im ersten Lesen nicht ganz gewillt, diese methodische Prämisse hinzunehmen. Reicht es, in den kubistischen Zeichnungen von Künstlern wie Jean Cocteau oder Fernand Léger eine ‚ästhetische Überspielung der Realität‘ zu diagnostizieren? Kann die radikale Abstrahierung des Gesehenen und Erlebten nicht auch ein legitimes Mittel der maximalen Distanzierung und damit eine Bewältigungsstrategie sein? Man respektiert Schuberts Prämisse aber mehr und mehr, weil sie das erkennen lässt, was man im gesellschaftlichen und im kulturellen Diskurs leider immer häufiger vermisst: Haltung. Es geht Schubert nämlich im Sinne einer politischen Haltung um einen bestimmten Blick auf die Weltkriegsereignisse. Es geht ihm um den Blick von Malern und Schriftstellern, der die Grausamkeiten ungeschönt, direkt und drastisch zeigt. Nur in diesen Darstellungen erkennt er eine Wirkung, wie er sie im Sinne eines pazifistischen Plädoyers erzielen möchte.

Dietrich Schubert wählt für *Künstler im Trommelfeuer* einen interdisziplinären und einen komparatistischen Ansatz. Er verfolgt in extenso die Darstellung des Kriegserlebnisses von Künstlern sowohl in der Literatur als auch in der bildenden Kunst und rückt



*Abb. 2: Max Beckmann, Krankenschwester und männliche Figur, über einen Kranken gebeugt, 1915, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung*

dabei die sogenannten Erbfeinde Deutschland und Frankreich in den Fokus. Dabei denkt er die unterschiedlichen Voraussetzungen stehts mit, unter denen die jeweiligen Soldaten in den Krieg zogen, was die gelegentliche Parteinahme, wie sie in Schuberts Sprache zum Ausdruck kommt, erklärt. Deutschland führte einen Angriffskrieg, der ideologisch im Militarismus preußischer Prägung gründete und letztlich imperialistisch motiviert war: Es ist die erschreckende – gleichwohl nicht neue, sondern hier durch zahlreiche auch weniger bekannte Beispiele breiter belegte – Erkenntnis, dass dieser Krieg von einer deutschen Kulturelite zunächst zu weiten Teilen mitgetragen und sogar propagiert wurde. Frankreich dagegen führte einen Verteidigungskrieg, was es Künstlern vordergründig betrachtet erleichterte, in den Krieg zu ziehen, fiel die moralische Rechtfertigung des Krieges aus Perspektive des brutal überrollten Frankreichs doch leichter. Dass diese diametral entgegengesetzten Motivationen für den Krieg im Angesicht des realen Kriegsgeschehens, gleichsam im Kampf von Mann gegen Mann, jedoch letztlich keine Rolle mehr spielte, sondern es hier nur noch um Existenzielles, um das nackte Überleben geht, davon handelt Dietrich Schuberts Buch.

Konsequent geht es Schubert um Zeugenschaft. „Zeuge gewesen zu sein, ist die zentrale Prämisse“ (11). Entsprechend entwickelt er – das ist eines der Ordnungskriterien des Buches – eine Typologie der Involvierung in das Kriegsgeschehen. Er differenziert klar, ob ein Künstler oder ein Literat wirklich ‚im Trommelfeuer‘ lag, ob er also Frontkämpfer war (etwa der Deutsche Otto Dix oder der Franzose Henri Barbusse), als Verwundetentransporter zwischen der Front und den Lazaretten



Abb. 3: Hans Lesker, *Männliche Aktstudie*, 1914, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung

pendelte, ob er als Munitionsbeschaffer stehe den neuen gefährlichen Weg aus der Etappe in die Schützengräben zurücklegen musste (etwa Franz Marc oder der Kunstwissenschaftler Fritz Burger), ob er die Folgen des Krieges im Sanitätsdienst erlebte (beispielsweise Max Beckmann; vgl. Abb. 2) oder als Camouflage-Maler den Krieg nur indirekt erlebte (beispielsweise der Franzose André Mare). Eine weitere Kategorisierung folgt nach Waffenerlebnissen beziehungsweise nach den Auswirkungen gerade der neuen Waffen- und Kriegstechniken wie Drahtverhau, Granatwerfer oder Giftgas. Anhand von umfangreichem Bildmaterial und Beschreibungen in Tagebüchern oder literarischen Texten stellt Schubert dar, wie das letztlich nicht Fassbare in die Gestalt von Zeichnung, Malerei oder Sprache übersetzt wurde: als Zeugenbericht oder als spontane Geste der Verarbeitung der Erlebnisse. Auf einer dritten Gliederungsebene folgt Schubert den geografischen Orten des Kriegsgeschehens an der Westfront. Knotenpunkte der Erzählungen sind die einschlägigen Orte, an denen sich die Schlacht festsetzte, Verdun, die Somme-Region oder Ypern. Schließlich sind viele einzelne Abschnitte – manchmal ganze Kapitel – einzelnen Künstlern oder Schriftstellern gewidmet.

Diese vierfache Matrix zur Gliederung des überaus reichhaltigen Stoffes führt leider bisweilen zu Redundanzen und trägt nicht immer zur Übersichtlichkeit bei, zumal sich die Ordnungskriterien nicht konsequent im Inhaltsverzeichnis spiegeln. Über Strecken ist der Text mühsam zu lesen, nicht zuletzt, weil eine klare Struktur bisweilen fehlt und die Textabschnitte additiv zusammengeführt sind und oft aus aneinandergereihten Zitaten bestehen. Auch das nimmt man aber gerne hin, denn Schubert macht dem Leser ein ganzes Archiv zur Kunst und Literatur des Ersten Weltkriegs zugänglich, das er zudem durch einen sorgfältig erarbeiteten Personen- und Sachindex erschließt. Jenseits der Erzählung, die Schubert an der Chronologie des Krieges entlang entwickelt, ist das Buch so ein wertvolles Nachschlagewerk, aus dem künftige Forschergenerationen schöpfen können.

Es ist ein Verdienst, dass Schuberts Weltkriegsbuch den vielen jungen Künstlern und Literaten ein Epitaph setzt, die im Ersten Weltkrieg ihr Leben ließen, und zwar nicht nur den zu Kriegsbeginn schon bekannten – allen voran August Macke oder Franz Marc. Schubert ruft – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – junge Begabungen in Erinnerung, die nicht zuletzt aufgrund ihrer unvollendeten künstlerischen Karrieren keinen endgültigen Platz in der Kunstgeschichte fanden. Wer erinnert sich heute noch an Schriftsteller wie Gustav Sack oder an Künstler wie Albert Weisgerber? Wie das kunsthistorische ‚Vergessen‘ voranschreitet, zeigt das Beispiel des an der Münchner Akademie ausgebildeten und gleich in den ersten Kriegstagen, am 23. November 1914 in den Argonnen, gefallenen Malers Hans Lesker, von dem die Staatsgalerie Stuttgart ein Konvolut von Zeichnungen aufbewahrt (vgl. Abb. 3). Er ist kaum mehr greifbar und fand auch in Schuberts *Künstler im Trommelfeuer* keinen Eingang. In dem von Hans Vollmer herausgegebenen 23. Band des *Allgemeinen Lexikons der bildenden Künstler* von 1929 ist der Maler noch mit einem kleinen Artikel bedacht, der auf das Kriegsschicksal hinweist.<sup>4</sup> In der Printausgabe des *Allgemeinen Künstlerlexikons*, dem Nachfolgewerk, ist er bereits nicht mehr berücksichtigt. Es sind vor diesem Hintergrund die Bemühungen Dietrich Schuberts, möglichst viele dieser jeweils für sich tragischen Schicksale junger Künstler aufzuspüren und im Bewusstsein zu halten, nicht genug zu würdigen.

Sie sind auch Teil der implizit mahnenden Botschaft, die Schuberts Buch zu einem letztlich politischen Buch machen, zu einem Anti-Kriegsbuch, mit dem sich Schubert in die Perspektive der vielen Zeugen begibt, die von den Abscheulichkeiten des menschenverachtenden Kriegs berichten und die in ihren Texten, Zeichnungen und Grafiken der Nachwelt ein „Nie wieder!“ hinterherschreien. Mehr denn je lohnt es sich, diese Zeugen zu hören.

STEFFEN EGLE  
Stuttgart

---

<sup>4</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 23, Leipzig 1929, S. 123.