

## »Schreckensbilder«

## Die Folgen des Ersten Weltkriegs in Kunst und Medien

## Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges

*Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin, der Barbican Art Gallery, London, und der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz in Verbindung mit dem Imperial War Museum, London. Herausgegeben von Rainer Rother, Berlin 1994 (523 Seiten, zahlreiche Abbildungen, Personenregister).*

ANNEGRET JÜRGENS-KIRCHHOFF

## Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert.

*Berlin, Reimer 1993. 454 Seiten, 209 Abbildungen*

Kaum ein Thema der Kunstgeschichte ist so abhängig von durch Jahrestage und politische Entwicklungen geprägten Interessen wie die Kriegsdarstellung in der Kunst. In den Einleitungen beider Bücher wird der aktuelle Bezug für die Auseinandersetzung mit dem Ersten Weltkrieg gegensätzlich reflektiert: Cora Stephan plädiert im Berliner Katalog offen für eine militärische Außenpolitik Deutschlands, der jedoch die Erinnerung an die Kriegserfahrung in der deutschen Öffentlichkeit noch entgegenstehe (34). Annegret Jürgens-Kirchhoff dagegen sucht in ihrer großen Studie über die Entwicklung der Kunst gegen den Krieg nach Möglichkeiten einer kritischen Distanz nach dem Ende des Geschichtsoptimismus.

Die Ausstellung, die das Deutsche Historische Museum im Alten Museum in Berlin zeigte, zerfiel deutlich in zwei Teile. Für den ersten Teil, »Populäre Medien«, hatte das Museum eine Arbeitsgruppe gebildet, die von Feldpostkarten über Plakate, Zeitungssillustrationen bis zu Fotografie und Film aus internationalen Sammlungen Material zusammentrug und sorgfältig gegliedert mit Erläuterungen präsentierte. Der zweite Teil, »Avantgarde-Kunst«, zusammengestellt von Richard Cork, war unter dem Titel »A Bitter Truth – The Avant-Garde and the Great War« anschließend auch in der Barbican Art Gallery ausgestellt. Cork sieht die Kriegserfahrung der

Künstler primär als Anlaß für Innovationen, als Zwang, »eine Formsprache zu schmieden, die ihre Antwort auf das Leiden zu vermitteln vermochte«. Dies gilt auch für die Werke weniger bekannter Künstler, »da die Kriegserfahrung in ihnen eine Schaffenskraft weckte, an die sie in späteren Phasen ihrer Laufbahn nicht mehr heranreichten« (301). Sein Essay gibt, von Meidners »Apokalyptischen Landschaften« über die Futuristen, die War Artists bis zu »Flandern« von Otto Dix, einen internationalen Überblick über bekannte Werke (vgl. Richard Cork, *A Bitter Truth. Avantgarde-Art and the Great War*, New Haven und London 1994). Die Präsentation dieses Teils war wegen willkürlicher Titel und beliebiger Hängung schlicht mißlungen. Es wiegt jedoch schwerer, daß auch im Begleitband keine Beziehungen zwischen der »Avantgardekunst« und den populären Medien hergestellt werden. Die Chance, neben Dokumenten der Kriegserfahrung der Künstler auch den Kontext medial vermittelter Bilder für die Analyse der Werke heranzuziehen, war in der Ausstellung erstmals in großem Umfang gegeben; sie wurde leider nicht genutzt.

Die Hauptfrage in den meisten Beiträgen des Katalogbandes ist die nach der »Darstellbarkeit« oder genauer: den künstlerischen Reaktionen auf die Nicht-Darstellbarkeit des

Schlachtgeschehens. In der Frage nach dem dokumentarischen Wert und dem »authentischen Bild« in der Kriegsphotographie unterscheidet Bodo von Dewitz präzise zwischen der gestellten Aufnahme, in der »das Bild des Krieges nach den Vorstellungen hin arrangiert« wurde (166), und den Aufnahmen der photographierenden Soldaten. Erstmals waren die technischen Möglichkeiten auch für die einzelnen Soldaten gegeben, und die Verbote, Zerstörungen oder Tote zu photographieren, wurden nicht immer durchgesetzt. Der Krieg hat die »Volkstümlichkeit der Photographie enorm gefördert« (168). Doch die Amateuraufnahmen, die selbst wiederum teilweise in den Verwertungsprozeß der Kriegspropaganda gerieten, bieten »vor allem ein wenig heroisches und selten nur ein authentisches Bild des Krieges« (174). Jane Carmichael beschreibt die Dominanz des leicht zu publizierenden, beruhigenden Bildes in der britischen Photographie, Alain Sayag die neue Ikonographie der Momentaufnahme in der französischen Kriegsphotographie.

Unter der Rubrik »Populäre Medien« steht die offizielle, von protegierten Künstlern geschaffene und während des Krieges ausgestellte Militär- und Schlachtenmalerei eigentlich am falschen Platz. Ekkehard Mai gibt einen anschaulichen Überblick über die Kriegskunst in Deutschland, die seit dem Krieg von 1870/71 für eine bis dahin »nie vorhandene Aktualisierung des Militärgenres« gesorgt hatte (246). Viele Künstler drängten sich zunächst nach der Zulassung als offizieller Kriegsberichterstatter oder -maler; ein umfangreiches Reglement schränkte die Darstellung der Kriegsschrecken streng ein. Große »historische Kunst« war im Ersten Weltkrieg nicht mehr möglich; nicht mehr das Ideal, sondern der »Report der Wirklichkeit«, in Episoden der Zerstörung aufgelöst, stand nun im Vordergrund. Christoph Noll arbeitet die suggestiven Inszenierungen in den Zeitschriftenillustrationen heraus, die den Photographien an Dramatik und Steigerungsmöglich-

keiten noch weit überlegen waren. Weitere Beiträge untersuchen Bilder, die von der Kunstgeschichte kaum berücksichtigt und meist in Armeemuseen aufbewahrt werden. Angela Weight beschreibt die Darstellung von »standhaftem Heldentum« und sentimentaler Todesverklärung an Werken der in der Royal Academy ausgestellten »Kriegsgenrekunst«, vor allem von konventionellen Malern, die nicht als »War Artists« zugelassen waren. Auch François Robichon setzt in einem kurzen Überblick über die französische Kriegsmalerei am Versagen der traditionellen Kriegsmalerei an und unterscheidet mehrere ästhetische Strategien, »die alle versuchten, das Nichtwahrnehmbare zu sublimieren« (286): christliche Symbolik zur Überhöhung des Opfers, Ruinen-Skizzen und Erinnerungsbilder. Die »Modernität«, die in der industriellen Dimension des Krieges bestand, führte zwar zu neuen Motiven, die Dynamik und Wirkung der Waffen jedoch entzogen sich bildlicher Darstellung (286). »Der Frontalltag und die Ruinen waren die beiden ikonographischen Möglichkeiten, das Schreckliche nicht darstellen zu müssen und den Krieg doch wahrheitsgetreu wiederzugeben« (292). Dieter Vorstehers Beitrag bleibt in der zeitgenössischen Diskussion der Zeitschrift *Das Plakat* gefangen. Er sieht in den Plakaten der Entente eine »stürmische Entwicklung«, in den USA eine beispielhafte Werbekampagne (149, 156), während er »herausragende Leistungen auf dem Gebiet der psychologischen Kriegsführung« in der deutschen Plakatkunst nicht finden kann. Er erklärt dies mit der – von Anfang an behaupteten – Feindbild-Abstinenz, der mangelnden Drastik sowie der erst spät und »zaghaft« einsetzenden Organisation der Plakatpropaganda in Deutschland (158). Dabei übersieht er, daß »moderne«, an der Produktwerbung entwickelte Formen durchaus zum Einsatz kamen, etwa in Filmplakaten (wie sie Rainer Rother in seinem Beitrag über den deutschen Film abbildet). Die wichtigen Fragen nach den kulturellen,

mentalitätsprägenden Faktoren sind hier überhaupt nicht gestellt. Dabei wären für Deutschland aus kunsthistorischer Sicht zwei Aspekte zu berücksichtigen: die offizielle Einschränkung öffentlicher Auseinandersetzung, die Furcht vor der Mobilisierung der öffentlichen Meinung, und vor allem die dem Aggressor eigene Fixierung auf »positive Propaganda«, die primär den »Wert« der eigenen Sache und weniger den »Unwert« der Feinde herausstellen muß. Zudem hatten die Plakate die Funktion, die Wahrnehmung der Kriegsrealität zu überdecken. Dabei waren die »Opferbilder« der Spendenaufrufe, etwa von Ludwig Hohlwein, schon seit 1914 den »Aggressionsbildern« an visueller Aussagekraft überlegen (vgl. hierzu: Ausstellungskat. *Das letzte Vivat. Plakate und Parolen aus der Kriegssammlung der k. k. Hofbibliothek*, bearb. von Marianne Jobst-Rieder, Alfred Pfabigan, Manfred Wagner, Wien 1995, 27, 34f.). Die deutschen Plakate sind mit Formeln wie »ungeschickt, vergleichsweise zurückgeblieben« nicht zu verstehen; der »Traditionalismus« auch der erfolgreichsten, etwa von Louis Oppenheim oder Fritz Erler, war Methode. Ursula Brey Mayer und Rainer Rother stellen dies dann in ihrer Einleitung zum Katalogteil auch richtig: es ist die »Position der Angreifer«, aus der heraus die ideologische Auseinandersetzung unter der Losung »Kultur versus Zivilisation« geführt wurde (452). Korrekt bezeichnen sie diesen Teil als »Objektliste« und nicht als »Katalog«, denn Erläuterungen und Literaturangaben zu den Exponaten fehlen, ebenso Seitenverweise auf die Abbildungen im Aufsatzteil. In der abschließenden Literaturliste sind die für die Zusammenstellung der Exponate ausgewerteten Kataloge nicht einmal zitiert (etwa *Schrecknisse des Krieges*, Ludwigshafen 1983, und *Schrecken und Hoffnung – Künstler sehen Frieden und Krieg*, Hamburg u. a. 1987/88). Annegret Jürgens-Kirchhoff nähert sich dem Thema »aus den Fragen und Problemen der Gegenwart« (25), ihr Ansatzpunkt ist das

»Problem der Darstellbarkeit des Krieges im atomaren Zeitalter« (14). Kaum etwas macht die Hilflosigkeit des menschlichen Vorstellungsvermögens deutlicher als die bekannte Graphik (auf S. 11 wiedergegeben), in der die gesamte im 2. Weltkrieg eingesetzte Zerstörungskraft mit den bestehenden Nuklearwaffenarsenalen in Form von Pünktchen in Kästchen verglichen wird. Sie unternimmt nun den Versuch, aus einer Kritik an den in den 80er Jahren verbreiteten »Weltuntergangsmysen« (13) analytische Perspektiven zu gewinnen. Ihre Vorgehensweise, mit der sie auf die Unterschiede in der künstlerischen Verarbeitung der beiden Weltkriege zurückblickt, bezeichnet sie als »problemorientierten, sozialgeschichtlichen Ansatz« (24). Im Zentrum ihrer Arbeit steht die Frage nach »Schreckensbildern«, die als »betroffene, anklagende, kritische Werke oder als ausgesprochene Antikriegskunst« geschaffen oder rezipiert worden sind (20).

Dies führt zunächst zurück auf den 1. Weltkrieg, der »eine Intensität der künstlerischen Auseinandersetzung zur Folge« hatte, wie sie danach »nicht wieder erreicht wurde« (19). Im Gegensatz zu Richard Cork sieht sie diesen Höhepunkt jedoch nicht in der Kriegszeit, sondern danach. Dokumente der Kriegserfahrung von Künstlern (und am Beispiel von Käthe Kollwitz auch einer Künstlerin), im Berliner Katalog als Anthologie versammelt, sind hier genutzt als Material, aus dem Aufschlüsse über die Entwicklung individueller Positionen zum – oder besser: gegen den – Krieg gezogen werden.

Kapitel II schildert die Situation vor 1914, das »wilhelminische Lebensgefühl« und die expressionistische Mythisierung des Krieges. »Der Schock der Realität«, der sich ab 1914 einstellte, wird in Kapitel III im Versuch einer »sozialgeschichtlich orientierten Ikonographie des Krieges« (23) nach Motiven gegliedert: Explosion, Schlachtfeld und Schützengraben, Kriegslandschaften, Soldatenleben. Diese Abschnitte, in denen die Zitate aus

Briefen und Tagebüchern der Künstler und literarischen Quellen den Bildanalysen vorausgehen, erfassen solche neuen Elemente der Kriegserfahrung, für die keine Muster der traditionellen Schlachtenmalerei mehr greifen konnten. Doch bleibt die Untersuchung nicht bei diesem Gegensatz stehen, sondern befragt die Darstellungen der Existenz von Soldaten in den Schützengräben auch auf ihr Verhältnis zur propagandistischen Beschwörung einer »Schützengrabengemeinschaft« (99ff.). Das veränderte Soldatenbild, dessen sich die »affirmative Kunst« ab 1916 dann bediente, etwa in dem berühmten Kriegsankündigungsposter von Fritz Erler, »spart die Realität des Krieges nicht aus, paßt dieser vielmehr das neue Ideal des Frontsoldaten an« (119).

»Meine Kunst kriegt hier zu fressen« (153): Kernstück der Untersuchung über die »Verarbeitung der Kriegserfahrung« ist das Kapitel IV über Max Beckmann, »Der überwältigte Augenzeuge«. Zunächst zeichnet Jürgens-Kirchhoff anhand der Briefe nach, wie Beckmann den Krieg als »fiebernde Lust« (159), als Anlaß gesteigerter ästhetischer Wahrnehmungen und Gefühle erlebte. Bei der Suche nach Vorbildern für Beckmanns Nervenzusammenbruch 1915 stellt sie die Frage, »ob solche Ästhetisierung eine Form des Selbstschutzes ist oder eine zusätzliche Gefährdung« (159). Die 1914 und 1915 entstandenen Zeichnungen »vermitteln das Gegenteil: Nüchterne, unpathetische, unscheinbare Skizzen« zeigen den Krieg »als eine trübe und trostlose Angelegenheit« (162). Die Erfahrung der Kriegsrealität bedingte nicht den Zusammenbruch von Beckmanns Weltbild, sondern hatte, so ihre These, primär Konsequenzen für die künstlerische Praxis (168). Die krisenhafte Zuspitzung dieses Konflikts verfolgt sie an Beckmanns Selbstbildnissen während des Krieges weiter. In der Analyse der »Nacht«, an der Beckmann während des Kriegsendes arbeitete, widerspricht sie der verbreiteten Deutung einzelner Figuren und sieht daher nicht die Übermacht eines ver-

hängnisvollen Schicksals oder blinde politische Zerstörungswut als letzte Bedeutungsebene dieses Gemäldes, sondern Hoffnung auf »Erlösung aus einem Gewaltzusammenhang« (194). Einen Wechsel der Perspektive bietet das Kapitel über Frans Masereel, der nicht als Soldat, sondern im Schweizer Exil mit Zeichnungen für die pazifistische Tageszeitung *La Feuille* Meldungen der Presseagenturen zum Krieg kritisch kommentierte.

»Nachkrieg«: Mit diesem Begriff markiert Jürgens-Kirchhoff die wichtige Unterscheidung zwischen den während des Krieges entstandenen Arbeiten und der »Antikriegskunst«, deren Höhepunkt im Jahr 1924 im Zusammenhang mit den Aktionen der »Niederwieder-Krieg«-Bewegung zu sehen ist (223). In Auseinandersetzung mit den – seit einigen Jahren populären – Deutungen von Otto Conzelmann (*Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart 1983) besteht sie darauf, daß Otto Dix den Krieg entheroisiert hat, ein Widerspruch zwischen »schrecklichem Stoff und schöner Form« also nicht besteht (260). Im Bereich der Opferthematik, die »politisch benutzt und nationalistisch vereinnahmt« wurde (262), stellt sie Werke heraus, die aus christlichen Motiven ein kritisches Potential gewinnen. Auch in der Kriegsfolge von Käthe Kollwitz steht der »Bereitschaft zum Opfer am Anfang« die »Verweigerung dieses Opfers« am Ende gegenüber (291).

»Nachkriegsbilder – Vorkriegsbilder«: Seit dem 2. Weltkrieg sind die Kriegsdarstellungen in der Kunst nicht mehr von der Realitätserfahrung geprägt, sondern von einem Spannungsverhältnis aus »Erinnerung und Antizipation«, in dem reale Erfahrung eher verdrängt wird. Das Schlußkapitel gibt einen Überblick über die verschiedenen künstlerischen Versuche, »nach Hiroshima« auf die Drohung des atomaren Weltuntergangs zu reagieren.

Die »affirmative Kriegskunst«, die offizielle Kriegsmalerei des 20. Jahrhunderts, ist, wie

Jürgens-Kirchhoff schreibt, zumindest in Deutschland »von der Kunstgeschichte bis heute tabuisiert« worden (119). Über diesen Befund weisen manche Beiträge des Berliner Kataloges hinaus, in denen die Aufspaltung in »affirmativ« und »kritisch« zunächst außer Kraft gesetzt ist. In diesem Sinne wird der

Katalog mit seinem internationalen Überblick künftig seinen Nutzen primär als Materialsammlung haben. Die methodisch wesentlich reflektiertere Arbeit von Jürgens-Kirchhoff bietet dagegen eine zusammenfassende Darstellung kritischer Positionen zum Krieg in der deutschen Kunst.

Hans-Martin Kaulbach

## Hochschulen und Forschungsinstitute: Nachträge und Berichtigungen

### BERLIN

INSTITUT FÜR GESCHICHTSWISSENSCHAFT –  
FACHGEBIET KUNSTWISSENSCHAFT DER  
TECHNISCHEN UNIVERSITÄT

#### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Suckale) Katharina Bechler: (geändert) Studien zur Geschichte und Ausstattung von Schloß und Park in Oranienbaum, eine holländische Barockanlage in Anhalt.

(Bei Prof. Wolters) Annette Tietenberg: Konstruktion des Weiblichen. Eva Hesse, ein Künstlerinnenmythos des 20. Jh.s (auf S. 400 mit Druckfehler).

### BONN

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER  
UNIVERSITÄT

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Hallensleben) Gabriele Sieger-Biermann: Das Tetraevangelium Palat 5 in Parma und sein Umkreis. – Susanne Uleer: Die Kirche Saint Eutrope in Saintes. (Diese Einträge waren S. 402 zu einem zusammengezogen worden.)

### GÖTTINGEN

KUNSTGESCHICHTLICHES SEMINAR DER  
GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT

#### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Schnell) Birgit Merz: Hermann Blumenthal. Die Auseinandersetzung eines Bildhauers im Dritten Reich mit »Moderne«, (Neo-)Klassizismus und der sog. »NS-Kunst«.

### HANNOVER

INSTITUT FÜR BAU- UND KUNSTGESCHICHTE  
DER UNIVERSITÄT

Wiss. Assistentin: Dr.phil. Stefanie Lieb (Nachfolgerin für Dr.phil. Margitta Buchert)

Dr.phil. G. Ulrich Großmann hat sich habilitiert.

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Meckseper) Khouland Daibes: Perspektiven einer Erhaltungsstrategie des kulturellen Architektur-erbes in Palästina. – Jae Ik Lee: Treppenanlagen in Museumsbauten vom Anfang des 19. bis zum Anfang des 20. Jh.s im deutschsprachigen Raum.

#### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Wangerin) Petra Finke: (Arbeitstitel) Stadthalle Bremen. Ein Beispiel für Mehrzweckhallen in Sonderformen.

### KIEL

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT DER  
UNIVERSITÄT

#### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. von Buttlar) Anette Froesch: (Arbeitstitel) Schloß und Park Luisium zu Dessau. – Hjördis Jahnecke: (Arbeitstitel) Die Breitenburg und ihre Gärten im Wandel der Jh.e.

### MARBURG

KUNSTGESCHICHTLICHES INSTITUT DER  
PHILIPPS-UNIVERSITÄT

#### *Abgeschlossene Dissertationen*

(Bei Prof. Kunst) Ursula Quecke: Das Teatro Scientifico in Mantua. Architektur und Funktion eines oberitalienischen Akademietheaters des 18. Jh.s (S. 423 als neu begonnen aufgeführt).

#### *Neu begonnene Dissertationen*

(Bei Prof. Heusinger) Kathrin Renken: Karl Bertsch (1873-1933). Drei Jahrzehnte deutscher Raumkunst.

(Bei Prof. Kunst) Annette Bußmann: (Arbeitstitel) Alfred Gellhorn (1885-1972). Bauten und Projekte bis 1933.