



Kai Artinger

AGONIE UND AUFKLÄRUNG

Krieg und Kunst
in Großbritannien und Deutschland
im 1. Weltkrieg

V&G

Kai Artinger

AGONIE UND AUFKLÄRUNG

Krieg und Kunst
in Großbritannien und Deutschland
im 1. Weltkrieg

Kai Artinger

AGONIE UND AUFKLÄRUNG

Krieg und Kunst
in Großbritannien und Deutschland
im 1. Weltkrieg

VDC

© VG Bild-Kunst, Bonn 2000 für die Werke von
Otto Dix, Max Beckmann, Hans Baluschek, George Grosz, Conrad Felixmüller,
Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, Stanley Spencer

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Artinger, Kai:

Agonie und Aufklärung : Krieg und Kunst in Großbritannien
und Deutschland im 1. Weltkrieg / Kai Artinger. - Weimar : VDG, 2000

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 2000

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages
in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Verlag und Autor haben sich nach besten Kräften bemüht,
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser
dankbar.

Gestaltung: Katharina Hertel

E-Book ISBN: 978-3-95899-127-9

Ein Mensch liegt auf dem Boden, umgebracht von einem anderen Menschen. Nicht von einem wilden Tier, nicht von der Natur oder dem Schicksal, sondern von einem anderen Menschen. In Jugoslawien, Afghanistan, Tadschikistan, Tschetschenien.

Manchmal überfallen mich schreckliche Gedanken zum Geheimnis des Krieges. Der Wahnsinn hat gesiegt, aber ein Blick in die Runde zeigt, daß die Welt sich ungerührt weiterdreht. Man sieht fern, eilt zur Arbeit, isst, raucht, läßt sich die Schuhe besohlen, streitet, hört Musik. Heute ist das nichts Verrücktes mehr, mit automatischen Gewehren herumzulaufen. Aber eine klare Frage zu stellen: Warum liegt dieser Mensch da auf dem Boden, umgebracht von einem anderen Menschen? – das gilt als Verrücktheit.

(SVETLANA ALEXIJEWITSCH, JOURNALISTIN)

Der Krieg ist trotz allem bis heute etwas nicht Aufgeklärtes oder nicht genügend Besprochenes. Wir sind übereingekommen, über ein gewisses Bild des Krieges zu schreiben oder ihn zu verdammen, doch fühlt man darin irgendein Verschweigen. Ein Vermeiden jener Dinge, die immer wieder eine seelische Erschütterung verursachen.

(CHRISTA WOLF, SCHRIFTSTELLERIN)

Der Krieg, ein von Menschen eingerichteter Betrieb, erschien ihm immer noch als ein vom Schicksal verhängtes Unwetter, eine Entfaltung reißender Elemente, nicht kritisierbar und niemandem Rechenschaft schuldig.

(ARNOLD ZWEIG, SCHRIFTSTELLER)

Der vergleichende Ansatz

Im Krieg wird immer anderswo gestorben. Dieser Gedanke drängte sich mir zu Beginn meiner Recherchen für diese vergleichende Studie über die deutsche und britische Kriegskunst auf. Für die damalige Propaganda und Zensur wurde nur auf der anderen Seite gestorben. Auch tötete man nicht, sondern kämpfte und verteidigte. Daß beides nur mit Töten einhergeht, wurde als bekannt vorausgesetzt, aber pietätvoll verschwiegen. Die Menschen hörten nie, daß man wieder soundsoviele feindliche Soldaten getötet hätte. Auch heute bedient sich der Journalismus in der Regel der indirekten Sprache, es heißt, in Kampfhandlungen wurden soundsoviele Menschen getötet. Obwohl Töten ein aktiver Vorgang ist, erscheint er in der Nachrichtensprache stets in passiver Form. Daß da Menschen Menschen töten, wird verschleiert.

Diese merkwürdige Zurückhaltung entdecken wir auch in den meisten Bildern vom 1. Weltkrieg, die heute noch verbreitet werden. Selten ist darunter eine kriegsbejahende Darstellung, die zeigt, wie ein Soldat dem anderen das Bajonett in den Bauch rammt. Daß auf einem britischen Plakat einer Kriegsbilderausstellung eine unpersönliche Silhouette eines Meeres von Bajonetten gezeigt wurde, die aggressiv in den Himmel stoßen, war für diese Tendenz typisch (Abb. 1). Beim Anschauen solcher Darstellungen sollten die Betrachter vergessen, wozu diese Waffen eigentlich dienten.

Heute ist es auch unpopulär, diejenigen Kriegsbilder auszustellen oder zu verbreiten, die Tötungsszenen zeigen. Sie gelten, aus legitimen Gründen, als gestellt, heroisierend und verlogen. Statt an die Realität zu erinnern, kaschieren sie.

Im Nationalmuseum in Cardiff/Wales gibt es ein in diesem Zusammenhang interessantes Kriegsbild, Christopher Williams »Der Angriff der walisischen Division im Mametzer Wald«, das seit seiner Entstehung gegen Ende des Weltkrieges nie öffentlich gezeigt wurde, obwohl es vom damaligen britischen Premier in Auftrag gegeben und mit öffentlichen Geldern bezahlt worden war. Bis 1919 hing es in den Amtsräumen von Downing Street No. 10, genaugenommen im Drawing Room. Dann verschwand es bis auf den heutigen Tag im Depot des Kunstmuseums.¹ Das Bild, das auf eine recht martialische Weise an die Leistung der britischen Streitkräfte erinnert, war keineswegs nur ein akademischer Aufguß der anachronistischen Schlachtenmalerei, auch wenn die ihm implizite Haltung nur als eindeutig kriegsbejahend bezeichnet werden kann. Der Künstler stellt in ihm den Schützengrabenkrieg aus der Perspektive des Grabens und der Kämpfer dar, und obwohl es Momente des heldenhaften Kampfes gibt, offenbart es zugleich Modernität durch die ungewohnte Deutlichkeit, mit der

die Brutalität des Kampfgeschehens eingefangen wurde. Der Maler versuchte, aus der Nahsicht das Kampfgetümmel zu zeigen. Der Zweck des Krieges wird nicht verheimlicht, es geht um die Eliminierung des Feindes. Menschen beim Töten von Menschen werden gezeigt. Diese Seite des Tötens ist ebenso selten in der Kunst des 1. Weltkrieges zu finden wie das Bild des Getöteten. Während in den meisten Kriegsbildern, die heute noch als ›politisch korrekt‹ gelten, die Soldaten nur als Opfer erscheinen, zeigt Williams Bild das andere ›Extrem‹: Soldaten als Subjekte mit einem klaren Auftrag. Gewalt ist hier eine von Menschen ausgehende und gegen Menschen gerichtete destruktive Kraft.

Dieses Bild der Gewalt ist heute als künstlerisches und selbst als historisches Zeugnis in Großbritannien und in Deutschland unannehmbar. Wegen seiner angeblich verführerischen Kraft wird Williams Eloge auf den kampfstarken Tommy als ›gefährlich‹ eingestuft. Da angeblich realitätsfern, gilt das Bild als ›verlogen‹. Aber was heißt verlogen? Haben die kriegsverneinenden Bilder nicht auch unehrliche Züge, weil sie die Opfer, nicht aber die Tötenden zeigen?

Für das ›wahre‹ Bild des Krieges wird das gehalten, das Tod und Zerstörung zeigt. Ungeschminkt, ohne propagandistische Untertöne, realistisch. Nur ist das allein die Kriegswirklichkeit? Ist der Krieg in Wahrheit nicht janusköpfig? Gehört zu ihm Lust und Faszination am Töten nicht wie Agonie und (unschuldige) Opfer?

Bücher aus Großbritannien über den 1. Weltkrieg haben oft eine Widmung an Kriegsteilnehmer aus der Familie des Autors. Der Wortlaut ist immer ähnlich: In Erinnerung an meinen Vater, oder Großvater, der im Großen Krieg kämpfte. Manchmal ist die Widmung sogar mit einem Foto aus einem alten Album illustriert, wie bei dem Buch des Kunsthistorikers Richard Cork.² Es zeigt den Großvater in der Uniform des Weltkriegssoldaten, neben sich Frau und Kind. Auch der Autor Geoff Dyer beginnt sein Buch über die Verschwundenen der Sommeschlachten im 1. Weltkrieg mit der Geschichte seines Großvaters.³

Ein altes Album mit Fotos aus dem 1. Weltkrieg besitzt meine Familie nicht. Meine Großeltern sprachen nicht über die beiden verlorenen Weltkriege. So ist mein Wissen über die Kriegserlebnisse meiner Urgroßväter spärlich. Mein Urgroßvater väterlicherseits geriet an der Ostfront in Kriegsgefangenschaft, konnte flüchten, schlug sich dann als Schneider bei russischen Bauern durch. Als er aus dem Krieg nach Böhmen heimkehrte, soll er gut Russisch gesprochen haben. So wird erzählt. Mein Urgroßvater mütterlicherseits, ein Schlesier, kehrte als »Trinker« aus dem Krieg zurück. Mehr ist über ihn nicht bekannt. Die mündliche Überlieferung schweigt über die Kriegserfahrung beider Männer. Sicher ist nur, sie haben den Krieg überlebt.

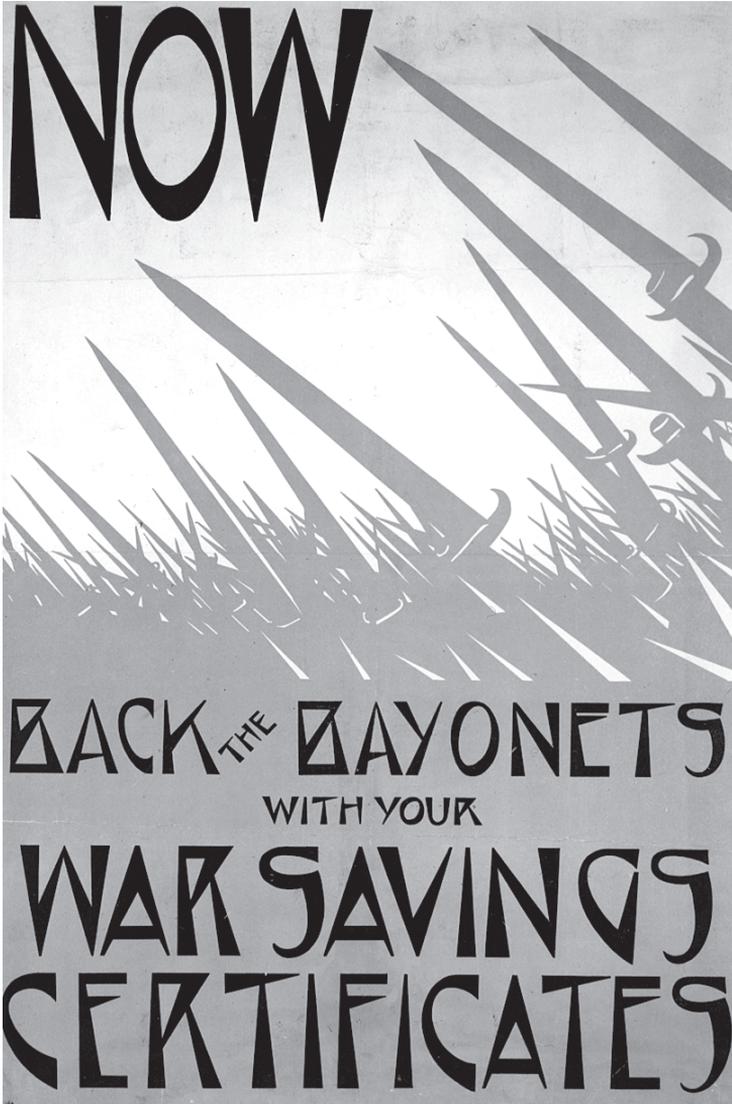


Abb. 1

Wie ähnlich und unterschiedlich die Ursprünge des Interesses britischer und deutscher Autoren am 1. Weltkrieg sein können, möchte ich an zwei Beispielen darstellen. Weit davon entfernt, repräsentativ sein zu können, werfen sie vielleicht ein Licht auf den verschiedenen Umgang mit diesem Geschichtskapitel.

Bereits in seiner Schulzeit Anfang der 60er Jahre wäre sein Interesse durch zwei tiefe Erlebnisse geweckt worden, erinnert sich Richard Cork in der Einleitung zu der bisher nur auf englisch erschienenen umfangreichsten Untersuchung über die europäische Avantgarde und den 1. Weltkrieg.⁴ Ein Lehrer hatte den damals sechszehnjährigen Schüler Cork mit der gerade veröffentlichten Plattenaufnahme von Benjamin Brittens Kriegsrequiem bekannt gemacht. Brittens musikalische Bearbeitung der Kriegsgedichte von Wilfred Owen beeindruckte Cork sehr. Owens Diktum »Alles, was ein Dichter heute tun kann, ist warnen«, Britten stellte es seiner Partitur voran, sollte Cork zeitlebens im Gedächtnis behalten. Es wurde zum Leitmotiv seines Buches. Das zweite bewegendes Erlebnis war der Besuch der Sandham-Gedächtniskapelle von Stanley Spencer bei Burghclere/Südengland mit einem anderen Lehrer. Spencers sehr persönlicher Bildzyklus zu seinem eigenen Kriegserlebnis, der die Kapelle schmückt, faszinierte Cork. Zwar wisse er nicht, wie sehr diese beiden Erlebnisse zum Entschluß beigetragen haben, sein Buch zu schreiben, doch allein die Tatsache, daß er sie immer in seiner Erinnerung bewahrt habe, mache ihre Bedeutsamkeit deutlich, meint Cork.

Noch heute sind die Dichter des 1. Weltkriegs in britischen Schulen Pflichtlektüre. Anthologien zur Kriegsdichtung sind zahlreich. Es gibt also eine Kontinuität. Daß Corks Lehrer ihre Schüler mit Brittens War Requiem und der Gedächtniskapelle von Stanley Spencer bekannt machten, war ebensowenig Zufall wie daß britische Schüler heute noch die Kriegsliteratur lesen. Der 1. Weltkrieg leitete das Ende des Empires ein, unter anderem deshalb ist wohl über das einschneidende Ereignis in der britischen Geschichte des 20. Jahrhunderts so viel geschrieben worden. Bücher wie das von Richard Cork aus dem Jahre 1994 oder der 1. Weltkriegs-Roman »Ghostroad« der Autorin Pat Barker, der mit der höchsten britischen Literaturauszeichnung, dem Booker-Preis, 1995 prämiert wurde, oder die Comedy-Serie »Black Adder« des britischen Komikers Rowan Atkinson, deren dritte Staffel im 1. Weltkrieg spielt und die Absurdität des militärischen Treibens aufspielt, zeigen, wie sehr dieser Krieg auch heute noch die britische Nation beschäftigt.

Mein zweites Beispiel ist der Ursprung meines Interesses für diese Untersuchung. Auch ich hörte zuerst durch die Schule vom 1. Weltkrieg. In verschiedenen Fächern wurde der Krieg mal ausführlich durchgenommen, mal nur am Rande gestreift. Heinrich Manns beißende Satire auf das Deutsche Kaiserreich, sein im Krieg unveröffentlichter Roman »Der Untertan«, war Pflichtlektüre im

Deutschunterricht und Wolfgang Staudtes gleichnamige Verfilmung ebenfalls Lehrstoff. Die unterschiedliche historische Rezeption des Krieges, die Kriegsschulddiskussion vor dem Hintergrund der Fischer-Thesen war Gegenstand des Geschichtsunterrichts. Und schließlich war da noch das Fernsehen. Nicht zuletzt dieses Medium war es, das mein Interesse für die Kunst der Weimarer Republik weckte. Der Bericht über eine Kunstausstellung mit Bildern von Otto Dix, George Grosz, Rudolf Schlichter, Felix Nussbaum und anderen Künstlern beeindruckte mich tief. So sehr, daß ich entschied, sie für meine eigenen künstlerischen Arbeiten zum Vorbild zu nehmen.

Welche Kunst man mag, ist sicherlich eine Sache des Temperaments und auch des Bildungsstandes. Bis zu einem gewissen Grad wird man jedoch auch durch seine eigene Zeit beeinflusst. Die 70er Jahre erscheinen im Rückblick als eine experimentierfreudige Zeit und viele der jungen Lehrer waren für alles Neue aufgeschlossen. Bei allen Vorgaben, die das Curriculum machte, blieb genügend Freiraum, um emanzipative Auffassungen von Geschichte und Gesellschaft zu unterrichten. Besonders gut dafür scheint sich die Geschichte des 1. Weltkriegs geeignet zu haben. Eine verkrustete, autoritäre und patriarchalische Gesellschaft zerbrach an ihren Widersprüchen und gab Raum für Versuche demokratischer Gesellschaftsmodelle. Auch Künstler politisierten und beteiligten sich aktiv an den Veränderungen.

Ich glaube, sehen wir einmal vom Generationenunterschied ab, daß genau hierin die Differenz zwischen der Rezeption des 1. Weltkriegs, wie ich sie als Schüler kennenlernte, und der des Schülers Richard Cork liegt. Wie der britische Historiker Eric J. Hobsbawm einmal treffend feststellte, die deutsche Historiographie ist sehr stark politisiert⁵ und als Schüler lernte ich eine politisierte Geschichte des 1. Weltkriegs. Den Briten scheint dies fern zu liegen, Corks Erinnerungen, überhaupt sein ganzes Buch scheint dafür ein guter Beleg zu sein. Nicht zufällig ist seine Begeisterung vor allem ästhetisch begründet, sein Interesse gilt der Entwicklung der Form, die mit allem Vorangegangenen brach, am aufklärerischen, demokratischen Potential der Kunst, an ihrem emanzipativen Gehalt scheint er dagegen weitaus weniger interessiert zu sein. Infolgedessen hat er auch keine Schwierigkeiten, europäische Künstler mit sehr unterschiedlicher politischer Haltung und unabhängig von ihrer Prägung durch die eigene nationale Kultur zu vergleichen. Im Vordergrund steht die Beschreibung und Analyse der Form einer als »europäisch« apostrophierten Avantgarde und die Entwicklung der modernen ästhetischen Sprache, im Hintergrund dagegen der jeweilige gesellschaftspolitische und ideologische Kontext. Diese wissenschaftliche Methode ist in ihrem Ansatz unpolitisch und damit bezeichnend für eine Kunstgeschichte, die meiner Ansicht nach in der Rezeption der Kriegskunst in Großbritannien verbreiteter ist als in der Bundesrepublik Deutschland. Dietrich

Schubert hat das jüngst, bezogen auf die Geschichte der Kunstgeschichte, allgemeiner formuliert: »Die Kunstgeschichte interessierte sich in den letzten Jahrzehnten statt für Aussagen für Formfragen, die der Modernité- und Avantgarde-Schienen entsprachen, für Form-Autonomisierung statt für Kontexte von Existenz und Kunstschaffen, von sozialer Realität und Umsetzung von Malerei.«⁶ In Deutschland dagegen war die Auseinandersetzung mit der Kunst aus dem 1. Weltkrieg und der Weimarer Republik immer ein Politikum. Die Funktionalisierung der Kriegs- und Antikriegskunst hat Tradition. Sie gab es schon in der zeitgenössischen Diskussion und wurde in der kunsthistorischen Forschung bis heute fortgesetzt.⁷ Es ist auffällig, daß ein Schwerpunkt der kritischen westdeutschen Kunstgeschichte der 70er Jahre die Geschichte des Realismus, das heißt, die Aufarbeitung der Geschichte von sozialkritischen und links-orientierten Künstlern und Tendenzen war. Und diese Kunstgeschichte war immerhin so einflußreich, daß ihre Ideen den Kunstunterricht an deutschen Schulen beeinflußten. Für einen Gymnasiasten war es durchaus wahrscheinlich, im Abitur über die (Anti-)Kriegsgraphik eines Otto Dix und Gerd Arntz geprüft zu werden.

In der britischen Kunstgeschichte sind diese deutschen Kunsttendenzen dagegen unbekannt, entsprechend finden zum Beispiel Künstler wie Gerd Arntz, Heinrich Hoerle, Franz-Wilhelm Seiwert, die mit sozialistischen Gesellschaftsmodellen sympathisierten, in Corks Buch keine Erwähnung, obwohl sie zur Avantgarde gerechnet werden müssen. Es ließe sich hier fragen, warum Cork diese Künstler ignoriert, obwohl sie in der deutschen Kunstgeschichte ihren Platz haben. Vielleicht erklärt es sich aus der unterschiedlichen Geschichte beider Länder. In Großbritannien hatte es nach dem 1. Weltkrieg keine ähnlich bedeutsamen Tendenzen gegeben, pazifistische, linkssozialistische, kommunistische und anarchistische Gruppen besaßen nicht jenen Einfluß auf die bildenden Künste, den sie in Deutschland hatten.

Ein kunsthistorischer Ländervergleich, insbesondere dann, wenn ihm die Kriegsthematik zugrundeliegt, ist also beeinflußt von den unterschiedlichen Standpunkten, die ein deutscher und ein britischer Kunsthistoriker zwangsläufig vor dem Hintergrund der Geschichte ihrer Länder, aber auch ihrer eigenen Biographie einnehmen.

Nach Peter Burke besteht der Sinn vergleichender Studien darin, daß ein Historiker, der sich mit einer bestimmten Gesellschaft beschäftigt, zum einen durch den Vergleich – das Aufdecken von Unterschieden und Ähnlichkeiten – mit anderen Teilen der Welt auf die An- bzw. Abwesenheit bestimmter Merkmale in dieser Gesellschaft aufmerksam wird, die ihm andernfalls vielleicht entgingen. Fragen wie »Warum hatte es im Deutschland der Nachkriegszeit eine stark ausgeprägte Antikriegskunst und in Großbritannien weder solche antimilitaristischen

Tendenzen noch einen sozialkritischen Realismus gegeben?« oder »Warum erlitten deutsche Künstler im Krieg Nervenzusammenbrüche, britische anscheinend aber nicht?« erleichtern es uns, die für die untersuchte Gesellschaft spezifischen Merkmale zu begreifen. Zum anderen leistet uns der vergleichende Ansatz bei der Suche nach Erklärungen unschätzbare Dienste. Zudem erlaubt er eine methodisch strengere Analyse.⁸

Die Idee für dieses Projekt beruhte auf der Beobachtung, daß es in der britischen Kunst nichts Vergleichbares zur deutschen (Anti-)Kriegskunst zum Beispiel von George Grosz, Otto Dix, Käthe Kollwitz, oder Max Beckmann gibt. Wie erklärt sich das? Die Positionen der britischen Künstler scheinen aus kontinentaler – genauer: »deutscher« – Perspektive völlig andere gewesen zu sein. Zu vertrauten Begriffen wie Antikriegskunst, Antikriegsbilder, Schreckensbilder, Antikriegsmuseum, die seit dem 1. Weltkrieg Teil des Wortschatzes sind, gibt es keine Entsprechungen in der englischen Sprache. Obwohl Soldaten und Künstler auf beiden Seiten im selben Krieg gekämpft und getötet und die gleichen Leiden und Qualen erlitten hatten oder getötet wurden, scheint die Wahrnehmung und Bewertung des Kriegserlebnisses unterschiedlich ausgefallen zu sein. Den auffälligsten Unterschied zwischen der deutschen und der britischen Kunst des 1. Weltkrieges und der Zeit zwischen den Weltkriegen sehen wir heute in den Schreckens- oder Antikriegsbildern. In einem »visuellen Essay«, der einige der bekanntesten Kriegsdarstellungen beider Ländern unter verschiedenen Aspekten gegenüberstellt, werde ich diesen Unterschied veranschaulichen.

Doch zuvor sei hier die Erläuterung der zentralen Begriffe gegeben. Diese Untersuchung beschäftigt sich mit »Kriegskunst«. Ganz allgemein meint der Begriff hier jede Form von künstlerischen Darstellungen des 1. Weltkrieges; auch die Illustration in den Printmedien, das Plakat und – wenn auch eingeschränkt – die Photographie sind einbezogen (der Film ist ausgeklammert). »Kriegskunst« hat als Oberbegriff eine klassifikatorische, abgrenzende Funktion: er umfaßt alle Kunstobjekte der bildenden und angewandten Künste, die den 1. Weltkrieg zum Thema haben. Inhaltlich subsummiert er zwei entgegengesetzte, polare Positionen, die der Kriegskunst ein unterschiedliches politisches Vorzeichen geben. Diejenige Kunst, die den Krieg von einer affirmativen Position thematisiert und unterstützt, wird hier als »bejahende Kriegskunst« bezeichnet; diejenige, deren Position negativ bis ablehnend ist, wird als »verneinende«, als »Antikriegskunst« definiert.

Aus augenscheinlichen Gründen unterscheiden sich beide Arten von »Kriegskunst« sowohl motivisch wie in der Darstellungsweise; aufgrund unterschiedlicher ideologischer Voraussetzungen ist die Wirklichkeitsaneignung verschieden.

Infolge der positiven Haltung finden sich bei der »bejahenden Kriegskunst« nur selten Darstellungen der vom Krieg verursachten Schrecken. In der Regel

stellt die ›bejahende Kriegskunst‹ solche Motive dar, die ein positives Bild vom Krieg geben und beim Betrachter um Zustimmung heischen. Ein positives Bild, das die Schrecken und die Opfer mit einschließt, ist ein Widerspruch in sich. Das Bild des Leidens und des Todes ist für die ›bejahende Kriegskunst‹ nur dann ein Gegenstand, wenn es die ›Erfolge‹ der eigenen nationalen Streitkräfte illustriert oder sich mit ihm die Opferbereitschaft der Soldaten und Zivilbevölkerung durch pathetische Formen verklären läßt. Zwangsläufig ist der Blickwinkel, den die ›bejahende Kriegskunst‹ einnimmt, immer der der militärischen und politischen Führung des kriegführenden Landes, also der Blick von oben und nicht der von unten. Dort, wo die Kunst den Krieg offen unterstützt, ist sie wirklichkeits-fremd: verharmlosend, heroisierend und militaristisch; sie verklärt und/oder glorifiziert die militärischen Anstrengungen und Opfer der eigenen Seite und visualisiert das in der Gesellschaft vorherrschende militärische Wertesystem. Da eine kritische Reflexion ausgeschlossen und dem Rezipienten nur ein positives Bild gegeben werden soll, ist die ›bejahende Kriegskunst‹ entweder latent oder offen ›propagandistisch‹. Sie *wirbt* (im ursprünglichen Sinn des Wortes ›Propaganda‹) für den Krieg. Nicht selten setzt der politische und militärische Führungsapparat die ›bejahende Kriegskunst‹ im ideologischen Kampf gegen die Kriegsgegner als ›Kultur-‹ oder ›Kunstpropaganda‹ ein. Das Bild der Wirklichkeit ist in der ›bejahenden Kriegskunst‹ voreingenommen und eindimensional, durch die ausschließliche Beschränkung auf die tatsächlichen oder vermeintlichen positiven Ausschnitte der Kriegsszenerie verzerrt und verfälscht es die Realität. Deshalb sind die Darstellungen der ›bejahenden Kriegskunst‹ nie ›realistisch‹.

Dem Begriff ›Realismus‹ kommt in dieser Untersuchung eine wichtige Bedeutung zu, denn die Ausgangsthese ist, nur die ›realistische‹ (Anti-)Kriegskunst gäbe ein kritisches, aufklärerisches Bild vom Krieg. Auf der politischen Ebene verfolgt die ›realistische Kriegskunst‹ häufig, aber nicht zwangsläufig, pazifistische Ziele. Durch Aufklärung über die Kriegswirklichkeit versucht sie den Erfahrungen der Opfer Ausdruck zu verleihen und/oder die Position der Kriegsgegner zu stützen und zu ihrer Verbreitung beizutragen.

Wann ist ein Kriegsbild ›realistisch‹ und wann wird es zum ›Antikriegsbild‹?

Die ›realistische Kriegskunst‹ zeigt den Krieg vom Standpunkt der Opfer, daher sind die Schrecken und Greuel ihr Hauptthema. Sie läßt keinerlei Verklärung der Kriegswirklichkeit zu. Die Thematisierung der Schrecken allein machen ein Kriegsbild aber noch nicht ›realistisch‹.

›Realismus‹ ist hier nach Klaus Herding definiert als eine Methode der Wirklichkeitsaneignung und ihre Interpretation. Die ›realistische Kriegskunst‹ erschöpft sich nicht in der naturgetreuen Wiedergabe der Wirklichkeit, ihr Grad an Realismus mißt sich nicht am Grad ihrer Naturtreue, sondern mit der

unbeschönigten Durchdringung des Krieges verbindet sie Anklage mit *Aufklärung* und weist in einigen Fällen sogar auf die Utopie einer anderen, humaner verfaßten Gesellschaft hin. Der ›realistisch‹ arbeitende Kriegskünstler muß, um seinen aufklärerischen Anspruch einlösen zu können, das Naturbild und den bloßen Naturalismus überwinden, ihm geht es nicht um Wiedererkennbarkeit und Naturtreue, sondern um die Sichtbarmachung und Kritik der hinter der Erscheinung der Dinge obwaltenden gesellschaftlichen Subjekte und Prozesse, die für die Wirklichkeit verantwortlich sind. Im eigentlichen Sinne ›aufklärerisch‹ ist nur die ›realistische Kriegskunst‹, da sie die dargestellten Zustände nicht als Natur-, sondern als von der Gesellschaft produzierte und verantwortete Zustände zeigt. Insofern übersteigt auch das realistische das naturalistische Kriegsbild; es ist notwendig konstruiert und analytisch, macht ›Unsichtbares‹ gleichsam sichtbar und bedient sich dafür künstlerischer Methoden wie der Montage, Collage etc., die dem analytischen und kritischen Anspruch adäquat sind.

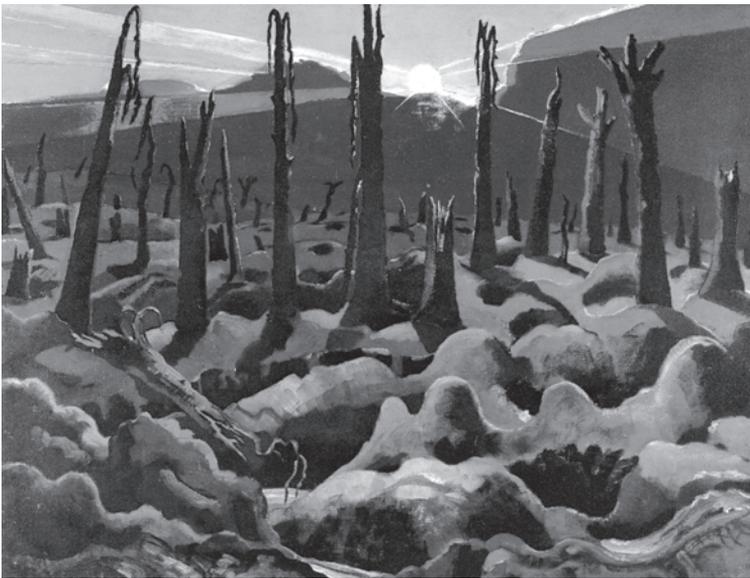
Das Kriegsbild, das auf naturalistische Weise die Opfer und Schrecken zeigt, hat in einer Umgebung, die solch eine Darstellung mit Hilfe der Zensur unterdrückt, zwar einen anklagenden und aufklärerischen Charakter – es beschönigt nicht –, doch es macht den Krieg hinsichtlich seiner Ursachen und Verursacher nicht transparent. Dies leistet dagegen das ›realistische Kriegsbild‹.

Als ›realistisch‹ wird in dieser Untersuchung nur dann ein Kriegsbild charakterisiert, wenn es die oben genannten Kriterien erfüllt. Das bedeutet, daß nicht alle Kriegskunst, die einen Gegenstandspunkt einnimmt, notwendigerweise ›realistisch‹ sein muß. Das Beispiel der Kriegsbilder Otto Dix' macht die Kompliziertheit des Sachverhalts deutlich. Im Gegensatz zu George Grosz und anderen hat Dix nie die Verantwortlichen und Ursachen, wohl aber in einzigartiger und unübertroffener Weise die Schrecken aufgezeigt und damit den Krieg entmystifiziert. Wenn im folgenden also von »Antikriegskunst« die Rede ist, dann im eigentlichen Sinne des Wortes: im Sinne von *Gegen-Kriegskunst*, die gegen den Krieg Stellung bezieht, die die beschönigte, verklarte, verzerrte, verfälschte offizielle Darstellung mit der Wirklichkeit konfrontiert.

Visueller Essay



Bekannteste Bilder:
Otto Dix, »Skatspieler« (Abb. 2) / Paul
Nash, »Wir erschaffen eine neue Welt«
(*We are making a new world*, Abb. 3)





Selbstbildnis des Künstlers als Soldat:
Otto Dix, »So sah ich als Soldat aus (Maschinengewehrschütze)« (Abb. 4) /
William Orpen, »Aufbruch« (Abb. 5)



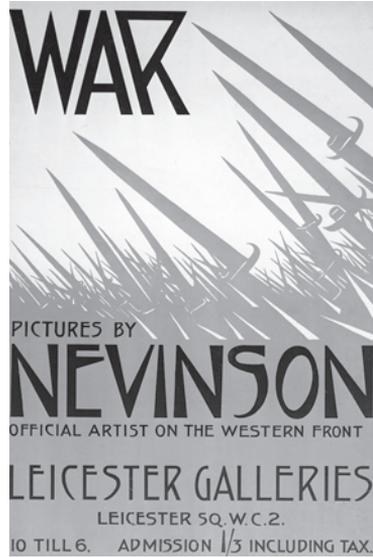
Musterung:
Max Beckmann, »Musterung«
(Abb. 6)

Großbritannien: keine Darstellung



Nackter Soldat:

Ernst Ludwig Kirchner, »Soldatenbad« (Abb. 7) / Großbritannien: keine Darstellung



Bajonett:

Hans Baluschek, »Das Totenfeld« (Abb. 8) / Christopher Richard Wynne (C. R. W.) Nevinson, Ausstellungsplakat (Abb. 9)



Kampf:
Otto Dix, »Sturmtruppe geht unter Gas vor« (Abb. 10) / John Nash, »Hinaus aus dem Graben« (Abb. 11)



Schützengraben:

Otto Dix, »Schützengraben« (Abb. 12) / William Orpen, »Tote Deutsche im Schützengraben« (Abb. 13)



Bild des Generals:
George Grosz, »General«
(Abb. 14)



Francis Dodd, »Portrait of
General French« (Abb. 15)



Bild der Prostituierten:
Otto Dix, »Erinnerung an die
Spiegelsäle in Brüssel« (Abb. 16)

C. R. W. Nevinson, »Kriegsgewinnler«
(keine Abb.)

Verwundung:
Gert H. Wollheim, »Fassungsloser
Schmerz« (Abb. 17)



Eric Kennington, »Ein Gas-Patient«
(Abb. 18)





Bild des Todes:

Max Beckmann, »Das Leichenhaus« (Abb. 19)

C. R. W. Nevinson, »Path of Glory« (Abb. 20)





›Tote Landschaft:

Otto Dix, »Bei Langemarck« (Abb. 21)

Paul Nash, »Sunrise: Inverness Copse« (Abb. 22)





Irrer Soldat:
Conrad Felixmüller,
»Irrer Soldat« (Abb. 23)



William Orpen,
»Granatschock« (Abb. 24)