III. Die bildende Kunst

Peter Paret

Betrachtungen über deutsche Kunst und Künstler im Ersten Weltkrieg

Wir wissen sehr viel über den Ersten Weltkrieg und über die deutsche Kunst während des Krieges, trotzdem sind diese zwei Themen in ihrer vielschichtigen Gesamtheit schwer zu erfassen. Wissenschaftliche Disziplinen können immer nur einen Teil des Ganzen beleuchten; der Historiker sieht andere Dinge und sieht die Dinge anders als der Kunsthistoriker. Selbst eine scharf begrenzte Sicht kann immer noch unter den verschiedensten Möglichkeiten wählen. Hier möchte ich mich auf einige allgemeine Tatsachen und Probleme der Zeit und ihrer Kunst beschränken – nur einige, selbstverständlich, unter den vielen, die zu berücksichtigen wären. Sie lassen sich in drei Kategorien einordnen: Die Situation 1914 und die Einstellung des Künstlers gegenüber dem Krieg, der Krieg als Thematik und die deutsche Kunst während des Krieges als historisches Dokument. Nicht alle Bemerkungen, die folgen, sind als Fragen formuliert; letzten Endes sind sie aber alle als Fragen gemeint.

I.

Zuerst eine methodologische Erwägung, die sich auf jeden Teil unseres Themas bezieht. Wenn wir über deutsche Kunst und Künstler im Ersten Weltkrieg nachdenken, stoßen wir bald auf eine Schwierigkeit in der Analyse: Wie verbindet sich das Besondere – die Gedanken und das Verhalten des einzelnen Künstlers, die Aussage eines bestimmten Werkes – mit den allgemeinen Entwicklungen? Aus der Perspektive des Ganzen gesehen, bedeutet ein Künstler mit seinem Werk nur ein Fragment unter vielen.

Aber dieses Fragment ist eigenwillig. Falls man bereit ist, das Individuelle an dem Fragment zu respektieren, läßt es sich nicht ohne weiteres in ein sauber zusammengesetztes Mosaik der Nation und ihrer Kultur einfügen. Das Besondere des Einzelnen und die Variationen selbst zwischen Künstlern, die sich mit einander verbunden fühlen und für die Arbeit des anderen Verständnis zeigen, sind immer bedeutend. Man braucht nur die Briefe und Tagebücher von – sagen wir – Corinth und Slevogt, Barlach und Kollwitz, oder Beckmann, Marc und Klee aus dieser Zeit lesen, um sich einem weiten Spektrum von Meinungen über Politik, Kultur und Kunst gegenüber zu sehen. Und das ist weiter nicht überraschend, da es sich nicht um sture Automata

handelt, die nach festen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Gesetzen funktionieren, sondern um sensible und talentierte Menschen, die es sich zur Aufgabe machten, ihre Umwelt und ihre innere Welt bildlich zu interpretieren, so wie nur sie es konnten und mußten.

Wir wissen von einer Anzahl allgemeiner Tendenzen in der Kultur- und Kunstgeschichte dieser Jahre, die mehr oder weniger eng mit dem politischen Geschehen und mit der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung verbunden sind. Um ein Beispiel zu nennen: Offenbar war in der bürgerlichen Intelligenz um 1914 und später der Glaube an eine Sonderstellung der deutschen Kultur weit verbreitet, an ihre Gefährdung im Kriege, selbst daß die deutsche Kultur an sich ein Objekt des feindlichen Hasses sei¹. Der Erkenntnis einer solchen Tendenz in Deutschland mußte nicht nur die Frage nach seiner Bedeutung folgen, sondern auch, ob ähnliche Gedanken in anderen Ländern ebenso verbreitet und bezeichnend waren. In diesem Fall würde man wohl einen gewissen Unterschied zwischen Deutschland und seinen Feinden feststellen. Zwar wurde die Rhetorik der „höchsten Güter“ überall in Europa ausposaunt, aber es scheint, als ob im Kaiserreich mit größerer Überzeugung als sonstwo die Kultur in ein Politikum verwandelt wurde. Man nahm Kultur und Kunst auch im Rahmen der vaterländischen Überzeugung äußerst ernst.

Eine zweite allgemeine Feststellung betont die stürmische Bejahung des Krieges, besonders in den Städten, die erst nach einiger Zeit langsam abklang. Auch das war ein europäisches Phänomen. Aber wieder müssen wir nach dem tieferen Sinn dieser Begeisterung fragen, und ferner, wie unterschieden sich Stimmung und Lage in Deutschland und in anderen Ländern, und wie reagierte der Künstler auf diese Tendenzen seiner Umwelt?

Ein Unterschied zwischen Deutschland und der Entente bezieht sich auf den zu erwartenden Ausgang des Krieges. In den ersten Monaten waren die meisten auf beiden Seiten vom Triumph der eigenen Sache überzeugt. Aber schon nach dem Rückschlag an der Marne zeigten sich in den höchsten deutschen Instanzen Zweifel an der Wahrscheinlichkeit eines militärischen Sieges, und am Ende des Jahres fürchtete der Chef des Großen Generalstabes, daß ein entscheidender Durchbruch in Frankreich kaum noch zu erreichen wäre. Daß man nicht verstand, sich aus dieser Zwangslage zu befreien, und weiterkämpfte, ohne die Bevölkerung auch nur bis zu einem gewissen Grad aufzuklären, brachte eine Verlogenheit und Irrealität in das tägliche Leben und die Politik, welche viele Menschen wenigstens ahnten, und unter deren unverständlichen Schwere sie litten. Slevogts Schock, noch in den ersten Wochen des Krieges, als in einer Unterhaltung der Reichskanzler, Bethmann Hollweg, sich durchaus nicht zu-

¹ Entgegengesetzte Stimmen, selbst wenn sie durchaus unpolitisch waren, wurden als undeutsch angegriffen oder ignoriert. Man sehe z. B. die Rezeption von *Ernst Cassirer*, *Freiheit und Form* (Berlin 1916), dessen programmatisches Vorwort S. XII f. feststellt: „Die reine Entfaltung der nationalen Grundtendenzen führt zu dem Punkte, an dem sie über sich selbst hinwegweisen. Wer dieses [...] Grundmoment der deutschen Geistesgeschichte nicht erfasst und würdigt, der verleugnet damit das Eigentümlichste ihres Wertes. Die wahrhaft schöpferischen Naturen der deutschen Geistesgeschichte sind mitten in den schwersten Kämpfen, die sie für die Selbstständigkeit der nationalen Kultur zu führen hatte, von dem Dünkel einer völligen Selbstgenügsamkeit dieser Kultur stets freigeblieben.“

versichtlich zeigte, ist ein kleines Vorzeichen der geistigen und moralischen Misere, die das Land langsam überzog².

Aus unserer Sicht erscheint die Begeisterung des deutschen Volkes am Anfang des Kriegs verfehlt. Aber sie ist durchaus verständlich in einer Generation, deren historisches Gedächtnis sich nicht auf die Katastrophen unseres Jahrhunderts beziehen konnte, sondern auf Sedan, Mars-la-Tours und die Verkündung des deutschen Kaiserreichs in Versailles – einer Generation überdies, die in der Illusion des kurzen Krieges befangen war. Auch ist die Bejahung des Krieges nicht unbedingt als Übereinstimmung mit der deutschen Kriegspolitik zu deuten. Viele begrüßten den Krieg als Katharsis, als Befreiung des denkenden Menschen aus dem Miasma einer teils stumpfen, teils verdorbenen Gesellschaft. Ernst Barlach schrieb damals: „Für mein Empfinden ist [der Krieg] eine Erlösung von den ewigen Ich-Sorgen des Individuums, also eine Weitung und Erhöhung des Volkes.“³ Franz Marc dachte ähnlich, vertiefte aber das Bild des Krieges als Retter ins Dämonische. Im April 1915, zu einer Zeit, als er den Krieg an und dicht hinter der Front schon kennengelernt hatte, schrieb er seiner Frau, der Krieg sei „doch nichts anderes [...] als die bösen Zeiten vor dem Kriege; was man vorher in der Gesinnung beging, begeht man jetzt mit Thaten; aber warum? Weil man die Verlogenheit der europäischen Sitte nicht mehr aushielt. Lieber Blut als ewig schwindeln; der Krieg ist ebensosehr Sühne als selbstgewolltes Opfer, dem sich Europa unterworfen hat, um ‚ins Reine‘ zu kommen mit sich“⁴.

Daß ein so vernünftiger Mensch wie Marc, der weder ein Chauvinist noch begeistert vom Kriege war, denken konnte, Menschen zu töten und sich selbst zu opfern, sei einer zweideutigen und verwirrenden Kultur vorzuziehen, ist ein erschreckendes Zeichen der Isolierung mancher Intellektueller und Künstler in der modernen Massengesellschaft. Für andere Künstler allerdings war weder die ramponierte Kultur noch ihre eigene schwierige gesellschaftliche Lage Grund genug, einen blutigen Ausweg zu suchen. „Es ist doch amüsant“, schrieb Max Beckmann fast am selben Apriltag, an dem Marc seiner Frau gegenüber vom Krieg als Sühne sprach, „wie das viel verfluchte und bestöhrnte Leben des Friedens jetzt mit eiserner Logik zum Paradies aufrückt“ – womit er zweifellos die Stimmung der meisten Deutschen, die weder Intellektuelle noch Künstler waren, zutreffender ausdrückte⁵.

Trotzdem lohnt es sich, Marcs Brief aufmerksam zu lesen. Die entscheidende Wendung in den zitierten Sätzen ist „mit sich ins Reine kommen“. Wir wissen, daß der Begriff der Reinheit damals Marcs ganzes Denken durchzog. Im nächsten Brief an seine Frau behauptete er, seit der Gothik sei die europäische Kunst an „der vergiftenden Krankheit des Individualitätskultus“ zu Grunde gegangen, „am Wichtignehmen des

² Tagebucheintrag vom 18. 10. 1914, zitiert in: *Hans-Jürgen Imiela*, Max Slevogt (Karlsruhe 1968) 414, Anm. 12.

³ An Karl Barlach, 17. 08. 1914; in: *Friedrich Dross* (Hrsg.), Ernst Barlach. Die Briefe (München 1968) I, 431.

⁴ An Maria Marc, 6. 04. 1915; *Franz Marc*, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen (Berlin 1920) I, 46.

⁵ An Minna Beckmann-Tube, 5. 04. 1915; in: *Klaus Gallwitz*, *Uwe M. Schneede* und *Stephan von Wiese*, Max Beckmann. Briefe (München 1993) I, 115.

Persönlichen“ – und setzte hinzu, „davon muß man gänzlich loskommen“⁶. In seinen eigenen Arbeiten sah er die Abstraktion als Mittel, größere Reinheit zu erreichen, da die kreatürliche Schwäche des Menschen im Abstrakten weitgehend verschwinden könne. Der Krieg war für ihn ein weiteres Werkzeug, Reinheit im Denken und im Leben zu schaffen. Wie stark emotionales Verlangen und ästhetische Ziele mit der Erfahrung des Krieges zusammentrafen, zeigt ein weiterer Brief Marcs aus dieser Zeit, der sich diesmal nicht hauptsächlich mit Kunst und Kultur beschäftigt. „Es gelingt mir,“ schrieb er seiner Frau, „daß mich alle Kameraden gern haben [...] freilich bin ich innerhalb meiner Truppe der Einzige, der auf Ehrenzeichen und Beförderung nicht ehrgeizig ist, – solche Leute [wir dürfen wohl lesen, ‚Leute von solcher Reinheit‘] sind gut zu haben und leicht zu lieben!“⁷ Gefühle, Wünsche, künstlerische Impulse, Erlebnis des Krieges und der Heimat im Krieg – alles beeinflusste sich gegenseitig. Aber dasselbe Zusammenkommen allgemeiner und persönlicher Elemente in einem anderen Künstler führte zu anderen Ergebnissen. Allgemeine Tendenzen, typische Formen müssen identifiziert und verstanden werden. Wir müssen aber auch einsehen, daß die Tatsachen, die sie übermitteln, begrenzt sind. Man kann vielleicht sagen, historische Erkenntnisse lassen sich zum Teil aus der Summe von zwei Größen ableiten: dem Typischen und dem Besonderen, die sowohl verstärkend wie schwächend aufeinander wirken.

II.

Wie reagierten die deutschen Künstler in ihrem Werk auf die neue Lage nach Ausbruch des Krieges? Das ist nicht nur eine Frage nach der schöpferischen Reaktion, sondern auch nach der Berechnung der veränderten Möglichkeiten des Ausstellens und des Verkaufens, nach dem Interesse und der Aufnahmefähigkeit der Kritik und des Publikums. Man könnte vielleicht einfacher fragen: Wie veränderte der Krieg die deutsche Gesellschaft? Eine anfangs sehr wohltuende Erkenntnis war, daß die friedliche Existenz zu Hause und der Krieg, der bald in ein Massensterben ausartete, Seite an Seite existieren konnten. „Das Ringen der Völker“, konstatierte die Einleitung des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 1916, „dauert in unverminderter Erbitterung fort [...] Trotz allen Erschütterungen aber, Gott sei Dank, geht hinter den kämpfenden Heeren die friedliche Arbeit ihren ruhigsicheren Gang; auf allen Gebieten offenbart sich in erstaunlicher Weise die Anpassungsfähigkeit der Menschen selbst an das Ungeheuer.“⁸

Das friedliche Leben ging weiter, aber unter veränderten Bedingungen. Zwei neue Themen stellten sich jetzt dem Künstler: Das eine war die Einwirkung des Krieges auf die Gesellschaft; das andere Thema war der Krieg selbst. Beide Themen regten die Frage an, wie es überhaupt möglich sei, als Künstler in einer Zeit zu wirken, in der die nähere und weitere Umwelt schwersten Schaden erlitt. Und weiter, wie der Künstler

⁶ An Maria Marc, 7. 04. 1915; wie Anm. 4, 47.

⁷ An Maria Marc, 22. 12. 1914, ebd. 30.

⁸ *Gerhard Gräff* (Hrsg.), *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* (Weimar 1916) V.

den Prozeß der Schädigung und Zerstörung an der Front, in der Etappe und in der Heimat deuten konnte?

Nicht kämpfen und sich in Sicherheit befinden, während andere kämpfen und gefährdet sind, ruft auf beiden Seiten psychologische Reaktionen hervor. Mancher Künstler erklärte, auch er sei jetzt Soldat. Das konnte nur jemand behaupten, der keine Ahnung hatte, was es bedeutete, in Schlamm und Trommelfeuer auszuhalten, und der sich überdies eine exaltierte Vorstellung der Bedeutung des künstlerischen Daseins zu eigen gemacht hatte. Gewöhnlich waren sich wohl Kämpfer und Nicht-Kämpfer über den Unterschied im klaren. Nachdem Barlach 1916 aus seinem Landsturmabteilung wieder entlassen worden war, entdeckte er eine „zittrige Erschütterung [seines] Gewissens durch den Kanonendonner von der Front“⁹. Wie man mit Schuldgefühlen, Angst und Neid auf diejenigen, die nicht gefährdet waren, auskam, konnte viel im Leben des Einzelnen bedeuten. Aber so wichtig diese Reaktionen auch waren, über sie und ihre historische Bedeutung lassen sich kaum allgemeine Schlüsse ziehen.

Anders die Frage, wie der Künstler den Prozeß der Zerstörung interpretierte. Natürlich befaßte sich nicht alles, was jetzt gemalt und gezeichnet wurde, mit dem Krieg. Mancher Künstler verfolgte Themen weiter, die ihn schon vor dem Krieg beschäftigt hatten – Thoma, zum Beispiel, Trübner, auch Liebermann, wenn man von einigen belanglosen Lithographien absieht, die er der wöchentlichen Zeitschrift „Kriegszeit“ beisteuerte. Bei Otto Müller, der als Armierungssoldat diente, hat man sogar von thematischer Einengung gesprochen. Außer der Lithographie „Schützengraben“ hinterließ der Krieg kaum Spuren in seinem Werk. In seiner Abwendung vom Thema des Krieges ist Müller jedoch typisch für eine bedeutende Anzahl von Künstlern seiner Zeit. Für andere waren Motive des Kampfes und der Zerstörung schon in den Friedensjahren vor 1914 wichtig gewesen – Motive, die sie jetzt, wie Marc, weiter entwickelten, oder wie Corinth der geänderten Lage anpaßten. Aber an vielen Künstlern – in welchem Stil sie auch arbeiteten – ging der Krieg vorbei. Das Abseitsstehen der Kunst von der neuen Wirklichkeit konnte als Fortdauer des Normalen geschätzt werden, als Oase des Schönen und des Friedens – ähnlich wie vor dem Krieg, als ein großer Teil der deutschen Gesellschaft, angefangen beim Kaiser, sich eine Kunst wünschte, die mit den Zuständen der Industriegesellschaft und der Armut wenig zu tun hatte. Für diejenigen, die sich dem Krieg nicht entziehen wollten oder konnten, gab es verschiedene Möglichkeiten. Man konnte den Krieg darstellen, ohne ihn aus eigener Erfahrung zu kennen; aus Nachrichten, Photographien und der eigenen Phantasie, war die Wirklichkeit auf viele Art zu rekonstruieren, vom traditionellen Schlachtenbild bis hin zur Abstraktion. Oder man konnte den unbekannten Krieg symbolisch behandeln. Man konnte den Krieg aber auch direkt kennenlernen, offiziell als Kriegsmaler, oder als Soldat, Krankenwärter oder Beamter hinter der Front in der Etappe.

Von Anfang des Krieges an bewarben sich Künstler um die Erlaubnis, Kampf und Etappe aus nächster Nähe beobachten und abbilden zu dürfen. Ein günstiger Bescheid erlaubte es dem Künstler, auf eigene Kosten, die Truppe, gewöhnlich bei einem höhe-

⁹ An Karl Barlach, 20. 05. 1916, wie Anm. 3, I, 486.

ren Stab, auf befristete Zeit zu begleiten. Das künstlerische Ergebnis erhob sich selten über das Niveau eines schüchtern-modernen Realismus – typisch ist etwa ein Bild wie „Transport der Verwundeten“ von Walther Georgi, einem der Gründer der Künstlergesellschaft „Die Scholle“. Bedeutender waren die Aquarelle, die Slevogt im Oktober 1914 in Belgien und Nordfrankreich anfertigte, bevor er nach weniger als drei Wochen, entsetzt über das Morden von Menschen und Tieren, dem Krieg wieder entflohen – um seinen eigenen Ausdruck zu zitieren. Die elegische Ruhe seiner Reportage konnte aber die aktive Seite des Geschehens kaum erfassen. „Die Zeichnungen von Künstlern an der Front sind recht temperamentlos und geradezu langweilig“, urteilte Barlach. „Ich denke das Erleben vollzieht sich nicht in den Augen, sondern in der Seele [...] [man muß] die ganze Sache als Notwendigkeit von innen erleben, nicht als Zuschauer.“¹⁰ Trotzdem stammten die gewichtigsten Darstellungen des Kampfes und der Existenz an Front und Etappe von Künstlern, die jetzt Uniform trugen, die ihre Kunst neben ihren eigentlichen Pflichten ausübten, und deren Zeit im Schützengraben oder im Lazarett nicht auf einige Tage oder Wochen des Zuschauens beschränkt war. Sicher mußte das nicht so sein. Max Beckmann mit seinen Zeichnungen aus Ostpreußen zu Beginn des Krieges und später von Verwundeten und Feldlazaretten im Westen, oder Otto Dix mit Werken wie „Der Volltreffer“ oder „Baum und Schützengraben“ befolgten kein unumgängliches historisches Gesetz, sondern reagierten auf neue Erfahrungen, die sie auf Grund ihrer spezifischen Interessen, Gefühle und ihres bisherigen Schaffens verarbeiteten. Es ist schwer zu sagen, wie viel dabei mitspielte, daß sie *deutsche* Künstler waren. Jedenfalls ist es bemerkenswert, daß französische und englische Künstler während des Krieges nichts vollbrachten, das sich mit der überzeugenden Wiedergabe kreatürlichen Leidens in den Werken von Beckmann und Dix vergleichen ließe.

Eine Zeichnung wie Beckmanns „Im großen Operationssaal“, die einen bestimmten Ort und was sich dort vollzieht vermittelt, symbolisiert auch – wohl schon durch den gesteigerten Realismus des Bildes – konkrete und geistige Zustände, die sich weit über die darstellende Handlung erstrecken. Trotzdem lohnt es sich, zu unterscheiden zwischen diesen und ähnlichen Werken sowie solchen, die sich auf die eine oder andere Art vom Realismus entfernt hatten. 1914 war es Slevogt fast unmöglich gewesen, die Dinge, die er in Douai und Lille sah, zu verarbeiten. Er brauchte zwei Jahre, bis er den Krieg, um mit Barlach zu sprechen, von innen erlebt hatte. Die zwei Reihen von Lithographien, „Symbole der Zeit“ und „Gesichter“, die 1916 und 1917 erschienen, zeigten, was seiner Kunst am Krieg jetzt bedeutend erschien: Geister toter Krieger, die mit ihren abgehackten Armen und Beinen weiter auf den Feind schießen und einhauen; ein Massengrab mit Tausenden von Klagenden und der Legende am Bildrand: „Über die Grenzen im weiten Land / unendlicher Schmerz die Flügel spannt.“

Fünf dieser Blätter erschienen zuerst im „Bildermann“, der Zeitschrift, die Paul Cassirer von April bis Dezember 1916 herausgab¹¹. Texte und Illustrationen des „Bildermanns“ zeigen uns Deutschland in der Mitte und inmitten des Krieges aus einer

¹⁰ An Karl Barlach, 4. 03. 1915; ebd. 437f.

¹¹ Über den Bildermann siehe *Peter Paret*, *Die Berliner Secession* (Berlin ²1981) 278–287.

Perspektive, die nicht eindeutig vom Pazifismus beherrscht ist, aber doch wesentlich beeinflusst wird vom Wissen und Schrecken des Massentötens, das jetzt nach zwei Jahren die deutsche Gesellschaft unterhöhlt. Wieder sah man Krieg und Frieden Seite an Seite: Liebermanns gelassene Darstellung einer Restaurant-Terrasse mit gutbürgerlichen Gästen; eine schroff-drohende Landschaft von Kirchner; Heinrich Zilles Arbeiterfamilie, die die Nachricht vom Tod des Mannes und Vaters gleichzeitig mit seinem Eisernen Kreuz erhält; August Gaus tiefsinnige Tierszenen, die einen deutschen Sieg feiern, aber auch den kommenden Frühling, der hoffentlich den Frieden bringt. Aber die emotional und ästhetisch stärksten Werke sind symbolische Deutungen der zentralen Tatsache des Tötens und Sterbens: Slevogts „Symbole der Zeit“; Kokoschkas „Passion Christi“; Barlachs alles zermalmender Riese in „Aus einem neuzeitlichen Totentanz“.

Im „Bildermann“ erscheinen diese Visionen des Schreckens als die Negierung des Lebens in der Heimat, der Gesellschaft, die, wie andere Lithographien der Zeitschrift behaupten, vom Krieg durchaus nicht verbessert worden ist, sondern nur noch mehr verdorben wird. Eine Bilderfolge von Ottomar Starke, „Die neue Gesellschaft“, prangert Kriegsgewinnler an und mit ihnen den überhandnehmenden Egoismus der Zeit, der sogar vor zu Krüppeln geschossenen, ordensbehängten Bettlern nicht halt macht – Motive, die von George Grosz in der „Neuen Jugend“ und in den „Weißen Blättern“ weiter entwickelt werden. Slevogt und Barlach klagen an, lassen aber die Ursachen der Katastrophe im Dunkeln; Starke und Grosz verändern die Anklage zur sozialen Kritik. Dabei kann das ästhetische Element von Aussage und Karikatur leicht in den Hintergrund gedrängt werden. Die Anklage trifft aber auch zusammen mit ästhetischen und politischen Impulsen der gesamteuropäischen Moderne, und findet in Bewegungen wie Dada eine die Grenzen überschreitende Dynamik.

III.

In der deutschen Kunst dieser Zeit nimmt der Krieg selbst – Ausbildung, Kampf sowie ihre Begleiterscheinungen und unmittelbaren Folgen – einen kleineren Raum ein als man zunächst erwarten würde. Dagegen sagt die Kunst sehr viel aus über das Land und die Gesellschaft, die den Krieg führen. Nach August 1914 wie vorher spiegeln Bilder, Graphik und Skulpturen große Teile des deutschen Lebens, wenn auch nicht immer in gleichmäßiger Klarheit. Wir sehen noch mehr von dieser Welt – was es war, das die Menschen beschäftigte, und wie sie versuchten, dies auszudrücken und zu meistern –, wenn wir die Grenze zwischen hoher Kunst und volkstümlicher oder Gebrauchskunst nicht beachten. Plakate und Postkarten bieten neue und oft sich widersprechende Aspekte, wobei zu bemerken ist, daß diejenigen Richtungen und Künstler, die uns heute noch wertvoll erscheinen, ziemlich wenig Einfluß auf die Gebrauchskunst ausübten.

Was können die Kunstwerke dieser Zeit über Deutschland mitteilen? Die Kunst als historische Dokumentation ist ein vieldeutiges Ding. Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß, wie alles, was aus der Vergangenheit stammt, auch Kunstwerke Wichtiges

über die Zeit und die Zustände, unter denen sie geschaffen wurden, vermitteln können.

Als letztes Thema dieser Betrachtungen möchte ich auf eine Tatsache hinweisen, die in der künstlerischen Produktion der Zeit immer wieder auffällt. Ich erwähnte gerade Plakate und Postkarten. Besonders am Anfang des Krieges zeigten sich diese Medien, die auf Massengeschmack und das, was man sich darunter vorstellte, zielten, völlig wirklichkeitsfremde, kitschig-idealisierende Szenen des Kampfes. Das ist nicht überraschend und war in den anderen kriegführenden Ländern ebenso. Aber zur gleichen Zeit konnte man in deutschen Ausstellungen Bilder und Graphiken sehen und in Buchhandlungen Bildermappen kaufen, die laut dem Vorwort einer dieser Mappen – von Hans Baluscheks Frontbildern – „den Krieg in seiner schrecklichen Wahrheit zeigen“. Es ist nicht einfach, die Masse von Kunst, die während des Krieges geschaffen wurde, statistisch zu erfassen. Trotzdem scheinen deutsche Künstler in ihren Werken – auch jene, die ausgestellt und reproduziert wurden – die Grausamkeit des Kampfes und die hohen Opfer der eigenen Seite etwas stärker zu betonen als ihre französischen und englischen Kollegen es zu tun pflegten. Ich habe etwas ähnliches schon in Hinsicht auf Dix und Beckmann angedeutet. Möglich, daß dieser Unterschied zum Teil die Folge der Zensurpolitik in Deutschland war, die gerade diesen Motiven mehr Raum gönnte als es in anderen Ländern üblich war. In Frankreich und England machte die Ausstellung und Veröffentlichung von Werken, die die eigenen Gefallenen nicht heroisierten, größere Schwierigkeiten¹². Es ist anzunehmen, daß die deutschen Künstler ihre größere Freiheit ausnützten; es ist aber auch möglich, daß der Zensor, dem nicht daran gelegen war, die Grenze gerade in dieser Hinsicht eng zu ziehen, von Tendenzen in der deutschen Kultur angesprochen wurde, die auch den Künstler beeinflussten.

Was waren die nicht-ästhetischen Absichten der Künstler, die den Krieg an sich als Thema wählten, und wie beurteilen wir das Resultat? Die Graphiken von Slevogt, Beckmann und Barlach, um bei früher erwähnten Beispielen zu bleiben, werden manchmal als Anklage gegen den Staat verstanden – gegen das politische und soziale System, das das allgemeine Leiden verursachte oder wenigstens nicht zu Ende bringen konnte. Andere Interpretationen sind auch möglich. Der Künstler kann das Leiden als etwas Furchtbares, aber nicht zu Vermeidendes deuten. Dann wäre der Staat von der Verantwortung weitgehend befreit – und die schriftlichen Aussagen Beckmanns und Barlachs während des Krieges wären alles andere als revolutionär gefärbt. Entweder war Deutschland gezwungen, sich zu verteidigen, in welchem Fall das Darstellen des Grauens sich nicht gegen den Staat wendet, ihn sogar noch unterstützt; oder der Krieg ist die notwendige Konsequenz nationalstaatlicher Rivalitäten; oder, endlich, der Krieg ist nicht eine gewollte soziale und politische Handlung, sondern ein natürli-

¹² Ein Beispiel ist das Verbot des Zensors des Department of Information im November 1917, das Bild „Paths of Glory“ von C. R. Nevinson für eine Londoner Ausstellung von Nevinsons Werken freizugeben. Nevinson zeigte das Bild, das zwei tote englische Soldaten im Stacheldraht darstellt, trotzdem. Quer über die Bildfläche klebte er einen Streifen braunes Papier, mit dem Wort „Censored“; C. R. W. Nevinson, *Paint and Prejudice* (New York 1938) 148; Charles E. Doherty, Nevinsons *Elegy: Paths of Glory*, in: *Art Journal* 1 (1992) 64–71.

ches Phänomen, ähnlich der Geburt und dem Tod. Solche Vermutungen würden jedenfalls zu einigen der hier erwähnten Werke passen. Barlachs mordender Riese hat Scharen von Vorgängern in der europäischen Kunst, Riesen, die nicht nur den Krieg, sondern auch die Krankheit oder ganz einfach die Zeit personifizieren. Die Visionen, die im „Bildermann“ und in anderen Veröffentlichungen zu sehen waren, müssen nicht Anklagen gegen den Staat und seine Kriegspolitik sein, sondern können auch Aussagen sein, die nicht so bedenklich waren, was erklären mag, daß sie während des Krieges veröffentlicht werden konnten: Der Krieg in all seiner Schrecklichkeit ist uns von anderen aufgezwungen worden; oder der Krieg ist etwas Unvermeidliches, eine Naturkraft.

Thomas Nipperdey hat in einem wichtigen, besonders schönen Essay die psychologische und historische Bedeutung des Nationaldenkmals in Deutschland untersucht¹³. Er zeigt, daß in den letzten Jahrzehnten vor dem Weltkrieg die Denkmäler und Bismarcksäulen die Nation nicht mehr als Kultur- und Glaubensgemeinschaften darstellten, auch nicht mehr als politische Einheit von historischer Autorität, sondern als Kampf-, Schicksals- und Opfergemeinschaft, die immer stärkere heroisch-pessimistische Züge trägt. Die Botschaft dieser Monumente drückt sicher mehr aus als die Ansicht einiger weniger Bildhauer; sie spiegelt einen deutlich definierten Zug der deutschen Kultur am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wider. Es ist ebenso offensichtlich, daß man in Frankreich und England weniger dazu neigte, den Charakter und die Lage des eigenen Landes in ähnlichem Sinne zu beurteilen. Es wäre nicht überraschend, wenn der Kulturpessimismus der Zeit in seiner besonderen deutschen Eigenart, dessen monumentale Zeugnisse Nipperdey so präzise gezeichnet hat, auch die Kunst während des Krieges stark beeinflußt hätte. Ich möchte jedenfalls als Hypothese aufstellen, daß die damalige deutsche Kunst das Töten und den Tod im Kriege etwas deutlicher betonte als es in anderen Ländern der Fall war, und daß diese Tendenz einem Zug des damaligen Denkens und Fühlens entsprach. Spätere Folgen, besonders in der Abart eines regelrechten Totenkultes, lassen sich in der nationalistischen Landsknechtskultur nach 1918 und im Nationalsozialismus leicht verfolgen. Es kommt hinzu, daß diese Themen sowohl in traditionellen wie in avantgardistischen Richtungen der Kunst erscheinen. Von uns verlangt jedes einzelne Werk die Feststellung des relativen Gewichts der Anklage, des Protests, der objektiven Wiedergabe, des fatalistischen Hinnehmens und der Zustimmung.

Nicht nur die ideologische Verfälschung und Ausbeutung des Krieges, sondern auch manche seiner stärksten Deutungen sind erst nach dem Waffenstillstand entstanden. Es handelt sich nicht nur um die Werke wie das Tryptichon von Dix oder seine fünf Bilderfolgen „Der Krieg“ sowie Darstellungen des Mordens und Weiterkämpfens anderer Künstler, sondern auch um solche wie die Kriegsdenkmäler, die Barlach zwischen 1918 und 1931 entwarf. Die deutsche Kunst, die sich mit dem Krieg in den Formen des Realismus, Impressionismus, Expressionismus, objektiv, abstrakt oder symbolisch befaßte, endete nicht mit dem Waffenstillstand – wie auch der

¹³ Thomas Nipperdey, Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: HZ 206 (1968) 529–585.

Krieg selbst nicht einfach im November 1918 aufhörte, sondern in den veränderten Formen der Revolution, des Bürgerkrieges und des politischen Terrors die weitere Geschichte Deutschlands der nächsten drei Jahrzehnte erst beeinflußte und dann bestimmte.