Helmut Börsch-Supan

Die Reaktion der Zeitschriften „Kunst und Künstler“ und „Die Kunst“ auf den Ersten Weltkrieg

Der Kunsthistoriker hat im allgemeinen ein anderes Verhältnis zu seinem Gegenstand als der Historiker. Kunst will bewundert, ja, geliebt werden, und wenn der Kunsthistoriker sie erforscht, tut er es in der Regel mit dem Motiv, ihren Wert genauer zu erkennen und zu begründen. Kunst gehört zu den hehren Gütern unserer Kultur. Geschichte dagegen wird oft als zu tragende Altlast empfunden. So bleibt denn in der Kunst das Ungeliebte weitgehend unerforscht, und es streift in unseren Augen denn auch das Perverse, wenn der Kunsthistoriker, wie es nach 1968 oft geschehen ist, sich mit der gleichen Inbrunst, die sonst Michelangelo entgegengebracht wurde, Illustrierenfotos zuwendet, um den desolaten Zustand der Gesellschaft zu offenbaren. Das Triviale gnadenlos zu verurteilen, ist zudem mit der Lust verbunden, sich darüber zu erheben.

Es ist erstaunlich, wie seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts rigoros zwischen dem geschieden wird, was wirklich Kunst ist und dem, was nur vorgibt, Kunst zu sein. Hatte die herrschende Kunst des späten 19. Jahrhunderts zunächst die Moderne geächtet, so geschieht nun das Umgekehrte. Die Salonkunst des späten 19. Jahrhunderts existiert jedoch immer noch und besitzt ihre Liebhaber und Nachfolger. Würde man analysieren, was sich in den Wohnstuben von Eliten befindet und warum es da ist, und vergleiche das mit dem, was die Museen an Kunst zulassen, es würde eine bemerkenswerte Diskrepanz offenkundig. Aber nicht weniger bemerkenswert ist es, daß kaum jemand diese Widersprüche untersuchen möchte.

Der Erste Weltkrieg und die Kunst – bei diesem Thema fallen dem Gebildeten die Namen Otto Dix, Max Beckmann oder Ludwig Meidner ein, also Maler, die mit krasen Formulierungen auf das Ungeheuerliche des modernen Krieges reagiert haben, in unseren durch spätere Katastrophen geschulten Augen auf die einzig angemessene Art und Weise. Dabei standen Krieg und Kunst einmal in einem ganz anderen Verhältnis zueinander. Jacob Burckhardt hat ein Kapitel seiner „Kultur der Renaissance in Italien“ überschrieben: „Der Krieg als Kunstwerk“. Zum Ideal der Ritterlichkeit gehörte die Schönheit des Kriegers. Eine Ritterrüstung war ein Kunstwerk, dessen Faszination man sich auch heute noch schwer entziehen kann. Die Ästhetisierung des Soldatentodes, aber auch die des Tötens im Krieg war die Folge.

Napoleon hatte in einer bisher nicht gekannten Weise die Malerei für die Verherrlichung seines Kriegsruhmes und für die Kriegspropaganda in Anspruch genommen und die Schlachtenmalerei massenwirksam gemacht. Die Befreiungskriege haben in

Deutschland nichts Vergleichbares hervorgebracht. Bayern war in dieser Hinsicht noch fruchtbarer als Preußen. Albrecht Adam war der erste deutsche Spezialist für Schlachtenbilder. Die Darstellungen militärischer Aktionen hielten sich im Format zurück. Sie waren disziplinierter gemalt als die französischen Bilder. Es fehlte der animierende Schwung. Die Siege von 1864, 1866 und 1870/71 belebten erneut die Schlachtenmalerei, und nun gab es auch in Berlin Künstler, die sich fast ausschließlich in diesem Genre betätigten und gewöhnlich nicht nur Siege des 19. Jahrhunderts, sondern auch weiter zurückliegender Zeiten schilderten. Offizierskasinos waren wichtige Abnehmer bzw. Auftraggeber solcher Bilder.

Friedrich Pecht, Herausgeber der 1886 begründeten Zeitschrift „Kunst für Alle“ beklagt im 1. Jahrgang anlässlich einer Besprechung der großen Berliner Jubiläumsausstellung: „Was bewiese schlagender die Friedensliebe des deutschen Volkes als die geringe Zahl unserer kriegerische Vorgänge schildernder Bilder? Sie, die in dem französischen Salon alle Wände von Blut triefen lassen, sind auf denen unserer Ausstellung an den Fingern abzuzählen.“¹ Als Gründe führt Pecht Abneigung des höheren Bürgerstandes gegen den Krieg, mangelnden Nationalgeist und Gleichgültigkeit der regierenden Bürokratie an. „Bei uns wird Schlachtenmalerei immer noch zur Paradenmalerei entwürdigt“, bemerkt er. Er propagierte die „Charakterdarstellung des Menschen im Kampf“ und pries die Franzosen als Vorbilder.

Schlachtenbilder, insbesondere Nahkampfszenen, die damals gemalt wurden, fesselten durch eine möglichst große Zahl dramatischer Vorgänge mit unterschiedlichsten Verhaltensweisen der Soldaten. Es mußte vielerlei zu sehen sein, und dieses mußte packend dargeboten werden. Die 1890 fertiggestellte Ruhmeshalle im Berliner Zeughaus² war das Hauptwerk dieser Art von Kunst, die in den nach 1870 wieder beliebten Panoramen am wirkungsvollsten popularisiert wurde. Die elf Maler, die in der Ruhmeshalle tätig waren, sind zwischen 1818 und 1848 geboren; 1918 starb der letzte von ihnen. Anton von Werner, der einflußreichste Berliner Maler der Kaiserzeit, der seine Karriere in Berlin mit Darstellungen des Triumphes von 1870 eingeleitet hatte, starb vier Monate nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Seine Schüler konnten seine Militärmalerei nicht mehr erfolgreich fortsetzen. Carl Röchling, Richard Knötel und Georg Koch, zwischen 1854 und 1857 geboren, spielen im 20. Jahrhundert keine wesentliche Rolle mehr; am ehesten gelang das noch dem draufgängerischen und effekthascherischen Theodor Rocholl. Als sich in den neunziger Jahren mit den Sezessionen eine neue Kunstauffassung Bahn brach, wurde solche Kunst mit propagandistischen und erzieherischen Aspekten suspekt.

1894 malte Franz von Stuck ohne aktuellen Anlaß sein berühmtes und sogleich vom bayerischen Staat erworbenes Bild „Der Krieg“³, das diesen allegorisch als dumpf-

¹ Friedrich Pecht, Soldatenbilder auf der Berliner Jubiläums-Ausstellung 1886, in: KfA 1 (1886) 330.

² Monika Arndt, Die „Ruhmeshalle“ im Berliner Zeughaus. Eine Selbstdarstellung Preußens nach der Reichsgründung. Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Beiheft 12 (Berlin 1955).

³ Bayerische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek.

fes, die Menschen niedertretendes Fatum hinstellt. Zwei Jahre später malte Arnold Böcklin in gleicher Weise den Krieg als Geißel der Menschheit⁴.

Das Militärbild verschwand nicht aus der Sezessionskunst, es verzichtete jedoch auf die reportagenhafte Schilderung bestimmter historischer Ereignisse und führt Soldatenleben genrehaft mit Sinn für großzügige künstlerische Form vor, soldatische Gesinnung bezeichnend, mitunter jedoch auch in der Nachbarschaft zur Karikatur. Angelo Jank und Max Feldbauer, beide Mitglieder der Münchner Künstlervereinigung „Die Scholle“ sind hier zu nennen sowie der Stuttgarter Robert von Haug. 1903 wurde als Folge der Kunstkämpfe im Zusammenhang mit der Beschickung der Weltausstellung in St. Louis die Zeitschrift „Kunst und Künstler“ als Organ der Moderne gegründet. Seit 1907 war sein Herausgeber Karl Scheffler, ein herausragender Kunstschriftsteller mit weitem Horizont, ein leidenschaftlicher Parteigänger des Impressionismus und entschiedener Gegner der vom Kaiser propagierten Kunst. Er gab der Zeitschrift Autorität und ein entschiedenes Profil, während das Münchner Gegenstück des Bruckmann-Verlages, die Zeitschrift „Die Kunst“, als Fortsetzung der „Kunst für Alle“ mehr Stimmen zu Wort kommen ließ, breiter informieren und werben wollte und weniger kämpferisch war. Dem Expressionismus verschlossen sich beide Zeitschriften, abgesehen von vereinzelten Abbildungen im Zusammenhang mit Ausstellungsbesprechungen.

Die Kriegsbegeisterung, die im August 1914 explosionsartig um sich griff, erfaßte beide Zeitschriften, „Kunst und Künstler“ jedoch durchschlagender und mit mehr Pathos und intellektueller Anstrengung als „Die Kunst“. Der Beginn des XIII. Jahrgangs von „Kunst und Künstler“ fiel mit dem Kriegsausbruch zusammen. Ein mit „Der Krieg“ überschriebener Aufsatz von Scheffler, der das Ereignis als aus innerer Notwendigkeit geborene Befreiung bejaht, steht denn am Anfang dieses Bandes⁵. Der Autor erhofft „eine mächtige Regeneration des Idealismus“. Er meint: „Auf alle Lebensformen fällt ein neues klares Licht.“ Es fallen Worte wie: „Jetzt flüstert uns der Genius der Rasse vernehmbar ins Ohr, daß nur durch Katastrophen eine Wiedergeburt möglich ist.“ Scheffler, von der geistigen Überlegenheit der Deutschen überzeugt, meint, in diesem Krieg gehe es um die Weltherrschaft, die Deutschland mit dem Siege zufalle. Mit der „endgültigen Befestigung einer gewaltigen nationalen und imperialistisch-weltwirtschaftlichen Macht“ werde auch die Führung im Künstlerischen an Deutschland übergehen. Er stellt sich eine Fortentwicklung des in Frankreich geborenen Impressionismus vor. Dabei werde „alle Narrheit der letzten Zeit, alle aus der Langeweile des Geistes geborene Ideologie des Expressionismus, des Kubismus und des Futurismus“ verschwinden.

In einem darauffolgenden Artikel stellt sich Scheffler eine neue Art von Kriegsmalerei vor, „vielleicht Bilder voller Blut, Verwüstung und Grausamkeit [...], von denen man aber jedes Wort wiederholen kann, das einst vor dem Schlachtenbild eines Meisters gefallen ist: Das ist wie ein Rosenbouquet.“ In den Eindrücken sieht er „Motive

⁴ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister.

⁵ Karl Scheffler, Der Krieg, in: KuK 13 (1915) 1–4.

jener grotesk erhabenen Schönheit, die allgegenwärtig ist und die aus dem Gräßlichsten noch Arabesken des Ewigen macht“⁶.

Schefflers Sprachgewalt versteht es, Grauen und Schönheit zu verbinden, und er beiratscht sich daran. Illustrieren kann er diese Visionen nicht nur nicht, weil solche Entwürfe nicht so schnell zu verwirklichen waren, sondern auch deshalb, weil die Künstler im Gesichtskreis Schefflers ihre eigenen Wege gingen. Da aber Bilderschmuck in einer Kunstzeitschrift erforderlich ist, greift er auf Menzels Holzschnitte zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ zurück, die auch „Die Kunst“ gern zur Bebilderung von Aufsätzen mit Kriegsthemen heranzieht. Die Beiträge der ersten Hefte des Jahrgangs sind zu einem großen Teil auf das Kriegsgeschehen bezogen, aber mit einer deutlich abnehmenden Tendenz. Zunächst noch beherrscht der Krieg das Feld. Texte von Kleist⁷ und dem kürzlich verstorbenen Alfred Lichtwark⁸ werden zur Unterstützung von Schefflers Ideen abgedruckt. Die Nachrichten vom Kriegsschauplatz beherrschen den mit „Chronik“ überschriebenen Teil jedes Heftes. Unter der Überschrift „Die erste Kriegswoche in Berlin nach Mitteilungen Berliner Tageszeitungen“⁹ werden verschiedene Dokumente abgedruckt und mit Zeichnungen von Max Beckmann versehen, dem wichtigsten der von Scheffler protegierten jungen Künstler, der sich hier zudem am energischsten mit Kriegsthemen profiliert. Zur Eroberung von Lüttich bietet er eine Zeichnung mit einem den Angriff befehlenden Offizier, die in ihrer Aggressivität nicht allzuweit von einem Aquarell Herbert Knötels von 1915 entfernt ist¹⁰, das als beliebiges Beispiel für die Übereinstimmung von solch künstlerischem und militärischem Draufgängertum in schmissigem Skizzierstil hier aufgeführt sei. Später hat Beckmann solche Zeichnungen nicht mehr geliefert. Bald folgen authentische Berichte vom östlichen und westlichen Kriegsschauplatz in Form von Briefen, die von Malern verfaßt und mit Zeichnungen illustriert sind: von Max Beckmann, Waldemar Rösler, der 1916 fiel, Fritz Rhein und den wenig bekannten Malern Hermann Goebel, Reinhold Kliensch, Arthur Samuel und Max Neumann. Die Zeichnungen halten flüchtig eher Episodisches vom Kriegsgeschehen fest. Das gilt als dem Impressionismus gemäße Sicht. Es wird nicht versucht, das Grauenhafte umzusetzen. Diese Kriegsberichte von Malern finden sich nur im Jahrgang XIII. von 1915, und sie enthalten keinerlei kunsttheoretische Reflexionen im Sinne von Schefflers 1914 geäußerten Vorstellungen.

Scheffler versucht in einem Aufsatz „Die Maler 1870 und 1914“ noch einmal historisch zu erklären, wie der Weltkrieg im Gegensatz zum Krieg von 1870/71 die schöpferischen Geister beflügelte. Er schreibt: „Es ist nun festzustellen, daß jene schlechte Schulkunst, die sich eben damals als ‚Kunst für alle‘ neu konstituierte und die modern zu sein glaubte, wenn sie photographisch getreu, sentimental, nüchtern oder mit theatralischer Aufmachung das Wirkliche abmalte, begierig das aktuelle Kriegsmotiv ergriff, daß sie kriegerische Episodenmalereien und Illustrationen der Zeitgeschichte in

⁶ Ders., Chronik, in: KuK 13 (1915) 44.

⁷ Heinrich von Kleist, Was gilt es in diesem Kriege, in: KuK 13 (1915) 33f.

⁸ Aus Alfred Lichtwarks „Der Deutsche der Zukunft“, in: KuK 13 (1915) 53–60.

⁹ Ebd.

¹⁰ Abgebildet in: Georg Ortenburg, Mit Gott für König und Vaterland (München 1979) 248.

Fülle hervorbrachte, vom Bild kleinen Umfangs bis zum Panoramenformat, daß die wahrhaft schöpferischen Talente aber, im Gegensatz hierzu, ausnahmslos Werke schufen, von denen ein der Geschichte Unkundiger nicht einmal die Tatsache des Krieges ablesen könnte.“¹¹ Scheffler nennt die Namen Menzel, Leibl, Thoma, Feuerbach, Marées, und er bemerkt: „Liebermann, der sich heute in den Krieg mit leidenschaftlichem Interesse einzufühlen versucht, ist vom deutsch-französischen Krieg unberührt geblieben. Der Krieg und seine Kunst waren ihm zweierlei.“ Von Lieberman, den er am höchsten schätzte, erwartete Scheffler wohl außer den skizzenhaften Äußerungen seiner Kriegsbegeisterung nun wirklich gültige Kriegsbilder. Was er lieferte, waren jedoch nur Bildnisse hoher Militärs. Julius Elias kommentiert das in der Besprechung der Ausstellung der Akademie von 1915: „Auch er hat dem Krieg einen Tribut entrichtet, indem er malerisch das Feldgrau verewigte. So und nicht anders wird die Farbe der Zeit in die Kunstgeschichte kommen, die Farbe und die Fahne unserer Zeit.“¹²

Den Vergleich von 1870 und 1914 hatte vor Scheffler schon Paul Westheim in „Die Kunst“ vorgetragen¹³, aber mit dem agitatorischen Pathos der ersten Kriegswochen: „An diesem Weltbrand, der jetzt Europa durchflammt, muß sich auch die deutsche Kunst entzünden. Muß! Muß! Sie hat jahrhundertlang Kräfte in wilden Schößlingen auswuchern lassen, hat sich bis zur Kniffligkeit in technische Probleme verspielt. Jetzt wirft ihr die aus den Banden geratene Zeit einen unbändigen Stoff in den Schoß.“ Er bemerkt, 1870/71 hätten sich die Künstler und Dichter wenig für den Krieg begeistert – Feuerbach, Marées, Trübner, Thoma, Keller, Mörike, Hebbel –, und er beklagt, die Helden der Einigung seien nicht verherrlicht worden. Die „Uniformmalerei“ läßt er nicht gelten, und er begeistert sich: „Die Männer der 42 Zentimeter-Haubitze fordern auch geistig ein anderes Format als die, die mit der Lanze oder der Pike ins Feld zogen. Diese neue Kunst selbst wird befriedigend erst dann sein, wenn sie etwas von dieser zwingenden 42 Zentimeter-Wucht in sich haben wird. Ob unsere Künstler imstande sein werden, dieses Heldentum unserer Zeit so innerlich groß zur Darstellung zu bringen? Eine bange Frage, eine Schicksalsfrage an die deutsche Kunst.“ Westheim gab seit 1917 das „Kunstblatt“ heraus und trat hier für die Expressionisten ein, denen sich „Kunst und Künstler“ nicht öffnen mochte. In ihnen sah er die „42 Zentimeter-Wucht“ der neuen deutschen Kunst, sie war aber nun vom Kriegsgeschehen völlig abgelöst. In den beiden Kriegsjahrgängen von 1917 und 1918 gibt es kein Kriegsbild. Es bleibt aber festzuhalten, daß das Aggressionspotential der neuen Kunst unterirdisch mit militärischem Kampfgeist verbunden bleibt.

Von dem zwischen Impressionismus und Expressionismus vermittelnden Zeichner Rudolf Grossmann werden bei Kriegsbeginn einige Karikaturen publiziert, die Presseberichte der Gegenseite ironisch kommentieren¹⁴. Sonst verzichtet man in „Kunst und Künstler“ auf Propaganda durch aktuelle Karikaturen, greift dafür aber mit Geist und Geschick auf Historisches zurück. Angesichts der Allianz Frankreichs mit Ruß-

¹¹ Karl Scheffler, *Die Maler 1870 und 1914*, in: KuK 13 (1915) 195–211.

¹² Julius Elias, *Aus der Akademie der Künste*, in: KuK 13 (1915) 381.

¹³ Paul Westheim, *Im Bunten Rock*, in: DK 31 (1915) 81–88.

¹⁴ KuK 13 (1915) 44, 99, 100.

land wird daran erinnert, daß Gustave Doré 1854 in seiner „Geschichte des Heiligen Rußland“ die Barbarei in der Vergangenheit dieses Landes gegeißelt hatte¹⁵. Dieses Thema läßt sich auch „Die Kunst“ nicht entgehen¹⁶. Eine andere Tendenz verfolgt die Veröffentlichung von drei eindrucksvollen Lithographien Daumiers aus dem „Album du siège“ von 1871¹⁷. Sie erinnern an das Grauen des Krieges und sind zugleich eine Reverenz an die französische Kunst. Scheffler ist bemüht, seinen Nationalismus mit seiner Hochachtung vor der französischen Kunst und Kultur in Einklang zu bringen. Er sucht, sich vom „Kunstschauvinismus“ zu distanzieren, der die militärische Gegnerschaft nutzen möchte, um alte Konflikte zwischen moderner französischer und konservativer deutscher auszutragen, Kräften, denen „der Krieg willkommen ist, um an die Stelle des Talents die Gesinnung zu setzen“¹⁸. Anlaß für die Bemerkung ist die Zerstörung von historischen Baudenkmalen bei den Kampfhandlungen in Belgien und Nordfrankreich, insbesondere die schwere Beschädigung der Kathedrale von Reims. Dagegen hatte es einen flammenden Protest von Schweizer Künstlern gegeben, den auch Ferdinand Hodler unterzeichnet hatte. Daraufhin entzogen die Münchner und Berliner Sezession sowie der Deutsche Künstlerbund Hodler die Mitgliedschaft. Scheffler rechtfertigte das, aber er bemerkt, die Anerkennung von Hodlers künstlerischer Leistung berühre das nicht. Dieser hatte 1909 mit seinem Wandbild in der Universität Jena „Aufbruch der Jeneser Studenten 1813“ wohl das bedeutendste moderne Kriegsbild geschaffen. Wilhelm Worringer äußerte sich über die Zerstörung der Kathedrale von Reims mit folgenden Worten: „Es gibt kein fremdes oder eigenes Kunstwerk, so groß und erhaben es auch sein mag, das wir heute nicht schmerzerfüllt aber ohne Zögern dahingeben würden, wenn seine Opferung der Einsatz wäre, der gezahlt werden müßte, um das Leben auch nur einer Handvoll deutscher Soldaten zu retten. Das mag Barbarentum sein, aber dann ist es ein Stück gesunden Barbarentums, dessen wir uns nimmer schämen wollen.“¹⁹

Emil Schäffer trägt schon gleich zu Kriegsbeginn die provokante Idee einer Kriegsentschädigung in Kunstwerken vor²⁰. Ihm widerspricht Wilhelm von Bode energisch und fordert Denkmälerschutz auch in Feindesland²¹. In diesem Sinne hatte sich in „Die Kunst“ schon Karl Voll geäußert²², und Georg Swarzenski schrieb: „Das Kunstwerk ist vom ideellen wie vom praktischen Standpunkt, vom Standpunkt des Gebenden wie des Nehmenden, kein empfehlenswerter Gegenstand zur Abrechnung.“²³ Kriegskunst wurde in ausreichendem Umfang produziert, es wurden auch Ausstellungen ausschließlich mit solchen Werken veranstaltet, die Erwähnung fanden, aber

¹⁵ Geschichte des Heiligen Rußland, in: KuK 13 (1915) 307–310.

¹⁶ Karl Voll, Die französische Russenliebe im Wandel der Zeiten und Gustave Dorés „Histoire de la Saint Russie“, in: DK 31 (1915) 299–304.

¹⁷ KuK 13 (1915) 329, 331, 333.

¹⁸ Karl Scheffler, Chronik, in: KuK 13 (1915) 92 f.

¹⁹ Wilhelm Worringer, Die Kathedrale in Reims, in: KuK 13 (1915) 85–90.

²⁰ Emil Schäffer, Kriegsentschädigung in Kunstwerken, in: KuK 13 (1915) 35–43.

²¹ Wilhelm von Bode, in: KuK 13 (1915) 94.

²² Karl Voll, Sollen wir Bilder aus Belgien für die deutschen Sammlungen nehmen?, in: DK 31 (1915) 68–73.

²³ Georg Swarzenski, Kunstwerke als Kriegsentschädigung, in: DK 31 (1915) 182–187.

„Kunst und Künstler“ mochte seine Seiten nicht mit diesen Werken füllen. Es wurden einige Werke von Walter Klemm und Ludwig Meidner abgebildet. Von Max Beckmann sieht man am Schluß des Jahrganges 1915 ein Fresko, das irgendwo auf eine Ziegelwand gemalt ist²⁴. Das beherrschende Motiv sind zwei Lanzenreiter. Beckmann wählt also nicht die modernen technischen Waffen, sondern greift auf das traditionelle Ritterideal zurück, das im Weltkrieg seine endgültige Niederlage erleiden sollte.

Ein einziges wirkliches Schlachtengemälde wird im Jahrgang 1916 reproduziert, Willy Jaeckels auf der Ausstellung der Berliner Sezession 1915 gezeigtes Bild „Sturmangriff“²⁵. Scheffler schreibt dazu distanziert: „Sein ‚Sturmangriff‘ ist freilich eine wunderliche Mischung von Aktualität, realistisch übertriebener Psychologie, stürmischer Theatralik, kühler Freskogesinnung und Altmeisterlichkeit.“²⁶

Sonst wird im Jahrgang 1915 die Kunstgeschichte bemüht, um das Interesse am Krieg wachzuhalten. Es gibt Informationen über die Kunstlandschaften, in denen der Krieg tobt. Karl Schnaases Beschreibung von Ypern und Brügge wurde abgedruckt²⁷. Curt Glaser steuert einen Aufsatz über die Zerstörung Brüssels 1695 bei²⁸. Karl Scheffler schreibt über „Das Pferd im Krieg“²⁹, Bruno Schröder über „Griechische Kriegsgräber“³⁰. Es fällt auf, daß in den folgenden Jahrgängen von „Kunst und Künstler“ vom Krieg kaum noch Notiz genommen wird. Bezeichnend für den Wandel in der Beurteilung der Kriegskunst ist eine Zeichnung von Max Slevogt, die im Frühsommer 1915 publiziert wird³¹. Von einem riesenhaften General mit geschwärztem Gesicht wird einem schwächlichen Maler ein großer Helm über den Kopf gestülpt, so daß er nichts mehr sehen kann und ihm vor Schreck die Pinsel aus der Hand fallen. 1916 und 1917 erscheinen Nachrufe auf die gefallenen Maler Franz Marc³² und Waldemar Röseler³³. 1917 wird von Georg Kolbe eine „Kriegsgruppe“ abgebildet³⁴, 1918 in einem Aufsatz von Scheffler über Erich Heckel dessen Lithographie „Ostende“ und der Holzschnitt „Sanitäter“³⁵. Gegen Kriegsende ist Scheffler davon überzeugt, daß Krieg und Kunst getrennte Bereiche sind. Das kommt in einer antiken Anekdote zum Ausdruck, die ohne weiteren Kommentar erzählt wird: „Plinius schreibt, Apelles habe beständig die Gewohnheit gehabt, keinen auch sonst so geschäftigen Tag zu verbringen, ohne wenigstens durch Zeichnen einer Linie die Kunst zu üben; wie auch Prothogenes im Krieg, so sehr er durch Schlachtgetümmel unterbrochen wurde, doch die

²⁴ KuK 13 (1915) 477.

²⁵ KuK 14 (1916) 147.

²⁶ Karl Scheffler, Berliner Sezession 1915, in: KuK 14 (1916) 151. Siehe auch Eduard Fuchs, Daumiers Russenkarikaturen, in: KuK 13 (1915) 134–138.

²⁷ Karl Schnaase, Ypern und Brügge, in: KuK 13 (1915) 170–174.

²⁸ Curt Glaser, Die Zerstörung Brüssels 1695, in: KuK 13 (1915) 234 ff.

²⁹ Karl Scheffler, Das Pferd im Krieg, in: KuK 13 (1915) 251–258.

³⁰ Bruno Schröder, Griechische Kriegsgräber, in: KuK 13 (1915) 442–449.

³¹ KuK 13 (1915) 335.

³² KuK 14 (1916) 507.

³³ KuK 15 (1917) 247.

³⁴ Ebd. 16–17.

³⁵ KuK 16 (1918) 256, 281.

angefangenen Werke fortsetzte, da er wußte, daß Demetrius mit den Rhodiern und nicht mit den Künsten Krieg habe. Da dieser die Stadt nur von der Seite nehmen konnte, wo sich die Gemälde befanden, so zündete er sie nicht an, damit die edelsten Werke der Kunst nicht verbrenneten, so daß ihm durch Schonung der Gemälde die Gelegenheit zur Besiegung entging.“³⁶ Dieser Standpunkt ist dem Wilhelm Worringers im Jahrgang 1915 diametral entgegengesetzt. Das Kriegsende und die Revolution finden kaum Erwähnung. Scheffler polemisiert jedoch gegen die Geschmeidigkeit, mit der sich Ludwig Justi auf die neue Zeit einstellte als Antwort auf dessen Denkschrift „Die Nationalgalerie und die moderne Kunst“: „Sie erwärmen sich zur rechten Zeit für ein Kriegsmuseum, lassen den Plan fallen, wenn die Zeiten sich ändern, ersetzen den Kunstprinzen geschwind durch Künstler, die im Geruch stehen, revolutionär zu sein und politisieren in ihrem Aktualitätsdrang fortgesetzt die ihnen unterstellte Galerie, wo doch das Museum, jenseits aller Politik der Kunst dienen sollte.“³⁷ Scheffler hatte offenbar vergessen, was er selbst bei Kriegsbeginn geschrieben hatte.

Die Zeitschrift „Die Kunst“ hat viel länger Kriegspropaganda betrieben, wenngleich auch hier nach 1915 die Beiträge zum Krieg zurückgingen. So konnte J. Beth 1917 anlässlich einer Kriegsbilder-Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin, die „durch den Erfolg der Vorjahre veranlaßt“ worden war, bemerken, „daß eben diese Tatsache eine gewisse Ermüdung und Abspannung bewirkte“³⁸, und Richard Braungart schreibt wenig später: „Es läßt sich auch nicht leugnen, daß man der Kriegskunst (wie des Krieges selbst) müde geworden ist.“³⁹ Der gleiche Autor hatte im letzten Heft des Jahrgangs 1914 mit einem Aufsatz „Krieg und Kunst“ die Publikationen zum Thema Krieg in der Zeitschrift eingeleitet⁴⁰. Anders als Scheffler verzichtet Braungart auf Visionen und Prognosen und schreibt: „Die kleinen Kriege im Bereich der Kunst sind plötzlich vergessen. Es gibt nur noch einen Gedanken, der die Menschen beherrscht: den Gedanken an den großen, den wirklichen Krieg, der die Künstler zwingt, Frieden zu schließen, und vor dessen Beendigung niemand wird sagen können, welche Entwicklung die moderne Kunst voraussichtlich nehmen wird.“ Braungart gibt im übrigen einen skizzenhaften Überblick über Kriegsdarstellungen von dem antiken Mosaik der Alexanderschlacht bis zum Impressionismus. Zur Gegenwart schreibt er: „Der Realismus und der Impressionismus haben sich, wie schon erwähnt, in der Folge auf die Episode besonnen, und eine große Zahl von Künstlern [...] haben uns Kriegs- (und Soldaten-) Bilder geschenkt, die nicht nur durch den Gegenstand, sondern auch durch die malerische Auffassung zu fesseln verstehen.“

E.W. Bredt hatte darauf einen Aufsatz über die symbolischen Darstellungen des Krieges folgen lassen mit Abbildungen u.a. von Franz von Stuck, Karl Strathmann, Alfred Kubin, Willi Geiger und Max Klinger, Auffassungen, die der Münchner Richtung mehr als der Berliner entsprachen⁴¹. Später erschienen denn auch in der Zeit-

³⁶ Antikes Aktuelles, in: KuK 17 (1919) 162.

³⁷ KuK 17 (1919) 379.

³⁸ J. Beth, Berliner Ausstellungen, in: DK 35 (1917) 390 f.

³⁹ Richard Braungart, Hubert Wilms „Ewiger Friede“, in: DK 35 (1917) 473.

⁴⁰ Ders., Krieg und Kunst, in: DK 29 (1914) 553–562.

⁴¹ E.W. Bredt, Symbolische Darstellungen des Krieges, in: DK 31 (1915) 1–16.

schrift bis 1917 Aufsätze und Abbildungen, die eine Verarbeitung des Kriegserlebnisses in allgemeingültiger, von der authentischen Episode unterschiedenen Sicht versuchten bis hin zu der künstlerisch problematischen Radierung von Hubert Wilm „Ewiger Friede“⁴², die im Bruckmann-Verlag erschienen ist und den Tod des Einzelnen zu verklären sucht.

Die eher konservative, auf Entspannung zwischen den künstlerischen Richtungen zielende Tendenz der Zeitschrift, im Vergleich zu „Kunst und Künstler“, zeigt sich schon darin, daß gleich zu Beginn des neuen Jahrgangs ein Abschnitt aus den 1913 erschienenen Erinnerungen Anton von Werners über den Krieg von 1870/71 abgedruckt wird⁴³, und nach Werners Tod am 4. Januar 1915 erfolgt ein wohlwollender Nachruf⁴⁴, der auf ein erneutes Ansteigen der Popularitätskurve des Malers gegen Ende seines Lebens verweist, wogegen für „Kunst und Künstler“ Julius Elias auf den Tod Werners mit einem unversöhnlichen Text reagiert hatte⁴⁵. Die auf Volkstümlichkeit zielende Richtung der Zeitschrift „Die Kunst“ spricht sich in einer Arbeit von Alois Kolb zu Weihnachten 1914⁴⁶ sehr bezeichnend aus. Sie zeigt Maria mit dem Kind als Flüchtlingsmutter unter einer hohen Fichte, umgeben von zum Teil verwundeten Soldaten. Kolb hatte auch für die „Jugend“ gezeichnet. Diese volkstümliche Verbindung von Poesie mit unmittelbar erfahrbarer und allgemeinverständlicher Natur- und Gegenwartserfahrung entsprach ungefähr dem, was auch Hans Thoma damals als eine typisch deutsche Kunst pflegte.

Der erste größere Aufsatz mit Kriegsgemälden galt Wilhelm Schreuer, der, nicht untalentierte, in einer flotten impressionistisch-harmonisierenden Manier Kampfszenen und Stimmungsbilder hinmalte und so Optimismus und Siegesicherheit vermittelte⁴⁷. Guido Joseph Kern, selber impressionistischer Maler und Kunsthistoriker, schrieb kurz darauf in einem Aufsatz „Der Krieg und die deutsche Malerei“⁴⁸: „Der Impressionist wird, wenn er seiner künstlerischen Überzeugung treu bleibt, auch die dramatischsten Vorgänge nur mehr als Stilleben auffassen und kaum mehr leisten als die Momentphotographie, der Expressionist von heute wird nicht über eine matte symbolische Dekoration hinauskommen.“ Die flüchtige impressionistische Malweise wurde als Entsprechung zu einer modernen Kriegsführung angesehen, bei der die Schnelligkeit über weite Räume sich erstreckender Einzelaktionen notwendig war.

Die süddeutschen, insbesondere die Münchner Künstler wurden naturgemäß in „Die Kunst“ mehr berücksichtigt als die norddeutschen. Im Jahrgang 1916 wird das Mappenwerk „1914/15“ von Fritz Erler und Ferdinand Spiegel, das 30 Aquarelle umfaßt, von Richard Braungart mit Beispielen der großformigen, das Heldentum des unbekannten Soldaten schlicht und eindringlich schildernden Blättern vorgestellt⁴⁹. Es folgen Proben aus dem Radierzyklus „Krieg“ von Fritz Erlers Bruder Erich mit mehr

⁴² DK 35 (1917) bei 57.

⁴³ Aus den Erinnerungen Anton von Werners, in: DK 31 (1915) 10–16.

⁴⁴ K., Nachruf Anton von Werner 4. 1. 1915, in: DK 31 (1915) 200.

⁴⁵ Julius Elias, Anton von Werner 4. 1. 1915, in: KuK 13 (1915) 278–284.

⁴⁶ DK 31 (1915) 184.

⁴⁷ Gustav Opfer, Wilhelm Schreuers Kriegsbilder, in: DK 31 (1915) 236.

⁴⁸ Guido Joseph Kern, Der Krieg und die deutsche Malerei, in: DK 31 (1915) 288–294.

⁴⁹ Richard Braungart, Kriegsbilder von Fritz Erler und Franz Spiegel, in: DK 33 (1916) 30–34.

symbolischer Auffassung⁵⁰. Im gleichen Band stellt E.W. Bredt Oskar Grafs acht Blätter umfassenden, bei Bruckmann erschienenen Zyklus „Kriegsradierungen 1914/15“ vor, der das Geschehen gegenstandsnahe, aber mit einer zum Allgemeingültigen strebenden Monumentalisierung zu vermitteln sucht⁵¹. Die Brüder Erler gehörten zur Künstlervereinigung „Scholle“. Von einem anderen Mitglied der „Scholle“, von Max Feldbauer, wird 1916 das Bild „Leibhusar“ reproduziert, ein Soldatenkopf zwischen zwei Pferdeköpfen, das, im malerischen Vortrag behäbig, den Krieg verharmlost⁵². Von Adolf Hengeler, ebenfalls Mitglied der „Scholle“, waren schon gleich zu Kriegsbeginn Abschnitte aus „Aus einem Tage-Buch 1914“, illustriert mit plumpen Karikaturen, abgedruckt worden⁵³. Eine später abgebildete Zeichnung Hengelers mit dem Titel „Kriegsfurie“ sucht die Schrecken des Krieges in einer expressionistisch-monumentalen Sprache zu vergegenwärtigen⁵⁴.

Sonst brachte „Die Kunst“ nur wenige direkte Briefe und Berichte von der Front. Ein mit zwei zart-dekorativen Zeichnungen illustrierter Brief von dem Worpssweder Heinrich Vogeler aus den Karpathen erscheint 1915⁵⁵. 1916 äußert sich der Krieg Zeichner Ferdinand Staeger, Mitarbeiter der „Jugend“, über seinen Einsatz mit dem Korps Hofmann in Ostgalizien und begleitet den Text mit stillebenhaften, fotografisch exakten Zeichnungen nicht ohne graphischen Reiz⁵⁶. Sonst kommen offizielle Kriegsmaler und -zeichner nicht zu Wort. Anlässlich der Besprechung der Kriegstagebücher des Kriegsmalers Ernst Vollbehr, von dem das Berliner Zeughaus über 1000 Bilder bewahrte, bemerkt denn Karl Voll 1917: „Denn wenn man schon zuversichtlich hoffen darf, daß dieser schreckliche Krieg, vielleicht weil er gar so schrecklich ist, der bildenden Kunst ebenso große, fruchtbare Anregung gewähren wird, wie er sie in der Literatur z.B. in den Schriften von Ernst Zahn bereits gegeben hat, so scheint die unmittelbare Zeugenschaft auf die Maler nicht gerade förderlich.“⁵⁷

Arthur Kampf, 1915 als Nachfolger Anton von Werners zum Direktor der Berliner Kunstakademie ernannt, reiste im gleichen Jahr auf Einladung des Generals von Lochow an die Westfront. Die Zeichnungen von Kampf, die „Die Kunst“ publizierte, wirken wie vergrößerter Menzel, auch darin, wie der Blick das Originelle, manchmal Witzige erspäht⁵⁸. Darin äußert sich eine überlegene Haltung, die durch nichts erschüttert werden kann. Es geht nicht um eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Krieg. Berühmt wurde vor allem sein Bild „Wir treten zum Beten“ mit der Tendenz „Gott mit uns“. Das 1913/14 für die neue Aula der Berliner Universität gemalte Wandbild „Fichte als Redner an die deutsche Nation“, mit dem er einen Schritt weg

⁵⁰ W., Erich Erlers Radierungszyklus „Krieg“, in: DK 31 (1915) 172–177.

⁵¹ E.W. Bredt, Oskar Grafs „Kriegsradierungen 1914/15“, in: DK 33 (1916) 308.

⁵² DK 33 (1916) 428.

⁵³ Adolf Hengeler, Aus einem Tagebuch 1914, in: DK 31 (1915) 172–177.

⁵⁴ DK 31 (1915) 419.

⁵⁵ Heinrich Vogeler, Ein Brief aus den Karpathen, in: DK 31 (1915) 342ff.

⁵⁶ Ferdinand Staeger mit dem Korps Hofmann in Ostgalizien, in: DK 33 (1916) 259–270.

⁵⁷ DK 35 (1917) 315.

⁵⁸ DK 33 (1916) 238–258.

vom Menzelschen Erzählstil in Richtung auf Hodler getan hatte, war schon 1915 als förderlich für die Kriegsbegeisterung reproduziert worden⁵⁹.

Zwei Aufsätze mit Abbildungen sind im Jahr 1915 Kriegsmedaillen gewidmet⁶⁰. Als Kleinkunstwerke in Metall mit denkmalhaftem Charakter und in der Nachbarschaft von Orden und Ehrenzeichen schien die durch den Jugendstil neu belebte Medaille für die Darstellung kriegerischer Ereignisse besonders geeignet, und sie stand damit ja auch in einer weit zurückreichenden Tradition. Mehr als ein Dutzend Künstler wurde hier vorgestellt, darunter auch solche mit wohlklingenden Namen wie Rudolf Bosselt, Hermann Hahn und Ludwig Gies. Die Arbeiten enttäuschen. Der Versuch der Abstraktion gerät nicht selten in die Nähe primitiver Karikatur. 1917 wurden noch einmal Medaillen von dem Bildhauer Carl Ebbinghaus vorgestellt, darunter eine auf die Seeschlacht im Skagerak am 31. März 1916⁶¹. Die vom Jugendstil herzuleitende Auffassung bringt auch hier, sicher unbeabsichtigt, eine für uns komisch wirkende Simplizität hervor. Vom gleichen Bildhauer wird ein in Eisen gegossener Kopf „Germania“ abgebildet, der den Einfluß Adolf von Hildebrands verrät.

Mehr als „Kunst und Künstler“ berücksichtigt „Die Kunst“ Werke der Skulptur. Das hängt auch sicher damit zusammen, daß das Bruckmann-Unternehmen immer auch die angewandte Kunst mit im Blick hatte. Jeder Jahrgang besteht aus einem Band „Freie Kunst“ und einem Band „Angewandte Kunst“. Bei dem Blick auf die Skulptur dachte man auch an Denkmäler und Grabmäler. So schrieb Berthold Haendcke in einem Aufsatz „Weltkrieg und Bildnisplastik“ 1916: „Eine mit fast mathematischer Sicherheit vorauszusagende künstlerische Folgeerscheinung des Weltkrieges wird für unser Vaterland eine Blüte der Bildnisplastik sein.“ Er meint, das Volk werde an plastischen Bildnissen der großen Heerführer interessiert sein, und ihm schwebte dafür eine klassizistische Gestaltungsweise vor⁶².

Im Jahrgang 1915 befaßte sich Ernst Blaas mit dem formenstrengen Bildhauer Benno Elkan und dessen Skulptur „Heldenklage“⁶³. Elkan schuf nach dem Krieg mehrere Gefallenenehrenmäler. Von Edwin Scharff wurde 1916 die Büste seines Bruders mit Stahlhelm, ein Eisenguß, abgebildet⁶⁴ und im gleichen Jahrgang von Wilhelm Gerstel ein „Fallender Krieger“, dessen Gestaltung schon die Niederlage ahnen läßt⁶⁵.

Die Konfrontation von Impressionismus und Expressionismus sowie anderen neuen Richtungen galt für die Skulptur nicht in gleichem Maße wie für die Malerei, und von der natürlichen Bindung an die menschliche Gestalt wurde ein würdevoller Mittelweg erhofft, bei dem Traditionen der Schadow- und Rauchs Schule fortgesetzt werden konnten. Das klingt in einem Aufsatz mit der Überschrift „Hoffnungen und Aussichten für die deutsche Kunst nach dem Kriege“ von Wilhelm von Bode an, der

⁵⁹ *Eduard Plietsch*, Arthur v. Kamps Wandgemälde „Fichte als Redner an die Deutsche Nation“ in der Aula der Berliner Universität, in: DK 31 (1915) 296 ff.

⁶⁰ *Max Bernhard*, Moderne Kriegsmedaillen, in: DK 33 (1916) 73–76.

⁶¹ Ebd. 345 f.

⁶² *Berthold Haendcke*, Weltkrieg und Bildnisplastik, in: DK 33 (1916) 73–76.

⁶³ *Ernst Blaas*, Benno Elkan, in: DK 31 (1915) 254–269.

⁶⁴ DK 33 (1916) 431.

⁶⁵ Ebd. 299.

sich anlässlich der Ausstellung „Kriegsbilder aus dem Westen und Osten“ in der Berliner Akademie zu diesem Thema zu Wort meldet⁶⁶. Im Gegensatz zu Scheffler äußert er sich sehr vorsichtig. Die Skizzen von Fritz Rhein beurteilt er sehr skeptisch. Die Studien von Ludwig Dettmann erscheinen ihm zum Teil sehr eindringlich, aber „begeisterte Lobsprüche scheinen nicht gerechtfertigt“. Er lobt jedoch die Skulpturen, vor allem den „Trommler“ von Walter Schmarje, 1913 zur Erinnerung an das Jahr 1813 für die Stadt Zeitz geschaffen. Ein Abguß steht übrigens seit 1987 neben dem Rathaus in Berlin-Zehlendorf. Die Skulptur hält eine glückliche Mitte zwischen Genre und Monument und bringt in der knappen Form etwas vom Geist von 1813 zum Ausdruck. Das andere Beispiel, das Bode überzeugte, war das Denkmal für Ernst von Wildenbruch in Weimar von Richard Engelmann. Hier lobte er die „stilvolle Verallgemeinerung der Formen“. Er meint, hier sei „etwas erreicht, was die ‚neue Kunst‘ sich zum Ziel setzt“. Waldemar von Seidlitz, Bodes Dresdner Kollege, unterstreicht in einer Zuschrift dessen Ansichten⁶⁷. Hauptsache bleibe es, daß treue Naturbeobachtung zum Ausdruck tiefer Empfindung werde, damit wir in den Besitz jener echt deutschen Kunst gelangen, die „der riesenhaften Anstrengungen und Opfer dieses Weltkampfes würdig“ sei. „Weder mit französischem Impressionismus allein, noch mit Expressionismus, der in seinen Zielen noch ganz unklar ist, ja überhaupt nicht durch die Nachahmung irgendwelcher noch so vollkommen fremden Kunst kann unser Zweck erreicht werden, sondern allein durch das Festhalten an unserem Wesen.“ Neben solchen Stimmen eines gemäßigten Nationalismus, die weiten Kreisen der Bevölkerung aus dem Herzen sprachen, die jedoch von der geistigen Katastrophe der Zeit nicht viel begriffen, kamen andere schrille zu Wort, die uns heute an die Sprache des Dritten Reiches erinnern. 1916 heißt es in einem „Brief an einen jungen Künstler“ von Paul Westheim: „Aber ich sehe vor mir die in Feuer und Not durchstählten Millionen. Ich glaube an sie, die in einer männlichen Kunst ihre Erhebung finden.“⁶⁸ Die Unterschrift lautet: „Ihr Kampfgenosse Paul Westheim“. Er stilisiert sich am Schreibtisch zum Kämpfer.

Fritz von Ostini schreibt im gleichen Jahrgang über neue Arbeiten von Franz von Stuck: „Es sieht so aus, als ginge dies Toben von Osten und Westen auf die Vernichtung aller Kultur überhaupt aus. Und doch kann auch für unsere Kunst diese wilde Zeit einen Wendepunkt zum Besseren bedeuten.“ Ein Sieg, so meint er, „kann Klärung schaffen nach langer Wirrnis, die phrasenreiches Aesthetentum über die Kunst gebracht, kann uns erlösen aus würdeloser Ausländerei – unsere Kunst wird wieder deutsch werden, so oder so.“⁶⁹

Ein Beispiel für Nationalismus und Rassismus in kunstgeschichtlicher Bildbetrachtung liefert 1917 Bredt in einem Aufsatz „Deutsche Form, fremde Form“⁷⁰. Hier wird Altdorfers Holzschnitt mit dem Heiligen Georg als Drachentöter von 1511 Raffaels

⁶⁶ Wilhelm von Bode, Hoffnungen und Aussichten für die deutsche Kunst nach dem Kriege, in: DK 31 (1915) 332–335.

⁶⁷ DK 31 (1915) 412–444.

⁶⁸ Paul Westheim, Brief an einen jungen Künstler, in: DK 33 (1916) 131–135.

⁶⁹ Fritz von Ostini, Neue Arbeiten von Franz von Stuck, in: DK 33 (1916) 1–10.

⁷⁰ E.W. Bredt, Deutsche Form und fremde Form, in: DK 35 (1917) 318f.

Gemälde mit dem gleichen Thema von 1504 gegenübergestellt. Das Motiv des Heiligen Georg wird natürlich gewählt, um dem Soldaten im Feld ein religiös motiviertes ritterliches Ideal vor Augen zu stellen und den Gegner als Untier zu denunzieren. Altdorfer wird höher bewertet als Raffael. Solche Tendenzartikel bleiben jedoch vereinzelt.

Im letzten Kriegsjahr findet sich auch in „Die Kunst“ kaum noch ein Hinweis auf das Kriegsgeschehen. Es erscheint als Abbildung nur noch ein sehr martialisches Bildnis des Generalobersten Freiherrn von Böhm-Ermolli, 1917 von dem Wiener Karl Sterrer geschaffen und als „romantisch“ apostrophiert⁷¹. Karl Sterrer war 1937/38 Rektor der Wiener Akademie. Von hier aus ist der Weg nicht weit zur Kunst des Zweiten Weltkrieges und des Dritten Reiches.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß beide Zeitschriften einen Mittelweg beschritten haben zwischen der offiziellen Kriegsmalerei und der, die die Kunstgeschichte heute für die gültige Auseinandersetzung mit dem Krieg hält. Max Beckmann kommt nur im Jahrgang 1915 von „Kunst und Künstler“ vor. Otto Dix und Ludwig Meidner sind in den beiden Zeitschriften noch nicht einmal mit ihren Namen erwähnt. Es ist der weitgehende Verzicht auf eine den Krieg verherrlichende Schlachtenmalerei zu bemerken. Es fehlt auch eine Propaganda für die Monarchie. Kein einziges Portrait Kaiser Wilhelms II. oder eines der im Feld stehenden Fürsten erscheint. Es fehlen auch die dem Kaiser so sehr am Herzen liegenden Darstellungen der Kriegsmarine. Aber auch andere moderne Waffen wie Flugzeuge und Tanks kommen nicht vor. Es wäre zu fragen, was von dieser von der maßgeblichen Kunstkritik unterdrückten Kriegsmalerei später im Dritten Reich an die Oberfläche kam. Im Verlaufe des Krieges setzte sich in der Berliner Redaktion schneller als in der Münchner die Ansicht durch, daß Krieg und Kunst, ja sogar Krieg und Politik sich gegenseitig ausschließen. Man gibt Vorstellungen auf, die am Beginn des Weltkrieges mit Pathos verkündet worden waren. In „Kunst und Künstler“ gibt es zwar kein ausdrückliches Dementi, aber es gibt Aussagen zu diesem Wandel des Denkens, während „Die Kunst“ sich einfach auf ein Verstummen der Kriegspropaganda beschränkt.

⁷¹ DK 37 (1918) bei 69.