



# Kriegs Kunst

Die Künstlerflugblätter  
„Kriegszeit“

1914 bis 1916

Eine Ausstellung  
der Studiengruppe  
„Um 1914“  
an der Universität Bielefeld

## Inhalt

Vorwort.....	3
Johannes Grave	
Vom „Kampf um die Kunst“ zur Kunst im Kampf? Überlegungen zur Mobilisierungseuphorie der <i>Kriegszeit</i> .....	5
Marc-Christoph Reineke	
Der Verleger der <i>Kriegszeit</i> Paul Cassirer und die Berliner Kunstszene in den Jahrzehnten um 1900.....	19
Agnes Piekacz	
„Sie stand geistig weit über dem Durchschnitt ihres Geschlechts.“ Dora Hitz, Hedwig Weiß, Alice Trübner und die Künstlerflugblätter <i>Kriegszeit</i> .....	27
Thomas Reuß	
Kritische Karikaturen oder Kunst für den Krieg?.....	38
Stefan Quandt	
Kriegskunst zwischen Bild und Text Die Literaturmontagen der <i>Kriegszeit</i> .....	53
Silke Bokern	
„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“ Einige Gedanken zur historischen Deutung der <i>Kriegszeit</i> .....	62

## **Vorwort**

Unter den Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, die im Sommer 1914 den Kriegsausbruch begrüßten, kommt neben Intellektuellen und Schriftstellern bildenden Künstlern besondere Bedeutung zu. Mit dem Kriegsausbruch setzte sogleich eine rege künstlerische Produktion ein, die oftmals unverhohlenen propagandistische Züge annahm. Auf den ersten Blick scheinen daher die Künstlerflugblätter, die der Kunsthändler und Verleger Paul Cassirer ab August 1914 unter dem Titel *Kriegszeit* herausgab, nur ein weiteres unter zahlreichen Zeugnissen für die Mobilisierungseuphorie zu Beginn des Ersten Weltkriegs zu bieten. Im Vergleich zum Pathos des Aufbruchs und der Reinigung, das nicht wenige Äußerungen expressionistischer Künstler und Dichter durchzieht, mutet die *Kriegszeit* mit ihren gemäßigt modernen Lithographien beinahe konventionell an.

Doch verdient das Projekt Cassirers besondere Aufmerksamkeit, da es von Künstlern und Kunstkritikern getragen wurde, die vor dem Kriegsausbruch eine entschieden kosmopolitische Haltung vertreten hatten und nachdrücklich gegen ein verengtes nationales Denken im Feld der Kunst eingetreten waren. Neben Cassirer hatten insbesondere Max Liebermann und Julius Meier-Graefe vor 1914 erheblichen Anteil daran, dass sich das Publikum in Deutschland für die neue französische Kunst, namentlich den Impressionismus und Postimpressionismus öffnete. Nun aber trugen sie gleich in der ersten Ausgabe der *Kriegszeit* zu einer Zeitschrift bei, die sich nicht scheute, selbst dumpfe und martialische Worte des Kaiser zu zitieren: „Jetzt wollen wir sie dreschen.“

Das Ausstellungsprojekt „KriegsKunst. Die Künstlerflugblätter ›Kriegszeit‹ 1914 bis 1916“, das von der vorliegenden Broschüre begleitet wird, versucht einige Schlaglichter auf Cassirers Zeitschrift zu werfen. Während die Ausstellung vor allem fünf exemplarische Ausgaben der *Kriegszeit* in den Blick nimmt, bietet die Broschüre etwas mehr Raum, um das Zeitschriftenprojekt zu kontextualisieren oder bestimmten Fragen gezielt nachzugehen. Die folgenden Essays erheben nicht den Anspruch, auf alle wesentlichen Aspekte von Cassirers *Kriegszeit* einzugehen, sondern sollen

beispielhaft vor Augen führen, zu welcher unterschiedlichen Fragestellungen die Künstlerflugblätter Anlass geben können.

Ausstellung und Broschüre wurden im Sommersemester 2014 im Rahmen des Seminars „Um 1914. Bild- und Kunstgeschichte im Vor- und Umfeld des Ersten Weltkriegs“ konzipiert und erarbeitet. An der Studiengruppe, die sich aus dem Seminar heraus formierte, beteiligten sich Silke Bokern, Britta Ledebur, Agnes Piekacz, Stefan Quandt, Marc-Christoph Reineke und Thomas Reuß mit großem Engagement, so dass die zunächst vage Idee Form annehmen konnte. Für vielfältige praktische Unterstützungen danken wir Ralf Möller, Bettina Brandt, dem ZiF sowie der Fachschaft Geschichte.

Johannes Grave

Johannes Grave

**Vom „Kampf um die Kunst“ zur Kunst im Kampf?**

Überlegungen zur Mobilisierungseuphorie der *Kriegszeit*

I.

„Der Krieg beschert uns. Wir sind andere seit gestern. Der Streit um Worte und Programme ist zu Ende. Wir kämpften gegen Windmühlen. Manchem war die Kunst ein Zeitvertreib. Wir hatten Farben, Linien, Bilder, Luxus. Wir hatten Theorien. Was uns fehlte, der Inhalt, das, Brüder, gibt uns die Zeit. Seien wir ihrer würdig. Keine gemächliche Hingabe mehr! Aus Feuerschlünden, aus Not und Blut, aus Liebe und heiligem Hass wird uns Erlebnis. Wehe dem Künstler, der heute nicht erlebt!“<sup>1</sup>

Noch heute irritiert der Aufruf, mit dem sich Julius Meier-Graefe an der ersten Ausgabe der *Kriegszeit* beteiligte (Abb. 1). In dem „Streit um Worte und Programme“, der im Deutschen Reich in den Jahrzehnten vor 1914 um die moderne Kunst geführt worden war, hatte sich Meier-Graefe als einer der wortgewaltigsten und angriffslustigsten Kunstkritiker erwiesen. Mit zahlreichen Aufsätzen und Büchern, namentlich seiner *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, hatte er nicht nur nachdrücklich und wirkmächtig für die Moderne, insbesondere den französischen Impressionismus, geworben. Vielmehr hatte er sich auch nicht gescheut, mit Arnold Böcklin einen Lieblingskünstler der Deutschen scharf wegen einer Ideenmalerei zu kritisieren, die allein literarische Motive in Bilder übersetze, ohne der Eigenlogik der malerischen Mittel gerecht zu werden. In seiner Programmschrift *Der Fall Böcklin* (1905) hatte Meier-Graefe keinen Zweifel daran gelassen, dass er mit seinem Angriff nicht nur einen einzelnen Künstler, sondern den Kunstgeschmack des wilhelminischen Reiches überhaupt treffen wollte: „Der Fall Böcklin ist der Fall Deutschland.“<sup>2</sup> Die Worte, mit denen Meier-Graefe nicht einmal zehn Jahre später den Krieg begrüßte, müssen vor diesem Hintergrund erstaunen. Beinahe muten sie wie ein Dementi der lange Zeit kämpferisch vertretenen Überzeugung an, dass die Zukunft der Malerei nicht in einer Gedankenkunst, sondern in der Freisetzung der künstlerischen Ausdrucksmittel, der „Farben“ und „Linien“, zu suchen sei. Und Meier-Graefes

Eingeständnis, man habe zuvor nur „Theorien“, aber keinen „Inhalt“ gehabt, erinnert auf verstörende Weise an die Vorwürfe, mit denen die von ihm verteidigte Avantgarde immer wieder konfrontiert worden war. Hatte Meier-Graefe an Böcklin allzu bedeutungsschwangere Motive kritisiert, so begrüßt er nun den „Inhalt“, mit dem der Krieg die Kunst beschere.

Die heftigen Auseinandersetzungen, die Meier-Graefe 1905 mit seinem Angriff gegen Böcklin und seine Verehrer ausgelöst hatte, markieren nur eine von vielen Etappen im Streit um die impressionistische und postimpressionistische Malerei, der die Kunst im Deutschen Reich seit den 1890er Jahren prägte. Neben Meier-Graefe durfte sich die 1898 gegründete Berliner Secession zu den konsequentesten Verfechtern einer Orientierung an der neuesten französischen Kunst zählen. Maßgeblich unterstützt durch die Kunsthändler Paul und Bruno Cassirer, die zeitweise als Sekretäre der Secession fungierten, gelang es der Künstlervereinigung unter ihrem Präsidenten Max Liebermann rasch, eine führende Stellung im Kunstleben Berlins einzunehmen. Mit ihren erfolgreichen Ausstellungen machte sie moderne künstlerische Positionen einem breiteren Publikum bekannt, so dass mehr und mehr Sammler sich für die neueste Malerei öffneten. So sehr auch Kaiser Wilhelm II. oder Anton von Werner, der einflussreiche Direktor der Hochschule für die bildenden Künste, die ‚Rinnsteinkunst‘<sup>3</sup> der Secessionisten verurteilten, konnten sich Künstler wie Liebermann, Walter Leistikow, Lovis Corinth und Max Slevogt dennoch sehr erfolgreich in Berlin behaupten.<sup>4</sup> Neben Ausstellungen im eigenen Gebäude der Secession oder bei Kunsthändlern wie Paul Cassirer sicherten Zeitschriften wie der *Pan* oder *Kunst und Künstler* dieser gemäßigten Avantgarde ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und Zuspruch. Die Distanz zum offiziellen, ‚kaiserlichen‘ Kunstgeschmack, die zunächst die Etablierung der Secessionisten zu behindern schien, erwies sich dabei bald als identitätsstiftend und vorteilhaft. Mit Liebermann, Corinth und anderen Malern der Secession schien die deutsche Kunst endlich zu Manet, den französischen Impressionisten, Cézanne und van Gogh aufgeschlossen zu haben, deren Bilder ebenfalls von Paul Cassirer gehandelt und an fortschrittlichere

Häuser unter den deutschen Museen vermittelt wurden. Gegen die offizielle Kunst, die stark in überkommenen Formen der Historienmalerei verharrte und nicht selten Meier-Graefes Vorwurf der Deutschtümelei bestätigte, konnte sich die Secession als moderne, aufgeschlossene und kosmopolitische Alternative profilieren.

Umso mehr überrascht auf den ersten Blick die Situation im Sommer 1914. Denn Meier-Graefes Reaktion auf den Kriegsausbruch ist kein Einzelfall, sondern symptomatisch für die Haltung vieler Künstler, die sich an Paul Cassirers „Künstlerflugblättern“ mit dem Titel *Kriegszeit* beteiligten. Der Kern der Beitragenden rekrutierte sich aus der kurz zuvor gegründeten Freien Secession, die mit ihrem Ehrenpräsidenten Liebermann die frühere Politik der inzwischen zerstrittenen Berliner Secession weiterführte; nicht wenige dieser Künstler waren auch bereits für Cassirers Pan-Pressé tätig gewesen. Die Lithographien, die Max Liebermann, August Gaul, Ernst Barlach (Abb. 2), Otto Hettner, Erich Büttner u. a. für die *Kriegszeit* schufen, führen unmissverständlich vor Augen, wie rasch und tiefgreifend sich die gemäßigte, etablierte Avantgarde einer verbreiteten Mobilisierungseuphorie anschloss.<sup>5</sup> Vor allem die ersten Ausgaben enthalten viele Bilder und Textbeiträge, in denen sich die Erwartung eines schnellen Sieges und ein deutsches Überlegenheitsgefühl artikulieren. Von der grenzüberschreitenden Offenheit und dem hohen Interesse an französischer Kultur, das Cassirer und viele der durch ihn vertretenen Künstler gekennzeichnet hatte, findet sich indes keine Spur.

Die Widersprüche zwischen der bisherigen kosmopolitischen Haltung und der neuen patriotischen Kriegsbegeisterung, die mit dem Projekt der *Kriegszeit* einhergehen mussten, können weder den Künstlern noch vielen ihrer Förderer und Sympathisanten entgangen sein. Auch hier war Meier-Graefes Aufruf kein Einzelfall. Denn das von Liebermann gestaltete Titelblatt der ersten Ausgabe zierte eine Lithographie, die eine große Menschenmenge auf dem Berliner Schlossplatz zeigt und damit offenkundig an die Balkonrede des Kaisers vom 1. August 1914 erinnert. Während der Maler zuvor seine Abneigung gegen den Kaiser regelrecht kultiviert hatte und auch einem langwierigen ‚Nachbarschaftsstreit‘ um sein Haus am Pariser Platz

nicht aus dem Weg gegangen war,<sup>6</sup> stellte er nun für die *Kriegszeit* dar, wie sich das Volk um Wilhelm II. scharte. Dem Bild von der Ausrufung des ‚Burgfriedens‘ fügte er eigenhändig das Zitat bei: „Ich kenne keine Partei mehr, ich kenne nur noch Deutsche (der Kaiser)“<sup>7</sup>. Hatten sich Liebermann, Meier-Graefe, Cassirer und die vielen anderen Künstler, die sich an der *Kriegszeit* beteiligten, vom ‚Augusterlebnis‘ hinreißen lassen? Waren sie von einer Kriegsbegeisterung, die sich scheinbar unwiderstehlich und „explosionsartig“<sup>8</sup> ausbreitete, gleichsam angesteckt worden?

II.

Wenngleich die Rede vom ‚Augusterlebnis‘, mithin von einem umfassenden, alle Schichten übergreifenden Enthusiasmus für den Kriegsausbruch, in der jüngeren Geschichtswissenschaft relativiert worden ist, haben sich gerade von Intellektuellen, Künstlern und Kulturschaffenden zahlreiche Zeugnisse erhalten, die auf einen hohen Grad an Zustimmung zum Krieg oder gar auf Kriegsbegeisterung schließen lassen.<sup>9</sup> Die Gründe für diese Euphorie dürften dabei durchaus unterschiedlicher Natur gewesen sein, bestimmte Motive kehren jedoch immer wieder: Vielen galt der Krieg als von außen aufgezwungene Aggression, gegen die sich das Reich gemeinsam mit Österreich/Ungarn verteidigen müsse. In der Zustimmung zum ‚Burgfrieden‘, der alle Deutschen über Partei- und Konfessionsgrenzen hinweg vereinigen sollte, äußerte sich nicht nur ein Verständnis der Nation als Schicksals- und Opfergemeinschaft, sondern oftmals auch die Hoffnung auf eine Überwindung überkommener Standesgrenzen und politischer Differenzen. Namentlich unter Künstlern und Schriftstellern finden sich zahlreiche Stimmen, die den Krieg als Katharsis, als Reinigung durch Vernichtung, begriffen, die veraltete Traditionen und verkrustete Verhältnisse aufbrechen werde: „Die Welt aber will rein werden, sie will den Krieg“, so schrieb etwa Franz Marc im November 1914, nachdem er bereits erste Erfahrungen an der Front gesammelt hatte. „Welcher Europäer möchte heute den Weltkrieg ungeschehen wissen? Nicht einmal der Engländer! Das Volk hat Instinkt. Es weiß, daß der Krieg es reinigen wird. *Um Reinigung wird der Krieg geführt und das kranke Blut*



*vergossen.*"<sup>10</sup> Die weltanschaulichen Bezüge, von denen solche Ideen getragen waren, konnten sehr vielfältig sein: Neben nietzscheanischem Gedankengut, das vermutlich für Marc prägend war, finden sich in den Äußerungen von Künstlern und Literaten Anleihen an den Sozialdarwinismus, an völkische Ideologie, aber auch an ein zugespitztes Avantgarde-Verständnis, wie es von den Futuristen vertreten worden war.

Für die jüngste Avantgarde im Deutschen Reich, die Expressionisten, scheint insbesondere das kathartische, revolutionär-erneuernde Moment des Krieges anziehend gewesen zu sein. Sowohl Dichter als auch Künstler hatten bereits vor 1914 einen „Ekel vor dem langen Frieden“<sup>11</sup> in einer philisterhaft erstarrten Gesellschaft geäußert. Anders als die Generation Liebermanns und Corinths konnten die Maler der Brücke und des Blauen Reiters sowie die in Herwarth Waldens Sturm-Galerie vertretenen Künstler für sich in Anspruch nehmen, gänzlich unangepasst zu sein und im Bürgertum kaum Anerkennung gefunden zu haben. Wer wie die italienischen Futuristen schon zuvor die Avantgarde als gezielten Angriff auf die überkommene Kultur verstand, konnte den Krieg mühelos in die eigene Programmatik integrieren. In Filippo Tommaso Marinettis *Futuristischem Manifest* (1909), dessen deutsche Übersetzung 1912 in Waldens Wochenschrift *Der Sturm* erschienen war, heißt es ganz in diesem Sinne: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“<sup>12</sup> Der Kriegsausbruch bot nun Gelegenheit dazu, diese Programmatik in die Praxis umzusetzen.

Viele der Künstler, die das Profil der *Kriegszeit* prägten, konnten sich eine solche Rhetorik jedoch nicht zu eigen machen. Spätestens im Frühjahr 1910 hatte sich mit der Abspaltung der Neuen Secession von der Berliner Secession gezeigt, dass die gemäßigte Moderne um Liebermann durch eine jüngere Avantgarde herausgefordert wurde. Der anfänglich von Georg Tappert und Max Pechstein vorangetriebenen Neuen Secession gehörten vor allem Expressionisten – u.a. die Künstler der Brücke – an, denen Liebermann als Exponent des Establishments gelten musste. Zwar kamen

jüngere und ältere Secessionisten 1914 nochmals bei der ersten Ausstellung der Freien Secession zusammen, die sich nach Auseinandersetzungen um die Rolle Paul Cassirers ebenfalls von der Berliner Secession getrennt hatte. Doch muss sich gerade bei solchen Gelegenheiten klar gezeigt haben, dass auf die dem Impressionismus nahestehende Generation von Liebermann nun jüngere, weitaus radikalere Künstler folgten. Der Krieg als Abrechnung mit einer saturierten, bürgerlichen Gesellschaft – ein solches Programm konnten sich die Initiatoren und Künstler der *Kriegszeit* schon deswegen nicht zu eigen machen, weil sie selbst zum weithin anerkannten Teil, ja zu Repräsentanten dieser Gesellschaft geworden waren.

III.

Differenziert man zwischen verschiedenen Generationen und Gruppierungen von Künstlern, so muss daher weniger die Kriegseuphorie der Expressionisten als vielmehr der Enthusiasmus der gemäßigten, etablierten Moderne um Liebermann und Cassirer erstaunen. Der Krieg schloss nahtlos an das expressionistische Pathos des gewaltsamen Bruchs und Neuanfangs an; und bereits vor 1914 hatte es Bestrebungen gegeben, den Expressionismus als genuin deutsche oder germanisch-nordische Bewegung vom französisch geprägten Impressionismus und Postimpressionismus abzugrenzen.<sup>13</sup> Viele der Künstler, die sich an Cassirers *Kriegszeit* beteiligten, hatten indes noch wenige Jahre zuvor vehement gegen nationale oder völkische Kategorien in der Kunst argumentiert. In seinem *Protest deutscher Künstler* (1911) hatte sich der Bremer Maler Carl Vinnen gegen eine „große Invasion französischer Kunst“<sup>14</sup> gewandt, die seines Erachtens sowohl den Kunstmarkt als auch die Museen in Deutschland überschwemme und eine „große Gefahr für unser Volkstum“<sup>15</sup> darstelle. Die von namhaften Künstlern unterzeichnete, bei Eugen Diederichs in Jena erschienene Kampfschrift Vinnens hatte Anlass zu einer konzertierten Antwort gegeben, in der sich mit Cassirer, Liebermann, Gaul, Slevogt, Hettner, Max Beckmann, Waldemar Rösler, Ulrich Hübner und Walter Bondy auch spätere *Kriegszeit*-Beiträger für eine kosmopolitische Offenheit gegenüber internation-

alen Anregungen aussprachen.

Dass es überhaupt eine nennenswerte Präsenz jüngerer französischer Kunst in deutschen Sammlungen zu verteidigen gab, verdankte sich nicht unwesentlich Liebermann und Cassirer. Liebermann hatte vergleichsweise früh begonnen, Bilder Manets und der Impressionisten zu sammeln; er war es auch, der Hugo von Tschudi im Sommer 1896 – kurz nach dessen Berufung zum Direktor der Nationalgalerie – bei Pariser Kunsthändlern, namentlich Paul Durand-Ruel, einführte und so den Weg für wichtige Erwerbungen ebnete.<sup>16</sup> Ausstellungen in der Secession und in der Galerie Paul Cassirers lenkten die Aufmerksamkeit des Berliner Publikums immer wieder auf die französische Malerei, und die von Bruno Cassirer verlegte Zeitschrift *Kunst und Künstler* (ab 1902), zu der auch Liebermann Beiträge lieferte, gab mit zahlreichen Aufsätzen dem verstärkten Interesse am Impressionismus eine reflektierte kunstkritische Grundlage. Kaum jemand hatte mithin so nachhaltig zur Akzeptanz französischer Kunst in Berlin beigetragen wie Cassirer, Liebermann und Meier-Graefe, die sich jedoch 1914 mit der *Kriegszeit* nicht nur der verbreiteten Mobilisierungseuphorie anschlossen, sondern auch vor recht platten Angriffen gegen die Kriegsgegner (und damit auch gegen den Erbfeind Frankreich) nicht zurückscheuten: „Jetzt wollen wir sie dreschen“, zitierte Liebermann, wiederum in eigener Handschrift, unter seiner zweiten Lithographie für die *Kriegszeit* den Schluss einer Ansprache Wilhelms II. (Abb. 3).<sup>17</sup>

Sofern die Kunstwissenschaft gefragt hat, wie sich die Kriegsbegeisterung von Liebermann, Cassirer, Meier-Graefe und anderer an der *Kriegszeit* Beteiligten erklären lässt, hat sie vorrangig zwei mögliche Motive angeführt: Ganz im Sinne des ersten Titelblatts ist das Projekt der *Kriegszeit* als Ausdruck eines ‚Burgfriedens‘ gedeutet worden, der nicht nur den Parteienstreit, sondern auch ästhetische Differenzen vergessen machen sollte.<sup>18</sup> Der Gedanke liegt nahe, schließt doch Meier-Graefe in seinem kurzen Beitrag zur ersten Ausgabe mit dem Aufruf: „Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge!“<sup>19</sup> Und bereits zeitgenössische Kunstkritiker meinten begeistert feststellen zu können, dass die „kleinen Kriege im

Bereich der Kunst“ zugunsten des „großen“, „wirklichen“ Krieges „plötzlich vergessen“ seien.<sup>20</sup> Neben diesem ‚Burgfrieden‘ *in aestheticis* wird bisweilen noch eine weitere mögliche Motivation angeführt: Marion F. Deshmukh vermutete, dass Liebermann und Künstler aus seinem Umfeld hofften, nun endlich auch von Seiten der offiziellen, staatlichen Kunstpolitik Anerkennung zu finden.<sup>21</sup> Denn so sehr die gemäßigte, am Impressionismus orientierte Moderne im Bürgertum inzwischen Zuspruch gefunden hatte, war vor allem das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch von scharfen kunstpolitischen Auseinandersetzungen gekennzeichnet gewesen.

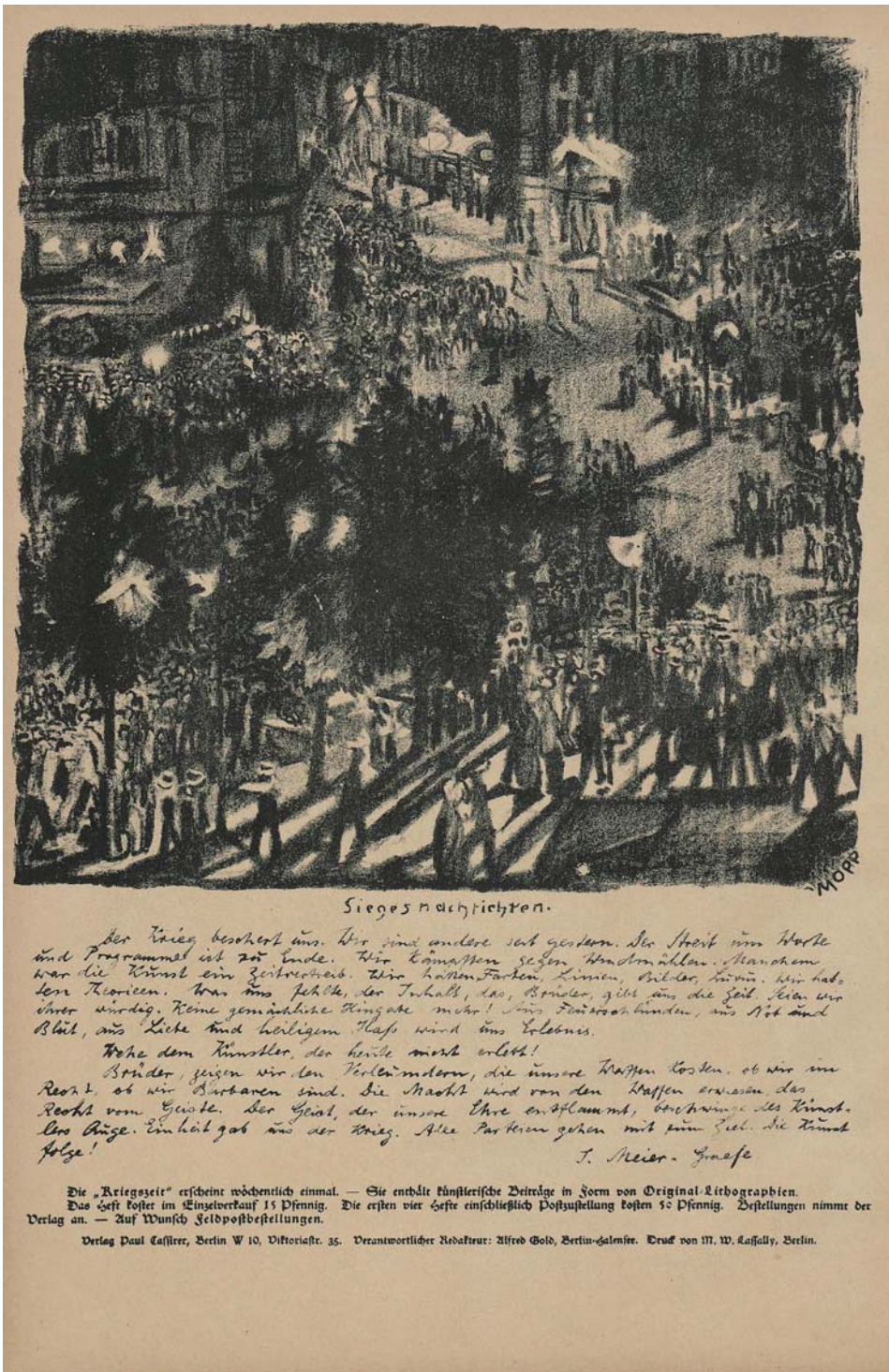
Doch neben der Suche nach mehr oder weniger rationalen Motiven, die Liebermann, Cassirer und andere geleitet haben könnten, scheint eine weitere Frage ebenso wichtig zu sein: Wie lassen sich die holzschnittartigen Denkmuster, die Freund-Feind-Schemata und die entsprechende Rhetorik herleiten, die das Erscheinungsbild der *Kriegszeit* nicht unwesentlich prägen?<sup>22</sup> Wenngleich die Programmatik der ab August 1914 erschienenen „Künstlerflugblätter“ einen scharfen Bruch mit der grenzüberschreitenden Offenheit der Secessionen darzustellen scheint, könnte ausgerechnet das jahrelange kämpferische Eintreten für die moderne Kunst erheblichen Einfluss auf die Rhetorik der späteren *Kriegszeit* gehabt haben. Die Geschichte der Secession war seit ihren Anfängen von ständigen Auseinandersetzungen begleitet gewesen; schon die Gründung sei, so Liebermann in einer Rede zum zehnjährigen Jubiläum der Künstlervereinigung, „aus einer Kampfesstimmung heraus“<sup>23</sup> erfolgt. Weitere wichtige Stationen dieser dauernden Konflikte markieren die Gründung des Deutschen Künstlerbundes im Jahr 1903, in dem sich – unter starker Beteiligung der Berliner Secession – zahlreiche Künstler gegen die offizielle Kunstpolitik des Reiches organisierten, sowie die sog. Tschudi-Affäre 1908, der Höhepunkt eines langjährigen Streits um Hugo von Tschudis Neuerwerbungen für die Nationalgalerie. Zuvor war die Auseinandersetzung um Meier-Graefes provokante Abrechnung mit dem „Fall Böcklin“ durch eine Replik von Henry Thode so eskaliert, dass auch Liebermann persönlich angegriffen wurde und sich zu scharfen Reaktionen veranlasst sah.<sup>24</sup> Eine vorläufig letzte Zuspitzung erfuhr diese Serie an Konflikten mit

dem Vinnen-Streit im Jahr 1911, der nochmals zu aufwendigen publizistischen Kampagnen und einer entsprechenden rhetorischen ‚Mobilmachung‘ führte. Auf Vinnens *Protest deutscher Künstler* antworteten die Verfechter der Moderne mit einer Sammelschrift unter dem Titel *Im Kampf um die Kunst*. Die Gegner Vinnens scheuten sich mithin nicht, seine martialische Wortwahl in Teilen zu übernehmen.

Dass die zahlreichen Konflikte, mit denen Liebermann, Cassirer, Meier-Graefe sowie viele Künstler und Förderer der Secessionen über Jahre hinweg konfrontiert waren, eine Einübung in kämpferische Rhetorik und klare Grenzziehungen mit sich brachte, vermag nicht die irritierende chauvinistische Wende zu erklären, von der die *Kriegszeit* zumindest in ihren ersten Ausgaben zeugt. Ein Blick auf die rhetorische ‚Mobilmachung‘ in den kunstpolitischen Auseinandersetzungen der Vorkriegsjahre lässt aber vielleicht besser verstehen, warum es den Beteiligten dabei so rasch gelang, sich militaristischer Töne und holzschnittartiger Feindbilder zu bedienen. Doch wird sich über die Frage, welche Kontinuitäten in Sprache und Denkmuster zwischen dem Kampf um die moderne Kunst und dem Einsatz der Kunst im Weltkrieg bestehen, nur auf einer breiteren Basis urteilen lassen, als sie dieser ersten Annäherung an die *Kriegszeit* zugrunde liegt. Was hier nur skizziert werden kann, wäre u. a. in einer ausführlichen Analyse der Zeitschrift *Kunst und Künstler* genauer auszuarbeiten.<sup>25</sup> Denn mit ihren Textbeiträgen, insbesondere den Aufsätzen des Herausgebers Karl Scheffler, musste die Zeitschrift jene unübersehbaren Widersprüche zwischen der kosmopolitischen Moderne der Vorkriegsjahre und der patriotischen Kunst im Krieg austragen und vermitteln, die in der *Kriegszeit* durch Kontinuitäten des Stils eher verdeckt wurden.

- 1 Kriegszeit Nr. 1 (31. August 1914), S. 4. – Der Aufruf weist Meier-Graefes eigene Handschrift auf, scheint also von ihm selbst auf den Lithographiestein geschrieben oder durch ein Umdruckverfahren übertragen worden zu sein; vgl. dazu: Julius Meier-Graefe: Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, hg. von Catherine Kraemer und Ingrid Grüninger, Göttingen 2001, S. 408.
- 2 Julius Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905, S. 270.
- 3 Vgl. Wilhelm II., Ansprache zur Einweihung der „Siegesallee“ (sog. „Rinnsteinrede, 18. Dezember 1901), in: Michael A. Obst (Hg.): Die politischen Reden Kaiser Wilhelms II. Eine Auswahl, Paderborn 2011, S. 240-245.
- 4 Vgl. Peter Paret: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981.
- 5 Zum Begriff der Mobilisierungseuphorie vgl. Steffen Bruendel: Volksgemeinschaft oder Volksstaat. Die „Ideen von 1914“ und die Neuordnung Deutschlands im Ersten Weltkrieg, Berlin 2003, S. 57-59.
- 6 Kaiser Wilhelm II. verfolgte Pläne, das Brandenburger Tor frei zu stellen und die angrenzenden Gebäude, u. a. Liebermanns Haus, niederlegen zu lassen; vgl. Sigrid Achenbach/Ruth Langenberg (Hg.): Im Streit um die Moderne. Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie (Ausst.-Kat. Berlin 2001/02), Berlin 2001, S. 14.
- 7 Kriegszeit Nr. 1 (31. August 1914), S. 1. – Vgl. die Thronrede zur Eröffnung des Reichstags am 4. August 1914: „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche!“; Obst 2011 (wie Anm. 3), S. 364-366, hier S. 365.
- 8 Ernst Piper: Nacht über Europa. Kulturgeschichte des Ersten Weltkriegs, Berlin 2013, S. 105.
- 9 Vgl. Annegret Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 30-58; Wolfgang J. Mommsen (Hg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, München 1996; Joes Segal: Krieg als Erlösung. Die deutschen Kunstdebatten 1910-1918, München 1997; Kurt Flasch: Die geistige Mobilmachung. Die deutschen Intellektuellen und der Erste Weltkrieg, Berlin 2000; Bruendel 2003 (wie Anm. 5); Peter Hoeres: Der Krieg der Philosophen. Die deutsche und britische Philosophie im Ersten Weltkrieg, Schöningh 2004; Steffen Bruendel: Zeitenwende 1914. Künstler, Dichter und Denker im Ersten Weltkrieg, München 2014.
- 10 Franz Marc: Das geheime Europa, in: Ders.: Schriften, hg. von Klaus Lankheit, Köln 1978, S. 163-167, hier S. 163f.
- 11 Alfred Andersch: Ekel vor dem langen Frieden, in: Peter Keckeis (Hg.): Wacht auf!, Eure Träume sind schlecht! Wo Friede beginnt, Frauenfeld 1983, S. 67-73, hier S. 67.
- 12 Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938), Stuttgart 1995, S. 5.
- 13 Vgl. etwa Magdalena Bushart: Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911-1925, München 1990, sowie Christian Saehrendt: „Die Brücke“ zwischen Staatskunst und Verfemung. Expressionistische Kunst als Politikum in der Weimarer Republik, im „Dritten Reich“ und im Kalten Krieg, Stuttgart 2005, S. 7-17.
- 14 Carl Vinnen: Quousque tandem, in: Ders. (Hg.): Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911, S. 2
- 15 Ebd., S. 8.
- 16 Vgl. Barbara Paul: Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich, Mainz 2001, S. 86; vgl. ferner: Johann Georg Prinz von Hohenzollern/Peter-Klaus Schuster (Hg.): Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne (Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Berlin/Neue Pinakothek, München), München 1996.

- 17 Vgl. Friedrich Hartau: Wilhelm II. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1978, S. 111.
- 18 Vgl. etwa Victor H. Miesel: Paul Cassirer's Kriegszeit and Bildermann and Some German Expressionist Reactions to World War I, in: Michigan Germanic Studies 2, 1975, H. 2, S. 149-168, bes. S. 150f.; Erika Eschebach: Zeichnen für den Krieg? Max Liebermanns Beiträge für die Zeitschrift „Kriegszeit“ 1914-1916, in: Justus Lange (Hg.): Max Liebermann in Braunschweig (Ausst.-Kat. Braunschweig), München 2008, S. 112-158, bes. S. 136; Bernd Küster: Der Erste Weltkrieg und die Kunst, in: Ders. (Hg.): Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand, Gifkendorf 2014, S. 28-183, bes. S. 41f.
- 19 Kriegszeit Nr. 1 (31. August 1914), S. 4.
- 20 Richard Braungart: Krieg und Kunst, in: Die Kunst für alle 29, 1913/14, S. 553-568, hier S. 553.
- 21 Vgl. Marion F. Deshmukh: German Impressionist Painters and World War I, in: Art history 4, 1984, H. 1, S. 66-79, bes. S. 69f.
- 22 Timothy O. Benson hat Liebermanns Lithographien, einschließlich seiner frühesten Beiträge, als „ambiguous blend of patriotism and humanism“ (S. 174) charakterisiert und sie daher als Bruch mit der offiziellen Kriegspropaganda (S. 176) gedeutet; vgl. Timothy O. Benson: Kriegszeit and the Discourse of War Imagery, in: Marion F. Deshmukh/Françoise Forster-Hahn/Barbara Gaehtgens (Hg.): Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career from Empire to Third Reich, New York 2011, S. 171-184. – Ich sehe weder in der Wahl der Sujets noch in der Darstellungsform Liebermanns Indizien, die eine solche Interpretation zu bestätigen vermögen. Auch Liebermanns Beteiligung am „Aufruf der 93“ spricht dagegen, dass sein Engagement 1914 subversive Züge gehabt habe; vgl.: Aufruf an die Kulturwelt (4. Okt. 1914), in: Klaus Böhme (Hg.): Aufrufe und Reden deutscher Professoren im Ersten Weltkrieg, Stuttgart 1975, S. 47-49; vgl. dazu Jürgen und Wolfgang von Ungern-Sternberg: Der Aufruf „An die Kulturwelt!“ Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg. Mit einer Dokumentation, Stuttgart 1996.
- 23 Max Liebermann: Zehn Jahre Sezession, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Berlin 1922, S. 271-274, hier S. 271.
- 24 Vgl. Henry Thode: Böcklin und Thoma. Acht Vorträge über neudeutsche Malerei gehalten für ein Gesamtpublikum an der Universität zu Heidelberg im Sommer 1905, Heidelberg 1905, bes. S. IV, S. 81, S. 110f. – Im Verlauf der Debatte ließ sich Thode zu der insinuirenden, antisemitisch konnotierten Spekulation hinreißen, Liebermann und sein Berliner Umfeld verfolgten mit seiner Kunst allein wirtschaftliche Interessen; Liebermann verwahrte sich dagegen mit mehreren Repliken in der *Frankfurter Zeitung*; vgl. Max Liebermann: Der Fall Thode, in: Ders.: Gesammelte Schriften, Berlin 1922, S. 234-240.
- 25 Vgl. Sigrun Paas: „Kunst und Künstler“ 1902-1933. Eine Zeitschrift in der Auseinandersetzung um den Impressionismus in Deutschland, phil. Diss. Heidelberg 1976, S. 189-199.



Siegesnachrichten.

Der Krieg, besetzt uns. Wir sind andere seit gestern. Der Hauch von Habsche und Programm ist zu Ende. Wir kämpfen gegen Handmühlen. Manchem war die Kunst ein Zeitvertrieb. Wir hatten Farben, Linien, Bilder, Kräfte. Wir haben Theorien. Was uns fehlte, der Inhalt, das, Bisher, gibt uns die Zeit. Kein wir ihrer würdig. Keine gemächliche Ringate mehr! Uns Zeitvertrieb, uns Zeit sind Blut, uns Liebe und heiligem Haß wird uns Lebens.

Wehe dem Künstler, der heute nicht erlitt!

Bilder, zeigen wir den Vorkämpfern, die unsere Waffen kosten, ob wir im Recht, ob wir Barbaren sind. Die Macht wird von den Waffen erlassen, das Recht vom Geist. Der Geist, der unsere Thore entflammt, überbringt des Künstlers Anze. Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge!

J. Meier-Graefe

Die „Kriegszeit“ erscheint wöchentlich einmal. — Sie enthält künstlerische Beiträge in Form von Original-Lithographien. Das Heft kostet im Einzelverkauf 15 Pfennig. Die ersten vier Hefte einschließlich Postzustellung kosten 50 Pfennig. Bestellungen nimmt der Verlag an. — Auf Wunsch Feldpostbestellungen.

Verlag Paul Cassirer, Berlin W 10, Viktoriastr. 35. Verantwortlicher Redakteur: Alfred Gold, Berlin-Galewie. Druck von W. W. Cassilly, Berlin.

Abb. 1: Max Oppenheimer, Siegesnachrichten, Lithographie, und Aufruf von Julius Meier-Graefe, in: Kriegszeit, Nr. 1 (31.8.1914).





Abb. 2: Ernst Barlach, Der heilige Krieg, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 17 (16.12.1914).



Abb. 3: Max Liebermann, „Jetzt wollen wir sie dreschen! (Der Kaiser)“; Lithographie, Kriegszeit, Nr. 2 (7.9.1914).

Marc-Christoph Reineke

### **Der Verleger der „Kriegszeit“**

Paul Cassirer und die Berliner Kunstszene in den Jahrzehnten um 1900

Einer der „größten Kunsthändler des Kontinents“<sup>1</sup> und einer „der bedeutendsten Kunstkenner der Welt“<sup>2</sup>, zugleich aber ein „wahrlich ausgekochte[r] Mann“<sup>3</sup> – so charakterisierte der Schriftsteller Kasimir Edschmid den Händler und Verleger Paul Cassirer. Den Zeitgenossen galt Cassirer häufig als „Geburtshelfer der Kunst“<sup>4</sup>. Wenngleich die Forschung diese Einschätzung inzwischen relativiert hat, bleibt Cassirers bedeutender Einsatz für die Entwicklung der deutschen Kunst unbestritten. Sie äußert sich auch in einem Selbstzeugnis Cassirers, der 1915 in einem Brief an Eberhard von Bodenhausen formulierte: „Ich habe während der 17 Jahre, die ich mich diesem merkwürdigen Beruf bisher gewidmet habe, mehr als 40% meines Einkommens jährlich für junge Künstler geopfert, manchmal im Glauben, dass ich damit eine gute Spekulation mache, meist aber in der vollständigen Kenntnis, dass – mag der betreffende Künstler Talent haben um sich durchzusetzen, oder nicht – er mir niemals auch nur einen Teil des ausgelegten Geldes zurückerstatten würde [...]“<sup>5</sup>. Unter den so geförderten Künstlern sind große Namen vertreten, wie August Gaul, Ernst Barlach und viele weitere mehr.

Paul Cassirer wurde am 21. Februar 1871 als Sohn von Louis und Emilie, geborene Schiffer, in Görlitz geboren und starb am 7. Januar 1926 in Berlin. Über seine Jugend ist wenig bekannt. Im Jahr 1894, Cassirer war gerade 23 Jahre alt, erschien sein Name zum ersten Mal in der Öffentlichkeit, als einer seiner Texte in der Berliner Zeitschrift *Blätter für die Kunst* abgedruckt wurde. Es folgten ein Drama und eine Novelle, die von Albert Langen – Verleger und Gründer des satirischen Journals *Simplicissimus*, das Cassirer mitherausgab,<sup>6</sup> – veröffentlicht wurden.

Nachdem Cassirer seine anfänglichen Versuche, selbst als Künstler tätig zu werden, ad acta gelegt hatte, eröffnete er 1898 mit seinem Vetter Bruno Cassirer eine Galerie und einen Verlag in Berlin. Paul Cassirer war zu dieser Zeit bereits gut mit Max

Liebermann bekannt, dem Präsidenten der am 2. Mai 1898 gegründeten Berliner Secession. Auf Anraten Liebermanns und Leistikows, eines weiteren Vorstandsmitglieds der Secession, suchte der Vorstand Paul und Bruno Cassirer auf, um sich mit ihnen über den geplanten Bau einer eigenen, von der staatlichen Salonausstellung abgesonderten Ausstellungshalle zu beraten.<sup>7</sup> Im Anschluss an dieses Treffen wurde im Vorstand der Secession die Idee einer dauerhaften Geschäftsbeziehung mit den Vettern beratschlagt. Wiederholt führten Leistikow und Liebermann die Gespräche im Vorstand zu einem Entschluss im Sinne von Paul und Bruno Cassirer, denen in der Folge die Geschäftsführung der Secession angetragen wurde. Im Zuge der Verhandlungen mit der Secession erlangten die Cassirers Zugeständnisse wie den Titel „Sekretär der Berliner Secession“, einen gemeinsamen Sitz im Vorstand mit beratendem Stimmrecht sowie eine maßgebliche Beteiligung an den Planungen und Ausstattungen der Ausstellungen. Als Honorar verlangten sie lediglich fünf Prozent Provision auf verkaufte Gemälde, deren Verkaufspreis über 50.000 Mark lag.<sup>8</sup>

Die erste Aufgabe der Cassirers lag in der Umsetzung des Bauvorhabens der Secession, das es erlauben sollte, eigene Ausstellungen parallel zum staatlichen Salon zu präsentieren. Der Bau sollte gleichsam zum sichtbaren Zeichen des Zwiespalts zwischen staatlich-kaiserlich-akademischer und secessionistischer Kunst werden: Die Secessionsmitglieder, die sich zum Ziel setzten, alle künstlerischen Formen und Richtungen zu berücksichtigen – darunter auch impressionistische und expressionistische Kunstwerke – und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, standen im Widerstreit mit der staatlich genehmen Kunst unter der Schirmherrschaft Kaiser Wilhelms II. Insbesondere die Bildnis- und Historienmalerei,<sup>9</sup> darunter „überbordende byzantinisierende und pompöse Darstellungen seiner selbst und seiner Vorfahren“,<sup>10</sup> sowie Kunst, die dem gemeinen Volk gefiel, fanden die Unterstützung des Kaisers. Wilhelm II. stellte sich schützend vor die akademische und traditionelle Kunst und förderte diese mit Staatsgeldern, wogegen sich die Secessionen, die sich bis 1895 in fast jedem deutschen Kulturzentrum gebildet hatten,

zur Wehr setzten. Sie waren Teil eines „Proteststurm[s] gegen die provinzielle Enge der deutschen Kunst, gegen offiziell geförderten Traditionalismus und gegen die Akademien [...]“<sup>11</sup>, der über Mitteleuropa „hinwegzufegen“<sup>12</sup> schien. Besonders in Berlin, wo die offizielle Kunstpolitik der Secession mit unverhohlener Feindschaft begegnete, drohten politische und ideologische Konfrontationen unausweichlich zu sein.

In diesem Streit zwischen der modernen, u. a. am Impressionismus orientierten Malerei der Secession und der traditionellen Kunst der Akademien bemühten sich die Cassirers, ein Konzept, das sie in ihrem eigenen Salon jährlich in sechs bis acht begleitenden Ausstellungen verfolgten, auch auf die Secession zu übertragen: Sie verbanden die neueste deutsche Kunst mit Gemälden ausländischer Künstler, um den Blickwinkel des deutschen Publikums zu erweitern und die Akzeptanz für ausländische Kunst zu erhöhen – im Zeitalter des Nationalismus keine Selbstverständlichkeit. Bereits die ersten Ausstellungen der Secession wurden ein Erfolg, und die Galerie der Cassirers konnte durch ihre Verbindung mit der Secession erheblich an Einfluss gewinnen: „Sie wurde bald Deutschlands führende Galerie für moderne Kunst und gleichzeitig ein einflußreiches Forum für vergessene oder mißachtete Alte Meister wie El Greco.“<sup>13</sup>

1901 folgte die Trennung der Cassirers. Bruno wurde alleiniger Besitzer des Verlages und gründete 1902 die Zeitschrift *Kunst und Künstler*, während Paul die Galerie weiterführte, wobei er sich gegenüber Bruno verpflichtete, sich für sieben Jahre aus dem Verlagswesen herauszuhalten. Bruno Cassirer trat ebenfalls von dem Posten des Sekretärs der Secession zurück, den Paul ab diesem Zeitpunkt allein ausfüllte.<sup>14</sup>

Durch sein Engagement in der Berliner Secession und seine Kunstaussstellungen mit stark internationalem Charakter befand sich Paul Cassirer im Zentrum eines Streits, der die Kunstszene in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts beherrschte. „In einem Land, das sich politisch und psychologisch in der virulenten Phase des Nationalismus befand, war der Impressionismus durch seinen ausländ-

ischen Ursprung belastet. [...] Es überrascht nicht, daß besonders konservative Elemente der Oberschicht und des mittleren und unteren Bürgertums, die sich angesichts der einschneidenden sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen der Zeit ängstlich bemühten, ihre gesellschaftliche Stellung zu behaupten, höchst beunruhigt auf eine Kunst reagierten, die vertraute Voraussetzungen in Frage stellte und ihnen eine unbekannte Welt vorführte.“<sup>15</sup> Besonders der ab 1903 immer stärker werdende Wunsch nach einer deutschen Kunst, die deutsche Tugenden und Stärken widerspiegelte, stand im Gegensatz zur Arbeit der Secession, die für ihren internationalen Charakter bekannt war. Zwei Ereignisse, in denen sich diese Konflikte in den Jahren bis 1910 auf die Secession gleichsam kristallisierten, waren die Thode-Affäre und der Vinnen-Streit.

Henry Thode, Professor der Kunstgeschichte in Heidelberg, hatte bereits über einen längeren Zeitraum patriotische und religiöse Kunst propagiert. 1905 veröffentlichte er Vorlesungen, in denen er Julius Meier-Graefe, einen Verfechter des Impressionismus, und die Secession angriff. Ihnen warf er vor, dass die internationale Kunst, wie sie die Secession anstrebte, doch eine rein französische sein müsse. Seines Erachtens hatten „Künstler, die sich von gefährlichen ausländischen Vorbildern beeinflussen ließen, eine ethnische Verwandlung durchgemacht: sie waren nicht mehr deutsch.“<sup>16</sup> Ähnlich ließ wenig später auch Hans Rosenhagen verlauten, dass Cassirers Ausstellungen deutscher Expressionisten und Künstler, wie Picasso, Braque und van Dongen, „einen verderblichen Einfluß auf junge deutsche Künstler ausübten und den Kunstmarkt verdarben.“<sup>17</sup> Rosenhagen äußerte diese Worte als Unterstützung für Carl Vinnens Feldzug gegen die Secession und den Ankauf ausländischer Gemälde durch deutsche Museen. Dem Bremer Maler Vinnen und vielen anderen deutschen Künstlern, darunter auch einigen Mitgliedern der Secession, ging es in diesem Konflikt darum, dass man große Summen für ausländische Kunst verausgabte, während deutsche Künstler verarmen würden. Die jüngere Generation deutscher Künstler versuche daher zwanghaft zu lernen, wie französische Künstler zu malen, um sich besser auf dem Kunstmarkt behaupten zu können. Unter der Oberfläche von

Diskussionen über die Museumspolitik und den Kunstmarkt verbargen sich, kaum kaschiert, grundsätzlichere Anliegen: das Festhalten am Ideal einer genuin deutschen Kunst und die Ablehnung ausländischer Malerei. Die Kunstszene spiegelte auf diese Weise eine Spaltung, die für die deutsche Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts charakteristisch war. Auf der einen Seite artikulierte sich unter Kaisertrouen und Konservativen eine Abneigung gegen alles Fremde und damit auch gegen die moderne Kunst, die als „ausländisch, jüdisch oder sonst wie verfremdet qualifiziert“ wurde.<sup>18</sup> Auf der anderen Seite mussten die Secessionisten gerade aufgrund dieser Konfrontation ein eigenes Selbstbild entwickeln; sie dachten vor allem „daran, sich selbst zu verwirklichen; freilich als Deutsche, denn sie waren ja Deutsche. Als Deutsche besaßen sie ein kulturelles Erbe, das ihr Werk immer beeinflussen würde; aber sie waren auch Europäer und sahen keinen zwangsläufigen Konflikt zwischen diesen beiden Voraussetzungen, so daß sie bereit waren, auf fremde Quellen zurückzugreifen, um die deutsche Kunst neu zu beleben.“<sup>19</sup>

Im Zuge des Vinnen-Streits 1911 sah auch Cassirer sich veranlasst, seine kunsthändlerische Tätigkeit und die Art, wie er sie ausführte, explizit gegen Kritiker und Feinde zu verteidigen. Auf die Frage, ob sein Engagement nicht primär von merkantilen Interessen bestimmt sei, replizierte er: „Die Antwort will ich Ihnen geben: Weil ich diese Einführung der französischen Kunst in Deutschland für eine kulturelle Tat gehalten habe. Und auch das ist nicht der wahre Grund. Sondern einfach, weil ich Manet – liebte, weil ich in Monet, Sisley und Pissarro starke Künstler sah, weil ich in Daumier und Renoir Genies, in Degas einen der größten Meister, in Cézanne den Träger einer Weltanschauung erblickte.“<sup>20</sup>

Konnte sich die Secession dieser Angriffe von außen erwehren, so deuteten sich im Vinnen-Streit interne Differenzen an. Einige Mitglieder hatten sich auf Vinnens Seite geschlagen, und es schien, als sei die Einheit der Secession dadurch endgültig gestört worden. Unterschiedliche Meinungen und Stilrichtungen standen sich gegenüber, was 1910 dazu führte, dass Cassirer, Gaul, Liebermann und andere von ihren Ämtern im Vorstand der Secession zurücktraten. Seine Gründe legte Cassirer in einem Brief an

Leo von König dar: „Ich will nicht gegen die Jugend kämpfen, weil ich es für falsch halte. Siegt ihre Art zu denken, so geht die Secession zugrunde [...] Meiner Ansicht nach ist die ganze Kunst der Nauen, Nolde und wie sie alle heißen, Kunst, die auf den Düngerhaufen gehört [...]“<sup>21</sup> Cassirer spricht hier den Grund für seinen Rücktritt vom Vorstandsposten an: Die aufstrebende junge Generation von Künstlern wollte innerhalb der Secession eine stärkere Position erreichen, um ihre Bilder bei den folgenden Ausstellungen einbringen zu können.

Ein Kompromiss führte zu einer Rückkehr der zurückgetretenen Vorstandsmitglieder, doch musste Paul Cassirer seinen Posten ein halbes Jahr vakant lassen. Die Kluft innerhalb der Secession, die sich in diesen Auseinandersetzungen abzeichnete, führte nur drei Jahre später, 1913, zur endgültigen Trennung zwischen der Secession sowie Liebermann, Cassirer und ihren Freunden. Sie gründeten Anfang 1914 die „Freie Secession“, konnten jedoch nach Kriegsausbruch keine ausreichend starke Position mehr erreichen, bis sie die Gruppe 1923 auflösten.

Paul Cassirer war seit 1908 wieder in das Verlagswesen zurückgekehrt, nachdem die mit seinem Vetter Bruno vereinbarte Zeit von sieben Jahren verstrichen war. Er gründete den Verlag Paul Cassirer sowie, wenig später, im Jahr 1910, zusammen mit Wilhelm Herzog die Zeitschrift *Pan*. Die Zeitschrift brachte ihm, bis er sie 1912 verkaufte, durchgehend nur Verluste ein. Nicht zuletzt im Zuge der sog. Jagow-Affäre lenkte die Zeitschrift jedoch nochmals die öffentliche Aufmerksamkeit auf Cassirers Verlag. Traugott von Jagow, Polizeipräsident Berlins und „Chef der Zensur“<sup>22</sup>, hatte Anfang 1910 zwei Hefte des *Pan* konfiszieren lassen, weil sie „unzüchtige“ Auszüge aus Gustave Flauberts Tagebüchern enthielten.<sup>23</sup> Der weitere Vorgang der Jagow-Affäre ist in diesem Zusammenhang nicht weiter von Belang, doch zeigt sie, dass Cassirer zwangsläufig eine Sensibilität im Umgang mit der Zensur ausbilden musste. Die Ereignisse um die Jagow-Affäre stützen daher indirekt die These Peter Parets, dass später, ab 1914, der Kunstkritiker Alfred Gold als Hauptverantwortlicher für die Inhalte der *Kriegszeit* während Cassirers Abwesenheit darauf achten musste, dass „genug patriotische Themen veröffentlicht wurden, damit der Zensor auch die etwas



zwiespältigeren Arbeiten durchgehen ließ.“<sup>24</sup> Paret zieht daraus die Schlussfolgerung, dass die *Kriegszeit* die politische Haltung ihrer Mitarbeiter nur unvollkommen habe widerspiegeln können.

Von der Woge der Kriegsbegeisterung angestachelt – denn „[n]icht die einfachen Leute, Bauern oder Arbeiter, und erst recht nicht die Bürger und die Intellektuellen“<sup>25</sup> konnten sich ihrem Einfluss entziehen – wandten sich auch die Mitglieder der Freien Secession nicht von ihrer patriotischen Pflicht ab, obwohl es in den vergangenen Jahren viele Streitigkeiten mit dem Kaiser und dem Staat gegeben hatte.<sup>26</sup> Viele von ihnen, so auch Cassirer, meldeten sich freiwillig zum Dienst und gingen an die Front. Doch nicht nur als direkt Beteiligte konnten die Künstler ihren Beitrag leisten. Die von Paul Cassirer und Alfred Gold gegründeten „Künstlerflugblätter“ *Kriegszeit*, die vom 31. August 1914 bis März 1916 in 65 Ausgaben erschienen, boten ein Forum, um sich künstlerisch hinter ‚die Sache des deutschen Volkes‘ zu stellen. Viele namenhafte Künstler aus der Secession und dem mehr oder weniger direkten Umfeld Cassirers wollten durch ihre Lithographien den Krieg der Bevölkerung daheim nahe bringen. Die mit einem Preis von zuerst 15, später 20 Pfennigen recht günstigen Zeitschriften (eine Ausgabe der *Weißten Blätter* kostete z. B. 30 Pfennige) sollten eine breite Leserschaft erreichen.<sup>27</sup> Der Erlös der Verkäufe sollte „zum Wohle notleidender Künstler und ihrer Familien“ genutzt werden.<sup>28</sup>

Als Paul Cassirer 1916 von der Front zurückkehrte, war er, wie viele seiner Freunde, zum Kriegsgegner und Pazifisten geworden. Er stellte die *Kriegszeit* ein und vermittelte mit der Nachfolgezeitschrift *Bildermann* ein etwas anderes Bild des Krieges. Zwar waren weiterhin Patriotismus und Heldentum zu sehen, viel häufiger jedoch wurde jetzt auch der Schrecken des Krieges dargestellt. Dies passte, so Victor H. Miesel, zu der abebbenden Begeisterung der Deutschen am Krieg und dem Erwarten des Friedens.<sup>29</sup>

- 1 Zit. nach Christian Kennert: Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne (Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel, Bd. 4), Frankfurt am Main 1996, S. 105f.
- 2 Zit. nach ebd., S. 105.
- 3 Zit. nach ebd., S. 105.
- 4 Ebd., S. 49.
- 5 Zit. nach ebd., S. 85.
- 6 Peter Paret: Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981, S. 111.
- 7 Ebd., S. 103.
- 8 Vgl. ebd., S. 103-118; Kennert 1996 (wie Anm. 1), S. 51-54.
- 9 Vgl. Peter van Stipelen: Einleitung, in: Universitätsmuseum Marburg (Hg.): „Kriegszeit“. Künstlerflugblätter im I. Weltkrieg. Ausstellung im Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Ernst-von-Hülse-Haus. 10. September – 22. Oktober 1978, Marburg 1978, S. 6ff., hier S. 6.
- 10 Paret 1981 (wie Anm. 6), S. 43f.
- 11 Ebd., S. 47.
- 12 Ebd., S. 47.
- 13 Kennert 1996 (wie Anm. 1), S. 55.
- 14 Vgl. Paret 1981 (wie Anm. 6), S. 108; Kennert 1996 (wie Anm. 1), S. 55.
- 15 Paret 1981 (wie Anm. 6), S. 131.
- 16 Ebd., S. 266.
- 17 Ebd., S. 270.
- 18 Ebd., S. 243.
- 19 Ebd., S. 243.
- 20 Zit. nach ebd., S. 279-280.
- 21 Zit. nach Kennert 1996 (wie Anm. 1), S. 75f.
- 22 Ebd., S. 78.
- 23 Ebd., S. 79.
- 24 Ebd., S. 339f.
- 25 Richard Schaffer-Hartmann: Kriegszeit. Gauls Graphiken zum Ersten Weltkrieg, in: Ursel Berger (Hg.): Der Tierbildhauer August Gaul (Ausst.-Kat. Berlin 1999), Berlin 1999, S. 164-174, hier S. 165.
- 26 Vgl. Victor H. Miesel: Paul Cassirer's Kriegszeit and Bildermann and Some German Expressionist Reactions to World War I, in: Michigan Germanic Studies 2, 1975, H. 2, S. 149-168, hier S. 150f.
- 27 Vgl. Schaffer-Hartmann 1999 (wie Anm. 25), S. 164; Kennert 1996 (wie Anm. 1), S. 128.
- 28 Kennert 1996 (wie Anm. 1), S. 128.
- 29 Vgl. Miesel 1975 (wie Anm. 26), S. 151.

Agnes Piekacz

**„Sie stand geistig weit über dem Durchschnitt ihres Geschlechts.“<sup>1</sup>**

Dora Hitz, Hedwig Weiß, Alice Trübner und die „Künstlerflugblätter“ *Kriegszeit*

Es ist wohl der Berühmtheit einzelner KünstlerInnen geschuldet, dass die Mitarbeit eines Max Liebermann oder August Gaul an den „*Künstlerflugblättern Kriegszeit*“ wesentlich differenzierter aufgearbeitet ist<sup>2</sup> als Beiträge weniger erfolgreicher Maler, Zeichner und Illustratoren. Vergeblich sucht man in der Kunstgeschichtsschreibung in diesem Zusammenhang nach Forschungen zu Otto Hettner, Erich Büttner oder Ulrich Hübner, obgleich sie in Anbetracht ihrer Beiträge für die Zeitschrift gleichermaßen wichtig zu sein scheinen.<sup>3</sup>

Ähnlich wenig angemessene Würdigung erhielten bisher auch die 107 Künstlerinnen der Berliner Secession, unter ihnen jene, die auch für die *Kriegszeit* zeichneten. Ein Forschungsprojekt an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel unter der Leitung von Ulrike Wolff-Thomsen versucht derzeit, verschollene Werke der weiblichen Mitglieder und Gäste zusammenzutragen.<sup>4</sup> Der Katalog zur ersten Ausstellung im Rahmen des Projekts offenbart eine Fülle von Problemen und Forschungslücken, angefangen beim Verlust zahlreicher Nachlässe und Kunstwerke einzelner Künstlerinnen bis hin zum Fehlen von Untersuchungen über Netzwerke – beispielsweise um Persönlichkeiten wie Max Liebermann – die für die weiblichen Beteiligten von Bedeutung waren.<sup>5</sup> In aktuelleren Darstellungen zu Künstlern des ersten Weltkrieges sind Beiträge zu künstlerisch tätigen Frauen ebenfalls eher rar,<sup>6</sup> lediglich Käthe Kollwitz scheint bisher angemessene Beachtung geschenkt worden zu sein.<sup>7</sup> Es wundert daher nicht, dass Forschungen zur Beteiligung von Künstlerinnen an dem Projekt *Kriegszeit* bislang gänzlich fehlen. So wird es auch hier lediglich möglich sein, einige wenige Facetten dreier weiblicher Künstlerpersönlichkeiten zu umreißen, deren Lebensumstände und künstlerisches Schaffen weitgehend im Dunkeln bleiben.

*Ausbildungs(um)wege – Dora Hitz (1856-1924)*

Neben Sabine Lepsius, Ernestine Schultze-Naumburg und Julia Wolfthorn gehörte Dora Hitz 1898 zu den vier weiblichen von insgesamt 65 Gründungsmitgliedern der Berliner Secession. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossinnen hatte sie sich um 1900 als Malerin durchgesetzt und wurde von Kritikern unter den ‚Malweibern‘ ernstgenommen. Von der Anerkennung, die Dora Hitz in der Kunstszene erfuhr, zeugt auch der Umstand, dass der Galerist und Verleger Paul Cassirer sie zeitweise vertrat.<sup>8</sup>

Zu diesem Zeitpunkt konnte Dora Hitz bereits auf eine für Künstlerinnen nicht selbstverständliche beeindruckende Berufskarriere zurückblicken. 1869 war sie im Alter von gerade einmal dreizehn Jahren nach München geschickt worden, wo sie die *Damenmalschule der Frau Staatsrat Weber* besuchte.<sup>9</sup> Zeitgenössische Urteile über die kostspieligen privaten Malschulen – eine der wenigen Möglichkeiten für Frauen, sich zu Malerinnen ausbilden zu lassen – fielen oftmals nicht gerade wohlwollend aus. Der Münchener Journalist und Schriftsteller Fritz von Ostini glaubte kaum an eine erfolgreiche künstlerische Zukunft von Schülerinnen, „die sich unter irgendeinem künstlerischen Vorwand im schönen München ausleben und in Lebensführung und Exterieur vom gutbürgerlichen Frauentypus abweichen“<sup>10</sup> würden. Sei die Ausbildungszeit vorüber, so Ostini weiter, verschwinde das „Münchener Malweibchen“ von der Bildfläche, „dann taumelt sie im Irrgarten der Malerei herum, hilflos“<sup>11</sup> Ostini sollte sich in vielen Fällen irren. Dora Hitz ging es nicht um einen netten Zeitvertreib für gutbürgerliche Töchter, sondern um eine ernsthafte Berufsausbildung – zu deren Erfolgsaussichten auch eine gute Portion Glück gehörte. Auf der Kunst- und Industrieausstellung 1876 in München wurde die spätere Königin Rumäniens, Fürstin Elisabeth, auf die junge Malerin aufmerksam. 1878 folgte Hitz ihrer Einladung nach Bukarest, die folgenden Jahre brachten ihr künstlerische Anerkennung und materielle Unabhängigkeit.

Die Sorgenfreiheit in Bukarest wog für Hitz jedoch nicht den von ihr empfundenen Kunstkonservatismus ihres Umfeldes auf. Wie viele andere KünstlerInnen zog es sie nach Paris,<sup>12</sup> der in vielerlei Hinsicht und insbesondere für künstlerisch ambitionierte

Frauen fortschrittlichen Metropole. Im 19. Jahrhundert war Paris der einzige Ort Europas, der Künstlerinnen akzeptable Ausbildungsmöglichkeiten bot.<sup>13</sup> Hitz lebt hier von 1880 bis 1890, ist in die männlich dominierte Künstlerwelt integriert und wird in den Kreis der künstlerischen Avantgarde aufgenommen. Nach kurzem Aufenthalt in Dresden zieht sie 1892 nach Berlin und gründet eine Damenmalschule, die ihr weitere Einnahmen sichern soll. Sie stellt in der Nationalgalerie aus, wird in zahlreiche Künstlergemeinschaften aufgenommen und erhält Auszeichnungen für ihre Gemälde. Mit Beginn des Ersten Weltkriegs gerät die bislang unabhängige Dora Hitz in finanzielle Schwierigkeiten. Aufträge und Verkäufe von Bildern bleiben aus, Hitz ist auf Spenden und Solidarität angewiesen. Aus diesem Zeitraum stammt auch ihre einzige Lithographie für die *Kriegszeit*.<sup>14</sup> Anlässlich ihres Todes notiert Käthe Kollwitz 1922 in ihrem Tagebuch: „Die Dora Hitz ist gestorben. Ganz einsam, 71jährig. Als ich das letzte Mal bei ihr war, bat sie mich, wenn sie stürbe, an ihrem Sarge zu sprechen [...]. Ich schrieb dann nur etwas auf und Wolfthorn hat es am Sarge verlesen.“<sup>15</sup>

### *Künstlerinnen und Emanzipation – Hedwig Weiß (1860-1923)*

Die Entstehung privater Frauenmalschulen wie jener, die Dora Hitz besuchte, sind, so Margrit Bröhan und Anke Manigold, nicht nur Ausdruck eines gesellschaftlichen Umbruchs, sondern auch in ihrem Einfluss auf eine beginnende Emanzipation nicht zu unterschätzen. Dass „innere und äußere Freiheit“<sup>16</sup> der KünstlerInnen durch institutionell gefestigte Ausbildungsmöglichkeiten beeinflusst werden konnten, soll nicht bestritten werden. Doch der abschließende Befund Bröhans und Manigolds verzerrt unter Umständen, dass künstlerisch tätige Frauen durchaus unterschiedlich mit den sich ihnen neu eröffnenden Möglichkeiten umgegangen sind.

„Es ist schon verlockend, zu denken, dass man einmal berühmt werden könnte, aber es wird auch entzückend zu Hause sein“<sup>17</sup>: Es sind solche und ähnliche Äußerungen in Selbstzeugnissen von Hedwig Weiß, die Ulrike Wolff-Thomsen zu dem Schluss veranlassen, der scheinbar wenig kämpferischen und selbstbewussten Künstlerin habe viel daran gelegen, einem überlieferten Frauenbild zu entsprechen.<sup>18</sup>

In der *Kriegszeit* füllten im April 1915 vier ihrer Lithographien die gesamte 36. Ausgabe. Sie scheinen die Einschätzung Wolff-Thomsens zu bestätigen. Die Zeichnungen zeigen ausschließlich Frauen in verschiedenen Situationen an der Heimatfront, der Bezug zum Krieg ist immer gegeben: „Frauen in der Kriegszeit. Heimarbeit“, „Frau und Kind eines Unteroffiziers“, „Zwischen Hannover und Lehrte. Landwehrfrauen aus der Altmark, die in Köln ihre Männer besuchten“, Frauen in einer „Kriegsnähstube“ (Abb. 1).<sup>19</sup>

Wenngleich Hedwig Weiß auch von männlichen Zeitgenossen als Künstlerin durchaus geschätzt wurde, erlangte sie dennoch nur geringe Bekanntheit. Sie schien zerrissen zwischen Verpflichtungen gegenüber ihrem Elternhaus, die sie aufgrund emotionaler und finanzieller Abhängigkeit empfand, sowie Idealvorstellungen, die sie von ihrem Lebens als Malerin und als Frau hatte<sup>20</sup> – eine künstliche Trennung, die sie sich offenbar selbst auferlegte. Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs und nach dem Tod ihres Vaters verlor Weiß aufgrund der Inflation im Alter von sechzig Jahren ihr gesamtes Vermögen und war erstmals finanziell auf sich allein gestellt. Sie stirbt 1923 nach langer Erkrankung.<sup>21</sup> Karl Scheffler meint bezüglich ihrer Kunst berichten zu können: „Ein letztes Etwas fehlt immer, ein letztes an Temperament, Bestimmtheit und Entschiedenheit der Anschauung. Man möchte sagen, es ist Frauenkunst, der die Nähe von frischer männlicher Anregung fehlt [...]. Hedwig Weiß steht allein, zu sehr allein, ohne – als Frau und der Stärke ihres Talents nach die Fähigkeit zu haben, ganz selbstständig zu werden.“<sup>22</sup>

#### *Was bleibt – Alice Trübner (1875-1916)*

In nur seltenen Fällen sind Selbstzeugnisse von Künstlerinnen erhalten geblieben – eine Auswahl an Kunstwerken ist oftmals ihre einzige Hinterlassenschaft. In den Künstlerflugblättern *Kriegszeit* finden sich zwei Lithographien der in England geborenen Malerin Alice Trübner,<sup>23</sup> die mit dem am selben Projekt beteiligten Wilhelm Trübner verheiratet gewesen ist. Eine der Zeichnungen ist zugleich ein politisches *statement*, wenn nicht der Künstlerin so zumindest der Zeitschrift *Kriegszeit*, im „Fall

Hodler“

Als Ferdinand Hodler (1853-1918) 1914 einen Protestbrief gegen die Beschießung der Kathedrale von Reims durch deutsche Truppen unterschreibt, wird er aus nahezu allen Künstlervereinigungen ausgeschlossen. Er habe „seinen Namen unter einen lügenhaften Protest gesetzt und sich damit den haßerfüllten Feinden Deutschlands angeschlossen“<sup>24</sup>. 1908 war Hodler von der Schweizerischen Nationalbank beauftragt worden, künstlerische Entwürfe für 50- und 100-Franken Scheine der zweiten Banknotenserie zu gestalten. Als Motiv für die Rückseite des 50-Franken Scheines wählte Hodler einen Holzfäller (Abb. 2). Enttäuscht von der Wirkung der Figur auf den Geldscheinen, stellte er 1910 eine lebensgroße Version des Werkes aus.<sup>25</sup> Trübner bedient sich in erwähnter Zeichnung nicht nur des Motivs des Holzfällers (Abb. 3), sondern wählte zudem einen Titel, der den Bezug zu Hodlers vermeintlichem Verrat deutlich werden lässt: „Der Holzfäller Ferdinand Hodler. Ein Mißverständnis cher maître! Wir hatten Ihr Deutschtum immer für bare Münze genommen!“

Abgesehen von ihren Beiträgen für die *Kriegszeit* scheint ein Großteil von Trübners Werken verschollen zu sein oder sich in Privatbesitz zu befinden. Sie soll, so ein Lexikoneintrag, von der Malerei ihres Mannes beeinflusst worden sein, schuf Landschaftsgemälde, Stilleben und Bildnisse.<sup>26</sup> Selbst die Umstände von Alice Trübners Tod sind undurchsichtig. Zeitgenössische Nachrufe berichten von einem tödlichen Unfall, durch den die Künstlerin 1916 im Alter von 41 Jahren gestorben sein soll.<sup>27</sup> Dagegen erinnert sich Tilla Durieux, die Ehefrau Paul Cassirers, in die Alice Trübner scheinbar unerwidert verliebt gewesen ist, an ein anderes Lebensende Trübners: „Sie kam an mir vorbei, schritt zu dem Bett bei der Tür, setzte sich darauf, als wollte sie am Kleiderständer, der dort in der Ecke stand, etwas suchen. Dabei rief sie: ‚Liebt man eigentlich mit dem Verstand, mit der Seele oder mit dem Herzen?‘ Da knallte ein Schuss, und sie sank hintenüber auf das Bett.“<sup>28</sup>

Die Aufnahme weiblicher Secessionsmitglieder deutet – in Anbetracht erschwerter Ausbildungsmöglichkeiten und der Tatsache, dass Frauen die Aufnahme in Künstler-

vereinigungen oftmals verwehrt blieb – zumindest auf eine höhere Anerkennung der Malerinnen hin. Jörg Paczkowski vermutet, dass die gesteigerte Toleranz der Secession gegenüber Künstlerinnen von Max Liebermann ausging, kann sich hierbei aber lediglich auf Andeutungen im Verhalten Liebermanns stützen, ohne auf umfassendere Studien zurückgreifen zu können.<sup>29</sup> Die Rolle Liebermanns ist im Zusammenhang mit den Künstlerinnen der Secession sicherlich nicht zu unterschätzen. Gleichwohl zeigen die Ausschnitte aus den Lebensläufen der drei vorgestellten Frauen, dass der berufliche Erfolg der Malerinnen von wesentlich mehr Faktoren abhing. Soziale Netzwerke im Allgemeinen sowie Ausbildungsmöglichkeiten im In- und Ausland und persönliche Eigenschaften können für das künstlerische Schaffen und Leben sowie für den beruflichen Erfolg der Frauen ebenso ausschlaggebend gewesen sein.

Abschließende Äußerungen zu den Beiträgen der Frauen an der *Kriegszeit* scheinen kaum möglich – zu wenig ist zu ihrer Beteiligung bekannt. Wahrscheinlich ist, dass sie ihre Aufträge für die *Kriegszeit* den Bekanntschaften in der Secession zu verdanken haben, denkbar wäre auch, dass dadurch insbesondere Dora Hitz und Hedwig Weiß finanziell geholfen werden sollte, denn gerade bei ihnen blieben mit Kriegsbeginn finanzielle Einnahmen aus. Wenn auch im Vergleich mit der Anzahl der Beiträge der männlichen Kollegen die der Künstlerinnen verschwindend gering scheint, ist das Projekt *Kriegszeit* in keinem Fall ein rein männliches gewesen.



- 1 Karl Widmer: Alice Trübner, in: Die Kunst. Monatshefte für die freie und angewandte Kunst 35, 1917, S. 51-56, hier S. 53.
- 2 Timothy O. Benson: Kriegszeit and the Discourse of War Imaginary, in: Marion F. Deshmukh/Françoise Forster-Hahn/Barbara Gaehtgens (Hg.): Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career From Empire to Third Reich (Studies in German History, Bd. 14), Oxford 2011, S. 171-184; Erika Eschebach: Zeichnen für den Krieg? Max Liebermanns Beiträge für die Zeitschrift „Kriegszeit“ 1914-1916, in: Justus Lange (Hg.): Max Liebermann in Braunschweig (Ausst.-Kat. Braunschweig), München 2008, S. 112-159; Richard Schaffer-Hartmann: *Kriegszeit*. Gauls Graphiken zum Ersten Weltkrieg, in: Ursel Berger (Hg.): Der Tierbildhauer August Gaul (Ausst.-Kat.), Berlin 1999, S. 164-174.
- 3 Vgl. die Anzahl der Beiträge in: Rahel Feilchenfeldt/Markus Brandis (Hg.): Paul Cassirer Verlag 1898-1933. Eine kommentierte Bibliographie, München 2005, S. 476-509.
- 4 Vgl. die Beschreibung des Forschungsprojekts *Künstlerinnen in der Berliner Secession*, Kunsthistorisches Institut an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, URL: <http://www.kunstgeschichte.uni-kiel.de/de/forschung/kuenstlerinnen-in-der-berliner-secession> (Stand: 30.06.2014).
- 5 Jörg Paczkowski: „Nur das Talent ist ausschlaggebend.“ Anstelle eines Vorwortes, in: Ders./Ulrike Wolff-Thomsen (Hg.): „Sie sind keine Randnotiz!“. Käthe Kollwitz und ihre Kolleginnen in der Berliner Secession (1898-1913) (Ausst.-Kat. Wertheim 2012), Wertheim 2012, S. 6-9, hier S. 8.
- 6 Vgl. beispielsweise Dietrich Schubert: *Künstler im Trommelfeuer des Krieges 1914-1918*, Heidelberg 2013.
- 7 Corinna Höper: „Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden.“ Käthe Kollwitz, in: Dies. (Hg.): Kollwitz. Beckmann. Dix. Grosz. Kriegszeit (Ausst.-Kat. Stuttgart 2011), Tübingen 2011, S. 27-78; Bernd Küster: Käthe Kollwitz, in: Ders. (Hg.): Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda bis zum Widerstand (Ausst.-Kat. Oldenburg 2008), Gifkendorf 2008, S. 93f.; Annegret Jürgens-Kirchhoff: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993, S. 279-312; vgl. auch den einzigen Beitrag von Käthe Kollwitz in der *Kriegszeit*: Das Bangen, in: *Kriegszeit* Nr. 10 (28. Oktober 1914), S. 4.
- 8 Margrit Bröhan: „... ihre Arbeiten sind stets mit dem Maßstab gemessen worden, den man an Männerwerke zu legen gewohnt ist.“ Dora Hitz (Altdorf/Nürnberg 1856-1924 Berlin), in: Wolff-Thomsen/Paczkowski 2012 (wie Anm. 5), S. 35-49, hier S 36-45.
- 9 Ebd., S. 38.
- 10 Zitiert nach: Katja Behling/Anke Manigold: Einleitung, in: Dies.: Die Malweiber. Unerschrockene Künstlerinnen um 1900, München 2009, S. 12.
- 11 Ebd., S. 13.
- 12 Bröhan 2012 (wie Anm. 8), S. 39f.
- 13 Behling/Manigold 2009 (wie Anm. 10), S. 11.
- 14 Dora Hitz: Quo vadis, Italia?, in: *Kriegszeit* Nr. 40 (20. Mai 1915), S. 3.
- 15 Bröhan 2012 (wie Anm. 8), S. 45-48, hier S. 48.
- 16 Behling/Manigold 2009 (wie Anm. 10), S. 17.
- 17 Ulrike Wolff-Thomsen: „Nächst Käthe Kollwitz wüsste ich keine Begabtere unter den malenden Frauen.“ Hedwig Weiß (Königsberg 1860-1923 Berlin), in: Wolff-Thomsen/Paczkowski 2012 (wie Anm. 5), S. 142-151, hier S. 144.

- 18 Ebd., S. 144f.
- 19 Vgl. Kriegszeit Nr. 36 (21. April 1915).
- 20 Wolff-Thomsen 2012 (wie Anm. 17), S. 144.
- 21 Ebd., S. 150.
- 22 Karl Scheffler: Berlin, in: Kunst und Künstler 17, 1919, S. 118.
- 23 Alice Trübner: Der Holzfäller Ferdinand Hodler. Ein Mißverständnis cher maître! Wir hatten Ihr Deutschtum immer für bare Münze genommen!, in: Kriegszeit Nr. 9 (21. Oktober 1914), S. 4; Alice Trübner: Isadoras Aufforderung zum Tanze, in: Kriegszeit Nr. 57 (15. November 1915), S. 4.
- 24 Karl E. Osthaus: Der Fall Hodler, in: Deutsche Kunst und Dekoration 35, 1914/15, S. 182.
- 25 Werkbeschreibung auf der Homepage des Musée d'Orsay, URL: [http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/gemaelde/commentaire\\_id/der-holzfaeller-8487.html?tx\\_commentaire\\_pi1\[pidLi\]=509&tx\\_commentaire\\_pi1\[from\]=841&cHash=f0547883fa](http://www.musee-orsay.fr/de/kollektionen/werkbeschreibungen/gemaelde/commentaire_id/der-holzfaeller-8487.html?tx_commentaire_pi1[pidLi]=509&tx_commentaire_pi1[from]=841&cHash=f0547883fa) (Stand: 31.08.2014).
- 26 Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildende Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 33, Leipzig 1939, S. 447.
- 27 Karl Widmer: Alice Trübner, in: Die Kunst. Monatshefte für die freie und angewandte Kunst 35, 1917, S. 51-56, hier S. 51; Georg Fuchs: Alice Trübner, in: Deutsche Kunst und Dekoration 38, 1916, S. 388-395, hier S. 389.
- 28 Tilla Durieux: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen, München/Berlin 1971, S. 243.
- 29 Paczkowski 2012 (wie Anm. 5), S. 6ff.

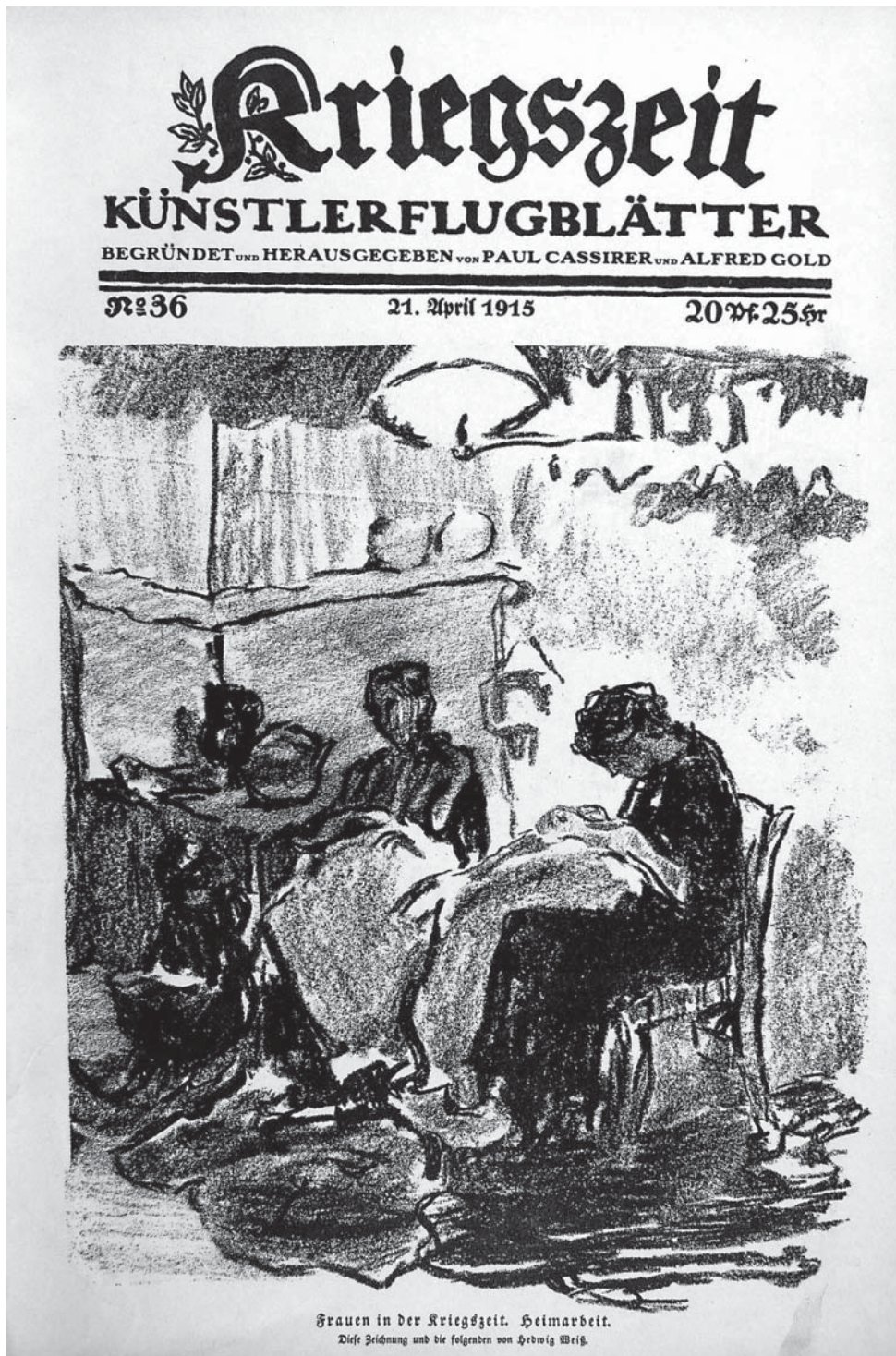


Abb. 1: Hedwig Weiß, Kriegsnähstube, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 36 (21.4.1915).



Abb. 2: 50-Franken-Note (Rückseite) aus der zweiten Banknotenserie der Schweizerischen Nationalbank, gestaltet von Ferdinand Hodler.

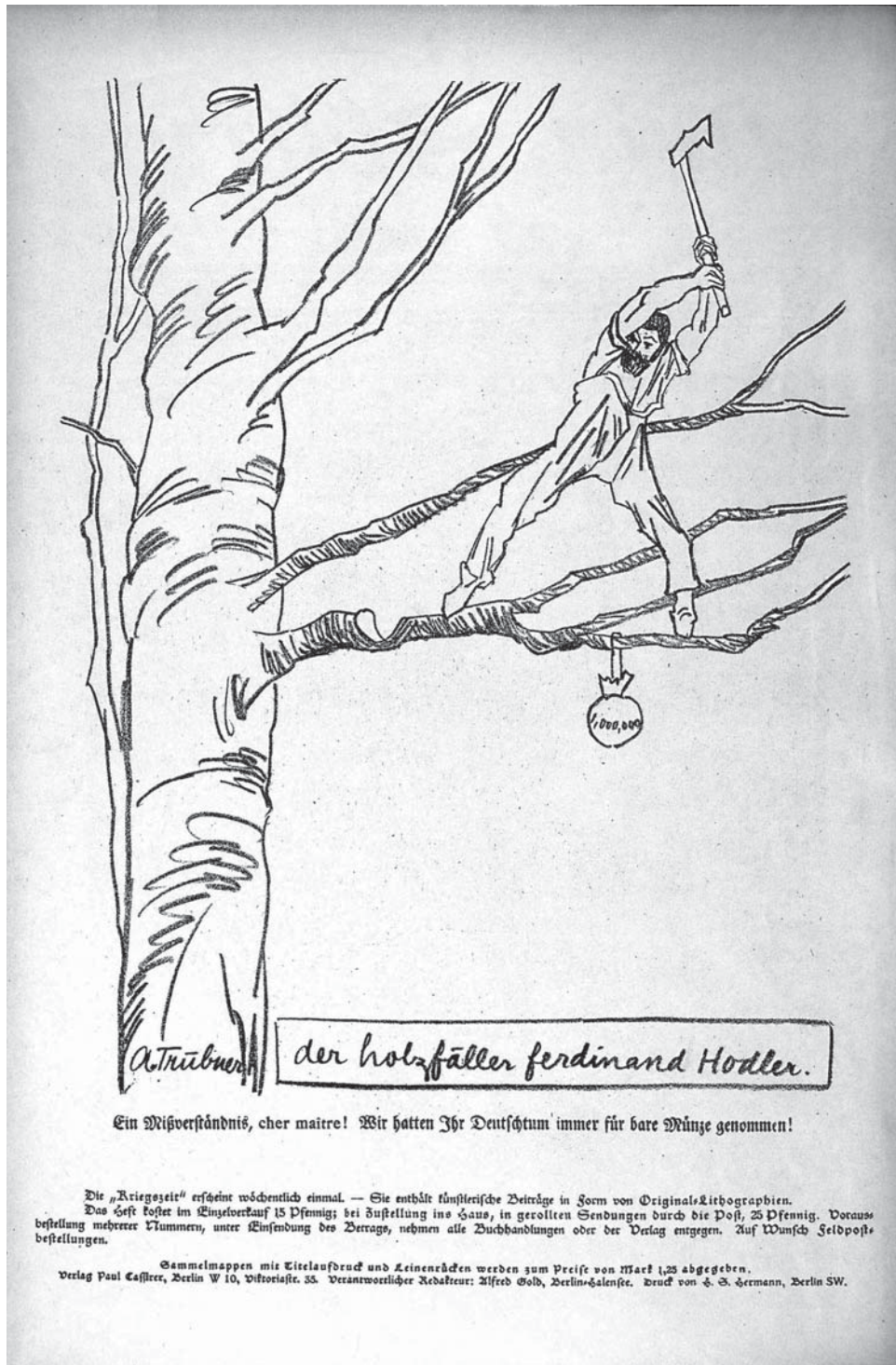


Abb. 3: Alice Trübner, Der Holzfäller Ferdinand Hodler, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 9 (21.10.1914).

Thomas Reuß

### **Kritische Karikaturen oder Kunst für den Krieg?**

„Der Geist, der unsere Ehre entflammt, beschwinge des Künstlers Auge. Einheit gab uns der Krieg. Alle Parteien gehen mit zum Ziel. Die Kunst folge!“<sup>1</sup> Mit diesen Worten, mit denen Julius Meier-Graefe seinen Kommentar in der ersten Ausgabe der *Kriegszeit* beschloss, stellte diese neugegründete Zeitschrift sich und die Kunst programmatisch in den Dienst des Krieges. Damit befand sie sich nicht nur in Gesellschaft der beiden etablierten Kunstzeitschriften *Kunst und Künstler* und *Die Kunst*,<sup>2</sup> sondern war Teil einer unter den Eliten weit verbreiteten Kriegsbegeisterung, mit der sich die Hoffnung auf Katharsis und Erneuerung verband.<sup>3</sup> Ist bereits diese positive Konnotation von Krieg und Nationalismus vom heutigen Standpunkt aus betrachtet erklärungsbedürftig, so verwundert insbesondere die anscheinend vorbehaltlos affirmative Haltung der doch ursprünglich eher international orientierten Begründer der Berliner Secession und ihres Umfelds. Denn es war um die Jahrhundertwende gerade die Sezessionsbewegung, die sich in Opposition zur restriktiven Kulturpolitik des Kaiserreichs befand,<sup>4</sup> es waren Akteure wie Paul Cassirer und Max Liebermann, die sich für moderne ausländische Kunst einsetzten,<sup>5</sup> und es waren zahlreiche spätere Mitarbeiter der *Kriegszeit*, die sich 1911 im Vinnen-Streit gegen ein enges nationales Verständnis von Kunst aussprachen<sup>6</sup>.

Angesichts dieses Spannungsverhältnisses sollen im Folgenden die in der *Kriegszeit* abgebildeten Karikaturen einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Der Schwerpunkt liegt dabei weniger auf den darstellerischen Mitteln als auf einer Interpretation der Aussage. Wie wird das aktuelle Kriegsgeschehen kommentiert? Welche Selbst- und Feindbilder werden konstruiert? Dabei geht es nicht um eine differenzierte Betrachtung der Beiträge einzelner Zeichner, sondern um eine Untersuchung der *Kriegszeit* als Ganzes. Da sich auf über 50 ihrer insgesamt 266 publizierten Seiten Karikaturen finden, kann nicht jede einzeln für sich, sondern nur eine als repräsentativ erachtete Auswahl diskutiert werden. Diese soll zudem mit den

Karikaturen verglichen werden, die die klassischen Satirezeitschriften im gleichen Zeitraum, also zwischen Kriegsbeginn und Ende März 1916, veröffentlicht haben. Besonders interessant ist bei diesem Vergleich die ähnliche Ausgangslage. Denn Zeitschriften wie der *Kladderadatsch* oder der *Simplicissimus* zeigten sich vor dem Krieg durchaus kritisch gegenüber dem Kaiserreich; ihre Redakteure äußerten ihre Meinung, auch wenn diese mit einem kurzzeitigen Haftaufenthalt bestraft werden konnte und wurde.<sup>7</sup> Der *Wahre Jacob* zeichnete sich als Organ der Sozialdemokratie bereits von Hause aus durch eine internationale und sozialkritische Haltung aus.<sup>8</sup> Angesichts der Fülle des Materials kann hier jedoch nur ein cursorischer Überblick gegeben werden.

Um ein Fundament für das weitere Vorgehen zu legen, ist zunächst zu klären, was unter Karikaturen zu verstehen ist. Denn obwohl, oder vielleicht gerade weil es sich um einen Begriff der Alltagssprache handelt, ist die genaue Bestimmung des Bedeutungsgehalts des Begriffs Karikatur, insbesondere im Deutschen<sup>9</sup>, mit Schwierigkeiten verbunden.<sup>10</sup> Selbst Bernd Bornemann verzichtet in seiner grundlegenden Darstellung zur Theorie der Karikatur auf eine abschließende Definition und beschränkt sich auf die Darstellung grundsätzlicher Aspekte.<sup>11</sup>

Der Begriff<sup>12</sup> Karikatur geht auf das italienische Verb *caricare* mit der Bedeutung *beladen, überladen* zurück und fand erstmals im 17. Jahrhundert in Italien Verwendung, um skizzenhafte Portraitzeichnungen zu bezeichnen, die körperliche Merkmale satirisch-übertreibend darstellten.<sup>13</sup> Als Zerrbild ist die Karikatur auf das schöne Ideal angewiesen, um als dessen Antipode wahrgenommen zu werden.<sup>14</sup> An diese Wurzeln anknüpfend, will ein an formalen Merkmalen orientierter enger Karikaturbegriff nur diejenigen Darstellungen als Karikaturen bezeichnen, die die menschliche Erscheinung bewusst übersteigern und physiognomisch intensivieren.<sup>15</sup> Abweichende Ansätze nähern sich dem Phänomen über funktionale Merkmale.<sup>16</sup> So verstehen einige unter Karikatur Zeichnungen, die anlässlich eines aktuellen Ereignisses kritisieren, aufklären oder zum Nachdenken anregen wollen.<sup>17</sup> Dabei werden Komik und Humor teilweise nur als möglicher<sup>18</sup>, teilweise als notwendiger<sup>19</sup>

Bestandteil der Karikatur bewertet. Bezüglich der formalen Darstellungsmittel zeigt sich der funktionale Ansatz äußerst offen. Typisch sei zwar eine weitgehende Reduktion der vornehmlich linearen Darstellungsmittel und die übersteigerte, verzeichnete, überzogene und zugespitzte Abbildung der Wirklichkeit, aber selbst deren bloße Wiedergabe könne ausreichend sein.<sup>20</sup> Als charakteristisch gilt zudem das Arbeiten mit Kontrasten: zum einen auf der Ebene des Bildes das Spiel mit Farb- oder Größenrelationen oder mit inhaltlichen Brüchen zwischen verwendeten Symbolen und zum anderen auf der Bild-Textebene durch einen ironischen Widerspruch zwischen dem eigentlichen Bild und einem begleitenden Text.<sup>21</sup> Hier ist jedoch zu beachten, dass der Text und damit die Gesamtaussage der Karikatur oft nicht durch den Zeichner, sondern durch die herausgebende Redaktion festgelegt wird.<sup>22</sup>

Für den vorliegenden Essay soll ein weiterer Karikaturbegriff Verwendung finden. Als Karikatur gelten hier Zeichnungen, die sich unmittelbar auf aktuelle Ereignisse beziehen und diese kommentieren. Formal kann dies geschehen durch Reduktion der Darstellungsmittel, Überzeichnung, Verwendung allegorischer Motive oder einfach durch kontrastierende Gegenüberstellungen von Bild und Text. Humor dürfte hier zwar aufgrund seiner spannungsabbauenden,<sup>23</sup> befreienden<sup>24</sup> und integrativen<sup>25</sup> Funktionen eine Rolle spielen,<sup>26</sup> da aber der Aspekt des Komischen im lachenden Subjekt und nicht im Objekt begründet liegt und somit vom Rezipienten abhängig ist,<sup>27</sup> kann er für die Einordnung einer Zeichnung als Karikatur letztlich nicht das entscheidende Kriterium bieten.

Knapp die Hälfte der Karikaturen der *Kriegszeit* entstammt der Feder des Bildhauers August Gaul, der mit Tierallegorien das aktuelle Kriegsgeschehen kommentiert. In der Regel greift er zu diesem Zweck auf ein bildsprachliches Standardrepertoire von realistisch gezeichneten Tieren zurück. Dabei werden die den jeweiligen Tieren zugeschriebenen Eigenschaften auf die durch sie verkörperten Staaten übertragen.<sup>28</sup> Der stolze Adler verkörpert das Deutsche Kaiserreich, Österreich-Ungarn wird durch zwei Adler symbolisiert, der starke, aber tapsige Bär steht für Russland, der stolze, jedoch dem Adler wegen mangelnder Flugfähigkeit unterlegene Hahn repräsentiert



Frankreich. Lediglich Großbritannien wird bis auf eine Ausnahme nicht wie üblich durch den Löwen, sondern – die britische Macht zur See aufgreifend und zugleich auf die unterstellte Schwäche zu Land anspielend – durch einen Seelöwen verkörpert. Bereits in seinem ersten, aus zwei Bildern bestehenden Beitrag greift Gaul die Topoi von der Einkreisung Deutschlands und vom aufgezwungenen Verteidigungskrieg auf.<sup>29</sup> Zunächst sitzen die drei Adler friedlich in erhöhter Position, während sich ihnen Löwe, Hahn und Bär aus verschiedenen Richtungen nähern. Die Warnung der Bildunterschrift „Necken und Reizen bei Strafe verboten!“ unterstreicht, dass es sich bei dem Stoßflug, der im zweiten Bild erfolgt und die Provokateure vertreiben soll, lediglich um eine aufgenötigte und legitime Reaktion handelt. Weitere Allegorien Gauls präsentieren den Seelöwen und damit Großbritannien als Hauptaggressor und Hauptfeind. Er ist es, der den gallischen Hahn geifernd antreibt<sup>30</sup> und selber ruhig in sicherer Entfernung abwartet.<sup>31</sup> Diese Wertung deckt sich mit der vieler anderer zeitgenössischer Karikaturen.<sup>32</sup> Dabei wird in der *Kriegszeit* die britische Macht als zunehmend schwindend dargestellt. Während der Seelöwe zu Beginn des Krieges einen die Erde symbolisierenden Ball gekonnt und sicher auf der Nasenspitze balanciert,<sup>33</sup> droht ihm dieser Ball nach dem ersten Kriegsjahr herunterzufallen, weil sich der Seelöwe gefährlich nahe am Rande seines Podestes bewegt.<sup>34</sup> In der vorletzten Ausgabe schließlich ist es der Seelöwe, der versucht, sich krampfhaft auf einem ihn an Größe übertreffenden Erdball zu halten.<sup>35</sup> Dass die Zeit der britischen Kontrolle der Welt vorbei sei, wird hier durch die Unterschrift „Es langt nicht mehr!“ zusätzlich hervorgehoben. Auch bei Gauls Kommentierung spezifischer Ereignisse fällt seine Vorliebe für den Seelöwen auf. So reagiert er etwa auf die Anfang Februar 1915 bekannt werdende geheime Order der britischen Admiralität, dass Handelsschiffe angesichts der Bedrohung durch U-Boote unter den Flaggen neutraler Nationen fahren und auffällige Kennzeichen wie Namen verstecken sollen, mit einem sich in eine amerikanische Flagge hüllenden Seelöwen (Abb. 1).<sup>36</sup> Dabei ist die Flagge so drapiert, dass von der üblichen Beschriftung des Sockels des Seelöwen „Der britische Leu“ nur noch „Der Bri... Leu“ zu entziffern ist. Auch dieses Thema wird in den Karikaturen

anderer Zeitschriften aufgegriffen.<sup>37</sup> Eine weitere Darstellung Gauls,<sup>38</sup> die den Leu auf seinem in Wasser stehenden Sockel von Periskopen umringt zeigt und mit der ironischen Unterschrift „Idyll in der Nordsee“ dessen unbequeme Lage unterstreicht, hebt die Schwäche des Meeressäugers angesichts der vorgeblich erfolgreichen Belagerungstaktik der deutschen U-Boote hervor.

Das erfolglose Ausgreifen der Alliierten nach den Dardanellen wird mit einem vor Schmerz aufschreienden Seehund kommentiert, dessen Vorderflossen von den spitzen Enden eines sichelförmigen Halbmondes durchbohrt sind.<sup>39</sup> Erneut wird die Wirkung durch eine ironische Unterschrift verstärkt: „Wie der Britenleu den Halbmond zertrat“. Der offiziellen Linie wird auch im umstrittenen Fall der Versenkung des Passagierschiffs *Lusitania* am 7. Mai 1915 durch ein deutsches U-Boot gefolgt. Ein mit „Der Britenleu am 7. 5. 1915. *Lusitania*“ untertiteltes Werk zeigt einen blutenden Seelöwen, der von einem Pfeil im Gesäß getroffen ist und laut aufschreit.<sup>40</sup> Die Bildaussage, dass die Versenkung des Schiffes eine Verwundung Britanniens zur Folge habe, folgt der deutschen Darstellung von der Notwendigkeit der Vernichtung kriegswichtiger Munition, die angeblich durch das Schiff nach Großbritannien hätte transportiert werden sollen. In den Karikaturen anderer Zeitschriften wird in diesem Kontext insbesondere der Einsatz von Zivilisten als Schutzschilde für Munitionstransporte hervorgehoben.<sup>41</sup>

Während sich in allen diesen Fällen der Charakter der Zeichnung als Karikatur durch die allegorischen Mittel bereits auf der Bildebene andeutet, finden sich in der *Kriegszeit* auch zahlreiche Darstellungen, die erst durch die Gesamtkomposition von Bild und – meist ironischer – Bildunterschrift als Karikatur gelten können. So wird etwa die Aussage einer skizzenhaften Zeichnung Erich Büttners, die eine durch eine brennende Stadt ziehende Infanteriekolonnie zeigt, die von Balkonen und aus Fenstern heraus beschossen wird, erst durch die Bildunterschrift verständlich.<sup>42</sup> Der Text „Ehrliches Spiel! Erinnerung an die Freischärler zu Löwen“ bildet einen ironischen Kontrast zum unehrlichen Beschuss aus dem Hinterhalt und folgt zugleich der offiziellen Linie des Auswärtigen Amtes, die das massive Vorgehen deutscher Truppen gegen Zivilisten in

Belgien mit der Notwendigkeit der Bekämpfung von Freischärlern zu legitimieren versucht hatte.<sup>43</sup> In einem ähnlich skizzenhaften Stil präsentiert sich Max Liebermanns ironische Umsetzung eines Zitats des französischen Präsidenten Raymond Poincaré. Über der Bildunterschrift „Die Russen, unsere Verbündete, marschieren mit entschlossenen Schritten auf die Hauptstadt des deutschen Reiches“ wird eine Kolonne russischer Kriegsgefangener durch das Brandenburger Tor eskortiert.<sup>44</sup> Auf der Aussageebene werden damit zum einen die Franzosen als Lügner dargestellt, zum anderen wird die militärische Stärke Russlands ab- und die eigene militärische Stärke aufgewertet.

Das Ziel, die vermeintliche militärische Stärke des Gegners lächerlich zu machen, beherrscht auch einen zwei Bilder umfassenden Beitrag von Carl Olof Petersen. Das erste Bild zeigt skizzenhaft die Explosion eines Schiffes während das zweite am Meeresgrund liegende Schiffswracks erkennen lässt.<sup>45</sup> Auch hier liegt die besondere Pointe in der Wechselwirkung aus Bild und Unterschrift. Denn ihr zufolge handelt es sich bei der Explosion um die englische Luft- und bei den Wracks um die englische Unterseeflotte. Die militärische Überlegenheit des deutschen Soldaten wird auch in einer Karikatur Liebermanns (Abb. 2) vor Augen gestellt, die ein Zitat von Lloyd George aufgreift: „Die letzte Milliarde entscheidet den Krieg.“<sup>46</sup> In diesem Fall werden ein deutscher und ein englischer Soldat buchstäblich gegeneinander aufgewogen. Und obwohl sich in der Waagschale des Briten noch schwere Geldsäcke befinden, schlägt die Waage eindeutig zugunsten des Deutschen aus. Dabei fällt auf, dass der an seiner Pickelhaube erkennbare deutsche Soldat mit Gewehr nebst aufgepflanztem Bajonett bewaffnet ist, während der englische Soldat allein über die Geldsäcke verfügt. Neben der bereits erwähnten Betonung der eigenen militärischen Stärke greift diese Karikatur damit auch die verbreitete Zuschreibung<sup>47</sup> von den Engländern als Plutokraten und Händlern auf, die, anstatt selbst zu kämpfen, lieber andere dafür bezahlen. In diese Richtung geht auch die Aussage der Gaulschen Tierallegorie eines Disputs zwischen Seelöwe und Hahn. Gaul lässt den gallischen Hahn den Vorwurf erheben „Deine silbernen Kugeln treffen nicht!“, so dass sich England überrascht mit

der Mahnung konfrontiert sieht, dass zum Führen eines Krieges Menschen erforderlich seien.<sup>48</sup> Der Topos von den mit silbernen Kugeln „kämpfenden“ Engländern findet sich ebenso in anderen Zeitschriften.<sup>49</sup>

Teilweise bis auf die Ebene der Bildsprache vergleichbar ist auch die Anprangerung der Scheinheiligkeit<sup>50</sup> der Vereinigten Staaten von Amerika, die Frieden predigen, aber Waffen liefern. Während Petersen in der *Kriegszeit* den amerikanischen Friedensengel sein Füllhorn voller Waffen und Munition zum Bewässern einer Pflanze, an der amerikanische Flaggen gedeihen, entleeren lässt,<sup>51</sup> ist es in der *Jugend* der personifizierte Mammon, der einen Baum, an dem Dollarstücke statt Früchte wachsen, mit dem Blut der Gefallenen düngt.<sup>52</sup> Darstellerisch subtiler nimmt sich dagegen Ernst Barlachs Karikatur „Die Betlehem Steel-Company in Amerika“<sup>53</sup> (Abb. 3) aus. Eine in ein wallendes Gewand gehüllte Figur, deren von einer Kapuze umhülltes Gesicht starke Ähnlichkeit mit dem amerikanischen Präsidenten Woodrow Wilson aufweist, läutet zwei Totenglocken, deren Griffe durch Kruzifixe und deren Klöppel durch Totenschädel ersetzt sind. Während sich Wilson offiziell den Prinzipien von Neutralität und Humanität verschreibt, so will Barlachs Karikatur nahelegen, handeln amerikanische Firmen wie die Betlehem Steel-Company als Schiffsbauer und Lieferant von Panzerplatten und Geschützen unter diesem Deckmantel mit Tod und Zerstörung.

Deutlich subtiler fällt auch der Kommentar der *Kriegszeit* zu dem als Verrat interpretierten Kriegseintritt des ehemaligen Bündnispartners Italien aus. Während Italien in anderen Zeitschriften nicht nur als Verräter, sondern als gedungener Wegelagerer und Räuber gekennzeichnet wird,<sup>54</sup> reagiert die *Kriegszeit* mit der Zeichnung einer Gedenkmünze.<sup>55</sup> Auf dieser auf Dantes *Göttliche Komödie* anspielenden Münze verschlingt ein dreiköpfiger Hindenburg die Erzverräter Brutus, Judas und Cassius. Der Darstellung lässt sich die Aussage entnehmen, dass der durch Italien begangene Verrat durch die deutsche Armee und ihren erfolgreichen Generalfeldmarschall gerächt werden wird.

Abschließend soll der Blick auf einige Aspekte gerichtet werden, die zwar in den

Satiremagazinen weit verbreitet sind, in der *Kriegszeit* aber kaum oder gar nicht auftauchen. Im Kampf zwischen deutscher Kultur und westlicher Zivilisation machten sich viele Karikaturisten darüber lustig, dass Engländer und Franzosen zur Verteidigung der Zivilisation ausgerechnet auf Truppen aus Afrika und Indien zurückgriffen, die ihrerseits als unzivilisiert galten.<sup>56</sup> Zum Einsatz kamen dabei insbesondere Darstellungen afrikanischer Soldaten, die unverhohlen rassistische Stereotype aufgriffen.<sup>57</sup> Demgegenüber finden sich in der *Kriegszeit* lediglich zwei auf das Thema der Kolonialtruppen anspielende Karikaturen, die zudem noch auf plumpen Rassismus verzichten. In Gauls Lithographie mit dem Titel „Den entrollten Lügenfahnen folgen alle. – Schafsnatur!“<sup>58</sup>, die ein Zitat aus Goethes *Faust II.* aufgreift, hütet ein am Regenschirm erkennbarer Engländer in Indien eine Schafsherde, während in Französisch-Afrika ein französischer Soldat ebenfalls einer Schafsherde den Weg weist. Die Darstellung von Indern und Afrikanern als naturalistisch gezeichneten Schafen ist hier wohl keiner rassistischen Diffamierung, sondern eher Gauls Vorliebe für das Arbeiten mit Tierbildern geschuldet. Auf Afrikaner und Inder wird die Schafen zugeschriebene Naivität übertragen, sie erkennen nicht die gerechte Sache Deutschlands, sondern folgen den Lügen der Engländer. Ebenfalls aus der Feder Gauls stammt eine im Stile eines Reliefs gefertigte Zeichnung, die Soldaten mit Turbanen zu Fuß und auf Kamelen darstellt und mit der Unterschrift „Hagenbeck-Truppen im Westen. Ein Denkmal unserer Zeit“ versehen ist.<sup>59</sup> Die Anspielung auf Hagenbeck, der durch die Zurschaustellung von Völkern aus aller Herren Länder bekannt wurde, impliziert, dass auch die Gegner Deutschlands die Völker der Welt auf dem Schlachtfeld zur Schau stellen.

Zwar fehlt es den Karikaturen der *Kriegszeit* an plattem und aggressivem Rassismus, doch lässt sich auch in keiner von ihnen eine distanzierte oder gar kritische Haltung gegenüber dem Krieg oder seinen Folgen ausmachen. Eine solche Reflexions-ebene bleibt der Folgezeitschrift *Bildermann* vorbehalten. Demgegenüber äußert sich der *Wahre Jacob* früh kriegskritisch. So zeigt etwa die Karikatur „Der Burgfrieden“<sup>60</sup> die Leichen eines deutschen, französischen und englischen Soldaten friedlich vereint

vor den Ruinen einer zerstörten Burg liegend. „Der Abschluss von 1914“<sup>61</sup> lenkt den Blick auf die Jahresbilanz des personifizierten Todes, der zufrieden die Gefallenen aller Länder listet. Und schließlich kontrastieren die zwei Zeichnungen „Krieg und Frieden“<sup>62</sup> eine paradox erscheinende Umwertung der Werte: Gilt im Frieden das Retten eines Ertrinkenden als Heldentat, so wird im Krieg das Versenken und damit das Ertränken gefeiert. Während der *Wahre Jacob* und auch der *Simplicissimus* früh Kriegsgewinnler, Spekulanten und Nahrungsmittelengpässe anprangern, zeichnet sich die *Kriegszeit* zu diesen Themen durch Schweigen aus.<sup>63</sup>

Als Fazit bleibt somit festzuhalten, dass die Karikaturen der *Kriegszeit* im Vergleich zu denen der zeitgenössischen Satiremagazine zwar auf darstellerischer Ebene abweichen und sich hier mitunter durch ausgesprochene Originalität auszeichnen, aber auf der Ebene der Aussage oft die üblichen Topoi bedienen. Dabei verzichtet die *Kriegszeit* zwar auf aggressiven Rassismus, lässt aber, anders als ihr Nachfolger, der *Bildermann*, auch jegliche kritische Distanz gegenüber dem Krieg und der offiziellen Darstellung der Kriegführung vermissen. Die Karikaturen der *Kriegszeit* stehen durchgehend im Zeichen des Burgfriedens. In diesem Sinne folgten die Karikaturisten der *Kriegszeit* den Worten Julius Meier-Graefes und damit letztlich die Kunst dem Krieg.<sup>64</sup>

---

1 Julius Meier-Graefe, in: *Kriegszeit* Nr. 1 (31. August 1914), S. 4.

2 Vgl. Helmut Börsch-Supan: Die Reaktion der Zeitschriften *Kunst und Künstler* und *Die Kunst* auf den Ersten Weltkrieg, in: Wolfgang J. Mommsen (Hg.): *Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996, S. 195-207, hier S. 197.

3 Vgl. Wolfgang J. Mommsen: Einleitung. Die deutschen kulturellen Eliten im Ersten Weltkrieg, in: Ders. (Hg.): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*, München 1996, S. 1-15, hier S. 7; Christian Kennert: *Paul Cassirer und sein Kreis. Ein Berliner Wegbereiter der Moderne*, Frankfurt am Main 1996, S. 127; Peter Paret: *Betrachtungen über deutsche Kunst und Künstler im Ersten Weltkrieg*, in: Mommsen 1996, S. 155-164, hier S. 157.

4 Vgl. Timothy O. Benson: *Kriegszeit and the Discourse of War Imagery*, in: Marion Deshmukh/Françoise Forster-Hahn/Barbara Gaehtgens (Hg.): *Max Liebermann and International Modernism. An Artist's Career From Empire to Third Reich*, New York 2011, S. 171-184, hier S.173.

5 Vgl. Eva Caspers: *Paul Cassirer und die Pan-Presse. Ein Beitrag zur deutschen Buchillustration und Graphik im 20. Jahrhundert*, Frankfurt 1989, S. 3 und 10.

- 6 Siehe hierzu deren Beiträge in: Gustav Pauli (Hg.): Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“, München 1911. Zu beachten ist hier jedoch, dass die Beiträge insgesamt ein äußerst heterogenes Bild ergeben. Teilweise wird zwar gegen Vinnen argumentiert, dies aber unter Nutzung und damit impliziter Anerkennung dessen sozialdarwinistischer und rassistischer Kategorien. Generell zur Problematik solcher Kategorien in Kunst und Kunstkritik der Vorkriegszeit äußert sich Joes Segal: Krieg als erlösende Perspektive für die Kunst, in: Mommsen 1996 (wie Anm. 3), S. 165-170, hier S. 165, der hier sogar die Vorbereitung des Geistes von 1914 sieht.
- 7 Vgl. William A. Coupe, German Political Satires from the Reformation to the Second World War. Part II: 1849-1918. Commentary, New York 1987, S. XI-XII.
- 8 Vgl. Priska Jones: Europa in der Karikatur. Deutsche und britische Darstellungen im 20. Jahrhundert, Frankfurt/New York 2009, S. 32.
- 9 Im Englischen, Französischen und Niederländischen wird mit *Caricature/Caroon*, *Portrait chargé/Caricature* und *Karikatuur/Spotprent* sprachlich zumindest zwischen Porträtkarikatur und politischer Karikatur unterschieden, vgl. Severin Heinisch: Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien/Köln/Graz 1988, S. 29.
- 10 Bernd Bornemann: Theorie der Karikatur, in: Felix A. Baumann (Red.): Karikaturen – Karikaturen? (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich), Bern 1972, S. 5-23, hier S. 5; Christoph Studt: „no-man’s land.“ Die Karikatur als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung, in: Historisch-Politische Mitteilungen 15, 2008, S. 63-80, insbes. S. 77.
- 11 Vgl. Bornemann 1972 (wie Anm. 10), S. 5ff.
- 12 Die beste Darstellung der Begriffsgeschichte bietet immer noch: Gerd Unverfehrt: Karikatur. Zur Geschichte eines Begriffs, in: Ders./Gerhard Langemeyer/Herwig Guratzsch/Christoph Stölzl (Hg.): Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe, München 1984, S. 345-354.
- 13 Vgl. Günter und Ingrid Oesterle, s.v. Karikatur, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. a., Darmstadt 1976, Bd. IV, Sp. 696-701, hier Sp. 696.
- 14 Vgl. Werner Hofmann: Die Karikatur – eine Gegenkunst, in: Langemeyer/Unverfehrt/Guratzsch/Stölzl 1984 (wie Anm. 12), S. 355-383, hier S. 358.
- 15 Vgl. Werner Hofmann: Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Wien 1956, S. 33f.; Eduard Fuchs: Die Karikatur der europäischen Völker. Erster Teil: Vom Altertum bis zum Jahre 1848, München 1921, S. 1-8.
- 16 Besonders anregend ist die schematische Darstellung bei: Felix Baumann (Red.): Karikaturen – Karikaturen? (Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich), Bern 1972, Faltblatt neben S. 24.
- 17 Vgl. Gerhard Langemeyer: Einleitung, in: Langemeyer/Unverfehrt/Guratzsch/Stölzl 1984 (wie Anm. 12), S. 7-12, hier S. 8; Gisold Lammel: Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute, Stuttgart/Weimar 1995, S. 2f.
- 18 Vgl. Ernst H. Gombrich: Das Arsenal der Karikaturisten, in: Langemeyer/Unverfehrt/Guratzsch/Stölzl 1984 (wie Anm. 12), S. 384-401, hier S. 388; Angelika Plum: Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen, Aachen 1998, S. 119; Klaus Topitsch: Die Greuelpropaganda in der Karikatur, in: Raoul Zühlke (Hg.): Bildpropaganda im Ersten Weltkrieg, Hamburg 2000, S. 49-91, hier S. 56.
- 19 So wählt Demm in seiner Untersuchung zur internationalen Karikatur im Ersten Weltkrieg die Karikaturen „nach den Kriterien der gelungenen Komik“ aus und behauptet, dass „Horrorzeichnungen [...] keine Karikaturen im eigentlichen

Sinne“ wären, was die Kategorie des Humor letztlich zur *conditio sine qua non* der Karikatur macht, vgl. Eberhard Demm (Hg.): Der Erste Weltkrieg in der internationalen Karikatur, Hannover 1988, S. 5.

20 Vgl. Siegmund Holsten: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918, München 1976, S. 87f.; Langemeyer 1984 (wie Anm. 17), S. 7.

21 Vgl. Bornemann 1972 (wie Anm. 10), S. 12f.; Holsten 1976 (wie Anm. 20), S. 87.

22 Vgl. Holsten 1976 (wie Anm. 20), S. 87, Anm. 1039 (mit weiteren Nachweisen).

23 So biete die verzerrende Darstellung des Gegners dem Leser die Möglichkeit, sich über diesen zu erheben, vgl. Topitsch 2000 (wie Anm. 18), S. 76.

24 So soll etwa die durch Entlarvung des Karikierten freiwerdende Aggression zum Ersparnis der zur vorherigen Unterdrückung erforderlichen seelischen Energie und somit zum Lustgewinn führen, vgl. mit weiteren Nachweisen: Topitsch 2000 (wie Anm. 18), insbes. S. 55f. und S. 76.

25 Gerade in Zeiten des Krieges soll Humor über Hervorhebung von Unterschieden die Ausgrenzung des Feindes und die Stärkung der Wir-Gruppe befördern, vgl. Valerie Holman/Debra Kelly: Introduction. War in the Twentieth Century. The Functioning of Humour in Cultural Representation, in: Journal of European Studies 31, 2001, S. 247-263, insbes. S. 248 und 262.

26 Einen Überblick über die Theorien der Humor-Forschung bietet: Amy Carrell: Historical Views of Humor, in: Victor Raskin/Willibald Ruch (Hg.): The Primer of Humor Research, Berlin/New York 2008, S. 303-332, insbes. S. 310-313.

27 Vgl. Heinisch 1988 (wie Anm. 9), S. 32; Langemeyer 1984 (wie Anm. 17), S. 11.

28 Vgl. Gombrich 1984 (wie Anm. 18), S. 394.

29 Necken und Reizen bei Strafe verboten!, in: Kriegszeit Nr. 2 (September 1914), S. 7.

30 Gallipoli, in: Kriegszeit Nr. 61 (Januar 1916), S. 243.

31 Saloniki-ki-kikeriki, in: Kriegszeit Nr. 60 (Januar 1916), S. 242.

32 Vgl. Eberhard Demm: Einführung, in: Demm 1988 (wie Anm. 19), S. 6-16, hier S. 8, oder Katja Stolarow: Die deutsche Karikatur im Ersten Weltkrieg, in: Bernd Küster (Hg.): Der Erste Weltkrieg und die Kunst. Von der Propaganda zum Widerstand, Gifkendorf 2014, S. 205-217, hier S. 205. Als Beispiele können dienen: Der „Freund“, in: Kladderadatsch 68, 1915, H. 1, S. 16 oder Die Sintflut, in: Der wahre Jacob 33, 1916, Nr. 771, S. 8901.

33 Auf vielfachen Wunsch letztes Auftreten. Der britische Leu, in: Kriegszeit Nr. 4 (September 1914), S. 16.

34 Britenleu. Nach dem ersten Kriegsjahr, in: Kriegszeit Nr. 51 (August 1915), S. 206.

35 Es langt nicht mehr!, in: Kriegszeit Nr. 64/65 (März 1916), S. 255.

36 Der britische Leu, in: Kriegszeit Nr. 27 (Februar 1915), S. 107.

37 Churchills Flaggenschwindel, in: Simplicissimus 19, 1915, H. 47, S. 610.

38 Idyll in der Nordsee, in: Kriegszeit Nr. 30 (März 1915), S. 121.

39 Die Dardanellen. Wie der Britenleu den Halbmond zertrat, in: Kriegszeit Nr. 34 (April 1915), S. 134.

40 Der Britenleu am 7.5.1915. Lusitania, in: Kriegszeit Nr. 39 (Mai 1915), S. 155.

41 Vgl. etwa: Lusitania, in: Simplicissimus 20, 1915, H. 8, S. 93.



- 42 Ehrliches Spiel! Erinnerung an die Freischärler zu Löwen, in: Kriegszeit Nr. 5 (September 1914), S. 19.
- 43 Vgl. Andreas Toppe: Militär und Kriegsvölkerrecht. Rechtsnorm, Fachdiskurs und Kriegspraxis in Deutschland 1899-1940, München 2008, S. 112f.
- 44 Die Russen, unsere Verbündete, marschieren mit entschlossenen Schritten auf die Hauptstadt des deutschen Reiches (Poincaré an die Franzosen), in: Kriegszeit Nr. 4 (September 1914), S. 13.
- 45 Englands Luft- und Unterseeflotte, in: Kriegszeit Nr. 48 (Juli 1915) S. 194.
- 46 Der englische Rechenfehler. Die letzte Milliarde entscheidet den Krieg. Lloyd George, in: Kriegszeit Nr. 7 (Oktober 1914), S. 28.
- 47 Der Hüter des Völkerrechts, in: Simplicissimus 19, 1914, H. 20, S. 328; König Georg von England in der Unterwelt, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 745, S. 8587.
- 48 Wehrpflichtdebatte, in: Kriegszeit Nr. 60 (Januar 1916), S. 239.
- 49 Silberne Kugeln, in: Der wahre Jacob 33, 1916, H. 770, S. 8895.
- 50 In diese Richtung gehen etwa: Das neutrale Amerika, in: Simplicissimus 19, 1915, H. 45, S. 583; Verlorene Liebesmüh, in: Kladderadatsch 68, 1915, H. 35, S. 1; Der Gott des Profits, in: Jugend 20, 1915, H. 33, S. 643.
- 51 Der Amerikanische Friedensengel, in: Kriegszeit Nr. 52 (August 1915), S. 210.
- 52 Mammon, König von Amerika, in: Jugend 21, 1916, H. 11, S. 220.
- 53 Die Bethlehem Steel-Company in Amerika, in: Kriegszeit Nr. 49 (Juli 1915), S. 197.
- 54 Italienische Mobilmachung, in: Simplicissimus 20, 1915, H. 11, S. 121; John Bull, in: Jugend 20, 1915, H. 23, S. 444; Ein Abruzzenstreich, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 754, S. 8699.
- 55 Römische Denkmünze, in: Kriegszeit Nr. 41 (Mai 1915), S. 166.
- 56 Das letzte Kultur-Aufgebot!, in: Jugend 19, 1914, H. 38, S. 1168; Der „Verbündete“ und die englische Miß, in: Jugend 20, 1915, H. 15, S. 266; John Bull von heute, in: Kladderadatsch 68, 1915, H. 25, S. 1.
- 57 Die Zivilisierung Europas, in: Kladderadatsch 68, 1915, H. 30, S. 1; Ein neuer Verbündeter Englands, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 759, S. 8757.
- 58 Den entrollten Lügenfahnen folgen alle. – Schafsnatur!, in: Kriegszeit Nr. 8 (Oktober 1914), S. 30.
- 59 Hagenbeck-Truppen im Westen. Ein Denkmal unserer Zeit, in: Kriegszeit Nr. 14 (November 1914), S. 58.
- 60 Der Burgfrieden, in: Der wahre Jacob 31, 1914, H. 738, S. 8500.
- 61 Der Abschluss von 1914, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 743, S. 8563.
- 62 Krieg und Frieden, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 749, S. 8641.
- 63 Das Gold auf die Reichsbank!, in: Simplicissimus 19, 1914, H. 35, S. 464; Der Getreidespekulant, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 746, S. 8597; Der Kartoffelwucherer in der Hölle, in: Der wahre Jacob 32, 1915, H. 752, S. 8672.
- 64 Erst 1918 formulierte Cassirer in einem Aufsatz die Einsicht: „Mit Kunst kann man nichts machen als Kunst, nicht einmal Krieg, nicht einmal Frieden.“; Paul Cassirer: Krieg und Kunst, in: Die weißen Blätter 5, 1918, H. 3, S. 155-159, hier S. 185.

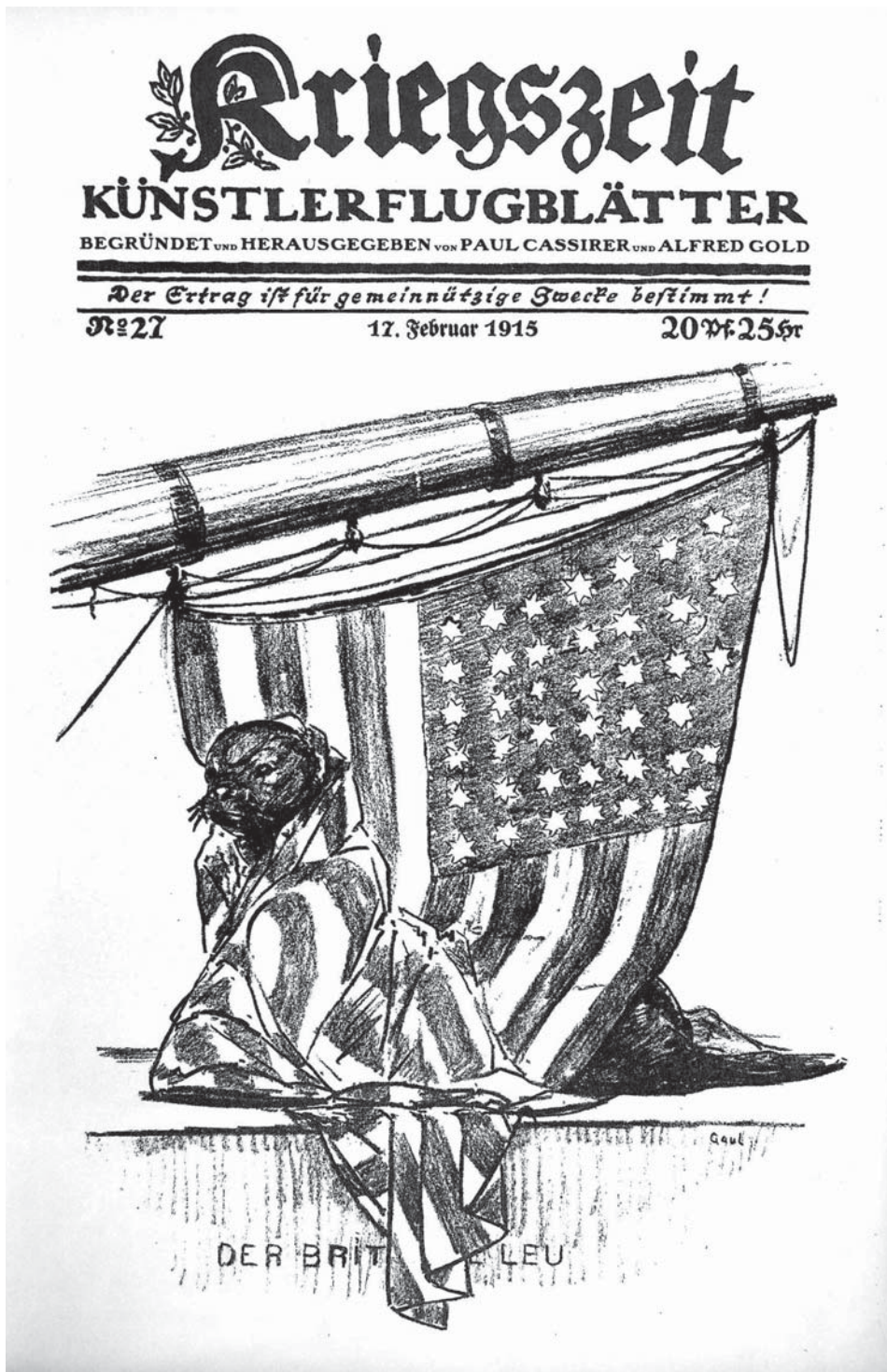


Abb. 1: August Gaul, Der britische Leu, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 27 (17.2.1915).

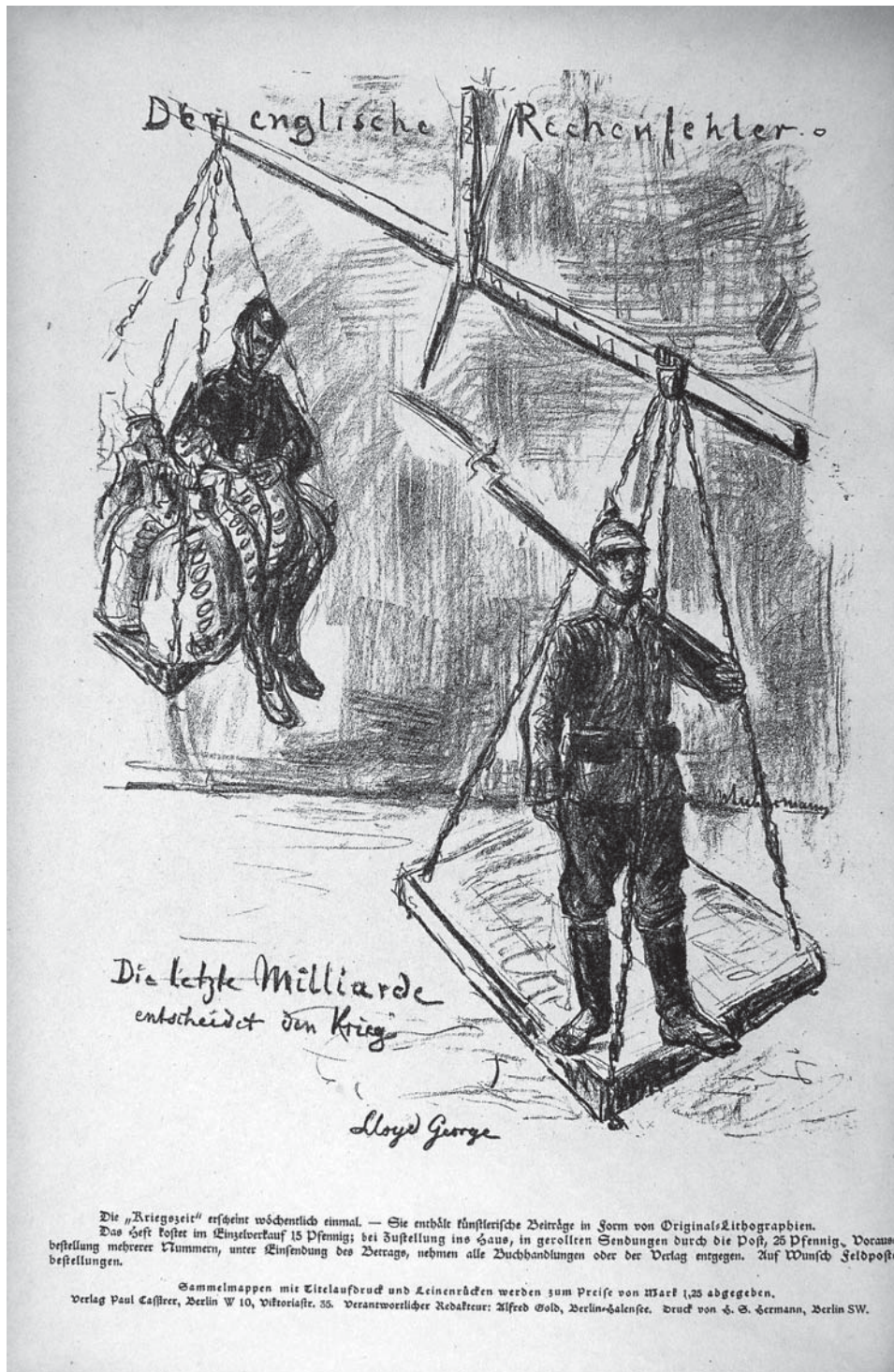


Abb. 2: Max Liebermann, Der englische Rechenfehler, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 7 (7.10.1914).



Abb. 3: Ernst Barlach, Die Bethlehem Steel-Company in Amerika, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 49 (28.7.1915).

*Stefan Quandt*

**Kriegskunst zwischen Bild und Text**

Die Literaturmontagen der *Kriegszeit*

I.

In jeder Ausgabe der *Kriegszeit* ist mindestens eine (Doppel-)Seite für ein Arrangement reserviert, das eine Zeichnung mit einem literarischen Text verbindet. Während die Secessionisten die Bildkomponenten in der Regel eigens für die entsprechende Collage anfertigten, griffen sie auf der Textseite zumeist auf fremde Lyrik und Prosa unterschiedlichen Alters und Anspruches zurück. Gemeinsam scheint den verwandten Texten zwar, dass sie meistens (wenngleich sehr unterschiedlichen) Kampf- oder Kriegskontexten entstammen, doch liefern uns die Flugblätter insgesamt eine bemerkenswert heterogene Auswahl deutscher Textkunst: Zwischen Hymnen Goethes und anonymen Amateurwerken, feierlicher Klassik und reißerischem Vormärz, antiken Odenformen und schlichten Soldatengesängen scheinen große Spannungsfelder angelegt, die einige Rückschlüsse auf Positionierung und Wirkungsabsicht der *Kriegszeit* ermöglichen.

Die Arbeitsweise der KünstlerInnen, ältere Literatur zu illustrieren, fällt vor allem angesichts der zeitgebundenen Thematik der Flugblätter auf: Natürlich hatten Lessing und Schiller nicht den Ersten Weltkrieg vor Augen, als sie Jahrhunderte zuvor ihre Werke verfassten. Da die *Kriegszeit* sich stark themengebunden präsentiert, kommt den Bildern die Aufgabe zu, die Brücke zu zeitgenössischen Kontexten und zum Leitthema der Flugblätter zu schlagen. Beispielhaft für diese Vorgehensweise ist Georg Kolbes Bildarrangement aus der 25. Ausgabe der *Kriegszeit* (Abb. 1): Ganzseitig präsentiert der Künstler die Zeichnung einer Seeschlacht des Ersten Weltkriegs. Bildlich und inhaltlich im Vordergrund stehen dabei die fortschrittlichen Geschütze eines nur teilweise sichtbaren Kriegsschiffes, deren Mündungen in hellen Qualm gehüllt sind. Dunkler Rauch hingegen steigt von weniger technisiert wirkenden Segelbooten in der direkten Schussbahn des ersten Schiffes auf. Die Darstellung lässt keinen Zweifel zu: Das neuartige Kriegsgefährt, von welchem aus der Betrachter

selbst die Szenerie zu überblicken scheint, triumphiert. Einer ganz anderen Epoche entstammt dagegen der auf der benachbarten linken Seite beigefügte Auszug einer Vormärz-Hymne des sozialistischen Dichters Georg Herwegh. Zwar besingt auch er in *Die deutsche Flotte* lobend eine nationalbewusste, Gerechtigkeit bringende Seeschlacht, die den Deutschen bevorstehe, doch mutet sein Appell, „deutsche[s] Linnen zu deutschem Segeltuch“ zu spinnen, neben Kolbes Werk fast antiquiert an. Selbst wenn der feierliche Ton Herweghs durchaus geeignet erscheint, dem zeitgenössischen Betrachter Tradition und Fortschritt der deutschen Seestreitmacht aufzuzeigen, wirkt die Kombination der zugrundeliegenden historischen Kontexte und Kernbotschaften kaum stimmig.

Auch Texte, die allgemein Kampfesstimmungen und Freiheitskämpfe thematisieren und dementsprechend keiner aktualisierenden Passung zur Kriegssituation ab 1914 bedürfen, werden durch ihre Illustrationen mit einer Deutung versehen. Exemplarisch dafür ist der Vierzeiler von Gotthold Ephraim Lessing mit dem Titel *Die Flucht*, der in der 45. Ausgabe der *Kriegszeit* verarbeitet wurde. Der handschriftliche Text setzt sich humoristisch und ironisierend mit „tapferen Leuten“ auseinander, die ihr Heil im Rückzug suchen. Diese gäben vor, als Überlebende „öfter noch“ in den Kampf ziehen zu können, doch unterstellt der Text, dass sie nur „fliehen, um öfter noch zu fliehen.“ Die universelle Aussage, die Lessings Sinnspruch artikuliert, wird durch bildliche Vignetten am oberen und unteren Seitenrand in einen politischen Kontext gestellt: Gezeigt werden Bären, die der Künstler August Gaul in seinen *Kriegszeit*-Karikaturen regelmäßig als Verkörperungen Russlands verwendete, und die bald zum einen, bald zum anderen Seitenrand zu eilen scheinen. Die pejorative Schlussfolgerung, die sich daraus ergibt, ist, wie schon beim Beispiel Herweghs, im Ursprungstext nicht angelegt, doch wird der Eindruck dem Betrachter des intermediären Gesamtwerkes nahegelegt.

Während die Botschaft bei Lessings Lehrspruch (etwa: ‚Wer aus dem Kampf flieht, wird wieder fliehen‘) jedoch durch die künstlerische Einbettung lediglich auf einen besonderen Fall eingeeengt wird (‚Die Verkörperung Russlands flieht, und wird wieder

fliehen'), findet bei Herweghs Hymne über *Die deutsche Flotte* eine gänzliche Neudeutung statt. Das Gedicht, das ursprünglich 1841 vom Autor mit dem Untertitel *Eine Mahnung an das deutsche Volk* publiziert wurde, wird in den Künstlerflugblättern gänzlich seinem historischen Kontext entfremdet. Zwar scheinen Forderungen nach Emanzipation und Kampfesmut auch im Verständnis von 1914 der Situation angemessen, doch entfallen durch die massive Kürzung von 16 auf nur noch sechs Strophen in der *Kriegszeit* sämtliche vom Autor daran gebundenen (historischen) Bedingungen. Herwegh, als politischer Dichter des Vormärz, schließt sein Werk mit Forderungen nach deutscher Einheit, legitimer Herrschaft und einem sicheren Schicksal für Europa – Lösungen für Missstände in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts also, die dem Kernthema der *Kriegszeit* nicht entsprechen. Auch verkündet der lyrische Sprecher in der (ebenfalls nicht abgedruckten) Schlusstrophe, lediglich „mit der Laute“ kämpfen zu wollen – eine Einstellung, die im klaren Gegensatz zum militärisch ausgerichteten Arrangement in der *Kriegszeit* steht. Die De- und Rekontextualisierung, die durch die Kürzung des Werkes und die Verbindung mit seiner Bildkomponente stattfindet, produziert ein neues Gesamtkunstwerk, das von Herwegh zeitlebens nicht hätte angedacht werden können; sogar anachronistische Widersprüche mit der ursprünglichen Textaussage sind zu vermuten. Die zweckorientierte, inhaltlich entstellende Bearbeitung zahlreicher literarischer Werke in den Flugblättern ist, wie anhand des Beispiels sichtbar, als instrumentalisierend zu beschreiben. Dass namenhaften Autoren durch lenkende Zitation und die Zuordnung der Kunstwerke zu Bildern kriegsbezogene *statements* zugeschrieben werden, dürfte für die Frage nach dem propagandistischen Potential der *Kriegszeit* eine Rolle spielen.

II.

Während die Bearbeitung der literarischen Werke durch das aufgezeigte Muster gut fassbar scheint, ist es der erwähnt hohe Grad an Heterogenität der Texte, der allgemeine Beobachtungen und Aussagen erschwert. Einheitlich präsentiert sich die

Auswahl weder in Bezug auf die literarischen Gattungen, von denen sowohl lyrische Formen wie Oden, Hymnen, (Volks- und Soldaten-)Lieder, Lehrsprüche usw. als auch epische Gattungen wie Fabeln und Anekdoten sowie Auszüge aus Dramentexten und philosophischen Essays auftreten, noch im Hinblick auf die Entstehungszeit und den literaturhistorischen Kontext, dem die Auszüge jeweils entnommen sind. Überraschend ist, dass die Mitglieder der Berliner Secession, die zumindest künstlerisch einen gemäßigten Avantgarde-Stil praktizierten, sich in ausgewogenem Verhältnis an progressiven zeitgenössischen literarischen Werken des Naturalismus (z. B. Gerhard Hauptmann und Richard Dehmel), des Impressionismus (z. B. Christian Morgenstern) und des Expressionismus (regelmäßig Paul Zech) bedienten, aber auch auf traditionell etablierte Werke des Sturm und Drang (v. a. Goethe und Schiller), der Klassik (z. B. Goethe), des dichterischen Vormärz (z. B. Herwegh) und zuweilen sogar auf Übersetzungen antiker Reden zurückgriffen. Dabei scheint die Bekanntheit der Autoren eine untergeordnete Rolle zu spielen: Das Spektrum reicht von den berühmtesten deutschen Autoren wie Heine und Lessing, über Gelegenheitsdichter wie den Kunsthistoriker Benno Geiger, bis hin zu völlig unbekanntem oder anonymen Dichtern. Auch bei der politischen Gesinnung der UrheberInnen lässt sich kaum ein Roter Faden erkennen. Die Extreme werden markiert durch Georg Herwegh, dessen Werk bis heute, ob seiner deutlich linkspolitischen Prägung, umstritten ist, und Wilhelm von Scholz, der auch nach 1918 Kriegsbefürworter blieb und den Höhepunkt seines Schaffens im Literaturbetrieb des Dritten Reiches erlebte.

Dass die politische Ausrichtung der *Kriegszeit*, wie zuvor erwähnt, oftmals als äußerst vage charakterisiert werden muss, schlägt sich vor allem in den Text-Bild-Kompositionen nieder, deren Ursprungskontexte zahlreich sind und deren Aussagevielfalt ebenfalls am besten als ein breites Spektrum beschrieben werden kann. Die Quellen enthalten, als einen Randpunkt der Skala, einige kriegsbefürwortende, teils sogar kriegsverherrlichende Arrangements. Beispielhaft sei die zweite Seite der 45. Ausgabe der *Kriegszeit* erwähnt, die eine reimlose Hymne Benno Geigers unter eine skizzenhafte Zeichnung Otto Hettners stellt. Der Text, der antik anmutend in



durchgängigen Druckschriftkapitalen (inklusive umgewandelter Umlaute) abgedruckt ist, thematisiert „Gottes Ordnung“ als ewiges Widerspiel zwischen „Hass und Liebe / Gier und Barmherzigkeit [...] Frieden [und] bewaffnete[m] Krieg“. Der Text charakterisiert beide Seiten dieser Dualität als „Segen“. Im Folgenden begrüßt er eine „rote Gewitterzeit des Krieges“ und beschwört Opfer und Sieg für das Vaterland. Die dem Text beigefügte dynamische Zeichnung Hettners, die einen Reiter im Galopp zeigt, scheint das im Gedicht geforderte „[V]orwärtsstürmen“ der Männer zu illustrieren. Die modernetypische Ablehnung des Stillstands und die Befürwortung des Handelns verbildlicht Hettner auch in der 15. *Kriegszeit*-Ausgabe (Abb. 2). Dort bindet der Künstler einen „bängliches Schwanken [und] weibisches Bangen“ ablehnenden Zwölfzeiler aus Goethes Sturm und Drang-Phase in eine ganzseitige Zeichnung ein. Drei expressionistisch dargestellte Menschen – eine Frau, ein Kind und ein Mann, letzterer mit einem Schwert bewaffnet – stützen sich auf den Rahmen, der Goethes Gedicht enthält. Den Rest der Seite nehmen zur Hälfte zweireihig marschierende Soldaten mit Pickelhauben, zur anderen Hälfte riesenhafte, schwebende Personen ein. Letztere scheinen die „Götter“ zu versinnbildlichen, deren Arme laut Goethes Text jene herabrufen, die sich widerständig und „kräftig“ zeigen. Im Gegensatz zum Beispiel Geigers geht der Kriegsbezug hier ausschließlich vom Bildanteil aus, den Hettner „den Kleinmütigen“ widmet. Die aufrührerische, unbeugsame Haltung des Sturm und Drangs erfährt eine Umdeutung.

Ein anderes Hettner-Goethe-Arrangement aus der 60. Ausgabe der *Kriegszeit* kann dagegen als Beispiel des gegenüberliegenden Randpunktes des Spektrums gelten. Ein Auszug aus Goethes Schauspiel *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* wird dort eingerahmt von Willi Jaeckels Illustration einer Schlacht, so wie von einer gleichgroßen Zeichnung Hettners, welche die abgedruckte Dramenszene in geselliger Runde um die zentrale Figur des Götz' darstellt (Abb. 3). Der Protagonist lässt hier mit seiner letzten Flasche Wein auf den Kaiser anstoßen, so wie auf sein höchstes Ideal, „die Freiheit“. Wirkt dies, im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg gelesen, als ermutigendes Ereignis, so wird dem Großteil der gehoben bürgerlichen Zielgruppe

der *Kriegszeit* doch auch die gesamte Handlung bekannt gewesen sein. Goethes Götz ist eine tragische Figur, deren Kampfesbemühungen vom Beginn des Stückes an zum Scheitern verurteilt sind. Als er versucht, seine ersehnte Freiheit im offenen Konflikt zu gewinnen, muss er einsehen, dass er seine Ideale mit ins Grab nehmen wird, um erst im Tod Erlösung zu finden. Weniger Hintergrundwissen benötigt dagegen ein weiteres Gedicht Benno Geigers, das in der 61. Ausgabe der *Kriegszeit* publiziert wird. Sein Gedicht ist mit *Kriegs-Ode an Rudolf Alexander Schröder* betitelt, doch ist der „Krieg“ innerhalb des Werkes kaum ein Thema. Vielmehr greift der Schriftsteller in der Manier der Klassik auf das Motiv des Rückzugs in die Natur zurück, deren schützender „Fittich“ und deren „friedlich ausgebreiteter Blätterschatten“ Harmonie versprechen. Den einzigen Kriegsbezug des Gedichts bieten die Erwähnungen „ausgestandener Not“ und „veralteter Klage“, die jedoch als abgeschlossen charakterisiert werden und zugunsten der Darstellung der heilsamen, reinigenden Natur in den Hintergrund treten. Die dazugehörigen Illustrationen stammen von Jozsef Arpad Murmann; sie stellen recht trostlose, düster umrahmte Szenen aus französischer Gefangenschaft dar und scheinen in ihrer laienhaften Zeichenweise vorrangig dokumentarischen Charakter zu haben. Wirkungsvoll erscheint das Zusammenspiel von Bild und Text vor allem dadurch, dass eine unangenehme, beklemmende Situation des Krieges dem Betrachter direkt vor Augen geführt wird, deren Nachempfinden die formschöne Flucht in die Natur als eine deutlich angenehmere Alternative erscheinen lässt.

Die genannten Beispiele führen vor Augen, dass die Text-Bild-Kompositionen der *Kriegszeit* eine vielfältige Rubrik mit ebenso vielfältigen Aussagen zum Kernthema der Flugblätter bilden. Die Montagen arbeiten, so viel ist deutlich, zumeist mit dem künstlerischen Mittel des Widerspruchs: Zwischen Geschriebenem und Gezeichnetem, zwischen zeitlichen Kontexten, zwischen (politischen) Denkrichtungen, zwischen Motiven und Sujets der Kunstrichtungen. Nimmt man mehrere Ausgaben in den Blick, so widersprechen sich schließlich sogar die *statements* der Arrangements untereinander, selbst wenn sie vom selben/von derselben KünstlerIn geschaffen wurden. Diese immanent angelegten Gegensätze scheinen dem gemäßigt

---

avantgardistischen Stil der Berliner SecessionistInnen gut zu entsprechen. Diese nutzen die Gegensätze innerhalb von und zwischen bildlichen und textuellen Kulturgütern verschiedener Herkunft, um ihre Werke mit Bedeutung aufzuladen – nur in den seltensten Fällen stellen die Kompositionen schlichte Bebilderungen der Textgrundlagen ohne resultierenden Mehrwert dar.



Abb. 1: Georg Kolbe, Auf hoher See, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 25 (3.2.1915).

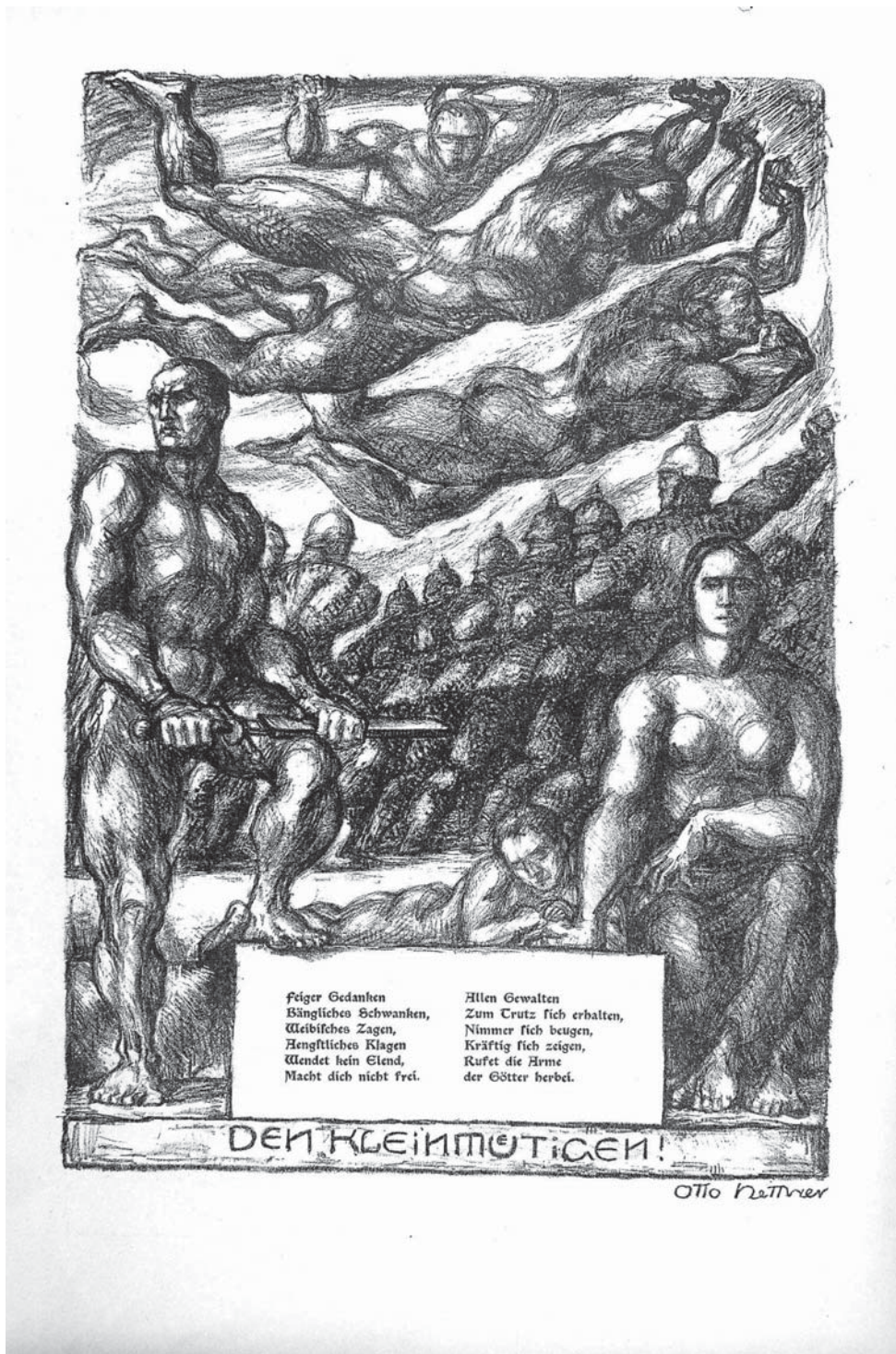
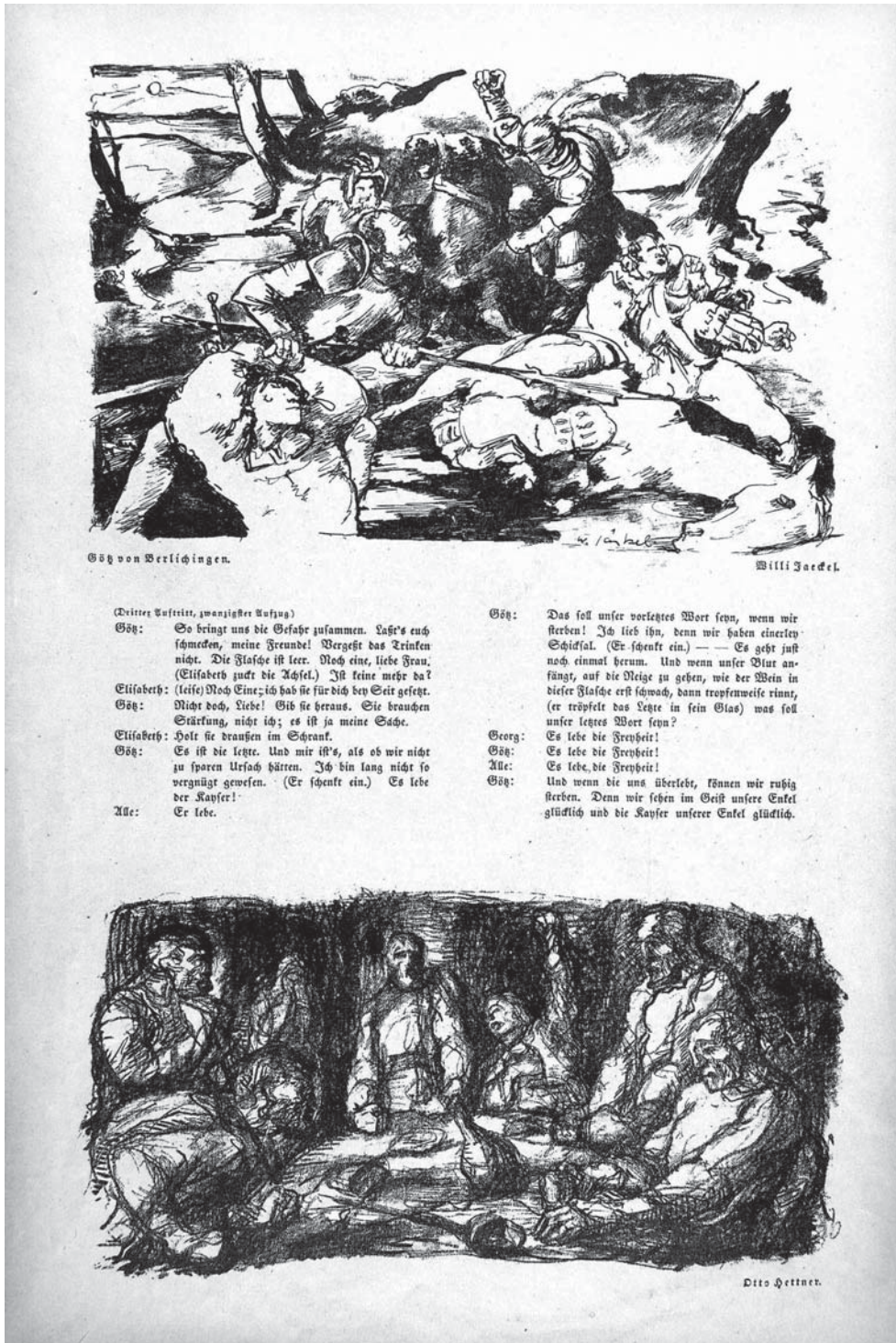


Abb. 2: Otto Hettner, Illustration „Den Kleinmütigen!“ zu „Feiger Gedanken [...]“ (J. W. von Goethe), Lithographie, in: Kriegszeitung Nr. 15 (2.12.1914).



Götz von Berlichingen.

Willi Jaeckel.

Dritter Auftritt, zwanzigster Aufzug)

Götz: So bringt uns die Gefahr zusammen. Laßt's euch schmecken, meine Freunde! Vergesst das Trinken nicht. Die Flasche ist leer. Noch eine, liebe Frau, (Elisabeth packt die Kapsel.) Ist keine mehr da?  
 Elisabeth: (leise) Noch Eine; ich hab sie für dich bey Seit gesetzt.  
 Götz: Nicht doch, Liebe! Gib sie heraus. Sie brauchen Stärkung, nicht ich; es ist ja meine Sache.  
 Elisabeth: Holt sie draußen im Schrank.  
 Götz: Es ist die letzte. Und mir ist's, als ob wir nicht zu sporen Urfach hätten. Ich bin lang nicht so vergnügt gewesen. (Er schenkt ein.) Es lebe der Kaiser!  
 Alle: Er lebe.

Götz: Das soll unser vorletztes Wort seyn, wenn wir sterben! Ich lieb ihn, denn wir haben einetley Schicksal. (Er schenkt ein.) — — Es geht just noch einmal herum. Und wenn unser Blut anfängt, auf die Meise zu gehen, wie der Wein in dieser Flasche erst schwach, dann tropfenweise rinnt, (er tröpfelt das Letzte in sein Glas) was soll unter letztes Wort seyn?  
 Georg: Es lebe die Freiheit!  
 Götz: Es lebe die Freiheit!  
 Alle: Es lebe, die Freiheit!  
 Götz: Und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben. Denn wir sehen im Geist unsere Entel glücklich und die Kaiser unserer Entel glücklich.

Ditto Hettner.

Abb. 3: Willi Jaeckel und Otto Hettner, Illustrationen zu Goethes „Götz von Berlichingen“, Lithographien, in: Kriegszeit Nr. 60 (Jan. 1916).

Silke Bokern

**„Ein Bild sagt mehr als tausend Worte.“**

Einige Gedanken zur historischen Deutung der *Kriegszeit*

I.

Der Blick auf die Künstlerflugblätter der *Kriegszeit* wirft die Frage nach deren zeitgenössischer Funktion auf. Der Betrachter mag sich fragen, warum sich Künstler dieser Aufgabe gewidmet haben und ob die Exponate eher einer künstlerischen Ausdrucksform oder propagandistischen Zwecken zuzuordnen sind. Auch für Historiker ist der Umgang mit visuellen Produktionen, seien es Gemälde, Plakate, Fotografien oder Filme, nicht immer selbstverständlich gewesen. Seit etwa zwanzig Jahren durchlebe die deutschsprachige Geschichtswissenschaft, so Gerhard Paul, einen Wandel<sup>1</sup>, der sich mit dem von William J. T. Mitchell geprägten Begriff des *visual* bzw. *pictorial turn*<sup>2</sup> beschreiben lasse. Im Laufe der letzten Jahrzehnte habe sich das Verständnis der Historiker für Bilder als *Überrest*- und *Traditions*-Quellen, aber auch als „eigenständige Wirkungsmacht“<sup>3</sup> in der Geschichtswissenschaft etabliert. Paul sieht einen Verlauf der Forschung „von der Historischen Bildkunde zur Visual History“<sup>4</sup>, womit gemeint ist, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien zu untersuchen, „die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, historische Deutungsweisen transportieren und die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren.“<sup>5</sup>

Werden die Ausstellungsexponate der *Kriegszeit* vor diesem Hintergrund untersucht, ergeben sich interessante Einblicke in die zeitgenössische Vorstellungswelt der einzelnen Künstler. Die Flugblätter werden weniger als ein Bestandteil der Propaganda des Ersten Weltkriegs verstanden, vielmehr deuten sie auf eine bestimmte künstlerische Ausdrucksform hin, mit der die Themen *Krieg* und *Gewalt* umkreist werden.

Krieg und Kunst – scheinbar unvereinbar und einander widerstrebend – werden in den Künstlerflugblättern der *Kriegszeit* miteinander verbunden. Anders als bei den Darstellungen auf unzähligen Plakaten und Postkarten des Ersten Weltkrieges scheint

bei den Lithographien der *Kriegszeit* ein Anspruch auf *scheinbare Authentizität* des Kampfgeschehens, des Leidens der Bevölkerung oder der Gräueltaten der Feinde nicht im Vordergrund zu stehen. Die Grafiken zeigen individuell gezeichnete Bilder einzelner Künstler mit verschiedenen Leitthemen und Darstellungsweisen. Gemeinsam sind ihnen die Faszination für den Krieg und ein gewisser nationaler Heroismus. Wie bereits in den Überlegungen zur *Mobilisierungseuphorie* der *Kriegszeit* angesprochen (vgl. den Beitrag von J. Grave), können wiederkehrende Motive der Künstler festgestellt werden. Ein Motiv sei im Folgenden genauer betrachtet: das Verständnis des Krieges als Katharsis bzw. als Reinigung durch Vernichtung. Hieraus leiten sich einige Gedanken zur Ästhetisierung von Krieg und Gewalt ab.

II.

Für den US-amerikanischen Historiker Peter Paret sind Aussagen wie die des Künstlers Franz Marc: „Lieber Blut als ewig schwindeln; der Krieg ist ebenso sehr Sühne als selbstgewolltes Opfer, dem sich Europa unterworfen hat, um 'ins Reine' zu kommen mit sich“<sup>6</sup>, ein erschreckendes Zeichen der Isolierung mancher Intellektueller und Künstler in der modernen Massengesellschaft.<sup>7</sup> Der Krieg wird als Reinigung von traditionellen Strukturen gedeutet und als Erneuerung der Kultur. Diese und ähnliche Formulierungen finden sich in der Gedankenwelt Friedrich Nietzsches wieder. Das Leben ist für ihn ein *Werden* und kein *Sein*, also nicht statisch, sondern dynamisch. Gleichzeitig gehört die Überwindung des soeben Geschaffenen dazu: „Steigen will das Leben und steigend sich überwinden.“<sup>8</sup> Diese stetige Überwindung nennt Nietzsche den *Willen zur Macht*, eine destruktive Seite des Lebens, die Petra Maria Schulz als „vitalistisches Prinzip“<sup>9</sup> deutet. Ihres Erachtens sind die Elemente Kampf und Widerstand, Krieg und Sieg als vitalistische Prinzipien unhintergehbare Bestandteile der nietzscheanischen Auffassung vom Leben.<sup>10</sup> Der Krieg gilt bei Nietzsche zum einen als Erneuerung der Kultur und zum anderen fungiert er als Vorbereitung für ein neues Zeitalter. Daraus ergebe sich, so Schulz, dass das *Leben*

als *Tanz auf dem Vulkan*, als beständiger Daseinskitzel zu einer anderen Intensität der Existenz führe.<sup>11</sup> Sie hebt damit einen für die Künstler der *Kriegszeit* höchstwahrscheinlich wichtigen Moment hervor: „Das Lustgefühl der Lebensintensität und Lebenssteigerung in der Überwindung der Gefahr ist der Maßstab für das existentielle Erlebnis. [...] Die Gefahr als stete Herausforderung gehört zur schöpferischen Gestaltung des Lebens.“<sup>12</sup> Eben diese Vitalität und Neuschöpfung mag einer der Gründe für einige Künstler gewesen sein, sich an der *Kriegszeit* zu beteiligen.

### III.

Ein Blick auf die Lithographien in der *Kriegszeit* lässt einen weiteren Aspekt hervortreten, der sich als Ästhetisierung von Krieg bzw. Gewalt umschreiben lässt. Im ersten Moment erscheint die Kombination aus Ästhetik und Krieg, Gewalt, dem Schrecklichen oder gar dem Hässlichen paradox. Petra Schulz stellt jedoch heraus, dass bereits vor dem Krieg Grauen, Krieg und Gewalt nicht mehr als Gegensatz zur Schönheit verstanden worden seien. So habe die künstlerische Avantgarde, insbesondere der Expressionismus und der Futurismus, genau mit diesen semantischen Elementen den klassischen Begriff des Schönen gesprengt.<sup>13</sup> „Die Feier von Gefahr, Gewalt und Technik trat an die Stelle des klassischen Schönheitsideals mit seinen bereits vor dem Kriege ausgehöhlten, harmonischen und christlich-humanistischen Traditionen.“<sup>14</sup> In Filippo Tommaso Marinettis *Manifest des Futurismus* lässt sich bereits ein radikales Pathos ausmachen: „Wir wollen die Liebe zur Gefahr singen [...]. Nur im Kampf ist Schönheit. [...] Wir wollen den Krieg preisen, – diese einzige Hygiene der Welt [...]“<sup>15</sup> Für Walter Muschg wurde es zum Axiom der modernen Kunst, dass die Schönheit auch das Furchtbare und Grausige, die Vernichtung und das Unbegreifliche umfasse. Es sei eine Ästhetik des Hässlichen und Schrecklichen entstanden, der verletzenden Dissonanz und Deformation, die als Ausgeburt der Trauer und Verzweiflung über die Welt das beruhigende humanistische Ideal hinweggefegt habe.<sup>16</sup> Für Schulz steht fest, dass die avantgardistische Ästhetik



das Schöne um Grauen und Schrecken, um Kampf und Gewalt erweitert hatte.<sup>17</sup>

Es finden sich aber nicht nur ausschließlich Brüche mit der Tradition, sondern auch Kontinuitäten bzw. Transformationen des Bisherigen. Die Lithographien der *Kriegszeit* zeigen durchaus auch Elemente klassischer Heldenideale. Von der Germania (Abb.1) bis zum Reiter auf dem Ross (Abb.2) und der wiederkehrenden Darstellung des Säbels – wie beispielsweise zu sehen in Ernst Barlachs Lithographie „Der heilige Krieg“ – lassen sich klassische Motive festhalten. Andere Blätter wiederum zeigen die Technik und das Tempo der Moderne. Petra Schulz sieht beispielsweise in der Gestalt des Fliegers „ein Zusammenspiel von modernem Krieg und klassischem Heldenideal“, das „Moderne und Anti-Moderne in sich vereinigte.“<sup>18</sup> In der Gestalt des Fliegers als *Ritter der Lüfte*, so Schulz weiter, verknüpfe sich der alte Menschheitstraum vom Fliegen mit der Semantik des klassischen Helden und einer neuen Ästhetik von Männlichkeit und Technik.<sup>19</sup> Georg Mosse stellt heraus, dass die Verwendung ästhetischer Mittel bereits seit Beginn des 19. Jahrhunderts Bestandteil der nationalen Bewegung gewesen sei und der Funktion gedient habe, die Partizipation an der imaginierten nationalen Gemeinschaft erlebbar zu machen.<sup>20</sup>

An dieser Stelle lässt sich spekulieren, ob die Verknüpfung von Altem und Neuem ausschließlich als individuelle Ausdrucksform der Künstler zu werten ist oder auch dazu dient, die Betrachter in spezifischer Weise anzusprechen. Ohne den mittlerweile negativ-konnotierten und recht unspezifischen Begriff der *Propaganda* bemühen zu müssen, kann darauf verwiesen werden, dass die Künstlerflugblätter der *Kriegszeit* eine Ausgewogenheit zwischen Moderne und Kaiserreich verkörpern. Die Betrachter werden gleichsam abgeholt. Sie werden nicht mit dem *radikal Anderen* einer Kunstrichtung wie zum Beispiel des Futurismus oder Expressionismus konfrontiert. Ihre Sehgewohnheiten werden berücksichtigt und mit moderner Technik und transformierten Idealen verknüpft. Der Grund hierfür liegt eventuell in der leitenden Idee des *Burgfriedens* oder in einem Streben der Künstler nach Anerkennung seitens der staatlichen Kunstpolitik.

Die skizzierten Überlegungen mögen andeuten, wie vielfältig und fruchtbar die

Deutungsmöglichkeiten eines Historikers im Umgang mit Bildern sein können. Bereits eine einzelne Quelle wie die *Kriegszeit* kann als Ausgangspunkt für sehr verschiedene Studien über Mentalitäten, Semantiken oder Ikonographien dienen. Die unmittelbare Wirkung eines Bildes und seine Bedeutung für das individuelle wie auch kulturelle Gedächtnis sind wichtige Bestandteile der historischen Forschung geworden. Ein Bild, so lässt sich folgern, sagt nicht nur mehr als tausend Worte, sondern führt auch zu mehr als tausend Worten.

---

1 Vgl. Gerhard Paul: Von der historischen Bildkunde zur Visual History, in: Gerhard Paul (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 7.

2 Siehe hierzu: William J. T. Mitchell: Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin 1997, S. 15-40.

3 Paul 2006 (wie Anm.1), S. 14.

4 Ebd., S. 7.

5 Ebd., S. 25.

6 Franz Marc: An Maria Marc 6.4.1915, in Ders.: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Bd.1, Berlin 1920, S. 46.

7 Vgl. Peter Paret: Betrachtungen über deutsche Kunst und Künstler im Ersten Weltkrieg, in: Wolfgang J. Mommsen (Hg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg, München 1996, S. 157.

8 Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra, in: Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.): Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München 1980, Bd. 4, S. 130.

9 Petra Maria Schulz: Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik, Münster 2004, S. 33.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. ebd., S. 37.

12 Ebd., S. 37.

13 Vgl. ebd., S. 109.

14 Ebd.

15 Filippo Tommaso Marinetti: Manifest des Futurismus (1912), in: Thomas Anz/Michael Stark (Hg.): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1912, Stuttgart 1982, S. 588f.

16 Vgl. Walter Muschg: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus (1961), in: Anz/Stark 1982 (wie Anm. 15), S. 585.

17 Vgl. Schulz 2004 (wie Anm. 9), S. 110.

18 Ebd.

19 Vgl. ebd.

20 Vgl. George L. Mosse: Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich, Frankfurt 1993, S. 11ff.

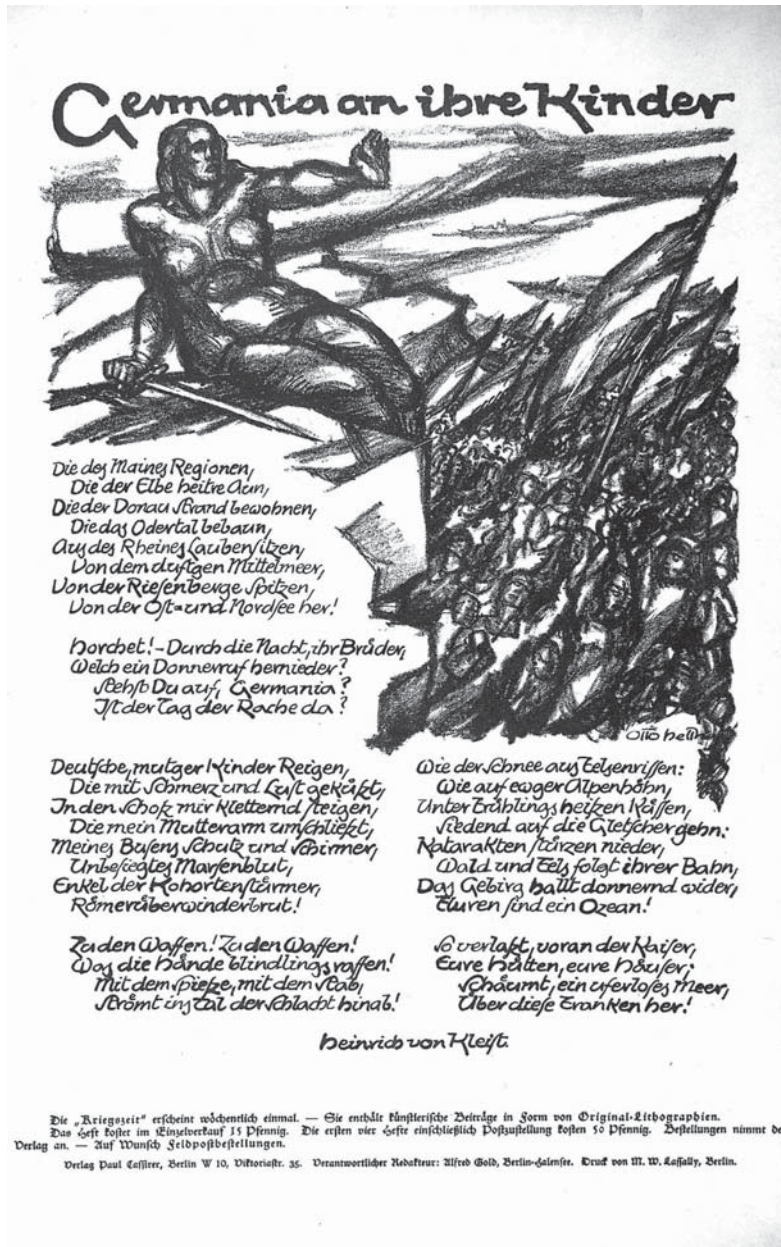


Abb. 1: Otto Hettner, Germania an ihre Kinder, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 2 (7.9.1914).



Abb. 2: Kurt Schäfer, Im Schneesturm, Lithographie, in: Kriegszeit, Nr. 34 (7.4.1915).

KriegsKunst. Die Künstlerflugblätter „Kriegszeit“ 1914 bis 1916

Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung  
der Studiengruppe „Um 1914“  
(8. Oktober bis 18. Dezember 2014,  
Universität Bielefeld, X-Gebäude, A 2, Magistrale)

Ausstellung und Begleitheft:

Silke Bokern,  
Johannes Grave,  
Britta Ledebur,  
Agnes Piekacz,  
Stefan Quandt,  
Marc-Christoph Reineke,  
Thomas Reuß.

Abbildungen:  
Universitätsbibliothek Heidelberg

Kataloggestaltung:  
Silke Bokern

Bielefeld, Oktober 2014