



TRANSLATING WAR

DER ERSTE WELTKRIEG UND SEINE KULTURELLE
VERARBEITUNG

FORSCHUNG UND GESELLSCHAFT | 9

TRANSLATING WAR

**DER ERSTE WELTKRIEG UND SEINE KULTURELLE
VERARBEITUNG**

**DISKUSSION IM RAHMEN DER KLASSENSITZUNG DER
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN KLASSE DER
ÖSTERREICHISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
AM 11. DEZEMBER 2014**

INHALT

EDITORIAL

BRIGITTE MAZOHL	5
------------------------------	---

IMPULSTEXTE

MICHAEL RÖSSNER

Translating War.

Zur kulturellen Übersetzung des Weltkriegserlebnisses in die europäische Literatur	7
--	---

AAGE A. HANSEN-LÖVE

Russische Avantgarde und der große Krieg	19
--	----

STEFAN SCHMIDL

Der Erste Weltkrieg als musikalische Vorstellung	32
--	----

WERNER TELESKO

Die Dynamik des Krieges und die Fotografie im Ersten Weltkrieg	38
--	----

MATTHIAS KARMASIN

In Metapherngewittern – „Translating War“ im Spiegel der (massen-)medialen

Propaganda im Ersten Weltkrieg	48
--------------------------------------	----

KOMMENTAR

WALDEMAR ZACHARASIEWICZ	61
--------------------------------------	----

EDITORIAL

BRIGITTE MAZOHL

Liebe Leserin, lieber Leser!

Im Jahr 2014 stand das Gedenken an den Beginn des Ersten Weltkrieges immer wieder im Fokus des wissenschaftlichen und des öffentlichen Interesses. Auch im Rahmen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften widmeten sich zahlreiche Veranstaltungen, Vorträge, Tagungen einschließlich der großen Publikation aus der Handbuchreihe zur „Geschichte der Habsburgermonarchie“ dieser Thematik. Dabei ging es zum einen um die „Realgeschichte“ des verhängnisvollen Jahres 1914, zum anderen aber auch um deren spätere Verarbeitung – ein Ansatz, der unter dem Stichwort „Erinnerungskultur“ im weitesten Sinne zu fassen ist.

Ende des Jahres 2014 wurde die Thematik unter dem spezifischen Gesichtspunkt der kulturellen Verarbeitung des Krieges auch in einer Klassensitzung der philosophisch-historischen Klasse aufgegriffen. Eine Gruppe von Referenten widmete sich unter dem Titel „Translating War“ an ausgewählten Beispielen der Frage, wie die Erfahrung des Krieges in unterschiedlichen kulturellen Genres künstlerisch „übersetzt“ und gestaltet wurde. Ihren verschiedenen Disziplinen entsprechend beleuchteten die Referenten das Thema aus literatur- und musikwissenschaftlicher, kunst- und medienwissenschaftlicher Sicht. Die Initiative zu dieser interdisziplinären Zusammenschau ging von Michael Rössner aus, der auch die Impulsrefe-

rate koordinierte. Ihm ist an dieser Stelle unser herzlicher Dank auszusprechen.

Die vorliegende Broschüre enthält die fünf in der Klassensitzung präsentierten Referate sowie einen Kommentar. Eingangs erklärt Michael Rössner den theoretischen Ansatz der kulturellen „Übersetzung“, der „Translation“. In seinem umfassenden literaturgeschichtlichen Überblick spannt er den Bogen vom altfranzösischen Rolandslied bis zur Übersetzung eines kurzen Gedichts von Giuseppe Ungaretti durch Ingeborg Bachmann. In dem Beitrag geht es nicht nur darum darzulegen „wie die ‚Menschheitskatastrophe‘ des Ersten Weltkrieges literarisch verarbeitet wurde, sondern, welche kulturelle Übersetzung (Translation) in das Medium der Literatur erforderlich war, die auf eine mehr als tausendjährige Geschichte der literarischen Kriegsdarstellung zurückblicken konnte“.

Ausgehend von Leo Tolstojs Roman „Krieg und Frieden“ bietet der Beitrag von Aage A. Hansen-Löve einen Überblick über die russische Avantgarde und deren literarische Umsetzung des „Großen Krieges“. In vielen Fällen stehe hier, so Hansen-Löve, bei der Übertragung des Kriegsgeschehens in literarische Texte vermehrt auch Revolutionsgeschehen und Bürgerkrieg im Vordergrund.

Dem „Ersten Weltkrieg als musikalische Vorstellung“ widmet sich der Beitrag von Stefan Schmidl. Die „Übersetzung“ des Kriegsgesche-



Brigitte Mazohl ist emer. o. Professorin für Österreichische Geschichte an der Universität Innsbruck, seit 2008 wirkliches Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW, seit 2013 Präsidentin der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW.

hens im Bereich der Musik sei gekennzeichnet von Ambivalenzen musikalischer Repräsentation. Es handle sich dabei um „eine Dichotomie aus Sensation und Trauma, aus Faszination und Erschütterung, die klangliche Auslegungen des Ersten Weltkriegs charakterisierte“.

Der Kunsthistoriker Werner Telesko geht in seinem Beitrag der Frage nach, welchen Anteil die Kriegs- und Pressefotografie an der medialen Vermittlung der Dynamik des Ersten Weltkriegs hatte. Kriegerische Aktionen wurden bereits in früherer Zeit bildlich festgehalten, etwa durch Druckgraphik und Schlachtenmalerei. Mit Hilfe der Kriegsphotografie konnten jedoch auch propagandistische Zwecke verstärkt verfolgt werden.

Die mediale Propaganda im Ersten Weltkrieg steht im Mittelpunkt des Beitrags von Matthias Karmasin. Er fokussiert auf die Massenmedien, in erster Linie die Presse; aber auch andere Medien wie Flugblatt, Plakat, Zeitschrift sowie Foto und Film werden analysiert. Zwar war Krieg immer schon Thema medialer Berichterstattung, der Erste Weltkrieg sei jedoch der erste globale Medien- und Meinungskrieg gewesen und die Propaganda des Krieges könne auch als Geburtsstunde von modernen Public Relations und aktuellen Marketing-Techniken gelten.

Der Kommentar von Waldemar Zacharasiwicz aus der Sicht des Amerikanisten insbesondere zu den Referaten von Matthias Karmasin und Werner Telesko bietet interessante Ergänzungen mit Beispielen u.a. aus dem amerikanischen Bürgerkrieg.

Die vorliegende Publikation erhebt nicht den Anspruch, das Thema „Translating War“, selbst auf den Ersten Weltkrieg eingeschränkt, auch nur ansatzweise umfassend behandeln zu wollen. Sie versteht sich lediglich als Annäherung an ein unerschöpfliches Forschungsfeld, das letztlich wohl nur durch exemplarische

Denkanstöße erschlossen werden kann. Dem Charakter der Klassensitzung – und dieser Broschüre – entsprechend werden hier lediglich die Überlegungen einzelner, von der Thematik faszinierter und darüber ins Gespräch gekommener Wissenschaftler aus ihren unterschiedlichen Forschungsgebieten präsentiert. Dass dabei u.a. gerade ein für Österreich so paradigmatisches Beispiel von literarischer Kriegsverarbeitung wie Karl Kraus „Die letzten Tage der Menschheit“ nicht aufgegriffen werden konnte, erklärt sich aus der der Veranstaltung inhärenten Notwendigkeit von Beschränkung und Auswahl.

Ich hoffe, dass dennoch aus dieser Zusammenschau wichtige Impulse für künftige ähnlich perspektivierte Betrachtungen hervorgehen – die Breite der hier vorgestellten interdisziplinären Ansätze ruft buchstäblich nach einer Fortsetzung des fachübergreifenden Dialogs.

Allen, die zum Zustandekommen dieser Publikation beigetragen haben, sei dafür sehr herzlich gedankt.

Brigitte Mazohl

Klassenpräsidentin der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW

TRANSLATING WAR

ZUR KULTURELLEN ÜBERSETZUNG DES WELTKRIEGSERLEBNISSES IN DIE EUROPÄISCHE LITERATUR

MICHAEL RÖSSNER

Krieg und Liebe sind die beiden frühesten Themen der europäischen Literatur: Homers *Ilias* und die frühe griechische Lyrik legen davon Zeugnis ab. Beschränkt man sich auf den profanen Bereich der Literatur, dann gilt dasselbe auch für die europäische Literatur des Mittelalters. Von daher liegt es nahe, nach dem Gedenkjahr 2014 nicht nur die Frage zu stellen, wie die „Menschheitskatastrophe“ des Ersten Weltkriegs literarisch verarbeitet wurde, sondern genauer, welche kulturelle Übersetzung (Translation) in das Medium der Literatur erforderlich war, die auf eine mehr als tausendjährige Geschichte der literarischen Kriegsdarstellung zurückblicken konnte.

Das Konzept der Translation¹, das diesem Ansatz zugrunde liegt, wurde am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der ÖAW in den letzten Jahren im Kontext der Forschungen zu Erinnerung und Gedächtnis

entwickelt. Ihm liegt die Annahme zu Grunde, dass kollektives und vor allem kulturelles Gedächtnis², das für die Herausbildung von Gemeinschaftsidentitäten konstitutiv ist, durch drei eng miteinander verknüpfte Kulturtechniken geformt und weitergegeben wird: Erzählung, Inszenierung und eben (kulturelle) Übersetzung. Diese kulturelle Übersetzung oder Translation, die auch die Grundlage des „translational turn“ bildet³, ist dabei mehr als eine bloße Metapher; sie beruht auf der Annahme, dass Übersetzung eben keine vollständige und spurlose Übertragung aus einem Kontext in den anderen



Michael Rössner ist Professor für Romanische Philologie an der Universität München, Direktor des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der ÖAW, seit 2009 wirkliches Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW.

¹ Vgl. dazu Michael Rössner, – Federico Italiano, (Hg.), *Translatio/n. Narration, Media and the Staging of Differences*, Bielefeld, transcript 2012.

² Vgl. dazu Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck 1999 und Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München, Beck 1992) sowie Moritz, Csáky, *Die Mehrdeutigkeit von Gedächtnis und Erinnerung*, in: *Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas*, www.vifaost.de/geschichte/handbuch.

³ Vgl. dazu Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbek, Rowohlt 2006, 238–283.

darstellt, sondern einen prinzipiell unabhängigen Prozess, bei dem es durch De- und Rekontextualisierung zu einem Aushandeln zwischen altem und neuem Kontext kommt, durch den nicht nur der Inhalt⁴, sondern auch diese Kontexte verändert werden, nicht zuletzt, weil dadurch die Differenz zwischen ihnen geradezu in Form einer Inszenierung herausgestellt und bewusst gemacht wird – so definiert Homi Bhabha die Übersetzung als „staging of cultural difference“⁵. Kulturelle Übersetzungsvorgänge schärfen also unseren Blick für Differenzen, gelangen aber durch dieses Aushandeln auch zu Innovationen (so betitelt Homi Bhabha das Kapitel seines Bandes *The Location of Culture*, in dem von Übersetzung die Rede ist: „How newness enters the world“).

Unter Translation verstehen wir somit alle jene Prozesse, die durch De- und Rekontextualisierung Kommunikation im Rahmen kultureller Interaktion ermöglichen, also die Aushandlung der Konstruktion und Dekonstruktion von Differenzen, die stets einen performativen Akt darstellt. Dies betrifft nicht allein Übersetzung von Sprache zu Sprache, sondern all jene performativen Prozesse, die Differenzen konstruieren und dekonstruieren. Translation ist nötig, wenn Verständnishori-

zonte (common sense; *pouvoir-savoir*) voneinander differieren.

Was bedeutet das nun im Verhältnis zur Darstellung des Krieges in der Literatur? Durch das Einschreiben eines neuen Textes im weitesten Sinn (also auch eines Musikstücks oder einer bildlichen Darstellung) in das Universum der Texte der Tradition erfolgt ein „Aushandeln“ zwischen dem Ausgangskontext der *mimesis* (also der Nachahmung der erlebten Realität im Rahmen der Sensibilität der Gegenwart) und dem Zielkontext der Gattungstradition (Kriegsdarstellung von der Antike bis zur unmittelbaren Vergangenheit). Dadurch sollte sowohl die Differenz der Codes und der Kontexte deutlicher werden als auch ein Effekt der ästhetischen Neuerung entstehen.

Betrachten wir also einmal den Kontext der Gattungstradition, indem wir zu den ältesten Zeugnissen mittelalterlicher Literatur zurückgehen, konkret zum altfranzösischen Rolandslied, das vermutlich um 1090 entstanden ist⁶ und die Vernichtung der Nachhut des Heeres Karls des Großen in den Pyrenäen schildert, die zwei Jahrhunderte früher stattgefunden hat. In der Darstellung der Schlacht zwischen den zahlenmäßig überlegenen arabischen Truppen und den Franken finden wir – ähnlich wie schon in der *Ilias* – eine Konzentration auf den Zweikampf Mann gegen Mann, die das Heldentum des Einzelnen besser zu illustrieren vermag. Im Rolandslied wird das freilich bisweilen zu einer geradezu mechanischen Abfolge von Tötungshandlungen auf beiden Seiten in fast gleich langen *Laissen*, wie in folgendem Beispiel (Abb. 1) veranschaulicht.⁷

⁴ „Will man das erwähnte Bild des Fährmanns für den Übersetzer verwenden, der Textinhalte nicht nur übersetzt, sondern sozusagen übersetzt, dann muss man sich der Tatsache bewusst sein, dass diese Inhalte nicht wohlbehalten und trocken ans andere Ufer gelangen, sondern dabei ordentlich nass werden – und dass sie dadurch gleichzeitig eine Verschiebung der Ufer (der Kontexte) bewirken.“ (Zitat aus einem Vortrag von 2014, erscheint 2015 im Druck in: Gertraud Marinelli-König, (hg.), *Der literarische Transfer zwischen den slawischen Kulturen und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850)*)

⁵ Homi Bhabha, *The Location of Culture*, London; New York: Routledge 1994, 325.

⁶ Vgl. zur Diskussion der Datierung Erich Köhler, *Mittelalter I*, hg. Henning Krauß, Freiburg 2006, 52ff.

⁷ Text-Zitate nach der Ausgabe: *La Chanson de Roland*, übersetzt von H. W. Klein, München: Eidos 1963 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben)

Abb. 1

*D’Affrike i ad un Affrican venut,
 Ço est Malquiant, le filz al rei Malcud.
 Si guarnement sunt tut a or batud;
 Cuntre le ciel sur tuz les altres luist.
 Siet el ceval qu’il cleimet Salt Perdut:
 Beste nen est ki poisset curre a lui.
 Il vait ferir Anseïs en l’escut:
 Tut li trenchat le vermeill e l’azur;
 De sun osberc li ad les pans rumpud,
 El cors li met e le fer e le fust;
 Morz est li quens, de sun tens n’i ad plus.
 Dient Franceis: «Barun, tant mare fus!»*

*Par le camp vait Turpin li arcevesque;
 Tel coronet ne chantat unches messe
 Ki de sun cors feïst [...] tantes proeces.
 Dist al paien: «Deus tut mal te tramette!
 Tel ad ocis dunt al coer me regrette.»
 Sun bon ceval i ad fait esdemetre,
 Si l’ad ferut sur l’escut de Tulette,
 Que mort l’abat desur le herbe verte.*

Dann kam ein Afrikaner aus Afrika. Es ist Malcuïdant, der Sohn des Königs Malcud. Seine Rüstung ist ganz mit Gold beschlagen und erstrahlt gen Himmel vor allen anderen. Er sitzt auf dem Pferd Saltperdut. Es gibt kein anderes Tier, das es im Laufen mit ihm aufnehmen könnte. Er greift Anseïs an, schlägt ihm auf den Schild und zerschmettert ihm die roten und blauen Felder. Er zerschlägt ihm die Seiten seines Panzerhemds und stößt ihm das Eisen mit dem Schaft in den Leib. Der Graf ist tot, seine Zeit ist um. Die Franken aber sprechen: „Weh um solch edlen Ritter!“

Durch das Feld reitet der Erzbischof Turpin. Nie sang ein Priester je die Messe, der auch mit seinem Leib solche Heldentaten vollbrachte. Er sprach zu dem Heiden: „Gott schicke dir alles Unheil! Du hast einen Mann getötet, um den ich im Herzen trauere.“ Sein gutes Pferd läßt er vorstürzen und schlägt ihm so gewaltig auf den Toledaner Schild, dass er ihn tot auf das grüne Gras niederstreckt.

(vv. 1593–1612)

Diese Kriegsdarstellung als ritterlicher Zweikampf betrifft zwar schon im Rolandslied eine vergangene Epoche (die Zeit Karl des Großen), sie entspricht aber in der Darstellung des Epos durchaus noch der Perspektive der Gegenwart (also des 11. Jahrhunderts). Im Kontext der Renaissance, als Ritterheere von Söldnerheeren abgelöst werden und Machiavellis Idee, dass Staatsführer sich ethisches Verhalten nicht leisten können, ohne sich an ihren Untertanen zu versündigen, zur Maxime des Handelns geworden ist, wird sie endgültig anachronistisch. In Ariosts und Tassos Epen, aber auch im beginnenden „Nationalepos“ wie Ronsards *Francia-*

de oder Luis de Camões’ *Os Lusíadas* bleibt sie gleichwohl bestimmend, auch weil alle diese Epen mittelalterliche Perioden (bei Camões wenigstens in der Binnenerzählung) thematisieren. Zu einer ersten problematischen Aushandlung zwischen dem Modell des antiken und mittelalterlichen Kriegsepos kommt es aber im wichtigsten Renaissance-Epos Spaniens, Alonso de Ercillas *La Araucana*: Hier ist der Gegenstand ein zeitgenössischer Konflikt zwischen den spanischen Eroberern und den chilenischen Indios, und Ercilla kritisiert das Verhalten der eigenen Truppen, allerdings auch, indem er als Gegensatz die Ritterlichkeit der Spanier in

Europa betont, wenn er in einer „Vision“ die Schlacht zwischen Spaniern und Franzosen bei Saint-Quentin schildert. Als eines von vielen Beispielen sei hier das im 32. Gesang mit fast avantgardistischer Grausamkeit dargestellte Gemetzel in Chile zitiert (Abb. 2). Im Gegensatz dazu verzichten in der Vision des 18. Gesangs die Spanier bei St. Quentin ritterlich

auf die Verfolgung der fliehenden Franzosen (Abb. 3).

Auch in der etwas altertümlichen Übersetzung von Christian Martin Winterling⁸ ist klar zu erkennen, dass hier eine deutliche Spannung zwischen dem Kontext des epischen Modells der Kriegsdarstellung, wie es in Canto 18 noch in einer verkürzten Form anzitiert wird, und

Abb. 2

Canto 32: Chile

*La mucha sangre derramada ha sido
(si mi juicio y parecer no yerra)
la que de todo en todo ha destruido
el esperado fruto desta tierra;
pues con modo inhumano ha excedido
de las leyes y términos de guerra,
haciendo en las entradas y conquistas
crueldades inormes nunca vistas.
Y aunque ésta en mi opinión dellas es una,
la voz común en contra me convence
que al fin en ley de mundo y de fortuna
todo le es justo y lícito al que vence.
(Ercilla 840)*

*Unos vieran de claro atravesados,
otros llevados la cabeza y brazos,
otros sin forma alguna machucados,
y muchos barrenados de picazos;
miembros sin cuerpos, cuerpos desmembrados,
lloviendo lejos trozos y pedazos,
hígados, intestinos, rotos huesos,
entrañas vivas y bullentes sesos.
(Ercilla 841/42)*

Canto 32: Chile

Das Blut, das man in Strömen dort vergossen,
War Ursach, (wo mein Urtheil mich nicht trügt)
Daß, wenn auch noch so oft die Spanier gesiegt,
sie dennoch nie des Sieges Frucht genossen.
Sah man sie doch aus gröblichem Versehn
Des Kriegs erlaubte Schranken überschreiten
und unerhörte Grausamkeiten
Im Taumel roher Siegeslust begehen.
Scheint mir gleich dieß der Grausamkeiten eine,
Ist wider meine Stimme doch die allgemeine;
denn nach dem Lauf des Glückes und der Welt
Ist Siegern alles freigestellt.
(Winterling II, 221)

Die wurden morz entzweigerissen,
und jenen nahm es Kopf und Arme fort,
Hier wurden Schädel eingeschmissen,
Und unter Speeren sanken viele dort.
Hier liegen Glieder, dort ein Rumpf,
Ein Stümmel hier und dort ein Stumpf,
Zerschmetterte Gelenke, Fleisch und Knochen,
Gehirn, das sprudelt, und Gedärme, welche
kochen.
(Winterling II, 222)

⁸ Die Araucana, aus dem Spanischen des Don Alonso de Ercilla zum ersten Mal übersetzt von Christian Martin Winterling, 2 Bde., Nürnberg 1831; die Seiten- und Bandangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

Abb. 3

*Canto 18: Die Schlacht von St. Quentin
las armas arrojadas por el suelo,
escogiendo el vivir ya por partido,
acordaron con misera huida
perder la plaza y guarecer la vida.
Pero los vencedores, cuando vieron
su gran temor y poco impedimento,
los brazos altos y armas suspendieron
por no manchar con sangre el vencimiento;
(Ercilla 522)⁹*

Canto 18: Die Schlacht von St. Quentin
Indem sie sich des Siegers Gnad ergeben
und ihre Waffen wegzuerfen schon beginnen,
Verlieren sie die Festung und gewinnen
für ehrenvollen Tod ein schmachvoll Leben.
Der Spanier, als er den geringen Widerstand
Der Feinde sah und ihren großen Schrecken,
Senkt' itzt den Mordstahl in der Hand,
Um seinen Sieg mit Blut nicht zu beflecken;
(Winterling I, 315)

der neuen, mit fast medizinischer Präzision geschilderten Sicht des Leidens und der Zerstörung besteht. Während die Spanier in Frankreich angesichts der unritterlichen Feigheit der Feinde darauf verzichten „den Sieg mit Blut zu beflecken“, wird in Canto 32 im amerikanischen Konflikt geschildert, wie (im spanischen Original) Lebern, Därme, Knochensplitter und Gehirnteile durch die Luft fliegen – und zudem diese grausame Schilderung mit der deutlichen Distanzierung des Erzählers angesichts der Tatsache eingeleitet, dass die Spanier (ich übersetze frei und etwas genauer als Winterling) „in unmenschlicher Weise die Schranken der Gesetze und Regeln des Krieges überschritten haben“. Hinzuzufügen ist, dass dieser Verweis auf ein „Kriegsvölkerrecht“ aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts keineswegs von einem verfeimten Außenseiter stammt, sondern von einer der zentralen Figuren am Hof, einem Jugendfreund Philipps II., und auch nicht zensuriert, sondern mit Begeisterung aufgenommen und als Vorbild der Ependichtung gepriesen wurde.

⁹ Die spanischen Zitate folgen der Ausgabe: Alonso de Ercilla, *La Araucana* (ed. Isaias Lerner), Madrid: Cátedra, 1993, wobei lediglich die Seitenzahl angegeben wird.

Das hat natürlich auch noch andere Gründe (es hängt mit der Unterstützung des Hofes für die Kampagne Las Casas' für die Menschenrechte der Indios und dem damit verbundenen Versuch zusammen, die Macht der überseeischen Konquistadoren einzuschränken); es zeigt aber sehr deutlich, wie die „Neuheit“ eben durch die Interaktion zwischen dem ursprünglichen Kontext (der Schilderung des ritterlichen Kampfes zwischen Helden) und dem neuen Kontext entsteht, in dem man – nicht zuletzt durch Las Casas und die ersten Ansätze zu einem Kriegsvölkerrecht in der Schule von Salamanca¹⁰ – eine klare Distanzierung von der Schwarz-Weiß-Malerei des Rolandslieds erkennen kann, in dem es noch einfach hieß „Paien unt tort et crestiens unt dreit“ – die Heiden haben Unrecht und die Christen haben Recht (v. 1015).

Nichtsdestoweniger lehnt sich Ercillas Werk nach wie vor an die Vorbilder der Antike (*Ilias* und *Aeneis*) an und ist voll von Darstellungen

¹⁰ Vgl. dazu die Vorlesungen Francisco de Vitorias, nun ediert in: Francisco de Vitoria, *Vorlesungen (Relecciones) Völkerrecht, Politik, Kirche*. 2 Bände. Hg. von Ulrich Horst, Heinz-Gerhard Justenhoven, Joachim Stüben (Theologie und Frieden. 7/8). Stuttgart 1995/1997; insbesondere *De jure belli / Über das Kriegsvölkerrecht* (1532), Bd. II, 542–605.

beeindruckender Zweikämpfe zwischen übermenschlich kräftigen Helden – nur sind diese Helden eben fast ausschließlich Indios, und wenn schon Christen, dann keine Spanier – der einzige derart „übermenschlich“ gezeichnete Gigant heißt Andrea und stammt aus der Gegend von Genua. Es macht aber eben in dieser Spannung zwischen der Folie des antiken/mittelalterlichen Heldenepos und dem neuen Rechtsempfinden einerseits, aber auch zwischen ritterlicher und machiavellistischer Ethik andererseits¹¹ das „Neue“ erlebbar, das der Renaissance gerade in Spanien innewohnt, wo die Einflüsse der italienischen Renaissance mit dem christlichen Reconquista-Ideal des ausgehenden Mittelalters und dem Erlebnis der außereuropäischen Wirklichkeit der amerikanischen Kolonien direkt in Konflikt treten.

Es ist wiederum die spanische Literatur, die im 17. Jahrhundert, zunächst in durchaus parodistischem Kontext, den direkten Gegendiskurs zur heldenhaften Kriegsdarstellung des Epos und des Ritterromans entwickelt: natürlich im *Don Quijote*, aber auch im pikaresken Roman, der sich in der Spätphase mit dem großen europäischen Konflikt dieses Jahrhunderts beschäftigt, mit dem Dreißigjährigen Krieg wie im *Estebanillo González* von 1646 oder in der deutschen Abart dieses Genres, in Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* von 1668. Vor allem in Grimmelshausens Werk findet sich die reale Veränderung der Kriegsführung vom Ritter zum Söldnerheer und die damit verbundene

stärkere Frontstellung zwischen plündernden Söldnern und der Zivilbevölkerung abgebildet, die spätestens seit der Plünderung Roms (*sacco di Roma*, 1527) im kollektiven Gedächtnis verankert war. Man findet sie freilich auch schon in der frühen Renaissancekomödie (etwa in Torres Naharros *Comedia soldadesca* von 1517), dort jedoch aufgrund der Gattungsgesetze der Komödie, die vor allem auf den komischen Missverständnissen zwischen italienischsprachigen Bauern und spanischen Soldaten beruht, sozusagen „entlastet vom Konsequenzzwang“.¹² In der frühneuzeitlichen Komödie ist das Gegenbild zur Heldendarstellung natürlich überhaupt omnipräsent: in der Abwandlung der Plautus-Figur des *miles gloriosus* als feigem Aufschneider, die in der Figur des *Capitano* zu einer festen Maske der *Commedia dell'arte* geworden ist. Das hat allerdings mit Kriegsdarstellung in der Literatur nur noch am Rande zu tun, weil dieser „Capitano“ ja eben den tatsächlichen Krieg aus Feigheit scheut und als Aufschneider lediglich erfundene Heldendarstellungen vorträgt.

Der nächste große Schritt der Veränderung in der Darstellung hängt wiederum mit einer grundlegenden Veränderung der Realität der Kriegsführung zusammen, die mit der Französischen Revolution und den Napoleonischen Kriegen verknüpft ist: mit dem Ersatz der Söldnerheere durch das Volksheer und der Einführung der allgemeinen Wehrpflicht. Damit tritt an die Stelle des kühnen Helden der planende

¹¹ Vgl. dazu: Michael Rössner, ¿América como exilio para los valores caballerescos?: apuntes sobre la Numancia de Cervantes, la Araucana de Ercilla y algunos textos americanos en torno al 1600, in: Jules Whicker (Hg.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (21-26 de agosto de 1995, Birmingham). Tomo III: *Estudios Aureos II*, (Birmingham: Department of Hispanic Studies, 1998), 194–203.

¹² Diese Formulierung entleihe ich von Wolfgang Iser, der sie auf die Bukolik anwendet: Spensers Arkadien. Fiktion und Geschichte in der Englischen Renaissance. Schriften und Vorträge des Petrarca-Instituts Köln, 24. Krefeld: Scherpe, 1970. 49pp., zitiert nach dem Reprint in Klaus Garber, ed., *Europäische Bukolik und Georgik*, pp. 231-265. Wege der Forschung, Bd. 355. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, 264.

Bonaparte al tuo periglio
 Dal mar libico volò,
 Vide il pianto del tuo ciglio,
 E il suo fulmine impugnò.
 Tremâr l'Alpi, e stupefatte
 Suoni umani replicâr,
 E l'eterne nevi intatte
 D'armi e armati fiammeggiâr.

Ange-sichts deiner Gefahr flog
 Bonaparte vom afrikanischen Meer herbei,
 sah deiner Augen Tränen
 und griff nach seinem Blitz.
 Da erzitterten die Alpen, und verblüfft
 hallten sie wider von menschlichem Klang
 und das ewige Eis, das doch unversehrt,
 entflam-mte vor Waffen und Kriegern.

Abb. 4

Strategie, was sich in der bildenden Kunst – siehe dazu Werner Teleskos Beitrag in diesem Band – noch besser ausdrücken lässt als in der Literatur: das Fernglas auf der Anhöhe ersetzt das gezückte Schwert, wenngleich die panegyrische Dichtung nach wie vor auf dem Vergleich mit übermenschlich starken Helden insistiert, wie Vincenzo Montis Dichtungen zeigen, der Napoleon erst mit Prometheus (*Il congresso di Udine* 1797), dann mit Hannibal und indirekt sogar mit Jupiter vergleicht, wie obige Strophe aus dem 1800 anlässlich der Wiedereroberung Mailands entstandenen Gedicht *Per la liberazione d'Italia* zeigt (Abb. 4).¹³

Auch in dieser Epoche wirkt der Roman als Gegenstimme gegen die romantisch-revolutionäre Idealisierung des Kriegs, die sich nun auf einen einzigen übermenschlichen Helden als Heerführer und zugleich Befreier konzentriert: Stendhals Roman *Die Kartause von Parma* (1839) konfrontiert diese idealisierende Haltung, verkörpert im Protagonisten Fabrizio mit einer Darstellung des Krieges als Chaos, als Desorientierung, die im diametralen Gegensatz zum Blick von oben (der Feldherr mit Feldstecher oder der blitzeschleudernde Jupiter Napoleon)

steht, in seiner Schilderung der Schlacht von Waterloo. Fabrizio begreift immer erst im Nachhinein, was da passiert:

„Nun jagte der Stab in voller Fahrt dahin. Unser Held begriff, daß es Gewehrkugeln waren, unter denen ringsum das Erdreich aufspritzte. Umsonst spähte er nach der Seite, von der die Geschosse kamen; er sah nur den weißen Rauch einer Batterie in riesiger Entfernung; aber mitten in dem gleichförmigen und ununterbrochenen Rollen des Geschützfeuers kam es ihm vor, als werde auch viel näher geschossen. Er begriff nichts von alledem. [...]“¹⁴

Den vorbeigaloppierenden Kaiser erkennt er nicht, aber dafür erlebt er beim Schnapstrinken mit den Soldaten eine Identifikation mit den Helden der epischen Kriegsdarstellung aus der Renaissance:

„Er begann, sich für den Busenfreund all der Soldaten zu halten, mit denen er seit etlichen Stunden umherritt. Er sah zwischen ihnen und sich jene edle Freundschaft der Helden Tassos und Ariosts untereinander.“¹⁵

¹³ Vincenzo Monti, *Poesie: con note e giunte*. Palermo: 1855, 411. Die prosaische Hilfsübersetzung stammt vom Autor, M.R.

¹⁴ Stendhal, *Die Kartause von Parma* (übers. Arthur Schurig), Leipzig: Insel 1957, 54–55.

¹⁵ Ebda., 59.

Gerade in diesem direkten Zitat der traditionellen Kriegsdarstellung macht der Text hier die Aushandlung mit dem Modell spürbar, in das sich seine Schlachtendarstellung eben nicht mehr problemlos übersetzen lässt. Fabrizio ist begeistert, sein Selbstbild ist zusammengesetzt aus den Freiheitsidealen der Französischen Revolution und dem Heroenbild der traditionellen Kriegsdarstellung – aber der Blick von unten auf das Schlachtfeld erlaubt beides nicht mehr unhinterfragt anzunehmen.

Diese konflikthafte Aushandlung zwischen der Perspektive des heldenhaften Zweikampfs für ein hohes Ideal und der kreatürlichen Realität des chaotischen, unüberblickbaren Schachtgeschehens wird in der Darstellung des Ersten Weltkriegs noch um einiges verschärft, nicht zuletzt durch die viel stärkere Technisierung der Kriegsführung. Dadurch wird der Krieg in der Darstellung eines der bekanntesten französischen Kriegsromane, Henri Barbusses *Le Feu* („Das Feuer“) geradezu in eine andere Tradition übersetzt, die der Schilderung von Naturkatastrophen, wie sie das 18. Jahrhundert nach dem Erdbeben von Lissabon entwickelt hatte:

„Plötzlich schlagen vor uns auf der ganzen Breite düstre Flammen auf; dabei hämmert ein fürchterliches Krachen durch die Luft. Hintereinander fahren, von rechts nach links, Granaten aus dem Himmel und Sprengstoffe aus der Erde. Ein schauriger Vorhang trennt uns von der Welt, von der Vergangenheit und von der Zukunft. Man bleibt stehen, wie angewachsen, und es betäubt einen plötzlich von allen Seiten her eine Donnerwolke; dann peitscht eine gleichzeitige Anstrengung unsre ganze Schar wieder auf und treibt sie sehr schnell vorwärts. Wir stolpern in der großen Rauchwolke und richten uns gegenseitig wieder auf. Dann sieht man hier und dort staubige Erdwirbel mit gelendem Krachen aufschlagen, nebeneinander

oder verschlungen, in der Schlucht, in die wir hinabstürzen; Vulkane öffnen sich. Dann aber erkennt man die Stellen, wo die Entladungen einschlagen, nicht mehr. Ein so ungeheuerlich donnerndes Unwetter entfesselt sich, dass schon allein der Lärm jenes Donnerregens einen zermalmt und die großen Platzsterne, die sich in der Luft bilden. Man sieht und fühlt Sprengstücke am Kopf vorbeisausen; sie zischen wie glühendes Eisen, das ins Wasser fällt. Bei einem Gekrache lass' ich mein Gewehr aus den Händen fallen; so heiß war der Hauch jener Explosion, dass meine Hand davon brannte. Dann heb ich das Gewehr stolpernd wieder auf und gehe gesenkten Hauptes in diesem rotleuchtenden Gewitter und im schmetternden Lavaregen weiter, bespritzt von Staub und Russ. Vom Gellen der vorüberfliegenden Splitter spürt man einen Ohrenscherz und schreit dabei unwillkürlich auf. Es wird einem zum Winden schlecht vom Schwefelgeruch. Das Todeswehen drängt, stößt und erschüttert uns. Man springt, ohne zu wissen, wohin man tritt. Die Augen blinzeln, erblinden und laufen über. Plötzlich versperrt uns eine brennende Lawine den ganzen Weg, so dass wir vor uns nichts mehr sehen.“¹⁶

Hier ist der Feind nicht mehr als Krieger, ja nicht einmal mehr als Armee zu erkennen: Er ist ein Vulkanausbruch, ein Aufruhr der Elemente („Donnerwolke“, „Erdwirbel“, „Vulkane“, „Unwetter“, „Lavaregen“, „Lawine“), kurz: eine anonyme Naturgewalt.

Natürlich kann man in dieser Metamorphose des Kriegs zum Kampf gegen die Gewalten der Technik, die Barbusse mit Naturmetaphern zu erfassen sucht, auch etwas Ästhetisches sehen,

¹⁶ Henri Barbusse, *Das Feuer*. Tagebuch einer Korpalschaft. Übersetzt von Leo von Meyenburg. Zürich: Max Rascher 1918, 286f.

Abb. 6:
Filippo Tommaso Marinetti,
„Irredentismo“, 1914 (Collage,
Lugano, Privatsammlung), ver-
öffentlicht in seiner Sammlung
Parole in libertà, 1914.



tritt halten und merkt dann bescheiden an, dass Kriege vorübergehen und Gerechtigkeit etwas Wandelbares sei: „Worauf es wirklich ankommt, das ist etwas unendlich viel Kleineres und zugleich unendlich viel Größeres: ein Weinen, ein Lachen, dem Sie (oder wenn nicht Sie, so jemand anders) außerhalb der Zeit Leben zu geben vermocht haben, das heißt, indem Sie die vergängliche Wirklichkeit dieser Ihrer Leidenschaft von heute überwunden haben; ein Weinen, ein Lachen, gleich ob aus diesem oder einem anderen Krieg, denn alle Kriege sind mehr oder minder ein und derselbe; aber dieses Weinen, dieses Lachen, wird jeweils nur ein einziges sein.“¹⁸

Die avantgardistische Poetisierung des Krieges in Art von Marinettis Bild- und Klanggedichten findet sich auch in Frankreich: bei dem Avantgardisten Guillaume Apollinaire in seinen während des Ersten Weltkriegs entstandenen *Caligrammes*, wengleich hier doch mit deutlichen Spuren einer gewissen Selbstironie

¹⁸ Luigi Pirandello, Gespräche mit den Personen (übs. M. Rössner), in: Sechs Personen suchen einen Autor. Trilogie des Theaters auf dem Theater und theaterkritische Schriften (Werkausgabe Bd. 6, hg. M. Rössner), Berlin: Propyläen 1997, 131–150, Zitat: 137.

oder Beimengung von Trauer um die Gefallenen, etwa wenn Notre Dame zwar Nostalgien erweckt, der Eiffelturm aber den Deutschen die Zunge herausstreckt (Abb. 7).

Hier finden sich deutlicher als bei Marinetti Anklänge an barocke Muster solcher Bildgedichte (auch hinsichtlich der Vergänglichkeithematik), die jedoch ihrerseits mit ähnlichen Bildern des technisierten Kriegs (Springbrunnen-Sprenggranate) in Aushandlung treten (die „erstochene“ Taube und der Springbrunnen)¹⁹ (Abb. 8).

Und noch eine avantgardistische Variante der Translation ist nachzutragen: Die des Schweizer Blaise Cendrars, der als Freiwilliger in der französischen Armee dient und 1918 ein kleines Büchlein mit kubistischen Illustrationen von Fernand Léger unter dem Titel *J'ai tué* („Ich habe getötet“) herausbringt. Darin findet sich im Unterschied zu allen bisher zitierten Texten erstmals die globale Perspektive dieses „Welt“-Kriegs thematisiert, indem Cendrars – mit beißender Ironie – die gesamte wirtschaftliche Maschinerie thematisiert, die hinter dem Kampfgeschehen steckt:

„Darin also gipfelt diese immense Kriegsmaschine. Frauen verrecken in Fabriken. Eine Horde von Arbeitern rackert in den Minen. Wissenschaftler, Erfinder zermartern sich das Hirn. Das ganze wunderbare Wirken der Menschen leistet Tribut. Die Fülle eines ganzen Jahrhunderts Arbeit. Die Erfahrung mehrerer Zivilisationen. Auf der ganzen Welt müht man sich nur für mich. Die Mineralien kommen aus Chile, die Konserven aus Australien, das Leder aus Afrika. Amerika schickt uns Werkzeugmaschinen. China Arbeitskräfte. Das Pferd der Feldküche

¹⁹ Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques* (ed. Marcel Adéma-Michel Décaudin, Paris, Gallimard 1965, 214 bzw. 213.

wurde in den Pampas Argentiniens geboren. Ich rauche einen arabischen Tabak. Im Beutel trage ich Schokolade aus Batavia. Männerhände und Frauenhände haben all das fabriziert, was ich auf mir trage. Die Kollaboration aller Rassen, aller Regionen, aller Religionen. Die ältesten Traditionen und die modernsten Verfahren. [...] Ganze Länder wurden in einem Tag umgepflügt. Das Wasser, die Luft, das Feuer, Elektrizität und Röntgenstrahlen, die Akustik, Ballistik, Mathematik, Metallurige und Mode, die Kunst, der Aberglaube, die Lampe, die Reisen, der Tisch, die Familie, die Universalgeschichte, all das ist in jene Uniform, die ich trage, eingewoben.“²⁰

Aber unversehens schlägt diese „analytische Kriegsbeschreibung“ um in eine Kampfszene Mann gegen Mann, als wollte Cendrars das Rolandslied zitieren, nun aber übersetzt in die Ichform und damit in das subjektive Erleben eines von der Sensibilität des 20. Jahrhunderts geprägten Menschen, der in eine tierisch-primitive Situation des Überlebenskampfes hineingestellt wird:

„Tausend Millionen Individuen haben mir ihr ganzes Geschäft eines Tages gewidmet, ihre Kraft, ihr Talent, ihr Wissen, ihre Intelligenz, ihre Gewohnheiten, ihre Gefühle, ihr Herz. Und da stehe ich, heute, das Messer in der Hand. Das Klappmesser der Bonnot-Bande. „Es lebe die Menschheit!“ Ich taste eine kalte, aufsummierte Wahrheit mit spitzer Schmeide ab. Ich habe recht. Meine junge sportliche Vergangenheit wird ausreichen. Da stehe ich, die Nerven gespannt, die Muskeln aufgepumpt, bereit für den Sprung in die Realität. Ich habe den Torpedos getrotzt, den Kanonen, Minen, dem Feuer, Gas, den Maschi-

²⁰ Blaise Cendrars, Ich tötete – ich blutete. Erzählungen aus dem Grossen Krieg, ed. und übs. Stefan Zweifel, Basel, Lenos 2014, 33–34.



Abb. 7

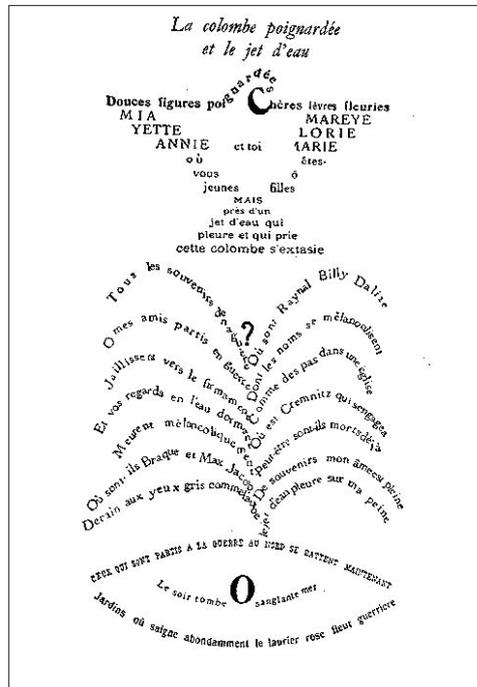


Abb. 8

nengewehren, der ganzen anonymen, dämonischen Maschinerie mit ihrer blinden Systematik. Jetzt werde ich dem Menschen trotzten. Meinem Ebenbild. Einem Affen. Auge um Auge, Zahn um Zahn. Und nun zu uns beiden. Mit Faustschlägen, Messerstichen. Ohne Gnade. Ich werfe mich auf meinen Widersacher. Versetze ihm einen schrecklichen Schlag. Der Kopf ist schon fast ab. Ich habe den Boche [Schimpfname für Deutsche] getötet. Ich war wacher und schneller als er. Direkter. Ich schlug als erster zu. Ich habe einen Sinn für Realität, ich, der Dichter. Ich habe gehandelt. Ich habe getötet. Wie einer, der leben will."²¹

All diese Maschinerie, von Marinetti gefeiert, von Cendrars eher mit Skepsis betrachtet, führt also zurück zum ursprünglichen Einzelkampf Mann gegen Mann auf Leben und Tod („maintenant à nous deux“ – Jetzt machen wir das unter uns beiden aus). der aber nun nichts Heldenhaftes mehr an sich hat („Meinem Ebenbild. Einem Affen“).

Dieser schonungslosen Entmythisierung bleibt nur noch eine Übersetzung des Krieges in das Medium der Dichtung entgegenzustellen, das zu einem – fast – völligen Verschwinden der Tradition wie der realistischen Kriegsdarstellung führt und nur noch durch die Leerstelle wirkt, die durch die Datierung und Lokalisierung an einem Kriegsschauplatz (Santa Maria La Longa, 26. Jänner 1917) bestimmt wird: Giuseppe Ungarettis Kürzestgedicht *Mattina* (Morgen):

*M'illumino
d'immenso*

das Ingeborg Bachmann wie folgt ins Deutsche übertragen hat²²:

*Ich erleuchte mich
durch Unermeßliches*

Hier ist die Subjektivierung Cendrars' zum Extrem getrieben, der Konflikt zwischen dem Kontext der Tradition UND dem Kontext des aktuellen Kriegserlebens einerseits und der beide zum Verschwinden bringenden Poesie andererseits an einem Höhepunkt angelangt. Wie immer ist das zugleich eine Gratwanderung: Ist dieses „Zum-Verschwinden-Bringen“ nicht moralisch problematisch? Es wäre dies zweifellos, wenn es Verschweigen gleichkäme. Aber durch das Signal von Ort und Zeit macht gerade das Nicht-Sagen mehr als deutlich, was sich darunter verbirgt – und vermag gleichzeitig so etwas wie ein Zeichen der Hoffnung aufzurichten, das trotz und jenseits des Krieges Bestand hat.

²¹ ebda., 35–36.

²² Giuseppe Ungaretti, Gedichte. Italienisch und deutsch. Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann, Frankfurt/M. 1961, 6 und 7.

RUSSISCHE AVANTGARDE UND DER GROSSE KRIEG

AAGE A. HANSEN-LÖVE

TOLSTOJS KRIEGS-KUNST

Wenn wir Russland mit Krieg assoziieren, kommt einem einiges in den Sinn – ganz abgesehen von der Gegenwart, um die es hier nicht gehen soll, Stalingrad oder Sewastopol im folgenschweren Krimkrieg vor 150 Jahren¹ – oder Napoleons Russlandkatastrophe des Jahres 1812.

Am wenigsten denken wir an den I. Weltkrieg. Dieser ist auf fatale Weise von Revolution und Bürgerkrieg überlagert, wenn nicht verschluckt.

In vieler Hinsicht war Lev Tolstoj mit seinem Romanpanorama *Krieg und Frieden* (1868/69) russischer Ahnherr einer Philosophie des Krieges und ihrer Umsetzung in eine Poetik mit für jene Zeit unerhörten Filmtechniken von Zeitlupe und Zeitraffer, „stream of consciousness“ und Verfremdungen aller Art.² Dieses von Tolstoj erstmals eingesetzte gewaltige Arsenal an Er-

zählinstrumenten war letztlich Produkt des „Vaters aller Dinge“, wie Heraklit bekanntlich den „polemos“ nannte. Gemeint war dabei im Übrigen eher ein Widerstreit universellen Ausmaßes und weniger ein Kampf der Heerscharen und Kanonen.

Tolstoj hatte freilich den Russlandfeldzug Napoleons im Auge, wenn er ihn auch mit den eigenen Erfahrungen des Krimkriegs schilderte, an dem er als Kriegsreporter und mit seinen berühmten „Sewastopoler Geschichten“ teilgenommen hatte. (Abb. 1)

Schon Tolstoj's Kriegsberichterstattung von der Krim unter dem Titel *Sewastopol* im Mai (1855/56) entlarvt mit den Mitteln der Erzählkunst den Wahnsinn des Krieges, indem er die totale Sinnlosigkeit seines Sterbens zum literarischen Verfahren erhebt. Unter dem Zeichen der Bombe, so könnte man sagen, zerstäubt auch das homogene Raum-Zeit-Gefüge in Augenblicks- und Gedankensplitter, die das Bewusstsein fragmentieren und seiner Fokussiertheit berauben: Sie verstreuen alles in eine fremd anmutenden Fläche, in der die Gegenstandswelt ebenso untertaucht – wie die in Zeitlupe sinkenden Soldaten, die dann als „Gefallene“ gezählt werden.



Aage A. Hansen-Löve ist o. Professor für Slawistik an der Universität München i. R., seit 1999 wirkliches Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW.

¹ Vgl. dazu die letzthin erschienene lebendige Schilderung bei Orlando Figes, *Krimkrieg*, Berlin 2014.

² Aage Hansen-Löve, *Krieg der Literatur. Tolstoj und das Kameraauge*, Wiener Slawistischer Almanach 69 (2012), S. 347–383.

Abb. 1:
Der Fall von Sevastopol



MARINETTIS KRIEG

Ein anderer „Ahnherr“ der Paarung von Kunst & Krieg, wenn auch in einem ganz gegenteiligen Sinne, war der Anführer der italienischen Futuristen Filippo Tommaso Marinetti, der eifrig für den Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg geworben und sich nach der Kriegserklärung an Österreich-Ungarn freiwillig gemeldet hatte.

Diese aus heutiger Sicht befremdlich anmutende Kriegsbegeisterung³ hatte auf beiden Seiten der Front gerade die Schriftsteller und

³ Diese hatte wie im übrigen Europa auch die meisten Dichter der Moderne bzw. des Symbolismus erfasst, die in Russland bis heute nachwirkende Losungen der nationalen Selbstversicherung dichterisch umsetzen. Vgl. dazu Ben Hellman, *Poets of Hope and Despair. The Russian Symbolists in War and Revolution (1914–1918)*, Helsinki 1995.

Künstler (zupal der Avantgarde) erfasst – eine Aufwallung, die freilich nur kurz währte und spätestens dann erstarb, als es immer mehr gefallene Kunstsoldaten zu betrauern gab.⁴ Marinetti selbst überlebte all das und letztlich auch sich selbst.

Begonnen hatte alles mit den Kriegserklärungen seiner Manifeste – so schon 1909 in seinem „Manifest des Futurismus“, das eine mittlerweile legendäre Kriegserklärung an die etablierte Ordnung der Dinge verkündet:

Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit. [...] Wir erklären, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. [...]

⁴ Geert Buelens, *Europas Dichter und der Erste Weltkrieg*, Berlin 2014.

Abb. 2:
Carlo Carrà, „Futuristische
Synthese des Krieges“ (1914)



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. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.⁵ (Abb. 2)

Aus einer solchen Sicht schien nichts vor-
dringlicher, als „die Museen, die Bibliotheken

und Akademien“ zu zerstören (ebd.) – in wel-
che die Futuristen eine Generation später selbst
Einzug halten sollten.

RUSSISCHE AVANTGARDE UND IHR KUNST- KRIEG GEGEN DIE KRIEGS-KUNST

Zu den Gemeinplätzen der Definition dessen,
was generell als Avantgarde gelten kann, ge-
hört eine nicht eben originelle Ansammlung
von Attributen, die allesamt über die Eigen-
schaft verfügt wie: Aggressivität, die Lust am
Schock und am Konventionsbruch, das „épater
le bourgeois“ mit seinen kommunikationtech-
nischen Aporien einer lustvollen Publikums-
beschimpfung, der Skandal um seiner selbst
willen – kurzum: ein totalitäres Gehabe, das
vielen als Vorspiel erscheinen mochte zu jenen

⁵ Marinetti, Manifest des Futurismus (1909), in: Um-
bro Apollonio, Der Futurismus. Manifeste und
Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–
1918, Köln 1972, S. 33–34.

Abb. 3: Kazimir Malevič,
Illustration zur futuristischen
Broschüre *Spiel in der Hölle*
(1912/1914)



Totalitarismen, die nach den „goldenen Zwanzigerjahren“ in den stählernen Dreißigern die totale Macht und dann den totalen Krieg eroberten. (Abb. 3)

Die Tendenz zur Zerfetzung, Zerstückelung, Zerstäubung in der Aggressionsphase der frühen Avantgarde, wird von Malevič ohne Zögern auf diese selbst angesetzt und erbarmungslos exekutiert.⁶ Es herrscht der Charme der Säge, das Knochenbrechen der syntaktischen Querschläger und ein bohrendes Beharren, das auch dann nicht nachlässt, wenn es ohnedies nichts mehr, NICHTS zu gewinnen gibt, weil sich der Status einer erzwungenen Überzeugtheit nicht steigern lässt. Nur so kann aus der falschen Ästhetik, aus der patriarchalen Welt des „Vaters aller Dinge“ – die wahre Ethik der „Mutter aller Schlachten“ auferstehen: Die Kriegskunst mündet in einen Kunst-Krieg gegen die falsche Literatur, die schuld an der Falschheit aller Kriege ist. Genau dies hat der Begründer des russischen Formalismus, Viktor Šklovskij, im Blick, wenn er das Phänomen des Krieges nicht

⁶ Siehe dazu die wunderbare Gesamtschau der russischen Kunst- und Kulturszene unmittelbar vor dem Ausbruch des I. Weltkriegs bei Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913. Kultur. Gesellschaft. Politik*, München 2000, S. 171.

in erster Linie politisch, als vielmehr ästhetisch definiert: Die Kriegsschuld entspringt einer Versteinerung der Wahrnehmungsprozesse, die den Menschen insgesamt dem Thanatos weilt:⁷

*Die Automatisierung frisst die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und die Schrecken des Krieges. Wir leben so, als wären wir mit Gummi überzogen. Wir müssen uns die Welt wiedergewinnen. Möglicherweise ist das ganze – freilich wenig fühlbare – Unheil unserer Tage – die Entente, der Krieg, Russland – zu erklären durch unser mangelndes Weltempfinden [...] durch das Fehlen einer weitgefaßten Kunst.*⁸

Überhaupt wollte die neue Ästhetik nichts von Schönheitsnormen oder handwerklicher Perfektion wissen. Vielmehr triumphierte das sadomasochistische Mischgefühl einer aggressiven und lustvoll-schmerzlichen Roheit. Demgemäß folgt die Anti-Ästhetik der Avantgarden dem Explosionsmodell, das auf dem Schlachtfeld der Kunst die Körperteile der Sprache und Texte verstreut:

.. damit widerborstig geschrieben und widerpenstig und mühselig gelesen werde, unbequemer als geschmierte Stiefel oder ein Lastwagen im Salon [...] Wir sind nämlich der Meinung, dass die Sprache vor allem Sprache sein soll und

⁷ Man denke auch an die (Bürger-)Kriegserinnerungen des russischen Formalisten Viktor Šklovskij, *Sentimentale Reise* (russisch erstmals in: Berlin 1923), deutsch Frankfurt/M. 1964. Hier wird das literarische Verfahren der Verfremdung analog und homolog gesetzt zur Kriegserfahrung (vgl. Aage Hansen-Löve, *Der russische Formalismus*, Wien 1978, S., 220ff., S. 571ff. und Anna Dwyer, *Russland wieder beleben. Literatur, Theorie und Imperium in Viktor Šklovskijs Schriften aus dem Bürgerkrieg*, in: *Kakanien Revisited*, 12 (2009), S. 1–12).

⁸ Viktor Šklovskij, *Literatura i kinematograf* [Literatur und Film], Berlin 1923, S. 11.

wenn sie schon an irgendetwas erinnert, dann wohl am ehesten an eine Säge oder an einen vergifteten Pfeil eines Wilden... Die Maler der Zukünftler [d.h. die russische Variante des Futurismus] gebrauchen gerne Körperteile, Fragmente, und die Zukünftler-Wortschöpfer zerstückelte Wörter, Halbwörter und deren wunderliche listige Verbindungen. Die Wortschöpfer sollen auf ihre Bücher schreiben: Nach Lektüre zerreißen!⁹

Nicht weniger radikal und stereotyp fallen die Appelle der Dadaisten in Zürich, Berlin oder Paris aus – ja, sie alle gleichen wie ein Ei dem anderen – oder genauer – wie eine geworfene Tomate der anderen, die aus dem Publikum auf die Bühne fliegt. Oder auch umgekehrt. Denn auch die Empörung des mehr oder weniger exakt getroffenen Publikums war so stereotyp und vorhersehbar, wie die masochistische Lust – oder war es eine List? – der Betroffenen, sich mit Kennermiene beschimpfen und verhöhnen zu lassen. Das sich hier etablierende „double bind“ ist im übrigen Markenzeichen und Betriebsgeheimnis aller manieristischen, analytischen, kalkulierten Avantgarden.

KRIEG DER VERGANGENHEIT: DIE UTOPIEN

Jedenfalls wird der Tod der (gestrigen) Kunst¹⁰ ebenso gefeiert wie eine Generation davor je-

ner Gottes, der Tod des Menschen ebenso wie der des Gegenstandes:¹¹ Totschläge, wohin das Auge reicht, Kriegsgeheul, Kampfpapieren, Alleinvertretungsansprüche etc. etc.

Manch einer sprach gar – ich denke an die provokanten postmodernen und damit eo ipso avantgardefeindlichen Thesen von Boris Groys – von einer vorausseilenden Mitschuld der Avantgarden am Totalitarismus und im Umkehrschluss von einer avantgardistischen Natur der Stalin-Ästhetik, genauer der Massengesellschaft und ihres Führerkults.¹² Der Hang zu „totalitären Methoden“ faszinierte in jenen Zeiten auch die Besten: Ob etwa ein Kasimir Malevič zusammen mit all den anderen russischen Avantgardisten auch zur Avantgarde des Totalitarismus ausgerufen werden sollte, mag offen bleiben.¹³

Betrachtet man die Kunstavantgarden, ja auch die Linksutopien unter dieser Perspektive, und übrigens auch unter dem Aspekt ihrer Vernichtung – „Liquidierung“ sagte man damals – durch den Stalinismus, mag sich das Bild doch etwas ändern. Dann sehen wir unter der Oberfläche der aggressiven Manifeste und geradezu (welt)raumgreifenden Kunst- und Bildtektoniken zwar auch einen Totalanspruch, dieser bewegt sich aber weitgehend auf dem wenn auch

¹¹ Zu dieser Problematik vgl. die schon klassische Darstellung bei Arthur C. Danto, *Das Fortleben der Kunst*, München 2000.

¹² Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988. Zur Gegenüberstellung der avantgardistischen Phase der (frühen) Sowjetunion (20er Jahre) (= Kultur 1) und der Stalinära ab den 30er Jahren (= Kultur 2) vgl. Vladimir Papernyj, *Kul'tura dva* [Kultur zwei], Moskau 1996.

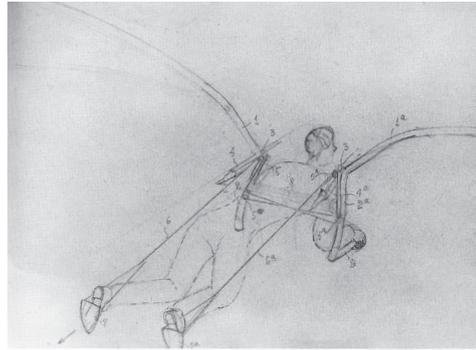
¹³ Siehe dazu die vieldiskutierten Thesen zur Mitschuld der russischen Avantgarde an eben jenem Totalitarismus der Stalin-Ära, der sie physisch und künstlerisch zum Opfer gefallen ist: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*, München 1988.

⁹ Aleksej Kručenyč / Velimir Chlebnikov, Manifest „Das Wort als solches“ (1913), deutsch in: Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch*, S. 324–325.

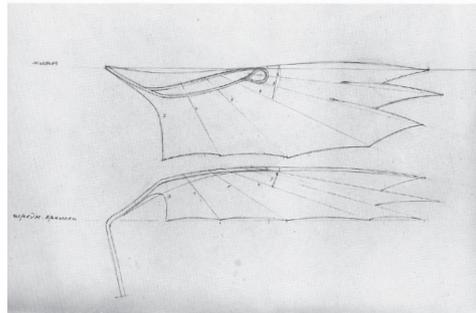
¹⁰ Zur Kritik am Tod der Kunst in der russischen Avantgarde vgl. die dezidiert antikonstruktivistische Position Kazimir Malevičs Anfang der 20er Jahre – so vor allem in seiner Schrift: *Gott ist nicht gestürzt* (vgl. unter demselben Titel Aage Hansen-Löve, *Gott ist nicht gestürzt!* Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, München 2004; ebd. meinen umfassenden Kommentar und die Einleitung, S. 255–603).

Abb. 4:
Tatlin: Flügel des „Letatlin“
(1929-1932).

Quelle: Anatolij Strigalev/Jürgen
Harten (Hg.), Vladimir Tatlin,
Katalog, Köln 1994, Abb. 134
bzw. 135.



134 Körperhaltung beim Flug mit dem »Letatlin«, 1929-1932. Kat. 581
Положение тела во время полета на «Летатлине», 1929-1932. Кат. 581



135 Flügel des »Letatlin«, 1929-1932. Kat. 585
Крыло «Летатлины», 1929-1932. Кат. 585

schwankenden Boden einer Gleichsetzung des Utopischen mit dem Ästhetischen.¹⁴

Das heißt – mit dem „LeTatlin“ Tatlins¹⁵ kann man nicht fliegen – außer ins Traumland der Utopien, die nicht zuletzt auf den Mythos des Ikaros zurückweisen. Das Kunst-Fluggerät lässt

¹⁴ Ausführlich dazu Aage Hansen-Löve, Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde, in: ders./Groys, Am Nullpunkt, S. 700-748. Siehe zuletzt auch: Verena Krieger, Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln/Weimar/Wien 2006.

¹⁵ Vgl. Boris Groys, Das Kunstwerk als nichtfunktionelle Maschine: Wladimir Tatlin, in: ders., Die Erfindung Russlands, München 1995, S. 112-119. Zu Tatlin selbst vgl. Vladimir Tatlin. Retrospektive, Katalog, Köln 1994.

sich gar nicht erst starten und am wenigsten landen. Was es aber in den Himmel hebt, ist der Name des Autors TATLIN, der dem Flugobjekt anagrammatisch eingeschrieben ist. So ist Tatlin auch ein Mann der TAT, der den Konstruktivisten ebenso dienen konnte wie den Dadaisten. Dazwischen tat sich ein wahrhaft weites Flugfeld auf: (Abb. 4)

Je tiefer wir uns über die abgestürzten Trümmer dieser Avantgarden beugen, umso deutlicher mag einem werden, wie gewaltig und grausam die Fallhöhe zwischen Anspruch und Realisierung, Trampolin und Betonbecken, zwischen Wiege und Grab auseinanderklaffte. Gefallen aber wurde von Anfang an – gestürzt auf die Erde, auf den harten Boden der Tatsachen, auf jenen Kopf, mit dem man so gerne durch die Wand rannte.

Herrschte im *Fin de siècle* jene „gefallene Frau“, die als *femme fatale* so viel Gefallen hervorrief, ist es nun der „gefallene Mann“ und sein Sturzflug, der die Alte Welt ins Visier genommen hatte.¹⁶

RUSSISCHER ANTI-KRIEGS-FUTURISMUS

Neben und über diesen ästhetischen Zerreißen waren die russischen „Zukünftler“ alles andere als Kriegstreiber; und so ging Marinetti Russlandtournee 1914 – etwas mehr als ein Jahrhundert nach jener Napoleons – weitgehend ins Leere. Einer der Zeitzeugen weiß von einem reichlich turbulenten Auftritt der russischen Futuristen gegen die „Italiener“ zu berichten. Dabei steht der lustvoll-aggressive Ton in kuriosestem Widerspruch zum Pazifismus der Botschaft:

¹⁶ Zum avantgardistischen Fliegen und zur Aktualisierung des Ikaros vgl. Felix Philipp Ingold, Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927, Basel 1978.

Marinetti richtet seinen Hauptschlag gegen die Museen Italiens, wir aber entbieten dem Polytechnischen Museum unseren Gruß! (Donnernder Applaus) Ich bin in Italien gewesen und begreife die Rebellion der Futuristen: dort hat man die schönsten Städte in reine Friedhöfe von Museen, Panoptiken und Antiquariaten verwandelt; dort wird Handel getrieben mit einer alten, tausendjährigen Geschichte, dort wird die heutige Zeit von den Gräbern der Vergangenheit erdrückt. Und eben von dort – aus den Katakomben Romas – erschallen Marinettis Lieder, der Museen und Bibliotheken zerstören will und der den Krieg als die einzige Hygiene der Welt rühmt? Wir jedoch wollen keinerlei Krieg zwischen den Völkern! (Schreie: «Recht so!»).¹⁷ (Abb. 5)

Eben diesen pazifistischen Tendenzen an der Schwelle zum Völkergemetzel des I. Weltkriegs begegnen wir bei den russischen Avantgardisten auch nach der Revolution 1917 immer wieder. Wesentlich ist an dieser Stelle jedenfalls der differenzierte Einsatz des Verfremdungs-Postulats und der Gleichsetzung von Innovation und Ästhetizität: also die Abwendung von der Brachialität einer Gewaltanwendung und die wesentlich radikalere Zuwendung zu einem Totalumbau des Codes von Sprache und Kultur. Die beiden wichtigsten Avantgardedichter ihrer Generation, Aleksej Kručonych und Velimir Chlebnikov, entlarvten den bloß modischen Kriegs-Futurismus als eine total belanglose, wenngleich nicht ungefährliche Anmaßung:

Eine Predigt, die nicht aus der Kunst selbst hervorgeht, ist doch ein mit Eisen angestrich-



Abb. 5:
Marinetti in Moskau 1914

*ner Baum. Wer wird sich einer solchen Lanze anvertrauen? Die Italiener erwiesen sich als schreierische Prahlhänse, und als schweigsame Künstler-Piepvögel. [...] Für den [russischen] Wortschöpfer sind alle Talmude gleichermaßen von Übel, bei ihm bleibt immer nur das Wort als solches.*¹⁸

Im Gegensatz zu den „Italienern“ wollte man sich in Russland nicht mit bloßen Oberflächenphänomenen und dem reinen Geschwindigkeitsrausch der technischen Modernität aufhalten: und ganz im Sinne des russischen Logozentrismus an den pulsierenden Lebenskern aller vitalen und kollektiven Erneuerungen gehen: die Erneuerung der Zeichen, die Kulturrevolution der Sprache.

Am ehesten noch war der spätere Sänger der Revolution, Vladimir Majakovskij, bereit, sein beträchtliches Instrumentarium an Trommeln und Tuben den russischen Heerführern anzutragen. Es blieb bei einigen Werbesprüchen und den bekannten Propagandaplakaten, die sich wenig später leicht für die Zwecke der Revolution umzeichnen ließen. (Abb. 6)

¹⁷ Der russische Futurist Vasilij Kamenskij zitiert bei: Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch*, S. 494.

¹⁸ Aleksej Kručonych / Velimir Chlebnikov, *Manifest „Das Wort als solches“* (1913), deutsch in: Velimir Chlebnikov, *Werke 2. Prosa. Schriften. Briefe*, Hg. Peter Urban, Reinbek/Hamburg 1972, S. 115.

Abb. 6:
Kasimir Malewitsch, Lubok
Heute (1914).
© Staatliches Russisches Museum,
Sankt Petersburg 2014



Während es Chlebnikov um die Sprache des Krieges, um die Grammatik der Geschichte geht, entwickelt der weithin berühmtere Vladimir Majakovskij in jenen Jahren seine dröhnende Stimme und führt die Propaganda des Krieges durch jene der Revolution ad absurdum: In seinem Gedicht vom 20. Juni 1914 schreibt er unter dem Titel „Der Krieg ist erklärt“:

»Abendblatt! Abendblatt! Abendblatt!
Italien! Österreich! Deutschland!«
Über den schwarz schraffierten Platz
in purpurnen Strömen floss das Blut lang.
Die Presse schlug das Kaffeehaus ein
mit wildem Geschrei voller Zorn:
»Vergiftet mit Blut den Falschspieler Rhein!
Zerdonnert mit Kugeln den Marmor von
Rom!«

Vom Himmel, den spitz Bajonette zerfetzten,
Sterne Tränen streuten, wie Mehl durch ein Sieb,
zerquetscht quiekte Mitleid zwischen Stiefel-
schäften:
»Ach lasst das doch, lasst das doch, bitte!«

Auf glatter Säule die bronzenen Generäle baten:
»Schlagt uns ab, wir wollen in den Krieg!«
Die Kavallerie zum Abschied mit Küssen
schmatzte,
das Fußvolk strebte voll Mordlust – zum Sieg.
Raumgreifende Großstadt hat's Traumbild
gesehn,
mit lachendem Bass sprachen laut die Geschütze,
vom Westen her fiel ein tiefroter Schnee,
der hunderte Stücke von Menschenfleisch
spritzte.

*Auf den Platz quillt schwellend Rotte um Rotte,
vor Zornglut die schwellenden Adern zischen:
»Lasst uns an der Seide der Wiener Kokotten
auf den Boulevards die Säbel trockenwischen.«*

*Zeitungsjungen brüllten: »Kauft's Abendblatt!
Italien! Österreich! Deutschland!«
Aus der Schraffur metallschwarzer Nacht
purpurnes Blut in Strömen hervorbrang.¹⁹*

KRIEG DER ZEIT GEGEN DEN RAUM

Die Kriegs-Bilder der russischen Avantgardenkünstler(innen) – zumal jene des Neoprimitivismus der 10er Jahre mit seinen Hauptvertretern Michail Larionov, Natalija Gončarova, der frühe Malevič u.a. neigten zu einer Mythisierung des Krieges, der als apokalyptische Katastrophe das Ende der Alten Welt zu beschleunigen hatte. So etwa in den Graphiken von Natalija Gončarova, die späterhin auch als Künstlerin von Djagilevs berühmten „Ballets Russes“ (1909- 1929) in Paris Berühmtheit erlangte. Neben Ljubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova war Natalija Gončarova eine der „Amazonen der russischen Avantgarde“²⁰ der 10er/20er Jahre. Sie verlieh in ihren Kriegsbildern der Technikbegeisterung der Futuristen eine halb ironische religiöse Note, die Engel und Flieger auf absichtsvoll kindliche Weise verschmolz. Wie andere Avantgardisten griff auch sie auf das altertümliche Genre des Volksbilderbogens (Lubok) zurück, der schon für die Analphabeten des 19. Jahrhunderts als eine Art Zeitungersatz gedient hatte. Damit wird aber auch der Krieg folklori-

¹⁹ Eric Boerner, Russische Lyrik aus drei Jahrhunderten, Hg. und übers. von Eric Boerner

²⁰ So der Titel der Darstellung bei: John E. Bowl / Matthew Drutt (Hgg.), Amazonen der Avantgarde, Guggenheim Museum / Hatje New York / Berlin 2000.

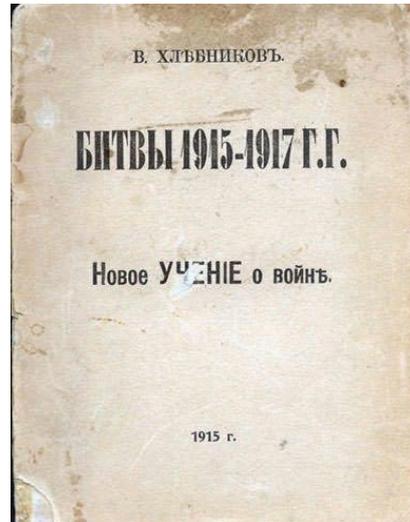


Abb. 7:
Natalja Gontcharowa, *Mystische Bilder des Krieges* (1914).

siert und von der Erde in den Himmel verlagert. Kurze Zeit nach diesem Kriegszklus war Gončarova gemeinsam mit einer anderen Leitfigur der neoprimitivistischen Avantgarde – Michail Larionov – nach Paris gezogen, wo sie nicht nur den Ersten sondern auch den Zweiten Weltkrieg um viele Jahre überleben sollte. (Abb. 7)

Für den radikalsten russischen „Mythopoeten“ jener Epoche – Velimir Chlebnikov – sollte die Revolution der Sprache eben jene Kulturrevolution anzetteln, an deren Spitze er und seine Futuristenfreunde eine Weltherrschaft der Poesie errichten wollten. Nicht als Herrscher des Raumes und ihrer Grenz-Kriege, sondern als Herr der Überzeit und eines Kosmos jenseits der (Dritten) Dimension. Velimir Chlebnikov bezeichnete sich – nicht unbescheiden – als „Vorsitzender des Erdballs“ [...] – und doch stand hinter diesem aggressiven Dominanzanspruch ein durchaus subtiler Sprachgeist, dessen Krieg der Worte

Abb. 8:
V. Velimir Chlebnikov, *Schlachten 1915-1917. Neue Lehre vom Krieg*, Moskau 1915



und der Zeit sich gegen die Raumkrieger des I. Weltkriegs richtete.

Aufruf des Vorsitzenden des Erdballs

Nur wir [die russischen Futuristen] sind die Regierung des Erdballs. Das ist auch weiter nicht erstaunlich. Daran wird niemand zweifeln. Wie – sind die Unbestreitbaren, und in dieser Würde sind wir anerkannt von jedermann.

Wir, die wir eure drei Kriegsjahre zur kleinen Tüte einer schrecklichen Trompete gedreht haben, wir singen und schreien – das Brausen der schrecklichen Wahrheit, daß es eine Regierung des Erdballs gibt. Sie – das sind wir.²¹

Während die „Raum-Mächte“ – also die politischen Führer der Nationalstaaten – sich um einen Fetzen Landes zerreißen, machen sich die

²¹ Velimir Chlebnikov, *Wir, die Vorsitzenden des Erdballs*, (1914/1916), Werke 2. Prosa. Schriften. Briefe, Hg. von Peter Urban, Reinbek/Hamburg 1972, S. 264f.

Beherrscher der Zeit, die Neuen Menschen und ihre Dichter in eine unmittelbar anbrechende Zukunft auf, wo die Landesgrenzen ebenso verschiebbar sind wie jene der Worte:

Die sich Staatenlenker nennen, Regenten von Staaten²² und anderen Buchverlagen und Handelshäuser Krieg & Co., die die Mühlen ihrer Wohlfahrt angeschlossen haben an den dreijährigen Wasserfall

eures Biers und unseres Blutes in schutzlos roter Welle. [...]

Die Heimat auf den Lippen führend, den Fächer Feldgerichtsordnung in Händen, habt frech den Krieg ihr überführt in die Mitte der Bräute des Menschen.

Raumstaaten, ihr! Beruhigt euch Und weint doch nicht wie kleine Mädchen.

Zusammen mit den Dantegesellschaften, Kaninchenzüchtervereinen, Kampfbünden gegen die Zieselmäuse werdet ihr unter den Schatten der von uns erlassenen Gesetze fallen

Wir werden euch kein Haar krümmen. [...]²⁵

Chlebnikovs freilich imaginäre Gegenwelt zu den Raumstaaten lebt einerseits in der Sémiosphäre der Sprache, deren Code gleichwohl zusammen mit den Gesetzen einer kosmischen Mathematik die Menschheitsgeschichte und die der Kriege lenkt. So war seine 1915 verfasste Schrift *Die Schlachten 1915–1917* eine „Neue Lehre vom Krieg“, der nicht den Generälen gehorcht, sondern den Regeln einer nur vom Sprachmenschen erkennbaren „historischen Grammatik“. (Abb. 8)

Während im religiösen Opfer (Christi) Gott

²² Gemeint sind die Achsenmächte Österreich und Deutschland.

(oder der Gottessohn) getötet und „gegessen“ wird, figuriert im archaischen Mythos Gott (auch) als Menschenfresser; der Mensch wird erlöst dadurch, dass er von Gott gegessen wird. Die destruktive Seite dieses Menschenopfers verkörpert bei Chlebnikov mehrfach der Krieg, der die Menschen und damit den Erd-Körper als Mutter-Erde in einen Leichnam verwandelt bzw. verzehrt²³: „Dann isst die Haut der Länder die Motte des Bürgerkriegs, die Hauptstädte vertrocknen wie Zwieback – die Feuchtigkeit der Menschen ist verdunstet.“²⁴; „...Auf dass neuerlich die Infanterie ginge, bis zum letzten Lachen der zwei Totenschädel der letzten Menschen an [in] der Schüssel des Krieges..“.²⁵ (Abb. 9)

*[...] wenn sich irgendwo der Staat zeigt.
Burschen, springt und verbergt euch in Höhlen
und in der Meerestiefe [...]
Mädchen und jene, die den Gestank der Toten
nicht ertragen,
fällt in Ohnmacht beim Wort »Grenzen«:
Sie stinken nach Leichen. [...]
Der Richtblock ist schlecht nur dadurch,
dass auf ihm die Köpfe den Menschen abgehau-
en werden. [...]
aber warum ernährt er [der Staat] sich von
Menschen?
Warum wurde das Vaterland ein Menschen-
fresser,
und die Heimat seine Ehefrau. [...]*²⁶

²³ In der Mythologie kann auch das ‚Essen‘ bzw. ‚Festmahl‘ als ‚Kampf und ‚Krieg‘ fungieren; vgl. Aage Hansen-Löve, Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus, in: Poetica, Band 19, Heft 1–2 (1987), S. 88-133.

²⁴ V. Chlebnikov, *Zangezi* [1922], Bd. 3, S. 325.

²⁵ Ebd., S. 329.

²⁶ V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij* (Gesammelte Werke), Hg. von Jurij Tynjanov / N. Stepanov, Leningrad



Abb. 9:
Velimir Chlebnikov, Petersburg
1909

Das gängige Motiv des (im Russischen weiblichen [smert‘) Schnitters Tod wird bei Chlebnikov mit dem Motiv des Kannibalismus verschmolzen, was in der archaischen Synonymie von „Brot“ und „Leib“ begründet liegt:

*Des russischen Fleisches Schild schmiede!
Russland war ein riesiges Schild.
Mit dem Hobel hobelte der Krieg Russland –
die Spitze [das Gestickte, Geklöppelte] der Lei-
chen-Späne. [...]
Das russische Fleisch
auf den Markt des Welthandels
warf der Rubel.
Ein Verlust von russischen Bräutigamen,
Untergang, Untergang!²⁷*

Höchste Erfüllung der Utopie für Chlebnikov ist aber nicht der Sieg über Sterblichkeit und die Leiden in einer Welt der Notwendigkeit; für den Archaisten steht die Rückkehr in den Urzustand einer universellen Essbarkeit

1928–1933, Bd. 3, S. 19f.

²⁷ „Nevolničij bereg ...“, in: Chlebnikov, Ebd., S. 230.

der Erde – ein Schlaraffenland kosmischen Ausmaßes – im Mittelpunkt aller Verheißungen.

Hand in Hand mit diesem Triumph der Oralität, also einer totalen Inkorporierbarkeit der Welt, geht auch die Versöhnung mit jenen Natur-Wesen (mit der Tier- und Pflanzenwelt), die durch die Prozesse der Kulturwerdung im wörtlichen und übertragenen Sinne verdrängt und zerstört wurden.²⁸ Die Auslöschung des Endes und einer jeden Finalität ist dann eingetreten, wenn

die gesamte Erde eßbar geworden ist und die jüngeren Brüder der Menschen – die Gewächse, die Kühe, Gräser – die Fesseln abgelegt haben. [...]

Doch ein Wunder geschah: Mutige Gemüter weckten im grauen heiligen Lehm, der die Erde in Schichten bedeckte, ihre schlummernde Seele aus Brot und Fleisch.

Die Erde wurde essbar, jede Schlucht wurde

zum Mittagstisch, Tieren und Pflanzen wurde das Existenzrecht zurückgegeben, [...] Und wir sind wieder glücklich: Da schläft der Löwe in meinem Schloß, und ich rauche jetzt mein luftiges Mittagessen.²⁹

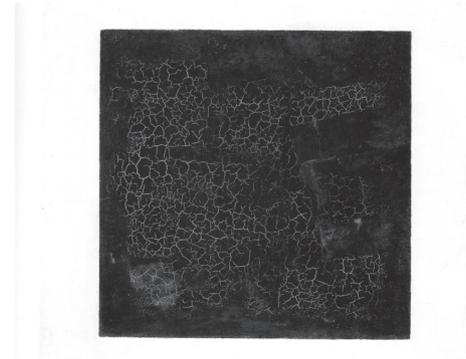
Kurze Zeit später (1922) war Chlebnikov in

²⁸ Vgl. Aage Hansen-Löve, Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus, in: *Poetica*, 19/1987, 1–2, S. 88–133.

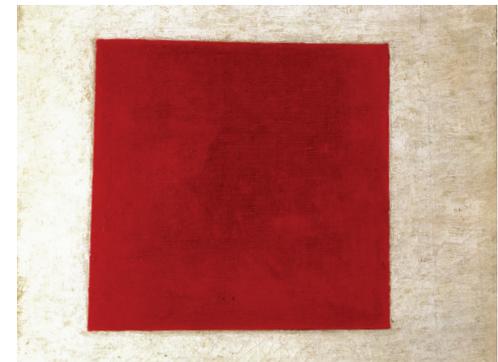
²⁹ Velimir Chlebnikov, *Der Fels aus der Zukunft*, S. 127, hier zitiert nach der Ausgabe Jewgenij Kowtun, *Sangesi. Die russische Avantgarde. Chlebnikow und seine Maler*, Zürich 1993, S. 125–127. Hervorhebungen in den Zitaten von mir. Die Schreibweise der Namen in den Zitaten folgt den jeweiligen Ausgaben; dieselben Namen werden im Haupttext dagegen nach der wissenschaftlichen Transkription angeboten.

den Wirren des Bürgerkriegs elend zugrundegegangen. Während Malevič 1915 – mitten im Krieg – s c h w a r z sah (Abb. 10):

stand die Ampel kurz darauf schon auf rot



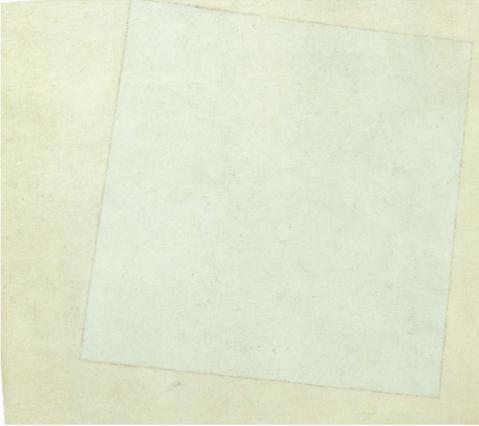
(Abb. 11).



Und schließlich – im Revolutionsjahr – erhebt er eine „Weiße Fahne“ und signalisierte damit die Kapitulation der alten Welt ebenso wie den Start einer ganz anderen (Abb. 12):

Abb. 10:
Kasimir Malevič: „Schwarzes
Quadrat“ (1913/1915)

Abb. 11:
Kasimir Malevič: „Rotes
Quadrat“ (1915)



*Abb. 12:
Kasimir Malevič: „Weiß auf
Weiß“ (1917/18)*

Aber das ist eine ganz andere Geschichte, die nicht und nicht zu Ende gehen will. Die Revolution hatte den Krieg verschlungen und war mit einem Bürgerkrieg niedergekommen.



Stefan Schmidl ist Professor für Theorie und Geschichte der Musik an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW.

DER ERSTE WELTKRIEG ALS MUSIKALISCHE VORSTELLUNG

STEFAN SCHMIDL

Musik vermittelt sich prozessual. Diese Eigenheit unterscheidet ihre Darstellungsmodi in manchen Aspekten von jenen visueller Medien. Im Gegensatz zum Sehen dessen, das als bildliche Repräsentation wahrgenommen wird, kann das Hören desselben etwa nicht in der Unmittelbarkeit des Blicks geschehen. Demzufolge ist Musik ein Medium, das Dispositive als Sukzession projiziert und allein wegen dieser „erzählenden“ Qualität kaum als ein die Realität „abbildendes“ Medium verstanden wird. Diese vermeintliche Potenz ist dagegen gemeinhin den neuen Medien des 19. Jahrhunderts, der Fotografie und dem Film, zugestanden bzw. bildet diese Scheinbarkeit eine strategische Grundlage für Film und Fotografie. Und doch lässt sich auch in der Musik ein Bemühen um „Anschaulichkeit“ feststellen, da sie durch die klangliche Imitation realer Laut-Phänomene eine zwar sehr abstrahierende, aber doch ikonische Beziehung zwischen Phänomen bzw. Objekt und Medium suggeriert. Als Vorstellung entstand somit auch der Erste Weltkrieg durch seine musikalische Repräsentation, insofern „Krieg“ als solcher nur repräsentiert werden

kann,¹ wie es Elisabeth Bronfen in ihrer Studie zu Hollywoods Kriegsdarstellungen betont hat, es also seine Repräsentationen sind, die seine Vorstellung und damit „ihn selbst“ konstituieren.

Die Intention, die musikalischen Vorstellungen des Ersten Weltkriegs eingeschrieben wurde, verdient dabei besonderes Interesse. In diesem Zusammenhang mag ein von Horst Bredekamp im Zusammenhang seiner Bildakt-Theorie erfolgter kritischer Hinweis auf Jacques Lacan und dessen Verständnis von Kunst als einem Medium mit „pazifizierende(r) (...) Wirkung“² hilfreich sein. Die Funktion des Kunstwerkes, so Lacan, sei es, Entlastung von einer Welt bedrängender, „nichtkünstlerischer Artefakte“³ zu gewährleisten.⁴ Insofern der Erste Weltkrieg geradezu eine Totalität von solchen bedrängenden Phänomenen war, hätte es dem-

¹ Elisabeth Bronfen, *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt am Main 2013, S. 13.

² Jacques Lacan, zit. nach Horst Bredekamp *Theorie des Bildakts*. Berlin 2010, S. 47.

³ Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (wie Anm. 2), S. 47.

⁴ Bredekamp, *Theorie des Bildakts* (wie Anm. 2), S. 47–48.

nach zu gar keinen künstlerischen Repräsentationen des Krieges kommen dürfen, sondern lediglich zu Werken wie etwa Frank Bridges *Summer* (1914/15) oder Richard Strauss' *Alpensinfonie* (1915) – Werken, die in ihrer Natur-Programmatisierung vom Geschehen des Weltkriegs dezidiert abgewandt waren. Tatsächlich stellten Kompositionen wie jene von Bridge und Strauss aber nur einen eher kleinen Teil der symphonischen Produktion der Jahre 1914 bis 1918 dar.

Auf der anderen Seite standen Versuche, eben gerade das Geschehen, die Schauplätze, die Eindrücke des Krieges klanglich zu bedeuten. Abgesehen von propagandistischer Musik, die die kriegerischen Auseinandersetzungen gemäß der Gattungstradition und dem durch Beethoven in der Orchestermusik des 19. Jahrhunderts nachhaltig verbreitete *per-aspera-ad-astra-Schemas* repräsentierten und damit, angesichts ihrer agitatorischen Eigenschaft, auch nur bedingt als „pazifizierend“ bezeichnet werden können, waren viele symphonische Repräsentationen des Ersten Weltkriegs von einem Spannungsverhältnis des Uneindeutigen, des Ambivalenten gekennzeichnet, das sich kaum in der Musik wiederfindet, die in Bezug auf einen früheren Krieg noch auf einen späteren geschrieben wurde.

AMBIVALENZEN MUSIKALISCHER REPRÄSENTATION

Es war eine Dichotomie aus Sensation und Trauma, aus Faszination und Erschütterung, die klangliche Auslegungen des Ersten Weltkriegs charakterisierte. Sie kann als Spiegel der Unschlüssigkeit hinsichtlich des neuen, technisierten Krieges interpretiert werden: des modernen Krieges und seiner beispiellosen Phänomene. Die Uneindeutigkeit symphonischer Repräsentationen des Ersten Weltkriegs weisen darüber hinaus darauf hin, dass es sich bei den Kriegs-

und unmittelbaren Nachkriegsjahren um eine Zeit handelt, in der es noch nicht zu einem Paradigmenwechsel kam, sich eher kompositorische Paradigmen überschritten.

Ralph Vaughan Williams 1922 erstaufgeführte *Pastoral Symphony* ist ein Beispiel für diese These. Um als Repräsentation des Weltkriegs bzw. der Weltkriegserfahrung aufgefasst zu werden, prädestinierte das Werk eine durch die Gattin des Komponisten, Ursula Vaughan Williams, mitgeteilte Erinnerung an den Stimulus, den der Komponist während seiner Stationierung in Nordfrankreich empfangen habe: „A bugler used to practice, and this sound became part of that evening landscape and is the genesis of the long trumpet cadenza in the second movement of the symphony.“⁵ Diese Passage nahm Vaughan Williams-Biograph Frank Howes zum Anlass für die Formulierung, dass der zweite Satz des Werkes einen „direct transcript of real life“⁶ darstelle und versuchte darin wohl, die aus der Kriegserfahrung geborene Modernität des Ansatzes hervorstreichend. Vaughan Williams' eigenes Resümee seiner *Pastoral Symphony* zeigt dagegen die vorhin angesprochene charakteristische Poly-Paradigmatik der Kriegsjahre, wenn er über die Entstehung der Komposition folgendes schrieb: „(...) a great deal of it incubated when I used to go up night after night with the ambulance waggon at Ecoives and we went up a steep hill and there was a wonderful Corot-like landscape in the sunset (...).“⁷ Seine

⁵ Ursula Vaughan Williams, R.V.W. A Biography of Ralph Vaughan Williams. London 1964, S. 121, zit. nach: Lionel Pike, Vaughan Williams and the Symphony. London 2003, S. 92.

⁶ Frank Howes, The Music of Ralph Vaughan Williams, London 1954, S. 23, zit. nach: Pike, Vaughan Williams and the Symphony (wie Anm. 5), S. 92.

⁷ Ralph Vaughan Williams and Ursula Wood, 1938, zit. nach: Lionel Pike, Vaughan Williams and the Sym-

knappe ergänzende Bemerkung „it's not really lambkins frisking at all as most people take for granted“⁸ ist bezeichnend, weil sie die durch die Bezugnahme auf Jean-Baptiste-Camille Corot, einem der wichtigsten Maler der Schule von Barbizon, aber auch die durch den Titel des Werkes nahegelegte pastoral-pazifizierte Lesart der Symphonie konterkarierte. Die lange Trompetenkadenz im zweiten Satz, dessen Einsamkeit im Finale wiederkehrt und sich zu einer wortlosen, schließlich verhallenden Sopranvokalise wandelt, wird auf diese Weise als Zapfenstreich erkennbar, das Werk als klangliche „Impression“ einer symbolistischen Kriegs-Landschaft. Es ist bemerkenswert, wie Vaughan Williams' Ästhetisierung des Krieges damit das alte *Et in Arcadia ego*-Motiv, das *memento mori* inmitten einer Landschaft des Golden Zeitalters, umkehrte.

Aber selbst in Werken, die eine ausgesprochen appellative Strategie verfolgten, sind Ambivalenzen festzustellen, etwa in Gabriel Pierné's *Cathédrales* (1915): Das symphonische Werk war einem Bühnenstück von Eugène Morand vorangestellt, das dieser für Sarah Bernhardt verfasst hatte und im November 1915 in Paris aufgeführt wurde und als seinen Gegenstand eine Unterredung allegorisierte französischer Kathedralen vorführte. Unter dem Eindruck des schweren deutschen Cathedral-Bombardements, besonders des Beschusses von Notre-Dame von Reims im September 1914 war Morands Spiel als Anklage- und Mobilisierungstück angelegt. Die Strategie der Stilisierung realer Kampf- und Zerstörungshandlungen findet ihren Höhepunkt in der Passage, in der Bernhardt als theatralische Personifikation von Notre-Dame de Strasbourg die Kathedrale von Reims mit den

Versen titulierte: „Geignant dans sa charpente où passent les rafales,/De sa cloche fêlée où s'écrasent les balles,/Reims, Cathédrale, Reine entre les Cathédrales,/Cherchant le ciel des yeux crevés de ses vitraux/Est comme une martyre aux mains de ses bourreaux.“⁹ Die von Georges-Antoine Rochegrosse auch in einer bildlichen Form ausgeführte Repräsentation der bombardierten Reimser Kathedrale als Märtyrerin des Krieges stellte Pierné eine entsprechende symphonische Vision voran, die die Möglichkeiten des prozessualen Mediums Musik nutzte: Eingeleitet durch eine Passage mit wortlosem Chor, seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts in symphonischer Musik klanglicher Signifikant des Erhabenen, transformiert sich der Charakter der Evokation in eine markante Marsch-Episode, um in ein *stringendo* zu münden und anschließend metaphorisch in sich zusammenzustürzen, angezeigt durch den *passus duriusculus* des Chores. Zweifellos, die Klammer von Pierné's *Cathédrales* ist das „Nationale“, man beachte die fortwährende Paraphrasierung der *Marseillaise* in den Trompeten- und Posaunen-Parts, dennoch kommt es hier auch zu einer temporären „Störung“ der Form, vermittelt nicht durch eine musikgrammatische Differenz, sondern durch eine Figur der barocken Musikhistorik.

MOTORIK UND IRISIERENDER KLANG ALS REPRÄSENTATION DES KRIEGES

Ein entscheidendes Moment in symphonischen Repräsentationen des Ersten Weltkrieges bezieht sich auf die Motorik und den Rhythmus des neuen technisierten Krieges. Werner Telesko hat Dynamik als Epochensignatur des 19.

phony (wie Anm. 5), S. 77.

⁸ Ebenda, S. 77.

⁹ Eugène Morand, *Les cathédrales*; poème dramatique créé par Madame Sarah Bernhardt. Paris 1915, S. 26.

Jahrhunderts definiert.¹⁰ In dieser Hinsicht kann die „Emanzipation“ des Rhythmischen, wie sie Strawinski in *Petrouchka* (1911) und dem *Sacre du printemps* (1913) vollzogen hat, auf dem Gebiet der Musik als Ausdruck dieser Faszination und Prägung des Jahrhunderts verstanden werden. Als solche fand sie konsequenterweise Eingang in die klanglichen Vorstellungen des Ersten Weltkrieges. Vor allem italienische Komponisten haben diese Aneignung praktiziert: Alfredo Casella mit der *Elegia eroica* (1916) und Gian Francesco Malipiero mit den *Pause del silenzio I* (1917). Während ersteres Werk die *Sacre*-Erfahrung für eine außergewöhnliche nationale Apotheose heranzog – interpolierte Casella doch am Ende des Stücks die spätere italienische Nationalhymne, den *Canto degli Italiani* im 2/4-Takt über drei- und vierfach geteilten Streichern im 6/8-Takt, – sind Malipieros „Unterbrechungen der Stille“ als klangliche Reflexionen über den Rhythmus des Krieges, über den extremen Wechsel aus Lautintensivität und Stille interpretierbar. Zusammengehalten durch ein Fanfaren-Motiv,¹¹ setzen sich die *Pause del silenzio* aus einer Reihe von einander charakterlich entgegenstehenden Sätzen zusammen, die nach Malipieros eigener Beschreibung vom Pastoralen ins Elegische und in Ausbrüche von „gewalttätigen Rhythmen“ (mit teilweise durchaus offensichtlichen Imitationen von Maschinengewehrfeuer) übergehen.¹² Monotonem und Lyrischem folgt in diesem Stück ein „Zuviel“ des Akustischen, ein Konglomerat

aus Kampfsignalen, Geräuschkaskaden und Klang-Irisionen (Notenbeispiel 1).

Notenbeispiel 1

Gian Francesco Malipiero.
Pause del silenzio I (1917):
 Klangkaskaden

The musical score is arranged in a system of staves. From top to bottom, the staves are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. Sib.), Bassoon (Fag.), Trombones (Tromboni), Violins I (Viol. I div.), Violins II (Viol. II div.), Viola (Vla. div.), and Violoncello (Vcl. div.). The music is written in 3/4 time and features a complex, rhythmic texture with frequent accents and dynamic markings, including *ff* (fortissimo). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, creating a dense and powerful sound.

¹⁰ Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*. Wien, Köln, Weimar 2010, S. 16.

¹¹ John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero. The Life, Time and Music of a Wayward Genius 1882-1973*, Amsterdam 1999, S. 119.

¹² Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero* (wie Anm. 11), S. 119.

DER ERSTE WELTKRIEG ALS TRADITIONELLE MUSIKALISCHE KRIEGSDARSTELLUNG

Die Uneindeutigkeit, mit der in Stücken wie Malipieros *Pause del silenzio* oder Vaughan Williams' *Pastoral Symphony* der Ersten Weltkrieg repräsentiert wurde, ist als kompositorische Strategie charakteristisch für eine Reihe zeitgenössischer symphonischer Werke. Abseits solcher ambivalenten Stilisierungen griffen Komponisten durchaus auch noch auf Traditionen der Kriegsdarstellung des 19. Jahrhunderts zurück. Ein sehr spätes Beispiel ist die symphonische Dichtung *Isonzo*, komponiert vom kroatischen Major des Generalstabskorps¹³ Ludwig/Lujo Šafranek (1882–1940), uraufgeführt März 1918 im österreichisch besetzten Belgrad (wo Šafranek stationiert war) und dann noch einmal erfolgreich gegeben im großen Musikvereinssaal von den Wiener Philharmonikern unter Felix Weingartner am 21. April 1918. *Die Neue Freie Presse*, die neben dem *Fremden-Blatt* die Komposition und die Umstände ihrer Erstaufführung ausgiebig besprach, nannte Šafraneks *Isonzo* eine »von Aktualität dampfende Kriegskomposition«¹⁴ In der Tat reagierte Šafranek

in *Isonzo* auf unmittelbar vorausgegangenes Kriegsgeschehen, die für Österreich-Ungarn siegreiche zwölfte und letzte Isonzoschlacht im Oktober 1917, ein Sieg, den die Doppelmonarchie allerdings nicht mehr zu ihrem Vorteil ausnutzen konnte. Der symphonischen Dichtung ist ein Gedicht beigegeben, das sich in seiner Programmatik als Synthese aus Smetanas *Vltava* und Richard Strauss' *Heldenleben* auffassen lässt und als programmatische Überschriften „Alpenruhe – Quellen – Der junge Isonzo – Der breite Isonzo – Die Adria – Sturm – Friedensidylle – Krieg und Sieg“¹⁵ nennt. Am textlich-musikalischen Szenario von *Isonzo* erscheint in diesem Zusammenhang symptomatisch, wie nationalisierte Natur gegen technischen Krieg gesetzt und komponiert wird: „Natur“ erscheint als diatonisch wiegender Hymnus, „Krieg“ als jähes Crescendo der Pauken, Tremoli der Streicher und einem modulierenden Blechbläser-Motiv, das im Klavierauszug als „Motiv der Habgier“ angeführt ist und selbstverständlich auf den italienischen Feind bezogen werden soll. Nach der Überwindung des „Krieges“ bzw. der „Habgier“ türmt Šafranek nach dem Vorbild der Symphonik Anton Bruckners die drei wichtigs-

Notenbeispiel 2
Lujo Šafranek: *Isonzo* (1918):
„Gebetsmotiv“ und „Kriegsruf“

¹³ *Fremden-Blatt*, 14. April 1918, S. 11.

¹⁴ *Neue Freue Presse*, 22. April 1918, S. 1.

¹⁵ *Isonzo*. Symphonische Dichtung von Ludwig Šafranek. Klavierauszug. K.u.k. Gouvernment-Druckerei in Belgrad 1918. Wien Bibliothek Ms 34613.

ten „natürlichen“ Motive („Isonzo“, „Gebet“ und „Heimat“) zur Apotheose auf, einer Apotheose, die in Hinsicht auf die tatsächliche militärische Lage Österreich-Ungarns im März 1918 nur mehr musikalisch realisiert werden konnte (Notenbeispiel 2).

Ausmaße und Folgen des Ersten Weltkriegs ließen zum ersten Mal im 20. Jahrhundert die Frage aufkommen, welche künstlerischen Ausdrucksformen und -normen den schrecklichen Phänomenen ihrer Zeit angemessen seien. Aussagen wie jene des Wiener Musikwissenschaftlers Guido Adler, der 1915 in seiner Schrift *Tonkunst und Weltkrieg* prognostizierte, dass »von der aktuellen Kriegskunst (...) keine tiefgreifende Einwirkung auf den Musikstil unserer Zeit«¹⁶ zu erwarten seien, verkannten dabei die eigenartige Ambivalenz, die viele klanglich-artifiziellen Repräsentationen des Krieges charakterisierte und als typisch für die Musik dieser Jahre bezeichnet werden darf. Divergierend zwischen Traumatisierung und Bannung durch den Krieg, diente solchen kompositorischen Vorstellungen eine poly-paradigmatische Stilistik als „Darstellungsmodus“, der einen Paradigmenwechsel wohl vorbereitete, aber noch nicht vollzog. Verdichtet lässt sich anhand konkreter Werke darin auch die Krise bürgerlicher Repräsentation im Übergang zur massenmedialen Ära erkennen: Musik des Ersten Weltkriegs bildet vergangenes Bewusstsein ab und erzählt gleichzeitig die Geschichte einer grundlegenden ästhetischen Transformation.

Sich mit Musik zu beschäftigen, die während und unmittelbar nach der »Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« komponiert wurde, besitzt aber zudem deswegen Relevanz, weil an ihrem Beispiel anschaulich vorgeführt werden kann, wie Musik Wahrnehmungskonventionen, Weltbilder entstehen lässt und sie immer wieder re-präsentiert, intensivierend »wiederpräsentiert«, oder kurz ausgedrückt: wie sie Ideologie affektiv vermittelt. In ihrer Qualität des Anschaulich-Machens, des Bereitstellens von assoziativen, klanglichen Vorstellungsgrundlagen, die auf Ideologien, aber auch auf Phänomene rekurren, die sich – wie der Weltkrieg – einer schnellen Abgleichung mit geltenden Weltbildern entziehen und daher umso dringlicher nach Interpretation verlangen, in dieser Qualität darf Musik als ein durchaus primäres Medium gelten.

¹⁶ Guido Adler, *Tonkunst und Weltkrieg*. Separat-Abdruck aus „Kriegs-Almanach“ 1914–1916. Wien 1915, S. 5.



Werner Telesko ist Dozent für mittlere, neuere und neueste Kunstgeschichte an der Universität Wien, Direktor des Instituts für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW, seit 2013 wirkliches Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW.

DIE DYNAMIK DES KRIEGES UND DIE FOTOGRAFIE IM ERSTEN WELTKRIEG

WERNER TELESKO

Der folgende Beitrag versucht der Frage nachzugehen, welchen Anteil die Kriegs- und Pressefotografie an der medialen Vermittlung der Dynamik des Ersten Weltkrieges besitzt. Wenn Bernd Hüppauf in einem jüngst erschienenen Handbuch zum Ersten Weltkrieg formuliert: „Krieg ist in den Medien, und Medien sind im Krieg“¹, dann gilt dies in besonderer Weise für die Fotografie, der zwar einerseits bevorzugt die auszeichnende Kategorie Authentizität zugeordnet wird, die aber andererseits den Krieg nur fragmentarisch wiederzugeben vermag, da der „fruchtbare Augenblick“ der Geschehens schwer einzufangen war. Darüber legt sich die grundsätzliche Frage, ob Bilder wirklich den

Krieg zeigen [können], oder ob wir nicht vornehmlich mit einem Krieg der Bilder konfrontiert sind, also vor allem den „Krieg als Bild“² wahrnehmen.

Im Folgenden geht es konkret um die fotografische Visualisierung des Kampf- und Schlachtereignisses – nicht jedoch um die anderer Themenbereiche, die im Ersten Weltkrieg aus dem Blickpunkt der Fotografie ebenfalls eine grundlegende Bedeutung besaßen (u.a. die Wiedergabe zerstörter Landschaften, Lazarette, Soldaten mit und vor Waffen etc.). Dabei ist die Absicht der Fotografen, die (mehr oder minder spontane) kriegerische Aktion (Angriff, Rückzug, Stellungskrieg etc.) als solche einzufangen, kein Bestreben, das im Ersten Weltkrieg erstmals zu konstatieren ist, sondern bereits weite Bereiche der Druckgraphik und Schlachtenmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts charakterisiert. Aus diesem Grund wird auch zuerst eine Rückschau

¹ Bernd Hüppauf, Medien des Krieges, in: Niels Weber, Stefan Kaufmann und Lars Koch (Hg.), Erster Weltkrieg. Kulturwissenschaftliches Handbuch, Stuttgart-Weimar 2014, S. 311–339, hier S. 311; neuerdings zusammenfassend zu den unterschiedlichen Kriegsmedien: Sabine Schulze u.a. (Hg.), Katalog: Krieg & Propaganda, 14/18, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 2014.

² Hüppauf ebd., S. 316.



Abb. 1:
 Carl Röchling, *Schlacht bei Gravelotte*, Gemälde, 1897
 © Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv.-Nr. 1988/99,
 Aufnahme A. Psille

auf die Schlachtenmalerei des 19. Jahrhunderts und ihre innovativen und wegweisenden Potentiale vorgenommen.

Der Militärmaler Carl Röchling (1870–1920) schuf mehr als ein Vierteljahrhundert nach Ende des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 mit der „Schlacht bei Gravelotte – Tod des Majors von Hadeln am 18. August 1870“ (Berlin, Deutsches Historisches Museum, 1897)³ eines der bekanntesten Gemälde dieses Krieges (Abb. 1). Wie zahlreiche andere Darstellungen veranschaulicht auch dieses Gefechtsbild trotz des Bildtitels nicht nur die Führungsrolle einer einzelnen Persönlichkeit, also des Majors von Hadeln, sondern stellt Masse der Soldaten *und* heldenhafte Einzelfigur gleichermaßen in das Zentrum. Der adelige Bataillonschef von Ha-

deln ragt mit seinem gezückten Säbel kurz vor dem tödlichen Treffer nicht aus den anderen Dargestellten heraus. Im Mittelpunkt des Geschehens steht vielmehr ein (anonymer) bärtiger Infanterist, der trotz einer Verwundung die Fahne des Bataillons ergriffen hat – und hinter ihm die voranstürmende Masse der Soldaten: Der Sieg gegen Frankreich im Jahr 1871 war nicht das Werk einzelner Persönlichkeiten, sondern der *gesamten* deutschen Nation – so die eingängige Botschaft dieses Bildes. Der Blickpunkt ist im Verhältnis zur traditionellen frühneuzeitlichen Schlachtenmalerei außerordentlich innovativ, weil deutlich nach unten verlagert: Der Betrachter nimmt nun das Ereignis tendenziell auf der Höhe der Kämpfenden wahr, wird also in das dargestellte Militärgeschehen miteinbezogen.

Dabei sind bereits vor Röchlings wenig bekanntem Gemälde signifikante Veränderungen in der Schlachtenmalerei zu bemerken: Das 1856 entstandene, im Zweiten Weltkrieg verbrannte Gemälde der „Schlacht von Hochkirch“

³ Susanne Parth, *Medialisierung von Krieg in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: Annegret Jürgens-Kirchhoff und Agnes Matthias (Hg.), *Warshots. Krieg, Kunst und Medien* (Schriften der Guernica-Gesellschaft 17), Weimar 2006, S. 45–65, hier S. 57, Abb. 8.

Adolph von Menzels (1815–1905)⁴ visualisiert in ungewöhnlicher Weise ein Ereignis, das im Jahr 1758 stattfand: Die Österreicher brachten dabei Friedrich II. von Preußen und seinen Truppen eine schmerzhaft Niederlage bei. Gezeigt wird hier eine Schlacht – eigentlich der Ausschnitt eines gerade beginnenden Gefechts. Menzel malte preußische Reihen, die verzweifelt bemüht sind, eine Gegenwehr angesichts des österreichischen Überraschungsangriffs zu organisieren. Die seit der Frühen Neuzeit übliche Überschauperspektive mit einem im erhöhten Vordergrund symbolisch dirigierend eingreifenden Schlachtenlenker – entweder dem König selbst oder einem seiner Feldherren – ist hier durch einen, auch noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts ganz ungewöhnlichen, relativ niedrigen Standpunkt (wie später auch bei Röchlings Gemälde) ersetzt, der den Betrachter auf die Höhe der postierten Soldaten versetzt und ihn gleichsam zu Friedrich aufblicken lässt. Der König wird somit aus einer distanzierten Überschausicht der „Kavaliersperspektive“ in das Geschehen selbst integriert.

Die Schlachtenmalerei, die im Ersten Weltkrieg in der Regel nicht annähernd die Qualität von Menzels Werken erreichte, stirbt während des Weltkrieges keineswegs aus; sie erhält aber zunehmende Konkurrenz durch die Fotografie. Allerdings sprach man Malerei und Grafik eine größere Lebendigkeit und Aussagekraft sowie einen größeren Detailreichtum zu. Die Kriegsfotografie konnte aufgrund der langen Belichtungszeiten kein Bewegungsgeschehen versinnbildlichen; die Militärmalerei befand sich also in

diesem Punkt deutlich im Vorteil. Fotografien – besonders jene des Krieges – konnten dagegen paradoxerweise zwei Bestimmungen besser erfüllen – die (scheinbar) objektive Wiedergabe eines militärischen Vorgangs (auch wenn er für den Gesamtkontext von nachgeordneter Bedeutung war) und die „persönliche“ Aussage des Fotografen, der fallweise auch das fotografierte, was ihm fremd und ungewohnt erschien.⁵ An diesem Punkt wird das eminente ästhetische „Doppelpotential der Fotografie“⁶ deutlich.

Eine der berühmtesten Fotografien des 19. Jahrhunderts, ein Geschehen des Krimkriegs zeigend,⁷ ist aufgrund der Belichtungszeit notwendigerweise „emblematischer“ Natur ohne jede Wiedergabe einer Bewegung, indem im „Tal des Todes“ (so der Dichter Alfred Tennyson) Kanonenkugeln wiedergegeben werden, die in ihrer Gestalt letztlich Schädeln ähneln. Roger Fentons legendäres Foto (1855)⁸ zeigt gleichsam das Resultat, als 600 britische Soldaten in einen Hinterhalt gerieten. Sein Foto ist somit ein „Porträt der Abwesenheit, des Todes ohne die Toten“⁹. Dieses Foto stellt innerhalb von Fentons Aufnahmen eine Ausnahme dar: Überwiegend besteht sein Œuvre aus Porträtaufnahmen von Offizieren, die vermutlich als Vorlage für die Militärmalerei dienen sollten, was einmal mehr

⁵ Susan Sontag, Über Fotografie, Frankfurt/M. 2¹2013 (München-Wien 1978), S. 87.

⁶ Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten, München-Wien 2003, S. 89.

⁷ Ulrich Keller, Authentizität und Schaustellung. Der Krimkrieg als erster Medienkrieg, in: Anton Holzer (Hg.), Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg/L. 2003, S. 21–38.

⁸ Gerhard Paul, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn-München-Wien-Zürich-München 2004, S. 90, Abb. 5.

⁹ Sontag (wie Anm. 6), S. 60.

⁴ Vgl. Hubertus Kohle, Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre (Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte 1), München-Berlin 2001, S. 91–94.

den Zusammenhang der Bildgattungen untereinander unterstreicht. Zu Fentons Zeit musste für jede einzelne fotografische Aufnahme eine Platte eigens in der Dunkelkammer chemisch vorbereitet werden, und die Belichtungszeit betrug 15 Sekunden, sodass der Fotograf die Soldaten nicht einmal beim Reinigen ihrer Waffen im Bild verewigen konnte, ohne sie vorher zu bitten, für ihn stillzuhalten.¹⁰

Bis zum Ersten Weltkrieg kann somit davon ausgegangen werden, dass das Kampfgeschehen als solches, das eine hohe Motorik auszeichnet, für Kameras weitgehend unerreichbar blieb. Zumeist wurden aber Eindrücke des „Nachher“, etwa mit Leichen übersäte Schlachtfelder und Kraterlandschaften, fotografisch vermittelt.¹¹ Darüber hinaus ist grundsätzlich zwischen „privat“ angefertigten Bildern und den Erzeugnissen professioneller Kriegs-Bildberichterstätter und -Agenturen zu unterscheiden.¹² Letztere bedienten sich Negative in Form von Glasplatten, meist im Format 13 x 18 cm. Die Ausrüstung, die ein Stativ und einen beträchtlichen Vorrat dieser Glasplatten umfasste, wog oft über zehn Kilogramm, was zur Folge hatte, dass im steilen und unwegsamen Gelände das Fotografieren körperliche Schwerstarbeit

bedeutete.¹³ Erst die Erfindung der Leica-Kleinbildkamera im Jahr 1924 sollte die Fotografen vom schwerfälligen Stativ unabhängiger und dadurch auch mobiler machen. Der Spanische Bürgerkrieg (1936–1939) war in der Folge der erste Krieg, über den aus heutiger Sicht in „moderner“ Weise berichtet werden konnte.¹⁴

Während des Ersten Weltkrieges sind zugleich aber zum ersten Mal Fotografien nachweisbar, die dezidiert ein Interesse an Stellungenwechsel und Bewegungen der Soldaten zeigen. Aus zahlreichen Aufnahmen vorwärtstürmender Infanterie wird etwa spürbar, wie der Betrachter in den durch Fotografien dieser Art visualisierten Bewegungszug stürmender Truppen hinein genommen wird und deshalb nicht als mehr distanzierter oder auf Distanz gehaltener Augenzeuge angesprochen werden kann. Öffnet man nun den Fokus auf die Vielfalt der Medien, die im Ersten Weltkrieg eine Rolle spielten und hier nicht einmal andeutungsweise umrissen werden kann, dann wird deutlich, dass es in Bezug auf die verwendete Motivik so etwas wie einen starken Austausch der Gattungen untereinander gegeben haben muss – gleichsam einen Bildvorrat, auf den mit differierenden Zielsetzungen in unterschiedlichster Weise zurückgegriffen werden konnte. Dies unterstreicht auch eine Bildpostkarte mit dem königlich-bayerischen Infanterie-Leibregiment,¹⁵ die einen ähnlichen Bewegungszug wie

¹⁰ Ebd., S. 59f.

¹¹ Ebd., S. 27; Anton Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Mit unveröffentlichten Originalaufnahmen aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Darmstadt 2007 (mit einer entsprechenden Übersicht der wichtigsten Themenfelder der Fotografie im Ersten Weltkrieg).

¹² Gerd Krumeich, Kriegsfotografie zwischen Erleben und Propaganda. Verdun und die Somme in deutschen und französischen Fotografien des Ersten Weltkriegs, in: Ute Daniel und Wolfram Siemann (Hg.), Propaganda. Meinungskampf, Verführung und politische Sinnstiftung (1789–1989), Frankfurt/M. 1994, S. 117–132, hier S. 117f.

¹³ Holzer (wie Anm. 11), S. 50–52.

¹⁴ Sontag (wie Anm. 6), S. 28.

¹⁵ http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.moesslang.net%2FKaserne_Neuhausen%2F6%2FKoenigl.Bay.Infant.Leib_Regiment.JPG&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.moesslang.net%2Finfanteriekaserne_marsplatz.htm&h=232&w=306&tbnid=_u_aXb-4N3OZHWM%3A&zoom=1&docid=BTf0-4gPP-C9E7M&ei=D1QAVealOcjvOb7bgaAI&tbnm=isch&

die Fotografien vorwärtsstürmender Truppen zeigt. Die Vielfalt der Bildmedien, die im Laufe des Weltkrieges Verwendung fand, kann auch daran abgelesen werden, dass die Propaganda in großen Formaten vor allem mit graphischen Erzeugnissen arbeitete: So ist kaum ein Flugblatt oder Plakat des Ersten Weltkrieges fotografisch illustriert.¹⁶

Aus organisatorischer Perspektive können die Bedingungen des Fotografierens im Krieg dergestalt zusammengefasst werden, dass kein kriegführender Staat zwischen 1914 und 1918 ein ungehindertes Fotografieren an der Front erlaubte.¹⁷ Die Fotojournalisten benötigten demgemäß eine Akkreditierung und durften nur an bestimmten Orten ihre Tätigkeit verrichten. Österreich-Ungarn schuf etwa im Frühjahr 1917 eine eigene Bildpropagandastelle, die sogenannte „Lichtbildstelle“, nachdem das „Kriegspressequartier“ (dem auch die Bildzensur unterstand) bereits am 28. Juli 1914, dem Tag der Kriegserklärung, gegründet worden war.¹⁸

Die erwähnten langen Belichtungszeiten und das System der Kontrolle der Bildreporter erklären auch den Umstand, dass „echte“ Kriegsszenen in der Fotoproduktion des Ersten Weltkrieges deutlich die Ausnahme bilden bzw. häufig erst nachgestellt wurden.¹⁹ Letztere verraten sich in der Regel dadurch, dass während einer

militärischen Übung der Fotograf sein Objektiv weit über den schützenden Rand des Grabens heben kann und nichts in seinem Gesichtsfeld auf die plötzliche Gefahr gegnerischer Soldaten oder Waffen verweist. Dieser Charakter eines „Als-ob-Einsatzes“, der einen gefechtsstypologisch „idealen“ Angriff in unterschiedlichen Stadien – etwa mit Handgranatenwerfern als Protagonisten – simuliert, wird besonders in der Fotografie eines Sturmtruppenangriffs an der Isonzofront (Übung, 10. September 1917)²⁰ deutlich (Abb. 2).

Soldaten, die todesmutig aus dem Schützengraben steigen und in den Kampf stürmen, zerstörte Schlachtlandschaften, getötete Männer im Schlamm, ausgebrannte Panzer und endlose Kolonnen von Kriegsgefangenen – Bilder wie diese haben wir alle stellvertretend für den Ersten Weltkrieg im Kopf. Sie schildern allerdings nicht den Krieg, wie er wirklich war (sollte diesbezüglich eine Rekonstruktion genauer Umstände jemals möglich sein), sondern wie er aus Sicht der Kriegspropaganda gesehen werden sollte. In der Zwischenzeit haben sich ikonische Bildmuster dieser Art – auch vor dem Hintergrund einer deutlich intensivierten Bildproduktion im Zweiten Weltkrieg, die ganz wesentlich auf jener zum Ersten Weltkrieg aufbaute, – in unserem Bildgedächtnis verfestigt. Wir haben es somit angesichts der Kriegsphotografien und anderer im Ersten Weltkrieg verwendeten Bildmedien mit einer spezifischen „Medienrealität“²¹ des Krieges zu tun, die damals wie

act=rc&uact=3&dur=108&page=1&start=0&nd-sp=42&ved=0CC8QrQMwBQ [Zugriff am 14.3.2015], zusammenfassend zu den Bildpostkarten des Ersten Weltkrieges: François Pairault, *Images de poilus. La grande guerre en cartes postales*, Paris 2002.

¹⁶ Jens Jäger, *Fotografie und Geschichte* (campus – Historische Einführungen 7), Frankfurt/M.-New York 2009, S. 137.

¹⁷ Ebd., S. 134.

¹⁸ Holzer (wie Anm. 11), S. 20–22, 44; Jäger (wie Anm. 16), S. 137.

¹⁹ Holzer ebd., S. 39.

²⁰ Ebd., S. 120f., Abb. 149.

²¹ Frank Becker, *Deutschland im Krieg von 1870/71 oder die mediale Inszenierung der nationalen Einheit*, in: Ute Daniel (Hg.), *Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2006, S. 68–86, hier S. 72f.; ders., *Deutschland im Krieg von 1870/71 oder die mediale Inszenierung der nationalen Einheit*, in: Hermann Nöring, Tho-



Abb. 2:
Sturmtruppenangriff an der
Isonzofront (Übung, 10.
September 1917), Fotografie
© Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und
Grafiksammlung, Kriegsbilder-
sammlung, K 21381

heute auf die Wahrnehmung und Deutung der Ereignisse wesentlich einwirkte bzw. noch einwirkt. In diesem Sinn wurde der Krieg als „Medienkrieg“²² nicht nur vor den Augen, sondern auch für die Augen der Kameras – somit für bestimmte (auch stimulierte) Bedürfnisse nach Bildern – geführt.

Eine signifikante Ausnahme im Rahmen der Fotoproduktion des Ersten Weltkrieges, in dem wie erwähnt Bilder mit einem Fokus auf das Gefechtsgeschehen die Ausnahme darstellen, bildet eine Fotografie der Erstürmung der Höhe

„Toter Mann“ (Verdun, 14. März 1916)²³ durch die deutsche Infanterie (Abb. 3). Hier wird die Gefechtsaktion selbst in eine atemberaubende visuelle Unmittelbarkeit übersetzt, indem nun der Betrachter in neuartiger Weise zum Komplizen der ungewohnten Froschperspektive der den Hang hinaufstürmenden Soldaten gemacht

mas F. Schneider und Rolf Spilker (Hg.), *Bilderschlachten – 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik – Medien – Kunst*, Göttingen 2009, S. 138–153, hier S. 141.

²² Holzer (wie Anm. 11), S. 43.

²³ http://www.google.de/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fupload.wikimedia.org%2Fwikipedia%2Fde%2Fthumb%2Fde%2Fdc%2F-Verdun_15_03_1914_Toter_Mann_296_2.jpg%2F220px-Verdun_15_03_1914_Toter_Mann_296_2.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2Fwiki%2F-Schlacht_um_Verdun&h=144&w=220&tbnid=JyrdzfB3PTA2oM%3A&zoom=1&docid=zud2wLKNAYEKKM&ei=uVQAVeWdLYXAOY-qHgNAI&tbn=isch&iact=rc&uact=3&dur=535&page=1&start=0&ndsp=30&ved=0CCcQrQMwAg [Zugriff am 14.3.2015].

Abb. 3:
Erstürmung der Höhe „Toter
Mann“ (Verdun, 14. März 1916)
durch die deutsche Infanterie,
Fotografie
© Wikimedia Commons



wird. Der Betrachter fungiert in dieser Hinsicht als freiwillig-unfreiwilliger Parteigänger der riskanten Aktion der Soldaten in einem Foto, das nun keinerlei Vergleichbarkeit mit der Struktur klassischer Bildordnungen und -schemata, die vorwiegend auf geordneten Bildgründen und Perspektiven aufbauen, zeigt. Stärker als bei jeder anderen Gattung bedeutet hier Fotografieren nichts anderes als die Wahl eines bestimmten Ausschnitts und damit zugleich ein bewusstes Ausschließen von Motiven. An dieser interessanten Fotografie des Kampfes in Verdun wird zugleich deutlich, wie der Fotografie in der medialen Vermittlung des Schreckens eine „Autorität zu[wuchs], die jeder sprachlichen Darstellung überlegen war.“²⁴

Sucht man nach sprachlichen Vergleichsmomenten zur gezeigten Fotografie, dann wird

man am ehesten bei Ernst Jüngers (1895–1998) „Kriegstagebuch 1914–1918“ landen, wo es etwa an einer Stelle heißt: „Bauchschuß. Kopfschuß. Gewehrgranaten. Rückzug. Einige fallen. Auf Deckung vor. Hurra! und läuft links und wird vernichtet. Starkes Sperrfeuer. Treibe Leute vor. Schlag am Kopf. Vorbei? Liege über Schlitten, blute stark.“²⁵ Solche nicht ausformulierten und stakkatoartig formulierten Notizen erinnern an expressionistische Wortgedichte.

In neuartiger Weise fand also im Ersten Weltkrieg eine Verflechtung und gegenseitige Abhängigkeit zwischen dem brutalen Faktum des Krieges einerseits und dem „Medienereignis“ andererseits statt, was auch eine Bestätigung in anderen Publikationen, etwa Ernst Jüngers mit 150 Bildern illustriertem Band „Antlitz des

²⁴ Sontag (wie Anm. 6), S. 31f.

²⁵ <http://www.merkur-online.de/kultur/bauchschuss-kopfschuss-kriegstagebuch-1914-1918-948273.html> [Zugriff am 14.3.2015].

Weltkrieges“ (Berlin 1930), findet, der dieses neuartige Aufeinander-Angewiesen-Sein von Krieg und Fotografie unterstreicht: In gewisser Weise gab es also Krieg ohne die Fotografie nicht mehr, bzw. die Vermittlung des Krieges war auf die Fotografie angewiesen.²⁶

Hinsichtlich der Rangordnung im Medienkanon begannen Fotografien ab dem frühen 20. Jahrhundert andere Medien wie etwa Medaillen, die naturgemäß auf eine symbolische Verdichtung bzw. Überhöhung des Krieges abzielen, sukzessive abzulösen. Das bedeutet aber nicht, dass sich die Medaillenproduktion vom Weltkriegsthema abwendete oder abwenden musste, sondern vielmehr, dass sie sich einen Bereich widmete, den sie in optimaler Weise erfüllen konnte: Die „Übersetzung“ der unüberschaubaren Vielfalt des Krieges in das verbreitete, eingängige und traditionsreiche Mythologem der Titanenschlacht, etwa in einer Medaille von Joseph Gangl (1914),²⁷ fokussiert den Aspekt nun konsequenterweise nicht auf die Momente von Zeit und Dynamik (wie in der Fotografie der Schlacht von Verdun), sondern auf das titanenhafte, damit mythologisch unterlegte und letztlich gleichnishafte-zeitlose Ringen der Armeen.

In einer Art medialer Kompensation zur neuen dominierenden Rolle der Fotografie wurde zudem eine wahre Flut von Kriegspostkarten produziert, die als Auffangbecken für die Wiedergabe einer Fülle von Motiven diente – die Vorstellung neuen Kriegsgeräts, die Möglichkeit der visuellen Präsentation von Feldherren, Heraldik etc., aber auch (etwa ergänzt durch aufmunternde Verse), um eine

aus heutiger Sicht anachronistische Romantisierung und Emotionalisierung des Krieges zu betreiben.

Die Forschung – und hier vor allem Anton Holzers Publikationen zum Fotomaterial des Ersten Weltkrieges in der Habsburgermonarchie – hat in den letzten Jahren deutlich gemacht, dass ein umfassendes Verständnis der Mechanismen der Kriegsfotografie nur dann möglich ist, wenn wir hinter die Fassaden der Propagandaeinrichtungen blicken.²⁸ Als überraschend dabei kann konstatiert werden, dass der „Beruf“ eines offiziellen Kriegsfotografen im Ersten Weltkrieg gleichsam eine Art Überlebensgarantie darstellte, da während der Kämpfe kaum Fotografen angefertigt werden konnten. Die Fotografien mussten sich demnach nicht als Zeugen des Geschehens tödlicher Gefahr aussetzen, sondern sie hatten vielmehr Propaganda in Gestalt von Bildern zu produzieren. Deutsche wie französische Kriegsberichterstatter agierten in einem „Pool-System“²⁹, das deutlich der heute gebräuchlichen Praxis von „embedded journalists“ ähnelt: Sie reisten somit in das Frontgebiet und zu den Gefechtsständen in ständiger Begleitung durch ausgewählte Presseoffiziere. Viele der gemachten Aufnahmen, die jahrzehntelang als unbestritten authentisch galten, stellten sich in den letzten Jahren und aufgrund des Quellenstudiums als im Nachhinein oder nach Abschluss der Kampfhandlungen gemachte Fotografien heraus. Manche Bilder entstanden erst lange nach dem Ende einer Schlacht oder gar erst in der Nachkriegszeit für Spielfilmaufnahmen.

Nun ist es allerdings für die Untersuchung

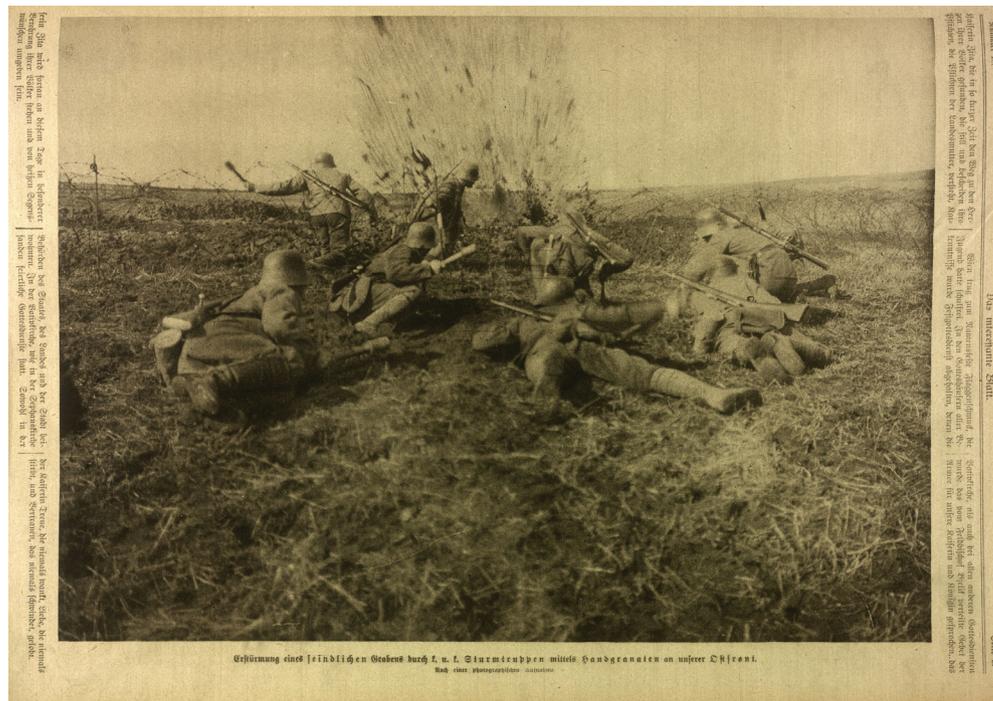
²⁶ Sontag (wie Anm. 6), 79.

²⁷ <http://www.coinarchives.com/w/results.php?search=joseph+gangl&s=0&results=100> [Zugriff am 14.3.2015].

²⁸ Holzer (wie Anm. 11), S. 34–38, 52f., 326f.

²⁹ Almut Lindner-Wirsching, *Patrioten im Pool. Deutsche und französische Kriegsberichterstatter im Ersten Weltkrieg*, in: Daniel (wie Anm. 21), S. 113–140.

Abb. 4:
 „Das interessante Blatt“ 36
 (1917), Nr. 18, 3. Mai 1917, S. 5,
 Erstürmung eines Grabens durch
 k.u.k. Sturmtruppen mittels
 Handgranaten an der Ostfront,
 Fotografie © Wien,
 Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung



der spezifischen Medialität von Bildzeugnissen unerheblich, ob das Ereignis in Echtzeit fotografiert wurde (also als Bild- wie als unmittelbares historisches Zeugnis gewertet werden kann), oder ob ein „Schlachtgeschehen“ eigens für eine Fotoaufnahme nachgestellt wurde oder werden musste: Entscheidend sind Bildqualität und -struktur sowie das offensichtlich damit belegbare Bestreben sowohl der Propaganda als auch der entsprechend stimulierten Bevölkerung kriegführender Nationen, vermehrt bewegungsreiche Aktionen von Gefechtsszenen in Bildern gebannt zu sehen – dies alles auf der Basis einer stetig steigenden Nachfrage nach möglichst „effektvollen“ dynamischen Aufnahmen, die einer sich langsam entwickelnden „Reportage-

ästhetik“³⁰ von Kriegseignissen entsprachen. Dieser reportageartig unterlegte Stil mit bewegten Kampfszenen begann sich etwa ab dem Jahr 1917 vor allem in der populären Presse zunehmend durchzusetzen.³¹ Eine Fotografie, die am 3. Mai 1917 in der Zeitschrift „Das interessante Blatt“ veröffentlicht wurde und mit „Erstürmung eines Grabens durch k.u.k. Sturmtruppen mittels Handgranaten an der Ostfront“³² betitelt ist (Abb. 4), versetzt den Betrachter in neuartiger Weise direkt ins Kampfgeschehen, indem die Wahrnehmung des in der Fotografie vermittelten Geschehens unmittelbar an jene der

³⁰ Holzer (wie Anm. 11), S. 38.

³¹ Ebd., S. 44.

³² Ebd., S. 44f., Abb. 30.

Soldaten gebunden erscheint. Ebenso wie jene sucht nämlich auch der Fotograf Schutz, indem er sich möglichst nahe am Boden hält: Vor den Truppen explodieren Minen, die das Ereignis auf einen alles bestimmenden „fruchtbaren“ – und zugleich furchtbaren – Augenblick, nämlich die Explosion, fokussieren.

Kriegsberichterstattung dieser Art steht im Dienst eines als unauflöslich angesehenen Bandes zwischen Armee und Gesellschaft, also zwischen der Kriegs- und der sog. Heimatfront. Nur aus dieser Perspektive ist es verständlich, dass die „Heimat“ so intensiv wie möglich – und zwar mittels solcher Fotografien – an den Erfahrungen der Soldaten teilhaben sollte.

Fotografien wie diese leben gerade von des-integrativen Momenten im Sinne einer bewusst kalkulierten Unordnung im Bild sowie einer Zerstörung traditioneller Bildordnungen, wie dies in diesem Ausmaß bei den wesentlich stärker an Konventionen gebundenen traditionellen Gattungen von Malerei und Graphik undenkbar wäre. Das damit verbundene Bestreben nach einer Visualisierung von Dynamik und Motorik des Krieges sollte später im Zweiten Weltkrieg auf allen medialen Ebenen eine zentrale Eigenschaft in der Vermittlung von Kriegshandlungen ausmachen.



Matthias Karmasin ist Professor für Kommunikationswissenschaft an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Direktor des Instituts für vergleichende Medien- und Kommunikationsforschung der ÖAW, seit 2011 korrespondierendes Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW.

IN METAPHERN- GEWITTERN – „TRANSLATING WAR“ IM SPIEGEL DER (MASSEN-)MEDIALEN PROPAGANDA IM ERSTEN WELTKRIEG

MATTHIAS KARMASIN

EINLEITUNG: DIE EWIGE WIEDERKEHR DES GLEICHEN?

Auch aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive war Propaganda immer schon der Versuch, Krieg zu de- und rekontextualisieren, um bestimmte kommunikative Ziele zu erreichen. Als existenzielle und damit auch interessante Frage war Krieg Thema medialer Berichterstattung seit Beginn der Schriftkulturen und vermutlich in Form mündlicher Überlieferungen auch schon früher. Auch ein Urmythos der europäischen Kultur – die Odyssee – handelt vom Krieg und alle schriftlichen Überlieferun-

gen seitdem behandeln zumindest auch kriegerische Auseinandersetzungen. So kann man mit WILKE (2005, 22) meinen, Kriege seien seit dem Entstehen publizistischer Massenmedien immer schon ein bevorzugter Gegenstand ihrer Berichterstattung gewesen¹ und KÖHLER (2005, 321) argumentiert, dass aus medienhistorischer Sicht Kriege als wichtiger Faktor für die Entstehung, Verbreitung und Entwicklung der Medien gelten können. Krieg wurde in diesem

¹ Wilke (2005, 23ff.) meint, dass die periodischen Zeitungen seit dem 17. Jahrhundert zum Großteil aus Kriegsnachrichten bestanden.

Primärmedien	Sekundäre Medien Gestaltungs-/Schreib- medien	Druckmedien	Elektronische Medien
Reden/Ansprachen (Unterricht)	Brief (Feldpost)	Anvischkarten Plakate	Fotographie
Theater (Front-Heimat)	Flugblätter	Tageszeitungen	Film
Ausstellungen (Schaugraben)	Malerei/Bildhauerei	Wochenzeitungen/ Zeitschriften	(Telefon, Schellacks)
Konzerte		belletristische Literatur/Gedichte	

Abb. 1:
Propagandamedien im Ersten
Weltkrieg

Sinn schon seit dem „Bellum Gallicum“ in mediale Repräsentationen übersetzt.

Was war 1914 also neu? Leonhard resümiert (2014, 580) „Jeder Krieg bedeutet eine besonders verdichtete Form von Verständigung und Austausch über Sprache, Bilder und Inszenierungen und der Weltkrieg spitzte diese Erfahrung zu, indem Medien und Kommunikation als eigene Waffen verstanden und dementsprechend eingesetzt wurden“. In medienhistorischer Darstellung² umfasste diese Strategie alle zu dieser Zeit verfügbaren Medien, also „Primärmedien“ (verstanden als primär auf Oralität beruhender Kommunikation), „Sekundärmedien“, definiert

² die der Klassifikation von Faulstich 2012, 11ff. in „Primärmedien“ (verstanden als orale Kommunikation wie etwa Theater), „Sekundärmedien“, definiert als Kommunikation über Wirklichkeit via gedruckter Sprache (Blatt, Brief, Plakat, Heft, Zeitung, Zeitschrift und Buch), „Tertiärmedien“ also elektronische Kommunikation mittels Reproduktion von Wirklichkeit (Foto, Film, Hörfunk, Fernsehen, Telefon, Schallplatte, Kassette, CD und Video) und „Quartärmedien“ zur digitalen Kommunikation durch Simulation als Wirklichkeit (Computer, World Wide Web) folgt.

als Kommunikation via gedruckter Sprache (Flugblatt, Brief, Plakat, Heft, Zeitung, Zeitschrift und Buch) und „Tertiärmedien“ (Foto, Film, Schallplatte) wie es Abbildung 1 skizziert.

DIE „ANDERE“ FRONT³

In der Folge werden unsere Ausführungen auf den Bereich der sog. „Massenmedien“, also Medien, die sich an ein disperses Publikum richten⁴, fokussieren. Zu Beginn des Krieges war die Presse das wesentlichste Instrument öffentlicher Meinungsbildung. Die von CHRISTOPHER CLARK (2013) eingängig geschilderten Schlafwandler zogen jedenfalls auch zu medialer Begleitmusik in den Krieg. Dieser brach nach der Balkankrise keineswegs plötzlich aus, denn zwischen den Pistolenschüssen von Gavriilo Princip am 28. Juni 1914 und der Kriegserklärung Englands am 4. August lag eine Spanne

³ Wie ein Band von HOLZER 2012 zur Propaganda im 1. Weltkrieg übertitelt ist.

⁴ Sie sind in Abb. 1 fett hervorgehoben.

Abb. 2:
Zeitungsschlagzeilen
(Quelle: Wikicommons)

Dr. 356. Abendausgabe. **Erstes Blatt.** **Sonnabend, 1. August 1914.**

Königsberger Hartungsche Zeitung.

Der Weltkrieg.

Zwölf Stunden Frist für Rußland zum Rückzug.

Eine Schicksalsfrage an Frankreich. — Mobilmachung und „Vermittlung“ gleichzeitig. — Enthaltungen der deutschen Regierung über russische „Kriegsliste“. — Die kaiserliche Familie; Bethmann Hollweg; König Ludwig. — Die öffentliche Meinung. — Sozialdemokratisches. — Jaures erstickt

Die mit dem russischen Krieg im Zusammenhang stehenden Ereignisse sind in der Nummer 356 der Hartung'schen Zeitung vom 1. August 1914 ausführlich behandelt. Die Nummer 357 der Hartung'schen Zeitung vom 2. August 1914 enthält die Fortsetzung der Berichte über den Krieg. Die Nummer 358 der Hartung'schen Zeitung vom 3. August 1914 enthält die Fortsetzung der Berichte über den Krieg. Die Nummer 359 der Hartung'schen Zeitung vom 4. August 1914 enthält die Fortsetzung der Berichte über den Krieg. Die Nummer 360 der Hartung'schen Zeitung vom 5. August 1914 enthält die Fortsetzung der Berichte über den Krieg.

MATTHIAS KARMAŠIN

Österreichisch

Volks-Zeitung

aus dem österreichischen Reichslande

Nr. 302 Wien, Freitag 24. Juli 1914 60. Jahrgang

Österreich-Ungarns Forderungen an Serbien.

Energische und klare Sprache der Note.

Übernahme der Note in Belgrad. — Die Erneuerung des Charloispaars als Werk von Belgrad. — Fortschritt Enthaltungen über die fernliche Mordhandlung. — Fortschritt nach strenger Beträchtigung der Schulden und Eintrübnisse der Unruhen gegen die Monarchie. — Uimmann bei Samsay & Uhr nachmalige.

Wiener Zeitung.

Wien, am 29. Juli 1914.

Nr. 173. **Reichlicher Post**

Das 1. L. 1. Ausgabe. Dieses Blatt ist für den Verkauf zu 10 Heller bestimmt. Der Preis für den Abdruck von Anzeigen ist 1 Heller pro Zeile pro Tag. Der Preis für den Abdruck von Anzeigen ist 1 Heller pro Zeile pro Tag. Der Preis für den Abdruck von Anzeigen ist 1 Heller pro Zeile pro Tag.

The New York Times.

NEW YORK, MONDAY, JULY 20, 1914—ELEVENTH PAGES. ONE CENT

HEIR TO AUSTRIA'S THRONE IS SLAIN WITH HIS WIFE BY A BOSNIAN YOUTH TO AVENGE SEIZURE OF HIS COUNTRY

Archduke Francis Ferdinand shot during State visit to Sarajevo.

Two attacks in a day

Archduke saves his life first time by knocking aside a bomb hurled at him.

Slain in second attempt

His death at Sar as he rode Cause Prince from Thron and his wife at Sar.

Lead to a Serbian plot

Was traced but to Go to Sar.

Was Pope's Mat

Was in Berlin

Acco Emperor is stricken

Was of "Prater" President

Was of "Prater" President

Was of "Prater" President

intensiver öffentlicher Diskussionen. Europas Eliten haben in dieser Zeit, so MORITZ / LEIDINGER (2006, 25), den Krieg als prinzipiell denkbar dargestellt und den entscheidenden Waffengang als Befreiung aus einer ausweglosen Situation interpretiert. Da also der Kriegsausbruch, wie etwa REIMANN (2004, 31) darlegt, keineswegs überraschend kam, wurde er argumentativ vorbereitet und öffentlich legitimiert, ja von vielen Zeitgenossen als Ausbruch aus der bürgerlichen Enge und dem „Mammonismus“ geradezu herbeigesehnt und von gesellschaftlichen wie akademischen Eliten begrüßt.⁵

Die Schlagzeilen wandelten sich – während am 28.06.2104 die Times aus englischer Sicht noch von einer „Distant Crisis“ – berichtete, titelte die „Neue Zeitung“ aus österreichischer Perspektive schon am 02.07. „Von allen Seiten von Mördern umstellt“. Im Fortlauf der Debatte wurde der Ton schärfer, der Konflikt eskalierte auch in den Schlagzeilen – so kommt die „Times Union“ Ende Juli zum Schluss „Not the slightest hope that a general conflict can now

⁵ Hierzu Büschenfeld 2006, 23f. für Deutschland,

Howard für Deutschland und Frankreich 2002, 26f. und für England Smith 2002, 138 bzw. Eksteins 2002, 331, zur Diskussion der Rolle von Künstlern und Wissenschaftlern zusammenfassend Ungern-Sternberg 2004.

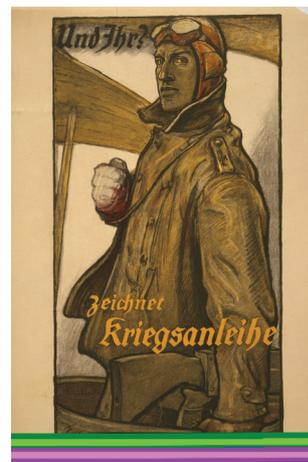


Abb. 4:
Rekrutierungsplakate
„Kitcheners Army“
„Daddy what did you do in the
Great War“
Fritz Erler „Zeichnet Kriegsan-
leihe“
(Quelle: Wikicommons)

be averted“ – und ab dem 28.07. waren alle Titelseiten voll mit Kriegserklärungen. Dies nicht nur in formeller Sicht – über alle Ländergrenzen hinweg wurde der Krieg als „bellum iustum“ – als Verteidigungskrieg und als Notwendigkeit medial erklärt. Das „Augusterlebnis“, das ja in sich eine mediale Inszenierung war, ist ebenso wie die „union sacrée“ (für die man dasselbe annehmen kann) ohne die kommunikative Vorbereitung des Krieges als gerechtem Verteidigungskrieg und dem Hintergrund des militärischen Erfahrungswissens der Bevölkerung (in Deutschland und Frankreich vor allem 1870/71, in England und Russland Zeit des Krimkrieges) mit der mythologischen Überhöhung des Heldentodes, heroischer Kavallerieattacken und der damit verbundenen Hoffnung auf schnelle Siege nicht erklärbar. Zur Hoffnung auf ein baldiges Kriegsende gehörte zumindest an dessen Beginn ein „bemerkenswertes Maß an Selbsttäuschung“⁶. (Abb. 2)

Zur Produktion dieser kollektiven Selbsttäuschungen wurden beträchtliche Mühen un-

ternommen. Neu ist im 1. Weltkrieg jedenfalls der allumfassende Versuch der Meinungslenkung, der in geringem zeitlichen Abstand zu den realen Kriegshandlungen und oft tagesaktuell erfolgte. Die Rolle der Propaganda wird auch an den in der folgenden Abbildung skizzierten Versuchen aller Kriegsteilnehmer deutlich, die öffentliche Meinung zu steuern. Evidenterweise geschah dies in Großbritannien und z.B. den USA als demokratisch pluralistischen Gesellschaften im Rahmen der anfänglichen Versuche Freiwillige anzuwerben unter deutlich anderen Prämissen als etwa im deutschen Reich und Österreich-Ungarn – auf diese Differenzierungen kann hier nicht eingegangen werden. (Abb. 3, S. 51, und Abb. 4)

Generell lässt sich sagen, dass die Meinungslenkung cum grano salis nicht sonderlich repressiv sein musste. Die Rolle der Presse als 4. Gewalt wurde bis auf wenige Ausnahmen durch eine patriotisch, nationalistische Parteinahme im Dienste des jeweiligen Vaterlandes aufgehoben. Die Zensur braucht oft gar nicht einzugreifen – das wurde im vorauseilenden Gehorsam durch die Redaktionen selbst erledigt.

⁶ Reimann 2004, 32.

Abb. 3:
Propagandastellen der
kriegsführenden Mächte

Österreich-Ungarn	k.u.k. Kriegspressequartier (KPQ) – gegründet am 28. Juli 1914 als Abteilung des Armeeoberkommandos ⁷
Deutsches Reich	Zentralstelle für Auslandsdienst ⁸ – gegründet am 5. Oktober 1914 Militärische Stelle des Auswärtigen Amtes (MAA) ⁹ – gegründet 1. Juli 1916 Bild- und Filmamt (BUFA) ¹⁰ – gegründet 30. Januar 1917 Nachrichtenstelle für den Orient ¹¹ (im Auswärtigen Amt)
Osmanisches Reich	Nachrichtenstelle für den Orient (im Auswärtigen Amt)
Frankreich	Maison de la Presse – gegründet Februar 1916 ¹²
Großbritannien	War Propaganda Bureau (WPB, Wellington House) ¹³ – 1914 auf Weisung der Regierung gegründet, 1917 vom Ministry of Information abgelöst Crewe House ¹⁴ , Propaganda-Agentur unter Leitung des Zeitungsverlegers Alfred Harmsworth (Daily Mail, Times); ab 1917 eine Abteilung des Ministry of Information (Harmsworth nunmehr Koordinator der britischen Propaganda im feindlichen Ausland (Director of propaganda in enemy countries) Parliamentary Recruiting Committee (PRC) – gegründet am 30. August 1914 als überparteiliche Einrichtung, neben dem Ziel der Gewinnung von Kriegsfreiwilligen auch Propagandaeinrichtung
Russland ¹⁵	Hauptmilitärzensurkommission (direkt dem Generalstab unterstellt) und örtliche Militärzensurkommissionen Petersburger Pressehauptverwaltung 1917 Volkskommissariat für Bildungswesen
Italien	Erster Versuch eines staatlichen Propagandadienstes im Januar 1916 – angesiedelt im Comando Supremo dell'Esercito (Heeresleitung) Servizio P, in Folge der Niederlage bei Caporetto (12. Isonzoschlacht) – gegründet im Jänner 1918 ¹⁶ Commissione centrale interalleata di propaganda sul nemico – gegründet im April 1918 unter der Leitung des Journalisten Ugo Ojetti Erst im August 1918 staatliche Richtlinien für Propagandaaktivitäten erlassen: Norme generali per i servizi di indagini, di propaganda e controspeionaggio fra le truppe operanti e le popolazioni e di propaganda sul nemico.
USA	Committee on Public Information (CPI) oder Creel-Committee – am 13. April 1917 nach Order Wilsons gebildet ¹⁷

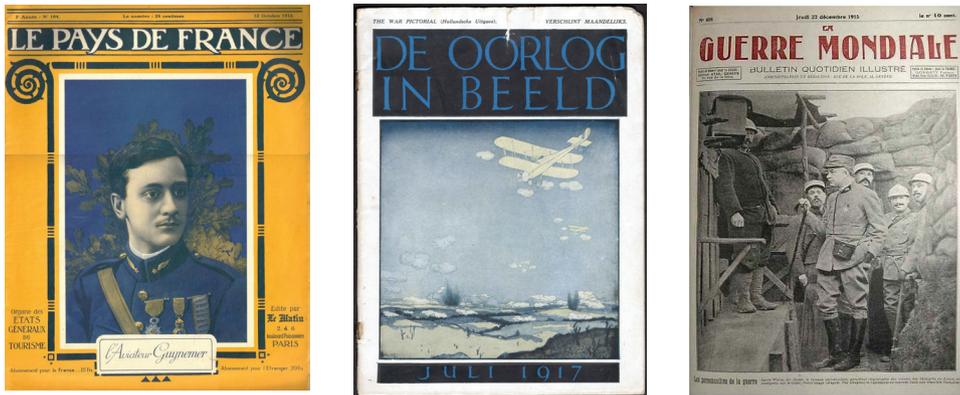


Abb. 5:
Magazine
(Quelle:Wikicommons)

Lüge wurde wie BREMM (2013, 117) formuliert zur „patriotischen Pflicht“. Die verwendete

⁷ Vgl. Mayer (1963), Schmörlzer (1965), Tepperberg (2014), Plener/Reichel (2015)

⁸ Vgl. Wilke (1993)

⁹ Vgl. Deist (1991), Eversdijk (2010)

¹⁰ Vgl. Chiari/Rogg/Schmidt (Hg.) (2003)

¹¹ Vgl. Meyer zur Capellen (2012), Kreutzer (2012), Dahlhaus (1990), Hagen (1990)

¹² Vgl. Marmetschke (2008:150): „Im nachrichtendienstlichen Bereich konnte das Außenministerium kaum auf bereits existierende Strukturen zurückgreifen, und erst 1916 wurde unter der diskreten Bezeichnung Maison de la Presse in Paris eine offizielle Institution ins Leben gerufen, die bis 1919 bestand und in vier Abteilungen etwa 300 Personen (unter ihnen zahlreiche Wissenschaftler, Schriftsteller und Journalisten) beschäftigte.“ Und Mathews (1957: 236)

¹³ Vgl. Hoeres, (2004), Wilkinson (2009)

¹⁴ Vgl. Messinger (1992) und Wittek (2005), Simmonds, (2012)

¹⁵ Vgl. Gatrell, Peter (2005): *Russia's First World War: A Social and Economic History*. Abingdon, New York: Routledge.

¹⁶ Vgl. Vento (2010)

¹⁷ Vgl. Cull /Culbert /Welch (2003), Axelrod (2009) und Davis (2009)

ten Stilmittel umfassten eine breite Palette von der Reportage (mit durchaus renommierten Autoren wie Robert Musil in der k.u.k. Soldaten Zeitung), der Personalisierung (wobei sich auf allen Seiten der Front besonders Kampfpiloten anboten), der Verwendung von Infographiken (etwa um versenkte Tonnagen anschaulich darzustellen), der Einbettung von (vermeintlich authentischen) Photographien in Texte, bis hin zur sog. „Gräuelpropaganda“, in der in überzeichneter und oft tatsachenwidriger Form von den Kriegsverbrechen der jeweiligen Gegenseite die Rede war. (Abb. 5)

Von besonderer Relevanz waren im Verlauf des Krieges die damals neuen Medien Fotografie und Film, denen eine hohe Authentizitätsvermutung in der Rezeption zu Grunde¹⁸ lag, und die vor allem im Falle von Filmen auf Grund der Neuheit des Mediums eine Attraktivität sui generis hatten. Auch im Film waren die Stilmittel breit gestreut von Spielfilmen, die besonders nach dem Kriegseintritt der USA quantitativ zunahmen bis zu semi-dokumentarischen Filmen

¹⁸ Auch wenn auf Grund der realen Gefahren und der technischen Möglichkeiten eine Vielzahl von Szenen nachgestellt oder bewusst inszeniert war.

Abb. 6:
Filmplakate
(Quelle: Wikicommons)



(von denen der 1916 entstandene Streifen „The Battle of Somme“ immer noch als stilbildend gilt.)¹⁹ (Abb. 6)

Der Versuch der Meinungslenkung gelang jedoch nicht allumfassend – auch wenn Bilder von Toten oder Verstümmelten sehr oft zensuriert wurden, so machten die Todesanzeigen und Verlustlisten, die in den Zeitungen publiziert wurden, den Blutzoll des Krieges deutlich. Ebenso war zumindest in Deutschland und Österreich die Versorgungskrise deutlich spürbar und durch Aufrufe zum Sparen und Sammeln von Rohstoffen auch deutlich sichtbar und invalide Frontheimkehrer bestimmten bald überall in Kontinentaleuropa das Straßenbild. (Abb. 7)

Auch die an der Front hergestellten Schützengrabenzeitungen und die Feldpostbriefe, vermittelten, aller Zensur zum Trotz ein differenzierteres Bild. Von einer „Gegenöffentlichkeit“ zu sprechen scheint zwar verfehlt, aber diese Tendenzen reichten aus um die Wirkungen der

Propaganda im Verlauf des Krieges abzuschwächen. Die Propaganda war anfangs wirksam, weil die Aussagen der jeweiligen politischen, militärischen und akademischen Eliten glaubwürdig waren.²⁰ So kommt Hamann (2004, 10) zu dem Schluss, dass die allumfassende Kriegspropaganda (wie so vieles) neu im Ersten Weltkrieg war. Diese war in ihrer Wirkung beträchtlich, denn sie traf nicht auf ein skeptisches und kritisches Publikum, sondern die Menschen hatten (Hamann ebd.) noch keine Erfahrung mit einer solchen Maschinerie.

Auch die an der Front hergestellten Schützengrabenzeitungen und die Feldpostbriefe, vermittelten, aller Zensur zum Trotz ein differenzierteres Bild. Von einer „Gegenöffentlichkeit“ zu sprechen scheint zwar verfehlt, aber diese Tendenzen reichten aus um die Wirkungen der

¹⁹ Zumindest in der Einschätzung des Imperial War Museums in London „The most important picture of the War“

²⁰ So konnten sich selbst kritischen Zeitgenosse wie Stefan Zweig kaum entziehen. „Um der Wahrheit die Ehre zu geben, muss ich bekennen, daß in diesem ersten Aufbruch der Massen etwas Großartiges, Hinreißendes und sogar Verführerisches lag, dem man sich schwer entziehen konnte.“ (Die Welt von Gestern, Ausg. 2013, 256)



Abb. 7:
Aufruf zum Sparen, Todesanzeige, Werbung für Prothesen
(Quelle: Wikicommons)



Propaganda im Verlauf des Krieges abzuschwächen. Die Propaganda war anfangs wirksam, weil die Aussagen der jeweiligen politischen, militärischen und akademischen Eliten glaubwürdig waren.²¹ So kommt HAMANN (2004, 10) zu dem Schluss, dass die allumfassende Kriegspropaganda (wie so vieles) neu im Ersten Weltkrieg war. Diese war in ihrer Wirkung beträchtlich, denn sie traf nicht auf ein skeptisches und kritisches Publikum, sondern die

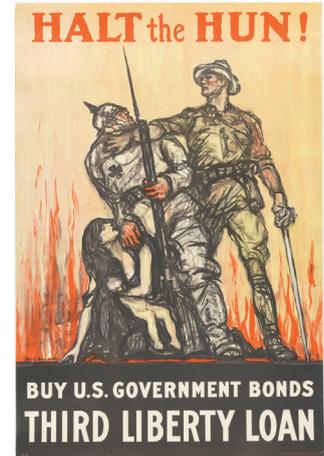
²¹ So konnten sich selbst kritische Zeitgenosse wie Stefan Zweig kaum entziehen. „Um der Wahrheit die Ehre zu geben, muss ich bekennen, da in diesem ersten Aufbruch der Massen etwas Großartiges, Hinreißendes und sogar Verführerisches lag, dem man sich schwer entziehen konnte.“ (Die Welt von Gestern, Ausg. 2013, 256)

Menschen hatten (HAMANN ebd.) noch keine Erfahrung mit einer solchen Maschinerie.

ÜBERSETZUNGSFEHLER: KONSEQUENZEN

Das Siegel des Ersten Weltkrieges ist in mehrerlei Hinsicht auf die Mediengeschichte gedrückt. Der Erste Weltkrieg war der erste globale Medien- und Meinungskrieg (JEISMANN 2004), ein „globales Medienereignis“ (ebd., 208), „ein Kampf um Begriffe und Bilder, um Sympathie und Anerkennung, in dem entschieden werden sollte, nach welchen sprachlichen Mustern und nach welchen allgemein akzeptierten Legitimationsformeln internationale Politik zu betreiben sei.“ Die Propaganda des Ersten Weltkrieges kann in formaler Hinsicht auch als Geburts-

Abb. 8:
Werbung im 1. Weltkrieg (Sunlight Seife, Trenchcoat, Kriegsanleihen) (Quelle: Wikicommons)



stunde modernen Public Relations und aktueller Marketing Techniken gelten.²² (Abb. 8)

Viele der auch heute noch gebräuchlichen Stilmittel (Personalisierung, Visualisierung durch Verwendung von Infographiken, der Einsatz von Slogans, die Verwendung von Farben und bestimmten Schrifttypen etc.) wurden erstmals eingesetzt und in einem ersten großangelegten Feldversuch der Massenbeeinflussung (GUNKEL 2014) auch empirisch getestet. LEONHARD (2014, 583) macht deutlich, dass dieser Krieg erstmals auch als Kampf um die innere und äußere Meinungshoheit verstanden wurde. Wie HÜPPAUF (2004, 181) resümiert „In der Neuzeit hatte es keinen Krieg gegeben, in dem Sprache und Medien auf vergleichbare Weise zu Waffen im Krieg gemacht worden waren.“ Der Krieg war kein Gentlemen’s Disagreement (wie etwa in den Kabinettskriegen des 18. Jahrhunderts) mehr, denn es standen sich, wie SCHIVELBUSCH (2003, 41) fest-

hält, nicht mehr einander respektierende Kriegerkassen und Herrscherdynastien gegenüber, sondern nationalistisch entfesselte öffentliche Meinungen, die im Gegner die Inkarnation des Bösen und den Weltfeind sehen, mit dem es keine Gemeinsamkeit und keinen Kompromiss gibt, sondern der nur zu vernichten oder, wie es nun heißt, der ein für alle Mal unschädlich zu machen ist. An den propagandistischen Anstrengungen waren dabei nicht nur Journalisten und Journalistinnen, nicht nur die militärischen und zivilen Behörden beteiligt, sondern auch Künstler, Intellektuelle und Wissenschaftler: auch der Krieg der Worte war allumfassend.²³ WINTER / PARKER / HABECK (2002, 8f.) meinen, dass sich als Folge der Kriegspropaganda die Menschen nur mehr einen totalen Sieg oder eine totale Niederlage vorstellen konnten.

²² Am Beispiel der Werbung illustriert dies Rudolph 1993.

²³ Hierzu etwa Mommsen 2004, 155ff. So stellten sich in allen kriegführenden Ländern auch Intellektuelle, Journalisten, Künstler, Universitätsprofessoren in den Dienst der gemeinsamen Sache und lieferten Begründungen für die Kriegsanstrengungen (warum wir kämpfen) ebenso wie Appelle an die eigene Kampfmoral. Hierzu Berghahn 2004, 54.

Die Radikalisierung symbolischer Gewalt (auch in Form von entmenschlichten Feindbildern) und einer semantischen Polarisierung der Öffentlichkeit trugen zu einer Brutalisierung der Kommunikation insgesamt bei und steigerten die Bereitschaft zur Hinnahme von Gewalt in allen Bereichen des Lebens. Der Vergleich der Kriegsversprechen mit den real erzielbaren Erfolgen und der Vergleich der Darstellungen des Krieges mit den lebensweltlichen Umständen und die daraus resultierenden Glaubwürdigkeitsverluste der anfangs glaubwürdigen öffentlichen Kommunikation, löste eine epochale Krise der politischen Kommunikation aus, denn Kommunikation wurde vom Versuch der Verständigung zum Teil eines alle Lebensbereiche umfassenden Krieges und damit zur strategischen und taktischen Ressource.

Diese Krise der politischen Kommunikation kann wohl ebenfalls mit dem durchgängig akzeptierten Epochenetikett der „Urkatastrophe“ versehen werden, denn sie machte in der Folge politischen Messianismus quer durch alle politischen Lager möglich – mit weitreichenden Folgen. Mit der Zeile „Never such Innocence Again“ endet ein Gedicht von Philipp LARKIN – (MCMXIV, 1914) – über den ersten Weltkrieg – das gilt wohl ganz besonders für öffentliche Kommunikation.

BIBLIOGRAPHIE

- AXELROD, ALAN (2009): *Selling the Great War: The Making of American Propaganda*. New York.
- BARBUSSE, HENRI (2004): *Das Feuer*. Tagebuch einer Korporalschaft. Berlin.
- BEIL, CHRISTINE / BIERMANN WERNER / BILLSTEIN, HEINRICH (Hg.) (2006): *Der erste Weltkrieg*. Reinbeck b. Hamburg.
- BEIL, CHRISTINE / TROST, GABRIEL (2006): *Trauma Versailles*. In: BEIL 2006, 205–245.
- BERGHAHN, VOLKER (2004): *Der erste Weltkrieg*. München.
- BIERMANN, WERNER (2006): *Albtraum Verdun*. In: BEIL 2006, 131–165.
- BRANDT, SUSANNE (1993): *Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg. Denkmäler oder Laboratoires d'histoire?* In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 1993, 241–258.
- BREMM, KLAUS-JÜRGEN (2013): *Propaganda im ersten Weltkrieg*. Darmstadt
- BRUENDEL, STEFFEN: *Die Geburt der „Volksgemeinschaft“ aus dem „Geist von 1914“*. Entstehung und Wandel eines „sozialistischen“ Gesellschaftsentwurfs, [<http://www.zeitgeschichte-online/d=EWK-Bruendel>].
- BURGDORFF, STEPHAN / WIEGREFE, KLAUS (Hg.) (2004): *Der Erste Weltkrieg: Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts*. München.
- BÜSCHENFELD, JÜRGEN (2006): „Ein Krieg aller gegen alle“. In: BEIL 2006, 7–53.
- CHIARI, BERNHARD / ROGG, MATTHIAS / SCHMIDT, WOLFGANG (Hg.) (2003): *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts*. München.
- CLARK, CHRISTOPHER (2013): *Die Schlafwandler: Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog*. München.
- CONNELY, MARK (2004): *Never such innocence again*. Großbritannien und das Jahr 1914. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 13–20.
- CULL, NICHOLAS J. / CULBERT, DAVID / WELCH, DAVID (2003): *Propaganda and Mass Persuasion: A Historical Encyclopedia, 1500 to the Present*. Santa Barbara.
- DAHLHAUS, FRIEDRICH (1990): *Möglichkeiten und Grenzen auswärtiger Kultur- und Pressepolitik: Dargestellt am Beispiel der deutsch-türkischen Beziehungen 1914-1928*. Frankfurt/M. et al.
- DANIEL, UTE (2004): *Frauen*. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 2004, 116–135.
- DAVIS, ROBERT T. (2009): *The U. S. Army and the Media in the 20th Century*, Occasional Paper 31. Fort Leavenworth, Kansas.

- DEIST, WILHELM (1991): Militär, Staat und Gesellschaft: Studien zur preußisch-deutschen Militärgeschichte. München.
- DEWEY, JOHN (2001): Die Öffentlichkeit und ihre Probleme. Berlin / Wien.
- EKSTEINS, MODRIS (2002): Das kulturelle Vermächtnis des Ersten Weltkrieges. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 329–347
- EVERSDIJK, NICOLE (2010): Kultur als politisches Werbemittel: Ein Beitrag zur deutschen kultur- und pressepolitischen Arbeit in den Niederlanden während des Ersten Weltkrieges. Münster.
- FAULSTICH, WERNER (2012): Die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts. Paderborn.
- FELDMAN, GERALD (2002): Die Mobilisierung der Volkswirtschaften für den Krieg. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 167–187.
- FLEMMING, THOMAS / HEINRICH, ULF (2004): Grüße aus dem Schützengraben. Berlin.
- FÖRSTER, STIG (2004): Vom europäischen Krieg zum Weltkrieg. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 2004, 242–249.
- FULLER JR., WILLIAM C. (2002): Die Ostfront. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 34–71.
- GATRELL, PETER (2005): Russia's First World War: A Social and Economic History. Abingdon, New York.
- GROßE KRACHT, KLAUS (2004): Kriegsschuldfrage und zeithistorische Forschung in Deutschland. Historiographische Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs, [<http://www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-GKkracht>]
- GUNKEL, CHRISTOPH (2014): Die Bestie von Berlin. In: ANETTE GROSSBONGARDT / UWE KLUSSMANN / JOACHIM MOHR (Hg.): Der Erste Weltkrieg. Die Geschichte einer Katastrophe. München, 181–187.
- HABECK, MARY R. (2002): Die Technik im Ersten Weltkrieg – von unten gesehen. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 101–133.
- HAGEN, GOTTFRIED (1990): Die Türkei im Ersten Weltkrieg: Flugblätter und Flugschriften in arabischer, persischer und osmanisch-türkischer Sprache aus einer Sammlung der Universitätsbibliothek Heidelberg. Frankfurt et al.
- HAMANN, BRIGITTE (2004): Der erste Weltkrieg. Wahrheit und Lüge in Bildern und Texten. München / Zürich.
- HERWIG, HOLGER H. (2002): Von Menschen und Mythen – Gebrauch und Missbrauch der Geschichte und des Ersten Weltkrieges. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 298–329.
- HIRSCHFELD, GERHARD (2004): Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg: Kriegserfahrungen in Deutschland. Neuere Ansätze und Überlegungen zu einem diachronen Vergleich, [<http://www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-Hirschfeld>].
- HIRSCHFELD, GERHARD / KRUMEICH, GERD / RENZ, IRINA (Hg.) (1993): ‚Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch...‘. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs. Essen (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte N.F. 1).
- HIRSCHFELD, GERHARD; KRUMEICH, GERD; RENZ, IRINA (Hg.) (2004): Enzyklopädie erster Weltkrieg. Paderborn / München / Wien / Zürich.
- HOBSBAWM, ERIC (1995): Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. München/Wien.
- HOERES, PETER (2004): Krieg der Philosophen: Die deutsche und britische Philosophie im Ersten Weltkrieg. Paderborn.
- HÖLZER, ANTON (2012): Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Darmstadt.
- HOWARD, MICHAEL (2002): Der Erste Weltkrieg – eine Neubetrachtung. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 19–34.
- HÜPPAUF, BERND (1993): Schlachtenmythen und die Konstruktion des „Neuen Menschen“. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 1993, 43–84.
- HÜPPAUF, BERND (2004): Kriegsliteratur. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 2004, 177–192.
- JEISMANN, MICHAEL (2004): Propaganda. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 2004, 198–210.

- JÜNGER, ERNST (2006): In Stahlgewittern. Stuttgart.
- JÜRGS, MICHAEL (2003): Der kleine Frieden im großen Krieg. München.
- KEEGAN, JOHN (2003): Die Kultur des Krieges. Berlin.
- KEEGAN, JOHN (2004): Der erste Weltkrieg. Eine europäische Tragödie. Berlin.
- KNIEPER, THOMAS / MÜLLER, MARION G. (Hg.) (2005): War Visions. Bildkommunikation und Krieg. Köln.
- KÖHLER, SEBASTIAN (2005): Story and History. Eine Kritik der narrativistischen Tendenz fernseh-aktueller Krisen- und Kriegsvermittlung. In: KNIEPER / MÜLLER 2005, 321–332.
- KRAMER, ALAN (2004): Kriegsrecht und Kriegsverbrechen. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 2004, 281–293.
- KREUTZER, STEFAN M. (2012): Dschihad für den deutschen Kaiser: Max von Oppenheim und die Neuordnung des Orients (1914–1918). Graz.
- KRUMEICH, GERD (1993): Kriegsgeschichte im Wandel. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 1993, 11–42.
- KRUMEICH, GERD / HIRSCHFELD GERHARD (2004): Die Geschichtsschreibung zum ersten Weltkrieg. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 2004, 304–316.
- LEONHARD, JÖRG (2014): Die Büchse der Pandora. Geschichte des Ersten Weltkriegs. München.
- LIPP, ANNE (1993): Heimatwahrnehmung und soldatisches „Kriegserlebnis“. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 1993, 225–242.
- LIPP, ANNE (2003): Meinungslenkung im Krieg. Kriegserfahrungen deutscher Soldaten und ihre Deutung 1914–1918. Göttingen.
- MARMETSCHKE, KATJA (2008): Feindbeobachtung und Verständigung: Der Germanist Edmond Vermeil (1878–1964) in den deutsch-französischen Beziehungen. Köln / Weimar / Berlin.
- MATHEWS, JOSEPH J. (1957): Reporting the Wars. Minneapolis.
- MAYER, KLAUS (1963): Die Organisation des Kriegs-
 pressequartiers beim k. u. k. AOK im ersten Weltkrieg: 1914 – 1918. Diss. Univ. Wien.
- MEYER ZUR CAPELLEN, MAREN (2012): Die Nachrichtenstelle für den Orient: Fallstudie einer Propagandainstitution im Ersten Weltkrieg. Saarbrücken.
- MESSINGER, GARY S. (1992): British Propaganda and the State in the First World War. Manchester, New York.
- MOMMSEN, WOLFGANG J. (2002): Die Urkatastrophe Deutschlands : Der Erste Weltkrieg 1914 – 1918. Stuttgart. (Gebhardt. Handbuch der deutschen Geschichte, 17).
- MOMMSEN, WOLFGANG J (2004): Der erste Weltkrieg. Anfang vom Ende des bürgerlichen Zeitalters. München.
- MORITZ, VERENA / LEIDINGER, HANNES (2006): Die Nacht des Kirpitschnikow. Eine andere Geschichte des Ersten Weltkriegs. Wien.
- PAYNE, STANLEY (2006): Geschichte des Faschismus. Wien.
- PLENER, PETER / REICHEL, WALTER (2015): »Extrerausgabe - !« Die Medien und das k.u.k. Kriegs-
 pressequartier. Wien.
- REIMANN, ARIBERT (1997): Die heile Welt im Stahlgewitter. Deutsche und englische Feldpost aus dem Ersten Weltkrieg. In: GERHARD HIRSCHFELD / GERD KRUMEICH / DIETER LANGEWIESCHE / HANS-PETER ULLMANN (Hg.): Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkrieges. Essen, 129–145.
- REIMANN, ARIBERT (2004): Der Erste Weltkrieg. Urkatastrophe oder Katalysator? In: Aus Politik und Zeitgeschichte, 30–38.
- ROERKOHLE, ANNE (2006): Schlachtfeld Heimat. In: BEIL 2006, 165–205.
- RUDOLPH, HARRIET (1993): Kultureller Wandel und Krieg. Die Reaktion der Werbesprache auf die Erfahrung des Ersten Weltkriegs am Beispiel von Zeitungsanzeigen. In: HIRSCHFELD / KRUMEICH / RENZ 1993, 283–301.

- SCHIVELBUSCH, WOLFGANG (2003): Die Kultur der Niederlage. Frankfurt a. Main.
- SCHMÖLZER, HILDEGUND (1965): Die Propaganda des Kriegspressequartiers im Ersten Weltkrieg 1914-1918. Diss. Univ. Wien.
- SCHUMANN, DIRK (2004): Gewalterfahrungen und ihre nicht zwangsläufigen Folgen. Der Erste Weltkrieg in der Gewaltgeschichte des 20. Jahrhunderts, [<http://www.zeitgeschichte-online.de/md=E-WK-Schumann>].
- SCHWABE, KLAUS (2004): Das Ende des ersten Weltkriegs. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 2004, 293–304.
- SIMMONDS, ALAN G.V. (2012): Britain and World War One. Abingdon, New York.
- SMITH, LEONHARD V. (2002): Erzählung und Identität an der Front oder „Die Theorie und die Armen Teufel von der Infanterie“. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 133–167.
- STEINER, ZARA (2002): Krieg, Frieden und das internationale Staatensystem. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 263–298.
- STENNER, SUSANNE (2006): Mythos Tannenberg. In: BEIL 2006, 53–97.
- STEVENSON, DAVID (2006): Die Politik der beiden Bündnisse. In: BEIL 2006, 71–99.
- STRACHAN, HEW (2006): Der Erste Weltkrieg. Eine neue illustrierte Geschichte. München.
- TEPPERBERG, CHRISTOPH (2014): Krieg in der öffentlichen Meinung: „Dichtdienst“ und „Heldenfrisieren“. Kriegspressequartier und Kriegsarchiv als Instrumente der k.u.k. Kriegspropaganda 1914-1918. In: RUDOLF KROPF (Hg.): Der Erste Weltkrieg an der „Heimatfront“. Tagungsband der 33. Schlaininger Gespräche, 22. bis 26. September 2013. Eisenstadt, 291–304.
- ULRICH, BERND (1993): „... als wenn nichts geschehen wäre“. Anmerkungen zur Behandlung der Kriegsoffer während des Ersten Weltkrieges. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 1993, 115–129.
- ULRICH, BERND (1997): Die Augenzeugen. Deutsche Feldpostbriefe in Kriegs- und Nachkriegszeit 1914-1933. Essen (Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte N.F. 8).
- UNGERN-STERNBERG VON, JÜRGEN (2004): Wissenschaftler. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 2004, 169–177.
- VENTO, ANDREA (2010): In silenzio gioite e soffrite: storia dei servizi segreti italiani dal Risorgimento alla Guerra fredda. Mailand.
- WILKE, JÜRGEN (1993): Deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg: Die Zentralstelle für Auslandsdienst. In: SIEGFRIED QUANDT (Hg.): Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis. Gießen, 95–157.
- WILKE, JÜRGEN (2005): Kriegsbilder in der historischen (Bild-)Publizistik. In: KNIPEPER / MÜLLER 2005, 22–56.
- WILKINSON, NICHOLAS J. (2009): Secrecy and the Media: The Official History of the United Kingdom's D-Notice System. Abingdon, New York.
- WINTER, JAY / PARKER, GEOFFREY / HABECK, MARY R. (Hg.) (2002): Der Erste Weltkrieg und das 20. Jahrhundert. Hamburg.
- WINTER, JAY / PARKER GEOFFREY / HABECK MARY R. (2002): Einleitung. In: WINTER / PARKER / HABECK 2002, 7–17.
- WITTEK, THOMAS (2005): Auf ewig Feind? Das Deutschlandbild in den britischen Massenmedien nach dem Ersten Weltkrieg. München.
- ZIEMANN, BENJAMIN (2004): Soldaten. In: HIRSCHFELD / KRUMREICH / RENZ 2004 155–169.
- ZWEIG, STEFAN (2013) [1942]: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt a. Main.

KOMMENTAR

ZU DEN INTERDISZIPLINÄREN IMPULSREFERATEN ZUM ERSTEN WELTKRIEG, INSBESONDERE ZU DEN REFERATEN VON MATTHIAS KARMASIN UND WERNER TELESKO

WALDEMAR ZACHARASIEWICZ

Einen schlagenden Beweis für die von Matthias Karmasin erörterte **Wirkungsmächtigkeit der Medien und die Meinungslenkung** durch die zunehmende Professionalisierung der Propaganda in der Zeit des Ersten Weltkriegs liefert aus der Sicht des Amerikanisten die Tätigkeit des von George Creel geleiteten „Committee on Public Information“ in den USA. Die anscheinend bedenkenlose Verletzung der Neutralität Belgiens durch das Deutsche Reich und die Zerstörungen in diesem Land wurde als Nachweis für die Barbarei dieser modernen „Hunnen“ dargestellt und die schockierenden Details des umstrittenen Berichtes darüber durch die britische Bryce Commission wurden im Zusammenhang mit der Versenkung der Lusitania im Mai 1915 als Evidenz für die Kriegsverbrechen der ehemals ob seiner Kultur angesehenen deutschen Nation präsentiert. Eine Vielzahl von drastischen Karikaturen in den überwiegend

mit der Entente sympathisierenden amerikanischen Zeitungen, besonders in *Life*, illustrierten ab dem Dez. 1914 mit extremen Klischees das verbrecherische Verhalten der diesen Berichten nach zu Untermenschen herabgesunkenen preußischen Soldateska und des von der Propaganda zum Popanz gemachten deutschen Kaisers, aber auch der zuvor respektierten deutschen Professoren, die u.a. als allein Schuldige an dem Gaskrieg an Schützengräben der Westfront hingestellt wurden.

Die verheerenden Folgen der einseitigen Berichterstattung und Meinungslenkung für den Alltag von Millionen aus den deutschsprachigen Ländern Mitteleuropas Eingewanderten, insbesondere im Mittleren Westen der USA, sowie für den Gebrauch der deutschen Sprache in Nordamerika dokumentiert Katja Wüstenbcker in *Deutsch-Amerikaner im Ersten Weltkrieg: US-Politik und Nationale Identitäten im Mittleren*



Waldemar Zacharasiewicz ist emer. o. Professor für Anglistik mit besonderer Berücksichtigung der Amerikanistik an der Universität Wien, Obmann der Kommission The North Atlantic Triangle: Social and cultural exchange between Europe, the USA and Canada, seit 2000 wirkliches Mitglied der philosophisch-historischen Klasse der ÖAW.

Westen, Stuttgart: Franz Steiner, 2007. Zur Spiegelung der Propaganda in der Literatur, in Karikaturen und im amerikanischen Film mit exzessivem Klischeegebrauch und zu den negativen Langzeitfolgen des nach dem Krieg von den amerikanischen Meinungsbildnern stolz hervorgehobenen Beitrags zum Sieg im Weltkrieg (vgl. James R. Mock und Cedric Larson, *Words That Won the War: The Story of the Committee of Public Information, 1917–1919*, Princeton, 1939) siehe W. Zacharasiewicz, *Das Deutschlandbild in der amerikanischen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, bes. 149–71 und „Echoes from the Western Front: Stages in the Transformation of Germans / German Americans in the Media from being Models into dangerous Antagonists“, in Martin Löschnigg und Karin Kraus, eds. *North America, Europe and the Cultural Memory of the First World War*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2015, 171–83.

Als Ergänzung zu den interessanten Ausführungen von Werner Telesko zur innovativen Visualisierung der Berichte von den Fronten des Weltkrieges durch die **Kriegsphotographie** mit ihrer Dokumentation von Schlachtszenen und der Akkreditierung von Kriegsberichterstatern möchte ich auf ein früheres amerikanisches Beispiel verweisen: **Bereits** im amerikanischen Bürgerkrieg 1861–65 spielte die Photographie eine erhebliche Rolle. Sie illustrierte auch die außerordentlich hohen Verluste an Menschenleben in den vielen Schlachten, vorwiegend auf dem Boden der Confederacy, in denen direkt oder indirekt – inklusive als Folge von Verletzungen und der Internierung von Gefangenen – insgesamt über 600 000 Soldaten auf beiden Seiten ihr Leben ließen. Von den zahlreichen in Archiven gelagerten zeitgenössischen Fotos wurden über 16 000 für die von Ken Burns mit Unterstützung von Historikern und Schriftstel-

lern gestaltete umfassende Filmdokumentation „The Civil War“ ausgewählt und 1990 in einer in den USA von vielen Millionen Zuschauern von PBS betrachteten Serie, die insgesamt über 11 Stunden dauerte, gezeigt.

Vgl. dazu *The New Encyclopedia of Southern Culture*, vol. 18: Media, Allison Graham und Sharon Monteith, eds. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 2011, bes. 219f.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Präsidium der Österreichischen Akademie der
Wissenschaften

Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, 1010 Wien

www.oeaw.ac.at

HERAUSGEBERIN DES BANDES:

Emer. o. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Mazohl

REDAKTION:

Dr. Marianne Baumgart

GRAFISCHE GESTALTUNG:

Öffentlichkeit & Kommunikation

ABBILDUNGEN:

Cover: © Staatliches Russisches Museum, Sankt
Petersburg 2014

Von Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch -
<http://www.abcgallery.com/M/malevich/malevich.html>, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2128758>

S. 5: Foto: ÖAW, Sepp Dreissinger

S. 7, S. 19, S. 32 und S. 38: Foto: privat

S. 48: Foto: KEINRATH.COM

S. 62: Foto: DAS PORTRAIT

DRUCK:

Gröbner Druck, Oberwart

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright © 2016

Die inhaltliche Verantwortung und das Copyright für die jeweiligen Beiträge liegen bei den einzelnen Autoren.





WWW.OEAW.AC.AT