

Der Krieg im Spiegel der Kunst.

Die letzten Friedensjahrzehnte waren der Schlachtenmalerei nicht günstig. Nicht nur, daß es den Künstlern an direkten Anregungen fehlte, auch die allgemeine Beurteilung dieser Kunstgattung litt unter dem Einfluß eines einseitigen theoretischen Extremis. Das Schlagwort *l'art pour l'art* spukte in den Köpfen der Künstler sowohl wie der Kritiker, und die früher so beliebte Historien- und Genremalerei begegnete nur mehr frostiger Ablehnung. Auf die Farbe konzentrierte sich alles Sinnen und Trachten; Stoffe, die in sich schon, von der künstlerischen Arbeit abgesehen, Interesse bieten, waren verdächtig.

Diese Einseitigkeit läßt sich begreifen, wenn man die Leistungen des 19. Jahrhunderts auf dem Gebiete der Geschichts- und Schlachtendarstellungen überblickt. Sie waren, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, wirklich nicht derart, daß sie künstlerische Erwartungen befriedigen konnten. Der Beifall der Laienwelt war schnell verdient, ihre ästhetischen Wünsche leicht erfüllt. Wenn die Bilder nur möglichst viel erzählten und durch detailtreue Ausführung verblüfften, durften sie der Bewunderung der Vielen sicher sein. Das „Was“ galt alles; das „Wie“ war Nebensache.

Als jüngst im Münchener Kunstverein eine größere Kollektion von Schlachtenbildern — zumeist aus dem vorigen Jahrhundert — ausgestellt war, mußte es jedem, der über Wesen und Aufgabe der Kunst einmal ernstlich nachgedacht hat, klar werden, wie weit ab vom Ideal die meisten dieser Darstellungen lagen. Die wenigen Ausnahmen von W. Diez, Faber du Faur, Mars mußten die Schwächen der andern Bilder nur um so greller beleuchten. Es fehlte den Künstlern fast durchweg nicht an Begabung, aber ihr Schaffen war gefesselt von einer allzu idealistischen, den Inhalt über Gebühr betonenden Ästhetik. Und doch hätte ein Blick auf die großen Leistungen der Vergangenheit den Unwert oder doch sehr beschränkten Wert solcher Theorien offenbaren müssen.

Da Künstlern und Kunstkennern nun gerade das „Wie“ der Darstellung, die Form, so sehr am Herzen liegt, kann man ihren Ingrimm gegen eine solche Umwertung künstlerischer Werte, gegen eine so oberfläch-

liche Kunstanschauung nachfühlen, und verstehen, daß man bei der notwendigen Reaktion ins andere Extrem verfiel und am liebsten alles Gegenständliche von den Bildern abgestrichen hätte. Die jüngste Zeit hat uns denn auch in der Tat Malereien beschert, die man nur mehr als gegenstandslose Farbenspiele betrachten kann.

Die großen Welterfütterungen unserer Tage werden, wie mit vielem andern Ungesunden, auch mit diesem Extrem aufräumen. Die gewaltigen Wogen nationaler Erhebung werden auch die höher gelegenen Gestade der Kunst bespülen und ihren Boden mit neuen Keimen befruchten. Man wird wieder einsehen, daß ein großer Gegenstand die große Kunst nicht nur nicht ausschließt, sie vielmehr vor die größten Probleme stellt. Die großen neuzeitlichen Fortschritte künstlerischer Technik und eine gereinigte Auffassung vom Wesen der Malerei werden gegen jene Veräußerlichung, der so viele Historienmaler des vorigen Jahrhunderts unterlegen sind, einen wirksamen Schutz bieten.

Eine der naheliegendsten Folgen des großen Völkerkampfes wird das Wiederaufblühen der Schlachtenmalerei sein. Viele Künstler stehen ja im Felde, und der künstlerische Ausdruck ihrer Erlebnisse wird für sie zwingendes Bedürfnis werden. Aber auch das Volk selbst wird nach solchen Bildern verlangen, die ihm die großen Ereignisse nahebringen. Ein kritischer Rückblick auf das bisher Geschaffene dürfte darum nicht unwillkommen sein und all die Ausdrucksmöglichkeiten enthüllen, über deren innere Grenzen auch die Zukunft nicht hinauskommen wird, mag sie in den einzelnen Gattungen auch noch so Großes und Neuartiges schaffen.

Was uns aus der Antike an Kriegsdarstellungen erhalten ist, wie ägyptische und assyrische Flachreliefs aus Karnak, Theben, Nimrud, Rojundijf, etruskische und griechische Plastiken, wie etwa der Alexanderfarkophag aus Sidon, die Kampfszenen am Denkmal des Xsifrates zu Athen, ist voll Eindringlichkeit und Wucht, trotz strenger Stilisierung. Die Bewegungsmotive kämpfender, stürmender Krieger, kampfgieriger Rosse, wie sie sich z. B. am Gellafries des Parthenon finden, können auch dem modernen Künstler vielerlei Anregung bieten. Es liegt oft eine zündende, hinreißende Gewalt in diesen Gestalten, gegen die jene schwächlichen, sauber uniformierten Soldatenpuppen und eleganten Reiter auf Bildern des 19. Jahrhunderts wie Kinderspielzeug wirken.

Eines der wichtigsten Denkmäler der antiken Schlachtenmalerei ist das große Mosaik aus der Casa del Fauno zu Pompeji, gegenwärtig im

Neapeler Nationalmuseum: die Schlacht Alexanders d. Gr. bei Issus. Ein landschaftlicher Hintergrund fehlt; nur ein abgelaubter Baum und ein kahles Felsstück sollen ihn schwach andeuten. Die Schlachtszene selbst ist äußerst lebendig erfasst, voll von wuchtigen Rhythmen, seelischen Schwingungen, meisterhaften Verkürzungen, reicher Abwechslung in den Motiven. Das Fehlen der Landschaft geht nicht auf das Unvermögen des Künstlers zurück — das pompejanische Wandgemälde „Paris auf dem Ida“ zeigt fast modernes impressionistisches Empfinden des Landschaftlichen —, sondern ist bewusste und gewollte Abstraktion. Durch nichts Unwesentliches und Nebensächliches sollte der Eindruck des Kampfes selbst abgeschwächt werden. Einen solchen Idealismus der Konzentration kann man sich gefallen lassen; von dem Verschönerungsidealismus des vorigen Jahrhunderts ist er grundverschieden.

Von diesem Meisterwerk der Antike bis zum nächsten bedeutenderen Schlachtenmaler führt ein weiter Weg. Erst die italienische Frührenaissance hat das Problem wieder in Angriff genommen. Vorher mochte man die Kunst solchen profanen Zwecken nicht dienstbar machen. Aber auch die technische Fertigkeit, die nach dem Abreißen der antiken Tradition wieder von vorn hatte beginnen müssen, wäre für eine befriedigende Lösung wohl nicht ausreichend gewesen. Paolo Uccello (1397 bis 1475) war der große Neuerer. Sein Schlachtengemälde in den Uffizien zu Florenz zeigt einen so gewaltigen, ungestümen Geist, daß selbst die großen Renaissancenkünstler noch Feuer daraus holen konnten. Man möchte fast erschreckt auffahren beim Anblick dieser zusammenprallenden Reitermassen. Bei einer solchen Kraft des Künstlerwillens überfieht man gern die Mängel der Form und Farbe. Auch der landschaftliche Hintergrund mit seinen in der Perspektive verschwindenden Reitergruppen spielt bereits eine wenn auch bescheidene Rolle und kündigt das Aufdämmern des Realismus an. Man sehnt sich nach dem Wirklichen.

Die nächsten Marksteine bilden die Schlachtenkartons Leonardos und Michelangelos für den Palazzo Vecchio in Florenz, die beide nicht zur Ausführung kamen und selbst verloren gingen. Die noch vorhandenen Nachbilder zeigen die mächtigen Fortschritte in der Beherrschung der Form seit Uccello. Auch das Schwierigste gelingt diesen Meistern, als wäre es das Leichteste und Selbstverständliche. Wenn man Leonardos Abendmahl betrachtet mit seiner klassischen Abgewogenheit und Ruhe, möchte man es kaum für möglich halten, daß diesem Künstler auch ein

Stoff hätte gelingen können wie die Schlacht bei Anghiari. Flammt doch hier ein Temperament auf, das selbst ein Rubens nur mehr durch barocke Außerlichkeiten und durch eine mehr flockige, malerische, weniger lineare Technik, nicht aber innerlich zu steigern vermochte. Für den Plastiker Michelangelo ist die Wahl des Momentes bezeichnend: Badende Soldaten werden vom herannahenden Feind überrascht. Hier konnte er seine überragende Künstlergröße im Anatomischen sowohl wie im Psychischen bekunden.

Den Werken dieser beiden großen Meister gegenüber bedeutet Raffaels Konstantinschlacht in den vatikanischen Stenzen nur mehr eine Ausbreiterung, nicht aber eine Vertiefung. Nicht als ob eine Vertiefung nicht mehr möglich gewesen wäre, aber sie lag nicht auf den Wegen der Renaissance-Ideale. Das Bild macht mit seiner Unzahl von Menschen- und Pferdeleibern einen fast verwirrenden Eindruck. Es will eben nicht als Ganzes genossen sein, sondern in seinen Einzelheiten, die nun allerdings einen erstaunlichen Motivreichtum aufweisen. Man muß das Bild gewissermaßen wie eine Schriftrolle langsam von der ersten bis zur letzten Zeile lesen. Die symbolische Bedeutung des Gemäldes — Sieg des Christentums über das Heidentum — ist durch die schwebenden Engel angedeutet. Dadurch ist es der Prototyp der Kaulbachschen Historienkunst geworden, die nur allzuviel Wasser in den starken Wein goß.

Im Norden zeigten die Kriegsbilder Altdorfers und Tieselens, wie wenig man die Anregungen, die der kraftvolle Dürer durch seine apokalyptischen Reiter gegeben hatte, für die Schlachtenmalerei vorläufig nutzbar zu machen wußte. Die Bilder der beiden in der Münchener Alten Pinakothek sind die reinsten Miniaturmalereien in großem Format. Jedes der unzähligen Figürchen ist mit liebevollster Geduld und Hingabe gemalt. Aber von dem gewaltigen Donnern und Beben einer Schlacht verspürt man nichts. An Originalität finden die Bilder allerdings kein Gegenstück in der Kunstgeschichte.

Den Höhepunkt der nordischen Schlachtenmalerei früherer Jahrhunderte bedeutet Rubens, dessen fast ungezügelter Feuergeist sich gerade in solchen Darstellungen am herrlichsten entfalten konnte. Seine Amazonenschlacht, der Tod des Konsuls Decius Mus, das allegorische Bild „Die Folgen des Krieges“ sind voll der packendsten Realistik. Es ist, als ob explosive Kräfte wirksam wären. Nicht viel später malte der Spanier Velasquez seine Übergabe von Breda. Rubens und Velasquez sind Gegensätze der

scharfsten Art: Rubens stets voll Schwung und Feuer auch in seinem Kolorit, Velasquez von fast höfischer Vornehmheit und Zurückhaltung, auch in der Farbe kühler und ruhiger. Südländisches und nordländisches Temperament scheinen die Rollen gewechselt zu haben. Schon die Wahl des Momentes ist für den großen Spanier bezeichnend: die Festungsübergabe. Da war kein Platz für wildbewegte Massen, um so mehr aber für psychologische Feinheiten, die der Meister mit scharfem Sinn erfaßt hat.

Das Rokokozeitalter mit seiner Vorliebe für das Elegante, Zierliche, Salonmäßige, ja Schlüpfrige hatte im allgemeinen für Kriegsbilder weniger Interesse. Was geleistet wurde, hielt sich in konventionellen Formen. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts schlug der Spanier Francisco Goya ein mächtig rauschendes Furioso an. Als es verklungen war, hatten die napoleonischen Kriege Europa erschüttert, die Kunstentwicklung war jählings abgerissen und in retrospektive Bahnen gelenkt, aus denen fast das gesamte Schaffen des 19. Jahrhunderts, bestärkt durch die einseitigen Theorien der neu erstandenen Ästhetik, sich kaum mehr zu entfernen wagte.

Der eiserne Schritt des Marsen durch die europäischen Lande und die Freiheitskriege mußten freilich der Schlachtenmalerei neues Leben geben, aber es war mehr ein künstliches Leben, kein Leben von innen heraus. Ein solches konnte bei der Trockenheit und Dürre des herrschenden Klassizismus und Idealismus nicht recht aufkommen. Zwar haben in Frankreich Géricault, in Deutschland Cornelius, Kethel und Menzel Schlachtenbilder geschaffen, die wie erratische Blöcke aus der Menge des Gewöhnlichen herausragen, aber die Gunst des Publikums gehörte dem Süßlichen und Geschnittenen. Jede derbere Realistik wurde als Gefühlsroheit empfunden. So konnte ein Albrecht Adam zum Liebling des Volkes werden. Seine zahlreichen Schlachtenmalereien sind nichts als kalte, trockene Repräsentationsstücke, denen jedes starke Pathos, jede Illusion des Ungeheuerlichen, das der Krieg an sich hat, fehlt. Dazu ist die Farbe von einer fast porzellanmalereiartigen Feinheit und Klarheit, die für alles eher paßt als für eine Schlachtendarstellung. Sein ungleich stärker begabter Sohn Franz Adam bedeutet ja gewiß einen mächtigen Fortschritt in Zeichnung und Farbe. In der Wiedergabe stürmender Kavallerie ist er vorzüglich, wozu ihm seine ausgezeichneten ungarischen Studien (Mazzeppa) sehr zu statten kamen. Auch die flottere, mehr andeutende Farbentechnik zeigt, daß der Künstler recht wohl gefühlt hat, in welcher Richtung das Ideal lag. Aber auch er liebt noch die weit ausgedehnten Schlachtfelder, auf denen die Soldaten-

massen fast verschwinden. Es ist aber sehr die Frage, ob diese Art von Wirklichkeitsmalerei dem Zwecke eines Kriegsbildes entspricht. Dieses ist ja nicht dazu da, um zu strategischen Studien anzuregen oder um landschaftliche Reize zu vermitteln, sondern um im Beschauer die Empfindung von der Tragik des Krieges wachzurufen. Man sollte beim Anblick eines Kriegsbildes innerlich erschauern.

Diesen Zweck kann gewiß auch die Wirklichkeitsdarstellung erreichen. Aber dann wird sie sich auf Episoden beschränken und durch sachliche Konzentration wirken müssen. Bei unsern modernen Schlachtfrenten mit ihrer ungeheuren Ausdehnung ist ja ohnehin die Darstellung einer ganzen Schlacht und damit auch die Schlachtenmalerei im wörtlichen Sinne zur Unmöglichkeit geworden. Auf die Zahl der Figuren kommt es gar nicht an. Mit Wenigem vermag ein großer Künstler die intensivste Wirkung zu erzielen, vielleicht mehr als mit Vielem. Als Muster einer solchen der Wirklichkeit abgelauchten Kriegsepisode — ich meine in der formalen Gestaltung, nicht im Gegenstand — mag Repins Bild: „Die Kosaken schreiben dem Sultan auf seine Aufforderung, sich zu ergeben, eine Spottepistel“, bezeichnet werden. Alle Affektgrade von leiser Ironie bis zum lauten höhnischen Lachen sind vom Künstler mit sicherem Griff gepackt und auf die Leinwand geworfen. Aber das Bild ist ein Lustspiel, nicht eine Tragödie.

Für den realistischen Typ der Schlachtenmalerei ist eine impressionistische, flodige Technik die weitaus beste. Sie allein vermag den Eindruck des Wogenden und Bewegten hervorzurufen. Das Wesentliche läßt sich durch sie viel schärfer markieren als durch Feintechnik, die jedes Teilchen als gleichwertig behandelt. Von dieser Konzentration im Technischen wird die Wirklichkeitsmalerei nicht absehen dürfen, will sie nicht zur Stufe der Photographie herabsinken.

Viel höher steht freilich der Schlachtenmaler, der es auch versteht, durch psychische Konzentration den Eindruck zu steigern, das Geheimnis der Sambergerischen Porträtkunst auf das Schlachtenbild zu übertragen. Das ist Expressionismus im edelsten Sinne. Wer kennt nicht die tirolischen Bauern eines Egger-Rienz mit ihrer erschütternden Ausdruckskraft? Eine fast fanatische Wucht der Erregung fiebert in diesen Köpfen. Und nun vergleiche man die Egger-Rienz'schen Typen mit den Defreggerschen, und man wird wissen, was psychische Konzentration heißt. Strathmanns stürmende Krieger sind gewiß nicht nach dem Lessingschen Schönheitskanon entworfen, aber die wilde Begeisterung, die aus diesen ehernen Köpfen

herausflammt, hat etwas suggestiv Hinreißendes, fast an die Grenze des Pathologischen Streifendes, ohne sie zu überschreiten. Ein japanisch-kunstgewerblicher Rhythmus verkörpert das Ganze.

Egger-Vienz ist auch Meister der monumentalen Konzentration. Die Flächigkeit seiner Darstellungsart, die klare Disposition der Massen, das Ausschalten alles Nebensächlichen, die starke Geltendmachung der Silhouette schreien geradezu nach großen Wandflächen. Warum sucht man die Neubelebung der Monumentalkunst immer an den Werken ausländischer Künstler wie van Goghs? Egger-Vienz hat, indem er seinem Künstlerinstinkt folgte, eine echt deutsche kernige Monumentalkunst geschaffen, ohne sich um die Auslandsparole zu kümmern, die deutsches Kunstschaffen terrorisierte und vergiftete.

Noch eine Art von Kriegsbildern ist möglich, die allegorisch-symbolische. Sie fußt auf der Konzentration der Idee. Ihre Wirkung ist eine mittelbare, durch den Verstand auf die Empfindung. Darum ist auch die moderne Theorie vom Wesen der Kunst ihr geborener Gegner. Aber gerade diese Theorie, die sich nicht genug darin tun kann, andere Theorien zu verdammen, weil sie ihre Gesetze a priori aufstellen, statt sie aus dem wirklichen Bestand der Kunst zu abstrahieren, muß sich hier bei einem aprioristischen Urteil ertappen lassen. Denn Allegorien in der Kunst sind so alt wie die Kunst überhaupt. Selbst neuere und neueste Künstler haben sich nicht abhalten lassen, trotz aller theoretischen Verdikte solche Allegorien zu schaffen. So haben auch Böcklin, Klinger, Stuck, Rubin ihre oft erschütternden Kriegsallegorien geschaffen. Hier ist nicht langes Grübeln nötig, sondern die Beziehungserkenntnis stellt sich im Moment des Beschauens von selbst ein, am wenigsten vielleicht bei Klinger; aber auch bei seiner Radierung erfasst man das Wesentliche auf den ersten Blick. Gewiß ist das Gebiet der Allegorie ein gefährliches, aber gerade darum für große Künstler reizvoll. So hatte auch Goya, bei dem ja überhaupt ein intellektuelles Moment, eine gewisse Nebentendenz selten fehlt, in seiner Radierungsfolge *Los desastres de la guerra* zur Allegorie gegriffen. Eines der wertvollsten Beispiele von älteren Kriegsallegorien ist das bereits genannte Bild von Rubens „Die Folgen des Krieges“ in der Pitti-Galerie zu Florenz. Eine Deutung des Gemäldes wäre wohl schwer möglich, hätte nicht der Meister selbst in einem Briefe an Sußermans die Erklärung gegeben. Darin liegt zweifellos ein Mangel, der aber durch die glanzvolle künstlerische Arbeit überwunden wird. Kleinere Talente

wären bei dieser Aufgabe zusehender geworden, und nur ein so großes Genie wie Rubens konnte aus einer solchen Aufhäufung intellektuellen Stoffes ein Bild schaffen, das Burdhardt „das ewige und unbergeßliche Titelbild zum Dreißigjährigen Krieg“ nennt.

So zeigt die Geschichte der Kriegsdarstellungen eine Vielseitigkeit von Motiven und Auffassungen, die auch der moderne Künstler kennen sollte, nicht um sie nachzuahmen, sondern um das Gute daran seiner persönlichen Eigenart entsprechend umzuprägen. Der Idealismus des Auffrisierens und Herausputzens, des hohlen Pathos und der gehaltlosen Effekthascherei, der so viele Werke des vorigen Jahrhunderts zum Opfer fielen, hat in der echten Kunst keinen Platz, am wenigsten in der Schlachtenmalerei. Wohl aber jener Idealismus im Technischen, Psychischen, Stilistischen und Gedanklichen, den wir kurz skizziert haben. Einen fast unerschöpflichen Reichtum dankbarer Stoffe stellt der moderne Krieg mit seinen Riesenmörsern, majestätischen Panzerschiffen, Luftkreuzern und Flugzeugen vor die Augen des Künstlers. Schon rühren sich hundert Hände, um illustrierte Zeitschriften und Kriegschroniken durch Bilder zu beleben. Ist auch das meiste wertlose Alltagsarbeit, so haben sich doch auch schon manche unbestreitbaren Talente geregt. Aber es hält sich so ziemlich alles noch im Bereiche der Wirklichkeitsdarstellung. Um bedeutendere, seelisch tief erfaßte Bilder zu schaffen, muß der Schlachtenlärm erst verstummt sein und das Donnern der Kanonen sich in psychische Schwingungen umgesetzt haben. Eine große Kunst keimt zwar auf in stürmisch bewegten Zeiten, aber sie reift in der Stille.

Joseph Reitmaier S. J.
