

Avantgardisten im Schützengraben

Zur visuellen (Selbst-)Inszenierung soldatischer Coolness 1914-1918

NILS BÜTTNER

Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts

Indem Thomas Mann seinen Helden Hans Castorp in einem Sturmangriff verschwinden ließ, fand er damit einen passenden Schlusspunkt für seine »hermetische Geschichte«.¹ Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges, während er noch an seinem »Zauberberg« arbeitete, stand für den Autor bereits fest, dass er dieses historische Ereignis in die Handlung seines Romans integrieren würde. »In die Verkommenheit meines ›Zauberberges‹ soll der Krieg von 1914 als Lösung hereinbrechen, das stand schon fest, von dem Augenblick an, wo es los ging«, schrieb er noch im ersten Kriegsjahr an seinen Verleger Samuel Fischer. Erst später begann sich abzuzeichnen, dass der Krieg auch in übertragenem Sinne als Schlusspunkt geeignet war. Jene Welt nämlich, in der Manns Roman angesiedelt war, hatte in jener Zeit zu existieren aufgehört. Und die Schlachten des Ersten Weltkrieges bezeichneten zugleich das Ende einer Epoche.²

Was im August 1914 begonnen hatte, war ein Krieg von nie gekannter Grausamkeit, der Europa zutiefst erschütterte.³ Strategen und Ideologen aller kriegführenden Parteien waren von einem kurzen Krieg und ihrem

1. Thomas Mann: *Der Zauberberg* [Gesammelte Werke in Einzelbänden, Frankfurter Ausgabe], Frankfurt a.M.: Fischer-Verlag 1981, S. 1002-1006.

2. Thomas Mann, der die Arbeit an seinem Roman über mehrere Jahre ruhen ließ und sich erst im April 1919 zur Weiterarbeit entschloss, war diese Tatsache durchaus bewusst. Vgl. ebd., S. 1022f.

3. Zum Kriegsbeginn sowie seinen literarischen und publizistischen Folgen

schnellen Sieg ausgegangen, der sich in offener Feldschlacht entscheiden sollte. »Daheim, wenn das Laub fällt«, lautete in Deutschland die Devise, – doch daraus wurde nichts. Nach dem brutalen Überfall auf Belgien und dem schnellen Eindringen nach Frankreich kam der deutsche Vormarsch an der Marne zum Stehen. Es begann sich eine Frontlinie zu verfestigen, die dann während des gesamten Krieges bis zum Jahr 1918 in ihrem Verlauf beinahe unverändert blieb. Die Schrecken, die der sich nun entwickelnde Grabenkrieg mit sich brachte, lassen sich mit Worten kaum schildern. Das unbeschreibliche Grauen hatte ein europäisches Trauma zur Folge, das bis auf den heutigen Tag fortwirkt.⁴ Warum das Trauma dieses Grabenkrieges so lange zu wirken vermochte, erscheint schon mit Blick auf die Zahlen der getöteten oder an Leib und Seele verstümmelten Menschen, die er hervorbrachte, verständlich.⁵ Der Erste Weltkrieg wurde

vgl. Jeffrey Verhey: *The Myth of the »Spirit of 1914« in Germany 1914-1945*, Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press 1997.

4. So rief die Bild-Zeitung am 1. April 2003, als nach dem Überfall des Irak der US-amerikanische Vormarsch erstmals ins Stocken geriet, die kollektive Erinnerung an den Stellungskrieg des Ersten Weltkrieges auf. Vgl. »Stellungskrieg: Wird es wieder so schrecklich wie im 1. Weltkrieg?«, in: Bild vom 1.4.2003, S. 2.

5. Im so genannten zweiten Irak-Krieg rief beinahe jedes britische oder US-amerikanische Opfer ein weltweites Medienecho hervor. Zumindest auf Seiten der Invasoren war der Verlust einzelner Menschenleben eine Meldung wert, und nicht ohne ein gewisses Entsetzen meldete die US-amerikanische Nachrichtenagentur CBS-news am 14. April 2003, einen Tag vor dem offiziellen Ende des Krieges, 123 tote US-Amerikaner und 30 tote britische Soldaten. Vgl. zu diesen Zahlen die URL: <http://www.cbsnews.com/stories/2003/04/14/iraq/main549266.shtml> vom 20. Mai 2009. Eine hohe Zahl, gemessen an den 13 Soldaten der Bundeswehr, die in den letzten 16 Jahren bei Kampfhandlungen ums Leben gekommen sind. Für die Zahlen vgl. Süddeutsche Zeitung vom 4.6.2008, Nr. 128, S. 6. Im Vergleich dazu wirken die Opferzahlen des Ersten Weltkrieges beängstigend: Allein am 1. Juli 1916, dem Tag, an dem in Frankreich die Schlacht an der Somme begann, wurden 60.000 englische Soldaten getötet oder schwer verwundet, davon 30.000 in der ersten halben Stunde einer Schlacht, die noch über viereinhalb Monate andauern sollte. Zum Ende dieser Offensive war die französisch-englische Front um ganze acht Kilometer vorgerückt, ein Geländegewinn, den 1.300.000 Soldaten auf beiden Seiten der Front mit ihrem Leben bezahlten. Bis heute lässt sich die Gesamtzahl der Opfer des Ersten Weltkrieges nur annähernd schätzen. Für die deutsche Seite bezifferte ein Generalleutnant der Heeresleitung die stündlichen Verluste des deutschen Heeres bei einer Gesamtkriegsdauer von 1623 Tagen, mit 46 Toten und 109 Verwundeten. So starben allein auf deutscher Seite über mehr als vier Jahre an jedem ein-

aber nicht allein durch die Vielzahl seiner Opfer zum Trauma, sondern auch durch den hemmungslosen Einsatz neuer Tötungsmaschinerien von bislang nicht gekannter Perfidie und einer nicht geahnten Grausamkeit. Flammenwerfer und Giftgas zählten dazu, aber auch das so genannte Trommelfeuer, bei dem die Geschosse von unzähligen Geschützen aller Kaliber über Stunden auf einen winzigen Abschnitt der Front konzentriert wurden.⁶ Es waren diese »Materialschlachten« des Stellungskrieges, die einen von Zeitgenossen und Historikern in gleicher Eindringlichkeit beschriebenen Epochenwechsel bedeuteten und jenen Krieg charakterisierten, den der amerikanische Diplomat George F. Kennan 1979 als »die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts« bezeichnete.⁷

Im Spiegel der Bilder

Der planvolle massenhafte Verschleiß von Menschen und Material wurde zum bezeichnenden Merkmal dieses ersten modernen Krieges, genau wie der erstmalige gezielte Einsatz sämtlicher Medien.⁸ Medien, die zumeist erst seit wenigen Jahren oder Jahrzehnten in Gebrauch waren, wurden in größtem Umfang militärstrategisch und politisch genutzt. So wurden nicht mehr allein die »klassischen« Gattungen Literatur und bildende Kunst zu Propagandazwecken verwandt, die, zumeist in ihren trivialen Gebrauchsformen wie Pamphlet und Plakat, schon frühere Kriege begleitet hatten.⁹ Erstmals wurden nun auch in breitem Umfang der Film und

zeln Tag 1114 Menschen, während 2616 mehr oder weniger schwer verwundet wurden. Für diese Zahlen vgl. die Statistik von Generalleutnant a.D. D. v. Altrock, in: Mit Gott für Kaiser und Vaterland: Erlebnisse deutscher Proletarier während der »Grossen Zeit« 1914-1918, Berlin: Vereinig. Internat. Verl.-Anst. 1924, S. 4.

6. Vgl. Rolf Spilker/Bernd Ulrich (Hg.): Der Tod als Maschinist. Der industrialisierte Krieg 1914-1918. Eine Ausstellung des Museums Industriekultur Osnabrück, Bramsche: Rasch 1998.

7. George F. Kennan: The Decline of Bismarck's European Order: Franco-Russian Relations, 1875-1890, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press 1979, S. 3. Vgl. auch Aribert Reimann: »Der Erste Weltkrieg – Urkatastrophe oder Katalysator?«, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 29/30 (2004), S. 30-38.

8. Vgl. dazu Helmut Korte: »Die Mobilmachung des Bildes – Medienkultur im Ersten Weltkrieg«, in: Matthias Karmasin/Werner Faulstich (Hg.): Krieg – Medien – Kultur, München: Fink 2007, S. 35-66, mit weiterführender Literatur.

9. Zum vielfältigen propagandistischen Einsatz der Fotografie vgl.: Rainer Rother: »Die bittere Wahrheit hinter dem propagierten Schein. Bilder des Ersten

vor allem die Fotografie auf allen Ebenen eingesetzt.¹⁰ Letztere einerseits aus strategischen Gründen, um den Frontverlauf, die feindlichen Stellungen und das Gelände zu dokumentieren, andererseits aber auch zu propagandistischen Zwecken.¹¹ Dabei umfasste das, was man seinerzeit »Kriegsphotographie« nannte, nicht allein die militärischen Geländeaufnahmen oder die gezielt in Auftrag gegebenen Bilder gelernter Fotografen, sondern auch schlichte Aufnahmen fotografischer Laien, Bilder ohne jeden künstlerischen Anspruch.¹² Damit wurde erstmals ein Krieg nicht nur im Auftrag der Mächtigen visuell dokumentiert, sondern auch durch eine große Zahl unterschiedlich professioneller Augenzeugen. Etliche, die damals in den Krieg zogen, hatten eine mehr oder weniger handliche Kamera dabei.¹³

Weltkriegs«, in: ders. (Hg.): Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkriegs. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums, Berlin u.a.: Das Historische Museum 1994, S. 9. Dieter Vorsteher: »Bilder für den Sieg. Das Plakat im Ersten Weltkrieg«, in: ebd. S. 149-162. Jean-Claude Montant: »Propagande et guerre subversive«, in: Paul-Marie de la Gorce (Hg.): La Première Guerre mondiale, Paris: Flammarion 1991, Bd. 2, S. 323-339. Peter Grupp: »Voraussetzungen und Praxis deutscher amtlicher Kulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkrieges«, in: Wolfgang Michalka (Hg.): Der Erste Weltkrieg. Wirkung, Wahrnehmung, Analyse, München u.a.: Piper 1994, S. 799-824, bes. S. 799.

10. Klaus H. Kiefer: »Die Beschießung der Kathedrale von Reims. Bilddokumente und Legendenbildung – Eine Semiotik der Zerstörung. Photographic Documentation and the Formation of Legends – A Semiotics of Destruction«, in: Thomas F. Schneider (Hg.), Kriegserlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film/The Experience of War and the Creation of Myths. The image of »modern« war in literature, theatre, photography, and film (=Beiträge zum gleichnamigen Symposium, Erich-Maria-Remarque-Zentrum, Universität Osnabrück, 4. – 8. März 1998), S. 115-153. Thomas Flemming: »Zwischen Propaganda und Dokumentation des Schreckens. Feldpostkarten im Ersten Weltkrieg«, in: Matthias Karmasin/Werner Faulstich (Hg.): Krieg – Medien – Kultur, München: Fink 2007, S. 67-88.

11. Zum Stichwort »Kriegsphotographie« vgl. Ulrich Steinhoff (Hg.): Kriegstaschenbuch. Ein Handlexikon über den Weltkrieg, Leipzig/Berlin: Teubner 1915, S. 239.

12. Vgl. Josef Rieder: »Die Photographie im Kriege«, in: Photographische Rundschau und Mitteilungen 52 (1915), S. 158-160. Max Frank: »Photographie im Kriege«, in: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt vom 06.10.1914, S. 277, 1. Morgenblatt, S. 1-2.

13. Als beinahe beliebigen Beleg vgl. Franz Seldte: Dauerfeuer, Leipzig: Koehler 1930, S. 269, der nicht nur die Mitnahme einer Kamera bezeugt, son-

Das motivische Spektrum ihrer Aufnahmen ist dank der großen Zahl erhaltener Fotos erstaunlich breit. Dabei treten zu den Bildern persönlich bedeutsamer Orte, von kriegszerstörten Städten und Landschaften, sowie von Stellungen und Schützengräben, eher selten Abbildungen von besonderen Ereignissen. Die meisten dieser privat gefertigten Aufnahmen sind dabei allerdings nicht unbedingt von dem Bemühen getragen, das Gesehene und Erlebte umfassend optisch zu fixieren. Vielmehr scheint es vordringlich darum gegangen zu sein, die militärische Gemeinschaft im Bild festzuhalten und das aufzuzeichnen, was man Kameradschaft nannte. So sind wohl die bei weitem meisten Aufnahmen, die entstanden, nicht mehr als ein der privaten Erinnerung gewidmetes Porträt einer einzelnen Person oder einer größeren oder kleineren Gruppe. Ganz nebenbei dokumentieren diese Bilder spezifische Formen der Selbstinszenierung, die im Zentrum der folgenden Überlegungen stehen sollen.¹⁴

Um aus der Vielzahl der überlieferten Bilder eine begründbare Auswahl zu treffen, sollen im Folgenden vor allem die Bilder und Selbstbilder von Künstlern untersucht werden, die in großer Zahl mehr oder weniger aktiv am Ersten Weltkrieg teilgenommen haben. Die hier vorgestellte Auswahl kann dabei nur einzelne Facetten aufgreifen und illustrieren, denn eine Untersuchung der kollektiven Biographie der europäischen Künstler jener Tage ist bis heute ein Desiderat.¹⁵ Im Folgenden soll es vor allem um

den zugleich die unter deutschen Offizieren und Offiziersanwärtern verbreitete Praxis eines bebilderten »Kriegstagebuches« dokumentiert.

14. Der Verfasser bereitet hierzu eine größere Untersuchung vor.

15. Zumal in komparatistischer Perspektive ist hier noch einiges an Forschungsarbeit zu leisten, denn der Tatsache, dass die Vertreter der europäischen Avantgarde sich bald nach Kriegsausbruch an den verschiedenen Fronten in den Schützengräben gegenüberlagern, ist bis jetzt nur in Ansätzen Rechnung getragen. Und die Frage, welchen Einfluss diese Tatsache auf ihre Biographie und ihre Werke hatte, ist in vielen Fällen noch gar nicht gestellt. Seinen Grund hat das nicht zuletzt in dem hartnäckigen Schweigen der überlebenden Künstler über diesen Ausschnitt ihrer Biographie und in einer Kunstgeschichte, die sich für dieses finstere Kapitel europäischer Kunst- und Künstlergeschichte wenig interessierte, weil sie sich nur in wenigen Werken sichtbar niedergeschlagen hatte, die auch nach dem Krieg noch als bedeutend angesehen wurden. Die im Dienste nationaler Propaganda entstandenen Arbeiten von Künstlern wie von Kunsthistorikern verschwanden im Dunkel der Geschichte. Übrig blieben vor allem pazifistische Stellungnahmen gegen den über alle Maßen schrecklichen Krieg, die im kollektiven Bewusstsein die teils völlig anders gearteten Äußerungen vom Beginn des Krieges überblendeten, in denen eine ganz andere Haltung dem Krieg und dem Soldatsein gegenüber dominierte.

die Untersuchung einer in künstlerischen Werken und Fotos dokumentierten Haltung gehen, die sich, das sei hier als These formuliert, im Sinne der Ausführungen Helmut Lethens zur Kultur der 1920er Jahre als »Verhaltenslehre der Kälte« umschreiben lässt und als Vorläufer moderner Coolness gelten kann. Im Kontext einer spezifisch soldatischen Kälte, die als Schneid und Lässigkeit noch genauer gefasst werden kann, gewinnt der Begriff Coolness seine historische Spezifizierung.¹⁶

Unter den ersten, die sich in den Kreisen der Münchener Avantgarde freiwillig zum Dienst mit der Waffe meldeten, war der Maler und Dichter Joachim Ringelnatz. Seine später unter dem Titel »Als Mariner im Krieg« herausgegebenen Erinnerungen überliefern eine lebendige Momentaufnahme jener Stimmung, die im August 1914 in der bayerischen Metropole herrschte, denn auch die Schwabinger Szene war in Aufregung: »Ich war der erste in der Tischgesellschaft dort, der in den Krieg zog. Alle staunten mich an, und der Anarchist Mühsam führte mich zu Frank Wedekind und sagte begeistert: ›Du, Wedekind, der geht morgen in den Krieg!‹«¹⁷ Wie bei den meisten, die bei Ausbruch des Krieges dem Ruf zu den Waffen folgten, war auch für Ringelnatz die erste Zeit beim Militär weniger dem aktiven Kriegsdienst gewidmet, als vielmehr einer von den meisten als so aufreibend wie stumpfsinnig empfundenen militärischen Grundausbildung. Der etatmäßige Drill, die Kasernenhofatmosphäre und nicht selten als sadistisch geschilderte Unteroffiziere von niederer Herkunft, die sich darin gefielen, besonders Rekruten mit höherer Bildung zu quälen, gehören zum wiederkehrenden Repertoire der aufgezeichneten Kriegserinnerungen. Allerdings trug dies alles dazu bei – und auch das ist ein wiederkehrendes Motiv in Egodokumenten und literarischen Bearbeitungen des Themas – eine als dem Militärischen angemessen geltende Haltung zu entwickeln, die sich mit dem heute gebräuchlichen Begriff der Coolness mit seinen vielfältigen Facetten zwar recht treffend beschreiben lässt, jedoch auch einer historischen Spezifizierung bedarf. Das mag ein Foto aus dem Jahr 1915 illustrieren, das Joachim Ringelnatz und seinen – wegen der verblüffenden Ähnlichkeit »Scherzbruder« genannten – Freund zeigt, den Furier Petersen (s. Abb. 1). »Gebrüder Petersen sehen mit beispielloser Kaltblütigkeit dem Herannahen einer englischen Flotte auf dem Exerzierplatz in Cuxhaven entgegen«, lautet die von Ringelnatz verfasste Bildunterschrift.¹⁸

16. Vgl. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

17. Joachim Ringelnatz: Als Mariner im Krieg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 7.

18. Vgl. Indina und Frank Woesthoff: »Ich bin nur ein Matrose«: Ringelnatz

Die Bildunterschrift ironisiert dabei nicht allein den in Kriegszeiten als unwürdig empfundenen Kasernenhof- und Exerzierplatzalltag, sondern auch jene Kälte, die ein zentrales Ziel des militärischen Drills war.



Abbildung 1: Joachim Ringelnatz und der Furier Petersen auf dem Exerzierplatz in Cuxhaven, Fotografie 1915. Aus: Frank Möbius u.a. (Hg.): Joachim Ringelnatz: Ein Dichter malt seine Welt, Göttingen 2000, Abb. 39.

Eine Frage der Haltung

Die in der humoristischen Beischrift des Ringelnatz-Fotos beschworene kaltblütige Gelassenheit im Angesicht des Feindes war erklärtes Ziel der soldatischen Ausbildung, denn Gelassenheit und Nervenstärke galten als Inbegriff soldatischer Tugenden. Einen Eindruck davon vermag »Transfeldts Dienstunterricht für Kriegsrekruten der deutschen Infanterie« zu vermitteln, wo unter dem Begriff »Mut« die Tugendhaftigkeit soldatischer Affektkontrolle abgehandelt wird: »Der alte Blücher hat gesagt: »Jeder Mensch hat einen Schweinehund im Leibe, er muß ihn nur nicht herauslassen.« An dieses Kraftwort erinnere sich der Soldat, wenn ihn ein Angst-

und die (un)christliche Seefahrt«, in: Frank Möbius/Friederike Schmidt-Möbius/Frank und Indina Wösthoff (Hg.): Joachim Ringelnatz. Ein Dichter malt seine Welt, Göttingen: Wallstein 2000, S. 24-50, hier: S. 38f.

gefühl beschleichen, er vor dem Gefecht ›Kanonenfieber‹ bekommen sollte. Die vielfache Erfahrung des großen Krieges lehrt, da sich unsere Soldaten an das Sausen der Geschosse, das Einschlagen der Granaten, an das Krachen der zerspringenden Schrapnells, an den Anblick von Blut und Verstümmelung als etwas Selbstverständliches gewöhnt haben. Unter den schwersten Eindrücken des heutigen Kampfes, im Trommelfeuer der feindlichen Artillerie, haben sie ihren Mut, ihre Ruhe, ihren Gleichmut, ihre gute Laune, vor allem ihr Pflichtgefühl gewahrt.«¹⁹

Für die als soldatische Tugend empfohlene Gelassenheit gab es im dienstlichen Verkehr ritualisierte Formen des militärischen Ausdrucks. In den Dienstreglements waren, zumal im deutschen Heer, alle – auch die allerkleinsten! – Details genau geregelt. So war zum Beispiel genau vorgeschrieben, was der Soldat bei der Begegnung mit einem Offizier mit seiner Mütze zu machen hatte: »Hat er umgeschnallt, so behält er die Kopfbedeckung auf. Sonst nimmt er die Mütze ab, Futter nach Innen.«²⁰ Wichtig war es bei dieser Begegnung, soldatische Tugend auch in der Körperhaltung zum Ausdruck zu bringen: »Der Soldat hat dem Vorgesetzten gegenüber ein bescheidenes, strammes, offenes, unbefangenes Benehmen zu beobachten.«²¹ Um dieses alle persönlichen Regungen unterdrückende Benehmen, das einerseits »stramm«, andererseits »unbefangen« zu sein hatte, auch körpersprachlich zu kommunizieren, wurde auch die Körperhaltung genau geregelt, die der Soldat dem Offizier gegenüber zu beachten hatte. Im Verkehr mit höheren Dienstgraden muss, so schrieb es das Reglement vor, der Soldat in »dienstlicher«, also »strammer Haltung stehen, bis der Vorgesetzte ihn davon entbindet.«²² Der Befehl zum Einnehmen dieser strammen und dienstlichen Haltung hieß »Still gestanden!«, wobei in bestimmten Momenten auch der Ruf »Achtung!« genügte. Wie der Mann dann zu stehen hatte, war schon im Dienstreglement der preußischen Infanterie aus dem Jahr 1812 geregelt: »Der Mann steht gerade und sieht seinen Vorgesetzten frei an. Die Absätze sind geschlossen, die Fußspitzen sind gleichweit auseinandergedreht und bilden einen rechten Winkel. Die Hände liegen glatt an der Hosennaht.«²³ Der Befehl »Rühren!« entband den Soldaten von dieser Zwangshaltung, wobei das Exerzierreglement

19. Transfeldts Dienstunterricht für Kriegsrekruten der deutschen Infanterie, 52. Aufl., Kriegsausgabe. Auf Grund der Erfahrungen im Weltkrieg vollständig Neubearbeitet von mehreren Kriegsteilnehmern, Berlin: Mittler 1917, S. 8.

20. Ebd., S. 49.

21. Ebd.

22. Ebd.

23. Exerzier-Reglement für Infanterie der Königlich-Preussischen Armee 1812, §1 Ausbildung des einzelnen Infanteristen (ohne Gewehr), Absatz 1, in:

ausführt, dass »jede Haltung des Körpers auf die Dauer ermüdend ist, so wird den Soldaten während der Übungen von Zeit zu Zeit erlaubt sich zu rühren.«²⁴ Auch die vorgeschriebene entspannte Standhaltung war geregelt, denn auf das Kommando »Rührt Euch!« wurde, »der linke Fuß (weg vom »stillgestanden«) nach links weg bewegt«. Dabei galten selbstverständlich auch weiterhin die grundsätzlichen Anweisungen über die aufrechte soldatischen Haltung: »Der Leib muß senkrecht auf den Hüften stehen, weil nur dadurch der Mann ein gehöriges Gleichgewicht bekommen kann. [...] Die Arme müssen längs dem Leibe hängen – und Ellenbogen und Hände, auf oben beschriebene Art gehalten werden, weil dies sowohl um das Gewehr vollkommen nach den Regeln tragen zu können, als auch um im Gliede nicht mehr Raum einzunehmen, als eine leichte und ungehinderte Führung derselben erfordert, höchst nöthig ist. Das passende Anschließen der Ellenbogen am Leibe befördert das Zurücknehmen der Schultern. Der Kopf muß gerade und zwanglos gehalten werden, weil die Steifheit des Kopfes sich dem ganzen Oberleibe mittheilen, dessen Bewegung hindern, und diese Stellung mühsam und beschwerlich machen würde. Der Blick muß frei vor den Mann hingerrichtet sein, weil diese Art den Kopf zu tragen und den Blick zu richten, das sicherste Mittel ist, die Schultern winkelrecht zu erhalten.«²⁵ Da es hier ausschließlich um die körperliche Erholung des Soldaten ging, war auch nach Einnehmen dieser verordneten ungezwungenen Haltung absolute Ruhe geboten: »Auch während des Rührens darf im Gliede nicht gesprochen werden.«²⁶

Die in diesem Kontext vom Soldaten zu wahrende Haltung, die auch nach Erteilen des Befehls »Rührt Euch!« einzunehmen war, begegnet auf zahlreichen fotografischen Soldatenporträts, die damit eine kodifizierte Form entspannten Stehens dokumentieren, die durchaus auf eine lockere Haltung schließen lassen sollte. Der körpersprachliche Ausdruck des entspannten und zugleich kontrollierten Stehens wird dabei nicht selten durch eine außerordentlich schlecht sitzende Uniform noch unterstrichen. Genau wie Drill und Kasernentristesse zählen auch die schlecht sitzenden Uniformen, die dem militärischen Nachwuchs in der Regel zugeteilt wurden, zu den immer wiederkehrenden Motiven der Kriegsliteratur. Erich Maria Remarque beispielsweise beschreibt eindringlich, wie sehr die schlecht sitzende Uniform die jungen Soldaten verwandelt: »Ich blicke

URL: <http://www.ucr-ev.de/Colberg1813/colberg-ausruestung/reglement.htm> vom 20.5.2009.

24. URL: http://www.kurmaerkische-landwehr.de/html/body_reglement.html vom 20.5.2009.

25. Ebd.

26. Transfeldts Dienstunterricht, S. 49.

auf meine Stiefel. Sie sind groß und klobig, die Hose ist hineingeschoben; wenn man aufsteht, sieht man dick und kräftig in diesen breiten Röhren aus. Aber wenn wir baden gehen und uns ausziehen, haben wir plötzlich wieder schmale Beine und schmale Schultern. Wir sind dann keine Soldaten mehr, sondern beinahe Knaben, man würde auch nicht glauben, daß wir Tornister schleppen können. Es ist ein sonderbarer Augenblick, wenn wir nackt sind; dann sind wir Zivilisten und fühlen uns auch beinahe so.«²⁷ Und doch ließ sich der schlecht sitzende martialische Aufzug nicht allein mit Würde tragen.

Soweit erhaltene Bilder, Fotos und Selbstzeugnisse solche Rückschlüsse zulassen, trugen viele Künstler ihre Uniformen mit einem gewissen Stolz. Es schlägt sich in einem locker skizzenhaft gezeichneten Selbstbildnis von Max Beckmann aus dem Jahr 1915 genauso nieder wie in dem martialisch wirkenden Selbstbildnis mit Artilleriehelm, das Otto Dix im Jahr zuvor gemalt hatte.²⁸ Als besonders eindringliche Beispiele erscheinen mehrere fotografische Selbstporträts Ernst Ludwig Kirchners, der sich mehrfach in Uniform abgelichtet hat (s. Abb. 2).²⁹ Die verwackelt wirkenden Gesichter und das Verschwimmen der Physiognomie auf diesen Fotos erscheinen fast als kritische Distanznahme zur inszenierten Pose. Doch werden dadurch zugleich die militärische Haltung und die locker in der Hand gehaltene Zigarette zum eigentlichen Gegenstand des Bildes. Die Inszenierung wirkt distanziert und »cool«.

27. Erich Maria Remarque: *Im Westen nichts Neues*, Berlin: Propyläen 1929, S. 34.

28. Zu Beckmanns Selbstbildnis vgl. Thomas Döring/Christian Lenz: *Max Beckmann – Selbstbildnisse: Zeichnung und Druckgraphik*, Heidelberg: Braus 2000, S. 23, Nr. 23. *Max Beckmann: Zeichnungen und Druckgraphik aus der Sammlung Hegewisch in der Hamburger Kunsthalle*, Teil 1: *Max Beckmann und der Krieg*, Bremen: Hauschild 2005, S. 8. Zum Selbstbildnis von Otto Dix vgl. Johann-Karl Schmidt: *Otto Dix. Bestandskatalog Galerie der Stadt Stuttgart. Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Radierungen, Lithographien*, Stuttgart: Cantz 1989, S. 87, 341, Nr. 3. Diether Schmidt: *Otto Dix im Selbstbildnis*, Berlin: Henschel 1981, S. 30.

29. Roland Scotti: *Ernst Ludwig Kirchner – the photographic work*, Göttingen: Steidl 2006, S. 74f., Kat. 41, 42 und 242. Karlheinz Gabler: *E. L. Kirchner. Dokumente: Fotos, Schriften, Briefe, Aschaffenburg: Das Museum 1980*, S. 144.



Abbildung 2: Ernst Ludwig Kirchner, fotografisches Selbstbildnis, 1915.
 Aus: Roland Scotti, *Ernst Ludwig Kirchner – the photographic work*,
 Göttingen 2006, Abb. 41

Kirchner hatte sich in der Zeit seiner Grundausbildung als Fotograf betätigt und beispielsweise zahlreiche Porträts seiner Dienstvorgesetzten gefertigt.³⁰ Sie dokumentieren nicht selten die damals allgemein etablierten Posen militärisch inszenierter Männlichkeit. So zum Beispiel, wenn der Offizier seiner Stellung und seinem Dienstrang dadurch sichtbar Ausdruck verleiht, dass er sich zu Pferd abbilden lässt. In der klassischen Porträtmalerei eine dem Adel vorbehalten Pose, die schon durch die so erzwungene Untersicht des Fotografen und der Kamera zur Würdeformel wird. Wie sehr man die Pose des berittenen Triumphators auch in Kreisen jener zu schätzen wusste, die in der Alltagswirklichkeit ihrer militärischen Existenz von solchen Gesten weit entfernt waren, vermag ein Foto zu illustrieren, das Max Ernst von sich anfertigen ließ (s. Abb. 3).³¹ Der nach dem Krieg als »Dada Max« bekanntgewordene Maler inszeniert sich im bewussten Aufgreifen der aus tausenden von Offiziersfotos bekannten Pose. Max Ernst wurde zu der Zeit, als das Foto entstand, zwar als Artillerist im Umgang mit Pferden geschult, doch war er von allen Offizierswürden noch weit entfernt. Man mag die Inszenierung als Herrenreiter deshalb als

30. R. Scotti: Ernst Ludwig Kirchner, Kat. 36.

31. Jürgen Pech u.a.: Max Ernst: Fotografische Porträts und Dokumente, Brühl: Stadt Brühl 1991, S. 27, Nr. 12.

Ironisierung deuten, doch bleibt selbst in deren spielerischem Aufgreifen ein tief empfundenenes Bewusstsein für den unterkühlten Stolz dieser so beliebten Form der Selbstdarstellung.



Abbildung 3: Max Ernst als Soldat, Fotografie, 1915. Aus: Jürgen Pech u.a.: Max Ernst: Fotografische Porträts und Dokumente, Brühl 1991, Abb. 12.

Uniform

Die Uniform bot denen, die sie trugen, die Möglichkeit sich vestimentär zu inszenieren und zum Beispiel ihre Einstellung zum Militärdienst oder ihre Dienstauffassung auch über die Art des Aufzugs zu kommunizieren.³² Wie das aussehen konnte, schildert Joachim Ringelnatz in seinen Kriegserinnerungen. Dort schreibt er nicht ohne ein gewisses Maß an Bewunderung über einen seiner Kameraden: »Dieser Signalgast war ein Drückeberger, aber ein flinker, geschmeidiger Bursche. Ein ›Schlenkpäckchen‹, nannten wir solche Leute, die in allem eine gewisse Gerissenheit hatten

32. Vgl. dazu Ute Frevert: »Das Militär als ›Schule der Männlichkeit‹. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert, in: dies. (Hg.): Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, Stuttgart: Klett-Cotta 1997, bes. S. 145-173; dies.: »Männer in Uniform. Habitus und Signalzeichen im 19. und 20. Jahrhundert«, in: Claudia Benthien/Inge Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln: Böhlau 2003, S. 277-295. Für den Hinweis auf diese Texte danke ich Änne Söll, Berlin, der ich auch für die gründliche Durchsicht und Redaktion des Textes zu Dank verpflichtet bin.

und sich, obwohl nachlässig, doch mit einem charmanten Schmiß kleideten. Dieser Signalgast trug seinen Mützendeckel schief, hatte ein schräges Gesicht und schöne Tätowierungen.«³³ Das Gegenteil dieser fast nachlässigen Form einer besonders von den niederen Diensträngen gepflegten Individualisierung und Persiflierung des uniformierten Auftretens begegnet in der ebenfalls auf eine Haltung der Distanz abzielenden Uniformierung der Offiziere. Nicht ohne Stolz führte zum Beispiel Ringelnatz seine privat in Auftrag gegebene maßgeschneiderte Offiziersuniform aus, die schon wegen ihrer Seltenheit im Münchener Weichbild ihm die Aufmerksamkeit vor allem der weiblichen Bevölkerung garantierte. Wenn es um die Uniformen ging, so kam, neben der zumal von Mannschaftsdienstgraden gern zur Schau gestellten Lässigkeit, unter den Angehörigen des Offizierscorps auch ein anderer Aspekt der »Coolness« zum tragen, der sich in der Sprache der Zeit mit dem Wort Schneidigkeit beschreiben lässt. Mit diesem Begriff charakterisierte man seinerzeit das auch von den Corps-Studenten eifrig kopierte Ideal des kaiserlichen Garde-Offiziers, den schon der »Simplicissimus« karikiert hatte. Er trug eine scharf taillierte Uniform, vielleicht gar ein Korsett, brachte seine aufwändige Bartracht in aufrechte Form und hatte nicht selten ein Monokel im Auge. Er stammte aus gutem Haus und war – entsprechend seiner sozialen Herkunft – Offizier in einem der angesehenen und entsprechend teuren Kavallerie-Regimenter. Der Offiziersdienst galt nämlich zu Kaisers Zeiten als Ehrendienst und war mit keiner Besoldung verbunden, die auch nur annähernd gereicht hätte, die der sozialen Stellung verbundenen ökonomischen Verpflichtungen monetär zu kompensieren. Wer Offizier werden wollte, musste deshalb – sogar in Kriegszeiten – den Nachweis eines ausreichenden Vermögens erbringen, was beispielsweise Joachim Ringelnatz vor nicht geringe Probleme stellte.³⁴

Der schneidige Garde-Offizier wurde innerhalb des preußischen Generalstabes gleichsam prototypisch durch den Thronfolger des Kaisers vertreten. Kronprinz Wilhelm trug mit Vorliebe die stark taillierten Uniformen der Kavallerie, besonders die »seines« Regiments, des in Danzig stationierten Leib-Husarenregiments No. 1.³⁵ Selbst als das so genannte Feldgrau allgemein eingeführt war, die einheitliche und auf Tarnung

33. Joachim Ringelnatz: Als Marine im Krieg, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 43.

34. Ringelnatz behauptete vor seiner anstehenden Beförderung, dass er eine Erbschaft von einer Tante erwarte, »das war völlig gelogen« und lieh sich Geld, um sich eine angemessene Uniform schneidern zu lassen. Vgl. ebd. S. 191, 242.

35. Wilhelm von Preußen: Erinnerungen des Kronprinzen Wilhelm. Aus den

abzielende Uniformierung, nutze der Kronprinz jede sich bietende Gelegenheit, in der Gala-Uniform seines Husarenregiments aufzutreten. Auch die in großer Stückzahl gedruckten Feldpostkarten mit deutschen Heerführern zeigen ihn zumeist in genau dieser Uniform.³⁶ Eine starke Wirkung auf das medial reproduzierte Heldenbild dürften in Deutschland auch die Fotos der berühmten Fliegerhelden gehabt haben, die ebenfalls auf offiziellen Fotos meist stark taillierte Uniformen tragen, da die Fliegertruppe aus der Reiterei hervorgegangen war. Doch auch im Leder der beim Feindflug getragenen Kluft wurden die Flieger gleichsam zum Inbild unterkühlter Lässigkeit, die durchaus als frühe Ausprägung von »Coolness« verstanden werden kann. Das vermögen die zeitgenössischen Kriegsleihe-Plakate genauso zu dokumentieren wie die unzähligen Fotos der »Fliegerhelden«.³⁷ Zumal in seiner schon während des Krieges sehr aktiv betriebenen literarischen Stilisierung bedeutete das Fliegerleben eine ideale Verbindung einer relativ gepflegten, schlamm- und schmutzfreien Etappenexistenz mit einem literarisch zum ritterlichen Kampf Mann gegen Mann stilisierten Kriegseinsatz. Hier waren ruhmvolle militärische Erfolge zu erringen. Denn in einer hochgradig militarisierten Gesellschaft zählte vor allem der etwas, der sich auf dem Schlachtfeld bewährt und »dem Feind ins Auge gesehen« hatte. Die spektakulären Luftkämpfe, die über den Schützengraben ausgetragen wurden, sicherten schon deshalb den Ruhm der Piloten, weil sie – von nur wenigen ausgefochten – von abertausenden Infanteristen aufmerksam beobachtet wurden. Der Maler Franz Marc beschreibt, genau wie viele andere, die ihre Erlebnisse zu Papier brachten, die Faszination, mit der man die beinahe als sportliches Schaustück und Spektakel erlebten Luftkämpfe wahrnahm.³⁸

Aufzeichnungen, Dokumenten, Tagebüchern und Gesprächen, Stuttgart: Cotta 1922, S. 128.

36. Christine Brocks: Die bunte Welt des Krieges. Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914–1918, Essen: Klartext 2008. Vgl. auch URL: <http://www.flickr.com/photos/mrsfujita/3401408751/sizes/o/vom> 20.5.2009. Man mag vermuten, dass die Nachwirkung seiner Heldenposen noch in den Selbstinszenierungen der SS-Offiziere Hitlerdeutschlands nachwirkt.

37. Vgl. dazu Gabriele Mentges: »Cold, Coldness, Coolness: Observacoes sobre a Relacao entre Traje, Corpo e Tecnologia«, in: Fashion Theory: A Revista da Moda, Corpo e Cultura. Edicao brasileira 1 (2002), S. 27-49, bes. S. 30.

38. Franz Marc: Briefe aus dem Feld, Berlin: Rembrandt-Verl. 1940, S. 22: »Sonntag, 25. X. 14. [...] Das Beschießen der Flieger mit unseren Steilfeuergeschützen ist sehr interessant und aufregend; einen regelrechten Kampf von Flugzeug gegen Flugzeug hab ich noch nicht erlebt. Die deutschen drücken den

Nicht uniform

Durch aktive Beteiligung an den Kampfhandlungen Ruhm zu erwerben, war auch das Ziel des Dichters Ringelnatz, der in seinem Tagebuch immer wieder sein Bemühen beschreibt, eine Versetzung an die Front zu erreichen.³⁹ Da der Einsatz unmittelbar »am Feind« besonders ehrenvoll war, bemühten sich aktive Frontoffiziere auch in der Etappe oder auf Heimaturlaub ihr Heldentum zu inszenieren, indem sie die von den Spuren des Grabenalltags und der Kämpfe gezeichneten Uniformen trugen.⁴⁰ Die gezielte Verweigerung des ansonsten in Offizierskreisen gepflegten »Casinochiques« wurde zum bewusst eingesetzten Merkmal sozialer Distinktion. Zumal in der späteren Kriegsliteratur der 1920er und 1930er Jahre wurde mit der allgemeinen Verbreitung der »Dolchstoßlegende«, der zufolge der Krieg nur wegen des Versagens von Politik und Hinterland verloren worden sei, die gepflegte Erscheinung der Etappenoffiziere besonders von rechtskonservativen Autoren zum Gegenbild der wettergegerbten Grabenkämpfer stilisiert. Als bewusst inszenierter vestimentärer Ausdruck einer inneren Haltung erscheint die mit Stolz getragene, verblichene und verwitterte Uniform des »Frontschweins« gleichsam als das cool-lässige Gegenbild des schneidigen Aufzugs der Generalstabsoffiziere, dem man in der Etappe nacheiferte. Deren Aufrechterhaltung der vor dem Krieg gültigen Konventionen des gesellschaftlichen Miteinanders stilisierte die Kriegsliteratur zum Gegenbild der »Frontkämpfer«, für die alle einst gültigen Regeln im Hagel der Granaten ihre Gültigkeit verloren hatten. Dass der Krieg alle Regeln der Bekleidung, des Anstandes und der Hygiene außer Kraft gesetzt hatte, dokumentieren auch all die Fotos und Beschreibungen der kriegsüblichen Bedürfnisanstalten. Sowohl die Kriegsliteratur als auch unzählige Fotos inszenieren den so genannten »Donnerbalken« und die Frontlatrine für ein bürgerliches Publikum, dem – will man dem Dichter Hans Fallada glauben – vor dem Krieg noch das Wort »Beine« als für die gepflegte Konversation unpassend und anstößig erschienen war.⁴¹

feindlichen Flieger noch von seiner Bahn ab und suchen ihn in die Batteriebereiche zu drängen.« Ebd. S. 75, erwähnt Marc am »25. V. 15. (...) die Fliegerkämpfe, (deren wir jetzt täglich Zeugen sind).«

39. J. Ringelnatz: Als Marine im Krieg, S. 63, 220.

40. Ernst Jünger: In Stahlgewittern. Ein Kriegstagebuch (Deutsche Hausbücherei Hamburg, 18. Jahresreihe, Bd. 6), Hamburg: Deutsche Hausbücherei [1930], S. 283.

41. Hans Fallada: Damals bei uns daheim: Erlebtes, Erfahrenes und Erfundenes, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 136.



Abbildung 4: Leopold Biermann und seine Abteilung, 1915.
Archiv des Verfassers.

Den inszenierten Konventionsbruch kommunizierten auch Fotos von Frontsoldaten, deren Haltung und Aufzug nicht mehr den Forderungen der strengen Kasernenhofdisziplin zu genügen vermochten. Dass an der Front andere Regeln galten als in der Etappe oder gar auf dem Kasernenhof, gehört zum festen Motivrepertoire der literarischen Kriegsdarstellung. Visuellen Ausdruck findet die Vorstellung vom rauen Frontalltag in den Fotos schlecht rasierter Soldaten, die in »Rührt Euch«-Haltung in heruntergekommenen und verschmutzten Uniformen posieren. In Tausenden von Fotoalben begegnet die mit Stolz getragene verlotterte Uniform als Sinnbild der unter den Bedingungen der vordersten Linie sinnlos gewordenen Vorstellungen von einem angemessenen äußeren Aufzug. Als beinahe beliebiges Beispiel sei hier ein Foto der dem Unteroffizier (und Maler) Leopold Biermann zugeordneten Schützen gezeigt, das dieser mit der Aufschrift »Nette Gesellschaft, was?« versehen nach Hause gesandt hatte (s. Abb. 4). Von Uniformität kann mit Blick auf den von Mann zu Mann höchst verschiedenen Aufzug kaum mehr die Rede sein, der nurmehr bei genauem Hinsehen den gemeinsamen Truppenteil offenbart. So bemerkenswert wie bezeichnend an diesem für derartige Aufnahmen typischen Foto ist auch das zur Schau gestellte Rauchen, denn Zigarette, Zigarre oder Pfeife sind ein durchgängig begegnendes Motiv cool-lässiger Inszenierung.

Rauchen

Otto Dix zeigt sich 1917 auf einer Zeichnung Zigarette rauchend, die Zähne fest zusammengebissen.⁴² André Mare gibt seinem Selbstbildnis als Soldat beinahe attributiv die Pfeife bei, mit der Picasso den als »Guillaume de Kostrowitzky« bezeichneten Artilleristen abbildet, seinen Freund Guillaume Apollinaire.⁴³ Die Arme verschränkt, raucht August Macke, augenscheinlich von den Ereignissen des Frontalltages innerlich distanziert, auf einem 1914 entstandenen Foto ein Pfeifchen, wie es in malerischer Verfremdung auch Fernand Léger 1916 auf seinem »soldat à la pipe« zeigt.⁴⁴ Das Rauchen war schon mit Beginn des Krieges auf allen Seiten der Front zum festen Attribut des Soldaten geworden und zu einem auch literarisch stilisierten Sinnbild soldatischer »Coolness«. Im Kontext der unzähligen überlieferten Bild- und Textzeugnisse, die mit dem Motiv des Rauchens spielen, scheint auch die locker im Mundwinkel hängende Zigarette auf Ernst Ludwig Kirchners berühmtem Selbstporträt als Soldat aus dem Jahr 1915 jenem Gestus lässig-distanzierter Kälte verpflichtet, der schon die fotografischen Selbstbildnisse prägte.⁴⁵

Dass die soldatische Lässigkeit sich den Daheimgebliebenen als Sittenverfall darstellte, erweist nichts deutlicher als das ostentativ zur Schau gestellte Rauchen in der Öffentlichkeit. Zumal in Anwesenheit von Damen verbot sich das Rauchen, das sich auch im Kasernenalltag nicht überall gezieme. Im Dienst wurde selbstverständlich nicht geraucht und auch außerhalb der Dienstzeit galt ein strenges Reglement: »Raucht der Soldat, so nimmt er, solange der Vorgesetzte mit ihm spricht, die Pfeife oder Zigarre aus dem Munde.«⁴⁶ Zigarre, Zigarette oder Pfeife weder im Dienst

42. D. Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, S. 42ff., Abb. 22.

43. Vgl. URL <http://www.art-ww1.com/d/texte/008text.html> und URL <http://www.art-ww1.com/d/texte/003text.html> vom 20.5.2009.

44. Für eine Abbildung des Fotos von August Macke vgl. URL: http://www.medienwerkstatt-online.de/lws_wissen/vorlagen/showcard.php?id=689 vom 20.5.2009. Zu Fernand Léger vgl. Volkmar Essers: Einblicke. Das 20. Jahrhundert in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: Kunstsammlung NRW 2000, S. 550-553.

45. Zu Kirchners Selbstbildnis vgl. ausführlich Peter Springer: Hand und Kopf: Ernst Ludwig Kirchners Selbstbildnis als Soldat, Delmenhorst: Aschenbeck 2004. Tatsächlich wird gerade durch dieses Motiv der Ausdruck des Bildes »des verletzlichen und verletzten Individuums, das offenbar angesichts der Schrecken des Krieges die Selbsterstörung einer Epoche und Kultur an sich selber vorwegnimmt«, noch einmal gesteigert.

46. Transfeldts Dienstunterricht, S. 50.

noch während des Gespräches aus dem Mund zu nehmen, verstieß gegen den im Frieden gültigen Comment und konnte – zumal im Gefecht – zum Sinnbild des lässig Coolen werden. Ein literarischer Beleg dafür findet sich in Ernst Jüngers Roman »In Stahlgewittern«: »Am nächsten Morgen griff der Engländer nach kurzer Artillerievorbereitung mit fünfzig Mann den Abschnitt der Nachbarkompanie an [...] Unsere Leute empfangen sie indes- sen so meisterlich, daß nur ein einziger in den Graben gelangte. [...] Den Draht zu überspringen, gelang nur einem Leutnant und einem Sergean- ten. Der Leutnant wurde, obwohl er unter der Uniform einen Panzer trug, erledigt, da ihm eine von Reinhardt auf nächste Entfernung entgegenge- sandte Pistolenkugel eine ganze Panzerplatte in den Leib jagte. Dem Ser- geanten wurden durch Handgranatensplitter beide Beine fast abgerissen, trotzdem behielt er mit stoischer Ruhe seine kurze Pfeife bis zum Tode zwischen den zusammengebissenen Zähnen. Auch hier hatten wir wieder wie überall, wo wir Engländern begegneten, den erfreulichen Eindruck kühner Männlichkeit.«⁴⁷



Abbildung 5: Otto Dix, „So sah ich als Soldat aus“, Zeichnung, 1924.
Aus: Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1981, Abb. 59.

Dieses in zahlreichen Auflagen und Bearbeitungen erschienene Buch Ernst Jüngers basierte auf den Fronterlebnissen des Autors vom Januar 1915 bis zum August 1918. Die literarische Inszenierung besteht dabei vor allem in einem lakonisch dargebotenen Nacherzählen, das ohne übergreifende

47. E. Jünger: In Stahlgewittern, S. 143f.

Gedankengänge dargeboten wird. Grundlage des Textes waren die noch im Verlauf des Krieges stark überarbeiteten Tagebücher, die stilistisch auf Unmittelbarkeit und Einfachheit gestimmt sind. Bei allem Patriotismus schien die Schilderung Ernst Jüngers von einer Sachlichkeit geprägt, die als Erzählhaltung auch in den beiden meistgelesenen Antikriegsbüchern jener Tage begegnet, in Ludwig Renns Roman »Krieg« und in Erich Maria Remarques »Im Westen nichts Neues«. Der Bataillonskommandeur und Stabsoffizier Arnold Friedrich Vieth von Golßenau, der sich hinter dem Pseudonym Ludwig Renn verbarg, schildert den Krieg aus der Perspektive eines einfachen Gefreiten, wobei nicht zuletzt die vermeintliche Identität des realen mit dem epischen Erzähler dem Buch dokumentarischen Charakter verleiht. Renn zählt kühl konstruierend und genau registrierend Ereignisse auf, ohne sie zu kommentieren. Das bescherte Renns Buch nicht nur auf Seiten der pazifistischen Linken zahlreiche begeisterte Leser, sondern auch unter den Rechten. »Unsere Soldaten müssen davon wissen, was die feldgrauen Vorfahren geleistet haben, darum gebe man ihnen dieses Buch«, lobte die »Reichswehr-Fachschule« und in der nationalistischen Zeitschrift »Deutsche Wehr« wurde Ludwig Renn in einem Atemzug mit Ernst Jünger als treuem Augenzeugen der schweren Zeit gehuldigt.⁴⁸ Man kann sich heute kaum mehr vorstellen, dass ein dem Militär zugeneigter Bellizist wie Ernst Jünger und ein »militanter Pazifist« wie Remarque sich der gleichen literarischen Stilmittel bedienten, doch tatsächlich führt die von beiden Autoren aus unterschiedlichen Gründen gepflegte Sachlichkeit zu einer staunenswerten Nähe im Detail.⁴⁹ Dass Remarque die Werke Jüngers gleichsam als vorbildlich empfand, dokumentiert eine Rezension, die Remarque im Sommer des Jahres 1928 für die Zeitschrift »Sport im Bild« verfasste. Dort heißt es über zwei Bücher Jüngers, »In Stahlgewittern« und den später mit guten Gründen nie wieder aufgelegten Band »Das Wäldchen 125«, diese Werke seien »von einer wohlthuenden Sachlichkeit, präzise, ernst, stark und gewaltig, sich immer weiter steigernd, bis in ihnen wirklich das harte Antlitz des Krieges, das Grauen der Materialschlacht und die ungeheure, alles überwindende Kraft der Vitalität und des Herzens Aus-

48. Klaus Hammer: »Einmal die Wahrheit über den Krieg schreiben. Ludwig Renns Krieg im Urteil der Zeitgenossen«, in: Thomas F. Schneider (Hg.): Kriegererlebnis und Legendenbildung. Das Bild des »modernen« Krieges in Literatur, Theater, Photographie und Film, Osnabrück: Universitätsverlag Rasch 1999, S. 283-290, hier: S. 288.

49. Vgl. hierzu Wojciech Kunicki: »Erich Maria Remarque und Ernst Jünger. Ein unüberbrückbarer Gegensatz?«, in: ebd., S. 291-308, bes. den Textvergleich S. 301-303.

druck gewinnen.«⁵⁰ Genau darum bemühten sich auch Autoren von Anti-Kriegsbüchern, wie beispielsweise Remarque selbst oder Ludwig Renn. Die Übereinstimmungen beschränken sich dabei nicht auf die Erzählhaltung einer distanzierenden Sachlichkeit, sie bezieht sich auf einzelne gleichsam symbolisch konnotierte Motive, wie die kameradschaftlich geteilte (letzte) Zigarette oder den im Dunkel einer feuchtkalten Nacht mattschimmernden Stahlhelm.⁵¹

Stahlhelm

Schon im Verlauf des Krieges war auf deutscher Seite der 1916 eingeführte Stahlhelm zum Symbol stilisiert worden.⁵² Der neue Helm bedeutete nicht nur einen praktischen Schutz vor Granatsplittern und feindlichen Kugeln, er sprach – will man Zeitzeugenberichten glauben – auch ästhetische und magische Bedürfnisse an, indem ihm eine Schutzfunktion zugeschrieben wurde, die über den tatsächlichen Nutzen weit hinausreichte.⁵³ Nicht ohne Grund bildet deshalb »Transfeldts Dienstunterricht« neben der markigen Behauptung, dass der Angriff von jeher die Hauptkampfmethode der Deutschen gewesen sei, das Bild eines deutschen Soldaten »in Sturmusrüstung mit Stahlhelm« ab.⁵⁴ Der neue Helm wurde zum Sinnbild für den »heroischen Deutschen, der an nicht mehr zu verheimlichenden Schwierigkeiten wächst.«⁵⁵ In diesem Sinne setzte ihn Fritz Erler auf einem 1917 produzierten Werbeplakat für die sechste Kriegsanleihe des deutschen Reiches ein, das zu den am häufigsten reproduzierten seiner Art wurde.⁵⁶ Ent-

50. Ebd.

51. Zur Stilisierung der nach dem Krieg sich zunehmend herausbildenden Idee der »Kameradschaft« im Motiv der geteilten (letzten) Zigarette vgl. Thomas Kühne: *Kameradschaft: Die Soldaten des nationalsozialistischen Krieges und das 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, S. 48f.

52. Zu dieser Ikone und ihrer Fortschreibung bis in die 1930er Jahre siehe Detlef Hoffmann: »Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe 1917«, in: Berthold Hinz u.a. (Hg.): *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen: Anabas-Verlag 1979, S. 101-114.

53. Gerhard Hirschfeld: *Keiner fühlt sich hier mehr als Mensch. Erlebnis und Wirkung des Ersten Weltkriegs*, Essen: Klartext 1993, S. 68.

54. Transfeldts Dienstunterricht, S. 145.

55. D. Hoffmann: *Der Mann mit dem Stahlhelm*, S. 105.

56. Christian Koch: *Bildpropaganda für die deutschen Kriegsanleihen im 1. Weltkrieg*, München: Grin 2006, S. 31.

sprechend der Bedeutung des Stahlhelm-Motivs als Sinnbild soldatischer Tugend, von Sieges- und Durchhaltewillen wurde der Stahlhelm auch zum zentralen Motiv der Schutzumschläge der ersten Buchpublikationen Ernst Jüngers, die den Krieg zum Gegenstand haben. Der Schutzumschlag des Bandes »Feuer und Blut« (1925) zeigt ein Foto, das den in imaginäre Fernen gerichteten Blick des Soldaten auf Erlers Kriegsannonce-Plakat aufgreift, während der Umschlag des Bändchens »Der Kampf als inneres Erlebnis« (1926) das nämliche Motiv stilisierend variiert, angereichert um Blitze, die auf den schützenden Helm niedergehen. Der Stahlhelm wurde nicht zuletzt durch die mediale Omnipräsenz zum Sinnbild deutschen Soldatentums. Als die beiden Frontkämpfer Franz Seldte und Theodor Duesterberg am 25. Dezember 1918 in Magdeburg eine Interessenvertretung der Frontheimkehrer ins Leben riefen, nannten sie diesen »Bund der Frontsoldaten« »Stahlhelm«. ⁵⁷ In Adolf Hitlers 1925 publiziertem Buch »Mein Kampf« steht der Stahlhelm für die Kriegserinnerung schlechthin: »Mögen Jahrtausende vergehen, so wird man nie von Heldentum reden und sagen dürfen, ohne des deutschen Heeres des Weltkrieges zu gedenken. Dann wird aus dem Schleier der Vergangenheit heraus die eiserne Front des grauen Stahlhelms sichtbar werden, nicht wankend und nicht weichend, ein Mahnmal der Unsterblichkeit.« ⁵⁸ Der NS-Ideologe Alfred Rosenberg, der in seinem 1930 erschienenen »Mythus des 20. Jahrhunderts« eine bizarre »Metaphysik« der »Rasse« entwarf, verstieg sich gar zu der Behauptung, man werde nach Wiedererringung der Lehren Meister Eckhardts erleben, dass der mittelalterliche Mystiker und »der feldgraue Held unterm Stahlhelm ein und derselbe sind.« ⁵⁹ Vermittelt durch derartige Äußerungen, vor allem aber durch die mediale Darstellung der von

57. »Bis zum Sommer 1919 hatte er nur regionale Bedeutung. Um den Stahlhelm auf ganz Deutschland auszudehnen, gründete eine Frontsoldatenversammlung in Magdeburg am 20./21. September 1919 die offizielle Reichsorganisation des Bundes.« Christoph Hübner, in: Historisches Lexikon Bayerns, URL: http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44618 vom 20.5.2009.

58. Adolf Hitler: Mein Kampf, München: Eher 1933, S. 182.

59. Alfred Rosenberg: Der Mythus des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München: Hoheneichen-Verlag 1937 (Erstauflage 1930), hier zitiert nach Werner Ritter, in: Kunst im Dritten Reich 3, 7 (Juli 1939), S. 357. Dieses Motiv kann man bereits kurz nach Kriegsende in einem Aufsatz des Malers Fritz Erler antreffen, jenes Künstlers, der im Jahr 1916 das erfolgreichste und einflussreichste deutsche Kriegsplakat geschaffen hatte (s.o.). Rückblickend sah Erler den deutschen Soldaten verstrickt in einem Konflikt mythischen Ausmaßes, aus dem, einer nordischen Götterdämmerung gleich, er dann als moderner Sturmtruppler, als »Mann mit dem

der Reichsregierung beauftragten Niederschlagung der Revolution in den Anfangsjahren der Weimarer Republik wurde der Stahlhelm in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zum reaktionären Symbol und zu einer Ikone der »Konterrevolution«. Doch auch für die politische Opposition dieser rechtskonservativen Strömungen blieb der Stahlhelm ein verbindliches Symbol für Grabenkrieg und Fronteinsatz. Ein Beispiel dafür liefert eine 1924 entstandene Selbstdarstellung von Otto Dix, die er mit spitzer Feder auf den Vorsatz der Mappe mit den zweiten Probedrucken seines radierten Zyklus »Der Krieg« gezeichnet hatte (s. Abb. 5).⁶⁰ Das Maschinengewehr im Arm, Handgranaten am Gürtel, in einer verschlissenen Uniform, die Zigarette im Mundwinkel, verkörpert er – nicht ohne Selbstironie – den martialisch forschenden Soldaten, der auch in der literarischen Aufarbeitung des Kriegserlebnisses seine Spuren hinterlassen hat.⁶¹ Die Interdependenz zwischen literarischen Zeugnissen und visuellen Chiffren ließ Zigarette und Stahlhelm zu Sinnbildern soldatischer Selbstbehauptung im Sinne von Lässigkeit und Kälte als Vorform moderner Coolness werden. Gerade die lange Nachwirkung dieses Motivs vermag dabei auch noch einmal die internationale und bis heute wirkende Gültigkeit der hier vor allem an deutschen Beispielen illustrierten Sprache der Coolness zu verdeutlichen. Der rauchende Stahlhelmträger blieb nämlich, was die google-Bildersuche leicht erweist, ein in der medialen Inszenierung von Kriegsereignissen bis heute lebendiges Image.

Stahlhelm vor Verdun«, reinkarniert wurde. Fritz Erler hier zitiert nach Fritz von Ostini: Fritz Erler, Bielefeld u.a.: Velhagen und Klasing 1921, S. 134.

60. D. Schmidt, *Otto Dix im Selbstbildnis*, S. 91ff., Abb. 59. Otto Conzelmann: *Der andere Dix. Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart: Klett-Cotta 1983, S. 145f.

61. Vgl. Matti Münch: *Verdun. Mythos und Alltag einer Schlacht*, München: m-pess 2006, S. 219f.