

Hannah Wiemer

Camouflage

Hannah Wiemer

CAMOUFLAGE

Landschaftslektüren zwischen
Theater, Kunst und Krieg 1914-45

DE GRUYTER

Das dieser Publikation zugrunde liegende Forschungsvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG1412 gefördert.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein. Ein weiterer Teil der Druckkosten wurde dankenswerter Weise durch den Lehrstuhl von Prof. Dr. Viktoria Tkaczyk, Humboldt-Universität Berlin, übernommen. Die Stelle, die die Fertigstellung des Buches ermöglicht hat, wurde von der Volkswagenstiftung finanziert.

ISBN 978-3-11-065223-9

e-ISBN (PDF) 978-3-11-069320-1

Library of Congress Control Number: 2020933574

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Covergestaltung, Satz: Andreas Eberlein, aromaBerlin

Einbandabbildung: © Imperial War Museum

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

7 Danksagung

11 **Einleitung**

1. Kriegstheater – theatrale Blickordnungen im Krieg

31 Kriegstheater und Kriegsschauplatz – Theatermetaphern im Kriegskontext

37 Coup d’oeil – der Blick aufs Kriegstheater

46 Mimikry und Moral: Tierhaut als Modell für Kriegsstrategien

63 Die visuelle Struktur des Kriegsschauplatzes und
das Problem seiner Repräsentation

82 Kriegsschauplatz als räumliches Konzept des Völkerrechts

87 Imaginationen des entgrenzten Kriegsraums – Paul Scheerbarts Kriegstheater

2. Der Maler Solomon J. Solomon als Camoufleur im Ersten Weltkrieg

101 Neubestimmung des Kriegsschauplatzes

109 Solomon J. Solomon (1860–1927) – ein Salonmaler beim Militär

119 Sehen lehren – Solomon als Lehrer für Malerei und Camouflage

131 Oberflächenstruktur und Reflexionsfaktor –
einen Raum aus Licht und Schatten schaffen

144 Lesbarkeit – die Physiognomik der Kriegslandschaft

161 Camouflage School der Royal Engineers in Kensington Gardens, London

3. László Moholy-Nagys New Bauhaus (Chicago) und Camouflage im Zweiten Weltkrieg

181 Ausgangssituation und Quellenlage: New Bauhaus und
School of Design in Chicago

187 Kriegsprogramm der School of Design

195 György Kepes’ Camouflagekurse an der School of Design 1942/43

222 Ausstellung „War Art“ 1942, Renaissance Society, Chicago

254 Stadtlichter: Chicago tarnen

267 **Schluss**

281 Farbtafeln

295 Literaturverzeichnis

303 Bildnachweise

304 Register

Danksagung

Dass ich dieses Buches schreiben konnte, habe ich vielen Menschen zu verdanken, die mich unterstützt und meine Arbeit ermöglicht haben. Dafür will ich einigen an dieser Stelle besonders danken. Helmar Schramm hat mich als mein erster Doktorvater mit seiner inspirierenden Energie, mit anregenden Fragen und überraschenden Leseempfehlungen im Anfangsstadium des Projektes begleitet. Viel zu früh musste ich auf seine Art der Betreuung verzichten. Er ist nach schwerer Krankheit im September 2015 verstorben. Umso dankbarer bin ich, dass ich mit Peter Geimer einen neuen Erstgutachter gefunden habe, dessen Rat mir in jeder Phase der Promotionszeit sehr wertvoll war. Das Vertrauen, das er mir entgegengebracht hat, hat mich sehr gestärkt. Mit großer Offenheit für mein ursprünglich in der Theaterwissenschaft angesiedeltes Projekt hat er mich in der Kunstgeschichte willkommen geheißen und mir so den Fachwechsel leicht gemacht. Viktoria Tkaczyk ist mir als Zweitgutachterin meiner Dissertation eine großartige Mentorin geworden. Mit viel Geduld, großem Einsatz und Enthusiasmus hat sie mich beraten und sich meinen Textentwürfen gewidmet. Ihre Kommentare und kritischen Fragen zu meinen Überlegungen sowie ihre Art des historischen Forschens haben mir für mein Arbeiten viele neue Türen aufgestoßen. Peter Geimer und Viktoria Tkaczyk ist es außerdem in wunderbarer Weise gelungen, in ihren Kolloquien Räume des wertschätzenden Austauschs zu schaffen. Ich danke den Teilnehmenden beider Kolloquien für die offene Aufmerksamkeit, die mich immer wieder zum Weiterdenken ermutigt hat, und für das engagierte Lesen und Diskutieren meiner Entwürfe.

Dem Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL) danke ich dafür, dass es die Arbeit an meiner Dissertation zu einem erheblichen Teil finanziert hat: durch ein dreijähriges Promotionsstipendium, durch die finanzielle Unterstützung meiner Archivreisen und durch einen großzügigen Druckkostenzuschuss für die Herstellung dieses Buches. Darüber hinaus war das ZfL für mich ein wichtiger und prägender Ort des Austausches, an dem ich viele Anregungen erhalten und viel Zuspruch für meine Arbeit erfahren habe. Hier konnte ich immer auf ein offenes Ohr zählen, wenn ich praktischen Rat oder inhaltliche Diskussion suchte. Von großer Bedeutung war für mich auch die „Selbsthilfegruppe“ im „Doktorandenzimmer“ des ZfL, in der wir uns gemeinsam durch die Krisen der Promotionszeit manövriert haben. Für die Unterstützung am ZfL danke ich ganz besonders meinen Kolleg*innen und Mentor*innen Sigrid Weigel, Eva Geulen, Stefan Willer, Daniel Weidner, Margarete Vöhringer, Uta Kornmeier, Judith Weiß, Georg Töpfer, Hannes Becker, Stefanie Burkhardt, Denise Reimann, Lukas Pallitsch, Maria Kuberg, Insa Braun, Lisa Schreiber und Elisa Ronzheimer. Claude Haas, Gwendolin Engels, Dirk Naguschewski und Japhet Johnstone haben mich mit viel Geduld, hilfreichen Kommentaren und einem sensiblen Blick für sprachliche Feinheiten bei der Publikation von zwei Aufsätzen unterstützt. Sehr erleichtert hat mir das ZfL-Bibliotheksteam die Arbeit, indem es unermüdlich jede Art von

Forschungsliteratur ausfindig gemacht und in die Schützenstraße gebracht hat – dafür danke ich besonders Jana Lubasch, Halina Hackert und Ruth Hübner. Ulrich Plass hat mich in die Welt der German Studies Association eingeführt.

Dem DAAD danke ich für die Finanzierung meiner Archivreise in die USA. Wenn es an dieser Stelle auch darum geht, wenig sichtbare Arbeit zu würdigen, dann gilt das ganz besonders für die Arbeit der Archive. Mein großer Dank gilt den Mitarbeiter*innen der Archive, die die historischen Dokumente mit größter Sorgfalt bewahren und es Forscher*innen wie mir ermöglichen mit ihnen zu arbeiten: Ich danke den Mitarbeiter*innen des *Imperial War Museum* London, des Archivs der *National Portrait Gallery* London, des Archivs der *Royal Academy of Arts*, der Special Collections & University Archives der *University of Illinois at Chicago*, des *Art Institute of Chicago*, des Harold Washington Library Center der *Chicago Public Library*, des *Chicago History Museum*, der *Hoover Institution Library & Archives*, Karen Reimer von der *Renaissance Society Chicago* sowie Adam Strohm, Direktor der University Archives and Special Collections des *Illinois Institute of Technology*. Eine erste Möglichkeit, meine Archivfunde mit einem so kritischen wie zugewandten Publikum zu teilen, hat mir der Workshop *Research in Art and Visual Evidence (RAVE)* am kunsthistorischen Institut der *University of Chicago* gegeben – herzlichen Dank dafür an alle Diskutant*innen sowie besonders an Luke Fidler und Chris Zappella, die den Workshop organisiert haben, an meinen Respondenten Max Koss und an Maggie Taft, die mir später wertvolle Anmerkungen geschickt hat. Başar Amca hat mir in Chicago großzügig sein Haus geöffnet. Bahar, José und Max haben mir als Freund*innen den Aufenthalt unvergesslich gemacht.

Die Möglichkeit meine Arbeit in verschiedenen Stadien auf unterschiedlichen Fachkonferenzen diskutieren zu dürfen, hat mir sehr viel bedeutet. Dafür danke ich denjenigen, die diese Zusammenkünfte initiiert und organisiert haben: Eva Frey, Fabian Grütter, Max Stadler haben mich zur Konferenz „Designing Things – Engineering the Senses“ bei *eikones* in Basel eingeladen. Lars Nowak hat mir auf der Tagung „Medien – Krieg – Raum“ an der Universität Erlangen-Nürnberg die Möglichkeit gegeben, erste Ergebnisse meiner Arbeit zur Diskussion zu stellen und im Sammelband zu veröffentlichen. Michalis Valaouris hat mich auf eine Tagung ins Museum für Fotografie in Berlin eingeladen. Joost Joustra hat die Konferenz „Art of the Invisible“ am London organisiert. Die Möglichkeit meine Überlegungen zu Scheerbarts Kriegstheater auf der Jahrestagung der GSA in Pittsburgh vorstellen zu können, verdanke ich den Organisatoren des Scheerbert-Panels Josh Alvizu, Thorsten Carstensen und Robert Leucht.

Dem Kollektiv kritischer Wissenschaftler*innen danke ich dafür, dass es mich für einige Monate in sein Büro in der Leinestraße in Berlin-Neukölln aufgenommen hat. Urte Brauckmann vom Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte danke ich herzlich für ihren großen Einsatz beim Beschaffen der Bilddateien und Bildrechte für dieses Buch.

Großer Dank gebührt meiner Familie und meinen Freund*innen, die in vielfältiger Weise zu diesem Buch beigetragen haben und in der langen Arbeitsphase für mich da waren: Meine Schwester Helena war mein unbestechlicher Vortragscoach; mein Vater mein umsichtiger Berater im Wissenschaftsbetrieb; Lotte, Harriet, Flo und Myri haben sich als kluge Lektorinnen einzelner Kapitel des Textes angenommen; Neslihan war meine unersetzliche Bibliotheksgefährtin; der Stammtisch in der Filmbar war jeden Mittwoch für mich da, wenn ich ein kühles Getränk brauchte; Tunçay war mein liebevoller Begleiter auf kürzeren und längeren Schreibaufenthalten in Istanbul, Kapisuyu an der türkischen Schwarzmeerküste und Siggen in Holstein.

Meine Mutter Irmtrud Schweigert hat sich heldinnenhaft durch jede Rohfassung dieser Arbeit gekämpft. Mit ihrer Gabe, vage Ideen und hinkende Wortansammlungen in stichhaltige Sätze zu verwandeln, hat sie mein Nachdenken und Schreiben geprägt. Ihr Einsatz für mich und mein Projekt und ihr Zuspruch haben mir sehr viel Kraft gegeben. Ihr ist das Buch gewidmet.

Einleitung

Erschütterte Räume: der Kriegsschauplatz im Umbruch

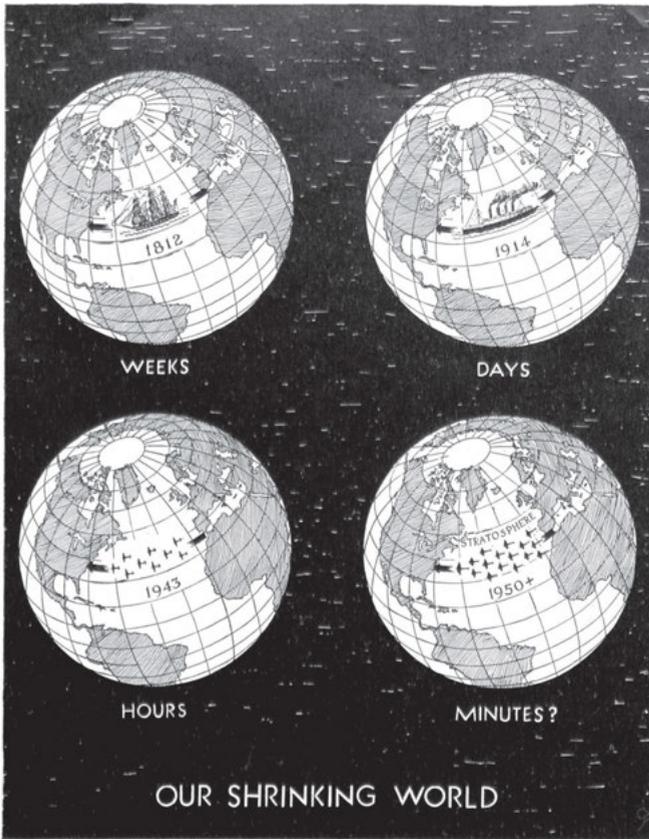
Im September 1943 wendet sich das US-amerikanische *Office of Civilian Defense* mit der sechzigseitigen Broschüre *Precautionary Camouflage* an die Zivilbevölkerung: Die Informationsschrift wirbt dafür, sich bei Bauvorhaben schon im Stadium der Planung von Prinzipien wie „low visibility“ und „low vulnerability“¹ leiten zu lassen – damit Tarnungsmaßnahmen nicht, wie bei schon vorhandenen Bauten, nachträglich integriert werden müssen. Entsprechend lautet der Untertitel der Schrift „A Guide for Promoting Low Visibility without Dependence upon Artificial Coverings“. Diese Unabhängigkeit von künstlichen Abdeckungen wie mit Tarnungsmustern bemalten Planen oder Netzen soll in erster Linie durch dezentrales Bauen erreicht werden. Neu geplante Anlagen sollten in mehreren kleinen Gebäuden auf dem Gelände in unregelmäßigen Formationen verteilt werden, um von oben gesehen weniger ins Auge zu fallen. Zudem verspreche, auch wenn man von den Bedrohungsszenarien des Luftkriegs absehe, eine derart intelligente Stadtplanung ohnehin eine höhere Lebensqualität. In dezentralen Baustrukturen gebe es mehr Platz, mehr Grünanlagen und weniger symmetrische Gleichförmigkeit.

Das Thema der Camouflage, die in ihren zentralen Entwicklungsphasen während des Ersten und Zweiten Weltkrieges Gegenstand der vorliegenden Studie ist, lässt sich, wie die Broschüre andeutet, bis in Stadtplanungsszenarien zur Zeit des Kalten Krieges verfolgen.² Auch in Deutschland wurde noch während des Krieges folgender angesichts des Luftkrieges entwickelter Baugrundsatz verbreitet, der auch die Stadtplanung der Nachkriegszeit prägte: „Die Angriffswirkungen sind um so geringer, je weiträumiger und aufgelockerter die Anlage gestaltet ist.“³ Dies macht deutlich, dass die im Rahmen des Krieges entwickelten Tarnungsstrategien Praktiken und Analysemuster hervorbrachten, die das Kriegsende weit überdauerten: Sie prägten das Nachdenken über den Anblick einer Stadt aus der Vogelperspektive nachhaltig. Meine Studie *Camouflage – Landschaftslektüren zwischen Theater, Kunst und Krieg 1914–45* nimmt die im Ersten und Zweiten Weltkrieg entwickelten und theoretisierten Strategien des Täuschens und Verbergens in den Fokus, die dafür richtungsweisend waren. Dabei geht es mir darum, in diesem Kontext bisher wenig wahrgenommene historische Verbindungen aufzuzeigen und bereits bekannten Formationen neue Konturen zu verleihen. Wie verändert sich der Kriegsschauplatz, wenn sein Äußeres nach strategischen Kriterien gestaltet und inszeniert wird? Auf welche Weise werden dabei künstlerische Praktiken kriegsrelevant? Mit seiner Argumentation und seinen bildlich-

1 U. S. Office of Civilian Defense, *Precautionary Camouflage. A Guide for Promoting Low Visibility without Dependence upon Artificial Coverings*, Washington D. C. September 1943, III.

2 Vgl. beispielsweise Charles Waldheim, *Landscape as urbanism. A general theory*, Princeton, New Jersey 2016.

3 Karl Otto, *Luftkrieg und Städtebau*, in: Raumforschung und Raumordnung. Monatszeitschrift der Reichsarbeitsgemeinschaft für Raumforschung, 4/9 (1940), S. 341–344, hier: S. 341.



50

U. S. OFFICE OF CIVILIAN DEFENSE

1

Grafik „Our Shrinking World“, in: U. S. Office of Civilian Defense, *Precautionary Camouflage*, September 1943, S. 50

rhetorischen Strategien stellt das Informationsheft *Precautionary Camouflage* ein komplexes historisches Dokument dar, anhand dessen sich die Problematik der Camouflage und das Forschungsanliegen der vorliegenden Arbeit besonders pointiert entfalten lassen.

Ein bemerkenswertes Schaubild skizziert darin die historische Entwicklung, die die beschriebene städtebauliche Umstrukturierung notwendig mache (Abb. 1). Nur indirekt ist dabei Tarnung das Thema. Vielmehr werden hier mit großer Geste die welthistorischen Umstände dargestellt, die laut Broschüre eine vorausschauende Implementierung von Camouflagemaßnahmen erforderten. Gerade diese Begründungslogik macht die Grafik der US-amerikanischen Behörde zu einem für den Rahmen dieser Arbeit besonders aufschlussreichen Bild. Denn sie gewährt Einblick in ein größeres, auch bildlich verfasstes Narrativ um veränderte räumliche Strukturen des Krieges und Strukturen der Sichtbarkeit, das die Entwicklungsgeschichte der Camouflage begleitet.

Die Grafik mit dem Titel „Our Shrinking World“ bildet anhand der schematischen Darstellung von vier Zuständen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – nämlich von 1812 bis in die prognostizierte Zeit „1950+“ – die zunehmende Beschleunigung der Überquerung des Atlantiks von Europa nach Amerika ab. Der Entwicklungsstand der verkehrstechnischen Verbindung der beiden Kontinente ist dabei jeweils durch einen Globus dargestellt, in den technische Daten zur Ozeanüberquerung eingetragen sind. Während die Reise 1812 mit dem eingezeichneten Segelschiff noch Wochen dauert, braucht der Dampfer 1914 nur noch mehrere Tage. In der Gegenwart von 1943 ist der Flug eine Sache von Stunden. Für die nähere Zukunft ab 1950 prognostiziert die Grafik eine weitere drastische Verkürzung der Reisezeit auf Minuten – wobei diese Angabe durch ein einschränkendes Fragezeichen gekennzeichnet ist. Eingefügt ist der zusätzliche Hinweis „Stratosphere“, der auf eine mögliche zukünftige Flugtechnologie in besonders großer Höhe hindeutet, durch die das Zurücklegen der weiten Strecke mit noch größerer Geschwindigkeit Realität werden könnte. Die technische Entwicklung, die eine immer schnellere Fortbewegung ermöglicht, lässt die Welt ‚schrumpfen‘. Während diese Entwicklung häufig als begrüßenswerter Fortschritt gefeiert wird, präsentiert die Grafik im Gegensatz dazu ein Bedrohungsszenario – in Gestalt der dicken schwarzen Pfeile, die in immer größerer Geschwindigkeit von Europa aus auf Amerika zurasen. Die Bedrohung begründet die drängende Notwendigkeit, sofort Schutzmaßnahmen gegen die befürchtete Invasion aus der Luft zu ergreifen. Die Broschüre prognostiziert in warnendem Gestus:

Without being unduly pessimistic, one may conceive of the science of flying as progressing in a few years to a point where an enemy from half way around the earth may be able to make stratospheric flight in a fraction of the time now required, and visit upon us his bombs, almost before we know it.⁴

Diese Darstellung der räumlichen Veränderung der globalen Verhältnisse ist zwar stark vereinfacht und unverkennbar geprägt durch ihren Entstehungszusammenhang mitten im Zweiten Weltkrieg. Obwohl die Atlantiküberquerung durch die dargestellten Schiffe und Flugzeuge in beide Richtungen gleichermaßen zu bewältigen ist, suggeriert die Skizze mit den einseitig gerichteten Pfeilen allein die Bedrohung für Amerika. Auf diese Weise entsteht das Bild eines durch die wachsende Geschwindigkeit zunehmend verletzlischen, den Angriffen aus der Luft in immer stärkerem Maße ausgesetzten Kontinents.

Trotz oder gerade wegen ihrer mit Händen zu greifenden propagandistischen Vereinfachung berührt diese Darstellung zentrale Themenfelder, die für die vorliegende Studie relevant sind. Die Grafik präsentiert in überspitzter Deutlichkeit eine plakative Analyse der Veränderung globaler Raumverhältnisse durch technische Errungenschaften, die in der Argumentation der Broschüre mit existentiellen Fragen der Tarnung verbunden werden.

4 U. S. Office of Civilian Defense, *Precautionary Camouflage*, S. 1.

Während die Welt durch die erhöhte Fortbewegungsgeschwindigkeit schrumpft, dehnt sich in einer reziproken Entwicklung der Kriegsraum auf eine aggressive Art und Weise aus. Blieben frühere Kriege lokal begrenzt, kann 1943 nicht einmal mehr der gewaltige Ozean der räumlichen Entgrenzung des Krieges Einhalt gebieten. Bis dato gültig geglaubte Auffassungen von räumlichen Verhältnissen werden zutiefst erschüttert. In verschärfter Weise gilt dies für die Räume des Krieges.

Zusätzlich zu den dargestellten Aspekten der Entgrenzung des Raumes und der damit verbundenen zeitlichen Ordnung impliziert die Abbildung, insbesondere durch ihre Kontextualisierung in der Camouflage-Broschüre, eine Neuordnung des Räumlichen im Hinblick auf veränderte Blickachsen und veränderte Konstellationen von Sichtbarem und Unsichtbarem. Denn die Flugzeuge, die für diese Entwicklung mitverantwortlich sind, verkürzen nicht nur die Reisezeiten und können sich im Luftraum problemlos gleitend über bisher wirksame Grenzbefestigungen hinwegsetzen, seien es natürliche Begrenzungen wie Gewässer und Gebirge oder menschengemachte Barrieren. Sie erheben zudem innerhalb des radikal vergrößerten Raumes eine neue Perspektive in den Rang des militärisch Relevanten: den Blick von oben. Der imaginierte Blick aus dem Cockpit eines angreifenden Flugzeuges und die Luftfotografien bewirken eine Neubetrachtung der eigenen Städte und Landschaften unter dem Aspekt der Formationen, die diese von oben gesehen bilden – davon zeugen die Camouflageüberlegungen der erwähnten Broschüre. Da Städte unabhängig von ihrer topografischen Lage mögliche Ziele von Angriffen aus der Luft und potentiell Kriegsgebiet sind, werden die visuellen Strukturen, die sich dem Blick von oben darbieten, zum Gegenstand von Überlegungen, Plänen und Experimenten. Diese sind als Denkfiktionen und Praktiken, die daraus resultieren, auch dann wirksam und folgenreich, wenn wie in den USA im Zweiten Weltkrieg der Angriff auf die Städte de facto nie erfolgt.

Das Visuelle wird in diesem Kontext militärisch auf eine völlig neue Weise bedeutsam. Denn Kriegslandschaften werden aus Flugzeugen heraus betrachtet und auf Luftfotografien abgebildet. Aus dieser Perspektive können Informationen über das gegnerische Lager gesammelt, Aktivitäten beobachtet und zentrale Punkte identifiziert werden. Umgekehrt wird auch der Kriegsschauplatz durch Camouflagemaßnahmen aktiv nach den Kriterien des Visuellen gestaltet. Somit lässt sich eine für die vorliegende Untersuchung grundlegende These formulieren: Indem die Luftperspektive auf den Kriegsschauplatz technisch realisierbar und militärisch relevant wird, verändert dieser sein Aussehen. Der militärische Blick von oben bringt den Kriegsschauplatz als solchen erst hervor – indem der Kriegsschauplatz sich als Raum gleichsam⁵ für den militärischen Blick und auf diesen hin formiert.

5 Das Wort ‚gleichsam‘ hat gemeinhin keinen guten Ruf. Es gilt als verzichtbares Füllwort, als relativierende Geste, die alle auf sie folgenden Aussagen schon im Vorhinein entschuldigend zurück nimmt und abschwächt – ganz so, als traute sich die Autorin nicht, den Gedanken ohne die Sicherheit eines stützenden ‚gleichsam‘ frei auf den Weg zu schicken. Meistens lässt es sich beim Redigieren eines Textes ersatzlos streichen, ohne dass jemand etwas vermissen würde. Wer aber den Theaterwissenschaftler Helmar Schramm (verstorben am 28. September 2015) kannte, weiß, dass dieses Wort auch zu ganz anderem in der Lage sein kann. Helmar Schramm machte ‚gleichsam‘ zum Adverb einer denkenden Suchbewegung mit offenem

Kriegsschauplatz: der begriffs- und literaturhistorische Kontext

Vor diesem Hintergrund bildet folgende These den Rahmen meiner Dissertation: Camouflage als neuartige Kriegsstrategie ist Teil einer größeren Umwälzung der Konstellationen des Sichtbaren auf dem Kriegsschauplatz. Entsprechend macht die Arbeit den Kriegsschauplatz in seinen visuellen und bildlichen Strukturen zum Gegenstand der Analyse. Innerhalb dieses Rahmens untersucht sie die militärische Praxis der Camouflage des Ersten und Zweiten Weltkriegs als eine spezifische Form, das Aussehen der Kriegsschauplätze zu inszenieren und gestalten. Dabei geht es mir darum, die spezifischen Veränderungen des Kriegsraumes aufzuzeigen, auf den die Camouflage in gleichem Maße reagierte wie sie ihn ihrerseits mitprägte. Auf die Camouflage trifft dabei – wie zu zeigen sein wird – in besonderem Maße zu, was der Medienwissenschaftler und Kriegstheoretiker Paul Virilio bei seiner Analyse von Bunkerarchitekturen des Zweiten Weltkriegs formuliert: Militärische Instrumente sind nie rein funktional.⁶ In diesem Sinne will *Camouflage – Landschaftslektüren zwischen Theater, Kunst und Krieg 1914–45* die enge Verwobenheit der Camouflage mit ästhetischen Überlegungen und gesellschaftlich virulenten Imaginationen herausarbeiten. Dabei ist die Funktionalität von Camouflage ebenso von Interesse wie Tarnungsmaßnahmen oder militärische Inszenierungsideen, die sich als unbrauchbar oder gar kontraproduktiv erwiesen. Denn der Kriegsraum, so eine Ausgangsthese der Arbeit, entfaltet sich aus Imaginationen, Narrationen und Bildern ebenso wie er durch Frontlinien, Waffenreichweiten und Medientechnologien bestimmt ist. Camouflage ist seit ihrer Entstehung im Ersten Weltkrieg von anderen gesellschaftlich relevanten Diskursen so wesentlich geprägt, dass ein Fokus rein auf ihrer militärischen Funktionalität zu kurz greifen würde. Daher soll im Folgenden die Camouflage der beiden Weltkriege in ihrer kultur- und ideengeschichtlichen Verwobenheit mit Kunst und Theater zur Darstellung kommen. Zudem wird das Phänomen Camouflage im größeren Kontext theatraler Auffassungen vom Krieg und seinen Schauplätzen verortet. Ich zeige, inwiefern Camouflage als visuelle Strategie der Inszenierung im 20. Jahrhundert auf eine völlig neue Weise Elemente von Theater in den Krieg einträgt.

Dabei nehme ich den Begriff des Kriegsschauplatzes zunächst beim Wort und gehe im ersten Teil des Buches einigen Strängen seiner Genealogie nach. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage: Was haben die Räume des Krieges an sich, dass von ihnen als Schauplätzen die Rede sein kann – also als Räumen, die nach theatralen Kriterien von Schauen und Zeigen strukturiert sind?

Ausgang. Er führte vor, wie ‚gleichsam‘, die Neuformulierung eines Gedankens einleitend, diesen im Verlauf des Formulierens auf andere, vielleicht abwegige, vielleicht zielführende, aber immer unerwartete Pfade lenken kann. Das wiederholte Formulieren eines Gedankens geht an diesem nicht spurlos vorbei. ‚Gleichsam‘ bildet den Auftakt für das Ausholen, Umstellen oder Verknüpfen – das Verknüpfen von vermeintlich Disparatem. Ein so gebrauchtes ‚gleichsam‘ fehlt, wenn es nicht mehr da ist. In der vorliegenden Arbeit soll das Wort, wenn es hier oder da schüchtern auftaucht, an Helmar Schramm erinnern, der diese Arbeit zu Beginn ihrer Entstehung in der ihm eigenen energetischen Art mit auf den Weg gebracht hat.

6 Vgl. Paul Virilio, *Bunker Archeology*, New York 1994, S. 27.

Der Begriff Kriegsschauplatz lässt sich auf das barocke Konzept des *theatrum belli*, des Kriegstheaters zurückführen. Während andere barocke Theatermetaphern im Laufe der Zeit an Bedeutung verloren, wird von den Orten des Krieges bis heute als von Schauplätzen, im Englischen als *theatre of war*, gesprochen. Woran liegt es, dass die Metapher über die Jahrhunderte hinweg als Bezeichnung für Kriegsräume plausibel erscheint? Ausgehend von dieser Frage verfolge ich in ausgewählten Texten aus dem 19. und 20. Jahrhundert die Geschichte des Konzepts Kriegstheater. Bei dem Militärtheoretiker Carl von Clausewitz finden sich in dieser Hinsicht aufschlussreiche Hinweise: Er definiert den Begriff des Kriegstheaters prominent und einflussreich als einen von allen Seiten abgeschlossenen Raum der Übersicht.⁷ Spätere Referenzen – etwa des schillernden Schriftstellers Paul Scheerbart kurz vor dem Ersten Weltkrieg oder eines Schülers von Carl Schmitt, Ferdinand Friedensburg, während des Zweiten Weltkriegs – verweisen in sehr unterschiedlichen Textformen auf die massive Entgrenzung des Schlachtfeldes.⁸ Durch die Ausweitung in den schrankenlosen Luftraum erschien die Metapher des begrenzten Schauplatzes fragwürdig. Das theatrale Setting bleibt allerdings nach wie vor für die so unterschiedlichen Raumanalysen ein entscheidender Referenzpunkt. Denn in dem Maße, in dem die Kriegsräume eine radikale historische Umwälzung erfahren, durchläuft auch das Theater fundamentale Neudefinitionen. Gilt es dem barocken Verständnis nach als Raum der Übersicht und Erkenntnis, treten später Konnotationen von Schein und Falschheit hinzu. Die avantgardistischen Kontexte des frühen 20. Jahrhunderts schließlich beziehen sich häufig auf die Dimension des Spektakels oder des sinnlichen Erlebens und schaffen theatrale Situationen außerhalb klassischer geschlossener Bühnenräume. Auf diese Weise ergeben sich auch für die Analyse der modernen technisierten Kriege in ihren entgrenzten Räumen neue Schauplatzkonstellationen, neue Konzeptionen des *theatrum belli* – so meine These, der ich im ersten Teil der Untersuchung (S. ##) nachgehe.

Wie die vorangegangenen Ausführungen zeigen, räumt meine Arbeit der philologischen Methode der begriffsgeschichtlichen Analyse einen prominenten Platz ein. Dieser für eine bildwissenschaftliche Arbeit außergewöhnliche methodische Zugang ist der Tatsache geschuldet, dass sich die Imaginationen des Kriegsraumes als Theater insbesondere in Texten und im metaphorischen Sprachgebrauch manifestieren – entsprechend drängen sich für eine angemessene Bewertung dieser sprachlich-literarischen Phänomene spezifische Analysemethoden auf. Blickkonstellationen lassen sich in Bildern und in theatralen Settings besonders eindrücklich beobachten – sie haben jedoch auch eine sprachlich verfasste konzeptuelle Dimension und sind in metaphorische Ausdrucksweisen eingeschrieben. Das komplexe Phänomen der Camouflage profitiert, soll es nicht nur als isoliertes Kuriosum militärisch-künstlerischer Zusammenarbeit, sondern in seiner kulturgeschicht-

7 Carl von Clausewitz, *Vom Kriege. Hinterlassenes Werk des Generals Carl von Clausewitz*, Bonn 1980, S. 500.

8 Vgl. Paul Scheerbart, „Kriegstheater“, in: *Der neue Weg. Zeitschrift für das deutsche Theater*, 38/26 (3.7.1909), S. 16–17; Ferdinand Friedensburg, *Der Kriegsschauplatz insbesondere als Ausdruck rechtlicher Raumfassung*, Berlin 1944.

lichen Verwobenheit zur Darstellung kommen, von einem besonders vielschichtigen methodischen Zugang. Das zu untersuchende Material und die historischen Quellen, über die sich die Kontexte von Camouflage erschließen lassen, sind außerordentlich heterogen und verlangen daher nach entsprechend differenzierten Herangehensweisen. Dabei ist die schon erwähnte Luftfotografie als Referenzmedium ebenso wichtig wie die in literarischen Texten (wie denen von Scheerbar) und juristischen Abhandlungen (wie der Dissertation von Friedensburg) geprägten Konzepte des Kriegsraumes als Schauplatz, der sich durch spezifische Blickachsen und Blickordnungen auszeichnet.

Im ersten Kapitel soll mit dem Konzept des Kriegstheaters der historisch-begriffliche Analyserahmen erschlossen werden, der es ermöglicht, die darauffolgenden konkreten historischen Fallstudien zu kontextualisieren. Angesichts der illusionserzeugenden Kulissen, der Aspekte räumlicher und landschaftlicher Gestaltung und der Imagination unterschiedlicher Perspektiven, die mit Camouflage verbunden sind, will ich in der vorliegenden Arbeit Kriegstheater und Kriegsschauplatz als gedankliche Konzepte vorschlagen, mit denen sich unterschiedliche theatrale wie militärische Genealogien der Camouflage nachzeichnen lassen. Was macht den Krieg zum *Schau-Platz* oder Theater? Was zeigt sich auf dem Kriegsschauplatz und was bleibt dort im Verborgenen? Und damit auch: In welchem historischen Zusammenhang einer Geschichte des militärischen und kriegerischen Blickens ist die Camouflage als Technik der Blickverweigerung, Blicktrübung oder Blicktäuschung zu verorten?

Die Fallstudien: traditionalistische Malerei und avantgardistische Kunst im Dienste des Krieges

In zwei konkreten Fallstudien untersuche ich, auf welche Weise sich Künstler*innen in die Entwicklung von Camouflage eingebracht haben beziehungsweise inwiefern sich an den entstandenen Camouflagetechniken und -objekten Spuren künstlerischer Praktiken ablesen lassen (S. 101–179 und S. 181–266). Zudem ist die Camouflagearbeit der von mir untersuchten Künstler auch als Arbeit am Begriff der Camouflage zu werten, den sie auf je unterschiedliche Art mitprägten, ausloteten und hinterfragten. Die eine der beiden Fallstudien beschäftigt sich mit dem Londoner Porträt- und Historienmaler Solomon J. Solomon (1860–1927), der sich im Ersten Weltkrieg freiwillig als Camoufleur zum Dienst meldete und an der Gründung der *Camouflage School* der britischen Armee beteiligt war. Als Verfechter traditionalistischer Malerei in der Zeit avantgardistischer Umbrüche ist Solomon beinahe in Vergessenheit geraten – das stellt seine Biografin schon 1933 bedauernd fest.⁹ Ein näherer Blick auf seine vielfältigen Beiträge zur Camouflage lassen den als altmodisch und pedantisch stigmatisierten Maler in einem anderen Licht erscheinen. Seine Auseinandersetzung mit dem Medium der Fotografie und seine Vehemenz in Fragen der gesellschaftlichen

9 Vgl. Olga Somech Phillips, *Solomon J. Solomon. A Memoir of Peace and War*, London 1933, S. 103.

Rolle von Künstler*innen ist besonders komplex und stellt, wie meine Analyse zeigen will, das Fortschrittsnarrativ in der Kunstgeschichtsschreibung der Moderne infrage.

Die andere Fallstudie untersucht den Beitrag des *New Bauhaus*, der vom ehemaligen Bauhaumeister László Moholy-Nagy (1895–1946) geleiteten Designschule in Chicago, zur Camouflage während des Zweiten Weltkriegs in den USA. Die Camouflage-Aktivitäten des *New Bauhaus* bzw. der *School of Design*, wie die Schule ab 1939 hieß, sind deutlich von der Bauhauspädagogik geprägt und – aller Programmatik von militärischer Anwendbarkeit zum Trotz – nicht zu trennen von den experimentell-künstlerischen Interessen ihrer Protagonist*innen. Indem ich nachzeichne, wie sich Ideen der berühmten Weimarer und Dessauer Schule in den amerikanischen und in den militärischen Kontext einschreiben, kann ich zeigen, wie Bauhauskonzepte in den Krieg zogen. Darüber hinaus leistet meine Arbeit einen Beitrag zu neueren Debatten um die Migrationsgeschichte des Bauhauses und zum Einfluss der aus dem Bauhaus kommenden Emigrant*innen auf die Kunst und das Design- und Kunstausbildungssystem in den USA.¹⁰

Die für die Untersuchung ausgewählten Akteur*innen repräsentieren ein grundsätzlich unterschiedliches Verständnis künstlerischer Arbeit: Während der von der Salonmalerei kommende Solomon einen traditionalistischen Kunstbegriff verteidigt, vertreten die Künstler*innen der *School of Design* in der Tradition des Bauhauses ein Kunstkonzept, das sich durch einen starken Bezug zu Anwendungsbereichen und neuester Technik auszeichnet. In der Gegenüberstellung dieser beiden Konstellationen ergibt sich ein facettenreiches Bild: Wiederkehrende Motive, die die Beteiligung an der Camouflage mit sich bringt, lassen sich ebenso ausmachen wie zeit- und situationsspezifische Aspekte, die auf die jeweiligen gesellschaftspolitischen und künstlerischen Kontexte verweisen. Im Zuschnitt der vorliegenden Studie wurden absichtsvoll zwei differierende Positionen zur kontrastierenden Untersuchung gewählt – standen sie doch aus ihrer eigenen Identifikation heraus der jeweils anderen künstlerischen Ausrichtung dezidiert ablehnend gegenüber. Sowohl Solomon als auch die Mitglieder der *School of Design* setzten sich aus ihrer jeweiligen Position heraus damit auseinander, welche Aspekte ihres künstlerischen Arbeitens auf militärische Camouflage übertragbar seien und welche Gegenstände ihres Unterrichts auch für Camoufleur*innen relevante Lehrinhalte sein könnten. Angesichts der grundsätzlichen inhaltlichen Opposition in ihrer Auffassung von Kunst sind Fragen nach dem spezifischen Verständnis von Kunst, nach der gesellschaftlichen Rolle und Funktion von Kunst angesichts des Krieges, wie sie sich in den Camouflagearbeiten von Solomon und der *School of Design* zeigen, besonders aufschlussreich.

10 Vgl. Annika Strupkus, Jürgen Waurisch und Ute Ackermann (Hg.), *Bauhaus global. Gesammelte Beiträge der Konferenz Bauhaus Global vom 21. bis 26. September 2009*, Berlin 2010; Burcu Dogramaci, *Zur Globalisierung des Bauhauses*, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte (APuZ)*, 13–14 (2019). Vgl. zudem die Ausstellungsprojekte „bauhaus imaginista“ im *Haus der Kulturen der Welt*, Berlin 2019; „Bauhaus und Amerika. Experimente in Licht und Bewegung“ im *LWL-Museum für Kunst und Kultur*, Münster 2018/2019; „New Bauhaus Chicago. Experiment Fotografie und Film“ im *Bauhaus Archiv*, 2017/2018 Berlin.

Solomon meldete sich im Ersten Weltkrieg freiwillig für die Camouflageabteilung der britischen Armee, gründete eine Camouflage Schule im Londoner Park Kensington Gardens und veröffentlichte nach dem Krieg ein Buch über das richtige ‚Lesen‘ von Luftfotografien. Seine 1920 publizierte Analyse stellt eine der ersten Monografien zu Camouflage überhaupt dar.¹¹ Solomons Beitrag offenbart eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Kriegsschauplatz als gestaltetem Bild. Er hebt die Nähe zur Malerei hervor und argumentiert, dass Künstler*innen mit ihrem für Feinheiten geschulten Auge sehr gut als Camoufleur*innen und insbesondere für die Interpretation der Luftfotografien geeignet seien. Hervorzuheben ist sein apologetischer Gestus: Solomon betont in dieser und anderen Schriften unermüdlich seine künstlerische Expertise. Sie alleine erlaube es ihm, auf den Fotografien Dinge zu erkennen, die sonst niemand wahrzunehmen in der Lage sei. Camouflage sei, so seine überraschende Argumentation, Maltechnik in Umkehrung: Wer wie ein Maler auf der Fläche eines Papiers durch feine Schattierungen einen räumlichen Eindruck herstellen könne, sei auch in der Lage, umgekehrt dreidimensionale Objekte durch Bemalung flächig erscheinen zu lassen.

Bisher kaum beachtetes Archivmaterial – sowohl Skizzen von Solomon mit Vorschlägen zur Tarnung von Soldaten als auch Briefwechsel und eine von ihm für das Militär verfasste Abhandlung über Camouflage – ermöglichen es meiner Studie, Solomon als einen vielschichtigen Akteur im Bereich des Militärischen vorzustellen. Aus den Quellen lässt sich eine polemisch geführte Debatte rekonstruieren, die zeigt, mit welcher Vehemenz und gegen welche gesellschaftlichen Widerstände Solomon seine Erfahrungen im künstlerischen Arbeiten als kriegstaugliche Expertise im Bereich der Camouflage reklamierte.

Zudem lässt sich bei einer genauen Gegenüberstellung von Solomons kunstdidaktischen Schriften und seinen Schriften zu Camouflage die Denktradition der Physiognomik als eine Grundlage für den Umgang mit Camouflage identifizieren. Der traditionalistische Maler Solomon war ein Verfechter der Physiognomik und empfahl seinen Schüler*innen in seinem Malereilehrbuch von 1910 als Grundlage für die Gestaltung von Porträts das Studium von Johann Caspar Lavater und anderen Physiognomikern des 19. Jahrhunderts.¹² Die Physiognomik geht von einem systematisierbaren Zusammenhang zwischen den äußeren Merkmalen eines Menschen, vor allem des Gesichts, und seinem inneren Wesen und Charakter aus. Diese Art von Pseudowissenschaft stellte bekanntermaßen ein wichtiges gedankliches Modell für rassistische Ideologien dar. Solomon liefert in seinem Camouflagebuch darauf aufbauend detaillierte Lektüeranleitungen für die Analyse von Luftfotografien. Auf dem Bild erkennbare Grautöne, Formen und Strukturen überträgt er mit einer Legende und vielen Anweisungen in die von ihm vermuteten Gegebenheiten der Kriegslandschaft. Dieser Umgang mit Luftfotografien ähnelt in seiner Grundüberzeugung und seiner Herangehensweise der physiognomischen Betrachtung

11 Solomon J. Solomon, *Strategic Camouflage*, London 1920.

12 Vgl. Solomon J. Solomon, *The Practice of Oil Painting. And of Drawing as Associated with it*, London 1910, S. 51.

von Gesichtern. In beiden Formen der ‚Lektüre‘ geht es darum, durch ein genaues Studium der Oberfläche Rückschlüsse auf ein verborgenes Inneres oder ‚eigentliches‘ Wesen ziehen zu können. Den Gesichtern von Menschen und Kriegslandschaften ist bei allen Unterschieden offensichtlich eines gemeinsam: Sie werden bei der forschenden Betrachtung in ähnlicher Weise als potentiell unverständlich, undurchschaubar und trügerisch erlebt – weswegen ein ausgeklügeltes System von Methoden ihre Dechiffrierbarkeit garantieren soll.

Von besonderem Interesse ist dabei Solomons spezifischer Umgang mit dem Kriegsschauplatz. Die in seinem Buch über Camouflage veröffentlichten Interpretationen von Luftfotografien, auf denen er groß angelegte Camouflageanlagen der Deutschen zu entdecken glaubt, erlauben entsprechende Rückschlüsse.¹³ Seine Lektüre dieser Aufnahmen ist dabei von einer nahezu paranoischen Betrachtungsweise geprägt, die in jedem Merkmal der abgebildeten Landschaft einen potentiellen Hinweis auf Täuschungen und doppelte Böden sieht. Da Solomon sowohl Malerei als auch Camouflage unterrichtete, lässt sich anhand seiner Lehrsätze besonders gut herausarbeiten, welche Prinzipien, die der klassischen Malerei entstammen, er auf die Camouflage übertragen konnte. Einen auch visuell und ästhetisch eindrücklichen Einblick in die Arbeit der militärischen *Camouflage School*, an deren Gründung Solomon beteiligt war, gibt eine Serie von Fotografien, die die an der Schule entwickelten Camouflageobjekte zeigen und in ihrer Wirksamkeit vorführen.

Die *School of Design* beteiligte sich während des Zweiten Weltkriegs auf US-amerikanischer Seite an unterschiedlichen Camouflage-Aktivitäten. Die Designschule nahm ihre Arbeit in Chicago 1937 unter der Leitung von László Moholy-Nagy zunächst unter dem Namen *New Bauhaus* auf. Ab 1939 firmierte sie ohne namentliche Bezugnahme auf das berühmte Vorbild als *School of Design* und wurde später in *Institute of Design* umbenannt. Als solches existiert sie bis heute. Mit Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 entwickelte die Schule mehrere Seminarangebote mit Kriegsbezug. Dabei spielten die von der Armee zertifizierten Kurse in ziviler und industrieller Camouflage, die ab Anfang 1942 zum Lehrprogramm gehörten, eine wichtige Rolle. Dozent dieser Kurse war der Künstler György Kepes (1906–2001).

Bei der vom Bauhaus inspirierten Designschule liegt es nahe, dass sie die Verbindung zu nicht-künstlerischen Anwendungsbereichen suchte. Der Anspruch einer umfassenden Ausbildung, welche Kreativität, Geschick und den Umgang mit neuesten Technologien als Beitrag zur Lösung gesellschaftlicher Probleme versprach, prägte die Agenda der Schule. Moholy-Nagy sprach davon, einen neuen „type of person“ auszubilden: Menschen mit Blick für das große Ganze, die gleichzeitig spezialisiert und kompetent in ihren Arbeitsfeldern sein sollten.¹⁴ In der Kriegssituation traten die Verweise auf die Nützlichkeit des

13 Vgl. Solomon, *Strategic Camouflage*.

14 Vgl. László Moholy-Nagy, *Lecture "School of Design of Design in Chicago"*. University of Illinois at Chicago, Richard J. Daley Library, Institute of Design Collection, Box 6, Folder 186 ([1940]), hier: S. 1.

Ausbildungsprogramms noch stärker in den Vordergrund. Diese Rhetorik lässt sich als Gradmesser für den verschärften Rechtfertigungsdruck werten, unter dem die Künste in Kriegszeiten mehr denn je standen. Moholy-Nagy wurde bei seinen zahlreichen öffentlichen Auftritten als Direktor der Schule nicht müde zu betonen, dass das Bauhaus-Programm eine ideale Ausbildung darstelle, um den Herausforderungen des technisierten Krieges zu begegnen. Meine Studie analysiert diese Rhetorik in den Veröffentlichungen der Schule und in unveröffentlichtem Archivmaterial. Dazu will ich kritisch fragen, welche Aspekte der künstlerischen und didaktischen Arbeit der *School of Design* und ihres berühmten Vorläufers aus Weimar und Dessau tatsächlich in die militärische Kooperation einfließen.

Die Camouflagekurse fanden einige Beachtung in der Presse und führten zu weiterer Kooperation der Schule mit dem Militär: Moholy-Nagy und Kepes wurden vom städtischen Verteidigungskomitee als Berater für die Entwicklung von Plänen zur Tarnung Chicagos im Falle eines Luftangriffs auf die Stadt hinzugezogen. Hierfür analysierten sie auf nächtlichen Testflügen das Erscheinungsbild der Stadt und planten eine lichtbasierte Tarnung. Die Grundidee dabei war, die Uferbeleuchtung am Lake Michigan, die der Stadt von oben betrachtet eine markante, leicht erkennbare Form verlieh, in den See zu verlagern. Diese Vision einer durch Lichtformationen gestalteten Stadt korrespondiert mit früheren, noch am Bauhaus entwickelten Ideen Moholy-Nagys, die sich um Lichtkunst und urbane Lichtspektakel drehten. Das militärische Angriffsszenario eröffnete für Moholy-Nagy die Möglichkeit diese Ideen weiterzuentwickeln. An diesen Planungen war außerdem das *U. S. Office of Civilian Defense* beteiligt, dessen Agenda mit dem eingangs beschriebenen Bild dargelegt wurde.

Innerhalb der Schule wurden die Camouflagekurse dem Bereich des *Light and Color Workshop* zugeordnet, in dem unter der Leitung von Kepes vor allem Lichtskulpturen und fotografische Arbeiten hergestellt wurden. Die institutionelle Zuordnung ist kein Zufall, sondern stellt, wie meine Arbeit zeigt, schon eine spezifische Analyse der Funktion und Aufgabe von Camouflage dar, wie sie an der *School of Design* vorgenommen wurde: Camouflage bedeutet Gestaltung von Licht. In seiner Einführungsvorlesung zum Camouflagekurs begründet Kepes seine Herangehensweise mit folgender Überlegung: Camouflage sei die Kunst der Täuschung, Täuschung beruhe auf Kenntnissen der visuellen Wahrnehmung und diese wiederum sei ohne Licht nicht denkbar.¹⁵

Von ähnlicher Logik im Umgang mit Fragen der visuellen Gestaltung ist auch Kepes' einflussreiches kunst- und designtheoretisches Buch *Language of Vision*, veröffentlicht 1944, geprägt, an dem er zeitgleich arbeitete.¹⁶ Darin erklärt er an der Gestaltpsychologie orientierte Prinzipien der visuellen Wahrnehmung zur unabdingbaren Grundlage für die Entwicklung neuer Formen der visuellen Gestaltung des modernen Lebens. Anhand die-

15 Vgl. György Kepes, *Summary of the introductory lecture for the camouflage course by George Kepes*. University of Illinois at Chicago, Richard J. Daley Library, Institute of Design Collection, Box 6, Folder 174 (16.9.1942), hier: S. 2.

16 György Kepes, *Language of Vision. Painting, Photography, Advertising-Design*, Chicago 1944.

ser Korrespondenzen arbeitet meine Studie Verbindungen zwischen Gestaltpsychologie, Camouflage und Kepes' künstlerischem Schaffen heraus. Die Suche nach einer Sprache des Visuellen findet, so lässt sich zeigen, in der Camouflage ein Anwendungsfeld, denn Kepes versteht sie als eine spezifische Form, mit den Mitteln des Visuellen im Kriegsraum Botschaften zu erzeugen.

Durch Archivrecherchen in Chicago und Stanford konnte ich historisches Material erschließen, das es mir erlaubte, die Inhalte der Camouflagekurse und den politisch-gesellschaftlichen Kontext, indem sich die Designschule zu behaupten hatte, zu rekonstruieren. Briefe, Manuskripte und Zusammenfassungen der im Rahmen der Seminare gehaltenen Vorträge sowie Mitschriften von Studierenden offenbaren aufschlussreiche Verbindungen zwischen den militärischen Erfordernissen, den didaktischen Anliegen des Bauhauses und der künstlerischen Arbeit seiner Protagonist*innen. Eine weitere bedeutsame Quelle für meine Forschung stellt Moholy-Nagys Film *Design Workshops* dar, ein 38-minütiger Stummfilm aus dem Jahr 1944, in dem die Arbeit der Schule vorgestellt wird. Diesen Film nutzte Moholy-Nagy bei den zahlreichen Vorträgen, in denen er für das Konzept seiner Schule warb, die von Anfang an mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Der Film zeigt Studierende bei der Arbeit in den Werkstätten oder bei Ausstellungen in der Schule und die dort entstandenen Objekte. In der zweiten Hälfte des Films taucht eine Reihe von kleinen Szenen und Gegenständen auf, die offensichtlich in Zusammenhang mit den Camouflagekursen der Schule stehen (vgl. Tafeln I sowie X–XV, S. 282 und 290).

Angesichts der Rhetorik der Nützlichkeit überraschen die im Film gezeigten skurrilen Objekte, deren konkrete Anwendbarkeit auf den ersten Blick schwer vorstellbar scheint. Aus den archivierten Absagen von Militärangehörigen, die zu einer Ausstellung mit militärischen Objekten der Schule persönlich eingeladen worden waren, lässt sich schließen, dass auch sie diesen Arbeiten womöglich keine allzu große strategische Relevanz beimaßen.¹⁷ Vielmehr handelte es sich offensichtlich um didaktische Objekte, die unverkennbar Ähnlichkeit mit den Arbeiten der sogenannten Vorkurse am Bauhaus aufweisen. Gleichzeitig wirken sie auch experimentell künstlerisch und ähneln anderen am *New Bauhaus* hergestellten beweglichen Skulpturen, die Schattenformationen erproben. Obwohl die Arbeiten im Camouflagekurs sich mit dem konkreten Problem der Tarnung angesichts drohender Luftangriffe beschäftigten, lassen sie sich nicht als rein militärische Objekte begreifen. Daher geht die vorliegende Arbeit der Frage nach, inwiefern die militärische Problemlage in diesem Zusammenhang auch als Inspirationsquelle für experimentelle, sich eindeutigen Zuordnungen entziehende Arbeiten mit eigenem ästhetischem und didaktischem Wert wirkte.

17 Archives of American Art, Smithsonian Institution, *The Renaissance Society*, War Art correspondence 2402 0001 0102 – 0110 (1942).

Camouflage als Bildtechnik

Quer zur beschriebenen Struktur der Studie – mit der rahmenden Analyse des Kriegsschauplatzes und den beiden Fallstudien – durchziehen die Arbeit weitere Themenstränge, die immer wieder auftauchen. Dazu gehört die Betrachtung von Camouflage als bildbasierte militärische Strategie. Die rasanten technischen Entwicklungen, vor allem im Bereich der Aviatik und der Fotografie, sowie die über Jahre andauernde Situation des Stellungskriegs ermöglichten im Ersten Weltkrieg ein systematisches Ausspionieren des Kriegsgegners, das durch die Luftfotografie in weiten Teilen bildbasiert funktionierte. Noch bevor Flugzeuge technisch dazu in der Lage waren, Bomben zu transportieren, wuchs ihnen durch ihre privilegierte Luftperspektive enorme strategische Bedeutung zu. Die technischen Innovationen veränderten die Militärstrategie im Ersten Weltkrieg grundlegend und machten erstmalig im großen Stil Tarnungsmaßnahmen erforderlich. Das Bild, das die Formationen auf der Oberfläche der Erde für den Blick aus einem Cockpit heraus oder mittels einer gegnerischen Luftfotografie abgeben, wird zur relevanten Grundlage militärischer Entscheidungen.

Besonders prominent hat der amerikanische Fotograf und Theoretiker Allan Sekula in seinem einflussreichen Aufsatz „The Instrumental Image“ von 1975 die militärische Luftfotografie und deren bildlichen Status zwischen abstrakt und instrumentell zum Gegenstand bildwissenschaftlicher Forschung gemacht.¹⁸ Medientheoretiker wie Friedrich Kittler und Paul Virilio haben in unterschiedlichen Studien herausgearbeitet, inwiefern Medientechnologien als Waffen zu verstehen sind.¹⁹ *Camouflage – Landschaftslektüren zwischen Theater, Kunst und Krieg 1914–45* kann an diese Arbeiten anknüpfen. Gleichzeitig gilt mein Interesse den außermilitärischen Genealogien der Medientechnologien und der Prozesse, die diese zu militärischen Strategien werden ließen. Mit dem Fokus auf Camouflage betrachtet meine Studie die Luftbilder als Teil eines Inszenierungsprozesses, bei dem nicht nur das Bild, sondern auch der Kriegsschauplatz selbst nach bildlichen Kriterien gestaltet ist. Ich werde deutlich machen, dass Camouflage und die mit dieser Kriegsstrategie verbundenen Bildpolitiken weder rein technisch-militärisch noch als ausschließlich ästhetisch-künstlerische Praktiken zu verstehen sind.

Camouflage als Kriegsstrategie ist ein Novum des Ersten Weltkriegs, in dem zuerst in der französischen Armee – daher das Fremdwort – und dann bei den anderen kriegsbe-

18 Vgl. Allan Sekula, *The Instrumental Image. Steichen at War*, in: Artforum, XIV/4 (1975), S. 26–35.

19 Vgl. Friedrich Kittlers Analysen zum technisierten Krieg, Friedrich A. Kittler, „Krieg im Schaltkreis“, in: *Short cuts*, Frankfurt am Main 2002, S. 249–268; Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 175–270; Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Frankfurt am Main 1989; Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, sowie die medienwissenschaftlichen Untersuchungen zum militärischen Luftbild von Bernhard Siegert, *Luftwaffe Fotografie. Luftkrieg als Bildverarbeitungssystem 1911–1921*, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 12/45/46 (1992), S. 41–54; Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Oskar Meesters Beitrag zum Ersten Weltkrieg*, in: KINtop Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, 3 (1994), S. 103–115.

teiligten Armeen spezialisierte Einheiten für Camouflage etabliert wurden. Diese Einheiten, für die sich viele Menschen mit künstlerischem Interesse freiwillig meldeten, hatten den Auftrag, die visuellen Verhältnisse der Kriegsschauplätze zu analysieren und dafür passende Tarnungs- und Täuschungskonzepte zu entwickeln. Gerade Experimente der künstlerischen Avantgarde – bis dahin zumeist eher als unpatriotisch diffamiert – ließen sich nun für patriotische Zwecke nutzen: Die Techniken des Brechens einer eindeutigen Perspektive, des Auflösens von Formen und Konturen, der Verschmelzung von Figur und Grund, bislang auf dem Gebiet der künstlerischen Gestaltung erprobt, wurden nun für militärische Zwecke einsetzbar. Das berühmte Diktum Picassos fehlt in den wenigsten Darstellungen zur Entstehungsgeschichte der Camouflage: Er soll kurz nach Beginn des Ersten Weltkriegs beim Anblick eines Lastwagens mit Tarnbemalung auf dem Pariser Boulevard Raspail mit dem Ausruf „Das haben wir ja gemacht, es ist Kubismus!“²⁰ die Urheberschaft der Camouflage für sich reklamiert haben. Tatsächlich möchte man der spontanen Behauptung der Urheberschaft des prominenten Malers zustimmen. Die Ähnlichkeit der Tarnungsmuster, die durch verschiedenfarbige kleinteilige Flecken die Form und Kontur der Objekte optisch auflösen, mit den Prinzipien kubistischer Malerei ist nicht zu übersehen. Allerdings würde eine Identifizierung der Camouflage mit kubistischer Malerei verken- nen, worum es hier in erster Linie ging: Gertrude Stein beschreibt in ihren Erinnerungen an die Panzerparade weniger eine gelungene Tarnung als vielmehr eine auf Sichtbarkeit ausgelegte öffentliche Zurschaustellung der Kriegsmaschinen.²¹ Camouflage als Kubismus zu betrachten, klammert zudem einen wesentlichen Aspekt militärischer Tarnungsstrategien aus. Denn auch und gerade die für das Theater typischen ungebrochen illusionistischen Verfahren der Imitation, Täuschung, Maskierung und Verkleidung kamen zum militärischen Einsatz. Es entstand ein ganzes Arsenal an kulissenartigen Attrappen, darunter falsche Bäume, in denen sich eine Person verstecken konnte, um die gegnerische Kriegspartei aus dem Inneren der Baumimitation heraus ungesehen beobachten zu können.²²

Die Fotografie in Abb. 2 zeigt einen solchen Baum in einer Werkstatt. Die Attrappe ist für das Foto gut sichtbar, längs geteilt in zwei Hälften aufgestellt worden. Eine Hälfte zeigt die hohle Innenseite, die andere das Äußere der Konstruktion, das eine baumrinden-

20 Gertrude Stein, *Picasso. Erinnerungen*, Leipzig 1986, S. 14. Dieselbe Begebenheit fand außerdem Eingang in eines von Steins bekanntesten Werken *The Autobiography of Alice B. Toklas*: „All of a sudden down the street came some big cannon, the first any of us had seen painted, that is camouflaged. Pablo stopped, he was spellbound. C'est nous qui avons fait ça, he said, it is we that have created that, he said. And he was right, he had.“ Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas [1933]*, London 1960, S. 84–85.

21 In ihrer Studie zu Camouflage bezieht Hanna Rose Shell sich auf den vielzitierten Ausruf Picassos und merkt kritisch an, dass es sich bei dem beobachteten Panzer auf dem Pariser Boulevard tatsächlich kaum um ein getarntes Objekt handeln konnte, sondern das Kriegsgerät in der Hauptstadt paradierend im Gegenteil besonders sichtbar zur Schau gestellt wurde. Vgl. Hanna Rose Shell, *Hide and seek. Camouflage, photography, and the media of reconnaissance*, New York 2012, S. 19–20.

22 Vgl. hierzu mit reichem Bildmaterial: Cécile Coutin, *Tromper l'ennemi. L'invention du camouflage moderne en 1914–1918*, Paris 2012.



2

Britische Soldaten mit Baumattrappe
Erster Weltkrieg, *Imperial War
Museum*: Q 17809

artige Maserung aufweist. Auf dem Boden ist etwas aufgebaut, das womöglich als Spitze der Baumattrappe fungiert. Drei Soldaten in Uniform präsentieren das Werk mit Blick in die Kamera. Von hinten fällt Licht durch eine weit oben befindliche Fensterreihe in die Arbeitshalle und lässt die Szene im Gegenlicht erscheinen. Als Dokument aus einer militärhistorischen Sammlung, dem Archiv des Londoner *Imperial War Museum*, wirkt das Bild überraschend theatral. Stünden nicht drei ernst blickende Uniformierte neben dem merkwürdigen Objekt, würde man vermuten, das Foto stamme aus einer Theaterwerkstatt. Wie sich im vorliegenden Buch zeigen wird, zeichnet die hier augenfällige Ambivalenz zwischen Kunst, Theater und Krieg viele der Bilder und Gegenstände aus, die im Zusammenhang mit Camouflage als militärische Objekte entstanden sind.

Viele dieser Maßnahmen wurden während des Ersten Weltkrieges in provisorisch eingerichteten Werkstätten an der Front oder an neu ins Leben gerufenen Einrichtungen wie der *Camouflage School* der britischen Armee in London entwickelt und erprobt. Im

Zweiten Weltkrieg griff man die Tarnungsstrategien des Ersten Weltkriegs auf und entwickelte sie in Hinblick auf militärtechnische Neuerungen weiter.²³ Neben der militärischen Camouflage gewann zu dieser Zeit auch der Bereich der industriellen Camouflage an Bedeutung. Darunter wurden Maßnahmen verstanden, die private Unternehmen zur Tarnung ihrer Gebäude, häufig Fabrikanlagen, ergriffen – die einleitend thematisierte amerikanische Broschüre zielt auf diesen Bereich. Da Flugzeuge im Zweiten Weltkrieg technisch in der Lage waren, Bomben über weite Strecken zu transportieren, war die Möglichkeit eines Angriffs nun potentiell auf dem gesamten Gebiet der kriegsbeteiligten Länder gegeben. Obwohl mit der Einführung von Radar und Sonar als Technologien der Ortung das Visuelle hierfür scheinbar an strategischer Relevanz verlor, wurden Fragen der visuellen Tarnung und Täuschung weiterhin als bedeutsam angesehen. Die bekannten Muster, die durch ihre Fleckenstruktur die Konturen von Objekten optisch auflösen und mit dem Hintergrund verschwimmen lassen, gehören bis heute weltweit zur Standardausrüstung von Armeen.

Als Expert*innen für das Erzeugen von Illusionswirkungen mit Farbe und Pinsel, Licht und Dunkelheit oder skulpturalen Materialformationen fühlten sich viele Künstler*innen qua Profession für die militärische Camouflage qualifiziert.²⁴ Sie beteiligten sich als Freiwillige, als Berater*innen oder als reguläre Soldaten an der Entwicklung und Durchführung von Tarnungs- und Täuschungsmaßnahmen. Dieser spezifische Einsatz von Menschen mit einem künstlerischen Hintergrund ist bemerkenswert, werden künstlerische Arbeiten zum Krieg doch zumeist eher unter dem Aspekt der Darstellung des Krieges betrachtet. Als Bildpropaganda wird auch diese durchaus als militärisch relevant eingeschätzt, tritt aber weniger als aktives und genuines Element kriegerischer Handlungen

23 Vgl. ausführliche Erläuterung zur Innovationsgeschichte im Bereich fotografischer Technologie bei Roy M. Stanley, *To fool a glass eye*, Shrewsbury, England 1998, S. 11–12.

24 Da sich die vorliegende Arbeit mit Unsichtbarkeiten beschäftigt, können die Unsichtbarkeiten, die durch die Sprache produziert und reproduziert werden, schlechterdings nicht unerwähnt bleiben. Die Rede ist von der Beteiligung weiblicher Akteurinnen an den Gegenständen und Prozessen, die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung beschrieben und analysiert werden. Da sich die Untersuchung mit im weitesten Sinne militärischen Aktivitäten in den beiden Weltkriegen beschäftigt, hatte es zu Beginn der Recherche den Anschein, dass die sprachliche Herausforderung des Genderns für diese Arbeit leicht zu bewältigen sein würde, da nur männliche Akteure relevant wären. Wider Erwarten tauchten aber nach einiger Recherche die ersten Fotografien aus der Zeit des Ersten Weltkriegs auf, auf denen ganze Gruppen von Frauen bei der Herstellung von Camouflageobjekten zu sehen sind (vgl. die Fotografie in Abb. 24, S. 178). Die Überraschung, die der Anblick der Frauen auf den Bildern auslöst, kann als Indiz dafür gewertet werden, dass ihre Beteiligung in aller Regel durch die durchgängige Verwendung der maskulinen Form sprachlich nicht vermittelt wird. Das fotografische Bild hält eine Realität fest, die im sprachlich vermittelten Bild nicht benannt wird – sozusagen eine perfekte Camouflage, die Frauen sprachlich in der männlichen Form verschwinden lässt. Auch wenn die Beteiligung von Frauen an der Camouflage nicht Thema der vorliegenden Studie ist, so soll diese dennoch nicht durch den Gebrauch der männlichen Formen gänzlich verschwiegen werden. Daher werden maskuline Pluralformen nur dann verwendet, wenn tatsächlich rein männliche Personengruppen gemeint sind. Sollen unbestimmte oder gemischte Personengruppen benannt werden, stellen Pluralformen nach dem Prinzip ‚Künstler*innen‘ den Versuch dar, die geschlechtliche Heterogenität der Gruppe auch sprachlich abzubilden.

in Erscheinung. „Der seismographische Künstler“²⁵ spüre – so der Architekturhistoriker Sigfried Giedion – den Charakter seiner Zeit und verleihe ihm kreativen Ausdruck. Die vorliegende Studie versteht sich dagegen als ein Beitrag, die ‚seismographische‘ Perspektive auf intervenierendes künstlerisches Arbeiten zu erweitern und Künstler*innen mit ihrer Arbeit auch als Akteur*innen eigener Qualität innerhalb der gesellschaftlich-politischen Erschütterungen zu begreifen.

In den letzten Jahrzehnten wurden der ungewöhnlichen Zusammenarbeit von Künstler*innen mit dem Militär, die die Entwicklungsgeschichte der Camouflage dokumentiert, einige kunsthistorische Studien gewidmet. Der Name Roy Behrens ist mit dieser Forschung besonders eng verbunden. Der Kunsthistoriker hat zahlreiche Studien zum Themenfeld Camouflage und Kunst veröffentlicht.²⁶ 2009 hat er mit *Camoupeidia* zudem ein umfangreiches enzyklopädisches Werk publiziert, in dem sich vor allem biografische Angaben zu den zahlreichen an der Entwicklung und Herstellung von Camouflagemassnahmen beteiligten Künstler*innen finden.²⁷ Andere haben die biografischen und stilistischen Verbindungen zwischen Camouflage und Kunst untersucht und dabei, nicht zuletzt angestoßen durch das schon erwähnte Narrativ Steins, vor allem auf die Nähe zu unterschiedlichen Strömungen der modernen Malerei hingewiesen.²⁸ Einschlägige Studien sind zudem den Verbindungen von militärischer Camouflage und Naturforschung gewidmet worden.²⁹ Historiografische Studien haben Camouflage zusammen mit anderen Täuschungsstrategien als militärische Innovationsgeschichte analysiert.³⁰ Anders als diese Forschungsarbeiten zielt meine Analyse auf die Praxis und Theorie, die Camouflage als eine Form der räumlichen Gestaltung und Inszenierung der Kriegslandschaft begreifen.

25 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Hamburg 1994, S. 65.

26 Vgl. u. a. Roy R. Behrens, *Art & camouflage. Concealment and deception in nature, art, and war*, Cedar Falls, Iowa 1981; Roy R. Behrens, *False colors. Art, design, and modern camouflage*, Dysart, Iowa 2002; Roy R. Behrens, *The role of artists in ship camouflage during World War I*, in: Leonardo, 32/4 (1999), S. 53–59; Roy R. Behrens, *On Max Wertheimer and Pablo Picasso. Gestalt Theory, Cubism and Camouflage*, in: Journal of the GTA, 20/2 (1998), S. 109–118; Roy R. Behrens, *Revisiting Abbott Thayer: non-scientific reflections about camouflage in art, war and zoology*, in: Philosophical transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological sciences, 364/1516 (2009), S. 497–501.

27 Vgl. Roy R. Behrens, *Camoupeidia. A compendium of research on art, architecture and camouflage*, Dysart, Iowa 2009. Das enzyklopädische Projekt wird seit der Veröffentlichung der Buchfassung außerdem als Blog online weitergeführt <http://camoupeidia.blogspot.com/>

28 Vgl. Elizabeth Louise Kahn, *The Neglected Majority. „Les Camoufleurs“, Art History, and World War I*, Lanham, MD 1984; Paul K. Saint-Amour, *Modernist Reconnaissance*, in: Modernism/modernity, 10/2 (April 2003), S. 349–380; Ann Elias, *Camouflage and Surrealism*, in: War, Literature and the Arts, 24/1 (2012); Coutin, *Tromper l'ennemi*; Albert Roskam, *Dazzle painting. Kunst als camouflage, camouflage als kunst*, Rotterdam, Venlo 1987; Birgit Schneider, „Gefleckte Gestalten: Die Camouflage von Schiffen im Ersten Weltkrieg“, in: Claudia Blümle und Armin Schäfer (Hg.), *Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften*, Zürich [u. a.] 2007, 141–158.

29 Vgl. Shell, *Hide and seek*; Peter Forbes, *Dazzled and Deceived: Mimicry and Camouflage*, New Haven 2011.

30 Vgl. Nicholas Rankin, *Churchill's Wizards. The British Genius for Deception 1914–1945*, London 2008; Martin Davies, „Conceal, create, confuse. Deception as a British battlefield tactic in the First World War“, Stroud [England] 2009; Charles Cruickshank, *Deception in World War II*, Oxford, New York 1980.

Für die Analyse von Camouflage in ihrer Entstehungsphase muss insbesondere die Luftfotografie in den Blick genommen werden. Denn die visuellen Tarnungsstrategien bildeten sich in Reaktion auf technische Errungenschaften heraus: Seit dem Ersten Weltkrieg ließen sie das äußere Erscheinungsbild von Waffen, Soldaten und Schauplätzen auf eine neue Art und Weise virulent werden und schufen so veränderte Paradigmen der Sichtbarkeit. Mit Kameras ausgestattete Flugzeuge lichteten im Stellungskrieg die gesamte Front ab und schufen auf diese Weise neue Bilder der Kriegslandschaft. Die unzähligen Fotografien wurden in den strategischen Zentralen zu sog. *mosaic mappings* zusammengesetzt.³¹ Die Zertrümmerung des Schlachtfelds fand ihr Pendant in der zerstückelten, collagierten Darstellung. Mit dieser Form der Abbildung verband sich, wie die vorliegende Arbeit herausarbeiten wird, auch ein veränderter Blick auf die Kriegslandschaft: eine messende, suchende, von Verdachtsmomenten geleitete und – angesichts der potentiellen und tatsächlichen Täuschungen durch Camouflage – mitunter gar paranoide Wahrnehmung. Wo keine gegnerischen Spuren zu erkennen waren, musste immer noch eine allzu perfekte feindliche Camouflage befürchtet werden.

Die Luftfotografien, die den Raum des Krieges aus ungewohnter Perspektive zeigten, konnten nicht einfach betrachtet werden, sondern mussten von speziell geschultem Personal interpretiert und ‚gelesen‘ werden.³² Expert*innen übersetzten das deutungsbedürftige Bild in ein Narrativ der vermuteten gegnerischen Handlungen und Handlungsabsichten. Die Fotos wurden in regelmäßigen Abständen durch neue Aufnahmen aktualisiert. In dieser Serialität entwickelte sich die Fotografie – eigentlich das Medium der Momentaufnahmen und der festgehaltenen Zustände – zu einem Bildverfahren, das die Bewegungen des Gegners sichtbar machte und Vermutungen über beabsichtigte, potentielle oder künftige Aktionen zuließ. Mit Camouflage wurde nun ein ganzes Bündel an Maßnahmen bezeichnet, die dies zu verhindern suchten. Entsprechend war ein genaues Wissen über die Art und Weise, wie die Kriegsschauplätze durch die Fotografie zum Bild wurden, Voraussetzung für die Entwicklung von Camouflage. Dies macht die Militärstrategie der Camouflage und die einzelnen eingesetzten oder auch im Entwicklungsprozess verworfenen Maßnahmen zu einem Untersuchungsgegenstand, der nicht nur Auskunft über das Herstellen von Unsichtbarkeit, sondern besonders auch über die Luftfotografie geben kann. Sie ist gleichsam das Gegenstück, auf das sich die Tarnungsstrategien ausrichteten.

31 Vgl. die Begriffsdefinition von „mosaic mapping“ beispielsweise in: Canada. Dept. of the Interior, *The Use of Aerial Photographs for Mapping*, Ottawa 1932, S. 67.

32 Davon zeugt die oben mehrfach zitierte Broschüre „Precautionary Camouflage“ ebenso wie militärische Handbücher und wissenschaftliche Abhandlungen, die sich mit der Interpretation von Luftfotografien beschäftigen und detaillierte Leseanleitungen liefern. Darunter z.B. *Notes on the Interpretation of Aeroplane Photographs*, Washington 1917; André-H. Carlier, *La photographie aérienne pendant la guerre*, Paris 1921; Clarence Winchester und F.L. Wills, *Aerial Photography*, London 1928; Edward Steichen, „American Aerial Photography at the Front [1919]“, in: Ronald J. Gedrim (Hg.), *Edward Steichen. Selected texts and bibliography*, New York 1996, S. 70–74; Erich Ewald, *Das Luftbild im Unterricht*, Breslau 1924; H.E. Ives, *Airplane Photography* 1920.

Landschaftslektüren

In der kunsthistorischen Forschung ist in Bezug auf die Camouflagearbeiten von Künstler*innen während der beiden Weltkriege betont worden, dass diese zwar deutlich sichtbar technischer Natur, jedoch unbestreitbar auch in ihrer Ästhetik faszinierend seien.³³ Diese doppelte Lesbarkeit von Produkten der Camouflage wird auch die in den folgenden Kapiteln vorzustellenden Beispiele kennzeichnen. Der spezielle Charakter dieser Objekte, die zum Teil auf widersprüchliche Art und Weise zwischen experimenteller Kunst und angewandtem Militärdesign changieren, soll näher untersucht und zum Anlass genommen werden, nach dem eigentümlichen Status der Camouflageobjekte zu fragen. Dieser nämlich wird sich als aufschlussreich erweisen und es erlauben, Aussagen über das ambivalente Verhältnis der Künstler*innen zu ihrer militärischen Kooperation zu treffen. In diesem Kontext spielen Rechtfertigungsstrategien für künstlerisches Arbeiten, das in Zeiten des Krieges unter Druck gerät, ebenso eine Rolle wie das grundsätzliche Bemühen um die gesellschaftliche Anerkennung spezifisch künstlerischer Kompetenzen oder das experimentelle Erproben didaktischer Konzepte. Dass das Aufkommen von Camouflage in eine Zeit tiefgreifender Umbrüche in den Künsten fällt, in der die Grenzen zwischen Kunst und Alltag neu ausgelotet und bewusst überschritten wurden, beeinflusst eminent deren Entwicklung. Seit Anfang des 20. Jahrhunderts experimentierten avantgardistische Bewegungen mit neuen Formen und Techniken und stellten insbesondere im Theater und in der Malerei traditionelle Darstellungsformen und Kunstauffassungen radikal infrage. Angesichts dieser konflikträchtigen Konstellation wirft die Beteiligung von Künstler*innen an der Entwicklung des Konzepts der Camouflage in der Ausnahmesituation des Krieges die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst überhaupt auf.

Die Arbeit der Camoufleur*innen setzte – bedingt durch die Komplexität der Tarnungs- und Täuschungsprojekte – immer auch die Reflexion über Wahrnehmungsweisen und Möglichkeiten der aktiven Gestaltung von Wirklichkeit voraus, insbesondere in Anwendung auf die entsprechenden Landschaften. Auf diese Weise bildete sich ein spezifisches Raum- und Landschaftsverständnis heraus – entscheidend geprägt durch die neue Ästhetik der Luftperspektive und der Luftfotografie. Wie genau sehen Objekte aus der Luftperspektive aus? Welche Auswirkungen haben unterschiedliche Oberflächenmaterialien und Oberflächenstrukturen auf das fotografische Bild? Die Beantwortung dieser Fragen erfordert die Entwicklung einer neuen Form von nun nicht mehr ausschließlich als künstlerisch, sondern als militärisch-strategisch qualifiziertem Spezialwissen.

Für die Herstellung von zur Camouflage bestimmten Objekten spielten zudem nicht nur reale, selbst erfahrene Perspektiven eine Rolle; vielmehr musste der Blick von oben

33 Vgl. dazu beispielsweise Lloyd C. Engelbrecht, *Moholy-Nagy. Mentor to Modernism*, Cincinnati 2009, S. 613: „While the course aimed at what was practical and useful, the result nevertheless proved to be visually fascinating“ oder Christoph Asendorf, *Super-Constellation – Flugzeug und Raumrevolution. Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*, Wien, New York 1997, S. 217.

mitgedacht, imaginiert, in Modellen simuliert und damit im Grunde jedes Mal gedanklich neu erfunden werden – schließlich stand ein aktuelles Luftbild oder die Möglichkeit eines Fluges nicht unbedingt zur Verfügung. Aufgrund der spezifischen Räumlichkeit des technisierten Krieges vereint die Camouflage auf komplexe Weise zwei Perspektiven in sich, die sich als gegensätzlich und komplementär beschreiben lassen: die Perspektive der Tarnung ebenso wie die Perspektive der enttarnenden Beobachtung, die bei der Gestaltung der Camouflage mitgedacht werden muss. Vor dem Hintergrund dieser Wahrnehmungskonstellation lässt sich das Phänomen der Camouflage nicht allein mit Blick auf die Tarnung erfassen. Vielmehr muss Camouflage als Teil einer neuen Form der Betrachtung der Kriegslandschaft und ihrer Bilder begriffen werden, die sich zusammen mit der Camouflage herausbildet. Dabei lässt sich beobachten, dass die Betrachtungsweise, mit der auf Tarnungen und Täuschungen reagiert wird, existentielle, ja tendenziell paranoische Zweifel an der Wahrnehmung, gar grundsätzlich an der Wahrnehmbarkeit von Realität auslösen kann. Folgerichtig werden ausgeklügelte Betrachtungsanleitungen zusammengestellt, mit deren Hilfe sich Täuschungsmanöver und getarnte Objekte enttarnen lassen sollen. Diese können als Versuche der Systematisierung verstanden werden, um einer durch die Möglichkeit der Tarnung als unsicher und zweifelhaft erfahrenen Realität zu begegnen.

Die vorliegende Arbeit will diese Betrachtungsweisen, wie der Titel des Buches ankündigt, als ‚Landschaftslektüren‘ analysieren. Damit kommt die Lektüre, das Lesen als Betrachtungsmodus ins Spiel. Die sachkundige Lektüre militärischer Luftfotografien, das geübte Lesen der von oben sichtbaren Spuren, die militärisches Handeln zwangsläufig hinterlässt – all das spielt eine wichtige Rolle für die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Camouflage während der beiden Weltkriege. Indem die Kriegslandschaft als ein Ensemble von Codes betrachtet wird, die es zu verstehen und zu entschlüsseln gilt, etabliert sich eine neue Form der Lektüre. Mit Sekula lässt sich Camouflage als ein „Sprachspiel“ auffassen, bei dem die Kriegsrealität als ein Zusammenhang semiotischer Zeichen begriffen wird, in den sich Camouflage mit bewusst hergestellten falschen Botschaften einschreibt.³⁴ Mit ‚Landschaftslektüren‘ ist also einerseits dieses Wechselspiel zwischen Camouflage als manipulierender Gestaltung der Erdoberfläche und den Betrachtungsweisen von oben – sei es vermittelt im Medium der Luftfotografie, als direkter Blick aus einem Cockpit oder nur als imaginierte Perspektive – angesprochen. Andererseits will ich mit meiner Studie gewissermaßen auch selbst die Landschaften lesen, deuten und in einen Zusammenhang stellen, die durch Camouflage sowohl ganz real in der militärischen Praxis, aber auch in Bildern, Texten und Überlegungen geformt wurden. Um die so entstandenen Landschaften nachzuvollziehen, bedient sich meine Lektüre bildwissenschaftlicher, philologischer und historiographischer Methoden.

34 Allan Sekula, *Das instrumentalisierte Bild. Steichen im Krieg*, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, 12/45/46 (1992), S. 55–73, hier: S. 58.

1. Kriegstheater – theatrale Blickordnungen im Krieg

Kriegstheater und Kriegsschauplatz – Theatermetaphern im Kriegskontext

Beide Begriffe – Kriegstheater und Kriegsschauplatz – sind deutsche Entsprechungen für das lateinische ‚*theatrum belli*‘ und das französische ‚*théâtre de guerre*‘. Der Ursprung dieser Begriffe liegt in der barocken Tradition der *Theatrum*-Metaphorik, in der nahezu alle Aspekte menschlichen Lebens als ‚Theater‘ oder ‚*theatrum*‘ bezeichnet werden konnten.¹ Besonders häufig findet sich der Begriff zu dieser Zeit in Buchtiteln, wodurch eine Analogie zwischen Bühne und Buch als Orten der Wissensdarbietung hergestellt wird. Thomas Kirchner konstatiert in seiner Analyse des barocken Theaterbegriffs: „Zu keiner Zeit hatte das Wort Theater bzw. seine lateinische Form *theatrum* einen annähernd weiten Bedeutungsumfang wie im Barock. Es bezeichnet schlechthin alles, was zu sehen ist [...]“² Dabei wird das architektonische Arrangement des Theaters mit seiner spezifischen Wahrnehmungskonstellation zwischen Publikum und Bühnengeschehen zum paradigmatischen Modell sowohl der Erkenntnis, als auch der Wissensproduktion und -verbreitung.³ Bemerkenswerterweise hat der Begriff Kriegstheater, wie Marian Füssel beobachtet, die eigentliche Kernphase der *Theatrum*-Metaphorik der frühen Neuzeit überdauert.⁴ Noch in Texten zum Ersten Weltkrieg findet er sich, obwohl sich die *Theatrum*-Metaphorik in Bezug auf andere Wissensbereiche im Laufe des 19. Jahrhunderts allmählich verlor, als dem Theater mehr und mehr Konnotationen von Schein und Falschheit zugeschrieben wurden.⁵ Die Orte des Krieges als Schauplatz zu bezeichnen, ist bis heute üblicher Sprachgebrauch. Im Englischen ist ‚*theater of war*‘ vor allem militärfachsprachlich die geografische Bezeichnung für eine Region, in der, wie es im Fachwörterbuch heißt, „*military activities*“⁶ ausgeführt werden.

Was ist es also, das den Krieg über die historischen Veränderungen so vieler Jahrhunderte hinweg als Ort des Schauens verstehen lässt? Was macht diesen Schauplatz aus, was gibt es auf ihm zu sehen, und wer wird als Zuschauerin gedacht?

In historischer Perspektive ist für eine Auffassung des Krieges als Schauplatz der synoptische Charakter der Kriegsdarstellungen der Frühen Neuzeit charakteristisch, als eine

1 Vgl. die Analyse des barocken Theaterbegriffs bei Thomas Kirchner, *Der Theaterbegriff des Barocks*, in: Maske und Kothurn, 34 (1985), S. 131–140.

2 Ebd., S. 131.

3 Vgl. Hole Rößler, „Weltbeschauung: Epistemologische Implikationen der *Theatrum*-Metapher in der Frühen Neuzeit“, in: Nikola Roßbach und Constanze Baum (Hg.), *Theatralität von Wissen in der Frühen Neuzeit*, <http://diglib.hab.de/ebooks/ed000156/start.htm> 2013, S. o. Seitenangabe.

4 Vgl. Marian Füssel, *Theatrum Belli. Der Krieg als Inszenierung und Wissensschauplatz im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *metaphorik.de*, 14 (2008), S. 205–230, hier: S. 205.

5 Vgl. ebd., S. 205.

6 Franz Uhle-Wettler, „*Theater of War*“, in: Franklin D. Margiotta (Hg.), *Brassey's Encyclopedia of Land Forces and Warfare*, Washington DC, London 1996, S. 1064–1067, hier: S. 1064–1065.