

Schlachtenbilder, Bilderschlachten

Technische Innovationen und die visuelle Kultur des Krimkriegs (1853–1856)

Offenbar ist Kriegshorror die zähste Konstante der menschlichen Geschichte; empirisch gesprochen haben wir dauernd Krieg. Das bringt Probleme für die Verantwortlichen mit sich, die es schaffen müssen, Krieg trotz der bekannten Folgen öffentlich akzeptabel zu machen. In historischer Zeit hat man zu diesem Zweck u. a. auf die ästhetische Attraktion von bunten Fahnen und galoppierenden Pferden zurückgegriffen, sowohl auf den Kriegsschauplätzen wie in den entsprechenden Historiengemälden, während in unserer eigenen



Vorabdruck der gekürzten Fassung des Beitrages „Schlachtenbilder, Bilderschlachten. Zur visuellen Kultur des Krimkrieges“ von Ulrich Keller in: Georg Maag, Wolfram Pyta, Martin Windisch (Hrsg.), *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, „Kultur und Technik“, Schriftenreihe des IZKT der Universität Stuttgart, Bd. 13, Münster u.a. (in Vorbereitung)

Zeit blitzender Düsenjäger-Stahl und Star-War-Mystik auf den Fernsehschirmen erhalten müssen, um die Blutspuren zu verwischen. Auch der sehr verlustreiche Krimkrieg (1853 bis 1856) war paradoxerweise ein schöner, visuell faszinierender Krieg, und an der Schwelle der Moderne wurde sein ästhetischer Reiz nicht mehr allein von den traditionellen Kunstgenres gefeiert, sondern durch neue Bildmedien wie Fotografie, Lithografie und Presseillustration in breite, bis dato an visueller Kultur kaum beteiligte Bevölkerungsschichten getragen.

Dieser obskure Krieg, der den Geschicken Europas keine dramatische Wendung gab, wäre heute von geringem Interesse, wenn es sich nicht um den ersten „modernen“ Krieg der Geschichte handelte. Präzisionsgewehre, Dampfschiffe und Chloroform wurden militärisch zuerst auf der Krim eingesetzt; Generäle schickten ihre Befehle bereits telegrafisch in die Gräben, und Munition gelangte per Eisenbahn an die Front. In der lange auf epische Schlachtschilderungen spezialisierten britischen Historiografie fanden diese modernen Züge nur verspätete und marginale Beachtung.

Noch rezenter ist das wissenschaftliche Interesse an solchen Kriegsaspekten, die nichts mit militärischer „Hardware“, mit Waffen und Maschinen zu tun haben, sondern mit ästhetischer „Software“, d.h. mit der Masse der optischen Signale und Bilder, die dem Krimkrieg in den Augen der Zeitgenossen einen visuell spektakulären Charakter verliehen. Mit ihrer Fixierung auf schriftliche Quellen haben Historiker die bildliche Hinterlassenschaft des Krimkriegs ignoriert – sie schien nicht der primären Schicht historischer Handlungen und Realitäten anzugehören, sondern

nachträglicher Spiegelreflex und kosmetische Verbrämung zu sein. Eine gründliche Sichtung dieser Bildquellen lässt jedoch keinen Zweifel, dass die Ästhetik funktionale Kriegskomponente und für das historische Endresultat ebenso entscheidend war wie Kanonenkugeln und Grabensysteme. In vieler Hinsicht bildet diese Ästhetisierung des Kriegsgeschehens den modernsten Aspekt der Krimkampagne.

1. Nachrichtentechnik und Beschleunigung

Ort der Produktion und Rezeption des ästhetischen Scheins war vor allem die Heimatfront. Die vom Kriegsschauplatz eintreffenden Rohnachrichten wurden in London und Paris unter großem Zeitdruck aufbereitet, um verschiedene soziale Zielgruppen in der Zivilbevölkerung mit aktuellen, attraktiven Bildern und Erzählungen zu versorgen, die sekundär auch wieder an die Armee an der russischen Front re-exportiert wurden. „Man stelle sich vor, wie der weißhaarige Nestor und der listige Odysseus gegen Ende ihres ersten Belagerungsjahrs vor Troja das erste Buch der Ilias lesen und sich auf die Fortsetzung freuen“, so kommentierte ein Edinburger Magazin die präzedenzlose Gleichzeitigkeit von militärischem Ablauf und geschichtlicher Aufzeichnung und machte damit auch auf die enge Verkoppelung von Kriegs- und Heimatfront als ein spezifisch modernes, von den mechanisch akzelebrierten Transport- und Nachrichtenprozessen hervorgebrachtes Phänomen aufmerksam.¹ Dank der neuen technischen Errungenschaften blieben sich die Truppen in der Krim und die Bevölkerung in England viel näher, ja inniger verbunden, als dies je zuvor bei einem fern der Heimat geführten Feldzug der Fall gewesen war. Der Strom der offiziellen Depeschen, Presereportagen und Privatbriefe, der sich ständig von Sewastopol nach London wälzte, wurde buchstäblich postwendend mit Sendungen aller Art in umgekehrter Richtung beantwortet – auf englischer Seite geriet insbesondere die Versorgung der im Winter notleidenden Expeditionstruppen mit emotional besetzten Geschenkpaketen zum Nationalsport. Von Presseberichten tief gerührte Dienstmädchen nähten Sparpfennige in Socken für die Front, Bürgertum und Adel verwöhnten ihre Angehörigen im Offizierskorps mit Plumpudding

und Patentmatratzen, und selbst die Queen stickte Armschlingen für verwundete Krimheroen.

2. Die Erfindung der Bildreportage

Der Krimkrieg wurde vor allem für die Ausbildung von sachlicher Reportage in der Tagespresse und von ebenso faktenorientierten Bildberichten in den damals gerade aufkommenden illustrierten Wochenzeitungen bedeutsam. Im Gegensatz zur Reportage war die traditionelle Historienmalerei kommemorativ gewesen, d. h. sie hinkte den Ereignissen hinterher. Leonardos berühmte Anghiarischlacht etwa zeigte ein vor Leonardos Geburt datiertes, also nur noch erinnerbares, aber nicht mehr beeinflussbares Geschehen. Dagegen wurde der Krimkrieg nicht erst nachträglich von berühmten Künstlern imaginiert, sondern in seinem Verlauf von zahlreichen Pressebeobachtern für die Öffentlichkeit nahezu *simultan* aufgezeichnet und publiziert. Die (Bild-) Reporter waren eine Erfindung des Krimkriegs. Sie wurden mit ihrem Berufsethos der objektiven, unverfälschten Wiedergabe der Ereignisse vor allem in England – das anders als Frankreich keine Zensur kannte und in einem hundertjährigen Diskurs gerichtlich einklagbare Standards von Tatsache statt Fiktion und Beweis statt Verleumdung entwickelt hatte – zu einer autonomen, von Regierung und Generalität unabhängigen und potentiell kritischen Instanz. Der Sturz der britischen Regierung im Kriegswinter von 1854/55 war direktes Resultat einer gezielten Pressekampagne, zu deren bildlichen Höhepunkten mehrere von der ILLUSTRATED LONDON NEWS publizierte, als Anklage der Missstände an der Front gemeinte Skizzen frierer Truppen in den Gräben und eines beinamputierten Invaliden in einem

ABSTRACT

Chloroform, telegraphy, steamships and rifles were distinctly modern features of the Crimean War. Covered by a large corps of reporters, illustrators and cameramen, it also became the first media war in history. The social and technological frameworks of mid-Victorian Britain turned the staging, writing and picturing of history, i. e. history itself, into a novel enterprise; in 1854/55, before Sebastopol, history took a form which it had never possessed before, as is manifested especially in the war's visual and media dimension. In the Crimea the presence of camera men, Special Artists and reporters – all of them professionals operating independent of government and military leadership – meant that to a much greater degree than previously possible or necessary the war events had to be masked by their organizers to create advantageous public perceptions and to adapt them to the habits of popular consumption.

Der Krimkrieg war der erste Krieg, bei dem nicht nur moderne Mittel wie Chloroform, Telegrafie oder Dampfschiffe eingesetzt wurden, sondern er war vor allem der erste Medien-Krieg in der Geschichte. Die fast zeitgleiche Begleitung der Ereignisse durch Illustratoren, Reporter und Fotografen haben die Beschreibung und Visualisierung des historischen Geschehens und damit die Geschichte selber vor eine neue Herausforderung gestellt. Die umfassende Berichterstattung und Dokumentation erforderte von den Protagonisten eine Präsentation und Maskierung der Kriegsgeschehnisse, um die öffentliche Wahrnehmung entsprechend zu beeinflussen und die allgemeinen Erwartungshaltungen zu bedienen.

¹ BLACKWOOD'S EDINBURGH MAGAZINE, Vol. 77, Jan.–Juni 1855, 531.



01

„Scene in the Military Hospital, at Haslar“, Holzstich (Illustrated London News, 3.2.1855)

Militärhospital gehörten (01). Solche Reportagebilder sind nicht passive Spiegelreflexe vorgegebener, unabhängig ablaufender Ereignisse, sondern haben den historischen Prozess aktiv mitgestaltet.

Als wirksame Anklage der Regierung machten sie auch eine effektive Antwort auf derselben bildlichen Ebene und an derselben zunehmend wichtigen heimatlichen Pressefront nötig.

Queen Victoria z. B. initiierte zeremonielle Visiten in Militärhospitälern, die durch Gemälde und Zeitungsskizzen im ganzen Land publik wurden (02). Die von der liberalen Presse als sinnlos und vermeidbar dargestellte Dezimierung der britischen Armee vor Sewastopol wurde durch solche königliche Interventionen in eine patriotische Perspektive reintegriert. Der Nation wurde suggeriert, dass die Soldaten für Thron und Altar geblutet hatten – das half die zeitweise bedrohliche und sogar umsturzträchtige Krise der zivilen und militärischen Führung zu ent-

von Vernunft und Menschlichkeit, aber nur, um den Irrsinn der militärischen und staatlichen Strukturen bloßzustellen.

Polyphon und pluralistisch konkurrierender Bildeinsatz dieser Art, der verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen gestattete, ihre politischen Standpunkte ästhetisch in regelrechten Bilderschlachten zu propagieren, war ein historisches Novum, denn in früheren Jahrhunderten hatten die Machthaber ein weitgehendes Monopol auf die Produktion von Bildpublizität gehabt, die vor dem Aufstieg der populären Presse vorwiegend die Form großformatiger Historien Gemälde für die Paläste angenommen hatte.

3. Die Rolle der Fotografie

Neben der zeichnerischen Presseillustration war die Fotografie das sensationellste neue Bildmedium des Krimkriegs. Sie konnte beanspruchen, die Ereignisse wahrheitsgetreuer als Stift und Pinsel festzuhalten, erwies sich letztlich aber ebenso unbegrenzt manipulierbar; den schönen Schein des Krimkriegs hat die Kamera eher verstärkt als unterminiert, und ganz im



02

„Her Majesty at Brompton Hospital“, Holzstich (Pen and Pencil, 10.3.1855)



03

„The Queen Visiting the Imbeciles of the Crimea“, Holzstich (Punch, 14.4.1855)

schärfen. Doch die Situation

blieb komplex. Das zeigt eine Karikatur in PUNCH, die das Muster von Victorias Lazarettvisiten ironisch invertiert, indem sie die Invaliden mit „Imbeciles“, d. h. mit Symbolfiguren des schwachsinnigen britischen Ambulanz-, Nachschubs- und Verwaltungssystems ersetzt (03). Die liberale Presse akzeptiert Victoria hier als Garant

Gegensatz zu der verbreiteten

Annahme vom prinzipiell demokratischen und egalitären Charakter der Fotografie bewies die Kamera im Krimkrieg eine erstaunliche Affinität zu königs- und regierungstreuer Berichterstattung. Roger Fenton, dem Leibfotografen Queen Victorias, der im März 1855 mit seinem Dunkelkammerwagen und königlichen Empfehlungs-

schreiben auf der Krim erschien, wird die erste fotografische Kriegsreportage der Geschichte zugeschrieben, doch verfolgte er zwei höchst traditionelle Ziele außerhalb des Pressekontexts. Erstens gab er in Einzelbildern und Panorama-Serien einen umfassenden topografischen Überblick über den Kriegsschauplatz. Zweitens erstellte er eine Porträtgalerie des britischen Generalstabs und anderer sozial distinguiertter Offiziere vor Sewastopol. Gutes Beispiel für letzteres Genre ist Captain Burnaby, der in malerischer Garderuniform vor dem Hintergrund von Reitpferden, nubischem Diener und gewehrpräsentierender Ordonnanz beredtes Zeugnis vom Selbstverständnis und Lebensstil der britischen Armeeführung vor Sewastopol ablegt (04).

Da Fentons archaische Negative noch zehn Sekunden Belichtung erforderten, kamen ungestellte Schnappschüsse militärischer Aktionen von vornherein nicht in Frage, und da es die Autotypie noch nicht gab, konnten seine Fotos auch noch nicht in Zeitungen abgedruckt werden, sondern blieben als extrem teure Originalabzüge der sozialen Elite vorbehalten.

Selbst im topografischen Genre waren Fentons Möglichkeiten dadurch stark beschnitten, dass er sich gegen eine der bereits verfügbaren tragbaren Fotoausrüstungen entschieden hatte, zugunsten eines schwerfälligen Dunkelkammer-Wagens, der im Morast des Kriegsschauplatzes nur von sechs Artilleriepferden fortbewegt werden konnte. Dies erklärt, warum Fenton im Nachschubhafen von Balaklava in der Enge von Docks und Häuserblocks gefangen blieb (05) und bei seinem wochenlangen Treck zum Lager vor Sewastopol von der ausgetretenen Heerstraße kaum abwich. Seine Konkurrenten Felice Beato und James Robertson waren vergleichsweise viel mobiler; mit ihrem tragbaren Gerät fiel es ihnen z. B. nicht schwer, das britische Lazarett auf den Höhen über Balaklava abzulichten (06). Fenton näherte sich einmal dem hintersten Grabenkreis auf 600 Meter, bis an den Rand der Reichweite der russischen Artillerie. Daraus resultierte ein scheinbar hoch aktuelles Foto, das unter dem biblisch-mythologisierenden Titel „Tal des Todesschattens“ Berühmtheit erlangte. Nur hat man übersehen, dass das Foto in zwei sich widersprechenden Versionen existiert (07, 08), denn während die



Roger Fenton,
„Capt. Burnaby,
Grenadier
Guards &
Nubian Servant“,
Fotografie, 1855
(George Eastman
House, Roch-
ester, N.Y.)

04



Roger Fenton,
„Der Hafen von
Balaklava“,
Fotografie, 1855
(Gernsheim
Collection,
Harry Ransom
Humanities
Research Center,
University of
Texas, Austin)

05

Geschosse zunächst friedlich im Graben liegen, sieht man sie später so über die Straße verstreut, als habe ein Artilleriehagel den Fotografen soeben in große Gefahr gebracht. Fenton hat hier dramatisierend Regie geführt; gerade sein bekann-



James Robertson
und Felice Beato,
„Balaklava with
the Hospital
Huts“, Foto-
grafie, 1855/56
(Windsor Castle,
Foto Imperial
War Museum,
London)

06

testes Krimfoto, das den tief beeindruckten Zeitgenossen die ebenso bedrohliche wie spannende Kriegswirklichkeit wie kein handgemachtes Bild nahebrachte, erweist sich im Kern manipuliert.

Der kaum weniger bewunderte „Kriegsrat“ (09) scheint dagegen über Zweifel erhaben zu sein. „Kriegsrat der drei alliierten

Befehlshaber am Morgen der Eroberung der Mamelon-Festung“, lautet der Titel klar genug, doch bei genauerer Prüfung verflüchtigt sich die historische Gewissheit. Zwar gab es eine Sitzung zur Vorbereitung des Sturms auf das russische Vorwerk, doch fand sie drei Tage zuvor statt und war von 17 Ingenieuren und Artillerieoffizieren besucht. Dass sich die drei Oberkommandeure trotzdem ein exklusives Stelldichein gaben, wird von Fentons Aufnahme zwar bewiesen, aber seine

Korrespondenz belegt, dass dies 24 Stunden vor dem Angriff geschah. Die Generäle haben sich an diesem Morgen dem Fotografen auf einige Minuten für mediale Zwecke zur Verfügung gestellt und führen

unter seiner Regie willig das Schauspiel „Kriegsrat“ vor, um möglichst bald zu ihren eigentlichen Geschäften zurückzukehren. Das militärische Führen und ästhetische Symbolisieren von Krieg sind zwei verschiedene Dinge geworden – u. a. weil die zunehmend komplizierte Kriegstechnik sich gemeinverständlicher Abbildung entzog.

Der naive zeitgenössische Glaube an die untrügliche Tatsächlichkeit des Kamerabildes ist damit allerdings widerlegt. Fotografisch garantierte „Authentizität“ war nur die

besondere Form, die das uralte Projekt der mythologischen Aufbereitung von Geschichte im bürgerlichen Zeitalter annahm.

4. Das Ende der Historienmalerei

Die Frage liegt nahe, wie die traditionelle Historienmalerei auf die modernen Bildmedien reagiert hat. Dazu ein bezeichnendes Beispiel: Im Juni 1856, nach hastiger Arbeit, um termingerecht zum Kriegsende fertig zu sein, stellte das angesehene britische Akademiemitglied Augustus Egg ein Gemälde aus, das leicht als künstlerisch redigierte und veredelte Version von Fentons Kriegsrat-Foto erkennbar ist (10). In der unverblühten Anleihe und der für ein qualitativvolles Ölbild ungewöhnlichen Rapidität der Herstellung wird deutlich, dass die Historienmalerei sich unter dem Druck der neuen technischen Medien gezwungen sah, nicht nur deren als authentisch verbürgte Bildmotive zu entleihen, sondern auch deren beschleunigten,



07

Roger Fenton, „The Valley of the Shadow of Death“, Fotografie, 1855 (Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin)



08

Roger Fenton, „The Valley of the Shadow of Death“, Fotografie, 1855 (Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin)



09

Roger Fenton, „The Council of War, Held on the Morning of the Taking of the Mamelon“, Fotografie, 6.6.1855 (Gernsheim Collection, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin)



10

„Field Marshal Lord Raglan, Omar Pasha and General Pelissier in Conference at 5 a. m. on the Morning of June 7th 1855, during the Period when an Attempt was Made to Take the Mamelon“, Stich von S. Bellin nach einem Gemälde von Augustus Egg, 1857 (National Army Museum, London)

von den Tagesereignissen diktierten Produktionsrhythmus zu übernehmen. Es verwundert nicht, dass diese Ausbeutung der Aktualität des Bildgegenstands und das resultierende Wettrennen mit der Zeit nicht auf die Initiative des Künstlers, sondern eines Unternehmers zurückging; Egg arbeitete nämlich im Auftrag des Kunsthändlers Henry Graves, der vor allem am

lukrativen Vertrieb der hier abgebildeten Stichkopie nach dem Originalgemälde interessiert war. Solche grafischen Massenreproduktionen waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts derart gewinnbringend, dass das Copyright eines populären Bildes oft den zehnbiszwanzigfachen Wert des Originalgemäldes besaß. Eggs gemalter Kriegsrat, von einer weit verbreiteten Fotografie abgeleitet und durch einen weit verbreiteten Stich reproduziert, war also nur eine Art Durchgangsstation von und zu zeitgemässeren Medien. In einer Periode verfallender Historienmalerei war es nur deshalb noch gemalt worden, weil es kommerziell vorteilhaft war, Stiche mit dem Vermerk „kopiert nach dem berühmten Werk des Akademiemitglieds XY“ auf den Markt zu bringen.

In Frankreich befand sich die Militärmalerei in einer anderen Situation, da sie nicht wie in England auf Unternehmer- und Adelspatronage angewiesen war. Vielmehr behandelte der Staat hier die Malerei als eine wie die Justiz komplett beherrschbare und verfügbare professionelle Apparatur, die für wechselnde Regierungszwecke flexibel eingesetzt werden konnte. Die Kontrolle wurde gesichert über ein staatlich organisiertes Ausbildungs-, Ausstellungs- und Ankaufssystem, das letztlich auf die rigorose mimetische Programmierung der Bildproduktion zwecks reibungslosem Transport gewünschter Bildbotschaften abzielte. Der auf maximale Abbildungspräzision angelegte Ausbildungsdrill, die spektakuläre offizielle Auszeichnung von Künstlern und Werken und vor allem auch die von der Professionalisierung der Geschichtsschreibung und Pressereportage geförderte Verwissenschaftlichung der Historienmalerei durch Archivrecherchen, Ortsbesichtigungen und ähnlichen Strategien der Authentizitätssteigerung brachten den resultierenden Werken einen Zuwachs an Glaubwürdigkeit, der auch den staatsmythologischen Inhalten zugute kam. Dies führte zu einer letztlich paradoxen Situation: Die Historienmalerei lieferte mit ihrer mimetischen Akkuratessesozusagen gemalte Fotografien von Ereignissen, die trotzdem nie etwas anderes als regierungsamtliche Konstrukte und Fiktionen sein konnten.

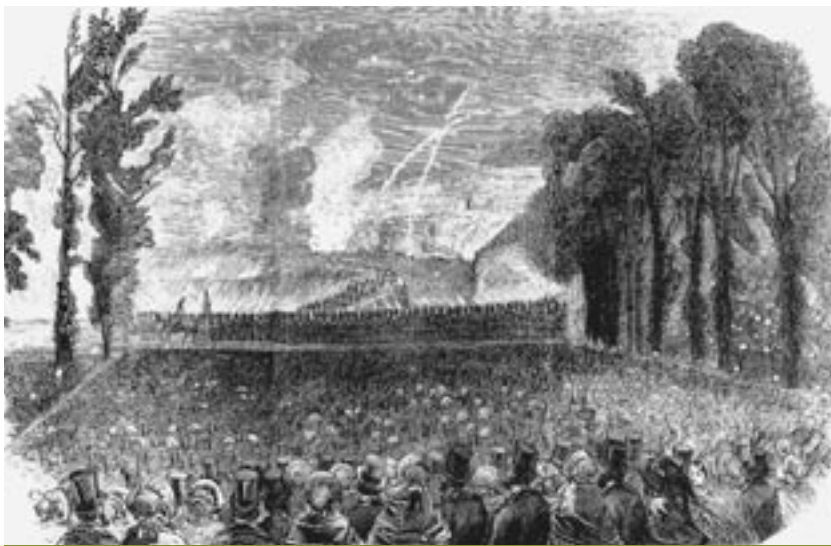
Paradefall für solchen Kunstbetrieb ist Adolphe Yvons „Einnahme des Malakoff-Turms“, der russischen Schlüsselstellung, mit deren Fall das Schicksal Sewastopols

besiegelt war. Yvon erhielt den Auftrag für die riesige, 54 Quadratmeter messende, für das „Musée National“ im Palast von Versailles bestimmte Leinwand vom Kaiser selbst (11). Das Honorar betrug fürstliche 20.000 Francs, und für eine zum Authentizitätsbeweis unternommene Reise in die Krim stellte der Marineminister dem Maler eine Fregatte mit 300 Mann Besatzung zur Verfügung. Der heutige Schlachtenmaler, so erklärte ein Kritiker bei Anlass des Salon-Debuts von Yvons Leinwand, kann es nicht mehr wie ehemals mit ein paar malerischen Floskeln bewenden lassen, sondern muss „sich streng an die Armee-Bulletins halten, die Berichte der Offiziere studieren, die Lage des Terrains erkunden, die Stellung der verschiedenen Divisionen anzeigen – kurz, er muss sich als Kenner der Strategie erweisen und die rigorose Exaktheit bis zur Wiedergabe lebensgetreuer Porträts von den Hauptakteuren treiben.“² Indem Yvon sich diesem Objektivitätszwang unterwarf, wurde es u. a. nötig, das noch in England perpetuierte hierarchische Gefälle zwischen Generälen und Gefreiten abzubauen; deren Größe auf der Leinwand bemaß sich nun nach perspektivischen Regeln, nicht sozialer Eminenz. Heraus kam dabei ein parataktisch organisiertes Gemälde, das auf die Mittel pyramidaler Subordination und dominanter Handlungshöhepunkte verzichtet und in offenkundiger Konkurrenz zu Panorama-Rundbildern eine große Episoden- und Figurendichte von Rand zu Rand aufbietet. Eine Komposition dieser Art verstand sich als Äquivalent von Generalstabsdepeschen und Pressereportagen und wollte sukzessiv an Hand des aus eben diesen Quellen gespeisten Kommentars im Ausstellungskatalog gelesen sein. Yvons Akademie-„Schinken“ kann denn auch ironischerweise größeren dokumentarischen Wert beanspruchen als die Bildreportagen, die kurz nach dem Fall des Malakoff in L'ILLUSTRATION erschienen waren – denn diese Zeichnungen hatte Durand-Brager aufgrund seiner Ortskenntnis, doch ansonsten nur seiner Phantasie folgend, am heimischen Herd in Paris angefertigt.



Adolphe Yvon, „Prise de la tour de Malakoff par le général MacMahon, 8 septembre 1855“. Öl auf Leinwand, 1857 (Musée national du château de Versailles)

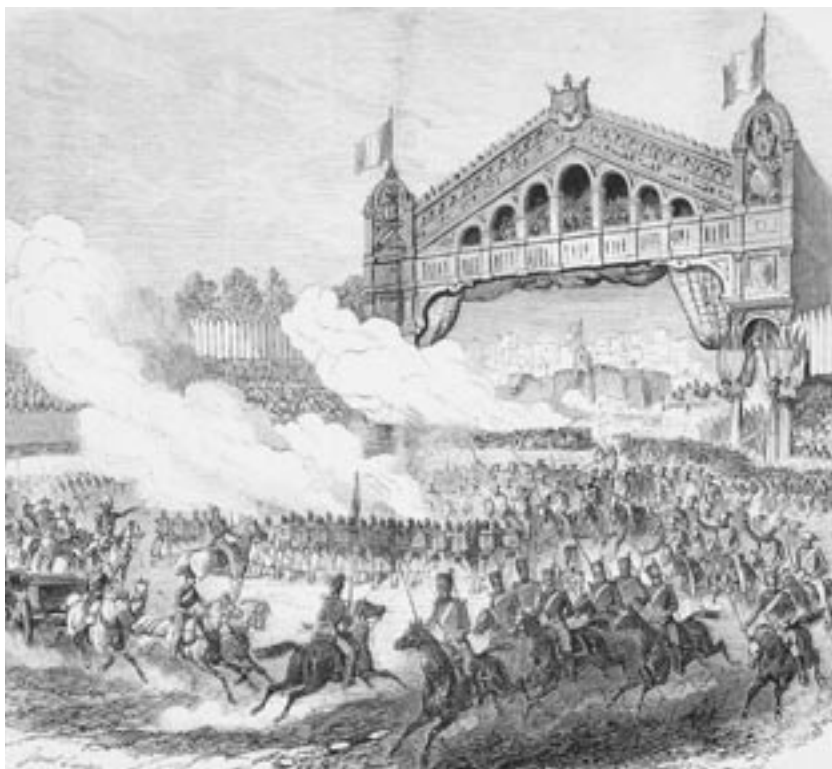
² A. J. du Pays in L'ILLUSTRATION, 4.7.1857, 6



12

„Grand Military Fete at Cremorne Gardens in Aid of the Funds of the Wellington College“, Holzstich (Picture Times, 18.8.1855)

Insgesamt ist deutlich, dass die Historienmalerei mit dem Überangebot von quasi wissenschaftlich garantierten Bildinformationen an ihre Grenzen stieß: Ihre gesellschaftliche Nützlichkeit hatte jahrhundertlang in ihrer Funktion als Mythos-



13

„Nouveau théâtre de l'Hippodrome – Representation du Siège de Silistrie“, Holzstich (L'Illustration, 16.9.1854)

Maschine gelegen, aber mit der Rücknahme mythisierender Gestaltungsmittel entleerte sich das Genre, und plakative Staatsprojekte im Stil von Yvons Malakoff-Einnahme verschwanden gegen Ende des 19. Jahrhunderts aus dem Salonrepertoire.

5. Die Shows von London und Paris

Wir beschließen unseren Medienüberblick mit einer Kategorie theatralischer Schauarbeiten, die weit unterhalb des akademischen Hochkunst-Niveaus angesiedelt waren, aber in ihrem spektakulären Erscheinungsbild alles überschatteten, was zweidimensionale Kriegsschilderungen auf Leinwand und Papier zu bieten hatten.

Historisch ging dieses Showbusiness auf das späte 18. Jahrhundert zurück, als der Aufstieg des Bürgertums zu einer so massiven Ausweitung des Kunstkonsums führte, dass traditionelle Methoden der Bildproduktion versagten. Kommerziell tüchtige Maler hörten auf, kleine Kabinettbilder für Einzelkunden zu malen und verlegten sich auf die Herstellung grandioser Riesenleinwände wie Panoramen und Dioramen, die im Vordergrund ins Dreidimensionale übergingen, durch Live-Darbietungen von Schauspielertruppen ergänzt wurden und gegen Eintritt stundenweise zu sehen waren, also etwa wie Kinos funktionierten. Das Londoner und Pariser Großstadtpublikum begeisterte sich für Spektakel dieser Art, und so kam es, dass der Krimkrieg zuhause nicht nur auf weißen Papierflächen gelesen und betrachtet, sondern in multimedialen Museums- und Theaterräumen auch angefasst, illusionär erfahren und nacherlebt werden konnte.

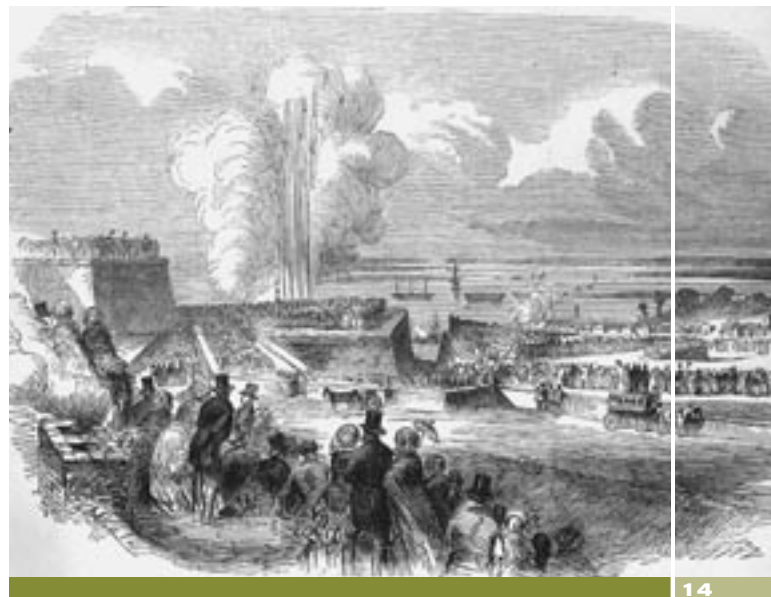
Die glorioseste Krimkriegsunterhaltung bestand in den Scheinschlachten, die nächtlich um lebensgroße Attrappen der Bastionen von Sewastopol in Vergnügungsparks wie Surrey Zoological Gardens, Cremorne Garden und Astley's Amphitheater ausgefochten wurden. Viele Monate bevor er wirklich eintrat, wurde der Fall von Sewastopol hier als permanentes Spektakel vorweggenommen. Etwaige Unterscheidungen zwischen dem tatsächlichen und dem repräsentierten Kriegstheater wurden u. a. dadurch verwischt, dass Kriminvaliden für ein Trinkgeld bereit waren, sich allabendlich im Zoo von Surrey selbst darzustellen. Der insgesamt höchst lebensnahe Effekt solcher Vorführungen wurde oft noch durch spezielle pyrotechnische Künste gesteigert. **(12)** zeigt das Pressebild einer Nachtvorstellung in Cremorne Gardens, die der atemlosen Menge das Erlebnis eines rakettenverbrämten Sturmangriffs auf Sewasto-

pol vermittelte. Sogar die Oper liess sich von der allgemeinen Krimbegeisterung anstecken, denn als man in London Donizettis „Figlia del Regimento“ aufführte, musste die Hauptdarstellerin in einem waschechten, von Fentons Foto-Dokumentation angeregten Krimkostüm auf der Bühne erscheinen.

In Paris spielte kapitalistisches Showbusiness eine geringere Rolle, doch nahm Kriegstheater hier gelegentlich noch kolossale Dimensionen an. Die Belagerung von Silistria in der einleitenden Donau-Phase des Feldzugs wurde z. B. auf dem Marsfeld einmal mithilfe einer eineinhalb Kilometer breiten Kulisse und ganzer Bataillone von Kombattanten inszeniert, die sich nach einem zeitgenössischen Pressekommentar „gewissenhaft bis zum bitteren Ende massakrierten.“ Man weiß auch, dass im Pariser Hippodrom Kavallerieschlachten im Ballettschritt aufgeführt wurden **(13)**.

Bezeichnend ist bei alledem, dass auch die permanenten, kommerziell ästhetisierten Repetitionen des Kriegs in den urbanen Schaustätten unter dem Druck standen, sich als „authentisch“ auszuweisen. Neben Fentons Einfluss auf die Opernbühne belegt das ein Reklameblatt für das kolossale Belagerungsmodell in Surrey Gardens, wo zu lesen stand, dass es von dem Maler Danson nach Karten, Zeichnungen und mündlichen Informationen mit quasi wissenschaftlicher Zuverlässigkeit erstellt worden sei. Trotz krasser Sensationalisierung unterwarf sich also auch das Showbusiness zumindest dem Gestus nach dem zeitgenössischen Imperativ faktischer Objektivität. In dieser angeblichen Authentizität des skrupellos sensationalistischen Volksspektakels lag ein typisch viktorianischer Widerspruch.

Genetisch und strukturell hybrid, kannte das Showbusiness auf beiden Seiten des Kanals keine Hemmung, alle vorhandenen Vehikel visueller Exhibition und kultureller Konsumtion zur Steigerung des Unterhaltungseffekts systematisch auszubeten. Reminiszenzen aus der Porträt- und Historienmalerei, Anleihen bei Geografie und Ballistik sowie Rahmenstrukturen aus der musealen oder universitären Sphäre, wie z. B. belehrende Begleitvorträge, wurden hier kannibalistisch verarbeitet. Das Endresultat war von epochaler Bedeutung, denn stand bis ins 19. Jahrhundert fest, dass das historische Ereignis Vorgang und



14

„Siege Operations at Chatham – Springing a Mine“, Holzstich (Illustrated London News, 22.7.1854)

Vorrang hatte vor seiner Abbildung, so waren nun gewaltige Darstellungsapparaturen und -kapazitäten vorgegeben, die die Geschichte zum Wurmfortsatz und Epiphänomen großstädtischen Spektakels machten. Die Druckerpressen und die Amphitheater – allgemeiner: die Vehikel kultureller Produktion und Konsumtion – liefen immer schon auf Hochtouren und verlangten nach Speisung, ehe die historischen Ereignisse eintraten, und sobald sie eintraten, taten sie es in vorgefertigten Kostümen auf den vorhandenen Schaubühnen. Anders gesagt: der Krieg, der tatsächlich geführt wurde, war zum ständi-



15

„Sebastopol from the Rear of the Great Redan“, handkolorierte Lithografie aus der Serie „The Officers' Portfolio of Striking Reminiscences of the War ...“, publiziert um 1856 von Dickinson Brothers (National Army Museum, London)

gen ästhetischen Wettstreit mit dem anderen gezwungen, der längst über die Londoner und Pariser Bühnen ging. Aber die Wirklichkeit des Krieges wurde nicht nur unauffindbar in den tausendfachen Adaptionen, Repetitionen und

DER AUTOR



ULRICH KELLER

Since receiving a Ph.D. in art history from the University of Munich, Germany, in 1969, Ulrich Keller has held research positions at several German and American institutions. In 1982 he joined the Department of the History of Art and Architecture at the University of California, Santa Barbara. Ulrich Keller's research interests have ranged from Baroque art to contemporary photography. He is most interested in the relationships images have with history and ideology. His numerous awards include a Guggenheim and a Senior Mellon Fellowship. His publications include books on Equestrian monuments, August Sander, the Crimean War, and the Warsaw Ghetto, and articles on Rembrandt, Felix Nadar, Art Photography around 1900 and Walker Evans.

Kontakt:

University of California
 Santa Barbara, California 93106-7080
 Tel. (805) 9679379
 E-Mail: ukeller@arthistory.ucsb.edu

³ Jean Baudrillard, „The Precession of Simulacra“, in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, hrsg. von B. Wallis und M. Tucker, New York 1984, 254

Nachbereitungen durch Presse, Kunst und Showbusiness; sie verlor ihre Einmaligkeit auch deshalb, weil sie in zahllosen Planungs-, Test- und Trainingsveranstaltungen bis in kleine Details vorprogrammiert worden war. Dafür ein Beispiel. Kurz vor Beginn des Krimfeldzugs wurde in Chatham bei London zu Versuchs- und Demonstrationzwecken eine Mine gezündet (14), die scheinbar dieselbe Menge von Neugierigen anzog und ebenso begeistert applaudiert wurde, wie so mancher Bombeneinschlag im belagerten Sewastopol wenige Monate später (15). Offensichtlich

war der Krieg zur Domäne derer geworden, die über die Mittel zur Erprobung und Wiederholung erwünschter Szenarien verfügten. Baudrillard demonstrierte an Beispielen der jüngsten Vergangenheit, dass heute „das Wirkliche aus Miniatureinheiten, Matrizen, Datenbanken und Generalstabsmodellen hergestellt wird – und dass das Wirkliche wie diese unendlich oft reproduziert werden kann.“³ Anders gesagt, Authentizität ist im avancierten Medienzeitalter unmöglich geworden. Die Prähistorie dieses postmodernen Befunds begann im Krimkrieg. • Ulrich Keller