

Vicinus, Martha. „The Adolescent Boy: Fin de Siècle Femme Fatale?“ *Victorian Sexual Dissidence*. Hg. Richard Dellamora. Chicago: U of Chicago P, 1999. 83-106.

Whitfield, Eileen. *Pickford: The Woman Who Made Hollywood*. Lexington: UP of Kentucky, 2007.

HANNE LORECK

Mimikry, Mimese und Camouflage: Biologische, ästhetische und technisch-militärische Praktiken der Tarnung um 1900

Mimikry, Mimese

Tierische Mimikry, definiert Klaus Lunau in dem aktuellen Standardwerk *Warren, Tarnen, Täuschen: Mimikry und andere Überlebensstrategien in der Natur* (2002), sei eine Kommunikationsform „zwischen Organismen, die einen Sender und einen Empfänger von Signalen“ kennt. Wesentlich begegnet uns Mimikry als „Schutzmimikry durch Imitation abschreckender Vorbilder“ oder als „Lockmimikry durch Nachahmung attraktiver Signale“ (7). Das Phänomen solcher Imitation in der Tierwelt wurde 1859 von dem britischen Evolutionsbiologen Henry Walter Bates entdeckt und 1862 mit dem Namen Mimikry belegt. Bates hatte beobachtet, dass schmackhafte Schmetterlinge im Gewand ungenießbarer Artgenossen auftreten, um sich derart als Beute zu entziehen. Mimikry gilt also als Signalfälschung und wenn wir bedenken, dass moderne militärische Aktionen immer auf dem Austausch optischer und akustischer Signale fußen, liegt die Nähe der zunächst voneinander getrennt erscheinenden Felder und ihre gegenseitige Übertragbarkeit auf der Hand.

Bezeichnenderweise liegen die Anfänge der militärisch genutzten Camouflage dann auch in der Auseinandersetzung mit der tierischen Mimikry. Allerdings fällt dasjenige Phänomen, das den militärischen Tarn Techniken am Nächsten kommt, aus den im Lauf der vergangenen 150 Jahre differenzierten Mimikry-Versionen genau genommen heraus. Denn bei den Mitteln, die im militärischen Kontext Sichtbarkeit reduzieren, handelt es sich um eine Mischung aus kryptischer Färbung – der Sender imitiert einen *Hintergrund* ohne Signalcharakter – und Mimese, wobei Mimese bedeutet, dass der Nachahmer (unbelebte) *Objekte* ohne Signalcharakter imitiert. Im Ersten Weltkrieg, mit dem die Tarnung Einzug in die Kriegstechnologien hielt, galt dies vornehmlich für das Kriegsgerät und für Beobachtungsstandorte, mit der Ausnahme einzelner Experimente – jedoch noch nicht für Soldatenuniformen.

Camouflage und ihre Vorläufer

Das Konzept der Camouflage ist noch nicht einmal 200 Jahre alt. Das französische Verb *camoufler* in der Bedeutung von „verkleiden, täuschen“ kam 1829 in den Sprachgebrauch (vgl. *Le Petit Robert* 242). Das ist insofern ein bezeichnender Zeitpunkt als gerade die ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts für

einen Paradigmenwechsel in der Relation von Wahrnehmung und Abbildung stehen; sie gelten heute als entscheidend für die Umstrukturierung des Verhältnisses von Sehen und Visualisierungsmodellen (vgl. Crary). Damals wurde die bis dahin geltende Objektivität des Gesehenen – und des mittels bestimmter Gesetze ebenso ‚objektiv‘ Dargestellten – durch eine Wahrnehmungstheorie der Abhängigkeit des Seheindrucks vom Betrachter-Standpunkt abgelöst und das Sehen nunmehr relativ zu den optischen Hilfsmitteln und der Subjektivität des Betrachters begriffen. Manöver auf dem Feld des Sichtbaren werden also in dem Moment interessant, wo es technische Medien gibt – zu nennen wären Traumatrop oder Zootrop –, die aufs engste mit subjektiven Eindrücken verschränkt sind. Da *camoufler* auch „für die Bühne herrichten“ heißen konnte (vgl. Newark 56), befinden wir uns mit der Camouflage als prominenter Tarnmethode nahe beim Spektakel und zwar genau da, wo Sichtbarkeit und ihr Gegenteil, Unsichtbarkeit, öffentlich inszeniert werden.

Militärhistorisch zielte Täuschung zunächst auf die Optik. Denn erst durch die Linse eines Zielfernrohrs oder Periskops und später einer Fotokamera und aus gewissem Abstand, vor allem jedoch aus der Luft, ließ sich der tiefenräumliche Eindruck der Truppenbewegungen im gleichsam flächigen Bild ausblenden. In diesem Kontext gilt Tarnung als ein spezifischer Bildstatus, der sich immer relativ zum Aufklärungs- beziehungsweise Repräsentationsmedium verhält, ob in der Wissenschaft, auf der Straße, im Museum oder während der Kriegshandlungen. Das Substantiv *le camouflage* wurde dann bereits explizit aus dem Militärkontext heraus geprägt und findet seit Beginn des Ersten Weltkriegs in Frankreich Verwendung, um wenig später als Fremdwort auch im Englischen und Deutschen aufzutauchen. Dort signalisierte Camouflage gleichermaßen Neugier und Skepsis gegenüber der neuen Moral von Täuschung und Tarnung und der avantgardistischen Ästhetik des Krieges.

Selbst die Gründung der französischen *Section de camouflage* im Februar 1915 konnte das inzwischen toderne Spiel mit der Sichtbarkeit keineswegs von der volkstümlichen Bedeutung befreien, die der *camoufleur* bis dahin hatte. Im Slang galt er als Krimineller, als einer, der stiehlt und sich folglich unsichtbar machen, nämlich vor der Polizei untertauchen musste (vgl. Kahn, *Neglected Majority* 148-49). Für beides brauchte er eine Reihe von Tricks oder eine gute Vernebelungstaktik. Schließlich hatte das Substantiv *camouflet* seit dem siebzehnten Jahrhundert die Bedeutung von Rauch, den man jemandem mit der Absicht ins Gesicht bläst, ihn zu blenden.¹ Dem bürgerlichen Regime galten solche Täuschungsmanöver, seien sie offensiver (Diebstahl, Angriff) oder defensiver Art (Untertauchen, Verteidigung), als unmoralisch und ihre Agenten als Auswurf des modernen Stadtraumes.

Militärhistorisch gesehen wurden frühe Formen der Tarnung aus der Jagd abgeleitet. Man machte sich vor allem die abschreckende, einschüchternde Funkti-

¹ Vgl. Newark 57; Schwartz 191-92; Behrens, *False Colors* 171.

on von gefährlichen Tieren zunutze. Wölfe und Bären gehörten dazu, oder Wildkatzen wie Leoparden, deren Fell beispielsweise Hannibal zur Täuschung der Römer einsetzte.² Federn und Pelzstücke sollten tarnen, indem sie die Gegenwart von Tieren und nicht von menschlichen Gegnern signalisierten. Später dagegen wurden Federbüsche und Fellschärpen zum selbstbewussten, weithin sichtbaren Erkennungszeichen bestimmter Truppen wie beispielsweise der glamourösen Husaren. Insofern war es, als es im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert ernst mit der Aufrüstung der Kriegsmaschinen wurde und diese eine Tarnuniform zur zahlenmäßigen Begrenzung von Kriegsoffizieren regelrecht erzwang, eine nahe liegende Idee, diejenigen optischen Mechanismen näher zu untersuchen, mittels derer Tiere als schwer auffindbar erscheinen. Um eine effektive Tarnoptik zu entwickeln, hieß es, die optische Wirkung von Schutzfärbungen wissenschaftlich zu erforschen. Schließlich ist Krieg selbst, dem israelischen Militärhistoriker Martin van Creveld zufolge, „diejenige menschliche Tätigkeit [...], bei der die Nachahmung die größte Rolle spielt“ (zit. nach Holert und Terkessidis 39). Was als Mimesis der Natur und dem Krieg zugesprochen wurde und wird, fand sich um 1900 jedoch schon lange in Kulturtechniken und vornehmlich in der Malerei. Folglich entwickelte sich die Camouflage in einer Verschränkung von Naturbeobachtung, Malerei und Militär.

Abbott Handerson Thayer, Erforscher der tierischen Mimese

Als ein wichtiges, jedoch wenig bekanntes Glied in dieser Kette muss der Amerikaner Abbott Handerson Thayer (1849–1921) gelten, der heute als „Vater der Camouflage“ firmiert (vgl. Behrens, „The Theories“). Im Rahmen einer kritischen Genealogie der Camouflage zeigt sich dieser „Vater“ nicht nur als ein findiger Künstler, sondern vor allem als ein Reaktionär, dessen Erfindung einem (Un-)Sichtbarkeitsprogramm dienen wollte, vornehmlich aber eine Ideologie repräsentierte, in welcher sich ein esoterisch-reformerisches Naturverständnis mit tiefer Abscheu gegen die kulturellen und sozialen Zivilisationserscheinungen der Jahrhundertwende auf komplexe Weise verschränkte. Die Camouflage sollte ein pragmatisch-technisches Hilfsmittel der Kriegsführung sein; anders gelesen sollte sie den Krieg jedoch auch im Sinn seiner moralischen Notwendigkeit tarnen und dadurch seine Brutalität transzendieren. Thayer war ein gefragter Salon-Maler im New York der 1880er und 90er Jahre und ein zwar umstrittener, aber durchaus erfolgreicher Hobby-Naturforscher. Sein geradezu obsessives Interesse galt der tierischen Mimikry, die zwei Tiere unterschiedlicher Art gleich aussehen oder ein Tier einer Pflanze ähneln lässt. Thayer stellte dabei die These auf, es handele sich noch bei der auffälligsten Färbung und Musterung ausschließlich um einen Schutzmechanismus durch reduzierte Sichtbarkeit; die

² Vgl. Craik 22-24; Newark 38.

Möglichkeit, es könne auch um eine Funktion des sexuellen Imponiergehabes oder um die Abschreckung des Angreifers gehen, kam in Thayers Formalismus nicht vor.

Wie besessen war er um die Erde gereist, um der Mutation der Erscheinung von Tieren derselben Art auf die Schliche zu kommen. Während die wissenschaftliche Konkurrenz behauptet hatte, die äußerlich gleiche, aber als Beute ungefährliche Art hätte sich als Überlebenstaktik an ihre giftigen oder vielleicht auch nur ekelhaft schmeckenden Genossen angepasst, hielt Thayer sich von solchen evolutionstheoretischen Erklärungen fern. 1903 hatte er schließlich auf den westindischen Inseln zwei gleich aussehende Schmetterlingsarten kosten können. Von der einen hatte der bereits erwähnte Entdecker der Mimikry, Henry Walter Bates, gesagt, sie sei ungenießbar; Thayer schmeckte keinen Unterschied – und meinte, mit der ihm eigenen Vehemenz gegenteilige Forschungen zur Schutz- und Überlebensfunktion der mimetischen Angleichung widerlegen zu können.

Als 1909 Thayers gesammelte Erkenntnisse unter dem Titel *Concealing-Coloration in the Animal Kingdom* von seinem Sohn Gerald herausgegeben wurden, war der Maler und Hobby-Naturforscher 60 Jahre alt. Zu diesem Zeitpunkt hatte Thayer sich längst mit einigen Aufsätzen in den damals aktuellen naturwissenschaftlichen Diskurs zur Mimikry eingemischt, die höchst kontrovers diskutiert worden waren, und mehrere Niederlagen erlitten, was sein höchstes Ziel betraf: die militärische Nutzung seiner Erkenntnisse über Tarnfärbung und Tarnmuster bei Tieren, die Anwendung der optischen Schutzmechanismen auf den Militärapparat. Explizit an Wissenschaftler gerichtet, weist die Publikation die Autorschaft der den 16 Farbillustrationen zu Grunde liegenden, teilweise äußerst kunstvollen Aquarellstudien detailliert aus.³ Die Autoren betonen die Innovativität ihrer Beweisführung: „The illustrations are of particular importance, inasmuch as they include what we believe to be the first scientific paintings ever published of animals lighted as they actually are in Nature“ (viii). Weitere 140 Schwarz-Weiß-Fotografien, Zeichnungen und didaktische Diagramme stützen die visuelle Demonstration der Tarneffekte, die allesamt auf eines hinauslaufen sollten: auf den Beweis, dass noch die lauteste, auffälligste Musterung ausschließlich der Tarnung des Trägers diene, – gleichgültig, ob dieser auf Beute aus oder selbst Beute sei. Systematisch hatte Thayer vornehmlich Vögel, aber auch Raupen, Schmetterlinge, Nachtfalter, Säugetiere und Fische untersucht und wollte dabei vor allem eines nicht: die Materie den Falschen überlassen. Denn der Forscher reklamierte als Künstler, als Maler, einen privilegierten Zugang zum Gegenstand und formulierte ihn auch unmissverständlich. Die Angelegen-

³ So ist beispielsweise das Aquarell *Kupferkopfschlange auf Laub* (1903) mit Kupferfarbe gehöht (Abb. 2). Die Ausführung der Illustrationen fand im Familienbetrieb statt, beteiligt waren Thayer selbst, sein Sohn, seine zweite Frau Emmeline Buckingham Beach (Emma Beach) und u. a. die Schüler Rockwell Kent und Richard S. Meryman.

heit hätte bislang, weil vermeintlich ausschließlich Tiere betreffend, in den falschen Händen, eben denen von Zoologen gelegen.

But it properly belongs to the realm of *pictorial art*, and can be interpreted only by painters. For it deals wholly in optical illusion, and this is the very gist of a painter's life. He is born with a sense of it; and, from his cradle to his grave, his eyes, wherever they turn, are unceasingly at work on it, – and his pictures live by it. What wonder, then, if it was for him alone to discover that the very art he practices is *at full* – beyond the most delicate precision of human powers – on almost all animals? (3)

Und Thayer bestätigt seinen umfassenden Anspruch einer von der Kunst hergeleiteten Abstraktionsleistung: Die systematische Erforschung einzelner Fälle hätte das Ziel, aus einem einzelnen Stöckchen, einem einzelnen Blatt oder Geäst *das* Stöckchen, *das* Blatt oder *das* Geäst zu machen, „as in great human art“ (40). Dazu sei die Eliminierung alles Trivialen und der zufälligen individuellen Abweichungen zugunsten des Typischen nötig. Vor allem aber situierte Thayer seine Forschung auf der Seite der Enttarnung, die das spezialisierte Auge zu leisten vermag:

For the most part, we do not draw hypothetical conclusions from facts; but we *reveal* certain beautiful facts hitherto unknown; we disclose and explain the remarkable power of several naturally applied laws of optical illusion – as these applications stand, by whatever causes produced, and as all may see them. That is, we show and analyze the *concealing-power* of the colors of animals as they exist to-day. (viii).

„[O]ur book presents“, so schließt der zweite Absatz seiner Einführung, „not theories, but revelations, as palpable and indisputable as radium or X-rays“ (3). Solche Rhetorik nutzt die Polarisierung von Enthüllung und Tarnung; emphatisch schlägt sie sich auf die Seite des wissenschaftlichen Aufdeckens der Tarnmechanismen in Wort und Bild – und versucht damit zu verbergen, in welchem Maße sie angeht gegen jede andere Funktion starker Färbung bei Tieren. Darauf wird zurückzukommen sein.

Zudem machte Thayer die Behauptung, die einzige Wahrheit zu präsentieren, keine Freunde unter jenen Naturforschern, die das Phänomen der Mimikry benannt und beschrieben hatten – zumal er, wesentlich ohne Namensnennungen, die Thesen seiner Kollegen und Vorläufer demontieren wollte, wenn er ihnen nachzuweisen versuchte, sie verstünden rein gar nichts vom Sehen als jenem Sinn, den Mimikry und Tarnung bevorzugt ansprechen. Diese Kollegen hätten aus dem jeweils einzigen extrem gefärbten Fall, den sie je tatsächlich gesehen hatten, auf seine Exzentriz geschlossen und sich gefragt, was solche Auffälligkeit wohl für eine Funktion in der natürlichen Selektion der Evolution habe. Er, Thayer, hingegen, sähe in der grellen und unmotiviert erscheinenden Färbung der Tiere deren Tarnfunktion gegeben. Ja, diese funktioniere derart gut, dass die

Kollegen die Hunderte von anderen Exemplaren in der Nähe des von ihnen als bemerkenswert qualifizierten Exemplars erst gar nicht wahrgenommen hätten. Zwar würde jeder Forscher in diesem Gebiet beispielsweise die Zweigmimikry der Spannerraupe kennen, jedoch verkennen, dass das prächtigste Gewand die Steigerung der Auslöschungs- oder Tarnfärbung sei und von keiner Zweigmimikry übertroffen werden könne. So wiederholte sich Thayer ein ums andere Mal: „This book demonstrates that the colors, patterns, appendages of animals are the most perfect imaginable effacers under the very circumstances wherein such effacement would most serve the wearer“ (9).

Vor allem aber wehrte sich Thayer gegen die dominante Verortung auffälliger Tiergewänder im Kontext der Brautwerbung oder Balz, als Droh-Outfit oder Anpassungshilfsmittel. Sie so zu sehen, ginge von einer falschen Selektionsvoraussetzung aus. Denn nicht visuelle Auffälligkeit könne im Interesse der Evolution sein, sondern eine möglichst unverdächtige Erscheinung. Hier allerdings kommt dem heutigen Leser bereits der Verdacht, dass ein selbst exzentrischer, leicht verrückter und darüber hinaus aggressiver Autor und Künstler eine primär moralische Einschätzung auf seine Untersuchungsgegenstände projiziert hat. Und wenn Thayer in der Einleitung feststellt, die von der Natur beinahe allen Tierhäuten und -gefiedern applizierten Täuschungsmuster böten ein unerschöpfliches Feld für das Studium der Psychologie dieser Tiere, so sei hier behauptet, über solche Thesen und Beobachtungen eine Menge über Thayers Unbewusstes zu erfahren.

Technische und ideologische Grundlagen der Malerei Thayers

Abbott Thayer hatte von 1875 bis 1879 in Paris an der *École des Beaux Arts* Malerei studiert, vornehmlich bei dem Salonmaler und Vertreter des Orientalismus Jean-Léon Gérôme (1824–1904).⁴ Gewiss wird Thayer schon während des Studiums etwas über den wirklichkeitskonstruierenden Charakter der Malerei gelernt haben, führte er doch später den Illusionismus als die Expertise des Künstlers in die zoologische Debatte ein. Schließlich hatte sich sein Lehrer Gérôme mit idealisierenden orientalistischen Gemälden erstaunlicherweise das Etikett ‚ethnografischer Maler‘ erworben. Offenbar vermochte sein akademischer Realismus das zeitgenössische Wunschbild vom Orient als wissenschaftliches Dokument erscheinen zu lassen, während es doch vielmehr die kolonialen Phantasien und Weiblichkeitsphantasmen des Autors (und mit ihm Frankreichs) repräsentierte und nichts über kulturelle und soziale Bedingungen auszusagen wusste. Sichtbar wurden hier subjektives und nationales Begehren, ganz sicher

⁴ Dieser hatte als einer der bedeutendsten Repräsentanten der „modernen französischen Malerei“ in den 1860er Jahren Karriere auf dem amerikanischen Kunstmarkt gemacht (vgl. McIntosh 34).

jedoch nicht ethnische Differenz; schließlich war diese mit weiblichen Modellen, mitgebrachten Kostümen und Requisiten im Pariser Atelier lediglich simuliert worden. So verstand Gérôme es, ein und dasselbe Modell als *Frau aus Konstantinopel* (1876) und zur „Frau aus Kairo“ (*Frau aus Kairo* und *An Almeh*, beide 1882) herzurichten. Mit anderen Worten, hier ging es um die raffinierte Vortäuschung dessen, was als andere Kultur gelten sollte. Offenbar waren für die Authentizität des Fremden im ethnologischen und geografischen Sinn exotische Gesichtszüge und eine erotisches Vergnügen garantierende Transparenz der Kleider ausreichend. Zwar hatte Thayer bei Gérôme studiert. Von dessen erotischen Sujets wandte er sich jedoch angeekelt ab und nahm auch kein Blatt vor den Mund, wenn es um seine moralische Einschätzung ging: Gérôme gehöre zu einer Clique von „whore-painters“, die sich der Pariser Halbwelt gewidmet hätten und es nicht verdienten, Maler genannt zu werden, denn sie seien „stone blind to any attribute except fuckableness“.⁵

Hier trifft eine individuelle Sexualphobie auf den natur- und kulturwissenschaftlichen Problemhorizont der Zeit. Charles Darwin hatte 1871 mit *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* eine wissenschaftliche Theorie der Evolution und der für die Entwicklung der Lebewesen entscheidenden Ursachen vorgelegt. Zu seinen Beobachtungen zählte auch, dass ein vorteilhaftes Äußeres des männlichen Tieres wesentlich zur erfolgreichen Reproduktion beiträgt. Dabei lässt sich das Zusammenspiel zwischen (männlicher) Dekoration und (weiblicher) Partnerwahl als Funktion des Sexuellen auch ästhetisch lesen. Leuchtende Farben, üppiger Schmuck und raffinierte Gesänge der männlichen Tierwelt waren also nur dazu da, den Weibchen zu imponieren? Zu einer Zeit, in der Frauen politisch und gesellschaftlich keine Stimme hatten, war es schlichtweg unvorstellbar, dass die weiblichen Vertreter einer Gattung die Wahl haben sollten, mit wem sie sich paaren wollten. „Die Erscheinungen der Natur“, resümiert Winfried Menninghaus Darwins Forschung im Rückblick, „werden unversehens als ein buntes Kaleidoskop ‚modischer‘ Obsessionen lesbar“. Selbst die unpraktisch erscheinenden Körperformen des einen, des männlichen Geschlechts, „insbesondere die sekundären Sexual-, Ornamente“, seien – als Waffen im natürlichen Selektionsprozess untauglich – „nichts als der evolutionäre Niederschlag der über viele Generationen ausgeübten ästhetischen ‚Wahl‘ des anderen Geschlechts“ (66). Als ein prominentes Beispiel für die sexuelle Selektion hatte Darwin den Pfau (und unterschiedliche Fasanenvögel) wegen seines überdimensionierten, tendenziell hinderlichen Schweifs und der von ihm gebotenen prächtigen Show gewählt:

⁵ Thayer an seinen Sammler John Gellatly (undatierter Brief; zit. nach Lee 48).

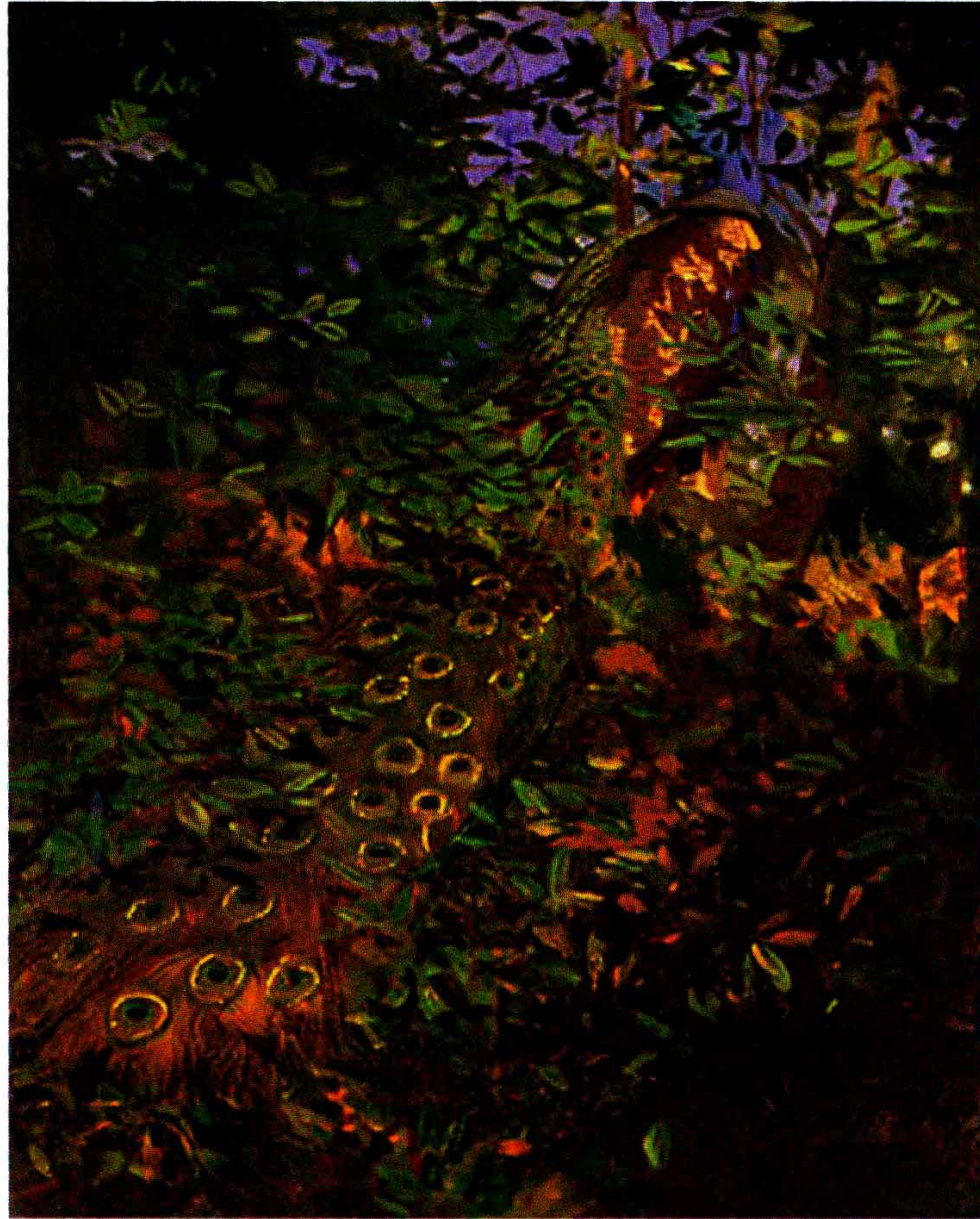


Abb. 1. Abbott Handerson Thayer (1849–1921)
und Richard Sumner Meryman (1881–1963)
Peacock in the Woods (1907)
© Smithsonian American Art Museum, Washington
Gift of the heirs of Abbott Handerson Thayer
(Abbott Handerson Thayer)

I remember well the time when the thought of the eye made me cold all over, but I have got over this stage of the complaint, and now small trifling particulars of structure often make me very uncomfortable. The sight of a feather in a peacock's tail, whenever I gaze at it, makes me sick!⁶

Dies hatte Darwin bereits 1860 konstatiert. Voller Bewunderung, aber auch voller Skepsis gegenüber einem Phänomen, das vielen „more like a work of art than of nature“ erschien, sah er sich ein gutes Jahrzehnt später, 1871, gezwungen zu bemerken: „It may well be asked, could such artistically-shaded ornaments have been formed by means of sexual selection?“ (*Descent of Man* 2: 92).

Dass das Spektakel auf den Fortpflanzungsakt hinauslaufen würde und dass sich dafür das Männchen gewissermaßen zu prostituieren hätte, schien dem Moralisten Thayer offenbar ein Gräuel. Sein 1903 publizierter Artikel „Protective Coloration in Its Relation to Mimicry, Common Warning Colors, and Sexual Selection“ bezog sich zwar auf die Darwinsche Erkenntnis der Mechanismen der sexuellen Wahl, nur jedoch um auf das vertrackte Problem der Auflösungs-färbung zurückzukommen (Thayer 215). Im Sinn der von den Illustrationen wesentlich gestützten wissenschaftlichen Argumentation von *Concealing-Coloration* ist dann auch bereits dessen Frontispiz *Pfau im Wald* ein provokatives Statement (Abb. 1). Denn hier findet das nach Darwin lediglich faszinierende und aufreizende Augenmuster seinen Einsatz als herausragendes Beispiel perfekter Tarnung: „The Peacock's splendor is the effect of a marvellous combination of 'obliterative' designs, in forest-colors and patterns“, beginnt die auf Transparentpapier über das Frontispiz geheftete Erklärung zu dieser Illustration.

From the golden-green of the forest's sunlight, through all its tints of violet-glossed leaves in shadow, and its coppery glimpses of sunlit bark or earth, all imaginable forest-tones are to be found in this bird's costume; and they 'melt' him into the scene to a degree past all human analysis.⁷

Wie aber soll ein solcher Eindruck der Tarnung entstehen? Thayer fand nicht nur die bessere Moral in der „Natur“, sondern dort auch jene Gesetze vorgezeichnet, die bis heute gültige optische Prinzipien minimierter Sichtbarkeit formulieren. Unter ihnen seien hier lediglich die beiden skizziert, die am meisten mit der zukünftigen avantgardistischen Ästhetik der Camouflage und ihrer militärischen Anwendung im Ersten Weltkrieg zu tun haben: „Background picturing“ nannte Thayer die farbliche und strukturelle Übereinstimmung von Haut- beziehungsweise Gefiederzeichnung und Hintergrund, zu sehen bei dem *Pfau im Wald* oder der *Kupferkopfschlange auf Laub* (Abb. 2).

⁶ Brief an Asa Gray, 3. April 1860 (*Life and Letters* 2: 296).

⁷ „Explanation of Plate 1“, Deckblatt zum Frontispiz.



Abb. 2. Abbott Handerson Thayer
*Copperhead Snake on Dead Leaves, study for book
 Concealing Coloration in the Animal Kingdom (ca. 1903)*

© Smithsonian American Art Museum, Washington
 Gift of the heirs of Abbott Handerson Thayer
 (Abbott Handerson Thayer)

Besonders die Schlange schien die von ihm behauptete mustergültige Angleichung zwischen Tier und Umgebung derart gut zu verkörpern, dass erst eine wie ein Deckblatt eingelebte Schablone in Form des Reptils dieses überhaupt isoliert vor Augen zu stellen vermochte. Solche ‚Indifferenz‘ von Objekt und Hintergrund auf einer (imaginären) Bildebene überführte Thayer dann in ein allgemeines formales Prinzip und nannte die optische Unterbrechung von Objektkontur und -oberfläche durch teils stark farbige, im Allgemeinen konstruktive, nicht-mimetische Muster *ruptive pattern*.⁸ Hier deuten sich am ehesten jene irregulären und vom Gegenstand selbst in keiner Weise motivierten abstrakt-organischen Formen an, die wir heute allgemein mit Camouflage-Design verbinden.

Ein weiteres wesentliches Tarngesetz ist nach Thayer das *counter-shading* oder die Gegenschattierung. Im Unterschied zu vielen landlebenden Tieren, die in einem gleichsam zweidimensionalen Habitat zu Hause sind, besiedeln Vögel und Fische ein dreidimensionales Habitat; ähnliches gilt für baumbewohnende Arten. Solche Tiere sind nicht nur potenziellen Angreifern von den Seiten und von oben ausgesetzt, sie können vielmehr auch von unten attackiert werden. Nun scheinen Sonne und Mond aber stets von oben, was eine einheitliche Tarnfärbung unzweckmäßig machte: Einheitlich dunkle Tiere wären von unten gegen den hellen Himmel gut sichtbar, einheitlich helle Tiere hingegen von oben gegen den dunklen Untergrund.

Die im Verlauf der Stammesgeschichte entstandene ‚Lösung‘ dieses Problems hatte Thayer 1892 an Tieren beobachtet: Ein weißer Bauch wird vom Körperschatten derart eingefärbt, dass die Gestalt des jeweiligen Tieres als Silhouette, als Fläche und damit als magere Beute erscheint. Besonders bei Sonnenlicht lässt sich die Thayers Ansicht nach gesetzmäßig auftretende, aus einer gewissen Entfernung betrachtet etwa gleich bleibende Farbgradation zwischen der dunklen Rückenzeichnung und dem vom Schattenverlauf graubraun erscheinenden Bauch beobachten.

Given a sufficient freedom of motion on the part of object or beholder, and, aside from changes in the object's own illumination, its backgrounds are bound to range through this whole scale of variations and contrasts, *from earth and its darkest shadows to sky and its brightest lights. Patterns on animals' coats are the utmost that Nature can do in opposition to these potent vicissitudes of silhouetting.* (11)

⁸ Tatsächlich müsste es, im Sinne der Funktion, die Kontur zu unterbrechen, „disruptive pattern“ heißen. Zu den Farb- und Wahrnehmungsgesetzen, die hier nicht vertieft werden sollen, siehe Thayer; Hinton; Behrens, *Art & Camouflage* 21-34 (das Kapitel „The Father of Camouflage“) sowie Behrens, *False Colors* 37-57 (das Kapitel „The Meaning of the White Undersides of Animals: Abbott H. Thayer and the Laws of Disguise“).



Abb. 3. Abbott Handerson Thayer
Angel (1887)

© Smithsonian American Art Museum, Washington
Gift of the heirs of Abbott Handerson Thayer
(Abbott Handerson Thayer)

In der Relation von optischer Flächigkeit und Dreidimensionalität in Bezug auf eine Wahrnehmungsebene, die des Bildes, kann die Malerei, so ihr wunderbarer technischer Trick, aus Farbe und Form einen räumlichen Eindruck vor Augen stellen. Umgekehrt ermöglicht die Musterung von Fell oder Gefieder, aber auch die natürliche oder künstliche Beleuchtung die Sichtbarkeit des realen ‚Objekts‘ zu reduzieren. Solche wechselseitigen Übertragungen von ästhetischen Formeln und Naturbeobachtung machten Malerei zum Erkenntnismedium. Als Nachweis-Bildtechnologie stand sie freilich jederzeit unter demselben Verdacht wie ihre eigenen Simulationsmöglichkeiten, nämlich zu fälschen und zu täuschen. Wir müssen uns nur an Thayers Plädoyer für den Künstler-Wissenschaftler in Sachen Tarnung erinnern: Dieser verstünde sich auf die Illusion.

Tarnung und Phobie: Thayers neurotisches Verhältnis zum (weiblichen) Körper

Wenn Thayer nun in seinem nichtwissenschaftlichen malerischen Werk mit Vorliebe geflügelte weibliche Gestalten zeigte, mithin den weiblichen Körpern jene Flügel andichtete, die, wie seine Forschungen beweisen sollten, zumindest den Vögeln Deckung vor ihren Räubern boten, war eine Abscheu vor der Zivilisation im Spiel, über die bereits spekuliert wurde (vgl. Abb. 3). Unter dem idealistisch-patriarchalen Vorwand des Schutzes und Beschützens ging es darum, Körper (und vor allem weibliche Körper) der Sicht zu entziehen. Denn von jedem Körper scheint für Thayer eine Bedrohung des Geistigen ausgegangen zu sein.⁹

Wie er seine Frauenfiguren in weißen Kleidern zeigte, so erschienen seine Landschaften überwiegend im Schnee. Hier deutet sich eine gewisse Psychopathologie der Unberührbarkeit an, eine überdimensionierte Furcht vor Verunreinigung und Degradierung in der bloßen malerischen Materialisierung. Der Einsatz der Farbe von Unschuld und Hygiene, Weiß, mochte als symbolisches Äquivalent der Abwehr dienen. Um 1890 war Thayer von New York in eine Reformkolonie aufs Land gezogen, wo er und seine Familie ohne Heizung lebten und auch im Winter in Außenräumen schliefen. Mit seiner Keimphobie sah sich Thayer sogar gezwungen, die eigenen Kinder zu Hause unterrichten zu lassen, damit sie sich nicht in der Schule infizierten (vgl. Nemerov 63-72). Er selbst

⁹ Vgl. dazu Nemerov. Der aus der Thayer-Literatur herausragende Artikel verknüpft als erster biographische Details mit „Tarn-Forschung“ zu Thayers phobischem Verhältnis zu Frauen und zu Keimen sowie zu Theodore Roosevelts protziger Männlichkeit als Großtjäger. Zu Tuberkulose und anderen infektiösen Krankheiten der Jahrhundertwende und ihrem Einfluss auf Thayers Ideen siehe Lee.

trug das ganze Jahr über Wollunterwäsche auf dem Leib, die er für antibakteriell hielt.

Psychologisch betrachtet stellt sich die Camouflage-Konzeption für ihren wichtigsten Protagonisten also als Instrument der Macht über den für abstoßend gehaltenen sexuellen und unzuverlässigen skatologischen Körper dar und als Möglichkeit, vor den Angriffen einer als krank erachteten Welt Schutz zu suchen. Schließlich erschienen Körper und Zivilisation mittels Thayers neu entdeckter optischer Gesetze insofern beherrschbar, als sie in die Unsichtbarkeit gebannt werden konnten. Ja, der permanent drohende Zerfall von Körpern und Sitten konnte in dem von Thayer entdeckten Unterbrechungsmuster eine positive Funktion annehmen, nämlich die der Tarnung. Selbstverständlich musste jemand mit eben diesem Begehren jede noch so starke Farbigkeit von Tieren einer Tarnabsicht unterwerfen; ihre mögliche Funktion als sexuelles Werbesignal anzuerkennen, hätte für den Künstler bedeutet, seiner zwangsneurotischen Forschungsmotivation ins Auge zu schauen. Noch Thayers dringlicher Wunsch, die Mechanismen der Camouflage mögen militärische Anwendung erfahren, lässt sich so gesehen als eine Sanktion des horrenden Körpers und der infektiösen Kultur durch den Krieg wahrnehmen. Thayer hatte seine Version eines zeittypischen Beitrags zur Reinigung der Welt von der so genannten „Hure Babylon“ gefunden.

Doch die Versuche, die empirischen Befunde tierischer Mimikry und künstlerischer Praxis militärisch nutzbar zu machen, scheiterten zunächst. Höchst anspruchsvoll präsentiert und mit weitgehenden Forderungen gepaart, stießen die politischen Bemühungen Thayers und seines Mitstreiters George de Forest Brush, Tarnanstriche für Kriegsschiffe einzuführen, sowohl 1898 zur Zeit des Spanisch-Amerikanischen Krieges als auch bei zwei weiteren Anläufen in den Jahren 1908 und 1911 auf das Desinteresse der amerikanischen Regierung. So sehr Brush, vor allem aber Thayer bei der Konzeption der Camouflage für Kriegszwecke von ihrem Kunststudium in Paris profitiert haben mochten, so sehr wurde ihnen nun ihre Malerei zum Hindernis. Wie sollte denn ausgerechnet ein Maler, der sich mit toten Vögeln umgab, der Frauen und Mädchen Flügel anheftete und sich zudem mit der naturwissenschaftlichen Forscherprominenz anlegte, militärisch glaubwürdig erscheinen?

Als wichtigster Opponent von Thayers militärischen Ambitionen gilt der damalige amerikanische Präsident Theodore Roosevelt, selbst ein passionierter Amateurnaturforscher. Er lieferte sich mit Thayer naturwissenschaftliche Gefechte über die Richtigkeit der Thesen zur Schutzfärbung der Tiere. Jenseits des zoologischen Expertendisputis hielt Roosevelt Tarnung freilich schlichtweg für moralisch unaufrichtig, ja für feige. Überzeugt von soldatischer Ehre, befand er, ein echter Mann solle sich stellen und nicht mit einer weibischen Strategie bloßer Verteidigung in Deckung gehen. Symptomatisch diesbezüglich fällt ein Vergleich zwischen den zwei Frontispizen von Thayers *Concealing-Coloration* und

von Roosevelts *African Game Trails* von 1910 aus (vgl. Nemerov 77-80). An prominenter Stelle zeigt Thayers *Pfau im Wald* (1907) eine grün schimmernde flächige Textur, das heißt eine im Licht- und Schattenspiel des Blattwerks beinahe unkenntliche Gestalt. Die symbolische Männlichkeit des Pfauenvogels hat sich in ein – bekanntermaßen weiblich konnotiertes – Ornament ‚aufgelöst‘, ist darin geradezu untergetaucht. Anders Roosevelts Selbstdarstellung: In militaristischer Expeditionsbekleidung scheint der Präsident und Camouflage-Gegner auf einem Löwenkopf zu stehen. Lakonischer Titel: *Mr. Roosevelt and One of His Big Lions*. Die Fotogravüre stellt seine Silhouette vor dem blanken Himmel frei. Zusammen mit dem (von ihm erlegten) König der Tiere dominiert seine Gestalt das Format und garantiert ihr physische und symbolische Präsenz. Roosevelts *African Game Trails* enthält auch einen Beitrag zur Schutzfärbung, der sich dezidiert als wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Thayers Theorien versteht.¹⁰ Neben seiner detaillierten Kritik an dessen tendenziösen Beobachtungen und der Verabsolutierung der Auslöschungsmusterung äußert sich Roosevelt skeptisch gegenüber Thayers farbigen Bildern, denen er eher Wunschdenken als visuelle Evidenz zuspricht (vgl. Roosevelt 492, 510).

Am Widerstand gegen Thayers Vorschläge änderte sich auch dann nichts, als der Maler-Forscher 1912 mit einem großen Beweisgeschütz aufwarten konnte: dem Untergang der Titanic. Das Unglück habe gezeigt, dass der weiße Eisberg, den das Schiff gerammt hatte, bei Nacht völlig unsichtbar gewesen sei. Thayers konsequenter Vorschlag, Kriegsschiffe weiß zu streichen und bei Nacht operieren zu lassen (vgl. Behrens, *Art & Camouflage* 294), fand jedoch ebenso wenig Resonanz wie andere seiner Ideen. Auch um die Briten in ihren monochrom khakifarbenen Uniformen sorgte er sich vergeblich. Noch staubfarben gäben sie laut Thayer ein viel zu gutes Ziel feindlichen Beschusses ab. Sein – ungehörter – Input: Erst eine dem *ruptive pattern* entsprechende Musterung durch Streifen oder Flecken würde die geschlossene Oberfläche ihrer Uniformen unterbrechen und die Träger optisch unkenntlich machen.

Erst Anfang des Ersten Weltkriegs regte sich das lang ersehnte politische Interesse an Thayers Unsichtbarkeitsprogramm.¹¹ Als 1915 jedoch ein Treffen mit Vertretern des britischen Militärs in London stattfinden sollte, hatte Thayer aus unerklärlichen Gründen kurz zuvor das Weite gesucht und war verfrüht abgereist (vgl. Behrens, *Art & Camouflage* 295).¹² Hatte ihn der Verdacht überkommen, er könnte mit den Mitteln der Malerei und dem Auge des Malers lediglich

¹⁰ Vgl. Roosevelt 491-512 („Appendix Protective Coloration in Animals“).

¹¹ Thayer und George de Forest Brush Sohn Gerome konnten sich das so genannte Brush-System zu diesem Zeitpunkt patentieren lassen (vgl. Behrens, „The Role of Artists“ 55).

¹² Eine alternative biographische Erzählung weiß nichts von Thayers vorzeitiger Abreise, sondern berichtet, der Maler sei wenig überzeugend gewesen aufgrund seines „erratic behavior“ und einer „increasing nervous disability“ (Faulkner 77, zit. nach Behrens, *Art & Camouflage* 22).

etwas simuliert haben, was die nunmehr für den Krieg verbindliche optische Kameratechnologie ihrerseits zu dissimulieren drohte? Jahre zuvor bereits hatte nämlich eine Anmerkung zu einem in *Concealing-Coloration* reproduzierten Aquarell Thayers Unsicherheit gegenüber den grundsätzlich fiktiven Zügen der Malerei erkennen lassen: „This is a bona-fide study of a Copperhead Snake among dead leaves – its normal situation“, hieß es da. Und geradezu beschwörend fuhr der Künstler fort: „So exact, on this snake, is the representation of leaves and the spaces between, that no exaggeration in the painting is possible“.¹³

Zermürbt von der bis dahin erfolglosen Propaganda für seine moderne Kriegstechnologie, musste Thayer sich, wie die Soldaten mit manifester Kriegsneurose, ärztlicher Aufsicht unterstellen.¹⁴ Keine oder zumindest keine angemessene Wahrnehmung zu erfahren, mag auf der psychischen Ebene mit der Todesangst der Soldaten vergleichbar – für einen, der immer mit dem Imaginären gekämpft hat, eine nahe liegende Parallele. Schließlich war Thayers Imaginäres mit seinen Tieren und Engelsgestalten niemals nur ein Licht-, sondern immer auch ein Schattenreich.

Erst die avantgardistischen Sehgewohnheiten des Kubismus, des Futurismus und des Vortizismus rückten eines der Thayerschen Camouflage-Prinzipien in die Nähe einer Realisierung: das „dis/ruptive system“ oder Unterbrechungsmuster. Tatsächlich kam es zuerst in Frankreich zum Einsatz, das im Februar 1915 seine erste Tarn Einheit gegründet hatte. Ein US-amerikanisches Camouflage-Corps entstand im September 1917. Einzelne positive Rückmeldungen über die Effektivität seines Systems hatten Thayer bereits mit der Veröffentlichung von Abbildungen camouflierten Kriegsgeräts in Frankreich erreicht. So heißt es 1916 in einer Korrespondenz voller Anerkennung, jedoch nicht ohne Ambivalenz:

If you are the individual ultimately responsible for the coloration of the allies' ships and guns you certainly ought to be created an R. A. [Mitglied des Heers zu Friedenszeiten] I have seen some photographs of the ships and field pieces which were almost unbelievable. There is something uncanny in having to search out a ship or a field gun in a photograph.¹⁵

Nun also hatten Thayers optische Tarnmethoden Fuß gefasst. Dass dies zunächst mit Schiffsanstrichen geschah, hat politisch und materiell gesehen mit den hohen Verlusten der Marine der Alliierten zu tun. Freilich sind Schiffe in Marine-

¹³ Erklärung zur Bildtafel XI; Hervorhebung der Autorin. An anderer Stelle wird das Bild des Künstlers als Schöpfer bemöh: „Just as in great human art, but far more essentially and surely, the trivialities and chance individual abnormalities have been eliminated, or subordinated to the scheme of ultimate, impartial typicality“ (39).

¹⁴ Sein Vetter Barry Faulkner erinnerte ferner “[that] this abortive mission further debilitated Thayer and he spent much of the next few years under medical supervision“ (Faulkner 87, zit. nach Behrens, *Art & Camouflage* 22).

¹⁵ Austin H. Clark, Brief an Thayer, 20.4.1916.

wie Kulturgeschichte weiblich konnotiert. Symbolisch betrachtet, materialisiert sich Thayers an das Weibliche geknüpft Schutz- und Reinheitsideologie daher nicht länger in ätherischen Engelsfiguren, sondern – ungleich wirkmächtiger – mit den Werkzeugen des Krieges.

Schwindel und Dazzle Paintings

Die Vortizisten, eine am Futurismus orientierte englische Avantgardebewegung mit dezidiert ‚männlichen‘ Idealen (vgl. Orchard), entwarfen ihre Schiffscamouflage entsprechend einer kriegsrhetorisch gewendeten Wahrnehmungstheorie. Ihre ästhetische Ideologie lautete, die Evidenzen des Optischen gegenüber der Fähigkeit zur Empathie durchzusetzen. So träte aus den Farbwirbeln und Farbsplittern ein kaltes und formbewusstes England hervor.¹⁶ Bis Kriegsende wurden etwa 2.300 britische und über 1.500 amerikanische Kriegs- und Handelsschiffe auf Back- und Steuerbordseite mit jeweils unterschiedlichen, grellen, geometrischen Mustern, vornehmlich aber mit kontrastreichen Streifen, angestrichen. Hinzu kamen einige Flugzeuge, die mit einer ähnlichen Musterung für eine Wasserlandung vorbereitet wurden und nicht nur in der Luft, aber besonders dort, etwas von einer komischen Zirkusnummer an sich hatten. Chefdesigner solcher Entwürfe war der Brite Norman Wilkinson (1878–1971), ein Grafiker und Marinemaler, der nach Kriegseintritt 1917 sein Wissen auch in Amerika verbreitete.¹⁷ Nun ging es nicht länger um maximale Unsichtbarkeit, sondern um eben jene Wahrnehmungsirritationen, die, Thayers Forschung zufolge, der aufgebrochene Umriss eines Gegenstandes hervorrufen kann. Aus der Sicht eines Periskops sollte die Größe eines Schiffs diffus, vor allem aber sein Typus und Kurs unklar erscheinen. Denn jede Torpedierung zielte auf eine aus den visuellen Daten vorausberechnete Position.¹⁸

Obgleich die militärisch-strategische Dimension reduzierter beziehungsweise trügerischer Sichtbarkeit Aufgabe der Camouflage war, registrierten britische Avantgardenkünstler und Designer von Tarnmustern wie Edward Alexander Wadsworth (1889–1949) die Chance einer ‚globalen‘ Sichtbarkeit der neuen Kunst auf den Weltmeeren (Abb. 4).¹⁹

¹⁶ Paraphrasen aus den Manifesten 1 und 2 (Orchard 9-28, 30-43).

¹⁷ Wilkinson reiste im März 1918 in die USA (vgl. Blechman und Newman 166), wo ihn Everett L. Warner begleitete, der in der Folge ein kleines US-amerikanisches Camoufleur-Team zusammenstellte und ein eigenes Prinzip optischer Täuschung mit gegeneinander versetzten Kuben vor monochrom grauem Hintergrund entwickelte.

¹⁸ So die Berichte zeitgenössischer Beobachter (vgl. Raven).

¹⁹ Nach Kriegsende scheinen sich die optisch attraktiven Schiffe zum Bildsujet in der Malerei entwickelt und sich somit vom anwendungsbezogenen Entwerfen emanzipiert zu haben. Siehe Wadsworths *Dazzle-ships in Drydock at Liverpool* (Abb. 4) und, geradezu täuschend ähnlich, L. Campbell Taylors *Herculaneum Dock* (1919).



Abb. 4. Edward Wadsworth (1889–1932)
Dazzle-ships in Drydock at Liverpool (1919)

National Gallery of Canada, Ottawa
(http://en.wikipedia.org/wiki/File:Dazzle-ships_in_Drydock_at_Liverpool.jpg)

Ihre „gigantische Freiluft-Ausstellung“ (Schümer) gab dem, was der Impressionismus als Freiluftmalerei und mittels seiner Farbtechnik unabsichtlich zur Entwicklung der Camouflage beigetragen hatte, ein Medium. In einer Flotte auffällig gemusterter Schiffe unterwegs zu sein, habe den Eindruck erweckt – und der Zweifel an der militärischen Effektivität des gerne für zweckfrei gehaltenen Künstlerischen ist unüberhörbar –, man befände sich in der Mitte eines schwimmenden Kunstmuseums oder unter lauter kubistischen Gemälden auf See. Kommentare dieser Art, aber auch die pessimistische Anmerkung, man sei in den „schlechten Traum eines Futuristen“ geraten (Roskam 114), sprechen gewiss nicht von Unsichtbarkeit. Im Gegenteil: Der optische Effekt der Bemalungen war eine unterhaltsame Unordnung und entsprach damit genau dem konservativen Vorbehalt gegenüber den damals aktuellen Ästhetiken der Formzerlegung. Zwar gibt es bis heute keine Beweise, dass es der Camouflage-Anstrich war, der zum geringeren Verlust von Schiffen der Alliierten ab 1917 führte. Überliefert ist lediglich der psychologische Effekt, dass sich die Besatzungen auf den getarnten Schiffen subjektiv weniger sichtbar und daher sicherer fühlten (vgl. Newark 78). So früh wie möglich, also gleich nach Kriegsende, gaben die Admiräle dann auch den Befehl, Schiffe nicht länger mit dem Schutzanstrich zu versehen – sie hatten die Muster immer für eine nicht-militärische Mode gehalten. Die ästhetische Avantgarde hingegen beanspruchte im selben Zug die kulturelle Wahrnehmung ihres neuen abstrakten Formvokabulars. Dabei bleibt im Dunkeln, ob sie eine allgemeine Anerkennung in der Bevölkerung suchte oder ob sie nicht in erster Linie den Vorwurf mangelnden Patriotismus abstreifen wollte, der der aktuellen Ästhetik anhaftete.

Zum Verhältnis von Geometrien und Kubismus in der Konzeption der Camouflage

In Frankreich teilten sich Pablo Picasso und Georges Braque die kubistische Idee ganz friedlich. Um die Erfindung der modernen Kriegs-Camouflage sollen sie sich jedoch gestritten haben.²⁰ Wir können daraus schließen, dass es bei der Camouflage um mehr ging als um eine neue Visualität. „C’est nous qui avons fait ça“, ließ Gertrude Stein Picasso verblüfft angesichts einer Kanone im Tarnanstrich in den Straßen von Paris im Winter 1914 ausrufen (106). Picassos Erstaunen muss wohl der *Anwendbarkeit* und freilich auch dem Anwendungszweck der die Gegenstandskontur auflösenden kubistischen Ästhetik gegolten haben, die er gerade noch einmal auf andere Weise mit der Figur des Harlekins erprobte.²¹

²⁰ Vgl. Asendorf 217; Sedlmayr 47.

²¹ Picasso entwirft, malt und zeichnet zwischen 1915 und 1917 mehrere Harlekinfiguren im Sinne einer Distanzierung vom Kubismus (vgl. Silver 127-131).

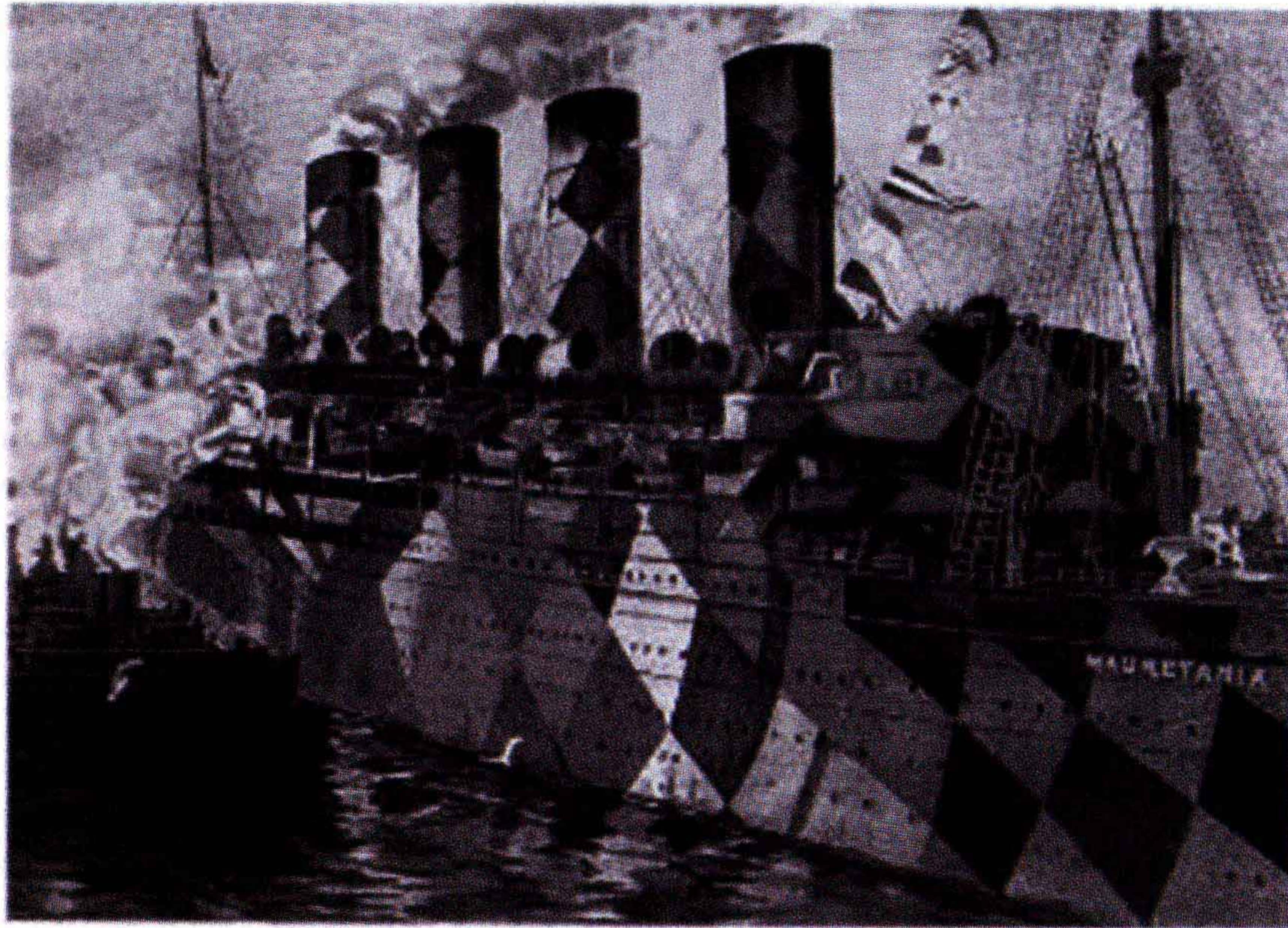


Abb. 5. Passagierschiff Mauretania
Ausschnitt aus einem Werbeplakat der Cunard Line (ca. 1913)
(Blechman und Newman 1: 279)

So gab Picasso seinem Freund Guillaume Apollinaire, zu dem Zeitpunkt Soldat, den Hinweis, Artilleriegeschütze und Kanonen statt grau lieber in leuchtenden Farben anzustreichen, „mit kleinen Fetzen rot, gelb, grün, blau, weiss, wie ein Harlekin“.²² Und in einem Gespräch mit Jean Cocteau soll Picasso gesagt haben: „Wenn sie eine Armee aus der Entfernung unsichtbar machen wollen, müssen sie nur ihre Männer wie Harlekine anziehen“.²³ Der Hinweis auf das clowneske Gewand irritiert zunächst. Tatsächlich aber zeigen Fotodokumente sogar Schiffe im bekannten Harlekin-Rautenmuster. Zu ihnen zählt das Passagierschiff *Mauretania*, das, im Krieg mit einem schwarz-weiß-rot-blauen Rautendekor als Tarnung ausgerüstet, nach Kriegsende mit dem exzentrischen Anstrich Reisewerbung betrieb (Abb. 5). Hatte Thayer nicht behauptet, dass noch das grellste Gefieder, das Pink der Flamingos beispielsweise, der Tarnung diene?

Heute nennt die kunsthistorische Literatur für die Vermittlung von optischem Tarnvokabular und kubistischer Objekttopografie André Mare (1885–1932) und verortet den Camouflagetechniker innerhalb der Widersprüche des kulturellen Feldes des Grabenkrieges. Mare war in Sachen Kubismus jedoch eher ein Überläufer für die Zeit des Krieges, vielleicht sogar ein Opportunist im Gefecht der Moderne. Zwar zeigen seine Kriegsnotizbücher Skizzen im Stil des Kubismus. So entwarf er 1915 beispielsweise einen geometrisch-abstrakten Anstrich für eine Kanone und demonstrierte dessen Tarnwirkung in der kubischen Verschachtelung des Geräts mit einer Baumsilhouette (Abb. 6). Mares Spezialisierung aber galt nicht der kubistisch organisierten Augentäuschung, sie zielte auf Mimesis.

Er konstruierte Bäume, die, neben einem oder zwei Kundschaftern, ein Fernrohr und ein Telefon verbergen sollten (Abb. 7). In der *Section de Camouflage* gehörte er zu den etwa 3.000 Architekten und Handwerkern,²⁴ vor allem aber den Künstlern, Theatermalern und Dekorateurern, die, zur Geheimhaltung verpflichtet, ihren Sonderstatus im Militär mit einem Chamäleon auf der Armbinde auswiesen.²⁵

²² Picasso an Apollinaire in einem Brief vom 7. Februar 1915 (zit. nach Behrens, „On Max Wertheimer“ 114).

²³ Vgl. Newark 72; Übersetzung durch die Autorin. Hier ist neben der möglichen Tarnqualität des Unterbrechungsmusters auch der Wechsel von Identitäten im Spiel.

²⁴ Diese Zahl wird für das Jahr 1917 genannt; 30 waren es im Jahr 1915 (vgl. Kahn, *Les Camoufleurs* 24, 37). Hinzu kommen 80.000 ausführende Arbeiter, unter ihnen 15.000 Frauen, die Flugzeugbespannungen bemalten oder Laubnetze knüpften. Nicht anders in Deutschland: Dort ist von 12.000 weiblichen Beschäftigten in der Kriegsindustrie die Rede (vgl. Mare, *Carnets de guerre* 130).

²⁵ Metken spricht von einem roten Chamäleon (86). Historische Armbinden zeigen ein eher goldfarbenedes Chamäleon, das auf eine rot-weiße Armbinde gestickt ist.

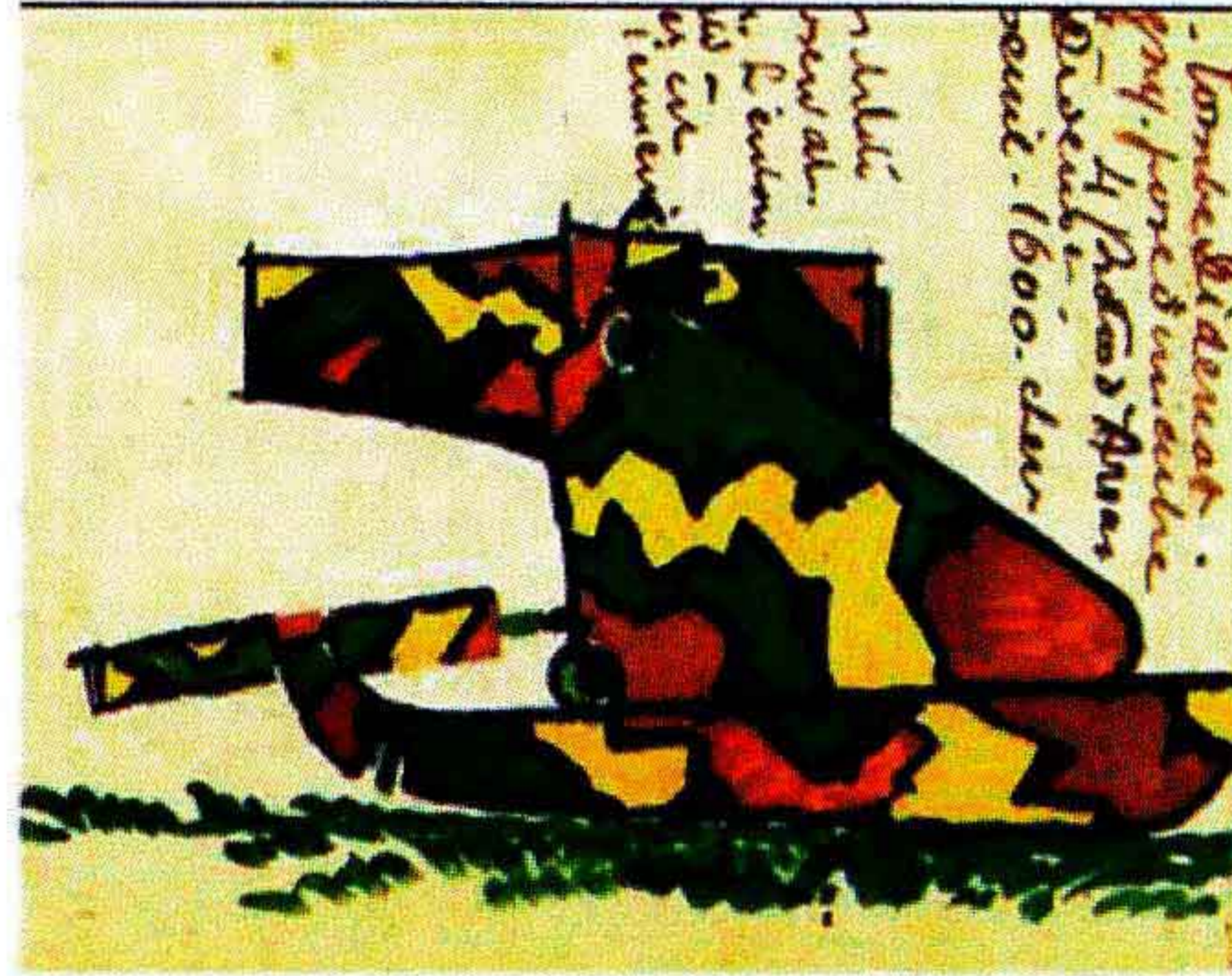


Abb. 6. André Mare (1885–1932)
Skizze für eine getarnte Kanone (1916)
(*Cubisme & Camouflage* 49)

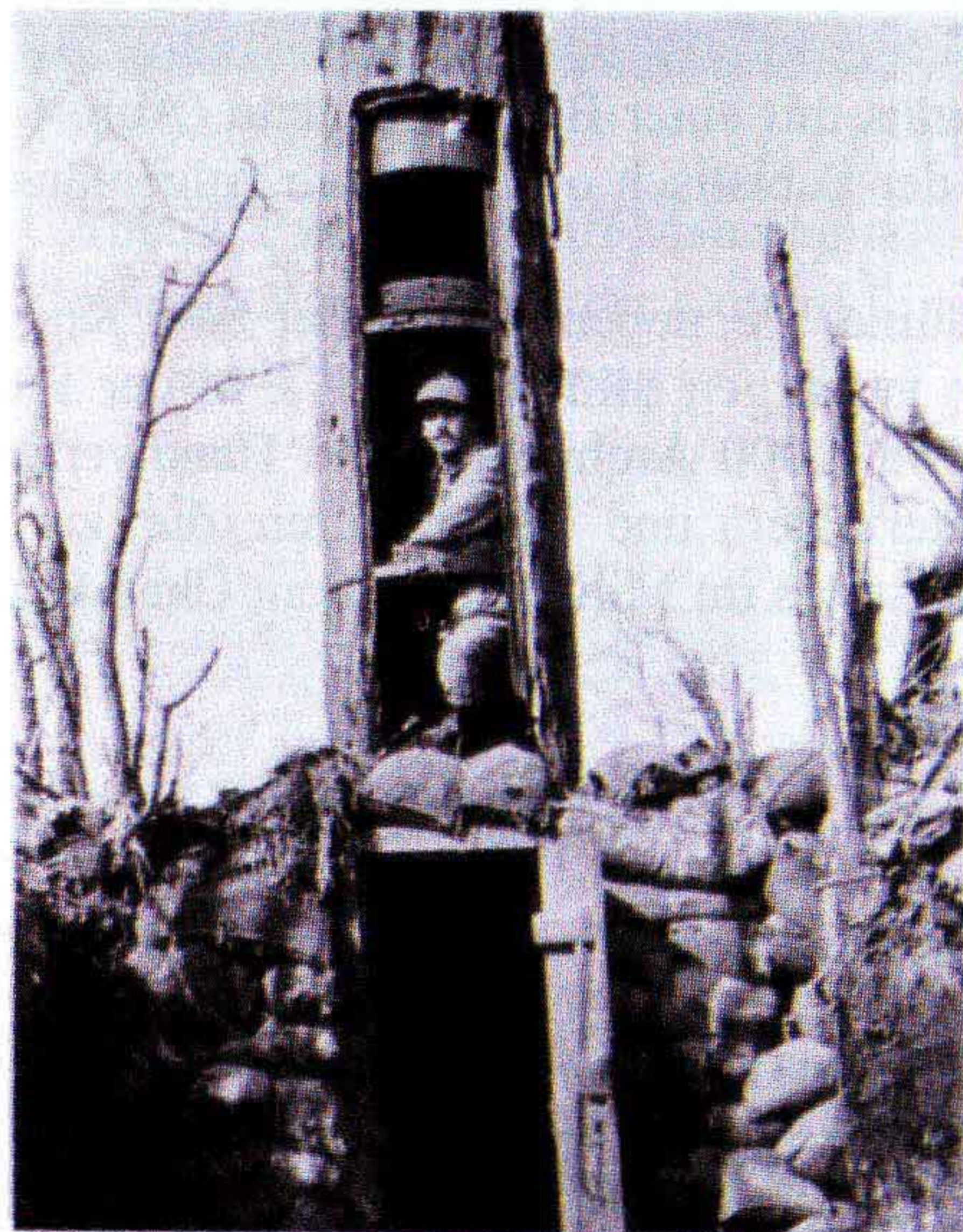


Abb. 7. André Mare
Soldat posiert in künstlichem Baum (1917)
(*Carnets de guerre* 131)

Grundsätzlich waren die Camouflage-Methoden stilistisch uneinheitlich. Denn neben den avantgardistisch-kubistischen Vorschlägen eines André Mare sahen Tarnungen im realistischen Register beispielsweise Fassadenbemalungen vor, die einen Hangar als Landschaft ausgaben.²⁶ Ein anderes Beispiel stellen die bereits erwähnten Baumattrappen aus Metall dar, die, bei Nacht an strategisch wichtiger Stelle aufgestellt, das natürliche Gegenstück ersetzten.²⁷ Solche Fälle von Camouflage waren nicht nach relativer Unsichtbarkeit, sondern nach täuschender Sichtbarkeit, als *Trompe l'œil* modelliert. Zahlreiche Standorte der Camouflage-Produktion beschäftigten sich ausschließlich mit Fälschungen: „falsche Soldatenbüsten, falsche Kanonen, falsche Flugzeuge“ (Mare, *Carnets de guerre* 30).²⁸ Mehr noch, es gab Imitationen von Pferdeleichen, in denen ein Schütze Platz fand, oder künstliche Verwundete, die an einer Leine aufgerichtet werden konnten, um durch ihren dergestalt simulierten Hilferuf ihre eigenen Leute aus dem Schützengraben zu locken.²⁹ Weder der Phantasie noch dem Zynismus waren in der neuen Kriegsmaschine Grenzen gesetzt.

Die Genese der Camouflage zeigt sich als verwirrendes und widersprüchliches Puzzle. Gott, Kunst und Natur kennt der Diskurs als ihre Vorbildner, unter die sich die Künstler meist dann meinten, einreihen zu können, wenn sie sich als Schöpfer und ihre Kunst als Mimesis verstanden. Welche Puzzleteile überhaupt das Bild der Camouflage abgeben, scheint buchstäblich Ansichtssache zu sein, wie der Tarneffekt selbst. Neben den lange Zeit verkannten Rollen, die Künstler wie Thayer für die Entwicklung der Tarnung gespielt haben, wird im Hinblick auf die Entstehung der modernen Camouflageoptik hauptsächlich die Idee des Kubismus diskutiert. Es sind Dynamik und Neuartigkeit dieser Ästhetik ohne historische Vorläufer, die die noch unbekannte Kriegsführung zu repräsentieren vermögen, nicht zuletzt, weil sie eine radikale Trennung zwischen der Zivilkultur und den Kriegsschauplätzen suggerieren: „The existence of, in a very real way, two distinct cultures“, schreibt Kenneth Silver,

that of the front and that of the home front – helps to explain Cubism's vitality in the trenches of the Great War. Its dissonant, visually explosive style was an especially appropriate language in which to describe the destructive powers of modern warfare. [...] For a war that – with its trench fighting, new incendiary devices, modern artillery, and poison gas – was unprecedented in almost every way, Cubism's lack of association with the past was the analogue of the *poilu's* general sense of dissociation. (84)

²⁶ Ein Beispiel wäre die Luftschiffhalle in Mannheim-Sandhofen, deren Vorderfront mit einer mimetisch-illusionistischen Landschaft versehen war (abgebildet in Benz-Zanner, Clichowski und Heinzerling 93).

²⁷ Auch dazu gibt es eine Skizze André Mares und entsprechende Fotodokumente; vgl. *Cubisme & Camouflage* 53 sowie Abbildung 7.

²⁸ Übersetzung durch die Autorin.

²⁹ Vgl. die Abbildungen und Bildunterschriften in Blechman und Newman 132-35.

Gezielte optische Desorientierung und zivilisatorische Desillusion hatten sich in einer neuen, nützlichen Ästhetik getroffen. Auf Umwegen hatte Thayers Mimese-Forschung trotz oder gerade wegen ihrer ideologischen Färbung dem Bild des Krieges einen neuen Anstrich verpasst. Thayer war ein Reaktionär und es ist bemerkenswert, wie komplex die Verschränkungen von emphatischer Naturforschung und tiefer Abscheu gegen die kulturellen und sozialen Erscheinungen um 1900 sind, die schließlich zu einer innovativen, über Jahrzehnte aus dem Militär nicht wegzudenkenden visuellen Technologie geführt haben. In die Erfindung der Camouflage waren, wie gezeigt, nicht nur optische Gesetze, sondern vor allem ideologische Besetzungen eingeflossen. Diese zirkulierten zwischen einer radikal reformerischen Lebensführung, einer pathologischen Furcht vor Keimen als Kern zivilisatorischen Übels und der Vision einer pragmatischen militärischen Anwendung. Letztere musste den Kampf gegen vorherrschende Männlichkeitsbilder verlieren, solange diese an individuelle Tapferkeit und Ehre geknüpft und noch nicht in die abstrakten Funktionen eines Kriegsapparats wie den des Ersten Weltkriegs überführt worden waren. Dann erst konnten Tarnprinzipien, selbst Resultat formaler Abstraktion, militärische Praxis werden. So hatte Thayer die Grundlagen für ein Paradox gelegt: mit der Formulierung der optischen Auslöschungsgesetze eine Waffe für einen Krieg geschaffen zu haben, der sich selbst als Vernichtungs- oder Auslöschungsmaschine aufführte.

Literaturverzeichnis

- Abbott Handerson Thayer. <<http://americanart.si.edu/exhibitions/online/thayer/index.html>> (2.2.2011)
- Asendorf, Christoph. *Super Constellation – Flugzeug und Raumrevolution: Die Wirkung der Luftfahrt auf Kunst und Kultur der Moderne*. Wien: Springer, 1997.
- Behrens, Roy R. *Art & Camouflage: Concealment and Deception in Nature, Art and War*. Cedar Falls: U of Northern Iowa, 1981.
- . „The Theories of Abbott H. Thayer: Father of Camouflage“. *Leonardo* 21.3 (1988): 291-96.
- . „On Max Wertheimer and Pablo Picasso: Gestalt Theory, Cubism and Camouflage“. *Gestalt Theory* 20.2 (1998): 111-18.
- . „The Role of Artists in Ship Camouflage During World War I“. *Leonardo* 32.1 (1999): 53-59.
- . *False Colors: Art, Design and Modern Camouflage*. Dysart, IA: Bobolink, 2002.
- Benz-Zanner, Margareta, Sabine Clichowski und Werner Heinzerling, Hg. *Und ich flog: Paul Klee in Schleiβheim*. München: Deutsches Museum, 1997.

- Blechman, Hardy und Alex Newman, Hg. *DPM: Disruptive Pattern Material*. 2 Bd. London: DPM Ltd., 2004.
- Clark, Austin H. „[Letter to Abbott H. Thayer, written April 20, 1916]“. Smithsonian Archives of American Art. *Abbott Handerson Thayer and Thayer Family Papers*. Abbott Handerson Thayer Correspondence, Ca-CI, 1897–1918. Box 1, Folder 24, Documents 45-47. <<http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/ca-cl--98734>> (2.2.2011)
- Craik, Jennifer. *Uniforms Exposed: from Conformity to Transgression*. Oxford: Berg, 2005.
- Crary, Jonathan. *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Übers. Anne Vonderstein. Dresden: Verlag der Kunst, 1996.
- Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. London: Murray, 1871. <http://darwin-online.org.uk/EditorialIntroductions/Freeman_TheDescentofMan.html> (2.2.2011)
- . *The Life and Letters of Charles Darwin, Including an Autobiographical Chapter*. Hg. Francis Darwin. 3 Bd. London: Murray, 1887. <http://darwin-online.org.uk/EditorialIntroductions/Freeman_LifeandLettersandAutobiography.html> (2.2.2011)
- Faulkner, Barry. *Sketches from an Artist's Life*. Dublin, NH: Bauhan, 1973.
- Hinton, H. E. „Natural Deception“. *Illusion in Nature and Art*. Hg. Richard L. Gregory und Ernst H. Gombrich. London: Duckworth, 1973. 97-159.
- Holert, Tom, und Mark Terkessidis. *Entsichert: Krieg als Massenkultur im 21. Jahrhundert*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002.
- Kahn, Elizabeth Louise. *Les Camoufleurs: The Mobilization of Art and the Artist in Wartime France, 1914–1918*. Los Angeles: U of California P, 1980.
- . *The Neglected Majority: „Les Camoufleurs“, Art History, and World War I*. Lanham, MD: UP of America, 1984.
- Lee, Elizabeth. „Therapeutic Beauty: Abbott Thayer, Antimodernism, and the Fear of Disease“. *American Art* 18.3 (2004): 32-51.
- Le Petit Robert*. Paris: Le Robert, 1990.
- Lunau, Klaus. *Warnen, Tarnen, Täuschen: Mimikry und andere Überlebensstrategien in der Natur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002.
- McIntosh, DeCourcy E. „Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme“. *Gérôme & Goupil: Art et Entreprise*. Bordeaux: Musée Goupil, 2000. 31-43.
- Mare, André. *Carnets de guerre*. Hg. Laurence Graffin. Paris: Herscher, 1996.
- . *Cubisme & Camouflage*. Paris: Herscher, 1996.
- Menninghaus, Winfried. *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003.

- Metken, Günter. „Im Zeichen des Chamäleons: André Mare und die Tarnmalerei der Avantgarden“. *Jenseits der Grenzen: Französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart*. Hg. Uwe Fleckner, Martin Schieder und Michael F. Zimmermann. Köln: DuMont, 2000. 83-92.
- Nemerov, Alexander. „Vanishing Americans: Abbott Thayer, Theodore Roosevelt, and the Attraction of Camouflage“. *American Art* 11.2 (1997): 51-80.
- Newark, Tim, und Imperial War Museum London, Hg. *Camouflage*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Orchard, Karin, Hg. *Blast: Vortizismus – die erste Avantgarde in England, 1914–1918*. Berlin: Nicolai, 1996.
- Raven, Alan. „The Development of Naval Camouflage 1914–1945, Part I“. *USN Camouflage 1941–1945: An Online Database of Camouflage Used by United States Naval Warships During WWII*. Snyder & Short Enterprises, n. d. <http://www.shipcamouflage.com/1_1.htm> (2.2.2011)
- Roosevelt, Theodore. *African Game Trails: an Account of the African Wanderings of an American Hunter-Naturalist*. New York: Scribner, 1910.
- Roskam, Albert. *Dazzle Painting: Kunst als Camouflage, Camouflage als Kunst*. Rotterdam: Stichting Kunstprojecten, 1987.
- Schümer, Dirk. „Die Kulissen des Krieges“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 22.5.1991: N3.
- Schwartz, Hillel. *Déjà vu: Die Welt im Zeitalter ihrer tatsächlichen Reproduzierbarkeit*. Übers. Helmut Ettinger. Berlin: Aufbau, 2000.
- Sedlmayr, Hans. *Die Revolution der modernen Kunst*. Hamburg: Rowohlt, 1955.
- Silver, Kenneth E. *Ésprit de corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*. Princeton: Princeton UP, 1989
- Stein, Gertrude. *Autobiographie von Alice B. Toklas*. 1933. Übers. Elisabeth Schnack. Hamburg: Luchterhand, 1993.
- Thayer, Gerald H., Hg. *Concealing-Coloration in the Animal Kingdom: an Exposition of the Laws of Disguise through Color and Pattern. Being a Summary of Abbott H. Thayer's Discoveries*. New York: Macmillan, 1909.

SUSANNE ELPERS

Die Kunst der Anpassung: Warum ein Dialog von Biologie und Kulturwissenschaft?

In Guillaume Apollinaires kleiner Erzählung „La Disparition d'Honoré Subrac“ („Das Verschwinden des Honoré Subrac“) aus der Sammlung *L'Hérésiarque et Cie (Erzketzer und Co.)*¹ berichtet der Ich-Erzähler von seinem Freund Monsieur Subrac, der die Gabe besitzt (oder sich angeeignet hat), seinen nackten Körper bei Gefahr optisch mit einer Wand verschmelzen zu lassen. Sichtbar bleiben nur sein eilig abgeworfener, unförmiger Umhang und seine Fußbekleidung. Monsieur Subrac erklärt dem höchst erstaunten Freund, wie es ihm gelingt, sich den Blicken anderer zu entziehen:

C'est bien simple. Il ne faut voir là qu'un phénomène de mimétisme... La nature est une bonne mère. Elle a départi à ceux de ses enfants que des dangers menacent, et qui sont trop faibles pour se défendre, le don de se confondre avec ce qui les entoure... Mais, vous connaissez tout cela. Vous savez que les papillons ressemblent aux fleurs, que certains insectes sont semblables à des feuilles, que le caméléon peut prendre la couleur qui les dissimule le mieux, que le lièvre polaire est devenu blanc comme les glaciales contrées où, couard autant que celui de nos guérets, il détail presque invisible. C'est ainsi que ces faibles animaux échappent à leurs ennemis par une ingéniosité instinctive que modifie leur aspect. Et moi, qu'un ennemi poursuit sans cesse, moi, qui suis peureux et qui me sens incapable de me défendre dans une lutte, je suis semblable à ces bêtes: je me confonds à volonté et par terreur avec le milieu ambiant. („La Disparition“ 172-73)²

Apollinaire, der fasziniert war von den möglichen Transformationen des menschlichen Körpers, lässt in der Fiktion dieser Erzählung, deren Wahrheit der

¹ Die Erzählung erschien zuerst im *Paris-Journal* vom 4. Februar 1910.

² „Das ist ganz einfach. Man muß darin nur ein Phänomen der Anpassungsfähigkeit [frz.: mimétisme] sehen... Die Natur ist eine gute Mutter. Sie hat alle Kinder, denen Gefahren drohen, die aber zu schwach sind, um sich zu verteidigen, mit der Gabe ausgestattet, daß sie mit ihrer Umgebung verschmelzen können... Aber das wissen Sie ja. Sie wissen, daß Schmetterlinge Blumen gleichen, daß gewisse Insekten wie Blätter aussehen, daß ein Chamäleon die Farbe annehmen kann, unter der es am besten verborgen ist, daß schließlich der Polarhase weiß wie die eisige Landschaft wurde, die ihn beinahe unsichtbar macht, so daß er Reißaus nehmen kann, denn er ist auch nicht mutiger als unser Feldhase. So entkommen die schwachen Tiere ihren Feinden durch eine instinktive Findigkeit, mit der sie ihr Äußeres verändern. Und da mich ein Feind ununterbrochen verfolgt, da ich ängstlich und nicht imstande bin, mich in einem Kampf zu verteidigen, verhalte ich mich wie diese Tiere: wenn ich erschrecke, verschmelze ich willkürlich [frz.: à volonté] mit dem Milieu, das mich umgibt“ („Das Verschwinden“ 181-82).