

Zeitschrift: Allgemeine schweizerische Militärzeitung = Journal militaire suisse =
Gazetta militare svizzera

Band: 62=82 (1916)

Heft: 9

Artikel: Kampf und Schlacht in der bildenden Kunst (Schluss)

Autor: Escher, Konrad

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-32710>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Schwächung erlitten hat, daß von einem Kräfteausgleich gesprochen werden kann. Für die letztere nicht, weil es in der Nord- wie in der Ostsee vorläufig noch an einem erreichbaren und greifbaren Ziel gebricht, gegen das man das kostbare, nur schwer und langsam ersetzbare Schiffsmaterial mit einigen Erfolgsaussichten einsetzen kann. Am meisten wird aber vergessen, daß der Seekrieg nicht nur aus großen „direkten“ Aktionen, dem Kampf von Flotte gegen Flotte, der Invasion gegnerischen Gebietes durch Landungstruppen, dem Angriff feindlicher Küstenbefestigungen und der Kriegsblockade besteht, sondern, daß es daneben noch eine „indirekte“ Seekriegsführung gibt, die zum wesentlichsten Teil auf die wirtschaftliche Schädigung des Gegners durch die Unterbindung seines Handels hinausgeht.

In diesem „indirekten Stadium“ des Seekrieges befinden wir uns zur gegenwärtigen Zeit. Mit der „indirekten“ Seekriegsmethode hofft die schiffreichere Entente die Gegner wirtschaftlich niederzuzwingen. Das Hauptmittel dieser Kriegführung und ihre schärfere Form ist die Handelsblockade. Ihr typisches Beispiel und gegenwärtig das kriegsgeschichtliche Vorbild bildet die strategische Einschließung des südstaatlichen Sezessionsgebietes durch die nordstaatliche Marine im amerikanischen Sezessionskrieg 1861 bis 1864. Dieser Plan, nach der ihr Opfer umschlingenden Anacondaschlange der „Anacondaplan“ genannt, bestand darin, daß die fast 6000 km lange Ost- und Südküste der Sezessionsstaaten, sowie im Westen die Mississippilinie von den nordstaatlichen Seestreitkräften blockiert wurden, während im Norden der Landkrieg dafür sorgte, daß die Absperrung vollkommen wurde. Auf diese Weise gelang es den Nordstaaten durch Unterbindung des Baumwollexports und der Einfuhr europäischer Industrieerzeugnisse die Finanzen und die Widerstandskraft der Südstaaten so zu schwächen, daß dadurch der Kriegszweck erreicht wurde. Ursprünglich beabsichtigte Napoleon mit seiner Kontinentalsperre gegen England den gleichen Zweck. Da sie aber nicht „effektiv“ wurde, nur eine Papierblockade blieb, weil die Flottenmittel zur Blockierung des Küstengebietes bei weitem nicht ausreichten, so schädigte sie mehr die eigenen und die verbündeten Lande, was damals auch die Schweiz reichlich zu spüren bekam.

Durch die Handelsblockade, die sehr wohl mit der Kriegsblockade verbunden sein kann, wird der direkte Kampf gegen die Seemacht des Gegners umgangen und durch die Schädigung seines Volkswohlstandes, die Unterbindung der Zufuhr seiner Bedürfnisse ersetzt. Die Feinfühligkeit der modernen Volkswirtschaft solchen Verkehrsstörungen gegenüber stempelt daher diese Art der „indirekten“ Seekriegsführung heutzutage zu einem besonders wirksamen, für den Blockierten auf längere Dauer unerträglichen Mittel zur Erreichung des Kriegszweckes. Es ist daher ganz begreiflich, daß Deutschland und Oesterreich-Ungarn in Ausnutzung ihrer zahlreichen und über einen großen Aktionsradius verfügenden Unterseeboote nicht nur die Blockade zu sprengen, sondern auch dem gegnerischen Handel Schaden zuzufügen versuchten. Da aber im Kriege jede Repressalie notwendigerweise zur Gegenrepressalie führt, so war die Bewaffnung der Handelsschiffe mit Geschützen nichts weiter als logische

Konsequenz, ein Akt der Notwehr. Man tat das, was zu den Zeiten allgemein üblich gewesen ist, als noch Schiffe unter dieser oder jener Flagge in see-räuberischer Absicht die Meere durchfurchten. Und es liegt in der gleichen Konsequenz, wenn jetzt Deutschland wie Oesterreich-Ungarn denkschriftlich erklären, daß in Zukunft jeder bewaffnete Handelsdampfer gleich wie ein Kriegsschiff behandelt werden wird.

Gleiche Mittel und Zustände erzeugen gleiche Gegenmittel. Die nordstaatliche Blockade des Sezessionsgebietes schuf die Blockadebrecher und das Kaperschiff „Alabama“, obgleich die Pariser Deklaration vom 16. April 1858 die Kaperei als abgeschafft erklärt hatte. Mit dieser „Alabama“ hat das Tun des rätselhaften Schiffes, das den „Appam“ genommen, um diesen selbst zu Kaperzwecken zu verwenden, verzweifelte Ähnlichkeit. So wird es immer sein, weil im Kriege, je länger er dauert, jede Partei für sich das Recht der Notwehr und des Notstandes in Anspruch nimmt. Und so wird es bleiben, bis die Satzungen des Völkerrechtes ihren kautschukartigen Charakter verlieren und allgemein verbindliche und respektierte Kraft erhalten.

—t.

Kampf und Schlacht in der bildenden Kunst.

Dr. phil. Konrad Escher.

(Schluß.)

Das 18. Jahrhundert, das Zeitalter Friedrichs des Großen, fußte in der militärwissenschaftlichen, historischen Schlachtendarstellung auf dem vorhergehenden, milderte aber dessen Pathos der Bewegungen und dessen schroffe Beleuchtungsgegensätze, abgesehen davon, daß die besonders im preußischen Heer strafferen Uniformen sowie die kurzen Perrücken eine entsprechend straffere Linienführung verlangten. Als literarische Parallele zu den Kriegsepisodenbildern des 17. Jahrhunderts mag der herrliche Roman *Simplicius Simplicissimus* des Grimmelshausen genannt werden; die feinen, von ruhiger objektiver Beobachtung und seelischer Vertiefung in den Gegenstand zeugenden Bildchen der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert dürften als die besten Illustrationen (im weitesten Sinne des Wortes) zu Goethes *Campagne in Frankreich* betrachtet werden. Und wie vortrefflich sich der militärische Beruf und die sachliche Darstellung kriegerischer Vorgänge mit poetischer Naturauffassung zu abgerundeten, intimen, heute noch lebensfrischen, Kunstwerken verbinden konnten, beweisen die Werke des volkstümlichen Landvogts von Greifensee, Salomon Landolts. In seiner Jugend hatte dieser fleißig Uebungen französischer Truppen beobachtet, dann sein zürcherisches Scharfschützencorps, das ihm so sehr ans Herz gewachsen war, bis zur Vollkommenheit ausgebildet; er hatte auch nicht geruht, bis er Friedrichs des Großen Parade von Potsdam gesehen, und dem König, als dem besten Soldaten seines Jahrhunderts, Auge in Auge gesehen und mit dem trefflichen Ziethen gesprochen hatte. Den stärksten Einfluß auf seine Kunsttätigkeit übten aber die Ereignisse, die sich um die Schlachten bei Zürich (1799) drehten, aus. Landolt wohnte den Gefechten bei, hatte österreichische und russische Einquartierung und ritt selbst im Aufklärungsdienst von einer Patrouille zur andern.

So glühen seine bunten Uniformen in dunkelm Wald oder vor tiefgrünem Gelände, beim Wachtfeuer und Mondschein, beim aufgehenden oder sinkenden Tag.

Was dem Schlachtenbild des 17. Jahrhunderts in Gruppierung des Landschaftlichen noch Schematisches anhaften mochte — wie der Hügel im Vorder-, der Kampffeschauplatz oder die belagerte Stadt im Mittelgrund — das schwand im Laufe des 18. Jahrhunderts allmählich, wenn auch nicht vollkommen. Joh. Lorenz Rugendas, der zahlreiche Schlachten und Gefechte der Befreiungskriege illustrierte, bezeichnet den Uebergang von der alten zur neuen, für das 19. Jahrhundert bezeichnenden Auffassung. Noch gibt es raumbildende Kulissen am Rand des Bildes; die Hügel im Vordergrund scheinen aber nicht mehr stereotyp sondern als natürliche Fortsetzung des Geländes; der Horizont ist weniger hoch, d. h. er wechselt je nach Beschaffenheit des Kampfplatzes, und die Gefechte erstrecken sich über das ganze Gelände; die Schlachtenmaler des 19. Jahrhunderts erstreben unbedingt getreue Wiedergabe der Oertlichkeit und die möglichst erschöpfende Darstellung der Operation; der Kriegskundige soll sofort wissen, um welche Schlacht es sich handelt. Rugendas mischte, in oft unerträglicher Weise, ähnlich wie es die Künstler des 17. Jahrhunderts getan hatten, die freien, gelockerten, d. h. schon im Kampf verwickelten Gruppen mit den schematischen, d. h. in Reih und Glied aufrückenden oder stille stehenden. Spätere Künstler, wie z. B. Albrecht und Franz Adam oder Peter von Heß erstrebten wieder eine Art bildmäßiger Einheit, insofern als sie das vielgestaltige Geschehnis eines Feldzuges oder auch nur einer Schlacht in Einzelepisoden zerlegten, die einen in sich geschlossenen Charakter tragen: Aufmarsch, Sturm, Belagerung, Ueberfall, Rückzug, Patrouillen u. s. f. Das Bildfeld wurde geschickt dadurch gegliedert, daß die geschlossen aufmarschierenden Truppenkörper tunlichst in den Hintergrund verwiesen wurden und so in kleinem und kleinstem Maßstab das Gelände mehr belebten als zerschnitten, während dem Mittel- und Vordergrund die räumlich wirkenden, gelockerten Teile, der Feldherrenhügel, Kanonen, Genreszenen u. a. vorbehalten blieben. Ein Glück, wenn eine so hohe künstlerische Einsicht mit am Werk war; aber trotzdem sprechen diese Bilder nie für sich selbst, sondern bedürfen stets einer weitausgreifenden fachmännischen Erklärung. Wenn aber Peter von Heß den Rückzug der französischen Armee über die Beresina darstellte, so war es, als ob er in tausend Einzelheiten das namenlose Elend zum Bewußtsein bringen wollte; er malte Dinge, die man sehen sollte und nicht sieht, und zwingt, gleichsam mit dem Vergrößerungsglas von einem Detail zum andern zu gehen. Vielfach wurde, von Heß, wie auch später von Wereschtschagin, der Schnee der endlosen russischen Ebene zum malerischen Wirkungsmittel benützt; Wilhelm von Kobell vollends ist ein so feiner Beobachter der Landschaftsstimmung, daß wir seine „Belagerung von Kosel“ und sein „Gefecht bei Bar-sur-Aube“ viel mehr als Landschaftsbilder mit kleiner, anmutiger soldatischer Staffage, denn als Kriegsbilder im eigentlichsten Sinne des Wortes werten, trotzdem auf der Rückseite des einen der Bilder genau angegeben ist, um welche militärische Operation es sich handelt. Seine Uniformenbilder

sind stets lebensfrische Soldatennovellen in Landschaft. Aber dies war offenbar noch zu frei empfunden; die unbedingte Zuverlässigkeit in allen Einzelheiten und die Ausscheidung alles dessen, was nicht unbedingt zur Sache gehörte, wurden immer rigoros gefordert; ein Gemälde war kein Genuß mehr, sondern eine höchst unvollkommene Belehrung, etwas, mit welchem der Nichtfachmann nichts anzufangen wußte und das höchstens mit der beigefügten Erklärung die geschichtlichen Kenntnisse für einen Augenblick aufzufrischen vermochte. Tadelloses Können und genauestes Studium wurden zu Werken vereinigt, welche nicht künstlerisch erfreuten und nicht belehrten, aber nichts desto weniger fabrikmäßig angefertigt wurden, um ganze Ruhmeshallen zu füllen. Diese offizielle Schlachtenmalerei mit ihrem nunmehr historischen Wert erreicht ihr Ende in Frankreich in Horace Vernet und seinem Malerstab, der die Einförmigkeit durch gallisches Pathos zu beleben suchte, und in Deutschland in Anton von Werner, der aus der Handwerklichkeit dieser Kunst kein Hehl machte. Als Muster rein objektiver, technisch vorzüglich durchgeführter Militärbilder mögen die zahlreichen Radierungen und Zeichnungen Everts van Muyden gelten.

Der Solothurner Frank Buchser ist nicht Schlachtenmaler im akademischen Sinne des Wortes, aber auch die Epoche romantischer Kampfes- und Kriegsbilder hat er überwunden. Wenn er nun bei seinem ersten Aufenthalt in Marokko, wohin es ihn von Spanien aus unwiderstehlich zog (1858), ethnographisches mit malerischem Interesse verband und eine Fülle herrlicher Skizzen von Arabern schuf, so gab ihm der Kabylenkrieg (1860) Gelegenheit, zahlreiche Kämpfe wie auch die große Schlacht von Tetuan genau zu beobachten. Er hält auf den Gesamtbildern die Bewegungen im Großen fest, entwirft in genial impressionistischer Manier Tuschskizzen von den Heerführern, hält als Wesentliches die Terrainbildung fest, in welche er die Truppen, gleichviel in welcher Aktion, rein nach ihren Tonwerten festlegt. Für offizielle Schlachtenbilder wäre Buchser nicht der Mann gewesen; dafür ist er in farbiger Erfassung und Darstellung solcher Vorgänge den meisten seiner Zeitgenossen, sicher den Schlachtenmalern, vorausgeeilt.

Das Bild, das uns die Kunst des 19. Jahrhunderts gewährt, ist ja so unendlich mannigfaltig, daß das militärische Schlachtenbild nur eine einzige, und dazu noch ziemlich unwesentliche Nebenströmung bildet, welche vielfach durch außerkünstlerische Forderungen bedingt, in ihrer Entwicklung gehemmt war und gerade zu der Zeit abbrach, als sich die große Kunst auf einen grundsätzlich neuen Boden stellte. Neben dem idealen, d. h. historischen, bald aber auch orientalischen Kampfesbild, bestand auch das zeitgenössische Ruhmesbild weiter, in welchem nicht ein Kampf, sondern ein Held die Hauptrolle spielt — diese Species von Kunst hat Napoleon zum Mittelpunkt. Als die Kunst ihr Ideal wieder im Altertum suchte, malte Jacques Louis David, der Hofmaler Napoleons, den Kampf zwischen Römern und Sabinern und den Tod der Spartaner in den Thermopylen, und Peter von Cornelius stellte im Auftrag König Ludwigs von Baiern in der Münchner Glyptothek Kämpfe zwischen Griechen und Trojanern

dar. Aber der eigentliche Maler Napoleons und seines Heeres war Baron Gros, der mit dem nötigen Grad von Strenge und Pathos, Realistik und Theatertum begabt war, um mehr als die militärische Wahrheit zu verkünden. Ihm verdankte Napoleon „Die Ansprache vor den Pyramiden“, die „Schlacht von Aboukir“ und die „Schlacht von Eylau“, letztere das echtste theatralische Kriegsbild, aber in seinen Einzelheiten von unwiderstehlicher Kraft. Und während sich die deutschen Künstler in mittelalterliche Kaiserherrlichkeit und Geschichtsphilosophie versenkten und aus diesen Gedankenkreisen heraus Karls des Großen Schlachten, aber auch die Hunnenschlacht gegen Attila, die Zerstörung Jerusalems und die Ankunft der Kreuzfahrer vor der heiligen Stadt malten, reformierten die Franzosen die künstlerischen Ausdrucksmittel, hauptsächlich die Bewegung in Linie und Farbe; Gericaults Pferde lassen sich mit denen des Rubens vergleichen, und Delacroix schwelgte in farbigen Orgien für seine Orientalenkämpfe; im Vertrauen auf die siegende Kraft seiner Farbe massakrierte er im „Gemetzeln von Chios“ die alte Malerei. Nur er vermochte mit seinem hinreißenden Schwung die Februarrevolution lebenskräftig darzustellen und schließlich die „Schlacht bei Nancy“ zwar nach den Grundsätzen der modernen Schlachtenmalerei aufzubauen, dazu aber die rauhe, wilde Winterlandschaft mit den Farben der Heere zu unwiderstehlicher Stimmung zu vereinigen; von den ungezählten Historienbildern, welche diesseits und jenseits des Rheins in der Folge geschaffen wurden, mag dieses als das beste gelten. Napoleon fand seine dichterische Verherrlichung in Raffets tiefempfundenen, einzigartigen Lithographien, aber auch in zahlreichen Werken Meissoniers, der wohl, nebst Charlet, die Erinnerungen an die große Zeit am treuesten bewahrt hat.

Während das Historienbild verflachte, indem es lauter Theaterrequisiten zusammenstellte und sich am interessanten Inhalt genügen ließ, erhob Adolph von Menzel das Kampfbild als Illustration zu einer neuen Gattung, wobei er zugleich dem volkstümlichen Holzschnitt Ausdruckswerte abgewann, die ihn mit der feinsten und sichersten Federzeichnung und der malerischsten Radierung in eine Linie stellten. Der Künstler widmete einen großen Teil seines langen Lebens der Geschichte und Persönlichkeit Friedrichs des Großen; er illustrierte eine volkstümliche Geschichte über den König und ebenso dessen Werke, die politischen, philosophischen und militärwissenschaftlichen, und außerdem noch ein Nachschlagewerk über die verschiedenen Uniformen seines ganzen Heeres. In den einzelnen Kapiteln von Franz Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen wählte Menzel stets die entscheidenden Situationen oder Augenblicke, und da der Text kurz, anschaulich und fließend erzählt, so fand der Künstler immer Anregung und konnte zugleich den ausgesprochenen, oft auch nur angedeuteten oder sogar erst zu erratenden Gedanken aufnehmen und künstlerisch weiter bilden. In den zahlreichen Kampfbildern gab er das künstlerisch Vollendete und in seiner Verständlichkeit und Anschaulichkeit nicht mehr zu übertreffende Kompendium der Schlachtenmalerei wie sie sein könnte und sollte. Er hat an Hand der historischen Nachrichten eine Unmenge von Darstellungsmöglichkeiten geschaffen

und oft sogar ähnliche Situationen ganz verschieden dargestellt. Menzels Schlachtenbilder bedeuten also das glänzendste Beispiel (in dieser Hinsicht) für das unendlich reiche und individuelle Sehen der Neuzeit. Er hat für Nähe und Ferne, Nacht und Tag alle Tonstärken zur Verfügung, er wirkt mit energischen Schlagern und feinen, gleichsam nur aus Fäden gesponnenen Figuren. Die älteren Künstler betonten noch das Schematische der Schlacht, Menzel das Individuelle. Was Callot in seinen Radierungen etwas theatralisch zusammenstellte, um reich an Erfindungen und Beobachtungen zu erscheinen, das isolierte und vertiefte Menzel zu abgeschlossenen Bildern.

Arnold Böcklin schuf kein Schlachtenbild aus historischem Interesse, sondern alles wurde ihm zum packenden Naturschauspiel, so auch der Kimbernkampf auf der niedrigen Holzbrücke über dem schäumenden Fluß. Und schließlich war die Kunst alles Detaillierens und alles erschöpfenden Realismus müde und verlangte nach neuen, sie über den Alltag erhebenden Gesetzen. Während einst Franz Defregger das letzte Aufgebot mit aller Liebe für Stimmung, für alte sorgenvolle Bauern, für Tiroler Tracht und Tiroler Bauart malte, schildert Egger Linz in ein paar unerhört energischen Figuren, wie der begeisterte Pater Haspinger die Tiroler unwiderstehlich mitreißt; nicht Figuren und Szenerie sind der Gegenwart die Hauptsache, sondern ein mit allen Ausdrucksmitteln in allen Teilen durchgeführter Grundgedanke. Für Hodler ist der Kampf ein Rhythmus von Bewegung und Gegenbewegung, und die zu monumentaler Einheit ausgebaute Idee vom Kampf legt er der „Schlacht von Näfels“ zu Grunde, wo er in 3 Oesterreichern und 2 Schweizern die Uebermacht der Feinde zum Ausdruck bringt. Im Rückzug von Marignano erhob Hodler den schmerzgehemmten, im „Auszug der Freiwilligen“ den begeisterungsfreudigen Schritt zum leitenden Prinzip.

Ebenso naheliegend wie unmöglich erschöpfend zu beantworten ist die Frage, wie der heutige Krieg auf die Kunst einwirkt; denn ungezählte Bilder aus allen Kriegsschauplätzen bringen die illustrierten Zeitungen, Kunstzeitschriften und graphischen Blätter, wozu auch die Kunstausstellungen das Ihrige beitragen. So viel aber ist sicher, daß sich diese ganze ungeheuere Produktion auf die Einzelbeobachtung einstellt, d. h. lauter Einzelepisoden bringt, seien es Szenen im Schützengraben, seien es Erlebnisse in den eroberten Städten; die meisten sind skizzenhaft, gleichsam um die Eindrücklichkeit zu erhöhen oder das rasche Geschehen zum Bewußtsein zu bringen. Aber selbstredend beschränkt sie sich nicht auf das Erzählen, sondern verfolgt alle Kreise, welche der Krieg im Dasein der von ihm betroffenen Völker zieht, von den satirischen Schöpfungen ganz zu schweigen; sie erhebt den Einzelfall zum Erlebnis der Menschheit, zur Charakteristik der Zeit und Völker. Je einfacher und eindrucklicher, desto dauernder, sei es in den Umrißlinien der Zeichnungen, sei es in den Farben- und Tongegensätzen der Gemälde und der graphischen Blätter. Und es würde dieser eisenharten Zeit an Kraft zur Seelenstärkung fehlen, wenn sie über der Episodenschilderung die Menschheit selbst, die Träger des Völkerringens, wenn sie die toten Helden vergäße. Willi Geiger strebt in seinem Lithographienzyklus:

„Unsere Helden 1914“ nach Monumentaleindrücken in Linien und Licht; er steigert das Menschliche, nicht ohne Gewaltsamkeit, ins Ewige und Kolossale, enthebt das irdische Erlebnis zur Vision. Das Sterben eines Helden wird zum Pietäbild für den Kriegerstand, und das Verlöschen des Einzelnen wird zur Schicksalserfüllung im Großen. Wenn unsere heimische Kunst nur „Bilder von der Mobilisation“ und Porträts der Heerführer aufzuweisen hat, so dankt sie es einem gütigen Geschick, das uns die tiefsten Erschütterungen ersparte. Sollten aber trotzdem spätere Kampfesbilder wieder einmal von den Schweizern im Krieg erzählen müssen und zwar als unmittelbare Zeiturkunden, so möge jener Kunst auch die seelenstärkende Größe und Weihe nicht fehlen.

Anmerkung. Das gleiche Thema wurde ausführlicher vom Verfasser in den Neujahrsblättern der Zürcher Kunstgesellschaft 1915 und 1916 unter dem Titel Kunst, Krieg und Krieger behandelt; das 19. Jahrhundert wird außerdem separat, und die ganze Abhandlung in Buchform mit Literaturnachweisen erscheinen. Der Verfasser.

Kieferschüsse.

Die vielfachen Schädelverletzungen im Weltkrieg haben dem Zahnarzt einen neuen Wirkungskreis angewiesen und ihn neben den eigentlichen Mediziner gestellt. Zahlreiche Dentisten haben sich nach den Kriegsschauplätzen begeben, um Einblick zu erhalten in die Kriegszahnkliniken, die, teils als stabile, teils als mobile Institute gedacht, mit allen Errungenschaften der Wissenschaft ausgerüstet, unendlich viel gutes leisten und gar manchem Verletzten, der ohne sie ein elender Krüppel wäre, derart zu helfen in der Lage sind, daß er nicht nur wieder selbständig Nahrung aufzunehmen, sondern auch zu sprechen und sich so selbsttätig durchs Leben zu schlagen vermag. Auch schweizerische Zahnärzte haben ihre Studien in den Speziallazaretten gemacht und ihre Erfahrungen den Kollegen durch das Mittel der Presse bekannt gegeben. Eine derartige Publikation, die jeden Soldaten, nicht nur den Fachmann, lebhaft interessieren dürfte, ist soeben im Verlag von A. Francke in Bern erschienen und nennt sich „*Ueber die Behandlung von Kieferschußfrakturen*“. Bericht aus Abteilungen für Kieferverletzte in Wien und der Kriegszahnklinik der 4. österreichisch-ungarischen Armee auf dem östlichen Kriegsschauplatz von Dr. O. Müller-Widmann, Privatdozent für Zahnheilkunde an der Universität Bern.“ Oskar Müller, Zahnarzt in Burgdorf, ist Infanterieoffizier und hat als solcher bis vor kurzem im Ablösungsdienst gestanden. Er hat deshalb all den gesehenen Fällen auch das nötige militärische Interesse entgegengebracht, weswegen seine mit 56 Abbildungen versehene Broschüre sicher jedem Soldaten etwas bieten wird. Die folgenden Ausführungen mögen das beweisen. Greift dann der eine oder andere Leser zum Original, um sich noch einlässlicher zu orientieren und namentlich, um anhand der Bilder sich zu überzeugen, was in den Spezialanstalten für Kieferverletzte geleistet wird, so wäre das nicht nur des Werkes wegen sehr zu begrüßen, sondern es würde dadurch auch manches Vorurteil zerstreut und beseitigt.

Die Taktik des Schützengrabenkriegs, schreibt Müller, hat es mit sich gebracht, daß die Anzahl

der Kopfschüsse und unter ihnen der Kieferschüsse eine enorme geworden ist. Bereits im russisch-japanischen und in den Balkankriegen ist die Tatsache konstatiert worden, und im nunmehrigen europäischen hat sie sich aufs neue bewährt, in noch viel höherem Maße als man es annahm.

Infolgedessen haben die betroffenen Staaten besondere Abteilungen für Kieferverletzungen eingerichtet, in denen die Ergebnisse jahrelanger Arbeiten der Zahnärzte klinisch verwertet werden — Zahnarzt und Chirurg arbeiten also Schulter an Schulter und erzielen große Erfolge. Beider Arbeit beginnt zugleich, ja oft genug hat der erstere den Vortritt.

Bei der Untersuchung, berichtet Müller wörtlich, fällt sofort auf, daß der Einschub meist nur eine kleine Verletzung verursacht, der Ausschub jedoch eine große Zertrümmerung der Knochen und gewaltige Weichteilverwüstungen bewirkt, wie die verschiedenen Bilder erschreckend dartun. Die Kugel, die den harten Unterkiefer trifft, zersplittert ihn, sie schlägt ihn nicht glatt durch. Die abgeschlagenen Knochensplitter wirken als sekundäre Projektile und zerreißen die umgebenden Weichteile. Es können durch das Geschoß auch Zähne losgesprengt werden, die die gleiche Wirkung haben. Man findet sie dann oft in der Umgebung des Ausschusses lose in den Weichteilen liegen. Die Kugel kann auch zum Querschläger werden, indem sie im Munde an einen Zahn stößt und sich quer zur Einschubrichtung stellt. Der Querschläger macht wohl die entsetzlichsten Wunden, die eine Kugel verursachen kann im Gebiete der Kiefer. Von derartigen Verwundeten ist daher oft die Vermutung zu hören, sie seien von einem Explosiv- oder Dumdumgeschoß getroffen worden. Der kleine Einschub, sowie die leichten Zertrümmerungen auf der Einschubseite, lassen diese Verletzungen jedoch in unzweideutiger Weise erklären.

Müller hat auch Steckschüsse gesehen, ferner die Wirkung von Handgranaten, Schrapnells, Granatsplittern, sowie durch stumpfe Gewalt erzeugte Frakturen, verursacht durch Aufschlagen auf steinigem Boden, an Balken im Schützengraben, oder den Luftdruck platzender Granaten und Bomben. Der Schuß kann beide Kiefer durchbohren, häufig ist die Kinnpartie weggeschossen oder der Kieferwinkel gebrochen. Da der Oberkiefer weniger derb gebaut ist wie der Unterkiefer, erscheinen dessen Verletzungen im allgemeinen gutartiger. Unterkieferschüsse sind fast immer mit großen Verwüstungen in den Weichteilen und Substanzverlusten verbunden und eitern stark; auch sind sie häufiger. Der Muskelzug und die Narbenzusammenziehung verursachen rasch ein starkes Verlagern der Bruchstücke.

Die Behandlung muß dahin tendieren, neben der allgemeinen Pflege der Wunde der Verletzung der Knochen alle Aufmerksamkeit zu schenken: die Bruchstücke müssen in die richtige Lage gebracht und darin erhalten bleiben. Der Verletzte muß sobald als möglich wieder selbst Nahrung zu sich nehmen und sprechen können, und die Weichteile sind so zu behandeln, daß der aesthetische Anblick gewahrt bleibt. Es muß also ein funktionelles und zugleich ein aesthetisches Ergebnis angestrebt werden. Daher müssen Zahnarzt und Chirurg Hand in Hand arbeiten: der erstere stellt mit der richtigen Artikulation die Kontur der Kiefer wieder