

Martin Knauer

Krieg zwischen „Wirklichkeit“ und „Dekorum“

Interpretationspotentiale von Bildquellen für die Militärgeschichte (1500-1815)

I.

Historiker – diese Feststellung dürfte kaum überraschen – interessierten sich schon immer für den Krieg.¹ Bildete Schriftgut unterschiedlichster Provenienz über lange Zeit den nahezu einzigen Bezugspunkt, zeichnet sich unter dem Einfluss des „visual turn“ ein allmählicher Wandel ab. Insbesondere bei der Analyse moderner Kriege greift die Forschung zunehmend auf visuelles Material wie Fotos, Film- und Fernsehaufzeichnungen sowie Internetressourcen zurück.² Während hier erste Grundlagen einer historisch-kritischen Ikonologie des Krieges entstehen, scheint es um die geschichtliche Einordnung vormoderner Militär- und Schlachtendarstellungen deutlich schlechter bestellt. Paradigmatisch für das hier vorherrschende mangelnde Problembewusstsein ist die Weiterverwendung eines historistisch vorbelasteten Realitätsbegriffs, der im Sinne einer „Wirklichkeit der Bilder“ von Historikern meist ohne nähere Kenntnis künstlerischer und gattungsmäßiger Konventionen auf bildliche Artefakte übertragen wird.

Im Zentrum der folgenden Überlegungen zur Deutung von Bildern als militärgeschichtliche Quellen steht somit die Frage nach der Ambivalenz zwischen künstlerischer Freiheit und historischer Realität: Wie und auf welche Weise finden historische „Tatsachen“ und „Fakten“ Eingang in die bildliche Sphäre? Inwieweit können Abbildungen von Feldherren und Soldaten, Befestigungsanlagen und Schlachten eine „historische“ Wirklichkeit reflektieren, und ist dies überhaupt deren Aufgabe? Liegen jener vermeintlichen „Realität“ lediglich ältere Vorlagen zugrunde, oder handelt es sich dabei um fiktives Geschehen als Ausdruck einer künstlerischen Invention?

Trotz der angesichts dieser Problemlage durchaus gebotenen Vorsicht des Historikers beim Umgang mit bildlichem Material verfügt die (neuere) deutsche Militärgeschichte inzwischen über einige Erfahrungen bei der Auswertung von Gemälden, Kupferstichen und Zeichnungen. Deutlich wird dabei eine offenkundige

Korrelation: Ähnlich wie bei der Kriegs- und Militärgeschichtsschreibung, wo es keinen klar umrissenen Quellenkorpus gibt, existieren auch für Militär- und Schlachtenbilder keine eigenständigen Darstellungskonventionen.³ Dieser Umstand macht es nötig, die Auseinandersetzung mit Form- und Gattungsfragen an den Anfang einer historischen Bildanalyse zu stellen. Tatsächlich bestehen bei der Kriegs- und Schlachtenmalerei zwischen künstlerischen Konventionen sowie angeblich oder auch real zugrunde liegenden „Ereignissen“ komplexe Wechselbeziehungen, die den historischen Quellenwert entscheidend bestimmen.⁴ Künstlerische „Wahrheit“ spielt – anders als historische „Wahrheit“ – in einem erkenntnistheoretischen Sinne jeweils nur innerhalb der jeweiligen Gattung eine Rolle; speziell in der (frühneuzeitlichen) Kunst des Barock und Klassizismus unterliegt der Wirklichkeitsbegriff somit wechselnden Anforderungen des Dekorums und künstlerischer Modi.

Ohne den Anspruch, einen repräsentativen Überblick über die Militär-, Kriegs- und Schlachtenkunst der Frühen Neuzeit geben zu können, sollen im Folgenden anhand der chronologischen Entwicklung und mit Hilfe ausgewählter Beispiele zentrale Themen und Motive historischer Deutungspraxis vorgestellt werden. Den Ausgangspunkt bilden Überlegungen zum Topos des *Arte et Marte* (II) sowie zum illustrierten Flugblatt des Dreißigjährigen Krieges (III). Die beiden anschließenden Kapitel befassen sich mit der Schlachtenmalerei (IV) und den „Schrecken des Krieges“ (V). Der letzte Abschnitt problematisiert am Beispiel des Sujets „Der Tod für das Vaterland“ das mit dem Ende des 18. Jahrhunderts einhergehende Aufkommen einer neuen, nationalen Historienmalerei (VI).

II. *Arte et Marte*

Unter den zahlreichen Beispielen für die Einbindung militärischer Themen in übergreifende allegorische Zusammenhänge nimmt das Prinzip des *Arte et Marte*

einen prominenten Platz ein. Die Verbildlichung von Heldentum und soldatischer Tugend gehört zu den Grundlagen höfischer wie herrschaftlicher Repräsentation. Die Kunst der Renaissance prägte hierfür – im Rückgriff auf die Antike – den Topos des *Arte et Marte*. Die Zwillingsformel *Arte et Marte* oder *arma et litterae* versinnbildlicht den humanistischen Anspruch, „gute“ Regentschaft nicht allein durch Krieg, sondern ebenso durch Wissenschaft und Kunst zu bewirken. Literarische und ikonografische Programme formten die Idee der *nobilitas erudita*, der starken, gleichzeitig gelehrten Herrschaft. Der ideale Heerführer sollte neben dem Kriegshandwerk auch das Gesetzbuch, sowohl Mars als auch Ars beherrschen.

Oberitaliens machtbewusste Potentaten setzten sich im 16. Jahrhundert als bildungsbeflissene *Condottieri* in Szene. Repräsentative Fresken- und Gemäldezyklen zeigen sie als Herrscher, die nicht nur heldenhaft im Krieg bestanden, sondern ihre Friedensliebe darüber hinaus durch Mäzenatentum zum Ausdruck brachten. Bekannte Beispiele jener Politik liefern der Hof des Federico da Montefeltro in Urbino und das Regime der Medici in Florenz unter Cosimo I.⁵ Die Dialektik des *Arte et Marte* förderte nicht nur die künstlerische Produktion, sondern lenkte unmittelbar die Aussage der Kunstwerke.

Das sich in Italien in Konkurrenz zum bürgerlichen Humanismus entwickelnde neue Adelsbild des „abgerüsteten“, nunmehr für Wissenschaften und Künste kämpfenden Ritters strahlte bis ins nördliche Europa aus – wenngleich mit zeitlicher Verzögerung. Eingehender erforscht ist das Patronagenetzwerk Heinrich Rantzaus (1526-1598), Abkömmling einer alten nordelbischen Adelsfamilie.⁶ Für Rantzau, seit 1556 Statthalter des dänischen Königs in den Herzogtümern Schleswig und Holstein, war Kunst vor allem ein Medium aristokratischer Selbstdarstellung, das aber wohl auch dazu erhalten musste, fehlende militärische Leistungen zu kompensieren.⁷ Ein von Hendrik Goltzius (1558-1617) um 1587 gestochenes Porträt zeigt Heinrich im Prunkharnisch; neben ihm abgelegt der mit Federn geschmückte Helm.⁸ Obwohl eine Hand noch das Schwert umgreift, hat die andere bereits den Feldherrnstab gegen die Schriftrolle des Gelehrten getauscht. Unterstützt wird jene auf der *Virtus* beruhende Bezwingung des Mars durch die beigege-

bene Devise.⁹ Wie beabsichtigt, fand der auf Rantzau gemünzte Adelstopos des *Arte et Marte* zahlreiche Verbreitung. So auch in Versen, die der gelehrte Jurist und Poet Nikolaus Reusner seinem noblen Gönner widmete: „Sunt duo, quae faciunt, ut quis sit nobilis; Ars, Mars: Maior ab arte venit gloria, Marte minor.“¹⁰

Funktion und Bedeutung des *Arte et Marte* waren außerordentlich vielfältig. Dies galt nicht zuletzt für die Bildträger selbst. Das Spektrum reicht von Zeichnungen, Fresken- und Gemäldezyklen, über Titelvignetten bis hin zur Bauplastik und Architektur – wie im Falle der Zeughäuser. Da das Militärwesen als Wissenschaft den Künsten zugeordnet war, wurden *Arte et Marte* in den Lehrbüchern der „Kriegskunst“ grundsätzlich als zwei Seiten derselben Medaille aufgefasst. Motivisch kam es zur Verschmelzung christlicher Symbole und Allegorien mit Themen und Gestalten der antiken Mythologie. Illustrierte Exerzierreglements spiegeln den Anspruch, technische Anforderungen mit ästhetischem Nutzen zu verbinden. Jacques de Gheyns im Kontext der oranischen Heeresreform entstandene *Kuenstliche Waffenhandlung*¹¹, mehrfach nachgedruckt und in verschiedene Sprachen übersetzt¹², wurde Vorbild für viele ähnliche Übungsanleitungen. Im Deckblatt der 1620 von Isselburg in Nürnberg herausgegebenen Ausgabe verkörpern die Götter Athene („ARTE“) und Mars („MARTE“), beide im Schlachtgewand dargestellt, gemeinsam das Kriegswesen.¹³ Laut beigefügter Inschrift versinnbildlichen sie aber zugleich „PAX“ und „IUSTITIA“.

Die Brutalisierung des Krieges, die Ziellosigkeit und Undurchsichtigkeit militärischen Engagements mögen wesentlich dazu beigetragen haben, dass im Verlauf des 17. Jahrhunderts die klassische Perspektive des *Arte et Marte* an Glaubwürdigkeit einbüßte. Erkennbar wird jener Wandel in dem 1648 entstandenen, streng antithetisch aufgebauten Flugblatt „Der MARS ist nun im ARS“ – eine Allegorie auf den Westfälischen Frieden, die ihre Argumente nun aus dem Widerspruch von „Kunst“ und „Krieg“ herleitete.¹⁴ Im Zentrum der wortspielreichen Knittelverse steht die unverhohlene Genugtuung über das Scheitern des Mars. So schließt der Text mit der Forderung: „Weg mit dem Mars, heran mit Lex und Ars, // [...] Viel lieber fried als streit, weil Mars verzehret // Was Ars erwirbt, Mars raubt, Lex Ars erneht.“ Die obere Bildleiste zeigt eine blü-

hende Landschaft, wo Bauern und Schäfer, reisende Kaufleute und Händler ihren Beschäftigungen nachgehen. Unten ist im Gegenzug das Ende des Kriegsgottes zu sehen, der rücklings auf einem Haufen verlassener und zerstörter Waffen liegt. Noch weitere Illustrationen künden von der Hoffnung des Autors, nur durch den Friedensschluss sei das Aufblühen von Wirtschaft und Handel, Wissenschaft und Kunst zu bewirken.

III. Das illustrierte Flugblatt des Dreißigjährigen Krieges

Die illustrierte Einblattpublizistik des Dreißigjährigen Krieges begünstigt insgesamt eine differenziertere Auseinandersetzung mit den visuellen Strukturen kriegerischer Propaganda.¹⁵ Welche Bedeutung Flugblättern für die Wahrnehmung und Verarbeitung von Kriegereignissen zukommt, wurde besonders im Jahre 1998 im Umfeld der Jubiläumsausstellungen zum Westfälischen Frieden deutlich. In Konkurrenz mit Flugschriften, so genannten „Newen Zeitungen“ und der aufkommenden periodischen Presse, war das illustrierte Flugblatt gezwungen, eigene Überzeugungsstrategien zu entwickeln. Bereits damals kam es zu einer frühen Form publizistischer Meinungsbildung und Wahrnehmungslenkung, die bewusst mit der Kategorie „Öffentlichkeit“ operierte.¹⁶

Die Mehrzahl der das Kriegsgeschehen kommentierenden Flugblätter bedient sich einer allegorischen Bildsprache und folgt damit konfessioneller Propaganda.¹⁷ Zu diesem Komplex liegen verschiedene Detailuntersuchungen vor, in deren Mittelpunkt religiöse und frömmigkeitsgeschichtliche Argumentationsmuster stehen. Eine größere Anzahl von Blättern befasst sich mit einzelnen Geschehnissen und Situationen. Hierher gehört etwa das „Sächsische Konfekt“, ein gegen Tilly gerichtetes Spottblatt, welches aus antikatolischer Perspektive die Ergebnisse der Schlacht von Breitenfeld (7./17. September 1631) kommentiert.¹⁸ Zu erwähnen sind überdies jene Propagandablätter, die den schwedischen König Gustav II. Adolf als „Judas Makkabäus“, „Gideon“ und „Neuen Herkules“ glorifizieren und in einen heilsgeschichtlichen Kontext einordnen.¹⁹

Als exemplarisch für die Versinnbildlichung aktueller Kriegereignisse unter Rückgriff auf christlich-biblistische Deutungsmuster können die beiden Flugblätter „Die betrangte Stadt Augspurg“ und „Die durch Gottes Gnad erledigte Stadt Augspurg“ gelten.²⁰ Die Re-katholisierung Augsburgs in den Jahren 1629-1632 erscheint hier als apokalyptisches Geschehen, Gustav II. Adolf in Gestalt des Miles Christianus als von Gott gesandter Retter. Das siebenhäuptige Tier und der ebenfalls in der Apokalypse erwähnte Widder speien Mönche in die restituierte Stadt. Auffallend ist die für das Flugblattmedium kennzeichnende Verknüpfung von bildlicher Symbolik und etymologischer Argumentation. Exemplarisch zeigt dies die Gestalt des riesenhaften Widders, dem natürlichen Widerpart des göttlichen Lammes. Auf dem Wege einer pseudo-etymologischen Auslegung wird jenes mit dem Jesuitenbarett ausgestattete Lastertier zum „Jesu-Wider“ umgedeutet.²¹

Ein ungelöstes Forschungsproblem stellt die große Anzahl jener „Nachrichtenblätter“ topografischen Inhalts dar, deren Titulatur des „wahrhaften Berichtes“ suggeriert, authentisch Zeugnis von den Schlachten und Belagerungen des Dreißigjährigen Krieges abzuliegen. Hempel hat hier den wenig überzeugenden Versuch unternommen, nach der „Objektivität“ jener Ereignisblätter zu fragen.²² Als fragwürdig erweist sich insbesondere die Vorstellung, es gäbe Flugblattillustrationen, die eine allegorische Bedeutung von vornherein ausschließen. Einmal mehr zeigt sich hier das irrierte Verständnis von Bildern als scheinbar neutraler Informationsquelle, also frei von symbolischen, allegorischen, emblematischen oder anderen Bedeutungen.

IV. Schlachtenmalerei

Probleme des Dekorums und künstlerischer Konventionen stellen sich im Besonderen beim barocken Schlachtengemälde.²³ Im Unterschied zur Flugblattgrafik existieren für diese Gattung bereits seit längerem Analyse-kriterien, deren Maßstab der historische Quellenwert der jeweiligen Darstellung bildet. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1967 hat der schwedische Militärgeschichtler und Museologe Olle Cederlöf – bezogen auf die künstlerische Intention – vier Bildtypen identifiziert, hinter denen zugleich vier verschiedene künstle-

rische Modi stehen.²⁴ Das „glorifizierende“, den Feldherrn verherrlichende Schlachtenbild wird vom „narrativen“, also erzählenden Schlachtenbild abgegrenzt. Weiterhin unterscheidet Cederlöf „dekorative“ von „topographisch-analysierenden“ Darstellungen, wobei die letzte Kategorie am ehesten dem entspricht, was in den illustrierten Flugblättern als „Nachrichtenblatt“ fungiert. Cederlöfs Systematik und Terminologie haben sich in der Folgezeit durchgesetzt;²⁵ erfuhren dabei aber auch Modifikationen.²⁶ Zu berücksichtigen ist allerdings, dass keines der aufgestellten Kriterien allein oder in „reiner“ Form in einem Gemälde zur Ausprägung kommt, sondern dass die historische Analyse immer von „Mischtypen“ auszugehen hat.

Eine solche Kombination verschiedener Bildintentionen findet sich auf zwei Gemälden aus einer größeren Serie von Schlachtenbildern, die Pieter Snayers (1592-1667) um 1620 für den in kaiserlichen Diensten stehenden belgischen Aristokraten Charles Bonaventure de Longueval, Graf Bucquoy (1571-1626) geschaffen hat.²⁷ Als militärisch-topografische Dokumentationen, kombiniert mit der Glorifizierung des Feldherrn, entsprechen beide Kampfszenen dem am weitesten verbreiteten Darstellungstyp. Das Reiterbildnis zeigt den Grafen Bucquoy vor Beginn der Schlacht am Weißen Berg (8. November 1620). Ausgestattet mit Schärpe und Stab, den Insignien des Oberbefehlshabers, ist er bildfüllend ins Zentrum des Gemäldes gerückt. Demgegenüber steht bei der Belagerung der Stadt Horn im Jahre 1619 der topografisch-analysierende Aspekt im Mittelpunkt. Hier gibt der inmitten seiner Offiziere dargestellte kaiserliche Feldherr einen eher marginalen Ausschnitt des Geschehens wieder.²⁸ Vorbereitet wurden solche auf militärische Details fixierte Schlachtengemälde zumeist nicht von Malern, sondern von Ingenieuren und technisch geschulten Offizieren. Diese bereiteten im offiziellen Auftrag die Schlachtfelder, studierten die Verhältnisse und „nahmen“ vor Ort die Bilder „ab“.²⁹

Als eigenständiges und systematisch entwickeltes Genre begann sich das Schlachtengemälde erst ab 1600 zu etablieren.³⁰ Wenngleich seine Anfänge eindeutig in Italien lagen,³¹ fand es auch in den südlichen und nördlichen Niederlanden weite Verbreitung. Für die flämische Malerei war, neben dem bereits erwähnten Snayers, vor allem dessen Lehrer, Sebastiaan

Vrancx (1573-1647), von Bedeutung. Es erscheint zunächst plausibel zu vermuten, dass zwischen den Ereignissen des Dreißigjährigen beziehungsweise – aus niederländischer Perspektive – des Achtzigjährigen Krieges und dem Aufstieg des Militärgenres ein direkter Zusammenhang besteht. So waren die Abnehmer dekorativer und glorifizierender Kampfszenen in erster Linie an den Höfen, unter adeligen und bürgerlichen Feldherren und Offizieren zu finden.³²

Andererseits dürfen die Auswirkungen der politisch-militärischen Entwicklung auf die Schlachtenmalerei nicht überbewertet werden. Es war Leonardo da Vinci (1452-1519), der mit der „Schlacht von Anghiari“ sowie in theoretischen Schriften die Tradition einer „heroischen“ Schlachtenmalerei begründete, deren Bildsprache sich primär an den „Affekten“ und nicht an der Wirklichkeit orientierte.³³ Leonardos kurz vor 1500 für den Palazzo Vecchio geschaffene Anghiarischlacht erinnerte an einen sechzig Jahre zurückliegenden historischen Sieg der Florentiner.³⁴ Die Darstellung war Teil einer Serie von Historienbildern, mit denen die junge Republik ein noch im kollektiven Gedächtnis der Stadt überliefertes Ereignis neu interpretierte und in einen identitätsstiftenden Mythos überführte.³⁵

Das Problem der „realistischen“ Schlachtendarstellung wurde somit schon von Leonardo gesehen.³⁶ Die Schwierigkeit bestand darin, die Unübersichtlichkeit und „Dramatik“ einer Schlacht für den Betrachter rezeptionsfähig zu gestalten. Hierfür wurde die Handlung auf wenige Akteure verdichtet, die Komplexität des erzählerischen Konstruktes „Schlacht“ in einzelne Episoden beziehungsweise „Anekdoten“ zerlegt. Die Grenzen zwischen „historischen Ereignisbildern“ und der militärischen Genremalerei werden somit fließend.³⁷ Selbst wenn Gemälde auf bestimmte Schlachten, Belagerungen und Eroberungen Bezug nehmen, so bleiben sie dennoch letztlich fiktiv.³⁸

Als repräsentativ für jene heroische Schlachtenmalerei können die „Bataillen“ des 1676 in Rom gestorbenen Jacques Courtois (geb. 1621) gelten, nach seiner burgundischen Herkunft „Il Borgognone“ genannt.³⁹ Borgognone, vermutlich der einflussreichste Schlachtenmaler des 17. Jahrhunderts, war ein führender Vertreter der narrativen und dekorativen Schlachtendarstellung. „Authentizität“ stellte auch für seine Kunst kein maßgebliches Kriterium dar. Wenngleich verbürgt

ist, dass Courtois Augenzeuge zahlreicher Belagerungen und Gefechte war, schätzten die Zeitgenossen an ihm vor allem die künstlerisch-technischen Fähigkeiten sowie die „innere“ Wahrheit der Komposition. Bezeichnend hierfür ist das aus der Zeit um 1680 stammende Urteil des italienischen Künstlerbiografen Filippo Baldinucci: Borgognone habe in seinen gemalten Schlachten den „Schrecken, der durch das Schreien der kämpfenden Soldaten, das Stöhnen der Verwundeten, das Klagen der Sterbenden (...) und die Explosionen der Minen ausgelöst wird,“ so wirklichkeitsgetreu zum Ausdruck gebracht, „daß man sie sozusagen mit eigenen Ohren zu hören vermeint, so als seien sie wahr und nicht erfunden“. ⁴⁰

V. Die „Schrecken des Krieges“

Mit den „Schrecken des Krieges“ ist ein Topos bisher außer Acht geblieben, der unter dem Eindruck der kriegerischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts die Kriegswahrnehmung bis heute entscheidend prägt. ⁴¹ Zwar war die Thematik in Form des Boerenverdrict, der Gewalt zwischen Bauern und Soldaten, in der niederländischen Kunst des 16. Jahrhunderts durchaus verbreitet, ⁴² zur Zeit des Dreißigjährigen Kriegs spielte das Motiv aber eine eher untergeordnete Rolle. Einer der Gründe mag darin liegen, dass die Grenze zwischen legitimer und übermäßiger Gewaltausübung in den Kriegen der Frühen Neuzeit anders gezogen wurde. ⁴³ Speziell in der Druckgrafik hat das Problem rechtmäßiger Gewalt aber durchaus seinen Niederschlag gefunden.

Wohl das bekannteste Beispiel bildet Jacques Callots (1592-1635) 1633 entstandene Kriegsfolge „Les Misères et les Malheurs de la guerre“. ⁴⁴ Die überaus populären Blätter, bis heute in Schul- und Lehrbüchern, wissenschaftlichen Abhandlungen wie historischen Romanen immer wieder abgebildet, sind „zu stereotypen Metaphern für kriegerische Grausamkeit und entfesselte Gewalttätigkeit“ ⁴⁵ schlechthin geworden. Obwohl die Entstehung der Serie inzwischen vergleichsweise gut erforscht ist, ⁴⁶ bleibt die für die Deutung letztlich entscheidende Frage nach dem Auftraggeber bis heute ungeklärt. ⁴⁷ In der ikonografischen Tradition der Gerechtigkeitsdarstellungen stehend (vgl. Callots „Supplices“), haben die Blätter Teil an ei-

nem zeitgenössischen politisch-juristischen Diskurs, der vor allem um zwei Themen kreist: Die Frage nach Ursprung und Grenzen herrschaftlicher Gewalt sowie das Problem der Organisation und Disziplinierung von Armeen in besetzten Territorien. ⁴⁸ Interessanterweise erfolgte die zeitgenössische Perzeption der Serie gleichwohl nicht über die Schreckensmetaphorik, sondern über den Topos des „Soldatenlebens“, der bereits zu Landsknechtszeiten das Genre geprägt hat. Noch bei Baldinucci wird der Titel als „La Vita del Soldato“ verzeichnet. ⁴⁹

Ähnlich war das zeitgenössische Verständnis der Kriegsserien der Deutschen Hans Ulrich Franck (vor 1595-1675 ⁵⁰) und Christian Richter (1589-1669; zugeschrieben ⁵¹), die der Serie Callots motivisch wie thematisch am Nächsten kommen. Auch für sie sind formalisierende Bezeichnungen wie „Soldatenleben“ und „Kriegstheater“ überliefert. ⁵² Zu einer politischen und damit auch moralischen Verurteilung des Krieges kommt es erst Anfang des 19. Jahrhunderts bei Goya (1746-1828). In seiner zwischen 1810 und 1820 entstandener Radierfolge „Die Schrecken des Krieges“ geht es erstmals um nationale Identitäten. Goya erhebt Anklage – nicht nur gegen die Brutalität der napoleonischen Kriegführung, sondern zugleich gegen die Restauration des spanischen Ancien Régime, das die Hoffnung auf eine Verbesserung der Lebensumstände wieder zunichte machte. Vordringlich sind die „Desastres“ ebenso wie die bereits vor 1800 entstandenen „Capriccios“ ein Ausdruck psychischer Energien; sie entlarven die Abgründigkeit menschlicher Existenz im Angesicht des modernen Krieges. Kaum zufällig mussten über vierzig Jahre vergehen, bis die Blätter 1863 erstmals veröffentlicht werden konnten. ⁵³

VI. Der „Tod für das Vaterland“

Der Übergang von der barocken zur neoklassizistischen und frühromantischen Schlachtenmalerei gleicht künstlerisch einem Neubeginn. Seit etwa 1670 verlor das Militär- und Soldatengenre in der Malerei stark an Bedeutung. Bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts spielten militärische Themen in der Kunst eine eher marginale Rolle. ⁵⁴ Da zudem die Historienmalerei insgesamt sowie – unter dem Einfluss der Aufklärung – auch das traditionelle Herrscherbild-

nis in die Kritik gerieten, kam es zu einer Lockerung der überkommenen Darstellungskonventionen. Indem die (Kunst)Geschichte – erneut – auf Vorbilder der Antike zurückgriff, brachte sie sich bewusst gegen den Klassizismus in Stellung.⁵⁵ Andererseits hatte die Krise monarchischer Legitimation, die Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte, auch Auswirkungen auf die bildliche Repräsentation und herrschaftliche Symbolik. Die vor allem mit Diderot verbundene Forderung nach Wahrheit in der Kunst schuf eine neue, bürgerlich geprägte Ästhetik, die vorübergehend die Vorherrschaft der Allegorie zurückdrängte. Vom zunehmenden Einfluss des Bürgertums auf die künstlerische Gestaltung zeugen verschiedene neuartige Sujets, darunter die „Tugendhistorie“ und der „Tod fürs Vaterland“.⁵⁶

Bedeutende Beispiele für jene Revolutionierung der Kunstanschauung finden sich auch im Bereich der Schlachtenmalerei, Benjamin Wests „Death of General Wolfe“ ist wohl das bekannteste. Zu den umstürzenden Neuerungen des 1770 entstandenen Gemäldes,⁵⁷ die den aus Pennsylvania stammenden West (1738-1820) schlagartig berühmt machten, gehörte die Tatsache, dass West ein Ereignis der Zeitgeschichte, die damals zwölf Jahre zurückliegende Eroberung der ehemals französischen Kolonie Quebec durch britische Truppen zwar in der traditionellen Form eines Historienbildes konzipierte, den im Kampf um die Freiheit der Nation gefallenen Märtyrergeneral und seine Soldaten aber in zeitgenössischen Uniformen darstellte.⁵⁸ Dies war ein klarer Verstoß gegen die Prinzipien des Dekorums, die für die Historie Vorbilder aus der Antike vorschrieben.⁵⁹

Wests „heroischer“ oder, wie er ihn selbst nannte, „epischer“ Realismus verfolgte eine künstlerische und keine geschichtliche Wahrheit.⁶⁰ West war der Auffassung, dass „die selbe Wahrheit, die den Stift eines Historikers führt, [...] den Pinsel eines Künstlers führen sollte.“⁶¹ Trotz genauester Kenntnis des Schauplatzes und der konkreten Situation war für West historische Exaktheit weniger wichtig, als ein heroisches Ideal.⁶² Dies hatte zur Folge, dass er das historische Szenario rund um den sterbenden General um Personen erweiterte, die damals nachweislich nicht anwesend waren. Hierzu zählt insbesondere die Gestalt des Indianers, die das sich heute in Ottawa befindende Gemälde zu

einer Ikone kanadischen Nationalbewusstseins macht.⁶³ Jene Identität stiftende Abweichung vom realen Geschehen zeichnet auch Wests mehr als dreißig Jahre später entstandene Darstellung des sterbenden Lord Nelson aus.⁶⁴ Die Nation feierte sich in ihrem Seehelden, der in der Schlacht von Trafalgar die britische Seehoheit gegenüber dem napoleonischen Frankreich behaupten konnte.⁶⁵ Obwohl West die damaligen Augenzeugen von Nelsons Tod nach dem Leben porträtierte, starb der Held – anders als im Gemälde dargestellt – in Wirklichkeit unter Ausschluss der Öffentlichkeit, unter Deck seines Flaggschiffs „Victory“.

Anders als in England stand die französische Kunst nach 1800 vor der Herausforderung, das in besonderer Weise mit der Revolution verbundene Thema des „nationalen“ Opfertodes mit den Machtansprüchen einer neuen, nur zweifelhaft legitimierten Dynastie zu harmonisieren. Exemplarisch zeigt sich dies in dem Historienbild „Napoléon à la bataille d'Eylau“ von Antoine-Jean Gros (1771-1835), welches eine weitere Episode aus den Napoleonischen Kriegen in Szene setzt.⁶⁶ Im Verlauf der Kampfhandlungen von 1806/1807 hatte Frankreich im Februar 1807 bei Preußisch-Eylau einen Teilsieg über die preußisch-russische Koalition erlangt. Im Bild festgehalten ist die Besichtigung des Schlachtfeldes durch Napoleon und sein Gefolge am Tage nach der Schlacht. Der Kaiser und oberste Feldherr gibt Anweisungen für die Versorgung der Verwundeten und inspiziert die stark dezimierten französischen Truppen.

Die Entstehung des Gemäldes verdankt sich dem Umstand, dass der Ausgang des überaus blutigen Gefechtes mit zehntausenden von Toten umstritten war. In Frankreich kursierten Berichte mit hohen Opferzahlen, während die russische Seite sogar den Sieg für sich reklamierte. Durch eine Glorifizierung jenes an sich peripheren Kriegereignisses und seine Transformation in einen übergreifenden nationalen Kontext war der staatliche Propagandaapparat bemüht, jeglichen Zweifel am Sinn der militärischen Unternehmung zu unterbinden. Zu diesem Zweck wurde ein offizieller Wettbewerb ausgeschrieben, der genaue Angaben sowie eine Skizze der darzustellenden Szene enthielt.⁶⁷ Gros's Gemälde, das den ersten Preis erhielt, wurde im Herbst 1808 im Pariser Salon gezeigt. Es

formte somit unmittelbar die französische Sicht auf dieses Ereignis.

Intentional gibt sich die „Schlacht von Preußisch-Eylau“ als historisches Ereignisbild. Folgt man diesem Deutungsangebot, so bieten sich zwei Lesarten an, eine eher „imperiale“ und eine eher „nationale“. Stehen Wests Darstellungen des „General Wolfe“ und des „Lord Nelson“ ikonografisch in der Tradition der Pieta beziehungsweise „Beweinung Christi“, so lassen sich – in Abweichung vom behaupteten Realismus – ähnliche Entlastungsstrategien auch bei der „Schlacht von Preußisch-Eylau“ erkennen. Für Napoleon erwies sich die Überhöhung der blutigen Schlacht als „heikle Gratwanderung zwischen der Betonung persönlicher Anteilnahme und einer Negation der Fakten“.⁶⁸ Seine Pathos geladene Haltung mit der ausgestreckten Hand, ein Zitat der *main de justice* der französischen Monarchen, thematisiert die *Clementia*, die allein dem Herrscher vorbehaltene Milde des Siegers. Mit der *Clementia Caesaris* griff Napoleon dabei bewusst auf eine Idee der römischen Kaiserzeit zurück.⁶⁹ „Großmut“ und „Menschlichkeit“ bewies aber genauso die französische Armee, indem sie nach der gewonnenen Schlacht dem besiegten Feinde ihre eigenen Feldschere und Chirurgen zur Verfügung stellte. Das Gemälde erfüllte somit eine Doppelfunktion. Es sollte von den umstrittenen militärischen Ambitionen und der schwachen dynastischen Stellung des Kaisers ablenken und sie mit dem Hinweis auf die Humanität und „Güte“ der französischen Nation gleichzeitig „zivilisieren“.⁷⁰

VII. Fazit und Ausblick

Die Untersuchung vormoderner militärgeschichtlicher Bildquellen zeigt, dass sich politisches Ereignis und militärischer Realismus in der Kunst nicht oder doch kaum aufeinander beziehen lassen. Die kriegerischen Zeitläufe förderten zwar den Bedarf an bildlichen Rechtfertigungen militärischen Waffengebrauchs, heroischen Schlachtenlenkern und topografischen Darstellungen umkämpfter Schauplätze, um realistische Wiedergaben einer kriegerischen Wirklichkeit ging es dabei aber nicht. Beim *Topos des Arte und Marte* und der im 16. und 17. Jahrhundert anhaltenden Konjunktur militärischer Druckgrafik handelt es sich vielmehr

um an Zeit und Raum gebundene, multifunktionale Phänomene, die zwar keine verallgemeinerungsfähigen Aussagen hinsichtlich zeitgenössischer Kriegswahrnehmungen erlauben, die aber dennoch tiefere Einblicke in die militärtechnischen, sozialen und medialen Realitäten des Zeitalters zu geben vermögen. Entstehung, Verbreitung und Gebrauch militärischer Darstellungen verraten aber noch mehr: Der von der Einführung einer allgemeinen Wehrpflicht begleitete, sich nach 1789 beschleunigende Dreiklang von Modernisierung, Krieg und Nationswerdung steht für einen europäischen Fundamentvorgang, bei dem Bildlichkeit eine ganz erhebliche Rolle spielt. Fragt man nach dem speziellen Potential visueller Quellen für die Geschichte kriegerisch-militärischer Entwicklungen, so scheint gerade hier, zeitlich am Beginn der Moderne, das größte Reservoir bislang kaum genutzter Materialien einer kunst- wie geschichtswissenschaftlichen Aufarbeitung zu harren.⁷¹ Dies gilt nicht weniger für das spätere 19. Jahrhundert. Bei der Ausprägung einer bürgerlich-nationalen Öffentlichkeit besaß die Schlachtenmalerei zur Zeit der deutschen Einigungskriege und des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 einen außerordentlichen Stellenwert. Erinnert sei hier abschließend nur an die Staatskunst eines Anton von Werner sowie an das in vielen Ländern Europas kommerziell betriebene Schlachtenpanorama.⁷²

Endnoten

1. Bei dem folgenden Text handelt es sich um die gekürzte und überarbeitete Fassung eines Beitrages zur Tagung *Militari e società civile nell'Europa dell'età moderna (secoli XVI-XVII)*, der 2007 unter gleichnamigem Titel in italienischer Sprache in der Schriftenreihe des *Trienter Centro per gli studi storici italo-germanici* erschienen ist.
2. Vgl. etwa Arbeitskreis 2003, *Krieg im Bild*; Paul 2004, *Bilder des Krieges*. Aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive Knieper u.a. 2005, *War Visions*.
3. Nowosadtko 2002, *Krieg*, S. 175.
4. Eine besondere Rolle spielten hierbei traditionell die so genannten „Ereignisbilder“. Angetrieben durch den Prozess der Nationalstaatsbildung verstärkte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Tendenz, aktuelle oder zumindest zeitnahe Kriegshandlungen als „zeitgenössische Ereignisbilder“ zu konzipieren. Brieger 1939, *Geschichtsmalerei*; Hager 1939, *Ereignisbild*; Hager 1989, *Geschichte in Bildern*.
5. Brink 2000, *ARTE ET MARTE*; Biermann 1993, *Federico da Montafelro*; Matzner 1994, *Vita activa*.
6. Lohmeier 1978, *Rantzau*; Hansen 1986, *Krieg und Frieden*.
7. Steinmetz 1988, *Rantzau*, S. 139. Rantzau unterstützte zahlreiche Dichter und Schriftsteller durch die Vergabe von Stipendien, die sich dann mit panegyrischen Lobgedichten revanchierten.
8. Kupferstich, ca. 18 x 13 cm; aus Heinrich Rantzau, *Genealogia Ranzoviana* [...], Helmstedt (nach 1587); abgebildet bei Steinmetz 1988, *Rantzau*, S. 136. Goltzius' Darstellung ist nur eine aus einer ganzen Reihe ähnlicher Bildnisse. Ließ sich Heinrich in jüngeren Jahren als Krieger im Harnisch porträtieren, sieht man ihn auf den Altersbildern mit Toga und Buch. Vgl. Stiche bei Haupt 1927, *Rantzau*! und die Künste, Tafel 2, 3, 5, 7, 9, 10 sowie Hansen 1986, *Krieg und Frieden*, S. 133.
9. „FORTIOR EST QVI SE QVAM QVI FORTISSIMA VINCIT MOENIA NEC VIRTVS ALTIVS IRE POTEST“. (Tapferer ist, wer sich selbst, als wer die höchsten Mauern kämpfend besiegt; nie fand Tugend ein höheres Ziel).
10. Aus *Genealogia Ranzoviana*, Abschnitt „De Familia Ranzoviana“, zit. nach Harms 1989, *Verbindungen*, S. 345 mit Anm. 29 [Hervorhebung von M.K.].
11. Kist 1971, *Wapenhandlinge*. Vgl. dazu Eberle 1992, *Exerzierreglement*, S. 65-66.
12. Einschließlich der Erstausgabe verwahrt allein die Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel fünf unterschiedliche deutsche Ausgaben (1608, 1610, 1620, 1628, 1664). Später noch populärer war lediglich die *Kriegskunst* Wallhausens. Wallhausen 1971, *Kriegskunst zu Fuß*.
13. Isselburg 1620, *Kuenstliche Waffenhandlung*.
14. G. Offart (*Allegorie auf den Westfälischen Frieden*), 1648; Kupferstich mit Typendruck, ca. 45 x 32 cm. Siehe 1648. *Krieg und Frieden*, Katalog, Nr. 663. Von dem Blatt sind zahlreiche weitere Fassungen bekannt.
15. Den optimalen Zugriff bietet die kommentierte Edition von Harms u.a. 1980-2005, *illustrierte Flugblätter*. Zusätzliche Drucke finden sich bei Paas 1985-2007, *Political Broadsheet*. Zur politischen Druckgrafik im Zeitalter Ludwigs XIV. auch Cilleßen 1997, *Krieg der Bilder*.
16. Harms 1998, *Das illustrierte Flugblatt*. Vgl. auch Behringer 1999, *Raum-Zeit-Relation*.
17. Legt man den Überlieferungsumfang zu Grunde, lassen sich während des Krieges zwei Phasen gesteigerter Flugblattproduktion nachweisen. Eine erste Phase reicht von der Schlacht am Weißen Berg im November 1620 bis zur Flucht des „Winterkönigs“ in die Niederlande. Ein zweiter Höhepunkt setzt nach 1630 ein, mit dem Siegeszug Gustav II. Adolfs durch das Reichsgebiet. Siehe Lang 1974, *Flugblatt*. Eine der Ursachen mag darin liegen, dass die Zeitgenossen beide Ereignisfolgen für kriegsentscheidend hielten und sie somit in einen größeren Bedeutungszusammenhang einordneten.
18. Harms u.a. 1980, *illustrierte Flugblätter*, Bd. 2, Nr. 238-242 sowie Paas 1996, *Political Broadsheet*, Bd. 5, Nr. P-1430-P-1452 (mit weiteren Varianten).
19. Wang 1975, *Miles Christianus*, S. 179-225; Tschopp 1991, *Deutungsmuster*. Vgl. auch Heyde 1998, *Kunstpölitik*.
20. Beide von 1632, Radierung mit Typendruck, ca. 25 x 28 cm bzw. ca. 36 x 29 cm. Harms u.a. 1980, *illustrierte Flugblätter*, Bd. 2, Nr. 265-266.
21. Ebd., *Kommentar* Nr. 265.
22. Hempel 2000, *Eigentlicher Bericht*. Dazu Busch 2003, *Rezension Hempel*.
23. Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*.
24. Cederlöf 1967, *Battle Painting*.
25. Siehe etwa Popelka 1984, *Schlachtenbilder*; Pfaffenbichler 1998, *frühbarockes Schlachtenbild*.
26. So führt Popelka den neuen Bildnistyp des militärischen „Ereignisporträts“ ein. Popelka 1984, *Bildjournalismus*, S. 55-56. Pfaffenbichler wiederum erweitert Cederlöfs Schema um den Untertypus des „ideal-illustrierenden Schlachtengemäldes“. Für ihn sind Gemälde zur „Illustrierung einer literarischen Vorlage“ eine besondere Ausformung der glorifizierenden Schlachtendarstellung. Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*, S. 54.
27. Von Snayers ist ein umfangreicher Korpus an Gemälden zum Dreißigjährigen Krieg überliefert, darunter die bekannte „Piccolominiserie“ im Wiener Kunsthistorischen Museum. Siehe Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*, S. 59-67. Snayers fungierte quasi als offizieller Schlachtenmaler des Hauses Habsburg. Pfaffenbichler 1998, *frühbarockes Schlachtenbild*, S. 495.
28. Rohrau, Graf Harrach'sche Familiensammlung, Schloss Rohrau, NÖ. Siehe 1648. *Krieg und Frieden*, Katalog, Nr. 232-233; Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*, S. 62-63.
29. Popelka 1984, *Bildjournalismus*, S. 60-62. Wie unzuverlässig diese Vorlagen oft waren, zeigt sich gerade im Falle der Darstellung des belagerten Horn. Obwohl Snayers die Stadt mit „Horn in Austriche“ inschriftlich gekennzeichnet hat, muss sich der Maler sowohl bei der Örtlichkeit wie auch beim dargestellten Ereignis geirrt haben. Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*, S. 63.
30. Auwera 1998, *Historische Wahrheit*, S. 462.
31. Überblick bei Consigli 1994, *battaglia*; Sestieri 1999, *pittori*.
32. Am Beispiel Neapels Saxl 1939/40, *Battle Scene*.
33. Chiarini 1998, *Dreissigjähriger Krieg*, S. 486.
34. Anlass für die Neuausstattung des Palazzo dei Signori war ein Machtwechsel, die (erste) Vertreibung der Medici 1494.
35. Farago 1994, *Leonardo's Battle*; Zöllner 1998, *La Battaglia*.
36. Vgl. hierzu auch Leonardos Malereifragment „Come si debbe figurar“ una battaglia“; abgedruckt in Ludwig, *Lionardo da Vinci*, Bd. 1, S. 188-192.
37. Pfaffenbichler 1998, *frühbarockes Schlachtenbild*, S. 493.
38. Dies gilt selbst für die oft als „Bildreporter“ missverstandenen so genannten Schlachtenchronisten. Erinnert sei hier nur an Maler wie Jan Vermeyen (ca. 1500-1559), der von Kaiser Karl V. auf seinem Nordafrikafeldzug mitgenommen wurde, oder an Adam van der Meulens (1632-1690), ebenfalls ein Flame, ständiger Begleiter der Kriegszüge Ludwigs XIV. Aufgabe dieser mitreisenden Staatskünstler war es zwar, die Feldzüge zu „dokumentieren“. Das entband sie aber nicht von der Pflicht, das Geschehen im Sinne ihrer Auftraggeber zu „glorifizieren“, es religiös oder machtpolitisch um- und auszudeuten. Ebenso in Kauf zu nehmen war dabei die bewusste Ausblendung unliebsamer militärischer Realitäten, ein Vorgang, den Pfaffenbichler treffend als „Glorifizierung durch Verschweigen“ bezeichnet hat. Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*, S. 69.
39. Pfaffenbichler 1995, *barockes Schlachtenbild*, S. 84, 100-101 (mit weiterer Literatur).
40. Zit. nach Pfaffenbichler 1998, *frühbarockes Schlachtenbild*, S. 493 [Hervorhebung von M.K.].
41. Es ist offenbar zugleich Ausdruck des Zeitgeistes, dass sich in der Endphase des Kalten Krieges zahlreiche Ausstellungen politischer Kunst speziell im deutschsprachigen Raum gerade mit diesem Aspekt beschäftigt haben. Vgl. etwa Bauer 1983, *Schrecknisse des Krieges*; Geismeyer 1983, *Schrecken des Krieges*. Hierzu Jürgens-Kirchhoff 1993, *Schreckensbilder*, S. 20. Vgl. aber bereits Gmelin 1972, *Schrecken des Krieges*.
42. Fishman 1982, *Boerenverdriet*.
43. Zur Problematik des Gewaltbegriffs im 17. Jahrhundert Pröve 1997, *Violentia*.
44. 18 Radierungen; 8,2 x 18,7 cm; Paris 1633; verlegt durch Israel Henriët. Lieure 1924-1929, *Callot*, Bd. 7, S. 71-78.
45. Gräf 2001, *Schrecken des Krieges*, S. 141.
46. Choné 1992, *Les Misères*; Choné 1999, *Kriegsdarstellungen*. Siehe auch Richard 1998, *Callot*. Für die ältere Literatur Ries 1981, *Callot*.
47. So auch Choné 1999, *Kriegsdarstellungen*, S. 411. Wenig überzeugend erscheinen zudem die von Choné in den „Grand Misères“ entdeckten Hinweise auf das „reale“ Kriegsgeschehen in Savoyen und Stralsund (ebd., S. 410-411).
48. Richard 1998, *Callot*, S. 517.

49. „[...] questo libretto, che volgarmente si dice la Vita del Soldato“. Baldinucci 1975, Notizie, Bd. 4, S. 383. Schon in einem kurz nach Callots Tod angefertigten Inventar von 1635 wird die Stichfolge als „La vie des soldats“ bezeichnet. Richard 1998, Callot, S. 519.
50. 25 Radierungen; ca. 13,5 x 11 cm; 1643-1656. Hollstein 1968, German engravings, Bd. 8, S. 167-179.
51. 24 Radierungen; ca. 12,2 x 9,8 cm; 1642. Hollstein 1993, German engravings, Bd. 34, S. 131-140. Vermutlich stammt die Serie von einem bislang nicht identifizierbaren Monogrammist CR. Dazu Knauer 1997, Bedenke das Ende, S. 30-31.
52. Mit weiteren Hinweisen Knauer 1997, Bedenke das Ende, S. 32-33.
53. 80 Radierungen; ca. 17,5 x 22 cm. Siehe Hofmann 1980, Goya; Burbach 1980, Goya; Schaar 1992, Goya.
54. Neben einflussreichen Künstlern wie Jan van Huchtenburg (1647-1733) finden sich bedeutende Ausnahmen vor allem in Italien. Zu jenem Kreis an Schlachtenmalern, die noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aktiv waren, gehörten beispielsweise Geronimo Cenatempio (nachweisbar von ca. 1700-1740), Francesco Monti (1646-1712), Ilario Giacinto Spolverini (1657-1734) und Antonio Calza (1635-1725). Dazu Consigli 1994, La battaglia. Vgl. auch Pfaffenbichler 1995, barockes Schlachtenbild, S. 85-90.
55. Roeck 2004, historisches Auge, S. 236-239.
56. Fried 1980, Absorption. Vgl. auch Schneemann 1994, Geschichte.
57. Öl auf Leinwand; 151 x 213 cm; National Gallery of Ottawa. Mitchell 1944, Death of General Wolfe; Montagna 1981, Death of General Wolfe. Vgl. Rosenblum 1987, Tod des Nelson.
58. West war nicht der erste, der dieses Sujet darstellte. Gleichwohl verdrängten in der Folgezeit Kopien und Repliken, die nach seinem Gemälde angefertigt wurden, die Konkurrenten vom Markt. 1772 ernannte ihn König Georg III. zum königlichen Historienmaler mit einem Jahresgehalt von 1.000 Pfund und Sonderzahlungen für jedes gelieferte Bild. 1792 wurde West Nachfolger von Joshua Reynolds als Präsident der Royal Academie. Vgl. Erffa/Staley 1986, Paintings of Benjamin West.
59. Vgl. Irwin 1987, englische Historienmalerei. Andererseits hatte aber etwa Lodovico Dolce (1508-1568), der nach Leonardo wichtigste Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts, in seinem Dialogo della pittura für die Darstellung antiker Themen antike Rüstungen und für moderne Schlachten moderne Kleidung und Ausrüstung verlangt. Pfaffenbichler 1995, barockes Schlachtenbild, S. 87.
60. Dazu Mitchell 1944, Death of General Wolfe, S. 270-271. Die Verfechter eines „epischen Realismus“ sprachen sich zudem für eine Verwendung „natürlicher Allegorien“ aus (ebd.).
61. Zit. nach Gaethgens/Fleckner 1996, Historienmalerei, S. 46-47.
62. „[T]he painting [The Death of General Wolfe], M.K.] exemplifies West's belief that an elevated truth of expression capturing the spirit of the subject is „truer“ than an mere literal truth of reportage.“ Montagna 1981, Death of General Wolfe, S. 77.
63. Vgl. etwa Fryd 1995, Rereading the Indian. Zum zeitgenössischen Kult um Wolfe siehe auch McNair 1997, Behold the Hero.
64. Benjamin West, „The Death of Nelson“, 1806, Öl auf Leinwand, 182,5 x 247,5 cm; Liverpool, Walker Art Gallery. Dazu Mitchell 1967, Death of Nelson.
65. Obwohl von den Kritikern nicht mit dem gleichen Enthusiasmus aufgenommen wie der „Death of General Wolfe“ fünfunddreißig Jahre zuvor, war das Bild dennoch ein großer Publikumserfolg. Ausgestellt in Wests Atelier wurde es in den ersten Wochen nach der Fertigstellung von über dreißigttausend Besuchern gesehen. Auch die königliche Familie ließ es sich vorführen. Mitchell 1967, Death of Nelson, S. 268.
66. Antoine-Jean Gros, „Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau le 9 février 1807“, 1808, Öl auf Leinwand, 521 x 784 cm; heute im Louvre. Zum Entstehungshintergrund Brunner 1979, Gros, S. 233-283; Hansmann 1997, Innovation und Tradition. Zur Einordnung in Napoleons Bildpropaganda Prendergast 1997, History Painting.
67. Vivant Denon, als Generaldirektor der napoleonischen Museen verantwortlich für die staatliche Kunstpolitik sowie für Fragen der kaiserlichen Repräsentation, ließ hierzu Anfang April 1807 einen Aufruf im Moniteur sowie im Journal de Paris abdrucken. Zum Ausschreibungsverfahren Brunner 1979, Gros, S. 235-237.
68. Hansmann 1997, Innovation und Tradition, S. 161.
69. Fondation Napoléon 2004, clémences; Telesko 1998, Napoleon, S. 136-173.
70. Hansmann weist aber zu Recht darauf hin, dass vor allem die russischen Opfer, die hier zum „Objekt“ kaiserlicher Fürsorge

werden, durch ihre starke Stilisierung - ungewollt? - denunziert werden und somit als „Manifestation einer Abwertung“ erscheinen. Hansmann 1997, Innovation und Tradition, S. 165.

71. Siehe etwa Flacke 1998, Mythen der Nationen.
72. Vgl. nur Becker 1999, Bilder von Krieg und Nation; Bartmann 1993, Werner; Baldus 2001, Sedanpanorama.

Bibliographie

Arbeitskreis 2003, Krieg im Bild
Arbeitskreis Historische Bildforschung (Hg.), Der Krieg im Bild – Bilder vom Krieg. Hamburger Beiträge zur historischen Bildforschung, Frankfurt a. M. 2003.

Auwera 1998, Historische Wahrheit
Joost Vander Auwera, Historische Wahrheit und künstlerische Dichtung. Das Gesicht des Achtzigjährigen Krieges in der südniederländischen Malerei, insbesondere bei Sebastiaen Vrancx (1573-1647) und Pieter Snayers (1592-1667), in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung in Münster und Osnabrück, 24.10.1998-17.1.1999, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Textbd. II, München 1998, S. 461-468.

Baldinucci 1975, Notizie
Filippo Baldinucci, Notizie die professori de disegno da Cimabue in qua, 7 Bde., Florenz 1681-1729 (Repr. Florenz 1846 und 1975).

Baldus 2001, Sedanpanorama
Alexandra Baldus, Das Sedanpanorama von Anton von Werner. Ein wilhelminisches Schlachtenpanorama im Kontext der Historienmalerei, Phil. Diss. Bonn 2001.

Bartmann 1993, Werner
Dominik Bartmann (Hg.), Anton von Werner. Geschichte in Bildern, München 1993.

Bauer 1983, Schrecknisse des Krieges
Elmar Bauer, Schrecknisse des Krieges. Druckgraphische Bildfolgen des Krieges aus fünf Jahrhunderten. Ausstellung des Ludwig-Hack-Museums [Ludwigshafen], 26.2.-29.4.1983, Ludwigshafen 1983.

Becker 1999, Bilder von Krieg und Nation
Frank Becker, Bilder von Krieg und Nation. Der Frankreichfeldzug von 1870/71 in der deutschen Graphik und Malerei, in: Jahrbuch für Historische Bildungsforschung, 5, 1999, S. 133-166.

Behringer 1999, Raum-Zeit-Relation
Wolfgang Behringer, Veränderung der Raum-Zeit-Relation. Zur Bedeutung des Zeitungs- und Nachrichtenwesens während der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in: Benigna von Krusenstjern und Hans Medick (Hg.), Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 148), Göttingen 1999, S. 39-81.

Biermann 1993, Federico da Montafeltro
Hartmut Biermann, Federico da Montafeltro und sein Sohn Guidobaldo. Das Bild als ein Dokument dynastischer Ansprüche, in: Sylvia Glaser und Andrea M. Kluxen (Hg.), Musis et Litteris. Festschrift für Bernhard Rupprecht zum 65. Geburtstag, München 1993, S. 117-142.

Brieger 1939, Geschichtsmalerei
Peter Brieger, Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts (Kunstwissenschaftliche Studien, 7), Berlin 1939.

Brink 2000, ARTE ET MARTE
Claudia Brink, ARTE ET MARTE. Kriegskunst und Kriegsliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien (Kunstwissenschaftliche Studien, 91), München u.a. 2000.

Brunner 1979, Gros
Manfred Heinrich Brunner, Antoine-Jean Gros. Die napoleonischen Historienbilder, Phil. Diss. Bonn 1979.

Burbach 1980, Goya

Rainer Burbach, Goya in der Krise seiner Zeit, Ausstellung im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart, 1.4.-18.5.1980 und im Kunstverein München, 16.1.-1.3.1981, Stuttgart-Bad Cannstatt o.J. [1980].

Busch 2003, Rezension Hempel
Michael Busch, Rezension Annette Hempel, in: Militär und Gesellschaft in der Frühen Neuzeit. Bulletin 7,1, 2003, S. 111-113.

Cederlöf 1967, Battle Painting
Olle Cederlöf, The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles, in: Revue Internationale d'Histoire Militaire, 26, 1967, S. 119-144.

Chiarini 1998, Dreissigjähriger Krieg
Marco Chiarini, Der Dreissigjährige Krieg und seine Auswirkungen auf die Schlachtenmalerei in Italien im 17. und 18. Jahrhundert, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung in Münster und Osnabrück, 24.10.1998-17.1.1999, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Textbd. II, München 1998, S. 485-491.

Choné 1992, Les Misères
Paulette Choné, Les Misères de la guerre ou „la vie du soldat“. La force et le droit, in: Dies., Jacques Callot 1592-1635, Musée historique lorrain, Nancy 1992, deutsch in: Jacques Callot (1592-1635). Das druckgraphische Werk im Kupferstichkabinett zu Dresden, bearb. von Christian Dittrich, Kupferstichkabinett Dresden, Dresden 1992, S. 16-19.

Choné 1999, Kriegsdarstellungen
Paulette Choné, Die Kriegsdarstellungen Jacques Callots: Realität als Theorie, in: Benigna von Krusenstjern und Hans Medick (Hg.), Zwischen Alltag und Katastrophe. Der Dreißigjährige Krieg aus der Nähe (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 148), Göttingen 1999, S. 409-426.

Cilleßen 1997, Krieg der Bilder
Wolfgang Cilleßen (Hg.), Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus. Ausstellung im Deutschen Historischen Museum, 18.12.1997 bis 3.3.1998, Berlin 1997.

Consigli 1994, battaglia
Patrizia Consigli, La battaglia nella pittura del XVI e XVII secolo. In: In: Attilio Bertolucci. Saggi di Federico Zeri e Gianni Cavazzini, Parma 1994.

Eberle 1992, Exerzierreglement
Matthias Eberle, Ein Exerzierreglement im Vorfeld des Dreißigjährigen Krieges, in: Zeitzeugen. Ausgewählte Objekte aus dem Deutschen Historischen Museum, Bausteine. Teil 6, hg. von Rosmarie Beier und Gottfried Korff, Berlin 1992, S. 65-66.

Erffa/Staley 1986, Paintings of Benjamin West
Helmut von Erffa und Allen Staley, The Paintings of Benjamin West, New Haven/London 1986.

Farago 1994, Leonardo's Battle
Claire J. Farago, Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in the Exchange between Theory and Practice, in: The Art Bulletin, 76, 1994, S. 301-330.

Fishman 1982, Boerenverdriet
Jane Susannah Fishman, Boerenverdriet. Violence between Peasants and Soldiers in Early Modern Netherlands Art, Ann Arbor 1982.

Flacke 1998, Mythen der Nationen
Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Katalog zur Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin vom 20. März 1998 bis 9. Juni 1998, Berlin 1998.

Fondation Napoléon 2004, clémences
Fondation Napoléon (Hg.), Les clémences de Napoléon. L'image au service du mythe. Ausstellung der Bibliothèque Marmottan, 6. Oktober 2004 bis 29. Januar 2005, Paris 2004.

Fried 1980, Absorption
Michael Fried, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley/Los Angeles 1980.

Fryd 1995, Rereading the Indian

Vivien Green Fryd, Rereading the Indian in Benjamin West's Death of General Wolfe, in: American art, 9, 1995, 1, S. 72-85.

Gaethgens/Fleckner 1996, Historienmalerei
Thomas W. Gaethgens und Uwe Fleckner (Hg.), Historienmalerei (Eine Geschichte der klassischen Bildgattungen, 1), Berlin 1996.

Geismeier 1983, Schrecken des Krieges
Willi Geismeier, Schrecken des Krieges. Künstlerische Zeugnisse aus drei Jahrhunderten. Studio-Ausstellung der Nationalgalerie im Alten Museum [Berlin], Mai bis Juni 1983, Berlin (DDR) 1983.

Gmelin 1972, Schrecken des Krieges
Hans Georg Gmelin, Schrecken des Krieges. Ausstellung der Kunsthalle Bielefeld, 16. Januar bis 5. März 1972, Bielefeld 1972.

Gräf 2001, Schrecken des Krieges
Holger Th. Gräf, Die Schrecken des Krieges. Bilder vom Kriege aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges - Jacques Callot, Matthäus Merian und Valentin Wagner, in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, 59, 2001, S. 139-166.

Hager 1939, Ereignisbild
Werner Hager, Das geschichtliche Ereignisbild. Ein Beitrag zur Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung, München 1939.

Hager 1989, Geschichte in Bildern
Werner Hager, Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim u.a. 1989.

Hansen 1986, Krieg und Frieden
Reimar Hansen, Krieg und Frieden im Denken und Handeln Heinrich Rantzaus (1526-1598), in: Franz Josef Worstbrock (Hg.), Krieg und Frieden im Horizont des Renaissancehumanismus (Mitteilung der Kommission für Humanismusforschung der DFG, 13), Weinheim 1986, S. 125-138.

Hansmann 1997, Innovation und Tradition
Martina Hansmann, Zum Verhältnis von Innovation und Tradition in Gros' „Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau“. Schilderung und Interpretation historischer Realität im Auftrag Napoleons, in: Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hg.), Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, 12), München/Berlin 1997, S. 157-175.

Harms u.a. 1980-2005, illustrierte Flugblätter
Wolfgang Harms u.a. (Hg.), Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts, Kommentierte Ausgabe, 7 Bde., München u.a. 1980-2005.

Harms 1989, Verbindungen
Wolfgang Harms, Verbindungen von Fama, Memoria, Vanitas und Tod um Heinrich Rantzaus, in: Stephan Füssel und Joachim Knape (Hg.), Poesis et pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag, Baden-Baden 1989, S. 337-346.

Harms 1998, Das illustrierte Flugblatt
Wolfgang Harms, Das illustrierte Flugblatt als meinungsbildendes Medium in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung in Münster und Osnabrück, 24.10.1998-17.1.1999, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Textbd. II, München 1998, S. 323-327.

Haupt 1927, Ranzau und die Künste
Richard Haupt, Heinrich Ranzau und die Künste, in: Zeitschrift für Schleswig-Holsteinische Geschichte, 56, 1927, S. 1-66.

Hempel 2000, Eigentlicher Bericht
Anette Hempel, „Eigentlicher Bericht/ So wol auch Abkontrafeyung.“ Eine Untersuchung der nicht-allegorischen Nachrichtenblätter zu den Schlachten und Belagerungen der schwedischen Armee unter Gustav II Adolf (1628/30-1632), Frankfurt a. M. u.a. 2000.

Heyde 1998, Kunstpolitik
Astrid Heyde, Kunstpolitik und Propaganda im Dienste des Großmachtstrebens - Die Auswirkungen der gustav-adolfischen „repraesentatio maiestatis“ auf Schweden und Deutschland bis zum Ende

- des nordischen Krieges (1660), in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung in Münster und Osnabrück, 24.10.1998-17.1.1999, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Textbd. II, München 1998, S. 105-111.
- Hofmann 1980, Goya
Werner Hofmann (Hg.), Goya. Das Zeitalter der Revolutionen 1789-1830. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 17. Oktober 1980 bis 4. Januar 1981, München 1980.
- Hollstein (1954ff.), German engravings
F. W. H. Hollstein (Hg.), German engravings, etchings and woodcuts ca. 1400-1700, Amsterdam/Roosendaal 1954ff.
- Irwin 1987, englische Historienmalerei
David Irwin, Die englische Historienmalerei von 1750 bis 1830: Von Achill bis Nelson, in: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausstellung Kunsthau Zürich, 3. März-24. April 1988, Musée des Beaux-Arts Lyon, 18. Mai-17. Juli 1988, hg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Köln 1987, S. 81-90.
- Isselburg, Waffenhandlung
Peter Isselburg, Künstliche Waffenhandlung der Musketen vnd Piquen oder langen Spiessen [...], Nürnberg 1620.
- Jürgens-Kirchhoff 1993, Schreckensbilder
Annegret Jürgens-Kirchhoff, Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993.
- Kist 1971, Wapenhandlinghe
J. B. Kist (Hg.), Jacob de Gheyn. Wapenhandlinghe van Roers Musquetten ende Spiessen, Lochem 1971 (Repr. der Ausgabe Den Haag 1607).
- Knauer 1997, Bedenke das Ende
Martin Knauer, ‚Bedenke das Ende‘. Zur Funktion der Todesmahnung in druckgraphischen Bildfolgen des Dreißigjährigen Krieges (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 58), Tübingen 1997.
- Knieper u.a. 2005, War Visions
Thomas Knieper u.a. (Hg.), War Visions. Bildkommunikation und Krieg, Köln 2005.
- Lang 1974, Flugblatt
Elisabeth Constanze Lang, Friedrich V., Tilly und Gustav II. Adolf im Flugblatt des Dreißigjährigen Krieges, Phil. Diss. Austin/Texas 1974.
- Lieure 1924-1929, Callot
J[ules] Lieure (Bearb.), Jacques Callot. Catalogue raisonné de l'oeuvre gravé, 8 Bde., Paris 1924-1929 (Repr. New York 1969).
- Lohmeier 1978, Rantzau
Dieter Lohmeier, Heinrich Rantzau und die Adelskultur der frühen Neuzeit, in: Ders. (Hg.), Arte et Marte. Studien zur Adelskultur des Barockzeitalters in Schweden, Dänemark und Schleswig-Holstein (Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte, 31), Neumünster 1978, S. 67-84.
- Ludwig, Lionardo da Vinci
Heinrich Ludwig (Hg.), Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270, 3 Bde. (Quellenschriften für Kunstgeschichte, XV), Wien 1882.
- Matzner 1994, Vita activa
Florian Matzner, Vita activa et Vita contemplata. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance, Frankfurt a.M. 1994.
- McNairn 1997, Behold the Hero
Alan McNairn, Behold the Hero. General Wolfe and the Arts in Eighteenth Century, Liverpool 1997.
- Mitchell 1944, Death of General Wolfe
Charles Mitchell, Benjamin West's „Death of General Wolfe“ and the Popular History Piece, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III, 1/2, 1944, S. 20-33.
- Mitchell 1967, Death of Nelson
Charles Mitchell, Benjamin West's Death of Nelson, in: Douglas Fraser u.a. (Hg.), Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower, London 1967, S. 265-273.
- Montagna 1981, Death of General Wolfe
Dennis Montagna, Benjamin West's The Death of General Wolfe. A Nationalist Narrative, in: The American Art Journal, XIII, 2, 1981, S. 72-88.
- Nowosadtko 2002, Krieg
Jutta Nowosadtko, Krieg, Gewalt und Ordnung. Einführung in die Militärgeschichte (Historische Einführungen, 6), Tübingen 2002.
- Paas 1985-2007, Political Broadsheet
John Roger Paas, The German Political Broadsheet 1600-1700, bisher 9 Bde. (1600-1670), Wiesbaden 1985-2007.
- Paul 2004, Bilder des Krieges
Gerhard Paul, Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn u.a. 2004.
- Pfaffenbichler 1995, barockes Schlachtenbild
Matthias Pfaffenbichler, Das barocke Schlachtenbild - Versuch einer Typologie, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1995, S. 37-110.
- Pfaffenbichler 1998, frühbarockes Schlachtenbild
Matthias Pfaffenbichler, Das frühbarocke Schlachtenbild - vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung in Münster und Osnabrück, 24.10.1998-17.1.1999, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Textbd. II, München 1998, S. 493-500.
- Popelka 1984, Schlachtenbilder
Liselotte Popelka, Schlachtenbilder - Bemerkungen zur einer verachteten Bildgattung, in: Schlachten Schlachten schlachten. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie und dem Institut für bildnerische Erziehung, hg. von Heribert Hutter, Wien 1984, S. 5-17.
- Popelka 1984, Bildjournalismus
Liselotte Popelka, Bildjournalismus und Schlachtenbild im siebzehnten Jahrhundert, in: Fritz H. Baer (Hg.), Wallensteins Werden und Streben, Wirken und Sterben: 1634. Materialien zum Vortragszyklus 1984. Gesellschaft für österreichische Heereskunde; Heeresgeschichtliches Museum, Wien, Wien 1984, S. 49-66.
- Prendergast 1997, History Painting
Christopher Prendergast, Napoleon and History Painting. Antoine-Jean Gros's La Bataille d'Eylau, Oxford 1997.
- Pröve 1997, Violentia
Ralf Pröve, Violentia und Potestas. Perzeptionsprobleme von Gewalt in Söldnertagebüchern des 17. Jahrhunderts, in: Markus Meumann und Dirk Niefanger (Hg.), Ein Schauplatz herber Angst. Wahrnehmung und Darstellung von Gewalt im 17. Jahrhundert, Göttingen 1997, S. 24-42.
- Richard 1998, Callot
Marie Richard, Jacques Callot (1592-1635): „Les Misères et les Malheurs de la guerre“ (1633). Ein Werk und sein Kontext, in: 1648. Krieg und Frieden in Europa. Ausstellung in Münster und Osnabrück, 24.10.1998-17.1.1999, hg. von Klaus Bußmann und Heinz Schilling, Textbd. II, München 1998, S. 517-524.
- Ries 1981, Callot
Heide Ries, Jacques Callot. Les Misères et le Malheurs de la Guerre, Phil. Diss. Tübingen 1981.
- Roeck 2004, historisches Auge
Bernd Roeck, Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution, Göttingen 2004.
- Rosenblum 1987, Tod des Nelson
Robert Rosenblum, Benjamin Wests „Tod des Nelson“: Beobachtungen und Bemerkungen, in: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausstellung Kunsthau Zürich, 3. März-24. April 1988, Musée des Beaux-Arts Lyon, 18. Mai-17. Juli 1988, hg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Köln 1987, S. 91-94.

Saxl 1939/40, Battle Scene

F[ritz] Saxl, A Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes III, 1/2, 1939/40, S. 70-87.

Schaar 1992, Goya

Eckhard Schaar, Goya: Los Desastres de la Guerra. Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 27. November 1992 bis 17. Januar 1993, Stuttgart o. J. [1992].

Schneemann 1994, Geschichte

Peter Johannes Schneemann, Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789, Berlin 1994.

Sestieri 1999, pittori

Giancarlo Sestieri, I pittori die battaglie: maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo, [Rom] 1999.

Steinmetz 1988, Rantzau

Wiebke Steinmetz, Heinrich Rantzau (1526-1598) als Mäzen, in: Konsthistorisk tidskrift, 57, 1988, S. 133-140.

Telesko 1998, Napoleon

Werner Telesko, Napoleon Bonaparte. Der „moderne Held“ und die bildende Kunst. 1799-1815, Wien/Köln/Weimar 1998.

Tschopp 1991, Deutungsmuster

Silvia Serena Tschopp, Heilsgeschichtliche Deutungsmuster in der Publizistik des Dreißigjährigen Krieges: pro- und antischwedische Propaganda in Deutschland 1628-1635 (Mikrokosmos, 29), Frankfurt a. M. u.a. 1991.

Wallhausen 1971, Kriegskunst zu Fuß

Johann Jakob von Wallhausen, Kriegskunst zu Fuß, Oppenheim 1615 (Repr. Graz 1971).

Wang 1975, Miles Christianus

Andreas Wang, Der „Miles Christianus“ im 16. und 17. Jahrhundert und seine mittelalterliche Tradition. Ein Beitrag zu Verhältnis von sprachlicher und graphischer Bildlichkeit (Mikrokosmos, 1), Frankfurt a. M. u.a. 1975.

Zöllner 1998, La Battaglia

Frank Zöllner, La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica (XXXVII Lettura Vinciana, 18 aprile 1997), Florenz 1998.

Zusammenfassung

Der Beitrag fragt nach historiografischen Deutungsansätzen von Kriegs- und Militärdarstellungen in der Kunst des 16. bis frühen 19. Jahrhunderts. Aus frühneuzeitlicher Perspektive wird anhand exemplarischer Werkgruppen und Einzelwerke eine repräsentative Übersicht der dargestellten politisch-militärischen Ereignisse, Themen und Motive versucht. Der Bogen reicht vom Topos des Arte et Marte, über die Druckgrafik des Dreißigjährigen Krieges bis hin zur Schlachtenmalerei der napoleonischen Zeit. Im Fokus steht die Frage nach dem historischen Realitätsgehalt jener Abbildungen. Die Bereitschaft von Historiker/Innen, Kunstwerke im Sinne historischer Quellen als gleichwertiges Analyseinstrument zu berücksichtigen, stößt allzu oft dort an Grenzen, wo es nötig wäre, sich mit Fragen des Dekorums und der Problematik bildlicher Gattungen kritisch auseinanderzusetzen.

Autor

Martin Knauer, Dr. phil., Studium der Geschichte, Kunstgeschichte und des Staatsrechts. Forschungsschwerpunkte: Politische Ikonografie; Probleme monarchischer Repräsentation im Europa der beginnenden Moderne (1750-1830). Mitbegründer „Arbeitskreis Historische Bildforschung“ am Historischen Seminar der Universität Hamburg (<http://www1.uni-hamburg.de/Bildforschung>). Seit 2007 wissenschaftlicher Mitarbeiter am SFB 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme“ an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

Titel

Martin Knauer, Krieg zwischen „Wirklichkeit“ und „Dekorur“. Interpretationspotentiale von Bildquellen für die Militärgeschichte (1500-1815), in: kunsttexte.de, Nr. 1, 2009 (12 Seiten), www.kunsttexte.de.