

Zürcher Beiträge
zur Sicherheitspolitik und Konfliktforschung

Heft Nr. 39

Ulrich Gerster und Regine Helbling

Krieg und Frieden in der bildenden Kunst

*Forschungsstelle für Sicherheitspolitik und Konfliktanalyse
Eidgenössische Technische Hochschule 8092 Zürich*

Zürich 1996

FSK auf dem Internet

Die "Zürcher Beiträge" sowie die anderen Publikationen der Forschungsstelle für Sicherheitspolitik und Konfliktanalyse sind ebenfalls auf dem World Wide Web im Volltext verfügbar.

URL: <http://www.fsk.ethz.ch/fsk/>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
1. Von der Steinzeit zur Antike.....	3
1.1. Prähistorische Kunst.....	3
1.2. Hochkulturen im alten Orient.....	4
1.3. Ägypten: Das friedliche Reich.....	7
1.4. Die Kunst der Antike in Griechenland.....	8
1.5. Das Römische Reich.....	11
2. Das Mittelalter.....	14
2.1. Die Apokalypse.....	14
2.2. Ritterliche Kriegsdarstellungen.....	15
2.3. Bilderchroniken.....	17
3. Die frühe Neuzeit: Renaissance und Manierismus.....	21
3.1. Die Condottieri.....	21
3.2. Antikenrezeption.....	24
3.3. Schlachten.....	27
3.4. Das friedliche Leben in der Stadt und auf dem Land.....	30
3.5. Kriegsdarstellungen in der Renaissance-Kunst des nördlichen Europas.....	32
4. Das 17. und 18. Jahrhundert: Absolutismus und Barock.....	36
4.1. Kriegskritik im Dreissigjährigen Krieg.....	36
4.2. Allegorische Darstellungen des Krieges.....	40
4.3. England und Amerika.....	45
4.4. Vorrevolutionäres Frankreich.....	46
5. Das 19. Jahrhundert: Kunst zwischen Revolutionen und Restaurationen.....	49
5.1. Revolutionskunst.....	49
5.2. Napoleondarstellungen als pars pro toto der Feldherrenkunst.....	55
5.3. Historienmalerei.....	59
5.4. Allegorische Kriegsdarstellungen.....	60
5.5. Die Karikatur.....	64

6. Das 20. Jahrhundert: Die Moderne und die Erfahrung zweier

Weltkriege	68
6.1. Der Erste Weltkrieg	68
6.2. Die Zwischenkriegszeit	72
6.3. Antifaschistische Kampfbilder	75
6.4. Picasso I: Guernica	77
6.5 Kunst im NS-Staat.....	79
6.6. Sozialistischer Realismus	80
6.7. Nachkriegszeit.....	81
6.8. Picasso II: Pastorale und Korea.....	82
6.9. Antivietnam - Antiatomkrieg.....	83
Schlusswort	88
Bibliographie	92
Abbildungsverzeichnis	102

Vorwort

Darstellungen des Krieges oder kriegerischer Handlungen gab es eigentlich schon immer, von den Höhlenmalereien der Steinzeit bis in die Gegenwart. Es sind weder historische noch kunstgeschichtliche Epochen bekannt, während derer Krieg kein Thema künstlerischen Ausdrucks gewesen wäre. "Krieg und Frieden in der bildenden Kunst" ist deshalb eine kaum zu bewältigendes Thema, besonders wenn es, wie hier, in einem so kurzen Überblick und die ganze westliche Kunstgeschichte umfassend behandelt werden soll. Diese Arbeit kann deshalb nicht den Anspruch auf nur annähernde Vollständigkeit erheben. Zu den einzelnen Zeitabschnitten wurden nur einige Beispiele ausgewählt, die einen exemplarischen Wert zu haben schienen. Oft beschränkte sich die Auswahl auf die berühmtesten Bilder einer Epoche; viele interessante und aussagekräftige Werke konnten nicht beachtet werden.

Bei der Durchsicht des Materials fällt auf, dass die Darstellungen des Krieges weit überwiegen, der Anteil der Friedensbilder dagegen verschwindend klein ist. Voraussetzung für diese Beobachtung ist allerdings, dass die Werke den Frieden explizit zum Thema haben und er nicht bloss als Abwesenheit von Krieg definiert wird. Dieses Verhältnis zieht sich durch alle Jahrhunderte, wenn auch die Gründe dafür variieren. Vor allem sind sie abhängig von den jeweiligen Herrschaftsverhältnissen, beziehungsweise Staatsformen. So kann man zum Beispiel in absolutistischen Regierungszeiten oft ein Zusammenfallen von Krieg und Frieden in den Vorstellungen der "Staatskünstler" feststellen - die geschickte Kriegspolitik des Herrschers bedeutete gleichzeitig Frieden für sein Volk. Im eigentlichen Sinne kriegskritische Arbeiten entstanden mit sehr wenigen Ausnahmen (Jacques Callot, Francisco Goya) erst etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, seit dem zweiten Weltkrieg dagegen sind sie bestimmend.

In einigen Jahren wird es möglich und notwendig sein, dem Thema ein neues Kapitel anzufügen: Die künstlerischen Reflexe und Reflexionen zu den jüngsten Kriegen, im ehemaligen Jugoslawien und nun auch in Tschetschenien. Auf historische und politische Entwicklungen, gerade wenn sie durch Kriege bestimmt sind, werden die Reaktionen der Künstler wohl nie ausbleiben.

An umfassender Überblicksliteratur zu diesem Thema mangelt es bis anhin. Einzig zum 20. Jahrhundert ist 1993 eine ausführlichere Publikation von Annetta Jürgens-Kirchhoff erschienen. Ansonsten waren Kriegs- und Friedensbilder schon Gegenstand von Ausstellungen, zu denen Kataloge erarbeitet wurden, oft jedoch unter bestimmten, das Thema wieder einschränkenden Gesichtspunkten. Es musste also weitgehend auf monographische Schriften zu den einzelnen Künstlern und Werken zurückgegriffen werden; aus dem Wissen über das Einzelne konnten Zusammenhänge hergestellt und - so hoffen wir - Schlüsse auf das Ganze gezogen werden.

Uns ist durchaus bewusst, dass dieser Überblick nur einer von vielen möglichen ist. Den Leserinnen und Lesern werden gewisse Beispiele fehlen und andere überflüssig erscheinen. Als Grundlage und Begründung können schliesslich nur unsere persönlichen Kenntnisse, Vorlieben und unsere subjektive Einschätzung der Bildwerke angeführt werden.

Diese Arbeit entstand im Auftrag von Prof. Dr. Kurt R. Spillmann als Kommentar zu einer von uns zusammengestellten Diasammlung für eine Vorlesung zu diesem Thema.

Zürich, im März 1996

Urich Gerster

Regine Helbling

1. Von der Steinzeit zur Antike

1.1. Prähistorische Kunst

Der Homo sapiens - der Mensch, wie wir ihn kennen - verdrängte vor rund 30'000 Jahren ältere primitive Menschentypen (zum Beispiel den Neandertaler). Und wahrscheinlich war bereits das Leben der frühen Jäger und Sammler von kriegerischen Auseinandersetzungen begleitet: Der Kampf verschiedener Sippen um Lebensraum. Thema der Kunst¹ war dies aber für lange Zeit noch nicht. Die ersten künstlerischen Äusserungen des Jungpaläolithikums (30'000-10'000 v. Chr.) beziehen sich auf die primären Überlebensbedingungen, auf Fruchtbarkeit und Jagd. Zu den frühen Funden gehören zum Beispiel die sogenannten Venusdarstellungen, kleine weibliche Figuren aus Stein, Ton, Knochen oder Elfenbein, mit ausladenden Geschlechtsmerkmalen, die sie als Fruchtbarkeitsidole ausweisen ("Venus von Willemsdorf", ca. 23'000 v. Chr.) Die berühmten Tierdarstellungen aus den Höhlen im südlichen Frankreich und nördlichen Spanien, zum Beispiel aus Altamira und Lascaux, werden im Zusammenhang mit Jagdriten gesehen: "[I]ndem man das Tier im Bilde bannte, unterwarf man es auch in der freien Wildbahn seiner Macht."²

Während in der Altsteinzeit menschliche Figuren und Tiere nur einzeln dargestellt wurden, entwickelten sich seit der Mittelsteinzeit (ca. 10'000-8000 v. Chr.) auch szenische Bildgefüge.³ Eine Felszeichnung (4./3. Jahrtausend v. Chr.), die auf dem Hochplateau von Tassili in der Sahara gefunden wurde, lässt eine Menschengruppe erkennen, die eine Rinderherde hütet. Das soziale Zusammenleben wurde in dieser Epoche erstmals bildwürdig.

Aus demselben Kulturkreis stammt auch das Bild einer kriegerischen Auseinandersetzung; die "Bogenschützen von Tassili" (ca. 3500 v. Chr., Abb. 1) bekämpfen sich in zwei Gruppen mit Pfeil und Bogen. Fast zeichenartig sind die Figuren als Schattenrisse auf dem Fels festgehalten, und dennoch wirken sie in ihren Bewegungen äusserst lebendig. Einzelne Krieger wenden sich unter dem gegnerischen Pfeilregen zur Flucht, andere sind in vorstürmendem Angriff erfasst; keine der Parteien scheint den Kampf bisher aber für sich entschieden zu haben. Wie vieles in der prähistorischen Kunst liegen auch die Beweggründe für solche Schilderungen im Dunkeln. Die Forschung weiss nicht zu berichten, "ob es

¹ Zur prähistorischen Kunst siehe: Bandi, Hans Georg u.a.: Die Steinzeit. Vierzigtausend Jahre Felsenbilder (Kunst der Welt), Baden-Baden 1960; Mellink, Machteld J. und Filip, Jan (Hg.): Frühe Stufen der Kunst (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 13), Berlin 1974; Simson, Otto von u.a. (Hg.): Krieg und Frieden im Spiegel der Kunst, 2 Bde., Luzern 1973, Bd. 1, S. 12-15.

² Bandi, a.a.O., S. 22.

³ Siehe zum schwierigen Problem der Datierung ebd., S. 85-93.

sich hier um Erinnerungsbilder an ein besonderes Ereignis, um Illustrationen von Mythen oder Liedern oder um 'Votivbilder' handelt."⁴

Erst nach der Erfindung der Schrift können kriegerische Darstellungen historisch eingeordnet werden. Erst sie ermöglicht jene (Re-)Konstruktion, die wir Geschichte nennen, sagt uns, wer wann und wo welche Kriege gegen wen führte. Erst in diesem Raster der Historiographie lassen sich bildliche Zeugnisse situieren - lassen sich (mehr oder weniger sinnvolle) Vermutungen anstellen, auf welches Ereignis sich ein Bild bezieht.

1.2. Hochkulturen im alten Orient

Das Entstehen der frühen Hochkulturen einerseits zwischen Euphrat und Tigris, andererseits am Nil, war ein historischer Prozess, der etwa zwischen 5000 und 3000 v. Chr. anzusetzen ist. In Gang gehalten wurde er durch ein Wechselspiel von Bevölkerungswachstum und gesteigerter agrarischer Produktion, und er endete mit der Besiedlung der bisher unbewohnbaren Flussniederungen. Bedingung dafür war ein ausgebautes Kanal- und Bewässerungssystem, das eine entsprechend differenzierte Organisation der Arbeit erforderte. Im letzten Viertel des 4. Jahrtausends v. Chr. entwickelte sich in Mesopotamien, dem "Land zwischen den Flüssen" Euphrat und Tigris, aus dieser landwirtschaftlichen Kultur die Hochkultur der frühen Sumerer⁵. Zentren des religiösen und wirtschaftlichen Lebens waren Städte wie Ur, Uruk und Eridu: "Jede von ihnen war [...] zum Mittelpunkt einer ganzen Landschaft geworden."⁶ An der Spitze dieser hierarchisch strukturierten Gemeinwesen stand ein "Priesterfürst", "zugleich oberster Richter und Heerführer, beraten von einer Art Adelsversammlung."⁷ Das wichtigste gemeinsame Charakteristikum der einzelnen Machtzentren war eine gemeinsame Sprache - vor allem aber der Gebrauch einer gemeinsamen Schrift: der Keilschrift.

In den nächsten 3000 Jahren verlief die Geschichte Mesopotamiens wechselvoll. Einzelne Städte gewannen an Macht, unterwarfen andere, bildeten Reiche. Nichtsumerische Völker drängten in den Raum zwischen Euphrat und Tigris, übernahmen die Herrschaft - aber auch die vorhandene Kultur. Auf die Sumerer folgten Akkader, Assyrer, Babylonier... Diese Entwicklung nachzuzeichnen ist hier nicht möglich (und wäre wohl auch nicht sinnvoll); von grösserer Bedeutung

⁴ Smolla, Günter: Afrika, in: Mellink, a.a.O., S. 261.

⁵ Zu Geschichte, Kultur und Kunst des alten Orients: Orthmann, Winfried (Hg.): Der alte Orient (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14), Berlin 1975; Schmökel, Hartmut: Ur, Assur und Babylon. Drei Jahrtausende im Zweistromland (Grosse Kulturen der Frühzeit), Stuttgart 1955; Woolley, Leonard: Mesopotamien und Vorderasien. Die Kunst des Mittleren Ostens (Kunst der Welt), Baden-Baden 1961.

⁶ Orthmann, a.a.O., S. 17.

⁷ Geiss, Imanuel: Geschichte griffbereit, Bd. 6: Epochen. Die universale Dimension der Weltgeschichte, Reinbek b. Hamburg 1981, S. 82.

sind die Gemeinsamkeiten, zum Beispiel die Kontinuität der Schriftkultur. Wenn der Alte Orient mit seiner Jahrtausende alten Geschichte insgesamt "keilschriftlicher Kulturraum"⁸ genannt wird, bezeichnet dies auch Gemeinsamkeiten in der Kunst: Die schon in der sumerischen Hochkultur gefundenen "sinnfälligen Formulierungen der 'Bildgedanken' wirkten bis zum Ende der altorientalischen Welt fort. Die Bindung an die so entstandenen Bildtypen, die von Generation zu Generation weitergegeben wurden und die selbst in ihrem Erscheinungsbild erstaunlich konstant blieben, gehören zu den Wesensmerkmalen der altorientalischen Bildkunst [...]."⁹ Und auch ihre Funktionen blieben sich ähnlich. Zu den wichtigsten gehört die historische erzählende Darstellung von erfolgreichen Kriegen und Feldzügen auf Stelen und Wandreliefs.

Als Vorform solcher Bildtypen kann die sogenannte Mosaikstandarte von Ur (um 2600/2700 v. Chr., Abb. 2) gesehen werden, die auf zwei grossen Bildseiten einerseits das friedliche Leben - Transport von Weihgaben und ein grosses Festmahl -, andererseits den Krieg zeigt. Der Erzählstrang durch die drei Register muss von unten nach oben gelesen werden: Zuerst sehen wir eine Abteilung vier-rädriger Streitwagen, die über die Gegner hinwegpreschen; in der Mitte einen Trupp Fussoldaten mit Mantel, Helm und langen Lanzen, der die Feinde überwältigt und gefangennimmt; zuoberst werden dem Fürsten und seinem Gefolge die nackten Gefangenen vorgeführt. Wesentliche Motive, welche für die altorientalische Kunst in den folgenden zwei Jahrtausenden bestimmend wurden, sind hier als die (oben erwähnten) "sinnfälligen Formulierungen der 'Bildgedanken'" ausgeprägt: die Unterwerfung, Gefangennahme und Vorführung der Feinde, die schon im Kampf zur Gegenwehr kaum fähig sind.

Dies gilt auch für die Stele des Akkaderkönigs Naram-sin aus Susa (2260-2223 v. Chr., Abb. 3). Wie die fragmentarisch erhaltene Inschrift berichtet, stellt sie den Sieg über ein wildes Bergvolk im Osten dar. Die Szene ist nicht mehr, wie in früheren Werken, in übereinandergereihten Registern, sondern als dynamische Handlungsabfolge in einer Landschaft wiedergegeben. Wir sehen eine felsige Gegend mit Bäumen und einer Bergkuppe. Zuoberst steht der schwerbewaffnete König mit einer Hörnerkrone als Attribut seiner Göttlichkeit. Er allein hat vor seinem heranrückenden Heer den Kampf bereits entschieden: Auf zwei tote Gegner hat Naram-sin den Fuss gesetzt, ein anderer stürzt in die Tiefe, einer sinkt von einem mächtigen Pfeil getroffen nieder, während ein weiterer um Gnade fleht. Der Sieger, der seinen Fuss auf den niedergeworfenen Feind stellt, ist ein oft wiederkehrendes Motiv. Ernst Gombrich spricht ihm eine bildmagische Bedeutung zu: "Vielleicht glaubte man, dass sich der geschlagene

⁸ Orthmann, a.a.O., S. 13.

⁹ Ebd.

Stamm nicht mehr erheben konnte, solange der König im Bilde mit seinem Fuss auf dem Nacken des geschlagenen Gegners stand."¹⁰

Die Geschichte Mesopotamiens war blutig, von vielen Schlachten galt es durch die Jahrtausende zu berichten; am blutigsten aber war wohl die Herrschaft der Neuassyrier, und unter ihnen das Regime Assurnasirpals II. (883-859 v. Chr.). Selbst ein in der Wertung sonst so zurückhaltendes Nachschlagewerk wie der "DTV-Atlas zur Weltgeschichte" beschreibt ihn als den "grausamsten aller assyr. Könige".¹¹ Er baute das verfallende Reich durch "alljährliche Kriegs-, Plünderungs- und Beutezüge zur Bereicherung des assyrischen Zentrums" wieder auf. Die Herrschaftsmittel waren "blanker Terror", "Massenexekutionen und Massendeportationen"¹²; "seine Henker pfählen und schinden, spannen die abgezogenen Menschenhäute auf Gerüsten vor dem Tor der bekämpften Stadt aus [...]".¹³

Eine der Hauptaufgaben der neuassyrischen Kunst war es, von diesen Feldzügen zu berichten. Dabei wurden die traditionellen altorientalischen Bildformen aufgenommen und zu einer streng kanonisierten Bildsprache entwickelt. Jeder neue Herrscher stellt seine Feldzüge in gleichen Motiv-Ketten auf Relieffriesen und Stelen dar: Die Kampfswagen und Reiter stürmen über die Gegner, eine Stadt wird belagert, die Feinde fallen, die eigenen Truppen siegen. Tote Assyrer sieht man auf diesen Darstellungen aber nie; als Sieger werden sie meist, und besonders wenn es sich um Feldherren oder Könige handelt, im Sinne der Bedeutungsperspektive übergross und unüberwindbar gezeigt. Auch hier ist wieder ein Rest des alten Bildzaubers zu vermuten: Wenn man im Bild nicht zu besiegen ist, kann man auch auf dem Schlachtfeld nicht besiegt werden.

Einen der letzten assyrischen Herrscher - Assurbanipal (668-631 v. Chr.) - sehen wir in einer scheinbar friedlichen Szene (Abb. 4). Er liegt im Garten auf einem Diwan, beim gemeinsamen Mahl mit seiner Frau. Sie werden bedient, frische Luft wird ihnen zugefächelt. An einem Baum des gepflegten Parks aber hängt der abgeschlagene Kopf eines unterlegenen Feindes, und auf einer Inschrift ist zu lesen, dass gefangene elamische Fürsten das Königspaar bedienen mussten.¹⁴

¹⁰ Gombrich, Ernst: Die Geschichte der Kunst, Stuttgart 1982, S. 50.

¹¹ DTV-Atlas zur Weltgeschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution, München 1967, S. 31.

¹² Geiss, a.a.O., S. 97.

¹³ Schmökel, a.a.O., S. 126.

¹⁴ Orthmann, a.a.O., S. 325.

1.3. Ägypten: Das friedliche Reich

"Wenn es je ein friedliebendes Volk gegeben hat, so war es das Volk der Ägypter. Krieg, so sagen seine Schriftsteller, ist eine Zeit des Unglücks, und alles, was wir vom täglichen Leben der alten Ägypter wissen, beweist, dass im Niltale Grausamkeit selten war. Das menschliche Leben war heilig."¹⁵ In den ausgemalten Gräbern und in Tempeln findet man denn auch vor allem Darstellungen von Göttern und friedlichen Alltagsszenen.¹⁶ Man sieht die Bauern auf ihrem Feld, Handwerkstätten (bei Privatgräbern wurde der Beruf des Verstorbenen an den Wänden gezeigt) und Feste mit Tanz (Abb. 5); oft war auch die Jagd auf alle möglichen Tierarten - Vögel und Nilpferde zum Beispiel - Thema der Bilder. Die meisten dieser Werke dienten zusammen mit den Schilderungen des Totenbuchs dazu, den Verstorbenen für die Reise ins Totenreich auszustatten.

In die friedliche Welt der Ägypter brachen um die Mitte des 17. Jahrhunderts v. Chr. die Hyksos ein, und es dauerte hundert Jahre, bis die Pharaonen der 18. Dynastie Ägypten wieder zu einem starken, nun auch expansiven Staat, dem Neuen Reich, aufzubauen vermochten. Historische Ereignisse, Schlachten, in denen der Pharaos gesiegt hatte, werden nun auch an Tempeln dargestellt. Am Karnak-Tempel erzählt ein Relief an der Aussenwand des Säulensaals in chronologisch angeordneten Szenen vom Feldzug, den Sethos I. (19. Dynastie, 1302-1290 v. Chr., Abb. 6) gegen Syrien geführt hatte. Der König fährt als siegreicher Feldherr auf einem Streitwagen über die Feinde hinweg, die zu fliehen versuchen. Ganz im Sinne der Bedeutungsperspektive sind der Pharaos und sein Pferd um ein vielfaches grösser als seine Feinde.

Die Darstellung der Schlacht von Kadesch (1285 v. Chr., Abb. 7) auf einem bemalten Relief am Tempel von Abu-Simbel zeigt etwas andere Grössenverhältnisse. Der Pharaos Ramses II. springt von links mit erhobenem Speer auf seinen Gegner zu, packt ihn am Arm und wird ihn gleich erstechen. Zu seinen Füessen liegt ein zweiter schon am Boden, der König tritt ihm auf den Kopf - die gleiche Geste, wie man sie bei den Assyrern gesehen hat. Die Feinde sind etwa gleich gross wie Ramses II. und damit als besonders mächtig gekennzeichnet: Es sind Libyer, die während dieser Zeit ständig das Niltal angriffen.¹⁷

Trotz der Monumentalität der Darstellungen geht es nicht in erster Linie um die Verherrlichung des Krieges oder des Königs als Krieger. Er wird vielmehr als Beschützer und Bewahrer des Friedens gefeiert. Die Schlachtendarstellungen

¹⁵ Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 1, S. 17.

¹⁶ Zu Ägypten siehe: Vandersleyen, Claude: Das alte Ägypten (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 15), Berlin 1975; Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 1, S. 16-21; Woldering, Irmgard: Ägypten. Die Kunst der Pharaonen (Kunst der Welt), Baden-Baden 1962; Wolf, Walther: Die Welt der Ägypter (Grosse Kulturen der Frühzeit), Zürich 1955.

¹⁷ Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 1, S. 21.

hatten an den Tempelwänden nicht nur die Funktion, ein historisches Ereignis zu beschreiben, sie waren auch als "Talismane gegen Unglück und Gewalttätigkeiten"¹⁸ gedacht. Der Pharao besiegt symbolisch den Feind im Bild und wird deshalb auch in der Realität mächtig bleiben. Dass der Feind Ägyptens mit "bösen Kräften" gleichgesetzt wurde, beschrieb Christiane Desroche-Noblecourt: "Diese Bilder stellten demnach den Sieg des Guten über das Böse dar, und der König, der am Tempelzugang seinen Speer oder seinen Streitkolben schwingt, ist in Wirklichkeit der Beschützer des Tempels. Mit einem Schlage vertreibt er die dunklen Mächte und wendet die Einflüsse des Bösen von seinem Heiligtum ab."¹⁹ Diese Bilder sind daher kaum als Verherrlichung des Kriegs zu interpretieren, sondern eher als Ausdruck eines Weltbildes zu sehen, in dem der König siegen muss, um den Frieden und ein ungestörtes Verhältnis zu den Göttern zu garantieren.

1.4. Die Kunst der Antike in Griechenland

Im Gegensatz zur Kunst des Alten Orients oder der Ägypter kannte die griechische Kultur für lange Zeit keine historischen Ereignisdarstellungen.²⁰ Sie schöpfte ihre Stoffe aus den alten Mythen, deren berühmtesten Schilderungen in den Werken Homers zu finden sind. Auch das Thema Krieg wurde in sagenhaften Kämpfen der Vorzeit behandelt. Dabei ist der Kreis der Motive erstaunlich klein: Die Gigantomachie (das Ringen der Götter mit den Giganten), die Amazonen- und die Kentaurenschlacht sowie Episoden aus dem Trojanischen Krieg wurden über die Jahrhunderte als plastischer Schmuck an Tempeln und in der Vasenmalerei immer wieder aufgenommen. Es scheint, als seien dies die archetypischen Folien für die Auseinandersetzung mit den Themen Krieg und Heldentum gewesen. In den mythischen Erzählungen ging es um die Verstrickungen aus Liebe und Leidenschaft, die in ihrer Eskalation zu Kriegen führten, aber auch um das lenkende Eingreifen der Götter in die Geschehnisse der Menschen. So beständig uns diese thematischen Wiederholungen erscheinen, so überraschend ist die stilistische Entwicklung in nur wenigen Jahrhunderten: Aus den Anfängen der archaischen Kunst (seit dem 8. Jahrhundert v. Chr.) über die Zeit der Klassik (5. und 4. Jahrhundert v. Chr.) zur Kunst des Hellenismus (seit ca. 350 v. Chr.) entstanden an der Natur geschulte Darstellungsformen, in denen die starre Symmetrie und Frontalansicht der Archaik aufbrachen. Der Körper wurde nun anatomisch erfasst, das flexible Achsensystem des Kontrapost erlaubte, ihn in Drehungen und in Bewegung wiederzugeben.

¹⁸ Ebd., S. 20.

¹⁹ Zitiert in ebd.

²⁰ Zur Kunst Griechenlands: Schefold, Karl (Hg.): Die Griechen und ihre Nachbarn (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 1), Berlin 1967; Charbonneaux, J.: Klassische Plastik der Griechen, 2 Bde., Zürich 1943-1949; Scheffer, Thassilo von: Die Kultur der Griechen, Stuttgart o.J.

Zu den berühmtesten Künstlern Griechenlands gehörte der Plastiker Phidias. Von ihm stammte eines der sieben Weltwunder: das kolossale Kultbild des Zeus in Olympia. Es ist seit langem verschollen - ein Schicksal, das es mit vielen Werken der griechischen Antike teilt. Als die Athener kurz nach der Mitte des 5. Jahrhunderts die von den Persern zerstörte Akropolis wieder aufbauten und neu gestalteten, wurde Phidias mit der künstlerischen Leitung beauftragt. Dort schuf er unter anderem die Monumentalstatue der Pallas Athene; aber auch an der plastischen Ausschmückung des Tempels, der sie barg, - des Parthenons - wird ihm ein grosser Anteil zugeschrieben. Stilistisch sind die Reliefs der Metopen²¹ an der Schwelle von der Früh- zur Hochklassik anzusiedeln; thematisch nehmen sie die damals schon herkömmlichen Themen auf: die Kämpfe der Giganten, Amazonen, Kentauren und die Eroberung Trojas.²²

Auf einer der Metopen (Abb. 8) sehen wir einen Kentaur und einen Lapithen im Kampf; ihre Leiber stemmen sich mit aller Wucht gegeneinander. Das Mischwesen aus Pferd und Mensch hat den jungen Krieger um den Hals gepackt und versucht ihn mit einem Stein zu erschlagen. Der Lapithe seinerseits holt mit dem (heute abgebrochenen) Arm zum Stoss - wohl mit einem Schwert - aus. Vergleicht man diese Darstellung zum Beispiel mit assyrischen Reliefs, fällt der Unterschied - und damit die Errungenschaft der griechischen Kunst der Klassik - sofort ins Auge. Wurden dort die Figuren über Jahrhunderte in Profil- beziehungsweise Frontalsicht und fast zeremonieller Strenge wiedergegeben, begegnet uns hier eine nahezu naturalistische Sichtweise: Die Körper sind mit ihren Muskeln, Sehnen und Adern anatomisch glaubwürdig durchgebildet, die Bewegungsabläufe der Kämpfenden scheinen in den Verkürzungen der einzelnen Glieder natürlich. Dabei werden die Figuren aber durchaus idealisiert. Der Lapithe, der mit dem Kentaur ringt, ist so nicht in seinem zufälligen Äusseren wiedergegeben. Er entspricht vielmehr dem vollkommenen Typus des jungen Kämpfers - er verkörpert wie die meisten Statuen der griechischen Klassik ein Schönheitsideal.

Die Sage, auf die sich die Metope bezieht, erzählt von der Hochzeit des Helden Peirithoos mit der schönen Lapithin Hippodameia. Zu diesem Fest waren auch die wilden Kentauren geladen, die sich trunken an den Frauen der Lapithen vergriffen. Darauf kam es zu einem entsetzlichen Kampf, den verschiedene Dichtungen in allen Einzelheiten schildern. Stellen die Metopen des Parthenon die Schlacht in Zweikämpfen dar, gibt der 30 Jahre später entstandene Fries am Tempel von Bassai grössere Einheiten der Erzählung wieder: Auf einer Tafel (Abb. 9) reisst ein besonders wilder Kentaur einer jungen Frau, die sich zum Kultbild der Artemis geflüchtet hat, die Kleider vom Leib. Während eine weitere

²¹ Metopen: Reliefplatten am Fries der Tempel im dorischen Stil.

²² Schefold, a.a.O., S. 108.

Lapithin flieht, wird der Kentaur von einem jungen Krieger zurückgehalten. Links dieser Platte schloss sich wohl die Szene an, in der Artemis und Apollon (dem der Tempel geweiht war) den Flüchtenden zu Hilfe eilen. Die Sagen vom Kampf der Olympier gegen Giganten, Kentauren und Amazonen weisen in die mythische Frühzeit, als sich während der Dorischen Wanderung (1200-1000 v. Chr.) die Griechen in der Ägäis gegen ältere hier ansässige Völker durchsetzten. Besonders der Themenkreis des Trojanischen Krieges, der unter anderem in der Vasenmalerei häufig aufgegriffen wurde, war "das Vorbild des gemeinsamen Krieges aller Griechen gegen die Barbaren."²³

Auch in der Kunst des Hellenismus - der Epoche, die mit der Herrschaft Alexanders des Grossen begann - wurden in grossen Bildprogrammen die Kämpfe der Vorzeit geschildert (zum Beispiel in Pergamon die Gigantomachie am Zeusaltar, um 180-160 v. Chr.). Daneben gewannen aber auch Darstellungen von Ereignissen aus der jüngsten Geschichte an Bedeutung; besonders die Schlachten und Feldzüge Alexanders, unter dem Makedonen und Griechen zwischen 336 und 323 v. Chr. ein Weltreich erobert hatten, wurden in Plastik und Malerei vielfach festgehalten. Nimmt man hinzu, dass in dieser Epoche auch die Porträtkunst einen gewaltigen Aufschwung nahm²⁴, so drängt sich der Gedanke auf, dass die Darstellung bewundernswerter Persönlichkeiten und ihrer Taten eine ausschliesslich an mythischen Themen orientierte Kunst teilweise ablöste.

Auf dem sogenannten "Alexandersarkophag" (330/20 v. Chr., Abb. 10) sehen wir zum Beispiel eine Szene aus dem Krieg zwischen Griechen und Persern; es handelt sich um die Entscheidungsschlacht bei Issos, in der Alexander den Perserkönig Dareios besiegte. Damit war sein Weg nach Asien frei, der ihn in den nächsten Jahren bis an die Grenzen Indiens führen sollte. Der Feldherr selbst wird am linken Rand gezeigt; man erkennt ihn an den idealisierten Porträtzügen und am Löwenfell, das er in Anlehnung an den Helden Herakles trägt. Die meist in Zweikämpfen verstrickten Krieger sind in ihrer Tracht dargestellt (die Griechen mit Helmen, die Perser in Hosen), die Komposition hingegen erinnert in ihrer friesartigen Aneinanderreihung von Motiven noch ganz an Werke aus der späten Klassik. - Es könnte sich so gesehen fast um eine typische Szene aus einem Amazonenkampf handeln.

Wie anders wirkt da das "Alexandermosaik"! Vorbild für dieses pompejanische Werk (um 100 v. Chr., Abb. 11) war ein heute verschollenes Gemälde des Philoxenos von Eretria; es entstand zwischen 317 und 315 v. Chr., also etwa zehn Jahre nach dem Sarkophag. Auch hier wird der Sieg Alexanders über den Perserkönig gezeigt, doch ist die Szene voller Dramatik wiedergegeben. Die Schlacht ist für Dareios bereits verloren, sein Streitwagen zur Flucht gewendet.

²³ Ebd.

²⁴ Scheibler, Ingeborg: Griechische Malerei, in: Schefold, a.a.O., S. 215.

Verfolgt wird er vom links heranstürmenden Alexander, der einen persischen Reiter mit der Lanze durchbohrt. Beschrieb der Sarkophag das Geschehen hauptsächlich in der Aneinanderreihung von Zweikämpfen, so prallen hier vielförmig zwei Heere aufeinander: Man könnte fast von einer "Völkerschlacht" zwischen Persern und Griechen sprechen. Alexander erscheint in dieser Szene als heroischer Eroberer und als unbezwingbarer Begründer eines Weltreichs. In dieser imperialen Funktion kann das ursprüngliche Gemälde, wie auch andere Werke des Hellenismus, als Vorbild für zahlreiche Beispiele der historischen Ereignisdarstellung betrachtet werden. Wie wir sehen werden, wirkte diese Bildsprache - vor allem über die Kunst der Römer - bis weit in die Neuzeit nach.

1.5. Das Römische Reich

Alexanders Idee vom Weltreich lebte in der römischen Kaiserzeit wieder auf. Dementsprechend wurden in Anlehnung an die hellenistische Kunst die grossen Schlachten der Cäsaren ins Bild gesetzt. Triumphbogen und -säulen sollten den Herrscher und seine Taten verherrlichen. Der Kaiser ist nicht nur eine ideale Gestalt, sondern wird mit seinen charakteristischen Zügen "veristisch" porträtiert. Durch die Beigabe von Allegorien wird seine Würde vergrössert. "Der Verstand schafft sich ein ausgeklügeltes System der Allegorie unter Verwendung von Göttergestalten, Personifikationen, mythischen Helden und historischen Persönlichkeiten. Der Zweck der Darstellung aber ist die Illustration der politischen Macht, die Propaganda, die Meinungsbildung, die Verherrlichung Roms und der jeweiligen Dynastie."²⁵

Solche mehrfache Bedeutung sieht man zum Beispiel am Sarkophag des Kaisers Hostilianus, der in Anlehnung an den Alexandersarkophag mit einer Kriegsszene geschmückt ist (152 n. Chr., Abb. 12). Dargestellt ist eine historische Schlacht des Kaisers gegen die Goten, die im 3. Jahrhundert an der unteren Donau standen. In dieser Szene kämpft der Kaiser selber aber nicht mit, sondern schwebt triumphierend über den kämpfenden Männern. In der oberen Hälfte des Reliefs erkennt man vor allem römische Soldaten mit Helm und glattrasierten Gesichtern, während die bärtigen Barbaren, teils halbnackt, in der unteren Hälfte streiten. Viele liegen schon am Boden, ganz rechts wird eben ein Gote von einem Römer erschlagen, links ist ein weiterer mit einem Schwert niedergestreckt worden - der Sieg ist Hostilianus gewiss. Er ist hier nicht kämpfender oder triumphierender Feldherr, sondern der nahezu entrückte, unbesiegbare Imperator. Gleichzeitig ist er durch das Siegel auf der Stirn als "miles" seines Gottes Mithras bezeichnet, den er in diesem Kampf gegen das Böse und als "Verteidiger von Wahrheit und Gerechtigkeit" vertritt.²⁶ So zeigt der Sarkophag den

²⁵ Heintze, Helga Freifrau von: Römische Reliefkunst, in: Kraus, Theodor (Hg.): Das Römische Weltreich (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2), Berlin 1967, S. 218.

²⁶ Ebd., S. 241.

Kaiser als siegreichen Herrscher und zugleich als Vertreter seines Kriegsgottes, entsprechend der Vorstellung, dass der Kaiser von den Göttern in sein Amt gesetzt wird. Im Vergleich zum Alexandersarkophag sind die Krieger hier nicht friesartig in Zweikampfszenen hintereinandergereiht; vielmehr entsteht der Eindruck einer wilden Schlacht, wobei der Versuch neu ist, durch Übereinanderstaffelung der Figuren Raumwirkung zu erzeugen.

Mit der Herrscherverherrlichung der römischen Kaiserzeit ist die Entwicklung einer Denkmalkunst verbunden, deren Wurzeln in der hellenistischen Kunst ("Alexandermosaik") liegen. Der Sarkophag des Hostilianus gehört zu den üblichen Mitteln der Verehrung, wenn er auch ungewöhnlich gross ist. Dagegen liess sich Trajan schon 113 n. Chr. eine Triumphsäule errichten, um die sich ein Reliefband windet. Es enthält Szenen, die fortlaufend die Dakerkriege Trajans nacherzählen.

Das letzte erhaltene Monumentaldenkmal Roms ist der Konstantinsbogen (Abb. 13), der um 313 n. Chr. entstanden ist. Er steht am Ende einer langen Reihe von Triumphbogen, in denen sich die römischen Kaiser glorifizieren liessen. Auch um den Konstantinsbogen ziehen sich Friese, mit Schilderungen historischer Ereignisse: dem Aufbruch des Kaisers in den Krieg, der Belagerung von Verona, der Schlacht an der Milvischen Brücke, dem Einzug des Siegers in Rom, seiner feierlichen Ansprache auf dem Forum und der Verteilung von Geld an die Bevölkerung.

Während in der Zeit nach Christi Geburt in erster Linie die grossen kriegerischen Taten römischer Imperatoren verherrlicht wurden, liess der Senat für Kaiser Augustus 13. v. Chr. einen Friedensaltar, die Ara Pacis, erbauen. Anlass für den Auftrag war die Rückkehr des Augustus aus Spanien und Gallien. Nach einem Jahrhundert der Bürgerkriege und Kämpfe um die Provinzen waren endlich Sicherheit und Ordnung im Römischen Reich wiederhergestellt. Nun sollte ein Zeichen des "durch sein Wirken gesicherten"²⁷ Friedens gesetzt werden. Die Ausenwände sind in zwei Ebenen unterteilt: der untere Streifen ist mit Pflanzenornamenten geschmückt, während die obere Hälfte mit Reliefbildern versehen ist. Eines zeigt Tellus, die fruchtbringende Mutter Erde; sie wird verkörpert durch eine auf einem Fels thronende Frau mit zwei Kindern (Abb. 14). Zu ihren Füßen liegt das Vieh, um sie wachsen Blumen und Ähren, Zeichen der Fruchtbarkeit. Zwei weitere Frauengestalten, getragen von einem Schwan und von einem Seedrachen, personifizieren den Land- und den Meerwind. Die Darstellung symbolisiert das friedliche Leben auf einer fruchtbaren Erde - "so vereinigt sich alles, was an diesem Bauwerk erscheint, nicht nur die Gestalten, sondern auch der ornamentale Schmuck, zu einem Lobpreis des Friedens, den das Wirken

²⁷ Kähler, Heinz: Rom und sein Imperium (Kunst der Welt), Baden-Baden 1964, S. 64.

desjenigen garantierte, dessen Namen mit dem Namen der Pax verbunden war."²⁸

In einem anderen Friedensbild ist die Person des Augustus von Allegorien umgeben. Die Gemma Augustea, ein kleines Schmuckstück aus Onyx (Abb. 15), ist wiederum in zwei Darstellungsebenen aufgeteilt. In der unteren Hälfte errichten Soldaten ein Siegesmal; auf beiden Seiten erkennt man je ein gefangenes Paar, wobei die Männer auch hier durch ihre wilden Bärte und die langen Haare als Barbaren gekennzeichnet sind. Im oberen Streifen thront Augustus neben der Göttin Roma, umgeben von allegorischen Figuren, wieder Tellus mit dem Füllhorn und den beiden Kindern rechts neben dem Thron²⁹, dem bärtigen Mann, der das Meer symbolisiert, und dahinter Oikmene, Personifikation für die bewohnte Erde; sie hält Augustus einen Eichenkranz über das Haupt. Die linke Seite bezieht sich auf ein historisches Ereignis; vom Siegeswagen steigt Tiberius, nachdem er zusammen mit Germanicus, der ihn mit seinem Pferd begleitet, einen Aufstand in Dalmatien niedergeschlagen hat. Er erscheint als Triumphator vor dem Kaiser, der hier zu den Göttern erhoben wird. Damit erhält die historische Figur eines römischen Imperators göttliche Züge, seine Funktion als von den Göttern ernannter und geleiteter Herrscher wird explizit ausgedrückt.

²⁸ Ebd., S. 71.

²⁹ Kähler deutet diese Figur als Personifikation Italiens; sie werde durch das Amulett, die Bulla, als solche identifiziert. Vgl. ebd., S. 74.

2. Das Mittelalter

2.1. Die Apokalypse

Der hochentwickelte Naturalismus der Antike wird im Mittelalter³⁰ aufgegeben zugunsten einer expressiveren Ausdrucksweise, die sich auf die wesentlichen Aussagen beschränkt, Wichtiges - unbekümmert um realistische Proportionen - ins Zentrum stellt und überhöht, während Nebenfiguren verkleinert und an den Rand geschoben werden. Dabei kann sich die präzise Schilderung von wesentlichen Details mit radikaler Stilisierung verbinden.

Der weitaus grösste Teil der mittelalterlichen Kunstwerke ist religiösen Inhalts - entweder direkt im Auftrag der Kirche produziert oder von Privatpersonen für ihr Seelenheil gestiftet. Im Vergleich dazu haben sich wenig Bildwerke mit weltlichen Themen erhalten, meistens Handschriften, auch Chroniken, die ritterliches Leben illustrieren oder die Geschichte einer Stadt erzählen. Eigentliche Kriegsdarstellungen, vor allem solche, die ein bestimmtes historisches Ereignis behandeln, sind deshalb relativ selten. Im Rahmen der religiösen Kunst ist Krieg in Illustrationen zum Alten Testament und in Bildern zur Apokalypse präsent.

Der Mitte des 11. Jahrhunderts entstandene "Kommentar des Beatus" enthält eine Illustration zur Offenbarung 9,16-21 (Abb. 16): Das Heer der "Reiter auf feuerspeienden Pferden" zieht aus, um einen Drittel der Menschheit zu töten. Das Bildfeld ist in drei Ebenen aufgeteilt: Zuunterst liegen nackte Figuren in verrenkten Stellungen am Boden, zwei bekleidete Gestalten werden je von einem der Pferde im mittleren Streifen zertrampelt. In der obersten Ebene wiederholt sich die Komposition; ein Reiterpaar galoppiert über zwei Figuren hinweg. Entsprechend dem Text des Johannes, wonach die Reiter feuerrote, rauchblaue und schwefelgelbe Panzer tragen, ist dieses Bild in rot, blau und gelb gehalten, doch erinnern die Rüstungen und Kleider an mittelalterliche Ausstattung. Die Gesamtkomposition wirkt stark stilisiert, ohne Hintergrund und noch steif im Vergleich zu dem gut 150 Jahre später, um 1330 fertiggestellten Bildzyklus zur Apokalypse auf den Teppichen von Angers.

In der Szene 26 zur selben Textstelle (Abb. 17) verkörpern sechs Krieger das Heer: Mit langen Lanzen bewaffnet reiten sie über eine Gruppe von Männern hinweg - eine der noch knienden Figuren wird wohl im nächsten Moment erstochen; die Gestalt neben ihr liegt auf dem Rücken, während sie vier Hufe auf Gesicht und Brust treten. Die Reiter tragen nicht die farbigen Panzer, wie sie Jo-

³⁰ Zum Mittelalter siehe: Fillitz, Hermann (Hg.): Das Mittelalter I (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 1969; Simson, Otto von (Hg.): Das Mittelalter II (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6), Berlin 1972; Huizinga, Jan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, Stuttgart 1952.

hannes beschreibt, sondern nach französisch-mittelalterlicher Art Gugel- und Visierhelme, Panzerhandschuhe und Beinschienen.³¹ Nur die Flammen, die aus ihren Gewändern hervorzüngeln, machen sie als himmlische Ritter erkennbar. Die Pferde entsprechen der Beschreibung im Text genauer: "[U]nd die Köpfe der Pferde waren wie Köpfe von Löwen, und aus ihren Mäulern kam Feuer und Rauch und Schwefel heraus. [...]Ihre Schwänze nämlich sind gleich Schlangen und haben Köpfe, und mit diesen fügen sie Schaden zu."³²

In zwei anderen Szenen symbolisieren die kriegerischen Bildinhalte den Kampf zwischen Christus und Satan, dem guten und bösen Prinzip an sich: In Szene 73, die Offenbarung 19,19-20 ins Bild umsetzt, stürmt Christus von links auf einem Pferd mit erhobenem Schwert hinter dem siebenköpfigen Tier und seinen Kriegerern her. Das Tier verkörpert den falschen Propheten, der zu fliehen sucht. Umgekehrt belagert in Szene 77 (Off. 20,7-9) der Satan mit den heidnischen Völkern an seiner Seite "das Lager der Heiligen und Gottes geliebte Stadt" (Abb. 18). Wieder ist das siebenköpfige Tier erkennbar, neben ihm einige bewaffnete und gerüstete Männer - auch sie in mittelalterlichen Kleidern. Über dem Stadttor erscheinen die Köpfe verängstigter Christen, die dem Heer entgegensehen, und nur die Wächter vor dem Tor setzen sich zur Wehr. Doch die Strafe des Himmels trifft das Böse schon - von oben fallen Flammen herab, um das feindliche Heer zu vernichten. Mit dieser Szene ist Satan endgültig besiegt; nun wird das Reich Gottes in einer neuen Welt herrschen. Im Vergleich zur Darstellung aus dem "Kommentar des Beatus" sieht man in den Szenen von Angers den Versuch einer örtlichen Situierung und der Wiedergabe einer räumlichen Perspektive durch die Landschaft, die im Hintergrund angedeutet wird.

Aus dem Mittelalter haben sich Darstellungen des Friedens fast nur in religiösen Bildern vom ersehnten Reich Gottes erhalten. In der Apokalypse von Angers wird Friede mit "Gottes Wohnen unter den Menschen" (Szene 80) oder dem "neuen Jerusalem" (Szene 81, Abb. 19) gleichgesetzt und bezeichnenderweise einfach durch schön aufgebaute, aber leere Städte ausgedrückt. Starke, feste Mauern konnten offenbar am ehesten ein Gefühl von Sicherheit vermitteln, und so wurde die schöne, sichere Stadt zum Inbegriff des Friedens - unter dem Schutz Gottes, der über den Wolken zu sehen ist, oder mit dem mächtigen Engel als Wächter vor dem Tor.

2.2. Ritterliche Kriegsdarstellungen

Eines der frühesten berühmten Beispiele weltlicher Kunst stammt schon aus dem späten 11. Jahrhundert: Der Teppich von Bayeux (Abb. 20) zeigt den Feldzug der Normannen unter Wilhelm dem Eroberer gegen England; die Darstellung

³¹ Hansmann, Wilfried: Die Apokalypse von Angers, Köln 1981, S. 93.

³² (Off. 9,18-19)

bezieht sich auf eine Chronik, also auf ein reales historisches Ereignis. Die beiden abgebildeten Ausschnitte zeigen Harold, den späteren König der Angelsachsen, der dem links auf einem Thron sitzenden Herzog Wilhelm von der Normandie den Lehenseid ablegt; dann die Rückkehr Harolds nach England, wo ein Mann, die rechte Hand über den Augen, schon nach ihm Ausschau hält. In den folgenden Szenen fällt Wilhelm der Eroberer unter dem Vorwand, dass der König seinen Lehenseid gebrochen habe, in England ein und besiegt Harold.³³

Nicht immer lassen sich mittelalterliche Bilder vom Krieg so eindeutig einem historischen Ereignis zuordnen. Oft ist zum Beispiel der Unterschied zwischen Turnier- und Kriegsszenen kaum auszumachen, weil in der höfischen Gesellschaft für das ritterliche Spiel und den gut geführten Krieg im Grund dieselben festen Regeln galten. Huizinga beschreibt diese Mechanismen der ritterlichen Lebens- und Denkweise in seinem Buch "Herbst des Mittelalters": "Der Konflikt zwischen Rittergeist und Wirklichkeit tritt dort am deutlichsten zutage, wo das Ritterideal sich inmitten des ernstesten Krieges geltend zu machen trachtet. So sehr es auch dem Kriegsmut Form und Kraft verliehen haben mag, auf die Kriegführung wirkte es dennoch in der Regel mehr hemmend als fördernd, da es die Forderung der Strategie denen der Lebensschönheit opferte."³⁴ Im ausgehenden Mittelalter wurden diese Ideale nur langsam von eher kriegstaktischem Denken abgelöst: "Kriegerische Notwendigkeit und Taktik drängen die ritterlichen Auffassungen meist in den Hintergrund. Die Vorstellung, dass auch die Feldschlacht selbst nichts anderes ist als ein ehrlich verabredeter Kampf um das Recht, drängt sich noch immer nach vorne, findet aber den Forderungen der kriegerischen Klugheit gegenüber selten Gehör."³⁵

Die Ähnlichkeiten in den Darstellungen von ritterlichen Turnieren und "echten" Kämpfen kann man in der grossen Heidelberger Liederhandschrift, im Codex Manesse, verfolgen. Die Miniatur zum Minnesänger Graf Friedrich von Leiningen (Abb. 21) zum Beispiel zeigt einen ritterlichen Zweikampf, dem von einer Burg drei Männer - einer mit Armbrust - zuschauen. Weil keine Frauen dabei sind, handelt es sich offenbar nicht um ein Turnier im Dienst der Minne. Der Schild des unterlegenen Ritters, dem soeben ein Schwerthieb den Kopf spaltet, trägt die Aufschrift "Heid": wohl eine Anspielung auf einen bevorstehenden Kreuzzug des Grafen; in seinem Lied nimmt er Abschied von seiner Dame. Der Kampf der beiden Ritter unterscheidet sich in der Komposition wenig von eindeutigen Turnierdarstellungen, wie die im Bild zu Herrn Walther von Klengen. Vor allem die Damen, die von den Zinnen schauen - zwei händeringend auf Seiten des Verlierers, drei dem Sieger zugewandt - weisen hier auf einen ritter-

³³ Vgl. Gombrich, a.a.O., S. 128-130.

³⁴ Huizinga, a.a.O., S. 102.

³⁵ Ebd., S. 104.

lichen Zweikampf in friedlichem Rahmen hin. Aber auch in Turnieren wie diesem ging es nicht nur um den höfischen Wettkampf zur Unterhaltung und um den Preis von Ruhm und Ehre; sie sollten gleichzeitig der körperlichen Ertüchtigung und der Vorbereitung auf den Kampf dienen, auf den Krieg, dessen Gesetze und Regeln auch für Wettkämpfe massgebend waren.³⁶

Neben Zweikampfbildern enthält der Codex Manesse auch eindeutigeren Kriegsdarstellungen, zum Beispiel Stadtbelagerungen oder Schlachten, die zum Teil auf historische Ereignisse verweisen. Herzog Johann von Brabant verfolgt an der Spitze von vier Rittern zwei Feinde; vielleicht bezieht sich die Szene auf die Schlacht von Worringen im Jahr 1288, in der der Graf siegte. Die figurenreichste Miniatur der Liederhandschrift zeigt die Kriegstaten des Schweizer Minnesängers Graf Wernher von Homberg (Abb. 22). Hier ist der Kampf vor den Toren einer Stadt dargestellt; der Graf reitet mit seinem Heer von rechts heran, links erwartet ihn der Feind - im Vordergrund das proportional zu den Rittern viel kleiner gezeichnete Fussvolk. Von ihm sind nur vier durch ihre kurzen Röcke als nicht adelig gekennzeichnete Krieger zu sehen; die vielen kugelförmigen Helme deuten aber auf eine grosse Menge hin, die unter dem Schild mit der roten Lilie kämpft.

Viel einfacher im Aufbau und stilisierter wirkt dagegen die Burgbelagerung in der Miniatur zu einem nicht näher bekannten Minnesänger, der nur als "Düring" bezeichnet ist (Abb. 23). In der untersten der drei Bildebenen sieht man vier Angreifer - ein fünfter liegt schon mit einer Kopfwunde am Boden - mit Armbrust, Brandfackel und Axt gegen das Tor vorgehen. Zwei Männer und eine Frau verteidigen die Festung, indem sie Steine auf die Feinde werfen, ein weiterer Mann legt die Armbrust an und hat schon den vordersten Angreifer getroffen. Rechts auf einer Zinne steht in voller Rüstung, mit Wappenschild und einer riesigen Lanze die Hauptperson, der überdimensioniert gross gezeichnete Minnesänger, der die Burg beschützt - zweifellos werden die Angreifer keine Chance haben, die Festung zu stürmen. Die vorangegangene Kampfdarstellung des Grafen von Homberg, die von einem etwas späteren Maler stammt, zeigt schon eher das aufkommende Bedürfnis, eine realistische Darstellung des Geschehens zu geben und, einer Chronik gleich, die Ereignisse nachzuerzählen.³⁷

2.3. Bilderchroniken

Wie schon Eggenberger bemerkte, kündigte sich "der Übergang vom heilsgeschichtlichen zum lokalhistorischen und politischen Geschichtsbild [...] bereits in den [...] Manesse-Bildern an."³⁸ Noch eindeutiger auf die Erzählung von histori-

³⁶ Vgl. Walther, Ingo F. (Hg.): Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift, Frankfurt a.M. 1989, S. 44.

³⁷ Vgl. ebd., S. 155.

³⁸ Eggenberger, Christoph und Dorothee: Malerei des Mittelalters (Ars Helvetica V), Disentis

schen Fakten beschränken sich die Schweizer Bilderchroniken. Die meisten sind allerdings erst im 15. und anfangs des 16. Jahrhunderts entstanden, können also eigentlich nicht mehr dem Mittelalter zugerechnet werden. Obwohl sie zeitlich schon in die Epoche der frühen Neuzeit gehören, sind sie im Vergleich zur italienischen Kunst der Renaissance stilistisch noch stark an die Bildsprache des Mittelalters gebunden und werden deshalb in diesem Kapitel behandelt.

Einer der berühmtesten Schweizer Chronisten ist Diebold Schilling, der seine Schriften teilweise auch selber illustrierte. Als "Höhepunkt der bernischen Bilderchroniken"³⁹ gilt sein dritter Band, der Szenen aus den Burgunderkriegen enthält; Darstellungen, die "ein absolut authentisches Bild der Zeit"⁴⁰ geben. Die Aufzeichnungen wurden offiziell von der Regierung einer Stadt, hier dem Berner Rat, in Auftrag gegeben; und nach Eggenberger war es "wohl gar nicht das primäre Ziel dieser Bilder, als künstlerische Meisterwerke das Auge des Betrachters zu erfreuen. Die Chroniken waren zur Erbauung der führenden adligen und bürgerlichen Schichten von Bern und Luzern gedacht. [...] Texte und Bilder sollten [...] ihnen die Tugenden der korrekten Staats- und Heerführung vor Augen führen [...]"⁴¹ Die Bilderchroniken waren also nicht mehr für den Adel bestimmt und vom Adel in Auftrag gegeben wie die Darstellungen ritterlichen Lebens; sie waren auch für ein bürgerliches Publikum gedacht und erzählten die Geschichte einzelner Städte und der Eidgenossenschaft. Die Burgunderkriege waren als Thema natürlich besonders geeignet, weil man den Sieg der Eidgenossen über das damals berühmteste Kriegsheer Karls des Kühnen feiern konnte. Zwar wurde die Forderung nach einer sich genau an die historischen Fakten haltenden, "realistischen" Wiedergabe der Ereignisse laut, über den Blickwinkel der Chronisten besteht jedoch kein Zweifel. Viele der Darstellungen sind vielfigurige Schlachtenbilder, wie "Die Schlacht bei Murten" (Abb. 24). Gezeigt ist die Entscheidungsphase des Kampfs, in dem die Eidgenossen den durch Palisaden und Flechtwerk verstärkten und mit Artillerie besetzten "Grünhag" erstürmen. Im Vordergrund fliehen die burgundischen Reiter, die vom Schweizer Fussvolk angegriffen werden. Besonderen Wert legte Schilling in diesem Bild auf die genaue Schilderung der Bewaffnung und der Rüstungen.

Der Betrachter befindet sich mitten im Schlachtengetümmel, in jener Szene, in der die Walliser die italienischen Hilfsvölker Karls des Kühnen am Grossen St. Bernhard schlagen (Abb. 25). Er ist nicht mehr distanzierter Beobachter, der wie vorhin von einem Hügel herab auf das Geschehen blickt. Es ist so nah an ihn

1989, S. 278.

³⁹ Muschg, Walter (Hg.): Die Schweizer Bilderchroniken des 15./16. Jahrhunderts, Zürich 1941, S. 166.

⁴⁰ Ebd., S. 167.

⁴¹ Eggenberger, a.a.O., S. 283.

herangerückt, dass er sich als Mitkämpfer fühlt - der Eindruck von Authentizität wird damit verstärkt. Die Szene ist recht brutal, überall fliesst Blut, viele Soldaten sind schon gestürzt und liegen mit dem Speer im Rücken auf dem Boden - mit herausquellenden Augen und aus dem Mund hängender Zunge. Ein eher skurriles Detail ist die naive Darstellung einer Lawine an einem Abhang im Hintergrund; da ragen nur noch einzelne Köpfe und Beine aus den im Verhältnis zum Berg und zur Distanz vom Betrachter viel zu gross gezeichneten Schneemassen.

Neben Schlachtenbildern spielen sich Szenen am Rande des Kriegsgeschehens ab. In "Plünderung und Verbrennung des Dorfes Brunnstatt durch die eidgenössische Besatzung von Mülhausen" ziehen oben die Soldaten unter dem eidgenössischen Freifähnlein aus, im Vordergrund wird die Beute heimgeschafft. Ein anderes Bild, "Bestattung der Gefallenen bei Murten" (Abb. 26), zeigt die Burgunder, die ihre Gefallenen begraben. Die Leichen sind alle nackt, vollkommen ausgeplündert durch die Eidgenossen, die links im Hintergrund noch abziehen. Die Körper werden auf einen Karren geladen, die Ertrunkenen aus dem See gezogen. Rechts im Hintergrund werden zwei Leichen an den Füßen zu einem Massengrab geschleift. In dieser Darstellung wird die Einschätzung des Chronisten deutlich: Nur die Besiegten müssen sich nach der Schlacht um die Gefallenen kümmern, wie wenn die Sieger, die mit wehenden Fahnen heimkehren, keine Verluste gehabt hätten.

Aufschlussreich in bezug auf die Ausstattung der mittelalterlichen Krieger sind vor allem Bilder von Stadtbelagerungen. In der "Belagerung von Bremgarten durch die Berner" oder in "Die Berner belagern das Schloss Wimmis" (Abb. 27) werden die Geräte dargestellt, die zur Kriegsführung bis zu dieser Zeit entwickelt worden waren: Kanonen werden mit grossen Kugeln geladen, eine Steinschleuder und ein Belagerungsgeschütz, das sogenannte "Legstück"⁴², werden aufgestellt. Die Soldaten sind zum Teil noch mit Hellebarden bewaffnet, andere schießen mit einer Art Handkanonen oder primitiven Gewehren gegen die Stadt- oder Schlossmauern. Diese vor allem die Kriegstechnik illustrierenden Bilder dienen wiederum dem Versuch, die Geschehnisse möglichst treu zu dokumentieren. Die Verherrlichung der Eidgenossen als stets überlegene Sieger wird daher weniger in der Komposition einzelner Szenen deutlich - ihre Krieger sind innerhalb der Episoden nicht speziell hervorgehoben -, vielmehr kommt die Wertung des Geschehens durch die Auswahl der dargestellten Situationen, durch die grossangelegte Gesamtkonzeption der Chroniken zum Ausdruck. Diese Art der Geschichtsschreibung diente ja nicht nur einem rein historischen Interesse an der Vergangenheit, sondern auch dem Beweis, dass das glückliche Gedeihen der eigenen Stadt und der Eidgenossenschaft im Gang der Geschichte vorgesehen,

⁴² Muschg, a.a.O., S. 168.

das heisst von Gott gebilligt war. Hinzu kommt die Freude an blutrünstigen Schilderungen, an den Gemetzeln, die die Eidgenossen unter ihren Feinden anrichteten. Man könnte wohl aus den Bildern schliessen, dass die Brutalität hier zu einem Bestandteil des ruhmvollen Krieges wurde, der mit den ritterlichen Vorstellungen eines Kampfes nach Spielregeln kaum mehr etwas zu tun hatte.

3. Die frühe Neuzeit: Renaissance und Manierismus

3.1. Die Condottieri

Viele Bilder und monumentale Statuen, die in Italien zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert entstanden, sind berühmten Kriegern gewidmet. Die Lichtgestalt des Kriegsstandes war der Söldnerführer, der Condottiere. Burckhardt charakterisiert diese Heerführer als janusköpfig: einerseits "voller Hohn gegen das Heilige, voller Grausamkeit und Verrat gegen die Menschen", andererseits habe "sich in manchem die Persönlichkeit, das Talent, bis zur höchsten Virtuosität" entwickelt.⁴³ Darauf bezieht sich auch Carl Eschers Beschreibung Filippo Scolari nach einem Gemälde von Andrea del Castagno: Er stehe "als gewalttätiges Machtprinzip" da, "mit dem Ausdruck von unsäglicher Welt- und Menschenverachtung".⁴⁴ Arnold Hauser sieht in diesem Bild eher eine romantische Projektion des 19. Jahrhunderts: "Der Condottiere war [...] mit seiner dämonischen Genusssucht und seinem zügellosen Machtwillen, die stehende Figur des unwiderstehlichen Sünders, der stellvertretenderweise alle die Ungeheuerlichkeiten der bürgerlichen Wunschträume beging. Man fragt mit Recht, ob es diesen ruchlosen Gewalttäter, so wie die Sittengeschichten der Renaissance ihn schildern, in der Wirklichkeit überhaupt gegeben habe [...]".⁴⁵ Hauser bezeichnet die Condottieri hingegen als "militärische Unternehmer"⁴⁶, verwendet also einen Begriff, in dem sich die frühkapitalistische Wirtschaftsform spiegelt, welche sich in den oberitalienischen Städten seit dem 12. Jahrhundert entwickelt hatte (zum Beispiel durch die Einführung des Bankwesens in Florenz).

Einen solchen Feldherrn, den Condottiere Guidoriccio da Fogliano, malte Simone Martini im frühen 14. Jahrhundert (Abb. 28) "zum Gedenken an dessen grosse Verdienste um die Stadt" Siena.⁴⁷ Das Fresko nimmt eine Wand im Palazzo Pubblico ein - dem Zentrum der patrizischen Macht. Guidoriccio reitet durch eine karge Landschaft mit Heerlagern, einer Burg und einer befestigten Stadt - es ist Montemassi, das Guidoriccio 1328 für Siena eingenommen hatte. Die Gröszenverhältnisse entsprechen dabei der mittelalterlichen Bedeutungsperspektive: Der Kriegsherr ist Zentrum des Bildes und wird unverhältnismässig gross dargestellt. Burg, Stadt und Verteidigungsanlagen, alle menschenleer, sind - wie

⁴³ Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, in: Ders.: Gesammelte Werke, 10 Bde., Basel 1955-1970, Bd. 3, S. 15.

⁴⁴ Escher, Carl: Kunst, Krieg und Krieger, Zürich 1917, S. 55. Die moderne Forschung identifizierte den Dargestellten als Pippo Spano, siehe: Bialostocki, Jan (Hg.): Spätmittelalter und beginnende Neuzeit (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 1972, S. 222.

⁴⁵ Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Zürich 1978, S. 285.

⁴⁶ Ebd., S. 296.

⁴⁷ Bialostocki, a.a.O., S. 90.

der Kommandostab, den er in der Hand hält - Attribute des Heerführers.⁴⁸ Hier ist Martini noch ganz ein Meister der Spätgotik. In den porträthaften Zügen des Condottiere kündigt sich aber ein neues Zeitalter - die Renaissance - an.⁴⁹ Jan Bialostocki schreibt dazu: "Eine Zeit, die in einer seit Jahrhunderten nicht mehr gekannten Weise ihr Interesse auf die Talente, die schöpferische Erfindungskraft, die Verdienste und den diesseitigen Ruhm der einzelnen Persönlichkeit richtet - im Unterschied zur Bedeutung, die man zuvor der Familie, dem Wohl der Gemeinde und der himmlischen Herrlichkeit der Seele beimass -, eine Zeit, deren Wertschätzung vor allem persönlicher Tüchtigkeit und den Resultaten individueller Leistungsfähigkeit galt, eine solche Zeit musste neue bildnerische Ziele hauptsächlich auf dem Gebiet der Porträtkunst, des Grabmals und der Denkmalplastik entdecken."⁵⁰

Eine Mischform aus Grab- und Erinnerungsmal ist denn auch Paolo Uccellos "Reiterbildnis" des Sir John Hawkwood von 1436 (Abb. 29) im Dom zu Florenz. An die Wand über der Grabstätte des Condottiere in Florentiner Diensten malte Uccello das Fresko eines Reiterstandbildes. Der Künstler zeigt sich hier als grosser Beherrscher der - von Masaccio erst zehn Jahre zuvor entdeckten - perspektivischen Konstruktion: Nicht nur, dass die Fluchtlinien der Scheinarchitektur auf einen imaginären Punkt in der Ferne zulaufen, auch Pferd und Reiter sind durch Verkürzungen und durch den Lichteinfall als vollrunde Objekte wiedergegeben. Verschiedentlich wurde die Vermutung geäussert, dass Uccello sich an einem antiken Vorbild, zum Beispiel an den Bronzepferden von San Marco in Venedig, orientiert habe.⁵¹ Zwanzig Jahre später schuf Andrea del Castagno mit dem Denkmal des Söldnerhauptmanns Niccolò da Tolentino im Florentiner Dom eine Art Pendant zu Uccellos Hawkwood.

Zwischen 1447 und 1453 arbeitete Donatello am ersten freistehenden Bronze-standbild zu Ehren eines Feldherrn (Abb. 30). Erasmo da Nardi, "Gattamelata" (Gefleckte Katze) genannt, war Befehlshaber der venezianischen Truppen in Italien, sein Ruhm war, wie Urkunden berichten, Grund für den Auftrag.⁵² Donatello nahm sich für das Denkmal, das heute in Padua steht, wohl antike Vorbilder, zum Beispiel das Reiterstandbild des Mark Aurel, das er in Rom gesehen hatte. So trägt Gattamelata auf dem ruhig ausschreitenden Pferd eine Rüstung pseudo-

⁴⁸ Martindale, Andrew: Simone Martini. Complete Edition, Oxford 1988, S. 40f., S. 210f.

⁴⁹ Zur Renaissance siehe ausser Bialostocki (a.a.O.): Kaufmann, Georg (Hg.): Die Kunst des 16. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8), Berlin 1970; Stützer, Herbert Alexander: Die Italienische Renaissance, Köln 1986; Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien, 2 Bde., München 1990-1992.

⁵⁰ Bialostocki, a.a.O., S. 87.

⁵¹ D'Acona, Paolo: Paolo Uccello, Wien 1960, S. 9; Pope-Hennessy, John: Paolo Uccello. Complete Edition, London 1969, S. 8; siehe auch Poeschke, a.a.O., Bd. 1, S. 112f.

⁵² Bialostocki, a.a.O., S. 90.

klassischen Zuschnitts. Die Porträtähnlichkeit lässt sich nicht beurteilen, weil entsprechende Vergleichsbeispiele fehlen. Die Züge sind aber sicher idealisiert; sie strahlen gravitas und virtus - die Tugenden der Würde und der Tüchtigkeit - aus.⁵³ Von herrischer Entschlossenheit zeugt hingegen das Standbild, das Andrea del Verrocchio 1480 von Bartolomeo Colleoni für Venedig schuf (Abb. 31).⁵⁴ Das kleine kraftvolle Ross hebt energisch den Vorderhuf und wendet jäh den Hals. Der zeitgenössisch gerüstete Feldherr antwortet auf diese Bewegung mit einer schroffen Drehung des Oberkörpers. Sein Gesicht mit den wild zusammengezogenen Augenbrauen bringt die "Kühnheit" zum Ausdruck, für die Colleoni bekannt war. Er ist am ehesten eine Verkörperung des "gewalttätigen Machtprinzips", das Escher in den Condottieri gesehen hatte.

Aus der Werkstatt Verrocchios ging einer der bedeutendsten Renaissancekünstler hervor: das Universalgenie Leonardo da Vinci.⁵⁵ Er war nicht nur ein herausragender Maler, sondern auch Bildhauer, Naturforscher und Ingenieur. Als Ludovico il Moro, der Herzog von Mailand, ein monumentales Reiterdenkmal für seinen Vater, den grossen Condottiere Francesco Sforza, aufstellen wollte, bekam Leonardo den Auftrag. In einem Brief an Ludovico hatte er sich selbst empfohlen. Nachdem er seine Fertigkeit als Konstrukteur von Verteidigungsanlagen, als Architekt und als Maler angepriesen hatte, schrieb er: "Des weiteren kann das Bronzepferd angefertigt werden, zu unsterblichem Ruhm und ewiger Ehre eures Herrn Vaters wie des vortrefflichen Hauses Sforza."⁵⁶ Leonardos Entwurfszeichnungen (Abb. 32) zeigen, dass ihn zuerst die Idee eines sich aufbäumenden Pferdes beschäftigte. Da das Monument aber weit überlebensgross geplant war, wäre die Ausführung rein statisch kaum möglich gewesen. Es folgte das Projekt eines ruhig schreitenden Rosses - ein Rückgriff auf Donatellos "Gattamelata". Im Herbst 1493 errichtete er ein Tonmodell des Pferdes in voller Grösse. Während Donatellos Standbild etwas über drei Meter hoch war, Verrocchios Monument schon vier Meter mass, hatte das Pferd allein die Höhe von 7,2 Metern. Es wäre für den Ingenieur Leonardo eine ungeheure Herausforderung gewesen, eine Erzplastik dieses Ausmasses zu schaffen, 1494 wurden aus der Bronze dann aber Kanonen gegen die heranrückenden Franzosen gegossen. Das Tonmodell wurde nach der Einnahme von Mailand von den Gascogner Bogenschützen als Zielscheibe gebraucht und zerstört. Den Entwurf eines steigenden Pferdes nahm Leonardo 20 Jahre später für das

⁵³ Ebd., S. 90f., S. 301; Stützer, a.a.O., S. 99.

⁵⁴ Poeschke, a.a.O., Bd. 1, S. 191; Bialostocki, a.a.O., S. 301f.

⁵⁵ Ullmann, Ernst: Leonardo da Vinci, München 1981; Boussel, Patrice: Leonardo da Vinci. Leben und Werk, Stuttgart 1989; Clark, Kenneth: Leonardo da Vinci mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamb. 1987.

⁵⁶ Zit. nach Boussel, a.a.O., S. 10.

Grabmal des in französischen Diensten stehenden Generals Gian Giacomo Trivulzio noch einmal auf; aber auch dieses Standbild wurde nie ausgeführt.

In der Entwicklung des Condottierebildes vom Wandfresko zu immer mächtiger werdenden, freistehenden Monumentalskulpturen lässt sich die wachsende Bedeutung des erfolgreichen Individuums aufzeigen. Dem einzelnen Kriegsherrn, der durch persönliches Geschick Ruhm und Macht erlangt (Sforza brachte es vom Söldnerführer zum Herzog von Mailand), kommt im Verlauf des 15. Jahrhunderts eine bildliche Repräsentation zu, wie man sie bis dahin nur für Heilige - allenfalls Kaiser - gekannt hatte. Darüber hinaus lässt sich anhand der hier betrachteten Werke eine stilistische Entwicklungslinie der Renaissance-Kunst verfolgen: Sie führt von Martinis noch ganz in der Gotik wurzelnden Fresco des "Guidoriccio" über Donatellos "Gattamelata" - der stark von der Antike beeinflusst war - zu den Entwürfen Leonardos, die in ihrer dynamischen Bewegtheit über die Renaissance hinaus in den Barock weisen.

3.2. Antikenrezeption

Die Kunst der Renaissance ist naturalistisch. Ihre erste Lehrmeisterin war die Natur, deren genaues Studium eine Überwindung der Darstellungskonventionen des Mittelalters erlaubte. Die zweite Lehrmeisterin der Renaissancekunst war die Antike; denn im klassischen Altertum war aus der Sicht des Quattrocentos die Natur so vollkommen verbildlicht worden, dass die "Antike als zweite, höhere Natur"⁵⁷ galt. So schrieb der norditalienische Humanist Giovanni Dandi schon im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts: "Nur wenige der von den genialen Meistern der Antike hervorgebrachten Kunstwerke sind erhalten, die übriggebliebenen aber sind begehrt, werden von Leuten, die ein Gefühl dafür haben, eifrig aufgesucht, besichtigt und hoch bezahlt. Und wenn man mit ihnen vergleicht, was heute geschaffen wird, dann wird deutlich, dass ihre Schöpfer an natürlicher Begabung überlegen waren und ihre Kunst besser anzuwenden wussten."⁵⁸

Als Zentrum der Antikenverehrung galt der Hof der Medici in Florenz. Der vielleicht wichtigste künstlerische Berater von Lorenzo de' Medici war der Kleinplastiker Bertoldo di Giovanni.⁵⁹ Hauser sieht in ihm das "Ideal eines Hofkünstlers", "ein[en] Mann von hohem persönlichem Wert und trotzdem bereit, sich voll und ganz unterzuordnen".⁶⁰ Er war für die mediceische Antikensammlung verantwortlich, nach Vasari auch der Leiter einer Akademie. Als sein Hauptwerk gilt heute das Bronzerelief einer "Reiterschlacht" (Abb. 33), das er

⁵⁷ Bialostocki, a.a.O., S. 70.

⁵⁸ Zit. nach ebd., S. 69.

⁵⁹ Ebd., S. 307f.; Poeschke, a.a.O., Bd. 1, S. 192f.

⁶⁰ Hauser, a.a.O., S. 323.

wohl in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts schuf: Eine Gruppe halbnackter Krieger zu Pferd sprengt von links nach rechts. Ihr gewaltiger Vorstoss hat die Schar der Gegner, die rechts unten noch verzweifelt ringen, bereits niedergeworfen. Zu beiden Seiten ist die Szene von geflügelten Siegesfiguren (Victorien) und weiteren Assistenzfiguren flankiert. Festlegen lässt sich das Geschehen nicht genauer; es handelt sich zwar eindeutig um eine Szene "all' antica" (dafür sprechen die Rüstungsteile der Krieger), die zentrale Figur mit dem Löwenfell könnte als Herkules gedeutet werden, der geflügelte Helm aber spricht dagegen: die "inhaltliche Konkretisierung des Sujets" bleibt vage.⁶¹ Vorbild war das halb zerstörte Frontrelief eines römischen Schlachtensarkophags. Bertoldo übernimmt dessen Gesamtkomposition; die Unterschiede sind bei genauerer Betrachtung jedoch beträchtlich: Seine Krieger sind dem Interesse der Renaissance an der Darstellung bewegter Körper entsprechend nackt oder halbnackt; die Zahl der Reiter und die Dynamik des Gedränges ist gesteigert. Der Künstler folgt dem antiken Vorbild nicht sklavisch, er entwickelt vielmehr thematische und stilistische Vorgaben - im Geist der Antike und nach dem Geschmack der Renaissance - zu eigenständigen Kompositionen.

Bertoldos bedeutendster Schüler war der junge Michelangelo Buonarroti⁶², den er in die Antikensammlung der Medici einführte und in der Bildhauerei unterwies. Eine der ersten Arbeiten des Künstlers kann in Abhängigkeit zum vorher besprochenen Hauptwerk des Meisters gesehen werden, überragt dieses gleichzeitig aber schon bei weitem. Das Marmorrelief "Kentaurenschlacht" (um 1492, Abb. 34) nimmt ebenfalls einen antiken Stoff auf, der von der Wissenschaft nicht zweifelsfrei identifiziert werden konnte. Allgemein wird angenommen, dass es sich um eine bei Ovid überlieferte Szene handelt, die schon in der Antike ein beliebtes Thema war (Abb. 8, 9):⁶³ Nach der Hochzeit des Lapithenkönigs Peirithoos mit Hippodameia vergreifen sich - wie bereits erzählt - die trunkenen Kentauren an den Frauen der Lapithen, wobei es zum Kampf kommt. Die "mangelnde Eindeutigkeit in erzählerischer Hinsicht"⁶⁴ entspricht Michelangelos Kunstauffassung. Es geht weder darum, eine mythologische (oder historische) Szene im Bildwerk zu illustrieren, noch darum, in der additiven Aneinanderreihung von Einzelfiguren die aufeinanderprallenden Kräfte von Siegern und Besiegten darzustellen, wie dies in der älteren Kunst, zum Beispiel noch bei Bertoldo, der Fall war.⁶⁵ Michelangelo zeigt vielmehr ein fast undurchdringliches

⁶¹ Poeschke, a.a.O., Bd. 1, S. 195.

⁶² Tolnay, Charles de: Michelangelo, 5 Bde., Princeton 1969-1971; Hartt, Frederick: Michelangelo Buonarroti, New York 1964; Baldini, Umberto: Michelangelo. Die Skulpturen, Stuttgart 1982.

⁶³ Tolnay: Michelangelo, a.a.O., Bd. 1, S. 77.; Poeschke, a.a.O., Bd. 2, S. 70.

⁶⁴ Poeschke, a.a.O., Bd. 2, S. 71.

⁶⁵ Ebd.

Geknäuel energiedurchflossener Leiber, die ums Überleben ringen. Der Kampf wird als gesteigerte Form von Leben überhaupt aufgefasst⁶⁶ (ein Gedanke, der weit in das 20. Jahrhundert vorausweist). Deswegen kann Michelangelo seine Figuren auch aller eindeutigen Attribute entkleiden; sein Interesse gilt dem nackten Körper in lebendiger Bewegung und höchster physischer Anspannung - "expressing the fateful life-stream", wie es Tolnay formuliert.⁶⁷

1504 erhielt Michelangelo den Auftrag, ein Fresco für den Ratsaal des Palazzo Pubblico in Florenz zu malen. "Die Schlacht von Cascina" wurde nie fertiggestellt, und der vielbewunderte Karton Michelangelos ist verschollen; den besten Eindruck vom geplanten Werk erhält man durch eine Kopie, die Aristotele da Sangallo zugeschrieben wird (Abb. 35). Den von Michelangelo dargestellten Sieg errangen die Florentiner im Jahr 1364 gegen die Truppen von Pisa.⁶⁸ Nach einer Chronik schlug die Florentiner Armee ihr Lager in der Nähe der Stadt Pisa am Arno auf. Da es heiss war, entledigten sich viele Soldaten ihrer Rüstungen und nahmen im Fluss ein Bad. So war das Lager vor den anrückenden Pisanern ungeschützt, bis ein Soldat mit dem Schrei "Wir sind verloren" die andern zu den Waffen rief. In der anschliessenden Schlacht siegten die Florentiner. Michelangelo stellte aus dieser Episode nun nicht eine Szene des Kampfes dar, er zeigte vielmehr, wie die Soldaten am Flussufer aufschrecken, aus dem Wasser steigen, sich in Kleider und Rüstungen stürzen. Dies gab dem Künstler die Gelegenheit, eine grosse Zahl nackter Männer in verschiedensten Haltungen darzustellen. Michelangelo verzichtete darauf, das Heer der Florentiner im siegreichen Kampf zu zeigen, den Mut und die Waghalsigkeit der Soldaten, die überlegene Figur des lenkenden Truppenführers, die wehende Fahne von Florenz - alles zum Ruhme der Stadt. Dafür entfaltete er in ungeheurer Monumentalität (6 x 18 Meter waren geplant) sein ganzes Vokabular der Aktmalerei, welche die damals bekannten Werke der Antike in der Genauigkeit der Muskelspiele und in der Kühnheit der Posen bei weitem übertraf. Ein Zeitgenosse nannte die "Schlacht von Cascina" eine "Schule der Welt"⁶⁹, was so viel sagen will wie: eine Schule für kommende Künstlergenerationen. Michelangelo fasst den Krieg dabei nicht mehr als äusseres Ereignis auf, er findet - und dies ist die eigentliche Neuerung - in den Figuren Ausdruck für ein inneres Ereignis, für die Panik der Soldaten angesichts des Schreis "Wir sind verloren". Er lässt damit die bildnerischen Konventionen der Schlachtenmalerei, die nun betrachtet werden sollen, weit hinter sich.

⁶⁶ Baldini, S. 29.

⁶⁷ Tolnay: Michelangelo, a.a.O., Bd. 1, S. 78.

⁶⁸ Ebd., S. 107.

⁶⁹ Benvenuto Cellini, zitiert nach ebd., S. 108.

3.3. Schlachten

Themen von Schlachtengemälden konnten in der Renaissance verschiedener Art sein. Einerseits wurden Kriegsszenen aus biblischem Kontext oder aus den Viten der Heiligen dargestellt. Zu den bedeutendsten profanen Stoffen gehörten andererseits Erzählungen aus der Mythologie oder aus der antiken Historie, wie sie Bertoldo (Abb. 33) oder Michelangelo (Abb. 34) in ihren Reliefs zeigen. Aber auch die jüngste Vergangenheit bot immer wieder Sujets; glorreiche Siege einer Stadt über eine andere gehören zu den traditionellen Bildthemen für Rathäuser und fürstliche Residenzen.⁷⁰

Dieser Bildkategorie sind Uccellos drei Tafeln der "Schlacht von San Romano" (um 1456) zuzuordnen. Sie wurden von Cosimo de' Medici für den neu erbauten Palazzo der Familie in Auftrag gegeben. Die Schlacht gehörte zwar nicht zu jenen, welche die Geschichte beeinflussten - sie wird eher als eine Art Scharmützel bezeichnet⁷¹; für Cosimo war der Sieg über Siena, den Erzrivalen im Kampf um die Vorherrschaft in der Toscana, aber von besonderer Bedeutung.⁷²

Die drei Bilder, die heute auf drei Museen verteilt sind, fügen sich dabei nicht zu einem einheitlichen Schlachtenprospekt zusammen. Jede Tafel behandelt eine Episode aus dem Gefecht. Im ersten Gemälde (Abb. 36; London, National Gallery) wird gezeigt, wie der Oberkommandierende der florentinischen Truppen, Niccolò da Tolentino, mit einer kleinen Ritterschar das Gros der Sieneser Streitmacht angreift. Wie die Chronik berichtet, war er mit nicht mehr als zwanzig Reitern seiner Hauptarmee vorangeritten; im Tal des Arno wurde er von den Sienesern überrascht, hielt der gegnerischen Übermacht in einem achtstündigen Kampf aber stand. In der Mitteltafel (Florenz, Uffizien) sehen wir die Entscheidung der Schlacht: Der feindliche Befehlshaber wird vom Ross gestossen. Das dritte Bild (Paris, Louvre) führt vor Augen, wie die florentinische Verstärkung unter Michelotto da Cotignola gegen die Nachhut der Sieneser Truppen anstürmt.

Im Zentrum jeder Tafel steht die Figur des Feldherrn; dies verbindet Uccellos Schlachtenmalerei mit den Bildern und Statuen der Condottieri. Im Londoner Gemälde (Abb. 36), dem besterhaltenen der Serie, ist so der gleiche Niccolò da Tolentino gezeigt, den Castagno auf einer Wand des Florentiner Doms verewigt hatte. Auch die Beweggründe für den Auftrag sind ähnlich: das Andenken an den berühmten Kriegsherrn und dessen Verdienste um die Kommune wie auch zum Ruhme der Stadt. Die Gestalt des Tolentino auf dem steigenden Ross hat etwas durchaus Statuarisches und kann als Vorgriff zu Leonardos Projekt der

⁷⁰ Bialostocki, a.a.O., S. 220.

⁷¹ Ebd., S. 219.

⁷² Mullins, Edwin (Hg.): 100 Meisterwerke aus den grossen Museen der Welt, Köln o.J., S. 181.

bronzenen Reiterstandbilder gesehen werden (Abb. 32).⁷³ Seine Kleidung scheint der Schlacht nicht angemessen; sowohl der damastene Umhang wie auch der hohe Kopfputz wurden nicht im Feld, sondern für zeremonielle Anlässe getragen.

Uccellos Bild zeigt wenig vom Krieg, eher werden wir mit dem Ritual eines höfischen Turniers konfrontiert, mit prachtvoll gewandeten Rittern, prunkvollen Geschirren und heraldischem Gepränge. Die Szene spielt auf einem schmalen Bühnenraum im Vordergrund, der von einer gepflegten Blumenhecke abgeschlossen wird. Dahinter erstreckt sich eine Landschaftskulisse. Der bühnenhafte Eindruck wird durch Uccellos strikte perspektivische Konstruktion unterstützt: Zerbrochene Lanzen, Rüstungsteile, selbst ein toter Streiter sind so auf den Fluchtpunkt hin ausgerichtet, dass sie den Raum definieren, in den die übrigen Figuren verteilt sind. Es wird hier ein ritterliches Spiel inszeniert, ein mittelalterliches Ideal zur Schau gestellt, das damals "schon altmodisch war"; und der Zuschauer sitzt, wie Edwin Mullins pointiert bemerkt, "in der ersten Reihe".⁷⁴

Näher am Leben ist ein Kriegsbild von Piero della Francesca⁷⁵ (Abb. 37), das etwa zur gleichen Zeit (um 1460) entstanden ist. Es ist Teil eines grossen Zyklus' in der Kirche San Francesco in Arezzo, welcher die Geschichte des Heiligen Kreuzes erzählt. Eine der letzten Episoden handelt von der Schlacht zwischen Kaiser Heraklius und dem Perserkönig Chosroës, der das Kreuz gestohlen hat. Auf Pieros Fresko entwickelt sich links das Gefecht, nimmt fast die ganze Breite der Wand ein; rechts schliesst sich (auf einer anderen zeitlichen Ebene) die Szene an, in welcher der unterlegene Chosroës auf seine Hinrichtung wartet.

Im Gegensatz zur wohlgeordneten Choreographie Uccellos bringt Piero das Chaotische des Schlachtengetümmels zum Ausdruck. Die Fronten sind im Kampfgewirr durcheinandergeraten - es ist nicht immer einfach festzustellen, welcher Kämpfer dem christlichen und welcher dem heidnischen Heer angehört. Hier fliesst nun auch Blut, die Grausamkeit des Krieges tritt deutlich zutage. Ein Fussoldat hat einen gestürzten Krieger am Schopf gepackt, setzt dazu an, ihm das Schwert in den Leib zu rammen; ein Reiter stösst dem Gegner das Messer in die Kehle. Wenn Ronald Lightbown schreibt: "we see the heat of *real* fifteenth-century battle"⁷⁶, muss man ihm im Vergleich zu Uccellos Schlachten wohl zustimmen. Doch auch Piero della Francesca betont - bei aller Bewegtheit des Gefechts - das Statuarische, die ruhige Volumenhaftigkeit der Figuren.

⁷³ Pope-Hennessy, a.a.O., S. 20f.

⁷⁴ Mullins, a.a.O., S. 183.

⁷⁵ Lightbown, Ronald: Piero della Francesca, New York 1992; Focillon, Henri und De Vecchi, Pierluigi: Das Gesamtwerk von Piero della Francesca, Luzern o.J.

⁷⁶ Lightbown, a.a.O., S. 165 (Hervorhebung durch U. G. und R. H.).

Die Dynamik einer Schlacht brachte gut 40 Jahre später Leonardo zum Ausdruck. 1503 erhielt der Künstler den Auftrag, im grossen Ratsaal des Palazzo Vecchio ein Bild aus der Geschichte der Stadt Florenz zu malen. Als Thema bestimmte man den Sieg in der Schlacht von Anghiari von 1440 über die Mailänder Truppen. Kurz darauf begann Michelangelo für den gleichen Saal mit der Arbeit an der "Schlacht von Cascina" (Abb. 35), das - wie wir gesehen haben - unkonventionelle Bild der badenden Soldaten. Für die beiden schon damals überaus berühmten Meister kam die Situation einem Wettstreit gleich, und oft ist darüber nachgedacht worden, wie sich die Maler in dieser Lage gegenseitig beeinflussten.⁷⁷ So ist es verlockend, Michelangelos unorthodoxe Lösung daraus herzuleiten, dass Leonardo als unübertrefflicher Pferdemaalergalt, und er sich für seine Schlacht also etwas anderes einfallen lassen musste. Leonardos Werk erging es auf jeden Fall nicht besser als dem von Michelangelo: Er brach die Arbeit auf der Wand nach kurzer Zeit wegen technischer Schwierigkeiten ab, sein Originalkarton wurde durch einen Wassereinbruch zerstört. So besitzen wir auch von diesem Bild nur Kopien; die ausdruckskräftigste stammt von Peter Paul Rubens und zeigt den mittleren Teil von Leonardos Gesamtkomposition (Abb. 38).

Als zentrales Motiv hatte Leonardo den Kampf einer Reitergruppe um die Fahne gewählt. Der linke Krieger hat sie mit beiden Händen ergriffen und sucht mit der Beute die Flucht. Zwei Verteidiger halten sie je mit einer Hand fest, werden von einem weiteren Reiter mit Krummsäbel aber hart bedrängt. Die Intensität des Kampfes, der kurz vor der Entscheidung steht, ist fast bis zum Wahnsinn gesteigert. Nicht nur Krieger sind im wilden Aufeinanderprallen von "Wut, Zorn und Rachsucht" gezeichnet, auch die Rosse "sind mit den Vorderfüssen ineinander gehakt und fallen sich mit dem Gebiss an"⁷⁸. Unter den Hufen kämpfen zwei Soldaten in höchster Verzweiflung mit Händen und Messern, ein dritter schützt sich mit einem Schild vor den sich aufbäumenden Pferden. Ullmann sah in dieser Zeichnung "ein Sinnbild [des] mörderischen Krieges"⁷⁹. Leonardo selbst nannte den Krieg "die bestialischste Form der Raserei"⁸⁰, und in dieser Feststellung lässt sich ein Zwiespalt erahnen, in dem sich der Künstler und Wissenschaftler schon zu seiner Zeit befand. So sehr er in der "Anghiari-Schlacht" die schreckliche Raserei des Krieges vor Augen führt, so viele seiner Talente verwendete Leonardo als Techniker für die Planung immer tödlicherer Waffensysteme (Giftgasgranaten, Schnellfeuerkanone); ihre Ausführung hätte die Schrecken des Krieges beträchtlich gemehrt.

⁷⁷ Clark, a.a.O., S. 129f.

⁷⁸ G. Vasari, zit. nach Ullmann, a.a.O., S. 160.

⁷⁹ Ebd., S. 165.

⁸⁰ Zit. nach Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 2, S. 59.

Mit Leonardos nie vollendeter "Anghiari-Schlacht" hatte die Schlachtenmalerei der Renaissance ihren Höhepunkt an konzentrierter Dynamik erreicht. Es soll noch kurz Giulio Romanos "Schlacht an der Milvischen Brücke" (Abb. 39) betrachtet werden. Dieses vielfigurige Monumentalgemälde ist bezeichnend für die weitere Entwicklung des Themas in der ausgehenden Renaissance - Mannerismus genannt.

Den Auftrag zur Ausschmückung der vierten Stanze des Vatikans, des Konstantin-Saals, hatte noch Raffael erhalten; von ihm stammten wahrscheinlich die ersten Entwürfe. Nach seinem Tod, 1520, vollendete eine Gruppe von Schülern, wohl unter der künstlerischen Leitung von Giulio Romano, die Fresken. Von ihm stammt auch die "Schlacht an der Milvischen Brücke", die Konstantins Sieg über den Mitkaiser Maxentius (312 n. Chr.) unter dem Zeichen des Kreuzes zeigt. Romano stellt ein fast undurchdringliches Schlachtengewimmel mit Hunderten von Figuren dar: Stürzende, Ertrinkende, Sich-Schlagende vor einem weiten Landschaftsprospekt. Viele der Einzelmotive gehen auf antike Vorbilder zurück, möglicherweise aber auch schon auf Leonardos "Anghiari-Schlacht"⁸¹. Romano setzt sie zu einem dekorativen Ganzen zusammen - das Fresko täuscht einen an die Wand gehängten Gobelin vor; im "all over"⁸² verliert sich aber die spannungsgeladene Dramatik von Leonardos Bildwerk. "Die Schlacht an der Milvischen Brücke" weist vielmehr auf die barocken Deckenmalereien voraus, denen wir in Versailles begegnen werden.

3.4. Das friedliche Leben in der Stadt und auf dem Land

Die Kriegsbilder der italienischen Renaissance handeln oft, sofern sie nicht mythologische, antike oder christliche Stoffe erzählen, von der Historie der eigenen Stadt, von Personen, die sich um sie besondere Verdienste erworben haben. So überrascht es nicht, dass auch ein gross angelegtes Bild vom friedlichen Leben die Civitas, die Verkörperung des Stadtstaats, ins Zentrum rückt.

Zwischen 1338 und 1340 malte Ambrogio Lorenzetti⁸³ in einem Saal des Rathauses von Siena drei grosse Fresken. Sie stellen die gute und die schlechte Herrschaft mit ihren Auswirkungen auf das Gemeinwesen dar. An der Stirnseite des Saals ist die "Allegorie der guten Regierung" (Abb. 40) zu sehen. Hauptfigur des Freskos ist rechts die thronende Civitas, in den heraldischen Farben von Siena, mit Szepter und Stadtsiegel. Über ihrem Haupt schweben die himmli-

⁸¹ Kauffmann, a.a.O., S. 166.

⁸² Der Begriff wurde eigentlich in bezug auf den abstrakten Expressionismus geprägt, er erschien uns in diesem Zusammenhang aber passend.

⁸³ Carli, Enzo: Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Mailand 1971; Prokopp, Mária: Pietro und Ambrogio Lorenzetti, Berlin 1985; Eberle, Matthias und Buttlar, Adrian von: Landschaft und Landschaftsgarten, in: Busch, Werner (Hg.): Funkkolleg Kunst, 2 Bde., 1990-1992, Bd. 2, S. 454-461.

schen Tugenden (Glaube, Liebe, Hoffnung); zu beiden Seiten wird sie von weltlichen Tugenden (Frieden, Mut, Klugheit, Hochherzigkeit, Mässigkeit und Gerechtigkeit) beraten. Besonders die Figur des Friedens fiel schon den Zeitgenossen auf; nach ihr erhielt der Saal seinen Namen: "Sala della Pace". Sie ist in entspannter Haltung auf Kissen gestützt gezeigt, nach antikem Vorbild trägt sie ein enganliegendes, fast durchsichtiges Kleid; die "Ölzweige um ihr Haupt und in ihrer Linken sind Symbole ihres Wirkens".⁸⁴ Daneben sehen wir noch einmal die Figur der Justitia; aus zwei Waagschalen, die sie im Gleichgewicht hält, führen zwei Seile zur Gestalt der Konkordia, die aus ihnen ein Tau dreht. Dieses Tau gleitet durch die Hände von 24 Ratsherren zurück zur Civitas. "Der Sinn der Allegorie ist klar: Es liegt in den Händen des Rates, ob im Staat das Gleichgewicht zwischen Recht und Macht erhalten bleibt, ob Eintracht zwischen den Bürgern herrscht und die Tugenden sich entfalten können."⁸⁵

Während an der linken Wand die von teuflischen Mächten beratene Tyrannenherrschaft dargestellt ist, schliesst sich rechts die Auswirkung der guten Regierung an: eine prosperierende Stadt mit tanzenden Frauen, Spaziergängern und Reitern. Das Handwerk blüht, es wird Einblick in eine Schenke und in eine Schulstube gewährt. Auf Eseln werden agrarische Produkte in die Stadt gebracht. Vor den Mauern, über denen die allegorische Figur der Securitas schwebt, wird in einem weiteren Überblick das Landleben vor Augen geführt: Bauern arbeiten auf den Feldern, der Hafen und ein Zug von Kaufleuten lassen auf regen Handel schliessen, eine Gruppe Adliger reitet zur Falkenjagd. Das Ganze ist ein Idealbild des Stadtstaates Siena: Unter der sowohl ökonomischen wie auch juristischen Herrschaft der Stadt (Figur der Securitas) wird das blühende Leben gesichert, der Frieden erhalten.

Die Vorstellung eines friedvollen Lebens nahm zu Beginn des 16. Jahrhunderts hauptsächlich pastorale Züge an, es spielt in der ländlichen Idylle. Während Giovanni Bernini sein "Götter-Bacchanal" (1514) mit mythologischen Gestalten, Nymphen und Satyrn bevölkert, wendet der eine Generation jüngere Giorgione das Thema ins Zeitgenössische. Im "Ländlichen Konzert" (1510, Abb. 41)⁸⁶ sehen wir einen jungen Edelmann mit Laute. Gemäss dem damals vielgelesenen Roman "Arcadia" von Jacopo Sannazaro leisten ihm - wenn auch nur in seiner Vorstellung - drei Begleiter, ein Zuhörer und zwei Nymphen, Gesellschaft. Giorgione ersetzt das mythologische Arkadien Bellinis durch ein "Neues Arkadien" - durch die Schäferidylle. Sie war bis ins 18. Jahrhundert hinein eine der beliebtesten Projektionsebenen für die Vorstellung vom friedlichen Leben.

⁸⁴ Prokopp, a.a.O., o.S., Nr. 25.

⁸⁵ Eberle/Buttlar, a.a.O., S. 456.

⁸⁶ Die Forschung schreibt das Werk teilweise Giorgione, teilweise Tizian zu; siehe: Cagli, Corrado und Valcanover, Francesco: Das Gesamtwerk von Tizian, Luzern o.J., S. 93.

3.5. Kriegsdarstellungen in der Renaissance-Kunst des nördlichen Europas

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wuchs nördlich der Alpen das Interesse an der italienischen Renaissance. Albrecht Dürer⁸⁷, der wohl berühmteste deutsche Künstler jener Epoche, unternahm zwei ausgedehnte Italienreisen (1494/95, 1505-1507). Dabei faszinierte ihn besonders die Lehre von der Perspektive und von den Proportionen des menschlichen Körpers; hierin war er ganz moderner Renaissance-Künstler. Dies ist aber nur eine Seite Dürers; die andere: Sein Werk wurzelte zeitlebens in der Vorstellungswelt des späten Mittelalters. Seine 15-teilige Holzschnittillustration der Apokalypse (Abb. 42) nach der Offenbarung des Johannes steht ganz in dieser Tradition und ist Zeugnis spätmittelalterlicher Endzeiterwartung. Im Vergleich zu früheren Darstellungen dieses Themas (Abb. 16, 17) steigert Dürer aber den Wirklichkeitsgehalt⁸⁸, führt die visionären Bilder geradezu realistisch vor Augen. Zum Beispiel im Blatt, in dem die "Vier apokalyptischen Reiter" über die Erde stürmen: Pest, Krieg (mit dem Schwert), Teuerung (und damit Hunger) sowie der Tod mähen die Menschen ohne Rücksicht auf ihren Stand nieder; der erste, den der Höllenschlund verschluckt, ist der Kaiser. Neben dem "physisch Konkreten" dieser Schreckensdarstellung wirkt - wie schon Werner Hofmann bemerkte - Dürers Friedensvision etwas blass.⁸⁹ Auf dem Blatt "Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund" (Abb. 42) ist einerseits zu sehen, wie der Teufel für tausend Jahre weggesperrt wird; in der Hintergrundszene zeigt andererseits (auf einer zweiten zeitlichen Ebene) ein Engel dem Johannes das Himmlische Jerusalem. Es ist aber nicht wie in der Offenbarung eine Stadt, die aus dem Himmel herabkommt, aus Gold und Edelsteinen, sondern eher das Idealbild einer mittelalterlichen Stadt mit hohen Türmen, wehrhaften Toren und starken Mauern.

Ein grossangelegtes Kriegsbild der nordeuropäischen Renaissance ist Albrecht Altdorfers "Alexanderschlacht" (Abb. 43).⁹⁰ John Hale nennt sie "die grösste Vision einer Schlacht, die je gemalt wurde".⁹¹ In Auftrag gegeben wurde das Gemälde 1528 von Herzog Wilhelm IV. von Bayern, als eines von 18 Bildern, die Ereignisse aus der griechischen, römischen und frühchristlichen Geschichte zur

⁸⁷ Vaisse, Pierre und Ottino della Chiesa, Angela: Das gemalte Werk von Albrecht Dürer, Luzern o.J.; Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg, Ausst.-Kat., Kunsthalle, Hamburg 1987, S. 26-28 und 100-102.

⁸⁸ Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 100.

⁸⁹ Ebd., S. 27.

⁹⁰ John Hale, in Mullins, a.a.O., S. 186-191; Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 2, S. 53-55.

⁹¹ John Hale, in Mullins, a.a.O., S. 187.

Darstellung bringen sollten. Dem ganzen Zyklus lag also die Bewunderung für die historischen Figuren der Antike zugrunde - Alexander der Grosse war eines der meistzitierten Vorbilder aus dem Altertum. Im Jahre 333 v. Chr. hatte er in der Schlacht von Issus das gewaltige Heer der Perser geschlagen. Eine Schrifttafel, die im Himmel hängt, berichtet in Altdorfers Bild von diesem Sieg: "Alexander besiegt den letzten Darius; die Perser verlieren 100'000 Fusstruppen und 10'000 Reiter. Die Mutter, die Gattin und die Kinder des Königs Darius sowie tausend in wilder Unordnung fliehende Reiter werden zu Gefangenen gemacht."⁹² Die Schlacht selbst entfaltet sich miniaturhaft in einem riesigen Panorama vor unseren Augen. Es scheint, als woge der Kampf noch hin und her, als seien die vielfigurigen Abteilungen mit ihren Hunderten von Speeren und Fahnen vom Sog eines unendlichen Strudels erfasst, der selbst die Wolken ergriffen habe. Sieht man allerdings genauer hin, kann man im Mittelgrund erkennen, dass der Kampf bereits entschieden ist: Darius hat in seinem prunkvollen Streitwagen, der von drei weissen Pferden gezogen wird, die Flucht ergriffen; Alexander setzt ihm mit einem Trupp Reiter nach.

Den Ort des Geschehens gibt Altdorfer in einem grossartigen - kartographisch nahezu exakten - Landschaftsüberblick wieder. Wir sehen von Norden nach Süden: Im Hintergrund liegt das östliche Mittelmeer mit der Insel Zypern, ein schmaler Isthmus trennt es vom Roten Meer; rechts die Mündung des Nils mit seinem siebenarmigen Delta. Links kann man in dunstiger Ferne den Golf von Persien ausmachen.⁹³ Wir befinden uns an der Schnittstelle dreier Kontinente, und in der Schlacht, die vor unseren Augen tobt, geht es um nicht weniger als um die Weltherrschaft. Indem Alexander bei Issus die Macht der Perser brach, war sein Weg nach Ägypten und Asien frei. Gemäss dem römischen Historiker Quintus Curtius, dessen Darstellung Altdorfer wohl als Quelle gedient haben dürfte, soll der Makedonier vor der Schlacht seinen Soldaten zugerufen haben: "Ihr seid nicht bestimmt, eingezwängt zwischen den Felsenschluchten und Gletschern eures Landes zu leben. Zu euren Füssen breiten sich die Schätze des Morgenlandes."⁹⁴ Als Altdorfer seine "Alexanderschlacht" malte, ging es auch in Europa wieder einmal um die Weltherrschaft: 1529 belagerten die "zeitgenössischen Barbaren - nämlich die Türken"⁹⁵ erstmals Wien. In solcher Situation erinnerte man sich wohl gerne der glorreichen Siege des Okzidents über den Orient.

⁹² Zit. nach Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 2, S. 53.

⁹³ Steingraber, Erich: Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei, München 1985, S. 146.

⁹⁴ Zit. nach Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 2, S. 55.

⁹⁵ John Hale, in Mullins, a.a.O., S. 188.

Auch im Werk des ein halbes Jahrhundert später geborenen Pieter Bruegel⁹⁶ wurden immer wieder Anspielungen auf die Zeitgeschichte gesehen. Gegen Ende seines Lebens, in den sechziger Jahren des 16. Jahrhunderts, war er Zeuge des eskalierenden Konfliktes zwischen der spanischen Monarchie unter Philipp II. und den niederländischen Provinzen, die in Teilen kalvinistischen Glaubens waren. Der habsburgische Monarch beschnitt zusehends sowohl die religiösen wie auch die politischen Freiheitsrechte, die Inquisition wurde verschärft, die adligen Wortführer der Niederländer wurden als Bettler - "Geusen" - verspottet. Nachdem es 1566 zu Aufständen und einem von kalvinistischen Predigern angeheizten Bildersturm gekommen war, sandte Philipp II. eine Strafexpedition unter dem "eisernen" Herzog Alba in die niederländischen Provinzen. Eine Militärdiktatur mit Sondergerichten ("Blutbad" von Brüssel) setzte ein, und plündernde spanische Soldaten suchten das Land heim.

Die Entstehung von Bruegels "Kindermord in Bethlehem" (Abb. 44) wurde von verschiedenen Kunsthistorikern in diesem Zusammenhang gesehen. Wie in all seinen Werken verlegt er die biblische Handlung in eine niederländische Landschaft seiner Zeit. Die Soldaten sind in ein winterliches Dorf geritten und gehen ihrem blutigen Handwerk nach. Überall dringen sie in die Häuser, auf der Suche nach Versteckten, zerren die Kinder von den Müttern weg, um sie abzuschlachten - ungerührt vom Flehen der Eltern. Im Hintergrund sieht man eine Gruppe gerüsteter Reiter, ein Symbol der kalten militärischen Macht. Sie werden von einem Mann mit langem Bart angeführt, und vielleicht wurde nicht zu unrecht auf seine Ähnlichkeit mit Porträtdarstellungen des "eisernen" Herzogs von Alba hingewiesen. Der Herold auf der rechten Seite, der von bittenden Dorfbewohnern umringt ist, trägt das Wappen der Habsburger - den Doppeladler.

Gegen die These, dass das Bild von der spanischen Blutherrschaft inspiriert wurde⁹⁷, spricht vor allem die ungewisse Datierung; vielleicht wurde es gemalt, bevor die Truppen des Herzogs die Niederlande überhaupt erreicht hatten.⁹⁸ Unabhängig von dieser Frage lässt sich aber feststellen, dass Bruegel ein Massaker von Soldaten an der Zivilbevölkerung zeigt - und dies nicht in biblischen Zeiten, sondern als Episode aus der Gegenwart. Die Brutalität militärischer Macht (und zwar unter dem Wappen des spanischen Königs) wird aus der Perspektive der

⁹⁶ Grossmann, Fritz: Bruegel. Die Gemälde. Gesamtausgabe, Köln 1955; Stechow, Wolfgang: Bruegel, Köln 1974; Wyss, Beat: Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt a.M. 1990; Tolnay, Charles de und Bianconi, Piero: Das Gesamtwerk von Brueghel, Luzern o.J.

⁹⁷ Siehe dazu Tolnay/Bianconi: Brueghel, a.a.O., S. 105. Während zum Beispiel Wyss (a.a.O., S. 62f.) dieser These zuneigt, lehnt Stechow (a.a.O., S. 90f.) sie ab.

⁹⁸ Die übliche chronologische Einordnung: 1565-66 (Tolnay/Bianconi: Brueghel, a.a.O., S. 105); aber auch Datierungen bis 1567 (z.B. Wyss, S.60f.).

Opfer geschildert. - Eine Haltung, der man in Callots Stichen zum Dreissigjährigen Krieg wieder begegnet.

4. Das 17. und 18. Jahrhundert: Absolutismus und Barock

4.1. Kriegskritik im Dreissigjährigen Krieg

Viele französische, spanische und flämische Künstler, die zur Zeit des Dreissigjährigen Kriegs lebten, verarbeiteten das epochale Ereignis auf ganz verschiedene Weisen; die dargestellte Situation, der persönliche Blickwinkel und die Bewertung variieren stark.⁹⁹ Die bekanntesten und eindrucklichsten Beispiele findet man bei Jacques Callot (1592-1635).¹⁰⁰ Er schuf zwei Serien von Radierungen, die Szenen aus dem Dreissigjährigen Krieg zeigen - die längere und die kürzere Folge der "Misères de la guerre". Auffällig ist an diesen Blättern in erster Linie die Auswahl der wiedergegebenen Situationen und Callots Sicht, da die Serien nicht als Auftragsarbeiten, sondern aus einer persönlichen Betroffenheit heraus entstanden. Betrachtet man die grössere Folge mit dem Titel "Les Misères et les malheurs de la guerre", erkennt man, dass nur die ersten beiden der insgesamt 18 Blätter (inklusive Titelblatt) eigentliche Kriegsdarstellungen enthalten - das erste zeigt die Rekrutierung der Soldaten, das zweite eine Schlacht. Die nächsten fünf Szenen stellen Gruppen von französischen Söldnern dar, die in Callots Heimat Lothringen Häuser und Dörfer plündern, Bauern überfallen und umbringen, Frauen vergewaltigen, eine Kirche anzünden und Reisende ausrauben. Nicht der Feind auf dem Feld ist hier der Gegner, sondern die Soldaten im Dienst des französischen Königs, unter denen die Bevölkerung zu leiden hat.

Auf Blatt 5 der Serie (Abb. 45) sind die Söldner in ein Bauernhaus eingedrungen, man bemerkt eine erstaunliche Vielzahl von Greuelthaten, die Callot auf einem so kleinen Format nebeneinandersetzt. In der rechten Hälfte im Hintergrund fällt der Blick zunächst auf einen offenen Kamin, in dem ein Bauer an den Füßen ins Feuer gehängt wird, weil er nicht verraten will, wo er sein Geld versteckt hat. Im Vordergrund rechts durchsuchen andere Soldaten inzwischen eine Truhe nach Wertsachen, auf einer Leiter stehend nimmt einer die Würste von der Decke. In der Mitte der Szene kriecht einer der Plünderer auf der Suche nach Essbarem oder weiteren versteckten Opfern unter den Tisch. Dahinter, neben dem Feuer, wird gerade eine Frau von zwei Männern gepackt und auf ein Bett gezerrt, während eine andere links im Vordergrund aus dem Raum zu

⁹⁹ Zum 17. Jahrhundert: Hubala, Erich (Hg.): Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9), Berlin 1970; Weisbach, Werner: Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, Berlin 1932.

¹⁰⁰ Zu Callot vgl.: Daniel, Howard: Callot's Etchings, New York 1974; Hind, Arthur M.: Jacques Callot, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, vol. XXI, April to September 1912, S. 73-80; Lieure, Jules: Jacques Callot, 8 Bde., Paris 1929; Löffler, Peter: Jacques Callot. Versuch einer Deutung. Diss., Basel o.J.; Nasse, Hermann: Jacques Callot, Leipzig o.J.; Wolfthal, Diane: Jacques Callot's Miseries of war, in: Art Bulletin, vol. LIX, Nr. 2, June 1977, S. 222-233.

entkommen versucht, von einem Verfolger jedoch erwischt wird. Gleich daneben wird ein auf dem Rücken liegender Mann erstochen. Alle möglichen in dieser Situation vorstellbaren Verbrechen werden hier nebeneinander dargestellt, alles Schreckliche findet gleichzeitig statt.

In den folgenden sechs Szenen wendet sich das Blatt. Die marodierenden Söldner werden entdeckt und gefangengenommen (Blatt 9), in den nächsten Stichen ist ihre Bestrafung durch die Armee gezeigt. Sie werden an Galgen und Bäumen aufgeknüpft, standrechtlich erschossen, auf dem Scheiterhaufen verbrannt oder aufs Rad geflochten. Auch hier sieht man eine ganze Auswahl brutaler Hinrichtungen vor grossen Zuschauermengen. Bekannt ist vor allem das Blatt "La Pendaison" (Blatt 11, Abb. 46), auf dem etwa zwanzig Verbrecher wie Hähnchen in einem grossen Baum hängen. Auf der Leiter steht ein Mönch, der dem nächsten Opfer des Henkers noch ein Kreuz entgegenhält; unten, links neben dem Baum wird einem Verurteilten der Segen erteilt. Im Hintergrund ist die Armee, im Gegensatz zu den verbrecherischen Söldnern in den vorangehenden Blättern, geordnet aufgestellt; rechts im Vordergrund erkennt man einige eher unbeteiligte Zuschauer. Mit der offiziellen Bestrafung der Söldner ist das Elend aber noch nicht zu Ende, denn nach dem Krieg folgen Hungersnot und Krankheiten: In Blatt 15 sieht man ein Hospital, vor dem die kranken und verletzten Soldaten warten, in der nächsten Szene liegen Verhungerte auf den Strassen. Das ist denn auch der Moment, in dem sich die Bauern rächen für die Greuel, die ihnen angetan worden sind; sie stürzen sich nun ihrerseits auf die Söldner und prügeln sie zu Tode (Blatt 17). Die Serie schliesst mit einer Szene, in der jene Soldaten, welche "nicht vom rechten Wege abgewichen"¹⁰¹ sind, belohnt werden - sie erhalten Geld und Ehrenzeichen von ihrem Fürsten.

Vergleicht man Callots 1633 in Nancy entstandene Serie mit den bisherigen Kriegsdarstellungen, wird seine völlig andere Sicht vom Krieg deutlich. Er zeigt keine grossen Schlachten, ruhmreichen Siege oder Helden des Kampfes. Im Gegenteil, er lenkt die Aufmerksamkeit auf die Opfer des Krieges, auch auf die Zivilbevölkerung. Krieg ist nicht mit Ruhm und Ehre, sondern in erster Linie mit Greuel und Elend verbunden; nicht nur in der Schlacht, die gezwungenermassen ihre Opfer fordert, sondern auch am Rande des eigentlichen Kriegsgeschehens. Interessant ist bei Callot wohl vor allem auch der Wechsel des Blickwinkels in der Mitte der Folge. Im Krieg gerät jede Ordnung durcheinander, zuerst zerstören Söldner das Land, dann werden die Täter selber zu Opfern und nicht weniger grausam bestraft für das, was sie getan haben. Callot vermittelt dem Betrachter nicht das Gefühl der gerechten Strafe - er zeigt die einstigen Täter genauso als Opfer wie die Bevölkerung in den vorhergehenden Blättern. So steht

¹⁰¹ Nasse, a.a.O., S. 53.

nicht eine bestimmte Gruppe für die böse Macht und eine andere für die Opfer; im Grunde sind alle Opfer des Krieges. Der Krieg als solcher, als Zustand, in dem Ordnung und Stabilität verlorengehen, ist das auslösende Moment, das nur Unheil über alle Beteiligten, auch über die Zivilbevölkerung bringt. Er wird in Callots Kunst wohl zum erstenmal in dieser Klarheit kritisiert.

Trotz Callots persönlicher Betroffenheit - er erlebte mit, wie die Soldaten Ludwigs XIII. bei der Unterwerfung Lothringens 1633 in seiner Heimat wüteten - sind die "Misères de la guerre" erstaunlich kühl dargestellt. Die schrecklichsten Szenen wirken durch die Vielzahl von Figuren und Handlungen auf dem kleinen Format unemotional, eher "reportagehaft"¹⁰² neutral. Weisbach bemerkt dazu: "Callot teilt mit seiner Zeit die Neigung zu einer unterstreichenden Ausmalung des Grausamen, aber es liegt darin nichts Aufwühlendes oder Mitleid Herausforderndes [...] sondern er verfährt in der kühlen rationalistischen Art eines sorgfältigen Berichterstatters."¹⁰³ Damit gelten Callots Kriegsbilder auch schon als realistische Darstellungen, auf die sich Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts wieder zurückbeziehen werden. In der direkten Nachfolge Callots steht zum Beispiel Hans Ulrich Frank, der als Illustrator des Dreissigjährigen Kriegs, besonders zur Zeit der Schwedenkriege (1630-35), bekannt wurde. Auch er schildert nicht kriegerische Ereignisse, sondern die alltäglichen Begleitumstände, so in einer Serie von 25 Radierungen aus dem Leben der Landsknechte. Dargestellt werden hauptsächlich Raufereien und Überfälle bis zu des "Reiters Ende" (1643). Roomeyn de Hooghe, der erste politische Künstler und Karikaturist Hollands, schuf vier Radierungen zum niederländisch-französischen Krieg, in denen er die Grausamkeiten vor Augen führt, welche die französischen Soldaten Ludwigs XIV. der holländischen Bevölkerung antaten (1673, Abb. 47). Auch sie erinnern sowohl in den figurenreichen Szenen wie in den dargestellten Kriegsgreueln an Callot.

Neben den aus eigenem Antrieb radierten "Misères de la guerre" führte Callot Auftragsarbeiten aus, so drei Blätter zu den Belagerungen von Breda, Ré und La Rochelle - die letzteren beiden wurden von Ludwig XIII. persönlich bestellt. "Die Belagerung von Breda" (1627) zeigt in erster Linie eine topographisch sehr exakte Aufzeichnung des Geländes um Breda, das Callot an Ort und Stelle in Augenschein genommen hatte. Die belagerte Stadt ist im Hintergrund aus der Vogelschau dargestellt; innerhalb der Befestigung bewegen sich winzige, kaum erkennbare Figuren, während ausserhalb der Stadt ein Zug der Spanier der Mauer entlangzieht. Obwohl hier ein historisches Ereignis möglichst präzise aufgezeichnet und aus der Sicht der Sieger, der Spanier im Vordergrund gezeigt wird, scheint das kriegsspezifische Moment Callot weniger zu interessieren. Man sieht

¹⁰² Löffler, a.a.O., S. 131.

¹⁰³ Weisbach, Werner: Französische Malerei, a.a.O., S. 37.

nicht die Kapitulation der Niederländer oder die Übernahme der Stadt, sondern irgendeinen Tag aus der beinahe ein Jahr dauernden Belagerungszeit. Dementsprechend sind im Vordergrund wieder ganz alltägliche Szenen aus dem spanischen Lager zu sehen. Unter dem Baum wird gewürfelt, vor den Hütten sitzen Gruppen von Leuten friedlich beieinander. Ein Wagen mit Gauklern zieht links aus dem Bild (Abb. 48). Daneben sind die Bewegungen des Heeres im Mittelgrund sehr klein und summarisch gezeigt. Im Vordergrund erkennt man den Feldherrn Spinola mit Federbusch am Hut auf seinem Pferd. Er verliert jedoch die zentrale Bedeutung; man sieht ihn von hinten, wie er die Szenerie (die an die Aufstellung von Zinnsoldaten erinnert) von einem Hügel aus beobachtet. Vor allem dem von rechts kommenden Kutschenzug, der die spanische Infantin zum Kriegsschauplatz bringt, scheint seine Aufmerksamkeit zu gelten. Callots Stich verbindet auf interessante Weise eine Siegerehrung - denn wer in diesem Kampf siegen wird, ist durch den Blick aus Spinolas Sicht klar erkennbar - mit einer präzisen Beschreibung des strategischen Kriegsgeschehens. Sie drückt sich in der spielzeughaften Erscheinung der Soldaten, im Unterschied zu den viel plastischer ausgeführten menschlichen Szenen im linken Vordergrund, aus. Auch in einer Auftragsarbeit wie dieser bleibt Callot ein kühler Berichterstatter - eine Eigenschaft, die dieses Blatt mit den "Misères de la guerre" verbindet.

Callots "Belagerung von Breda" diente auch als Vorlage für das berühmteste Bild zu diesem historischen Ereignis, "Die Übergabe von Breda" (1634-35, Abb. 49) von Diego Velazquez (1599-1660). Diesen aufsehenerregenden Sieg, der einer der letzten spanischen Triumphe über die Niederlande im Dreissigjährigen Krieg bleiben sollte, hielt der spanische Hofmaler in einem Ölgemälde fest, das gleichzeitig sein Beitrag zu einer Folge von zwölf Schlachtenbildern für den Salón de Reinos im Palast des Buen Retiro in Madrid war. Da Velazquez selbst nie in den Niederlanden war und das Bild zehn Jahre nach der Belagerung malte, benutzte er Callots Stich, um die topographischen Gegebenheiten richtig wiederzugeben. Sie bilden jedoch in seinem Werk nur den Hintergrund, denn hier wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Menschengruppe im Vordergrund gelenkt. Velazquez nimmt nicht wie Callot die Belagerung der Stadt zum Thema, sondern er stellt die Begegnung der beiden feindlichen Befehlshaber beim Friedensschluss dar.

In der linken Hälfte haben sich die geschlagenen Holländer versammelt, eine Gruppe von stark in Nahsicht gezeigten Männern mit ihren Waffen; schon dass die Unterlegenen ihre Waffen behalten dürfen, verweist auf das aussergewöhnliche Verhalten des spanischen Generals Spinola. Als er die Stadt Breda nach der langen Belagerung endlich aufgeben musste, gewährte er den Bewohnern freien Abzug und hinderte seine Soldaten daran, die Stadt zu plündern. Seine Grossherzigkeit wird denn auch direkt im Bild zum Ausdruck gebracht: Er legt dem Verlierer Justinus Nassau, der von links den Schlüssel der Stadt bringt und im Begriff ist, vor dem Sieger auf die Knie zu sinken, den Arm auf die Schulter -

eine freundschaftliche Geste, mit der er dem Gegner statt der erwarteten Erniedrigung Bewunderung für seine Stärke, sein langes Ausharren entgegenbringt. Spinola ist vom Pferd gestiegen und kommt aus dem Kreis seiner versammelten Armee auf seinen Feind zu; die Macht des spanischen Heeres erkennt man an den vielen geordnet aufragenden Lanzen.

Mit diesem Gemälde gibt Velazquez dem Faktum Krieg eine neue Bedeutung. Velazquez ist nicht distanzierter Berichterstatter wie Callot und versetzt die von ihm übernommene Lagebeschreibung bewusst in den Hintergrund; er zeigt aber auch nicht die mit dem Krieg immer verbundenen Grausamkeiten. Im Gegenteil hebt er die menschliche Seite hervor, indem er die beiden Führer porträthaft mit ausdrucksvollen Gesichtern abbildet und so nahe an den Betrachter heranrückt, dass er in die Szene miteinbezogen wird. Interessant ist, dass ihm die Verlierer viel näher stehen. Ihre Gesichter sind individuell gestaltet, die Figur am linken Rand blickt direkt aus dem Bild heraus, so dass man sich der holländischen Abordnung zugehörig fühlt, während die Truppe der Spanier, durch das Pferd des Feldherrn vom Betrachter getrennt, in den Hintergrund verbannt ist. Indem er die Menschlichkeit des grossmütigen Feldherrn hervorhebt, wird die "Übergabe von Breda" zu einer Darstellung des Friedens. Man kann in diesem Werk eine verschleierte Verherrlichung des spanischen Generals sehen, mit dem der Künstler auch persönlich befreundet war. Als einzelne Person, allein durch sein menschliches Verhalten, lässt Spinola Krieg zu Frieden werden und die Strapazen eines Jahres vergessen. Dem Betrachter wird - sogar aus der Perspektive des Verlierers - das Gefühl eines glücklichen Kriegsausgangs vermittelt. Diese suggestive Kraft gibt dem Bild seinen einzigartigen Stellenwert in der Kunst des 17. Jahrhunderts.

4.2. Allegorische Darstellungen des Krieges

Bisher wurden zum Thema "Dreissigjähriger Krieg" zwei Standpunkte beschrieben: einerseits die Verurteilung des Kriegs, indem Künstler den Blick auf seine Opfer lenken, andererseits die Schilderung eines historischen Ereignisses, sei es in nüchterner Beobachtung oder indem menschliche Regungen zwischen den Beteiligten zum Bildinhalt werden. Eine weitere Gattung bilden allegorische Darstellungen des Krieges, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vor allem im absolutistischen Frankreich, immer grössere Bedeutung gewannen.

Am spanischen Hof war neben Velazquez auch der Flame Peter Paul Rubens tätig. Im Gegensatz zum Spanier greift er oft auf die antike Mythologie zurück, drückt seine Vorstellungen von Krieg in allegorischen Szenen aus. Er malt zum Beispiel eine wilde Amazonenschlacht auf einer Brücke oder lässt römische Götter "Die Folgen des Krieges" (Abb. 50) personifizieren, obwohl sich das Bild aus den Jahren 1637/38 auf den Dreissigjährigen Krieg bezieht. Der Künstler selbst deutete das Bild in einem Brief an einen Freund: "Die Hauptfigur ist Mars, der den offenen Tempel des Janus (nach römischer Tradition war dieser in Friedens-

zeiten geschlossen) verlässt und mit Schild und bluttriefendem Schwert voranstürmt, für die Menschheit eine Drohung furchtbaren Unglücks. Mars kümmert sich wenig um Venus, die Göttin der Liebe, die von ihren Putten begleitet mit zärtlicher Umarmung versucht, ihn zurückzuhalten. Denn auf der anderen Seite reißt die Furie Alekto, fackelschwingend, Mars vorwärts. Sie ist begleitet von Ungeheuern, die Pest und Hungersnot verkörpern, die unzertrennlichen Begleiter des Krieges. Mars den Rücken wendend, liegt eine Frau mit einer zerbrochenen Laute am Boden. Sie bedeutet die Harmonie, die mit dem Missklang des Krieges unvereinbar ist. Eine Mutter mit ihrem Kind im Arm erinnert daran, dass der Krieg, der alles verdirbt und zerstört, Fruchtbarkeit, Zeugung und Liebe verwehrt. Man sieht ferner einen Architekten rücklings hingestürzt, seine Instrumente in Händen. Das soll uns zeigen, dass die in Zeiten des Friedens schön und sinnvoll erbaute Stadt durch die Gewalt der Waffen niedergedrückt und in Trümmer gelegt wird. Wenn ich mich recht erinnere, wirst Du am Boden, unter den Füßen des Mars, ferner ein Buch und eine Zeichnung finden, Sinnbilder der Kunst und Literatur, die der Krieg mit Füßen tritt. Auch ein Bündel mit Pfeilen findet sich dort, aber das Band, das sie zusammenhält, hat sich gelöst. Zusammengebunden waren diese Pfeile ein Sinnbild der Eintracht. Andere Gegenstände, wie der Caduceus und der Ölzweig, sind Sinnbilder des Friedens. Auch sie hat man hingeworfen. Die trauernde Frauengestalt in Schwarz mit zerrissenem Schleier, all ihres Schmucks beraubt, ist das elende, unglückliche Europa, das so viele Jahre schon ausgeraubt und geschändet worden ist."¹⁰⁴

Wie aus Rubens Beschreibung klar hervorgeht, personifizieren hier die antiken Götter abstrakte Begriffe. Europa, dessen Bevölkerung im Dreissigjährigen Krieg gelitten hatte wie noch in keinem Krieg zuvor, wird durch eine Frau dargestellt, die verzweifelt die Hände ringt. Mars verkörpert hier nicht mehr nur den Kriegsgott, sondern den Krieg an und für sich, der über Städte und Leute hereinbricht, jede Harmonie und Kultur zerstörend, und Venus ist nicht mehr nur Liebesgöttin, sondern symbolisiert den Frieden. Aufgrund der Lichtgebung in diesem Bild ist eigentlich sie die Hauptfigur. Mars befindet sich zwar in der Mitte, ist aber in dunkler Rüstung gezeigt, nur der blutrote Umhang lässt ihn etwas farbiger erscheinen. Venus dagegen ist beleuchtet, ihre helle Haut zieht den Blick des Betrachters als erstes auf sich und die Putten links von ihr. Der Kontrast zwischen ihrer hellen lebensbejahenden Erscheinung und der finsternen von Mars wird verstärkt durch den blauen Himmel hinter ihr, im Gegensatz zu den schwarzen Gewitterwolken hinter Mars. In die Komposition kann man vielleicht auch eine Hoffnung hineinlesen, dass Venus, die hier noch vergeblich versucht, den Gott zurückzuhalten, doch noch gewinnen wird - das würde endlich das Ende eines schrecklichen Krieges bedeuten.

¹⁰⁴ Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 2, S. 65f.

Rubens gibt der Spannung zwischen Zerstörung, Schrecken und Angst einerseits und der Hoffnung auf Frieden in einem privaten Drama unter den Göttern Ausdruck. Dabei schildert er aber nicht wie Callot die Greuel des Krieges in Darstellungen gefolterter Bauern, leidender Zivilbevölkerung und aufgehängter Soldaten. Rubens wirft den Blick nicht auf die Realität, sondern schafft ein Sinnbild, das der Betrachter mit einiger Kenntnis der griechisch-römischen Mythologie zuerst entschlüsseln muss. Er malt keine brutalen Szenen, die direkte Emotionen auslösen, sondern regt zum Denken, zum Rätseln an. Man kann das Gemälde deshalb nicht als Kriegskritik, die jedem zugänglich ist, bezeichnen, sondern eher als intellektuellen Ausdruck von Hoffnung - und von Schrecken vor dem, was auch er in Realität um sich geschehen sah.

Unter König Ludwig XIV. erreichten allegorische Darstellungen in Frankreich einen Höhepunkt der Beliebtheit, der sich besonders deutlich im Bildprogramm von Versailles erkennen lässt. Nach der Machtübernahme des Monarchen 1661 wurde die Residenz wesentlich erweitert, eine Bauphase, die 1684 abgeschlossen war. Einige der schon vorhandenen Planetensäle wurden zerstört, um Platz für die grossen Repräsentationsräume, die Grande Galerie (auch "Galerie des Glaces") und die auf beiden Seiten anschliessenden Salons, der Salon de la guerre und der Salon de la paix zu schaffen. Das Schloss erhielt ein in sich geschlossenes Bildprogramm, das allein der Verherrlichung des Königs diene. Da für den absolutistischen Herrscher Öffentlichkeit und Privatsphäre ohne klare Grenzen ineinander übergangen¹⁰⁵, dienten alle Räume sowohl zu Repräsentations- wie zu Wohnzwecken und waren in das Programm miteinbezogen. Die einzelnen Salons wurden den Planeten zugeordnet, nach dem Vorbild der von Pietro da Cortona und Ciro Ferri 1641-1665 im Piano nobile des Palazzo Pitti ausgemalten Räume. Im Zentrum der beiden Grands Appartements des Königs und der Königin steht der Apollosalon. - Mit dem Sonnengott, um den sich alle anderen Planeten des Sonnensystems drehen, setzte sich Louis XIV, der "Roi soleil", gleich; deshalb ist der Apollosalon im Schlossflügel des Königs gleichzeitig Thronsaal.

Die Grands Appartements sind miteinander verbunden durch den eigentlichen Repräsentationsraum, die Grande Galerie, die mit einer Länge von 73 Metern als grösster Saal des Schlosses die Macht des Königs zum Ausdruck bringen sollte. Er wurde unmittelbar nach dem Friedensschluss von Nijmegen 1678 erbaut, zur Zeit des Höhepunkts des französischen Absolutismus. Gleichzeitig bilden die Dekorationen der Spiegelgalerie einen Höhepunkt der französischen Akademiekunst unter Charles Le Brun, der die Deckengemälde schuf. Sie enthalten allegorisch-historische Darstellungen der Taten des Königs.

¹⁰⁵ Beutler, Christian: Paris und Versailles, Stuttgart 1970, S. 483.

Am chronologischen Anfang des Zyklus steht das Hauptbild in der Mitte, das sich über die ganze Breite der Decke zieht. Es zeigt die Machtübernahme Ludwigs XIV. 1661 - "Le roi gouverne par lui-même" (Abb. 51) - und Allegorien der feindlichen Mächte. Das Bild ist in zwei Hälften geteilt: Gegen die Spiegelwand hin sitzt der König inmitten eines Figurenkreises erhöht auf einem Thron. Er ist hell beleuchtet, zieht damit den Blick des Betrachters auf sich. In der Kleidung eines römischen Imperators - mit antiker Rüstung und Sandalen -, über der er jedoch den Hermelinmantel trägt, verkörpert er gleichzeitig einen antiken Helden wie auch den König von Frankreich. Die rechte Hand hält er, wie in den meisten Porträts, aufgestützt - hier auf ein goldenes Zeremonienschwert. Unter allen ihn umgebenden Figuren, Allegorien und Göttern ist Ludwig XIV. die einzige historische Person, erhoben jedoch in eine göttliche Welt, sozusagen Herrscher des Olymps.

Hinter dem König erkennt man drei Grazien, die ihn mit einem Blumenkranz krönen, während am linken Bildrand die Personifikation Frankreichs erscheint, erkennbar an ihren Attributen, dem mit Bourbonenlilien bestickten Mantel, der Krone und dem Szepter. Der Schild, auf dem ihr Arm ruht, ist ebenfalls mit Lilien geschmückt - unter ihm wird die Figur der Discordia zerdrückt. Die personifizierte Seine zu Francias Füßen soll das Bild Frankreichs noch verdeutlichen. Hinter ihr wird der griechische Hochzeitsgott Hymenäus mit Füllhorn und Fac??kel sichtbar, der auf die Hochzeit des Königs mit Marie-Thérèse von Spanien 1660 und die Geburt des Dauphins ein Jahr später anspielt.

Um Louis XIV. sind in einem Halbkreis am unteren Bildrand Putten versammelt, die mit verschiedenen Spielen, Theater und Musik das Leben am Hof vor Augen führen. Über dem Herrscher erscheinen auf Wolken die griechischen und römischen Götter als Rat des Königs. Von rechts oben schwebt Gloria - begleitet von Victoria und Fama - heran, um Ludwig, der ihr entgegenblickt, eine mit Sternen geschmückte Goldkrone aufs Haupt zu setzen. Mars (zu ihren Füßen) und Minerva (rechts neben Louis XIV.) weisen auf sie, die zweite in hellem Licht erscheinende Figur hin. In allen Darstellungen des Königs, die seine Kriegsführung thematisieren, stehen ihm die beiden Gestalten beratend zur Seite: Mars als unbedingter Befürworter des Krieges, der den Sieg verspricht, während Minerva, als Verkörperung der Vernunft und der sorgfältigen Planung des Krieges, auch an die Gefahren denkt. Sie hält dem Monarchen ihren Schild entgegen, in dem sich sein Gesicht spiegelt - als Reflexion seiner Gedanken.

Auf der Fensterseite des Bildfeldes sind in einer zweiten Szene die Personifikationen der feindlichen Mächte Frankreichs dargestellt: drei Frauengestalten mit den Schätzen ihrer Länder. In der Mitte, den Reichsadler neben sich, sitzt auf einer Kugel Deutschland. Ihr zur Seite sieht man links Spanien mit dem goldenen Vlies, den Löwen zu Füßen, der einen Feind zerfleischt. Die Gestalt weist

auf eine geflügelte Figur mit Fackel, die offenbar Städte zerstört und Könige unterdrückt. Die Szene könnte auf die Einnahme und Zerstörung der Provinzen durch die Spanier hindeuten. Rechts neben Deutschland, ebenfalls von einem Löwen begleitet, erscheint Holland mit dem Dreizack in der Hand, der, wie das Schiffsheck im Hintergrund, Zeichen der Seemacht ist. Dass Holland die Herrschaft zu Wasser in den Händen hält, wird auch durch die angekettete Thetis ausgedrückt. Im freien Bildfeld zwischen den beiden Szenen fliegt Merkur, der Götterbote, um die Macht des neuen Königs zu verkünden, der die Stärke der feindlichen Nachbarländer bald brechen werde. Gleichzeitig wird durch ihn, den Gott des Handels, Frankreich zur neuen Wirtschaftsmacht erklärt, da er auf Ludwig zufliegt.

Im Gegensatz zur Allegorie im Bild von Rubens, das eine abstrakte Idee zur Darstellung bringt, beziehen sich hier alle Figuren auf eine einzige Person und ihre Macht. Der König wird Krieg führen, der König wird siegen, und der König wird damit auch den Frieden garantieren. So wird im Bildprogramm von Versailles die Entwicklung von Krieg zu Frieden gezeigt. Wie gesagt, schliessen an beiden Seiten der "Grande Galerie" der "Salon de la guerre" und der "Salon de la paix" an. Der erstere ist wiederum mit einer Gegenüberstellung des Monarchen und der ihm feindlichen Mächte ausgestattet. Das bekannteste Werk in diesem Salon ist ein Stuckrelief von Antoine Coysevox mit dem triumphierenden König zu Pferde, der von der Siegesgöttin gekrönt wird und über die am Boden liegenden Feinde hinwegreitet (Abb. 52). Im "Salon de la paix" werden die Folgen des Friedensschlusses gefeiert: Frankreich zieht im Deckengemälde in einem von Tauben gezogenen Wagen über die Wolken, das christliche Europa erscheint von Gerechtigkeit und Frömmigkeit begleitet, und in drei weiteren Bildern feiern Deutschland, Holland und Spanien den Frieden.

In der Spiegelgalerie reihen sich an das besprochene Mittelbild Darstellungen der wichtigen historischen Taten Ludwigs XIV. - gegen den "Salon de la guerre" hin sind in erster Linie die Aufrüstung und Angriffe Frankreichs auf Holland Thema, gegen den "Salon de la paix" hin die Überlegenheit des Königs bis zum Friedensschluss mit Holland 1678. So ist der Übergang von Krieg zu Frieden fließend und vor allem an eine einzige Person, den Monarchen, gekoppelt. Damit ist das Programm von Versailles direkter Ausdruck der absolutistischen Staatsidee, die durch die vom König persönlich diktierte Akademiekunst ins Bild gebracht wird. Zur Inszenierung der Macht Frankreichs ist die Allegorie adäquates Mittel, denn sie ermöglicht die Gleichsetzung des Königs mit einem antiken Helden einerseits und mit den Göttern des Olympos andererseits; historische Ereignisse erhalten einen höheren Stellenwert. Durch die Vermischung historischer Bezüge, aktueller Kriegsdarstellungen und allegorischer Elemente werden die Grenzen zwischen Realität und Mythologie aufgehoben - Krieg bedeutet in erster Linie Macht und Ruhm des Königs, nicht Schrecken für die Betroffenen. Nach Bryson ist die Allegorie als künstlerische

Form zur Generalisierung konkreter Fakten sogar die einzig mögliche in jener Zeit: "The characteristic art of Versailles is allegorical because life is, so to speak, allegory already."¹⁰⁶

Dass die Gleichsetzung Ludwigs XIV. mit antiken Helden zur geläufigen Formsprache gehörte, zeigt ein weiteres Bild von Le Brun, "La tente de Darius" (Abb. 53), das einem ganzen Zyklus von Alexanderdarstellungen vorausging; er enthält historische Ereignisse aus dem Leben des griechischen Herrschers und ist im Auftrag Ludwigs XIV. entstanden. In der Szene, in der Alexander nach der letzten Schlacht im Zelt seines besiegten Gegners Darius bei dessen Familie erscheint, ist seine Güte, seine Ehrfurcht vor den Angehörigen des Verlierers Hauptthema. Allein schon durch die Formulierung dieser Charaktereigenschaften wird auch der französische König erhöht, denn auf ihn - den absoluten Herrscher - übertrug der damalige Betrachter diese Züge automatisch.

4.3. England und Amerika

Im 18. Jahrhundert¹⁰⁷ kam eine neue Form von Krieg auf, die es ins Bild zu setzen galt - der Kolonialkrieg. Vor allem in England, dessen Kunst in diesem Jahrhundert ihre Hochblüte hatte, findet man Darstellungen zu diesem Thema. Während in England selber weniger Kriegsszenen als vielmehr Porträts von wichtigen Generälen und Feldherren gemalt wurden, reisten einige Künstler nach Amerika, wo sie sich der Darstellung historischer Begebenheiten zuwandten. Der bekannteste von ihnen ist wohl Benjamin West, dessen berühmtestes Gemälde von 1770 den "Tod des General Wolfe" (Abb. 54) zeigt. Unter seiner Führung konnten die Engländer in der "Neuen Welt" Triumphe feiern und schliesslich die Franzosen in Nordamerika besiegen. In Wests Bild wird keine Kampfsituation dargestellt, sondern der Moment, da General Wolfe im Sterben liegt. Die Figur des liegenden Feldherrn erinnert von der Komposition her an Christus, der vom Kreuz genommen worden ist - die Parallele ist auch inhaltlich nachvollziehbar: General Wolfe opferte sich in den Augen der damaligen Zeit für sein Vaterland und dessen Machterweiterung in den Kolonien, wie Christus sich für die Menschheit geopfert hatte.¹⁰⁸ Damit wird die historische Szene zwar durchaus zeitgemäss wiedergegeben - die Figuren tragen zeitgenössische Uniformen -, eine zusätzliche Bedeutung ist ihr jedoch durch die Aufnahme der Christusikonographie gegeben.

¹⁰⁶ Bryson, Norman: *Word and Image. French painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1980, S. 41.

¹⁰⁷ Keller, Harald (Hg.): *Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10)*, Berlin 1971.

¹⁰⁸ Prown, Jules D.: *The Expedition against the Ohio Indians 1764 under Colonel Bouquet: Two Early Drawings by Benjamin West*, in: Sutherland, Guiland (Hg.): *British Art 1740-1820. Essays in Honor of Robert R. Wark*, San Marino (California) 1992, S. 205.

Im Vergleich zu bisher betrachteten Werken kommt bei den "Kolonialbildern" eine neue inhaltliche Dimension hinzu: die Konfrontation verschiedener Kulturen. In Wests Gemälde wird sie dadurch erkennbar, dass in der Gruppe englischer Soldaten links im Vordergrund ein einzelner Indianer sitzt, der den Sterbenden ebenfalls betrachtet. Als "edler Wilder", dessen Pose an eine klassische Sockelfigur erinnert, ist der Eingeborene integriert, Jules D. Prown gibt ihm sogar den Gedanken "Dulce et decorum est pro patria mori" ein.¹⁰⁹ Schon in diesem Beispiel, aber auch im Bild "Savage Warrior Taking Leave of His Family" (Abb. 55, um 1760) wird deutlich, dass West verschiedene ikonographische Elemente miteinander kombiniert. Nachdem der junge Künstler einige Zeit in Amerika gelebt hatte, unternahm er eine Reise nach Italien, wo er sowohl die italienische wie auch die klassisch-antike Kunst studierte. Als man ihn zum erstenmal vor den "Apollo Belvedere" führte, soll er ausgerufen haben: "My god, how like it is to a young Mohawk warrior."¹¹⁰ In seiner Darstellung gibt er dem indianischen Krieger denn auch umgekehrt eine Haltung, die stark an die antike Skulptur erinnert.

Diese Aufnahme der klassischen Ikonographie mischt sich mit der zeitgenössischen englischen Bildsprache. Der Indianer verlässt seine Familie, um in den Krieg zu ziehen; dass er nicht auf die Jagd geht, erkennt man an dem kleinen Jungen, der im Hintergrund einen Hund festhält (ein Detail, wie es in vielen englischen Bildern dieser Zeit zu sehen ist). Würde der Mann auf die Jagd gehen, würde der Hund ihn begleiten.¹¹¹ Die Kleidung des Indianerpaars entspricht den Beobachtungen, die West in Amerika machte, sowie den Beschreibungen anderer Zeugen. So verbindet er in seinen Bildern eigene Wahrnehmungen mit antiken Vorbildern, gibt Indianern die Haltung klassischer Helden - eben des edlen Wilden. Die brutale Ausrottung der Indianer durch die Kolonialherren wird noch nicht zum Thema der Kunst.

4.4. Vorrevolutionäres Frankreich

In der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts hatte der Amerikanische Krieg andere Auswirkungen. Nach der Niederlage gegen die Engländer wurde alles daran gesetzt, die Moral und den Patriotismus im Volk und bei den Soldaten zu stärken, sie "besseren" Zeiten entgegenzuführen. Auch die bildende Kunst thematisiert die neue Vaterlandsliebe, zum Beispiel in einem Stich von Machy nach Ignace Duvivier (1781, Abb. 56). Die Szene hatte sich während eines Seegefechts der Engländer gegen die Franzosen am 16. März 1781 zugetragen: Einem französischen Grenadier war ein Bein zerschmettert worden, worauf er seinen Säbel zog und sich selbst das Bein abtrennte mit den Worten, die dem Bild den Titel

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Zit. nach ebd., S. 207.

¹¹¹ Ebd., S. 217.

gaben: "Dem Himmel sei Dank, mir bleiben noch immer zwei Arme und ein Bein, um meinem König zu dienen."¹¹².

Einer der Vertreter dieser "patriotischen" Kunst ist Jacques Louis David, der in der Tradition der Akademiekunst des Absolutismus steht. Oft greift er in seinen Bildern aus dem 18. Jahrhundert auf antike Vorbilder und Themen zurück; er löst sich von der früheren barock-bewegten Überladenheit und wendet sich den strengeren, klaren Formen des Klassizismus zu. In seinem Werk "Schwur der Horatier" (Abb. 57) von 1784 fand er seine eigene Bildsprache. Der alte Horatius lässt seine drei Söhne vor dem Wettkampf gegen die Curatier einen Schwur ablegen, im Kampf "zu siegen oder sterben".¹¹³ Das Bild zeigt aber nicht nur eine antike Familienszene, sondern steht gleichzeitig für die Vaterlandstreue französischer Soldaten. Die Begriffe des *esprit de famille* und des *père militaire* wurden in dieser Zeit in der französischen Armee geprägt¹¹⁴ und sollten Familiensinn und Militarismus miteinander verbinden. Wenn möglich, waren Väter und Söhne dem gleichen Regiment zugeteilt, da man sich vom *esprit de famille* auch eine "unmittelbare Erhöhung der Kampfkraft" versprach.¹¹⁵ Die Söhne sollten im Kampf von ihren Vätern lernen, was Ehre und Ruhm ist - Patriotismus wurde innerhalb der Familie erzeugt. David verarbeitete diese Idee in seinem "Schwur der Horatier", wandte sich in einem Aufruf aber auch direkt an die Väter der Nation: "Der Vater sage es den Söhnen an seiner Seite: solchen Lohn gewährt das dankbare Vaterland denen, die den Tod im Kampf gefunden haben; meine Kinder, gibt es ein schöneres Los, einen ruhmvolleren Tod!"¹¹⁶

Im Zusammenhang mit dieser Gleichstellung von Oberhaupt der Familie und Kommandeur ist interessant, dass David den "Schwur der Horatier" im privaten Raum der Familie stattfinden lässt und nicht draussen auf dem Schlachtfeld, wo sich nach der antiken Sage das Schicksal Roms entscheidet. Die Szene soll damit wohl ein Modell im familiär-verbindlichen Rahmen liefern, das auf die Institution des Militärs übertragbar ist.¹¹⁷ Neben Davids Bild liessen sich noch unzählige entsprechende Beispiele aufführen. Pierre-Alexandre Wille zum Beispiel malt einen Vater, der seinem Sohn den Degen überreicht und gleichzeitig auf die Büste Ludwigs XVI. im Hintergrund weist (um 1875, Abb. 58). Die Handlung zeigt deutliche Parallelen zum Horatierschwur, nur ist sie in die Gegenwart versetzt - das Bild trägt denn auch den Titel: "Französischer Patriotismus".

¹¹² Stolpe, Elmar: *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David*, Frankfurt a.M. 1985, S. 27.

¹¹³ Ebd., S. 87.

¹¹⁴ Ebd., S. 63ff.

¹¹⁵ Ebd., S. 65.

¹¹⁶ J. L. David, zit. nach ebd., S. 66.

¹¹⁷ Ebd., S. 66f.

Wie sehr David als Künstler in offizieller Funktion eine Idee der Zeit in seinen Werken zum Ausdruck brachte, formulierte der deutsche Kunsthistoriker Richard Muther 1901: "Er [David] führte die Kunst in das Leben hinaus ... Im Leben selber gingen die antik stilisierten Gestalten umher, die man auf den Bildern Davids findet. Im Leben selber sah er die Stellungen und Gebärden, die er auf dem 'Schwur der Horatier' malte. Indem er das Schöne dem Exerzierreglement unterordnete, rauhe pathetische Männer an die Stelle empfindsamer Träumer setzte, gab er der Kunst die martialische Attitüde, die das Zeitalter forderte ... Aus den Capuanern sind Spartaner geworden, aus den Tauben Adler. Da gibt es keine schönen Posen, nichts Kokettes, Weibliches mehr ... Die Männer sind streng und ernst, viel zu stolz, um durch Liebenswürdigkeit um Beifall zu buhlen ... Sie haben alle Brücken hinter sich abgebrochen, aus Blut und Eisen eine neue Welt geformt."¹¹⁸

¹¹⁸ R. Muther, zit. nach ebd., S. 62.

5. Das 19. Jahrhundert: Kunst zwischen Revolutionen und Restaurationen

Die Kunst des 19. Jahrhunderts¹¹⁹ zeichnet sich in erster Linie durch eine überwältigende Vielfalt verschiedenster Darstellungsweisen aus. Im 17. und 18. Jahrhundert war die Akademiekunst absolut vorherrschend und gab den einzig anerkannten Stil vor. Künstler, die sich gegen diesen Kanon wandten und ihre eigenen Kunstvorstellungen verwirklichten, waren grosse Ausnahmen. Die Kunst im 19. Jahrhundert spiegelt hingegen instabile gesellschaftliche Zustände: den raschen Wechsel zwischen revolutionären Ausbrüchen und reaktionären Strömungen, die zahlreichen Kriege, die durch das ganze Jahrhundert hindurch in verschiedenen Konstellationen geführt wurden. Die Akademie hatte - wie auch die Herrscher, vor allem in Frankreich - nicht mehr genügend Macht, um einen Stil bei allen Künstlern über längere Zeit durchzusetzen. So wandelte sich auch das Selbstverständnis des Künstlers in bezug auf seine Rolle - er entwickelte sich vom "Handwerker, Diener und Hofbeamten zum freien Künstler."¹²⁰ Schon 1835 formulierte Hegel die veränderte Funktion der Kunst: "Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden [...]."¹²¹

5.1. Revolutionskunst

Die Kunst des 19. Jahrhunderts kann man mit der Französischen Revolution beginnen lassen. In den Darstellungen zu den Ereignissen der Revolutionsjahre ist ein Bruch festzustellen, der sich im Rahmen der sogenannten offiziellen Kunst vollzieht und der die Bewertung des Krieges wie auch die Umsetzung des Geschehens ins Bild betrifft. Gerade in Davids Werk lässt sich der Übergang von der Staatskunst unter Ludwig XVI. zur offiziellen Revolutionskunst verfolgen.

"Der Schwur der Horatier" (Abb. 57) wurde schon bei seiner ersten Ausstellung im Salon 1785 mit Begeisterung aufgenommen. Einerseits verbanden sich in diesem Bild die Anfänge des französischen Patriotismus mit dem Ideal der Antike, das im Absolutismus so hochgeschätzt wurde; andererseits erschien das Werk in den Jahren unmittelbar vor der Revolution schon "als ein Weckruf zu politischer Freiheit, wie sie soeben von den Amerikanern errungen worden war."¹²² Als im Jahre 1790 der erste grosse Staatsauftrag von der National-

¹¹⁹ Zeitler, Rudolf (Hg.): Die Kunst des 19. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966; Hofmann, Werner: Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974.

¹²⁰ Lankheit, Klaus: Revolution und Restauration 1785-1855, Köln 1988, S. 9.

¹²¹ G.W.F. Hegel, zit. nach ebd., S. 11.

¹²² Ebd., S. 112. Die Aussage bezieht sich auf den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg.

versammlung vergeben wurde, war David der einzige, der in Frage kam - er war "der Schöpfer [...] der Horatier, dieser französische Patriot, dessen Genie der Revolution vorangeschritten ist."¹²³ David bekam den Auftrag, den Schwur im Ballhaus vom 20. Juni 1789 ins Bild zu setzen (Abb. 59). Dass der Rückgriff auf die Antike nicht mehr in Frage kam, war selbstverständlich - es galt nun, die Nähe zum aktuellen historischen Ereignis auszudrücken. David war mit dem darstellerischen Problem konfrontiert, "dass doch historische Wahrheit und Einheit im Bilde sein müsse"¹²⁴ - zwei Begriffe, die sich ausschlossen, mussten vereint werden. Die historische Wahrheit war allein durch die zeitgenössische Kleidung, die er den Versammelten nun gab, noch nicht erreicht, doch das chaotische Durcheinander, das im Ballhaus herrschte, konnte nicht so wiedergegeben werden - es hätte dem Ereignis seine Erhabenheit genommen. Lankheit bringt die Änderung in der Auffassung historischer Ereignisse auf den Punkt: "Im Vergleich zum 'Schwur der Horatier' stellte der 'Schwur im Ballhaus' die entgegengesetzte Aufgabe: Diese bestand damals in der Vergegenwärtigung eines Ideals, nunmehr aber in der Idealisierung eines gegenwärtigen Geschehens. Dieses Ziel liess sich nur durch die Vergewaltigung der Wirklichkeit zugunsten einer höheren Wahrheit erzielen."¹²⁵

Um einiges pathetischer stellte dagegen François Rude im Rückblick die französische Revolution am Arc de Triomphe dar. Im Hochrelief "Der Auszug der Freiwilligen von 1792" (1833-1836, Abb. 60) sieht man eine Gruppe zum Teil nackter und zum Teil antikisch gekleideter Männer und Jünglinge. Über ihnen erscheint der Genius der Freiheit, von einem Fahnentuch und Speeren hinterfangen - der personifizierte Siegeswille. Gustav Pauli sagte zu diesem Werk: "[...] dies ist der formgewordene Geist der Revolution, ein steinernes Kampflied, der Marseillaise vergleichbar."¹²⁶ - Das Relief wird heute oft unter dem Titel "Marseillaise" abgebildet.

Interessanterweise gibt es zur Französischen Revolution - im Gegensatz zu den späteren revolutionären Bewegungen, 1830 und 1848 - relativ wenig Werke der sogenannten hohen Kunst. Dagegen stieg die Produktion künstlerisch profaner Darstellungen im Bereich der Druckgraphik sprunghaft an. Es entstanden massenhaft Flugblätter und Plakate, die nicht nur Texte, sondern vor allem auch Bilder enthielten. Sie waren an das Volk - eben auch an Kleinbürger, Bauern und Arbeiter - gerichtet, an ein Publikum, das zu einem grossen Teil nicht lesen konnte. Als der deutsche Reformpädagoge Joachim Heinrich Campe 1789 auf die Nachricht des Bastillesturms hin nach Paris reiste, fiel ihm in erster Linie das

¹²³ Zit. nach ebd., S. 115.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ G. Pauli, zit. nach ebd., S. 92.

ständige Menschengedränge vor den Maueranschlägen auf. "Diese Affichen und Bekanntmachungszettel sieht man in allen Strassen, besonders an den beiden Seitenwänden aller Eckhäuser und an dem ganzen Gemäuer aller öffentlichen Gebäude auf den Quais und sonstigen freien Plätzen, eine so unzählbare Menge, dass ein rüstiger Fussgänger und geübter Schnelleser den ganzen Tag vom Morgen bis an den Abend herumlaufen und lesen könnte, ohne nur mit denjenigen fertig zu werden, welche man an jedem Tage von neuem ankleben sieht".¹²⁷

Sowohl inhaltlich wie auch formal waren die bildlichen Darstellungen auf den Flugblättern, in den Zeitungen und Broschüren enorm vielfältig, es gab keinen Stil, der sich durchsetzte, Form und Gestalt wurde von den Verlegern bestimmt. Bei den Zeichnungen, die sich auf die aktuellen Ereignisse bezogen, war zum Beispiel der Sturm auf die Bastille beliebtes Thema. Auf einem Holzschnitt, den J.-B. Letourmi verlegte (Abb. 61), erkennt man, wie die Szene naiv vereinfacht wird und dabei die streng geometrisch aufgebaute Komposition den Charakter eines Emblems annimmt. Die Beschiessung der Bastille, die Festnahme des Gouverneurs und die gehisste Trikolore sind gleichzeitig zu sehen, und die Szene wird sogar im Bild beschriftet. Durch diese "ikonenartige Vereinfachung" wird das Blatt geradezu zu einem "Andachtsbild der Revolution".¹²⁸

Daneben gab es auch allegorische Blätter, die sich oft auf den Sieg der Revolution über das Ancien Régime in Gestalt einer vielköpfigen Hydra oder eines Drachen bezogen. In "Die patriotische Jagd auf das grosse Tier" (Abb. 62) von 1789 bekämpfen die Aufständischen den von Vipern begleiteten Drachen des "Despotismus"; damit ist zugleich auch die Erstürmung der Bastille gemeint. In der Bildunterschrift wird die Szene erklärt: "Am 12. Juli 1789 gegen vier Uhr nachmittags erblickte man aus der Strasse von Versailles nach Paris ein reisendes Untier, ein Ungeheuer von fürchterlicher Gestalt. Leute, die sich auskennen, versicherten, es sei ein aristokratisches Tier, das sich anschicke, die Hauptstadt zu verderben. [...] Am 14. erfuhr man schliesslich, es habe sich in eine Höhle verkrochen, die Bastille genannt wird und bei dem Stadttor von Saint-Antoine liegt. [...] Nachdem man in diesen seinen letzten Schlupfwinkel vorgedrungen war, suchte ihm jeder die meisten Köpfe abzuschlagen. Denn wie die Hydra hatte das Ungeheuer mehrere Köpfe, und damit sie nicht nachwachsen, mussten sie alle abgehauen sein."¹²⁹

Bilder zur 1789er Revolution gab es auch in England, wo man das Geschehen in Frankreich mit grosser Sorge verfolgte. Die Beurteilung der Revolution im Nachbarsland wurde geprägt durch Edmund Burkes Buch "Reflections on the

¹²⁷ J.H. Campe, zit. nach Herding, Klaus und Reichardt, Rolf: Die Bildpublizistik der Französischen Revolution, Frankfurt a.M. 1989, S. 7.

¹²⁸ Ebd., S. 77.

¹²⁹ Zit. nach ebd., S. 84.

French Revolution", das im Dezember 1790 erschien.¹³⁰ Burke beschreibt die Revolutionäre als blutgierigen Mob, als "a Swinish multitude, treading learning into the mire under its heros".¹³¹ Daraus spricht die Angst vor Auswirkungen der Geschehnisse auf England - dass die Franzosen in ihrer Kampfeuphorie die Insel angreifen oder dass es im eigenen Land zu Aufständen kommen könnte.

Wie die zunächst revolutionsfreundliche Stimmung in England unter anderem von Burke beeinflusst wurde, sieht man auch in der Kunst. 1792 entstand ein Stich nach einem älteren, verschollenen Bild, der den Sturm auf die Bastille zeigt. Hier sind die Revolutionäre noch Kämpfer für die Humanität und gegen die gesichtslosen Verteidiger des Despotismus.¹³² Ein Bild von Johann Joseph Zoffany aus dem Jahr 1795 dagegen zeigt, wie französische Aufrührer in die Keller des Louvre eindringen (Abb. 63). Diese Darstellung bezieht sich kaum auf ein konkretes Ereignis, denn die Keller wurden so wohl nie besetzt. Sie will einen Eindruck vom Verhalten der Sansculottes geben: in wörtlicher Umsetzung sind viele von ihnen ohne Hosen gezeichnet, wie sie sich schon betrunken und hemmungslos sowohl über den Wein, aber auch über Männer, Frauen und Kinder hermachen, auf bestialische Weise morden und zerstören und die Köpfe ihrer Opfer auf Stangen gespiesst mit sich tragen. Die Szene gleicht mehr einem Irrenhaus denn einer Volkserhebung. Mit diesem Bild, das apokalyptischen Charakter hat, will Zoffany vor den Auswirkungen der Französischen Revolution warnen; durch eine französische Invasion würde das englische Gesellschaftssystem zerstört - auch im eigenen Land würde nur noch Terror herrschen.¹³³

Symbol der Revolutionen von 1830 und 1848 waren die Barrikaden, die von 1827 an in Paris errichtet wurden.¹³⁴ Die Künstler, die sich mit den revolutionären Bewegungen dieser Zeit auseinandersetzten, entdeckten in ihnen ein wichtiges Motiv. Es kann hier nicht auf Einzelheiten der historischen Situationen und die genauen Bezüge zur künstlerischen Umsetzung eingegangen werden. Die Tendenzen in den Bildern der Zeit lassen sich trotzdem beschreiben. Das bekannteste Bild zum Thema stammt von Eugène Delacroix: "Die Freiheit auf den Barrikaden" von 1821 (Abb. 64). Obwohl der Künstler mit dem revolutionären Bürgertum nicht besonders verbunden war und selber aus der Aristokratie

¹³⁰ Vgl. dazu Bindman, David: "Revolution-Soup, dished up with human flesh and French Pot-Herbs": Burke's Reflections and the Visual Culture of Late Eighteenth-Century England, in: Sutherland, a.a.O., S. 125-143.

¹³¹ E. Burke, zit. nach Bindman, David: Sans-Culottes and Swinish Multitude. The British image of the Revolutionary crowd, in: Beutler, Christian u.a. (Hg.): Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 92.

¹³² Ebd., S. 89.

¹³³ Ebd., S. 93.

¹³⁴ Clark, T.J.: Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848 bis 1851, Hamburg 1981, S. 21.

stammte, steigerte er das historische Ereignis und den Sturz des Königs im Juli 1830 ins Symbolhafte und schuf ein monumentales Bild der Freiheit. Eine Frau, halb Göttin, halb "femme du peuple", führt mit der Trikolore in der erhobenen rechten Hand, ein Gewehr mit Bajonett in der Linken, die vorwärtsstürmenden Kämpfer an; sie verkörpert in idealer Weise Freiheit und den Sieg der Revolution. Um sie herum sind alle Beteiligten des Bündnisses zwischen Bourgeoisie und Volk versammelt. Links neben ihr kämpft der Bürger mit Zylinder, Weste und Krawatte, rechts ein kleiner Strassenjunge. Auch der Arbeiter, der Nationalgardist, der tot im Vordergrund liegt, der Student der Ecole Polytechnique, Männer und Frauen in Lumpen gehören zu ihr.¹³⁵ Auf realistische Weise zeigt Delacroix so die Leute verschiedener Herkunft, die nebeneinander auf der Barrikade kämpfen, und gleichzeitig wird die Szene durch die Gestalt der Freiheit zu einer Allegorie - einer "Allégorie réelle", wie Hofmann sie bezeichnet hat.¹³⁶ Das Bild hatte im Salon von 1831 grossen Erfolg; der Bürgerkönig Louis Philippe kaufte das Werk, wagte jedoch nicht, es auszustellen. Es verschwand bis 1874 im Keller des Louvre. Nur im Revolutionsjahr 1848 wurde es für zwei Monate hervorgeholt, allerdings nicht der Öffentlichkeit gezeigt.

Auch 1848 entstanden zahlreiche Barrikaden- und Aufstandsbilder. Manche von ihnen sind Werke von heute noch hochgeschätzten Künstlern - mehr als zur Zeit der Grossen Revolution. Im Vergleich zu Delacroix' "Freiheit auf den Barrikaden" sind die Bilder von 1848 meistens weniger pathetisch, zeigen oft kleinere Ausschnitte aus dem Geschehen. Daumier zum Beispiel zeigt in "Der Aufruhr" (Abb. 65), um 1849 entstanden, nicht ein bestimmtes Ereignis, sondern nur die Köpfe einer Gruppe von Aufständischen. In der Mitte erhebt ein Arbeiter die Faust und scheint die Menge anzufeuern: Das Bild wird zur allgemeingültigen Chiffre für die Revolution, weil die Szene durch den Blick aus der Nähe zeitlos, das Geschehen darum herum nicht näher definiert wird.

Bis jetzt wurden nur französische Revolutionsbilder betrachtet, deren Künstler auf Seiten der Aufständischen standen. Sogar der Aristokrat Delacroix hat eine Verherrlichung der Freiheit durch die Revolution geschaffen, obwohl er später mit den politischen Ereignissen nichts mehr zu tun haben wollte: "Ich habe keine Sympathie für die gegenwärtige Zeit; die Ideen, die meine Zeitgenossen begeistern, lassen mich absolut kalt [...]."¹³⁷ Gerade 1848 findet man aber auch Darstellungen der Revolution aus der Sicht der Gegenseite. Am 8. August 1849 schrieb Gautier in "La Presse": "Diese schrecklichen und unheilvollen Junitage werden zwei Meisterwerke hervorgebracht haben: 'Die Losung' von Leleux und 'Die Strasse' ('Die Barrikade') von Meissonier. Auf diesem Haufen von Pfla-

¹³⁵ Ebd., S. 26.

¹³⁶ Hofmann, a.a.O., S. 114.

¹³⁷ E. Delacroix, zit. nach Lankheit, a.a.O., S. 165.

stersteinen und Leichen hat die Kunst bereits zwei Blumen spriessen lassen, traurige Blumen, von Blut beschwert und befleckt, die alles sein werden, was von diesen fürchterlichen Hekatomben bleiben wird."¹³⁸ Meissoniers Gemälde (Abb. 66) zeigt denn auch eine mit Leichen übersäte Strasse. Keinerlei Leben regt sich mehr - das Resultat des Barrikadenkampfes ist nur der Tod. Die Warnung an die Rebellen der Zukunft ist deutlich formuliert. Als Artilleriehauptmann der Nationalgarde malte Meissonier die Szenen aus eigener Erfahrung. Er selbst beschrieb seine Sicht der Lage: "Als die Barrikade in der Rue de la Mortellerie genommen wurde, wurde mir das ganze Grauen dieses Kampfes klar. Ich sah, wie die Verteidiger niedergeschossen wurden, aus den Fenstern stürzten, den mit Leichen übersäten Boden, die Erde, die rot von dem Blut war, das sie noch nicht getrunken hatte. 'Waren denn alle diese Männer schuldig?' sagte Marrast zu dem kommandierenden Offizier ... 'Ich kann Ihnen versichern, Monsieur le Maire, dass höchstens ein Viertel von Ihnen unschuldig war.'"¹³⁹

Reaktionäre Kunst kam auch aus Deutschland. Alfred Rethel schnitt 1849 in Dresden seinen Zyklus "Auch ein Totentanz" in Holz, der fast unmittelbar darauf in Frankreich veröffentlicht wurde. Hier ist die Revolution aber im Gegensatz zu Meissonier parodiert, der Tod kommt in die Stadt und heizt die Revolution an; als die Erhebung niedergeschlagen ist und die Stadt in Trümmern liegt, reitet er triumphierend wieder fort (Abb. 67). Mit dieser Totensymbolik, die sich auf Episoden aus Holbeins "Totentanz" beziehen, bringt Rethel einen neuen Aspekt der Kunst nach Frankreich.

Die Revolution von 1848 blieb nicht auf Frankreich beschränkt, sondern ergriff rasch ganz Europa. Dementsprechend wurden die Ereignisse auch in der Kunst anderer Länder verarbeitet. Adolf Menzel zum Beispiel reagierte als Anhänger der Ideale des bürgerlich-liberalen "Vormärz" auf die Revolution in Berlin. Obwohl er Augenzeuge kriegerischer Szenen geworden war, wählte er nicht die Kämpfe, die Barrikade zum Thema seines Bildes, sondern "Die Aufbahrung der Märzgefallenen" (Abb. 68). Symbol des Geschehens wurde die von der Stadt finanzierte Bestattung der toten Revolutionäre, die zu einem Zeichen der Solidarität und dem kommenden Sieg der Revolution wurde - "[...] dass der alte Staat mit jenen Leichen zu begraben sey, und dass das neue Staatsleben mit allen seinen Konsequenzen aufrichtig und unzweideutig angefangen werden müsse."¹⁴⁰ Fünfzig Jahre später erinnerte Menzel sich an diese Tage zurück: "Heute (21. März) sind es gerade fünfzig Jahre ... als ich nach Berlin

¹³⁸ T. Gautier, zit. nach Clark, a.a.O., S. 34.

¹³⁹ E. Meissonier, zit. nach ebd., S. 39.

¹⁴⁰ Zit. nach Forster-Hahn, Françoise: "Die Aufbahrung der Märzgefallenen". Menzel's Unfinished Painting as a Parable of the Aborted Revolution of 1848, in: Beutler u.a.: Kunst um 1800, a.a.O., S. 229.

zurückkehrte und diese erschütternde Scene vor Augen hatte. Ich war den ganzen Tag auf den Beinen, fast wie ein Zeitungsreporter, um zu skizzieren. Das Ereignis erfüllte meine Seele mit Grauen und mein Herz mit Hoffnung [...]."¹⁴¹ So hat er auch vor und während der Trauerfeier auf dem Gendarmenmarkt Skizzen zum Gemälde angefertigt. Die Menschenmassen rund um den freien Platz, über den ein Sarg getragen wird, bewegen sich in alle Richtungen; auch auf diesem Bild erkennt man Vertreter jeder Schicht. So deutet Menzel eine unkämpferische Szene aus zur breiten Sympathiekundgebung für die Aufständischen.

Menzels Enttäuschung über den Misserfolg der 1848er Revolution war gross - dies mag auch ein Grund sein, dass er das Bild nie vollendete. In dem schon zitierten rückblickenden Kommentar fährt er denn auch fort: "Was ich dann später sah und erlebte, hat mir die Lust benommen, noch einmal die Hand zu heben, um das Bild zu vollenden."¹⁴² Die wenigen betrachteten Beispiele zeigen, dass die revolutionären Umwälzungen von den Künstlern ganz verschieden bewertet wurden. Insgesamt bleiben die revolutionsfeindlichen Werke wie jene von Meissonier oder Reithel deutlich in der Minderzahl; die grosse Mehrheit glorifiziert die Aufständischen, wobei hin und wieder - wie etwa bei Delacroix - opportunistische Gründe mitspielen mochten. Auch die Revolutionsanhänger finden Bildinhalte, die in verschiedenen Abstufungen von absoluter Verherrlichung über Kampfaufrufe bis zur persönlichen Resignation des Künstlers reichen können.

5.2. Napoleondarstellungen als pars pro toto der Feldherrenkunst

Der Revolutionskunst des 19. Jahrhunderts sollen hier Darstellungen Napoleon Bonapartes, seiner Schlachten, aber auch der Reaktionen auf seine Herrschaft in anderen Ländern gegenübergestellt werden. Napoleon war zwar in den Jahren der Revolution aufgestiegen und hatte zunächst auch für ihre Ideale gekämpft, doch für den Kunstbetrieb ist er vor allem der grosse Feldherr und alleinregierende Herrscher, zu dessen Verherrlichung auf eine traditionelle Formsprache der Überhöhung zurückgegriffen wurde. Ein frühes Beispiel stammt wiederum von David, der sich durch sein stetes Treueverhältnis zur Staatsmacht auszeichnete, sei es unter der Herrschaft Ludwigs XVI., während der Revolution oder unter Napoleon. Die persönliche Überzeugung des Künstlers tritt ganz hinter die Vorgaben der jeweiligen Machthabenden zurück. 1801 malt David eines der bekanntesten Porträts von Napoleon: Vor einem Gewitterhimmel sitzt er - die ganze Bildfläche einnehmend - auf einem sich aufbäumenden Pferd (Abb. 69). In der Bewegung und im Ausdruck des Pferdes, seiner wilden Mähne und Schweif und im düsteren Himmel tritt die Erhabenheit der Natur und ihre geballte Energie zum Vorschein, die sich auf den General überträgt. "Bonaparte franchis-

¹⁴¹ A. Menzel, zit. nach ebd.

¹⁴² A. Menzel, zit. nach ebd.

sant le col du Grand-Saint-Bernard" heisst das Gemälde; Napoleon hat den Pass bezwungen, blickt dem Betrachter mit finsterner Entschlossenheit entgegen und weist mit der rechten Hand auf sein Ziel, den nächsten Sieg hin. Der Bezug zum historischen Ereignis besteht nur im Titel des Werkes; sein Thema ist allein die Glorifizierung des Feldherrn, indem es dem Betrachter suggeriert, zu welchem Aufschwung der Held fähig sein wird.

Der wohl wichtigste und produktivste Hofmaler Napoleons war Davids Schüler Antoine-Jean Gros. Ein im Auftrag Napoleons 1801 veranstalteter Wettbewerb zum Thema Schlachtenbilder der letzten Kriege brachte Gros den ersten Preis für sein Werk "Kampf um Nazareth". Es zeigt den Sieg General Junets 1799 über die zahlenmässig weit überlegene türkische Armee - ein Ereignis, an das in späteren Schlachten immer wieder erinnert wurde, um die Armee zu motivieren. Gros informierte sich genau über den Hergang der Schlacht; dennoch hat die Darstellung wenig mit einer realistischen Wiedergabe des Ereignisses, sondern vielmehr mit idealistischer Überhöhung des Sieges zu tun. Gros schrieb dazu in einem Brief: "Die andern mögen den alten Alexander gemalt haben, ich male den neuen."¹⁴³ Von dem Bild gab es jedoch nur Entwürfe. Napoleon zog den Auftrag vor der Ausführung zurück, weil er nicht zulassen konnte, dass einer seiner Offiziere verherrlicht wurde.¹⁴⁴ Das Hauptwerk von Gros ist das über acht Meter breite Gemälde "Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau" von 1808 (Abb. 70) - auch es erhielt den ersten Preis in einem Wettbewerb. Es zeigt Napoleon, der am 9. Februar 1807 nach seinem Sieg über die Russen über das von Leichen und Verwundeten bedeckte Schlachtfeld reitet. Er lässt die verwundeten Feinde pflegen und verbinden - er ist der menschliche, gute Herrscher, dem ein verwundeter litauischer Chasseur gedankt und ihn angefleht haben soll: "Gib, dass ich lebe, und ich will Dir dienen so treu wie dem Kaiser Alexander!"¹⁴⁵ Napoleon erscheint in diesem Werk beinahe wie ein segnender Heiliger auf dem Pferd. Über die Einstellung von Gros und seinen Zeitgenossen dem Krieg gegenüber schreibt Lankheit: "Man hat wohl gemeint, dass die krasse Schilderung der Leichenhügel, auf die der Schnee fällt, und das Elend der erfrierenden Verwundeten eine neue, humanitäre Auffassung vom Kriege verrate. Aber bei Gros ist nichts von Abscheu und Protest zu spüren [...] Seine Kunst steht im Dienste des Siegers. Trotz der realistischen Details - oder gerade durch diese - erscheint Napoleon verherrlicht."¹⁴⁶

Ein stark von Gros beeinflusster Romantiker war Théodore Géricault. Zu jung, um Napoleons grosse Zeit bewusst miterlebt zu haben, schuf er im "Verwundeten

¹⁴³ Zit. nach Lankheit, a.a.O., S. 151.

¹⁴⁴ Ebd., S. 152.

¹⁴⁵ Zit. nach ebd., S. 153.

¹⁴⁶ Ebd.

Kurassier" (Abb. 71), den er im Salon von 1814 zeigte, ein Sinnbild für das Ende der napoleonischen Herrschaft. Der Verwundete führt sein Pferd aus dem Kampf, gibt sich geschlagen. Indem das Bild den Blick nicht auf den Sieger, sondern auf einen einzelnen kampfunfähigen Reiter lenkt, wird die Glorifizierung des Krieges gebrochen.

Zu Napoleons Niederlagen existieren nur wenige Bilder - sie sind jedoch nicht zu verwechseln mit Darstellungen des Sieges anderer Nationen über Napoleon. Meissoniers Gemälde "1814" oder "Frankreichfeldzug 1814" zeigt Napoleons Rückzug (Abb. 72). Hier wird für einmal nicht ein Sieger dargestellt, sondern der geschlagene Napoleon nach der Niederlage in der Völkerschlacht bei Leipzig. Trotzdem lässt das Bild der Figur Napoleons noch heroische Anklänge. Er reitet aufrecht mit einem Ausdruck grimmiger Entschlossenheit dem Heer voran, das trotz der durchgestandenen Strapazen noch geordnet und diszipliniert wirkt. Selbst am Tiefpunkt, kurz vor seiner Abdankung, ist Napoleon noch ein grosser Herrscher.

Die Kunst anderer europäischer Länder hat natürlich in ihrer Weise auf die Herrschaft und die Feldzüge Napoleons reagiert. Auf zwei Darstellungstendenzen sei hier kurz verwiesen: auf Bilder zu Siegen anderer Staaten über Napoleon und auf solche zum Leiden unter ihm. Für die erste Gruppe finden sich hauptsächlich englische Beispiele, allen voran die Gemälde von William Turner¹⁴⁷. Während etwa zwanzig Jahren stellte er immer wieder die Schlacht von Trafalgar dar, in der Napoleon von General Nelson besiegt wurde. In "The Battle of Trafalgar, as seen from the Mizen Starboard Shrouds of the Victory" (Abb. 73) von 1808 ist gar nicht auszumachen, wie viele Schiffe an dieser Szene beteiligt sind. Zwei Drittel der Bildfläche werden dominiert von Segeln, Masten und Tauen, nur schwach sind noch ein paar Schiffsrümpfe zu erkennen, die meisten verschwinden in den Wellen und im Rauch. Links im Vordergrund blickt man auf das Deck der "Victory", auf der Nelson in die Schlacht segelte. Dargestellt ist der Moment, in dem der Admiral von einer Kugel getroffen im Sterben liegt, umringt von Soldaten und Matrosen. Die Männer an der Reling rechts kämpfen zum Teil noch gegen das französische Schiff; die meisten sind aber zu erschöpft oder brechen sterbend zusammen. Am linken Bildrand ist ebenfalls ein französisches Schiff zu erkennen, von dem die Trikolore heruntergeholt wird.

Im Gegensatz zu französischen Napoleondarstellungen wird das Ereignis nicht idealisiert wiedergegeben. Admiral Nelson ist nicht als der grosse sterbende Held gezeigt, sondern in einer kleinen, zunächst kaum zu erkennenden Szene. Der Betrachter fühlt sich durch den gewählten Blickwinkel mitten in das Geschehen hineinversetzt, befindet sich beinahe selbst auf dem

¹⁴⁷ Zu Turner siehe: Butlin, Martin und Joll, Evelyn: The Paintings of J.M.W. Turner. 2 Bde., London 1984; Walker, John: Joseph Mallord William Turner, New York 1983.

Schiff; ihm wird nicht die Hochstimmung eines Sieges vermittelt, sondern vielmehr das Durcheinander einer Schlacht, in der auch Sieger sterben. Die ausser Kontrolle geratene Situation, dieses Chaos ist es, das abzubilden Turner in erster Linie reizt; der Rauch, der die Szene verschleiert, soll dem Betrachter erfahrbar gemacht werden. Turner bemühte sich also offensichtlich, ein getreues Bild der Schlacht zu geben; als die Victory im Dezember 1805 nach England zurückkam, mit der Leiche Nelsons an Bord, wartete Turner schon im Hafen, um Skizzen zu machen und die Crew zu befragen. Das Bild, das er nach der ersten Ausstellung nochmals überarbeitet hatte, wurde von den meisten Kritikern und dem Publikum nicht goutiert - sie wollten kein Chaos, sondern Heldentaten sehen.

Zum Inbegriff des Ausdrucks von Kriegsschrecken und der Anklage gegen den Krieg unter Napoleon wurde Francisco Goyas "Die Erschiessung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid" (1814, Abb. 74). Er malt weder Helden noch unpersönliche Schlachten; er richtet den Blick mit beinahe unerträglicher Direktheit auf die Opfer des Kriegs und ihre Todesangst. Die Szene zeigt, wie ein paar Aufständische hingerichtet werden, die während Napoleons Spanienfeldzug versucht hatten, den spanischen König vor der Gefangenschaft zu bewahren. Eine Gruppe französischer Soldaten, unpersönlich und gesichtslos, nur von hinten gesehen, richtet die Gewehre auf die hilflosen, unbewaffneten Männer. Einige sind schon erschossen worden, andere werden von rechts herangedrückt. Das Licht aber fällt auf einen einzelnen Mann im weissen Hemd, der mit erhobenen Händen vor den Soldaten kniet. Die Hügellinie hinter ihm betont seine absolut hoffnungslose Situation; es gibt keine Möglichkeit zu entkommen, und im nächsten Moment wird er neben den anderen Leichen liegen. In diesem Bild bedeutet Krieg Exekution, die mechanische Vollstreckung von Befehlen durch den grauen Block der Soldaten. In der Komposition sind die zwei Hälften klar voneinander geschieden: die Seite der Aufständischen ist in den warmen Farben von Erde und Blut gehalten, die Seite der napoleonischen Truppe in den kalten Farben der Uniformen und Gewehre.¹⁴⁸ Die vereinfachten Formen, zum Beispiel die stilisierten Soldatenkörper, die zu einer geschlossenen Kampfmaschine werden, verstärken die expressive Gewalt des Bildes, machen die nackte Angst der Männer links noch deutlicher nachvollziehbar.

Das Werk Goyas diente in seiner Eindringlichkeit einigen späteren Künstlern als Vorbild. Edouard Manet nahm seine Komposition im Bild "Die Erschiessung Maximilians" (Abb. 75) von 1867 wieder auf.¹⁴⁹ Formlos und nüchtern wird das Todesurteil am von Napoleon III. in Mexiko eingesetzten Kaiser Maximilian vollzogen, nachdem der amerikanische Sezessionskrieg beendet war und die franzö-

¹⁴⁸ Hofmann, a.a.O., S. 115.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte, Ausst.-Kat., Städtische Kunsthalle Mannheim, München 1992.

sischen Truppen abgezogen werden mussten. Manet nimmt Goyas Bild nicht nur formal auf, sondern führt es geistig weiter. Werner Hofmann schreibt dazu: "Seit der Französischen Revolution ist der Krieg ein Ereignis, das alle Schichten des Volkes ergreift, aktiviert und in Mitleidenschaft zieht. So gesehen antwortet Manet auf Goya, denn die Erschiessung der Insurgenten ist ein Unterdrückungsakt, der notwendig früher oder später die Erschiessung der dafür Verantwortlichen provoziert, die das Volk als Gewaltherrscher verabscheut."¹⁵⁰

Neben der "Erschiessung der Aufständischen" schuf Goya die 82 Blätter enthaltende Graphikserie "Desastres de la Guerra". Auch sie entstand unter dem Eindruck des spanischen Unabhängigkeitskrieges gegen Napoleon 1808-1813 und der schrecklichen Hungersnot in Madrid 1811-1812. Vielmehr als eine Parteinahme Goyas zeigen die Blätter einen engagierten Protest gegen Krieg, Grausamkeit und Barbarei - sie zeichnen sich zum Teil denn auch durch äusserste Brutalität aus (Blatt 37, Abb. 76). In Goyas Serie erkennt man wieder eine ähnliche Haltung dem Krieg als Vernichtungsmaschine gegenüber, wie sie schon Callot in "Les Misères de la Guerre" gestaltet hatte. Der Spanier geht jedoch näher an die Opfer heran um die Schrecken deutlicher vor Augen zu führen.

5.3. Historienmalerei

Ein höchst gewichtiger Teil der Kunstproduktion im 19. Jahrhundert war der Historienmalerei gewidmet, die im Gegensatz zu den bisher besprochenen Bildern nicht zeitgenössische politische Ereignisse, sondern längst vergangene Schlachten und Kriege wieder ins Bild setzten.

In Versailles wurde unter Louis Philippe die "Galerie des Batailles" erbaut, für die zeitgenössische Künstler grosse Schlachten und Siege Frankreichs vom 8. Jahrhundert bis in die Gegenwart anfertigten. Hier malte zum Beispiel François-Edouard Picot "Die Einnahme von Calais (1558)" (Abb. 77): In der Mitte der Szene reitet der Duc de Guise in Rüstung mit seinem Heer den Stadtmauern von Calais zu. Während der Ebbe konnten sich die Franzosen der Stadt nähern, der letzten von den Engländern besetzten Bastion auf französischem Boden, die jedem Eroberungsversuch standzuhalten schien. Der Künstler versuchte, durch die Kleidung, die Ausstattung der Pferde, aber auch in seinen stilistischen Mitteln ein dem historischen Zeitpunkt des Geschehens angepasstes Bild zu schaffen.

Viel moderner wirkt dagegen das berühmteste Werk zum Kampf um diese Stadt: "Die Bürger von Calais" (Abb. 78) von Auguste Rodin aus dem Jahr 1886. Er bezieht sich auf ein noch früheres Ereignis, nämlich die Belagerung durch den englischen König Eduard III. (1347). Die Stadt war schon völlig ausgehungert, aber er wollte ihr erst Gnade gewähren, wenn sechs der

¹⁵⁰ Hofmann, a.a.O., S. 117f.

vornehmsten Bürger sich ihm ergeben hatten. Sie durften nur ein Hemd tragen, einen Strick um den Hals gelegt und den Schlüssel der Stadt und des Kastells in der Hand. Bei Rodin sind die Männer gebückt, mit gesenktem Kopf oder gegen die Stadt zurückblickend auf dem Weg zum Feind, wo der Henker sie bereits erwartet. Auf Bitten der Königin werden sie zwar begnadigt, doch das wissen sie in diesem Moment noch nicht. Trotz der unmenschlich schweren Aufgabe, die sie auf sich genommen haben, wirken sie gross und erhaben - es sind Helden. Rodin versetzt die Szene in eine zeitlose Sphäre; es geht ihm darum, den fünf Figuren Individualität zu geben, ihre Gefühle in der Haltung und ihren Gesichtern auszudrücken. Damit erhebt er "Vergangenes zum Unvergänglichen", wie schon Rilke in seinem Buch über den Künstler schrieb.¹⁵¹

Zu modern waren zu seiner Zeit die Historienbilder von Ferdinand Hodler. Am 1. August 1896 wurde ein Wettbewerb zur Ausschmückung des Waffensaals im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich veranstaltet, dessen erster Preis Hodler gewann. Seine Entwürfe stiessen dann jedoch auf starken Protest, vor allem bei der Kommission des Landesmuseums. Vorgegebenes Thema des Freskos war "Der Rückzug von Marignano". Hodler zeigt den Zug geschlagener Eidgenossen, die ihre Verwundeten auf den Schultern tragen (Abb. 79). Seine monumentale Darstellung war für den Geschmack vieler Zeitgenossen zu stilisiert, nicht genug "historisch durchdrungen".¹⁵² Zu plump und grobschlächtig waren seine Eidgenossen, man empfand seine vereinfachten Formen als Zeichen mangelnden historischen Verständnisses. So urteilte der erste Direktor des Landesmuseums, Heinrich Angst: "Die geschichtliche Treue in der allgemeinen Haltung sowie in allen Einzelheiten wird von Malern gewöhnlichen Schlages als 'quantité négligeable' angesehen, im Gegensatz zu den Historienmalern ersten Ranges, die zu allen Zeiten keine Mühe gescheut haben, sich hierüber genaue Kenntnisse zu verschaffen."¹⁵³

5.4. Allegorische Kriegsdarstellungen

Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden zahlreiche allegorische Bilder zum Thema Krieg, die sich kaum mehr auf bestimmte Ereignisse beziehen. Die Ikonographie der Kriegsallegorien stellte Siegmund Holsten in seinem Buch "Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918" zusammen.¹⁵⁴ Hier sollen nur zwei Motive, die häufig ins Bild gesetzt wurden, zur Sprache kommen.

¹⁵¹ Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin, Leipzig 1924, S. 58.

¹⁵² Zelger, Franz: Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zürich 1973, S. 118.

¹⁵³ Heinrich Angst, erster Direktor des Landesmuseums, zit. nach ebd., S. 116.

¹⁵⁴ Holsten, Siegmund: Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien, München 1976.

Ein beliebtes Thema ist der Kriegsriese, die grosse, das Bild beherrschende Gestalt, die den Krieg verkörpert. Das wohl früheste Beispiel "Un Gigante" schuf Goya schon 1810/12 (Abb. 80). Die obere Bildhälfte ist besetzt von einem mächtigen nackten Riesen mit erhobener Faust, der vom Betrachter weg über das Land zu schreiten scheint. Im Vordergrund, im Verhältnis dazu winzig gezeichnet, erkennt man einen Zug Menschen, die in Panik mit ihren Pferden und Wagen links aus dem Bild hinausflüchten, während ihr Vieh in die andere Richtung davonrast. Dieses Bild Goyas bezieht sich wohl, wie die zuvor betrachteten Werke, noch konkret auf den spanischen Befreiungskrieg gegen Napoleon. Es ist allerdings nicht eindeutig geklärt, ob der Riese die Macht Napoleons, den Willen der Spanier zum Widerstand oder den Schrecken des Krieges an sich verkörpert. Über den direkten historischen Bezug hinaus kann man in dieser Darstellung eine auf jeden Krieg zutreffende Formulierung des Grauens sehen.

Das Werk Goyas war vielleicht Vorbild für eine verwandte Komposition von Max Klinger. Die Radierung "Krieg" wurde 1888 konzipiert, jedoch erst 1911 als letztes Blatt der Folge "Vom Tode II" herausgegeben (Abb. 81).¹⁵⁵ Auch hier kommt ein Zug Flüchtender dem Betrachter entgegen, jedoch frontaler und grösser gezeigt als bei Goya. In ihrer Mitte reitet der Feldherr - wiederum Napoleon - er wirkt im Gegensatz zu den von Angst erfassten Soldaten um ihn ruhig und gelassen. Die obere Hälfte der Komposition beherrscht ebenfalls eine riesige Gestalt, die nun aber, mit Schwert und Helm als Kriegsgott ausgezeichnet, auf einer zerstörten Stadt liegt. Die blosse Anwesenheit des Kriegers löst Panik aus, er braucht nicht mehr mit bedrohlichen Gesten in die Höhe zu ragen, er kontrolliert auch liegend die Situation.

Ein drittes bekanntes Bild zum Krieg in Gestalt eines Riesen ist ein Blatt von Alfred Kubin, das ebenfalls nur "Der Krieg" (Abb. 82) heisst und um 1900 entstanden ist. Hier ist die ganze Bildfläche bestimmt durch eine nackte Figur, deren Kopf und Gesicht von einem geschlossenen Helm verdeckt ist und die in der linken Hand einen Schild, in der Rechten ein Schlachtbeil trägt. Den Oberkörper nach hinten geneigt, steht sie im Begriff, mit ihren Elefantenfüssen ein Heer zu zertreten, das man nur an den Lanzen und zwei Fahnen erkennt. Die Opfer sind klein, haben keine Gesichter mehr, und der Riese ist zum aktiv auslöschenden Dämon geworden. In Kubins Blatt fehlt nun jede Anspielung auf ein konkretes Ereignis: Es ist zum allgemeingültigen Ausdruck der Folgen jedes Krieges geworden. Holsten schreibt dazu: "In Kubins Darstellung manifestiert sich also ursprünglich weder ein politischer Protest gegen aktuelle Kriege noch eine Vorausahnung des Ersten Weltkrieges, sondern sie ist das Resultat einer Auseinander-

¹⁵⁵ Ebd., S. 52.

setzung mit philosophischen Betrachtungen, in denen der Krieg in ahistorischer Weise als Teil der absoluten Macht des Todes verstanden ist."¹⁵⁶

Holsten sieht denn auch in diesen Kriegsallégorien keine eigentliche Bewertung des Kriegs, sondern vielmehr eine fatalistische Haltung. Die Riesen können nie besiegt werden, immer werden sie das Geschehen beherrschen. Ob sie unbeeiligt daliegen oder aktiv über das Land schreiten - Krieg wird als schrecklich und grauenvoll, aber als unvermeidlich gesehen.

Auch in einem zweiten häufig wiederkehrenden Motiv überwiegt diese fatalistische Haltung - der Krieg erscheint als Reiter auf dem Schlachtfeld. In Franz von Stucks Werk "Der Krieg" (Abb. 83) liegen die Toten auf einem Leichenfeld dichtgedrängt nebeneinander. Lorbeerkranz und geschulterter Zweihänder zeichnen den jungen Reiter als Personifikation des Krieges aus. Er blickt starr geradeaus, die linke Faust in die Seite gestützt, sein Gesicht ist hart und unbittlich. Ohne Zügel reitet er auf einem Rappen, der erschöpft über die leblosen Körper steigt. Hier wirkt der Krieg eher wie der alleinige Sieger, der nach überstandener Schlacht davonreitet. Nicht nur formal, sondern auch inhaltlich nimmt Stuck damit Bezug auf das sechste Blatt aus Rethels "Auch ein Totentanz" (Abb. 67); sie beide stehen in der Tradition der Darstellungen apokalyptischer Reiter. Der Krieg siegt immer, zerstört alles und reitet dann in seine nächste Schlacht.

Ganz losgelöst von den deutschen Symbolisten, die sich in erster Linie den allegorischen Kriegsbildern widmeten, schuf Henri Rousseau 1894 seinen "Krieg" (Abb. 84). In seiner bekannt naiven Manier zeigt er eine Reiterin mit fliegenden Haaren, Schwert und Fackel schwingend, auf einem schwarzen Pferd, das mit einem gewaltigen Sprung über ein Leichenfeld setzt. Die Attribute machen auch diese Figur, welche die obere Bildhälfte beherrscht, zu einer Verkörperung des Krieges. Die toten und sterbenden Männer am Boden sind nackt oder nur spärlich bekleidet, wodurch der Szene jeder Bezug auf ein bestimmtes Geschehen genommen ist. Auf den Leichen sitzen schon die Raben und verstärken den Eindruck des Grauens. "Rousseaus Aversion gegen die Schrecken des Krieges ist im Bilde selbst aus der Krassheit ersichtlich, in der die blutenden Wunden und verstümmelten Glieder, unterstrichen durch das Motiv der Leichenfleisch fressenden Raben, dargestellt sind. Ferner verrät der Untertitel 'elle passe effrayante, laissant partout le désespoir, les pleurs et la ruine', der Verzweiflung und Zerstörung als einzige Ergebnisse des Krieges nennt, dass er Mitleid mit den Opfern empfand. [...] Es wäre jedoch verfehlt, hieraus eine aus politischer Einsicht gewonnene kritische Warnung herauszulesen, denn auch Rousseau hat sich den

¹⁵⁶ Ebd., S. 58.

Weg zur Erkenntnis der realen Ursachen des Krieges verbaut, indem er ihn zu einer naturgegebenen Erscheinung verdinglicht hat."¹⁵⁷

Bilder des Friedens findet man im 19. Jahrhundert am ehesten im Bereich der allegorischen Darstellungen - obwohl sie kaum als solche bezeichnet werden. Als Friedensdarstellungen im übertragenen Sinn könnte man Bilder des Goldenen Zeitalters interpretieren, die ein harmonisches Zusammenleben der Menschen zeigen. Vor allem im Klassizismus zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde auf diese Vorstellung zurückgegriffen, wobei das Altertum und das christliche Mittelalter als Projektionsebenen paradiesähnlicher Zustände galten.¹⁵⁸ Eines der bekanntesten Beispiele ist Ingres Wandgemälde "Das Goldene Zeitalter" (Abb. 85), das erst 1862 vollendet wurde. Eine Menge junger, meist nackter Männer, Frauen und Kinder tummeln sich in einer idyllischen Landschaft. Sie liegen im Gras, umarmen einander und tanzen einen Reigen. Ingres selber berichtete in Briefen über seine Bildidee: "Ein Haufen schöner Faulenzer! Ich habe das Goldene Zeitalter dreist so genommen, wie es sich die antiken Dichter vorstellten. Die Menschen dieses Geschlechtes kannten überhaupt kein Alter. Sie lebten lange und immer in Schönheit. Daher keine Greise. Sie waren gut, gerecht und liebten einander."¹⁵⁹ In dieser Vorstellung hat zumindest der Krieg keinen Platz mehr, selbst wenn der Friede nicht explizites Thema ist.

Eine Friedensallegorie im engeren Sinne ist "Das friedliche Königreich" (Abb. 86) des Amerikaners Edward Hicks von 1830. Der vor allem als Quäkerprediger tätige Amateurler setzt in diesem Werk wie in über hundert anderen die Prophezeiung Jesajas über das kommende Friedensreich auf dem heiligen Berg direkt ins Bild um. "Da wird der Wolf zu Gast sein bei dem Lamme und der Panther bei dem Böcklein lagern. Kalb und Jungfrau weiden beieinander, und ein kleiner Knabe leitet sie. Kuh und Bärin werden sich befreunden, und ihre Jungen werden zusammen lagern; der Löwe wird Stroh fressen wie das Rind. Der Säugling wird spielen an dem Loch der Otter und nach der Höhle der Natter streckt das kleine Kind die Hand aus."¹⁶⁰ Die im Alten Testament geschilderten Szenen überträgt Hicks genau in sein Bild, ergänzt sie aber mit einigen lokalbedingten Details. Das Friedensreich ist nicht auf dem Heiligen Berg, sondern im Delawaretal im heimatlichen Pennsylvanien dargestellt, und am linken Bildrand fügt der Künstler der biblischen Allegorie eine historische Szene an. William Penn, der Begründer Pennsylvaniens, kauft in Frieden Land von den Indianern - eine Szene, die schon Benjamin West dargestellt hatte und dessen Komposition Hicks (seitenverkehrt) übernimmt. Für den Künstler waren seine

¹⁵⁷ Ebd., S. 64.

¹⁵⁸ Hofmann, a.a.O., S. 231.

¹⁵⁹ J.A.D. Ingres, zit. nach ebd., S. 233.

¹⁶⁰ (Jesaja 11, 6-8)

Bilder die Umsetzung von Predigten, in denen er die Menschen zum Frieden aufrief. Die Raubtiere in diesem friedlichen Königreich sind Symbol für die "grausame, selbstsüchtige" Natur des Menschen, die aber vom Willen gezähmt wird. Frieden ist für Hicks nur durch die Selbstbeherrschung und den Glauben jedes einzelnen erreichbar.¹⁶¹

Ein ironisches Bild, das beinahe schon an eine Karikatur erinnert, gibt Carl Spitzweg in seinem Werk "Gähnende Schildwache" (um 1850, Abb. 87), das den Untertitel "Frieden im Lande" trägt. Frieden ist hier eindeutig als Abwesenheit von Krieg definiert. Man sieht in diesem Gemälde nur kriegerische Elemente, eine Wache in Uniform, die sich auf ein Gewehr mit Bajonett stützt, und eine Kanone, die offensichtlich schon lange nicht mehr gebraucht worden ist; der Vogel, der auf ihrem Rohr sitzt, verdeutlicht ihre Harmlosigkeit. Rundherum wächst Gras und Kraut, überwuchert langsam das Kriegsinstrument, das schon ewig so dazustehen scheint. Ebenso vergessen hat man offenbar den Soldaten, der gähnend die Augen schliesst - seine Aufgabe hat sich erübrigt, es wird kein Feind kommen.

Schon diese drei Beispiele zeigen, dass die Vorstellungen von Frieden sehr verschieden aussehen. Während der personifizierte Krieg stets ähnliche Züge trägt, meist als Schrecken und Grauen verbreitende Gestalt erscheint, variieren Friedensdarstellungen von klassizistischen Bildern des Goldenen Zeitalters über biblische Paradiesvorstellungen bis zur blossen, momentanen Abwesenheit von Krieg, die den Frieden eher langweilig erscheinen lässt.

5.5. Die Karikatur

"In allen Zeiten waren die Karikaturen eines der gewichtigen Mittel, das man in Gebrauch nahm, um dem Volke die Dinge zu Verstand zu bringen, die es nicht beeindruckt hätten, wären sie nur geschrieben worden [...] Die Karikaturen sind in allen Revolutionen dazu angewandt worden, das Volk in Bewegung zu setzen, und es ist wohl kaum zu leugnen, dass eine solche Massnahme ebenso perfide ist wie ihre Auswirkungen unverzüglich und schrecklich sind ... Die Karikaturen sind das Thermometer, das anzeigt, welches der Hitzegrad der öffentlichen Meinung ist ..., und diejenigen, welche die Temperaturschwankungen zu regeln wissen, verstehen es auch, die öffentliche Meinung zu beherrschen."¹⁶² So äusserte sich 1792 der Royalist und Verleger Boyer de Nîmes, der sich mit seinem Anliegen, durch Karikaturen für den Royalismus zu werben, einer weitaus mächtigeren Gruppe von revolutionär-patriotischen Bildsatiren gegenüber sah. Schon im Zusammenhang mit der französischen Revolutionskunst war von graphischer

¹⁶¹ Vgl. Simson: Krieg und Frieden, a.a.O., Bd. 2, S. 79.

¹⁶² Boyer de Nîmes, zit. nach: Rütten, Raimund u.a.: Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 - eine Sprache des Widerstands?, Marburg 1991, S. 11.

Bildpropaganda die Rede, ebenso auch von englischen Blättern, in denen auf die Französische Revolution reagiert wurde. Dieser Abschnitt soll kurz auf die Gattung der Karikatur hinweisen, womit im engeren Sinn satirische Darstellungen gemeint sind, die sich praktisch immer gegen einen Zustand oder ein Ereignis richten. Die Karikatur ist "unmittelbar auf die Realität bezogen und enthält konkrete Stellungnahmen zu aktuellen Begebenheiten. Dank der grossen Verbreitung, die an die Medien, satirische Zeitschriften, Wochen- und Tageszeitungen, Flugblätter und Plakate, gebunden ist, kann sie zu einem politischen Kampfmittel werden."¹⁶³ Deshalb drückt sich in dieser Art der Darstellung eine Wertung des Kriegs, zumeist Kriegskritik, deutlicher aus, als in anderen Kunstgattungen. Die Frage nach dem künstlerischen Wert oder der Berechtigung, Karikaturen als Kunst anzunehmen, muss hier ausser Acht gelassen werden. Satirische Zeichnungen vereinfachen komplexe Sachverhalte, heben Klischees heraus, übertreiben Charakterzüge (zum Beispiel von Personen); Meinungen werden damit klarer und auch für ein breites Publikum unmissverständlich zum Ausdruck gebracht.

Der wohl bekannteste Karikaturist des 19. Jahrhunderts war der Franzose Honoré Daumier. In seinen satirischen Blättern äusserte er sich zu allen sozialen, in seiner Zeit aktuellen Themen, vor allem traf sein Spott den französischen Kleinbürger und seine Familie. Politisch war er ein vehementer Gegner der Julimonarchie des Bürgerkönigs Louis-Philippe, den die französischen Karikaturen meistens als Birne darstellten - ein Bildzeichen, das sich soweit einbürgerte und verselbständigte, dass es ohne weitere Anspielungen und Zusätze verstanden wurde und geeignet war, die immer drohende Zensur zu umgehen.

Eines der berühmtesten Blätter - wenn auch keine Karikatur - Daumiers bezieht sich auf den 14. April 1834. Im Zusammenhang mit einem Weberaufstand in Lyon kam es auch in Paris zu Unruhen; an diesem Tag stürmte ein Trupp Soldaten ein Wohnhaus an der Rue Transnonain und ermordete zwölf unschuldige Bewohner, darunter auch Alte, Frauen und Kinder. Die Empörung war gross, Daumier schuf eine Lithographie, der er den Titel "Rue Transnonain, le 15 avril 1834" (Abb. 88) gab.¹⁶⁴ In der Mitte des Bildes liegt ein erschlagener Arbeiter im Nachthemd und mit verrutschter Schlafmütze vor seinem Bett - offensichtlich ist er aus dem Schlaf geschreckt und gleich umgebracht worden. Unter seinem Körper sieht man den Kopf eines kleinen Kindes in einer Blutlache, rechts ragt die Leiche eines Greises noch knapp ins Bild, in der dunklen Ecke des Zimmers liegt die tote Frau des Arbeiters. Diesem Blatt fehlt im Gegensatz zu den politischen Karikaturen Daumiers jede Ironie, es zeigt vielmehr realistisch ein Geschehen, so dass man hier von politischem Bildjournalismus sprechen kann.

¹⁶³ Vgl. Holsten, a.a.O., S. 87.

¹⁶⁴ Im Datum hatte Daumier sich um einen Tag geirrt.

Ebenfalls auf die Arbeiteraufstände in Lyon und Paris bezieht sich das Blatt "Voyage à travers les populations empressées" (Ritt durch die geschäftige Bevölkerung, Abb. 89); es stellt den dicken Louis-Philippe von hinten dar (das Gesicht konnte aus Zensurgründen nicht gezeigt werden). Er reitet auf einem Pferd über ein Feld, auf dem nackte Leichen liegen und über dem schwarze Vögel, Symbol des Todes, kreisen. Wie viele Karikaturisten greift Daumier hier das Motiv des Reiters auf dem Leichenfeld auf, das später bei Stuck wieder erscheint. Die dort angesprochene Bedeutung des Reiters als Tod wird in diesem Blatt von der Figur des Königs überlagert, der sich seinem Volk immer wieder zu Pferd zeigte¹⁶⁵ - Wirklichkeit und Symbolik sind ineinander verflochten. Für die Karikatur bezeichnend ist die ironische Spannung zwischen bildlicher Darstellung und dazugehöriger Bildunterschrift - "die geschäftige Bevölkerung" besteht aus niedergeschlagenen und getöteten Arbeitern. Ähnlich lakonisch ist der Titel des Blattes "Ein Juli-Held. Mai 1831", das einen Mann mit Holzbein auf einem Brückengeländer zeigt, neben ihm ein Stein, den er sich an den Hals gebunden hat. Im Vergleich zu Delacroix' Bild zur Revolution von 1830, das die Hoffnungen eines Idealisten ausdrückt, formuliert Daumier die verzweifelte Lage der Revolutionären von einst.¹⁶⁶

Auch der Friede ist ein in der Karikatur immer wieder aufgegriffenes Thema, erscheint jedoch in einer Weise, die nur seine Unmöglichkeit zum Ausdruck bringt. "La paix - Idylle" heisst ein Blatt von 1871 (Abb. 90), das wieder ein weites Feld zeigt, auf dem Skelette liegen; im Vordergrund sitzt ein bukolisch bekröntes Skelett auf einem Stein und spielt auf einer Doppelflöte. Friede gibt es nur unter den Toten. Daumier deutet damit die gängige Symbolik der Gleichsetzung Skelett - Tod - Krieg ins Gegenteil um. In der Karikatur ist das Gerippe eines der beliebtesten Motive, sei es als Sensenmann, als Krieg auf dem Schlachtfeld oder als Feldherr in der Uniform Napoleons III. Schneidende Bösartigkeit vieler Karikaturen wird gerade in der Absurdität ihrer Gleichsetzung von Krieg und Frieden erkennbar. Mit einem anderen Begriffspaar - Friede gleich Rüstung - deckt Daumier zeitgenössische Propaganda auf.

Während der Pariser Weltausstellung gingen gerade von Repräsentanten der Rüstungsindustrie unzählige Friedensproklamationen aus, bis sie sich schliesslich zu einem offiziellen Friedensdiskurs verfestigten.¹⁶⁷ Diese paradoxe Friedensvorstellung setzt Daumier zum Beispiel in der Figur der Friedensgöttin um,

¹⁶⁵ Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und "Wilde" in der Karikatur Honoré Daumiers, Ausst.-Kat., Hamburg 1985, S. 55. Zu Daumier siehe auch: Zeitgeschichte und Karikatur. Daumier-Graphik aus der Sammlung Hans Sturzenegger und der Sturzenegger Graphik-Stiftung, Ausst.-Kat., Museum zu Allerheiligen, Sturzenegger-Kabinett, Schaffhausen 1995; Albrecht, Juerg: Honoré Daumier mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamburg 1984.

¹⁶⁶ Vgl. Albrecht, a.a.O., S. 20.

¹⁶⁷ Die Rückkehr der Barbaren, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 442.

die ein Schwert verschluckt. Das Blatt trägt die Unterschrift: "Genauso stark wie der Chinese vom Hippodrom ist diese Friedensgestalt! Wie viele Säbelklingen sie verschlingt!" Der Friede hat mehr mit einem akrobatischen Akt zu tun als mit einem Zustand, wie man sich ihn vorstellen würde. Beinahe wie ein Werbeplakat für den technischen Fortschritt wirkt "Mein Fahrrad!" (Abb. 91), das modernste Fortbewegungsmittel der Zeit. Im Gegensatz zu den dünnen Rädern steht jedoch die massive Kanone, die die Achse bildet, und auf der wieder eine als "La Paix" bezeichnete Frauengestalt sitzt, mit wehenden Kleidern in grosser Geschwindigkeit vorwärts fährt - ganz dem technologischen Fortschritt entsprechend. Durch den Gegensatz von Friede und Kanone wird noch einmal die Absurdität der Friedensvorstellung deutlich, die aus dem Fortschrittsglauben erwächst. Daumier übt damit als einer der ersten Kritik an einer Vorstellung, die sich bekanntlich bis heute gehalten hat - eine Kritik, die auch im 20. Jahrhundert immer wieder in Bilder umgesetzt wurde.

6. Das 20. Jahrhundert: Die Moderne und die Erfahrung zweier Weltkriege

6.1. Der Erste Weltkrieg

"Wir wollen den Krieg verherrlichen - diese einzige Hygiene der Welt -, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten [...]", und: "Schönheit gibt es nur noch im Kampf", schrieb der italienische Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti 1909 in sein "Futuristisches Manifest". Das Ideal des Krieges verbindet sich in Marinettis Schrift mit dem des technischen Fortschritts. Euphorisch besingt er "Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden", "gefrässige Bahnhöfe", "Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen", und immer wieder das rasende Automobil: "Ein Rennwagen [...] ist schöner als die Nike von Samothrake."

Gegen das Alte, das Angemoderte, das Stagnierende der italienischen "Fin de siècle"-Gesellschaft richten sich Marinettis rhetorischen Angriffe. - "Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören." Dies alles solle weggerafft werden vom Krieg - der "einzigsten Hygiene der Welt".¹⁶⁸

Marinettis Aufruf war nicht ohne Erfolg: Schriftsteller, Musiker, vor allem aber bildende Künstler schlossen sich der futuristischen Bewegung an.¹⁶⁹ Ganz im Stil Marinettis verfassten Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla und Gino Severini ein "Manifest der Futuristischen Malerei", das mit den Worten schliesst: "[Wir wollen] das heutige Leben, das die siegreiche Naturwissenschaft unaufhörlich und stürmisch verwandelt, wiedergeben und verherrlichen. Mögen die Toten in den tiefsten Tiefen der Erde ruhen! Frei von Mumien soll die Schwelle der Zukunft sein! Platz der Jugend, den Gewalttätigen, den Verwegenen!"¹⁷⁰ Auch hier wieder: die moderne Zivilisation, der technische Fortschritt, das Moment der Gewalt und die Verachtung für das Alte. Dementsprechend auch die Themen der Futuristen: Sie malen die hell erleuchtete Grossstadt, den Rennwagen, Aufruhr und Tumult - vor allem immer wieder Bewegung und Geschwindigkeit als Kennzeichen der modernen Lebensdynamik.

¹⁶⁸ Zit. nach Argan, Giulio Carlo (Hg.): Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940 (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12), Berlin 1977, S. 78f.

¹⁶⁹ Zum Futurismus: Nash, J.M.: Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus, München 1975, S. 28-42; Bassaglia, Rossana: Futurismus und Pittura Metafisica, in: Argan, a.a.O., S. 192-198; Futurismo & Futurismi, Ausst.-Kat., Palazzo Grassi, Venedig, Mailand 1986. Zu den Kriegsdarstellungen im 20. Jahrhundert ist kürzlich ein Buch erschienen, das uns bei der Abfassung des Manuskripts 1993 noch nicht bekannt war: Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert, Berlin 1993. Die viel ausführlichere Arbeit weist manche Parallelen zu diesem Text auf.

¹⁷⁰ Zit. nach Argan, a.a.O., S. 80.

Bei Kriegsausbruch 1914 treten viele der Futuristen freiwillig in die Armee ein, und Bilder der Kriegsbegeisterung entstehen: Boccionis Lanzenreiter ("Carica dei lancieri", 1915, Abb. 92) preschen über einen Schützengraben mit Infanteristen hinweg - ein Bild stürmischer Bewegung, die nun nicht mehr chaotisch, sondern gezielt auf den Gegner gerichtet ist. Gino Severinis "Treno blindato" (1915) verbindet moderne Technik und Dynamik mit dem kriegerischen Motiv. Es kann hier nur angemerkt werden, dass Formsprache und Ikonographie des Futurismus nach dem Weltkrieg im italienischen Faschismus bis in die vierziger Jahre hinein fortlebten.

Kriegsbegeisterung oder mindestens eine Erwartungshaltung, dass der Krieg etwas am satten bürgerlichen Leben ändern könnte, war 1914 in Europa weitverbreitet. Nicht nur in Italien, auch in Deutschland meldeten sich Künstler freiwillig. Otto Dix¹⁷¹ zum Beispiel, der rückblickend seine Beweggründe umschrieb: "Der Krieg war eine scheussliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen." "Ich musste auch erleben, wie neben mir einer plötzlich umfällt und weg ist und die Kugel trifft ihn mitten. Das musste ich alles ganz genau erleben."¹⁷² Dix war seit 1913 von der futuristischen Malerei beeinflusst, und wie die Futuristen bewunderte er Friedrich Nietzsche. Von ihm hatte er gelernt, die Welt "als grausam dionysischen Kreislauf von Werden und Vergehen, Geburt und Tod"¹⁷³ zu sehen. Da musste der Krieg, diese gewaltige Veränderungs- und Umwandlungsmaschine, faszinieren. Noch bevor er als Maschinengewehrschütze an die Front ging, malte sich Dix mehrfach. Das "Selbstbildnis als Soldat" (1914) stellt ihn als wilden Krieger mit kahlem, knochigem Schädel dar - ein Bild brutaler Gewalt und Energie, "ein Hunne, Attila oder Dschingis-Khan persönlich, die Geisel Gottes."¹⁷⁴ Im "Selbstbildnis als Mars" (1914, Abb. 93) sieht man die Welt als Chaos: Fragmente von Häusern, zerschlagene Gesichter, Münder und Nasen, aus denen das Blut rinnt, sich aufbäumende Pferdeleiber und "tanzende Sterne" - oder sind es explodierende Schrapotten-Geschosse? Alles befindet sich in Rotation, und Dix ist das Zentrum der mächtigen, destruktiven Bewegung. Er ist nicht ein "Geworfener" in dieser Welt, sondern - wie Schubert feststellt - "als aktiv Standhaltender, ja als Gestalter des Krieges, als Kriegsgott Mars"¹⁷⁵ gezeigt.

¹⁷¹ Schubert, Dietrich: Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamburg 1980; Löffler, Fritz: Otto Dix 1891-1969. Oeuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981; Eberle, Matthias: Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, Stuttgart 1989; Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991, Ausst.-Kat., Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1991.

¹⁷² Zit. nach Schubert, a.a.O., S. 24f.

¹⁷³ Eberle, a.a.O., S. 34.

¹⁷⁴ Ebd., S. 31.

¹⁷⁵ Zit. nach ebd., S. 32.

Das Erlebnis der Schützengräben veränderte seine Einstellung zum Krieg wie auch seine Kunst. Nichts blieb mehr von futuristischem Pathos; in den zwanziger und dreissiger Jahren entstehen vielmehr Bilder, in denen er in brutalem Realismus die Schrecken des Krieges festhält: "Der Schützengraben" (1923), die 50teilige Radierfolge "Der Krieg" (1924, Abb. 94), ein Triptychon mit Predella gleichen Titels (1932, Abb. 95) und andere mehr. Der Mensch wird im Krieg zerstört; schon an den Graphiken von Goya und Callot hatte ihn fasziniert, wie sich "die Materie Mensch auf dämonische Weise verändert"¹⁷⁶. Dix nimmt dieses Motiv besonders im Zyklus der Radierungen auf: Die Körper der Gastoten sind aufgequollen, Leichen, aber auch Überlebende weisen grässliche Verletzungen auf, aus den Leibern verwesender Soldaten kriechen Würmer und Maden (Abb. 94). Mit solchen Darstellungen wurde der Künstler zum "Anti-Kriegs-Dix", obwohl ihm alles Propagandistische fern lag: "Ich habe Zustände dargestellt, Zustände, die der Krieg hervorgerufen hat, und die Folgen des Krieges als Zustände."¹⁷⁷ Und er besteht auf seiner Augenzeugenschaft. Wie Goya unter seine Blätter setzte: "Das sah ich", "Und das auch", betitelt Dix eine Radierung: "Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme" (Blatt 28). Das Leben ist dabei für Dix, ganz nach Nietzsche, immer noch ein brutaler Kreislauf von Werden und Vergehen. Der tote Soldat ist Nahrung für die Würmer - die Toten gebären das Leben. "[...] doch führt dieser Kreislauf, wenn man ihn frei und ungebunden rotieren lässt, nicht mehr zum Besseren, Höheren. Am Ende dieses Prozesses [...] steht nicht mehr der Freie, der Übermensch, sondern der Krüppel"¹⁷⁸ - eines von Dix' meist behandelten Motiven der zwanziger Jahre.

Es rechtfertigt sich, Otto Dix hier so breit zu behandeln, weil seine Wandlung zeittypisch ist. Nicht nur für die Generation der Frontsoldaten, auch für die Daheimgebliebenen bedeutet der Weltkrieg mit den stehenden Fronten und dem gigantischen Verschleiss an Menschen und Material eine Zäsur. Auf eher positive Darstellungen der Vorkriegszeit oder zu Kriegsbeginn folgen nach 1916 kriegskritische Werke. 1908 notierte Max Beckmann¹⁷⁹ über ein Gespräch mit seinem Schwager zum Beispiel noch: "Martin meint, es gibt Krieg. Russland, Frankreich, England gegen Deutschland. Wir wurden einig, dass es für unsere heutige ziemlich demoralisierte Kultur gar nicht so schlecht wäre, wenn die Instinkte und Triebe alle wieder mal an ein Interesse gefesselt würden."¹⁸⁰ Wie Otto Dix war auch Beckmann Nietzscheaner: In Bildern von Katastrophen ("Szene aus dem Untergang der Titanic", 1912/13) oder im Werk "Schlacht"

¹⁷⁶ Zit. nach ebd., S. 41.

¹⁷⁷ Zit. nach ebd., S. 43.

¹⁷⁸ Ebd., S. 41.

¹⁷⁹ Eberle, a.a.O.; Max Beckmann. Selbstbildnisse, Ausst.-Kat., Kunsthalle, Hamburg, Stuttgart 1993.

¹⁸⁰ Zit. nach Eberle, S. 84.

(1907, Abb. 96) zeigt er den Ausbruch "elementarer Kräfte in all ihrer grausamen, grossartigen Schönheit"¹⁸¹. Ein Kreislauf von Kämpfen und Töten, Gewalt und Sexualität - "wildes, grausames, prachtvolles Leben".¹⁸² Beckmann meldete sich 1914 als Sanitäter freiwillig. Bereits aus diesem Jahr stammt auch die Federzeichnung eines "Mannes mit Krücken und Rollstuhl", die mehr als die Darstellung eines körperlich Verletzten ist; in der fahrigen, krakeligen Niederschrift lässt sich auch die seelische Erschütterung des Künstlers erkennen. Beckmanns psychischer Zusammenbruch folgte im Sommer 1915; das Ausmass seines Kriegsschocks zeigen Arbeiten wie die "Granate" (Abb. 97) aus diesem Jahr.

Nicht nur die Jugend, auch reifere Künstler waren 1914 aus dem Bedürfnis nach einem patriotischen Schulterschluss (an dem sich auch die Sozialdemokraten beteiligt hatten) von der Kriegsbegeisterung ergriffen worden. Der Altmeister des "deutschen Impressionismus" Max Liebermann etwa steuerte zu den Künstlerflugblättern "Kriegszeit" Arbeiten von ziemlicher Banalität bei, wie "'Jetzt wollen wir sie dreschen' (Der Kaiser)" oder "Marsch, Marsch Hurrah!!" (1914). Barlachs¹⁸³ "Heiliger Krieg" (1914, Abb. 98) für dieselbe Folge von graphischen Mappenwerken ist formal zwar interessanter, in der propagandistischen Aussage aber verwandt. Wie die Plastik "Der Rächer", die als Vorlage für die Lithographie diente, ist sie eine Antwort auf die Kriegserklärung Englands, Aufruf zum "gerechten" - ja "heiligen Krieg". In einem Brief vom August schreibt Barlach: "Das Erleben dieser ganzen Zeit seit 1. August kann ich einem grossen Liebesabenteuer vergleichen, so erschüttert und entselbstet es mich. Ein grosses Glücksgefühl, ausser sich zu sein, erlöst von sich."¹⁸⁴ Andernorts: "Opfern ist eine Lust, die grösste sogar. Ich weiss es längst, es ist Vergottung, Aufgehen im Ganzen [...]"¹⁸⁵ Dem Moment der Selbstauflösung kam, wie es scheint, besondere Bedeutung für die euphorische Kriegsbegeisterung zu: das Volk wird im Krieg zum grossen Leib, der alle aufnimmt und "entselbstet". Schon in seinem letzten Beitrag für die "Kriegszeit" 1915 sah Barlach das Ganze weniger pathetisch: Jetzt nimmt das "Massengrab" alle auf, der Tod entselbstet. 1916 setzte Barlach unter das Bild einer betenden, von Schwertern bedrohten Frau die Worte: "Dona nobis pacem!" - Gib uns Frieden! Käthe Kollwitz schrieb im selben Jahr in ihr Tagebuch: "Peter, Erich, Richard, alle stellten ihr Leben unter die Idee der Vater-

¹⁸¹ Ebd., S. 81.

¹⁸² Ebd., S. 84.

¹⁸³ Holsten, a.a.O., S. 49f.; Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 146f., 152f.; Schrecknisse des Krieges. Druckgraphische Bildfolgen des Krieges aus fünf Jahrhunderten, Ausst.-Kat., Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a.Rh. 1983, S. 169-178.

¹⁸⁴ Zit. nach Holsten, a.a.O., S. 152/Anm. 626.

¹⁸⁵ Zit. nach ebd., S. 49.

landsiebe. Dasselbe taten die englischen, die russischen, die französischen Jünglinge. Die Folge war das Rasen gegeneinander [...]."¹⁸⁶

6.2. Die Zwischenkriegszeit

Der Erste Weltkrieg änderte die Haltung der Künstler zum Krieg. In bis dahin unvorstellbarer Weise war er ein industrieller Krieg gewesen, bestimmt von technischen Innovationen wie Maschinengewehr, Tank und Giftgas. Die Fronten waren schon 1915 zum Stillstand gekommen, im Stellungskrieg wurde mit einem ungeheuren Aufwand an Menschenleben um jeden Quadratmeter Boden gekämpft. Allein während der erfolglosen alliierten Offensive an der Somme 1916 betrug die Verluste fast eine Million Mann, "täglich starben [...] in diesem Frontabschnitt über 7000 Soldaten."¹⁸⁷ Wenig heroisch war dieses Schlachten, das Leben im Schützengraben geprägt von Schmutz, Elend und sinnlosem Sterben. Nach 1918 war es für Künstler kaum mehr möglich, den Krieg zu verherrlichen, ihn als "einzige Hygiene der Welt" zu sehen: Kunst, die sich von nun an mit dem Krieg beschäftigte, war zum allergrößten Teil Antikriegskunst. Überblickt man das Material, das seit den späten Kriegstagen entstanden ist, fällt zuerst die Menge solcher Darstellungen auf. Besonders im unterlegenen Deutschland blieb das Thema Krieg bis zur Machtübernahme durch die Nationalsozialisten virulent; die Kunst der Weimarer Republik soll deshalb auch im Zentrum dieser kurzen Betrachtung stehen.¹⁸⁸ Dabei ist zu erkennen, dass gewisse Motive gehäuft vorkommen und sich trotz der Vielfalt künstlerischer Äusserungen gewisse ikonographische Gruppen herauskristallisieren.

Der direkteste Ausdruck, den die Antikriegshaltung fand, waren Plakate der Friedensbewegung, wie man sie heute nennen würde. Das Schlagwort war: "Nie wieder Krieg". Heinz H. Halke zeigte 1922 unter diesem Titel eine muskulöse Arbeitergestalt, die auf einem Gräberfeld mit einem schweren Hammer ein Kanonenrohr zertrümmert. Das Bild erinnert in seinem expressiven Pathos an appellative Klassenkampfdarstellungen, ist so Ausdruck der Überzeugung, dass das Proletariat den nächsten Krieg verhindern werde. Eine eindringliche, bis

¹⁸⁶ Zit. nach Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 36.

¹⁸⁷ Schrecknisse des Krieges, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 155.

¹⁸⁸ Zur deutschen Zwischenkriegskunst: Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland, Ausst.-Kat., Centre George Pompidou, Paris, München 1979; Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939, Ausst.-Kat., Centre George Pompidou, Paris, München 1981; Willett, John: Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933, München 1981; Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985, Ausst.-Kat., Staatsgalerie, Stuttgart, München 1986; Michalski, Sergiusz: Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933, Köln 1992. Zur Entwicklung in England, die mit der deutschen Parallelen aufweist, siehe z.B.: Cork, Richard: Maschinenzeitalter, Apokalypse und Pastorale, in: Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik, Ausst.-Kat., Royal Academy of Arts, London, München 1987, S. 75-86.

heute oft verwendete Formulierung fand Käthe Kollwitz in ihrem Plakat zum Mitteldeutschen Jugendtag 1924 (Abb. 99). Ein junger Mann reckt seine Hand zum Schwur, den Mund geöffnet zum Ruf "Nie wieder Krieg", der hinter ihm in grossen Lettern erscheint. Das Gesicht des Jünglings drückt dabei sowohl die wilde Entschlossenheit aus, "für den Frieden zu kämpfen", wie es noch vom Horror des letzten Krieges gezeichnet ist.

Darstellungen des Schützengrabenelends entstanden vor allem in der zweiten Kriegshälfte oder kurz nach Kriegsende. Einerseits wurden in ihnen oft noch frische Fronteindrücke verarbeitet, wie bei Beckmann oder in Max Pechsteins Graphikserie "Somme", andererseits waren sie - wie bei Frans Masereel, der sich dem Kriegsdienst entzog - Ausdruck der Empörung über die Unmenschlichkeit des Schlachtens. 1914 war der gebürtige Belgier 25 Jahre alt, 1916 floh er in die Schweiz, wo er zwischen 1917 und 1920 ungefähr 1000 Zeichnungen für die pazifistische Zeitung "La Fougère" und mehrere Holzschnittzyklen schuf.

Die wohl eindrücklichsten Arbeiten dieser Art sind die bereits betrachteten "Frontberichte" von Dix. Sie bilden insofern eine Ausnahme, als sie erst Jahre nach Kriegsende, teilweise erst in den dreissiger Jahren entstanden sind, als ein neues Völkermorden schon zu erahnen war. In dieser zeitlichen Distanz gelang es Dix, Bildformen zu finden, die über eine blosser Darstellung des gesehenen Schreckens hinausgehen. Das Triptychon "Der Krieg" (Abb. 95) ist in seiner kreisförmigen Komposition einerseits Bericht eines Tagesablaufs an der Front: der Auszug in die Schlacht (linke Tafel), Schlachtfeld (mittlere Tafel), Rückzug (rechte Tafel), Schlafen im Bunker (Predella). Indem es die christliche Ikonographie zitiert, verweist es andererseits auf den Leidensweg Christi: Kreuztragung (linke Tafel), Kreuzigung (mittlere Tafel), Kreuzabnahme (rechte Tafel), der Leichnam Christi (Predella). In Analogie zur Passion wird so die Darstellung des Kriegs zum Ausdruck des menschlichen Leidenswegs.¹⁸⁹

Ein Motiv, das sich in den zwanziger Jahren fast noch beharrlicher hält als das Bild von der Front, ist dasjenige des Krüppels. Der Erste Weltkrieg hatte nicht auf deutschem Gebiet stattgefunden; neben den Listen der Gefallenen und dem wirtschaftlichen Elend war die Masse der versehrten Frontrückkehrer eine besonders augenfällige Folge des Krieges. Und auch dieses Sujet hat Otto Dix eindrücklich dargestellt. Seine "Skatspieler" (1920, Abb. 100) zum Beispiel sind eher aus Prothesen zusammengesetzt, als dass sie menschliche Wesen wären. Arme und Beine fehlen, oft auch das halbe Gesicht: schauerliche Produkte des Kriegs - besonders wenn sie noch stolz ihre Orden tragen; sie haben nichts dazugelernt.

¹⁸⁹ Scholz, Dieter: Das Triptychon Der Krieg von Otto Dix, in: Otto Dix, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 260-267.

Im "Grauen Tag" (1921, Abb. 101) von George Grosz¹⁹⁰ ist ein armloser Soldat in feldgrüner Uniform Bestandteil der tristen Stadtlandschaft. Er ist aber nicht allein: Im Vordergrund steht ein Mann mit schwarzem Rock, weissem Stehkragen und Hut. Am Revers trägt er als Ausdruck seiner kaisertreuen Gesinnung eine schwarz-rot-weiße Schleife. In einem Ausstellungskatalog von 1925 wird er als "Magistratbeamter für Kriegsbeschädigtenfürsorge"¹⁹¹ bezeichnet. Hinter dem Soldaten erstreckt sich ein Fabrikhof, die Schloten qualmen. Wurden in den bisher besprochenen Bildern Szenen aus den Schützengräben oder Krüppel zur Darstellung gebracht, so schafft Grosz in seinen Arbeiten argumentative Zusammenhänge. Die Fabrikanlage steht als Zeichen für die kapitalistische Produktion; in den Figuren sind Standesvertreter zu sehen: ein Mitglied des gesetzten Bürgertums (der konservative Beamte, der sich eigentlich um den Krüppel sorgen müsste), ein Ausgebeuteter (der Proletarier mit der Schaufel) und ein Opfer des Systems. Denn auch der "Grosse Krieg", in dem der Soldat seinen Arm verloren hatte, war für den Kommunisten Grosz ein Krieg kapitalistischer Interessen.

Dem Zusammenspiel von "herrschender Klasse" und überkommenem wilhelminischem Militarismus ging Grosz in seinem imposanten Werk der zwanziger Jahre immer wieder nach. Er zeigt die Reichswehr und Freikorps-Truppen beim Niederschlagen revolutionärer Aufstände, er zeigt aber auch die Profiteure: dickleibige Kriegsgewinnler und Fabrikherren. Das Militär ist in Grosz' Augen ebenso wie auch der Klerus, die Presse und das reaktionäre Bürgertum - nichts anderes als eine der "Stützen der Gesellschaft" (1926, Abb. 102). Ihren Vertretern hat er ein unvergesslich viehisches Gesicht gegeben. Bertolt Brecht drückt es wie folgt aus: "Ich denke, das, was Sie zum Feind des Bourgeois gemacht hat, George Grosz, ist seine Physiognomie - die grässliche Visage der herrschenden Klasse."¹⁹²

Von einem eher didaktischen Interesse sind die Arbeiten von Gerd Arntz geprägt. Er war in den zwanziger und frühen dreissiger Jahren Mitglied der linksradikalen Künstlergruppe "Die Progressiven" und wesentlich an der Ausarbeitung der modernen Bildstatistik (wie sie heute zum Beispiel noch in Atlanten verwendet wird) beteiligt. In einer äusserst reduzierten Formsprache stellt er den "Krieg" (1931, Abb. 103) als Ergebnis funktionaler Zusammenhänge dar: "das Kapital und seine Assistenzfiguren Politik, Staatsgewalt und Kirche treiben die Masse der Arbeiter zur Armee und in den Krieg."¹⁹³ Während von ihnen nur

¹⁹⁰ Schneede, Uwe M.: George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1984; Eberle, a.a.O.

¹⁹¹ "Neue Sachlichkeit". Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Ausst.-Kat., Städtische Kunsthalle, Mannheim 1925, o.S., Nr. 42.

¹⁹² Zit. nach Schneede, a.a.O., S. 143-145.

¹⁹³ Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 179.

verstümmelte Leichen und ein Gräberfeld bleibt und eine Mutter mit kleinen Kindern trauert, sitzt der Unternehmer auf einem Geldtresor - hortet die Gewinne aus der Rüstungsproduktion.

Die figurative Malerei der Weimarer Republik wird gemeinhin mit dem Stilnamen "Neue Sachlichkeit" bezeichnet. Als 1925 die erste Ausstellung zu dieser Kunstrichtung stattfand, schrieb Gustav Hartlaub im Geleitwort: "Was wir zeigen, ist gekennzeichnet durch das [...] Merkmal der *Gegenständlichkeit* [...] Zwanglos ergeben sich dabei zwei *Gruppen*. Die einen - fast möchte man von einem 'linken Flügel' sprechen - das Gegenständliche aus der Welt aktueller Tatsachen reissend und das Erlebnis in seinem Tempo, seinem Hitzegrad herauschleudernd. Die andere mehr den *zeitlos-gültigen* Gegenstand suchend, um daran im Bereiche der Kunst ewige Daseinsgesetze zu verwirklichen. 'Veristen' hat man die einen genannt, Klassizisten könnte man fast die anderen nennen, [...]."¹⁹⁴ Dem "linken Flügel", den "Veristen" werden Otto Dix, George Grosz und auch Teile des Werkes Max Beckmanns zugerechnet. Die "Welt der aktuellen Tatsachen" wird von ihnen sarkastisch und mit einer oft bis an Zynismus grenzenden Brutalität dargestellt: Zu dieser Realität gehören in der Weimarer Republik neben Armut und Ausbeutung auch die Erinnerung an den Krieg und der neue "alte Militarismus". Die "Klassizisten" hingegen schufen Bilder des Friedens. Georg Schimpf stellt zum Beispiel mit Vorliebe junge Mädchen dar, wie sie aus Mansardenfenstern und von Balkonen in eine idyllische Landschaft schauen, oder wie sie auf Wiesen liegen; teilweise auch junge Frauen mit Kind, als säkularisierte Bilder der Madonna mit Jesusknaben ("Mittagsrast", 1922, Abb. 104). Ein Friedensbild scheint in dieser Zeit nur möglich, wenn jeder Realitäts- und Gegenwartsbezug gemieden - eben das Zeitlos-Gültige gesucht wird.

6.3. Antifaschistische Kampfbilder

Die Weimarer Republik war aus Klassenkämpfen hervorgegangen, die auch ihre Anfangszeit bestimmten. Der Kieler Matrosenaufstand am 3. November 1918 war der Auslöser für den Sturz des Kaiserreichs und für die Ausrufung der Republik am 9. November in Berlin. Unter dem Sozialdemokraten Noske wurde der kommunistische Spartakus-Aufstand von der Reichswehr zusammengeschossen, die Münchner Räterepublik wurde mit Waffengewalt zerschlagen, und im Anschluss an den Rechts-Putsch der Generäle Kapp und Lützwitz wurde 1920 die Besetzung des Ruhrgebiets durch Arbeiter militärisch gebrochen. Die SPD, die ihre Macht 1918 von den Arbeitern in die Hand bekommen hatte, wandte sich gegen die Revolution und ging in der Gründungsphase der Republik auf allen gesellschaftlichen Gebieten Kompromisse mit der alten bürgerlichen, oft kaiser-

¹⁹⁴ "Neue Sachlichkeit", Ausst.-Kat., a.a.O., o.S.

treuen Elite ein: mit der Reichswehr, der Industrie und mit der wilhelminischen Beamtenschaft.¹⁹⁵

George Grosz zeigt - wie wir gesehen haben - in seiner Kunst das ganze Panoptikum der herrschenden Klasse. Und schon früh entdeckte er einen neuen Typ in diesem Kreis: den Nationalsozialisten. Im Gemälde "Stützen der Gesellschaft" (Abb. 102) aus dem Jahr 1926 steht er zuvorderst; die üblichen Insignien weisen ihn als reaktionären Akademiker aus: Degen, Bierglas und Schmissee zeigen, dass er Verbindungsmitglied ist. Aus seiner geöffneten Hirnschale reitet ein Ulane mit Lanze, der ihn als Kriegstreiber entlarvt; das Hakenkreuz an der Krawatte deutet auf seine Mitgliedschaft in der NSDAP. Schon seit etwa 1923 - dem Jahr von Hitlers gescheitertem Münchner Putsch - setzte sich Grosz immer wieder ironisch mit dem Nationalsozialismus auseinander: Er zeigt Hitler als vermeintlichen Retter Deutschlands in germanischer Tracht (1923), den "weissen General" (1922) mit dem Nazi-Zeichen auf dem Helm, den Hakenkreuzritter (1923). Der Nationalsozialist fügt sich in den zwanziger Jahren für Grosz ganz zwanglos in die Phänomenologie der Klassenfeinde ein.

Erst zu Beginn der dreissiger Jahre nach den ersten grossen Wahlerfolgen der NSDAP werden die Nazis von linken Künstlern als ernsthafte Bedrohung gesehen. Das Thema Antifaschismus bestimmt nun in zunehmendem Masse die politische wie die kulturelle Szene. Die Bemühungen, alle Kräfte gegen Hitler zu vereinen, wurden von aufmerksamen Beobachtern wie Kurt Tucholsky schon damals skeptisch kommentiert: "Den Versuch, die KPD und die SPD im Hinblick auf die Faschisierung zusammenzukriegen, halte ich für aussichtslos."¹⁹⁶ Im politischen Umfeld der Antifaschismus-Bewegung gelang es aber einem Künstler - John Heartfield¹⁹⁷ - Hitler und seine Schergen mit einer bildnerischen Überzeugungskraft zu entlarven, die bis heute unsere Vorstellung vom Nationalsozialismus prägt.

Heartfield gehörte schon im Ersten Weltkrieg zum engen Kreis der Kriegsgegner: 1917 gründete er zusammen mit seinem Bruder W. Herzfeld den antimilitaristischen Malik-Verlag (seinen eigenen Namen hatte er aus Protest gegen den Hetzruf "Gott strafe England" angliert). Er gehörte wie George Grosz zur Berliner Dadabewegung, war Mitglied der kommunistischen Partei und Redakteur der Arbeiterillustrierten "AIZ". In den zwanziger Jahren hatte er ausgehend von dadaistischen Collage-Experimenten die Technik der Photomontage zu einer ei-

¹⁹⁵ Peukert, Detlev J.K.: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne, Frankfurt a.M. 1987, S. 34-52.

¹⁹⁶ Zit. nach Schneede, a.a.O., S. 183.

¹⁹⁷ Töteberg, Michael: John Heartfield in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamb. 1978; Siepmann, Eckhard: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente - Analysen - Berichte, Berlin 1988; John Heartfield, Ausst.-Kat., Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991.

genständigen Kunstform entwickelt. Seine Montagen verweisen immer wieder auf den Zusammenhang zwischen Kapitalinteressen und Nationalsozialismus, und schon 1932 warnte er vor Hitlers Eroberungsplänen. In "Nur keine Angst - er ist Vegetarier" zeigt er den "Führer" als Metzger, der mit blutbespritzter Schürze das Messer wetzt, vor ihm auf der Schlachtbank den gallischen Hahn. Noch eindringlicher ist das Bild "Der Krieg" (Abb. 105), welches 1933 bereits im Prager Exil erschien. Der Arbeit liegt die monumentale Kriegsallégorie von Franz von Stuck (Abb. 83) zugrunde. Heartfield montiert hinter den nackten Krieger die Figur Hitlers; in der Hand hat er eine Peitsche, mit der er das Pferd antreibt: Hitler wird als Kriegstreiber entlarvt. Am Himmel zucken Blitze in Form eines Hakenkreuzes. "Zeitgemäss montiert" nennt Heartfield seine Adaption. Die "pathetische Hohlheit"¹⁹⁸ von Stucks Allegorie, die den Krieg als schicksalhafte Gegebenheit schauerlich überhöht, verwandelt er in ein politisches Kampfbild, das den Urheber des (nächsten) Krieges konkret bezeichnet.

Zu einer Verschärfung des antifaschistischen Kampfes führte der spanische Bürgerkrieg. Am 16. Februar 1936 gewann die Volksfront (eine Koalition aus Republikanern, Sozialisten, Kommunisten und Anarchisten) die spanischen Parlamentswahlen; im Juli des gleichen Jahres putschte General Franco. Es folgte ein dreijähriger Bürgerkrieg, in dem Francos "Falange" von Truppen aus dem faschistischen Italien und dem nationalsozialistischen Deutschland unterstützt wurde, während auf seiten der Republikaner 50'000 Männer und Frauen der "internationalen Brigaden" standen. Heartfield bezieht in zahllosen Blättern Stellung gegen Franco: Er kombiniert ein Photo von den Kämpfen in Madrid mit Delacroix' berühmtem Gemälde "Die Freiheit auf den Barrikaden" (Abb. 64) und setzt darunter den Titel "Die Freiheit selbst kämpft in ihren Reihen". Er illustriert den Schlachtruf "No pasaran! Passaremos! [Sie kommen nicht durch! Wir kommen durch!]" und prangert vor allem immer wieder die Intervention deutscher und italienischer Truppen an. Besonders eindrücklich ist die Montage: "Das ist das Heil, das sie bringen!" (1938, Abb. 106). Über einem Leichenberg und den verbrannten Trümmern einer Stadt sind fünf Flugzeuge zu sehen, ihre Kondensstreifen wachsen zu einer Knochenhand im Hitlergruss zusammen. Der Schrecken des Luftkriegs zeigt sich in diesem Bild - und die grässliche Kriegsrealität der von deutschen Fliegern zusammengebombten baskischen Dörfer.

6.4. Picasso I: Guernica

Am 27. April 1937 war in der Londoner "Times" zu lesen: "Guernica wurde gestern nachmittag durch einen Luftangriff der Aufständischen vollständig zerstört. Die Bombardierung der ungeschützten, weit hinter der Front liegenden Stadt dauerte genau eine dreiviertel Stunde. Während dieser Zeit warf ein starkes Geschwader von Maschinen deutscher Herkunft - Junkers- und Heinkel-

¹⁹⁸ Töteberg, a.a.O., S. 100.

Bomber sowie Heinkel-Jäger - über der Stadt pausenlos Bomben bis zu einem Gewicht von 500 Kilogramm ab. Gleichzeitig feuerten Jagdflugzeuge im Tiefflug mit Maschinengewehren auf die Einwohner, die sich in die Felder geflüchtet hatten."¹⁹⁹ Am 28. April erschienen die ersten Photos in der Pariser Presse; am 1. Mai begann Pablo Picasso, tief erschüttert von dem Bombardement, mit den Vorarbeiten für das grosse Wandbild im spanischen Pavillon der Weltausstellung in Paris. Sein Monumentalgemälde "Guernica" (Abb. 107) gilt heute als das berühmteste Bild des 20. Jahrhunderts.²⁰⁰

Schon Anfang des Jahres 1937 engagierte sich Picasso für die spanische Republik: Auf zwei graphischen Bögen mit je neun Darstellungen, die den Titel "Traum und Lüge Francos" (Abb. 108) tragen, zeigt er in Form einer Bilder-geschichte den Schicksalsweg des Diktators von seinem Aufbruch für Kirche, Armee und Monarchie bis zu seiner Vernichtung. Franco, eine hässliche, quallenartige Figur, ist Täter; er zerstört die allegorische Figur der Wahrheit, betet das Geld an, verletzt alle Kreaturen. Vom tapferen Stier, der für die Republik steht, wird er schliesslich besiegt. Ein Teil des hier entworfenen Zeicheninventars nimmt Picasso in "Guernica" auf.

"Guernica" ist ein Bild des Schreckens. Rechts stürzt eine Frau mit loderndem Kleid aus einem brennenden Haus, eine andere flüchtet entsetzt. Ein Pferd ist - wie der verletzte Pegasus in "Traum und Lüge Francos" - von einer Lanze durchbohrt. Ein Krieger liegt wie eine zerbrochene Statue am Boden, eine Mutter hält ihr totes Kind in Händen; sie schreit ihr Elend zum Himmel. Picasso hat die Symbolik des Bildes nie ganz aufgelöst, und der Disput über die Bedeutungen der einzelnen Figuren und Zeichen füllt heute Bände. Gewiss scheint aber, dass das Pferd für die leidende Zivilbevölkerung steht, der Stier nicht Angreifer, sondern (hilfloser) Beschützer ist, dem sich alle zuwenden, zu dem alle flüchten: ein Symbol für das wehrhafte Spanien. Der Feind ist nicht im Bild, der Schrecken bricht von aussen über die ahnungslose Zivilbevölkerung. Dass die Szene im 20. Jahrhundert spielt, können wir nur der Glühbirne am oberen Bildrand entnehmen, nur der Titel zeigt, dass es sich um ein Ereignis im spanischen Bürgerkrieg handelt. Im Gegensatz zu den Werken Heartfields, der die historische Situation genau bezeichnet, ist "Guernica" von allgemeiner Bedeutung. Das Bild bezieht Stellung gegen jeden Krieg, gegen jedes Massaker an der Zivilbevölkerung. Und dennoch ist "Guernica" ganz zeitgemäss. Indem Picasso auf die Formensprache des Kubismus zurückgreift, den er am Anfang des Jahrhunderts

¹⁹⁹ Zit. nach Berger, John: Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso, Reinbek b. Hamb. 1984, S. 198. Ausserdem zu Guernica: Imdahl, Max: Picassos Guernica, Frankfurt a.M. 1985; Ullmann, Ludwig: Der Krieg im Werk Picassos. Reaktion auf Krieg und Verfolgung, 2 Bde., Diss., Osnabrück 1986; Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973, Ausst.-Kat., Nationalgalerie, Berlin, Stuttgart 1992; Mullins, a.a.O., S. 205-208.

²⁰⁰ Mullins, a.a.O., S. 205; Berger, a.a.O., S. 200.

selbst mitentwickelt hatte - auf jenen eindeutig modernen Stil, situiert er das Bild im 20. Jahrhundert. So wurde "Guernica" zu einem Denkmal gegen den modernen Krieg; vor ihm konnte man auch gegen Vietnam demonstrieren, und selbst das kleinste Bildzitat wird heute als Warnung vor der Apokalypse eines technischen Kriegs verstanden.

6.5 Kunst im NS-Staat

Auch im Nationalsozialismus²⁰¹ war der Krieg Thema in der Kunst - leidende Zivilisten gibt es in diesen Bildern aber nicht. Vielmehr wird die unentwegte Entschlossenheit deutscher Krieger in der Vergangenheit wie in der Gegenwart gepriesen. Ein weithin verwendeter Topos ist der verwundete Kämpfer; mit einem Verband um die Stirn hält er, bereits von Leichen umgeben, die Stellung. Hier wird ein letzter Opfersinn formuliert: Die Welt um ihn kann untergehen, aber er weicht nicht. Dies wird nicht nur im Nationalsozialismus Heldentum genannt, hier aber zum absoluten Programm für das ganze Volk erklärt. Wer sich "vor der Geschichte nicht bewährt", habe eben "seine weitere Existenz verwirkt"²⁰², erklärte Hitler angesichts der sich abzeichnenden Niederlage.

Das Verhältnis von Volk und Armee zeigt sich besonders deutlich in grösseren allegorisch angelegten Arbeiten, wie Hans Schmitz-Wiedenbrücks Triptychon "Arbeiter, Bauer und Soldaten" (Abb. 109). Das Bild zeigt die drei wesentlichen Teile des "Volkskörpers", illustriert geradezu die nationalsozialistische Ideologie: "In den flammenden Hochöfen, rauchenden Fabrikschloten und dröhnenden Werften" trete einem der "Lebenswille des Volkes entgegen, den auf anderem Feld der kämpfende Soldat und der pflügende Bauer repräsentieren".²⁰³ Es wird eine prinzipielle Gleichwertigkeit postuliert, die im Bild dadurch zum Ausdruck kommt, dass Grubenarbeiter, Bauer und Soldaten etwa gleich gross sind. Dennoch werden die Armeeangehörigen auf vielfache Weise hervorgehoben. Bereits dass sie auf der Mitteltafel abgebildet sind, überhöht sie; während sich der Arbeiter und der Bauer auf Ebene des Bildbetrachters befinden, blickt man zur Trias der Soldaten auf: Sie sind zu Statuen erhoben; die Assistenzfiguren, die für die Produktivkräfte des Volkes stehen, werden eher genrehaft bei der Arbeit abgebildet.

²⁰¹ Zur Malerei des Nationalsozialismus: Hinz, Berthold: Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution, Frankfurt a.M. 1977; Hinz, Berthold u.a. (Hg.): Kunst und Medien im Faschismus, Giessen 1979; Merker, Reinhard: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion, Köln 1983; Brock, Bazon und Preiss, Achim (Hg.): Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig, München 1990; Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat., Kunstverein, Frankfurt a.M. 1975.

²⁰² Zit. nach Hinz, a.a.O., S. 112.

²⁰³ Zit. nach ebd., S. 77.

Die herausragende Bedeutung der Armeeingehörigen lässt sich in Schmitz-Wiedenbrücks Inszenierung vielfach weiterverfolgen. Zum Beispiel gehören sie "rassisch" betrachtet dem höheren nordischen Typus an, verfügen über Ausrüstungen, die dem technischen Standard der Zeit entsprechen und so weiter. Die Gleichberechtigung der gesellschaftlichen Gruppen besteht nur scheinbar. Bauer und Arbeiter sind in ihrer Randstellung als bloße Zuträger für die Armee aufgefasst, die das Zentrum der nationalsozialistischen Gesellschaft bildet. Oder wie es Berthold Hinz ausdrückt: "Das Bild macht deutlich, dass die Soldaten ein Prinzip verkörpern - ein Prinzip, das zur Motivation der Produktion deklariert wird. Es ist weniger der konkrete Krieg gemeint, der zur Zeit der Entstehung des Bildes tobte und somit als eine besondere Voraussetzung für die Bildformulierung begriffen werden könnte, als die 'Ordnung' der Gesellschaft aus faschistischer Sicht schlechthin."²⁰⁴ Diese Sicht beinhaltet aggressive Kriegsführung, "Landgewinnung" im Osten, die Durchsetzung eines Herrschaftsanspruchs des eigenen "überlegenen Volkes" gegen "minderwertige Rassen" mit militärischen Mitteln als gesellschaftliches Ziel.

6.6. Sozialistischer Realismus

In den letzten Jahren ist in der Diskussion wieder vermehrt die Formel "Rot gleich Braun" aufgetaucht. Und seit dem Fall der Mauer und dem Bankrott des realexistierenden Sozialismus werden in der Rückbetrachtung die totalitären Systeme von Rechts und Links in unmittelbare Nähe zueinander gerückt. Man hat sich zum Beispiel daran gewöhnt, von einer gewissen Gleichwertigkeit der zwei Diktatoren auf deutschem Boden zu sprechen, betont mehr die Gemeinsamkeiten als die Unterschiede von NS- und SED-Staat. Es ist unbestritten, dass es - unter anderem in der Kunst - phänomenologische Ähnlichkeiten, aber auch Unterschiede gibt.²⁰⁵ So war die sowjetische Kunst nach der Revolution im Gegensatz zum Nationalsozialismus zunächst einmal Avantgarde-Kunst.²⁰⁶

Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatten junge Maler engen Kontakt mit der westeuropäischen Moderne, waren vor allem vom Kubismus und vom Futurismus beeinflusst. 1913 hatte Kasimir Malewitsch sein schwarzes Quadrat auf weißem Grund geschaffen, die Ikone des russischen Konstruktivismus (nach Malewitsch Suprematismus genannt). "Mit der Oktoberrevolution von 1917 kam

²⁰⁴ Ebd., S. 82.

²⁰⁵ Zu diesem Themenkomplex siehe: Damus, Martin: Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus, Frankfurt a.M. 1981; Kunst und Diktatur, Ausst.-Kat., 2 Bde., Künstlerhaus, Wien 1994. Es sei auch auf eine im Entstehen begriffene Studie von Otto K. Werckmeister verwiesen, siehe dazu: Werckmeister, Otto K.: Walter Benjamins Passagenwerk als Modell für eine kunstgeschichtliche Synthese, in: Berndt, Andreas u.a. (Hg.): Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, Berlin 1992, S. 165-181.

²⁰⁶ Zur russischen Avantgarde siehe: Nash, a.a.O., S. 43-55; Kambartel, Walter: Konstruktivismus in Osteuropa, in: Argan, a.a.O., S. 203-211.

der Augenblick, für den die Avantgarde längst reif war. Für die Künstler war eine revolutionäre Kunst eine notwendige Ergänzung zu den politischen und sozialen Umwälzungen, und sie stürzten sich in den Kampf, organisierten Demonstrationen und Veranstaltungen. Nach den Worten des Dichters Majakowski machten sie die Strassen zum Pinsel und die Plätze zur Palette."²⁰⁷ Unterstützt vom ersten Volkskommissar für Erziehung, Antol Lamarcharski, arbeiteten unter anderen Wassily Kandinsky, Malewitsch, Wladimir Tatlin, Naum Gabo, Marc Chagall und viele mehr an verantwortlicher Stelle im nachrevolutionären Russland. El Lissizkij nutzte in einer Arbeit von 1919/20 die ungegenständliche Formsprache des Konstruktivismus für eine politisch-propagandistische Aussage: Das Plakat "Schlagt die Weissen mit dem roten Keil" (Abb. 110) kommentiert den Bürgerkrieg zwischen Bolschewisten und der konservativen Opposition, die man im Gegensatz zu den roten Kommunisten "Weisse" nannte.

Erst im Verlauf der zwanziger Jahre mit der Etablierung der Zentralregierung (vor allem unter Stalin) wurde der Konstruktivismus von einer "für das Volk verständlichen Kunst"²⁰⁸ verdrängt - dem Sozialistischen Realismus: Die russischen Avantgarde-Künstler verliessen die Sowjetunion.

Die Bildproduktion des sozialistischen Realismus wurde in den letzten Jahren mehrfach vorgestellt.²⁰⁹ Die Auswahl, die sowjetische Kulturfunktionäre getroffen haben, zeigte Revolutionsdarstellungen und heroisch-pathetische Bilder vom "Grossen Vaterländischen Krieg", die an die Tradition der russischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts anschliessen. Daneben legte sie besonderes Gewicht auf eine "Ikonographie des Friedens"²¹⁰: Mutterschaft, Leben in der Kolchose, später auch Weltraumszenen und plakativ monumentale Friedensappelle (Abb. 111). Bereits das Hygienische der Malweise und die völlige Ungebrochenheit der Darstellungen macht aber deutlich, dass es sich beim Sozialistischen Realismus nicht um eine Form des Realismus, sondern um eine Form des Idealismus handelt, der seinen ideologisch-propagandistischen Hintergrund kaum verhehlen kann.

6.7. Nachkriegszeit

In der westeuropäischen, besonders in der deutschen Kunst waren Trümmerlandschaften ein erstes Thema der Nachkriegszeit. Zwischen 1914-1918 war das

²⁰⁷ Nash, a.a.O., S. 49.

²⁰⁸ Ebd., S. 54.

²⁰⁹ So zum Beispiel 1987/88 in Hamburg und München. Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O. Zum Sozialistischen Realismus siehe ausserdem: Hiepe, Richard: Die Kunst der neuen Klasse, München 1973.

²¹⁰ Wanslow, W.W. und Sokolow, M.N.: Frieden und Krieg in der russischen und sowjetischen künstlerischen Kultur, in: Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 39-61.

Elend wohl entlang der Front am grössten gewesen - der verstümmelte Soldat, der Krüppel war das Symbol der vergangenen Schlachten. Nun hatten flächendeckende Bombardements ganze Städte eingeäschert - Ruinenlandschaften waren jetzt das Zeichen des Krieges. Dix hatte schon 1939 als Hintergrund für "Lot und seine Töchter" die Vision des brennenden Dresden gemalt, 1946 stellt er "Hiob" in einem Trümmerfeld dar (Abb. 112). In George Grosz' Gemälde "Frieden II" (Abb. 113) aus dem selben Jahr ist die Landschaft noch düsterer. Eine in Lumpen gehüllte Gestalt, das Bündel mit ihren Habseligkeiten unter dem Arm, wandelt - fast wie ein Gespenst - durch die noch rauchenden Grundmauern eines zerbombten Hauses. Trotz des positiven Titels zeugt das Bild von Grosz' Pessimismus: "Wenn es den Krieg gibt, ist Friede nur das, was übrig bleibt."²¹¹

"Befreiung" (Abb. 114) nennt Ben Shahn sein 1945 entstandenes Trümmerbild. Das Haus im Hintergrund ist nicht nur zerbombt, es ist als ganzes aus dem Lot gekippt, auch die Horizontlinie scheint sich nach links zu neigen: Der Krieg hat die Welt in ihren Grundfesten erschüttert. Im Vordergrund turnen drei Mädchen an Trapezen um eine Stange. Eigentlich ist es ein Zeichen der Hoffnung, wenn Kinder wieder zu spielen beginnen, und der Titel scheint diesen Aspekt zu verstärken. Doch sind die Kinder nicht allein in der öden Ruinenlandschaft? Hängen sie nicht ausgeliefert an dem sich drehenden Gerät wie an einem Schicksalsrad? Ben Shahn hält in "Befreiung" subtil die Grenzlinie zwischen neu erwachendem Leben einerseits, der Bürde der Vergangenheit und einer ungewissen Zukunft andererseits. Es ist zwar Frieden, doch ist dies ein labiler Zustand, und die Existenz der Mädchen hängt an fadendünnen Seilen.

6.8. Picasso II: Pastorale und Korea

Picasso hatte in Guernica das berühmteste Bild des 20. Jahrhunderts gemalt; vielleicht das berühmteste Bild zum Krieg überhaupt. Von Picasso stammt auch das berühmteste Friedenssymbol unseres Jahrhunderts: "Die Taube" auf dem Plakat des Weltkongresses der Friedenskämpfer 1949 in Paris. Eigentlich war es eine Gelegenheitsarbeit: Louis Argan entdeckte sie in Picassos Atelier und bestimmte sie als Sujet für den Kongress. Das Motiv hatte ungeheuren Erfolg, und vielfach wurde es von Picasso selbst variiert: "Die Taube wurde zu einem echten Symbol [...]."²¹²

Mit dem Thema Frieden hatte sich Picasso nach dem Krieg verschiedentlich auseinandergesetzt; 1946 malte er eine etwas harmlose "Pastorale" (Abb. 115).

²¹¹ Bruckner, D.J.R. u.a.: Kunst gegen den Krieg. 400 Jahre Protest in der Kunst, Basel 1984, S. 94.

²¹² Berger, a.a.O., S. 213. Zur Instrumentalisierung der Person Picassos und seines Friedenssymbols durch die kommunistische Partei für Propagandazwecke einerseits und der Ablehnung seiner Avantgarde-Kunst - als bourgeoise - andererseits siehe: Ebd., S. 209-219; Picasso. Die Zeit nach Guernica, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 41-44.

Einen Verweis auf die Gegenwart, oder auch nur auf eine - selbst vergangene - menschliche Kultur gibt es in diesem Bild nicht. Menschen und Tiere sind mythische Mischwesen: aus Zicklein und Kindern, Männern und Pferden etc. Der Friede ist nicht ein von Menschen zu schaffender und vom Menschen zu erhaltender Zustand, er ist ein Naturzustand. John Berger sieht hinter diesem Bild einen zentralen Gedanken Picassos: "die Idee, dass wir alle glücklich wären, wenn wir keine Ideen hätten."²¹³ In Vallauris formulierte Picasso das Thema Frieden-Krieg 1952 zum letzten Mal in gross angelegten Gemälden: Im Gewölbe einer mittelalterlichen Kapelle stellt er die beiden Szenen gegeneinander (Abb. 116). Jetzt sind - im Gegensatz zur "Pastorale" - Tiere und Menschen voneinander geschieden, und in "Frieden" ist Kultur Bestandteil des menschlichen Glücks (eine Frau liest, ein Mann schreibt). Doch deutet alles auf eine wenig entwickelte Zivilisation hin. Die Menschen in "Frieden" sind nackt und hantieren mit archaischen Gegenständen. In "Krieg" begegnen uns Figuren wie aus der Ilias: dunkle Gestalten mit Schwertern und Äxten und ein teuflisches Wesen auf einem Streitwagen. Ihnen entgegen steht der gute Krieger, auf dem Schild die Friedenstaube, neben dem Speer hält seine Hand die Waage der Gerechtigkeit. Picasso thematisiert hier nicht die Erfahrungswelt des 20. Jahrhunderts, vielmehr zeigt er Krieg und Frieden als ewige Bestandteile der *conditio humana*.

Daran ändert auch nichts, dass er auf Gegenwärtiges verweist. Der Teufel führt auf seinem Karren eine Schüssel mit riesigen Insekten: eine Anspielung auf den Gebrauch von bakteriologischen Waffen in Korea.²¹⁴ Die amerikanische Intervention in Südostasien hatte Picasso in kompositorischer Anlehnung an Goya (Abb. 74) und Manet (Abb. 75) schon ein Jahr zuvor im "Massaker in Korea" (Abb. 117) angeprangert. Eine so gewaltige Darstellung des Schreckens wie in "Guernica" erreichte er in seinen späten Kriegsbildern aber nicht mehr.

6.9. Antivietnam - Antiatomkrieg

Krieg und militärische Gewalt sind im künstlerischen Schaffen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein Gegenstand, der bis heute mit unverminderter Intensität bearbeitet wird. Die Themen sind dabei so vielfältig wie die zeithistorischen Ereignisse, welche die Werke inspiriert haben - besser gesagt: gegen die die Künstler angemalt haben. Denn Kunst, die vom Krieg handelt, ist in unserer Zeit fast ausschliesslich Kunst gegen den Krieg. Dies war eigentlich schon nach dem Ersten Weltkrieg der Fall, nach dem Zweiten war es gewiss so. Um das berühmte Diktum von Adorno aufzunehmen: Vielleicht war es nach Auschwitz noch möglich, Gedichte zu schreiben, es war Künstlern aber nicht mehr möglich, den Krieg oder die Leistung von Soldaten zu verherrlichen. Das Vertrauen in die militärische Lösbarkeit von Konflikten (oder die Sicherung des Friedens) scheint

²¹³ Berger, a.a.O., S. 135.

²¹⁴ Ullmann, a.a.O., Bd. 1, S.319.

erschüttert; der Militarismus selbst wird dagegen in vielen Werken als Gefahr beschrieben. Aus dem thematischen Spektrum, das heiße und kalte Kriege, reale und vermeintliche Bedrohungen des Friedens (und damit der Menschheit) umfasst, sollen hier nur zwei Motivkreise exemplarisch herausgegriffen werden: die Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg und mit der Atombombe.

Seit 1962 unterstützten amerikanische Soldaten den Kampf der südvietnamesischen Armee gegen die kommunistischen Guerillastreitkräfte (Vietcong), die ihrerseits von Nordvietnam Beistand erhielten. 1964 griffen die USA mit der Bombardierung Nordvietnams offen in den Konflikt ein, der in der Folge rasch eskalierte. Den Höchststand erreichte die amerikanische Truppenpräsenz 1968 mit über einer halben Million Mann, zwischen 1961 und 1972 verloren über 45.000 US-Soldaten in Vietnam ihr Leben. Der Vietnamkrieg wurde im Westen oft als „schmutziger Krieg“ gesehen. In Magazinen, vor allem aber am Fernsehen wurde die Öffentlichkeit täglich mit Bildern aus Indochina konfrontiert, die den ganzen Schrecken des Krieges dokumentierten: die unbeschreiblichen Leiden der Zivilbevölkerung, Massaker an Zivilisten, die Misshandlung von Gefangenen, sterbende GIs (und man wusste trotz aller antikommunistischen Propaganda - Stichwort „Dominotheorie“ - eben doch nicht so genau, wofür sie dort starben).

Für Künstler war es nicht einfach, mit der Aussagekraft dieses authentischen Bildmaterials zu konkurrieren.²¹⁵ Oft griffen sie gerade zu diesen Presse- und Fernsehbildern, um durch künstlerische Manipulationen deren Eindringlichkeit zu steigern oder sie in neue Zusammenhänge zu stellen. So verwandelt Rudolf Baranik in seinen Collagen zum Beispiel Photographien von Napalmopfern (1972). In Vietnam wurde Napalm grossflächig angewendet. Tief brennt sich das mit Kunststoff verdickte Benzin ins menschliche Fleisch. Leon Golub greift das Thema malerisch auf. Die nackten Menschen seines Werks "Napalm I" (1969, Abb. 118) wirken wie gehäutet, selbst die Knochen der noch Lebenden scheinen zu brennen.

Wolf Vostell²¹⁶ zeigt in "Miss America" (1968, Abb. 118) das Bild einer Gefangenenhinrichtung, den Kopf eines eben verhafteten Vietcongs, der vom Saigoner Polizeipräsidenten auf offener Strasse erschossen wurde. Der Arm mit der Pistole ragt von links ins Bild, das schreckverzerrte Gesicht ist im Moment gezeigt, in dem das Projektil in den Schädel dringt. Als Vorlage diente ein Pressebild von Edward Th. Adams, das 1968 durch die Weltmedien ging, und das eines der eindrücklichsten Dokumente für die eklatante Verletzung der Menschenrechte im Krieg ist. Vostell collagiert über dem Kopf des Exekutierten ein weibliches Mannequin im Sommerkleid: "Miss America". So bringt er auf einer ersten Deutungsebene die amerikanische Konsumwelt - für die das Glamourgirl steht - mit dem Krieg (und seinen Verbrechen) in der Dritten Welt in Zusammenhang. Darüber hinaus entlarvt er in dieser Verbindung aber auch den Warencharakter der Photographie samt ihrer Verwertungsmöglichkeiten in der Medienlandschaft.

²¹⁵ Zur Kunst über den Vietnamkrieg: Bruckner, a.a.O., S. 108f., 116f., 122f.; Schrecknisse des Krieges, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 358-370, 468-470.

²¹⁶ Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 218-220.

Das Bild des Vietnamkriegs in den Medien wurde auch von Edward Kienholz²¹⁷ kritisch untersucht. Seine Rauminstallation "The Eleventh Hour Final" von 1968 zeigt ein typisch amerikanisches Wohnzimmer, in dessen Zentrum ein Fernseher in einem grabsteinähnlichen Gehäuse steht. In die Mattscheibe ätzte er die Verlustbilanz einer Woche, wie sie in den Spätnachrichten immer wieder gezeigt wurde ("American dead 217 / American wounded 563 / Enemy dead 435 / Enemy wounded 1291"). Dahinter liegt die plastische Nachbildung des abgeschlagenen Kopfes eines vietnamesischen Kindes. Kienholz protestiert hier gegen das Abstumpfen der Bevölkerung durch sich immer wiederholende Statistiken - denn hinter ihnen stehen Tod und Elend.

Ebenfalls von Kienholz stammt eines der komplexesten Werke aus der Vietnamkriegsära: "The Portable War Memorial" (Abb. 120) aus demselben Jahr. Die Szene, die Kienholz in seiner monumentalen Arbeit vorstellt, ist äusserst irritierend. Blickfang auf der linken Seite ist eine vollplastische Gruppe von fünf Soldaten, die dabei sind, eine Fahnenstange mit der US-Flagge in den Boden zu rammen. Zugeordnet sind ihnen das berühmte Onkel-Sam-Plakat ("I want you"), mit dem im Ersten Weltkrieg mobilgemacht wurde, und eine tönende Tonne mit Frauenkopf. Sie stellt die dickleibige amerikanische Sängerin Kate Smith dar, die im Zweiten Weltkrieg mit ihrem Lied "God Bless America" zur Stärkung der Kampfmoral beigetragen hatte. Vorbild für die Soldatengruppe ist ein gestelltes "Dokumentar"-Photo. Es zeigt das Hissen der Flagge auf der im pazifischen Krieg mit Japan schwer umkämpften Insel Iwo Jima 1945. Diese Aufnahme ging im Zweiten Weltkrieg als eines der meist veröffentlichten Bilder um die Welt; nach ihm wurde die Monumentalplastik für das Marinesoldatendenkmal in Arlington (1945-54) geschaffen. Kienholz bedient sich der Gruppe als gängige Bildvokabel für Heldenpathos. Doch in seinen Uniformen stecken keine Helden, es sind leere Hüllen - seine Truppe besteht aus Geisterkämpfern. Sie besetzen mit ihrer Fahne auch keinen strategisch wichtigen Hügel, vielmehr stürmen sie ein ziemlich banales Imbissrestaurant mit drei Tischen, einem Coca-Cola-Automaten, einer Bar mit zwei Gästen in Freizeitkleidung. Es gibt Hot-Dogs und Chili - amerikanischer Alltag. Zwischen der militärischen und der zivilen Hälfte der Installation befindet sich das eigentliche "War Memorial": Eine grosse Schiefertafel, auf der mit Kreide 473 Staaten aufgelistet sind, die in Kriegen untergegangen sind. Die Kreide ist noch vorhanden, die Aufzählung der unterlegenen Länder kann mit Datum jederzeit auf den neusten Stand gebracht werden.

Die Raumeinrichtung von Kienholz ist nicht einfach zu entschlüsseln, von Bedeutung ist die verunsichernde Konfrontation der drei Werkelemente: Dem Pathos nationaler Mobilmachung und Heldenverehrung wird die traurige Liste der

²¹⁷ Schmidt, Hans-Werner: Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik, Frankfurt a.M 1988.

Verlierer und Vernichteten entgegengesetzt, dem martialischen Stosstrupp die Coca-Cola-Philosophie der amerikanischen Freizeitkultur. Verteidigen die Marines in Asien den "American Way of Life", der in der langweiligen Schabigheit des Fast-Food-Restaurants decouvriert wird? Oder greifen die Soldaten nicht vielmehr die zivile Gesellschaft der USA an? Die Barbesucher - amerikanische Durchschnittsbürger allemal - realisieren auf jeden Fall nicht viel von dem, was hinter ihrem Rücken geschieht. Auf Vietnam gibt es in "Portable War Memorial" keinen Hinweis. 1968 - während dem Höhepunkt des Krieges (Tet-Offensive) - geschaffen, konnte es aber nur als Kritik am Eingreifen in Indochina verstanden werden. Darüber hinaus befragt das "War Memorial" die US-Doktrin der militärischen Intervention im Spannungsfeld von Krieg und amerikanischer Zivilgesellschaft.

Viele Kriege der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts können als Stellvertreterkriege gesehen werden, in denen die Supermächte USA und UdSSR (aber auch China) durch direktes oder indirektes Eingreifen ihre Einflusssphären verteidigten oder zu erweitern suchten. Dies gilt für die militärischen Auseinandersetzungen in Asien ebenso wie teilweise für Konflikte im Nahen Osten, Afrika oder für die sowjetische Intervention in Afghanistan. Die Vorstellung eines Krieges zwischen den Machtblöcken war in dieser Zeit von einem Bedrohungspotential begleitet, das eine völlig neue Dimension in die Geschichte der militärischen Zerstörungskraft brachte. Nach den Atombombenabwürfen von Hiroshima und Nagasaki im August 1945 trat das ungeheure Vernichtungspotential nuklearer Waffen für jedermann begreifbar zutage. War man in bisherigen militärischen Auseinandersetzungen davon ausgegangen, dass die vorhandenen Waffen keine totale Zerstörung des Gegners erlauben würden, so haben die Supermächte bis in die achtziger Jahre nukleare Arsenale angelegt, die nur noch in der mehrfachen totalen Auslöschungskapazität ("Overkill-capability") gemessen werden konnten. Ein nächster Weltkrieg hätte globale Vernichtung zur Folge gehabt.

Unter diesen Bedingungen konnten Künstler, die auf die Gefahr aufmerksam machen wollten, nicht mehr das Schicksal des einzelnen Kriegsopfers oder die Zerstörung einer Stadt ins Zentrum ihrer Arbeit stellen.²¹⁸ Die globale Bedrohung erforderte ein globales Zeichen. Dabei kam den Künstlern ein bald allgemein verständlicher optischer Aspekt der nuklearen Detonation selbst zu Hilfe - der Atompilz. Robert Osborn fand in seiner Zeichnung "Atombombe" (Abb. 121) schon 1946 die künstlerische Formulierung, die in den darauffolgenden 45 Jahren hundertfach aufgenommen wurde: Er kombinierte die Atomwolke, die über dem Erdball schwebt, mit einem menschlichen Schädel - wie der Knochenmann ein uraltes Symbol für Krieg, Tod und Vernichtung. Hans Ernis Plakat "Atom-

²¹⁸ Zum Thema Atombombe in der Kunst: Bruckner, a.a.O., S. 96-101, 114f., 124f.

krieg Nein" von 1954 verkehrt die Elemente Osborns und verdichtet deren Aussagekraft. Die Erde selbst wird durch die Explosion der Bombe zum Totenkopf. Noch in Darstellungen der achtziger Jahre werden diese eingängigen Zeichen variiert: Peter Kunnard fügt ein unterirdisches Gerippe an, Paul P. Piech verzichtet auf den Atompilz und schreibt den Augenhöhlen des Schädels zwei Bomben ein.

Zum Schluss dieser Betrachtung wollen wir ein letztes Friedensbild anfügen. Gunter Demnig²¹⁹ prägte 1985 in eine über 12 Meter lange Bahn aus Blei die Daten aller bekannten Friedens- und Freundschaftsverträge von etwa 2260 v. Chr. bis 1981. Demnig schreibt auf seine Rolle (Abb. 122) also die Geschichte aller Versuche eines friedlichen Zusammenlebens. Das Werk stellt somit einen Gegenentwurf zur üblichen Gliederung der Weltgeschichte nach Kriegen dar - eine Gliederung, von der auch in dieser Arbeit (vielleicht allzu oft) die Rede war.

²¹⁹ Schrecken und Hoffnung, Ausst.-Kat., a.a.O., S. 235f.

Schlusswort

Betrachten wir noch einmal drei Bilder, die in dieser Arbeit beschrieben wurden: den Bildteppich von Angers, der das "Heer der Reiter" (um 1380, Abb. 17) darstellt, Leonardo da Vincis "Anghiarischlacht" (1505, Abb. 38) und Boccionis "Carica dei lancieri" (1915, Abb. 92). Die Bilder sind über einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten entstanden und zeigen dennoch alle das Gleiche: einen Trupp von Reitern im Schlachtgetümmel, Spiesse, Harnische, militärische Gewalt. Unterschiedlicher aber könnten drei Bilder kaum sein als die etwas steif dargestellten apokalyptischen Reiter aus dem Mittelalter, die in furioser Bewegung gezeigten Krieger und Pferde der Renaissance und die weitgehend abstrahiert gesehenen Lanzenkämpfer, die über eine hineincollagierte Zeitungsmeldung galoppieren.

Die drei Beispiele sollen darauf verweisen, dass das Schreiben über "Krieg und Frieden in der Kunst" zwei Formen von Geschichte beinhaltet. Zum einen die Historie als Abfolge und weit verzweigtes System von Ereignissen, Personen, sich ändernden Produktions- und Lebensbedingungen; Krieg und Frieden waren Folgen und konstituierende Faktoren dieses Laufs der Geschichte. Zum anderen jenes Gebilde, das wir Kunstgeschichte nennen; sie beschreibt, wie der Mensch in verschiedenen Zeiten die Welt sah und in welchen Konventionen er sie darstellte. In bezug auf ein einzelnes Bild betrachtet, könnten diese beiden Aspekte im Inhalt und in der Art der Darstellung gesehen werden: Was wird erzählt, und wie wird es erzählt? Wir haben in dieser Arbeit immer wieder versucht, auch der Form der Darstellung, dem Stil einige Aufmerksamkeit zu schenken; meist aber betrachteten wir die Motive und die gezeigten Inhalte. Welche Geschichten über Krieg und Frieden in den Bildern wurden erzählt, wie wollten die Herren des Krieges (und die viel selteneren Friedensstifter) im Ruhme ihrer Taten von der Welt und der Nachwelt gesehen werden, und wie stellten Künstler - historisch seit einer vergleichsweise kurzen Zeit - aus der Sicht von Opfern den Schrecken und die Folgen des Krieges dar? "Unsere Liebe gehört [...] der Geschichte und danach insofern der Kunst, als sie besonders sinnfällig und vielschichtig Geschichte aufhebt." (D. Hoffmann) Es sei noch einmal ein kurzer, zusammenfassender Blick auf beides geworfen.

Offenbar gehörten nicht Kampfhandlungen zu den frühesten Themen der Kunst, sondern Fruchtbarkeitsidole und für Jagdrituale genutzte Tierdarstellungen. Aber auch nach ihrem Auftauchen sind die jungsteinzeitlichen Bilder kriegerischer Auseinandersetzungen für uns schwer zu deuten. Zeigen sie Erlebtes, illustrieren sie Mythen oder Lieder? Erst in den frühen Hochkulturen mit der Entwicklung der Schrift ist es möglich, Dargestelltes mit überlieferten Ereignissen in Zusammenhang zu bringen. In Mesopotamien und im alten Ägypten erzählen zum Beispiel Bildfriese die Geschichte von machtvollen Herrschern, von erfolgreichen Feldzügen und der steten Unterwerfung des Feindes. Es bildeten sich dabei Darstellungskonventionen wie etwa die Bedeutungsperspektive her-

aus, die über Jahrtausende stabil blieben. Auffällig ist die Monumentalität dieser frühen Werke und ihre Verbindung zum religiösen Kult.

Während in der klassisch-griechischen Kunst weniger historische Kriege als diejenigen der Götter und der epischen Sagengestalten in Szene gesetzt wurden, schilderten Künstler der hellenischen und römischen Epoche die Feldzüge und Kriege von Heerführern und Kaisern. Hostilianus etwa ist auf seinem Sarkophag über die kämpfenden Männer erhoben, einem Gott ähnlich gezeigt. Die Grösse der Imperien spiegelt sich auch hier in der monumentalen Mächtigkeit der Bildwerke.

Im Mittelalter beruhten Darstellungen von Krieg oft auf biblischen Erzählungen. Das Primat des Religiösen liess das historische Geschehen hinter Schreckensbilder vom Weltuntergang, hinter apokalyptische Reiter und göttliche Heerscharen zurücktreten. In den grossen Zyklen der Liederhandschriften fand der Ritterstand seine Verherrlichung; in den Stadtchroniken wurden die Siege der im Spätmittelalter auch militärisch erstarkten Gemeinwesen überliefert.

Die Renaissance brachte eine starke Rezeption der Antike. Stilistisch orientierte man sich an griechischen und den (gegenwärtigeren) römischen Vorbildern, im Allgemeinen an einem antiken "Naturalismus". Aber auch die historischen Schlachten, zum Beispiel des strahlenden Herrschers Alexander, und die mythischen Kriege gegen Amazonen und Kentauren wurden wieder zu Themen. Wahrscheinlich ging ebenfalls der Topos des Reiterstandbilds auf antike Vorlagen zurück. Dargestellt wurde aber nicht der Fürst, sondern der Condottiere, der professionelle und erfolgreiche Führer von Söldnerheeren. Die porträthaften Züge des Gezeigten verweisen dabei auf eine neue Rolle, die dem Individuum in der Gesellschaft zugesprochen wurde.

Auch in der Kunst des Absolutismus - vor allem unter Ludwig XIV. - finden sich noch Rückgriffe auf die Antike. Im Bildprogramm von Versailles, das allein der Verherrlichung des Königs (und des Königtums) dienen sollte, ist dieser gleichzeitig Herrscher Frankreichs wie auch Alexander, das grosse griechische Vorbild. Als neues Ausdrucksmittel bedienten sich die Hofkünstler der Allegorie: Durch sie wird der König in den Himmel der antiken Götter, die ihm Stärke, Macht und Weisheit verleihen, erhoben. Die feindlichen Länder erscheinen als Frauenfiguren mit Attributen, die sie identifizieren. Krieg wird nicht mehr in einzelnen Bildern, sondern in einem monumentalen Zyklus gezeigt; in ihn gehen auch Darstellungen des Friedens ein, den Ludwig durch seine geschickte Kriegsführung garantiert. Dem absolutistischen Verständnis, das die Funktion der Kunst im Dienst des Herrschers sieht, stehen erste kriegskritische Blätter von Jacques Callot gegenüber, der den Schrecken und das Leiden der Zivilbevölkerung ins Bild setzt. Die Bedeutung dieses Künstlers liegt nicht nur in seinem frühen "Realismus", sondern auch im Einfluss seiner Stiche auf nachfolgende Künstler im 19. und 20. Jahrhundert.

Seit dem 19. Jahrhundert gibt es keine für einzelne Epochen gültigen Stilrich-

tungen mehr. Die bildende Kunst zeichnet sich vielmehr dadurch aus, dass verschiedene Strömungen nebeneinander und im Widerspruch zueinander entstanden. Ebenfalls bezeichnend ist, dass Akademiekünstler sich für die Revolution und die Republik einsetzten, wie auch im Anschluss daran als Hofkünstler Napoleons betätigten. Ein gewichtiger Teil der Kunstproduktion, vor allem an der Akademie, machen die Historienbilder aus, in denen längst vergangene Ereignisse und Schlachten noch einmal aufgegriffen werden, um in politisch unruhiger Zeit auf die frühere Stärke zu verweisen. In der zweiten Jahrhunderthälfte erscheinen vermehrt allegorische Darstellungen des Kriegs, der personifiziert wird, als riesenhafte Gestalt oder als Reiter erscheint. In diesen Bildern wird eine fatalistische Haltung sichtbar, die Krieg weder ausgesprochen negativ noch positiv wertet, sondern als nun einmal existierendes Übel betrachtet, als Macht, die es schon immer gegeben hat und immer geben wird. Dagegen beziehen die Karikaturisten in Zeitungen und Zeitschriften klare Stellung; kritische Darstellungen werden durch zynische Untertitel noch verstärkt.

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs herrschte in Europa eine Kriegseuphorie, die auch die Künstlerschaft erfasste. Nicht nur die italienischen Futuristen sahen im grossen Schlachten die "einzige Hygiene der Welt", auch Deutsche und Franzosen meldeten sich freiwillig zur Front, und die Daheimgebliebenen lieferten (abgesehen von einigen Pazifisten) mehr oder weniger plumpe Propaganda. Im Elend der Schützengräben schwanden dann aber auch die Begeisterung und die vitalistischen Visionen vom Künstler als Kriegsgott Mars. Oft schon bevor die Waffen niedergelegt wurden, hatte sich Kunst über den Krieg in Kunst gegen den Krieg gewendet; sei es in propagandistischen Aufrufen, sei es in grausam realistischen Schilderungen des Existierens in den Stellungen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen - der Kunst im Nationalsozialismus etwa oder gewisser Werke des Sozialistischen Realismus kann dies als ein Grundzug der Kunst im 20. Jahrhundert gesehen werden: Sie ist, beschäftigt sie sich mit diesem Thema, in ihren wesentlichen Zügen Antikriegskunst. Gegen faschistischen Terror, gegen die Kriege in Korea und Vietnam, gegen Napalm und die Atombombe wurde angemalt. Die im 19. Jahrhundert errungene Freiheit des Künstlers erlaubte Stellung zu beziehen, auch gegen die Positionen und Interessen der Mächtigen. Stilistischer Ausdruck dieser Freiheit ist die Vielfalt, die Öffnung der künstlerischen Mittel, die sich mit und seit der Moderne entwickelt hat.

Noch einige Worte zu den Friedensdarstellungen: Bereits im Vorwort wurde darauf hingewiesen, dass eigentlich jede Darstellung eines friedlichen Lebens, einer friedlichen Landschaft, einer Mutter mit Kind als Friedensdarstellung gedeutet werden könnte - sähe man im Frieden die blosse Abwesenheit von Krieg oder einen irgendwie konfliktfreien Raum. Die dieses Thema expliziter behandelnden Werke lassen sich vielleicht unterscheiden in solche mit visionärem und

solche mit ereignishaftem Charakter. Die Vorstellung des Friedens als eines zu erreichenden Endzustandes zeigt sich in christlicher Ikonographie in Bildern des himmlischen Jerusalem - ein Glückszustand jenseits aller Kämpfe. Antik heidnisch hingegen sind die Visionen vom Goldenen Zeitalter - der Glückszustand vor allen Kämpfen. Dem gegenüber steht zum Beispiel Lorenzettis "Allegorie der guten Regierung", die eine Idealvorstellung des Zusammenlebens im (damaligen) Heute entwirft. Auf geschichtliche Ereignisse beziehen sich Bilder von weisen Friedensschlüssen und friedenserhaltenden Verträgen. Friede als Ende des letzten Kriegs und angesichts dessen Folgen ist eine moderne und nicht mehr idyllische, aber hoffnungsvolle Bestandsaufnahme. Wenn Ben Shahns Kinder zwischen Trümmern spielen (Abb. 114), könnte eine friedvolle Zukunft zwar vor ihnen liegen. Allerdings immer vor dem Hintergrund eines erlebten Krieges und seiner Zerstörungen.

Bibliographie

Allgemeine Literatur:

Ausst.-Kat.: *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, hg. von Gerhard Langemeyer u.a., Wilhelm-Busch-Museum, Hannover, München 1984.

DTV-Atlas zur Weltgeschichte, 2 Bde., München 1967.

Geiss, Imanuel: *Epochen. Die universale Dimension der Weltgeschichte* (Geschichte griffbereit, Bd. 6), Reinbek b. Hamburg 1981.

Gombrich, Ernst: *Die Geschichte der Kunst*, Stuttgart 1982.

Hamann, Richard: *Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1932.

Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Zürich 1978.

Mullins, Edwin (Hg.): *100 Meisterwerke aus den grossen Museen der Welt*, Köln o.J.

Steingraber, Erich: *Zweitausend Jahre Europäische Landschaftsmalerei*, München 1985.

Sunderland, John: *Painting in Britain 1525 to 1975*, Oxford 1976.

Literatur zum Thema "Krieg und Frieden in der Kunst":

Ausst.-Kat.: *Frieden. Skulpturen, Fotografien, Zeichnungen*, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1982.

Ausst.-Kat.: *Krieg: Ahnung und Wissen*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin (DDR) 1989.

Ausst.-Kat.: *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*, Kunsthalle, Hamburg 1987.

Ausst.-Kat.: *Schrecknisse des Krieges. Druckgraphische Bildfolgen des Krieges aus fünf Jahrhunderten*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. Rhein 1983.

Ausst.-Kat.: *Träume vom Frieden. Begrabene Hoffnungen*, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen 1982.

- Bruckner**, D.J.R. u.a.: *Kunst gegen den Krieg. 400 Jahre Protest in der Kunst*, Basel 1984.
- Eberle**, Matthias: *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart 1989.
- Ermert**, Karl und Hoffmann, Detlef (Hg.): *Bilder des Friedens. Paradiese - Utopien - Glückszustände*. Loccumer Protokolle, Bd. 57, Rehburg-Loccum 1987.
- Escher**, Konrad: *Kunst, Krieg und Krieger*, Zürich 1917.
- Holsten**, Siegmund: *Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien*, Diss. Bonn, München 1976.
- Jürgens-Kirchhoff**, Annegret: *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*, Berlin 1993.
- Scholz**, Dieter: "Krieg und Frieden und die Künste - Einige Neuerscheinungen zum Thema", in: *Kritische Berichte*, 18. Jg., H.4, 1990, S. 88-92.
- Simson**, Otto von u.a. (Hg.): *Krieg und Frieden im Spiegel der Kunst*, 2 Bde., Luzern 1973.

Literatur zu den einzelnen Epochen:

I. Von der Steinzeit zur Antike

- Bandi**, Hans Georg u.a.: *Die Steinzeit. Vierzigtausend Jahre Felsenbilder* (Kunst der Welt), Baden-Baden 1960.
- Charbonneaux**, J.: *Klassische Plastik der Griechen*, 2 Bde., Zürich 1943-1949.
- Kähler**, Heinz: *Rom und sein Imperium* (Kunst der Welt), Baden-Baden 1964.
- Kraus**, Theodor (Hg.): *Das Römische Weltreich* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 2), Berlin 1967.
- Mellink**, Machteld J. und Filip, Jan (Hg.): *Frühe Stufen der Kunst* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 13), Berlin 1974.
- Orthmann**, Winfried (Hg.): *Der alte Orient* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 14), Berlin 1975.
- Scheffer**, Thassilo von: *Die Kultur der Griechen*, Stuttgart o.J.
- Schefold**, Karl (Hg.): *Die Griechen und ihre Nachbarn* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 1), Berlin 1967.
- Schmökel**, Hartmut: *Ur, Assur und Babylon. Drei Jahrtausende im Zweistromland* (Grosse Kulturen der Frühzeit), Stuttgart 1955.

Vandersleyen, Claude: *Das alte Ägypten* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 15), Berlin 1975.

Woldering, Irmgard: *Ägypten. Die Kunst der Pharaonen* (Kunst der Welt), Baden-Baden 1962.

Wolf, Walther: *Die Welt der Ägypter* (Grosse Kulturen der Frühzeit), Zürich 1955.

Woolley, Leonard: *Mesopotamien und Vorderasien. Die Kunst des Mittleren Ostens* (Kunst der Welt), Baden-Baden 1961.

II. Mittelalter

Eggenberger, Christoph und Dorothee: *Malerei des Mittelalters* (Ars Helvetica Bd. 5), Disentis 1989.

Fillitz, Hermann (Hg.): *Das Mittelalter I* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 5), Berlin 1969.

Hansmann, Wilfried: *Die Apokalypse von Angers*, Köln 1981.

Huizinga, Jan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*, Stuttgart 1952.

Martin, Kurt: *Minnesänger. Achtzehn farbige Wiedergaben aus der Manessischen Liederhandschrift*, Baden-Baden 1953.

Muschg, Walter (Hg.): *Die Schweizer Bilderchroniken des 15./16. Jahrhunderts*, Zürich 1941.

Simson, Otto von (Hg.): *Das Mittelalter II* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 6), Berlin 1972.

Walther, Ingo F. (Hg.): *Codex Manesse. Die Miniaturen der Grossen Heidelberger Liederhandschrift*, Frankfurt a.M. 1989.

III. Die frühe Neuzeit

Baldini, Umberto: *Michelangelo. Die Skulpturen*, Stuttgart 1982.

Bialostocki, Jan (Hg.): *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7), Berlin 1972.

- Boussel**, Patrice: *Leonardo da Vinci. Leben und Werk*, Stuttgart 1989.
- Burckhardt**, Jacob: "Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch", in: Ders.: *Gesammelte Werke*, 10 Bde., Basel 1955-1970, Bd. 3.
- Burke**, Peter: *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung*, Berlin 1984.
- Cagli**, Corrado und Valcanover, Francesco: *Das Gesamtwerk von Tizian*, Luzern o.J.
- Carli**, Enzo: *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Mailand 1971.
- Clark**, Kenneth: *Leonardo da Vinci mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1987.
- Cole**, Bruce: *Italian Art 1250-1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society*, New York 1987.
- D'Acona**, Paolo: *Paolo Uccello*, Wien 1960.
- Eberle**, Matthias und Buttlar, Adrian von: "Landschaft und Landschaftsgarten", in: Busch, Werner (Hg.): *Funkkolleg Kunst*, 2 Bde., 1990-1992. Bd. 2, S.454-461.
- Focillon**, Henri und De Vecchi, Pierluigi: *Das Gesamtwerk von Piero della Francesca*, Luzern o.J.
- Grossmann**, Fritz: *Bruegel. Die Gemälde. Gesamtausgabe*, Köln 1955.
- Hartt**, Frederick: *Michelangelo Buonarroti*, New York 1964.
- Kaufmann**, Georg (Hg.): *Die Kunst des 16. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 8), Berlin 1970.
- Lightbown**, Ronald: *Piero della Francesca*, New York 1992.
- Martindale**, Andrew: *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988.
- Poeschke**, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, 2 Bde., München 1990-1992.
- Pope-Hennessy**, John: *Paolo Uccello. Complete Edition*, London 1969.
- Prokopp**, Mária: *Pietro und Ambrogio Lorenzetti*, Berlin 1985.
- Stechow**, Wolfgang: *Bruegel*, Köln 1974.
- Stützer**, Herbert Alexander: *Die Italienische Renaissance*, Köln 1986.
- Tolnay**, Charles de: *Michelangelo*, 5 Bde., Princeton 1969-1971.
- Tolnay**, Charles de und Bianconi, Piero: *Das Gesamtwerk von Brueghel*, Luzern o.J.
- Ullmann**, Ernst: *Leonardo da Vinci*, München 1981.

Vaisse, Pierre und Ottino della Chiesa, Angela: *Das gemalte Werk von Albrecht Dürer*, Luzern o.J.

Wyss, Beat: *Pieter Bruegel. Landschaft mit Ikarussturz. Ein Vexierbild des humanistischen Pessimismus*, Frankfurt a.M. 1990.

IV. Das 17. und 18. Jahrhundert

Ausst.-Kat.: *Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et Dessinateur*, Château de Versailles, Versailles 1963.

Ausst.-Kat.: *French Painting: The Revolutionary Decades 1760-1830. Paintings and Drawings from the Louvre and other French Museums*, Australian Gallery, Sydney 1980.

Baumgart, Fritz: *Vom Klassizismus zur Romantik 1750-1832. Die Malerei im Jahrhundert der Aufklärung, Revolution und Restauration*, Köln 1974.

Berger, Robert W.: *Versailles. The Château of Louis XIV*, Pennsylvania 1985.

Beutler, Christian: *Paris und Versailles*, Stuttgart 1970.

Bryson, Norman: *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge 1980.

Daniel, Howard: *Callot's Etchings*, New York 1974.

Gaunt, William. *The Great Century of British Painting. Hogarth to Turner*. Oxford 1978.

Hatton, Ragnhild (Hg.): *Louis XIV and Absolutism*, Plymouth 1976.

Hautecoeur, Louis: *Au Temps de Louis XIV*, Paris 1967.

Ders.: *Louis XIV. Roi-Soleil*, Paris 1953.

Hind, Arthur M.: "Jacques Callot", in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. XXI, April bis September 1912, S. 73-80.

Hubala, Erich (Hg.): *Die Kunst des 17. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 9), Berlin 1970.

Isarlo, George: *La peinture en France au XVIIe siècle*, Paris 1960.

Janneau, Guillaume: *La peinture française au XVIIe siècle*, Genf 1965.

Keller, Harald (Hg.): *Die Kunst des 18. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10), Berlin 1971.

- Lieure**, Jules: *Jacques Callot*, 8 Bde., Paris 1929.
- Löffler**, Peter: *Jacques Callot. Versuch einer Deutung*. Diss., Basel o.J.
- Nasse**, Hermann: *Jacques Callot*, Leipzig o.J.
- Schröder**, Thomas (Hg.): *Jacques Callot. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München 1971.
- Stolpe**, Elmar: *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David*, Frankfurt a.M. 1985.
- Sutherland**, Guiland (Hg.): *British Art 1740-1820. Essays in Honor of Robert R. Wark*, San Marino (California) 1992.
- Ternois**, Daniel: *L'Art de Jacques Callot*, Diss., Paris 1962.
- Teysseïdre**, Bernard: *L'Art au siècle de Louis XIV*, Paris 1967.
- Thuillier**, Jacques und Châtelet, Albert: *Französische Malerei von Le Nain bis Fragonard*, Genf 1964.
- Wakefield**, David: *French Eighteenth-Century Painting*, New York 1984.
- Weisbach**, Werner: *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1924.
- Ders.: *Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Berlin 1932.
- Wolfthal**, Diane: "Jacques Callot's Miseries of War", in: *Art Bulletin*, vol. LIX, Nr. 2, Juni 1977, S. 222-233.
- Wright**, Christopher: *The French Painters of the Seventeenth Century*, London 1985.

V. Das 19. Jahrhundert

- Ausst.-Kat.:** *Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte*, Städtische Kunsthalle, Mannheim, München 1992.
- Ausst.-Kat.:** *Die Rückkehr der Barbaren: Europäer und "Wilde" in der Karikatur Honoré Daumiers*, Hamburg 1985.
- Ausst.-Kat.:** *Zeitgeschichte und Karikatur: Daumier-Graphik aus der Sammlung Hans Sturzenegger und der Sturzenegger Graphik-Stiftung*, Museum zu Allerheiligen, Sturzenegger-Kabinett, Schaffhausen 1995.

- Albrecht**, Juerg: *Honoré Daumier mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1984.
- Artieri**, Giovanni und Vallier, Dora: *L'Opera Completa di Rousseau il Doganiere*, Mailand 1969.
- Beutler**, Christian u.a. (Hg.): *Kunst um 1800 und die Folgen. Werner Hofmann zu Ehren*, München 1988.
- Butlin**, Martin und Joll, Evelyn: *The Paintings of J.M.W. Turner*. 2 Bde., London 1984.
- Clark**, T.J.: *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848 bis 1851*, Hamburg 1981.
- Friedlaender**, Walter: *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix*, Köln 1977. (Erstausgabe 1930).
- Geismeyer**, Willi: *Von Courbet bis Cézanne. Französische Malerei 1848-1886. Ein Kommentar zur Ausstellung, Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1982.
- Herding**, Klaus und Reichardt, Rolf: *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt a.M. 1989.
- Hofmann**, Werner: *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974.
- Hofstätter**, Hans H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen*, Köln 1965.
- Lankheit**, Klaus: *Revolution und Restauration 1785-1855*, Köln 1988.
- Melot**, Michel: *Die Karikatur. Das Komische in der Kunst*, Stuttgart 1975.
- Paret**, Peter: *Art as History. Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*, Princeton 1988.
- Rilke**, Rainer Maria: *Auguste Rodin*, Leipzig 1924.
- Rütten**, Raimund u.a.: *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 - eine Sprache des Widerstands?*, Marburg 1991.
- Venturi**, Marcello und Orienti, Sandra: *Das gemalte Werk von Edouard Manet*, Luzern o.J..
- Walker**, John: *Joseph Mallord William Turner*, New York 1983.
- Zeitler**, Rudolf (Hg.): *Die Kunst des 19. Jahrhunderts* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11), Berlin 1966.
- Zelger**, Franz: *Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert*, Zürich 1973.

VI. Das 20. Jahrhundert

Ausst.-Kat.: *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985*, Staatsgalerie, Stuttgart, München 1986.

Ausst.-Kat.: *Englische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, Royal Academy of Arts, London, München 1987.

Ausst.-Kat.: *Futurismo & Futurismi*, Palazzo Grassi, Venedig, Mailand 1986.

Ausst.-Kat.: *John Heartfield*, Akademie der Künste, Berlin, Köln 1991.

Ausst.-Kat.: *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*, Kunstverein, Frankfurt a.M. 1975.

Ausst.-Kat.: *Kunst und Diktatur*, 2 Bde., Künstlerhaus, Wien 1994.

Ausst.-Kat.: *Max Beckmann. Selbstbildnisse*, Kunsthalle, Hamburg, Stuttgart 1993.

Ausst.-Kat.: *"Neue Sachlichkeit". Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1925.

Ausst.-Kat.: *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991*, Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1991.

Ausst.-Kat.: *Paris-Berlin 1900-1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich - Deutschland*, Centre George Pompidou, Paris, München 1979.

Ausst.-Kat.: *Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937-1973*, Nationalgalerie, Berlin, Stuttgart 1992.

Ausst.-Kat.: *Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, Centre George Pompidou, Paris, München, 1981.

Argan, Giulio Carlo (Hg.): *Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12), Berlin 1977.

Berger, John: *Glanz und Elend des Malers Pablo Picasso*, Reinbek b. Hamburg 1984.

Brock, Bazon und Preiss, Achim (Hg.): *Kunst auf Befehl? Dreiunddreissig bis Fünfundvierzig*, München 1990.

Damus, Martin: *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt a.M. 1981.

DTV-Lexikon zur Geschichte und Politik im 20. Jahrhundert, 3 Bde., München 1974.

Eberle, Matthias: *Der Weltkrieg und die Künstler der Weimarer Republik. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, Stuttgart 1989.

Hermann, Jost: *Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst*, Wiesbaden 1978.

Hiepe, Richard: *Die Kunst der neuen Klasse*, München 1973.

Hinz, Berthold: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Frankfurt a.M. 1977.

Hinz, Berthold u.a. (Hg.): *Kunst und Medien im Faschismus*, Giessen 1979.

Imdahl, Max: *Picassos Guernica*, Frankfurt a.M. 1985.

Löffler, Fritz: *Otto Dix 1891-1969. Oeuvre der Gemälde*, Recklinghausen 1981.

Lucie-Smith, Edward u.a.: *Kunst der Gegenwart 1940-1980* (Propyläen Kunstgeschichte, Supplementband), Frankfurt a.M. 1985.

Merker, Reinhard: *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln 1983.

Michalski, Sergiusz: *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992.

Nash, J.M.: *Kubismus, Futurismus und Konstruktivismus*, München 1975.

Peukert, Detlev J.K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*, Frankfurt a.M. 1987.

Schmidt, Hans-Werner: *Edward Kienholz. The Portable War Memorial. Moralischer Appell und politische Kritik*, Frankfurt a.M. 1988.

Schneede, Uwe M.: *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*, Köln 1984.

Schubert, Dietrich: *Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1980.

Siepmann, Eckhard: *Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Dokumente - Analysen - Berichte*, Berlin 1988.

Töteberg, Michael: *John Heartfield in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1978.

Ullmann, Ludwig: *Der Krieg im Werk Picassos. Reaktion auf Krieg und Verfolgung*, 2 Bde., Diss., Osnabrück 1986.

Werckmeister, Otto K.: "Walter Benjamins Passagenwerk als Modell für eine kunstgeschichtliche Synthese", in: Berndt, Andreas u.a. (Hg.): *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992, S. 165-181.

Willett, John: *Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917-1933*, München 1981.

Abbildungsverzeichnis

1. Von der Steinzeit zur Antike

- 1 Die Bogenschützen von Tassili, ca. 3500 v. Chr., Felsmalerei, ca. 9 x 11 m, Tassili-Plateau, Südost-Algerien.
- 2 Sog. Mosaikstandarte, Kriegsseite, um 2600/2500 v. Chr., Muschelschale, Kalkstein und Lapislazuli, 20,3 x 48,3 cm, London, British Museum.
- 3 Stele des Naram-sin, altakkadisch, 2260-2223 v. Chr., Sandstein, H. 200 cm, Paris, Musée du Louvre.
- 4 Sog. Gartenszene, neuassyrisch, 668-631 v. Chr., Alabaster, H. 55 cm, London, British Museum.
- 5 Musikantinnen, 18. Dynastie, Ende des 15. Jahrhunderts v. Chr. Theben, Grab des Nacht.
- 6 Sethos I. erobert die Festung Kadesch, Sethos I. im Kampf gegen die Libyer, 19. Dynastie, um 1300 v. Chr. Karnak, Amun-Tempel.
- 7 Ramses II. in der Schlacht, 1290-1223 v. Chr., bemaltes Relief. Tempel zu Abu-Simbel.
- 8 Kentaure und Lapith, Metope (Süd XXXI) vom Parthenon, attisch, um 440 v. Chr., Marmor, 134 x 127 cm, London, British Museum.
- 9 Kampf der Lapithen und Kentauren, vom Fries des Apollon-Tempel in Bassai, peloponnesisch, um 410 v. Chr., Marmor, 70 x 133 cm, London, British Museum.
- 10 Sog. Alexandersarkophag (Teilansicht), Kampf zwischen Griechen und Persern, ionisch, um 330/20 v. Chr., Marmor, H. d. Frieses 58 cm, Istanbul, Archäologisches Museum.
- 11 Sog. Alexandermosaik, aus der Casa del Fauno in Pompeji, um 100 v. Chr., 582 x 313 cm. (Nach einem Vorbild des Philoxenos von Eretria, 317/15 v. Chr.). Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.
- 12 Sarkophag des Kaisers Hostilianus mit Kampfszene, 152 n. Chr., Lunensischer Marmor, L. 273 cm, H. 153 cm, Br. 137 cm, Rom, Museo Nazionale Romano.
- 13 Congiarium des Kaisers Konstantin, zw. 312 und 315 n. Chr. Rom, Via di S. Gregorio.
- 14 Tellus- und Rankenrelief. Ostseite der Ara Pacis, linker Teil der Aussenmauer, 13/9 v. Chr., lunensischer Marmor, L. 237 cm, H. 370 cm, Rom, Lungotevere in Augusta.
- 15 Gemma Augustea, um 10 n. Chr., Onyx, 19 x 23 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum.

2. Das Mittelalter

- 16 Die Reiter auf feuerspeienden Pferden. Kommentar des Beatus zur Apokalypse, Mitte des 11. Jhs., Malerei auf Pergament, 36,5 x 28 cm, Saint-Sever.
- 17 Das Heer der Reiter. Apokalypse von Angers, Szene 26 (Off. 16-21), um 1380, Tapiserie, Angers, Galerie des Schlosses.

- 18 Die Belagerung der Stadt. Apokalypse von Angers, Szene 77 (Off. 20,7-9), um 1380, Tapiserie. Angers, Galerie des Schlosses.
- 19 Gottes Wohnen unter den Menschen. Apokalypse von Angers, Szene 80 (Off. 21,1-8), um 1380, Tapiserie. Angers, Galerie des Schlosses.
- 20 König Harold schwört dem Normannenherzog Wilhelm einen Eid und kehrt darauf nach England zurück. Von dem Wandteppich aus Bayeux, um 1080. Bayeux, Bibliothek.
- 21 Graf Leiningen. Codex Manesse, um 1300, Pergament, 25 x 35,5 cm. Heidelberg, Universitätsbibliothek.
- 22 Graf Wernher von Homberg. Codex Manesse, um 1300, Pergament, 25 x 35,5 cm. Heidelberg, Universitätsbibliothek.
- 23 Der Düring. Codex Manesse, um 1300, Pergament, 25 x 35,5 cm. Heidelberg, Universitätsbibliothek.
- 24 Schlacht bei Murten, 1476. Diebold Schilling: Amtliche Berner Chronik, Bd. III, 1484. Bern, Stadtbibliothek.
- 25 Niederlage der italienischen Hilfsvölker Karls des Kühnen am grossen St. Bernhard, 1476. Diebold Schilling: Amtliche Berner Chronik, Bd. III, 1484. Bern, Stadtbibliothek.
- 26 Bestattung der burgundischen Gefallenen bei Murten, 1476. Diebold Schilling: Amtliche Berner Chronik, Bd. III, 1484. Bern, Stadtbibliothek.
- 27 Belagerung des Schlosses Wimmis durch die Berner im Krieg gegen die Herren von Weissenburg, 1337. Diebold Schilling: Amtliche Berner Chronik, Bd. I, 1478. Bern, Stadtbibliothek.

3. Die frühe Neuzeit

- 28 Simone Martini: Guidoriccio da Folgliano, nach 1328, Fresko, 340 x 968 cm. Siena, Palazzo Pubblico.
- 29 Paolo Uccello: John Hawkwood, 1436, Fresko, 820 x 515 cm. Florenz, S. Maria del Fiore.
- 30 Donatello: Reiterstandbild des Gattamelata (Erasmus da Nardi), 1447-1453, Bronze, H. 340 cm. Padua, vor S. Antonio.
- 31 Andrea del Verrocchio: Reiterstandbild des Bartolomeo Colleoni, 1480, Bronze, H. 396 cm. Venedig, vor SS. Giovanni e Paolo.
- 32 Leonardo da Vinci: Studie zum Reiterstandbild des Francesco Sforza, um 1490, Windsor, Royal Library.
- 33 Bertoldo di Giovanni: Reiterschlacht, um 1485-90, Bronze, 43 x 99 cm. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

- 34 Michelangelo Buonarroti: Kentaurenschlacht, um 1492, Marmor, 80,5 x 88 cm. Florenz, Casa Buonarroti.
- 35 Michelangelo Buonarroti: Die Schlacht von Cascina, 1505, Kopie von Aristotele da Sangallo, 1542, Grisaille auf Karton, 78,8 x 130 cm. Privatbesitz.
- 36 Paolo Uccello: Die Schlacht von San Romano (linke Tafel), um 1456. London, National Gallery.
- 37 Piero della Francesca: Die Schlacht zwischen dem Kaiser Heraklius und dem Perserkönig Chosroës (aus dem Zyklus: Die Auffindung des heiligen Kreuzes), um 1460, Fresko, 329 x 747 cm. Arezzo, S. Francesco.
- 38 Leonardo da Vinci: Die Schlacht von Anghiari, 1505, Kopie von Peter Paul Rubens, Feder/Tinte/Kreide/Gouache, 45 x 64 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 39 Giulio Romano: Konstantins Schlacht an der Milvischen Brücke, 1520-24, Fresko, 480 x 1110 cm. Rom, Vatikan.
- 40 Ambrogio Lorenzetti: Allegorie der guten Regierung, 1338-1340, Fresko, Breite: 770 cm. Siena, Palazzo Pubblico.
- 41 Giovanni Giorgione (und/oder Tizian): Ländliches Konzert, um 1508-1510, Öl/Lw., 327 x 183 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 42 Albrecht Dürer: Der Engel mit dem Schlüssel zum Abgrund (aus dem Zyklus: Die Apokalypse), 1498, Holzschnitt, 39 x 28 cm.
- 43 Albrecht Altdorfer: Die Alexanderschlacht, 1529, Öl/Holz, 158 x 120 cm. München, Alte Pinakothek.
- 44 Pieter Bruegel d.Ä.: Der Kindermord in Bethlehem, um 1566, Öl/Holz, 111 x 160 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum.

4. Das 17. und 18. Jahrhundert

- 45 Jacques Callot: Le pillage d'une ferme, aus: Les Misères et les Malheurs de la Guerre, Blatt 5, 1633, Radierung, 8,3 x 18,7 cm.
- 46 Jacques Callot: La pendaison, aus: Les Misères et les Malheurs de la Guerre, Blatt 11, 1633, Radierung, 8,1 x 18,6 cm.
- 47 Romeyn de Hooghe: Buchillustration zu A. de Wicquefort: Zu den Ereignissen des französischen Überfalls auf Zwammderdam und Bodegraven, Nr. 6, 1673, 18,5 x 29,5 cm.
- 48 Jacques Callot: Le Siège de Breda, 1627-1628, 6 Radierungen, Gesamtgröße 123 x 140,5 cm. Ausschnitt (3. Platte, rechts unten: General Spinola und die Infantin).
- 49 Diego Velazquez: Die Übergabe von Breda, 1634/35, Öl/Lw., 307 x 367 cm. Madrid, Museo del Prado.

- 50 Peter Paul Rubens: Die Folgen des Krieges, 1637/38, Öl/Lw., 206 x 345 cm. Florenz, Palazzo Pitti.
- 51 Charles Le Brun: Le roi gouverne par lui-même 1661, 1684 vollendet. Versailles, Grande Galerie.
- 52 Antoine Coysevox: Triumphierender Louis XIV., Versailles, Salon de la guerre.
- 53 Charles Le Brun: La tente de Darius, 1660-61, Öl/Lw., 298 x 453 cm. Versailles.
- 54 Benjamin West: Tod des General Wolfe, 1770, Öl/Lw., 59,5 x 84 in. National Gallery of Canada, Ottawa, Canadian War Memorials Collection.
- 55 Benjamin West: Savage Warrior taking Leave of His Family, ca. 1760, Öl/Lw., 23,5 x 19 in. London, Royal College of Surgeons.
- 56 Ignace Duvivier: "Dem Himmel sei Dank, mir bleiben noch immer zwei Arme und ein Bein um meinem König zu dienen", Stich von Machy, 1781. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.
- 57 Jacques Louis David: Der Schwur der Horatier, 1784, Öl/Lw., 330 x 427 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 58 Pierre-Alexandre Wille: Le fils, Französischer Patriotismus, 1785(?). Blérancourt, Musée National du Château.

5. Das 19. Jahrhundert

- 59 Jacques Louis David: Le Serment du Jeu de Paume (Schwur im Ballhaus), 1791, 66 x 101 cm. Versailles, Musée nationale du château.
- 60 François Rude: Marseillaise de 1792, 1835/36. Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile.
- 61 Von L.-B. Letourmi verlegter Holzschnitt: Die Einnahme der Bastille, 1789, 35 x 36 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.
- 62 Von Rose Lenoir verlegte Aquatintaradierung: Die patriotische Jagd auf das grosse Tier, 1789, 17 x 26,9 cm. Paris, Bibliothèque Nationale.
- 63 L. Earlom after J. Zoffany: The Invasion of the Cellars of the Louvre, 1795. London, British Museum.
- 64 Eugène Delacroix: Die Freiheit auf den Barrikaden, 1831, Öl/Lw., 260 x 325 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 65 Honoré Daumier: L'Émeute (Der Aufruhr), ca. 1849, Öl/Lw. 62,2 x 11,3 cm. Washington, D.C., Phillips Collection.
- 66 Ernest Meissonier: Die Barrikade, Rue de la Mortellerie, Juni 1849. Paris, Musée du Louvre.

- 67 Alfred Rethel: Auch ein Totentanz VI, 1849, Holzschnitt, 22,3 x 31,9 cm.
- 68 Adolf Menzel: Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848, Öl/Lw., 45 x 63 cm. Hamburg, Kunsthalle.
- 69 Jacques Louis David: Bonaparte franchissant le col du Grand-Saint-Bernard, 1801, Öl/Lw., 260 x 221 cm. Malmaison, Musée nationale.
- 70 Antoine Jean Gros: Napoleon auf dem Schlachtfeld von Eylau, 1808, Öl/Lw., 533 x 800 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 71 Théodore Géricault: Der verwundete Kurassier, 1814, Öl/Lw., 358 x 294 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 72 Ernest Meissonier: Frankreichfeldzug 1814, Öl/Lw., 51,5 x 76,5 cm. Paris, Musée d'Orsay.
- 73 William Turner: The Battle of Trafalgar, as seen from the Mizen Starboard of the Victory, 1808, Öl/Lw., 171 x 239 cm. London, Tate Gallery.
- 74 Francisco de Goya y Lucientes: Die Erschiessung der Aufständischen am 3. Mai 1808 in Madrid, 1814, Öl/Lw., 266 x 345 cm. Madrid, Museo del Prado.
- 75 Edouard Manet: Die Erschiessung Kaiser Maximilians von Mexiko, 1867, Öl/Lw., 252 x 305 cm. Mannheim, Kunsthalle.
- 76 Francisco de Goya y Lucientes: Esto es peor (Das ist schlimmer), Desastres de la Guerra, Bl. 37, posthum 1863, Radierung und Lavis mit Kreide, 15,5 x 20,5 cm. Berlin, Staatl. Museen Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.
- 77 François-Edouard Picot: Die Einnahme von Calais (1558). Versailles, Galerie des Batailles.
- 78 François Auguste Rodin: Die Bürger von Calais, 1884-86, H. 210 cm, B. 240 cm, T. 150 cm. Calais, Marktplatz.
- 79 Ferdinand Hodler: Der Rückzug von Marignano, 1900, Fresko 350 x 475 cm. Zürich, Schweizerisches Landesmuseum.
- 80 Francisco de Goya y Lucientes: Un Gigante (Der Koloss), 1808-12, Öl/Lw., 116 x 105 cm. Madrid, Museo del Prado.
- 81 Max Klinger: Krieg, 1911 (1888 konzipiert), Radierung und Aquatinta, 51,3 x 33,7 cm.
- 82 Alfred Kubin: Der Krieg, um 1901/02, Tusche (Feder), laviert, gespritzt, 22,6 x 29,8 cm. Standort unbekannt.
- 83 Franz von Stuck: Der Krieg, 1894, Öl/Lw. 247 x 273 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

- 84 Henri Rousseau: Der Krieg, 1894, Öl/Lw., 114 x 195 cm. Paris, Musée du Louvre.
- 85 Jean-Auguste-Dominique Ingres: Das Goldene Zeitalter, 1862, Öl/Lw. Cambridge MA, Fogg Art Museum.
- 86 Edward Hicks: Das friedliche Königreich, ca. 1830, Öl/Lw. Cooperstown, New York, New York State Historical Association.
- 87 Carl Spitzweg: Gähnende Schildwache, um 1850, Öl/Lw., 36,3 x 29,4 cm. Privatbesitz.
- 88 Honoré Daumier: Rue Transnonain, le 14 avril 1834, Juli 1834, Lithographie, 28,4 x 44,2 cm. Blatt Nr. 34 der Association mensuelle pour la Presse.
- 89 Honoré Daumier: Voyage à travers les populations empressées (Ritt durch die geschäftige Bevölkerung), Lithographie, 23,6 x 30 cm. In: La Caricature, 14.8.1834.
- 90 Honoré Daumier: La Paix - Idylle, Lithographie. In: Le Charivari, 6.3.1871.
- 91 Honoré Daumier: Mon Vélocipède (Mein Fahrrad!), Lithographie. In: Le Charivari, 17.9.1868.

6. Das 20. Jahrhundert

- 92 Umberto Boccioni: Carica dei lancieri, 1915, Tempera und Collage auf Papier, 32 x 50 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera.
- 93 Otto Dix: Selbstbildnis als Mars, 1914, Öl/Lw., 81 x 66 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.
- 94 Otto Dix: Toter Sappenposten, aus dem Zyklus: Der Krieg, 1924, Radierung, 19,8 x 14,7 cm.
- 95 Otto Dix: Kriegs-Triptychon, 1929-32, Öl und Tempera/Holz, 204 x 408 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.
- 96 Max Beckmann: Die Schlacht, 1907, Öl/Lw., 293 x 332 cm. Privatbesitz.
- 97 Max Beckmann: Die Granate, 1915, Radierung, 43,5 x 28,8 cm.
- 98 Ernst Barlach: Der heilige Krieg, 1914, Lithographie, 41,3 x 25,4cm.
- 99 Käthe Kollwitz: Nie wieder Krieg!, 1924, Lithographie, 94 x 43,5 cm.
- 100 Otto Dix: Die Skatspieler, 1920, Öl und Collage/Lw., 110 x 87 cm. Privatbesitz (Dauerleihgabe Galerie der Stadt Stuttgart).
- 101 George Grosz: Grauer Tag, 1921, Öl/Lw., 115 x 80 cm. Berlin, Nationalgalerie.
- 102 George Grosz: Die Stützen der Gesellschaft, 1926, Öl/Lw., 200 x 108 cm. Berlin, Nationalgalerie.

- 103 Gerd Arntz: Krieg, 1931/76, Holzschnitt, 30 x 21 cm.
- 104 Georg Schrimpf: Mittagsrast (Ruhende), 1922, Öl/Lw., 61 x 55 cm. Düsseldorf, Kunstmuseum.
- 105 John Heartfield: Der Krieg, aus: "AIZ" (Prag), Nr. 29, 27.7.1933.
- 106 John Heartfield: Das ist das Heil, das sie bringen, aus: "Volks-Illustrierte" (Prag), 29.6.1938.
- 107 Pablo Picasso: Guernica, 1937, Öl/Lw., 351 x 782 cm. Madrid, Museum Königin Sofia.
- 108 Pablo Picasso: Traum und Lüge Francos, Blätter 1-9, 1937, Radierung, 38,5 x 56,8 cm.
- 109 Hans Schmitz-Wiedenbrück: Arbeiter, Bauern und Soldaten (Triptychon).
- 110 El Lissitzky: Schlagt die Weissen mit dem roten Keil, 1919-1920, Plakat.
- 111 W.W. Arlaschin und I.M. Tschewerewa: Friede dem Planeten (Triptychon), 1982. Moskau, Künstlerverband der UdSSR.
- 112 Otto Dix: Hiob, 1946, Öl/Lw. (auf Holz gezogen), 120 x 81 cm. Vaduz, Otto-Dix-Stiftung.
- 113 George Grosz: Friede II, 1946. New York, The Whitney Museum of American Art.
- 114 Ben Shahn: Befreiung, 1945, Tempera/Karton, 57,1 x 71,1 cm. New York, The Whitney Museum of American Art.
- 115 Pablo Picasso: La joie de vivre, 1946, Öl/Hartfaserplatte, 120 x 250 cm. Antibes, Musée Grimaldi.
- 116 Pablo Picasso: Der Krieg, 1952, Öl/Isorelplatten, 470 x 1020 cm. Vallauris, Schlosskapelle.
- 117 Pablo Picasso: Massaker in Korea, 1951, Öl/Sperrholz, 109,5 x 209,5 cm. Paris, Musée Picasso.
- 118 Leon Golub: Napalm I, 1969, Acryl. Privatbesitz.
- 119 Wolf Vostell: Miss America, 1968, Foto, Lasurfarbe, Siebdruck auf Leinwand, 200 x 120 cm. Köln, Museum Ludwig.
- 120 Edward Kienholz: The Portable War Memorial, 1968, Rauminstallation. Köln, Museum Ludwig.
- 121 Robert Osborn: Atombombe, 1946, Kreidezeichnung.
- 122 Gunter Demnig: Friedensrolle, 1985, Bleiblech, geprägte Schrift, 1210 x 28,5 cm. Köln, Erzbistum.

Bisher sind folgende Hefte erschienen:

- Nr. 1 Kurt R. Spillmann: Konfliktforschung und Friedenssicherung (1987) **vergriffen**
- Nr. 2 Kurt R. Spillmann: Beyond Soldiers and Arms: The Swiss Model of Comprehensive Security Policy (1987)
- Nr. 3 Kurt R. Spillmann: Die Kubakrise von 1962: geschichtliche, politische und strategische Hintergründe (1987)
- Nr. 4 Beat Näf / Kurt R. Spillmann: Die ETH-Arbeitstagung zur schweizerischen Sicherheitspolitik vom 29. Juni 1987 - Bericht und Auswertung (1987)
- Nr. 5 Beat Näf / Kurt R. Spillmann: Die ETH-Arbeitstagung zur schweizerischen Sicherheitspolitik vom 7. Dezember 1987 - Bericht und Auswertung (1988)
- Nr. 6 Jacques Freymond: La menace et son évolution dans les domaines militaires et civils dans l'optique de la recherche scientifique et universitaire (1988)
- Nr. 7 Christian Kind: Extended Deterrence - Amerikas Nukleargarantie für Europa (1989)
- Nr. 8 Franz Martin Aebi: Der Weg zum Weiterleben - Morphologische Studie zu einer zeitgemässen Planung einer Strategie der staatlichen und gesellschaftlichen Selbstbehauptung (1989)
- Nr. 9 Madeleine Hösli / Kurt R. Spillmann: Demographie und Sicherheitspolitik: Nationale Aspekte - Bericht und Auswertung der ETH-Arbeitstagung vom 5. Dezember 1988 (1989)
- Nr. 10 Richard D. Challener: John Foster Dulles: The Certainty/Uncertainty Principle (1989)
- Nr. 11 Dominique Wisler: Vers une nouvelle politique de sécurité (1989) **vergriffen**
- Nr. 12 Kurt R. Spillmann und Kati Spillmann: Feindbilder: Entstehung, Funktion und Möglichkeiten ihres Abbaus (1989)
- Nr. 13 Madeleine Hösli / Kurt R. Spillmann: Demographie und Sicherheitspolitik: Rückwirkungen internationaler Entwicklungen auf die Schweiz - Bericht und Auswertung der ETH-Arbeitstagung vom 8. Juni 1989 (1989)
- Nr. 14 Fred Tanner: Die Schweiz und Rüstungskontrolle: Grenzen und Möglichkeiten eines Kleinstaates (1990)
- Nr. 15 Jacques Hürlimann / Kurt R. Spillmann: Der Bericht 90 zur schweizerischen Sicherheitspolitik im Urteil ausländischer Expertinnen und Experten - Bericht und Auswertung der ETH-Arbeitstagung vom 6. Dez. 1990 (1991)
- Nr. 16 Urs Roemer: Die Strategie der "Flexible Response" und die Formulierung der amerikanischen Vietnampolitik unter Präsident Kennedy (1991)
- Nr. 17 Michael Fajnor: Die europäische Integration und ihre sicherheitspolitischen Folgen für die Schweiz (1991)
- Nr. 18 Christof Buri / Karl W. Haltiner / Kurt R. Spillmann: Sicherheit 1991 - Ergebnisse einer Repräsentativbefragung (1991)
- Nr. 19 Andreas Wenger: Kontinuität und Wandel in der amerikanischen Nuklearstrategie - Präsident Eisenhowers Strategie der massiven Vergeltung und die nuklearstrategische Neuevaluation der Administration Kennedy (1991)
- Nr. 20 Kurt R. Spillmann (Hrsg.): Zeitgeschichtliche Hintergründe aktueller Konflikte I - Vorlesung für Hörer aller Abteilungen - Sommersemester 1991 (1991)

(Fortsetzung nächste Seite)

- Nr. 21 Stephan Kux: Decline and Reemergence of Soviet Federalism (1991) **vergriffen**
- Nr. 22 Kurt R. Spillmann (Hrsg.): Europäische Integration und Schweizerische Sicherheitspolitik - Bericht und Auswertung der ETH-Arbeitstagung vom 25./26. Oktober 1991 (1992)
- Nr. 23 Anton Bebler: The Yugoslav Crisis and the "Yugoslav People's Army" (1992)
- Nr. 24 Sabina Ann Fischer: Namibia Becomes Independent - The U.S. contribution to regional peace (1992)
- Nr. 25 Dominique Wisler: La violence politique en Suisse et les mouvements sociaux: 1969-1990 (1992)
- Nr. 26 Mauro Mantovani: Stand und Perspektiven der Sicherheitspolitik in Europa (1992)
- Nr. 27 Kurt R. Spillmann (Hrsg.): Zeitgeschichtliche Hintergründe aktueller Konflikte II - Vorlesung für Hörer aller Abteilungen - Sommersemester 1992 (1992)
- Nr. 28 Kurt R. Spillmann und Mauro Mantovani (Hrsg.): Die sicherheitspolitische Integration in Europa als Herausforderung für die Schweiz - Bericht und Auswertung der ETH-Arbeitstagung vom 26. Oktober 1992 (1993)
- Nr. 29 Günther Bächler: Bosnien-Herzegowina - Friedliche Streitbeilegung zwischen Realität und konkreter Utopie (1993) **vergriffen**
- Nr. 30 Ilja Kremer: Die Sowjetunion und Russland nach 1985: Von der Oktoberrevolution zur Oktoberkrise (1993)
- Nr. 31 Kurt R. Spillmann (Hrsg.): Zeitgeschichtliche Hintergründe aktueller Konflikte III - Vorlesung für Hörer aller Abteilungen - Sommersemester 1993 (1994)
- Nr. 32 Karl W. Haltiner / Kurt R. Spillmann: Öffnung oder Isolation der Schweiz? Aussen- und sicherheitspolitische Meinungsbildung im Trend (1994)
- Nr. 33 Mauro Mantovani: Nato-Mitglied Schweiz? Voraussetzungen und Folgen einer sicherheitspolitischen Integration der Schweiz (1994)
- Nr. 34 Michael Fajnor: Multilaterale Anstrengungen zur Kontrolle konventioneller Rüstungstransfers und die Schweiz (1994)
- Nr. 35 Kurt R. Spillmann (Hrsg.): Zeitgeschichtliche Hintergründe aktueller Konflikte IV - Vorlesung für Hörer aller Abteilungen - Sommersemester 1994 (1994)
- Nr. 36 Andreas Wenger und Jeronim Perovic: Das schweizerische Engagement im ehemaligen Jugoslawien (1995)
- Nr. 37 Kurt R. Spillmann (Hrsg.): Zeitgeschichtliche Hintergründe aktueller Konflikte V - Vorlesung für Hörer aller Abteilungen - Sommersemester 1995 (1995)
- Nr. 38 Karl W. Haltiner, Luca Bertossa und Kurt R. Spillmann: Internationale Kooperationsbereitschaft und Neutralität - Aussen- und sicherheitspolitische Meinungsbildung im Trend (1996)
- Nr. 39 Ulrich Gerster und Regine Helbling: Krieg und Frieden in der bildenden Kunst (1996)

Die Hefte können zu einem Preis zwischen Sfr. 10.20 und 20.40 (je nach Umfang) bei der Forschungsstelle für Sicherheitspolitik und Konfliktsanalyse FSK, ETH-Zentrum SEU, CH-8092 Zürich, Tel. 01/632 40 25, Fax: 01/363 91 96 bezogen werden.

ISBN 3-905641-47-X