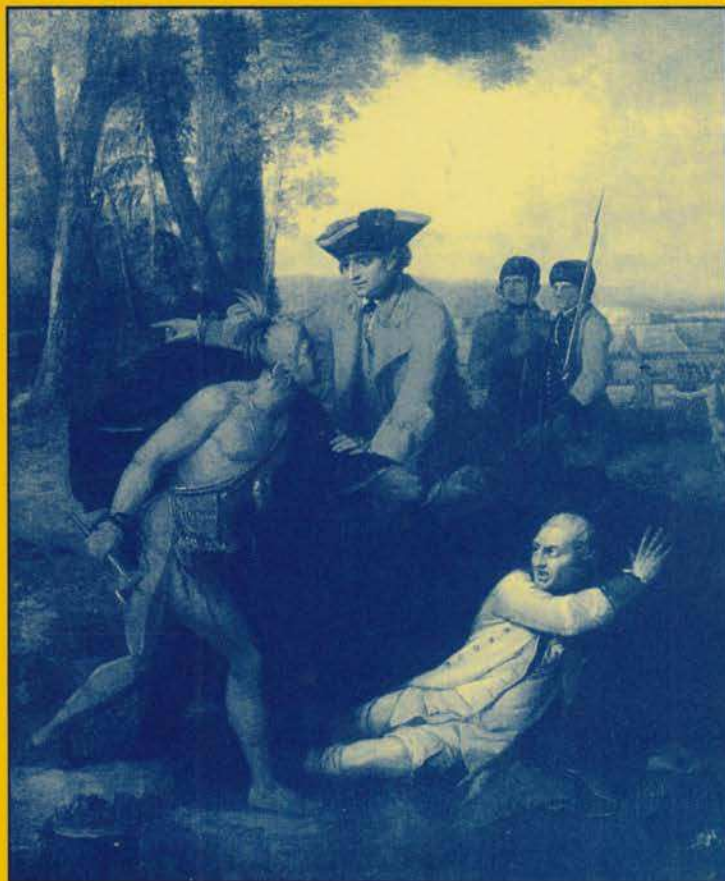


Der Siebenjährige Krieg (1756–1763)

Herausgegeben
von
Sven Externbrink



Ein europäischer Weltkrieg
im Zeitalter der Aufklärung

Akademie Verlag

Gedruckt mit Hilfe der Deutsch-Französischen Kulturstiftung in Mainz sowie mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Exzellenzclusters 270/1 „Asia and Europe in a Global Context“ der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

Abbildung auf dem Einband: Benjamin West: General Johnson rettet einen verwundeten französischen Offizier vor dem Tomahawk eines nordamerikanischen Indianers, Ölgemälde, ca. 1764-1768, Derby Museum and Art Gallery, © Wikimedia Commons.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-05-004310-4

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2011

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Lektorat: Mischka Dammaschke
Einbandgestaltung: Ingo Scheffler, Berlin
Satz: Sven Externbrink, Lahntal
Druck: MB Medienhaus Berlin
Bindung: Buchconcept, Calbe

Printed in the Federal Republic of Germany

Inhalt

Vorwort.....	7
<i>Sven Externbrink</i>	
Einleitung: Der Siebenjährige Krieg – ein europäischer Weltkrieg im Zeitalter der Aufklärung	9
A. INTERNATIONALE BEZIEHUNGEN UND STAATENSYSTEM – GLOBALE DIMENSIONEN, AKTEURE UND INTERESSEN	
<i>Olaf Asbach</i>	
Die Globalisierung Europas und die Konflikte der Moderne – Dynamiken und Widersprüche in der Theorie und Praxis der internationalen Beziehungen in der frühen Neuzeit	27
<i>Brendan Simms</i>	
Zweierlei Reich. Die britische Politik im Spannungsfeld zwischen Amerika und Europa im Schatten der „Diplomatischen Revolution“	65
<i>Lucien Bély</i>	
La politique extérieure de la France au milieu du XVIII ^e siècle	75
<i>Michael Mann</i>	
Der ungeliebte Krieg: <i>Compagnie des Indes</i> und <i>East India Company</i> als Kombattanten in einem globalen Konflikt, 1742–1763.....	99

Ulrike Kirchberger

Nordamerikanische Indianer und britische Kolonisten
im Siebenjährigen Krieg 127

B. KRIEGSWAHRNEHMUNGEN UND NACHWIRKUNGEN: POLITIK,

LITERATUR UND KUNST

Sven Externbrink

Voltaire zwischen *Candide* und *Roi philosophe* 143

Jörg Ulbert

Die Wirkungsgeschichte der „Diplomatischen Revolution“.
Die Beurteilung des *renversement des alliances* und des Bündnisses
mit Österreich in der französischen Öffentlichkeit und Politik..... 159

Béatrice Heuser

Friedrich der Große und der Siebenjährige Krieg. Der „Mythos“
des großen Feldherrn in der Strategie-Literatur (18.–20. Jahrhundert)..... 181

Joachim Rees

Krieg und Querelle. Zum Wandel des militärischen
Ereignisbildes seit 1756 197

C. DER SIEBENJÄHRIGE KRIEG UND DER ALLTAG DES KRIEGES

IM ZEITALTER DER AUFKLÄRUNG

Slyvaine Llinares

Les aspects humains de la mobilisation navale française au
temps de la guerre de Sept Ans 247

Marian Füssel

Die Kultur der Niederlage – Wahrnehmung und Repräsentation
einer Schlacht des Siebenjährigen Krieges am Beispiel Hochkirch 1758..... 261

Ralf Pröve

Der delegitimierte Gegner. Kriegführung als Argument
im Siebenjährigen Krieg 275

D. ANHANG

Chronologie..... 285

Autorenverzeichnis 288

Register 289

Krieg und Querelle. Zum Wandel des militärischen Ereignisbildes seit 1756

Der Siebenjährige Krieg hat unter den beteiligten Staaten schon während seines Verlaufs eine Fülle von Schriften und schon bald nach seinem Ende zahlreiche Überblickswerke hervorgebracht, die um eine Darlegung und Deutung seiner Ereignisgeschichte bemüht waren. Nicht wenige Begebenheiten, Schauplätze und Akteure können bis heute einen festen Platz im kollektiven Gedächtnis der beteiligten Nationen beanspruchen. Aber dieses memoriale Fortleben scheint eher anekdotisch als ikonisch geprägt zu sein.¹ Nur wenige Bilder, die in zeitgeschichtlicher Nähe zu den Ereignissen entstanden sind, drängen sich auf, wenn man die Konfliktgeschichte zwischen 1756 und 1763 in ihren beinahe weltumspannenden Dimensionen Revue passieren läßt. Auch in diesem „Krieg der Bilder“ scheint Großbritannien den Sieg davongetragen zu haben, schuf doch der aus den nordamerikanischen Kolonien stammende Maler Benjamin West 1770 in London mit dem Gemälde *Tod des Generals James Wolfe* ein Werk, das als druckgraphische Reproduktion unter den Zeitgenossen weiteste Verbreitung gefunden hat und bis heute – zumindest in der angelsächsischen Welt – als eine Ikone gilt, in welcher der patriotische Tod des Helden und die Geburt des Empire zu einer unauflösllichen Einheit verschmolzen sind (Abb. 1).² Betritt man indessen heutigen Tages einen zentralen militärischen Erinnerungsort der französischen Nation, nämlich die *Galerie des Batailles* im Schloss von Versailles, so stellt man eine auffällige Leerstelle hinsichtlich der militärischen Ereignisse des Siebenjährigen Krieges fest: Auf die Schlachtengemälde zum Österreichischen Erbfolgekrieg folgen unvermittelt Bilder zum Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, deren Stellvertreterfunktion für die ausgebliebenen

¹ Vgl. Heinrich Walle, *Der Siebenjährige Krieg zwischen Anekdote und Klischee*, in: *Historische Mitteilungen* 18 (2005), 101–133.

² Öl/Leinwand, 151 × 213,5 cm, signiert und datiert: „B West PINXIT. / 1770“, Ottawa, National Gallery of Canada, vgl. Helmut von Erffa, Allen Staley, *The Paintings of Benjamin West*, New Haven 1986, 211–213, Kat.-Nr. 93.

Erfolge zwischen 1756 und 1763 offenkundig erscheint.³ Und mit Blick auf die Situation in Preußen bzw. in den deutschsprachigen Territorien notierte schon Werner Hager in seiner Pionierstudie über das historische Ereignisbild mit unüberhörbarem Bedauern: „Die zeitgenössischen Bilder zu den Kriegen Friedrichs d. Gr. erweisen, daß die deutschen Künstler so gut wie nichts aus diesem großen Gegenstand zu machen verstanden.“⁴ Während somit in Großbritannien die Ereignisgeschichte des Siebenjährigen Krieges geradezu als Katalysator für die Entstehung eines neuen Typs zeitgenössischer Historienmalerei angesehen werden kann, ging im gleichen Zeitraum in Frankreich die Tradition ludovizianischer Schlachtenmalerei unwiderruflich zu Ende, ohne daß schon ein Bildformular für die Darstellung militärischer Ereignisse verfügbar gewesen wäre, das den Ansprüchen eines sozial heterogenen, aber patriotisch erregbaren Publikums hätte genügen können. In Preußen wiederum hätte die ambitionierte Förderung einer die jüngsten Zeitergebnisse aufgreifenden „vaterländischen“ Geschichtsmalerei nur vom Monarchen selbst ausgehen können. Dessen kulturelle Normen blieben aber, aller militärisch-politischen Rivalität zum Trotz, weiterhin an Frankreich ausgerichtet und der deutschen Malerei vermochte Friedrich II. ebenso wenig abzugewinnen wie der deutschen Literatur.

Dieser Befund, der sich durch die Einbeziehung weiterer in den Konflikt verwickelter Staaten, wie Österreich und Rußland, noch verfeinern ließe, verweist auf ein keineswegs kausal wirksames Beziehungsgefüge zwischen militärischer Ereignisgeschichte einerseits und ihren je wirksamen kulturellen Darstellungs- und Deutungsformen, namentlich jenen der visuellen Kultur andererseits.⁵ So wie für die Repräsentation kriegerischen Handelns im höfischen Kontext des 17. Jahrhunderts vielfach eine Tendenz zur bildlich-panegyrischen Überhöhung eines militärischen Ereignisses trotz – oder

³ Zu der Galerie von Schlachtenbildern in dem seit 1833 eingerichteten, „à toutes les gloires de la France“ gewidmeten Schloßmuseum von Versailles vgl. Thomas W. Gaechtens, Pierre Lemoine, *Versailles als Nationaldenkmal: die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*, Berlin 1984, 87–115. Wo immer möglich, griff der Initiator, König Louis-Philippe, auf historische Gemälde zurück, um eine lückenlose Abfolge von bedeutenden Schlachten der französischen Geschichte vom fünften Jahrhundert bis in die Gegenwart zu gewinnen. Für den Siebenjährigen Krieg waren diese nicht verfügbar und es wurde auch nicht versucht, diese Lücke durch Neuanfertigungen zu füllen. So folgt heute auf eine Darstellung der Schlacht von Lawfeld (1747) von Auguste Couder aus dem Jahre 1836 das Gemälde *Die Einnahme von Yorktown 1781* von demselben Künstler.

⁴ Werner Hager, *Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung*, München 1939, 164.

⁵ Jüngere Überblicksdarstellungen für den hier interessierenden Zeitraum in chronologischer Folge: *Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, bearb. v. Rainer Michaelis, Berlin (Ost) 1987; Peter Harrington, *British Artists and War: The Face of Battle in Paintings and Prints, 1700–1914*, London 1993; Gisold Lammel, *Zwischen Legende und Wahrheit – Bilderfolgen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte*, Münster 1997; John Bonehill, Geoff Quilley (Hg.), *Conflicting Visions: War and Visual Culture in Britain and France c. 1750–1830*, Aldershot u. a. 2005.

gerade wegen – seiner geringen strategischen Bedeutung festgestellt worden ist⁶, so stellt das friderizianische Preußen gleichsam den umgekehrten Fall eines weitgehenden Verzichts auf die bildkünstlerische Thematisierung realer militärischer Erfolge im Gattungsgefüge höfischer Repräsentation dar.⁷ Vor diesem Hintergrund muß es zu denken geben, daß Wests Gemälde, trotz oder wegen seines enormen Publikumserfolges, am englischen Hof zunächst eine nur sehr reservierte Aufnahme gefunden hat. Der inmitten des Siebenjährigen Krieges inthronisierte König Georg III. soll den Ankauf des Gemäldes zunächst mit dem Argument abgelehnt haben, die Würde des Themas sei herabgemindert worden, da die Protagonisten in Leibröcken, Kniehosen und Dreispitz dargestellt worden seien.⁸ Daß es sich bei den kritisierten Kleidungsstücken um Uniformteile von Offizieren und Soldaten seiner britischen Majestät handelte, machte den Stilbruch in den Augen des Monarchen offenbar nicht erträglicher. Vordergründig betrachtet, gliedert sich die Kostümkritik des Königs ein in die langanhaltende Kontroverse um die angemessene geschichtliche „Einkleidung“ des Helden, in deren Zentrum die Frage stand, ob dieser als Zeitgenosse im nüchternen Habit der Gegenwart oder im antiken Modus des Heroischen darzustellen sei, um so das a-normale seiner Erscheinung und die überzeitliche Gültigkeit seiner Handlungen zum Ausdruck zu bringen.⁹ Diese als „Kostümkritik“ bekannt gewordene Auseinandersetzung sollte noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein bei jeder Denkmalenthüllung erneut aufflammen. Ihre ideologischen Wurzeln reichen jedoch mindestens bis in die *Querelle des anciens et des modernes* zurück, jene epochale geschichtsphilosophische Kontroverse am Ende des 17. Jahrhunderts, die, von Frankreich ausgehend, in ganz Europa um das Rangverhältnis zwischen

⁶ Vgl. Matthias Pfaffenbichler, *Das barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 91 (1995), 37-110, bes. 39-41.

⁷ Mit der Realisierung des ambitioniertesten Nachkriegsprojekts Friedrichs II., dem 1764 begonnenen Bau des Neuen Palais bei Potsdam, waren die architektonischen Voraussetzungen für eine breit angelegte bildkünstlerische Thematisierung der Ereignisse des Siebenjährigen Krieges, etwa in Form einer Schlachtengalerie, durchaus gegeben. Der König entschied sich indessen für eine Transponierung dieses Ereigniszusammenhangs in einen antik-allegorisierenden Modus, indem er unweit des Palastes ab 1768 den sog. Antikentempel errichten ließ, dessen skulpturale Ausstattung mit antiken Reliefs und Büsten in einem sehr weit gefaßten Sinne militärische *virtus* aufruft, vgl. Detlev Kreikenbom, *Die Aufstellung antiker Skulpturen in Potsdam-Sanssouci unter Friedrich II.*, in: *Wilhelmine und Friedrich II. und die Antiken*, Stendal 1998, 43–98, hier 78: „Der Antikentempel transportiert mit der Anordnung seiner Werke in erstaunlichem Ausmaß noch die Siegesideologie am Ende des Siebenjährigen Krieges.“

⁸ Dies berichtet Benjamin Wests erster Biograph John Galt, *The Life and Studies of Benjamin West, Esq., President of the Royal Academy of London, Compiled from Materials Furnished by Himself*, 2 Bde., London 1816–1820, Bd. 2, 50, vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 213. Da Galt seine Biographie in enger Abstimmung mit dem Künstler verfaßt hat und Georg III. zum Zeitpunkt ihrer Publikation noch lebte, ist kaum anzunehmen, daß der Autor den Kommentar des Königs frei erfunden hat.

⁹ Zum historischen Vorlauf dieser Kontroverse siehe Reiner Hausscherr, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1984.

Antike und Neuzeit und die vergleichende Bewertung ihre geschichtlichen Leistungen geführt worden war.¹⁰

In dem vorliegenden Beitrag wird die These vertreten, daß erst der Siebenjährige Krieg sowohl durch die geographische Entgrenzung seiner Konfliktherde als auch in seinen Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung einer an antiken Mustern orientierten Deutung militärischer Ereignisgeschichte ein unwiderrufliches Ende bereitet hat. Stärker als jeder andere Waffengang des 17. und 18. Jahrhunderts hat dieser Konflikt zu einer Vergesellschaftung des Krieges und zu einem spezifischen Bewußtsein von Zeitgenossenschaft beigetragen, das sich nicht mehr als Parallele zu oder als Ableitung von geschichtlichen oder biblisch überlieferten Konstellationen begreifen ließ. Ein Aspekt dieser Vergesellschaftung des Bellizistischen bestand darin, daß die Deutungshoheit kriegerischen Handelns der höfisch-repräsentativen Öffentlichkeit mit ihren Filiationen in den militärischen und diplomatischen Führungszirkeln ein für alle Mal entwunden wurde: Ein militärisches Ereignisbild, das derart eindrucksvoll seine Approbation durch die diskutierende Öffentlichkeit erhalten hatte wie Wests *Tod des Generals James Wolfe*, konnte der König und nominelle Oberbefehlshaber nicht dauerhaft ignorieren und so gab Georg III., ungeachtet seines Unbehagens an der „Modernität“ der Darstellung, bei dem Künstler eine Zweitfassung des Gemäldes in Auftrag.¹¹ Militärisches Handeln, auch wenn es in denkbar größter geographischer Entfernung von den metropolitanen Institutionen einer rasonierenden Öffentlichkeit stattfand, mußte fortan mit einer zwar informellen, aber wirkungsmächtigen öffentlichen Meinung und einem Publikum rechnen, daß per Wort- und Bildberichterstattung an den Kriegsschauplätzen partizipierte. Der Anteil der Bildkünste an dieser Sozialisierung des Militärischen wird am ehesten im Wandel des militärischen Ereignisbildes deutlich, wie er sich im Verlauf und im Gefolge des Siebenjährigen Krieges herausgebildet hat. Drei, im folgenden näher zu erläuternde Merkmale kennzeichnen diesen Wandel:

(1) Die Profilierung militärischer Kompetenz, die nicht mehr auf Rang und Stand, sondern auf Leistung und Verdienst gründete, mithin auch das Versprechen einer sozialen Aufwärtsdynamik in sich barg. Jede Thematisierung des Militärischen in den Künsten mußte fortan Identifikationsangebote auch und gerade an das überwiegend nicht-höfische und nicht-militärische Publikum machen. Dies konnte dadurch geschehen, daß literarisch oder bildlich ein besonderes, meist anekdotisch strukturiertes Näheverhältnis zu den höchsten militärischen Befehlshabern (den Monarchen eingeschlossen) herge-

¹⁰ Zu den kunsthistorischen Implikationen dieser Debatte, besonders im Hinblick auf die Vermittlung von zeitgeschichtlichen Ereignissen in der Hofkunst Ludwigs XIV. siehe Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München, 2001, hier 333–443.

¹¹ Öl/Leinwand, 153,7 × 245,1 cm, London, Royal Collection, Buckingham Palace. Die 1771 vollendete Zweitfassung wurde von Georg III. zusammen mit Wests Gemälden *Tod des Epaminondas* und *Tod des Chevalier Bayard* erworben; die drei, aus verschiedenen historischen Epochen stammenden Beispiele militärischen Heldentums bildeten seinerzeit in Buckingham House ein Ensemble, vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 8), Kat.-Nr. 94.

stellt wurde oder – wie im Falle des genannten Werks von Benjamin West – durch die Glorifizierung eines Offiziers, dessen militärische Karriere nicht auf geburtsrechtlichen Privilegien, sondern auf individuellen Leistungen beruht hatte.

(2) Die Delegitimierung des militärischen Gegners als Verkörperung des zivilisatorisch „Anderen“. Gerade weil der Ausbruch der Kriegshandlungen sowohl auf den überseeischen Schauplätzen als auch auf dem europäischen Kontinent – dort durch die allmähliche Eskalation von Scharmützeln unter irregulären Truppen und piratenhafte Kaperfahrten zur See, hier durch die Invasion Preußens in das „neutrale“ Sachsen – dem Bemühen des 18. Jahrhunderts um eine rechtliche Einhegung des *casus belli* so eklatant zuwiderlief, war auf allen Seiten die Furcht vor einer „Barbarisierung“ des Krieges weit verbreitet. Eine ausgezeichnete Projektionsfläche für dieses Unbehagen an einer „Verwilderung des Waffenhandwerks“ boten die nun zahlreich eingesetzten ethnisch differierten Hilfstruppen, die ein schwer taxierbares Element von kultureller und zivilisatorischer Fremdheit in das tradierte Freund-Feind-Schema einbrachten. Schottische Hochlandtruppen, erst wenige Jahre zuvor in die britische Armee integriert, erschienen nun ebenso auf den mitteleuropäischen Kriegsschauplätzen wie die Kosaken an der Seite der russischen Armee. Und in Nordamerika und Indien war die Einbindung indigener Krieger in die Auseinandersetzungen der konkurrierenden Kolonialmächte ohnehin üblich. Äußerlich betrachtet, kommt den Gemälden Benjamin Wests zum nordamerikanischen Kolonialkrieg auch darin eine Pionierrolle zu, weil sie für das hauptstädtische Publikum die exotisch-romaneske Seite der überseeischen Kriegsführung effektiv in Szene setzten und damit ein Bildformular einführten, das erst im Imperialismus des 19. Jahrhunderts seine ganze Faszinationskraft für das europäische Massenpublikum entfalten sollte. Unterschwellig wird in diesen Werken aber auch die Sorge um die dem Martialischen inhärente Tendenz zur moralischen Regression, wenn nicht inneren Bestialisierung, thematisiert, die so schlecht zu der optimistischen Anthropologie der Aufklärung passen wollte.

(3) Die Bildwerdung der „Nachkriegszeit“ als ein Fortdauern der Kriegsfolgen. Die Integration des militärischen Ereignisbildes in die Domäne der kunsttheoretisch und -akademisch privilegierten Historienmalerei konnte nur gelingen, wenn jenes an der Prämisse der Bedeutsamkeit der heroischen Einzelhandlung festhielt. Von dieser personenbezogenen Dramaturgie ist ein Bildtypus zu unterscheiden, der sich durch die Abwesenheit militärischer Akteure auszeichnet und sein Thema allein in den noch sichtbaren Folgen kriegerischen Handelns findet. Ihre eindrücklichste Formulierung fand diese post bellum-Perspektive in den Veduten des kriegszerstörten Dresden von Bernardo Belotto aus den frühen 1760er Jahren. Sie zeichnen sich gegenüber dem handlungsbezogenen militärischen Ereignisbild durch ein temporales und kausales Nachher aus und verkörpern damit den Übergang vom Kriegsbild zum Kriegsfolgenbild. Damit war ein Bildtypus geschaffen, der fortan nicht nur den heroischen Modus des militärischen Ereignisbildes nüchtern konterkarieren, sondern ganz erheblich zu dessen Diskreditierung beitragen sollte.

I. Neue Helden braucht das Land. Abschied vom Kämpfenden König

Als am 25. August 1757, dem Patronatsfest des Heiligen Ludwig, im Salon Quarré des Pariser Louvre die Kunstaussstellung der *Académie royale de peinture et de sculpture* eröffnet wurde, war seit dem Einmarsch der preußischen Truppen in Sachsen, mit dem die Kampfhandlungen des nachmals so benannten Siebenjährigen Krieges auch auf dem europäischen Kontinent begonnen hatten, recht genau ein Jahr vergangen. Eines der prominentesten Werke der Ausstellung war auf geradezu paradoxe Weise von den Zeitläufen überholt worden und zugleich in seiner Botschaft nie aktueller gewesen als in jenen Augusttagen des Jahres 1757. Der Akademiedirektor Louis de Silvestre präsentierte die monumentale Komposition „Kaiser Augustus schließt die Pforten des Janustempels“ (Abb. 2). Dargestellt ist der römische Herrscher, der salbungsvoll die Personifikationen der Fortuna und der Musen begrüßt, die ihm Apoll zuleitet. Durch die Schließung der Tempelpforten hat er kundgetan, daß im ganzen Reiche, zu Lande und zu Wasser, Frieden herrsche.¹² Der Kriegsgott Mars weicht in das Dunkel zurück und muß hilflos mit ansehen, wie Putten Feuer an sein Handwerkszeug, einen aufgeschichteten Waffenhaufen, legen. Obschon das Gemälde in der Folge von der französischen Kunstadministration angekauft wurde, dürfte das großformatige Werk, jüngeren Forschungen zufolge, im Auftrag des sächsischen Kurfürsten und polnischen Königs August (III.) entstanden sein.¹³ Offenkundig sollte Silvestre, von 1710-1748 Hofmaler in Dresden, die Ehre zukommen, mit diesem ambitionierten Werk eine Art Programmbild für die Regentschaft Augusts zu verfertigen. Doch weder der Monarch, noch sein all-

¹² Das bei Sueton als außergewöhnlich vermerkte Faktum, Octavian Augustus habe während seiner Herrschaft den Tempel des Janus Quirinus dreimal schließen können, entsprach der absolutistischen Auffassung, Kriegs- und Friedenszustand durch zeremoniell bedeutsame Akte zu scheiden, in besonderer Weise, vgl. Reinhold Baumstark, *Ikongraphische Studien zu Rubens' Krieg- und Friedensallegorien*, in: *Aachener Kunstblätter* 45 (1974), 125–234.

¹³ Die These, das Gemälde sei nicht von der französischen Krone bestellt worden (wie in der älteren Literatur zu lesen), sondern im Auftrag des sächsischen Hofes entstanden, hat zuerst Harald Marx vertreten und mit überzeugenden Indizien gestützt, ohne indessen eindeutige archivalische Belege anführen zu können, vgl. seine beiden Aufsätze: *Augustus schließt den Tempel des Janus: zu einem Gemälde von Louis de Silvestre*, in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et en Italie XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris 2001, 288–298; „Die Zeiten eines Kaisers Augustus wieder zu erleben“. Das „augusteische“ Dresden im Spiegel eines Gemäldes von Louis de Silvestre, in: Reiner Groß, Uwe John (Hg.), *Geschichte der Stadt Dresden*, Bd. 2, Stuttgart 2006, 245–250. Das Gemälde konnte im Jahre 2000 für die Dresdner Gemäldesammlung Alte Meister erworben werden.

gewaltiger Erster Minister Graf Heinrich von Brühl, der wohl auch bei dieser Maßnahme der sächsischen Kunstpolitik eine entscheidende Rolle gespielt haben wird, waren in der Lage, das Pariser Auftragswerk nach seiner Vollendung im Empfang zu nehmen. Seines Kurfürstentums und seiner Residenz beraubt, mit stark reduziertem Hofstaat die weitere Entwicklung in Warschau abwartend, verfügte August über keinerlei Mittel für die Bezahlung und den Abtransport des Werkes. Auch werden in dieser existenzbedrohenden Krise seines Staatswesens seine Gedanken kaum vorrangig auf die Beschaffung eines Bildes gerichtet gewesen sein, dessen hochgestimmte politisch-panegyrische Aussage von der Realität auf geradezu höhnische Weise dementiert wurde. Was zu einem prestigeträchtigen Manifest augusteischer Friedenspolitik und Kunstförderung hätte werden sollen, war unversehens zum Relikt einer Vorkriegszeit geworden, die alsbald einer goldenen Verklärung anheimfallen sollte. Ganz anders der König von Preußen: Seine Bildaufträge an die französischen Historienmaler wurden in der Begleitpublikation zur Salon-Ausstellung des Jahres 1757 öffentlichkeitswirksam inseriert.¹⁴ Auch noch in diesem, vor den Augen des Pariser Publikums ausgetragenen kunstpolitischen Fernduell schien Friedrich II. die Oberhand zu behalten.

Daß sich der für die monarchische Kunstförderung zuständige Oberintendant der königlichen Bauten Marquis de Marigny anstelle des sächsischen Auftraggebers zum Ankauf des Werkes entschloß, ist sicherlich nicht nur als freundliche Geste gegenüber dem Akademiedirektor Louis de Silvestre zu verstehen. Das Thema des Bildes hätte sich kaum besser in die vorherrschenden Tendenzen der französischen Kunstpolitik einfügen können, an deren Schaltstellen seit 1748 Familienangehörige der drei Jahre zuvor zur *maîtresse en titre* aufgestiegenen Marquise de Pompadour agierten. Mit der Übernahme der Oberintendanz durch den Onkel und ab 1752 durch den Bruder der Favoritin, besagter Marquis de Marigny, wurde ein umfängliches kunstakademisches Reformprogramm aufgelegt, das vor allem auf die Förderung der fast vollständig von staatlichen Aufträgen abhängigen Historienmalerei zielte.¹⁵ Gerade weil der Aufstieg der bürgerlichen Familie in Hofkreisen und der hauptstädtischen Öffentlichkeit misstrauisch verfolgt wurde, orientierte sich Marignys Kunstpolitik unverkennbar am Vorbild Colberts. Dessen systematische Förderung der königlichen Kunstinstitutionen galt als weithin akzeptiertes Musterbeispiel für ein staatlich organisiertes Mäzenatentum, das den kulturellen Hegemonieanspruch der französischen Monarchie im In- und Ausland festigen und ausbauen sollte. Als prestigeträchtigstes Medium dieser Kunstpolitik

¹⁴ Im Salon von 1757 waren einige der großformatigen Historien Gemälde zu sehen, die Friedrich II. für das in Planung befindliche Neue Palais in Potsdam bestimmt hatte, mit dessen Bau kriegsbedingt erst 1764 begonnen werden konnte (vgl. Anm. 7), darunter die Arbeiten Carle van Loos, *Die Opferung der Iphigenie* und die *Schule von Athen*. Zu den Werken heißt es in der Salon-Broschüre, sie seien „destiné pour le Roy de Prusse“, vgl. Marx, „Augustus schließt den Tempel des Janus“ (wie Anm. 13), 291, Anm. 12.

¹⁵ Vgl. Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, London, New Haven 1985, 110–113.

galt die Historienmalerei hohen Stils, deren theoretische Kodifizierung und Ausübung in der königlichen Kunstakademie monopolisiert werden sollte. Von ihrem akademischen Selbstverständnis her zielte die Malerei der *grande manière* auf das höchste Register der Bildrhetorik, die allegorisch-mythologische Einkleidung exemplarischer Handlungen. Deren Träger konnte im strengen Sinne nur der Monarch selber sein, so wie die in Sage und Geschichtswerken überlieferten *exempla* und *res gestae* der Heroen und Herrscher in privilegierter Weise an ihn adressiert waren, sei es als Motivation oder als Spiegel des eigenen Handelns. Ob – und wenn ja, wie weit – sich dieser, an die höfische Mit- und Nachwelt gerichtete hohe Stil gegenüber Ereignisverläufen der Gegenwart und deren konkrete raumzeitliche Einbettung öffnen dürfe, blieb indessen auch in dem politisch sorgfältig überwachten Diskurs der königlichen Kunstinstitutionen nicht unumstritten. Unter Ludwig XIV. war dieser hohe Stil dort im faktographischen Sinne am deutlichsten konkretisiert worden, wo es um die Darstellung der militärischen Kompetenz des Monarchen ging.¹⁶ Sie sollte nicht nur in einem allegorischen Triumphalismus herausgestellt werden, dessen Zeichenrepertoire ohnehin von allen europäischen Herrschern, und damit auch von den Gegnern des Sonnenkönigs, genutzt wurde. Vielmehr kam gerade auch an zeremoniell höchst bedeutsamen Orten ein empirisch sorgfältig recherchiertes Bildregister zur Geltung, das den Monarchen an topographisch identifizierbaren, mit zahllosen Detailverisimen angefüllten Schauplätzen seiner Feldzüge in den Réunions- und Devolutionskriegen präsentierte. Dieser im höfischen Repräsentationssystem höchst ungewöhnliche Empirismus, der sich auch auf die akribische Wiedergabe der militärischen Infrastruktur erstreckte, wird von der Forschung als bildliches Äquivalent des von Ludwig XIV. formulierten autokratischen Herrschaftsverständnisses gedeutet, das dem Monarchen mit dezidiert antispekulativem Gestus die Rolle des allseitig informierten, auf Präsenz und persönlicher Urteilsbildung insistierenden *homme d'action* zuwies.¹⁷ Dieser Führungsanspruch schlug sich nicht nur im aktiv wahrgenommenen militärischen Oberkommando des Königs nieder, sondern zog auch eine bis dahin nicht gekannte „Mobilisierung“ künstlerischer und literarischer Genera nach sich, bestand der Sonnenkönig doch auf der Begleitung von Malern, Poeten und Historiographen in der Entourage seiner militärischen Kampagnen.¹⁸ An der Schnittstelle zwischen höfischer Repräsentation und Operationsgeschichte agierte der

¹⁶ Vgl. Thomas Kirchner, *Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen*, in: Stefan Germer, Michael F. Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht – Macht der Bilder: Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München, Berlin 1997, 107–124.

¹⁷ Vgl. Wolfgang Brassat, „*Les exploits de Louis sans qu'en rien tu les changes*“. Charles Perrault, Charles Le Brun und das Historienbild der „Modernes“, in: Germer, Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht* (wie Anm. 16), 125–139, hier 138.

¹⁸ Vgl. Marguerite Jallut, *Les peintres de batailles des XVII^e et XVIII^e siècles*, in: *Archives de l'art français* 22 (1959), 115–128. Zu Schlachtenmalern im Stab von Heerführern des 17. und frühen 18. Jahrhunderts siehe Brigitte Kuhn, *Der Landschafts- und Schlachtenmaler Francesco Casanova (1727–1803)*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 37 (1984), 89–118, hier 97, Anm. 53.

peintre ordinaire des Conquêtes du Roi, ein Amt, mit dem 1664 erstmals der Flame Adam Frans van der Meulen betraut wurde. Seine Titulatur läßt die langfristig problematischen Aspekte dieser Engführung von zeitgenössischer militärischer Ereignisgeschichte und ihrer bildkünstlerisch ambitionierten Vermittlung in den nicht-militärischen Bereich schon erkennen: Diese Konvergenz wurde schon semantisch unmittelbar an die Person des kommandierenden Monarchen geknüpft wie auch die Grundintention seines militärischen Handelns autoritativ festgelegt wurde: sie bestand in der territorialen Eroberung und mithin in der räumlichen Ausdehnung des Herrschafts- und Einflußbereiches.

Ludwig XV. konnte das Leitbild des *roi guerrier*, das in den letzten Regierungsjahren des Sonnenkönigs merklich an Strahlkraft eingebüßt hatte, im Österreichischen Erbfolgekrieg zunächst glanzvoll restituieren. Die 1744 getroffene Entscheidung des Monarchen, gemeinsam mit dem Thronfolger den Operationen gegen die „Pragmatische Armee“ an den oberrheinischen und flandrischen Kriegsschauplätzen selbst beizuwohnen, erregte Aufsehen und stand im merklichen Kontrast zum englischen König Georg II., der in der Schlacht von Dettingen 1743 letztmalig als Oberbefehlshaber seiner Truppen agierte.¹⁹ Die Truppenpräsenz des französischen Monarchen aktivierte abermals das bereits unter Ludwig XIV. etablierte Verfahren, die wichtigsten Ereignisse und Schauplätze der Kampagne von einem kleinen Stab von Schlachtenmalern aufzeichnen zu lassen. Das Element ludovizianischer Traditionspflege ist dabei umso weniger zu übersehen, als nicht wenige Kriegsschauplätze in den Österreichischen Niederlanden bereits unter Ludwig XIV. Bedeutung erlangt und eine entsprechende bildliche Kodifizierung erfahren hatten. Verändert hatte sich indessen der Status der *peintres de batailles*, die nunmehr dem Kriegsministerium unterstellt waren und militärischen Einheiten, in der Regel den Militärgeographen oder -ingenieuren, zugeordnet wurden.²⁰ Trotz dieser Ansätze zu einer militärisch-operativen Funktionalisierung der Armeekünstler blieb ihre eigentliche *raison d'être* die Truppenpräsenz des Königs. Wenn sie nicht direkt als Mitglied der *suite du Roi* die Feldzüge in unmittelbarer Nähe zum Monarchen mitverfolgten, waren die Militärkünstler gehalten, nach Beendigung der Kampagne nur jene Kriegstheater erneut zu bereisen und zu dokumentieren, an denen unter den Augen des Königs ein Schlachtensieg oder eine *conquête* errungen worden war.²¹

¹⁹ Vgl. Hannah Smith, *Georgian Monarchy: Politics and Culture 1714–1760*, Cambridge 2006, 106, mit dem Hinweis, daß Georg II. 1744 sehr wohl eine Rückkehr auf den Kontinent geplant hatte, daran aber vom Ausbruch der Stuart-Revolution gehindert wurde. Faktisch ging in der englischen Geschichte mit der Schlacht von Dettingen die jahrhundertealte Tradition des aktiv kommandierenden „soldier-king“ zu Ende.

²⁰ Jallut, *Les peintres de batailles* (wie Anm. 18), 117.

²¹ Im Schlossmuseum von Versailles befinden sich folgende Arbeiten von Jean-Baptiste Martin d. J. zum Österreichischen Erbfolgekrieg: *Die Belagerung von Tournai* (April/Juni 1745) in zwei Gegenstücken; *Die Belagerung von Oudenarde* (Juli 1745); *Die Belagerung von Ostende* (August 1745); *Die Belagerung von Namur* (September 1746). Martin stand auf der Soldliste des *Bureau des fortifications*. Seine sich dem Panorama annähernden breitformatigen Gemälde zeichnen sich

Obschon das Korps der königlichen *peintres de batailles* auch nach dem Friedensschluß von Aachen 1748 fortbestand, stellte sich Mitte der 1750er Jahre heraus, daß personelle Kontinuität alleine nicht ausreichte, um die Bildrhetorik der *conquête du roi* den neuen Konfliktkonstellationen anzupassen. Die seit Anfang 1754 in immer dichter Folge in Frankreich eintreffenden Nachrichten über die blutigen Auseinandersetzungen zwischen den britischen und französischen Siedlern in Nordamerika sowie die strategisch betriebene Beschlagnahmung französischer Handelsschiffe durch die Royal Navy war mit der Dramaturgie des an der Spitze seiner Truppen in die Schlacht ziehenden *roi guerrier* nicht zu vereinbaren. Weder stand eine maritime Variante dieses Leitbildes zur Verfügung, noch gab es Ansätze für einen stellvertretenden Heroismus mit großer Reichweite, der an den französischen Außenposten das ideelle Vakuum des absenten Monarchen hätte füllen können. Erst als der Konflikt auch innerhalb des angestammten Aktionsradius der französischen Krone ausbrach, wurden die tradierten Bildformeln der *conquête* aktiviert. Die im Mai 1756 gemeinsam von Land- und Seestreitkräften errungene Einnahme von Port Mahon auf Menorca unter dem Oberbefehl des Duc de Richelieu wurde bildnerisch als eine solche „Eroberung des Königs“ verbucht und nach dem Konzept des terrestrischen Belagerungsbildes gestaltet.²²

Vollends zutage trat das panegyrisch-propagandistische Vakuum mit dem Eingreifen der französischen Truppen auf den deutschen Kriegsschauplätzen im Laufe des Jahres 1757. Das Jahr hatte mit einem versuchten Attentat auf Ludwig XV. begonnen. Anders als im Herbst 1744, als der König im Feldlager von Metz von einer lebensbedrohlichen Krankheit heimgesucht worden war, wollten sich landesweite Sympathiekundgebungen für den Monarchen diesmal kaum einstellen. Die Erosion des Mythos von *Louis le Bien-Aimé*, dessen Anfänge mit der *maladie de Metz* unauflöslich verknüpft sind, war nun in ihre manifeste Phase getreten.²³ Innenpolitisch durch die fortdauernden Auseinandersetzungen mit den *parlements* geschwächt, in seiner Geltung als *premier gentilhomme* durch den wachsenden Einfluß der Marquise de Pompadour beschädigt, hätte eine Revitalisierung des Leitbildes des *roi guerrier* dem Ansehen des Monarchen durchaus aufhelfen können. Das patriotische Erregungspotential, als dessen Gravitationszentrum der König hätte dienen können, war durchaus vorhanden, doch ließ es sich nur höchst

vor allem durch eine detaillierte topographische Darstellung von Angriffs- und Verteidigungsstellungen aus; lediglich im Vordergrund sind Truppenbewegungen und Befehlshaber (darunter häufig die Figur des kommandierenden Königs) zu erkennen.

²² Vgl. das Jean-Baptiste Martin d. J. zugeschriebene Gemälde *Prise de Port Mahon à Minorque le 20 mai 1756* im Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Öl/Leinwand, 86 × 430 cm, Inv.-Nr. MV 1424, es ist vermutlich erst in den 1760er Jahren entstanden. Eine weitere Darstellung von Jean-Joseph Kapeller im Musée Cantini in Marseille (datiert 1756) trägt den Titel *Embarquement du corps expéditionnaire de Minorque au port de Marseille sous les ordres du duc de Richelieu, 26 mars 1756*, (Öl/Leinwand, 220 × 143 cm).

²³ Vgl. dazu Andreas Köstler, *Das Lächeln des Bien-Aimé. Zur Zivilisierung des Herrscherbildes unter Ludwig XV.*, in: Ders., Ernst Seidl (Hg.), *Bildnis und Image: das Portrait zwischen Intention und Rezeption*, Köln, Weimar, Wien 1998, 197–214, hier 198–200.

ungenügend auf die Kriegsschauplätze jenseits des Rheins projizieren.²⁴ Hier war das Engagement der französischen Truppen durch die aus dem Beistandspakt mit Österreich erwachsenen Verpflichtungen motiviert; eine Konstellation, die, wie das *renversement des alliances* insgesamt, auf wenig Zustimmung in der französischen Öffentlichkeit rechnen konnte und vielfach als Beweis für den schädlichen Einfluß der königlichen Mätresse auf die Politik der Krone gewertet wurde. Daß der Prinz von Soubise als Oberkommandierender des französischen Expeditionskorps als ein Günstling der Pompadour galt, komplettierte das Bild einer maliziösen Mätressenwirtschaft, die sich nun auch den militärischen Sektor einverleibt habe. Die spätestens nach der Niederlage von Roßbach (5. November 1757) eine neue Radikalitätsstufe erreichende hauptstädtische Pamphletliteratur verdeutlicht, daß die ätzende Spottlust nicht auf den Prinzen von Soubise und die Marquise beschränkt blieb, sondern sich auch auf die Person des Monarchen erstreckte.²⁵ Während dieser Versailles kaum noch verließ, gingen nun sämtliche Epitheta des kämpfenden Königs auf Friedrich II. über, der in der französischen Hauptstadt zur Lieblingsfigur einer frondierenden und unverkennbar misogyn eingefärbten Prussomanie aufstieg.²⁶

Im Gegensatz zu allen anderen kriegführenden Staaten verfügte die französische Krone mit dem seit 1751 im biennalen Rhythmus abgehaltenen Salon über ein europaweit beachtetes künstlerisches Forum, das sich für die Selbstdarstellung des Monarchen trefflich hätte nutzen lassen. Doch gerade auf dieser Bühne zeigte sich, je weiter der Siebenjährige Krieg voranschritt, wie sich die verschiedenen Parteien im Umfeld des Monarchen und ihre jeweiligen *image-broker* wechselseitig konterkarierten. Schon der eingangs erwähnte erste „Kriegs-Salon“ des Jahres 1757 kann dies verdeutlichen. Als *roi guerrier* war Ludwig XV. allenfalls im Tempus der Vergangenheit anwesend: Die in diesem Jahr vollendete Darstellung der Schlacht von Fontenoy von Pierre Lenfant (Abb. 3)²⁷ mochte noch einmal eine Sternstunde französischer Kriegskunst beschwören, doch mußte die hier glanzvoll in Szene gesetzte Waffenbrüderschaft zwischen dem Monarchen und Moritz von Sachsen unfreiwillig die Frage nach der militärischen Führung im gegenwärtigen Konflikt aufwerfen. Einmal seines höfischen Repräsentationskontexts enthoben, hatte sich dieser Typus des offiziellen militärischen Ereignisbildes im Salon visuell gegen jene andere Spielart der Schlachtenmalerei zu behaupten, die, weitgehend losgelöst von historischen Vorgaben, das affektive Potential kriegerischer Konfrontation in einer für Kenner und das breite Publikum attraktiven Weise in Szene

²⁴ Vgl. Edmond Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français, 1750–1770. La France face à la puissance anglaise à l'époque de la guerre de Sept Ans*, Oxford 1998, 425–434.

²⁵ Vgl. Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24), 427 mit dem Nachweis von Liedern, die im November 1757 in Paris kursierten und deren unbotmäßig-provozierender Tonfall der Autor als Indiz für die zu diesem Zeitpunkt schon weit fortgeschrittene „désacralisation“ der französischen Monarchie wertet.

²⁶ Ebd., 428.

²⁷ Öl/Leinwand, 275 × 250 cm, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, Inv.-Nr. MV 188.

setzte.²⁸ Hingegen eröffnen die bei Lenfant im Vordergrund versammelte Kavalkade der Heerführer und das entfernt in den Mittelgrund verlagerte Schlachtgeschehen weder hier noch dort Identifikation und Teilhabe für ein Publikum jenseits der politisch-militärischen Führungselite. Das topographische Element des Schlachtenbildes hatte – aus einer militärischen Binnenperspektive betrachtet – dem taktischen Ideal weiträumiger Truppenbewegungen und einer vorteilhaften Besetzung des Terrains in hervorragender Weise entsprochen. Das breite Publikum erwies sich indessen für dieses Bildschema als wenig empfänglich. Abgesehen von der retrospektiven Wiederholung vergangener Waffengänge, fiel es dem Kriegsministerium zudem immer schwerer, den *peintres de batailles* aktuelle Aufgaben zuzuweisen: 1758 erwog der amtierende Kriegsminister Marschall von Belle-Isle unverblümt ihre Abschaffung.²⁹

Mit dem Aufstieg des Marquis de Marigny an die Spitze der königlichen Kunstadministration war der Einfluß der Enzyklopädisten auf kulturpolitische Entscheidungen deutlich gestärkt worden. Dem Sekretär der Kunstakademie, Charles-Nicolas Cochin, einem engen Freund Diderots, kam in dieser Hinsicht eine über die administrativen Belange seines Amtes hinausgehende Bedeutung zu.³⁰ Cochin war es auch, der fraglos die deutlichste Absage an das Leitbild der *roi guerrier* formulierte und sich dabei offenkundig von Louis de Silvestres Gemälde anregen ließ.³¹ Die hier formulierte friedensstiftende Rolle des Herrschers wurde zum Nukleus für einen ambitionierten Programmwurf, den Cochin für die bildliche Ausstattung des Schlosses von Choisy-le-Roi ausarbeitete, mit dessen Realisierung erst nach dem Friedensschluß im Jahre 1763 begonnen werden konnte. Dezidiert sollte hier ein monarchischer Tugendkatalog visualisiert werden, aus dem die Rhetorik der *conquête*, ja selbst jede Anspielung auf militärische Kompetenz ersatzlos gestrichen worden war.³² Ludwig XV., der sich in der „pazifistischen“ Fleury-Ära in der Rolle des europäischen Friedensstifters hatte darstellen

²⁸ Zur typologischen Unterscheidung zwischen „historischen Ereignisbild“ und einer von faktischen und topographischen Vorgaben weitgehend losgelösten „militärischen Genremalerei“ vgl. Pfaffenbichler, *Das barocke Schlachtenbild* (wie Anm. 6), 86–108. Die letztgenannte Kategorie wurde seit 1757 in Paris sehr erfolgreich von Francesco Casanova, Bruder des berühmten venezianischen Abenteurers, vertreten, dem Diderot in seiner Salon-Kritik von 1767 allerdings unterstellte, nie eine wirkliche Schlacht beobachtet zu haben: „Dites-moi, monsieur Casanove, avez-vous jamais été présent à une bataille? [...] Suivez les armées, allez, voyez et peignez!“ Zitiert nach Kuhn, *Francesco Casanova* (wie Anm. 18), 97, Anm. 53.

²⁹ Jallut, *Les peintres de batailles* (wie Anm. 18), 120.

³⁰ Vgl. Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des lumières*, Rom 1993, 62–74.

³¹ Vgl. Jean Locquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*, Paris 1912 (ND Paris 1978), 23, Anm. 3.

³² Bezeichnenderweise sollten die neuen Gemälde die unvollendet gebliebene Folge von Charles Parrocels Schlachtenbildern des Österreichischen Erbfolgekrieges ersetzen, mit deren Vervollständigung Pierre Lenfant (vgl. Abb. 3) beauftragt worden war. Zum Projekt von Choisy siehe Locquin, *La peinture d'histoire* (wie Anm. 31), 23–25; Crow, *Painters and Public Life* (wie Anm. 15), 154–156; Michel, *Charles-Nicolas Cochin* (wie Anm. 30), 143–145.

lassen³³, wäre in der geplanten Galerie der Friedensfürsten nicht präsent gewesen; die *exempla* für mildtätiges und menschenfreundliches Handeln waren sämtlich der römischen Antike entlehnt. Cochin, der bereits bei der *Image*-Prägung des „vielgeliebten Ludwig“ eine zentrale Rolle gespielt hatte, verstand sich wohl auch bei dieser Initiative zur Zähmung des *roi guerrier* als Sprachrohr einer rasonierenden Öffentlichkeit, die begonnen hatte, sich ihre eigenen, durchaus miteinander rivalisierenden Herrscherbilder zu entwerfen.³⁴ Es verwundert nicht, daß der König, ungeachtet seiner vorab erteilten Einwilligung, der pädagogisierenden Tendenz dieses pazifistischen Bildprogramms schnell überdrüssig wurde und die Werke schon nach zwei Jahren durch neue Gemälde ersetzen ließ – nicht etwa durch Schlachtenbilder, sondern durch galante Mythologien.³⁵

Zwischen dem Traditionsbruch mit der ludovizianischen Schlachtenmalerei *ad majorem rei gloriam* und der schieren Negation des *roi guerrier* eröffnet sich in Frankreich um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Leerstelle in der politischen (Bild-) Rhetorik, die sich als entscheidende Ursache für jene „autocensure malatroite“ zu erkennen gibt, die Edmond Dziembowski im Umgang der Franzosen mit den Ereignissen des Siebenjährigen Krieges konstatiert hat.³⁶ Der König war das Vehikel gewesen, das die diskursiven Festlegungen des Historienbildes als allegorisch-mythologische Universalie aufgebrochen und in einem raumzeitlichen Sinne konkretisiert – und damit auch partikularisiert – hatte. In dem Moment, da dieses Vehikel an Zugkraft einbüßte, verfestigte sich das traditionelle Verständnis erneut, was bis zur Absage an jedweden neuzeitlichen Bildstoff gehen konnte.³⁷

³³ Vgl. das 1729 vollendete Deckengemälde *Louis donnant le paix à l'Europe* von François Lemoyne im Salon de la Paix des Schlosses von Versailles.

³⁴ Cochin begründete seine Themenwahl in einem Brief an Marigny vom 14. Oktober 1764: „On a tant célébré les actions guerrières qui ne vont qu'à la destruction du genre humain; n'est-il pas raisonnable de présenter quelquefois les actions généreuses et pleines d'humanité qui chez les bons rois font le bonheur de leur peuple; et quant peut-on mieux développer ce sentiment que sous le meilleur des rois? Retraçons lui, sous l'emblème des plus excellents princes qui aient jamais gouverné, le portrait des sentiments que toute l'Europe reconnaît en lui.“ Wie direkt Cochins Programmentwurf auf die Demontage der tradierten bellizistischen Panegyrik zielte, wird deutlich, wenn er im weiteren Verlauf des Briefes Ludwig XV. nach der Schlacht von Fontenoy mit Kaiser Titus nach der Zerstörung Jerusalems vergleicht, vgl. Loquin, *La peinture d'histoire* (wie Anm. 31), 23–25, Zitat: 23; Michel, *Charles-Nicolas Cochin* (wie Anm. 30), 143.

³⁵ Loquin, *La peinture d'histoire* (wie Anm. 31), 25.

³⁶ Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24), 215.

³⁷ Signifikant sind in dieser Hinsicht die von dem Comte de Caylus – eine Zentralfigur der 1747 eingeleiteten Akademieform – verfaßten Sujetkataloge zur thematischen Erweiterung der Historienmalerei (*Nouveaux sujets de peinture et de sculpture*, Paris 1755; *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile* [...], Paris 1757; *Histoire d'Hercule le Thebain* [...], Paris 1758). Die hier zusammengestellten Bildthemen schöpfen ausschließlich aus der antiken Mythologie und formulieren eine deutliche Absage an die neuzeitliche Geschichte und Nationalen als mögliche Bildquellen.

In England hingegen waren es nicht so sehr die kunstinstitutionellen Vorgaben, die einer Thematisierung der zeitgenössischen militärischen Ereignisgeschichte in der Gattung des Historienbildes entgegenstanden. Die *Royal Academy* wurde erst 1768 gegründet und hat weder die künstlerische Theoriebildung noch die öffentliche Kunstrezeption in England so nachhaltig dominieren können, wie dies von ihrem bereits seit 1648 bestehenden Pariser Pendant mit Blick auf Frankreich, wenn nicht Kontinentaleuropa insgesamt, festgestellt werden kann. Indessen mußte sich in England und zumal in der Metropole London die Malerei in einem medialen Umfeld behaupten, das schon von den Zeitgenossen als singular empfunden worden ist. Aufgrund liberaler Zensurgesetze hatte sich bereits im frühen 18. Jahrhundert eine satirische Bildkultur entwickelt, die weitaus früher und radikaler als in anderen europäischen Ländern Ereignisse und Personen des Zeitgeschehens in karikaturhaften Darstellungen der öffentlichen Kritik, dem Amüsement und der Spottlust preisgab.³⁸ Das ‚Bild als Waffe‘ im innenpolitischen Meinungskampf hatte insbesondere in Phasen tiefgreifender Kontroversen und Krisen Hochkonjunktur. Von der königlichen Familie abgesehen, die erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in das Visier der Karikaturisten rückte, war kaum eine Figur des öffentlichen Lebens vor einer satirischen Düpierung gefeit. Dies galt auch für militärische Befehlshaber und die öffentliche Bewertung ihres Handelns.

Daß mit dem 1756 offen ausgebrochenen Konflikt in England eine neue Phase der Politisierung und Publizierung der Kriegsführung angebrochen war, verdeutlicht die massive mediale Resonanz auf die gescheiterte Verteidigung von Port-Mahon, des englischen Flottenstützpunktes auf Menorca. Im Gefolge dieser Niederlage wurde Admiral John Byng, der Kommandeur des zur Unterstützung der englischen Garnison auf Menorca entsandten Flottenverbandes, vor ein Kriegsgericht gestellt und im März 1757 hingerichtet. Die militärischen Maßnahmen zur Rettung des strategisch wichtigen Kriegshafens, das Scheitern der Operation und die Rückkehr Byngs wurden von einer beispiellosen Medienkampagne begleitet.³⁹ Der entscheidende Impuls für diese Kampagne kam aus dem engsten Umfeld des amtierenden Premierministers Newcastle, der im Juni 1756 einen Brief Byngs an den Sekretär der Admiralität John Cleveland in redigierter Form und zum Teil mit sinnentstellenden Kürzungen in einer regierungsamtlichen Zeitung hatte veröffentlichen lassen. Der Admiral hatte am 25. Mai 1756 nach seinem Rückzug nach Gibraltar einen ersten geheimen Lagebericht abgesandt und darin auf die mangelhafte Ausrüstung seiner Flotte und die fehlende Unterstützung durch den dortigen Gouverneur als Hauptgründe für den Abbruch der Operation verwiesen. Diese sowohl für das Ministerium wie die Admiralität kompromittierenden Passagen wurden in der publizierten Fassung des Briefes unterbunden, womit dem Eindruck Vorschub

³⁸ Vgl. Jürgen Döring, *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim 1991.

³⁹ Vgl. Murray John Cardwell, *Arts and Arms. Literature, Politics and Patriotism during the Seven Years' War*, Manchester/New York 2004, 46–72, bes. 68. Der Autor konnte über 80 selbständige Publikationen zur Menorca-Krise aus den Jahren 1756/1757 nachweisen.

geleistet wurde, Byng habe ohne Not Port-Mahon im Stich gelassen.⁴⁰ Die ohnehin kursierenden Gerüchte, Byng habe seinen raschen Aufstieg in der Kriegsmarine vor allem seiner Herkunft, aber kaum nachweisbaren Verdiensten zu verdanken, schienen durch die gescheiterte Mittelmeer-Mission trefflich bestätigt. Der in verzerrter Form veröffentlichte Brief an Cleveland lieferte hinreichend Stoff für zahlreiche Parodien, die bisweilen gemeinsam mit satirischen Illustrationen erschienen. Ein noch im Juni 1756 publizierter Druck zeigt eine solche Text-Bild-Kombination (Abb. 4). Das obere Register wird von einer Darstellung eingenommen, die unter dem Titel *A Cabin Council* als Graphik auch separat vertrieben wurde. Zu sehen ist Admiral Byng im Kreis von vier Offizieren, die sich in der Kapitänskajüte des Flaggschiffs *HMS Ramillies* zum Kriegsrat versammelt haben und mit der Abfassung eines Berichts an die Admiralität beschäftigt sind. Die Sprechblasen künden von der Ängstlichkeit und dem Drang der Befehlshaber, so schnell wie möglich nach Gibraltar oder gleich nach England zurückzukehren. Während diese Konstellation den Eindruck untermauert, der Entschluß zum Rückzug sei gemeinschaftlich gefaßt worden, so enthält die Ausstattung der Kabine maliziöse Anspielungen, die Byngs Autorität als militärischen Befehlshaber unterminieren. Über dem Admiral hängt – als Emblem seiner Eitelkeit – sein eigenes Porträt, das ihm vermittels einer nach unten weisenden Hand die Idee zum Abbruch der Operation einzuflößen scheint. Die über dem Bildnis befindliche Banderole trägt die Aufschrift „Porcelain“ und verweist auf den Ruf des Admirals als Sammler exquisiten Porzellans.⁴¹ Und tatsächlich befinden sich in den Vitrinen zu beiden Seiten des Tisches etliche Objekte aus diesem kostbaren und zerbrechlichen Material. Die fingierte Kabinenausstattung liefert mithin eine ironische Antwort auf die in der Öffentlichkeit heftig diskutierte Frage, warum die *Ramillies* in das Seegefecht mit den Franzosen überhaupt nicht eingegriffen hatte, während andere Schiffe schwere Schäden und hohe Verluste verzeichnen mußten. Die durch das Bild betriebene Vermischung von privatem Luxus und offizieller Kommandogewalt spricht Byng die mit Härte und Robustheit konnotierte Eignung zum militärischen Befehlshaber ab. Daß die Regierung Newcastle durch gezielte Pressepublikationen ein ganz auf die Person Byngs fixiertes öffentliches Klima der Vorverurteilung provoziert hat, um von eigenen Versäumnissen und Fehleinschätzungen abzulenken, ist heute unstrittig.⁴² Die Aburteilung des „Anti-Helden“ Byng durch das Kriegsgericht mochte die durch den Verlust Menorcas geschürte patriotische Kränkung gerade in der bürgerlichen Mittelschicht gemildert haben, weil hier vielfach die Überzeugung vorherrschte, der Admiral als Angehöriger der *upper class* werde schon (Geld-) Mittel und Wege finden, eine Verurteilung abzuwenden.

Für die beginnende Geschichte eines medial fabrizierten militärischen Heldentums ist die Affäre Byng insofern von konstitutiver Bedeutung, weil sie die unvermeidliche

⁴⁰ Ebd., 50.

⁴¹ Ebd., 62, mit Nachweis von Spottgedichten auf das Flaggschiff als „a floating porcelain gallery“.

⁴² Ebd., 49: „The ministry [des Duke of Newcastle] managed the release of information in such a way as to convince political opinion of Byng’s culpability.“

Kehrseite dieser Entwicklung darstellt. Ab nun wird ein neuer Typus des militärischen Heros vorstellbar, der sich ablöst von tradierten Hierarchien und Laufbahnen. Der Held als Fokus einer erregten kollektiven Phantasie ist von nun an auch immer Galionsfigur politischer Interessen, Ventil einer öffentlichen Affektabfuhr und Produkt einer Kampagne, diese freilich nun nicht mehr verstanden im Sinne der alten Kriegskunst, sondern im Hinblick auf das neue Gewerbe der publizistischen Modellierung von Meinungen. Dieser fabrizierten Zelebrität entspricht spiegelbildlich das erhöhte Risiko bei militärischem Mißerfolg oder Versagen. Wurden die sich daraus ergebenden Folgen und Verantwortlichkeiten bislang durch den militärischen Gruppen- oder Standeskodex reguliert, so drohte dem Erfolglosen nunmehr nicht nur öffentlicher Spott, sondern auch eine radikalisierte Form der Infamie: Bevor überhaupt die Verhandlungen vor dem Kriegsgesicht begonnen hatten, wurde Admiral Byng im Sommer 1756 zahllose Male *in effigie* verbrannt und damit zum Objekt einer öffentlichen Schändung gemacht, wie sie bis dahin nur Schwerverbrechern oder Hochverrätern widerfahren war.⁴³

Die Affäre Byng als öffentlich inszeniertes Schurkenstück erforderte eine Antithese, die mit der kaum für möglich gehaltenen Einnahme Québecks unter dem Kommando von General James Wolfe im September 1759 gegeben war. William Pitt, der neue starke Mann im Kabinett, hat das propagandistische Potential dieser militärischen Operation durch eine konsequente Personalisierung des Ereignisses optimal zu nutzen verstanden. Mit der von ihm durchgesetzten Ernennung Wolfes zum Oberbefehlshaber des Expeditionskorps war Pitt ein hohes Risiko eingegangen. Unter Mißachtung des Prinzips der Anciennität war dem 32-jährigen, außerhalb der Armee weitgehend unbekanntem Wolfe der Vorzug vor kampferprobten älteren Offizieren gegeben worden.⁴⁴ Dessen bürgerliche Herkunft und seine von keinerlei Protektionsverdacht getrübe militärische Karriere machte ihn zu einer idealen Projektionsfigur von Pitts politischem Credo als eines ohne Standesdünkel agierenden, allein dem Gemeinwohl dienenden Patrioten. Obwohl Wolfe die Chancen für die Einnahme Québecks pessimistisch beurteilte, entschloß er sich nach Monaten unergiebiger Geplänkel zur Erstürmung der Stadt durch Bezwingung einer Steilküste, wohl wissend, daß er sich für ein Fehlschlagen der riskanten Operation vor „His Majesty and the public“ verantworten müsse.⁴⁵ Pitt wußte die öffentliche Resonanz auf die Nachricht von der Einnahme Québecks noch zu steigern, indem er zu einem Zeitpunkt, da er bereits über dieses Ereignis und den Tod Wolfes unterrichtet war, einen

⁴³ Ebd., 65; demnach ereigneten sich in über 30 britischen Städten Verbrennungen, darunter auch vor dem Anwesen Byngs in Barnet bei London. Wrotham Park, der Landsitz des Admirals, wurde von aufgebrauchten Anwohnern beschädigt.

⁴⁴ Vgl. Stephen Brumwell, *Paths of Glory. The Life and Death of General James Wolfe*, London 2006, 175–178.

⁴⁵ Vgl. den bei Christopher Lloyd, *The Capture of Quebec*, London 1959, 117, zitierten Brief Wolfes an William Pitt vom 12. September 1759: „I had the honour to inform you today that it is my duty to attack the French army. To the best of my knowledge and ability, I have fixed upon that spot where we can act with most force and are most likely to succeed. If I am mistaken I am sorry for it and must be answerable to His Majesty and the public for the consequences.“

Brief publizieren ließ, in dem der General die Stadt zwar als uneinnehmbar bezeichnete, zugleich aber ankündigte, er werde den Angriff wagen.⁴⁶ In dieser Verweigerung gegenüber den tradierten Erfahrungsgehalten der Kriegskunst zeichnet sich ein neuartiger Typus des Kommandeurs als eines offensiven Risikonehmers ab, der entweder als gefeierter Held oder geschmähter Hasadeur enden wird.

Die von Pitt maßgeblich vorangetriebene öffentliche Heroisierung des bei dem Kampf tödlich verwundeten Generals trägt Züge einer beschleunigten säkularen Kanonisierung: Die Siegesnachricht wurde am 16. Oktober 1759 in London publik gemacht, ihre transatlantische Übermittlung hatte etwa vier Wochen beansprucht. Am 20. November plädierte Pitt im Unterhaus für die Errichtung eines Grabmonuments zu Ehren Wolfes in Westminster Abbey auf Kosten der öffentlichen Hand.⁴⁷ Der dazu notwendige Wettbewerb wurde unverzüglich ausgeschrieben, im März 1760 die Entscheidung verkündet.⁴⁸ Damit war indessen das durch die Denkmalstiftung generierbare Maß an öffentlicher Aufmerksamkeit vorerst ausgeschöpft. Der mit der Anfertigung des Monuments beauftragte Bildhauer Joseph Wilton sollte 13 Jahre für dessen Fertigstellung benötigen, die Einweihung erfolgte 1773. Trotz dieser massiven gouvernementalen Einflußnahme war Wolfes Memoria nicht über jeden Zweifel erhaben. Der an der Einnahme Québecks beteiligte Brigadegeneral George Townshend, der schon während der Operation Kritik an Wolfes Taktik geübt hatte, konterkarierte die Verehrung des Nationalhelden auch nach seiner Rückkehr mit kritischen Bemerkungen und Bildsatiren.⁴⁹ Attribute des Heroischen ließen sich im öffentlichen Raum zwar weiterhin installieren, aber einhellige Verehrung ließ sich unter den Bedingungen einer rasonierenden Öffentlichkeit nicht mehr verordnen. Jeder politisch gewollte Heldenkult war fortan einem nicht mehr auszuräumenden Motivverdacht ausgesetzt und für den zum nationalen Heros promovierten militärischen Befehlshaber galt allemal: über Helden diskutiert man eben doch.⁵⁰

Für die Werkgenese von Benjamin Wests Erfolgsbild (Abb. 1) ist es wichtig festzuhalten, daß ihre Anfänge in eine Phase reichen, die eine Mitteldistanz zu den Ereignis-

⁴⁶ Vgl. Joan Coutu, *Legitimizing the British Empire: the Monument to General Wolfe in Westminster Abbey*, in: Bonehill, Quilley (Hg.), *Conflicting Visions* (wie Anm. 5), 61–83, hier 63.

⁴⁷ Ebd., 64 f.

⁴⁸ Ebd., 66.

⁴⁹ Zu Townshends Attacken vgl. Ann Uhry Abrams, *The Valiant Hero: Benjamin West and Grand-Style History Painting*, Washington 1985, 162. Abbildungen der Karikaturen auf Wolfe, die Townshend wohl schon während des Feldzuges in Kanada gezeichnet hat, ebd. Fig. 94–96. Ihm wird auch eine satirische Graphik mit dem Titel *A Living Dog Is Better Than a Dead Lion* zugeschrieben, die eine despektierliche Gegenüberstellung zwischen Wolfes Sieg und Lord Sackvilles Niederlage bei Minden 1759 betreibt, siehe ebd., 168, Fig. 99. Townshends Kritik an Wolfe, die wohl nicht frei von Konkurrenzneid war, ebte erst ab, als er von dem Earl of Albemarle zum Duell gefordert worden war.

⁵⁰ Vgl. Werner Busch, *Über Helden diskutiert man nicht. Zum Wandel des Historienbildes im englischen 18. Jahrhundert*, in: Ekkehard Mai, Antje Repp-Eckert (Hg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, 57–76.

sen des Jahres 1759 markiert. Ein erster Entwurf läßt sich in das Jahr 1765 datieren⁵¹, als durch den zwei Jahre zuvor erfolgten Friedensschluß von Versailles die territorialen Zugewinne Englands in Nordamerika imperialer Besitzstand geworden waren und die Einnahme Québecks als ein strategischer Wendepunkt des für Großbritannien so vorteilhaft beendeten Krieges außer Zweifel stand. Zu diesem Zeitpunkt war der Tod Wolfes von zwei Künstlern als Thema für ein Gemälde bereits aufgegriffen worden, ohne daß ihnen mehr als durchschnittliche Aufmerksamkeit bei dem Kunstpublikum der Hauptstadt vergönnt gewesen wäre.⁵² Wests Studie macht deutlich, daß ihm von Anfang an daran gelegen war, das Sujet über die bisher anvisierte Ebene des in enger Übereinstimmung mit den Zeitungsberichten erstellten Reportagebildes hinauszuheben. Er zielte auf das Anspruchsniveau des Historienbildes und eben daraus dürften sich auch die Gründe herleiten lassen, das ambitionierte Vorhaben vorerst nicht weiter zu verfolgen. West, aus Pennsylvania stammend, war 1760 in Europa eingetroffen, hatte sich nach einem Studienaufenthalt in Italien in London niedergelassen und dort zielstrebig seine Reputation als eines klassizistisch inspirierten Malers im *grande style* erarbeitet. Als solcher erlangte er die Förderung bedeutender Mäzene, denen eine Vermengung des Historischen mit dem Zeitgeschichtlichen in den Bildkünsten suspekt erschien. Die um 1769 getroffene Entscheidung, sich dem Thema erneut zuzuwenden, kam daher dem Versuch gleich, sich aus diesem tradierten Patronagesystem zu lösen. Der Zeitpunkt war insofern günstig, als Wolfes Grabmonument, mit dem sich West in einem gattungübergreifenden Paragone messen wollte, allmählich seiner Vollendung entgegenging.⁵³ Ein modernes Historienbild ist Wests Tod des Generals Wolfe gerade auch durch den konsequenten Einsatz von „modern marketing techniques“ geworden.⁵⁴ Schon während des Entstehungsprozesses war das Gemälde – gegen die Entrichtung von Eintrittsgeld – für das interessierte Publikum zu besichtigen.⁵⁵ Als das Werk 1771 auf der Jahresausstellung der Royal Academy gezeigt wurde, war sein Bekanntheitsgrad schon so gefestigt, daß es die Konkurrenz mit den übrigen dort präsentierten Arbeiten nicht zu scheuen brauchte. Die Tantiemen aus dem seit 1776 vertriebenen Reprodukti-

⁵¹ Bleistift, Feder, Wasser- und Ölfarben/Papier, 43 × 61 cm, signiert und datiert: „Benjⁿ West 1765“, Ottawa, National Gallery. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 215, Kat. Nr. 99, bezeichnen die (nicht eigenhändige) Datierung als „improbably early“, Abrams, *The Valiant Hero* (wie Anm. 49), 174, hält das Datum für authentisch und sieht in der Zeichnung ein Indiz für eine lange Planungsphase für Wests „epic composition“.

⁵² 1763 hat George Romney ein heute nicht mehr nachweisbares Gemälde mit dem Tode Wolfes ausgestellt, Edward Penny legte im Jahr darauf seine Interpretation des Themas vor (Öl/Leinwand, 62 × 73 cm, Petworth House, Sussex; Zweitfassung in Oxford, Ashmolean Museum), vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 213 (mit Abb. des Gemäldes von Penny).

⁵³ Zu dieser Gattungskonkurrenz siehe Coutu, *Legitimizing the British Empire* (wie Anm. 46), 70.

⁵⁴ Peter Cannon-Brookes, *From the „Death of General Wolfe“ to the „Death of Lord Nelson“: Benjamin West and the Epic Composition*, in: Ders. (Hg.), *The Painted Word. British History Painting: 1750–1830*, London 1991, 15–35, Zitat: 18.

⁵⁵ Ebd., 17.

onsstich sicherten dem Künstler Einnahmen, die er aus einer noch so lukrativen Veräußerung des Gemäldes an einen Sammler nie hätte erzielen können.⁵⁶ Diese optimal geknüpfte Wertschöpfungskette machte Wests *Tod des Generals Wolfe* zu einem international vielfach kopierten Geschäftsmodell.

Die Gründe für diesen Erfolg lassen sich zunächst aus dem Werk selbst ableiten: West verdichtet nicht nur das aus dem Schlachtenbild geläufige Schema zwischen der vorderen Kommandantenebene und den kämpfenden Truppen im Mittel- und Hintergrund. Er rückt die Bildhandlung insgesamt näher an den Betrachter heran und senkt den Augenpunkt auf die Höhe der Protagonisten. Auf diese Weise wird die visuelle Schwelle zwischen Bild- und Betrachtterraum faktisch eingeebnet. Die zentrale Gruppe um den hingesenkenen General folgt der religiösen Bildformel der Beweinung Christi und bildet gleichsam eine Kapsel der Kontemplation in dem bewegten Geschehen. Die hier Versammelten sind gleichwohl noch empfänglich für die vom Schlachtfeld übermittelte Kunde von der Flucht der Feinde. Von dem gestikulierenden Offizier mit der erbeuteten französischen Fahne am linken Bildrand, über die auf ihn weisenden Personen im Vordergrund, die seine Botschaft schon vernommen haben, bis zu dem sterbenden General, der gerade noch genug Lebenskraft besitzt, um die Mitteilung aufzunehmen und zu kommentieren⁵⁷, inszeniert das Bild die Genese einer Siegesmeldung, die von der kolonialen Peripherie bis in die Metropole getragen werden wird. Für die Dramaturgie des Bildes nicht minder bedeutsam ist die Gegenrichtung zu dieser Nachrichtenübermittlung: Sie besteht in der Vorwärtsbewegung der britischen Truppen vom Erklimmen der Klippen rechts bis zum Gefecht links und folgt einer vom Schicksal des Kommandanten unabhängigen Eigendynamik.⁵⁸ So bleibt festzuhalten, daß Wests Komposition neben und in Konkurrenz zu dem titelgebenden Hauptereignis eine Fülle von auktorialen Hinzufügungen und erzählerischen Supplementen enthält. Dies betrifft nicht zuletzt die Einfügung von Personen, die nachweislich bei dem Ereignis nicht an-

⁵⁶ Von Erffa/Staley, *The paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 213.

⁵⁷ Angeblich habe Wolfe mit seinen letzten Worten („Now, God be praised, I will die in peace“) noch auf die Siegesmeldung reagieren können. Einem größeren Publikum wurde diese Sentenz durch den Kampagnenbericht von Kapitän John Knox bekannt: *An Historical Journal of the Campaigns in North America for the Years 1757, 1758, 1759, and 1760*, 2 Bde., London 1769 (ND Toronto 1914–1916, 3 Bde.), hier Bd. 2, 114. Durch diese Fokussierung wird Wests Gemälde zu einem sprechenden Bild, das wie die Anekdote aus einem als authentisch angenommenen prägnanten Ausspruch der Hauptperson entwickelt worden ist. Zur Anekdote als bevorzugte narrative Erinnerungsform in der populären Rezeptionsgeschichte des Siebenjährigen Krieges vgl. Walle, *Der Siebenjährige Krieg* (wie Anm. 1), 104–112.

⁵⁸ Dennis Montagna, *Benjamin West's The Death of General Wolfe: A Nationalist Narrative*, in: *American Art Journal* 13/2 (1981), 72–88, erinnert unter Rückgriff auf zeitgenössische Quellen daran, daß Wolfe zu einem Zeitpunkt verstarb, als die Ersteigung der zum Sankt-Lorenz-Strom steil abfallenden Klippen durch das britische Korps bereits seit fünf Stunden abgeschlossen war, ebd., 78.

wesend waren.⁵⁹ Auch wenn man dem im mittleren 19. Jahrhundert aufkommenden Gerücht keinen Glauben schenken will, West habe gegen Bezahlung Personen im Bild verewigt und dadurch die historisch bezeugte Zahl von drei Begleitern bei dem sterbenden Kommandeur auf dreizehn erhöht⁶⁰, so bleibt die um den General versammelte „over-abundance of witnesses“⁶¹ auffällig. Sie erklärt sich, genau wie die im Hintergrund entfaltete Bilderzählung, aus der paradox anmutenden Funktion, die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Figur des Sterbenden abzuziehen. Bildlich vorzuführen, daß der Ruhm des James Wolfe mit dem Ende seines Lebens begonnen habe – wie Horace Walpole es formulierte⁶² –, war ein gewagtes Unterfangen: Trotz aller religiösen Verbrämung kann sich die behauptete Exemplarik dieses Sterbens nicht gegen die Massenhaftigkeit der vielen anderen Tode im Umfeld des „Helden“ durchsetzen. Gegen jede historische Wahrheit und szenische Wahrscheinlichkeit ist außer Wolfe kein Toter oder Sterbender auf Seiten der Briten zu erkennen.⁶³ Doch gerade deshalb gilt: Die

⁵⁹ Den Aufzeichnungen von John Knox zufolge, haben sich drei Personen um den verwundeten General gekümmert, Lieutenant Henry Browne und ein Freiwilliger namens Henderson werden namentlich genannt, vgl. Knox, *An Historical Journal* (wie Anm. 57) Bd. 2, 114. Browne wurde später in dem Gemälde mit dem hinter dem General stehenden Fahnenträger identifiziert. Wichtigstes Mittel der Identifizierung ist ein 1776 publizierter Stich von William Woollett, der die Köpfe von sechs Bildfiguren namentlich benennt; es handelt sich dabei um fünf Offiziere aus Wolfes Stab und den Leiter des Feldlazarets, vgl. Abrams, *The Valiant Hero* (wie Anm. 49), 176, Abb. 106. Es ist zurecht darauf verwiesen worden, daß West bei den übrigen sechs Soldaten wahrscheinlich keine Porträtähnlichkeit intendiert hat, sonst hätte er diese auch in den erläuternden Stich aufnehmen lassen. Doch gerade diese Unbestimmtheit war die Voraussetzung dafür, daß in der Folge immer wieder neue Identifizierungen vorgenommen wurden, nicht selten von Nachfahren der an dem Feldzug beteiligten Offiziere. Daß der Künstler eine ideelle Trauergemeinde um den sterbenden General versammeln wollte, die sich durch unbedingte Loyalität gegenüber dem Helden auszeichnet, wird auch dadurch unterstrichen, daß hochrangige Offiziere, die sich kritisch gegenüber Wolfe geäußert hatten (wie George Townshend), nicht aufgenommen wurden, vgl. Abrams, *The Valiant Hero* (wie Anm. 49), 178. Der im Vordergrund sitzende Indianer ist gleichfalls eine freie Zutat Wests, an der Schlacht um Québec nahmen auf britischer Seite keine indigenen Kämpfer teil, vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 212.

⁶⁰ Vgl. dazu Abrams, *The Valiant Hero* (wie Anm. 49), 174 f. mit Anm. 19, die diesen kommerziellen Aspekt der Porträtähnlichkeit nicht ausschließen will; Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 212, halten diese Überlieferung für „not convincing“.

⁶¹ Montagna, *Benjamin West's The Death of General Wolfe* (wie Anm. 58), 77, Anm. 10: „West's inclusion of an over-abundance of witnesses to Wolfe's death could not have been due to ignorance of historical fact.“

⁶² „Wolfe's life terminated where his fame began“, zitiert nach Coutu, *Legitimizing the British Empire* (wie Anm. 46), 63.

⁶³ John Knox gibt die Zahl der der in der Schlacht vom 13. September 1759 getöteten britischen Soldaten mit 61 an, neun davon im Offiziersrang, darunter Wolfe als einziger Stabsoffizier. 588 Männer seien verwundet worden, darunter 51 Offiziere. Die Gesamtzahl der Getöteten, Verwundeten und Vermißten habe sich seinen Angaben zufolge auf 664 belaufen vgl. „A List of the Killed, Wounded, and Missing, on the 13th of September“, in: Knox, *An Historical Journal* (wie

Heraushebung des *einen* Todes macht die Anonymität der vielen *anderen* erst offenkundig. Der Tod auf dem Schlachtfeld, stets präsent und letztlich zufallsbehaftet, ist noch kein Ausweis des Heroischen, er ereilt Freund und Feind, den Feigen wie den Tapferen.⁶⁴ Trotz seiner privilegierten Bildposition tritt in Wests Gemälde „der sterbende Held bereits in den Hintergrund, die angemessene Reaktion der anderen wird zum eigentlichen Inhalt der Darstellung. Es geht weniger um seinen Tod, als um die Verpflichtung der Lebenden.“⁶⁵ Dieser appellative Charakter war allerdings zum Zeitpunkt der öffentlichen Präsentation noch dringlicher geboten als im Jahre 1759. Das im Bilde vorgeführte einvernehmliche Miteinander von regulären Truppen, Kolonialmiliz und verbündeten indigenen Kriegern war zu Beginn der 1770er Jahre längst von den sich verschärfenden Auseinandersetzungen zwischen den Kolonisten und der britischen Krone überschattet. Kritische Stimmen, die vor einer Überdehnung des Empire und den schädlichen Folgen des mit ihm einhergehenden Wohlstands im Mutterland warnten, meldeten sich in der Öffentlichkeit zu Wort.⁶⁶ Drohte in dieser Hinsicht Wests Gemälde unfreiwillig zu einem Zeugnis für den rasch voranschreitenden Kontrollverlust der imperialen Metropole über die koloniale Peripherie zu werden, so blieb der in dem Bild entfaltete Appell zur Einheit in anderer Hinsicht zukunftsweisend: Er zielte auf die in der *American Army* erstmals vollzogene Vereinigung von Engländern, Iren und Schotten⁶⁷ ebenso wie auf das gleichberechtigte Nebeneinander von Land- und Seestreitkräften

Anm. 57), Bd. 2, 118; eine namentliche Auflistung der getöteten und verwundeten britischen Offiziere in Bd. 3, 122–134. Die Gesamtverluste der Franzosen beziffert Knox auf annähernd 1500 Personen, mit dem Marquis de Montcalm und seinen Stellvertretern Senesergue und Saint-Ours starben während oder im Gefolge der Schlacht die drei ranghöchsten französischen Offiziere.

⁶⁴ Die Einsicht, daß die Erfindung des Schießpulvers das Kriegshandwerk „verdorben“ habe, weil mit dessen Gebrauch die moralische Valenz des Todes in der Schlacht unwiderruflich entwertet worden sei, formulierte Charles Perrault, im übrigen ein überzeugter Parteigänger der „Modernen“ in der *Querelle des anciens et des modernes*, bereits Ende des 17. Jahrhunderts. Mit modernen Schußwaffen könne jeder jeden töten, ein Rückschluß auf individuelle militärische Tugenden der getöteten oder überlebenden Kombattanten sei nicht mehr möglich: „Il faut pourtant demeurer d'accord que l'invention de la poudre à canon a gasté le mestier de la guerre; autrefois un brave homme estoit assuré de ne perdre la vie que par la main d'un plus brave que luy, aujourd'huy le plus lasche soldat peut tuer d'un coup de fusil de derriere un mur le plus vaillant de tous les capitaines.“ Charles Perrault, *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*, Bd. 4, Paris 1697, 115 f.

⁶⁵ So Michael F. Zimmermann zu Wests Gemälde, ders., *Der Prozeß der Zivilisation und der Ort der Gewalt. Zur Darstellung von Gegenwart und Geschichte seit der Aufklärung*, in: Germer/Zimmermann (Hg.), *Bilder der Macht* (wie Anm. 16), 37–88, Zitat: 56.

⁶⁶ Zur Koinzidenz zwischen der öffentlichen Präsentation von Wests Gemälde und der sich verschärfenden „imperial crisis“ zu Beginn der 1770er Jahre siehe Coutu, *Legitimizing the British Empire* (wie Anm. 46), 72.

⁶⁷ Diesen Aspekt betont nachhaltig Stephen Brumwell, *Redcoats. The British Soldier and War in the Americas 1755–1763*, Cambridge 2002, 289 f. Die schottischen Hochlandtruppen werden in Wests Gemälde von dem Offizier am linken Bildrand vertreten, der aufgrund des gut sichtbaren Tartan-Musters seines Kilts als Major Simon Fraser identifiziert worden ist, die neben ihm ste-

ten; jene effiziente Verbindung von *troops and tars*, die für die militärische Eroberung und Sicherung des britischen Empire von entscheidender Bedeutung sein sollte.⁶⁸ In diesem dichten Verweisgefüge darf allerdings eine entscheidende Leerstelle nicht übersehen werden: Sie betrifft die reale oder auch nur symbolische Präsenz des kämpfenden Königs. Wenn West die Wahl und Gestaltung seines Themas mit dem Hinweis rechtfertigte, der Schauplatz der Handlung liege weit außerhalb der geschichtlichen Welt des Altertums⁶⁹, so war damit zugleich ein Imaginationsraum bezeichnet, in dem die feudaldynastischen Bindungen des Alten Europa keine prägende Kraft mehr entfalten konnten. Das Unbehagen, das Georg III. gegenüber dem Gemälde gehegt haben soll, war wohl nicht zuletzt Ausdruck einer monarchischen Kränkung: in dem hier inszenierten modernen Heldenepos war auch der König nur ein Zuschauer unter vielen. Auch wenn die Topographie seines welfischen Stammlandes von „Lunenburg“ bis „New Brunswick“ in die kanadische Kolonie projiziert wurde, so wurde daraus noch längst keine *conquête du roi*. Der widerwillig vollzogene Erwerb von Wests Komposition für die königliche Sammlung war daher nur konsequent: Aus dem kämpfenden König war endgültig ein Käufer von Bildern weit entfernter Kämpfe geworden.

II. Der wilde und der gezähmte Krieg. Alte und neue Feindbilder

Für den Siebenjährigen Krieg ist vielfach festgestellt worden, daß konfessionell geprägte Feindbilder keinen direkten Einfluß mehr auf die zeitgenössische Darstellung und Deutung des Kriegsgeschehens erlangt haben.⁷⁰ Je nach Schauplatz und beteiligten Konfliktparteien bedarf diese Einschätzung sicherlich der Differenzierung. In der medialen Flankierung und Legitimation der eigenen Kriegsführung konnte und wollte fast keiner der involvierten Staaten auf das leichthin abrufbare konfessionelle Ressentiment verzichten. Ein unmittelbar nach der Schlacht von Roßbach am 5. November 1757 publiziertes preußisches Flugblatt verweist daher ausdrücklich auf den „Göttlichen Beystand“, der den eigenen Truppen unter Führung des „in hoher Person“ kommandieren-

hende Person in der Ranger-Uniform ist mit William Johnson, einem gebürtigen Iren, in Verbindung gebracht worden, auf seinem Pulverhorn findet sich die Inschrift: „Sr. Wm. Johnson / Mohawk River“, vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 212.

⁶⁸ Vgl. Montagna, *Benjamin West's The Death of General Wolfe* (wie Anm. 58), 83.

⁶⁹ In der Lesart seines Biographen John Galt habe West die Kritik an der Verwendung zeitgenössischer Uniformen mit der Bemerkung zurückgewiesen, daß von ihm dargestellte Ereignis habe stattgefunden „in a region of the world unknown to the Greeks and Romans, and at a period of time when no such nations, nor heroes in their costume, any longer existed.“ Galt, *The Life and Studies of Benjamin West* (wie Anm. 8), Bd. 2, 49.

⁷⁰ Vgl. den programmatischen Titel bei Johannes Burckhardt, *Abschied vom Religionskrieg. Der Siebenjährige Krieg und die päpstliche Diplomatie*, Tübingen 1985.

den Königs gegenüber einem zahlenmäßig weit überlegenen Feind den Sieg gebracht habe (Abb. 5).⁷¹ Die Schlachtdarstellung in dem Bildfeld ist gekennzeichnet durch die analog zur Leserichtung des Textes entwickelte Bewegung von Reit- und Fußsoldaten, deren Vorwärtsdrang die Gegner nichts entgegenzusetzen vermögen. Gegenüber der Beischrift, die den errungenen Sieg der preußischen Truppen als Faktum behandelt, zeigt die bildliche Darstellung ein Stadium der Schlacht, in der sich der Ausgang erst abzuzeichnen beginnt. Eine Identifizierung der Truppen ist überhaupt nur durch die mitgeführten Fahnen und Standarten möglich, um die im linken Vordergrund ein mit gezogenen Blankwaffen geführter Kampf begonnen hat. In der Himmelszone erscheint auf Seiten der Preußen der Kriegsgott Mars, dessen erhobenes Schwert die Hauptkampfrichtung zeichenhaft akzentuiert. Auf der illusionistisch eingefügten Papierrolle in den Krallen des preußischen Adlers werden Avers und Revers einer Medaille vorgezeigt, die auf die künftige numismatische Beglaubigung des Sieges verweist.⁷² In der hybriden Vermengung der Darstellungsebenen und Zeichensysteme werden verschiedene, in unterschiedlichen kulturellen Traditionen wurzelnde Legitimationsinstanzen aufgerufen. So wird die in der Bildlegende enthaltene Referenz auf den biblisch-christlichen Gott im Dreiecksymbol mit dem allsehenden Auge auf dem Schild des heidnischen Kriegsgottes aufgegriffen. Die sich wechselseitig stützenden Zeichensysteme verweisen auf die Schwierigkeit, dem in aller Drastik entfalteten Schlachtgeschehen einen metaphysischen Sinn zuzuordnen. Die Hoffnung, daß Gott „ferner Glück zu unsers Königs Waffe“ geben möge, bringt der abschließende Vers der Bildbeischrift zwar zum Ausdruck, doch worin die in der Medallendevisen für die preußische Seite reklamierte „bona causa“ eigentlich bestehe, bleibt unbestimmt. Daß die Präsenz und Truppenführung des Königs eine entscheidende Prämisse für den preußischen Sieg dargestellt habe, deutet die Beischrift an, im Bild ist der Monarch allenfalls in den heraldischen Symbolen seiner Dynastie präsent.

Obschon für Friedrich II. religiös-konfessionelle Aspekte weder in seinem Herrschaftsverständnis noch in seiner Kriegsführung von Bedeutung waren, wird ihm eine an vergangene Glaubenskriege gemahnende konfessionelle Kolorierung der aktuellen Auseinandersetzung in Hinsicht auf die dadurch zu erzielende mobilisierende Wirkung

⁷¹ Zu dem Blatt vgl. Ausst.-Kat. *Das weltliche Ereignisbild* (wie Anm. 5), 33 f., Kat.-Nr. 1. Dort auch der Hinweis, das in der Beischrift angeführte Zahlenverhältnis („Preußische Armee bestand aus 20000 Mann; Feindliche Armeen sich auf 70000 Mann belaufen“) könne als ein – moderates – Beispiel für die gezielte militärische Desinformation betrachtet werden, mit der Friedrich II. die öffentliche Meinung im In- und Ausland zu beeinflussen suchte.

⁷² Die nach numismatischen Konventionen gestaltete Medaille hat wahrscheinlich fiktiven Charakter. Unter den bei Manfred Olding, *Die Medaillen auf Friedrich den Großen von Preußen 1712 bis 1786*, Regenstauf 2003, Nr. 606–618 aufgeführten Prägungen zur Schlacht von Roßbach läßt sich dieser Entwurf nicht nachweisen. Auch die Devisen „Amat Victoria Curam“ und „Tandem Bona Causa Triumphat“ sind nach Olding nicht für Medaillen der friederizianischen Zeit verwendet worden.

kaum unrecht gewesen sein.⁷³ Gerade weil Flugblätter dieser Art unserem heutigen Verständnis von medialer Breitenwirkung noch am nächsten kommen, ist aufschlußreich, daß die Sinngebung des Konflikts vermittels einer vagen, gleichwohl an Bildungswissen geknüpften Allegorik geleistet wird, die mit dem konkret benannten Schlachtereignis in keinen engeren Zusammenhang tritt und daher weitgehend austauschbar wirkt. Nationale Ressentiments, vor allem ein ausgeprägter Franzosenhaß auf Seiten der preußischen Truppen, wie ihn die borussische Geschichtsschreibung als entscheidenden Faktor der Schlacht von Roßbach später diagnostizieren wollte, werden hier jedenfalls nicht bedient.⁷⁴

Für die weitere Entwicklung läßt sich eine Verschiebung des religiös-konfessionell geprägten Freund-Feind-Schemas in zwei Richtungen beobachten: Zum einen wurde der vordergründig säkularisierte Krieg auf eine Affektstruktur zurückgeführt, die sich in ihrer Intensität und ihren desaströsen Folgen von dem „alten“ religiösen Fanatismus faktisch nicht unterscheidet. Der neue Verblendungszusammenhang sei indessen weniger leicht zu durchschauen, da er sich der „modernen“ Attribute der Vernunft und Zivilisation bediene, so Voltaire in seinem satirisch-philosophischen Roman *Candide, ou l'optimisme*, der im dritten Kriegsjahr 1759 erschien und in den politisch-militärischen Eliten der kriegführenden Staaten durchaus rezipiert wurde.⁷⁵ Zum anderen, und diese Denkfigur erzielte eine wesentlich größere publizistische Breitenwirkung, ließ sich die nachlassende Attraktivität einer konfessionell bestimmten Kriegessemantik zeitgemäß aktualisieren, indem sie in die asymmetrische Kontrastbildung zwischen zivilisierten Nationen und barbarischen Völkern überführt wurde. Diese Kontrastbildung speiste sich aus einer antik-alteuropäischen und einer neuzeitlich-nordamerikanischen Wurzel. Der seit den frühen 1750er Jahren in Frankreich nachweisbare Vergleich der aktuellen hegemonialen Rivalität mit England als Parallele zum Konflikt zwischen Rom und Karthago (mit Großbritannien als neuzeitlichem Nachfolger der punischen Seemacht), suchte den Rivalen imaginativ aus dem Kreis der gesitteten europäischen Nationen zu entfernen und auf den Status eines „afrikanischen“, an der Barbaresken-Küste

⁷³ Zur Forcierung der religiös und konfessionell bestimmten Deutungsdimension der Schlacht, wie sie breitenwirksam vor allem von Predigern im protestantischen Raum betrieben wurde, siehe Thomas Nicklas, *Die Schlacht von Roßbach (1757) zwischen Wahrnehmung und Deutung*, in: *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* (N. F.) 12 (2002), 35–51, hier 45–48.

⁷⁴ Vgl. die sorgfältige Dekonstruktion dieses Topos bei Sascha Möbius, „Haß gegen alles, was nur den Namen eines Franzosen führet“? *Die Schlacht bei Roßbach und nationale Stereotype in der deutschsprachigen Militärliteratur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: Jens Häselser, Albert Meier (Hg.), *Gallophobie im 18. Jahrhundert*, Berlin 2005, 123–158.

⁷⁵ Vgl. Sven Externbrink, „*Que l'homme est cruel et méchant!*“ *Wahrnehmung von Krieg und Gewalt durch französische Offiziere im Siebenjährigen Krieg*, in: *Historische Mitteilungen* 18 (2005), 44–58, dort auch Hinweise zur Rezeption des *Candide* in französischen Militär- und Diplomatenkreisen. Zur Intervention Voltaires in die Affäre Byng und deren Thematisierung im *Candide*, vgl. Cardwell, *Arts and Arms* (wie Anm. 39), 170 f.

lokalisierbaren Aggressors zu reduzieren.⁷⁶ Angesichts einer nicht zu übersehenden Positivierung des England-Bildes in der literarischen Öffentlichkeit Frankreichs seit der Fleury-Ära, an der die *philosophes* von Voltaire bis Montesquieu nicht unerheblichen Anteil hatten, muß fraglich bleiben, ob diese antik inspirierte Projizierung eines neuen Barbarentums auf die englische Nation auf allgemeine Akzeptanz gestoßen ist. Ungleich wirksamer war der Re-Import des Barbaren-Verdikts über den Umweg des nord-amerikanischen Kriegsschauplatzes.⁷⁷

Den Auftakt hierzu bildete die so genannte Jumonville-Affäre vom 28. Mai 1754. Der französische Offizier Joseph Coulon de Jumonville war damit beauftragt worden, den britischen Siedlern im oberen Ohiotal eine Erklärung Ludwigs XV. zur Kenntnis zu bringen, in der die territorialen Ansprüche Frankreichs in dieser umstrittenen Region bekräftigt wurden. Noch während der Offizier die Proklamation verlas, wurde er von den unter dem Kommando von George Washington stehenden Milizsoldaten erschossen. Der Vorfall erregte in Frankreich landesweites Aufsehen, galt er doch als Beweis für die von keinem Ehrenkodex oder Kriegsrecht gezügelte Mordgier der britischen Kolonialmiliz.⁷⁸ Französische Propagandisten wurden nicht müde zu betonen, daß dieser barbarische Akt nicht als Folge einer schleichenden Verwilderung im rauen Klima Nordamerikas zu betrachten sei, sondern als Ausdruck einer den Engländern eigentümlichen Brutalität. Selbst die – überwiegend mit den französischen Kolonisten verbündeten – Indianer wären zu dergleichen Grausamkeiten nicht fähig, eine Differenzierung, die in der begrifflichen Unterscheidung zwischen „barbare“ und „sauvage“ zum Ausdruck kam.⁷⁹ Die Reversibilität des Barbaren-Verdikts wurde indessen spätestens mit der im Jahre 1757 erfolgten Übergabe von Fort William Henry an die Franzosen unter Beweis gestellt. An den zuvor nach europäischen Konventionen ausgehandelten ehrenhaften Abzug der Garnison und aller Zivilpersonen fühlten sich die indianischen Verbündeten der französischen Armee nicht gebunden und griffen die abmarschierenden Briten an. Nun war es an der englischen Presse, „Gallic cruelty“ gegen „British humanity“ auszuspielen.⁸⁰

⁷⁶ Vgl. hierzu Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24), 83–86.

⁷⁷ Vgl. dazu die mentalitätshistorisch angelegte Studie von Stephen Brumwell, *White Devil: a True Story of War, Savagery, and Vengeance in Colonial America*, Cambridge (Mass.) 2006.

⁷⁸ Vgl. David A. Bell, *Jumonville's Death: War Propaganda and National Identity in Eighteenth-Century France*, in: Colin Jones, Dror Wahrman (Hg.), *The Age of Cultural Revolutions: Britain and France, 1750–1820*, Berkeley/Los Angeles 2002, 33–61, hier 33–39, Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24), 81 f. Dziembowski zitiert aus dem 1759 publizierten Erfolgslied *Jumonville* von Antoine-Léonard Thomas, in dem die Milizionäre mit solchen Versen charakterisiert werden: „L'Anglois ivre de sang pousse un cri dans les cieux, / Et sa barbare joie étincelle en ses yeux.“

⁷⁹ Vgl. Bell, *Jumonville's Death* (wie Anm. 78), 58 f.

⁸⁰ Zu dem Ereignis und seiner Rezeption unter den Siedlern sowie in Europa siehe die detaillierte Studie von Ian Kenneth Steele, *Betrayals: Fort William Henry and the 'Massacre'*, New York 1990.

In jüngeren Studien ist nachdrücklich darauf verwiesen worden, daß diese kontraststeigernden Polarisierungen vor allem halfen, eine erst rudimentär vorhandene nationale Identität in den jeweiligen Monarchien herauszubilden. Dies galt für das innerlich noch keineswegs vereinigte Königreich von Großbritannien ebenso wie für Frankreich, wo die Bevölkerung gleichsam dazu erzogen werden mußte, den Krieg nicht als dynastische Angelegenheit von König und Kabinett, sondern als eine nationale Aufgabe zu betrachten.⁸¹ In dieser Konstruktionsphase nationaler Identität wurden einerseits Prozesse der Entdifferenzierung freigesetzt, wie die ideelle Aufhebung der Standesunterschiede im *citoyen*⁸², andererseits wurden Unterscheidungen nationaler oder ethnischer Art dauerhaft essenzialisiert.

Es blieb abermals Benjamin West vorbehalten, diese durchaus miteinander konkurrierenden Eigen- und Fremdbilder in einem zeitgenössischen Historiengemälde ikonisch zu verdichtet zu haben. Im Gegensatz zum *Tode des Generals Wolfe* war diesem Versuch kein Erfolg beschieden. Früh aus dem Blickfeld der Öffentlichkeit geraten, hat dieses Gemälde erst in jüngster Zeit wieder das Interesse der Forschung auf sich gezogen (Abb. 6).⁸³ Das nach 1764 vollendete Werk greift einen gut zehn Jahre zuvor stattgefundenen Vorfall aus der Frühphase des *French and Indian War* auf. Während der Schlacht von Lake George im September 1755 war der Kommandeur der regulären französischen Truppen, Freiherr Johann Erdmann von Dieskau, schwer verwundet worden.⁸⁴ Sein Gegenspieler, General William Johnson, konnte verhindern, daß der Baron

⁸¹ Vgl. Bell, *Jumonville's Death* (wie Anm. 78), 52. Die Propagierung des Krieges als nationale Aufgabe wurde in Frankreich maßgeblich von dem im Januar 1761 zum Kriegsminister ernannten Duc de Choiseul vorangetrieben, der wenige Monate später auch das Marine-Ministerium übernahm. Seine im Winter 1761/1762 lancierte Aktion „dons des vaisseaux au roi“ regte eine bis dahin unbekannte, alle Stände erfassende Spendenfreudigkeit an, die den Bau von 14 neuen Kriegsschiffen ermöglichte; eines davon wurde bezeichnenderweise *Citoyen* getauft. Choiseul orientierte sich bei diesem Appell an den „patriotischen Opferwillen der Nation“ unverkennbar am Vorbild William Pitts, der König fungiert in dieser Kampagne buchstäblich nur noch als Galionsfigur für eine nationale Rüstungsanstrengung, vgl. Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24), 458–472.

⁸² Eine signifikante Häufung des Begriffs „citoyen“ als Kategorie der politischen Rhetorik läßt sich in Frankreich in den frühen 1760er Jahren beobachten, vgl. Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24), 464.

⁸³ Öl/Leinwand, 129,5 × 106,5 cm, Derby Museum and Art Gallery, vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), Kat.-Nr. 92. Eine differenzierte Interpretation des Werkes bietet die Studie von Courtney Noble, *Rescuing Difference: Ambiguous Heroism in Benjamin West's „General Johnson Saving a Wounded French Officer from the Tomahawk of a North American Indian“*, in: *Immediations. The Research Journal of the Courtauld Institute of Art* 1 (2004), 60–75.

⁸⁴ Johann Erdmann von Dieskau (28. Februar [?] 1701 – Oktober 1767), stammte aus einem sächsischen Adelsgeschlecht und kam 1720 mit Moritz von Sachsen nach Frankreich. Im Februar 1755 wurde er nach Kanada gesandt, wo sein aktiver Dienst aufgrund der erlittenen Verwundungen und der nachfolgenden Gefangennahme nur wenige Monate dauerte, vgl. James R. Turnbull, *Dieskau, Jean-Armand (Johan Herman?)*, in: *Dictionary of Canadian Biography*, Bd. 3: 1741–

von den auf britischer Seite kämpfenden Mohawks getötet und skalpiert wurde. In der Folge gelangte von Dieskau als Kriegsgefangener nach England und lebte ab 1760 wieder in Frankreich. Daß West den kriegsversehrten Dieskau persönlich getroffen hat, ist nicht bezeugt. William Johnson hingegen, ein gebürtiger Ire, der seit 1756 das Amt des *Superintendent of Indian Affairs* in den dreizehn Kolonien innehatte, war dem Maler aus seiner Jugendzeit in Amerika bekannt.⁸⁵

Wie in einem Probelauf für den *Tod des Generals Wolfe* liest West ein Ereignis, das ihm aus Zeitungsberichten geläufig war, in ein klassisches Bildformular ein: Die Anordnung der passiven Liegefigur rechts, einer dominierenden Zentralfigur und einer dynamisch-aktiven Figur links greift auf das ikonographische Schema des Herkules am Scheideweg zurück, nicht ohne wesentliche Umbesetzungen vorzunehmen, die die moderne Fassung dieses *exemplum virtutis* mehrdeutig und komplex erscheinen lassen.⁸⁶ Johnson, an der Grenze zwischen der hellen Welt der kolonialen Ordnung und dem kreatürlichen Dunkel des Urwaldes agierend, hat die Entscheidung für die Tugend schon in sich hineingenommen, so daß für den Indianer nur noch das äußerliche Attribut des Heroischen, nämlich die Nacktheit des kräftigen Körpers ohne dessen sittliche Veredelung, übrigbleibt. Dieskaus Lage gemahnt an weiblich konnotierte Schwäche und Schutzbedürftigkeit; im Kontext der allegorischen Dramaturgie füllt er die Rolle der Lasterhaftigkeit aus. Der hilflose Kommandeur wird schon rein koloristisch als Fremdkörper stigmatisiert; der *redcoat* Johnson und die „Rothaut“ bilden hingegen einen Farbakord, der, trotz des momentanen Antagonismus, Koalitionsfähigkeit signalisiert. Johnson, der gegen Bedenken in den Kolonien und seitens der britischen Generalität die Einbindung der zum Stammesverbund der Irokesen zählenden Mohawks in die Kriegsführung durchsetzte⁸⁷, ist hier mit der Zähmung jener Geister beschäftigt, die er selbst gerufen hatte. Sein bestimmender Gestus verweist den Indigenen in den Wald zurück, wo er seinen Sitten und Gebräuchen (das Skalpieren inbegriffen) nachgehen könne, nicht aber auf der „Lichtung der Zivilisation“. Im *Tod des Generals Wolfe* wird diese Zähmung und moralische Kultivierung indianischer „Kriegslust“, versinnbildlicht durch den im Vordergrund hockenden Mohawk-Krieger, als vollendet vorgeführt.

Johnsons beherzte Intervention kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich aus dem hier in Szene gesetzten *clash of war cultures* alles andere als eine eindeutige moralische Botschaft destillieren läßt: Der General setzt die Schonung *eines* potentiellen Opfers durch, indem er dem verbündeten Mohawk *andere* anweist, mit denen dieser

1770, Toronto 1974, 185 f. Die dortige Angabe, Dieskau sei mit dem Friedensschluß 1763 nach Frankreich zurückgekehrt, kann nicht zutreffen, da ihn Diderot bereits Anfang November 1760 in der Nähe von Paris getroffen hat, s. u.

⁸⁵ Zur Beziehung zwischen Johnson und West vgl. Vivien-Green Fryd, *Rereading the Indian in Benjamin West's „Death of General Wolfe“*, in: *American Art* 9/1 (1995), 72–85, bes. 74–77.

⁸⁶ Vgl. Noble, *Rescuing difference* (wie Anm. 83), 63 f.

⁸⁷ Vgl. Kevin R. Muller, *Pelts and Power, Mohawks and Myth: Benjamin West's Portrait of Guy Johnson*, in: *Winterthur Portfolio. A Journal of American Material Culture* 40 (2005), 47–75, bes. 64 f.

außerhalb der kolonialen Ordnung nach angestammtem Brauch verfahren könne. Die im Mittelgrund befindlichen beiden britischen Infanteriesoldaten bleiben unbeteiligt; weder die beabsichtigte Tötungshandlung des Indianers an dem „französischen“ Feind noch deren energische Unterbindung durch ihren militärischen Vorgesetzten kann sie zum Eingreifen bewegen. Gerade diese Indifferenz auf Seiten der gemeinen Soldaten bringt aber erst eigentlich die enge Beziehung zwischen Johnson und Dieskau zum Ausdruck: Sie tragen zwar die Waffenröcke miteinander Krieg führender Armeen, aber zugleich sind sie durch ihren Offiziersrang eng miteinander verbunden. Es ist eben diese Verpflichtung auf einen gemeinsamen Ehrenkodex, die den Iren in britischen Diensten dazu bewegt, den Sachsen in französischen Diensten vor der Verstümmelung und Tötung zu bewahren.⁸⁸ Die stehenden Heere Europas waren stratifiziert wie die ständische Gesellschaft, die sie hervorgebracht hatte. Daraus ergab sich eine weitgehende soziale Homogenität der jeweiligen Offizierkorps, die sich im Falle militärischer Konfrontation wechselseitig einen über den Begriff der Ehre definierten privilegierten Status zubilligten. Die Beachtung dieser reziprok angelegten Regeln der „Ritterlichkeit“ stellte nicht zuletzt eine wichtige Bedingung für eine „leichte Rückkehr zum Frieden“ dar.⁸⁹

Betrachtet man die in der europäischen Öffentlichkeit heftig diskutierten Ereignisse des nordamerikanischen Kriegsschauplatzes – von der Jumonville-Affäre bis zur Attacke auf die abziehende Garnison von Ford William Henry – genauer, so wird erkennbar: Stets handelte es sich dabei um Begebenheiten, in denen Offiziere Opfer „unehrenhafter“ Behandlung durch den Feind geworden waren oder als Befehlshaber in eklatanter Weise gegen diesen Ehrenkodex verstoßen, oder diese Verstöße toleriert hatten. Das reziprok verwendete Barbaren-Verdikt gibt sich damit als ein diskursives Ventil zu erkennen, das dieser Bedeutungserosion des Offiziers als wirksame moralische Instanz im kriegerischen Konflikt Ausdruck verlieh.

Diese Problematik ließ sich in der rasonierenden Öffentlichkeit Europas sicherlich leichter ideologisch regulieren, wenn man sie in zivilisatorische Grenzbereiche projizierte. West hat mit seinem Gemälde aktiven Anteil daran: Als Offizier *und* Gentleman wehrt Johnson eine Attacke ab, die in letzter Instanz ihm selber gilt. Die indianische Kriegsführung war nur ein – von der europäischen Öffentlichkeit freilich besonders begierig rezipiertes – Beispiel für die Tatsache, daß die an den militärischen Rang – und

⁸⁸ Für das zeitgenössische Verständnis des Vorgangs ist der Umstand wichtig, daß Dieskau aus dem Kampf ausgeschieden war und sich im Gewahrsam des Gegners befand. Ihn in dieser Lage erneut zu attackieren, widersprach fundamental europäischen Kampfkonventionen. Doch häuften sich auch auf den europäischen Kriegsschauplätzen Verstöße gegen den Grundsatz, das Leben von sich ergebenden Kombattanten zu schonen. Der österreichische Offizier Jacob von Cogniazo (1732–1811) verglich in seinem Rückblick auf den Siebenjährigen Krieg (*Geständnisse eines Östreichischen Veterans* [...], Teil 3, Breslau 1790, 162) das Töten von sich Ergebenden ausdrücklich mit dem „Scalpiren der Haarschedel der Illinoisen“, vgl. dazu Möbius, „*Haß gegen alles, was nur den Namen eines Franzosen führet?*“ (wie Anm. 74), 135, Anm. 55.

⁸⁹ Vgl. Externbrink, „*Que l'homme est cruel et méchant*“ (wie Anm. 75), 55.

damit an den gesellschaftlichen Status – geknüpft Stratifizierung von gefechtsbedingten Gefährdungen von Leib und Leben dramatisch an Gültigkeit zu verlieren begann. Auch auf den europäischen Kriegschauplätzen wurden – nicht zuletzt durch den vermehrten Einsatz weitreichender und zielgenauer Feuerwaffen – immer häufiger Offiziere verwundet, verstümmelt und getötet.⁹⁰ Damit aber waren in viel höherem Maße als zuvor gesellschaftliche Schichten direkt und indirekt von physischen Kriegseinwirkungen betroffen, die zugleich aktiven Anteil an der entstehenden literarischen und debattierenden Öffentlichkeit nahmen. In diesen Kreisen mußten die zahlreichen bildnerischen Glorifizierungen von im Gefecht getöteten Offizieren, zu deren Hauptwerken Wests *Tod des Generals Wolfe* zählt, ein sensibilisiertes Publikum finden.⁹¹ Die gesteigerte Verwundungs- und Tötungsenergie des Krieges hatte unwiderruflich die mittleren und oberen Segmente der stratifizierten Gesellschaft erreicht. Diese Erfahrungen standen in einer unübersehbaren Spannung zu dem in diesen Schichten gepflegten Selbstbild als eines überkonfessionellen und bis zu einem gewissen Grade auch übernationalen Trägers kultureller Werte wie *politeness* und *civilisation*. Der Versuch, die sich daraus ergebenden Widersprüche durch die Einführung des ethnisch determinierten „Anderen“ aufzulösen, wie in Wests Gemälde *General Johnson und Baron von Dieskau*, erwies sich indessen in hohem Maße als Resultat einer medialen Simplifizierung, die einer näheren Prüfung nicht standhielt. Dies mußte etwa Denis Diderot erfahren, als er Ende 1760 Baron von Dieskau persönlich kennenlernte und sich von ihm den Vorfall des Jahres 1755 schildern ließ, über den der Franzose bis dahin nur aus Zeitungsberichten informiert gewesen war.⁹² Die Begegnung veranlaßte Diderot zu einer grundsätzli-

⁹⁰ Die hohen Mortalitätsraten im Offizierskorps sind nicht zuletzt auf den verstärkten Einsatz von zielgenauen Büchsen – im Gegensatz zu den wenig treffsicheren Flinten – bei berittenen Truppen zurückzuführen. So verlangte der französische Oberbefehlshaber Prinz von Soubise nach der Schlacht von Sangerhausen (23. Juli 1758), bei der zahlreiche Offiziere des von dem Duc de Broglie kommandierten Armeekorps getötet worden waren, vom Landgrafentum Hessen-Kassel die Abberufung der mit Büchsen bewaffneten Hessischen Jäger aus dem Heer Ferdinands von Braunschweigs und drohte bei Nichtbefolgung unter anderem damit, die Häuser der Regimentsangehörigen dem Erdboden gleich zu machen, vgl. Jürgen Luh, *Flinte, Büchse, Bajonett. Überlegungen zu einer Kulturgeschichte des Krieges im Zeitalter der Stehende Heere*, in: Thomas Fuchs, Sven Trakulhun (Hg.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1800*, Berlin 2003, 329–338, bes. 334 f.

⁹¹ Exemplarisch genannt seien folgende Werke aus dem angelsächsischen Raum, die in direkter Nachfolge zum *Tod des Generals Wolfe* stehen: *Tod des Majors Pierson* von John Singleton Copley (1784, London, Tate Britain) sowie die drei Werke des amerikanischen Malers John Trumbull: *Tod des Generals Warren in der Schlacht von Bunker Hill* (1784–1786, New Haven, Yale University, Gallery); *Tod des Generals Montgomery bei dem Angriff auf Quebec* (1786, New Haven, Yale University, Gallery), *Ausfall der Garnison von Gibraltar* und *Tod des spanischen Offiziers Don José de Barboza* (1789, New York, Metropolitan Museum of Art).

⁹² Die Begegnung fand Anfang November 1760 in dem von der Familie Holbach genutzten Château de Grandval südöstlich von Paris statt. Diderot berichtet in zwei Briefen an seine Freundin Sophie Volland darüber, vgl. Denis Diderot, *Correspondance*, hrsg. v. Georges Roth, Bd. 3, Paris 1957,

chen Reflexion über den Stellenwert von *oral history* in ihrem Verhältnis zur bloßen Lektüre (zeit-) geschichtlicher Ereignisberichte.⁹³ Zu dieser Begegnung mit Zeitzeugen gehört auch die aufmerksame Registrierung der körperlichen und psychischen Spuren, die das Kampfgeschehen bei dem einstigen Soldaten hinterlassen hatte und die in den zeitgenössischen Kriegsdarstellungen, einerlei ob literarischer oder visueller Art, fast durchgängig euphemistisch behandelt wurden. Seiner Korrespondenzpartnerin Sophie Volland ersparte Diderot die Schilderung von Dieskaus schwerer Unterleibsverletzung nicht. Diese hatte der hilflos auf dem Schlachtfeld zurückgelassene Offizier jedoch nicht durch die Tomahawk-Attacke eines Indianers erlitten – wie Wests späteres Gemälde insinuieren sollte –, sondern durch den Musketenschuß eines französischen Deserteurs.⁹⁴ Nach der von Diderot notierten Aussage Dieskaus hätten die mit den Briten verbündeten Irokesen an seiner Person Rache nehmen wollen für ihre im Kampf getöteten Anführer, was General Johnson mit knapper Not habe verhindern können. Das grausame Ritual der Skalpierung, dem Dieskau ohne die Intervention des Briten wohl nicht entgangen wäre, klassifiziert Diderot dabei als Indiz für den allenthalben verwerflichen Einfluß des Aberglaubens, da die Krieger hofften, durch die Anzahl der erbeuteten Skalps ihr Ansehen im Jenseits zu vergrößern. Das Bemühen des Aufklärers, trotz erdrückender Gegenbeweise das Dogma von der „bonté naturelle“⁹⁵ des Menschen zu retten, gewinnt durch den reflexhaften Rückgriff auf Voltaires religionskritischen Imperativ *Ecrasez l'infame* kaum an Überzeugungskraft.⁹⁶ Hatte 1755 die Erdbebenkatastrophe von Lissabon die alte Theodizee-Debatte erneut angeheizt, so stellte der zeitgleich entbrannte Krieg in Nordamerika die bis dahin größte Herausforderung an die optimistische Anthropologie der Aufklärung dar.

Nr. 212 (datiert 3. November 1760) und Nr. 214 (datiert zwischen dem 2. und 8. November 1760).

⁹³ Ebd., 229 f.

⁹⁴ „Je crois vous avoir déjà parlé du baron de Diesko. Si vous lisez les gazettes, vous y auriez trouvé son nom avec un éloge. Il commandoit, il y a quatre ou cinq ans, aux environs de Québec et de Montréal, une poignée de François et de sauvages canadiens. Il fut attaqué par un corps considérable d'Anglois et de sauvages iroquois. L'inegalité du nombre ne l'effraya point. Il tint ferme. Tous ses gens furent taillés en pièce. Il demeura, lui, étendu sur le champ de bataille, balaféré en plusieurs endroits et une jambe rompue. Il en eût été quitte pour cela, mais après l'action, lorsqu'on dépouilloit les morts, un déserteur françois qui lui remarqua quelque signe de vie, au lieu de le secourir, lui lâcha son mousquet dans le bas ventre. Il en eut la vessie crévée, les parties de la génération endommagées, et il vit avec une jambe trop courte de quatre à cinq pouces, avec un faux urèthre pratiqué à la cuisse, par lequel il rend les urines, si vous voulez appeler cela vivre.“ Ebd., 224.

⁹⁵ Diderot kleidet das ambivalente Fazit seiner Unterredung mit Baron von Dieskau in die rhetorische Frage: „Eh bien! me direz-vous, où est la bonté naturelle?“ Ebd., 227.

⁹⁶ Vgl. die Analyse der zitierten Briefe Diderots bei Dziembowski, *Un nouveau patriotisme français* (wie Anm. 24) 116 f.; dort auch weitere Hinweise zu dem „relatif désintéret“ der französischen Aufklärer, die Ereignisse des Siebenjährigen Krieges öffentlich zu kommentieren.

Die Einschätzung, daß der 1756 begonnene Krieg sich von früheren Konflikten durch eine neue Intensität unterscheidet, und eben darum die Gefahr in sich birgt, zu einem regelwidrigen, ja regellosen Waffengang zu werden, ist keine nachträglich an das historische Geschehen herangetragene Beobachtung. Die rasche Abfolge von großen Schlachten, die sich Friedrich II. mit seinen österreichischen, französischen und russischen Gegnern lieferte, ist schon von den Zeitgenossen als außergewöhnlich registriert worden.⁹⁷ Auch hier wurden Projektionsfiguren konstruiert, denen das Menetekel des deregulierten Krieges angeheftet werden konnte.

Aus preußischer Perspektive galten die Kosaken, die 1758 als Hilfstruppen in der Armee des russischen Generals Fermor auf dem pommerschen Kriegsschauplatz erschienen waren, als Inbegriff barbarischen Kriegerertums. Während preußische Offiziere über die regulären russischen Truppen ob ihrer Ausdauer und Tapferkeit durchaus anerkennende Worte fanden⁹⁸, verkörperten die Kosaken mit ihrer zum Teil asiatischen Physiognomie, ihrer mangelhaften Uniformierung und einer für Außenstehende schwer erkennbaren Kommandostruktur das atavistische Andere des disziplinierten Soldaten im Stehenden Heer. Solange das Zarenreich noch in die anti-preußische Koalition eingebunden war, mußten die multiethnischen Hilfstruppen dem Gegner unmißverständlich das unüberschaubare Potential an Völkerschaften vor Augen führen, das Rußland in diesen Krieg würde einbringen können. Für die Analyse der medialen Mechanismen, die im Verlaufe des Siebenjährigen Krieges zur Verbreitung und Verfestigung nationaler und ethnischer Stereotypen beigetragen haben, ist die Frage entscheidend, mit welchen spezifischen Ereignissen diese Stereotype verkoppelt wurden, um auf diese Weise Einlaß in das kollektive Gedächtnis zu finden.

Zur Langzeitwirkung des Verdikts von den barbarischen Kosaken hat wohl kein Ereignis mehr beigetragen als das Schicksal des Majors Ewald Christian von Kleist während und nach der Schlacht von Kunersdorf am 12. August 1759. Kleist war während der Schlacht schwer verwundet worden und in der darauffolgenden Nacht angeblich von Kosaken bis auf die Haut ausgeplündert und in einem Sumpf hilflos zurückgelassen

⁹⁷ Externbrink, „*Que l'homme est cruel et méchant*“ (wie Anm. 75), 51.

⁹⁸ Vgl. Möbius, „*Haß gegen alles, was nur den Namen eines Franzosen führet?*“ (wie Anm. 74), 142–144. Daß nicht alle russischen oder „moskowitischen“ Kombattanten unterschiedslos als Barbaren denunziert wurden, belegt indirekt eine Radierung von Daniel Nikolaus Chodowiecki vom September 1758, die eine Gruppe von russischen Kriegsgefangenen zeigt, der von Berliner Bürgern (darunter der Künstler und seine Gattin) Almosen überreicht werden. Im Gegensatz zu den stattlichen preußischen Grenadiern, die die Gefangenen bewachen, werden die Russen zwar als ausgemergelte Personen in zerrissener Kleidung dargestellt, doch evoziert diese Charakterisierung eher Mitleid als Abscheu. Diese Lesart wird durch eine spätere eigenhändige Notiz des Künstlers zu der Darstellung bestätigt: „Diese abgerissenen Russen waren aus dem abgebrannten Cüstrin nach Berlin gebracht worden um nach Magdeburg geführt zu werden. Sie standen auf dem Schloßplatz halb verhungert und erwarteten die *Ordre des Gouverneurs*.“ Zitiert nach Wilhelm Engelmann, *Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche*, Leipzig 1857 (ND Hildesheim 1969), 11, Anm. 18.

worden. Ein russischer Offizier habe schließlich für den Abtransport des Schwerverletzten nach Frankfurt an der Oder gesorgt, wo Kleist am 24. August 1759 verstorben ist. Einem größeren Publikum wurde dieser Vorfall durch eine 1760 von Friedrich Nicolai verfaßte Gedenkschrift bekannt.⁹⁹ Neben seiner militärischen Laufbahn hatte Kleist stets auch dichterische Ambitionen verfolgt und diese selbst während des Krieges fortgesetzt. Die kontraststeigernde Polarisierung zwischen dem verwundeten Dichter-Major und den ebenso mitleidlosen wie ignoranten Kosaken entfaltete ihre ganze affektive Wirkung erst im Empfindsamkeits-Kult des späten 18. Jahrhunderts. Die Dämonisierung der Kosaken erreichte mithin erst in der 1788 erstmals veröffentlichten *Geschichte des siebenjährigen Krieges in Deutschland* von Johann Wilhelm von Archenholz ihren Höhepunkt, wo die Erzählung von Kleists Schicksal den Autor dazu veranlaßte, die Kosaken auf eine Stufe zwischen Mensch und Tier zu stellen.¹⁰⁰ Die Fokussierung der öffentlichen Phantasie auf diese Episode eröffnete nicht nur die Möglichkeit, die strukturelle Brutalität des Krieges als Einbruch ethnisch und kulturell differenter Aggressoren zu kodieren, sondern sie lenkte auch von der Frage ab, warum der Schwerverletzte von der eigenen Truppe schutz- und hilflos auf dem Schlachtfeld zurückgelassen worden war. Dieser bereits von Nicolai mit Stillschweigen bedachte Umstand¹⁰¹ hätte nicht diskutiert werden können, ohne die in „panischem Schrecken“ vollzogene Massenflucht der preußischen Armee zu erwähnen.¹⁰² Verursacht durch eine von Friedrich II. zu ver-

⁹⁹ [Friedrich Nicolai], *Ehrengedächtniß Herrn Ewald Christian von Kleist*, Berlin 1760. Nicolai, damals noch Buchhändler in Frankfurt/Oder, hat Kleist bis zu seinem Tode Beistand geleistet. Der Bruder, Gottlob Samuel Nicolai, hatte den Schwerverwundeten in sein Haus aufgenommen, vgl. Ingrid Patitz, *Ewald von Kleists letzte Tage und sein Grabdenkmal in Frankfurt an der Oder*, Frankfurt/Oder 1994, 3.

¹⁰⁰ „Die Cosaken, den Menschen an Gestalt ähnlich, in allem übrigen aber den Raubtieren aus Lybiens Wüste gleich, bei denen Rauben, Morden und Brennen gleichsam Instinkt, und Mitleid ein fremdes Gefühl war, fielen über den im Blut schwimmenden Kleist her.“ Johann Wilhelm von Archenholz, *Geschichte des siebenjährigen Krieges in Deutschland von 1756 bis 1763* [erstmalig Berlin 1788], in: Johannes Kunisch (Hg.), *Aufklärung und Kriegserfahrung. Klassische Zeitzeugen zum Siebenjährigen Krieg*, Frankfurt/Main 1996, 9–513, Zitat: 239.

¹⁰¹ Nicolai weiß zu berichten, daß drei Soldaten den Schwerverletzten hinter die Front getragen hätten, wo ein Feldarzt mit dem Säubern der Wunden begonnen hatte, als dieser ebenfalls von einer Kugel getroffen wurde. Nach dieser Mitteilung fährt Nicolai unvermittelt fort: „Bald darauf kamen Cosaken, nahmen ihn [Kleist] alles, so gar Hemde, Hut und Peruque. Sie würden ihm auch getödtet haben, wenn er nicht mit ihnen pohlnisch hätte reden können, da sie ihm dann, in der Meinung, daß er ein Pole von Geburt sey, am Leben liessen. Sie warfen ihn an einen Sumpf ins Nasse und liessen ihn liegen.“ Nicolai, *Ehrengedächtniß* (wie Anm. 99), 14 f. Die erzählerische Ellipse übergeht die zwischenzeitlich stattgefundene Flucht der preußischen Truppen.

¹⁰² Archenholz, *Geschichte des siebenjährigen Krieges* (wie Anm. 100), 236: „Die Schlacht [von Kunersdorf] war nun bald entschieden. Ein panisches Schrecken schien die ganze Preußische Armee zu ergreifen. Die Truppen flohen in den Wald, und nach den Brücken. Alle wollten zugleich herüber.“ Zur Diskussion des „panischen Schreckens“ (bei Archenholz im Neutrum verwendet) in der Militärliteratur des 18. Jahrhunderts vgl. Möbius, „*Haß gegen alles, was nur den Namen eines Franzosen führet?*“ (wie Anm. 74), 134 f.

antwortende, schwerwiegende taktische Fehlentscheidung, besiegelte diese, mit dem Odium unehrenhafter Feigheit belastete Flucht nicht nur die desaströse Niederlage der Preußen, sondern verhinderte auch die bei einem geordneten Rückzug übliche Bergung und Versorgung der Verwundeten. Aber auch in einem übertragenen Sinne war Kleist „Opfer“ einer königlichen „Fehlentscheidung“ geworden. Zählte er doch zu jenen Dichtern, die von Friedrich II. – selbst postum – keinerlei Wertschätzung erhoffen durften. Von „seinem König wegen seiner Deutschheit verkannt“ worden zu sein, sei Kleists Schicksal gewesen, so Archenholz, der damit ein Hintergrundmotiv der Kleist-Verehrung in der literarischen Öffentlichkeit zum Ausdruck brachte: Indem man den Dichter ehrte, kritisierte man das ostentative Desinteresse des Königs an der deutschsprachigen Literatur.¹⁰³

Der Anekdote verwandt, isoliert die Episode auch eine Begebenheit, die fortan losgelöst von dem übergeordneten Ereigniszusammenhang rezipiert werden kann.¹⁰⁴ Sie bündelt Aufmerksamkeit, indem sie die Reflexion über diesen Ereigniszusammenhang im Hintergrund hält. Damit wird die Episode nicht nur zum idealen Medium einer selektiven Wahrnehmung, sondern auch anschlussfähig für Nebenbedeutungen und Subtexte, die sich immer weiter von dem primären Ereigniskontext entfernen können.

Anekdote und Episode wurden daher zur bevorzugten Form, die komplexe Ereignisgeschichte des Siebenjährigen Krieges an ein nichtmilitärisches Publikum zu vermitteln. Auf visuellem Gebiet entspricht der Episode die Szene, deren Rezeption wiederum nicht die Kenntnis des übergeordneten realgeschichtlichen Zusammenhangs, wohl aber die der einschlägigen Episoden und Anekdoten voraussetzt.

An einem von der Forschung weitgehend unbeachtet gebliebenen Beispiel läßt sich dieser Prozeß der Verselbständigung des Episodischen zum Szenischen nachvollziehen. Wohl um 1784 vollendete der zu dieser Zeit in den Diensten des Fürsten Friedrich Karl von Waldeck-Pyrmont stehende Maler Johann Friedrich August Tischbein eine großformatige Darstellung mit Ewald von Kleist als Opfer der plündernden Kosaken (Abb. 7).¹⁰⁵ Hinter dem ambitionierten Vorhaben, diese Begebenheit in das Format eines Historienbildes zu überführen, wird der Einfluß von Wests *Tod des Generals Wolfe* spürbar. Fürst Friedrich hatte während eines Aufenthalts in London im Sommer 1775

¹⁰³ Archenholz, *Geschichte des siebenjährigen Krieges* (wie Anm. 100), 239: „Unter den Preussen, die in dieser Schlacht bei Kunersdorf als Opfer des Kriegs-Dämons fielen, befand sich auch der Major Kleist, ein edler Deutscher, verehrungswürdig durch seinen Charakter, unsterblich durch seine Gesänge, von seinem König wegen seiner Deutschheit verkannt, von seinen Zeitgenossen kalt bewundert, aber gewiß von der späten Nachwelt gepriesen.“

¹⁰⁴ Vgl. Walle, *Der Siebenjährige Krieg* (wie Anm. 1), 101, 131.

¹⁰⁵ Öl/Leinwand, ca. 157 × 246 cm, Arolsen, Schloß, Kunstsammlung der Fürsten zu Waldeck-Pyrmont. Umfangreiches Faktenmaterial zu dem Werk, jedoch ohne schlüssigen Interpretationsansatz, bietet Olga Stieglitz, *Johann Friedrich August Tischbeins Gemälde „Ewald von Kleist, nach der Schlacht bei Kunersdorf von Kosaken geplündert“. Ein Ereignisbild vor dem Hintergrund des Siebenjährigen Krieges*, in: *Geschichtsblätter für Waldeck* 82 (1994), 113–227.

bei West eine Replik der Zweitfassung des Gemäldes in Auftrag gegeben.¹⁰⁶ Neben einem genuinen Kunstinteresse dürfte dieser Auftrag zusätzlich motiviert gewesen sein von den Verhandlungen über die Gestellung eines Waldeckschen Regiments zur Unterstützung der Briten im Nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg, die Friedrich zu dieser Zeit in London führte. Soldatenhandel und Kunsterwerb konnte der Fürst zu seiner Befriedigung im Folgejahr abschließen.¹⁰⁷

Daß Tischbeins Gemälde als ein Gegenstück zum *Tode des Generals Wolfe* konzipiert worden ist, läßt bereits die annähernde Maßgleichheit der beiden Bilder vermuten. Durch diese Paarbildung rückten mit der Einnahme Québecks und der Schlacht von Kunersdorf zwei Ereignisse zusammen, die sich beinahe zeitgleich im Spätsommer 1759 ereignet hatten und gleichwohl durch eine immense geographische Distanz von einander getrennt waren. In seltener Prägnanz wurden so im Schloss zu Arolsen die kontinentüberspannenden Dimensionen des Konflikts anschaulich. Auch in der Bild-dramaturgie zeigt sich Tischbeins Werk von dem englischen Vorbild abhängig und geht zugleich noch einen Schritt darüber hinaus: Hatte West die Begebenheit von Wolfes Tod mit „Zeitzeugen“ angereichert, die bei dem Ereignis nicht anwesend waren, so verfertigte Tischbein ein visuelles *re-enactment*, in dem es der Auftraggeber gleich selbst übernahm, die Handlungsrollen mit Personen aus seinem Umfeld zu besetzen. Der Fürst behielt es sich dabei vor, in die Rolle des verwundeten Majors von Kleist zu schlüpfen. Die Tatsache, daß der preußische Offizier in Tischbeins Gemälde auf frappierende Weise Fürst Friedrich ähnelt, ist schon früh bemerkt worden und läßt sich durch ikonographische Vergleiche mit gesicherten Porträts des Fürsten erhärten.¹⁰⁸ Darüber hinaus weiß die Arolser Lokalhistorie noch von weiteren Identifizierungen zu berichten. Für die beiden um die Kleidung des Verwundeten streitenden Kosaken sollen die jüdischen Hofagenten des Fürsten, Abraham Marc und Hirsch Stieglitz, als „Mo-

¹⁰⁶ Öl/Leinwand, 153,7 × 244,8 cm, signiert und datiert: „Painted by B. West / London 1776“, Ann Arbor, University of Michigan, William L. Clements Library. Vgl. Von Erffa/Staley, *The paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 214, Kat.-Nr. 95. Das Gemälde befand sich bis etwa 1927 im Besitz des Fürstenhauses Waldeck und ist nach einer Versteigerung an seinen heutigen Standort gelangt.

¹⁰⁷ Der Truppenvertrag wurde am 20. April 1776 in Arolsen unterzeichnet, vgl. Bruce E. Burgoyne, *Waldeck Soldiers of the American Revolutionary War*, Bowie (Md.) 1991, XIII. Der Auftrag des Fürsten an West könnte zusätzlich von der Tatsache motiviert gewesen sein, daß ursprünglich eine Verschiebung des Regiments nach Kanada beabsichtigt war, ebd., VII. – Nach Erhalt des Gemäldes ließ der Fürst wiederum West ein höchst ungewöhnliches Gemälde zukommen: Es zeigte den Fürsten, wie er das Bild *Tod des Generals Wolfe* seinem Hofmaler Tischbein präsentierte. Dieses Gemälde wurde 1829 von Wests Erben unter dem Titel „Portrait of the Prince Waldeck, exhibiting Mr. West's Wolfe, to his principal History Painter“ versteigert und ist heute nicht mehr nachweisbar, vgl. Von Erffa/Staley, *The Paintings of Benjamin West* (wie Anm. 2), 214, Kat.-Nr. 95.

¹⁰⁸ Vgl. dazu mit Quellenbelegen und Bildbeispielen Stieglitz, *Johann Friedrich August Tischbeins Gemälde* (wie Anm. 105), 145–152.

dell“ gedient haben.¹⁰⁹ Die nicht eben zahlreichen kunsthistorischen Untersuchungen zu dem Bild haben diese Überlieferung mit gebotener Skepsis behandelt. Gleichwohl ist das künstlerische Verfahren, historische oder mythologische Bildfiguren mit den Porträtzügen von Zeitgenossen darzustellen, für das 18. Jahrhundert vielfach bezeugt. Gerade im höfischen Kontext erfreute sich das *portrait historé* großer Beliebtheit und erhielt durch die Unterhaltungspraxis des „Lebenden Bildes“ zusätzliche Nahrung. Doch eben dieser Gedanke, daß die Agonie eines Schwerverwundeten, gut zwanzig Jahre nach Beendigung des Krieges, möglicherweise als Sujet für eine bildnerische Scharade am Hof zu Arolsen gedient habe, erregt selbst heute, in einer Zeit, die fraglos radikalere Formen der Trivialisierung von kriegerischer Gewalt kennt, ein schwer zu unterdrückendes Unbehagen. Unschwer sind indessen die bildästhetischen Prämissen zu erkennen, die ein szenisches Nachspielen der Episode von Kunersdorf überhaupt denkbar erscheinen lassen: Die Wunden und Verstümmelungen Kleists werden symbolisch von der tiefroten Draperie aufgenommen, um das Inkarnat des Halbentblößten weitgehend unversehrt zeigen zu können. Der rote Stoff, das kostbare Blut des Dichter-Majors, wird in den Händen der Kosaken zu einem banalen Streitobjekt. Sollte Fürst Friedrich tatsächlich eronnen haben, diese durch seine „Schutzjuden“¹¹⁰ darstellen zu lassen, so wäre dieser Einfall wohl nicht nur von ihren bärtigen Gesichtern angeregt gewesen.¹¹¹ Tischbeins Gemälde ist durchsetzt von christlichen Symbolen, die im Zusammenspiel mit den Bildfiguren an die Passion Christi gemahnen.¹¹² Ob Kosak oder Jude hier, ob Christus oder Ewald Christian von Kleist dort: die Ursachen des Leidens müssen auf einen ethnisch, religiös und kulturell determinierten „Fremdkörper“ projiziert werden, um das Aggressions- und Destruktionspotential der eigenen, als zivilisiert und empfindsam konstruierten Kultur nicht manifest werden zu lassen. Der Fürst mag seine Kleist-Inkarnation als eine besonders intensive Form der Einfühlung in das Schicksal des mu-

¹⁰⁹ Ebd., 148 f. mit Hinweisen auf den Ursprung dieses Tradierguts. Die genannten Identifizierungen gehen danach auf den Leibarzt des Fürsten, Thomas Böger (1773–1812), zurück, der freilich bei der Entstehung des Gemäldes noch ein Kind gewesen war.

¹¹⁰ Diese, dem Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts wohl näherstehende Bezeichnung der beiden Personen bei Helmut Nicolai, *Arolsen. Lebensbild einer deutschen Residenzstadt*, Glücksburg 1954, 154.

¹¹¹ Dieser zweiten, außerhalb der Kleist-Episode angesiedelten Bedeutungsebene des Rollenspiels – der Fürst wird von Juden ausgeplündert – messen die vorliegenden Interpretationen des Werks keine Bedeutung zu. Dabei verrät das hier konstruierte Verhältnis von Täter- und Opferrolle einiges über eine gleitende Skala des Ressentiments, die es ermöglichte, Negativattribute der Alterität („fremdländisches“ Äußeres, Mangel an Emphatie, materielle Habsucht) mühelos auf die jeweils zuhandene inferiore Personengruppe zu übertragen. Wie nahe im Stereotypen-Haushalt der Epoche „asiatisches“ Barbarenverdikt und antijüdisches Ressentiment beieinander lagen, bringt Tischbeins Gemälde in seltener Prägnanz zum Ausdruck.

¹¹² Zu nennen wäre der wie ein Kreuz gestaltete Wegweiser links mit der Aufschrift „Kunersdorf“. Zum Aufgriff der Passionssymbolik siehe auch Stieglitz, *Johann Friedrich August Tischbeins Gemälde* (wie Anm. 105), 152.

sisch begabten Majors empfunden haben¹¹³, doch bleibt festzuhalten: Als der „Landesvater“ es sich angelegen sein ließ, ein prominentes „Opfer des Kriegs-Dämons“¹¹⁴ zu mimen, waren 176 Waldecker „Landeskinder“ in Nordamerika eben dies, nämlich Kriegsoffer, geworden.¹¹⁵

Was auf den ersten Blick wie ein bizarres Rollenspiel in der kleinstaatlichen Provinz anmutet, verdeutlicht in Wahrheit den kulturellen Rahmen, innerhalb dessen sich das ausgehende 18. Jahrhundert des Siebenjährigen Krieges am liebsten erinnern wollte: als Sammlung disparater Szenen, die einerseits Einfühlung und patriotische Affekte ermöglichen und andererseits den Schrecken über die in den „aufgeklärten“ europäischen Nationen aktivierbare Tötungs- und Zerstörungsenergie auf ein unzivilisiert-barbarisches Draußen ableiten sollten.

III. Trümmerblicke. Zur Ikonographie der Nachkriegszeit

Was Louis de Silvestre 1757 im antik-allegorischen Modus zur Darstellung gebracht hatte, die mit der Schließung des Janustempels öffentlich verkündete Rückkehr zum Frieden, war mit den Verträgen von Hubertusburg und Versailles im Februar und März 1763 Realität geworden. Im Gegensatz zu der panegyrischen Botschaft des Gemäldes sah sich dessen mutmaßlicher Auftraggeber, August III. von Sachsen, außer Stande, in symbolträchtigen Gesten seinen Untertanen den Anbruch einer neuen *pax augustana* zu verkünden.¹¹⁶ Bereits schwer erkrankt, kehrte er im April 1763 – nach Verlust der polnischen Krone – von Warschau nach Dresden zurück, kein halbes Jahr später verstarb der Kurfürst. Graf Brühl überlebte ihn um drei Wochen.

Bereits Ende 1761 war Bernardo Bellotto in die Residenzstadt zurückgekehrt, in der er seit 1747 als Vedutenmaler für den kursächsischen Hof tätig gewesen war. Nach Ausbruch des Krieges waren er und seine Familie zunächst in Dresden verblieben, doch infolge mangelnder Aufträge entschloß er sich 1759 nach Wien überzusiedeln. Dort verweilte er auch noch, als ihn im Sommer 1760 die Nachricht ereilte, daß seine Frau

¹¹³ So die Deutung der Rollenübernahme ebd., 151 f.

¹¹⁴ Vgl. das in Anm. 103 angeführte Archenholz-Zitat.

¹¹⁵ Diese Zahl basiert auf der Auswertung der bei Burgoyne, *Waldeck Soldiers* (wie Anm. 107), zusammengestellten Kurzbiographien der 1225 Regimentsmitglieder. Insgesamt verloren 358 Soldaten durch Kampfhandlungen oder in Gefangenschaft ihr Leben, damit hatte das 3. Englisch-Waldecksche Regiment von allen nach Nordamerika verschickten deutschen Regimentern im Verhältnis zur Mannschaftsstärke die meisten Verluste zu erleiden, vgl. ebd., IX. – Die zeitliche Koinzidenz zwischen der 1783 erfolgten Rückkehr des stark dezimierten Regiments und der Entstehung von Tischbeins Gemälde ist bisher nicht gesehen worden.

¹¹⁶ Die Dresdner Bürgerschaft hatte bereits am 21. März 1763, in Abwesenheit des Landesherrn, ihr großes Friedensankfest begangen, vgl. Reiner Groß, *Vom Dreißigjährigen Krieg zum Siebenjährigen Krieg – Dresden als Zentrum kursächsischer Herrschaftsausübung*, in: Ders., John (Hg.), *Geschichte der Stadt Dresden* (wie Anm. 13), 54.

und die drei minderjährigen Töchter die Beschießung der Stadt durch die preußische Armee vom 19. Juli zwar unbeschadet überstanden hatten, aber das Wohn- und Atelierhaus in der Pirnaischen Vorstadt mitsamt den darin befindlichen Druckplatten, das wichtigste Arbeitskapital des Künstlers, in Schutt und Asche gesunken sei. Mit dem schweren Artillerieangriff vom 19. Juli 1760 hatte die militärische Auseinandersetzung um die sächsische Festungs- und Residenzstadt eine neue Eskalationsstufe erreicht. Da die Verfügungsgewalt über Kursachsen mit Dresden als dessen politisch-administrativem Zentrum sowohl von Preußen als auch von Österreich für kriegsentscheidend erachtet wurde, war die Stadt wie keine zweite dem zerstörerischen und ressourcenverschlingenden Wechsel zwischen Besetzung, Belagerung, Kapitulation der Besatzer und erneuter Okkupation ausgesetzt gewesen. Die preußischen Truppen, die Dresden bereits zwei Wochen nach Kriegsausbruch eingenommen hatten, konnten sich dort, trotz phasenweiser österreichischer Umzingelung, bis zu ihrer Kapitulation am 3. September 1759 behaupten. Die nachfolgend unternommenen Versuche Friedrichs II., die Stadt zurückzuerobern, gipfelnd in der Beschießung vom 19. Juli 1760, erwiesen sich allesamt als vergeblich. Wie bereits vor Prag (1757) und Olmütz (1758) konnte der Preußenkönig auch vor Dresden keine durch eine Belagerung erzwungene *conquête* herbeiführen. Doch im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Operationen ist allein die Belagerung Dresdens vom Sommer 1760 zu einem „Medienereignis des 18. Jahrhunderts“ geworden.¹¹⁷ Abermals erweist sich dabei die symbolische Verdichtung eines komplexen Ereigniszusammenhangs in *einer* Handlung und in *einem* Objekt als entscheidende Prämisse für die Kanalisierung der öffentlichen Aufmerksamkeit. Dieses Symbol war mit der Kreuzkirche, dem ältesten und ehrwürdigsten Gotteshaus der Stadt, gegeben. Friedrich II. hatte gleich zu Beginn des Krieges den Symbolgehalt des Gebäudes propagandistisch zu nutzen versucht, als er während seines Winterquartiers in Dresden im November und Dezember 1756 gleich mehrfach Gottesdienste in der Kreuzkirche besuchte, darauf vertrauend, daß diese für ihn eher untypische Befolgung der Christenpflicht unter den Protestanten im deutschsprachigen Raum ihre Wirkung nicht verfehlen werde.¹¹⁸ Da der Monarch die Belagerung der Stadt persönlich befehligte, kann es nicht verwundern, daß die gezielte Beschießung und Inbrandsetzung des Kirchturmes, der die völlige Zerstörung des Kirchenschiffs und benachbarter Gebäude folgte, dem König selbst zu Last gelegt wurde. Über die Frage, ob dieser Beschuß von den Verteidigern durch Bestückung des Turmes mit Geschützen provoziert worden sei,

¹¹⁷ Vgl. Ulrich Rosseaux, *Die Belagerung Dresdens im Jahr 1760 als Medienereignis des 18. Jahrhunderts*, in: *Dresdner Hefte* 68 (2001) [Themenheft *Sachsen und Dresden im Siebenjährigen Krieg*], 51–56.

¹¹⁸ Vgl. Viktor Heydemann, *Staats- und Flugschriften aus dem Anfange des Siebenjährigen Krieges*, in: *Forschungen zur brandenburgischen und preußischen Geschichte* 41 (1928), 302–330, hier 322.

entbrannte eine veritabler Zeitungskrieg, wobei die preußische Seite erkennbar Mühe hatte, diesen Kollateralschaden zu rechtfertigen.¹¹⁹

Auch Bellotto griff auf den Symbolgehalt des zerstörten Kirchengebäudes zurück, als er seine Arbeit als Vedutist an seinem alten Wirkungsort wieder aufnahm. Das 1765 entstandene Gemälde *Die Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche* (Abb. 8) folgte dem zwei Jahre zuvor vollendeten Werk *Die Ruinen der Pirnaischen Vorstadt*.¹²⁰ Zusammen etablieren diese Arbeiten einen neuen Typus narrativer Stadtraumdarstellung, den man als urbanes Kriegsfolgenbild bezeichnen könnte. Der zeitliche Abstand zum Zerstörungsakt ist dabei durchaus programmatischer Art. Bellotto hebt sich auf diese Weise zum einen von den zeitgenössischen Bildberichten ab, die, graphisch stark schematisiert, den Vorgang der Beschießung selbst zur Darstellung bringen wollten.¹²¹ Zum anderen rückt er auf Distanz zu einer katastrophisch stimulierten Schaukunst, die – aus sicherer Entfernung zum Geschehen – im Zeichen des Sublimen die ästhetische Dimension von Gewaltentladungen und Zerstörungsakten in den Vordergrund zu rücken suchte.¹²² Die Absicht, das von diplomatischen Friedensschlüssen und ihren bildallegorischen Verbrämungen unberührte Fortdauern der Kriegsfolgen zu zeigen, mußte indessen Bellottos Arbeiten zwangsläufig in die Nähe zur zeitgenössischen Ruinenelegik rücken, die sich von der graduellen Verwandlung von Architektur in Natur fasziniert zeigte. Dieser Lesart war insbesondere die Darstellung der zerstörten Pirnaischen Vorstadt unterworfen, da hier der Übergang der Gebäudetrümmer in eine Ruinenlandschaft besonders weit fortgeschritten war. Die Örtlichkeit war bereits im November 1758 auf Befehl des preußischen Generals von Schmettau weitgehend zerstört worden, um ein freies Schußfeld auf die anrückenden Österreicher zu gewinnen. Da während des Krieges keinerlei Sicherungs- oder Wiederaufbaumaßnahmen möglich waren, fand Bellotto seinen einstigen Wohnort bereits von Vegetation überwachsen vor. Damit war eine „Naturalisierung“ der ballistisch induzierten Zerstörung eingeleitet, die nachvollziehbar macht, warum das später nach Frankreich gelangte Werk dort für eine Darstellung des erdbebenzerstörten Lissabon gehalten wurde.¹²³

¹¹⁹ Vgl. Rosseaux, *Die Belagerung Dresdens* (wie Anm. 117), 52–54.

¹²⁰ Das erstgenannte Werk (Öl/Leinwand, 80 × 110 cm, signiert und datiert: BERNAR: BELOTO DE CANALETTO. FEC. A. MDCCLXV) befindet sich der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, das Gegenstück (Öl/Leinwand, 80 × 112 cm) konnte erst 1974 im Musée des Beaux-Arts von Troyes identifiziert werden. Die nach dem letztgenannten Werk geschaffene Radierung enthält in der Widmung noch das sächsisch-polnische Königswappen, sie muß also vor Februar 1763 vollendet gewesen, dies wird man auch für das Gemälde annehmen dürfen, vgl. Fritz Löffler, *Dresden im 18. Jahrhundert. Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, Würzburg 1985, 23.

¹²¹ Bildbeispiele aus zeitgenössischen Flugblättern zur Beschießung Dresdens bei Rosseaux, *Die Belagerung Dresdens* (wie Anm. 117), 53 f.

¹²² Erinnerung sei daran, daß die Programmschrift der Erhabenheitsästhetik, Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* 1757 erschienen ist.

¹²³ Das während der Französischen Revolution in öffentlichen Kunstbesitz gelangte Gemälde war im Museum von Troyes lange als „Ansicht einer zerstörten Stadt nach dem Erdbeben, vielleicht von

Diesem Mißverständnis war die Darstellung der weitgehend zerstörten Kreuzkirche nie ausgesetzt gewesen. Hell ausgeleuchtet, erhebt sich über einem Schuttberg die letzte verbliebene Wand des Turmes. Als Spätfolge der Beschießung war am 22. Juni 1765 dessen Ostteil eingestürzt, das Innere des Bauwerks wurde dadurch wie in einer architektonischen Querschnittsdarstellung enthüllt. Für den Vedutisten Bellotto, der die intakte Kirche oft dargestellt hatte, muß diese gewaltsame Freilegung verborgener Tiefenschichten eine eigentümliche Erfahrung gewesen sein.¹²⁴ Den aufgerissenen Steinkörper mit leeren Fensterhöhlen, Kavernen und geborstenen Mauerverbänden wird man kaum „traurig-schön“ nennen wollen, wie dies zeitgenössische Kommentatoren mit Blick auf die *Ruinen der Pirnaischen Vorstadt* taten.¹²⁵ Eher fühlt man sich an eine zeitgleiche Bemerkung Lessings erinnert, die dieser in seine 1766 publizierte Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* einfließen ließ: Die weite Öffnung eines Körpers, etwa die eines schreienden Mundes, trete in der Malerei als „Fleck“ und in der Bildhauerei als „Vertiefung“ in Erscheinung, beides verursache beim Betrachter „die widrigste Wirkung von der Welt“. Die Öffnung bedinge nicht zuletzt eine Verzerrung und Verschiebung der übrigen Körperformen, was als „gewaltsam und ekel“ empfunden werde.¹²⁶ Bellotto kam es auf diese „widrigen Wirkungen“ der gewaltsamen Öffnung eines Baukörpers an, um die Differenz zwischen Trümmer und Ruine herauszuarbeiten. Das eine muß mühsam beseitigt, das andere darf empfindsam betrachtet werden. Sein Trümmerberg „ist kein Schauplatz der Melancholie, sondern einer der Artillerie.“¹²⁷ Er schuf damit einen Bildtypus, dem mit dem Wissen um die nochmals dramatisch gesteigerte Zerstörungskraft des modernen Luftkrieges vielfach

Lissabon“ klassifiziert worden, vgl. Angelo Walther, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malte Dresden, Pirna und den Königstein*, Dresden/Basel 1995, 91

¹²⁴ Angeblich soll der Maler, ungeachtet der damit verbundenen Gefahren, die Turmruine am 5. Juli 1765 bestiegen haben, ebd., 89.

¹²⁵ So Johann Christian Hasche in seiner *Umständlichen Beschreibung Dresdens* (1781) zu der nach dem Gemälde entstandenen Radierung Bellottos, zitiert nach Walther, *Bernardo Bellotto* (wie Anm. 123), 91.

¹²⁶ Große Teile des *Laokoon* konzipierte Lessing während seiner Beschäftigung als Sekretär in Diensten des in Breslau stationierten preußischen Generals von Tauentzien in den Jahren 1760–1765; die Schrift entstand also unter dem unmittelbaren Eindruck der Kriegsergebnisse. In der 1766 publizierte Fassung lautet die betreffende Stelle: „Die bloße weite Oefnung des Mundes, – bey Seite gesetzt, wie gewaltsam und eckel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden, – ist in der Mählerey ein Fleck und in der Bildhauerey eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut.“ Zitiert nach *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, hrsg. v. Karl Lachmann, Bd. 9, Stuttgart 1893, 17.

¹²⁷ So Peter Geimer zu Bellottos Kreuzkirchen-Bild, in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln u. a., Mailand 1996, 223 (Kat.-Nr. 31).

eine prognostische Dimension zugeschrieben worden ist.¹²⁸ Im historischen Entstehungskontext betrachtet, partizipiert der Künstler mit diesem Werk an der Formulierung einer Zäsurerfahrung, die es verhinderte, den Verlauf und die Wirkungen des 1756 begonnenen Krieges als Wiederholung von Vergangenen zu deuten. Selbst Johann Wilhelm von Archenholz, der in seiner *Geschichte des siebenjährigen Krieges* nicht genug Vergleiche zwischen der antiken und modernen Feldherrenkunst anstellen kann, versagt sich in seiner Beschreibung der Belagerung Dresdens, die er als 17jähriger Fahnenjunker miterlebte, jeden illustrativen Rückgriff auf die Historie. In seiner Aufzählung, daß allein am 19. Juli 1760 „über 1400 Bomben und Kugeln in die Stadt geschleudert“¹²⁹ worden seien und während der Belagerung sechs Kirchen, „416 größtenteils hohe schöne Häuser, Paläste und öffentliche Gebäude“ völlig zerstört, weitere 115 Häuser beschädigt und eine nicht näher bestimmte Anzahl von Zivilpersonen getötet und verstümmelt worden seien¹³⁰, deutet sich eine Intensivierung und Entgrenzung des militärischen *impact* an, die sich allenfalls noch statistisch umreißen, aber nicht mehr narrativ entfalten lassen. Und in seinem Fazit, daß die „schröckliche Wirkung dieser unglücklichen Belagerung“ selbst „nach dreißig Jahren [...] noch sehr fühlbar“ sei¹³¹, teilt sich die Ahnung mit, daß auch nach künftigen Kriegen die kollektive Bewältigung der Kriegsfolgen die eigentliche Konfliktphase zeitlich um ein Vielfaches übertreffen wird und binnen weniger Stunden willentlich ausgelöscht werden kann, was in einer langen Folge von Generationen aufgebaut worden ist. Vor diesem Erfahrungshintergrund mag der Siebenjährige Krieg zurecht als ein „Laborexperiment der Moderne“¹³² bezeichnet werden – modern, weil in diesem „Experiment“ der Verbrauch an Probanden enorm, und der Globus selbst zum „Labor“ geworden war.

¹²⁸ So stellte Fritz Löffler lapidar zu Bellottos Gemälde der zerstörten Pirnaischen Vorstadt fest: „Es ist ein typisches Trümmerbild, wie es die Dresdner aus der Zeit nach 1945 kennen.“ Ders., *Dresden im 18. Jahrhundert* (wie Anm. 120), 24.

¹²⁹ Archenholz, *Geschichte des Siebenjährigen Krieges* (wie Anm. 100), 303.

¹³⁰ Ebd., 307.

¹³¹ Ebd., 308.

¹³² Michael Salewski, *1756 und die Folgen. Vor 250 Jahren begann der Siebenjährige Krieg*, in: *Historische Mitteilungen* 18 (2005), 1–5, Zitat: 3.

Abbildungen



Abb. 1: Benjamin West, *Tod des Generals James Wolfe*, 1770, Ottawa, National Gallery of Art. (in: Werner Hofmann, *Das achtzehnte Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1780*, München 1995, Abb. 20).



Abb. 2: Louis de Silvestre, *Augustus schließt die Pforten des Janustempels*, 1757, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Gemäldegalerie Alte Meister (in: Harald Marx, *Augustus schließt den Tempel des Janus: zu einem Gemälde von Louis de Silvestre*, in: *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg: peintures et dessins en France et en Italie XVII^e – XVIII^e siècles*, Paris 2001, Taf. 4).



Abb. 3: Pierre Lenfant, *Die Schlacht von Fontenoy*, 1757, Versailles, Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon (in: Thomas W. Gaehtgens/Pierre Lemoine, Versailles als Nationaldenkmal: die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe, Berlin 1984, 115).



Vorstellung des durch Göttlichen Beystand erhaltenen herrlichen Sieges der Königl. Preussische Armee welche Seine Königl. Mayestät in Preussen in hoher Person Selbst in der die Französische, Osterreichische u. so benahmte Reichs-Armee bey Rossbach ohnweit Weiseneck Comandiret, und am 5. Nov. 1757. zu Mittag vor 1. Uhr bis in die Nacht. Heldmüthig besochte, haben Preussische Armee bestund Aus 20000 Mann. Feindliche Armeen sich auf 70000. Mann belaufen

Gott gebe ferner Glück zu unsers Königs Waffe. Er wolle der Gründe. Völlig noch ferner hin bestellte Es soll der Feinde Heer, auf allen Seiten hin: Das mit der Zeit dann wird bekohet ihr frecher Sinn

Abb. 5: Anonym, Vorstellung des [...] Sieges der Königl. Preussischen Armee [...] bey Rossbach, November 1757, Gotha, Schloßmuseum Friedenstern, Kupferstichkabinett (in: Das weltliche Ereignisbild in Berlin und Brandenburg-Preußen im 18. Jahrhundert, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, bearb. v. Rainer Michaelis, Berlin/Ost 1987, Kat.-Nr. 1).



Abb. 6: Benjamin West, *General Johnson rettet Baron von Dieskau vor einem Indianer*, um 1766, Derby, Museum and Art Gallery (in: Courtney Noble, *Rescuing Difference: Ambiguous Heroism in Benjamin West's „General Johnson Saving a Wounded French Officer from the Tomahawk of a North American Indian“*, in: *Immediations. The Research Journal of the Courtauld Institute of Art* 1, 2004, 60).



Abb. 7: Johann Friedrich August Tischbein, *Major Ewald von Kleist wird von Kosaken geplündert*, 1783/84, Arolsen, Schloß, Kunstsammlung der Fürsten zu Waldeck-Pyrmont (Bildarchiv Foto Marburg).

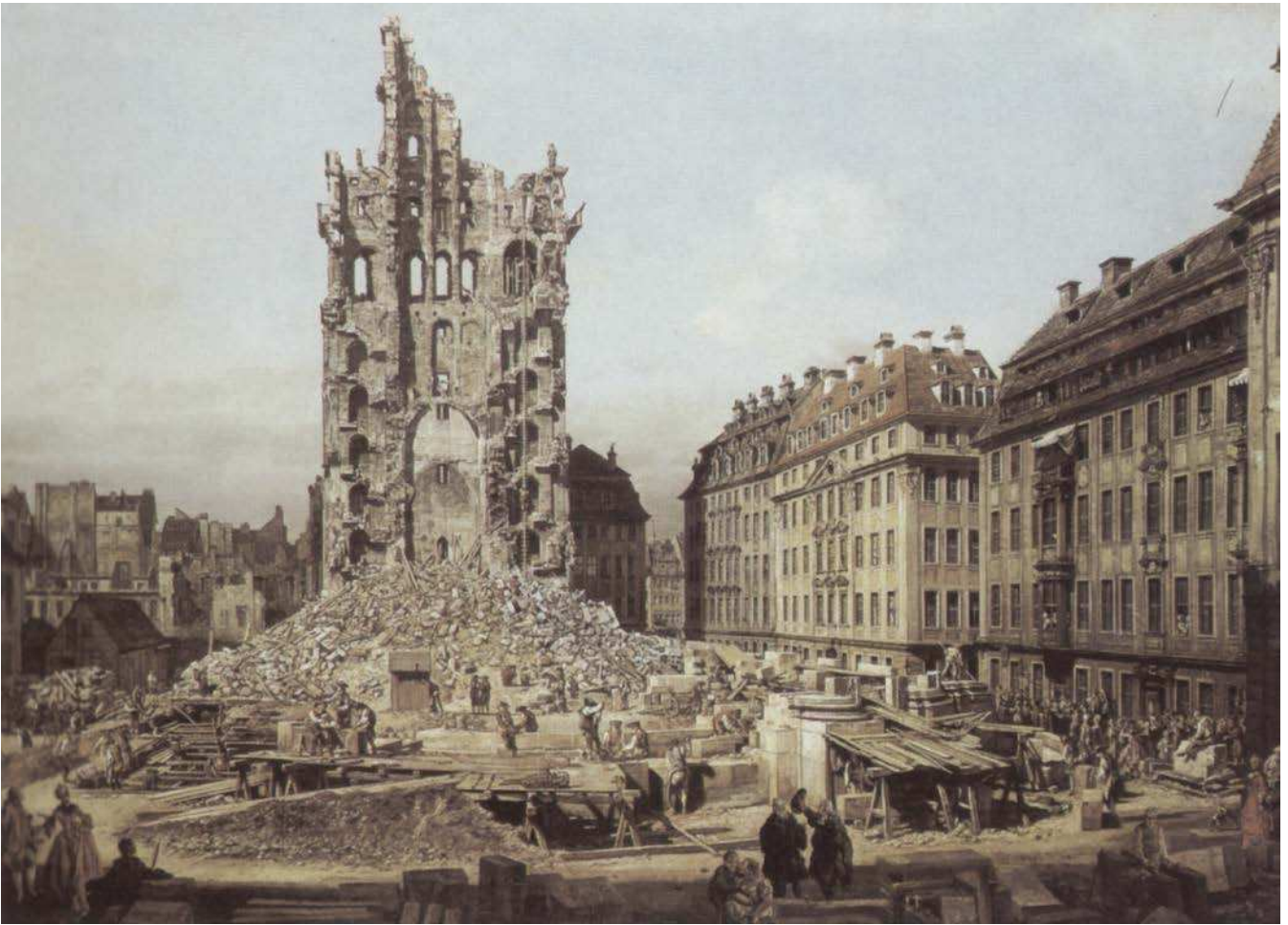


Abb. 8: Bernardo Bellotto, *Die Trümmer der ehemaligen Kreuzkirche zu Dresden*, 1765, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Gemäldegalerie Alte Meister (in: Angelo Walther, Bernardo Bellotto genannt Canaletto. Ein Venezianer malt Dresden, Pirna und den Königsstein, Dresden/Basel 1995, 88).