



Triumph des Jahres 1813.  
Von Deutschen zum Neuenjahr.

## **BILDER AUS EISERNER ZEIT.**

### **NAPOLEON UND**

### **DIE KUNST DER**

### **BEFREIUNGSKRIEGE**

#### **Zeit der Kreuze**

Zu den künstlerischen Errungenschaften der Befreiungskriege, die ein gewisses Nachleben entfaltet haben, dürfte kaum ein Gemälde, eine Plastik oder ein Denkmal gehören, die in dem vorliegenden Essay betrachtet werden sollen. Allein ein Objekt (Abb. 1), ein kleiner Gegenstand aus Eisen, der in Material und Formensprache, als silbern gerahmtes Kreuz mit ausgezogenen Ecken, von großer Schlichtheit zeugt, besitzt eine bis auf den heutigen Tag andauernde Wirkungsgeschichte: Das *Eiserne Kreuz*, vom preußischen König Friedrich Wilhelm III. am 10. März 1813 in Breslau als Auszeichnung für Tapferkeit im Freiheitskampf gegen Napoleon gestiftet, von Karl Friedrich Schinkel entworfen und ausgeführt.<sup>1</sup> Revolutionär an diesem neuen Orden war nicht nur die Formfindung, sondern auch seine Verleihung, da er über die Ständegrenzen hinweg prinzipiell an jeden Soldaten, egal ob Mannschaft oder Offizier, ob bürgerlich oder adlig, verliehen werden konnte. Und tatsächlich wurde das *Eiserne Kreuz* zwischen 1813 und 1815 über achttausend Mal vergeben. Die soziale Utopie, wonach sich alle Deutschen im patriotischen Freiheitskampf vereinen sollten, findet in der Stiftung des *Eisernen Kreuzes* als kollektivem Symbol, das bis heute als militärisches Hoheitszeichen verwendet wird, einen deutlicheren Ausdruck als in den Werken der Hochkunst. Das Zeichen vereinigt das religiöse Motiv des Kreuzes mit der Erinnerung an das kriegerische »eiserne« Zeitalter der Mythologie, das schon Friedrich Wilhelm III. in der Stiftungsurkunde selbst benannt hatte,<sup>2</sup> und verbindet sich mit einer modernen Materialikonografie – billiges Gusseisen statt ein für Orden übliches kostbares Material. Seine schlichte Form, die dem Kreuzabzeichen des

Deutschen Ordens viel verdankt, weist unmissverständlich darauf hin, dass die »Freiheitskriege«, so die alte Bezeichnung, nicht nur ein politischer Krieg, sondern auch ein religiöser Kreuzzug gegen das aufgeklärte und säkularisierte Frankreich waren. Das *Eiserne Kreuz*, ein politisches Kunstwerk der Romantik? Der vorliegende Essay will eine Reihe von Bildern vorstellen, die zwischen 1813 und 1815 entstanden sind. Das *Eiserne Kreuz* mag dabei als das Leitfossil einer kunsthistorischen Ideengeschichte der Befreiungskriege dienen.

#### **Neu-deutsche religios-patriotische Kunst**

Es ist verführerisch und historisch zugleich unhaltbar, in der Reaktion auf Napoleon die Geburtsstunde der romantischen Kunst zu erkennen. Erstmals wird der Zusammenhang der Rückwendung zur alten Kunst mit den politischen Zeitumständen in derjenigen fundamentalen Kritik in eine Kausalbeziehung gesetzt, mit der Goethe und Johann Heinrich Meyer in dem Aufsatz *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* von 1817 die künstlerischen Bestrebungen der jüngeren Generation bedenken. Alle nichtklassizistischen Kunstrichtungen von Caspar David Friedrichs Landschaftsmalerei über Runges Sinnbildkunst bis zur religiösen Malerei der Nazarener werden in der berüchtigten Abhandlung als Abweichungen vom Weg des Ideals geißelt.<sup>3</sup> Verständlich wird diese gnadenlose Kritik vor dem Hintergrund des gescheiterten Weimarer Kunstprogramms, das mit den letzten, kaum noch öffentliches Aufsehen erregenden Preisaufgaben von 1805 sein Ende gefunden hatte.<sup>4</sup> Die vorgeschlagenen Bildgegenstände aus der griechischen Mythologie boten kaum die Möglichkeit, »sich selbst auszusprechen«, sondern endeten meistens in ängstlich dem Buchstaben folgender Textillustration. Das Projekt einer auf universal gültigen Regeln basierenden Kunstpraxis, die Homer als »Vater der Künste« zum dogmatischen Vorbild erhob, war gescheitert. Verständlich wird die von Goethe lancierte Abrechnung mit der *Neu-deutschen religios-patriotischen Kunst* aber auch angesichts der sich nach 1810/15 zunehmend konsolidierenden romantischen Bildpraxis mit Schwerpunkten auf nationalen und religiösen Themen, wie sie gerade durch die Freiheitskriege stimuliert worden war. Goethe, der



1  
Karl Friedrich Schinkel  
**Entwurf zum Eisernen Kreuz und Original** | 1813  
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Bewunderer Napoleons, der diesen 1826 gegenüber Eckermann als »Kompendium der Welt« bezeichnete,<sup>5</sup> hat diesen Zusammenhang gesehen und seine Sicht auf die romantische Kunst dahingehend historisiert:

»Erheben wir uns endlich noch auf den höchsten, alles übersehenden Standpunkt, so lässt sich die betrachtete patriotische Richtung des Kunstgeschmacks wohl billig als ein Teil, oder auch als Folge der mächtigen Regung betrachten, von welcher die Gesamtheit aller zu Deutschland sich rechnenden Völker begeistert das Joch fremder Gewalt großmütig abwarf, die bekannten ewig denkwürdigen Taten verrichtete, und aus Besiegten sich zu Überwindern emporschwang. Wir sind dieser Ansicht um so mehr geneigt als sie unser Urteil gegen die Teilnehmer an besagtem Kunstgeschmack mildert, den Schein willkürlicher Irrung großen Teils von ihnen abwälzt; denn sie fanden sich mit dem gewaltigen Strom herrschender Meinungen und Gesinnungen fortgezogen. Da aber jener National-Enthusiasmus, nach erreichtem großen Zweck, den leidenschaftlichen Charakter, wodurch er so stark und tatkraftig geworden, ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird, so kann sich alsdann auch die Kunst verständlich fassen lernen und die beengende Nachahmung der älteren Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende und auf wahre Erkenntnis gegründete Hochachtung zu entziehen.«<sup>6</sup>

Polemisch ist Goethes Strategie, die aktuelle, auf große Akzeptanz treffende romantische Kunst radikal zu historisieren und als abgeschlossene Epoche gleichsam in die Ferne zu entrücken. Seine eigentliche Kritik gilt den Nazarenern mit ihrem forcierten Historismus und der programmatischen Beschränkung auf religiöse und »vaterländische« Themen. Nach seinem Wunsch sollte der Aufsatz, ganz im martialischen Stil der Zeit formuliert, »als eine Bombe in den Kreis der Nazarenischen Künstler hinein plumpen«.<sup>7</sup> Doch verkannte Goethe offensichtlich das versiegende Potential seiner eigenen Kunstanschauung, wenn er resümierte, dass die Rückbesinnung auf die nationale Tradition angesichts der französischen Besatzung natürlich notwendig gewesen sei, man aber nun doch wieder zum Geschäft einer autonomen, sich im »Charakteristischen, Tüchtigen, Kräftigen«<sup>8</sup> erschöpfenden Kunst zurückkehren könne, wie sie in den *Propyläen* theoretisch entworfen worden war und durch die Preisaufgaben in Deutschland verwirklicht werden sollte. Diesen Weg konnte nach 1815 kaum ein deutscher Künstler mehr gehen. Religion und Nation wurden bis tief in den Verlauf des 19. Jahrhunderts hinein die zentralen Stichworte, mit denen sich die Künstler auseinandersetzen sollten.

#### **Kunst der Befreiung**

Es gibt keine Kunst der Befreiungskriege.<sup>9</sup> Zumindest sind die Befreiungskriege nicht für die Neuschöpfung eines künstlerischen Stils – hier käme wohl am ehesten der »neugotische Stil« in den Sinn – verantwortlich zu machen. Wir wissen längst – auch Goethe und Meyer verhehlen diesen Sachverhalt nicht –, dass das kunsthistorische Interesse für die alte Kunst und die »vaterländischen« Denkmäler schon weit ins 18. Jahrhundert zurückreichte und sich eher als Phänomen des beginnenden ästhetischen Historismus denn als eine dezidiert politische Positionsbestimmung beschreiben lässt. Im Zuge der Ausweitung ihrer kunsthistorischen Studien wandten sich auch die Weimarer Kunstfreunde (»W.K.F.«) verstärkt der mittelalterlichen Kunst zu. Doch war dies Ausdruck eines wissenschaftlichen Interesses am »Gesamten« der Kunst;<sup>10</sup> die alte Kunst sollte keineswegs – insbesondere nicht als religiöser Impetus

– in die Wirklichkeit der gegenwärtigen Kunstdebatte hineinreichen. Für Goethe war eine »patriotische Kunst« schlicht undenkbar.<sup>11</sup>

Im Gegensatz zur affirmativen politischen Ikonografie Napoleons und seiner offiziellen Staatskunst<sup>12</sup> hat sich auf der Seite der Napoleon-Gegner keine konsistente Bildwelt ausgeprägt. Selbst der kleinste gemeinsame Nenner, die Darstellung des Usurpators selbst, lässt sich nicht als ikonografische Konstante ausmachen. Napoleon kommt – außer in der Karikatur – in Deutschland nur selten *in effigie* zur Darstellung.<sup>13</sup> Die Gründe dafür liegen auf der Hand. Zwar lassen sich antinapoleonische Bildthemen in Deutschland schon seit 1807, nach Besetzung Preußens und dem Abschluss des Tilsiter Friedens nachweisen, der ein französischer Diktatfrieden war und zum wirtschaftlichen, militärischen und territorialen Zusammenbruch der Hohenzollernmonarchie führte. Jede bildliche Kritik, antinapoleonische Bildpropaganda oder Darstellung von Unternehmungen gegen die napoleonische Herrschaft war durch die strenge Zensur jedoch unmöglich.<sup>14</sup> Runges Federzeichnung *Fall des Vaterlandes* (1809), entstanden als Umschlagentwurf für das *Vaterländische Museum*, wurde 1810 von dem Verleger Friedrich Perthes aus der Angst zurückgehalten, eine zu eindeutige Allegorie auf Vaterlandsliebe und den Wunsch nach politischer Veränderung zu sein, die sich wie im Bild sinnfällig auf dem Nährboden der Opfer napoleonischer Herrschaft vollziehen mag.<sup>15</sup> In der Karikatur und verwandten Bildmedien lässt sich erst ab 1813, dem Ausbruch der Kämpfe, eine offene Auseinandersetzung mit Napoleon verzeichnen. Der *Triumph des Jahres 1813* (Abb. 2, Kat.-Nr. 316), ein berühmtes, den »Deutschen« gewidmetes Blatt, das den Gebrüdern Henschel zugeschrieben wird und in verschiedenen Varianten in ganz Europa gedruckt wurde, wäre zuvor undenkbar gewesen.<sup>16</sup> Es zeigt als Profilbildnis Napoleons einen Leviathan-artigen Kompositkörper, dessen Gesicht aus nackten Leichen besteht. Erst jetzt, nach der Leipziger Völkerschlacht, konnte solch ein »wahres« Bild des Kaisers ungestraft zirkulieren. Doch lassen sich neben der Gattung Karikatur eine Reihe von Bildkonzepten und stilistischen Phänomenen mit den Befreiungskriegen verbinden, ohne ein einheitliches



2  
Gebrüder Henschel  
**Triumph des Jahres 1813. Den Deutschen  
zum Neuenjahr 1814 | 1813**  
Kat.-Nr. 316

Gesamtbild zu ergeben. Vielfältig sind auch die Bildgattungen, die der ausgeprägten Memorialkultur Rechnung tragen: Erinnerung wird an siegreiche Taten und große Persönlichkeiten, an Opfer des Krieges und politische Entscheidungen. Die Selbsthistorisierung der Befreiungskriege setzt bereits unmittelbar in ihrem Verlauf, im großen Stil aber sofort nach Abschluss der Kampfhandlungen ein und ergreift alle Bildmedien, neben Gemälden und Denkmälern vor allem auch Werke der Dekorations- und Kleinkunst. Die Kritik an Napoleon kann als motivische Rückbesinnung auf »Vaterländisches« oder im Rekurs auf einen bestimmten Stil, den »altdeutschen« Stil, artikuliert werden. Die Stilwahl kann, wie im Fall der Neugotik, politisch motiviert sein und mit Bedeutung aufgeladen werden, ist es aber nicht *per se*. Heterogene Bilder reagieren auf äußerst wandelbare politische Prozesse und auf eine schwer überschaubare historische Situation, in der sich Affirmation und Kritik Napoleons abwechseln und erst ab 1813 in den Bilderkampf der Freiheitskriege einmünden, bei dem sich, namentlich in der Karikatur, wieder eindeutige Bildkonzepte beschreiben lassen.<sup>17</sup> Was den Napoleon-Gegnern im Vergleich mit der französischen Staatskunst jedoch fehlt, ist die Ikone. Dieser Mangel einer zentralen figürlichen Referenz für das Gedankengut des Freiheitskampfes wird durch Allegorien und ubiquitär verwendete symbolische Zeichen wie Eichenlaub und *Eisernes Kreuz* nur unzureichend kompensiert.

### **Mobilmachung**

Die Haltung der Künstler zum Krieg bleibt ambivalent. Zweifellos gibt es die Handlungsgehemmten, die den allgemeinen Enthusiasmus zwar teilen, aber nicht zur Tat schreiten. So scheiterte der Plan von Peter Cornelius, von Rom nach Deutschland zu gelangen, um an den Kämpfen teilzunehmen. Gerade für die deutsch-römischen Künstler blieb die räumliche Ferne von den Vorgängen der Weltpolitik integraler Teil ihrer Existenz. Auf die Nachrichten von den Wirren am Ende der napoleonischen Herrschaft, durch die auch die Heimatstadt Lübeck gleich zweimal der Plünderung anheimgefallen war, antwortet Friedrich Overbeck dem Vater: »ach! unser eins vernimmt so wenig von

dem was in der Welt vorgeht, sitzt in seiner Kammer so ruhig als ob noch Saturnus regierte, während draußen vielleicht Reiche fallen und Völker geopfert werden; ach! und dankt im Grunde Gott dafür, daß er so wenig davon vernimmt, da er uns doch einmal nicht helfen kann.«<sup>18</sup> Der Fall menschlicher Hybris wurde mit dem Sturz Napoleons und der Rückkehr von Papst Pius VII. im Jahr 1814 in Rom schnell zur politischen Realität. Auch die Lukasbrüder teilten die in der deutschen Künstlerschaft verbreitete Franzosen-Feindlichkeit. Berühmt ist das von den deutschen Künstlern anlässlich der Niederlage Napoleons ausgerichtete Fest, für dessen Dekoration Overbeck und Cornelius ephemere Transparente mit Allegorien der *Stärke* und der *Gerechtigkeit* anfertigten. Mit der Wahl dieser Personifikationen hatten sich auch die religiös orientierten Lukasbrüder auf das Gebiet der politischen Ikonografie gewagt. Mit dem Eintreffen Carl Philipp Fohrs, der 1815/16 in Heidelberg in national gesinnten Studentenkreisen verkehrte und in Rom den »deutschen Rock« einführte, politisierte sich auch die römische Künstlerrepublik zunehmend. Echte Kriegsbegeisterung machte sich aber namentlich im Lager der Wiener Künstler breit, die mit dem Lukasbund in Verbindung standen. Philipp Veit, der Stiefsohn Friedrich Schlegels, trat 1813 mit Theodor Körner und Joseph von Eichendorff dem Lützowschen Freikorps bei, wo der Maler Sekretär des Kompaniechefs Friedrich Ludwig Jahn wurde;<sup>19</sup> die Brüder Heinrich und Friedrich Olivier zogen ebenfalls in den Krieg, während ihr Bruder Ferdinand aufgrund seiner Heirat mit Margaret Velpy, die drei Kinder in die Ehe brachte, schweren Herzens auf die Teilnahme verzichten musste und in Wien blieb.<sup>20</sup>

Auch die Brüder Ludwig Sigismund und Julius Eugen Ruhl meldeten sich 1813 freiwillig, Friedrich August von Klinkowström trat in den militärischen Verwaltungsdienst ein, Adam Weise aus Weimar nahm von 1813 bis 1815 als Freiwilliger Weimarer Jäger an den Kämpfen teil, und der Porträtist und Blumenmaler Adolf Senff zog in den Krieg, ohne jemals an Kampfhandlungen beteiligt zu sein. Georg Friedrich Kersting folgte begeistert seiner patriotischen Überzeugung und trat im April 1813 als Freiwilliger dem Lützowschen



3 A



3 B

**3A UND B**  
Georg Friedrich Kersting  
**Auf Vorposten/Die Kranzwinderin** | 1815  
Berlin, Alte Nationalgalerie

Freikorps bei. Er erwarb sowohl das *Eiserne Kreuz* wie den russischen St. Georgs-Orden und stellte sich wiederholt in der Uniform der Freiheitskriege dar. Mehrere Gemälde widmete er diesem thematischen Komplex. Das bedeutendste dieser Bilder enthält zwar kein Selbstporträt, ist aber *post festum* ein Zeugnis der Mobilmachung, die gerade auch Künstler und Intellektuelle ergriff. Das Gemäldepaar *Auf Vorposten/ Die Kranzwinderin* (Abb. 3) entstand 1815 als Gedenkdiptychon.<sup>21</sup> Das linke Bild zeigt – von links nach rechts – Kerstings Kameraden Heinrich Hartmann, Theodor Körner und Karl Friedrich Friesen auf morgendlichem Vorposten in einem Eichenwald. Mit einem bemerkenswerten Detailrealismus wiedergegeben sind die schwarzen Uniformen – es handelte sich bei dieser Freiwilligeneinheit der preußischen Armee in der Regel um eingefärbte Privatkleidung – mit roten Aufschlägen und goldenen Messingknöpfen. Auch die typischen Waffen Säbel und Büchse wurden privat organisiert, da die Freiwilligen keinen Sold erhielten und sich selbst ausrüsten mussten. Die Soldaten tragen hier nicht wie üblich den Tschako, sondern das altdeutsche Barett als Bekenntnis zur deutschen Nationaltracht.<sup>22</sup> Bedeutsam blitzt das *Eiserne Kreuz* als hohe Kriegsauszeichnung an der Brust des liegenden Hartmann. Auf eine Handlung, etwa eine Heldentat der Lützower Jäger, hat der Maler verzichtet und stattdessen versucht, einen Moment der Gewohnheit einzufangen. Durchaus unterschiedlich hat Kersting die einzelnen Charaktere von Versunkenheit bis zu gespannter Aufmerksamkeit gezeichnet. Alle drei Dargestellten starben im Kampf, zwei von ihnen, Körner und Friesen, gehörten zu den berühmtesten Lützower Jägern. Besonders Theodor Körner, dessen Tod am 26. August 1813 beim mecklenburgischen Gadebusch Kersting unmittelbar miterlebt hatte, wurde durch seine posthum erschienene Gedichtsammlung *Leyer und Schwert* (1814) (Kat.-Nr. 304) eine zentrale Identifikationsfigur für die deutschen Freiheitskämpfer gerade unter Studenten, Intellektuellen, Beamten und Künstlern, die sich wie Joseph von Eichendorff, Philipp Veit und Friedrich Olivier bei den Lützower Jägern sammelten. In dem idyllischen, eher nach klassizistischen Vorlagen gestalteten Gegenbild der *Kranzwinderin* wird

das Gedächtnis an die Gefallenen auf eine metaphorische Ebene gehoben: Die im reinen Weiß der Unschuld wie eine Braut gekleidete blonde Frau, deren Kleid altdeutsche Züge aufweist, flicht drei Eichenkränze zu Ehren der Kämpfer, deren Namen in die Eichenstämmen eingeritzt sind. Tatsächlich wurde dem aufgebahrten Leichnam Körners, wie eine Zeichnung Friedrich Oliviers zeigt, ein Eichenkranz, gleichsam als vaterländisches Helden- und Dichterattribut, aufgesetzt. Dienen die Eichenkränze als Lohn für die vollbrachten Taten, so sind auch die den Eichen eingegrabenen Namen Liebesgaben, denn das Einritzen von Namen in Bäume ist eine Erinnerungs- und Liebesgeste, die bereits in der Weltliteratur, etwa bei Ariost und Tasso, formuliert worden war.<sup>23</sup> Ein direkter ikonografischer Bezug auf die Befreiungskriege ist hier durch die Eichen gegeben, die symbolisch für die Tugenden der deutschen Nation und im Besonderen für die Verdienste der Gefallenen stehen. Der dichte Eichenwald ist ganz in Körnerscher Stimmung gehalten, hatte der Dichter doch 1811 selbst ein Gedicht *Die Eichen* verfasst, in dem die Bäume als Zeugen der Vorzeit angerufen werden, die in der Zeit der Erniedrigung Deutschlands durch den »Wüthrich« Napoleon grünen und aufrecht stehen:

Abend wird's, des Tages Stimmen schweigen,  
 Röther strahlt der Sonne letztes Glühn;  
 Und hier sitz' ich unter euren Zweigen,  
 Und das Herz ist mir so voll, so kühn!  
 Alter Zeiten alte, treue Zeugen  
 Schmückt euch doch des Lebens frisches Grün,  
 Und der Vorwelt kräftige Gestalten  
 Sind uns noch in eurer Pracht erhalten.

Viel des Edlen hat die Zeit zertrümmert,  
 Viel des Schönen starb den frühen Tod;  
 Durch die reichen Blätterkränze schimmert  
 Seinen Abschied dort das Abendroth.  
 Doch um das Verhängnis unbekümmert,  
 Hat vergebens euch die Zeit bedroht,  
 Und es ruft mir aus der Zweige Wehen:  
 Alles Große muß im Tod bestehen!<sup>24</sup>

In Körners Kriegsliteratur sind die Eichen ein fester Bestandteil der Ikonografie und dienen auch als Sinnbild der Treue. Drei Eichen wachsen in *Auf Vorposten* zu einer gemeinsamen Baumkrone zusammen, womit die »grüne Halle« des Waldes, wie es bei Eichendorff heißt, zum Verweis auf das deutsche Vaterland wird.<sup>25</sup> Die Lichterscheinung des dämmernden Tages ist zudem als politische Metapher der Hoffnung zu verstehen. Die Gemälde spielen in ihrer Stille und Handlungslosigkeit elegisch auf den Tod der Soldaten und dessen Überwindung im patriotischen Ehrengedenken an.

### Heilige Allegorie

Die »Freiheitskriege« sind gerade von den romantischen Intellektuellen und Künstlern als religiöser Krieg verstanden worden, als christlicher Kreuzzug gegen das säkularisierte Frankreich. Theodor Körner, in dessen über die Maßen populärer Kriegsliteratur sich die politisch-nationale mit der protestantisch-religiösen Ebene untrennbar verbunden hat, ruft direkt zum Kreuzzug auf: »Es ist kein Krieg, von dem die Kronen wissen;/Es ist ein Kreuzzug, 's ist ein heil'ger Krieg!«<sup>26</sup> Einer großen Idee war hier auch bildlich Ausdruck zu verleihen, doch waren adäquate Bildformulare nicht vorhanden. Pointiert formuliert, werden die Künstler selbst Opfer derjenigen Säkularisierung, die sie mit ihrem religiösen Enthusiasmus gerade bekämpften, da sie in der Regel sakrale Bildformulare nutzen mussten, um sie mit profanen politischen Gehalten (in die sich freilich auch immer eine religiöse Bedeutung einschreiben konnte) zu füllen. Schon der Rekurs auf die Formensprache des Mittelalters, die ja weniger die profane Welt des Rittertums als diejenige der gotischen Kathedralen war, entsprach dieser sakralisierenden Tendenz. Religiöse Bildformulare wie das Altarbild, die im Zuge der Säkularisierung an Relevanz verloren hatten, konnten mit nationaler Bedeutung aufgeladen werden.

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist der seit 1945 verschollene monumentale *Altar des Vaterlands* (oder *Denkmal der Vaterlandsliebe des preußischen Volks im Jahre 1813 und 1814*) von Friedrich Georg Weitsch von 1814 (Abb. 4), der sich seit 1821 als Stiftung des Künstlers im Vereinigten Königlichen und

Stadtgymnasium in Stettin (später im Marienstiftsgymnasium) befand, aber vom Maler »zur Aufstellung in irgend einem dazu schicklichen öffentlichen Gebäude dieser Haupt- und Residenzstadt [= Berlin]« bestimmt war.<sup>27</sup> Um einen Altarblock haben sich Repräsentanten der preußischen Stände – Adel, Bauer und Bürger, der hier zudem als Student oder Gelehrter akzentuiert ist – versammelt und reichen sich die rechte Hand zum Schwur über den Waffen. Eine andere Sphäre bezeichnet das »Bild im Bild« einer im Bildformular des *Engelssturzes* gestalteten Kreuzerscheinung als Lichtvision, auf der ein militanter Engel mit Flammenschwert die Teufel in den Abgrund stürzt. Ergriffen blicken die Schwörenden nach oben, wo das Kreuz von einem Strahlenkranz ausgezeichnet wird. Die Botschaft dieser profanen Allegorie ist deutlich: Sie vermittelt neben dem tagespolitischen Anlass des Freiheitskampfes eine Idee der Nation. Die Standesgrenzen werden überschritten, um in den Kampf für das Vaterland einzutreten, der nicht nur ein patriotischer, sondern auch ein protestantischer Glaubenskampf ist. »Mit Gott für König und Vaterland« lautet die unmissverständliche Eidesformel auf dem Altar, die zur Losung des Befreiungskampfes wurde. Weitsch wollte die einfache Verständlichkeit seiner Bildallegorie gewahrt wissen und hat ihr ganz bewusst eine strenge, geradezu sakral wirkende Achsensymmetrie verliehen. Der weitgehende Verzicht auf allegorisches Beiwerk sollte eine realistische Bildsprache garantieren, die dennoch sinnbildliche Bedeutung anstrebt. Von dem auf der Berliner Kunstaussstellung gezeigten Gemälde hat sich eine ausführliche Beschreibung erhalten, in der sich nationales Pathos mit dem Versuch einer Erklärung der Allegorie verbindet:

»Ergriffen von dem Gedanken, daß die Feier der großen Thaten und Begebenheiten der Nation eine der würdigsten und heiligsten Bestrebungen der Kunst sey, hat der Künstler versucht in diesem Gemälde den erhabenen Moment darzustellen, in welchem alle Stände des preußischen Volks von der heiligsten Freiheits- und Vaterlandsliebe entflammt und von dem unbedingten Vertrauen auf Gottes allmächtigen Beistand gestärkt, nach erfolgtem Aufrufe des Königs, die Waffen



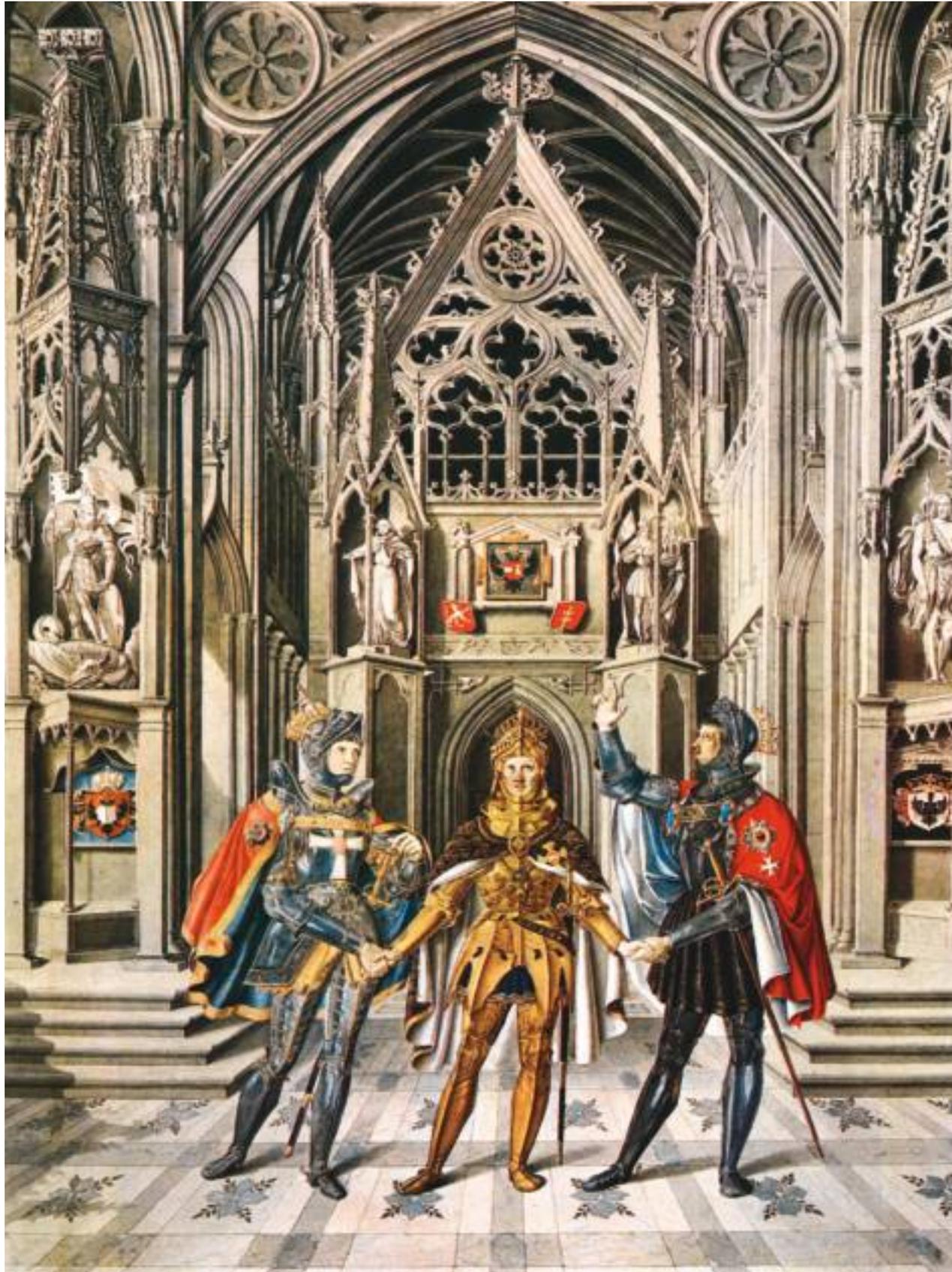
4  
 Friedrich Georg Weitsch  
**Denkmal der Vaterlandsliebe des preußischen Volks  
 im Jahre 1813 und 1814** | 1814  
 Stettin, Marienstiftsgymnasium, 1945 verschollen

ergriffen, um das Vaterland von fremder Tyrannei und Feindesgewalt zu befreien und ihm und dem übrigen Deutschlande, ja dem ganze Europa Ruhe und Freiheit mit erringen zu helfen.«<sup>28</sup>

Weitschs *Denkmal der Vaterlandsliebe* fand nicht die vom Künstler erhoffte öffentliche Aufstellung in Berlin. Dies mag daran liegen, dass es in seiner egalitären Auffassung der Stände vermutlich schon 1814, sicher aber nach dem Wiener Kongress 1818, als Weitsch es dem

König als Altarbild für die Berliner Garnisonkirche anbot, politisch nicht mehr opportun war, da es die konstitutionelle Beteiligung der Stände an der Regierung zum Gegenstand hatte und zudem als profane Allegorie völlig unbrauchbar für den Altar war.<sup>29</sup>

Ältere Bildvorlagen im neugotischen Stilidiom nutzt auch Heinrich Olivier 1815 für seine in Aquarell und Deckfarben auf Papier, also vermutlich für einen privaten Zweck, ausgeführte *Heilige Allianz* in der Anhaltischen Gemäldegalerie in Dessau (Abb. 5).<sup>30</sup> Nach dem Studium in Dresden und einem längeren Aufenthalt in Paris, wo er zusammen mit seinem jüngeren Bruder Ferdinand die alte Kunst im Musée Napoléon studiert hatte, beteiligte sich der Dessauer Maler an den Befreiungskriegen, trat 1813 als Offizier in die deutsche Legion ein und wurde mit dem *Eisernen Kreuz* ausgezeichnet, ehe er 1814 für drei Jahre zu seinem Bruder nach Wien zog. Dort, in einem der Zentren antinapoleonischer Bewegung, im intellektuellen Umfeld Friedrich Schlegels, der sich als Dichter und Publizist für die deutsche Sache einsetzte, entstand die Gouache der *Heiligen Allianz*, zu deren singulärem Bildsujet ihn die am 26. September 1815 in Paris geschlossene Allianz der drei Monarchen Russlands, Österreichs und Preußens inspiriert hatte. Sie war offizieller Ausdruck des Willens, die europäische Politik in Zukunft in überkonfessioneller Perspektive auf die Grundlage des christlichen Glaubens zu stellen und wurde daher von den Romantikern zunächst begrüßt. Das eigentliche politische Ziel des Bündnisses war allerdings die Aufrechterhaltung der monarchischen Ordnung, des Gottesgnadentums des Herrschers und des auf dem Wiener Kongress geschaffenen staatlichen Systems in Europa. Man verpflichtete sich zu gegenseitigem Beistand, sollte diese Ordnung wieder bedroht werden, wobei die Bedrohung vor allem von den nationalstaatlichen Einigungsbewegungen zu befürchten war. Die Heilige Allianz ist damit Dokument der unmittelbar nach dem Sieg über Napoleon einsetzenden Restauration, da sie die Hoffnungen der Deutschen auf einen geeinten Nationalstaat mit einer liberalen demokratischen Verfassung zunichtemachte. In seiner Gouache hat Olivier das Ereignis, dessen Bedeutung er offensichtlich romantisch-idealistisch fehlverstanden hat, allegorisch überhöht



5  
Heinrich Olivier  
**Die Heilige Allianz** | 1815  
Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie

und in ein fantasievolles Mittelalter zurückversetzt. In einem gotischen Kirchenraum in der Formensprache der Dessauer Neugotik – ein zweifellos patriotisch konnotierter Stil – reichen sich die drei Monarchen, in mittelalterliche Rüstungen gekleidet, die Hände zum Bund. Zentral in der Mittelachse steht Kaiser Franz I. von Österreich, links der russische Zar Alexander I. und auf der rechten Seite der preußische König Friedrich Wilhelm III., der die rechte Hand feierlich zum Schwur erhoben hat. Den drei Herrschern sind die in gotische Tabernakel eingestellten Figuren christlicher Heiliger zugeordnet: dem Kaiser die Heiligen Franz und Leopold mit dem Kaiserwappen in der Mitte, dem Zaren der heilige Georg, da er Oberhaupt des russischen Ordens der Georgsritter war, dem preußischen König als Stifter des Johanniterordens die Figur Johannes des Täuflers. Olivier präsentiert die Monarchen als christliche Ritter in sakraler Architektur. Damit verdeutlicht er nicht nur seinen und vieler Romantiker Wunsch nach einer auf mittelalterlicher Tradition gegründeten Verbindung von Staat und Kirche, sondern nimmt auch auf die aktuelle Situation Bezug. Denn mit dem Schluss der Allianz wurde festgelegt, dass die zukünftige europäische Politik auf Gebote und Grundsätze des Christentums – protestantisch, römisch-katholisch und russisch-orthodox – verpflichtet werde. Olivier hatte vermutlich schon »im März 1813«, so die möglicherweise eigenhändige Beschriftung, eine ähnliche Komposition entworfen.<sup>31</sup> Dort sind es aber nur zwei ritterlich gekleidete Figuren, die sich die Hände zum Treueschwur reichen. Ihnen fehlt zudem die Porträtähnlichkeit, womit sie eher als Personifikationen zweier Völker zu deuten sind. Möglicherweise wollte Olivier auf den russisch-preußischen Vertrag von Kalisch aus demselben Jahr anspielen. Die bildinterne Inschrift »Zum Kampf f(ür) die Frei(heit)« verweist auch hier auf den ideengeschichtlichen Kontext vom Beginn der Befreiungskriege, als diese Allianz gegen Napoleon geschlossen wurde. Es ist wahrscheinlich, dass sich Olivier für seine bildliche Formulierung der Heiligen Allianz von 1815 zusätzlich auf eine Darstellung des realen Ereignisses wie diejenige des Nürnberger Kupferstechers Johann Carl Bock (Abb. 6) gestützt hat, die der Verbreitung der Kenntnis vom »Heiligen



6

Johann Carl Bock

**Die Heilige Allianz** | 1815

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

Bund« diene. Auch dieser Kupferstich steht wie die Gouache von Olivier in der Tradition des Allianzbildes, das noch in der französischen Revolutionszeit fortlebte, wie eine Darstellung des *Republikanischen Triumvirats* (*Barras, Reubell und La Revellière-Lépeaux*) belegt.<sup>32</sup> Mit dem erhobenen Arm des preußischen Königs zitiert Olivier zudem den Typus des Schwurbildes, wie er mit Füsslis *Rütli Schwur* (1779/81) bekannt geworden ist. Olivier hat seine Figuren nahezu identisch angeordnet, sie aber dem Zeitkostüm enthoben und damit historisch transzendierte. Er fasst die Heilige Allianz damit nicht nur als ein temporäres Ereignis, sondern als ein metahistorisches Wunschbild auf, das ganz der romantisch-nazarenischen Utopie von der Wiedervereinigung von Kirche und Staat, von Religion, Politik und dem öffentlichen Leben entsprach.

## Schlacht

Auch das Schlachtenbild erfuhr im Zuge der Befreiungskriege eine neue Aufmerksamkeit, sei es als topografisch exakte Überschaullandschaft oder als anspruchsvolles Figurenbild in der Tradition frühneuzeitlicher Schlachtenmalerei. Das Schlachtfeld ist konstitutiv für die Erinnerung an die Befreiungskriege. Die Leipziger Völkerschlacht vom 16. bis 19. Oktober 1813 war die bis dahin größte Schlacht der Menschheitsgeschichte. Darstellungstechnisch war sie mit den Mitteln der akademischen Historienmalerei kaum zu bewältigen, doch zeichnet sich die Schlachtenmalerei der Zeit generell nicht durch Innovationen aus, die gerade im Fall von Leipzig auf die Modernisierung der Kriegsführung, die kilometerlange Erstreckung des Schlachtfeldes und den Einsatz von mehreren Hunderttausend Soldaten reagieren würden. Die erhaltenen Schlachtenbilder sind auch keine realistische Berichterstattung, sondern Kompositionen, die sich eher aus festen Bildtraditionen als aus persönlicher Augenzeugenschaft der Maler speisen. Eine Ausnahme, ja ein Fall »konstruierter Augenzeugenschaft« mag hier das erst 1840 entstandene Gemälde *Napoleon vor Regensburg* sein, dessen Maler Albrecht Adam als junger Mann die Vorgänge um die französische Eroberung von Regensburg am 23. April 1809 beobachtet hatte.<sup>33</sup> Auch der künstlerisch bedeutendste Schlachtenzyklus in der deutschen Malerei, den Wilhelm Kobell zwischen 1808 und 1817 ausführte, entstand teilweise erst Jahre nach Abschluss der Kämpfe, erhebt aber dennoch den Anspruch auf Autopsie.<sup>34</sup> 1807 hatte Kobell von Kronprinz Ludwig von Bayern den Auftrag erhalten, die militärischen Erfolge Bayerns während der napoleonischen Koalitionskriege in einer Folge von zwölf großformatigen Schlachtengemälden darzustellen. Bayern hatte sowohl auf Seiten Frankreichs wie nach 1813 auf Seiten der Alliierten gekämpft. Für den sukzessive entstandenen Zyklus wählte Kobell einen gleichbleibenden Darstellungstypus. Wie im Falle der am 27. Februar 1814 von der bayerischen Infanterie gegen die Franzosen siegreich ausgetragenen *Schlacht von Bar-sur-Aube* (Abb. 7) in der Champagne eröffnet sich auf dem 1817 ausgeführten Gemälde vor dem Betrachter eine Überschaullandschaft unterhalb der vergleichsweise hoch ansetzenden

Horizontlinie (vgl. dagegen *Die Belagerung von Cosel*, 1808). Auf der verschneiten Bildbühne des Vordergrundes lassen sich akribisch beobachtete Details der Waffen und Uniformen sowie Porträts der beteiligten Offiziere, allen voran der Divisionsgeneral Prinz Carl von Bayern, ausmachen. Dagegen läuft der Bildhintergrund in einen geradezu kartografisch aufgefalteten Prospekt aus, der die entscheidenden Formationen der Schlacht zur Anschauung bringt. Etwa in der Bildmitte liegt die von der bayerischen Artillerie beschossene Stadt Bar-sur-Aube, aus der Rauchwolken emporsteigen. Kobell gestaltete dieses altertümliche Schema für Schlachtenbilder mit einem hohen Maß malerischer Illusion. Die meisten Schauplätze der Schlachten nahm er selbst in Augenschein und versuchte damit die Zuverlässigkeit seiner Darstellungen *post festum* zu untermauern.

## Triumph

Karl Friedrich Schinkels *Mittelalterliche Stadt an einem Fluss* von 1815 (Abb. 8) ist Architekturfantasie und politische Allegorie zugleich.<sup>35</sup> Ja, das Gemälde dürfte als eines der bedeutendsten Kunstwerke gelten, die in direkter Reaktion auf den siegreichen Ausgang der Befreiungskriege entstanden sind. Die Lösung Preußens von der französischen Fremdherrschaft hat er aber nicht als Zeitgeschichte illustriert, sondern in der Utopie eines deutschen Mittelalters aktualisiert, das Vergangenheit und Zukunft zugleich ist. Majestätisch erhebt sich ein noch unvollendeter Dom über einer mittelalterlichen Stadt. Die Kathedrale ist in gotischem Baustil dargestellt, der für Schinkel um 1800 als charakteristisch deutscher Stil und Symbol der erstrebten nationalen Einheit galt, wie es schon Goethe in *Von deutscher Baukunst* (1773) dargelegt hatte. Die genuine kunsthistorische Herkunft der gotischen Formensprache aus Frankreich war noch nicht erkannt. Auch die Landschaft mit ihren Eichen hat Schinkel als »deutsch« gekennzeichnet. Der vom Volk bejubelte Einzug des Herrschers, eine deutliche Anspielung auf den siegreich aus den napoleonischen Kriegen heimgekehrten preußischen König Friedrich Wilhelm III., zeigt den eben vollzogenen Machtwechsel an. Als Sieger wird er in den deutschen Dom einziehen, der nicht zufällig große Ähnlichkeit mit Schinkels Ent-



7

Wilhelm von Kobell

**Die Schlacht von Bar-sur-Aube** | 1870

München, Neue Pinakothek



8  
Karl Friedrich Schinkel  
**Mittelalterliche Stadt an einem Fluss** | 1815  
Berlin, Alte Nationalgalerie

würfen für ein Nationaldenkmal der Freiheitskriege hat, das in Form eines gigantischen neugotischen Domes vor dem Brandenburger Tor realisiert werden sollte. Dem politischen Umschwung entspricht auf metaphorischer Ebene auch die meteorologische Wende eines abziehenden Gewitters: Der Himmel reißt auf und ein Regenbogen, Zeichen der Veränderung und der Versöhnung Gottes mit den Menschen, erscheint und spannt sich von der Kaiserpfalz über den Dom bis zu der im Tal an einem Fluss liegenden Stadt. Der Sieg über Napoleon gleicht einem göttlichen Strafgericht. Die Verschiebung der Zeitgeschichte in ein fantastisches deutsches Mittelalter stellt die Hoffnung der Romantiker auf eine künftige nationale Einheit nach Vorbild des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation heraus, das 1806 aufgelöst worden war. Zeitgleich propagierte Joseph Görres 1814 die Vollendung des Kölner Doms als Symbol für die nationale Einigung. Das verschollene Pendant, die *Griechische Stadt am Meer* (ehemals Berlin, Nationalgalerie), dokumentierte die beiden Pole von Schinkels romantischer Kunstkonzeption. Als metahistorisches Konstrukt werden zwei Kulturlandschaften einander gegenübergestellt, ein Morgen griechischer Kulturlandschaft und ein streng patriotisch aufgefasstes deutsches Mittelalter. Schinkels malerisches Werk ist von einem konsequenten Dualismus rückgewandter Utopien gekennzeichnet. Neben das klassische Griechenland tritt aber gerade während der Befreiungskriege gleichrangig das deutsche Mittelalter mit seinen gotischen Architekturphantasien als Projektionsfläche nationaler Identität.<sup>36</sup>

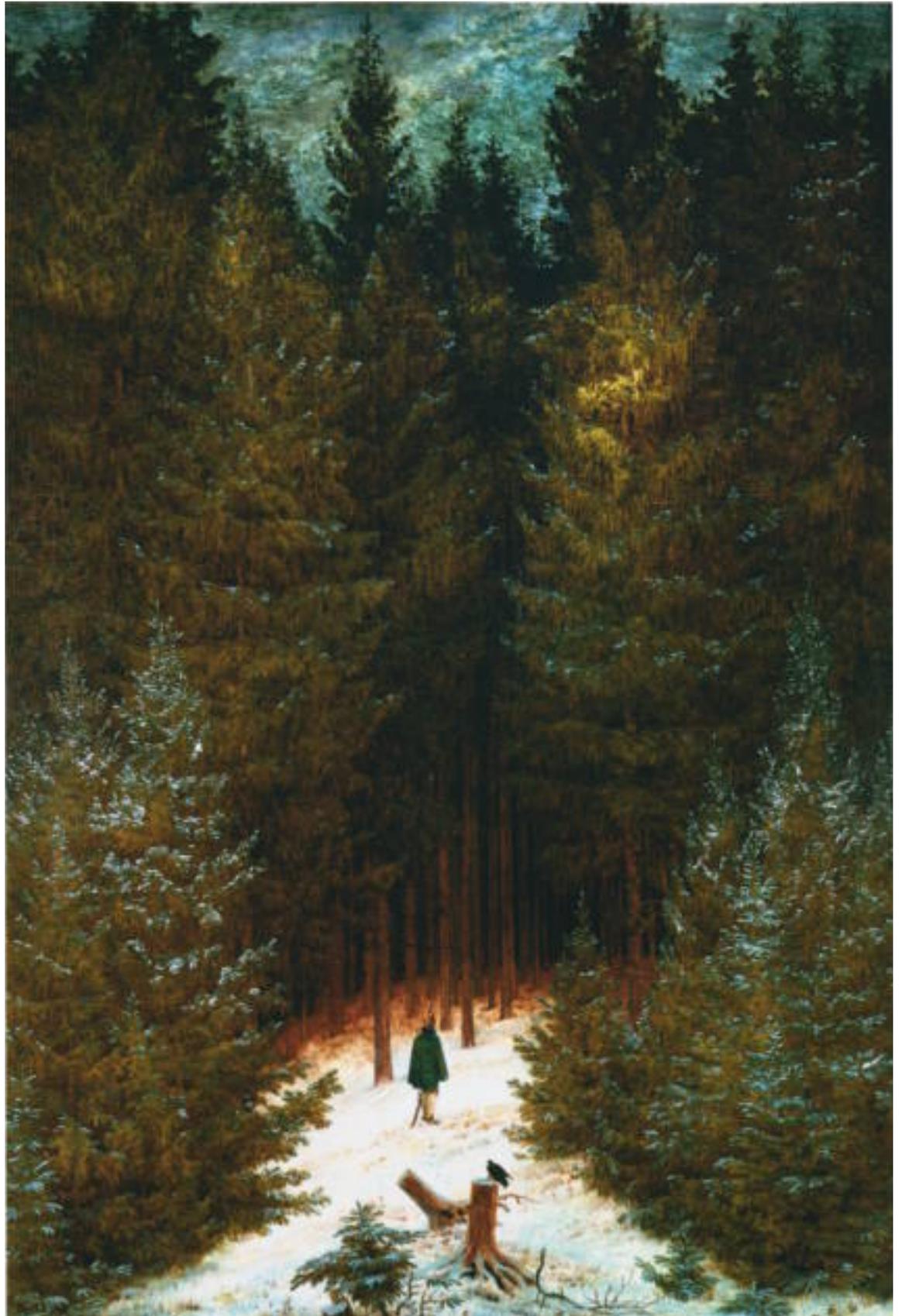
### **Verlorene Illusionen**

Der Kriegsemphase folgte auf Künstlerseite oft die Desillusionierung. Die Freiwilligen sahen ihre Pflicht erfüllt und nahmen schnell ihren Abschied von der Armee, sobald die Kämpfe beendet waren. Frustrierend war auch, gar nicht an den Schlachten selbst teilgenommen zu haben, aber trotzdem mit dem Grauen und dem Elend des Krieges, ermüdenden Wechseln von Position und Taktik sowie Märschen durch halb Europa – Friedrich Olivier gelangte bis London und Paris – konfrontiert worden zu sein. Philipp Veit, der an sieben Schlachten teilgenommen und in Leipzig, Laon und

Paris selbst gekämpft hatte, verleiht in einem Brief vom 12. Mai 1814 aus der Picardie seiner Kriegsmüdigkeit Ausdruck: »Glaube mir, liebe Mutter, Krieg bleibt Krieg und stets ein Recht, das man sich selber schafft; und dabei, was ist nun gewonnen und durch so vieler Christen Leben erkämpft?«<sup>37</sup> In Caspar David Friedrichs Gemälde *Der Chasseur im Walde* von 1814 (Abb. 9) wird den verlorenen Illusionen auf ganz andere Weise Ausdruck verliehen. In dem Gemälde wurde immer wieder zu Recht ein Kommentar des erklärten Napoleon-Gegners Friedrich zu den Befreiungskriegen gesehen.<sup>38</sup> Ein einsamer Soldat mit Kürassierhelm, Mantel und Säbel steht scheinbar orientierungslos vor einem bedrohlich den Horizont verschließenden winterlichen Fichtenwald. Einen Ausweg aus dieser Situation scheint es für ihn nicht zu geben, denn der verschneite Weg endet vor der Wand aus Bäumen. Den aktuellen Zeitbezug verbürgt die Tatsache, dass das Gemälde, das wahrscheinlich schon im Frühjahr 1814 auf einer patriotischen Ausstellung in Dresden ausgestellt war, im Oktober desselben Jahres auf der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt wurde. Die überzeugende Lesart als politische Allegorie resultiert aus der patriotisch motivierten Beschreibung des Soldaten als französischer Kürassier in der *Vossischen Zeitung* vom 7. Dezember 1814: »Einem französischen Chasseur, der einsam durch den beschneiten Wald geht, singt ein auf einem alten Stamm sitzender Rabe ein Sterbelied.« Nach Napoleons Niederlagen von 1813/14 war die Darstellung des Verhängnisses, das den Franzosen als ehemaligen Besatzern im deutschen Winterwald drohte, für die Zeitgenossen also durchaus verständlich. Jüngere Forschungen haben nun Zweifel an der Nationalität des Kürassiers angemeldet und für eine offenere Deutung plädiert, der zufolge das Bild keine eindeutige patriotische Aussage besitze, sondern eher auf das allgemeingültige Schicksal des Soldaten, auf die Verlassenheit angesichts von Einsamkeit und Tod, verweise.<sup>39</sup> Die bedrohliche Stimmung des ins undefinierte Dunkel führenden Waldwegs und ikonografische Details wie die Krähe legen auch eine solche Deutung zumindest nahe, doch bleibt zu diskutieren, ob der Franzosen-Feind Friedrich in diesem Fall nicht doch eine konkrete politische Bedeutung im Sinn hatte, für die er ein passendes

9

Caspar David Friedrich  
**Der Chasseur im Walde** | 1814  
Privatbesitz



Bildformular im Medium seiner bevorzugten Gattung, der Landschaftsmalerei, entwickelt hat. Die Radikalität seines Landschaftskonzepts besteht in der Negation der klassischen Staffelung in Gründe und der mit wenigen Motiven evozierten winterlichen Trostlosigkeit, in der sich der Neubeginn nur zögerlich in der kleinen Tanne am vorderen Bildrand andeuten mag.

### Erinnerungslandschaft

Mit den Befreiungskriegen gelangte eine Bildgattung nach der Lösung aus feudalen Repräsentationszwecken eigentlich erst zu ihrer neuen Bestimmung: das Denkmal. Fast überall, wo gegen Napoleon gekämpft wurde oder Ereignisse stattfanden, die den Gang der Befreiungskriege bestimmt haben, wurden Denkmäler errichtet.<sup>40</sup> Dabei handelt es sich vornehmlich um Kriegerdenkmäler, Grabmäler für Offiziere und hohe Persönlichkeiten, Massengrabsteine auf den Schlachtfeldern und Erinnerungsmale für Privatpersonen. Wichtige Künstler beteiligten sich an den Entwürfen für Kriegerdenkmäler, die etwa im Schaffen Caspar David Friedrichs, zusammen mit den bildlichen Darstellungen von Gräbern und Denkmälern der Vorzeit, einen eigenen Komplex bilden (vgl. Kat.-Nr. 297–300).<sup>41</sup> Zunächst vornehmlich auf die *memoria* an bestimmte Personen beschränkt, wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer öfter an die Schlachten selbst erinnert, gipfelnd in dem monumentalen Leipziger *Völkerschlachtdenkmal* aus wilhelminischer Zeit (1898–1913). Neben den berühmten Monumenten wie Schinkels Berliner *Kreuzbergdenkmal* (1817–1821), das als preußisches Nationaldenkmal dem kollektiven Gedächtnis an ruhmreiche Taten dienen sollte, jedoch als königliche Stiftung ein weitgehend monarchisch-dynastisches Monument des preußischen Herrscherhauses geworden ist, sind vor allem die kleinen, privaten Erinnerungssteine bemerkenswert, die nach Ende der Kriegshandlungen entstanden. So unterschiedlich in den Einzelformen, so ähnlich sind diese Denkmäler in struktureller Hinsicht. Oft dienen sie der Erinnerung an die Taten eines Einzelnen und stiften Gedenken für einen heldenhaften oder tragischen Tod. Auch dies folgt wieder der Ökonomie einer auf die Zeitbedürfnisse abgestimmten Memorialkultur: Nicht an die



Taten des Fürsten wird erinnert, sondern das Prinzip der Individualität bestimmt den Denkmalsdiskurs. Wie jeder einzelne Deutsche seinen Beitrag zur Befreiung geleistet hat, so ist er auch eines Denkmals würdig. In dieser Perspektive wurde 1820 in Lübeck ein schlichtes klassizistisches Denkmal (Abb. 10) errichtet, das an den Fleischermeister Jürgen Paul Prahl erinnert, der bei der zweiten Besetzung Lübecks durch die Franzosen am 7. Juli 1813 ums Leben kam.<sup>42</sup> Aufgrund eines Zwischenfalls bei einer Truppenparade auf dem Marktplatz wurde Prahl verhaftet, kurzerhand verurteilt und standrechtlich erschossen, da er sich öffentlich über die Franzosen lustig gemacht hatte. Das Denkmal, dessen Entwurf der Lübecker Stadtbaumeister Joseph Christian Lillie seine letzte Form gab, wurde auf Betreiben der Handwerker-Ämter an der Stelle von Prahls Hinrichtung auf der Bastion Schwansort am Mühlentor errichtet (erst 1898 wurde es um 50 Meter an seinen heutigen Standort auf dem Mühlenwall versetzt). Es stiftete also ein Namens- und ein Ortsgedächtnis, da Prahl dort erschossen und auch verscharrt worden war. Die Formensprache ist betont schlicht. Obgleich Lillie einen Obelisken für ein Kriegerdenkmal für angemessener hielt und für ein



10 links  
Joseph Christian Lillie (Ausführung von G. P. Remé)  
**Denkmal für Jürgen Paul Prahl** | 1820  
Lübeck, Wallanlagen

11 rechts  
Karl Friedrich Schinkel  
**Denkmal für die Schlachten der Befreiungskriege  
(Kreuzbergdenkmal)** | 1817–1821  
Berlin, Kreuzberg

zivilen Opfer wie Prahl einen einfachen Grabstein favorisierte, beugte er sich der Kommission und wandelte seinen Entwurf in Richtung einer Obelisk-Stele ab, die nur ein Kranz aus Zypressenlaub und eine Schleife schmückt. Die entscheidende Botschaft wird im Medium der Epigrafik geäußert: »Waffengewalt erkohr zum Opfer den friedlichen Bürger«. Das Denkmal schreibt nicht nur die Opferrolle des Unschuldigen fest, sondern erinnert auch an die Bürgertugend des Hansestädters. Die Inschrift enthält somit *in nuce* ein politisches Programm der Stadtrepublik Lübeck, die unter napoleonischer Fremdherrschaft ihre Eigenständigkeit verloren hatte und erst 1813 wiedererlangte.

Derartige Denkmäler finden sich in vielen deutschen Dörfern, Städten und auf den ehemaligen Schlachtfeldern. Ihnen eigen ist ein gewissermaßen anikonischer Zug, da häufig allein Inschriften, seltener aber Bilder – die natürlich auch höhere Produktionskosten bedeuteten – das Gedächtnis stiften. Im Zusammenspiel erzeugen die Denkmäler eine Erinnerungstopografie, als deren ideeller Fluchtpunkt in der Hauptstadt Berlin das *Kreuzbergdenkmal* (Abb. 11) entstand. Friedrich Wilhelm III. hatte selbst angeordnet, dass auf den einzelnen

Schlachtfeldern Monumente errichtet werden sollten sowie »bei der Residenzstadt des Reiches [Berlin, M.T.] ein großes Monument die gesamten Begebenheiten jener denkwürdigen Jahre bezeichnen« und damit die Tendenzen der preußischen Erinnerungspolitik bündeln sollte.<sup>43</sup> Schinkel plante 1818 zunächst, eine hohe Denksäule in klassischen Formen auf dem Tempelberg vor dem Halleschen Tor zu errichten. Der Kronprinz (der spätere Friedrich Wilhelm IV.) soll dann den entscheidenden Anstoß zur gotischen Form gegeben haben. Im »Stile des Mittelalters« ausgeführt, lehnt sich das Denkmal an spätgotische Vorbilder an. Durchweg modern ist aber die Ausführung in Gusseisen durch die Königliche Eisengießerei sowie der Grundriss in Form des von Schinkel entworfenen *Eisernen Kreuzes*, das als Abschluss der sich verjüngenden Spitze wiederkehrt und die siegreichen Schlachten unter diesem Zeichen vereint. Der für die Aufstellung gewählte Hügel trägt bis heute von ihm seinen Namen: Kreuzberg. Das ikonografische Programm ist von der Hegemonie Preußens bestimmt. In Tabernakeln befinden sich zwölf Allegorien von Schlachtfeldern, wobei in den Hauptachsen die vier wichtigsten Schlachten von Groß-Görschen,

Leipzig, Paris und Belle-Alliance herausgestellt werden. Der Genius der Schlacht von Paris ließe sich als Höhepunkt des Programms bezeichnen, denn die »hohe weibliche Gestalt« trägt neben einer Quadriga mit Viktoria den Stab mit Eichenkranz und *Eisernem Kreuz* und besitzt, Rauch zufolge, die Gesichtszüge der Königin Luise. Sie markiert die Niederlage Napoleons durch den Einzug der Alliierten in Paris. Das Monument stiftet also kein spezifisches Ortsgedächtnis an eine auf dem Tempelberg ausgetragene Schlacht, sondern repräsentiert die Summe aller siegreichen Schlachten. Das Hauptproblem des Denkmals sind seine Personifikationen. Neben dem offenkundigen Stilpluralismus – die von Rauch, Tieck und Wichmann angefertigten Schlachtengenie sind klassizistische Allegorien, die teilweise in zeitgenössischen Landwehruniformen und in gotischen Nischen erscheinen – sind die Personifikationen mit männlichen Physiognomien, nämlich den Porträts der für die Schlacht entscheidenden Militärs, ausgezeichnet. Hier tritt einerseits deutlich zutage, dass sich der neugotische Stil nur bedingt für die Stiftung kollektiver Erinnerung einsetzen ließ und gerade im Medium der figürlichen Skulptur als ungeeignet erschien. Andererseits wird das Kreuzbergdenkmal mit der Personifikation der Schlachten durch Angehörige des preußischen Königshauses und Militärs zum dynastischen Monument der wiederhergestellten Monarchie. Das *Eiserne Kreuz* markiert das Nationaldenkmal zwar als Kriegs- und Freiheitsmal des deutschen Volkes, das in egalitärer Weise kämpfte, die Erinnerung an die Befreiung des Vaterlandes wird aber unmissverständlich an den politischen Erhalt der Monarchie gekoppelt.

Ein Resümee dieser Bildgeschichte der Freiheitskriege muss beim gegenwärtigen Stand der Forschung knapp ausfallen. Die lang anhaltende Konzentration auf das Bild Napoleons hat die von ihm provozierten Gegenbilder, mit Ausnahme der Karikaturen, noch nicht einer zusammenhängenden Würdigung wert erscheinen lassen. Allein die spezifische deutsche Situation offenbart, dass damit über die Fragen von Gattung, Ikonografie und Stil hinaus aber auch grundlegende Bildprobleme des Politischen im 19. Jahrhundert in den Blick kommen.

#### Anmerkungen

- 1 Zu Schinkels Entwurf, der auf eine Ideenskizze des Königs zurückgeht, siehe Rave, Paul Ortwin: *Berlin*, Dritter Teil: *Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer. Wohnbau und Denkmäler*, Berlin 1962 (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, 3), S. 259–260; Hütte, Werner Otto: *Die Geschichte des Eisernen Kreuzes und seine Bedeutung für das preußische und deutsche Auszeichnungswesen von 1813 bis zur Gegenwart*, Phil. Diss., Bonn 1967; Münkler, Herfried: *Die Deutschen und ihre Mythen*, Berlin 2009, S. 257–274.
- 2 Die königliche Stiftungsurkunde für das *Eiserne Kreuz* vom 17. März ist auf den 10. März 1813, den Geburtstag der drei Jahre zuvor verstorbenen Königin Luise, zurückdatiert, hier zitiert nach Zobeltitz, Hanns von: *Das Eiserne Kreuz*, Bielefeld/Leipzig 1915 (Volksbücher der Geschichte, 123), S. 2–6.
- 3 Meyer, Johann Heinrich/Goethe, Johann Wolfgang: »Neu-deutsche religios-patriotische Kunst«, in: *Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden I, 2, 1817*, zitiert nach: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 11.2, München 1994, S. 319–350. Zum Problem Vgl. Büttner, Frank: »Der Streit um die ›Neu-deutsch religios-patriotische Kunst‹«, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 43, 1983, S. 55–76; Büttner, Frank: »Abwehr der Romantik«, in: Schulze, Sabine (Hrsg.): *Goethe und die Kunst*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 1994, S. 456–467; Osterkamp, Ernst: »Die Geburt der Romantik aus dem Geiste des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit«, in: *Goethe-Jahrbuch* 112, 1995, S. 135–148.
- 4 Zu den Weimarer Preisaufgaben siehe vor allem Scheidig, Walther: *Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805*, Weimar 1958 (Schriftreden der Goethe-Gesellschaft, 57); Osterkamp, Ernst: »Aus dem Gesichtspunkt reiner Menschlichkeit«. Goethes Preisaufgaben für bildende Künstler 1799–1805, in: Schulze (s. Anm. 3), S. 310–322.
- 5 Zu Goethes Napoleon-Verehrung, die ihn auch dem nationalen Pathos der Befreiungskriege gegenüber skeptisch verharren ließ, vgl. zuletzt mit älterer Literatur: Seibt, Gustav: *Goethe und Napoleon. Eine historische Begegnung*, München 2008.
- 6 Meyer/Goethe (s. Anm. 3), S. 340–341.
- 7 Goethe an Knebel, 17. März 1817; zitiert nach Meyer/Goethe (s. Anm. 3), S. 987.
- 8 Meyer/Goethe (s. Anm. 3), S. 319.
- 9 Das Thema ist kunsthistorisch keineswegs systematisch erschlossen. Grundlegende Materialsammlungen sind die jeweils mit politischen Implikationen unterschiedlicher Ideologien zusammengestellten Kataloge: *1813 bis 1815. Großdeutschlands Freiheitskampf*, Ausst.-Kat. Berlin 1940; *1813. Die Zeit der Befreiungskriege und die Leipziger Völkerschlacht in Malerei, Graphik, Plastik*, Ausst.-Kat. Leipzig 1988. Eine kaum erschöpfende Sektion »Napoleonverehrung und Freiheitskriege« in Plessen, Marie-Louise von (Hrsg.): *Marianne und Germania 1789–1889. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – eine Revue*, Ausst.-Kat. Berlin 1996, S. 193–234. Das umfangreichste Repertoire von nahezu 600 Abbildungen von Kircheisen, Friedrich M.: *Napoleon I. und das Zeitalter der Befreiungskriege in Bildern*, München/Leipzig 1914.
- 10 Vgl. dazu die Beiträge in: Grave, Johannes/Locher, Hubert/Wegner, Reinhard (Hrsg.): *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, (Ästhetik um 1800, 5) Göttingen 2007.
- 11 Goethe, Johann Wolfgang: »Maximen und Reflexionen, Nr. 690«, in: Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*, Münchner Ausgabe, Bd. 17, München 1991, S. 844: »Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft. Beide gehören, wie alles hohe Gute, der ganzen Welt an, und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden, in steter Rücksicht auf das was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden.«
- 12 Vgl. den Beitrag Fleckner, hier S. 101ff.
- 13 Auch das Bildnis Napoleons der Brüder Olivier ist nicht *das* nazarenische Napoleon-Bild, wie es Thomas W. Gaehtgens formuliert hat, sondern ist ein affirmatives, im Auftrag des Fürsten von Anhalt-Dessau entstandenes stellvertretendes Herrscherporträt, das Charakteristika der offiziellen Napoleon-Ikonografie vereinigt; vgl. Gaehtgens, Thomas W.: »Das nazarenische Napoleonbildnis der Brüder Olivier«, in: Kern, Margit/Kirchner, Thomas/Kohle, Hubertus (Hrsg.): *Geschichte und Ästhetik. Festschrift für Werner Busch zum 60. Geburtstag*, München/Berlin 2004, S. 296–312; dagegen Savoy, Bénédicte: »Das Napoleonbildnis der deutschen Romantik? Ferdinand und Heinrich Oliviers Napoleon, 1808, Vortrag auf dem Studientag »An den Wassern Babels saßen wir«. Figuretionen der Sehnsucht in der Malerei der Romantik. Ferdinand Olivier und Eduard Bendemann, Lübeck, Museum Behnhaus Drägerhaus, 9. Januar 2010 (Akten im Druck).

- 14 Vgl. Hartleb, Renate: »Das Zeitalter der Befreiungskriege und die Leipziger Schlacht: Darstellung und Reflexion in der bildenden Kunst«, in: Ausst.-Kat. Leipzig 1988 (s. Anm. 9), S. 25–34.
- 15 Zu dem Blatt in der Hamburger Kunsthalle vgl. Traeger, Jörg: *Philipp Otto Runge und sein Werk. Monographie und kritischer Katalog*, München 1975, S. 76, 451, Kat.-Nr. 467; *Von Runge bis Menzel. 100 Meisterzeichnungen aus dem Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle*, Ausst.-Kat. Hamburg 2003, S. 24–25, Kat.-Nr. 7 (Peter Prange).
- 16 Zu dem Blatt vgl. zuletzt Mathis, Hans Peter (Hrsg.): *Napoleon I. im Spiegel der Karikatur. Ein Sammlungskatalog des Napoleon-Museums Arenenberg mit 435 Karikaturen über Napoleon I.*, Zürich 1998, S. 544–545, Kat.-Nr. 340; Vetter-Liebenow, Gisela (Hrsg.): *Napoleon – Genie und Despot. Ideal und Kritik in der Kunst um 1800*, Ausst.-Kat. Berlin 2006, S. 124–125, Kat.-Nr. 86.
- 17 Zum allgemein ideengeschichtlichen und literarischen Kontext vgl. Wülffing, Wulf: »Heiland und Höllensohn«. Zum Napoleon-Mythos im Deutschland des 19. Jahrhunderts«, in: Berding, Helmut (Hrsg.): *Mythos und Nation*, Frankfurt am Main 1996 (Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit, 3), S. 164–184; Beßlich, Barbara: *Der deutsche Napoleon-Mythos. Literatur und Erinnerung 1800–1945*, Darmstadt 2007.
- 18 Lübeck, Stadtbibliothek, Nachlass Overbeck V/8, Friedrich Overbeck an den Vater, Ariccia, 20. August 1812.
- 19 Suhr, Norbert: *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners*, Weinheim 1991, S. 21–23.
- 20 Grote, Ludwig: *Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik*, Berlin 1938 (Neudruck Berlin 1999), S. 103–114.
- 21 Vgl. Gehrig, Oscar: *Georg Friedrich Kersting. Ein mecklenburgischer Maler aus der Zeit der Befreiungskriege*, Schwerin 1931<sup>2</sup>, S. 24–36; Gärtner, Hannelore: *Georg Friedrich Kersting*, Leipzig 1988, S. 89–103; Schnell, Werner: *Georg Friedrich Kersting (1785–1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvre-katalog*, Berlin 1994, S. 183–207, Kat.-Nr. A 65, A 66; Beyer, Andreas (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, Bd. 6: *Klassik und Romantik*, München/Berlin/London/New York 2006, S. 416–417, Kat.-Nr. 297 (Iris Wenderholm).
- 22 Vgl. dazu Schneider, Eva Maria: *Herkunft und Verbreitungsformen der »Deutschen Nationaltracht der Befreiungskriege« als Ausdruck politischer Gesinnung*, 2. Bde., Phil. Diss., Bonn 2002.
- 23 Vgl. zu der daraus resultierenden Bildtradition Lee, Rensselaer W.: *Names on Trees. Ariosto into Art*, Princeton 1977 (Princeton Essays on the Arts, 3).
- 24 Körner, Theodor: *Leyer und Schwert*, Berlin 1814<sup>2</sup>, S. 4.
- 25 Zur Symbolik von Baum und Wald auf den Gemälden siehe Schnell (s. Anm. 21), S. 193–194.
- 26 So in dem Gedicht *Aufruf* (1813), in: Körner (s. Anm. 24), S. 37. Vgl. Portmann-Tinguely, Albert: *Romantik und Krieg. Eine Untersuchung zum Bild des Krieges bei deutschen Romantikern und »Freiheitssängern«: Adam Müller, Joseph Görres, Friedrich Schlegel, Achim von Arnim, Max von Schenkendorf und Theodor Körner*, (Historische Schriften der Universität Freiburg, 12) Freiburg (CH) 1989. Siehe auch Beßlich (s. Anm. 17), v. a. S. 61–117 mit weiterer Literatur.
- 27 Vgl. Lacher, Reimar F.: *Friedrich Georg Weitsch (Braunschweig 1758–1828 Berlin). Maler, Kenner, Akademiker*, Berlin 2005, S. 180–187, 288–289, Kat.-Nr. W 274.
- 28 *Verzeichniß derjenigen Kunstwerke, welche von der königlichen Akademie der Künste in den Sälen des Akademie-Gebäudes auf der Neustadt den 9ten Oktober und folgende Tage täglich von 11 bis 5 Uhr öffentlich ausgestellt sind*, Berlin 1814, S. 63–68.
- 29 Lacher (s. Anm. 27), S. 185–187.
- 30 Vgl. Grote (s. Anm. 20), S. 113–115; Schoch, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975, S. 126–127; Gassen, Richard W./Heise, Helga (Hrsg.): *Die Brüder Olivier. Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik aus der Staatlichen Galerie Dessau*, Ausst.-Kat. Ludwigshafen 1990, S. 18–19, 107, Kat.-Nr. 3; Beyer (s. Anm. 21), S. 417, Kat.-Nr. 298 (Markus Bertsch) mit älterer Literatur.
- 31 Unter dem apokryphen Titel *Der Treueschwur* in der Hamburger Kunsthalle; vgl. Schoch (s. Anm. 30), S. 126. Heise, Carl Georg: »Heinrich Olivier, 1783–1848. Der Treueschwur«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 2, 1952, S. 28–29.
- 32 Kircheisen (s. Anm. 9), S. 26.
- 33 Vgl. Hattendorff, Claudia: »Augenzeugenschaft – Erinnerung – Überhöhung. »Napoleon vor Regensburg« von Albrecht Adam«, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 42, 2003, S. 193–208.
- 34 Zum Zyklus vgl. Lessing, Waldemar: *Wilhelm von Kobell*, München 1923, S. 99–134; Wichmann, Siegfried: *Wilhelm von Kobell. Monographie und kritisches Verzeichnis der Werke*, München 1970, S. 388–389, Kat.-Nr. 1051 (*Die Schlacht von Bar-sur-Aube*); Vignau-Wilberg, Thea (Hrsg.): *Spätklassizismus und Romantik. Vollständiger Katalog. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Neue Pinakothek/München*, München 2003, S. 246–258, Kat.-Nr. 3823.
- 35 Berlin, Nationalgalerie. Zum Gemälde vgl. Schulze (s. Anm. 3), S. 474–475 (Frank Büttner); Wesenberg, Angelika (Hrsg.): *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Katalog der ausgestellten Werke*, Berlin/Leipzig 2001, S. 374; Beyer (s. Anm. 21), S. 417–418, Kat.-Nr. 299 (Iris Wenderholm); Börsch-Supan, Helmut: *Bild-Erfindungen*, (Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk, 20) München/Berlin 2007, S. 397–401, Kat.-Nr. 245, 1–2.
- 36 Vgl. dazu zuletzt die Beiträge in Dorgerloh, Annette/Niedermeier, Michael/Bredenkamp, Horst (Hrsg.): *Klassizismus – Gotik. Karl Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst*, München/Berlin 2007.
- 37 Zitiert nach Suhr (s. Anm. 19), S. 23.
- 38 Zu dem Gemälde in Privatbesitz siehe Börsch-Supan, Helmut/Jähniß, Karl Wilhelm: *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, S. 327–328, Kat.-Nr. 207; Bachtler, Monika (Hrsg.): *Sammlerlust. Europäische Kunst aus fünf Jahrhunderten. Gemälde, Zeichnungen und Kunsthandwerk aus einer westfälischen Privatsammlung*, Ausst.-Kat. Münster 2003, S. 199, Kat.-Nr. 125; Beyer (s. Anm. 21), S. 416, Kat.-Nr. 296 (Michael Thimann).
- 39 Vgl. Schulze (s. Anm. 3), S. 472, Kat.-Nr. 317 (Jutta Müller-Tamm); Busch, Werner: *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2003, S. 97–98.
- 40 Vgl. vor allem Bischoff, Ulrich: *Denkmäler der Befreiungskriege*, 2 Bde., Phil. Diss., Berlin 1977; Lurz, Meinhold: *Kriegerdenkmäler in Deutschland*, Bd. 1: *Befreiungskriege*, Heidelberg 1985; Kretschmar, Karl-Heinz: »Gedenkstätten der Völkerschlacht«, in: Ausst.-Kat. Leipzig 1988 (s. Anm. 9), S. 35–40.
- 41 Siehe Kluge, Hans Joachim: *Caspar David Friedrich. Entwürfe für Grabmäler und Denkmäler*, Berlin 1993.
- 42 Vgl. Knoke, Hans: »Prahls Denkmal in Lübeck«, in: *Lübeckisches Jahrbuch der Vaterstädtischen Blätter* 1913, S. 157–158, 163–164, 166–168; Bülow, Ilse von: *Joseph Christian Lillie (1760–1827). Ein Architektenleben in Norddeutschland*, München/Berlin 2007, S. 190–192.
- 43 Das Zitat von Karl Friedrich Schinkel in der *Sammlung architectonischer Entwürfe*, 3. Heft (1823). Zum Denkmal siehe Rave (s. Anm. 1), S. 270–296; Bloch, Peter: »Das Kreuzbergdenkmal und die patriotische Kunst«, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 11, 1973, S. 142–159; Nungesser, Michael: *Das Denkmal auf dem Kreuzberg von Karl Friedrich Schinkel*, Berlin 1987; Beyer (s. Anm. 21), S. 254–255, Kat.-Nr. 56 (Klaus Jan Philipp).