

Anna Baumgartner

Ein polnischer Nationalmaler am preußischen Hof

Wojciech Kossak und sein wiederentdecktes Gemälde *Schlacht bei Zorndorf* (1899)

urn:nbn:de:0009-9-31818

Abstract

Thema meines Beitrages ist der Berlinaufenthalt des polnischen Nationalmalers Wojciech Kossak, der von 1895 bis 1902 in der preußischen Hauptstadt weilte und für Kaiser Wilhelm II. Schlachtendarstellungen schuf. Dies wurde Kossak in Polen stark angelastet und führte zu einer politischen Rezeption seiner Zeit in Berlin. Durchgesetzt hat sich bis heute die These, Kossak habe nur Niederlagen Preußens gemalt. Anhand der Analyse des Gemäldes *Schlacht bei Zorndorf* (1899), das eine Episode aus dem Siebenjährigen Krieg darstellt, 2004 restauriert wurde und sich heute in der E.ON edis AG Potsdam als Leihgabe des Potsdam-Museums befindet, möchte ich erstmals bildimmanent nach der Funktion und Wirkung von Kossaks Arbeiten für eine preußische Malerei fragen. Diese wird unter anderem durch die kompositorische Struktur, die Auseinandersetzung des Malers mit der preußischen Überlieferung der Schlacht sowie durch die verwendete Symbolik deutlich. Bei meinen Erörterungen dienen mir – neben dem Gemälde – die von Kossak aus Berlin geschriebenen Briefe sowie seine 1912 verfassten Erinnerungen als Quellen.

<1>

Schlachtengemälde aus der Zeit des Wilhelminismus erfreuen sich heutzutage selten größerer Beliebtheit und schlummern meist als verschollen geltend in den Depots der Museen. Geschaffen zu einer Zeit, als der deutsche Kaiser Wilhelm II. von seinen Malern die Glorifizierung des preußischen Herrscherhauses und seiner militärischen Errungenschaften forderte,¹ wird diesen damals so hoch geschätzten Werken heute oftmals ihr Kunstcharakter aberkannt.² Die *Schlacht bei Zorndorf* (Abb. 1 und 2) – gemalt 1898 bis 1899 vom polnischen Schlachtenmaler Wojciech Kossak im Auftrag Wilhelms II. für das Kasino des Potsdamer Garde du Corps Regiments – teilte lange das Schicksal vieler preußischer Gemälde. Zwar hatten schon 1966 Mitarbeiter des Potsdam-Museums die riesige, stark beschädigte Leinwand aufgefunden, diese befand sich jedoch bis in die Mitte der 1990er Jahre im Depot, da die Suche nach Sponsoren für die Restaurierung lange erfolglos blieb.

¹ Vgl. Jörn Grabowski: Leitbilder einer Nation. Zur Präsentation von Historien- und Schlachtengemälden in der Nationalgalerie, in: Dominik Bartmann (Hg.): Anton von Werner. Geschichte in Bildern. Ausstellung des Berlin Museums und des Deutschen Historischen Museums. Berlin 7.5.-27.7.1993, München 1993, 91-100; Barbara Paul: Preußens Gloria. Deutsche Geschichte in der Nationalgalerie zu Berlin, in: Stefan Germer / Michael F. Zimmermann (Hg.): Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München (u.a.) 1997, 550-562.

² So beispielhaft Barbara Lange im Fall von Wilhelm Camphausens *Der Übergang nach Alsen* (1866). Vgl. Barbara Lange: Gentlemen's agreement. Zum Realismuskonzept der vaterländischen Geschichtsbilder vom Deutsch-Dänischen Krieg 1864, in: Germer / Zimmermann: Bilder der Macht (wie Anm. 1), 371.

Erst 2004 erklärte sich die E.ON edis Aktiengesellschaft, die zuvor schon das ehemalige Kasino der Garde du Corps, ihren Potsdamer Verwaltungsstandort, hatte rekonstruieren lassen, bereit, die nötige Restaurierung zu finanzieren. Seitdem hängt das Gemälde, dessen offizieller Titel *Attaque des Garde du Corps-Regiments bei Zorndorf* lautet, als Dauerleihgabe des Potsdam-Museums in den Räumen des Energiekonzerns, wo es allerdings nur bei bestimmten Veranstaltungen auch einem breiteren Publikum zugänglich ist.³

<2>

Im Folgenden möchte ich mich der Entstehungsgeschichte und Analyse dieses Gemäldes widmen, das bisher zwar oftmals in Publikationen reproduziert,⁴ jedoch noch keiner genaueren Untersuchung unterzogen wurde. Dabei soll allerdings weniger die preußische Kunst im Vordergrund der Erläuterungen stehen als vielmehr der Berlinaufenthalt Wojciech Kossaks. Dieser weilte um die Jahrhundertwende sieben Jahre lang in der preußischen Hauptstadt, übernahm mehrere Auftragsarbeiten für Wilhelm II. und hinterließ nicht nur zahlreiche Briefe aus Berlin,⁵ sondern widmete dieser Zeit auch einen zentralen Teil seiner 1912 geschriebenen *Erinnerungen*.⁶ Denn gerade die Autorschaft macht dieses Gemälde so interessant; es stellt ein seltenes visuelles Dokument der bisher wenig untersuchten deutsch-polnischen Kunstbeziehungen des 19. Jahrhunderts dar.⁷

³ Vgl. Frank Bauer: Die Schlacht bei Zorndorf. 25. August 1758, Potsdam 2005, 25, 26; An historischem Ort in neuem Glanze. E.DIS gibt dem restaurierten Gemälde über "Die Schlacht bei Zorndorf" seinen traditionellen Standort im wiedererrichteten "Kasino des Infanterieregiments 9" zurück, in: Land-Sicht: Leben und Reisen in Brandenburg (2004/4), 37.

⁴ Beispielhaft: Robert Traba (Hg.): *My, berlińczycy! / Wir Berliner! Geschichte einer deutsch-polnischen Nachbarschaft*, Berlin 2009, 148-149.

⁵ Kazimierz Olszański (Hg.): *Wojciech Kossak. Listy do żony i przyjaciół* (Briefe an die Ehefrau und an Freunde), Krakau 1985. Olszański hat in zwei Bänden die meist von Kossaks Frau aufbewahrten und später in den Besitz verschiedener Bibliotheken gelangten Briefe editiert und mit einigen erklärenden Fußnoten versehen. Vom Berlinaufenthalt Kossaks sind über 400 Briefe erhalten, in denen der Künstler seiner in Krakau gebliebenen Frau fast täglich berichtet.

⁶ Wojciech Kossak: *Wspomnienia* (Erinnerungen), Krakau 1913. Auf Deutsch erschienen die *Erinnerungen* bald darauf in leicht veränderter Form: *Wojciech Kossak: Erinnerungen*, Berlin 1913. Die polnische Version der *Erinnerungen* wurde 1971 neu aufgelegt: Kazimierz Olszański (Hg.): *Wojciech Kossak. Wspomnienia* (Erinnerungen), Warschau 1971.

⁷ Die folgenden Ausführungen basieren auf den Ergebnissen meiner Magisterarbeit, die ich im November 2010 am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften an der Freien Universität Berlin bei Prof. Dr. Werner Busch (Kunstgeschichte) und Prof. Dr. Gertrud Pickhan (Osteuropastudien) eingereicht habe. Neben der Analyse des Gemäldes *Schlacht bei Zorndorf* habe ich die bisher von der Forschung kaum beachteten Briefe Kossaks zum Ausgangspunkt für eine Rekonstruktion seines Berlinaufenthalts herangezogen und versucht, die in den *Erinnerungen* geschaffene Erzählung über diese Zeit zu dekonstruieren. Vgl. Anna Baumgartner: *Wojciech Kossak. Ein polnischer Schlachtenmaler am preußischen Hof in Berlin (1895-1902) zwischen Wilhelminismus, polnischem Patriotismus und dem Aufkommen der Moderne* (unveröffentlichte Magisterarbeit 2010).



Abb. 1: Wojciech Kossak: Die Schlacht bei Zorndorf, 1899, Öl auf Leinwand, 270 x 600 cm, E.ON AG Potsdam (Dauerleihgabe des Potsdam-Museums)
Bildrechte: Potsdam Museum
Foto: Holger Vonderlind



Grosse Berliner Kunstausstellung 1899

A. v. Kossak. Attaque des Gardes du Corps-Regiments bei Zorndorf.

Abb. 2: Wojciech Kossak: Die Schlacht bei Zorndorf, 1899, s/w Abbildung aus dem Katalog der Grossen Berliner Kunstausstellung 1899 vom 7. Mai bis 16. September im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, Berlin 1898, Reproduktionserlaubnis: Staatsbibliothek zu Berlin

Ein polnischer Nationalmaler kommt nach Berlin

<3>

Wojciech Kossak (1856-1942) zählt bis heute zu den bedeutenden polnischen Nationalmalern. Zu einer Zeit, als Polen zwischen Preußen-Deutschland, Russland und Österreich geteilt war, schuf Kossak Gemälde polnischer Schlachten, virtuose Pferdebilder und Portraits bedeutender Persönlichkeiten, die der Förderung des nationalen Bewusstseins dienten. Seine Popularität resultiert vor allem aus der Mitautorschaft am *Raclawice-Panorama*, das 1894 in Lemberg (Lwów) eröffnet wurde und eine siegreiche Episode der polnischen Freiheitskämpfer darstellt, die hundert Jahre zuvor im Kościuszko-Aufstand gegen die russischen Truppen gekämpft hatten. In der Tradition seines Vaters Juliusz Kossaks stehend, der die polnische Pferdema­lerei mitbegründet hatte, war er ein wichtiger Teil der polnischen Kunstwelt.

<4>

Im 19. Jahrhundert lag in Polen aufgrund der Teilungssituation die geistige Führung der Nation in den Händen von Literatur und bildender Kunst. Von den polnischen Künstlern

wurde verlangt, an der Schaffung einer nationalen Malschule mitzuwirken.⁸ Dennoch war es für diese durchaus üblich, auch im Ausland tätig zu sein, für verschiedene Auftraggeber zu arbeiten und sich einen Platz auf dem internationalen Kunstmarkt zu suchen.⁹ So folgte auch Kossak 1895 kurz nach der Fertigstellung des *Raclawice-Panoramas* der Einladung des polnischen Malers Julian Fałat, der sich bereits seit einigen Jahren in der deutschen Hauptstadt aufhielt, hier für Wilhelm II. Jagdbilder malte und dadurch gesellschaftlich etabliert war. Die Idee war, in der Metropole an der Spree, die für ihre Faszination für große Schlachtenpanoramen bekannt war, gemeinsam ein weiteres Panorama, den *Übergang der napoleonischen Truppen über die Beresina 1812*, zu gestalten.¹⁰

<5>

Während dieser Arbeit lernte Kossak Kaiser Wilhelm II. bei dessen Besuchen im Panoramagebäude kennen und entschloss sich, in der preußischen Hauptstadt zu bleiben. Kossak erkannte schnell, dass er als Schlachtenmaler und als Krakauer Reserveoffizier der österreichischen Ulanen im militärbegeisterten Berlin erfolgreich sein würde. Sein Ziel war es, für Wilhelm II. Schlachtengemälde zu schaffen. In den Briefen an seine Frau findet sich folgende Aussage vom Januar 1896, die dies eindrücklich belegt:

<6>

"Ich will in Berlin auf festen Füßen stehen [...] ich muss zu einem Vermögen kommen, ich habe genug davon, im Krakauer Sumpf auf der Stelle zu treten. [...] Hier ist jetzt der günstigste Moment. Die französischen Milliarden fließen, der Kaiser ist jung und ein Liebhaber der Malerei und des Militärs, es gibt keinen Schlachtenmaler, er kennt mich bereits und nach dem Panorama werden mich alle kennen. Du weißt, dass ich die Preußen nicht leiden kann und Berlin nicht mag. [...] Für das Vaterland arbeiten, die Anerkennung der Landsleute – alles Unsinn, dumme Phrasen. Das Land ist arm und blank, man kann keine großen Summen verlangen [...]."¹¹

⁸ Vgl. Jan Ostrowski: Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne, München 1989.

⁹ Vgl. Halina Stępień: *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1941* (Polnische Künstler in München in den Jahren 1856-1941), Warschau 2003; Ewa Bobrowska-Jakubowska: *Artyści Polscy we Francji w latach 1890-1918. Wspólnoty i indywidualności* (Polnische Künstler in Frankreich in den Jahren 1890-1918. Gruppierungen und Individualitäten), Warschau 2004. Kossak besuchte sowohl in München wie auch in Paris die Akademie; seine ersten Erfolge feierte er wiederum am österreichischen Hof bei Kaiser Franz Joseph.

¹⁰ Kossaks Berlinaufenthalt wurde in der Sekundärliteratur erstmals von Kazimierz Olszański beschrieben: Kazimierz Olszański: *Wstęp* (Einleitung), in: ders.: *Wojciech Kossak* (wie Anm. 6), 5-41. In jüngerer Zeit: Stefan Dyroff: *Wojciech Kossak – Panorama- und Schlachtenmaler für Deutsche und Polen. Deutsch-polnische Denkwürdigkeiten in seinem Werk, seinem Umfeld und seiner Rezeption*, in: Małgorzata Omilanowska (Hg.): *Wanderungen: Künstler, Kunstwerk, Motiv, Stifter*, Warschau 2005, 79-101; Anna Baumgartner: *Fałat und Kossak. Polnische Maler im preußischen Berlin Ende des 19. Jahrhunderts*, in: Traba: *My, berlińczycy* (wie Anm. 4), 139-158 (erschieden auch in polnischer Version). Die allgemeinen Angaben zu Kossaks Berlinaufenthalt finden sich – wenn nicht anders vermerkt – in diesen Publikationen.

¹¹ Brief Nr. 180: Berlin an einem Sonntag im Januar 1896, 280, 281. Alle zitierten Briefe folgen der von Olszański herausgegebenen Version und stammen aus Band 1 (vgl. Anm. 5). Ich gebe jeweils die Nummer des Briefes, sein Datum und die Seitenzahl an; die Daten beruhen auf Übersetzungen aus dem Polnischen. Die kursiven Klammern, die Olszański setzt, um anzugeben, bei welchem Datum es sich um eine Rekonstruktion von ihm handelt, gebe ich nicht an. Alle Übersetzungen stammen von mir.

Schlachtenmalerei – ein europäisches Phänomen

<7>

Die Grundvoraussetzung für die Hoffnung, als polnischer Nationalmaler am preußischen Hof arbeiten zu können, lieferte ihm dabei der Charakter der Schlachtenmalerei, die im 19. Jahrhundert einen wichtigen Teil der populären Geschichtsmalerei bildete. Zwar war sie stark national ausgerichtet und förderte die Schaffung der kollektiven Erinnerung einer bestimmten Nation an die vergangenen Schlachten, weshalb auch die historische Authentizität und Genauigkeit der Darstellung gewünscht war.¹² Bei der formalen Umsetzung blickten die europäischen Kriegsmaler aber auf das Kunstgeschehen in Frankreich und bedienten sich einer gemeinsamen Bildsprache, um allgemeine Motive in den eigenen nationalen und politischen Kontext zu setzen und somit eine jeweils eigene Sicht auf die Vergangenheit zu konstruieren. Als Vorbilder dienten ihnen zum einen die Schlachtenmaler der napoleonischen Ära, die als Maler-Generäle die Kriegsschauplätze begleitet hatten, sowie die Arbeiten des von Napoleon begeisterten Ernest Meissonier und seines Schülers Edouard Detaille. Letzterer gehörte seit den 1870er Jahren gemeinsam mit Alphonse de Neuville zu den führenden Vertretern der Schlachtenmalerei, die seit den Ereignissen des Deutsch-Französischen Krieges einen Boom erlebte. Vor allem ihre großen Schlachtenpanoramen zogen in ganz Europa ein schaulustiges Publikum an und dienten auch Wojciech Kossak als wichtige Inspiration.¹³

<8>

Kossaks Plan, in Berlin Karriere zu machen, ging auf: Nach anfänglicher Tätigkeit als Pferdemaier für das Berliner Großbürgertum – dabei besonders gefördert durch die polnisch-jüdischen Gattinnen der Berliner Hochfinanz – und gezieltem Kontaktaufbau zum preußischen Adel gelang es Kossak schließlich im Frühjahr 1897 die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich zu lenken und ihn mit seiner Schlachtenmalerei zu begeistern.¹⁴ Bald erlangte er dessen Gunst und wurde zu einem Liebling Wilhelms. Kossak genoss zahlreiche Einladungen zu Hofe und bekam ein Atelier im Monbijou-Palast. Es entstanden zwei Reiterportraits des Kaisers und sechs Schlachtengemälde, die Episoden aus dem Siebenjährigen Krieg und den Befreiungskriegen darstellen. Die Zeit in Berlin gehört zu den erfolgreichsten Abschnitten in Kossaks Karriere. Als sich jedoch die preußische Polenpolitik um die Jahrhundertwende unter Reichskanzler von Bülow verschärfte, wurde Kossak bald von der polnischen Presse für seine Dienste für Wilhelm II. – das Oberhaupt der preußisch-deutschen Teilungsmacht und somit Unterdrücker der polnischen Unabhängigkeitsbestrebungen – angegriffen. Nun schien es nicht mehr passend, dass ein polnischer Nationalmaler Auftragsarbeiten für den deutschen Kaiser schuf. Obwohl Kossak seine Zugehörigkeit zu Polen unterstrich, parallel an polnisch-nationalen Kunstprojekten

¹² Vgl. beispielhaft: Ekkehard Mai: Historienbild im Wandel, in: ders. / Anke Repp-Eckert (Hg.): Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Eine Ausstellung des Wallraf-Richartz-Museums der Stadt Köln, des Kunsthauses Zürich und des Musée des Beaux-Arts Lyon, Köln 1987, 151-164.

¹³ Vgl. zur europäischen Formensprache: Thomas W. Gaehtgens: Anton von Werner und die französische Malerei, in: Bartmann: Anton von Werner (wie Anm. 1), 51-64. Zur französischen Schlachtenmalerei nach 1870: Rachel Esner: Gloria victis. Französische Malerei des Deutsch-Französischen Krieges, in: Germer / Zimmermann: Bilder der Macht (wie Anm. 1), 390-402; François Robichon: Der Krieg von 1870/71 und die französische Militärmalerei, in: Bartmann: Anton von Werner (wie Anm. 1), 62-79.

¹⁴ Besonders durch Aniela Fürstenberg, Gattin des Bankiers Carl Fürstenberg. Vgl. Baumgartner: Kossak in Berlin (wie Anm. 7), 45-58 (Kapitel III.1. Kossaks erste Schritte in Berlin, Kapitel III.2. Etablierung in Berlin und Jagd auf den Kaiser). Die Anfangsphase von Kossaks Berlinaufenthalt wurde bisher in der Forschung noch nicht näher untersucht.

arbeitete und schließlich 1902, nachdem Kaiser Wilhelm II. auf der neu eröffneten Marienburg im Kreuzrittermantel eine antipolnische Rede gehalten hatte, aus Berlin abreiste, konnte er Zeit seines Lebens den Ruf eines preußischen Hofmalers nicht mehr loswerden.

Politische Rezeption des Berlinaufenthalts

<9>

So lesen sich auch die 1912 von Kossak verfassten *Erinnerungen*, in denen die Zeit in Berlin einen zentralen Teil einnimmt, wie eine Verteidigungsschrift. Neben der ausführlichen Beschreibung seiner freundschaftlichen Beziehung zu Wilhelm betont er darin sein paralleles Engagement für polnische Projekte und – besonders in der polnischen Version – seine mit der Zeit immer stärker werdende Ablehnung Preußens. Er wehrt sich gegen den Vorwurf, als polnischer Nationalmaler die preußische Teilungsmacht glorifiziert zu haben. Nach einem Vergleich mit den Briefen wird deutlich, dass der Maler hier einen Mythos über seinen Berlinaufenthalt ins Leben ruft, indem er vieles überspitzt oder ausspart und nicht zuletzt seine Ausführungen hauptsächlich auf die Kontakte zu Wilhelm II. reduziert.

<10>

Diese von Kossak in den *Erinnerungen* geprägte Sichtweise bestimmt bis heute die (wissenschaftliche) Rezeption seines Berlinaufenthalts. Durchgesetzt hat sich in der Forschung die immer wieder aufgegriffene Interpretation des Publizisten Kazimierz Olszański, der in den 1970er und 1980er Jahren das malerische Werk der Künstlerfamilie Kossak aufgearbeitet hat. Er greift verteidigend des Malers eigene Worte auf. So habe Wojciech Kossak hauptsächlich preußische Niederlagen gemalt, und wenn Preußen in seinen Gemälden einmal siege, dann über Polens andere Teilungsmacht, Russland.¹⁵ Allerdings beruhte Kossaks Erfolg in Berlin auf seinen für Wilhelm II. geschaffenen Schlachtenbildern, die nach den Vorgaben des Kaisers eine preußisch-patriotische Gesinnung zu verkörpern hatten. Somit ist diese Argumentation zu hinterfragen und scheint – spätestens seitdem die Schlacht in den Kontext der Kulturwissenschaft gerückt ist und unter anderen Aleida Assmann auf die das nationale Bewusstsein stärkende Wirkung von Niederlagen hingewiesen hat¹⁶ – nicht mehr haltbar. Die Restaurierung des Bildes *Schlacht bei Zorndorf* erlaubt es nun, die bisherige Rezeption bildimmanent zu prüfen und zu erörtern, welche Funktion Kossaks Schlachtendarstellungen im Kontext einer preußischen Malerei und in ihrer Wirkung auf den Betrachter tatsächlich einnehmen.

Die Schlacht bei Zorndorf – die zweite Auftragsarbeit für Wilhelm II.

<11>

Mit der Arbeit an *Zorndorf* konnte Kossak seine Position als Maler am preußischen Hof festigen. So erhielt er kurz darauf noch den Auftrag für ein Kaiserportrait zu Pferde, an dem er parallel arbeitete. Der Kaiser kündigte an, weitere Gemälde von Kossak malen zu lassen.¹⁷ *Zorndorf* war zudem das erste Bild, das im Atelier im Monbijou-Palast entstand, um

¹⁵ Olszański betont dies in jedem seiner Texte zu Kossak. Beispielhaft: Kazimierz Olszański: Wojciech Kossak, Breslau (u.a.) 1982, 18. Neben den neu herausgegebenen *Erinnerungen*, den Briefen und dem Album gibt es noch eine weitere Publikation Olszańskis zu den Kossaks: Kazimierz Olszański: Niepospolity ród Kossaków (Die außergewöhnliche Familie der Kossaks), Krakau 1994. In jüngeren Publikationen greifen sowohl Stefan Dyroff, wie auch ich selbst in meinem kurzen Überblick über polnische Künstler des 19. Jahrhunderts in Berlin, die Darstellung Olszańskis auf. Vgl. Dyroff: Wojciech Kossak (wie Anm. 10), 91; Baumgartner: Fałat und Kossak (wie Anm. 10), 150.

¹⁶ Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik, München 2006, 64-76.

¹⁷ Vgl. Brief Nr. 342: Berlin Sonntag, Tag des Heiligen Wojciech 23. April 1899, 453. Die Briefe Kossaks stellen eine wertvolle Quelle zur Rekonstruktion der Geschehnisse in Berlin dar, sind sie

das der Maler während der Präsentation der ersten Skizze zu bitten gewagt hatte.¹⁸ Hier empfing der Künstler dann auch kurz vor der Fertigstellung den Kaiser und die preußische Künstlerkoryphäe Adolf Menzel, wodurch das Bild schon während des Entstehungsprozesses einen gewissen Bekanntheitsgrad erreichen konnte, da Kossak – eine einzigartige Gelegenheit witternd – einen Fotografen bestellte, der das Ereignis für die Nachwelt festhielt.¹⁹

<12>

Den Auftrag für *Zorndorf* hatte der Maler von Wilhelm II. im März 1898 erhalten, als er noch an seinem ersten Bild für den Kaiser, der *Schlacht von Etoges* arbeitete. Wilhelm wünschte nun für den Kasinosaal seines Garde du Corps Regiments ein Bild, das den gegenwärtigen Regimentsmitgliedern die glorreiche Vergangenheit ihrer Einheit vor Augen führen sollte.²⁰ Am monumentalen, 2,70 x 6 Meter messenden Gemälde *Schlacht bei Zorndorf*, das die Episode der preußischen Attacke des Garde du Corps Regiments am 25. August 1758 darstellt, arbeitete Kossak von September 1898 bis April 1899. Noch vor seiner feierlichen Einweihung im Kasinosaal der Garde du Corps im Oktober 1899 zeigte er es auf der Großen Berliner Kunstausstellung.²¹

Historische Rekonstruktion – preußische Konstruktion

<13>

Bereits das Thema deutet auf die Verherrlichung der preußischen Militärmacht hin und war gegen Ende des 19. Jahrhunderts Teil des kollektiven Schlachtengedächtnisses in Preußen-Deutschland. Der Siebenjährige Krieg sowie die Person Friedrichs des Großen nahmen darin stets eine bedeutende Rolle ein. Für die Schlacht von Zorndorf stellt gerade der Moment der Attacke der Garde du Corps unter General von Seydlitz am Nachmittag des 25. August 1758 eine Schlüsselszene dar, da dieser Moment für den siegreichen Ausgang der Schlacht als zentral gedeutet wurde. Denn ihr Ausgang war blutig, eigentlich uneindeutig und entsprechend strittig in der Öffentlichkeit. Während die Preußen den Sieg am 25. August für sich beanspruchten, erklärten die Russen ihren Angriff am folgenden Tag zum entscheidenden Sieg.²²

<14>

doch zeitnah zu den Ereignissen geschrieben. Sie präsentieren aber natürlich ebenso wie die *Erinnerungen* Kossaks subjektive Sichtweise. Gerade bei den den Kaiser betreffenden Aussagen muss beachtet werden, dass Kossak sicherlich auch hier einiges im Bericht an seine Frau überspitzt; zudem erreichten den Maler viele Aussagen des Kaisers nur über dessen Flügeladjutanten.

¹⁸ Vgl. Brief Nr. 293: Berlin Montag 29. August 1898, 400.

¹⁹ "Ich habe einen Fotografen bestellt, damit er uns zu dritt vor meinem Bild fotografiert. [...] Wenn sich das machen lässt, werden das gleich alle Illustrierten der Welt abdrucken." Vgl. Brief Nr. 338: Berlin Samstag 15. April 1899, 448-449. Später thematisierte Kossak den Besuch auch in einer Ölskizze, die der Fotografie folgt.

²⁰ Aus insgesamt 55 Briefen lässt sich der Werkprozess rekonstruieren: Vgl. Brief Nr. 277: Berlin Montagabend 14. März 1898, 384. Hier findet der Auftrag erstmals Erwähnung. Von der feierlichen Eröffnung durch den Kaiser berichtet Kossak im Oktober 1899. Vgl. Brief Nr. 362: Monbijou Samstag 21. Oktober 1899, 476, 477.

²¹ Vgl. Grosse Berliner Kunst Ausstellung 1899 vom 7. Mai bis 17. September im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof (Ausstellungskatalog), Berlin 1899, 30, 34, 146.

²² Vgl. Marian Füssel: Das Undarstellbare darstellen. Das Bild der Schlacht im 18. Jahrhundert am Beispiel von Zorndorf (1758), in: Gabriela Signori / Birgit Emich (Hg.): *Kriegsbilder in Mittelalter und Früher Neuzeit* (= ZHF Beihefte), Berlin 2009, 317-349. Marian Füssel hat auf sehr überzeugende Weise die Bedeutung Zorndorfs und dessen Rezeptionsgeschichte im kollektiven Gedächtnis der Preußen herausgearbeitet.

Nicht nur das Thema, sondern auch Kossaks erste Arbeitsschritte implizieren die Übernahme jener preußischen Sicht – zumal Kossak selbst seiner Frau stolz schreibt, er schaffe eine Apotheose der Garde, was zeigt, dass er sich der Verherrlichung Preußens durchaus bewusst ist.²³ Gemäß den Anforderungen einer möglichst realistischen Darstellung der Ereignisse setzte sich Kossak bei seinen Arbeiten intensiv mit den historischen Quellen, den zeitgenössischen Uniformen und Waffen wie mit der Topographie des Schlachtfeldes auseinander. Für seine im Auftrag Wilhelms entstehenden Arbeiten studierte er, um der preußischen Historiographie zu folgen, die Quellen in den Geheimen Archiven des Kriegsministeriums und wurde vom Zeughaus mit Requisiten versorgt.²⁴ Für *Zorndorf* unternahm er zudem im Juni 1898 mit den Offizieren der Garde du Corps einen Ausflug auf das nahe Küstrin gelegene Schlachtfeld, um Terrainstudien zu machen. In den Briefen findet sich folgender Vermerk: "Ich fuhr mit den Exzellenzen auf das Schlachtfeld, in schrecklicher Hitze liefen wir den ganzen Tag auf dem Feld umher und überlegten uns die Komposition in den allerfeinsten Einzelheiten. Es wird etwas unerhört Originelles und gebe Gott, dass es so wird, wie ich es in der Imagination sehe."²⁵

<15>

Die gewählte Komposition bezeugt, dass Kossak den Anforderungen an die historische Genauigkeit nachkommt; gleichzeitig verweisen zahlreiche Fragmente auf eine gezielte Konstruktion, die metaphorisch auf den kommenden Sieg der Preußen hindeuten, wobei ikonographische Elemente aus der kunsthistorischen Tradition wie die Auseinandersetzung mit der aufkommenden Medialität verarbeitet werden.

<16>

Mitten im Kampf setzt Kossak das Schlachtengeschehen an. Der Blick fällt – einzig getrennt durch das im Vordergrund aus dem Bild herausragende tote Pferd – in direkter Linie auf die in Rückenansicht stehende russische Infanterie. Im Frontalangriff galoppiert die preußische Kavallerie mit erhobenen Säbeln und dem Schlachtruf auf den Lippen heran. Fast berühren sich die beiden Fronten schon. Eingerahmt wird die Szenerie von drei die Komposition dominierenden Birken, in deren Umkreis der Kampf stattfindet. Rechts, direkt auf der Linie des Goldenen Schnittes erhebt sich die erste hell erleuchtete Birke aus dem Bild in die Höhe und wirkt wie eine Drehachse. Sie gibt dem Bild seine Ausrichtung nach links und führt zum russischen Banner, dem umgeknickten linken Birkenast und dem schemenhaft und von dunklen Rauchschwaden umgebenen brennenden Zorndorf, vor dem russische Grenadiere ihre Granaten werfen. Das Gemälde zerfällt in mehrere Fragmente. Der Blick verliert sich in den einzelnen Elementen und Sequenzen wie in der Breite der Komposition und wird doch durch die geometrische Strukturierung und Rhythmisierung gelenkt. Rechts scheint das Kampfgeschehen gleichsam aufgelockert, ohne jedoch an Dynamik und Tempo zu verlieren. Vorne treibt der Lenker einer Troika die Pferde mit der schwingenden Peitsche an, um mit dem russischen Offizier dem herannahenden und schon fast die Hand ausstreckenden Preußen zu entkommen. Ein mit dem Bogen auf den Preußen zielender Kalmücke vervollständigt die Gruppe und verbindet diese mit dem linken Bildteil. Während sich ganz rechts im Mittelgrund zwei weitere Kalmücken vom Schlachtfeld entfernen, öffnet sich im Hintergrund in direktem Kontrast zum brennenden Zorndorf eine idyllische Landschaft. Vier

²³ Vgl. Brief Nr. 292: Berlin Donnerstag im August 1898, 398.

²⁴ Vgl. beispielhaft Brief Nr. 245: Berlin Sonntag früh 1892, 351 (hier berichtet er, aus dem Museum hätte man ihm Waffen und Uniformen geschickt). Ebenso Brief Nr. 311: Berlin 2. Dezember 1898, 421. Hier schreibt Kossak während der Arbeit an *Zorndorf*, er sei auf der Suche nach Uniformen zum Direktor des Zeughauses gegangen.

²⁵ Brief Nr. 288: Berlin 10. Juni 1898, 395.

Reiter sind zu erkennen, angeführt von einem Schimmel: Es naht Friedrich der Große mit seinem Gefolge.

<17>

Bei einem Vergleich des militärischen Schlachtplans mit der Komposition wird ersichtlich, dass der Maler hier nur eine kleine Episode aus dem gesamten Ereignis aufgreift. Der leicht nach links ausgerichtete Frontalangriff der Garde du Corps folgt der genauen Anordnung, die aus dem militärischen Schlachtplan hervorgeht.²⁶ Der Betrachter blickt auf das Kampfgeschehen von russischer Seite aus und wird direkt einbezogen, was sich auch in der Überleitung und Auflösung von realem Raum und Bildraum, durch die angeschnittene Birke, das Pferd und den in das Bild einführenden Weg ergibt. Der Betrachter steht vorne an der Stelle, an der sich die russische Kavallerie befinden müsste, die aber außerhalb des Bildrandes anzusetzen ist. Nur ein einzelner russischer Reiter, der in Rückenposition zu sehen ist, wie er einen russischen Infanteristen mit der Waffe bedroht, weist auf die hier zu verortende Kavallerie hin. Durch diese Kompositionswahl wird der Betrachter mit der Wucht des Angriffs konfrontiert, vor dem für die Russen kein Entkommen möglich zu sein scheint. Aus leichter Distanz wird die Teilhabe am historischen Ereignis erreicht und direkt auf das Zentrum – die Garde du Corps und Friedrich den Großen – gelenkt.

Der Bildtypus des Volkskrieges

<18>

Mit der Darstellung einer schlachtentscheidenden Episode und durch den Einbezug des Betrachters folgt Kossak dem Bildtypus des *Volkskrieges*, der sich während der napoleonischen Ära entwickelt hatte und erstmals in der Geschichte der Schlachtenmalerei den Blick auf den Kampf des einfachen Soldaten und des Volkes richtete. In den Epochen zuvor diente die Darstellung der Schlacht als Teil der *Historia*, der höchsten akademischen Gattung, zur moralischen Erbauung der Fürsten und fokussierte gezielt durch den gesamten Kompositionsaufbau einen Einzelhelden. Parallel hierzu entwickelte sich ein Bildtypus, der den Kabinettskrieg visualisierte und als topographische Erfassung des Herrschaftsraums der niederen Gattung der Landschaftsmalerei zuzuschreiben ist. Bei dieser Bildform findet sich ein starres Bildschema: Der Herrscher wird in Überschau auf einem Hügel gezeigt, wie er einem Dirigenten gleich die geometrische Anordnung auf dem Schlachtfeld lenkt. Durch die gesellschaftlichen Umbrüche nach der Aufklärung und der Französischen Revolution stand im Zeitalter des Nationalismus, das einfache Volk im Zentrum der Aufmerksamkeit. Das Volk selbst kämpfte nun und war mit der ständigen Omnipräsenz des Krieges konfrontiert. Im neuen Bildtypus des *Volkskrieges* dominiert keine Einzelfigur mehr das Geschehen, so dass oftmals selbst die Zuschreibung der Offiziere nicht möglich ist.²⁷ Das gilt auch für *Zorndorf*. Zwar schert ein Preuße aus der Kampflinie aus und jagt die Troika, es ist jedoch nicht auszumachen, ob es sich um General Seydlitz oder jemand anderen handelt. Susanne Parth stellt zu diesem Phänomen fest. "Der Sieg [...] wird nicht durch die heldenhafte Tat eines Einzelnen errichtet [...], sondern durch das gemeinschaftliche Handeln der Masse."²⁸ Anders als in den meisten Schlachtengemälden des 19. Jahrhunderts, in denen die einzelnen Soldaten zwar anonym, aber doch individualisiert gezeigt werden, fällt bei *Zorndorf* jedoch

²⁶ Ich beziehe mich hierbei auf den bei Frank Bauer abgebildeten Schlachtplan. Vgl. Bauer: Schlacht bei Zorndorf (wie Anm. 3), 14.

²⁷ Vgl. Annegret Jürgens-Kirchhoff: Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen, in: Dietrich Beyrau / Michael Hochgeschwender /Dieter Langewiesche (Hg.): Formen des Krieges. Von der Antike bis zur Gegenwart, Paderborn 2007, 443-468.

²⁸ Susanne Parth: Medialisierung von Krieg in der deutschen Militärmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Annegret Jürgens-Kirchhoff / Agnes Matthias (Hg.): Warshots. Krieg, Kunst & Medien, Weimar 2006, 51.

auf, dass die kämpfenden Preußen schematisiert und simultan dargestellt sind. Die Konturen der Masse verwischen in der Bewegung und sind nicht zu erkennen. Nicht das individuelle Heldentum, sondern die Kraft des Kollektivs ist zu sehen.

Sublimierung des Kriegsschreckens

<19>

Kossak schafft mit seinem Gemälde einen Einblick in das Geschehen, das in der Realität nicht zu überblicken war. Neben Pulverdampf und ungünstigem Terrain sei der Boden so trocken geworden, dass es durch den aufgewirbelten Staub und Rauch unmöglich gewesen sei, nur zwei Meter weit zu blicken.²⁹ Kossak arbeitet die terrainbedingten und meteorologischen Verhältnisse ein, wie der zwischen den beiden Fronten sich schlängelnde Rauch, die Rauchschwaden über Zorndorf und der zerfurchte Weg verdeutlichen, so dass es wie eine Rekonstruktion der Verhältnisse wirkt. Es sind aber nur Verweise, die zum Teil für die Bildaussage eine symbolische Funktion übernehmen. So ist das Motiv der sich in eine Richtung biegender Birken als Symbol des Todes zu verstehen. Bereits in der Frührenaissance findet sich die metaphorische Verwendung der Gegensätze von belaubtem und grünendem Baum – als ein Absterben und eine Erneuerung der Natur, die auf den Tod und die Auferstehung Christi hindeuten.³⁰ Dass die Verwendung dieses Motivs auch im 19. Jahrhundert üblich war, verdeutlichen druckgraphische Arbeiten zum Deutsch-Französischen Krieg.³¹ Während die rechte Seite *Zorndorfs* aufgehellt erscheint, und mit dem nahenden und Erlösung bringenden Friedrich dem Großen auf den Sieg der Preußen hinweist, lenkt die linke mit ihrer Verdichtung des Kampfgeschehens und dem abgestorbenen Birkenast, vor dem das russische Banner weht, den Blick auf die russische Seite und deren baldige Niederlage.

<20>

Die Symbolik auf der linken Seite wird auch zu einer Metapher für das blutige militärische Geschehen, von dessen Grausamkeit direkt auf dem Bild nichts zu erkennen ist. Einzig das tote Pferd und der liegende russische Leichnam verweisen auf das Sterben, sind aber eigentlich nicht in die Narration eingebettet, wirken mehr wie ein Zitat aus der kunsthistorischen Tradition, nach der sich dieses Motiv in vielen Bildern findet.

<21>

Was im Vordergrund steht, ist die Kampfbereitschaft der preußischen Kavallerie. Ihre hoch erhobenen Säbel versinnbildlichen die Leidenschaftlichkeit der Soldaten, welche die Schlachtenmalerei seit der napoleonischen Ära, mit der sich Kossak intensiv auseinandersetzte, über das gesamte 19. Jahrhundert hinweg charakterisierte;³² diese

²⁹ Füssel: Das Undarstellbare (wie Anm. 22), 321.

³⁰ Hinter diesem Motiv steht eine alte Überlieferung, die die Vorstellung vom irdischen Paradies mit der Kreuzlegende verknüpft, wie sie Piero della Francesca vor 1466 im Chor von S. Francesco in Arezzo darstellte. Gerhart Ladner verweist auf den Ursprung dieser Legende in Dantes *Purgatorio*. Vgl. Gerhart B. Ladner: Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance, in: Millard Meiss (Hg.): *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, 303-322.

³¹ Honoré Daumier gestaltete beispielsweise im Februar 1871 eine Lithographie, in welcher sich der sich im Wind biegender Baum metaphorisch auf die Niederlage Frankreichs bezieht. Vgl. Abbildung in: John Milner: *Art, War and Revolution in France. 1870-1871. Myth, Reportage and Reality*, New Haven / London 2000, 128.

³² Vgl. Elmar Stolpe: *Der Krieg als Drama der Leidenschaften. Paradigmenwechsel in der militärischen Malerei des napoleonischen Zeitalters*, in: Ekkehard Mai (Hg.): *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, 173-191.

Leidenschaftlichkeit spiegelt sich auch in den verschiedenen Physiognomien des Pferdes wieder und bündelt gleichsam die Dynamik und Aktion.

<22>

Elmar Stolpe stellt fest, dass trotz der Betonung der Kampf- und Opferbereitschaft die tief-traumatischen Eindrücke, mit denen die Soldaten und Offiziere durch das immer brutaler werdende Kriegsgeschehen konfrontiert waren, nach Äußerung drängten und in der bildlichen Umsetzung durch die entsprechende Darstellung der Natur ausgedrückt wurden.³³ So kommt es in *Zorndorf* durch die Naturmetapher zu einer Sublimierung des Kriegsschreckens. Gleichsam erfährt das Bild eine neue Ästhetisierung, in der das Gefühl der Angst in ein ästhetisches Erlebnis umschlägt. Auf der rechten Seite weist es durch die helle Farbpalette, die zarten Blau- und Grüntöne und das Vibrieren des Lichtes auf formaler Ebene fast impressionistisch anmutende Elemente auf und wird zudem durch die exotischen Reiter aufgelockert. Für Kossak war die Ausarbeitung der rechten Seite für die Schaffung der gesamten Bildstimmung mit ihren atmosphärischen Feinheiten, dem Lichteinfall sowie der Plastizität von großer Bedeutung, weshalb er zunächst einen Hilfsmaler, Walther Leistikows, engagierte und später mit dem Berliner Polen Michał Wywiórski daran arbeitete.³⁴ Die Herausarbeitung der atmosphärischen Stimmungswerte unterstützt das individuelle Miterleben des historischen Ereignisses.

Identifikation mit dem Bildgeschehen

<23>

Kossak hatte mit seinen Schlachtengemälden in Berlin und nicht nur dort sehr großen Erfolg. Besonders seine virtuose Malerei der Bewegung entzückte viele Zeitgenossen und war ein Grund für die große Popularität seiner Kompositionen. Während der Arbeit an *Zorndorf* berichtet der Maler von Rührung, Freude, Enthusiasmus und Erstaunen bei seinen Atelierbesuchern, besonders auch bei den Gardeoffizieren, auf die das Gemälde eine belebende Wirkung gehabt habe. So auch auf den großen Oberhofstallmeister Graf Lehndorff, der in jüngeren Jahren Oberst bei der Garde du Corps gewesen war und dessen ganzer Ausdruck sich bei der Betrachtung des Gemäldes verändert habe. Kossak schreibt nach dessen Besuch am 28. Januar 1899 an seine Frau: "Es kam hinein ein kalter und steifer mindestens neunzigjähriger Greis, der begeistert, belebt und gratulierend hinausging. Er sagte mir, der steife Kreuzritter, dass er im Leben nicht so ein Bild gesehen habe, in welchem so viel Schwung und Leben anzutreffen sei."³⁵ Diese Reaktion zeugt von einer starken Identifikation mit dem Bildgeschehen. Gerade die durch den Maler dargestellte Bewegung des Angriffs war es, die eine enorme Wirkung auf den zeitgenössischen Betrachter ausübte. Bei *Zorndorf* ist die Wucht des Angriffs durch die "Momenthaftigkeit" des Augenblicks vor dem Zusammenstoß der Kämpfenden betont, was einen inneren Spannungsaufbau zur Folge hat. *Zorndorf* wirkt wie ein fotografischer Schnappschuss, fast mehr noch wie ein Filmstill. Kein zeitlich abgeschlossener Akt ist dargestellt, vielmehr scheint es, als wenn die Aktion nur für den Moment eingefroren wäre, die Kämpfenden aber sogleich aufeinander träfen und die Troika-Gruppe im nächsten Moment aus dem Bild stürmte.

<24>

Hiermit zeigen sich in *Zorndorf* Bezüge zur neuen Medialisierung der Schlachtenmalerei. Kossaks Arbeiten sind in den Kontext der Entwicklung von Fotografie und Film zu setzen.

³³ Stolpe: Krieg als Drama der Leidenschaften (wie Anm. 32), 188.

³⁴ Vgl. Brief Nr. 323: Berlin Februar 1899, 434; Brief Nr. 342: Berlin Sonntag, Tag des Heiligen Wojciech 23. April 1899, 453.

³⁵ Brief Nr. 322: Berlin Samstagabend 28. Januar 1899, 433.

Denn zum einen musste die Schlachtenmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die Bildflut von Kriegsgraphiken und das Entstehen der ersten Fotografien, die auf den Schlachtfeldern gemacht wurden, reagieren. Dabei hatte die Malerei den Vorteil, dass sie neue Darstellungskonventionen rückwirkend auf die Vergangenheit anwenden konnte. Die Malerei konnte die Kriegs fotografie zudem überbieten und die direkte Kriegsaktion wiedergeben, was die Fotografie selbst noch nicht zu leisten vermochte, musste sie sich doch erst noch mit der Darstellung unbewegter Motive begnügen.³⁶

<25>

Dabei ist die Wirkung der Bewegung auf den Betrachter vor der Entwicklung des Films nicht zu unterschätzen. Für die Garde du Corps wurde mit Kossaks *Schlacht bei Zorndorf* eine wieder- und miterlebte Erinnerung an die eigene Geschichte geschaffen. Die direkte Anteilnahme am Geschehen durch den Betrachter verdeutlicht, dass dies fast leiblich mitgeföhlt wird. Der Künstler evoziert ein individuelles Empfinden, das jedoch stark im Dienst der kollektiven Erfahrung zu sehen ist, und welches das Gemeinschaftsgefühl der Gruppe bzw. der Nation verstärkt. Die Monumentalität der Komposition schafft eine geradezu suggestive Anwesenheit und zieht den Betrachter in ihren Bann. Die geometrische Ordnung, die durch die Rhythmisierung des Schlachtengeschehens erreicht wird, dient der Orientierung und erzeugt eine visuell formalisierte Welt. Mit diesen Effekten und dieser Wirkung sind folglich einige Aspekte vorweggenommen, die bis heute massenmedial inszenierte Kampfszenen und Schlachtendarstellungen in Hollywoodfilmen bestimmen.³⁷

<26>

Auf den Zusammenhang der ersten Vorstufen des Films mit der Panoramamalerei soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Es scheint jedoch der Hinweis nötig, dass die Schlachtenmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts in enger Verbindung mit der Panoramamalerei zu sehen ist, da viele Schlachtenmaler wie Kossak an großen Panoramen arbeiteten, deren Kompositionsprinzipien sie bei den Schlachtengemälden übernahmen. Dabei ist zu bedenken, dass das Panorama für den Betrachter eine gezielte Inszenierung des historischen Ereignisses war. Durch das Eintauchen in die Dunkelheit des Panoramagebäudes, in dem die kreisförmige und beleuchtete Darstellung an der Leinwand anhand einzelner Episoden der Reihe nach eine historische Erzählung übernahm, wurde ihm suggeriert, mitten im Geschehen zu sein. Die Überleitung vom Real- in den Bildraum wurde durch ein *Faux Terrain* – reale, plastische Gegenstände wie Gräser oder Requisiten, die sich zwischen Betrachter und Bild befanden – noch gesteigert. Der Illusionseffekt war enorm und ist heute nur noch anhand von zeitgenössischen Pressestimmen nachzuvollziehen. Die Besucher nahmen das Bild kaum noch als Artefakt wahr, wodurch die emotionale, durch die Verbildlichung der Schlacht hervorgerufene Wirkung und Identifikation eine Steigerung erfuhr.³⁸ Die Panoramamalerei kann somit als Vorstufe des Kinos gesehen werden. Auch die

³⁶ Vgl. Parth: Medialisierung (wie Anm. 28), 53-57. Parths Ausführungen beziehen sich zwar maßgeblich auf die deutsche Militärmalerei, die von ihr herausgearbeiteten Grundprinzipien lassen sich jedoch für den europäischen Kontext zum Teil verallgemeinern.

³⁷ Diese Phänomene konstatiert Elisabeth Bronfen für heutige Hollywood-Filme, was sich in seiner Wirkung auf *Zorndorf* übertragen lässt: Vgl. Elisabeth Bronfen: Der versehrte Körper im Hollywood-Kriegskino: Schlachtenszenen in *Saving Private Ryan* und *Flags of our Fathers*, URL:

<http://www.bronfen.info/index.php/writing/65-Der-versehrte-Körper-des-Soldaten-im-Hollywood-Kriegskino.html?366193355b075e744f209d10724ec1f6=98071b5ffc6510c889a961c681e4ee32>

<15.9.2010>.

³⁸ Vgl. Oliver Grau: *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart*, Bonn 2000, 92-100. Zum Panorama allgemein: Stephan Oettermann: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a. M. 1980.

Schlacht bei Zorndorf lässt sich durch den Effekt des Eintauchens in den Bildraum und die emotionale Konfrontation mit der dargestellten Dynamik in diesem Kontext betrachten. Somit erreicht Kossak die Vergegenwärtigung des historischen Ereignisses, die auf den Höhepunkt der Schlachtenmalerei vor der Ablösung durch neue Medien wie Fotografie und Film hinweisen.

Zorndorf – (nicht nur) ein preußisches Memoriabild

<27>

In Hinblick auf die eingangs gestellte Frage nach der Funktion von Wojciech Kossaks in Berlin entstandenen Schlachtengemälden kann durch die beispielhafte Analyse der *Schlacht bei Zorndorf* festgehalten werden, dass die für Wilhelm II. geschaffenen Werke Teil der nationalen preußischen Schlachtenmalerei sind und zur Verherrlichung Preußens beitragen. Dennoch stehen nicht Sieg oder Niederlage im Zentrum, sondern die Vergegenwärtigung der eigenen Stärke und der Leidenschaftlichkeit des Kampfes. Mit *Zorndorf* ist für die Garde du Corps eine Erinnerung an die eigene Vergangenheit ermöglicht worden und die Struktur der Komposition erlaubt eine direkte Identifikation mit dem Bildgeschehen.

<28>

Bemerkenswert ist, dass Kossak damit nicht nur die preußischen Gardemitglieder anspricht, sondern unter den verschiedenen Atelierbesuchern auch die Vertreter der russischen Botschaft in Berlin begeistert, die schließlich – auch wenn die preußische Sichtweise des historischen Ereignisses eingenommen ist – einen Teil ihrer nationalen Schlachtenvergangenheit visualisiert sehen. Ebenso berichtet die polnische Presse hier durchaus noch mit Wohlwollen über die Arbeit ihres Nationalmalers. Allen gemeinsam ist die Faszination für den meisterhaften Ausdruck der Bewegung und Dynamik des Kampfgeschehens.³⁹ Somit ist hier ein ähnliches Phänomen wie bei den für ein Massenpublikum konzipierten Schlachtenpanoramen zu beobachten: Zwar dominiert eine bestimmte nationale Sichtweise des Ereignisses. Diese kann aber auch über den nationalen Rahmen hinaus funktionieren und im militarisierten Europa, in dem der Krieg omnipräsent war und mehrere Nationen gleichzeitig betraf, auch ein breiteres Publikum ansprechen. Die Schlachtenmalerei changiert also zwischen der politischen Dimension, der allgemeinen europäischen Geschichte und ihrem künstlerischen Aussagewert.

<29>

Nicht zu vergessen ist allerdings, dass es sich beim 19. Jahrhundert um das Zeitalter des Nationalismus handelt, in welchem ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zur eigenen Nation dominiert. Dieses findet gerade auch im Kunstschaffen seinen Ausdruck. Die Maler werden zu Erziehern der Nation. So kann in diesem Kontext die Nationalität des Künstlers auch zu Spannungen führen – sowohl auf persönlicher, als auch auf gesellschaftlicher oder politischer Ebene. Bei Kossak spielen im Verlauf des Berlinaufenthaltes sein starkes Zugehörigkeitsgefühl zu Polen und seine polnische Identität eine Rolle. Dies führt vorerst bei ihm selbst zu einer starken Sehnsucht nach seiner Heimat und nach der Schaffung polnischer Themen. Mit der beginnenden Verschärfung der preußischen Polenpolitik⁴⁰ kommt es schließlich zu einem Konflikt in der polnischen Öffentlichkeit, die in dieser Situation

³⁹ Vgl. W. Stodolnicki: W pracowni Wojciecha Kossaka (Im Atelier Wojciech Kossaks), in: Kraj 23 (1899), 34. Der Autor berichtet über die verschiedenen Atelierbesuche.

⁴⁰ Vgl. zur politischen Situation, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann: Oliver Steinert: "Berlin – Polnischer Bahnhof!" Die Berliner Polen. Eine Untersuchung zum Verhältnis von nationaler Selbstbehauptung und sozialem Integrationsbedürfnis einer fremdsprachigen Minderheit in der Hauptstadt des deutschen Kaiserreiches (1871-1918) (= Studien zur Geschichtsforschung der Neuzeit 32), Hamburg 2003.

die Nähe eines polnischen Nationalmalers zum preußischen Hofe als unpassend empfindet, was wiederum die spätere Rezeption und Politisierung von Kossaks Berlinaufenthalt beeinflusst. Dass Kossak angesichts dieser Situation dann bei seinem letzten Auftragsbild für Wilhelm II. – der *Schlacht von Chateau Thierry* (1902), einer Episode aus den Befreiungskriegen – die Komposition tatsächlich so anlegt, dass der Betrachter nicht wie sonst mit der Wucht des preußischen Angriffs konfrontiert wird und die Preußen in der dargestellten Szene vor den Franzosen zurückschrecken, verdeutlicht nur die Anpassungsmöglichkeiten der formalen Bildsprache der Schlachtenmalerei.⁴¹

Autorin:

Anna Baumgartner, M.A.
ania.baumgartner@googlemail.com

Empfohlene Zitierweise:

Anna Baumgartner: Ein polnischer Nationalmaler am preußischen Hof. Wojciech Kossak und sein wiederentdecktes Gemälde Schlacht bei Zorndorf (1899), in: *zeitenblicke* 10, Nr. 2 [22.12.2011], URL: http://www.zeitenblicke.de/2011/2/Baumgartner/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-31818

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.

⁴¹ Vgl. zur konfliktbeladenen Existenz als polnischer Maler in Berlin im Kontext der zunehmenden Politisierung: Baumgartner: Kossak in Berlin (wie Anm. 7), 109-123.