DIE DARSTELLUNG DES NAPOLEONISCHEN FELDZUGES VON 1812 IN DER RUSSISCHEN MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

vorgelegt von
Katharina PAINSI

am Institut für Kunstgeschichte
Begutachter Univ.-Prof. Dr. phil. Johann Konrad Eberlein

Graz, 2013

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen inländischen oder ausländischen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Graz, Juni 2013

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen Personen bedanken, die mich bei der Erstellung dieser Arbeit unterstützt haben.

Ein besonderer Dank gilt Dr. Peter Presinger von der österreich-russischen Gesellschaft, der mich in der Organisation und der ersten Kontaktaufnahme mit russischen Institutionen im Verlauf meines sechswöchigen Forschungsaufenthaltes in Sankt Petersburg tatkräftig unterstützt hat.

Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei meinem betreuenden Professor Herrn Prof. Dr. Eberlein, der stets für mich ansprechbar war und mir die Freiheit gelassen hat, die Arbeit nach eigenen Vorstellungen zu entwickeln.

Ein großer Dank gebührt auch den Mitarbeitern, der bereits oben angesprochenen, Institutionen von denen mir einige liebe Freunde geworden sind - Sergej Alexandrowitsch Tschitschenew vom *Zentrum für nationale Ehre* Russlands, mein Hauptansprechpartner vor Ort, der mich an zahlreiche kulturelle Institutionen weitervermittelt hat – den hilfsbereiten Mitarbeitern der *Russischen National Bibliothek*, die mir in vier Wochen täglich eine besondere Aufmerksamkeit zukommen ließen und mir intensiv bei der Literaturrecherche geholfen haben – Swetlana Wassiliewna Uspenskaja, Stellvertretende Direktorin des *Artillerie Museums*, die mir Zugang zu den Archiven und Räumlichkeiten des Museums gestattet und mir ihre Mitarbeiter zur Seite gestellt hat – Magarita Fedorowna Mudrak, Vorsitzende der *Gesellschaft für internationale Beziehungen Sankt Petersburg* und sämtlichen Mitarbeitern dieser Organisation, die mich so nett aufgenommen haben - Sergej Yurewitsch Kurnosow, Stellvertretender Direktor und Kurator des *Marinemuseums*, und dessen Mitarbeiter, die mich ebenfalls bei der Recherche in ihrem Museum unterstützt haben.

ZUM GEBRAUCH DES KALENDERS

Im Vorhinein sei darauf hingewiesen, dass manche Bildtitel ein anderes Datum tragen, als jenes in der Bildbeschreibung angeführt ist. Der Grund hierfür liegt darin, dass zu der Zeit, die diese Arbeit behandelt, in Russland der Julianische Kalender galt, welcher zwölf Tage hinter dem Gregorianischen Kalender, der in den meisten westeuropäischen Ländern galt und noch gilt, zurücklag.

In der Arbeit wurden, abgesehen von diversen Bildtiteln, durchgehend die Gregorianischen Daten verwendet.

ZUR TRANSLITERATION

Für russische Namen, Ortsnamen und Publikationstitel wird die in den deutschen Medien vorwiegend gebrauchte Schreibweise verwendet.

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG **7**

NAPOLEONS RUSSLANDFELDZUG IM JAHRE 1812 ..... **9**

DIE ENTWICKLUNG DER SCHLACHTENMALEREI IN RUSSLAND DES 19. JAHRHUNDERTS **15**

DIE RUSSISCHEN SCHLACHTENMALER UND IHRE REFLEXION DES NAPOLEONISCHEN KRIEGES **26**

1 Alexander von Kotzebue **26**

Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht bei Borodino 28

2 Peter von Hess **33**

Der Gemäldezyklus „*Die Schlachten von 1812*“ 34

Die Schlacht von Smolensk am 5. August 1812 38

Die Schlacht von Borodino am 7. September 1812 42

Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober 1812 46

Die Schlacht von Krasny am 5. November 1812 51

Die Überquerung der Beresina am 16. November 1812 55

3 Bogdan Pawlowitsch Willewalde **59**

Der Rückzug französischer Zivilisten aus Russland im Jahre 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau 61

Rückzug über die Beresina 65

4 Illarion Michailowitsch Prjanischnikow **69**

Im Jahre 1812 70

5 Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin **74**

Zyklus „*Das Jahr 1812*“ 76

Napoleon I auf den Borodino-Höhen 80

Vor Moskau – Warten auf die Deputation der Bojaren 83

Durch das Feuer 87

Die Rückkehr aus dem Petrowski-Palast ... 91
In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen? ... 94
Nachtbiwak der Grand Armée ... 97
„*Zögert nicht! … Lasst uns gehen!*“ ... 100
6 Alexej Danilowitsch Kiwschenko ... 103
Kriegsrat in Fili im Jahre 1812 ... 104
7 Franz Alexejewitsch Roubaud ... 108
Die Schlacht von Borodino ... 110
8 Viktor Viketjewitsch Mazurowski ... 118
Der Überfall Platows Kosaken bei Mir am 9. Juli 1812 ... 119
Der Angriff der russischen Kavallerie auf eine französische Batterie in der Schlacht bei Borodino ... 122
Die Attacke des Leibgarde-Kavallerie-Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812 ... 126

SCHLÜSSELMOTIVE ... 129
1 Der Vaterländische Krieg als künstlerisches Sujet ... 129
2 Das Sujet „*Vaterländischer Krieg*“ im Wandel der Zeit ... 136
3 Die Schlacht von Borodino ... 140
4 Eis und Feuer. Zur Darstellung der Naturgewalten in den Gemälden des Vaterländischen Krieges ... 144

SCHLUSSBETRACHTUNG ... 152

BILDERKATALOG ... 154

BIBLIOGRAPHIE ... 166

ABBILDUNGSVERZEICHNIS ... 174

EINLEITUNG

„Hochmütiger! Warst du geschlagen
Mit Blindheit? – Wo blieb dein Verstand?
Wie konntest du den Einfall wagen
Ins fremde kalte Russland!“[1]

Der Napoleonische Feldzug von 1812 ging als „*Vaterländischer Krieg*“ (Otečestvennaja vojna) in die russischen Geschichtsbücher ein. Es ist nicht nur der Ausgang des Krieges und die damit resultierende Positionierung Russlands innerhalb Europas, die den Napoleonischen Feldzug von 1812 historisch bedeutend machten, sondern vor allem die Art wie dieser Krieg geführt wurde. Der Typus dieser militärischen Auseinandersetzung geht mit den Termini „*Volkskrieg*“ (narodnaja vojna) oder auch „*Partisanenkrieg*“ einher. Diese beiden Begriffe definieren das gesamte russische Volk als Kriegsteilnehmer und stellen die nationale Reaktion auf die Invasion Napoleons mit dem Guerillakrieg, wie man ihn in Spanien führte, auf eine Ebene.[2]

Auch wenn die Bezeichnung „*Volkskrieg*“ lediglich auf die Endphase des Napoleonischen Feldzuges zutraf, prägte diese Ausformung das russische Nationalbewusstsein nachhaltig und trug erheblich zur Bildung der nationalen Identität bei. Im Laufe des 19. Jahrhunderts nahm dieses neu erlangte Bewusstsein verstärkt auch Einfluss auf die Bildenden Künste und fand in den künstlerischen Leinwänden einen Transmitter der neuen gesellschaftlichen Ideen.

Im Fokus dieser Arbeit steht demnach auch die kunstwissenschaftliche Untersuchung jener Gemälde des 19. Jahrhunderts, die Szenen aus dem Napoleonischen Feldzug von 1812 beinhalten. Anhand dieser soll die themenbezogene Entwicklung und künstlerische Behandlung beleuchtet werden. Dem Thema „*Vaterländischer Krieg von 1812*“ kann man sich von verschiedenen Ebenen nähern, so etwa von der historischen, der kunsthistorischen und der gesellschaftlichen. Aber erst alle drei nebeneinandergestellt ergeben ein aufschlussreiches Gesamtbild.

Die folgenden zwei Kapitel „*Napoleons Russlandfeldzug im Jahre 1812*“ und „*Die Entwicklung der Schlachtenmalerei in Russland des 19. Jahrhunderts*“ sind als Heranführung an die Thematik gedacht und bilden die Unterlage dieser wissenschaftlichen Arbeit. Es werden die wichtigsten historischen Eckdaten zum Napoleonischen Feldzug benannt und die Entwicklung der Schlachtenmalerei im Überblick betrachtet und so die Rahmenbedingungen

[1] Puschkin zit. nach Uhlitzsch 1987, 273
[2] Buschmann/ Mick/ Schierle 2007, 34ff

für genauere Untersuchungen geschaffen. Denn die Aufgabe besteht darin, die Ursachen hinter den mehr oder weniger ersichtlichen Veränderungen in der Motivwahl und Darstellungsweise zu analysieren und die komplexen treibenden Kräfte dahinter darzulegen.

Den Kern dieser wissenschaftlichen Arbeit bilden die Kapitel „*Die Russischen Schlachtenmaler und ihre Reflexion des Napoleonischen Krieges*“ und „*Schlüsselmotive*“. Im erstgenannten Kapitel werden die bekanntesten Maler und eine Auswahl ihrer Schlachtendarstellungen genau analysiert, um die Ergebnisse im darauffolgenden Kapitel vergleichend darzustellen und diese im Gesamten betrachten zu können. Dabei liegt der Fokus der Betrachtung auf der Entwicklung der Stilprinzipien, die diesen Gemälden zugrunde liegen. Der direkte Vergleich der Schlachtendarstellungen aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit jenen der 2. Jahrhunderthälfte weisen klare stilistische und motivische Unterschiede auf. Der Grund hierfür liegt in der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung jener Zeit.

NAPOLEONS RUSSLANDFELDZUG IM JAHRE 1812

Am Ende des 18. Jahrhunderts stand Russland stolz in der Reihe der großen Nationen der westlichen Welt. Bereits 1805 zogen die Russen als Verbündete Österreichs gegen Napoleon zu Felde. Die Niederlage, die sie dort erlitten, krönte Napoleon am Zenit seiner militärischen Schaffenskraft zum Herrn Europas. Dabei strebte er stets gegen Westen, in Richtung seines Hauptgegners England. Nachdem jedoch Österreich und Russland eine Koalition mit dem Inselreich eingegangen waren, wandte sich Napoleon vorerst von der Seemacht ab und marschierte mit seiner Armee nach Mitteleuropa, wo er zuerst Wien besetzte und von dort aus die Verfolgung der Österreicher und Russen bis nach Mähren aufnahm. Im Zuge dessen kam es am 2. Dezember 1805 zur berühmten Schlacht von Austerlitz, auch bekannt als die „*Dreikaiserschlacht*“, die den wohl größten militärischen Triumpf Napoleons darstellte.[3]

Obgleich Napoleon beinahe den gesamten europäischen Kontinent kontrollierte, war es ich, trotz eines 500 000 Mann starken Heeres, nicht möglich Großbritannien zu bezwingen. Aus diesem Grund änderte er seine Taktik und versuchte durch eine Wirtschaftsblockade, welche er über Europa verhängte, die Seemacht an ihre existentiellen Grenzen zu treiben.[4]

Diese am 21. November 1806 verhängte „*Kontinentalsperre*“ sollte alle Häfen für englische Schiffe abriegeln, richtete sich aber zwangsläufig gegen das restliche Europa und führte auch am Festland zu großen wirtschaftlichen Problemen.[5]

Zu entscheidenden Verhandlungen mit Russland kam es erst 1807, nachdem sich Franzosen und Russen in der Schlacht bei Preußisch Eylau am 8. Februar 1807 erneut gegenüberstanden. Obgleich keine Seite als eindeutiger Sieger hervorging, nahm man die Friedensverhandlungen auf. Es kam am 25. Juni 1807 zum „*Frieden von Tilsit*“, infolgedessen Russland vertraglich in die Kontinentalsperre gegen England eintrat.[6]

Für die russische Wirtschaft, für die Großbritannien einer der wichtigsten Handelspartner war, bedeuteten schon die ersten beiden Boykottjahre einen Rückgang des Exportvolumens von über fünfzig Prozent. Als Gegenwirkung erließ Zar Alexander I. 1810 ein „*Statut über den neutralen Handel*“ und nahm die Wirtschaftsbeziehung zu England wieder auf. Napoleon wertete dies als Bruch der von ihm verhängten Wirtschaftsblockade und

[3] Lincoln 1998, 108; Neuhold 2008, 211f
[4] Nolte 2008, 122f
[5] Neuhold 2008, 212ff
[6] Neuhold 2008, 212f

begann notwendige Schritte für einen Feldzug gegen das Russische Kaiserreich (Rossijskaja imperija) einzuleiten.[7]

Militärbündnisse mit Österreich und Preußen sicherten den Aufmarsch eines riesigen, fast 700 000 Mann starken Heeres, das als „*Grand Armée*“ in die Geschichte einging und im Juni 1812 ohne Kriegserklärung die Grenze Russlands überschritt.[8]

Die ursprüngliche Absicht Napoleons war es, einen begrenzten „*Kabinettskrieg*“[9] gegen Alexander I. zu führen. Er wollte das Russische Reich lediglich schwächen, sodass es sich zurück in die Kontinentalsperre zwingen ließ und die französische Vorherrschaft über Europa wieder gefestigt werden konnte. Dabei verfolgte Napoleon weder die Absicht, den amtierenden Zar vom Thron zu stoßen, noch die russische Gesellschaft in Revolution zu stürzen. Demnach erwartete Napoleon auch, dass Alexander die Friedensbedingungen akzeptieren und durchsetzen würde. Auch gab er zu verstehen, dass die wahren Gründe des Feldzuges Großbritannien und deren Sympathisanten in der Petersburger Elite zuzuschreiben seien.[10]

Napoleons Hoffnungen blieben unerfüllt und der Russlandfeldzug wurde einer der fatalsten Feldzüge der Geschichte. Der Zar hielt Napoleon, unter Vorspiegelung falscher Friedensbereitschaft, hin und stellte letztendlich sämtliche Verhandlungen ein. Taktisch setzte er auf die sogenannte Parthertaktik, die zum Symbol für die Unbesiegbarkeit Russlands wurde: Schlachten wurden vermieden und Napoleons Truppen immer weiter ins Landesinnere gelockt. Zudem setzten die Russen auf ihren alten Verbündeten, den gefürchteten russischen Winter.[11]

Diese Strategie fruchtete und obgleich es anfangs zu keiner größeren Schlacht kam, dezimierte sich das französische Heer durch Krankheit, Erschöpfung und Desertation. Die französischen Truppen stießen immer weiter ins Landesinnere vor und überdehnten somit ihre Nachschublinien, Pferde fehlten und das Einzige, was vorzufinden war, war verbrannte Erde.[12]

---

[7] Neugebauer 2009, 192
[8] Vocelka 2010, 513
[9] Die Zielsetzung eines Kabinettskrieges war begrenzt, ebenso die Waffengänge. Die Vernichtung des Gegners war nicht die Motivation eines solchen Krieges, sondern man wollte mehr durch Nachdruck seine militärischen Ziele (Gewinnung einzelner Gebiete, Grenzverschiebungen, Befreiung dynastischer Ansprüche oder im Falle Napoleons den Wiedereintritt Russlands in die Kontinentalsperre) durchsetzen. Dabei bemühte man sich auch um eine Schonung von Menschen und Sachwerten. Göse 2007, 121
[10] Lieven 2011, 262
[11] Vocelka 2010, 513; Lieven 2011, 262
[12] Neuhold 2008, 214

Nur sehr wenige Soldaten fielen Kampfhandlungen zum Opfer. Hauptsächlich fand man sich in Verzögerungsgefechten wieder, welche von Kosaken bestritten wurden, die den ausweichenden russischen Truppen Deckung gaben.[13]

Zu ersten großen Kampfhandlungen kam es am 17. und 18. August bei Smolensk. Hier standen sich erstmals die Grande Armée und die inzwischen vereinigten russischen Truppen gegenüber. Doch auch in dieser Schlacht hielten die Russen weiterhin an ihrer Rückzugstaktik fest und Napoleon beschloss, obgleich er hohe Verluste einbüßen musste, der russischen Armee nachzusetzen.[14]

Nach der Schlacht bei Smolensk, die für die russischen Truppen beinahe fatale Folgen gehabt hätte, wurde immer deutlicher, dass die russische Armee schleunigst einen Oberbefehlshaber brauchte. Dies war keine leichte Aufgabe für den Zaren, denn dieser musste einen möglichst hohen Rang innehaben, ansonsten wären wohl viele der anderen unterstellten Generäle aus Stolz zurückgetreten oder deren Befehle würden nur ungefällig ausgeführt werden. Zudem sollte er Russe sein, da dieser bei einem Krieg auf heimatlichem Gebiet die Soldaten besser zu motivieren und zu moralisieren wisse. Davon abgesehen musste der gesuchte Oberbefehlshaber natürlich auch genügend militärische Kompetenz und Erfahrung mitbringen, denn Napoleon galt auch für die Russen als „*größter General seiner Zeit*“. Widerwillig erhob der Zar den russischen General Michail Illarionowitsch Kutusow, auf Nachdruck des russischen Adels und um das Volk nicht gegen sich aufzubringen, in diesen Rang. Der neue Oberkommandierende machte sich sogleich auf, seinen neuen Posten anzutreten und stieß am 29. August in Zarrewo-Saimischtsche zur russischen Armee.[15] Ein Zeitzeuge schrieb in seinen Memoiren:

> „Die Freude war nicht zu beschreiben: Der Name dieses Kommandeurs ließ die Moral unter den Soldaten wieder aufleben. … Sofort kam ein Liedchen auf: ‚Kutusow ist gekommen, die Franzosen zu schlagen.‘ … Die Altgedienten erinnerten sich an seine Feldzüge zu Katharinas Zeiten, seine vielen Heldentaten wie die Schlacht bei Krems und die erst kürzliche Zerschlagung der türkischen Armee an der Donau. Viele Männer hatten das noch frisch im Gedächtnis. Sie riefen sich auch seine wundersame Verletzung durch eine Musketenkugel in Erinnerung, die bei der einen Schläfe ein- und bei der anderen wieder austrat. Es hieß, Napoleon selbst nenne Kutusow seit Langem den alten Fuchs, und Suworow habe erklärt, dass ‚Kutusow… niemals hinters Licht geführt werden kann‘. Solche Geschichten, die von Mund zu Mund gingen, steigerten noch die Hoffnung der Soldaten, auf ihren neuen Oberbefehlshaber, einen Mann mit einem russischen Namen, von russischem Geist und mit einem russischen Herzen, aus einer bekannten Adelsfamilie stammend und berühmt für viele große Taten.“[16]

Bald darauf kam es am 7. September 1812 bei Borodino zum wohl blutigsten Gefecht des Feldzuges. Hier standen 130 000 Soldaten der Grand Armée ungefähr 125 000 Soldaten

[13] Neugebauer 2009, 192
[14] Neugebauer 2009, 192
[15] Lieven 2011, 230
[16] Radoschizki zit. nach Lieven 2011, 230f

der russischen Armée gegenüber, und der frisch ernannte Oberbefehlshaber erhielt die Gelegenheit sich zu profilieren. Ziel Kutusows war es, Napoleons militärisches Genie kalt zu stellen und seinen Truppen wenig Raum für Manöver zu überlassen. Der Preis dieser Schlacht, in der man von Beginn an nicht glaubte, dass sie für die Russen gewonnen werden könne, war hoch.[17]

Mit massivem Artillerieeinsatz gelang es Napoleon den Kampf für sich zu entscheiden, er büßte aber an die 28 000 Soldaten in dieser Schlacht ein. Die Verluste auf russischer Seite glichen jenen der Grand Armée, jedoch gelang es den Russen sich abermals abzusetzen, da Napoleon die Reste seiner Truppen nicht noch weiter erschöpfen wollte.[18]

Daraufhin marschierte Napoleon von Borodino weiter nach Moskau, der alten Reichshauptstadt, welche jedoch in der Zwischenzeit von den russischen Truppen evakuiert worden war. Die große, vom Volk verlassene, Stadt geriet in Brand. Es ist umstritten, wer für diesen verantwortlich war, viele Quellen schreiben ihn dem Grafen Fjodor Wassiljewitsch Rostoptschin, seinerzeit Gouverneur von Moskau, zu. Napoleon, der sich zur selben Zeit im Kreml befand, diesen jedoch auf Grund des Infernos verlassen musste, begriff, dass er einen Fehler begangen hatte. Es mangelte an Mitteln die Stadt löschen zu lassen, oder um Alexander zu irgendwelchen Friedensschlüssen zu zwingen.[19]

Währenddessen befand sich die russische Armee in Tarutino, wo man sich dazu entschied, den Krieg auf eine andere Ebene zu heben und mittels mehrerer „*Kleinkriege*“[20] den Franzosen zuzusetzen. Die Russen die ihre Heimat gut kannten, wollte es vermeiden zur Zeit des nahenden Winters große Schlachten zu führen und zogen die Landwehr bestehend aus bewaffneten Bauern hinzu. Die in Moskau auf den Frieden wartende Grand Armée sah sich nun von einem Doppelring an Partisanentruppen und anderen Truppen der Landwehr umgeben, die ihre Nachschublinien behinderten.[21] Viel zu spät gab Napoleon den Befehl zum Rückzug, der am 19. Oktober begann und in einer großen Katastrophe für die Grand Armée endete.[22]

---

[17] Lieven 2011, 243; Lieven 2011, 238f
[18] Neugebauer 2009, 194
[19] Nolte 2008, 123
[20] Darunter versteht man die Bewaffnung der Bauern und hinzuziehen der Landwehr, die durch Kutusow injiziert wurde und so weite Kreise zog, dass sich ganze Truppen von Partisanen, teilweise unabhängig voneinander, organisierten und sich gegen den Feind zur Wehr setzten. Diese Gruppierungen hatten es vor allem auf die französischen Nachschublinien und in späterer Folge auf die abziehende Grand Armée abgesehen. Der Krieg von 1812 nimmt nun einen Charakter *a la* Definition des Terminus „*Volkskrieg*“ an. Z. B. The Guide 2008, 149; Buschmann/Mick/Schierle 2007, 34-37
[21] The Guide 2009, 148f
[22] Neuhold 2008, 214

Den Feldzug und den Sieg Russlands besiegelten die militärischen Operationen in Malojaroslawets. Nach dem Rückzug aus Moskau marschierte die Grand Armée zuerst nach Kaluga, wo sich die Militärdepots der russischen Armee befanden. Die Straße dorthin wurde jedoch rechtzeitig von den Russen blockiert. Es kam am 12. Oktober zu lang andauernden Kampfhandlungen nahe Malojaroslawets. Nach dieser Schlacht war Napoleon gezwungen den Rückzug über Smolensk, also denselben Weg, den sie gekommen waren und der bereits im Zuge des Anmarsches verwüstet worden war, weiter fortzusetzen.[23]

Auf den einsetzenden Herbst und den bevorstehenden russischen Winter war die französische Armee nicht vorbereitet. Spät, aber in all seiner Stärke, brach dieser an und forderte seinen Tribut. Dazu kamen die russischen Bauern, die für Religion und Vaterland gegen den „*Antichristen*“ Napoleon erbittert kämpften und jegliche Versorgung für Mensch und Tier in der ohnehin winterlich kargen und kriegsgebeutelten Landschaft im höchsten Maße schwierig gestalteten.[24]

Die Schwere dieses Rückzugs wird von Augenzeugenberichten veranschaulicht:

> „Täglich erneuern sich die Unglücksszenen vor unseren Augen und zerreißen die Herzen der Mitfühlenden. Krüppel ohne Arme und Beine, Kranke, die sterbend vom Wagen getragen werden, Wahnsinnige erfüllen die Luft von Wehklagen und Fluchen. Soldaten in den verschiedensten Uniformen, aus allen Ländern, verwünschen ihre traurige Existenz. Der große Heldengeist durchglüht nicht mehr die Gemüter. Die raue bittere Kälte hat Ruhm und Übermut das Grab bereitet! Wir sind nicht allein Augenzeugen dieser Jammergestalten, die feindliche Kugeln und der Frost verkrüppelt, sondern hören noch die schauderhaftesten Erzählungen von der grässlichen Zerrüttung, die unter dem Heer herrschte. Um ein Stück verrecktes Pferdefleisch haben sich oft sechs Menschen totgeschlagen, und der Sieger, zu kraftlos, das Erbeutete zu zermalmen, ist dann selbst ein Raub des Hungers geworden.“[25]

Nachdem Napoleons Vorhut am 12. November 1812 Smolensk verlassen hatte, galt es als nächstes die Beresina zu überqueren und Russland zu verlassen. Es startete ein erneuter Wettlauf mit der russischen Armee, der es gelungen war, den Vorsprung der Grand Armée aufzuholen, nachdem Napoleon und dessen Truppen in Smolensk eine bitter benötigte Rast eingelegt hatten.[26]

Dennoch gelang es den Franzosen unter verlustreichen Abwehrkämpfen gegen die zu ihrer Vernichtung heranrückenden russischen Truppen über eine Befehlsbrücke die Beresina zu überschreiten. Angeblich glückte der Übergang 40 000 Mann der Grand Armée. Eine politische Lösung, die auf eine Kapitulation oder Gefangennahme Napoleons zielte, wurde seitens der Russen verpasst. Napoleon verließ seine Truppen und eilte nach Paris, um seine Macht zu sichern und eine neue Armee aufzustellen, hatte aber mit Volkserhebungen in ganz

[23] The Guide 2009, 149; Neugebauer 2009, 194
[24] Nolte 2008, 124
[25] Russischer Soldat zit. nach Kleßmann 1973, 18
[26] Lieven 2011, 320

Preußen und einer starken gegnerischen Koalition zu ringen. Die Reste der Grand Armée, angeblich nur noch wenige tausend Mann, kamen schließlich Ende 1812 in Preußen an.[27]

Kurz darauf fand sich Napoleon in erneuten Kriegen – den Befreiungskriegen – wieder, die sich in einem Zeitraum von wenigen Jahren (1813-1815) ereigneten und in deren Folge sich eine Großzahl der europäischen Länder gegen ihn auflehnten.[28]

Nach einigen Siegen, bei denen sein militärisches Genie nochmals triumphierte, erlitt er in der „*Völkerschlacht bei Leipzig*“ vom 16. bis 19. Oktober 1813 eine entscheidende Niederlage. Nachdem sich alle seine Verbündeten gegen ihn gestellt hatten, musste er schließlich im April 1814 die Waffen strecken. Die Koalition der Sieger enthob Napoleon seiner militärischen und politischen Aktivitäten und verbannte ihn auf die Insel Elba.[29]

Der Sieg Russlands über die Grand Armée wurde zur Voraussetzung der Befreiung Europas von der drohenden französischen Vorherrschaft und das russische Zarenreich unter der Regentschaft Alexander I. trat in ein neues, europäisches Licht, indem es als Befreier Europas gehuldigt wurde.[30]

Auch viele Jahre danach entstanden künstlerische Lobeshymnen, die an das Jahr 1812 erinnerten, so etwa die „*Ouvertüre 1812*“ von Pjotr Iljitsch Tschaikowski, uraufgeführt am 20. August 1882 in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau, welche an die vielen Gottesdienste erinnern soll, die in den russischen Kirchen nach Kriegsbeginn mit Frankreich abgehalten wurden. Auch widmete der russische Schriftsteller Lew Nikolajewitsch Tolstoi seinen epischen Roman „*Krieg und Frieden*“ diesem historischen Großereignis und reflektiert auf seine ganz eigene Weise.[31]

> „… Der Mensch lebt mit Bewusstsein um seiner selbst willen; aber unbewusst dient er als Werkzeug zur Erreichung der historischen Ziele der ganzen Menschheit. Die vollendete Handlung ist unabänderlich, und ihre Wirkung, welche zeitlich mit den Wirkungen von Millionen Taten anderer Menschen zusammenfällt, erhält eine historische Bedeutung. Je höher der Mensch auf der sozialen Stufenleiter steht, mit je höhergestellten Menschen er Beziehungen hat, je mehr Macht er über andere Menschen besitzt, umso deutlicher ist zu erkennen, dass alle seine Handlungen vorausbestimmt und unvermeidbar sind. … Ein König ist ein Sklave der Geschichte‘[32] … Bei historischen Ereignissen sind die sogenannten großen Männer nur die Etiketten, die dem Ereignis den Namen geben; … Jede ihrer Handlungen, die sie als das Resultat ihres freien Willens betrachten und um ihrer eigenen Personen willen getan zu haben meinen, ist im geschichtlichen Sinn nicht ein Akt des freien Willens, sondern steht mit dem ganzen Gang der Geschichte in Verbindung und ist von Ewigkeit her vorausbestimmt[33]“

[27] Neugebauer 2009, 194; Palmer 1982, 230; Vocelka 2010, 513; Neuhold 2008, 215
[28] Vocelka 2010, 514
[29] Neuhold 2008, 215
[30] Nolte 2008, 124
[31] Norris 2006, 11
[32] Tolstoi 2007, 1059
[33] Tolstoi 2007, 1061

DIE ENTWICKLUNG DER SCHLACHTENMALEREI IN RUSSLAND DES 19. JAHRHUNDERTS

Zunächst weist die Entwicklung der russischen Schlachtenmalerei große Parallelen zu jener in den westeuropäischen Ländern auf. Der Grund hierfür ist nicht im 19. Jahrhundert zu finden, sondern führt zeitlich etwas weiter zurück ins ausgehende 17. Jahrhundert: in die Zeit Peter des Großen[34]. Demnach ist es sinnvoll sich die Militärmalerei und ihren Wandel bis zum 19. Jahrhundert als Ausgangspunkt für resultierende Entwicklungen im 19. Jahrhundert kurz vor Augen zu führen und sich einen Überblick über diese Bildgattung zu verschaffen.

Die Schlachtenmalerei ist eine Untergattung der Historienmalerei und beschreibt Kriegsereignisse. Zunächst stellen Gemälde dieses Genres bedeutende Ereignisse aus historisch belegten und konkreten Kriegen der näheren oder entfernteren Vergangenheit dar. Doch Schlachtenbild ist nicht gleich Schlachtenbild, so ist es wichtig zu differenzieren, um die Bildaussage eines aus diesem Genre stammenden Gemäldes richtig verstehen zu können.[35]

Viele Faktoren tragen zur Ausformulierung eines Schlachtengemäldes bei und spielen eine wesentliche Rolle in der Aussagekraft des Bildes. Dabei stellen sich folgende Fragen: Handelt es sich um eine Auftragsarbeit mit bestimmten Format-, Motiv- oder gar Farbauflagen? Wie stark hat sich der Auftraggeber oder Künstler einer historischen Genauigkeit verschrieben? Welche Sichtweise verlangt der herrschende künstlerische Kanon? Strebt man nach einer wissenschaftlichen oder ästhetischen Reflexion?[36]

Alles in allem ist ein Schlachtengemälde kein Tatsachenbericht. Es entspringt stets einer subjektiven Wahrnehmung entsprungen und verfolgt gewisse nationale Ziele, handelt es sich nun um politische, gesellschaftliche oder ästhetische. Damit ist nicht nur die für propagandistische Zwecke verwendete Kriegskunst gemeint, welche einen Herrscher oder Feldherren zum Heldentum adelt, sondern auch jene aus anderen Motivationen geschaffene Bilder, die sich dem Realismus verschrieben haben. Der Wahrheitsgehalt in den Werken des Kriegsgenres ist nicht der einer dokumentarischen oder illustrierten Darstellung der

[34] Peter I. Er regierte von 1682 bis zu seinem Tode im Jahre 1721. Donnert 2005, 155
[35] Pfaffenbichler [o.J.], URL:http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/ [12.05.2013]
[36] Jürgens-Kirchhoff 2007, 444

Wirklichkeit, die nüchtern dazu dienen soll einen bereits bekannten Sachverhalt abzubilden, sondern reflektiert gesellschaftliches und politisches Gedankengut jener Zeit.[37]

Die Hochblüte der Schlachtenmalerei war die Zeit des Absolutismus. Geografische Zentren, welche die gesamte europäische Schlachtenmalerei prägten, waren die Niederlande und Italien. Hier entstanden zahlreiche Ausformungen dieser Bildgattung, die auch noch im 19. Jahrhundert Gültigkeit hatten, jedoch eine neue Qualität gewannen und die Darstellungen nun von einem sinnstiftenden Appell und dem „*Paradigma der Unmittelbarkeit*“ bestimmt wurden.[38]

Im Allgemeinen lässt sich diese Bildgattung in zwei Gruppen teilen: dem historischen Ereignisbild und der militärischen Genremalerei[39], wobei diese in mehreren Ausformungen auftreten konnten.[40]

Das **historische Ereignisbild** diente hauptsächlich zu Repräsentationszwecken und stellte sich in den Dienst der Propaganda. Die Auftraggeber fanden sich in den höheren aristokratischen Kreisen, dem militärischen Adel, die so ihre beruflichen Erfolge festhielten. Die Intentionen ein solches Gemälde malen zu lassen lagen in der „*Dokumentation*“[41] der militärischen Erfolge ihres Landes, sowie in der Zurschaustellung der eigenen Stärke, der Ausstattung ihrer Armee oder der Tapferkeit ihrer Soldaten. Das historische Ereignisbild tritt in folgenden Ausformungen auf: der glorifizierenden Schlachtendarstellung, dem topografisch-analytische Schlachtenbild und dem narrativen Schlachtenbild.[42]

Das **glorifizierende Schlachtengemälde** wurde für ein nicht-militärisches Publikum geschaffen und diente dazu die Person des Herrschers oder Feldherrn besonders zu betonen. Die objektive oder richtige Wiedergabe von Tatsachen stand dabei nicht im Vordergrund. Bei derartigen Darstellungen ging es eher um die Inszenierung der eigenen Personen bzw. darum einen Sieg oder ein politisches Ziel zu propagieren, sodass die Schlacht an sich zum bloßen Hintergrund eines Feldherrenportraits verkümmern konnte.[43]

Im Gegensatz dazu dominiert im **topografisch-analytischen Schlachtenbild** das Kampfgeschehen, während die Person des Feldherrn zurücktritt. Die Bilder richteten sich nun

---

[37] Jürgens-Kirchhoff 2007, 443ff
[38] Jürgens-Kirchoff 2009, 110
[39] auch dekoratives Schlachtenbild
[40] Pfaffenbichler [o.J.]; URL:http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/ [12.05.2013]
[41] Ein Gemälde dieser Gattung kann nicht nur bzw. darf nicht auf eine rein dokumentarische Darstellung eines historischen Ereignisses reduziert werden, da diese stets idealisiert und arrangiert dargestellt werden und nicht darauf abzielen dokumentarisch genau zu sein, sondern immer einer Ideologie nahestehen. Z. B. Jürgens-Kirchhoff 2007, 443ff
[42] Slawa russkowo oruschija 2003, 14; Sadowen 1955, 39
[43] Pfaffenbichler 2011, 199

an ein militärisches Publikum und wurden demnach auch öfters von hohen Militärs in Auftrag gegeben, um deren militärische Erfolge festzuhalten. Im Vordergrund steht das militärische Kalkül des Feldherrn, aufgrund dessen die Schlacht gewonnen wurde. Truppenaufstellung und Strategie sollen im Gemälde ersichtlich sein und verlangten demnach einen hohen Horizont und ein breites Panorama. Es ging darum, die real historische Situation wahrheitsgetreu wiederzugeben. Vorerst scheinen Gemälde dieses Typs die Wirklichkeit objektiv darzustellen. Tatsächlich bedienen sie sich aber einer selektiven Wahrheit, indem man lediglich Siege bildlich darstellen ließ, nicht aber Niederlagen. Dementsprechend dienten auch diese Darstellungen der Inszenierung des Siegers.[44]

Das **narrative Schlachtenbild** steht sowohl in Relation zur glorifizierenden Schlachtendarstellung als auch zur dekorativen[45]. Seine Eigenheit besteht in der Darstellung, basierend auf einer real historischen Situation, in der jedoch die exakte Wiedergabe des militärischen Geschehens eine untergeordnete Rolle spielt. So ist es nicht notwendig die exakte taktische Situation im Bild darzulegen, anders als beim topografisch-analytischen Schlachtenbild.[46]

Die Schlachtenmalerei ist jedoch nicht nur auf die Darstellung von Schlachtenszenen reduziert, sondern weist auch Verwandtschaft zur Genremalerei auf. Jene Gemälde gehören der Gruppe des militärischen Genres an. Darstellungen die dem **militärischen Genre** zugeschrieben werden, waren vor allem für ein militärisches Klientel gedacht. Hierin trifft man auf zweierlei Ausformungen: dem Bewegungsbild und dem anekdotischen Bild. Das **Bewegungsbild** bot dem Künstler die Möglichkeit, die Hitze des Gefechts aus nächster Nähe darzustellen und dabei Bewegung und Affekt in den virtuosesten Ausformungen herauszuarbeiten. Das historische Geschehen war dabei nur zweitrangig.[47]

Daneben stößt man auch immer wieder auf Szenen, die verschiedensten Kriegsereignissen nahestehen, wie etwa kriegsspezifische Verhandlungen, Vorbereitungen für

---

[44] Pfaffenbichler 2011, 208f

[45] Dekorative Schlachtendarstellung oder auch militärisches Genre. Pfaffenbichler [o.J.]; URL:http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/ [12.05.2013]

[46] Pfaffenbichler [o.J.]; URL:http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/ [12.05.2013]

[47] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 3; Slawa russkowo oruschija 2003, 14; Pfaffenbichler [o.J.]; URL:http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/ [12.05.2013]

Schlachten, das Soldaten- und Lagerleben und dergleichen. Sie erzählen Episoden aus dem Kriegsalltag und gehören dem Typus des **anekdotischen Bildes** an.[48]

Die russische Schlachtenmalerei entsprang der Regierungszeit Peter des Großen. Er war derjenige, der die Abgrenzung Russlands brach und sich in vielerlei Hinsicht Europa zum Vorbild wählte. Dies galt auch für die Kunst, welche bis dahin stark religiös[49] geprägt war und wenig für weltliche Sujets übrig hatte. Zur Popularisierung seiner vielen Feldzüge und der darin erlangten Siege, die Russlands Stellung als europäische Großmacht festigten, entstanden zahlreiche Schlachtengemälde.[50]

Hier nun stößt man auf eine Diskrepanz, die große Auswirkung auf die Ausgangslage der russischen Schlachtenmalerei zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat und die Frage nach dem „*Russischen*“ in der russischen Schlachtenmalerei des vorangegangenen Jahrhunderts aufwirft. Tatsächlich wurden die Bezeugungen der großartigen Erfolge Peter des Großen weitgehend als Auftragswerke an ausländische Künstler vergeben und präsentierten sich somit auch gänzlich in der Tradition der europäischen Schlachtenmalerei dieser Zeit.[51]

Grundsätzlich standen jene Schlachtengemälde im Dienste der Herrschaftslegitimation und dienten zur Repräsentation und Glorifizierung des Zaren, sowie zur Vermittlung eines politischen Programms an ein höfisches, jedoch außermilitärisches Publikum. Die Künstler bedienten sich wenn nicht der verfälschten Tatsachen, zumindest der selektiven Wahrheit des Auftraggebers. Stilistisch folgten die Darstellungen noch einer barocken Manier: der Zar, umgeben von seinen Feldherren, im landschaftlich erhöhten Vordergrund. Der Zar ist zumeist dem Betrachter zugewandt und tritt mit diesem augenscheinlich in einen Dialog, er leitet über zum Kampfgeschehen im Hintergrund, der zumeist als breites Panorama angelegt ist und die tobende Schlacht in der Vogelschau zeigt. Die dort agierenden Soldaten sind stark instrumentalisiert, sie dienen lediglich der Inszenierung eines Sieges, der wiederum die Person des Feldherrn, in diesem Fall den Zaren, auszeichnet.[52]

---

[48] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 3; Slawa russkowo oruschija 2003, 14; Pfaffenbichler [o.J.]; URL:http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/ [12.05.2013]

[49] Vor der Regierungszeit Peter des Großen konzentrierte sich die russische Kunst fast ausschließlich auf die Ikonenmalerei und schenkte der profanen Kunst wenig bis keine Aufmerksamkeit.

[50] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 14

[51] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 14

[52] Jürgens-Kirchhoff 2009, 118; Pfaffenbichler 2011, 199; Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 14

Als Beispiel hierfür sind die beiden Gemälde „*Peter der Große in der Schlacht von Poltawa*“ (Abb. 1), 1718, von Louis Caravaque[53] und „*Die Schlacht von Lesnaja*“ (Abb. 2), 1717, von Jean-Marc Nattier[54] zu nennen.

Auch als 1764 die Kaiserliche Akademie der Künste nach klassisch westlichem Vorbild gegründet wurde, erfuhr die Schlachtenmalerei zunächst wenig Zugeständnis. Die Historienmalerei etablierte sich zwar schnell als führende akademische Kunstgattung, legte ihr Augenmerk jedoch seltener auf rein historische Themen, sondern wählte ihre Motive bevorzugt aus dem biblischen oder mythologischen Themenkreis: das Darstellen zeitgeschichtlicher Ereignisse war noch wenig populär.[55]

Auch die Vorliebe für westliche Kunst blieb weiterhin bestehen und die aristokratischen Auftraggeber konsultierten bevorzugt ausländische Künstler für die Verbildlichung ihrer militärischen Erfolge. Demnach ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich die russische Schlachtenmalerei bis dato mit noch keiner signifikanten Entwicklung rühmen konnte. So betrachtet, waren die fortschrittlichen Bestrebungen Peter des Großen und seiner Nachfolger Russland westlicher zu machen, anfangs rückschrittlich für die Entwicklung einer charakteristisch-russischen Militärmalerei.[56]

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts steckte die russische Schlachtenmalerei demnach noch in den Kinderschuhen. Den wichtigsten Impuls für ihre Entwicklung erhielt sie 1812 nach siegreichen Ausgang des Napoleonischen Feldzuges und auch die, in den darauffolgenden Jahren 1813 bis 1815 stattfindenden, Befreiungskriege trugen wesentlich zu einer Neuorientierung innerhalb der Kunst bei. Die Russen, beflügelt von einem wachsenden Nationalgefühl, begannen sich nun mehr und mehr mit ihrer eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Dies korrespondiert mit dem neuen Kunststil der Romantik[57], der bis in die 40er und 50er Jahre des 19. Jahrhunderts in der russischen Malerei präsent ist.[58]

Es kommt zu einer Schwerpunktverlagerung der Motivwahl innerhalb der Schlachtenmalerei. Die Inszenierung des Feldherrn tritt zurück, obgleich dieser noch immer eine bedeutende Position innerhalb der Schlachtenstücke einnimmt, und der einfache Soldat

---

[53] 1684-1754, französischer Maler seit 1717 im Dienste des Zarenhofes

[54] 1685-1766, französischer Maler. Im Auftrag des Zaren, Peter der Große, fertigte er einige Porträts und Gemälde für den Zarenhof an, schlug das Angebot Peters nach Russland zu kommen jedoch aus, dies führte zu einer frühzeitigen Beendigung der Geschäftsbeziehung zwischen Künstler und Auftraggeber. Macfall 1911, 149f

[55] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 15; RusArtNet.com [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/18th-century/academicism [14.11.2012]

[56] Sadowen 1955, 39

[57] Die Romantik in Russland ist ein ganz eigenes Kapitel in der Kunstgeschichte. Sie war niemals eine gänzlich eigene Kunstströmung wie in anderen europäischen Ländern. Von Beginn des 19. Jahrhunderts bis zu dessen Mitte finden sich romantische Elemente in beinahe allen Gebieten der russischen Malerei, so auch in der akademischen. Romanticism in Russia 1995, 7

[58] Russland, Repin und die Realisten 2002, 15; Romanticism in Russia 1995, 15

gewinnt zumindest auf der Leinwand an Geltung. Die kriegerische Darstellung wurde natürlich weiterhin idealisiert, man zielte darauf ab, nationale Gefühle im Betrachter zu wecken und diesen emotional so zu berühren, als würde er das Geschehen selbst miterleben. Die Schrecken und Gräuel des Krieges, vor allem bei der Darstellung von Schlachtenszenen, wurden heroisiert, indem man weitläufige spektakuläre Kavallerieattacken darstellte und Verletzte, Soldaten, Reiter oder gar Getötete theatralisch in Szene setzte und sie unter dem Banner des patriotischen Heldentodes für Krone und Vaterland stark ideologisierte. Auch der Kriegsschauplatz selbst wurde landschaftlich inszeniert. Auf eine topografische Genauigkeit legte man noch weniger Wert und deshalb ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass die wenigsten Schlachtenmaler die von ihnen in ihren Schlachtengemälden dargestellten Landstriche kannten.[59]

Obgleich der neue Zeitgeist die russische Kunst beflügelte, entwickelte sich die Schlachtenmalerei im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts weiterhin langsam. Der Grund hierfür lag in der Haltung der Akademie selbst. Die Studenten erhielten zwar eine sehr gute, klassische Ausbildung, verbrachten jedoch die meiste Zeit ihres zehn- oder gar fünfzehnjährigen Studiums fast ausnahmslos innerhalb der akademischen Mauern. Es war nicht selbstverständlich Freiluftstudien zu erstellen, geschweige denn einer militärischen Exkursion beizuwohnen. Isoliert von der realen Welt die sie dennoch versuchten in ihren Gemälden wiederzugeben, wirkten ihre Darstellungen des wirklichen Lebens gestellt und theatralisch inszeniert. Die Schlachtenmaler waren starren, behördlichen Konventionen unterstellt, da die meisten Schlachtenstücke für den Winterpalast bestimmt waren oder zumindest für ein aristokratisches Klientel, das mehr für Repräsentation und Parademalerei übrig hatte und wenig an einer realistischen oder gar kritischen Schilderung der Wirklichkeit interessiert war.[60]

Dennoch waren die Anforderungen an einen Schlachtenmaler hoch, gehörte doch jene Bildgattung zu einer der komplexesten innerhalb der Malerei. Der Künstler musste in der Lage sein, vielfigurige Kompositionen mit einer breiten Perspektive auf das Schlachtfeld schaffen zu können. Hinzu kommt das Platzieren menschlicher Gruppen in der Landschaft, sowie die Kenntnis der Anatomie von Mensch und Tier, insbesondere des Pferdes. Außerdem waren natürlich Kenntnisse über militärische Angelegenheiten, Strategie und Taktik, Kriegstechniken und Kriegsmaschinerien, Waffen und Uniformen Voraussetzung für einen Schlachtenmaler. Im Weiteren musste dieser in der Lage sein, wie ein Porträtmaler,

[59] Hager 1989, 306; Sadowen 1955, 72
[60] RusArtNet.com [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/18th-century/academicism [14.11.2012] ; Sadowen 1955, 39f; Slawa russkowo oruschija 2003, 18

Monarchen, Generäle und andere historische Persönlichkeiten abzubilden, die an den Schlachten teilnahmen.[61]

Der einzige russische Maler im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, dem man dies zugestand, war Wladimir Iwanowitsch Moschkow. Beispielhaft hierfür ist das Gemälde „*Die Schlacht von Leipzig am 6. Oktober 1813*“ (Abb. 3), welches bereits 1815 vom Künstler geschaffen wurde.[62] Das Gemälde ist noch stark einem barocken Formenkanon verschrieben sowie theatralisch inszeniert. Die Lichtführung ist dramatisch. Sie beleuchtet das zeitlich stark komprimierte Schlachtengeschehen spotartig und hebt dadurch die wichtigsten in dieser Schlacht agierenden Persönlichkeiten aus der dynamischen Massenkomposition hervor.

In den 40er und 50er Jahren des 19. Jahrhunderts stand das Schlachtengenre schließlich auf festen Füßen. Diese Tatsache hatte man Künstlern wie Alexander Iwanowitsch Sauerweid, Alexander von Kotzebue oder Bogdan Pawlowitsch Willewalde zu verdanken. Diese sowie deren Nachfolger zeichneten sich in ihren Werken durch eine Kombination von guten beruflichen Kenntnissen, dokumentarischer Genauigkeit sowie bewusster Effektivität aus. Sie werden bei den Darstellungen der Kampfszenen natürlicher und konkreter, obgleich sie die Konventionen des „*Akademismus*“ noch nicht ganz überwunden haben. Zumindest tritt die hierarchische, traditionelle Komposition, welche den Monarchen oder den Heeresführer bewusst betont, weiter zurück. Die Landschaft wird dokumentarisch genauer, das Dargestellte ausschnitthafter und episodischer und Elemente der Genremalerei treten hinzu.[63]

Eine Reihe an Beispielen hierfür liefern die Gemälde: „*Die Schlacht von Leipzig vom 2. bis 7. Oktober 1813*“ (Abb. 4), 1844, und „*Die Belagerung von Varna am 23. September 1828*“ (Abb. 5), 1836, von Alexander Iwanowitsch Sauerweid; „*Sturm auf die Festung Noteburg am 11. November 1702“*(Abb. 6), 1846, und „*Der Übergang Suworows über die Teufelsbrücke*“ (Abb. 7), 1850er, von Alexander von Kotzebue; „*Die Schlacht von Grochow am 13. Februar 1831*“ (Abb. 8), 1850er, und „*Die Schlacht von Paris am 17. März 1814*“ (Abb. 9), 1834, von Bogdan Pawlowitsch Willewalde.

In den frühen 60er Jahren feiert unter dem Einfluss progressiver Tendenzen eine neue Kunstströmung ihren Siegeszug. Dieser neue Stil, bekannt als Realismus, wurzelte bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und geht auf den Dekabristenaufstand von 1825, der in der zeitgenössischen Kunst jedoch keinen angemessenen Ausdruck fand, zurück. Obgleich man diese realistischen Züge in kleinerer Form schon früher in der nichtakademischen Kunst

[61] Sadowen 1955, 71
[62] Sadowen 1955, 40
[63] Sadowen 1955, 72; Slawa russkowo oruschija 2003, 20; Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 17

findet, liegt der Knackpunkt für die akademische Malerei, die immer noch stark von Aufträgen abhängig war, im verlustreichen Ausgang des Krimkrieges. Diese Tatsache nötigte die herrschenden Kreise, sich mit stark vernachlässigten, innerpolitischen Belangen auseinanderzusetzen. Im selben Zug bedeutete die Niederlage im Krimkrieg eine Periode der Suche und der Selbstanalyse, die den Markstein für die realistische Kunst legte. Die junge Generation von Russen sprach nun vermehrt über die Freiheit von Leibeigenen, den Rechten der Frauen und über die Gesetzgebung. Man begann darüber nachzudenken, was es heißt arm zu sein und ein Opfer bürokratischer Tyrannei. Infolgedessen kommt es zu einem demokratischen Aufschwung, der sich auch positiv auf die Schlachtenmalerei auswirkte. Nicht unwesentlich trug dazu die Tatsache bei, dass im Jahre 1863 eine Gruppe von Studenten revoltierte, denen man es verwehrt hatte ihre Themen für die Abschlussarbeit selbst zu wählen. Auf Grund dessen traten diese aus der Akademie aus und gründeten Russlands ersten anti-akademischen Kunstverein. Die Mitglieder dieser neuen Institution wählten für ihr künstlerisches Programm bevorzugt Szenen und Sujets aus dem realen Leben. Beachtet man den historischen und gesellschaftlichen Kontext[64], der dem neuen Kunstverein zu Grunde liegt, ist es nicht weiter verwunderlich, dass diese Institution und deren Philosophie schnell Anklang fand.[65]

Es war die russische Genremalerei, die als erstes in den frühen 1860er Jahren diese Richtung einschlug; darauf folgte die Landschaftsmalerei. Schwieriger war dies im Bereich der russischen Historien- bzw. Schlachtenmalerei. Hier herrschten noch immer die konservativen Vorstellungen und Normen der Akademie und des Zarenhofes, in dessen Reihen nun einmal die Hauptauftraggeber zu finden waren. Schließlich konnte aber auch der Realismus auf diesem Gebiet seinen Siegeszug feiern und den zuvor dominierenden Repräsentationscharakter dieses Genres verdrängen.[66]

Die meisten Schlachtengemälde waren nun den Ereignissen der jüngeren militärhistorischen Vergangenheit Russlands gewidmet, so etwa den Kämpfen in Zentralasien, dem Kaukasus und an der Donau oder dem russisch-türkischen Krieg, aber auch Ereignisse aus dem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattgefundenen Vaterländischen Krieg von 1812, werden immer öfters künstlerisch reflektiert. Durch die Aufmerksamkeit, die

[64] Auflösung der Leibeigenschaft im Jahre 1861 und die Auseinandersetzung mit dem einfachen Leben der Bauern, in denen viele intellektuelle Russen eine vorbildhafte Lebensführung voller Tugendhaftigkeit und Fleiß sahen.
[65] Sadowen 1955, 74; RusArtNet.com [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/18th-century/academicism [14.11.2012]; Lincoln 1995, 151-154; Slawa russkowo oruschija 2003, 18; Uhlitzsch 1987, 273
[66] Slawa russkowo oruschija 2003, 62

man, dank der neuen patriotischen Gesinnung, nun dieser Gattung entgegenbrachte, wandelte sich auch die Herangehensweise an diese Sujets. Man schloss sich nicht mehr jahrelang in der Akademie ein, sondern tätigte seine Studien im wirklichen Leben. Für die Schlachtenmaler bedeutete dies, dass sie, wenn sie auch nicht selbst zu Felde zogen, den Stab eines Generals oder dergleichen auf ihren Feldzügen begleiteten und breiten Feldbeobachtungen nachgehen konnten.[67]

Man stellte nun Szenen dar, in denen der einfache Mann die wichtigste Rolle einnimmt. Dieser tritt als Individuum hervor und präsentiert sich als solches in der Masse als lebendiges Kollektiv. Es wird deutlich, dass in den Bildern hervor, dass die Schlacht nicht mehr nur dem Kalkül eines einzelnen unterliegt, sondern diese auch stark von den Gefühlen und Emotionen aller Beteiligten abhängig ist. Die Helden des Geschehens sind nun die einfachen Soldaten, die im Dienste des Volkes das Vaterland verteidigen und im Interesse eines Volkskrieges als nationale Einheit agieren. „*Demonstriert und propagiert wird eine Einheit der Nation, die realgeschichtlich nicht existierte, aber politisch gewünscht war. Zu diesem Zweck galt es, einem bürgerlichen Publikum eine soldatische Gemeinschaft vor Augen zu führen, mit der es sich identifizieren konnte*“.[68] Diese neue Gesinnung forderte auch neue Gestaltungsmittel. Es bedurfte nicht mehr eines breiten, schlachtfeldüberblickenden Panoramas, denn der ausschnitthafte Blick auf Feuergefechte, Flussübergänge, Straßenkämpfe, Belagerungen, Gefangenenzüge und anderen Episoden aus dem Kriegsalltag standen nun im Fokus der Betrachtung. Der Krieg wird zum „*Drama der Leidenschaften*“. Hierfür genügte auch ein weitaus schlichteres Bildformat, wofür sich mittelgroße Leinwände hervorragend eigneten.[69]

In den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts fand man in der, nicht mehr ganz so stark akademisierten, Schlachtenmalerei eine Fülle von modernen, gesellschaftlichen Gedankengut. Zu Beginn der 1870er entwickelte sich aus dem 1863 gegründeten autonomen Kunstverein die „*Gesellschaft der Wandermaler*“, auch bekannt als „*Peredwischniki*“. Ihr Name stand für Realismus, Nationalismus und Volkskunst. Durch lokal wechselnde Ausstellungen in den beiden Hauptstädten Petersburg und Moskau sowie in anderen großen Städten Russlands, bekam schließlich auch die breite Masse der Öffentlichkeit Zugang zur Kunst. Die gesellschaftlichen Ideen, die die Gemälde jener Künstler vermittelten, verbreiteten sich wie

[67] Slawa russkowo oruschija 2003, 62-72
[68] Jürgens-Kirchhoff 2009, 119
[69] Slawa russkowo oruschija 2003, 62f; Hager 1989, 303; Jürgens-Kirchhoff 2009, 119

ein Lauffeuer und ebneten den Weg einer neuen Form des Realismus, bekannt als demokratischer Realismus.[70]

Der wohl berühmteste Vertreter dieser neuen Strömung, innerhalb der Schlachtenmalerei, war Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin. Er war zwar nicht unmittelbar ein Mitglied der „*Peredwischniki*“, stand jedoch deren Bewegung mit seinem künstlerischen Schaffen sehr nahe. In seinen Werken zeigte er die raue Wirklichkeit des Krieges. Die Protagonisten seiner Gemälde waren gewöhnliche Soldaten, welche die schwerste Last des Krieges zu tragen hatten. Oft kritisierte er in seinen Bildern sogar die Führungselite des russischen Militärs, wegen derer es oft zu unnötigen Blutvergießen kam. So etwa die Gemälde „ *Die Apotheose des Krieges*“ (Abb. 10), 1871, und „*Totenmesse*“ (Abb. 11), 1878/1879.[71]

In Bezug auf die Schlachtenmalerei zeigte sich der Charakter des demokratischen Realismus besonders in der Darstellung des Krieges mit all seinen Schrecken, man scheute nicht davor zurück auch die Leiden des Soldaten und des einfachen Volkes zur Schau zu stellen. Nicht selten zog die Ausformulierung der Werke im Sinne des demokratischen Realismus den Argwohn und die Missgunst der aristokratischen Kreise auf sich. Hier kamen Spannungen zum Vorschein, welche sich einige Jahre später im Zuge der russischen Revolution von 1905 entluden und fatale Folgen für die Monarchie mit sich bringen werden.[72]

In den späten 80er Jahren des 19. Jahrhunderts fungierte nun gänzlich eine neue Generation von Schlachtenmalern. Von der älteren Generation übernahmen diese Künstler die realistische Tradition und Interpretation des Schlachtenthemas. Man suchte und fand am Ende des Jahrhunderts frische und originelle kompositionelle Lösungen und die Künstler erzielten in ihren Gemälden einen höchst realistischen Ausdruck.[73]

Das traditionelle Schlachtenbild mit seinem breiten Panorama geriet, obgleich schwindender Popularität ab Mitte des 19. Jahrhunderts, nie vollkommen in Vergessenheit. Ende der 1870er erlebte es eine neue Blütezeit. An dieses stellte man nun andere Ansprüche denen man nur mit einem neuen Bildformat Genüge tun konnte: dem Panorama. Dieses neue Format bot die Möglichkeit einen detaillierten Blick auf das Schlachtfeld wiederzugeben,

[70] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 20; Slawa russkowo oruschija 2003, 62
[71] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 21f
[72] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 22
[73] Slawa russkowo oruschija 2003, 108

darin eine kontinuierliche Szenenfolge darzustellen und zudem einen zeitlichen Ablauf zu vermitteln.[74]

Unter den russischen Künstler ist es Franz Roubaud, der vor allem durch die Schaffung immenser Panoramen, wie „*Die Verteidigung Sewastopols*“ (Abb. 12), geschaffen in den Jahren 1902 bis 1905, großen Ruhm erlangte.[75]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Hochblüte der russischen Schlachtenmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stattfand. Zuvor hielt diese noch vermehrt an den akademischen Konventionen, die lange Zeit einem europäischen Vorbild folgten, fest. Erst nach dem verlustreichen Ausgang des Krimkrieges kam es zu einem Umdenken und einer Neuorientierung innerhalb der russischen Gesellschaft. Auch für die Schlachtenmalerei bedeutete dies eine Schwerpunktverlagerung. Neue künstlerische Wege in punkto Gestaltung und Bildlösung wurden beschritten. Einen deutlichen Unterschied zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erkennt man nicht nur in Gemälden, die der Auffassung der „*Peredwischniki*“ nahestanden, sondern auch in jenen, die noch eher den Konventionen der akademischen Schlachtenmalerei folgten.[76]

[74] Hager 1989. 302f
[75] Rotenberg/ Sadowen/ Gerzenberg 1950, 28
[76] Slawa russkowo oruschija 2003, 63

DIE RUSSISCHEN SCHLACHTENMALER UND IHRE REFLEXION DES NAPOLEONISCHEN KRIEGES

1 Alexander von Kotzebue

Alexander von Kotzebue wurde am 9. Juni 1815 als Sohn des deutschen Dramatikers August von Kotzebue geboren. Nach dem Tod des Vaters im Jahre 1819 schickte man ihn nach Sankt Petersburg, wo er im dortigen 2. Kadettenkorps eine militärische Ausbildung erhielt, die der 19-Jährige 1834 abschloss und infolgedessen vier Jahre als Gardeleutnant im Litauischen Infanterie-Regiment diente. Da ihm die militärische Laufbahn jedoch weniger reizte und Kotzebue sich augenscheinlich mehr von der Malerei angezogen fühlte, schrieb er sich an der Petersburger Akademie der Künste ein.[77]

Dort studierte Kotzebue in der Klasse für Schlachtenmalerei unter Alexander Iwanowitsch Sauerweid, der sein künstlerisches Schaffen stark prägte. Hierbei leistete ihm die Dienstzeit im Regiment und die Ausbildung im Kadettenkorps gute Dienste, denn die Kenntnisse des militärischen Umfelds und dessen Angelegenheiten waren für den Werdegang des jungen Künstlers als Kriegsmaler überaus vorteilhaft. Es brachte ihm für die beiden 1843 und 1844 eingereichten Gemälde „*Die Schlacht um Kulewtsch*“, eine Episode aus dem Russisch-Türkischen Krieg, und „*Die Erstürmung Warschaus*“ für die jährlichen Ausstellungen an der Akademie insgesamt drei akademische Auszeichnungen, in Form von Goldmedaillen. Zudem erhielt er diverse Aufträge und ein Auslandsstipendium. Kotzebues erster großer Auftrag war wohl der, vom Zarenhof in Auftrag gegebenen, Bilderzyklus zum Siebenjährigen Krieg[78]. Im Zuge eines Auslandsstipendiums bereiste der Maler diverse Kriegsschauplätze aus dieser Epoche, um vor Ort Skizzen und Studien anfertigen zu können.[79]

Der, Ende der 1840er/ Anfang der 1850er Jahre beendete, größtenteils in München angefertigte Bildzyklus, der Gemälde wie „*Die Schlacht von Zorndorf*“ oder die „*Die Schlacht von Kunersdorf*“ beinhaltete, gefiel dem Zaren so gut, dass Kotzebue in den Folgejahren 1852 und 1853 mit einem neuen Gemäldezyklus betraut wurde. Dieser neue Auftrag führte den mittlerweile 37-jährigen Künstler in die Schweiz und nach Italien mit dem

[77] Slawa russkowo oruschija 2003, 15; Surhone/ Tennoe/ Henssonow 2010, 1
[78] 1756-1763
[79] Surhone/ Tennoe/ Henssonow 2010, 1; Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 100; Slawa russkowo oruschija 2003, 14f

Ziel, Bildmaterial aus dem Suworow-Feldzug[80], der im Jahre 1799 stattgefunden hatte, zu sammeln. Zuvor hatte man ihm 1850 noch in Petersburg seinen akademischen Titel verliehen. Nachdem Kotzebue genügend Bildmaterial gesammelt hatte, kehrte er nach München zurück, wo er eine Werkstatt aufbaute und am Suworow-Bildzyklus sowie an einer weiteren Gemäldeserie zum Nordischen Krieg[81] aus der Zeit Peter des Großen, arbeitete.[82]

In dieser künstlerisch produktiven Zeit entstanden Gemälde wie „*Die Überquerung der russischen Armee über den Alpenpass*“ und „*Die Schlacht bei Novi*“, aus dem Bilderreigen seiner Serie zum Suworow-Feldzug „*Die Schlacht bei Narva am 19. November 1700*“ und „*Der Sturm auf die Festung Noteburg am 11. Oktober 1702*“ aus dem Zyklus zum Nordischen Krieg.

Obgleich Kotzebue nur noch nach Russland fuhr um seine Projektarbeiten einzureichen, verlieh man dem, mittlerweile in München lebenden, 43-jährigen den Ehrentitel Professor. Zu erwähnen wäre, dass trotz reichhaltiger Aufträge der Maler zu Lebzeiten lediglich in einem kleinen Kreis von Liebhabern der akademischen Kunst bekannt war. Die breite, russische Öffentlichkeit kannte Kotzebues Gemälde nicht, was nicht weiter verwunderlich ist, denn die meisten seiner Bilder waren für den Winterpalast bestimmt, der nicht jedermann zugänglich war.[83]

Am 24. August 1889 verstarb Alexander von Kotzebue schließlich in seiner Wahlheimat München.[84]

---

[80] Benannt nach Alexander Wassiljewitsch Suworow, der als einer der größten Strategen der Neuzeit gilt. Der Gemäldezyklus beschreibt den Oberitalienfeldzug während des Zweiten Koalitionskrieges, indessen Russland und Österreich, unter dem Oberbefehl Suworows, gemeinsam gegen Frankreich kämpften. Berühmt wurde der überraschende Vorstoß Suwerows Armee über die Alpen.

[81] 1700-1721 es ging um die Vorherrschaft im Ostseeraum mit dem russischen Zarenreich und den beiden Personalunionen Polen-Sachsen und Dänemark-Norwegen auf der einen Seite und dem Schwedischen Reich auf der anderen Seite.

[82] Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 100; Slawa russkowo oruschija 2003, 14f

[83] Surhone/ Tennoe/ Henssonow 2010, 1; Slawa russkowo oruschija 2003, 15

[84] Surhone/ Tennoe/ Henssonow 2010, 1

Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht bei Borodino

Das Gemälde „*Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht bei Borodino*“ (Abb. 13) wurde in den 1840er Jahren von Alexander von Kotzebue auf mittlerem Format geschaffen und misst 60 x 80 cm. Es befindet sich heute im Militär-Historischen Museum von Borodino.[85]

Das Bild gliedert sich in mehrere Ebenen. Die zentrale Gruppe im Vordergrund besteht aus drei Reitern und einigen wenigen Soldaten. In der Mitte dieser befindet sich der Kommandant des Ismailowsker-Leibgarde-Regiments Matwej Ewgrafowitsch Khrapowitski, der während der Schlacht am Fuß verwundet worden war.[86] Etwas links der Gruppe sieht man zahlreiche Soldaten, die dem Garde-Regiment angehören. Sie blicken teils zu ihren verletzten Kommandanten und teils auf die dahinter tobende Schlacht.

Im Mittelgrund, der von einer Reitergruppe eingeleitet wird, die aus dem linken Bildrand hinunter auf das Schlachtfeld zustürmt, sieht man zwei weitere an der Schlacht noch unbeteiligte, Regimente. Hierbei handelt es sich vermutlich um die Litauische Garde und das Finnische Regiment, die gemeinsam mit dem Ismailowsker-Leibgarde-Regiment links des Dorfes Semjonowskoje positioniert waren.[87] Unmittelbar neben den Regimentern toben mehrere Kavalleriegefechte, die hier und da aus den tief hängenden Pulverschwaden, welche das Schlachtfeld überziehen, hervortreten.

---

[85] Musej-sapowednik „*Borodinskoe pole*“ 2007, 18
[86] Musej-sapowednik „*Borodinskoe pole*“ 2007, 18
[87] Lieven 2011, 250-255

Das Schlachtgeschehen erstreckt sich noch weiter im Hintergrund bis hin zum hoch angelegten Horizont. Einzelne Figuren oder gar Details lassen sich nicht mehr erkennen, einzig die Pulverschwaden der abgefeuerten Geschütze bezeugen die Heftigkeit der Kämpfe fernab der Hauptszenerie. Weit in der Ferne kann man bei genauer Betrachtung ein Dorf erkennen, welches durch seine hochragenden Kirchtürme angedeutet wird, wobei es sich um Borodino handeln könnte.

Der Betrachter wird lediglich als Zuschauer, als betrachte er eine Theaterbühne, an das Geschehen herangeführt. Dementsprechend ist auch der Vordergrund inszeniert. Die Staffage im verdunkelten linken Vordergrund, die einen umgestürzten Wagen samt zu Boden geworfener Pferde und Soldaten zeigt, dient lediglich dazu die Dramatik der dargestellten Hauptszene zu steigern. Diese besteht aus dem, trotz Verletzung, immer noch aufrecht und hoch zu Ross sitzenden Kommandanten Matwej Ewgrafowitsch Khrapowitski und drei weiteren russischen Offizieren, die herbeigeeilt waren, um den Verletzten zu Hilfe zu kommen. Der Kommandant, der auch der Protagonist dieses Gemäldes ist, wird durch eine perspektivische Untersicht erhöht. Sein Blick ist etwas gesenkt, dennoch scheint er durch seine Körperhaltung, eine der wenigen Figuren im Bild zu sein, die dem Betrachter zugewandt ist und dessen Blick zunächst nicht nur kompositorisch auf sich zieht.

Als Kompositionsfigur kann diese Gruppe einem gleichschenkeligen Dreieck eingeschrieben werden, dessen Kompositionslinien von markanten Bildpunkten ausgehen, wesentlich zur Bildaussage beitragen und auf symbolische Bezüge verweisen. Besonders spannend ist dabei der Verlauf der vertikalen Achse dieser Kompositionsfigur. Ausgehend vom am Boden liegenden Helm des Kommandanten, durch welchen diese auch mittig verläuft, trifft sie im Hintergrund eine aufgerichtete russische Flagge, die sich direkt über dem Kopf von Khrapowitski befindet. Damit wird auf den heldenhaften und aufopferungsvollen Einsatz des Kommandanten in der Schlacht von Borodino hingewiesen. Der linke Schenkel dieses fiktiven Dreiecks führt vorbei am toten Trommler, der nicht recht in die Gruppe passen möchte aber dennoch das Schicksal des verwundeten Kommandanten vorausahnen lässt, hinüber zur theatralisch inszenierten Gruppe von Pferden und Soldaten im dunklen linken Bildrand. Der rechte Schenkel verläuft durch den eiligst herbeigerittenen Offizier, der gerade sein Pferd aus dem Galopp holt und sich besorgt dem Verletzten zuwendet, hin zum vordergründigen Baumstumpf. Die beiden zerschossenen Birken unmittelbar neben der zentralen Gruppe trennen den Vordergrund vom Mittelgrund. Legt man eine Kompositionslinie über den geknickten Baumstamm, trifft diese wiederum, den am Boden

liegenden Helm des Kommandanten. Mit diesen markanten Bildelementen betont der Künstler die Härte des Kampfes und die zahlreichen Verluste an diesem Tag.

Diese Bildaussage wird auch von der großen Gruppe an Soldaten im rechten Bildvordergrund untermauert. Sie gehören dem Garde-Regiment an und die meisten von ihnen blicken besorgt zu ihren Kommandanten. Die Soldaten und Offiziere des Regiments zeigen sich, im Gegensatz zu den anderen beiden Regimentern im Mittelgrund, weniger geordnet. Die Säbel der Offiziere sind zu Boden gesenkt und auch die Bajonette der Soldaten werden nicht mehr zum Einsatz kommen, was von der schief aus der Masse ragenden Flagge bezeugt wird. Die Soldaten haben bereits ihren Beitrag geleistet, was auch von dem verletzen Offizier (nahe des rechten Bildrandes) bekräftigt wird und die bereits ausreichend formulierte Bildaussage unterstreicht. Lediglich die ersten beiden Reihen sind dem Geschehen im Vordergrund zugewandt, die sich dahinter befindenden Soldaten wenden sich der Schlacht zu. Im Gegensatz zu ihren Kameraden, die dem Kommandanten ihre Aufmerksamkeit schenken, werden jene Soldaten dahinter nur silhouettenhaft gezeigt und leiten so auch stilistisch in den Mittel- und Hintergrund über.

Der Mittelgrund ist dicht gedrängt vom Kampfgeschehen. Er wird von den aus dem linken Bildrand heranstürmenden Reitern eingeleitet. Bei dieser Gruppe fällt vor allem der Offizier auf dem weißen Schimmel auf. Es könnte sich hierbei um Karl Sievers handeln, der in der Schlacht von Borodino den IV. Kavalleriekorps, bestehend aus Dragoner- und Husarenregimenter, befehligte. Seine Ausgangsstellung war nicht weit entfernt von der des Ismailowsker und der beiden anderen Regimenten.[88]

Im Gegensatz zum dichtgedrängten Mittelpunkt, der gespickt ist mit vielfigurigen Gruppen, bestehend aus Infanterie und Kavallerie, scheint der weitläufige Hintergrund beinahe leer.

Das Bildgefüge wirkt recht statisch, wozu die aufgereihten Regimenter beitragen und auch die Dynamik der im Bild dargestellten kämpfenden Kavalleristen vermag nicht die statische Wirkung des Bildes aufzubrechen. Vergleicht man dieses Gemälde mit anderen aus Kotzebues Oeuvre, wirkt die ganze Komposition stilistisch etwas unbeholfen. Die drei an der Schlacht unbeteiligten Regimenter, die zur statischen Bildwirkung beitragen, wollen nicht mit den dynamischen Reiterschlachten harmonieren, die kompositorisch unnatürlich nahe an die stehenden Regimenter gesetzt wurden.

[88] Lieven 2011, 250

Auch das akzentuierende eingesetzte Licht steigert zwar die Dramatik des Dargestellten, lenkt aber zunehmend von den im Hintergrund stattfindenden Kampfhandlungen ab, die scheinbar nur mehr als Folie für die Hauptszene und den heldenhaften Einsatz des Kommandanten fungieren. Wie unter einem Scheinwerferlicht, das vom linken oberen Bildrand fällt, werden hier die zentrale Gruppe, die sich um Matwej Ewgrafowitsch scharrt, und zumindest ein Teil des Ismailowsker-Leibgarde-Regiments in Szene gesetzt. Das valeuristische Kolorit bietet wenige farbliche Kontraste, wodurch die vielfigurige Darstellung mit ihren zahlreichen Details unübersichtlich wird. Die Lichtwirkung ist, obgleich die Schlacht an einem Sommertag stattgefunden hatte, gedämpft, jedoch für die Bildaussage durchaus treffend.

Auffällig sind die stark komprimierten Figurengruppen im Vorder- und Mittelgrund. Unmittelbar neben den beiden stehenden und auf ihren Einsatz wartenden Regimentern toben heftige Kavalleriekämpfe, die an barocke Reiterschlachten erinnern. Gleichzeitig lässt Kotzebue jedoch auch schwere Pulverschwaden aufsteigen, die auf einen Beschuss des Feindes hinweisen. Der Künstler, der sich wenig an zeitliche Abläufe und strategische Aufstellungen hält, die in diesem Gemälde ohnehin zweitrangig zu sein scheinen, wollte damit die Hitze des Gefechtes und somit die Größe und Bedeutung der Schlacht von Borodino betonen, als unverfälscht historischen Tatsachen zu folgen.

Fakt ist, dass die drei abgebildeten Regimenter im Verlauf der Schlacht immer wieder heftigen Artillerieangriffen seitens der Grand Armée ausgesetzt waren. Diese wurden nur durch Attacken der französischen Kavallerie unterbrochen. Ihre Stellung bot wenig Deckung und die Entfernung zum Feind war so gering, dass die Kartätschen der französischen Geschütze unmittelbar auf die Reihen der Regimenter niedergingen.[89]

Auch bei der Darstellung der Landschaft legt Kotzebue wenig Wert auf eine topografisch genaue Wiedergabe. Bei seiner Darstellung ging es ihm lediglich darum, den Einsatz und den Eifer des Kommandanten Matwej Ewgrafowitsch Khrapowitski zu adeln, was für Werke dieser Zeit üblich war.

Einen persönlichen Bezug zum Thema hatte der 1815 geborene Künstler wohl nicht mehr gehabt. Seine militärischen Erfahrungen die er während seiner Ausbildung im Kadettenkorps gesammelt haben müsste, kommen hier wenig zur Geltung. Vergleicht man das Gemälde mit anderen Werken aus Kotzebues Oeuvre, so stellt man fest, dass es sich hierbei wohl nicht um eines seiner besten Schöpfungen handelte, obgleich die künstlerische

[89] Lieven 2011, 250-255

Handschrift seiner späteren Werke schon zu erkennen ist. Verglichen mit späteren Gemälden wie etwa „*Die Schlacht von Narva am 19. November 1700*“ (Abb. 14), 1846, oder „*Die Überquerung Suworows über den Sankt Gotthard Pass am 13. September 1799*“ (Abb. 15), in den 1850er, wirkt „*Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht von Borodino*“ noch etwas steif und nüchtern in der Malweise. Ein möglicher Grund wäre, dass es sich bei der Darstellung noch um ein Schulstück handelte, was mit der mangelnden Popularität eines Sujets aus dem Vaterländischen Krieges der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine geeignete Erklärung abgeben würde. Zu Beginn der 1840er studierte Alexander von Kotzebue noch an der Petersburger Akademie der Künste. Leider stehen keine Vergleichswerke des Künstlers aus dessen Schulzeit zur Verfügung um dem genauer nachgehen zu können.

2 Peter von Hess

Peter von Hess wurde am 29. Juli 1792 in Düsseldorf als ältester Sohn des bayrischen Hofkupferstechers und Akademieprofessors Carl Ernst Christoph Hess geboren, von dem er auch seinen ersten Zeichenunterricht erhielt. Im Jahre 1806 trat er in die Münchner Akademie der Bildenden Künste ein und studierte anfangs Landschaftsmalerei. Hess war jedoch stets fasziniert gewesen vom Volks- und Soldatenleben, dessen Eindrücke er, beeinflusst von Malern wie Albrecht Adam und Wilhelm von Kobell, in seinen Gemälden wiedergab. Seine nüchterne naturalistische Ader, die stets prägnant für seine Werke war, ermöglichte ihm im Koalitionskrieg[90] 1813-1815 im Stab des Feldmarschalls Carl Phillip von Wrede, bei dem er auch seinen Militärdienst abgeleistet hatte, teilzunehmen und zahlreiche Skizzen und Studien von diesem anzufertigen, sowie in den Folgejahren zu Gemälden auszuarbeiten. Dabei entstanden eine Reihe von Gemälden, unter anderem „*Die Schlacht von Arcis-sur-Aube*“, 1817, „*Scharmützel französischer Dragoner und österreichischer Husaren*“, 1819, und „*Biwak der österreichischen Truppen*“, 1823.[91]

Ein weiterer Ort des Schaffens für Hess war Griechenland, wohin der Künstler 1833 auf Geheiß König Ludwig I. von Bayern im Gefolge dessen Sohnes Otto Friedrich Ludwig von Wittelsbach, der den griechischen Thron besteigen sollte, reiste.[92]

In Griechenland verweilte er sieben Jahre lang und schuf neben historischen Werken wie „*Einzug König Ottos in Nauplia an der Spitze der bayerischen Truppen*“ oder „*Ottos Einzug in Athen*“ auch zahlreiche Schilderungen aus dem Landes- und Volksleben wie etwa „*Bauern am Meer*“ oder „*Palikaren vor Athen*“. Während des gesamten Griechenlandaufenthaltes sammelte er Skizzen und Studien zum griechischen Befreiungskampf und führte diese 1839, zurück in München, in vierzig Kompositionen in den Arkaden des Münchener Hofgartens *al fresco* aus.[93]

Noch im selben Jahre fuhr Hess auf Einladung des russischen Zaren Nikolaus I. nach Russland. Dieser beauftragte ihn mit einem Gemäldezyklus zum Napoleonischen Feldzug von 1812, an dem er bis 1855 arbeitete. Ein letztes großes Gemälde „*Die Völkerschlacht bei Leipzig*“ entstand 1856, danach soll er nichts mehr von besonderer Bedeutung geschaffen haben. Am 4. April 1871 verstarb Peter von Hess in München.[94]

---

[90] Befreiungskriege 1813-1815 gegen das napoleonische Frankreich
[91] Pecht 1880, 300f; Popov 2004, URL:http://www.museum.ru/1812/Painting/gess/index.html [22.12.2012]
[92] Clogg 1992, 41
[93] Pecht 1880, 300f
[94] Slawa russkowo oruschija 2003, 17; Chudoschniki Narodow SSSR 2002, 37; Pecht 1880, 300ff

Der Gemäldezyklus „*Die Schlachten von 1812*“

Der Bilderzyklus wurde, wie bereits erwähnt, von Zar Nikolaus I. in Auftrag gegeben und war für den Winterpalast bestimmt, wo sich die Gemälde auch heute noch befinden. Mit diesem Zyklus stellte Peter von Hess die wichtigsten Schlachten und Kampfhandlungen im Verlauf des Feldzugs von 1812 dar.[95]

Der monumentale Bilderzyklus, von dem heute nur noch zwölf von vierzehn Gemälden erhalten sind, besteht aus sieben großen Gemälden - „*Die Schlacht von Smolensk am 5. August*“ (Abb. 16), „*Die Schlacht beim Walutina am 7. August*“ (Abb. 17), „*Die Schlacht von Borodino am 6. Oktober*“ (Abb. 18), „*Die Schlacht von Polozk am 7. Oktober*“ (Abb. 19), „*Die Schlacht von Wjasma am 22. Oktober*“ (Abb. 20), „*Die Schlacht von Krasny am 5. November*“ (Abb. 21) sowie „*Die Überquerung der Beresina am 16. November*“ (Abb. 22) - und fünf kleineren Gemälden – „*Die Schlacht von Klyastitsy am 19. Juli*“ (Abb. 23), „*Die Schlacht von Krasny am 2. August*“ (Abb. 24), „*Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober*“ (Abb. 25), „*Die Schlacht von Malojaroslawets am 12. Oktober*“ (Abb. 26) und „*Die Schlacht an der Losmina am 6. November*“ (Abb. 27).[96]

Die Gemälde folgen allesamt einem sehr ähnlichen Aufbau. Die Hauptdarstellung befindet sich meist im Zentrum des Vordergrundes, hier sind auch die wichtigsten Generäle der jeweils dargestellten Schlacht gezeigt, die man neben ihrer Uniform an den porträthaften Zügen erkennen kann. Im Mittelgrund sieht man oft Infanterie und Kavallerie zu Felde stürmen. Auffällig ist, dass der Künstler immer nur einzelne, in Kampfhandlungen verwickelte Soldaten darstellt, was vor allem für den Vorder- und Mittelgrund der Gemälde zutrifft. Die Mehrheit der dargestellten Soldaten strömt aufeinander zu, wodurch eine Spannung erzeugt wird, in der der Betrachter nur mehr darauf wartet, dass die beiden feindlichen Truppen zusammentreffen. Im Hintergrund toben oft schon hitzige Gefechte, die sich wie beispielsweise im Gemälde „*Die Schlacht von Krasny am 5. November*“, bis zum Horizont erstrecken und den in einem breiten Panorama angelegten Hintergrund in schwere Pulver- und Rauchschwaden hüllen.

Die Bilder wirken noch stark inszeniert und der Betrachter wird stets nur als distanzierter Beobachter frontal in anmutender Zentralperspektive, als schaue er auf eine Bühne, an das Geschehen herangeführt. Der Künstler zeigt bevorzugt ein breites landschaftliches Panorama auf das im Hintergrund liegende Schlachtfeld und der Horizont

[95] Popov 2004, URL:http://www.museum.ru/1812/Painting/gess/index.html [22.12.2012]; Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]
[96] Pecht 1880, 303

liegt meist etwas über der Mittelhorizontalen. Durch die Anwendung der Luftperspektive wird Tiefe suggeriert, die viel Raum schafft und die weite russische Landschaft zur Geltung bringt. Dagegen wirken die Staffagen im Vordergrund künstlich, leiten aber oftmals als Anhebungsmotive in das Bildgeschehen ein und steigern die Dramatik des Kampfgeschehens zunehmend, da sie beispielsweise wie in dem Gemälde „*Die Schlacht von Borodino am 26. August*“ oder „*Die Schlacht von Losmina am 6. November*“ meist Verletzte, Getötete, Pferdekadaver oder umgeworfene Karren zeigen.

Ebenso wie im Bild „*Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober*“ wendet sich kaum ein Dargestellter dem Betrachter zu. Es sind hauptsächlich die hohen Militärs im Vordergrund, gleichzeitig die Protagonisten in den Gemälden, die dem Betrachter oft in irgendeiner Weise zugewandt sind und um die sich die dargestellte Szene aufbaut. Sie tragen porträthafte Züge, hingegen weisen die anonymen Soldaten kaum individuelle Züge auf und spielen nur eine untergeordnete Rolle.

Das von Hess verwendete Kolorit ist auf die Lokalfarben abgestimmt und wird immer wieder mit kräftigen Farbtönen kontrastiert, die sich vor allem in den Uniformen finden.[97] Die Lichtstimmung ist atmosphärisch und der jeweiligen Jahres- und Tageszeit angepasst. Es finden sich im Zyklus nicht nur Sommer- und Winterbilder, sondern auch Tages- und Nachtszenen. Vollkommen natürlich ist die Lichtwirkung dennoch nicht, denn der Künstler hebt durch gesonderte Beleuchtung einzelne Szenen stärker hervor und betont diese mit einem dezenten, jedoch spotartigen Licht, das meist von links oben die Szene beleuchtet wie beispielsweise im Bild „*Die Schlacht von Wjasma am 22. Oktober*“.

Der gelungenen Lichtstimmung stehen die detailreichen oftmals überladenen Szenen gegenüber. Die Darstellung und Malweise sind, wie auch in all seinen anderen Werken, präzise und detailliert. Außer Frage steht, dass Hess die Darstellungen von Massenkompositionen beherrscht, jedoch tritt nun verglichen mit anderen Gemälden aus seinem Oeuvre wie etwa „*Einzug König Ottos in Nauplia an der Spitze der bayrischen Truppen*“ (Abb. 28) oder „*Ottos Einzug in Athen*“ (Abb. 29) eine strenge Nüchternheit stärker hervor und die Szenen wirken charakterlich kalt und distanziert, eine dokumentarische Komponente nimmt überhand.[98]

[97] Art Directory [o. J.], URL:http://www.peter-von-hess.de [31.03.2013]
[98] Pecht 1880, 303

Viele Kunsthistoriker bedauern diese unübersehbare Wendung in Hess Schaffen, so schreibt beispielsweise Friedrich Pecht in „*Allgemeine Deutsche Biografie*“:

> „Denn da der Künstler immer seltener mehr die Natur zu Rathe[!] zieht, wird er auch conventioneller[!] in seiner Behandlung, so daß[!] oft fast nur mehr die Geschicklichkeit der Anordnung und Massenvertheilung[!] einen fesselt und die allerdings steigende coloristische[!] Potenz des Ganzen, seine jetzt meist viel besser als früher gelungene Stimmung uns für die oft lahme Ausführung des Einzelnen entschädigen muß.“[99]

Trotz der dramatischen Darstellungsweise vermitteln die Bilder oft wenig Emotion, die Mimik der Dargestellten ist emotionslos, hingegen deren Gestik versucht die Tragik des Augenblickes widerzuspiegeln, wodurch die Szenen jedoch gestellt und unnatürlich wirken. Auffallend ist, dass trotz der tragischen Darstellung der Künstler gänzlich auf das Darstellen von Blut auch in den hitzigsten Gefechten verzichtet. Auch die Anzahl der Verwundeten oder Getöteten wirkt in Relation zu den heftigen Kämpfen unnatürlich, aber auch das Aufeinandertreffen und Gruppieren einzelner in Kämpfe verwickelter Gruppen ist oftmals nicht ganz realistisch dargestellt, wie beispielsweise im Gemälde „*Die Schlacht von Klyastitsy am 19. Juli*“.

Dass die dargestellten Gruppen inszeniert worden sind, um die Dramatik des Gezeigten zu verstärken und um die Bildästhetik zu begünstigen, steht außer Frage. Fakt ist, dass Nikolaus I. Hess zu zahlreichen Kriegsschauplätzen schickte, Hess mit zahlreichen Augenzeugen sprach und diese auch als Vorstudie zu seinen Gemälden porträtierte. Auch wenn der ausländische Künstler keinen Bezug zum Napoleonischen Feldzug von 1812 hatte, so hatte er doch die darauffolgenden Befreiungskriege aus militärischer Sicht miterlebt und auch der Kriegsalltag war ihm bekannt. Die zeitliche Distanz zum Geschehen, das mittlerweile mehrere Jahrzehnte zurücklag, überbrückt er durch das Heranziehen von Zeitzeugenberichten. Dass jegliche Augenzeugenberichte von subjektiver Natur sind, muss nicht erst erwähnt werden, jedoch spielt diese Tatsache für Hess Gemäldezyklus nur eine untergeordnete Rolle, da seine Gemälde weniger von emotionalen, sondern scheinbar mehr von einem dokumentarischen Charakter zeugen. Auch die Landschaft scheint der Künstler, wenn nicht topografisch genau, jedoch authentisch wiedergegeben zu haben. Dennoch sind die Bilder nur äußerlich objektiv.

Die erzählerische Struktur der Gemälde verschreibt sich dem sogenannten „*fruchtbaren Moment*“, indem noch nichts entschieden ist, aber der Ausgang der Schlacht bereits erahnt werden kann. Zum zeitlichen Intervall der Bilder kann gesagt werden, dass es zumindest eine große Leerstelle gibt, nämlich die Belagerung von Moskau, die im Zyklus nicht erwähnt wird

[99] Pecht 1880, 303

und man erzählerisch auf einen größeren zeitlichen Sprung stößt. Ein Grund hierfür ist scheinbar schnell gefunden. Aneinandergereiht präsentiert sich dem Betrachter die Darbietung eines grandiosen Sieges, der dem Kalkül und Einsatz der russischen Generäle zugrunde liegt, den es so jedoch nicht gegeben hat, denn bis zur späten Wende, die mit dem Abzug der Grand Armée aus Moskau begann, schien das Kriegsglück auf der Seite der Franzosen zu liegen. Eine Darstellung wie die Belagerung Moskaus würde demnach die Inszenierung eines Sieges trüben, der ohnedies mehr als fragwürdig war und deshalb möglichst glorreich propagiert werden musste.

Im Folgenden sei nun ein detaillierter Blick auf einige Werke des Zyklus gegeben.

Die Schlacht von Smolensk am 5. August 1812

Das Gemälde „*Die Schlacht von Smolensk am 5. August 1812*“ wurde 1846 von Peter Hess auf großem Format geschaffen und misst 234 x 356 cm. Es befindet sich heute im Winterpalast und ist Teil der Sammlung der Ermitage in Sankt Petersburg.[100]

Der Künstler stellt hier keine Kampfhandlung dar, sondern zeigt das Geschehen in einem der Vororte von Smolensk, von wo aus man einen Blick auf die etwas entfernter liegende Stadt im Hintergrund hat. An diesem Tag kämpfte die 1. Russische Westarmee unter General Michael Andreas Barclay de Tolly gegen die Grand Armée unter dem Kommando von Napoleon Bonaparte. Smolensk steht bereits in lodernden Flammen. Links im Vordergrund sieht man eine Gruppe von Generälen und Offizieren, die das schreckliche Spektakel aus sicherer Entfernung beobachten und sich wahrscheinlich über das weitere Vorgehen beraten, sie befinden sich auf einem kleinen Hügel, der sie von den anderen Figurengruppen abhebt. Zur Hauptgruppe gehören der unter dem Baum sitzende General Barclay de Tolly, stehend daneben dessen Stabschef, Alexej Petrowitsch Ermolow, der Kommandant der Donkosaken General Matwej Iwanowitsch Platow und General Nikolai Nikolajewitsch Rajewski.

Neben der Hauptgruppe sieht man einige verletzte Soldaten und einen Zug von Zivilisten, die anscheinend aus der wild umstrittenen Stadt geflohen sind. Ihre wichtigsten

[100] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]

Habseligkeiten haben sie auf Karren, die von Ochsen und Pferden gezogen werden, geladen und Kleinvieh wie Schafe treiben sie vor sich her. Im rechten Bildrand erblickt man einen Priester, der mahnend zum Himmel zeigt.

Folgt man dem Straßenverlauf, gelangt man zur am anderen Ufer des Dnjepr liegenden Stadt Smolensk, die charakteristisch an der alten sie umgebenden Stadtmauer zu erkennen ist. Hier offenbart sich das schreckliche Bild einer wütenden Feuersbrunst, die ganz Smolensk zu verbrennen scheint und teilweise den Himmel mit schweren dunklen Rauchschwaden bedeckt.

In diesem Bild wird der Betrachter nur als distanzierter Zuseher in das Geschehen geführt, der von einem etwas erhöhten Standpunkt aus die Darstellung bis weit nach hinten zum Horizont überschaut.

Das Bild wird durch eine stark betonte Mittelsenkrechte, die genau durch die weiße Kirche im Hintergrund, die man als Fluchtpunkt wahrnimmt, verläuft, in zwei Hälften geteilt, die sich kompositorisch gegengleich bewegen.

In der linken Bildhälfte, die von diversen Militärs und Kampfhandlungen geprägt ist, bekommt man den Eindruck, dass hier der Blick des Betrachters zum stark umkämpften Smolensk hingeführt wird. Im Zentrum steht die Gruppe hoher Militärs, die sich um Barclay de Tolly gruppiert. Hier wird zunächst auch der Blick des Betrachters hingeführt. Die Gruppe befindet sich etwas erhöhter als die restlichen Figuren im Vordergrund und wird durch den steil nach oben ragenden Baum, sowie den erschöpften oder verletzten Soldaten und den rastenden Pferden, die das kleine Plateau scheinbar umrunden, zunehmend hervorgehoben.

Der geknickte Ast des Baumes eröffnet den Blick auf eine weitere Gruppe Soldaten, die mit Fernrohren den Hintergrund beobachten, der die brennende Stadt, in der wahrscheinlich noch Kampfhandlungen stattfinden, und die Kämpfe in den Vororten zeigt. Von hier aus wird der Blick über den Fluss zur brennenden Stadt geführt, die lediglich durch die Stadtmauer und die emporragenden Kirchtürme erkennbar ist.

In einer abfallenden Linie, die vor allem durch die dichten Rauchschwaden der brennenden Stadt impliziert wird, sinkt der Blick des Betrachters auf die Brücke im rechten Bildhintergrund. Von hieraus scheint sich der Flüchtlingsstrom weg von der Stadt in den Vorort, der den Bildvordergrund bildet, zu bewegen. Am Anfang dieses Zuges am rechten Bildrand steht ein Pope, der mit mahnend erhobener Rechten nach oben in den Himmel zeigt und einen Gegenpol zum emporragenden Baum in der linken Bildhälfte zu sein scheint. Auch in dieser Konstellation kann wieder eine abfallende Linie erkannt werden.

Die Farbkomposition des Bildes folgt dem Lokalkolorit und setzt sich hauptsächlich aus gedämpften erdigen Tönen zusammen, deren Farbskala von dunklem Grau bis mattem Grün reicht. Im Vordergrund treten zusätzlich stärkere und leuchtentere rote und weiße Farbkontraste hinzu, die es dem Auge ermöglichen einzelne Figuren im geballten Vordergrund leichter zu erkennen. Plastizität rührt von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast. Das Rot, das sich hauptsächlich in der Kleidung der Dargestellten wiederfindet, steht im komplementären Kontrast zur grünen Hügellandschaft im Hintergrund.

Die Lichtstimmung der sommerlichen Landschaft vermittelt den Eindruck, als ginge der Tag langsam zur Neige, der Himmel beginnt von oben herab sich zu verdunkeln und die Sonne scheint bereits sehr tief zu stehen, was das weiche gelbliche Licht im rechten Bildrand vermuten lässt.

Erzählerisch trifft man hier auf eine Leerstelle. Der Kontext erschließt sich teilweise nur aus dem historischen Hintergrundwissen des Betrachters. Das eigentliche Ereignis, die Kampfhandlungen zwischen Franzosen und Russen und der daraus resultierende Sieg für den feindlichen Aggressor, wird nur indirekt erzählt. Kampfhandlungen werden in dieser Szene nur hintergründig beschrieben und im Vordergrund komplett ausgespart. Der Flüchtlingsstrom sowie die erschöpften, verwundeten oder gar getöteten Soldaten, die der Künstler zwar dem Vordergrund beigefügt hat, diese jedoch wenig in Szene setzt, sprechen für sich. Über den Ausgang der Schlacht lässt sich, anders als bei den restlichen Werken des Zyklus, noch nichts erahnen.

Der Künstler rückt hier den Feldherrn Barclay de Tolly in den Vordergrund der dabei ist eine Entscheidung zu treffen, die einen großen Einfluss auf den weiteren Verlauf des Feldzuges nehmen wird. Umgeben von seinen Beratern versucht er so rational wie möglich die weiteren Maßnahmen für die Schlacht zu treffen. Aus dem historischen Kontext weiß man jedoch, dass die hier angedeutete Schlacht zugunsten der Franzosen ausgehen wird und die Grand Armée anders als von der russischen Führungselite gehofft, nicht in Smolensk zurückgedrängt werden konnte.

Die Kämpfe ereigneten sich vom 16. bis zum 18. August[101] 1812. Die Grand Armée traf unter dem Befehl von Napoleon traf auf den vorerst ernannten Oberbefehlshaber Barclay de Tolly, für den die Niederlage in der Schlacht von Smolensk und die Aufgabe der alten Stadt

[101] 16. bis 18. August ist das Datum laut gregorianischen Kalenders, in Russland galt jedoch noch bis 1918 der julianische Kalender, weshalb der Gemäldetitel den 5. August nennt.

große Folgen hatten[102]. Bereits am Morgen des 4. August starteten die Angriffe der Franzosen auf Smolensk, wo sich die Russen verschanzt hatten und den feindlichen Angriff vorerst abwehren konnten. Im Laufe des Tages erreichten weitere russische Truppen die Stadt und nahmen Stellung an günstig gelegenen Plätzen in der Stadt und deren Umgebung.[103]

Die Kämpfe dauerten bis zum Morgen des darauffolgenden Tages an, an dem die Franzosen nun begannen die Vororte fernab der Stadtmauern anzugreifen. Hier tritt nun auch die Landwehr auf, die sich am selben Tag mit den Waffen gefallener Soldaten ausrüstete und die Verteidigungslücken schloss. Den Franzosen war es noch nicht gelungen, die aus dem Mittelalter stammenden Stadtmauern zu überwinden, die der russischen Artillerie und Schützen gute Deckung bot.[104]

Unterstützt wurde diese Defensive von russischen Batterien, die sich am gegenüberliegenden Ufer des nahen Flusses befanden und den Feind zusätzlich beschossen. Nichtsdestotrotz beschloss Barclay de Tolly die Stadt dem Feind zu überlassen, eine Entscheidung, die viel Mut und Entschlossenheit erforderte, denn für die Russen war diese Stadt ein Symbol, eine „*Zitadelle des orthodoxen Glaubens*“, die bereits in vorangegangenen Jahrhunderten oft heiß umfochten worden war.[105]

Die Entscheidung Barclay de Tollys die Stadt aufzugeben, ließ Kritik in den aristokratischen Kreisen nicht nur gegen den General, sondern auch gegen den Zaren selbst, ein Befürworter de Tollys, laut werden. Hierin liegt auch einer der Gründe, dass Kutusow und nicht Barclay de Tolly zum Oberbefehlshaber der russischen Armée ernannt wurde. Dementsprechend ist Barclay de Tolly positiv dargestellt, Hess zeigt den General überlegend und sich mit den anderen hohen Militärs über die Aufgabe der Stadt zu beraten. Das Bild vermittelt den Eindruck als habe man Smolensk in Einverständnis aller der hier anwesenden hohen Militärs dem Feind überlassen. Dementsprechend scheint auch der Zar hinter dieser Entscheidung zu stehen, so suggeriert es zumindest das Gemälde.

[102] Anstatt Barclay de Tolly wurde Kutusow zum Oberbefehlshaber der russischen Armee ernannt
[103] Zamoyski 2012, 248
[104] Lieven 2011, 203; Zamoyski 2012, 251
[105] Lieven 2011, 203f

Die Schlacht von Borodino am 7. September 1812

Das Gemälde „*Die Schlacht von Borodino am 7. September 1812*“ wurde 1843 von Peter Hess auf großem Format geschaffen und misst 224 x 355 cm. Es befindet sich heute noch im Winterpalast und ist Teil der Sammlung der Ermitage in Sankt Petersburg.[106]

Das Gemälde zeigt die Schlacht von Borodino zu einer fortgeschrittenen Stunde. Das Bild besteht aus mehreren Ebenen, die optisch durch die Hebungen und Senkungen der Rajewski-Schanze, dem zentralen Schauplatz der Handlung, getrennt werden.

Im Vordergrund sieht man den am Bein verletzten Hauptkommandanten der 2. Westarmee General Pjotr Iwanowitsch Bagration. Er ist umrundet von hohen Militärs, die besorgt um ihren Kommandanten herbeigeeilt waren. Hastigen Schrittes sind auch die beiden Männer zur Linken Bagrations herangekommen. Hierbei handelt es sich um dessen Stabschef General-Adjutant E. F. Saint-Pri und dem Leibchirurgen des Generals. Bagration gibt trotz der sichtlich schweren Verletzungen, die ihn zu Boden gebracht haben, weiterhin militärische Anweisungen. Diese betreffen vorwiegend den General am weißen Pferd P. P. Konowinzin, zur Rechten des Hauptkommandanten.

Als verbindendes Element zwischen erster und zweiter Bildebene dient der Zug von Pferden und Karren, die Verletzte transportieren und ins Hinterland, fernab der tobenden Schlacht, bringen.

[106] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]

Daneben, im linken Bildrand, sieht man die Soldaten des Litauischen Regiments, an deren Spitze sich auf einem braunen Pferd reitend ihr Kommandant Oberst Matwej Ewgrafowitsch Khrapowitski befindet. Dahinter ist das unmittelbar daneben platzierte Ismailowsker-Leibgarde-Regiment zu sehen.

Im Übrigen herrscht ein großer Tumult und von allen Seiten ziehen Truppen ins Feld. Im Hintergrund sieht man die Batterie-Rajewski, einen Teil der russischen Kavallerie, die zum Konterschlag gegen die Franzosen ausholen. Dahinter erstreckt sich ein weites Panorama, das durchzogen ist von Pulverschwaden und Gefechten.

Der Betrachter ist auch in dieser Darstellung nur ein distanzierter Beobachter, von einem erhöhten Standpunkt überblickt dieser das breit angelegte Panorama, dessen Horizont etwas über der Mittelhorizontalen liegt. Die Anwendung der Luftperspektive suggeriert Tiefe.

Der Blick des Betrachters wird zunächst auf die dreieckige Kompositionsfigur im Zentrum gelenkt. Sie umfasst das Geschehen um den verwundeten General und den hohen Militärs. Unterstrichen wird die Form des gleichschenkeligen Dreiecks vom großen pyramidenartigen Felsen, der optisch das zentrale Geschehen untermalt und zudem den Vordergrund vom Hintergrund abgrenzt. Der verletzte General zeigt nach links und lenkt den Blick des Betrachters über den Graben der Pfeilschanze hinweg hinüber zum Litauischen Garderegiment und dessen Kommandanten General Khrapowitsky. Auch hier stößt man wieder auf eine Dreiecksform. Die Kompositionfigur mit Khrapowitsky an der Spitze kann wiederum einem Dreieck eingeschrieben werden und wiederholt sich in der Gegenüberliegenden Bildhälfte, in der man die Batterie-Rajewski sieht, die zum Gegenschlag gegen die Franzosen ausholt.

Im Hintergrund finden sich rechteckige und ovale Formen wieder in den Anordnungen der stehenden Regimenter und der bereits stattfindenden Kämpfe, in Form von Reiterschlachten.

Gebrochen werden diese geometrischen Formen von den Hebungen und Senkungen der Rajewski-Schanze, sowie der S-förmig angelegten Linie, die sich vom Bildvordergrund, im angedeuteten Weg ins Hinterland, über die Szene im Vordergrund und entlang des Verletztenzuges zieht.

Die gesamte Komposition scheint zur Mitte hinzuweisen. Jedoch richtet sie sich nicht auf die zentrale Szene um Bagration, sondern auf das Kampfgetümmel im Hintergrund, das

für einen für die Russen in dieser Schlacht legendären Moment zeigt, nämlich die Verteidigung der Rajewski-Schanze[107].

Die Farbskala setzt sich hauptsächlich aus matten Grün- und Brauntönen zusammen, die hier und da wenige rote oder rotbraune Farbkontraste beinhaltet. Diese Kontraste finden sich neben den Uniformen in den Pferden wieder. Die Farbpalette wirkt in diesem Gemälde anders als bei den übrigen Bildern des Zyklus valeuristisch, gleicht sich aber dennoch dem Lokalkolorit an.

Die Lichtstimmung des Bildes ist authentisch mit der Jahres- und Tageszeit des Geschehens. Die Schlacht, eingebettet in die sommerliche russische Landschaft, zeigt die Schlacht von Borodino zur fortgeschrittenen Stunde und passt zur Lichtwirkung des späten Nachmittags.

Im Gegensatz zu den anderen Bildern des Zyklus verwendet Hess hier weniger Hell-Dunkel Kontraste, lässt diese jedoch stärker wirken und setzt diese vor allem im Vordergrund ein, um die zentrale Szene zusätzlich hervorzuheben, die dadurch stärker beleuchtet wirkt als der restliche Vordergrund.

Erzählerisch versucht Hess in diesem Gemälde verdichtet die einschlägigsten Ereignisse dieser Schlacht darzustellen, was zu einem sehr enggestrickten Bildgefüge, das schon etwas überladen wirkt, führt. Im Zentrum steht General Bagration, der im weiteren Verlauf des Feldzuges seiner Verletzung erliegen wird. Daneben spielt die Verteidigung der Rajewski-Schanze, besonders der Konterangriff der Batterie-Rajewski eine wesentliche Rolle im Bild. Auch beide Leibgarden, die Litauische Garde und das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment, die eigentlich nahe dem Dorf Semjonowskoje platziert waren, sind nun unmittelbar neben dem Flèche zu sehen.

Die Schlacht von Borodino fand am 19. September[108] 1812 statt. Hess stellt die Linke Flanke des Schlachtfeldes dar, die an diesem Tag von General Bagration kommandiert wurde, dem Oberbefehlshaber der 2. Westarmee. Unterstützt wurde die 2. Westarmee von diversen kleineren Truppen, die versteckt im Wald Stellung bezogen hatten und Befehl erhielten, bis

[107] Event. beschreiben – die Verteidigung der Rajewski-Schanze
[108] 19. September ist das Datum laut gregorianischen Kalenders, in Russland galt jedoch noch bis 1918 der julianische Kalender, weshalb der Gemäldetitel den 7. September ninth.

zum letzten Moment dort auszuharren. Sie sollten den Feind überraschend aus dem Hinterhalt angreifen, sofern dieser versucht die linke Flanke zu fassen.

Im Laufe des hitzigen Gefechts eroberten die Franzosen zweimal die Flèches und wurden auch beide Male wieder von Bagrations Truppen vertrieben. Während der zweiten Feindesattacke führte der General seine Truppen persönlich in die Konterattacke und wurde von einem Granatsplitter am linken Bein verwundet.[109]

Noch kämpfen die russischen Truppen tapfer gegen den Feind, der am Ende des Tages als Sieger hervorgehen wird. Die Schlacht von Borodino war einer der Marksteine innerhalb des Napoleonischen Russlandfeldzuges. Viele der Soldaten beider Lager hatten auf diese Schlacht gefiebert, da man dachte, dass sich der Feldzug mit dieser Schlacht entscheiden würde. Dementsprechend erbittert waren auch die Kämpfe an diesem Tag, da für alle feststand, dass man um einen hohen Preis focht.[110]

Den Ausgang für die Schlacht kann man in der Darstellung noch nicht erahnen, dieser ist jedoch für die Bildaussage zweitrangig. Im Vordergrund steht der tapfere Einsatz der russischen Truppen und des Generals, der mit diesen an vorderster Front gekämpft hatte.

[109] Chairman 2000: URL:http://www.museum.ru/1812/english/Library/Mikaberidze/index.html [2.1.2013]
[110] Lieven 2011, 243

Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober 1812

Das Gemälde „*Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober 1812*“ wurde 1847 von Peter Hess auf großem Format geschaffen und misst 220 x 353 cm. Es befindet sich heute noch im Winterpalast und ist Teil der Sammlung der Ermitage in Sankt Petersburg.[111]

Hess stellte hier die entscheidende Phase der Schlacht nach dem Angriff des Kosakenregiments unter dem Kommando von Ataman[112] Wassili Wassiljewitsch Orlow-Denisow auf einen französischen Kavalleriekorps dar. Als führende Generäle in dieser Schlacht werden oft Graf Levin August von Bennigsen, auf Seiten der Russen, und Joachim Murat, König von Neapel, auf der Gegenseite, benannt. Napoleon hielt sich zu dieser Zeit noch in Moskau auf.[113]

Das Gemälde lässt sich in Vorder-, Mittel- und Hintergrund gliedern. Im linken Vordergrund sieht man zwischen den Bäumen, die einen Wald andeuten sollen, mehrere Reiter hervorkommen. An der Spitze dieser befindet sich auf einem braunen Pferd der im Profil gezeigte General Levin August von Bennigsen. Bei den restlichen Reitern handelt es sich um dessen Stab. Dem General nähert sich ein weiterer in einer roten Uniform gekleideter Reiter auf einem Schimmel. Es handelt sich hierbei um den Kommandanten des Kosaken-Regiments, Ataman Wassili Wassiljewitsch Orlow-Denisow.

[111] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]
[112] Ataman ist bei den russischen Kosaken der höchste militärische Rang
[113] Lieven 2011, 304ff

In der rechten vorderen Bildhälfte sieht man mehrere Kosaken in Rückenansicht, die eiligst am Hauptgeschehen vorbei in den Hintergrund hetzen. Sie führen eine Kanone mit sich, die von zwei Pferden gezogen wird.

Dass das Kampfgeschehen bereits zur fortgeschrittenen Stunde dargestellt ist, zeigen die Toten und Verletzten sowie das umgestürzte Pferd zu Füßen des Generals und seines Stabes.

Im Mittelgrund sieht man links ein Reiterregiment, das in die Schlacht zieht, welche im Hintergrund noch tobt. Sie bewegen sich in geordneten strammen Reihen. Rechts von ihnen befindet sich im Zentrum eine Gruppe von Kosaken, die einige im Krieg gefangengenommene französische Kavalleristen eskortieren. Einer der Kosaken hält triumphierend eine französische Flagge in die Luft. Sie ist wie eine Trophäe, die Kunde über den erfolgreichen Ausgang der Schlacht gibt.[114]

Rechts daneben sieht man eine weitere Gruppe, die sich um einen Verletzten oder gar Toten scharrt. Hierbei könnte es sich um den in der Schlacht getöteten General Karl Gustav von Baggehufwudt handeln.

Der Hintergrund ist schon nicht mehr überschaubar und man erkennt nur mehr eine undefinierbare Masse von Reitern und Soldaten, die im aufgewühlten Staub und den aufsteigenden Pulverschwaden mit der Landschaft verschmelzen. Im Zentrum ragt fast verblasst der Kirchturm des Dorfes Teterinki hervor.

Der Betrachter wird auch hier wieder lediglich als stummer Beobachter an das dargestellte Geschehen herangeführt. Der Blick wird zunächst über den Vordergrund hinweg ins Zentrum des Mittelgrundes auf den Fahne schwingenden Reiter gelenkt. Als Anhebungsmotiv wirkt der kleine Weiher in der vorderen Bildmitte. Der Reiter in der Bildmitte ist dem Betrachter ganz zugewandt und präsentiert diesem stolz die eroberte Trophäe. Er hebt sich deutlich von der bedauerlichen Gruppe unmittelbar neben ihm ab und scheint als Einzelfigur zu wirken. Das Auge wird weiter entlang der Fahnenstange geleitet und trifft auf die Kirche im Hintergrund. Sie befindet sich auf der Mittelhorizontalen, die gleichzeitig den Horizont begrenzt. Perspektivisch wird hier die Luftperspektive angewandt.

Man kann diese Kirche auch als Ausgangspunkt für ein gedachtes Fadenkreuz nehmen und es ergeben sich vier Bildabschnitte, von denen die beiden oberen keine Handlung beinhalten, die beiden unteren jedoch die dargestellte Szenerie zusätzlich gliedern.

Im linken unteren Bildabschnitt sieht man General Bennigsen und seinen Stab. Sie kommen gerade aus dem Wald geritten, scheinen jedoch nicht in Eile zu sein und wenden sich

[114] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]

zum herannahenden General Orlow-Denisow. Kompositorisch kann diese Gruppe, zieht man das Dickicht des Waldes hinzu, der Fläche eines Dreieckes eingeschrieben werden, dessen Spitze in den Mittelgrund weist. Dahinter befindet sich das in die Schlacht ziehende Kavallerieregiment, das sich dem Hintergrund zuwendet und von der gedachten Diagonale, ausgehend von der Kirche bis zur unteren linken Bildecke, geschnitten wird.

Der rechte untere Bildabschnitt besteht aus mehreren Gruppen, die von der in die rechte untere Bildecke gezogenen Diagonale geschnitten werden. Hier befindet sich die „*bedauernswerte Gruppe*“ neben dem zentralen Fahne schwingenden Reiter. Es handelt sich um die, während der Schlacht gefangen genommenen, französischen Kavalleristen, die nun von den Siegern ins Hinterland verschleppt werden. Ihre ganze Körperhaltung, die gesenkten Köpfe und die hängengelassenen Schultern wirken demütig. Kompositorisch kann man diese Gruppe in einen Kreis einschreiben, der auch den zentralen Reiter schneidet, dieser aber nicht angehört. Damit wird der Triumpf der Russen noch deutlicher betont.

Einziger Wermutstropfen scheint der Verlust des Generals Baggehufwudt zu sein, der möglicherweise in der Gruppe rechts neben den Gefangenen betrauert wird. Auch diese Gruppe kann wieder einem Kreis eingeschrieben werden, der von der Reitergruppe im rechten Vordergrund teilweise überlappt wird. Diese Reitergruppe scheint sich abgewandt vom Zentrum des Bildes in den Hintergrund zu bewegen scheinen.

Der Hintergrund ist undefinierbar, hier und da blitzen weiße Pferde aus der organischen hektischen Masse, die beinahe den gesamten Hintergrund verdeckt.

Das Bildgefüge wirkt dynamisch und lebendig, jedoch auch chaotisch. Einzelne Figurengruppen werden zwar aus der Masse hervorgehoben, jedoch geballt nebeneinander platziert. Einzig der Vordergrund scheint noch gut überschaubar zu sein. Die Kirche im Zentrum gibt dem Betrachter die Möglichkeit von diesem Punkt ausgehend das Dargestellte zu überblicken und etwas Ordnung in die Bildstruktur zu bringen. Das im Vordergrund großzügig angelegte Waldstück sorgt dafür, dass sich das Gezeigte nicht gänzlich in Aktion auflöst. Die hoch in den Himmel ragenden Bäume nehmen zumindest in der linken Bildhälfte den Weitblick und dienen als natürliche Barriere, die sich arkadenhaft öffnet und nur einen kleinen Blick in den aktionsreichen Hintergrund erlaubt. Durch die massive Wirkung des Wäldchens wird der Bildstruktur doch noch etwas an Statik verliehen. Dies begünstigen auch die satten Grüntöne des Vordergrundes, die sich deutlich von der sandfarbigen Landschaft im Mittel- und Hintergrund abheben. Die Farbwirkung des Bildes ist koloristisch und die Farbskala facettenreich, vor allem aber dominieren Grün- und Blautöne sowie sandige

Farben. Die Farbintensität nimmt kontinuierlich nach oben hin ab. Der gezielte jedoch sparsame Einsatz vom kräftigen Rot begünstigt eine lebendige Farbwirkung. Auch nach hinten hin werden die Farben blasser, was dem breit angelegten Panorama unter Anwendung der Luftperspektive Tiefe verleiht.

Die Lichtwirkung ist natürlich und entspricht der Tages- und Jahreszeit der dargestellten Szene, einem spätsommerlichen Nachmittag. Einzelne Figuren bzw. Figurengruppen werden farbkompositorisch betont.

In diesem Bild scheint es keine Hauptgruppe zu geben, sondern mehrere kleine Figurengruppen werden hervorgehoben, wodurch die Darstellung etwas chaotisch wirkt. Dies passt jedoch zum historischen Hintergrund, der den Ruhm des Sieges dämpft, jedoch im Gemälde erahnt werden kann. Es handelt sich um eine Schlacht, die für beide Seiten zahlreiche Verluste einbrachten und demnach auch positiv propagiert werden musste.

Die Schlacht ereignete sich am 18. Oktober[115] 1812 bei Morgengrauen. Die Strategie der Russen setzte auf die Kavallerie von Graf Wassili Orlow-Denisow, die aus dem Wald hervorstürmen und in den Rückraum des französischen Lagers eindringen sollte. Zwei weitere Korps unter dem Kommando von General Baggehufwudt sollten den Angriff unterstützen und ein anderer Korps gegen die Franzosen vorgehen. Doch es kam nicht wie geplant. Die in der Nacht heranrückenden russischen Truppen verloren sich teilweise, sodass am Morgen des 18. Oktobers lediglich die Kosaken von Orlow-Denisow auf ihren vorgesehenen Posten waren. Der Graf wollte nicht länger auf Verstärkung warten, da er ansonsten riskiert hätte von den Franzosen entdeckt zu werden und ging zum Angriff über. Er konnte die Franzosen in einem Überraschungsmoment aus deren Lager vertreiben.[116]

Als später die anderen russischen Truppen ankamen, konnten sich die Franzosen bereits reformieren und beschossen die aus dem Wald stürmenden feindlichen Truppen, wobei General Baggehufwudt tödlich verwundet wurde. Schließlich mussten sich die Franzosen, kommandiert von Murat, zurückziehen.[117]

Die Russen siegten trotz des herrschenden Chaos während der gesamten militärischen Operation, und die Begeisterung der Truppen war groß – Zum ersten Mal seit der

[115] 18. Oktober ist das Datum laut gregorianischen Kalenders, in Russland galt jedoch noch bis 1918 der julianische Kalender, weshalb der Gemäldetitel den 6. Oktober nennt.
[116] Lieven 2011, 304ff
[117] Popov 2004, URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess07.html [22.12.2012]

französischen Invasion gingen die Russen in die Offensive und besiegten den Feind, eine Tatsache die die vorangegangenen Gemälde des Zyklus nicht vermuten lassen.[118]

Der Künstler zeigt sowohl Orlow-Denisow als auch General Bennigsen im Bild und schildert somit einen Moment, in dem bereits alle Beteiligten anwesend sind. Die Russen selbst werden als eindeutige und ruhmreiche Sieger dargestellt, nichts deutet darauf hin, dass die militärische Operation etwas aus dem Ruder gelaufen ist. Dass Hess die Russen in ein besseres Licht rückt als sie es eigentlich waren, ging vermutlich vorwiegend vom Auftraggeber, Zar Nikolaus I, aus und weniger vom Künstler selbst.

[118] Lieven 2011, 307

Die Schlacht von Krasny am 5. November 1812

Das Gemälde „*Die Schlacht von Krasny am 5. November 1812*“ wurde 1849 von Peter Hess auf großem Format geschaffen und misst 223 x 258 cm. Es befindet sich heute noch im Winterpalast und ist Teil der Sammlung der Ermitage in Sankt Petersburg.[119]

Der Künstler schildert mit diesem Gemälde den Angriff der russischen Kürassiere auf eine abziehende französische Kolonne, darunter der Korps von Marschall Louis-Nicolas Davout.

Im kleingehaltenen Vordergrund, der sich auf einer kleinen Anhöhe befindet, sieht man einige Reiter. Hierbei handelt es sich um den auf einem braunen Pferd sitzenden General Michail Andrejewitsch Miloradowitsch und seinem Stab.[120] Im Schnee vor dem General liegt ein französischer Offizier. Der General zeigt auf den Offizier, sieht diesen aber nicht an und scheint ihn bezüglich weiterer Anweisungen an seinen Stab weiterzugeben.

Im Mittelgrund sieht man zahlreiche russische Kürassiere, die in zwei großen Gruppen formiert die französische Kolonne in der rechten Bildhälfte angreifen. Bei der vorderen zentralen Reitergruppe handelt es sich um die Kürassiere des Ekaterinoslawski-Regiments, erkennbar an ihren orangen Mantelkrägen und den ebenfalls orangen Schabracken.[121] Sie sind bereits in erste Rangeleien mit dem deutlich unterlegenen Feind verwickelt. Innerhalb der

[119] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]
[120] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]
[121] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]

französischen Kolonne herrscht große Unruhe. Dass der russische Angriff überraschend passierte, verdeutlicht das chaotische Agieren der Franzosen. Eilig machen sich die Soldaten der Kolonne daran ihre Bajonette zu laden und in eine Defensive überzugehen, hingegen andere ihr Heil in der Flucht suchen.

Im Hintergrund sieht man in der verschneiten winterlichen Ebene wie sich das Kampfgetümmel an der Straße bis zum Horizont hin erstreckt. Weit hinten am abendlichen Himmel sieht man die Kirchtürme und Kuppeln von Krasny aufleuchten.

Der Blick des Betrachters wird über die Anhöhe im Vordergrund, auf der sich General Miloradowitsch und sein Stab befinden, in den Mittelgrund geführt, wo das Hauptgeschehen stattfindet. Dieser ist aber nur stiller Beobachter, der wie in allen anderen Gemälden des Zyklus nur als Außenstehender das breit angelegte Panorama überblickt. Die Gruppe um den General kann der Kompositionsfigur eines Dreiecks eingeschrieben werden, dessen Spitze in den Mittelgrund zum Schlachtgeschehen hin weist. Auch die Stabsoffiziere in der Gruppe um Miloradowitsch scheinen durch ein Fernglas schauend das Schlachtfeld zu beobachten und weisen ebenfalls auf das Geschehen im Mittelgrund. Der Gruppe voran ist der General, er sitzt auf einem braunen Pferd. Er ist die einzige Figur, die dem Betrachter zugewandt ist, auch wenn er keinen Blickkontakt zu diesem sucht, sondern das Wort anscheinend an einen seiner Stabsoffiziere richtet. Er zeigt mit der Hand auf einen vor ihm am Boden liegenden französischen Offizier. Näheres geht aus der Szene jedoch nicht hervor.

Die drei Figurengruppen im Mittelgrund, bestehend aus zwei Gruppen russischer Kürassiere und dem nach Krasny ziehenden französischen Zug, geben dem Gemälde Dynamik und Lebendigkeit. Die französische Kolonne, die sich in der rechten Bildhälfte befindet, zieht sich wie eine konvex und konkav geschwungene Linie bis nach Krasny, wodurch zunehmend räumliche Tiefe suggeriert wird.

Durch die sich aufeinander zu bewegenden Gruppen wird eine hohe Spannung erreicht. Der Betrachter wartet förmlich nur mehr darauf, dass diese organischen Massen aufeinander treffen.

Das Bildgefüge wirkt sehr dynamisch, dies ist auf die organische Anordnung der Gruppen zurückzuführen. Dazu trägt auch die dämmrige Lichtstimmung bei. Der durch die untergehende Sonne rot-orange Streifen am Horizont, der die Kirchtürme und Kuppeln von Krasny besonders hervorhebt, steigert die Dramatik des hier abgebildeten Ereignisses. Die Stadt muss wohl für die erschöpfte und überraschend in Kampfhandlungen gestürzte

französische Kolonne wie das verheißene Land wirken, das ein wenig Rast und Verpflegung innerhalb dieses langwierigen und Kräfte zerrenden Rückzugs nach Frankreich in Aussicht stellt. Man könnte dies aber auch als ein Zeichen des baldigen Endes dieses Feldzuges sehen.

Gerahmt wird vor allem das Geschehen im Mittelgrund von dem angespielten Wäldchen im klein angelegten Vordergrund, dem kleinen, ebenfalls nur angedeuteten Fluss Losmina, der wie üblich für die russische Winterzeit beinahe gänzlich zugefroren ist und die Allee im rechten Bildrand, die vollgestellt mit Planwagen und Karren ist und für eine angemessene Stabilität im Bild sorgt.

Die Farben der Kleidung und Uniformen der dargestellten Personen sind stimmig mit der dämmrigen Lichtwirkung der untergegangenen Sonne, die alles in ein scheinbar grauoranges Licht zu tauchen scheint. Die im Vergleich zu den kühlen grauen, blauen und beigen Farbtönen kleingehaltenen warmen Farbtönen, so die roten und orangen Elemente der Uniformen und die braunen Pferde, fördern die Bilddynamik und verleihen dem Bild mehr Lebendigkeit.

Der Lichteinfall wirkt unnatürlich. Er fällt von links oben ein und beleuchtet vor allem den General im Vordergrund und den Raum zwischen den beiden aufeinander treffenden Gruppen im Mittelgrund, was zunehmend die angespannte Situation betont, in der die Gegner aufeinander zustürmen, jedoch größtenteils noch nicht ins Kampfgeschehen verwickelt sind.

Die Erzählstruktur des Dargestellten ist verdichtet. In scheinbar komprimierter Form schildert Hess das dargestellte Ereignis. Hierbei spielen die Truppen im Hintergrund eine wesentliche Rolle, die zum Verlauf der Erzählung beitragen und den historischen Hintergrund der Darstellung ausweiten.

Vom 15. bis zum 18. November[122] 1812 kam es während des Rückzugs der französischen Truppen, vermehrt im Raum von Smolensk bis Krasny, zu mehreren Übergriffen der Russen auf einzelne abziehende Korps der Grand Armée. Die kriegsmüden Franzosen mussten hierbei schwere Verluste einstecken. Obgleich die Russen zahlenmäßig überlegen waren, verzichtete Kutusow auf die Gelegenheit einer letzten großen Schlacht. Napoleon und ein Teil seiner Truppen hatten bereits am 15. November Krasny erreicht und warteten auf das Eintreffen der restlichen Truppen der Grand Armée, die in zeitlichen Abständen, ein Korps nach dem anderen, aus Smolensk abzogen. Am 17. November wurden

[122] 15. bis 18. November ist das Datum laut gregorianischen Kalenders, in Russland galt jedoch noch bis 1918 der julianische Kalender, weshalb der Gemäldetitel den 5. November nennt.

die Truppen von Eugenes de Beauharnais und Marschall Davout von den Truppen Miloradowitsch in einen Kampf verwickelt.[123]

Dieser Kampf wird im Gemälde von Hess geschildert. Er zeigt die Russen in einer begünstigteren Situation als die überraschte französische Kolonne, deren Soldaten teilweise erst ihre Gewehre laden. Würde man nur vom Geschehen im Mittelgrund ausgehen, könnte man meinen, dass die Russen an diesem Tag die Franzosen zerschmettert geschlagen hätten. Tatsache ist jedoch, dass dieses Scharmützel verhältnismäßig glimpflich für die Franzosen ausging, da Napoleon drohte mit seiner gesamten Garde den Russen entgegenzuziehen, um Davout und Eugene de Beauharnais im Kampf zu unterstützen.[124] Auf diese Gegebenheit weisen die Truppen im Hintergrund hin, die zwar nicht in den Kampf verwickelt sind, aber sich scheinbar hin zum Mittelfeld, wo der Kampf stattfindet, bewegen.

[123] Lieven 2011, 321
[124] Lieven 2011, 321

Die Überquerung der Beresina am 16. November 1812

Das Gemälde „*Die Überquerung der Beresina am 16. November 1812*“ wurde 1844 von Peter Hess auf großem Format geschaffen und misst 224 x 355 cm. Es befindet sich heute noch im Winterpalast und ist Teil der Sammlung der Ermitage in Sankt Petersburg.[125]

Der Vordergrund zeigt für Hess ungewöhnlich emotionsvoll den Überfall der russischen Vorhut unter General Ludwig Adolf Peter zu Sayn-Wittgenstein auf die abziehenden französischen Soldaten und Zivilisten. Im Vordergrund sieht man, wie zwischen den stehengelassenen Planwägen und Karren aus dem höher angelegten rechten Bildrand bewaffnete russische Soldaten und Reiter, bereit zuzuschlagen, nach vorne stürmen. Unter ihnen befindet sich der eben erst erwähnte General Wittgenstein, der rechts auf einem braunen Pferd sitzend aus der wilden Reitermasse hervorsticht. Neben den regulären russischen Truppen, bestehend aus Kavallerie und Infanterie, finden sich auch Kalmücken und Baschkiren, die die Freischärler der russischen Armee bilden.[126]

Im Zentrum um einen zerschossenen Baumstamm gescharrt bieten einige russische Soldaten einer Gruppe Franzosen, die sich zuvor wahrscheinlich ergeben hat Schutz. Zwar strecken diese ihren Kriegskameraden die Bajonette entgegen, machen dies aber nicht um auf

[125] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]
[126] Gosudarstwenii ermitage 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]

sie zu zielen, sondern lediglich um die wilde Horde der russischen Reiter wegzuleiten, damit diese nicht die Ergebenen angreifen.

Die Staffage im Vordergrund ist zudem gesäumt von Tod und Verderben in Form von umgestürzten Karren, Verletzten und Toten, sowie zahlreichen Pferdekadavern. Angst und Verzweiflung geht um und die Flüchtenden hoffen nur, das gegenüberliegende Ufer der Beresina erreichen zu können.

Im Hintergrund sieht man Massen an Menschen, die sich wie ein gewaltiger Strom vom Geschehen im Vordergrund wegbewegen und in Richtung Horizont ziehen. Jenen Glücklichen, schon fast am Horizont Verschwindenden, ist bereits der Übergang geglückt, andere drängen sich noch auf der bereits unter dem Kanonenfeuer der Russen in Brand geratenen Holzbrücke, wiederum andere versuchen sogar die Beresina im eiskalten Wasser schwimmend zu überqueren. Auf einem Hügel in der rechten Bildhälfte sieht man ein brennendes Dorf, hierbei handelt es sich wahrscheinlich um das an den Tagen zuvor von den Franzosen besetzte Dorf Studjanka. Das brennende Dorf hat mit dem Geschehen im Bild wenig zu tun, lässt die Darstellung aber noch dramatischer wirken.

Der Betrachter wird zwar emotional berührt, jedoch gleicht die Darstellung immer noch einer inszenierten Theaterbühne. Die Darstellungen im dunklen Vordergrund des linken und rechten Bildrandes wirken wie Kulissen. Sie zeigen Tod und Todesangst und welche Reaktionen diese in einem Menschen wecken können. So sieht man zwei nebeneinander dargestellte, jedoch voneinander unabhängige, kleine Reitergruppen, die ihre um Hilfe flehenden Kameraden im Angesicht der drohenden Gefahr ihrem Schicksal überlassen. Während der vordere Reiter noch mit sich selbst ringt, lässt der andere seinen Säbel auf den Kameraden nieder.

Diese beiden Kompositionen dienen dazu, den Blick des Betrachters trichterförmig ins Bild zu ziehen und leiten diesen geradewegs zum beschossenen Baumstamm, der einzigen statischen Konstante in diesem Gemälde. Von diesem dichtgedrängten Motiv aus ist es dem Betrachter möglich, das dargestellte Geschehen mit den reichhaltigen Details zu überblicken.

Als Kompositionsfigur kann man hier ein Dreieck über die Gruppe legen, deren Achse der zerschossene Baum ist. Die Eckpunkte dieser Gruppe liegen auf der linken Seite am dürren erschöpften Pferd, das sich hier wohl nur noch zum Sterben niedergelegt hat und auf den im Schnee liegenden französischen Soldaten, der von der heranstürmenden Reitermasse zertrampelt werden könnte. Die Kompositionsfigur gibt dem Gemälde etwas an Stabilität wieder, das aufgrund der restlichen Komposition chaotisch wirkt.

Rechts dieser Kompositionsfigur, ebenfalls im Vordergrund, findet sich eine weitere sehr interessante Figurengruppe, die aufgrund ihrer elliptischen Anordnung sehr dynamisch wirkt. Sie besteht aus zahlreichen Reitern der Freischar, die durch ihre eigentümliche Kleidung und den kleinen wendigen Pferden auffallen, aber auch aus russischen Offizieren der regulären Kavallerieeinheiten. In der Mitte dieser Komposition sieht man den Angriff kommandierenden General Wittgenstein. Er hebt sich kompositorisch vom Rest der Gruppe ab und das Menschengewirr um ihn herum lüftet sich ein wenig, sodass auch der Betrachter bald auf diesen aufmerksam wird.

Als Verbindungsglied der beiden Gruppen dient der russische Soldat unmittelbar neben dem Baum, er blickt geradewegs zu den beiden vordersten Reitern der elliptischen Kompositionsgruppe und gibt den Offizieren zu verstehen, das sich die um sie gescharrten Soldaten und Zivilisten bereits ergeben haben und keinen Feind darstellen. Einer der beiden Offiziere hat sich bereits umgewandt und befehligt den nachfolgenden Reitern die Gruppe zu schonen.

Ansonsten scheint das Bild aus einer einzigen großen Massenkomposition zu bestehen die sich aus einem Zug von Menschen, die vom rechten oberen Bildrand in den Hintergrund drängen, zusammensetzt.

Hess zeigt uns ein Winterbild. Die Kälte, die in der dämmrigen Winterlandschaft geherrscht haben muss, wird förmlich für den Betrachter spürbar. Die Luft ist klar und die gesamte Landschaft mit einer dichten Schneedecke überzogen. Die farbige Gesamtkonzeption des Gemäldes wirkt koloristisch, und obgleich ein graubläulicher Farbton dominiert, wirkt das Gemälde nicht monoton, denn immer wieder finden sich rote und orange Farbkontraste, die vor allem durch die Kleidung der dargestellten Personen das Bild farbig beleben.

Das Bildlicht fällt vom linken oberen Bildrand auf die Szenerie herab und wirkt keineswegs natürlich. Es erinnert noch an die barocke Manier wichtige Szenen spotartig zu beleuchten, zu einem allzu starken Hell-Dunkel-Kontrast kommt es jedoch nicht mehr.

Die abendliche Lichtstimmung wirkt passend für die Darstellung drückend.

Die Szene ist in eine winterliche Landschaft gesetzt, was der historischen Realität entspringt und auch die Beresina ist nicht von einer dichten Schicht aus Eis bedeckt, was üblich für den russischen Winter wäre. Tatsächlich war es in diesem Jahr untypisch mild und das Eis auf der Beresina war laut Augenzeugenberichten geschmolzen, sodass Napoleon

genötigt war, Pontonbrücken bauen zu lassen um den Fluss mit seiner Armee überqueren zu können.[127]

Hess zeigt das Geschehen zur bereits fortgeschrittenen Stunde. Die ersten Schüsse seitens der russischen Truppen fielen schon vor Morgengrauen am 28. November[128] 1812. Dass die Szene nicht bei Morgengrauen dargestellt ist, bezeugt die bereits brennende Holzbrücke im Hintergrund sowie die darauf stattfindenden Kämpfe und die scheinbar französischen Truppen, die sich links der Beresina zu formieren scheinen und gegen die Russen vorgehen. Aus der Geschichte geht zumindest hervor, dass die Russen erst am 28. November auf die Franzosen stießen, die Tage zuvor bereits mit der Überquerung der Beresina begonnen hatten und im Zuge dessen immer wieder ihre provisorisch errichteten Pontonbrücken reparieren mussten. Die Russen gingen sofort zum Angriff auf die französische Nachhut über. Als Reaktion darauf organisierten die Franzosen sogleich weitere Truppen zur Verteidigung, um die bereits im Kampf verwickelten Truppen zu unterstützen und auch dem Rest der Grand Armée und weiteren Nachzüglern das Überqueren der Beresina zu ermöglichen.[129]

Dieses Gemälde ist das emotionsvollste des gesamten Zyklus. Das Blatt hatte sich für die Russen gewendet und sie standen als Sieger bereits fest. Die eigentliche militärische Absicht, Napoleon an der Beresina gefangen zu nehmen, konnte nicht erreicht werden, da die Haupttruppen, die für die militärische Operation vorgesehen waren, nicht rechtzeitig eintrafen. Das Gemälde propagiert vor allem mit der Gruppe, die sich um den zerschossenen Baum gruppiert, die Haltung des Siegers, der zwar erzürnt durch den Einfall der Franzosen, die er nun aus seinem Land jagt, auch Milde und Mitgefühl für den Feind zeigt.

[127] Kornilowa 2009, URL: http://www.vsp.ru/culture/2009/07/14/463631 [7.7.2012]
[128] 28. November ist das Datum laut gregorianischen Kalenders, in Russland galt jedoch noch bis 1918 der julianische Kalender, weshalb der Gemäldetitel den 16. November nennt.
[129] Lieven 2011, 337; Zamoyski 2012, 528

3 Bogdan Pawlowitsch Willewalde

Bogdan Pawlowitsch Willewalde wurde am 31. Dezember 1818 in Pawlowsk, Sankt Petersburg, geboren. Seine Familie entstammte einem bayrischen Adelsgeschlecht. Schon seit seiner Kindheit war er mit den russischen Großfürsten bekannt und mit der kaiserlichen Familie vertraut.[130]

Seinen ersten Zeichenunterricht erhielt er von dem Künstler Jungstedt, einem Bekannten der Familie. In der Zeit von 1838 bis 1842 studierte er an der Kaiserlichen Akademie der Künste in Sankt Petersburg, wo er zuerst unter Karl Pawlowitsch Brüllow studierte und zwei Jahre darauf in die Klasse für Schlachtenmalerei, die unter der Aufsicht von Alexander Iwanowitsch Sauerweid stand, kam.[131]

Der junge Willewalde bewährte sich und erhielt im Laufe seines Studiums zahlreiche akademische Auszeichnungen, unter anderem eine Goldmedaille für das 1842 eingereichte Bild „*Die Schlacht von Fère-Champenoise*“. 1843 wurde ihm außerdem ein Auslandstipendium gewährt, das ihn nach Dresden führte.[132] Allerdings war dieses nur von kurzer Dauer, denn schon im Jahre 1844 berief Zar Nikolai I Willewalde zurück nach Sankt Petersburg und beauftragte ihn mit der Fertigstellung zweier Gemälde, welche von dem kurz zuvor verstorbenen Sauerweid begonnen worden war. Hierbei handelte es sich um zwei Szenen aus dem Befreiungskrieg „*Die Schlacht von Kulm*“ und „*Die Schlacht um Leipzig*“. Zudem wurde Willewalde zum Zeichenlehrer der beiden Großfürsten Nikolaus und Michael ernannt.[133] Von nun an verlief seine Karriere geradlinig. Im Jahre 1845 wurde er zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Drei Jahre später erhielt er für seine beiden Gemälde „*Die Schlacht von Gisgübil*“ und „*Kampf um Paris*“ eine Professur als Schlachtenmaler, die er beinahe ein halbes Jahrhundert lang inne hatte.[134] Ab 1859 saß er im Vorstand der Akademie und ab 1860 ebenso im Vorstand der Zeichenschule.[135]

Im Gegensatz zu anderen bislang klassischen Vertretern der Schlachtenmalerei des ersten Jahrhunderts, die nie Zeugen jener Ereignisse waren, die sie in ihren Bildern darstellten, wählte Willewalde oft zeitgeschichtliche Sujets für seine Gemälde und reiste auch zu den einzelnen Kriegsschauplätzen. Hautnah erlebte er den ungarischen Feldzug von 1849, den Krimkrieg 1854 - 1855, reise in den Kaukasus, wo das russische Imperium Krieg mit

[130] Bardowskaja 2003, URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6817.php [5.12.2012]
[131] Gosudarstwennaja Tretjakowskaja Galerija 2006, 179
[132] Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 38; Gosudarstwennaja Tretjakowskaja Galerija 2006, 179
[133] Nikolaew 2010, 110
[134] Gosudarstwennaja Tretjakowskaja Galerija 2006, 179; Nikolaew 2010, 110
[135] Gosudarstwennaja Tretjakowskaja Galerija, 179

Imam Schamil führte und während des russisch-türkischen Krieges von 1877 - 1878 nach Kleinasien und an die Donau. Zahlreiche Gemälde rühren aus dieser Zeit, wie etwa „*Die Erstürmung von Schumla*“, 1860, „Die *Schlacht von Poltawa*“, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, „*Die Erstürmung von Schamil*“, 1860er oder „*Die Schlacht von Grochow*“ um 1850. Es entstanden aber auch Werke zu militär-historischen Ereignissen, die vor Willewaldes Zeit stattfanden, wie etwa *„Der Zusammenstoß der Kavallerie in der Schlacht bei Austerlitz*“, 1884, „*Die Schlacht von Leipzig im Jahre 1813*“, 1886 oder „*Das Kavallerie Regiment in der Schlacht von Fère-Champenoise am 13. März 1814*“, 1891.[136]

Im Jahre 1888 wurde Willewalde noch der Ehrentitel „*Professor*“ verliehen. Einige Jahre später, 1894, trat er aus dem Dienst der Akademie aus und verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in seinem Heimatland. Am 11. März 1903 verstarb er schließlich in Dresden.[137]

[136] Nikolaew 2010, 110; Slawa russkowo oruschija 2003, 20f
[137] Gosudarstwennaja Tretjakoskaja Galerija 2006, 179; Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 38

Der Rückzug französischer Zivilisten aus Russland im Jahre 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau

Das Gemälde „*Der Rückzug französischer Zivilisten aus Russland im Jahre 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau*“ (Abb. 30) wurde 1846 von Bogdan Pawlowitsch Willewalde auf mittlerem Format geschaffen und misst 53,5 x 72 cm. Es befindet sich heute im Militär-Historischen Museum von Borodino.[138]

Dargestellt ist eine zur Beresina ziehende Kolonne, die hauptsächlich aus französischen Zivilisten besteht. Gemeinsam mit den abrückenden Truppen der Grand Armée verließen sie Moskau. Es handelt sich dabei mehr um eine Flucht als um einen Abzug. Im Vordergrund sieht man einen Schlitten, der von zwei Pferden gezogen wird. Am Schlitten sitzen dicht aneinandergedrängt mehrere Personen, die sich, scheinbar in allem was sie an Kleidung und Decken besitzen, eingehüllt haben. Unter ihnen befinden sich auch eine Frau und ein Verletzter, der mehr tot als lebendig wirkt.

[138] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/villeval_de_bogdan_pavlovich_1818/otstuplenie_francuzskoy_armii_v_1812_godu [5.2.2013]

Rechts von der Kutsche, am Fuße der massigen Wegmarkierung, die wie ein Grabstein emporragt und bitter die Zukunft der Reisenden voraussagt, befinden sich zwei weitere Personen, ein Frau und ein Mann. Die Frau, eingewickelt in eine blaue Decke, versucht sich so gut wie möglich vor der beißenden Kälte zu schützen. Der Mann, er trägt einen dicken braunen Mantel und scheint wild zu gestikulieren. Es wirkt als wolle er einen der vorbeiziehenden Schlitten anhalten, um einen Platz für sich und die Frau zu ergattern.

Die Straße, auf der sich die Kolonne dahinzieht, ist gesäumt von Leichen oder abgetrennten Körperteilen, zurückgelassenen Karren und anderen Utensilien, die die Grand Armée auf ihren Weg nach Moskau zurückgelassen hatte und noch von den schrecklichen Kämpfen zeugen, die vor einiger Zeit hier getobt haben.

Der restliche Teil der Kolonne scheint schon fast vom dichten Nebel, der die Landschaft bedeckt, verschluckt zu sein. Es ist kaum mehr möglich den Himmel von der Erde zu unterscheiden. Lediglich die blassen Silhouetten der vorderen Kutschen erlauben dem Betrachter, noch einen Horizont zu erahnen.

Über das, was sich im Hintergrund abspielt, kann nur gemutmaßt werden, jedoch verheißt der vom rechten Bildrand her aufziehende Sturm nichts Gutes, dieser scheint ein blutiges Schlachtengetümmel zu verbergen. Im rechten düsteren Bildhintergrund kann man bewaffnete Männer erkennen. Es ist unklar, ob sich diese schon in einem blutigen Kampf befinden und feindliche Truppen oder Partisanen die Kolonne überfallen haben.

Der Betrachter wird nun näher an das Dargestellte herangeführt, so als stünde er selbst am Wegrand und der Schlitten ist gerade eben an diesem vorbeigezogen. Dabei scheinen besonders die beiden Frauen, die eine am Schlitten und die andere bei der Wegmarkierung, den Blick des Betrachters zu suchen. Durch die Unmittelbarkeit der Darstellung gerät der Betrachter in einen Sog, der diesen auf unangenehm Art und Weise an der gezeigten Szene teilhaben lässt, als müsse sich dieser selbst seinen trostlosen Weg durch die vom Krieg gepeinigte und vom Winter heimgesuchte karge Landschaft bahnen.

Der Horizont liegt unter der Mittelhorizontalen, die Weitsicht wird jedoch durch die Hügelkuppe genommen. Von der rechten Bildhälfte ziehen schwere Sturmwolken auf und verhüllen das dortige Geschehen unheilvoll.

Im Vordergrund der Darstellung steht der Schlitten, er ist nach links aus der Bildmitte verrückt und bildet ein Gegengewicht zum massiven Stein und der Wegmarkierung. Diese Bildelemente bilden gemeinsam mit den sturmgebeutelten Bäumen ein Dreieck, das die

Komposition dominiert, die durch die massiven Bildelemente, dem massigen Stein und die dichte Form des Schlittens, etwas statisch wirkt. Dynamik tritt durch den aufziehenden Sturm hinzu, der bereits die Baumwipfel in alle Richtungen beutelt.

Eine tragische Botschaft übermittelt die Wegmarkierung, düster, beinahe schmähend, ragt sie empor und wirkt wie ein Mahnmal an die abziehenden Franzosen.

Im Gegensatz zu den statischen Bildelementen ist die Farbkomposition sehr dynamisch und gliedert das Dargestellte in drei farbliche Zonen – die weiße kalte Schneelandschaft, sowie den Himmel, in dem gelb und blau als dynamischer Farbkontrast herrschen.

Die Farbskala, dem Lokalkolorit entsprechend, beinhaltet vorwiegend kalte und dunkle Töne. Sie erstreckt sich von einem kalten Weiß zu verschieden abgestuften Blautönen, die vor allem in der rechten Bildhälfte zu finden sind. Das warme Gelb des Himmels in der linken Bildhälfte bildet einen spannenden Kontrast zur rechten Bildhälfte, wodurch eine energetische Lichtstimmung erlangt wird.

Die Lichtwirkung des Winterbildes ist natürlich, wirkt jedoch durch den aufziehenden Sturm dramatisch.

Die Darstellung ist eine Episode aus dem Kriegsalltag und kann der militärischen Genremalerei zugeschrieben werden. Erzählt wird die Geschichte der abziehenden Grand Armée, die nicht nur aus Soldaten besteht, sondern unter denen sich auch zahlreiche Zivilisten befinden, die in diese ausweglose Situation geraten sind. Dass das Schicksal nichts Gutes für sie bereit hält kann der Betrachter bereits erahnen - viele unheilvolle Symbole verweisen auf einen schlimmen Ausgang und geben auch Kunde über die zuvor stattgefunden Ereignisse.

Zusammen mit dem regulären französischen Heer überquerten auch Scharen von unbewaffneten Männern, Nachzüglern, Kranke und Verwundete die Beresina. Mit ihnen reisten auch Karren und Wägen mit jenen unglücklichen Ausländern, die mit den Franzosen Moskau verlassen hatten und bis dahin den Rückzug aus Russland überlebt hatten. Unter ihnen befanden sich auch zahlreiche Frauen und Kinder.[139]

Tatsache ist, dass es den mit der Grand Armée abziehenden Zivilisten schlechter als den einfachen Soldaten erging. Sie waren von der militärischen Versorgung ausgeschlossen und vollkommen auf sich allein gestellt. Es blieb ihnen nichts anderes übrig, als sich Lebensmittel zu erkaufen oder zu erbetteln und mit dem Erstandenen auch Tauschhandel zu betreiben.[140]

---

[139] Kornilowa 2009, URL:http://www.vsp.ru/culture/2009/07/14/463631 [7.7.2012]
[140] Zamoyski 2012, 464

Im Bild geht es weniger darum, ein exaktes historisches Ereignis wiederzugeben als vielmehr eine Botschaft zu übermitteln. Wie es aus zahlreichen Tagebuchberichten hervorgeht, ist das abgebildete Geschehen angelehnt an eine wahre Begebenheit, deren korrekte Wiedergabe jedoch nicht im Fokus des künstlerischen Schaffens stand. Die Landschaft wirkt noch sehr konstruiert, die Darstellung ist realistisch und der Künstler scheut sich auch nicht „*Hässlichkeit*“ darzustellen, so etwa die Leichenteile im Schnee, die zur traurigen Stimmung beitragen.

In den Arbeiten Willewaldes dominierte schon früh eine realistische Bildsprache. Das ist nicht verwunderlich, denn er war einer der Wegbereiter des russischen Realismus (zumindest was die Schlachtenmalerei anbelangt). Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass es dem Künstler darum ging, auch das traurige Schicksal des Feindes darzustellen und damit die Menschen mitleiderregend zu berühren. Dennoch verzichtet Willewalde nicht gänzlich auf den üblichen glorifizierenden Charakter eines seiner Schlachtengemälde, wie ihn beispielsweise das Bild „*Die Schlacht von Grochow am 13. Februar 1831*“ (Abb. 31), aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, vermittelt. Obgleich es sich bei dem Gemälde „Der *Rückzug französischen Zivilisten aus Russland im Jahre 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau“* nicht um eine klassische Darstellung einer Schlacht zur Propagation eines Sieges handelt, kann das Gemälde durchaus als Mahnung an die Feinde Russlands verstanden werden. So wird der aufziehende Sturm zum symbolischen Stellvertreter Russlands, das unbeugsam und in aller Härte gegen den Feind vorgehen um den heimatlichen Boden verteidigen wird.

Rückzug über die Beresina

Das Gemälde „*Rückzug über die Beresina*“ (Abb. 32) wurde 1891 von Bogdan Pawlowitsch Willewalde auf mittlerem Format geschaffen und misst 83 x 60 cm. Es befindet sich heute im Regionalen Kunstmuseum von Irkutsk in Sibirien.[141]

Das Gemälde zeigt eine Episode aus dem langwierigen Rückzug der Grand Armée. Zu sehen ist eine Kolonne an Menschen, die allesamt gebeutelt von der bitteren Kälte des unbarmherzigen russischen Winters und geschwächt von den zahlreichen Strapazen des Rückzuges sind. Sie bewegen sich wie mechanisch und werden anscheinend nur noch von der Sehnsucht nach der Heimat angetrieben.

Das Bild besteht aus zwei Ebenen. Im Vordergrund ist eine Gruppe von Reitern zu sehen. An ihrer Spitze befindet sich ein etwas lächerlich gekleideter Mann - er hält ein Kind in seinem Arm, das sich fest an ihn drückt. Der Blick des Reiters ist nach vorne gerichtet. In der einen Hand hält er die Zügel, in der anderen schwingt er eine Peitsche, um sein Pferd noch hastiger an sein Ziel, die Brücke über die Beresina, zu treiben, wo er die Errettung vor den Qualen des Rückzugs zu finden erhofft.

Die ihm folgenden Reiter haben eine gesenkte, kauernde Haltung, zu der sie der beißende eisige Wind zwingt. Sie scheinen das angestrebte Ziel noch nicht erblickt zu haben.

[141] Art-Prints-On-Demand.com [o. J.], URL: http://www.art-prints –on-demand.com/a/willewalde-bogdan/French-forces-crossing-th.html [5.2.2013]

Der Reiter rechts vom Rotgekleideten scheint vor sich her zu dösen, trotzdem hält er sein Bajonett fest in der Hand, das ihn bisher vor noch Schlimmerem bewahren konnte. Hinter ihm am Pferd sitzt, ebenfalls sein Bajonett fest in der Hand, ein am Kopf verwundeter Kamerad, der an seinen letzten Kräften zu zehren scheint. Lässt man den Blick weiter nach rechts schweifen, sieht man am Bildrand einen Soldaten, der um sein im Sterben liegendes Pferd trauert, mit dem er das Schlimmste durchstanden hat und das nun, so kurz vor dem ersehnten Ziel, am Ende seiner Kräfte sein Leben aushaucht.

Im gegenüberliegenden Bildrand ereignet sich eine ganz andere Szene. Diese zeugt nicht von stiller Trauer, sondern vom verzweifelten Versuch eines Soldaten, der sich nicht seinem Schicksal ergeben will. Er klammert sich an einen Offizier, der ihm, anstatt ihm zu helfen, mit einem Säbelhieb droht.

Dahinter sieht man weitere Reiter und durch den Schnee stapfende Soldaten, die unkoordiniert und nur noch mechanisch geradeaus zu laufen scheinen. Diese bedauernswerte Kolonne erstreckt sich bis zum Horizont. Die am Himmel kreisenden Vögel begleiten die menschliche Masse wie Todesboten, die nur darauf ein sattes Mahl warten.

Der Betrachter steht dem Geschehen frontal gegenüber, so als stünde dieser bereits am anderen, ersehnten Ufer der Beresina, auf das sich die im Bild dargestellten Menschenmassen zubewegen. Der zentrale Reiter im Vordergrund ist direkt dem Betrachter zugewandt, sieht diesen aber nicht an, sondern scheint, einzig und allein auf sein Ziel – die Überquerung der Beresina - konzentriert, durch diesen hindurch zu blicken. Der Betrachter wird dennoch von den Emotionen des Reiters ergriffen und der Eifer der zentralen Figur wird für diesen spürbar.

Der Horizont liegt etwas über der Mittelhorizontalen und erlaubt einen weiten Blick über das karge, verschneite Land. Durch die gelungen eingesetzte Luftperspektive entsteht eine überzeugende, räumliche Tiefenwirkung.

Das Bild wirkt kompositorisch sehr dynamisch. Die zentrale Gruppe im Vordergrund, bestehend aus sechs Reitern von denen aber nur der vorderste dem Betrachter zugewandt ist, kann der Kompositionsfigur eines mit der Spitze nach unten zeigenden Dreiecks eingeschrieben werden. Links und rechts von dieser Gruppe befinden sich zwei kleinere Gruppen, die einen Gegenpol menschlichen Verhaltens in einer solchen Notsituation wiederspiegeln.

Im Hintergrund, der optisch durch eine Kuppe vom Vordergrund getrennt ist, sieht man eine gewaltige menschliche Masse, die sich bis zum nebelverhangenen Horizont erstreckt. Auch hier erblickt man wie bereits im vorhin beschriebenen Gemälde einen symbolischen

Verweis auf Russland und den Kampfgeist der Nation. In der linken Bildhälfte befindet sich unübersehbar ein knorriger Baum neben einer Wegmarkierung. Diese scheint etwas lose, sie steht schief und unterstreicht die Stimmung der gebrochenen französischen Armee, die jetzt nur mehr hofft, Russland so schnell wie möglich verlassen zu können.

Auch die Farbkomposition trägt erheblich zur Bilddynamik bei. In der winterlichen Landschaft dominieren dem Lokalkolorit entsprechend kühle Farbtöne, die sich von hartem Weiß bis zu mattem Blaugrau erstrecken. Diesen stehen vor allem die kräftigen Rot-, Gelb, Blau- und Brauntöne kontrastierend gegenüber, die sich in der Kleidung der Figuren, aber auch in den Fellfarben der Pferde finden.

Das Licht wirkt düster, ein Sturm scheint aufzuziehen und taucht die Darstellung in eine unheilvolle Lichtstimmung.

Der Darstellung liegt zwar eine historische Quelle zugrunde, diese ist jedoch für den Betrachter und die Bildwirkung weniger von Bedeutung. Im Fokus steht nicht die Erzählung eines historischen Ereignisses, sondern die Widerspiegelung menschlichen Verhaltens in einer Extremsituation, die sowohl noble als auch verwerfliche Züge der Menschen offenbart, ohne der feindlichen Armee eine klischeehafte Charakterhaltung aufzuerlegen. Facettenreich setzt die Darstellung Resignation, Egoismus und Altruismus nebeneinander, die besonders in den Figurengruppen im Vordergrund ersichtlich sind.

Halb erfroren, bedrängt von nachsetzenden russischen Truppen und immer wieder von Kosaken aus dem Hinterhalt heimgesucht, erreichte der letzte Rest der Grand Armée am 13. November die Beresina. Es galt den Fluss zu überqueren, um einer Einkreisung durch den Feind zu entgehen, Russland zu verlassen und endlich in langersehnte, wärmere Gebiete vordringen zu können.[142]

Während des gesamten Rückzugs der napoleonischen Armee war keine Tragödie dunkler als jene, die sich auf der Beresina abspielte. Der dort stattfindende Kampf bedeutete für Napoleon sozusagen das Ende des Russlandfeldzuges. Die gezeigten Geschehnisse in den Gemälden Willewaldes basieren auf Memoiren und Augenzeugenberichten, so auch die in diesem Bild dargestellte Szene.[143]

[142] Kornilowa 2009, URL:http://www.vsp.ru/culture/2009/07/14/463631 [7.7.2012]
[143] Kornilowa 2009: URL:http://www.vsp.ru/culture/2009/07/14/463631 [7.7.2012]

So erzählt das Gemälde die menschliche Tragödie des Krieges, dessen Leiden und Opfer sich auch die Siegerseite bewusst ist, die nicht minder unter den Gräuel dieses Feldzuges zu leiden hatte. Die dramatische Bedeutung des Geschehens wird durch sorgfältig ausgeführte Details unterstützt. Gleichzeitig wird mit den abziehenden Franzosen auch wieder die Unbezwingbarkeit Russlands propagiert.

Willewalde zeigt mit seinem Gemälde verschiedene Gesichter der Tragödie, die durch die weite schneebedeckte Ebene vervollständigt wird. Der tragische Realismus, die unverblümte Darstellungsweise und das feine lachsfarbige Kolorit sind typisch für das Spätwerk des Künstlers, wie auch im Gemälde „*Die Schlacht von Fère-Champenoise im Jahre 1814*“ (Abb. 33), ebenfalls aus dem Jahr 1891.[144]

Er bricht mit der starren konventionellen Präsentation seines Genres, indem er viel kompositionelle Vielfalt bietet. Als einer der ersten stellt er die Persönlichkeit des kleinen Soldaten in den Vordergrund und prägt damit stark die russischen Schlachtenmaler und somit auch seine Schüler an der Akademie.[145]

[144] Kornilowa 2009, URL:http://www.vsp.ru/culture/2009/07/14/463631 [7.7.2012]
[145] Nikolaew 2010, 112; Slawa russkaja oruschija 2003, 22

4 Illarion Michailowitsch Prjanischnikow

Illarion Michailowitsch Prjanischnikow wurde am 20. März 1840 im Dorf Timaschowo im Oblast Kaluga als Sohn eines Kaufmannes geboren. Im Alter von zwölf Jahren begann er sein Studium an der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, unter anderem bei dem Genremaler Ewgraf Semenowitsch Sorokin und dem Porträtist Sergej Konstantinowitsch Sarjanko, welches er 1866 abschloss. Zu seinem erfolgreichen Abschluss trugen unter anderem die mit akademischen Auszeichnungen honorierten Gemälde „*Leserbrief an den Gemüseladen*“ und „*Der junge Hausierer*“, beide aus dem Jahre 1864, sowie „*Der Narr beim Gostiny Dwor in Moskau*“ aus dem Folgejahr bei.[146]

Der Genremaler erhielt 1870 den Titel „*Künstler*“, unter anderem für das Gemälde „*Die Näherin*“. Zwei Jahre darauf wurde er Vorstandsmitglied der Moskauer Abteilung der Genossenschaft für Wanderausstellungen, deren Gründungsmitglied er war. Er nahm an fast allen Wanderausstellungen selbst teil. Bereits die erste Ausstellung festigte Prjanischnikows Stellung als Künstler und machte vor allem mit dem Gemälde „*Die Leere*“, geschaffen im Jahre 1872, auf sich Aufmerksam.[147]

Dazwischen schuf er in den Jahren 1868 bis 1874 einige Episoden aus dem Napoleonischen Krieg sowie Gemälde von der Belagerung Sewastopols im Krimkrieg.[148]

Seine Arbeiten kann man größtenteils dem kritischen Realismus zuschreiben. Zu seinen bevorzugten Sujets zählten Themen aus dem ländlichen, bäuerlichen Leben, wie etwa „*Die Fischerkinder*“, aus dem Jahre 1882, „*Heimkehr vom Jahrmarkt*“, 1883, „*Der Tag des Erlösers im Norden*“, geschaffen 1887, oder „*Die Prozession*“, 1893.

1873 erhielt er eine Professur an der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur, die er bis 1894 innehatte. Zu seinen Schülern zählten unter anderem Nikolai Petrowitsch Bogdanow-Belski, Michail Wassiljewitsch Nesterow, Nikolai Alexejewitsch Kassatkin, Andrej Petrowitsch Rjabuschkin.[149]

Der 53-jährige Prjanischnikow verstarb am 12. März 1894 in Moskau.[150]

---

[146] Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 38; Nikolaew 2010, 342
[147] Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 38; Russland, Repin und die Realisten 2002, 166; Nikolaew 2010, 344f
[148] RusArtNet.com [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/realist/illarion-pryanishnikov [10.12.2012]
[149] Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 38; Russland, Repin und die Realisten 2002, 166; Nikolaew 2010, 345
[150] Nikolaew 2010, 342

Im Jahre 1812

Das Gemälde „*Im Jahre 1812*“ (Abb. 34) wurde 1874 von Illarion Michailowitsch Prjanischnikow auf mittlerem Format geschaffen und misst 83 x 141 cm. Es befindet sich heute in der Staatlichen Tretjakow Galerie in Moskau.[151]

„Im Jahre 1812“ ist der Titel mehrerer Gemälde von Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, die sich nur minimal unterscheiden. Insgesamt gibt es vier Gemälde an die der Künstler sechs Jahre lang gearbeitet hat. Das erste von diesen Werken wurde im Jahre 1869 geschaffen und befindet sich heute in privatem Besitz, mehr Informationen liegen diesbezüglich leider nicht vor. Im Jahr 1873 wurden jedoch gleich zwei Werke fertiggestellt, wovon sich eines im Kunstmuseum von Odessa (Abb. 35) befindet und das andere im Tolstoi Museum in Moskau (Abb. 36). Das letzte bekannte Bild wurde 1874 geschaffen und befindet sich heute in der Tretjakow Galerie in Moskau. Es ist wohl auch das bekannteste und wird deshalb an im Nachfolgenden genauer beleuchtet.[152]

Gezeigt wird eine Episode aus dem Vaterländischen Krieg während des Rückzugs der Grand Armée. Dargestellt ist eine Kolonne von kriegsgefangenen französischen Soldaten, die von russischen Dorfbewohnern, die sich der Partisanenbewegung angeschlossen haben, durch die eisige Schneeebene eskortiert werden.

[151] Nikolaew 2010, 342
[152] Sadowen 1955, 262

Im Vordergrund sieht man zwei Gruppen. Es handelt sich um Gefangene, die jeweils von einem Dorfbewohner eskortiert werden. Die Haltung der Soldaten ist gebückt, sie versuchen sich so gut wie möglich vor der beißenden Kälte des russischen Winters zu schützen. Die Dorfbewohner hingegen halten den klimatischen Bedingungen weitaus besser stand. Dies lässt sich nicht nur auf ihre dicke Kleidung, die sie sich schichtweise übergezogen haben, sondern auch auf ihre Kenntnisse über das Wetter ihrer Heimat zurückführen.

Die Bekleidung der Soldaten ist eine bemerkenswerte Mischung aus den Resten ihrer glänzenden Uniform und diversen Lumpen sowie Kleidungstücken, die unter herkömmlichen Bedingungen nur von Frauen getragen werden würden.

Die Kolonne wird von einer Dreiergruppe angeführt, die aus einem Bauern und zwei Soldaten besteht. Den beiden Soldaten sind die Arme auf dem Rücken gefesselt. Sie haben ihre Uniform, etwas humoristisch wirkend, mit Kleidungsstücken ergänzt. So hat sich der eine Soldat einen karierten Damenschal um Hals und Schulter gewickelt und der andere trägt ein Frauenkopftuch. Die Köpfe der Gefangenen sind einander zugewandt, es scheint als würden sie sich miteinander unterhalten oder zumindest Blicke wechseln. Sie werden von einem älteren Bauern eskortiert, der vermutlich alles in einem großen Sack auf seinem Rücken mit sich trägt, was er besitzt. Bewaffnet ist er mit einer Heugabel, die er ebenfalls am Rücken trägt. An seinem Gürtel hängt eine Axt.

An der Spitze der zweiten Gruppe, die nicht weit hinter der ersten liegt, befindet sich ein Trommler, der seine kalten Hände in seine Hosentaschen gesteckt hat, um diese warm zu halten. Weit nach vorne gebeugt versucht er seinen frierenden Leib vor dem eisigen Wind zu schützen. Um den Kopf hat auch er sich einen Frauenschal gewickelt. Hinter ihm befinden sich zwei Offiziere, die nicht weniger schlimm unter den strengen winterlichen Bedingungen leiden. Der große Gefangene in der roten Jacke gehört zur französischen Garde. Auch er hat seine Hände in die Hosentaschen gesteckt, sein Kopf mit dem bereits ergrauten Haar ist halbseitig bandagiert. Der andere Offizier mit dem hohen Tschako und dem napoleonischen Adleremblem ist eingehüllt in einen warmen Mantel mit Fellkragen. Er haucht in seine Hände und versucht so, diese zu wärmen. Im Gegensatz zur ersten Gruppe sind die gefangenen Soldaten nicht gefesselt. Dies ist auch nicht notwendig, denn die trostlose schneebedeckte Ebene würde ohnedies nichts anderes als den Tod bringen. Aus demselben Grund ist es auch für die eingemummte Frau nicht notwendig sich besser als mit einer Mistgabel zu bewaffnen. Zudem trägt sie ein goldbesticktes Ornat und ein Buch mit prachtvollem Einband. Bei diesen sakralen Gegenständen handelt es sich vermutlich um Kriegsbeute aus Moskau, die sie einem Gefangen abgenommen hat.

Der Gefangenenzug erstreckt sich weit bis zum Horizont, wo er nach und nach vom eisigen Schneegestöber verschluckt wird. Die niedergeschlagene Haltung der Gefangenen ist unübersehbar, sie sind gequält von Frost und Hunger. Jegliche Aussicht auf Sieg oder Errettung scheint verschwunden zu sein.

Perspektivisch wird der Betrachter dicht an die dargestellte Szene herangeführt. Die Bäuerin in der rechten Bildhälfte fungiert als Rückenfigur und leitet in das Geschehen ein. Der Blick des Betrachters wird so über die Bäuerin auf die Gruppe von Soldaten neben ihr gelenkt, von hier aus geht der Blick weiter zur Gruppe an der Spitze der Kolonne, die aus zwei Soldaten und einem Partisanen besteht.

Der Horizont liegt etwas über der Mittelhorizontalen, wird aber durch die dichten Nebelschwaden verklärt. Es entsteht der Eindruck als würden Himmel und Erde verschmelzen.

Die Komposition ist einfach gehalten und strahlt andächtige Ruhe aus, die sich S-förmig windende Kompositionslinie, die entlang der Kolonne gelegt werden kann, führt am Betrachter vorbei. Sie reicht bis nach hinten zum Horizont und suggeriert räumliche Tiefe. Keiner der Dargestellten ist dem Betrachter zugewandt, jeder scheint mit seinen Gedanken bei sich zu sein.

Die verschneite Landschaft ist farblich monoton, Himmel und Erde haben beinahe dieselbe Farbe und scheinen miteinander zu verschmelzen. Dadurch wird proklamiert, dass die grenzenlose Weite des Landes nicht zu erobern ist. Der harte bleierne Hintergrund wird jedoch von den roten und gelben Flecken der Kleidung durchbrochen. Auch farbkompositorisch liegt der Fokus auf der zentralen Gruppe. Besonders der Soldat mit der roten Jacke und der weißen Hose sticht hervor und betont die Bildmitte.

Das Bild gehört dem militärischen Genre an und zeigt eine Episode aus dem Kriegsalltag. Als Rahmenhandlung fungiert zwar der Russlandfeldzug Napoleons von 1812, aber es wird weder Vergangenes noch Zukünftiges angedeutet. Über die Umstände der Gefangenen oder das Ziel der Kolonne ist nichts bekannt. Die Menschen scheinen sich in der Weite der russischen Landschaft zu verlieren. Der Faktor Zeit scheint keine Rolle zu spielen.

Prjanischnikow schildert kein genaues historisches Ereignis. Seine Darstellung zeigt lediglich einen Zug Gefangener, die von russischen Bauern eskortiert werden, so wie es aus zahlreichen Tagebucheinträgen bekannt ist. Der historische Hintergrund dieser Szene ist jedoch kaum von Bedeutung. Der Maler konzentrierte sich mehr auf das Vermitteln einer Stimmung als das Darstellen einschlägiger Ereignisse.

Prjanischnikow selbst hatte wenig Bezug zum Krieg, er ist vor allem für seine Genremalerei bekannt und er malte oft unscheinbare Szenen aus dem alltäglichen Leben. Demnach wagt er sich mit diesem Bild an ein für ihn untypisches Thema. Als Gründungsmitglied der Peredwischniki gehört er einer ganz neuen Generation von Künstlern an, deren Interesse mehr dem einfachen Volk galt und deren Philosophie und Gedankengut auch in deren Bildern vermittelt wird. Darum sticht auch dieses Gemälde nicht aus seinem Oeuvre. Die Darstellung ist unmittelbar, einfach und regt zum Nachdenken an. Prjanischnikow beherrscht es verschiedenste Stimmungen einzufangen und eindrucksvoll in seinen Gemälden wiederzugeben. Diese zeugen bevorzugt von einer andächtigen, ruhenden Stille. Der Künstler verzichtet gänzlich auf die Darstellung imposanter Posen und rückt somit den Menschen und dessen Seelenwelt in den Fokus der Darstellung. In diesem Sinne ist eine derartige Darstellung, wie im Gemälde „*Das Jahr 1812*“, nicht ungewöhnlich für das künstlerische Schaffen Prjanischnikows. Als Beispiel dienen die Gemälde „*Die Leere*“ (Abb. 37), 1872, „*Auferstehungstag im Norden*“ (Abb. 38), 1887, und „*Oster-Prozession*“ (Abb. 39), 1893.

5 Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin

Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin wurde am 14. Oktober 1842 in Cherepowets in der Provinz Nowgorod geboren. Der junge Adelige studierte von 1850 bis 1853 im Alexander Kadetten Korps und darauf bis 1860 im Marine Kadetten Korps in Sankt Petersburg. Parallel dazu nahm er in der Zeit von 1858 bis 1860 an der Zeichenschule der Gesellschaft zur Förderung der Künste teil. Zur Malerei hingezogen schrieb sich der achtzehnjährige Wereschtschagin nach seinem Austritt aus dem Marine Kadetten Korps an der Sankt Petersburger Akademie der Künste ein, wo er drei Jahre lang unter anderem bei Alexej Michailowitsch Markow und Otto Friedrich von Möller studierte und zweimal akademisch ausgezeichnet wurde, unter anderem für das Gemälde „*Sieg über die Freier der Penelope*". Zu seiner künstlerischen Entwicklung trug zudem ein Studienaufenthalt in Paris unter dem französischen Historienmaler Jean-Louis Gerome in den Jahren 1864 bis 1865 bei.[153]

Er reiste in den Kaukasus und begleitete die russische Armee nach Zentralasien, wo diese gegen das Emirat Buchara Krieg führte. Im Folgejahr 1869 entstand basierend auf den dort gesammelten Eindrücken seine sogenannte Turkestan-Serie. Dazu zählen Bilder wie „*Unerwarteter Angriff*", „*Tödlich verwundet*", „Über den Krieg" oder „*Die Apotheose des Kriegs*". Dieser Gemäldezyklus brachte ihn weitläufige Anerkennung, aber auch starke Kritik seitens der militärischen Behörde für einen zu starken Realismus.[154]

Nach weiteren Reisen nach Zentralasien und Sibirien bot man ihm 1874 eine Professur an der Imperialen Akademie der Künste in Sankt Petersburg, Wereschtschagin jedoch verweigerte.[155]

Während des Russisch-Türkischen Krieges von 1877 bis 1878 begleitete er die russische Armee auf deren Feldzug und beteiligte sich selbst an der Schlacht am Schipka-Pass und der Belagerung von Plewna. Nach Kriegsende entstand 1878 bis 1880 Wereschtschagins vom Zaren stark kritisierte Balkan-Serie, der diese als das Werk von „*Abschaum oder eines Verrückten*" bezeichnete. Die Serie, die unter anderem die Bilder „*Gewinner*", „*Die Straße der Kriegsgefangenen*", „*Nach der Attacke. Verbandsplatz nahe Plewna*" oder etwa „*Requiem*

[153] Troizkii 2004, URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/index.html [22.12.2012], Imperatorskaja sanktpeterburgskaja akademija chudoschestw 1764-1914, 36; RusArtNet [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/national-romantic/vasily-vasilyevich-vereschagin [11.12.2012]
[154] Nikolaew 2010, 100
[155] RusArtNet [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/national-romantic/vasily-vasilyevich-vereschagin [11.12.2012]

der Besiegten“ beinhaltet, stellt den Krieg von seiner abscheulichsten, äußerst negativen Seite dar.[156]

Obgleich Wereschtschagin sich 1891 in Moskau niederließ, bereiste er noch zahlreiche Länder Asiens, Europas und kam sogar nach Nordamerika. Die Eindrücke aus diesen Reisen zieren zahlreiche Gemälde: „*Der Kasbek*“, 1897/98, „*Der Spion*“, 1901 oder etwa „*Japanerin*“ 1903. Seine äußerst kriegskritischen Schilderungen brachten dem 59Jährigen 1901 sogar die Nominierung für den Friedensnobelpreis ein.[157]

Im Russisch-Japanischen Krieg, der 1904 begann, reiste der Künstler zu seinem letzten Kriegsschauplatz. Am 31. März 1904 starb Wereschtschagin bei der Explosion des Flaggschiffs „*Petropawlowsk*“ auf dem er sich im Stab des ebenfalls ums Leben gekommenen Admiral Stefan Makarow nahe Port Arthur befand.[158]

[156] RusArtNet [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/national-romantic/vasily-vasilyevich-vereschagin [11.12.2012]
[157] RusArtNet [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/national-romantic/vasily-vasilyevich-vereschagin [11.12.2012]
[158] Nikolaew 2010, 105; Troizkii 2004, URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/index.html [22.12.2012]

Zyklus „*Das Jahr 1812*“

Wereschtschagin widmete diesem Zyklus mehrere Jahre und beschäftigte sich im Zeitraum von 1887 bis 1900 mit dem Thema des Vaterländischen Kriegs auch über die Grenzen der Bildenden Kunst hinaus. Es entstanden zwei Bücher „*1812*“ und „*Napoleon I in Russland*“, wobei das letztgenannte ein Katalog mit Erklärungen zum Bilderzyklus ist.[159]
Die Serie besteht aus 20 Werken, in denen er den nationalen Geist des russischen Volkes beschreibt und den Schleier lüftet, der den Kaiser der Franzosen als Mensch enthüllt und nicht als verklärten Halbgott stilisiert. Infolgedessen entstanden auch zahlreiche Studien und Skizzen zu diesem Zyklus und des Weiteren existiert noch eine Reihe von unvollendeten Gemälden.[160]

Der Zyklus besteht aus folgenden Bildern: „*Napoleon I auf den Borodino-Höhen*“ (Abb. 40), „*Das Ende der Schlacht von Borodino*“ (Abb. 41), „*Vor Moskau – Warten auf die Deputation der Bojaren*“ (Abb. 42), „*In der Uspenski-Kathedrale*“ (Abb. 43), „*Der Kreml – es brennt!*“ (Abb. 44), „*Durch das Feuer*“ (Abb. 45), „*Glühendes Samoskworetschje*“ (Abb. 46), „*Marschall Davout im Tschudow Kloster*“ (Abb. 47), „*Im Petrowski-Palast – Das Warten auf die Welt*“ (Abb. 48), „*Die Rückkehr aus dem Petrowski-Palast*“ (Abb. 49), „*Die Brandstifer – Erschießung im Kreml*“ (Abb. 50), „*Napoleon und Marschall Lauriston – Friede um jeden Preis*“ (Abb. 51), „*In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen?*“ (Abb. 52), „*Auf der Etappe – schlechte Nachrichten aus Frankreich*“ (Abb. 53), „*Auf der Straße – Rückzug, Flucht, …*“ (Abb. 54), „*Napoleon in Winterkleidung*“ (Abb. 55), „*Nachtbiwak der Grand Armée*“ (Abb. 56), „*Zögert nicht! – Lasst uns gehen!*“ (Abb. 57), „*Mit der Waffe in der Hand – bereit zu schießen!*“ (Abb. 58) und „*Das Bajonett! Hurra! Hurra!*“ (Abb. 59).

Wereschtschagins Werke zeichnen sich dadurch aus, dass sie von einer genauen Kenntnis der russischen Mentalität und des Landes rühren und durch eine starke Reflexion seitens des Künstlers den napoleonischen Feldzug von einer ganz anderen Seite zeigen. Er beeindruckt nicht mit theatralisch inszenierten Schlachtenszenen, sondern gewährt uns einen tiefen Einblick in die Seelenwelt Napoleons und der anderen in diesem Zyklus dargestellten Figuren, die einzelne Episoden aus dem Kriegsalltag beschreiben.[161]

[159]Troizkii 2004, URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/index-html [22.12.2012]
[160]Musejsapowednik „*Borodinskoe pole*“ 2007, 13
[161] Zabel 1900, 43

Die Gemälde sind einander ähnlich in der Bildsprache, obgleich die Heranführung an das Geschehen stets variiert. Der Zugang erfolgt aus verschiedenen Perspektiven, einmal verleiht er seinen Darstellungen viel Weitblick, setzt den Horizont niedrig und eröffnet so den Blick auf ein breites Panorama, wie beispielsweise im Gemälde „*Das Ende der Schlacht von Borodino*“, ein anderes Mal wählt er die Froschperspektive und zeigt nur einen kleinen Ausschnitt, wie im Bild „*Zögert nicht! ...Lasst uns gehen!*“, oder er verwendet die Zentralperspektive, wie in der Darstellung „*In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen?*“

Wereschtschagin verzichtet auf die Darstellung von Kampfhandlungen, die Bilder sind wenig dynamisch und bestechen durch Schlichtheit, sind aber im höchsten Maße spannungsgeladen. Auch die Distanz des Betrachters zum dargestellten Geschehen variiert, einmal zeigt er einen Zug, der sich langsam auf den Betrachter zubewegt aber noch sichtlich entfernt ist, wie im Gemälde „*Auf der Straße – Rückzug, Flucht, ...*“, ein anderes Mal erscheint es dem Betrachter als befinde er sich in unmittelbarer Nähe zu den Dargestellten, wie im Bild „*Napoleon und Marschall Lauriston- Frieden um jeden Preis*“.

Die Menge der Dargestellten ist in Wereschtschagins Gemälden stets überschaubar und der Fokus liegt, wenn nicht auf Napoleon, auf einzelnen Personen. Im Vordergrund der Darstellungen steht aber nicht die Bewegung oder eine gewisse Aktion, deren Darstellung ein großes Maß an Dynamik bedingt, sondern die Reflexion der Seelenwelt der Abgebildeten. Um diese tiefen Emotionen und Gefühle im Bild vermitteln zu können, bedarf es ruhiger, minutiöser Augenblicke, die das Auge auf das Essentielle im Bild lenken – die Mienen und die Körperhaltung der Dargestellten.

Besonders angetan scheint Wereschtschagin dabei von den beiden Naturgewalten Eis und Feuer zu sein, die in seinen Gemälden charakteristisch für die Seele Russlands stehen und die Unbeugsamkeit des Landes demonstrieren.

In seinen Schilderungen hält sich Wereschtschagin an ihm bekannte Berichte von Kriegsteilnehmern der russischen, aber auch der französischen Armee, obgleich man eine gewisse nationale Komponente in seinen Werken, aber vor allem in seinen Beschreibungen dazu nicht leugnen kann.[162]

Wereschtschagin beschäftigt sich mit dem Thema des Vaterländischen Kriegs, in dem der Krieg von 1812 schon beinahe hundert Jahre zurück liegt. Die Darstellungen entsprechen demnach nicht seinen eigenen Erfahrungen, sondern Augenzeugenberichten und wirken, wenn auch für die Komposition des Bildes begünstigt arrangiert, dennoch realistisch. Auch

[162] Zabel 1900, 44

die Bildsprache scheint objektiv. Das Bild wirkt wie eine Momentaufnahme, in der es weniger darum geht ein historisches Ereignis zu erzählen, als die Gedankenwelt Napoleons einzufangen und für den Betrachter darzulegen. Einen Bezug zum Krieg hat Wereschtschagin dennoch, so hat er als Militärmaler schon unzählige militärische Operation begleitet und ist demnach mit dem Kriegsalltag und den Schwierigkeiten, die dieser mit sich bringt, vertraut.

Napoleon blieb trotz seiner Niederlage von 1815 auch noch nach dessen Tod im Jahre 1821 in aller Munde. Dichter, wie Alfred de Musset oder Alfred de Vigny, stellten den ehemaligen Kaiser als Titan dar, welcher näher dem Himmel und entfernter der Erde war und sich über die gemeinen Sterblichen erhob. Nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa kam man nicht umher, Napoleon als fast übermenschliche Persönlichkeit zu betrachten, gleichgültig ob man ihn bewunderte oder verabscheute.[163]

Im starken Kontrast zu diesen romantischen Darstellungsweisen zeigt Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin Napoleon auf eine ganz andere Weise. Napoleon wird zur tragischen Gestalt in Wereschtschagins realitätsnaher Bildergeschichte. In diesen Gemäldezyklus glorifiziert er den Kaiser der Franzosen, diesen Titanen, nicht ins Übermenschliche sondern zeigt ihn als gescheiterte Persönlichkeit, die sich nach und nach ihrer eigenen menschlichen Fehlbarkeit bewusst wird und sprengt somit die Fesseln der romantischen Napoleon betreffenden Darstellungsweisen. Er zeigt einen Mann, der beinahe Übermenschliches geleistet, nun aber den Zenit seiner menschlichen Schaffenskraft überschritten hat. Mit jedem seiner Gemälde verdunkelt sich scheinbar die Seelenwelt des französischen Kaisers und lässt den Betrachter tiefer und tiefer in die Psyche Napoleons eindringen und offenbart verschiedene Facetten der Verzweiflung, die ihren Höhepunkt scheinbar im Gemälde „*In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen*“ erreicht. Hier wird Napoleon bewusst, dass er den von ihm begonnenen Feldzug nicht mehr gewinnen kann und er spürt das Bröckeln seines Imperiums. Während Napoleon im Anfangswerk des Zyklus „*Napoleon auf den Borodino-Höhen*“ beobachtend und kalkulierend als genialer Stratege gezeigt wird, der das gesamte Kriegsgeschehen überblickt und dirigiert, kann man „*Im Petrowski-Palast. Im Warten auf die Welt*“ einen ersten Anflug von Zweifel in Napoleons Miene erkennen. Im vollen Bewusstsein seiner Niederlage zeigt sich Napoleon uns mit demütig gefrorenem Antlitz in den Bildern, die den Rückzug nach Frankreich beschreiben.

Die Erscheinung des französischen Kaisers in Wereschtschagins Gemälden stimmt mit gängigen Beschreibungen Napoleons Äußeren überein. Einer der Generäle, der den Kaiser

[163] Zamoyski 2004, 618f

während des Überganges über die Beresina gefangen nehmen sollte, proklamierte an seine Truppen:

> „… Es kann durchaus sein, dass es dem Allmächtigen gefällt, seine Bestrafung der Menschheit zu beenden und ihn [Napoleon] uns in die Hände zu liefern. Daher will ich, dass jeder seine Beschreibung kennt: Er ist von geringer Größe, untersetzt, bleich, mit kurzem Hals, einem großen Kopf und schwarzem Haar.“[164]

In keinen anderen russischen Gemälden des 19. Jahrhunderts wird Napoleon in so einer Weise reflektiert wie in den Werken von Wereschtschagin.

Der zeitliche Abstand der einzelnen Bilder ist kontinuierlich und sorgt für eine gleichmäßige Erzählstruktur, obgleich der Brand von Moskau zeitlich komprimiert auftritt und gleich in mehreren Bildern dargestellt ist. Erzählerisch beginnt Wereschtschagin mit der Schlacht von Borodino und endet mit dem Rückzug aus Moskau nahe der Beresina. Wereschtschagin beleuchtet verschiedene Aspekte des Feldzuges, legt dabei aber nur kaum Wert auf die Darstellung einer Schlacht, sondern auf die den Feldzug bestimmenden Entscheidungen und verdeutlicht mit jedem Bild mehr und mehr den Kontrollverlust Napoleons, der diesen in tiefe Verzweiflung stürzt. Die Fassade des unbezwingbaren Titanens bröckelt mit jedem weiteren Bild des Zyklus.

Verglichen mit anderen Werken aus Wereschtschagins Oeuvres zeigt der Zyklus kaum Gewalt oder erschütternde Szenen, wie beispielsweise „*Nach der Attacke. Verbandsplatz nahe Plewna*“ (Abb. 60), 1881, oder „*Gewinner*“ (Abb. 61), 1878/1879, beide aus seinem Kaukasus-Zyklus. Was man den ansonsten recht kritischen Künstler nicht absprechen kann, ist sein Patriotismus, der deutlich auf seinen Leinwänden sichtbar wird. So stellt er mit dem Fall der *Grand Armée* auch die militärische Größe Russland dar und demonstriert dessen Unbezwingbarkeit.

[164] Tschitschagow zit. nach Lieven 2011, 328

Napoleon I auf den Borodino-Höhen

Das Gemälde „*Napoleon I auf den Borodino-Höhen*“ wurde 1897 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin auf großem Format geschaffen und misst 107 x 157 cm. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[165]

Das Bild besteht aus zwei Ebenen. Im Vordergrund sieht man Napoleon, eine Gruppe an hohen Militärs und einen Teil der Leibgarde auf den Borodino-Höhen, dem Kommandopunkt Napoleons in der Schlacht von Borodino. Napoleon sitzt auf einem Stuhl, etwas abseits der dichtgedrängten Gruppe hinter ihm - den einen Fuß auf eine Trommel gelegt, die Arme verschränkt, das Fernrohr ruhend in der Rechten und den Kopf nach vorne gebeugt, sodass ihm nichts vom tobenden Kampfgeschehen am Fuße des Hügels entgeht.

Unmittelbar hinter dem Kaiser stehen zahlreiche hohe Militärs, die ebenfalls gebannt und teilweise durch Ferngläser hindurchschauend, hinunter auf die Schlacht blicken. Ein älterer General am Rande der Gruppe, der sich auch durch seine Uniform von den restlichen Anwesenden unterscheidet, scheint den neben ihm stehenden General auf etwas aufmerksam zu machen und zeigt hinunter auf die wild umstrittene Ebene. Dahinter sieht man noch eine kleinere Gruppe von Offizieren, die sich dicht aneinander gedrängt unterhalten.

[165] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/6 [5.2.2013]

Den Abschluss bildet Napoleons Leibgarde, die man anhand der hohen Pelzmützen erkennt, in strammer Haltung, das Bajonett in der Hand stehen sie da und wagen es kaum sich zu bewegen. Ihr Kommandant in einer elitäreren Haltung hat seinen Degen zu Boden gesenkt.[166]

Im Hintergrund erstreckt sich das Schlachtfeld, das jedoch verhangen von schweren Pulverschwaden ist, sodass man nur erahnen kann, wie hitzig die dort stattfindenden Kämpfe verlaufen.

Der Betrachter wird nahe an das Geschehen herangeführt, steht diesem aber nicht gegenüber, sondern scheint die Gruppe von der Seite zu beobachten, sodass viele der Dargestellten im Profil zu sehen sind - vor allem Napoleon wird in einem scharf gezeichneten Profil dargestellt.

Der Horizont ist nieder, jedoch ist durch die dichten Pulverschwaden jeglicher Weitblick genommen und man kann die Situation am Schlachtfeld lediglich an den angespannten Mienen Napoleons und seiner Generäle einschätzen.

Die Komposition ist von rechts nach links zu lesen, es handelt sich hierbei um eine Massenkomposition bestehend aus den Generälen und der Garde, die vor allem durch ihre Uniformen zu unterscheiden sind. Die Gruppe wirkt links, wo sich die Generäle befinden, die angestrengt auf das Schlachtfeld blicken, geballter, als rechts, wo die Garde in einer strammen Reihe abrufbereit auf etwaige Befehle des Kaisers wartet. Die Ausrichtung der gesamten Gruppe verweist nach links weiter zu Napoleon und zum für den Betrachter kaum sichtbaren Schlachtfeld. Lediglich der am Stuhl sitzende Napoleon, mit seiner in sich gekehrten Pose ist nicht Teil der dicht gedrängten Masse. Mit seiner Körperhaltung, deren Kompositionsfigur einem rechtwinkeligen Dreieck zugrunde liegt, verweist er auf die Schlacht am Fuße des Hügels, die seine ganze Aufmerksamkeit fordert.

Die Farbkomposition wirkt harmonisch und vermittelt Ruhe. Die Farbskala ist ausgewogen und geht vom strahlenden Weiß bis saftigen Grün, sie entspricht dem Lokalkolorit. Das Bild besteht aus einem großen Anteil von hellem Grün, das stimmig mit den diversen Blautönen des Himmels ist. Das kräftige Schwarz und Weiß der Uniformen verliert durch die zarten Goldgelbelemente an Härte. Nur das kräftige Rot der Kopfbedeckungen sticht deutlich hervor. Die Lichtwirkung ist natürlich und entspricht der Tages- und Jahreszeit des dargestellten Ereignisses.

[166] Zabel 1900, 54f

Die Bildstruktur ist statisch, besitzt aber einen hohen Spannungswert, der durch die aus dem Bild weisende Komposition impliziert wird. Wereschtschagin betont besonders Napoleon, nicht nur indem er ihn aus der Gruppe herausnimmt, sondern auch dadurch, dass er diesen ins Profil am Rande des kleinen Plateaus mit Aussicht auf die tobende Schlacht, die diesen zu umgeben scheint, setzt. Es wirkt als würden dem Betrachter die Gedanken des Kaisers eröffnet werden, die sich zu diesem Zeitpunkt rein um das Kampfgeschehen drehen.

Wereschtschagin beschreibt in seinem Buch „*Napoleon I in Russland*“ das Gemälde ausführlich und widmet auch dem historischen Hintergrund mehrere Buchseiten, hierbei schildert er nicht nur den Tag der Schlacht, sondern auch die Tage zuvor und danach. Hier folgt nur ein kleiner Auszug, um einen Eindruck vermitteln zu können:

> „‘*Es wird ein harter Tag werden*‘, sagte Napoleon, ‚*die Schlacht wird schrecklich werden!*‘ In der Nacht vor der großen Schlacht hatte Napoleon die Angst gepackt, dass die Russen nicht doch die Nacht zum Angriff nutzen werden. Diese Angst zerstörte seinen Schlaf. Er rief fortwährend seine Begleiter und fragte, ob schon Geräusche zu hören wären und entsandte Kundschafter um zu sehen, ob der Feind noch auf derselben Position sei. Um fünf Uhr morgens kam ein Bote entsandt von Marschall Ney und bat in dessen Namen um die Erlaubnis, den Angriff starten zu dürfen. So begann die Schlacht, eine der blutigsten, die seit der Erfindung des Schießpulvers gefochten wurde. … Napoleons Beobachtungspunkt war der beste, den er sich hätte erwählen können. Das gesamte Schlachtfeld lag vor ihm. Ein großes Gefolge an Generälen und anderen militärischen Obrigkeiten hinter ihm betrachteten es voller Angst.“[167]

Die Darstellung wirkt objektiv und könnte tatsächlich der Wahrheit entsprochen haben. Tatsache ist, dass Napoleon Position auf einer Anhöhe hinter der Schewardino-Schanze bezogen hatte, von wo aus er das gesamte Schlachtfeld überblicken konnte. Und auch die Aufstellung der Kaiserlichen Garde entspricht der Wahrheit, denn diese hatte sich unmittelbar neben und hinter dem Kaiser positioniert.

[167] Vereshchagin/ O’Brian 1923, 73f

Vor Moskau – Warten auf die Deputation der Bojaren

Das Gemälde „*Vor Moskau – Warten auf die Deputation der Bojaren*“ wurde 1891/1892 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin auf großem Format geschaffen und misst 135 x 109 cm. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[168]

Das Gemälde kann in drei Ebenen geteilt werden. Im Vordergrund, auf der Anhöhe vor Moskau, sieht man Napoleon in dreiviertel Rückenansicht, sein Blick scheint über die Masse seiner jubelnden Armee hinweg hinüber zur prunkvoll emporragenden Stadt im Hintergrund zu schwenken. Erwartungsvoll steht er da, den Blick geradeaus gerichtet und die Hände, in denen er sein Fernrohr hält, sind am Rücken verschränkt. Napoleon wartet auf eine Deputation der Bojaren, die ihm, wie in jeder von ihm eroberten Stadt, auch symbolisch die Stadt übergeben, in die er dann geordnet mit seiner Armee einziehen werde. Jedoch war das

[168] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/6 [5.2.2013]

ihm zu Füßen liegende Moskau bereits verlassen worden und in Kürze wird sich erweisen, dass der Kaiser der Franzosen umsonst siegessicher vor Moskau gewartet hat.[169]

Im Mittelgrund sieht man die jubelnden Truppen der Grand Armée, die voller Glücksgefühl ihre Hüte in die Luft werfen und als Zeichen der Freude ihre Waffen empor strecken. Links im Mittelgrund, nicht weit entfernt vom Kaiser, sieht man zwei Generäle, die in lockerer Haltung ebenfalls hinunter zur Stadt blicken und darauf warten einen Zug von Bojaren zu erblicken.

Der Himmel ist noch verklärt vom herbstlichen Nebel, der sich langsam beginnt zu lüften und einen atemberaubenden Blick auf die sich im Hintergrund erstreckende Stadt eröffnet.

Der Betrachter wird nahe an das Geschehen herangeführt, so als wäre dieser ein Teil der jubelnden Schar. Der Blick führt über den Kaiser, der hier als Rückenfigur fungiert, und die links von diesen stehenden Generälen, über die euphorische Masse hinweg zur hart erkämpften Stadt. Noch wirkt sie, verklärt durch den Nebel, wie ein Trugbild, für die Soldaten ist sie aber ein Siegessymbol und viele sehen an diesem Punkt schon das Ende des Feldzuges.

Kompositionell hebt sich der Kaiser der Franzosen nicht nur durch die Rückenansicht, sondern auch durch die zentrale Platzierung von den restlichen dargestellten Personen ab. Wie eine Säule, in strammer aufrechter Haltung, steht Napoleon da und erwartet die Abgesandten Moskaus. Links von ihm, in einer abfallenden Linie, die überschwänglichen Soldaten. Diese dominieren gemeinsam mit Napoleon die linke Bildhälfte. Die rechte Bildhälfte hingegen zeigt einen unverstellten Blick auf Moskau, das nach und nach aus dem Nebel auftaucht und dessen Kuppeln stolz und in der Sonne glänzend schon von Fernen zu erblicken sind. Zur Stadt hin richtet sich auch der Lauf der Bewegung.

Die farbliche Wirkung ist zurückgenommen und die Darstellung wird durch den dichten Nebel, der die Landschaft verklärt, dominiert. Die durch den Nebel verschleierte Landschaft wirkt unwirklich, als wäre sie einem Traum oder einer Vision entsprungen, so besteht auch die Farbskala aus zahlreichen Blaugrautönen. Nur Napoleon und ein Teil der Soldaten links von ihm ragen aus dem Nebelschleier. Die Farben sind matt und hell, sie wirken verwischt und nur das Schwarz der Uniformen derjenigen, die aus dem Nebel ragen, wirken scharf konturiert. Die Lichtstimmung ist natürlich und passend für die Tages- und Jahreszeit.

Das Bildgefüge wirkt eher statisch, aber durch den dichten Nebel auch ungreifbar.

[169] Zabel 1900, 48f

Wereschtschagin beschreibt in seinem Buch „Napoleon I in Russland“ die Darstellung und ergänzt sie mit folgender Geschichte, die auch dem historischen Hintergrund des dargestellten Ereignisses entspricht:

> „Die Schlacht von Borodino wurde gewonnen, und dazu die russische Armee zurückgedrängt, obgleich man noch eine Schlacht erwartete, da man nicht glaubte, dass die Russen Moskau kampflos aufgeben werden. Jedoch blieb der Grand Armée der erwartete Widerstand erspart. Kurz zuvor erreichten sie den letzten Hügel, von wo aus man die heilige Stadt überblicken konnte. Für die Pilger, die nach Moskau wanderten, war es üblich hier ein erstes Gebet zu sprechen. Die Sonne erhellte die Dächer und die goldenen Kuppeln der gewaltigen Stadt. Es war zwei Uhr nachmittags, als die ersten Franzosen, die zur Garde gehörten, den Hügel erreichten und vor diesem eindrucksvollen Panorama erschallten leidenschaftliche Rufe: „*Moskau! Moskau!*“. Die Soldaten dahinter eilten wie ein wilder Haufen nach vorne und stimmten in die enthusiastischen Rufe ein. Napoleon hielt ebenfalls am Hügel und war sprachlos. Er vermochte es nicht seine Emotionen und Freude Ausdruck zu verleihen. Auch die Generäle die seit Borodino dem Kaiser etwas kühl begegneten, vergaßen ihre Reserviertheit und traten näher an den Kaiser heran. Die herrliche Stadt war nun ihr Gefangener und lag zu ihren Füßen. Vom Erfolg beflügelt und voller Hoffnung auf die Nachricht, dass man Moskau erreicht hatte, vergaßen die Soldaten ihren Missmut und jubelten und schrien aus voller Kehle. Bald ging jedoch eine gewisse Unsicherheit durch die Reihen der Soldaten. Niemand übergab dem Kaiser der Franzosen die Schlüssel der Stadt, auch traf er auf keinen Klerus der um Barmherzigkeit für die Stadt bat, wie er es von anderen europäischen Städten gewohnt war. Sein Unbehagen bestätigte sich durch den Bericht seines Generals Graf Durosnel, der nach Moskau entsandt wurde, um die Übergabe der Stadt zu organisieren. Napoleon wusste nicht, dass die Bewohner Moskau aufgegeben hatten. Nicht nur die Obrigkeit, sondern auch die Einwohner flohen in großen Massen aus der Stadt, sodass die Eroberung Moskaus ein schaler Sieg war.“[170]

Auch hier scheint sich Wereschtschagin relativ objektiv an die historischen Gegebenheiten gehalten zu haben. Nach der Schlacht von Borodino, die im Nachhinein auch als die „*Schlacht um Moskau*“ in die Geschichte einging, marschierte die Grand Armée geradewegs und ohne weitere Hindernisse seitens des russischen Heeres am 3. September 1812 in die alte Hauptstadt ein. Ein französischer Leutnant beschreibt den Eindruck, der nicht nur ihm beim ersten Anblick der Stadt überkam:

> „Der großartige Anblick übertraf bei weitem alles, was sich unsere Einbildungskraft an asiatischer Pracht zu erträumen vermochte. Unvorstellbar viele Glockentürme und bunt bemalte Kuppeln, auf deren Spitze vergoldete, durch ebenfalls vergoldete Ketten miteinander verbundene Kreuze saßen, waren bis in weite Ferne im rötlichen Schimmer der untergehenden Sonne erkennbar. Der gewaltige Kreml, dessen Glockenturm von einem Kreuz gekrönt wurde, das, wie alle behaupteten, aus schierem Gold bestand – bestimmt aber mit glitzerndem Silber überzogen war, beherrschte dieses wunderbare Bild.“[171]

Als Napoleon die Anhöhen von Moskau erreichte, wurde er von keiner Delegation empfangen, obgleich es üblich war, dass zivile Autoritäten einen Feldherren an den Stadttoren empfingen und diesem symbolisch die Schlüssel der Stadt übergaben und damit den Schutz der Bewohner und ihrer Habseligkeiten dem Eroberer in die Hände legten. Infolgedessen legte der siegreiche Feldherr seine Absichten dar und wies den Behörden Aufgaben zu, um die alltägliche Ordnung aufrecht zu erhalten, damit jeder Bewohner seinen

[170] Vereshchagin/ O’Brian 1923, 59f
[171] Combe zit. nach Zamoyski 2004, 335f

Aufgaben nachgehen konnte. Da dies vor Moskau nicht der Fall war, entsandte Napoleon einige seiner Männer, um zuständige Beamten aufzutreiben und zu ihm zu bringen. Als diese in Moskau ankamen, mussten sie feststellen, dass die Stadt bereits verlassen war und die Russen Moskau widerstandslos dem Feind überlassen hatten.[172]

[172] Zamoyski 2012, 336

Durch das Feuer

Das Gemälde „*Durch das Feuer*“ wurde in der Zeit zwischen 1887 bis 1900 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin auf großem Format geschaffen und misst 80 x 111 cm. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[173]

Das Gemälde zeigt die Odyssee Napoleons, die er beim Verlassen Moskaus durchlebt hatte. Der Kaiser befindet sich inmitten des flammenden Meeres, die Sicht versperrt durch die dichten heißen Rauchschwaden. Die Luft ist erfüllt von Funken, die jetzt wie Hagelkörner auf Napoleon und seine Begleiter herab prasseln.

Unmittelbar vor der zentralen Dreiergruppe, der Napoleon angehört, sieht man Teile einer herabgestürzten Holzkonstruktion, die gerade vom Feuer verschlungen wird. Napoleon wird soeben noch von den beiden Offizieren neben ihm davor gehindert, geradewegs in die brennenden Überreste zu laufen. Hastig sehen sich diese nach einem neuen Weg um, der sie und die Männer hinter ihnen sicher aus der brennenden Hölle führt, während sich der Kaiser die Hände schützend vor das Gesicht hält.

[173] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/11 [5.2.2013]

Der Betrachter wird unmittelbar an das Geschehen herangeführt, so als müsse sich dieser selbst einen Weg durch die Flammen bahnen. Das Bild besticht durch seine Einfachheit, sowohl in der Komposition als auch im Kolorit, sodass sich der Betrachter emotional ganz und gar in die Darstellung vertiefen kann. Bei längerem Betrachten des Bildes scheint es fast, als könne man selbst den schwefeligen Geruch, der die Luft erfüllt hat und die große Hitze, der die Soldaten ausgesetzt waren, wahrnehmen.

Der rechte Bildrand ist versperrt mit brennenden Balken, dessen Rußpartikel wie glühende Hagelkörner auf die sich im linken Bildrand befindenden Personen niederprasseln, die kaum mehr aus den dichten Rauchwolken herausragen. Sie werden bedroht von den giftigen Schwaden vollkommen verschluckt zu werden. Dennoch scheint der einzige Ausweg aus dieser flammenden Hölle jenseits des rechten Bildrandes zu liegen, zudem sich die Gruppe auch hinbewegt.

Die Farbskala reicht vom Gelborange der Flammen bis hin zum Schwarzbraun der brennenden Balken. Die Farbkomposition besteht aber hauptsächlich aus bedrohlichen Rottönen. Dargestellt ist eine Nachtszene, die jedoch vom Lichtschein des Feuers, das die Nacht scheinbar zum Tag macht, dominiert wird.

Das Bildgefüge ist sehr dynamisch und gibt wenig materielle Festigkeit, so scheint sich das gesamte Geschehen im Rauch aufzulösen und der Betrachter findet nur in den halb von den Schwaden verschlungenen Personen Halt, die noch einen Eindruck von Raum nachvollziehbar machen.

Auch Wereschtschagin beschreibt in seinem Buch „*Napoleon I in Russland*“ den Brand von Moskau und vermittelt auch textuell einen Eindruck von den Vorkommissen dieser Tage:

> „Der Brand von Moskau begann während der ersten Nacht, die auf die Evakuierung Moskaus folgte. Als der Kaiser den Kreml betrat, waren die Apotheken, Öllager und die Viertel von Zariadie und Baltschouk bereits niedergebrannt worden. Der Bazar am Roten Platz fing Feuer.[174] ‚*Vier aufeinander folgende Tage lang konnte man sich ohne Kerzenlicht nachts bewegen*‘, bestätigte ein Augenzeuge, ‚*denn es war so hell wie am Tag*.‘ Der Nordwestwind schürte das Feuer erneut an und trieb es zum Kreml hin, in dem sich eine Artilleriestation und große Schießpulvervorräte befanden. Napoleon konnte keine Ruhe finden, er streifte schnellen Schrittes durch die verschiedenen Palasträume. Jeder seiner Schritte verriet große innere Unruhe. Er wollte das Feuer von den Mauern des Kremls aus beobachten, aber die Flammen zwangen ihn zum Umkehren, zurück in sein Apartment; sein Gesicht war rot und überzogen mit Schweißperlen. … Vor dem Kreml, am Roten Platz, brennten das Wachhaus und diverse kleinere Konstruktionen. Selbst Samoskworetschje, der Bezirk auf der anderen Seite des Flusses, war ein einziges Meer von Flammen, der Anblick war außergewöhnlich: vier lange Tage war die Nacht genau so hell wie der Tag. An die 40 000 Häuser verbrannten in dieser Zeit zu Asche. … Napoleon entschied sich den Palast zu verlassen und nahm denselben Weg hinaus wie hinein. Von der Steinbrücke ging er nach Arbat, verirrte sich, wäre beinahe dem Feuer selbst zum Opfer gefallen und erreichte das Dorf Horoschewo mit den größten

[174] Vereshchagin/ O’Brian 1923, 63f

Schwierigkeiten. Er passierte die Moskwa über eine Pontonbrücke nahe dem Waganka Friedhof und kam am Abend im Petrowski-Palast an.“[175]

Dass der Einzug in Moskau, ebenfalls wie zuvor die Schlacht bei Borodino nur ein schaler Sieg für Napoleon, der sich zwischenzeitlich im Kreml eingerichtet hatte, war, musste er bald darauf ernüchternd feststellen. Nicht nur, dass der Kaiser die Stadt fast völlig geräumt vorfand, zudem brach noch am selben Tag, als das Heer in die alte Hauptstadt einzog, eine gewaltige Feuersbrunst aus.[176]

Ein heftiger Wind des selbigen Tages schürte das Feuer zunehmend. Bis zum Einbruch der Nacht stand die Stadt bereits großflächig in Flammen. Napoleon befehligte zwar die Stadt umgehend löschen zu lassen, jedoch war dies für seine Offiziere nicht zu bewältigen, hatten die Russen doch sämtliche Löschapparaturen bei deren Abzug mitgenommen.[177]

Das Feuer war nicht unter Kontrolle zu bringen und das flammende Inferno wütete drei Tage lang. Sogar die Stadtteile am gegenüberliegenden Ufer der Moskwa blieben nicht vom unbändigen Zorn der Flammen verschont. Augenzeugen schilderten dieses schauerliche ehrfurchtserweckende Ereignis in zahlreichen Berichten.

„Die ganze Stadt brannte, überall stiegen dicke Flammengarben in unterschiedlichen Farben gen Himmel, verdeckten den Horizont und verbreiteten blendendes Licht und sengende Hitze in alle Richtungen. Diese Feuergarben wirbelte die Wucht des Windes nach oben und in alle Richtungen; ihr schauriges Pfeifen und die donnernden Explosionen entstanden, wenn sie in den Häusern und Läden lagerndes Pulver, Salpeter, Harzöl und Alkohol entzündeten.“[178]

„Das Feuer erreichte bald die edelsten Bezirke der Stadt. In diesem Moment standen jene Paläste, die wir zuvor für deren Architektur und geschmackvolle Einrichtung bewunderten, gänzlich von den Flammen umwickelt. Ihre hervorragenden Giebel, geschmückt mit Statuen und Reliefs, fielen auf die umgestürzten Säulen. Die Kirchen, gedeckt mit Wellblech und Blei, stürzten krachend in sich zusammen und mit ihnen die wunderschönen goldenen und silbernen Kuppeln, die wir am Tag zuvor in der Sonne glitzern sahen. Die Spitäler, die über 20 000 Verwundete beherbergten, brauchten nicht lange um Feuer zu fangen, und die Szenen, die sich darauf ereigneten, waren abscheulich und grauenhaft bis aufs Höchste. Beinahe alle Insassen kamen ums Leben. Ein paar wenige Überlebende sah man sich selbst halb verbrannt durch die qualmenden Ruinen schleppen; andere lagen stöhnend unter einer Decke lebloser Körper, krampfhaft bemüht, die schreckliche Last von sich zu hieven und dem Ganzen zu entkommen.“[179]

Auch vor den Mauern des Kremls macht das Feuer nicht Halt, in dessen Depots große Vorräte an Schießpulver lagerten und man befürchtete, dass umherfliegende Funken diese entzünden könnten, worauf man dem Kaiser nahelegte, den Kreml zu verlassen und zum eigenen Schutz den einige Kilometer außerhalb Moskaus gelegenen Petrowski-Palast zu beziehen. Selbst von dort konnte man die lodernden Flammen sehen, die die Nacht erhellten als wäre es Tag, die Hitze spüren und den schauerlichen Klang hören, der von den

[175] Vereshchagin/ O’Brian 1923, 58-65
[176] Schmidt 2009, 67; Lieven 2011, 259
[177] Zamoyski 2004, 339
[178] Larrey zit. nach Zamoyski 2004, 340f
[179] Labaume zit. nach Vereshchagin 1899, 196f

einstürzenden Häusern und explodierenden Stoffen her rührte. „*Es war der erhabenste, sublimste und fürchterlichste Anblick, den die Welt je gesehen hatte*!“ erinnerte sich noch Napoleon als er bereits im Exil auf Sankt Helena war.[180]

[180] Napoleon zit. nach Zamoyski 2004, 339f

Die Rückkehr aus dem Petrowski-Palast

Das Gemälde „*Die Rückkehr aus dem Petrowski-Palast*“ wurde 1895 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin geschaffen. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[181]

Das Gemälde zeigt Napoleon, begleitet von seiner Garde, bei der Rückkehr aus dem Petrowski-Palast. Was sich ihm hier eröffnet ist ein schreckliches Bild, die Stadt ist total zerstört und scheint nur noch aus qualmenden Ruinen zu bestehen, selbst die Straße auf der sich der reitende Zug bewegt, scheint zu schwelen. Sie ist gepflastert von allerlei verkohltem Unrat und unbrauchbaren Gegenständen, von ihren einstigen so prachtvollen Häusern sind nur noch bröckelnde Mauern übrig.

Einige, der sich in den Straßen befindenden Soldaten, versuchen noch den ein oder anderen brauchbaren oder wertvollen Gegenstand aus den Trümmern zu bergen, diejenigen unter ihnen, die ihren Kaiser bereits erblickt haben, salutieren ehrfürchtig, die anderen sehen noch etwas verdutzt auf die durchziehende Kolonne.

Die voraus reitenden Gardisten blicken schockiert auf den sich darbietenden Trümmerhaufen und auch Napoleon und die ihm folgenden Generäle, obgleich nur aus der Ferne erkennbar, scheinen sichtlich angetan von dem Anblick, der sich ihnen bietet.

[181] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/12 [5.2.2013]

Dass das Feuer noch nicht ganz ausgestanden ist, zeigt der noch immer von den Flammen rot gefärbte Himmel.

Der Betrachter wird nahe an das Geschehen herangeführt, so als stünde er selbst am Rand der trostlosen Straße und habe gerade eben den Zug erblickt. Der Blick fällt zuerst auf die dicht nebeneinander reitenden Gardisten, die verunsichert durch das ihnen dargebotene Bild umherblicken und auch der Betrachter ist angehalten jenen unsicheren Blicken zu folgen. Erst danach wird man auf das weiße Pferd aufmerksam, dessen Reiter man bei näherem Hinsehen als Napoleon erkennen kann. Jedoch ist dieser zu weit entfernt, um seinen Gesichtsausdruck deuten zu können, doch kann man davon ausgehen, dass der Kaiser nicht weniger irritiert ist, als die vor ihm reitenden Gardisten.

Die Komposition besteht aus zwei Gruppen, wovon die erste von den sechs Gardisten gebildet wird, die in einer Zweierreihe dicht nebeneinander reiten. Kompositionell kann man diesen mit einem Korpus gleichsetzen, dessen Form sich auch in der etwas weiter dahinter befindenden Gruppe, der auch Napoleon angehört, wiederholt. Die gesamte Komposition in Zentralperspektive ist auf einen Fluchtpunkt ausgerichtet, der sich am Horizont befindet, wo die Fluchtlinien der Straße zusammenlaufen.

Die Farbskala besteht aus warmen Farbtönen, die von einem cremigen Weiß bis zu Schwarzbraun reicht. Besonders dominant sind Cremeweiß, Aschgrau und Rotorange. Kontrastiert werden diese Farben, die sich vor allem in der Landschaft zeigen, von dem Schwarzbraun der verkohlten Bäume und Balken. Das Licht rührt vom Feuer, das den gesamten Himmel bedeckt und dem gesamten Bild eine unheilvolle, drückende Stimmung verleiht.

Das Bildgefüge wirkt, obwohl die einfach konstruierte Komposition dazu prädestinieren würde, nicht statisch. Tatsächlich scheint sich die Darstellung, genau wie die bröckelnden Mauerreste und die verkohlten Trümmer, aufzulösen und die einfach konstruierte Komposition scheint dem dargestellten Geschehen, das kaum fassbar wirkt, Halt zu geben.

Wer der Schuldtragende für den Brand sein mochte, ist umstritten. Zumindest weiß man, dass weder Napoleon noch Alexander es zu verantworten hatten, dass Moskau in Flammen aufging. Einige sahen in Kutusow den Verantwortlichen auf dessen Befehl die zahlreichen in Moskau hinterbliebenen Militärdepots in Brand gesteckt wurden, damit diese dem Feind nicht in die Hände fallen konnten. Die Nachschubbasis, Kutusows Armee, befand

sich in der alten Hauptstadt. Als man erfuhr, dass diese aufgegeben wird, konnte man nicht alle Waffenlager evakuieren. Andere sahen die Ursachen in den Kosakeneinheiten aus Kutusows Armee, welche zumindest einen Stadtteil in Brand gesetzt haben sollten, um die Parthertaktik der verbrannten Erde weiter zu führen, die man seit Smolensk einsetzte, nachdem Napoleon weiter ins russische Kernland vorgestoßen war.[182]

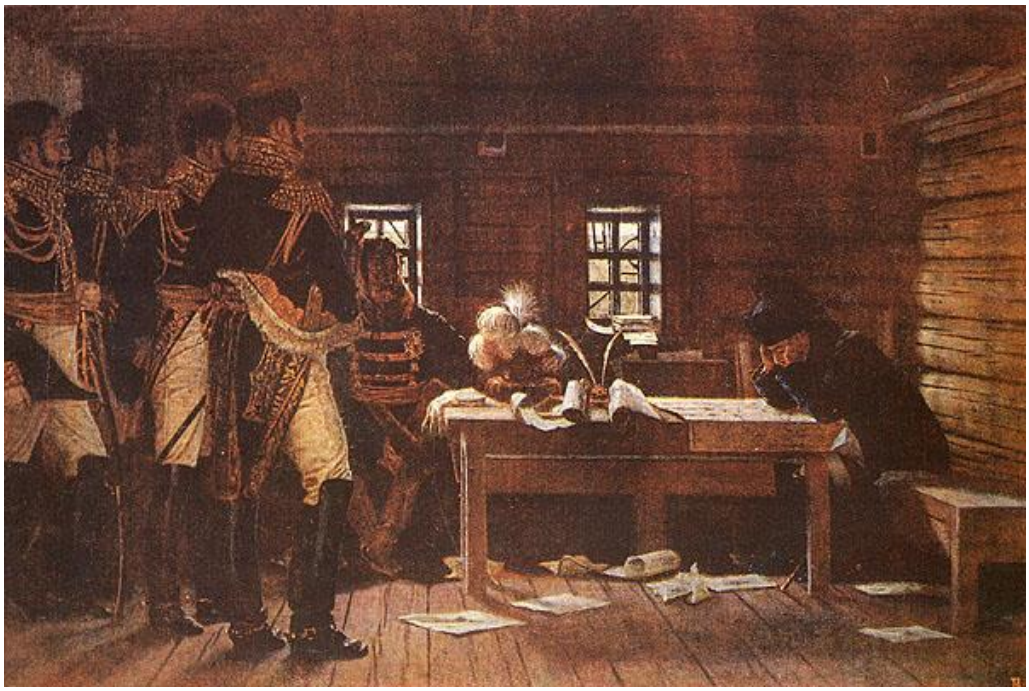
Viele machen Rostoptschin[183] für die Brandlegung verantwortlich, der einst gesagt haben soll, dass er, sollte es hart auf hart kommen, bereit sei, Moskau in Schutt und Asche zu legen. Fakt ist, dass er, der Gouverneur der Stadt Moskau, alle 2000 Männer der städtischen Feuerwehr inklusive deren Ausrüstung aus der Stadt abzog. Dieser bestritt jedoch die vehementen Vorwürfe und beharrte darauf, dass der Initiator für den Großbrand die Bevölkerung selbst war. „*Es ist eine Charaktereigenschaft des russischen Volkes, dass man es bevorzugt sein Eigentum zu zerstören als es zu erdulden, dass dieses in die Hände des Feindes fällt*.[184]“[185]

Zwar trugen auch die Franzosen durch Trunkenheit und Plünderung zur Zerstörung der Stadt bei, aber zweifellos waren vor allem die Russen für das verantwortlich, was in Moskau geschah.[186]

[182] Lieven 2011, 259f
[183] !!! Erklären !!!
[184] Rostoptschin zit. nach Vereshchagin 1899,196
[185] Lieven 2011, 260; Vereshchagin 1899, 195f
[186] Lieven 2011, 260

In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen?

Das Gemälde „*In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen*“ wurde in der Zeit von 1887 bis 1895 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin auf großem Format geschaffen und misst 107 x 157 cm. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[187]



Das Gemälde gibt Einblick in eine kleine Stube, in der sich einige Generäle und Napoleon, der sich in einem Zustand lähmender Unentschlossenheit befindet, versammelt haben. In Gorodnija, einem kleinen Dorf, legte Napoleon mit einem Teil seiner Truppen einen Halt ein. Die Darstellung zeigt diesen nun in einer spärlich eingerichteten bäuerlichen Stube. Napoleon sitzt in einer verzweifelten Haltung, den gesenkten Kopf auf die Arme gestützt. Am Boden liegen eine Anzahl an Briefen und Dokumenten, die vielleicht kurz zuvor in einem Wutausbruch von Napoleon vom Tisch gefegt worden waren. In einem respektvollen Abstand zum Kaiser sitzen und stehen dessen Marschälle und warten auf einen Befehl Napoleons, der vollkommen zu resignieren scheint.

Der Betrachter wird nahe an das Geschehen herangeführt, so als stünde dieser selbst in der kleinen Stube, wahrt aber, genau wie die Generäle, einen respektvollen Abstand zum Kaiser. Der Blick des Betrachters fällt zuerst auf die Gruppe von Generälen in der linken

[187] ArtPoisk.info, URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/1 [5.2.2012]

Bildhälfte. Keiner von ihnen ist dem Betrachter zugewandt, alle scheinen sie mit ihren Blicken Napoleon zu durchbohren und warten ungeduldig auf eine Anweisung von diesem. Der vorderste General fungiert hierbei als Rückenfigur und leitet den Blick des Betrachters von der Gruppe weiter zum einst in seinen Entscheidungen so selbstsicheren Kaiser. Dieser sitzt in der gegenüberliegenden Seite des Raumes und die Gruppe steht diesem direkt gegenüber.

Die Stube ist konstruiert nach der Zentralperspektive und richtet sich nach einem Fluchtpunkt, der sich, verfolgt man den Verlauf der Fluchtlinien, die dort entstehen, wo Decke und Wand zusammenstoßen, im oberen Bereich des Federhutes des sitzenden Generals befindet.

Kompositionell ist die Darstellung einfach gehalten. Sie besteht aus zwei Gruppen - die der fünf Generäle, die die linke Bildhälfte ausfüllen, und Napoleon, der hier als Einzelfigur dargestellt ist, in der rechten Bildhälfte. Vier der Generäle stehen in einer lockeren Haltung dar und sind voll und ganz Napoleon zugewandt, der fünfte sitzt, und hat dabei seinen linken Arm auf den Tisch gelegt, der als Verbindungsglied zu Napoleon dient, der ebenfalls beide Arme auf den Tisch gestützt hat.

Die Farbkomposition wird von matten, erdigen Tönen dominiert, die in der Stube und deren Einrichtung auftreten und lediglich durch den fahlen Lichteinfall, der nur Teile der Stube beleuchtet, in verschiedenen Facetten auftauchen. Das Licht rührt von einer natürlichen Lichtquelle und fällt durch die beiden kleinen Fenster in die Stube hinein, wobei besonders der Tisch und die Rückwand hinter Napoleon beleuchtet werden. Die Lichtwirkung trägt zu einer drückenden, gedämpften Stimmung bei.

Das Bildgefüge wirkt aufgrund der Zentralperspektive und dem Innenraum und dessen Einrichtung, in denen sich viele ausgesprochene und gedachte Kompositionslinien finden, statisch. Kompositionell kommt es aber zu einem Ungleichgewicht, dies rührt von der Aufteilung der Dargestellten, von denen sich nur Napoleon in der rechten Bildhälfte befindet. Das gesamte Bild scheint nach rechts zu kippen und unterstreicht somit die prekäre Lage, in der sich Napoleon befindet und damit auch die Erwartungshaltung der Generäle, die ersichtlich durch ihre lockere Haltung an Respekt und Überzeugung vor Napoleon verloren haben.

Wereschtschagin beschreibt in seinem Buch „*Napoleon I in Russland*“ das Gemälde und ergänzt den historischen Hintergrund:

„Napoleon war gerade in Borowsk, als er die gute Nachricht erhielt, dass Malojaroslawets von einer französischen Division besetzt worden war. Eine Schlacht blieb aus, denn es waren die Franzosen, die vor den Russen die Straße von Kaluga erreicht hatten. Aber am folgenden Tag, es war der 24. Oktober, realisierte Napoleon, dass die Russen doch da waren, und dass diese die französische Division in Malojaroslawets in einem blutigen Kampf geschlagen und vertrieben hatten. Für Napoleon stand nun fest, dass es sich hier nicht mehr um eine Frage des Ruhms handle, sondern um eine Frage der rettenden Flucht für seine Armee.[188] Als das Donnern der Kanonenkugeln nachließ, trat er in eine der Hütten, die sich im kleinen Dorf Gorodnija befand und rief seine Marschälle zusammen. Die ganze Nacht lang wechselten die Berichte, der eine erzählte ihm, dass die Franzosen erfolgreich waren, der andere wiederum erzählte ihm, dass das Schlachtfeld zurück in die Hände des Feindes gefallen war. Die Russen wurden zurückgeschlagen, aber suchten Schutz im Wald und besetzten eine stärkere Position auf der anderen Seite des Dorfes und ihre Reihen wurden Stunde um Stunde erweitert. Napoleons Offiziere rieten zum Rückzug. Der Kaiser hörte sich die Meinungen seiner Offiziere an und fragte einen von ihnen, es war Graf Lobau: ‚*Was ist Ihr Ratschlag?*‘ ‚*Rückzug, Sir, auf dem kürzesten Weg und so schnell wie möglich.*‘ Napoleon saß mit gefalteten Armen und gesenktem Kopf da, tief in Gedanken versunken. Es gab keinen Zweifel mehr, er hatte einen Fehler begangen und er allein war dafür verantwortlich, er konnte keinen anderen dafür die Schuld geben.[189] Der gesamte Feldzug spielte sich noch einmal vor Napoleons geistigen Augen ab. Unter dem Gewicht dieser Erinnerungen blieb Napoleon wie gelähmt. Und zu den Forderungen der Marschälle, die seine Befehle erwarteten, antwortete er nur mit einem entmutigten Kopfnicken.“[190]

[188] Vereshchagin/ O‘Brian 1923, 29
[189] Vereshchagin/ O‘Brian 1923, 30
[190] Vereshchagin/ O‘Brian 1923, 33

Nachtbiwak der Grand Armée

Das Gemälde „*Nachtbiwak der Grand Armée*“ wurde 1896/1897 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin geschaffen. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[191]

Das Gemälde besteht aus einer Ebene. Es zeigt eine der größten Pein, der die Soldaten auf ihrem Rückzug ausgesetzt waren, nämlich den Winter in all seiner Brutalität. Die Soldaten sind dargestellt, wie sie im Schnee dicht aneinander gedrängt in der Eiseskälte der stürmischen Winternacht sitzen.

Die durch den Schneesturm verklärte Reihe der Soldaten zeigt, wie sehr die Männer unter den herrschenden Bedingungen leiden. Seite an Seite versuchen sie sich gegenseitig zu wärmen und die grauenvolle Nacht, die für viele der Durchfrorenen und mit Schnee bedeckten Seelen wohl die letzte ihres Lebens sein wird, zu überstehen. Dicht vergraben in ihrer notdürftigen Kleidung, ihre Bajonette fest umklammernd, zittern die trostlosen Gestalten kauernd in der unwirtlichen, tobenden russischen Weite.

Der Betrachter wird nahe an die Darstellung herangeführt und unangenehm berührt. Der Blick fällt zuerst auf das große Rad in der linken Bildhälfte, das wie das Rad des Schicksals

[191] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/6 [5.2.2012]

für die im Schnee kauernden Soldaten nichts Gutes prophezeit. Erst dann erblickt man die Soldaten, die in einer langen Reihe, dicht nebeneinander gedrängt, versuchen ihrem eiskalten Schicksal zu entgehen.

Die Komposition ist sehr einfach gehalten und wird bestimmt von der kreisrunden Form des Rades, das zu einem umgestürzten und bereits verschneiten Wagen, der im eisigen Sturm kaum mehr wahrgenommen wird, gehört, und der vom rechten Bildrand aufsteigenden Kompositionslinie, die sich in der dicht gedrängten Reihe der Soldaten findet.

Die Farbskala besteht aus kalten Farben, die von Eisblau, das das gesamte Bild dominiert, bis zu einem bleiernen dunklen Grau reicht. Kontrastiert werden diese kalten Farben von einem kräftigen Gelb und Rot, die im rechten Bildvordergrund in den Hüten und einem Schal aufblitzen.

Das Bildgefüge wirkt dynamisch, die Soldaten, die sich wenig von der Landschaft abzeichnen, scheinen kaum Halt in der Landschaft zu finden und sind dem Sturm hilflos ausgeliefert. Die gesamte Darstellung ist verklärt vom eisigen Wind, der die Landschaft und die sich darin bewegenden Menschen peinigt.

Wereschtschagin beschreibt auch dieses Gemälde in seinem Buch „*Napoleon I in Russland*“:

> „Der schreckliche Winter, welcher kein Ende zu nehmen schien, fiel ohne Vorwarnung über die Grand Armée herein. Behindert durch die große Ausbeute und beladen mit reichlichen Kostbarkeiten, fehlte es den Männern jedoch an warmer Kleidung und die enorme Kälte läuterte sie vom Glauben Herr über das Land geworden zu sein. Der Weg zurück nach Frankreich, den sie bereits bei ihrem Vormarsch nach Moskau eingeschlagen hatten und den sie damals in karger Verwüstung zurückgelassen hatten, nahm den unglücklichen Soldaten jegliche Hoffnung, sich von Zeit zu Zeit aufwärmen zu können und nötigte sie die Nacht unter freiem Himmel zu verbringen. Denjenigen, denen es erfolgreich gelungen war ein kleines Lagerfeuer zu entfachen, kauernten stundenlang dicht aneinander gedrängt um das Feuer und bemerkten nicht, dass ihre Kleidung anbrannte, während ihre vom Frost gebeutelten Glieder langsam starr vor Kälte wurden. Dabei waren die stürmischen Nächte besonders schrecklich. Die am Boden kauernden dicht gedrängten Soldaten jedes Ranges, eingewickelt in Fetzen und Lumpen, um sich nur irgendwie vor der beißenden Kälte schützen zu können, weinten nach ihrer Heimat, deren Mütter und deren Brüder und verteufelten die Namen Alexanders und Napoleons.“[192]

Eine der grauenvollsten Episoden des napoleonischen Feldzuges von 1812 begann am 10. Oktober, nachdem die französischen Truppen geschlagen aus der altrussischen Hauptstadt abgezogen waren. Der fatale Ausgang des Feldzuges liegt vor allem auch daran, dass Napoleon sich in Moskau zu lange in seiner Sicherheit wog, dass Alexander auf die Friedensforderungen eingehen werde. Zu spät erkannte er, dass Alexander ihn nur hinhielt

[192] Vereshchagin/ O’Brian 1923, 39f

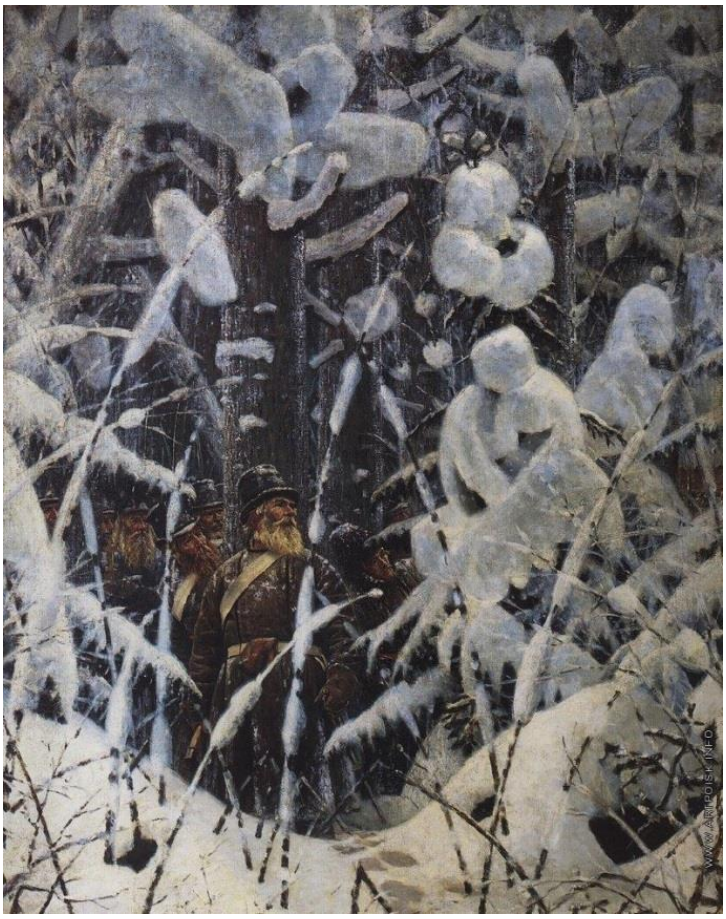
und nie die Absicht hatte auf dessen Forderungen einzugehen, und so blieb Napoleon nichts anderes übrig, als mit seiner Armee den Rückzug anzutreten.[193]

Oft wird die extreme Härte des Winters als Hauptgrund der vernichtenden Niederlage der Grand Armée benannt. Ganz gerechtfertigt ist diese Behauptung nicht, denn, dass der russische Winter mit einer gewissen Kälte einhergeht, ist kein Geheimnis. Der Oktober soll sogar dementsprechend mild gewesen sein, und der erste nächtliche Frost trat am 27. Oktober ein, was wohl Napoleon dazu bewog, die Lage falsch einzuschätzen, denn als der Winter Anfang November in der letzten Etappe des Rückzugs wirklich anbrach, tat er dies unvermittelt und vehement.[194]

[193] Ein Wintermärchen 2011, 63
[194] Ein Wintermärchen 2011, 64; Lieven 2011, 318

„Zögert nicht! … Lasst uns gehen!“

Das Gemälde „*Zögert nicht! ... Lasst uns gehen*“ wurde in der Zeit von 1887 bis 1895 von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin auf großem Format geschaffen und misst 198 x 149 cm. Es befindet sich heute im Historischen Museum in Moskau.[195]



Im Bild sieht man ausschnitthaft einige russische Partisanen, die zwischen den Bäumen hervorlugen und unerkannt jemanden oder etwas zu beobachten scheinen. Durch ihre warme Winterkleidung gut geschützt vor der Kälte scheinen sie schon seit einer Weile an diesem Ort auszuharren. Der Wald bietet ihnen Schutz und sie werden förmlich zu einem Teil der Landschaft.

Der Betrachter wird nahe an das Geschehen herangeführt, bleibt aber auf Distanz zur Gruppe und scheint die Männer unbemerkt aus der Froschperspektive zu beobachten. Die Sicht auf diese wird leicht durch ein paar Schnee bedeckte Halme verstellt. Der Blick des

[195] ArtPoisk.info [o. J.], URL:http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/gallery/page/6 [5.2.2012]

Betrachters fällt zuerst auf den Partisanen im Zentrum der Darstellung, der in einer selbstsicheren, aber doch sichtlich angespannten Körperhaltung sein Ziel visiert. Sein Körper ist dem Betrachter zugewandt, doch sein Blick ist nach rechts gerichtet. Auch die anderen im Bild dargestellten Männer blicken nach rechts. Was sich dort befindet entzieht sich jedoch der Sicht des Betrachters. Dass es sich dabei um etwas Bedeutendes handelt, kann man von den angespannten Mienen der Dargestellten schließen.

Die Komposition ist einfach, die winterliche schneebedeckte Waldlandschaft gibt nur einen kleinen Blick in der Form eines Ovals auf die Männer frei. Daneben finden sich, folgt man dem Verlauf der Baumstämme, zahlreiche nach oben verlaufende Linien.

Die Farbkomposition ist ebenfalls einfach und wenig kontrastreich und besteht vorwiegend aus Weiß bzw. Eisblau der schneebedeckten Landschaft und Dunkelbraun, das sich in den Baumstämmen und der Kleidung der Partisanen findet. Die Männer verschmelzen förmlich mit der Landschaft und demonstrieren so ihre Zugehörigkeit. Das Dunkelbraun der Kleidung und die weißen Schärpen sind auch die Farben der winterlichen russischen Landschaft.

Das Bildgefüge wirkt statisch, ist jedoch voller Spannung und der Betrachter fragt sich durchlaufend, was oder wen die Männer beobachten.

Wereschtschagin deckt mit der Bildbeschreibung in seinem Buch „*Napoleon I in Russland*“ die Identität der Männer auf und erzählt ausführlich deren Beweggründe und Handeln:

> „Ein Bauer, der aus Moskau flüchten konnte, kam ins Dorf von Semen Archipowitsch und berichtete von den Zuständen, die im ganzen Land seit der Invasion der Franzosen herrschten. Die Disziplin in der französischen Armee schwand dahin, die übergeordneten Offiziere haben ihre Autorität verloren und die Soldaten verwüsteten ganz Moskau, sie tranken, plünderten und töteten mit einer schier unstillbaren Gier. Im Kreml, am Altar der Archangelsk Kathedrale errichteten sie eine Küche, die Uspenski-Kathedrale war zu einem Pferdestall geworden und die derben Beleidigungen, die Blasphemie und frevelhaften Schändungen ihrer heiligen und profanen Stätten waren unbeschreiblich. Die Einwohner wurden in allen nur erdenklichen Weisen gefoltert. Im Andronjew-Kloster hatten sie sogar zwei Priester getötet. Das priesterliche Ornat und ein Brautkranz aus dem Woznessenki-Kloster wurden entwendet und einem Tanzbären aufgesetzt, den man damit bekleidet zum Tanzen brachte. Auf seiner Flucht aus Moskau in die Peripherie hörte der Flüchtling, dass sich die Bauern allerorts zusammengeschlossen hatten, um sich selbst gegen die französischen Eindringlinge zur Wehr zu setzen. Viele von ihnen marschierten zum Schlachtfeld nahe Borodino und sammelten Musketen, Schwerter und alle Arten von Waffen, die sie finden konnten, um die zurückweichenden Franzosen, die sie auf der Straße, im Wald oder den Dörfern treffen würden, aufzuhalten. Als Semen sich selbst in so einer Truppe fand, riskierte er niemals seine Männer. Er versuchte in Kontakt mit anderen Vereinigungen oder Kosaken zu kommen, doch wenn die Lage erfolgsversprechend war, wusste Semen wie er vorzugehen hatte. Eines Tages überraschten er und seine Leute, eine Truppe feindlicher Soldaten in einem Dorf nahe ihres eigenen. Die Soldaten hatten zuvor an der Kirchenpforte einige Bauern erschossen und machten nun in einer nahegelegenen Hütte Rast. Semen und seine Männer versperrten leise sämtliche Ausgänge der kleinen Holzhütte und zündeten sie an, sodass die Feinde darin bei lebendigem Leibe verbrannten. Semen war nicht von Natur aus grausam. Es wäre jedoch ungerecht Semen als grausam zu bezeichnen, er unternahm zwar

> Vergeltungsmaßnahmen, schoss aber niemals, ohne dass es nötig gewesen wäre, vor allem bei unbewaffneten Soldaten und war streng zu seinen eigenen Männern.“[196]

Mit diesem Gemälde gibt Wereschtschagin der russischen Partisanenbewegung ein Gesicht und Semen Archipowitsch und seine Männer stehen *pars pro toto* für die gesamte russische Bauernschaft, die im Sinne eines Volkskrieges zusammenstehen und ihr Vaterland gegen die feindliche Invasion schützen. Es geht nicht darum ob Semen eine fiktive oder historische Persönlichkeit ist, sondern darum, was dieser stellvertretend für alle russischen Partisanen in diesem Krieg bedeutet.

[196] Vereshchagin 1923, 51f

6 Alexej Danilowitsch Kiwschenko

Alexej Danilowitsch Kiwschenko wurde am 10. März 1851 in der Gegend von Weniowski im Oblast Tula als Sohn von Leibeigenen des Grafen Scheremetew geboren.[197]

Im Jahre 1860 wurde der neunjährige Kiwschenko als Chorknabe nach Sankt Petersburg geschickt. Bald schrieb er sich an der Zeichenschule zur Förderung der Künste ein, wo der Künstler Iwan Nikolajewitsch Kramskoi auf ihn aufmerksam wurde. Dieser finanzierte Kiwschenko das Studium an der Kaiserlichen Akademie der Künste, die er ab 1867 besuchte.

Drei Jahre später wurde er in die Klasse für Historienmalerei aufgenommen. Für die Ausführung der beiden Werke „*Samson und Delilah*“, 1876, und „*Die Hochzeit zu Kana*“, 1877, erhielt er eine kleine und eine große Goldmedaille. Eine weitere große Goldmedaille und ein Auslandsstipendium brachte ihm das Gemälde „*Der Kriegsrat in Fili im Jahre 1812*“, 1880, ein.[198]

Das gewährte Stipendium ermöglichte Kiwschenko von 1880 bis 1883 nach München, Düsseldorf und Paris zu reisen. Bald wurde man auf sein Talent aufmerksam und er erhielt zusammen mit anderen Künstlern wie Alexej Petrowitsch Boglubow, Alexander von Kotzebue, Leo Felixowitsch Lagorio und Pawel Osipowitsch Kowalewski den Auftrag, für den Winterpalast 56 Episoden aus dem russisch-türkischen Krieg von 1877 bis 1878 zu malen. Um Skizzen und Studien erstellen zu können, reiste er in den Jahren 1884 und 1886 in den Kaukasus und in die Türkei, sowie 1892 nach Bulgarien. Unter den sechs von ihm ausgeführten Gemälden aus diesem kollektiven Großzyklus waren unter anderem „*Der Sturm auf die Festung Ardagan am 5. Mai 1877*“, 1888, „*Die Schlacht am Schipka-Pass am 11. August 1877*“, 1893 und „*Der Kampf bei Schipka-Scheinowo am 28. Dezember 1877*“, 1894.[199]

In den Jahren 1891 begleitete er russische Archäologen auf einer Expedition nach Palästina und Syrien und kam mit einer Großzahl von Studien zurück, die den dort ansässigen Menschen gewidmet waren.[200]

Im Jahre 1894 wurde Alexej Danilowitsch Kiwschenko zum Professor und Leiter des Studienlehrganges für Schlachtenmalerei an der Akademie der Künste ernannt.[201]

Er verstarb schließlich am 2. Oktober 1895 in Heidelberg.[202]

---

[197] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185
[198] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185; Liebe, Tod und Leidenschaft. Geschichte aus dem Zarenreich 2004, 160; Slawa russkowo oruschija 2003, 187
[199] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 186
[200] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 187
[201] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 187
[202] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185

Kriegsrat in Fili im Jahre 1812

Das Gemälde „*Kriegsrat in Fili im Jahre 1812*“ (Abb. 62) wurde 1880 von Alexej Danilowitsch Kiwschenko geschaffen und befindet sich heute in der Staatlichen Tretjakow Galerie in Moskau.[203]

Das Gemälde zeigt den Innenraum einer kleinen, spärlich eingerichteten, bäuerlichen Stube, in der unlängst nach der Schlacht von Borodino ein Kriegsrat abgehalten wird. Man sieht eine Vielzahl von hohen Militärs, - an ihrer Spitze der betagte Oberbefehlshaber Michail Illarionowitsch Kutusow - die sich in der Hütte versammelt haben, um über die weitere militärische Vorgehensweise zu beraten. Die Frage, die hier im Raum steht und scheinbar allen am Rat Teilnehmenden den Atem nimmt, ist jene, ob Moskau verteidigt oder dem Feind überlassen werden soll. Die Blicke der Generäle sind auf den am Ende des Tisches sitzenden Kutusow gerichtet.

Am linken Bildrand sieht man ein kleines Mädchen, das als stiller Beobachter den Rat mitverfolgt. Sie ist die Tochter des Eigentümers der Hütte.

Die Smolensker Madonna im Herrgottswinkel, die über den Rat und somit über das weitere Schicksal Russlands wacht, verleiht der Szene eine ehrfurchtsvolle Stimmung.

Der Betrachter wird unmittelbar an das Geschehen herangeführt. Genau wie das kleine Mädchen ist auch er nur ein stiller Beobachter, der, ergriffen von der im Raum herrschenden Spannung, zunächst zu Kutusow blickt. Mit etwas Abstand zu den übrigen anwesenden

[203] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185

Militärs sitzt der betagte Oberkommandierende im Halbdunklen. Von ihm ausgehend wird der Blick des Betrachters über die am Tisch sitzenden Generälen gelenkt und weiter zur Smolensker Madonna im Herrgottswinkel gelenkt, die der Ratssitzung beiwohnt als wolle man im Einverständnis einer höheren Macht eine Entscheidung treffen.

Das Bildgefüge wirkt auf Grund des dargestellten Ortes statisch. Es finden sich durch die Form der Einrichtung viele waagrechte und senkrechte Kompositionslinien.

Die Dargestellten können in zwei Gruppen geteilt werden. Die erste befindet sich links im Bild und besteht aus Kutusow, dessen Adjutanten und dem kleinen Mädchen. Eine Kompositionslinie lässt sich vom Kopf des Kindes über den Adjutanten bis hin zu Kutusow ziehen. Auch die Gruppe in der rechten Bildhälfte ist dem Oberkommandierenden zugewandt. Sie besteht aus einer Vielzahl von Generälen, die sich um den Tisch platziert haben auf dem sich zahlreiche Karten und Pläne befinden. Kutusow bildet somit unumstritten das emotionale Zentrum der Darstellung. Ein Gegengewicht zeigt sich dennoch in dem am Ende des Tisches stehenden Generals Levin August von Bennigsen. Alle Dargestellten entsprechen historischen Persönlichkeiten, die deutlich erkennbar von Kiwschenko portraitiert wurden. Der Künstler vermittelt ein Gefühl von einem unversöhnlichen Konflikt zwischen patriotischer Hingabe und beruflichen Ehrgeiz.[204]

Die Farbskala ist dunkel gehalten, weißt aber eine Vielzahl warmer Töne auf, die vor allem durch die Lichtwirkung impliziert werden. Es herrscht ein starker Hell-Dunkel-Kontrast, der durch das notdürftig einfallende Licht erzeugt wird und wesentlich zur Spannung im Bild beiträgt. Das Licht taucht den Innenraum in ein warmes andächtiges Licht, der durch die Anwesenheit der Ikone eine sakrale Stimmung bekommt.

Das Gemälde wirkt wie eine Momentaufnahme. Ohne historisches Hintergrundwissen erschließt sich dem Betrachter zwar nicht das davor und danach dieses Kriegsrates, jedoch ist es unübersehbar, wie wichtig dieser Rat ist und wie heikel das diskutierte Thema sein muss. Die Generäle wirken durch Kutusow Worte wie erstarrt, niemand wagt es zu sprechen oder seine Aufmerksamkeit für nur eine Sekunde lang, vom Oberbefehlshaber abzuwenden.

Die Darstellung basiert auf einem konkreten historischen Ereignis, an dem alle Anwesenden auch tatsächlich teilgenommen haben. Nach dem Rückzug der russischen Truppen nach der Schlacht von Borodino am 13. September 1812, fand in Fili dieser Kriegsrat statt. Im Raum stand die Frage, ob Moskau zu verteidigen oder den Franzosen zu

[204] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185

überlassen sei. Kutusow schien bereits einen Entschluss gefasst zu haben, nämlich Moskau aufzugeben, jedoch konnte der folgenschwere Schritt nicht getan werden, ohne diesen zuvor mit den hohen Generälen zu besprechen. Zudem wollte der Oberbefehlshaber die Verantwortung für diese Entscheidung, für die er den Zorn und die Wut der Bevölkerung auf sich gezogen hätte, nicht gänzlich alleine tragen.[205]

Es ist legitim anzunehmen, dass die Ratssitzung hitziger als im Bild dargestellt verlief. Das Gemälde propagiert einen weisen und kriegserfahrenen Kutusow, dessen strategisches Genie von den anwesenden Generälen ehrfurchtsvoll bewundert wird. Dass dies nicht bloße Glorifizierung ist, hat der betagte Oberbefehlshaber schon in früheren Schlachten bewiesen. Kutusow hatte aber nicht nur Bewunderer, sondern auch zahlreiche Kritiker. Hinzu kommt der Konkurrenzkampf und Geltungsdrang der hohen Militärs untereinander, die ein stimmiges Bild, wie im „*Kriegsrat von Fili*“ niemals vermitteln hätten können. Jedoch musste eine so schwerwiegende Entscheidung wie Moskau aufzugeben, die damals jeden Russen mitten ins Herz traf, so gut wie möglich beworben werden. Das Gemälde entstand aber zu einer Zeit in der man die Entscheidungen von 1812 nicht mehr propagieren musste, da der Vaterländische Krieg bereits ein Teil der Geschichte geworden war und sich die Mythen um diesen bereits fest in der russischen Gesellschaft etabliert hatten. Kiwschenko rückt mit diesem Bild Kutusow in den Mittelpunkt und erhebt diesen, inspiriert durch Lew Tolstois Roman „*Krieg und Frieden*“, zum Volkshelden. Die Darstellung entspricht genau den Schilderungen im Buch[206]:

> „In der geräumigen, sogenannten guten Stube des Bauern Andrei Sawostjanow traf sich um zwei Uhr der Kriegsrat. …, die [Generäle] einer nach dem andern in die Stube traten und sich in der vorderen Ecke auf den breiten Bänken unter den Heiligenbildern niederließen. Das Großväterchen [Kutusow] selbst, …, saß getrennt von ihnen in einem dunklen Winkel hinter dem Ofen. Tief in seinen Feldstuhl hineingesunken, saß er da, räusperte sich unaufhörlich und hatte fortwährend damit zu tun, seinen Rockkragen in Ordnung zu bringen, der, obwohl aufgeknöpft, ihn doch am Hals zu drücken schien. Die Eintreffenden traten einer nach dem andern an den Feldmarschall heran; einigen drückte er die Hand, anderen nickte er zu. … Um den Bauerntisch aus Tannenholz, auf welchem Landkarten, Pläne, Bleistifte und Schreibpapier lagen, hatten sich so viele Personen versammelt, daß die Offiziersburschen noch eine Bank hereinbringen und an den Tisch stellen mußten. Auf diese Bank setzten sich von den Angekommenen: Jermolow, Kaisarow und Toll. Gerade unter den Heiligenbildern saß auf dem vornehmsten Platz, mit dem Georgskreuz am Hals, mit blassem, kränklichem Gesicht mit seiner hohen Stirn, die in den Kahlkopf überging, Barclay de Tolly. Er quälte sich schon seit dem vorhergehenden Tag mit einem Fieberanfall herum und litt gerade jetzt an heftigem Schüttelfrost. Neben ihm saß Uwarow und teilte ihm mit leiser Stimme … unter lebhafter Gestikulation etwas mit. Der kleine, rundliche Dochturow hörte mit hinaufgezogenen Brauen, die Hände über dem Bauch gefaltet, aufmerksam zu. Auf der andern Seite saß, den breiten Kopf mit den kühn geschnittenen Zügen und den blitzenden Augen auf den Arm stützend, Graf Ostermann-Tolstoi und schien ganz in seine Gedanken versunken zu sein. Rajewski drehte, mit einem Ausdruck von Ungeduld, seine schwarzen Haare an den Schläfen mit einer ihm geläufigen Fingerbewegung zu Ringeln und blickte bald nach Kutusow, bald nach der Eingangstür hin. Auf dem energischen, hübschen, gutmütigen Gesicht Konownizyns glänzte ein freundliches, schlaues Lächeln. … Erst als Bennigsen in die Stube trat, kam Kutusow aus seiner Ecke heraus und rückte an den Tisch heran, jedoch nur so weit, daß sein Gesicht nicht

[205] Lieven 2011, 257
[206] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185

> von den auf dem Tisch stehenden Kerzen beleuchtet wurde. … „Die alte, heilige Hauptstadt Rußlands!“ begann er [Kutusow] plötzlich, … „Die Frage, um derentwillen ich diese Herren gebeten habe zusammenzukommen, ist eine rein militärische. Die Frage ist diese: Die Rettung Rußlands beruht auf der Armee; ist es nun vorteilhafter, den Verlust der Armee und Moskaus durch Annahme einer Schlacht zu riskieren oder Moskau ohne Kampf preiszugeben? Das ist die Frage, über die ich Ihre Meinung hören möchte.“[207]

Für Kiwschenko markiert das Bild den Beginn seiner künstlerischen Karriere. Das Gemälde war ein großer Erfolg. Im Jahre 1882 wurde es für Pawel Michailowitsch Tretjakow nachgemalt und nach einer Ausstellung in Berlin im Jahre 1886 erlangte der Künstler europaweit Ruhm. In seiner weiteren künstlerischen Laufbahn beschränkte er sich nicht nur auf die Darstellung von Schlachtengemälden, wie beispielsweise „*Nischni-Nowgoroder-Dragoner jagen die Türken während der Schlacht von Aladzhinski am 3. Oktober 1877 entlang der Straße nach Kars*“ (Abb. 63), aus den 1890er Jahren, sondern bewährte sich auch mit Gemälden wie etwa „*Wolfsjagd*“ (Abb. 64), 1891, als Genremaler.[208]

[207] Tolstoi 2007, 1442-1444
[208] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 185

7 Franz Alexejewitsch Roubaud

Franz Alexejewitsch Roubaud wurde am 17. Juni 1856 in Odessa als Sohn einer aus Marseille stammenden Kaufmannsfamilie geboren. Schon früh entdeckte er seine Leidenschaft für das Zeichnen und wurde darauf im Jahre 1865 in Odessa auf die Zeichenschule geschickt.[209]

Nach seinem Abschluss ging Roubaud 1877 im Alter von 21 Jahren nach München, dort schrieb er sich an der Akademie der Künste ein und studierte unter anderem bei Carl von Piloty, Otto Seitz und Wilhelm von Diez und anschließend auch beim Joseph von Brandt.[210]

Seine studienfreie Zeit verbrachte er hauptsächlich in Russland und bereiste dort die Ukraine, Zentralasien und den Kaukasus, wo er unter anderem Eriwan, Tiflis, Baku, Bochara und Taschkent besuchte, um dort Materialien, Zeichnungen und Studien vor Ort anfertigen zu können, um diese später für seine Gemälde verwenden zu können. Es entstanden zahlreiche kaukasische Volks-, Kriegs- und Reiterszenen.[211]

Zu einen seiner frühen Werken zählt das Gemälde „*Attacke der Sabaroger in der Steppe*“, 1881.[212]

In Russland, genauer gesagt in der damaligen Hauptstadt Sankt Petersburg, war man mittlerweile auf den jungen Roubaud und dessen Gemälde aus dem Kaukasus aufmerksam geworden. Demnach war es nicht verwunderlich, dass man an den rund dreißigjährigen Künstler herantrat, als die russische Regierung 1885 plante in der kaukasischen Hauptstadt Tiflis eine „*Ruhmeshalle zur Verherrlichung und zum Gedenken der Schlachten und Siege an seiner Südgrenze*“ zu errichten.[213]

Die Bildausstattung des „*slawischen Tempels*“ beinhaltete insgesamt 18 Gemälde und war Roubauds erster Großauftrag, welcher ihm viel Anerkennung einbrachte und seine Laufbahn begünstigte. Er wurde leitender Professor für Schlachtenmalerei an der Kaiserlichen Akademie der Künste in Petersburg in der Zeit von 1903 bis 1911.[214]

Seine Stellung als Schlachtenmaler wurde endgültig durch das Panorama „*Sturm auf Akhulgo*“ gefestigt und brachte ihm auch europaweiten Ruhm ein. In weiterer Folge beauftragte ihn Zar Nikolaus II mit einem Panorama zur „*Die Verteidigung von Sewastopol*“, welches 1902 bis 1904 in München angefertigt wurde.[215]

---

[209] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 372
[210] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 132; Otto-Rieke 2000, 112
[211] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 372
[212] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 372
[213] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 138
[214] Slawa russkowo oruschija 2003, 110; Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 372f
[215] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 373

Nach der Beendigung seines letzten großen Panoramas „*Die Schlacht von Borodino*“, fertiggestellt im Jahre 1911, ging Roubaud zurück nach München. Der Erste Weltkrieg und die darauffolgende russische Revolution von 1917 und der anschließende Bürgerkrieg zwangen den Künstler dauerhaft in Deutschland zu bleiben, wo Franz Roubaud am 13. März 1928 in München verstarb.[216]

[216] Enzyklopedia russkoi schiwopisi 2010, 373; Slawa russkowo oruschija 2003, 110

Die Schlacht von Borodino

Das Panorama „*Die Schlacht von Borodino*“ (Abb. 65) wurde 1912 zum hundertsten Jahrestag der Schlacht von Borodino von Franz Alexejewitsch Roubaud geschaffen und misst 115 x 15 m[217]. Es befindet sich noch heute in Moskau im eigens dafür errichteten Panoramamuseum der Schlacht von Borodino.[218]

Der erste Ausschnitt „*Kommandopunkt des Generals D. S. Dochturow*“ zeigt Napoleons zweiten Versuch die Russen an der linken Flanke, nahe dem Dorf Semjonowskoje, zu brechen. Die Frontlinie verlief entlang des Flusses Semjonowskaja, am Ostufer, an dem sich die russischen Truppen nach Verlassen der Bagration Flèche konzentrierten. Nach Verwundung Bagrations übernahm der „*Eiserne General*“ D. S. Dochturow das Kommando der linken Flanke.[219]

Der Ausschnitt zeigt uns einen Teil des zerstörten Dorfes, das sich im Vordergrund befindet und von dem, abgesehen von der brennenden kleinen Holzhütte, nur noch bröckelnde Mauern übrig geblieben sind. Zentral im Vordergrund befinden sich einige Generäle, erkennbar am Zweispitz. Bei einem von diesen, vermutlich jener nahe dem Trommler, muss es sich um General Dochturow handeln. Er wendet sich dem zwischen den Trümmern hervormarschierenden Infanteriekorps zu. Hierbei soll es sich um Soldaten aus dem Moskauer und Astrachaner-Grenadier-Regiment handeln. Die beiden voranschreitenden Offiziere salutieren dem neuen Kommandanten.[220]

---

[217] „Zur Aufnahme der überdimensionalen Leinwände mussten eigens Rundgebäude konstruiert werden, die mit geschickter Lichtführung den Betrachter in eine Scheinwelt entführen sollten. Die Panoramen Rotunden folgten der sogenannten französischen Rotunde mit einem Durchmesser von 40 m und einer Höhe von 15 m. Dieses Maß, welches einen inneren Umfang von 115 m ergab, wurde obligatorisch, um die Riesenleinwände auch in Panoramagebäuden anderer Städte ohne Änderungen anbringen zu können.“ Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 86

[218] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 86

[219] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

[220] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

Im Hintergrund der linken Bildhälfte sieht man einen herannahenden Korps der Infanterie und in der gegenüberliegenden Seite eine Truppe Kavalleristen, die ins Feld stürmen, um den Angriff der französischen Kavallerie abzuwehren.

Die russischen Truppen verteidigen sich vehement gegen den französischen Angriff und sind kurz davor in einen intensiven Nahkampf überzugehen. Angelegt am Kar auf den Semjonowskoje-Höhen befindet sich das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment sowie das Finnische- und Litauische-Regiment. Der Beschuss auf den Feind wurde von der russischen Garde-Artillerie geführt, die sich entlang des Flüsschens Semjonowskaja befand.[221]

Der folgende Bildabschnitt „*Das Garderegiment wehrt den Angriff der französischen Kavallerie ab*“ zeigt die heranstürmende französische Kavallerie gegen welche die im vorherigen Bildabschnitt gezeigten Infanteriekorps ins Feld marschieren. An der linken Flussböschung haben Artillerie und Grenadiere bereits Stellung genommen und das Feuer auf den herannahenden Feind eröffnet. Zwischen den Trümmern des Dorfes eilt auch schon Verstärkung für die Verteidigungslinie heran. Im Hintergrund befinden sich zwei feindliche Soldatenmassen. Obwohl diese noch etwas entfernt zueinander sind, ist es nur mehr eine Frage der Zeit, bis diese in aller Wucht zusammentreffen.

Der nächste Abschnitt zeigt „*Den Kampf der russischen Grenadiere mit der Division von Friant*“. Es herrscht ein irrsinniges Gerangel zwischen den beiden feindlichen Fußtruppen im Vordergrund, wobei die Franzosen die Überhand übernommen haben. Die französische Flagge blitzt aus dem Menschengewühl hervor, dahinter sieht man sich sammelnde Kavalleristen und eine Reihe Artilleristen neben den Kanonen. Rechts im Bild eröffnet sich ein tragisches Bild. Man sieht einen Haufen an Leichen und Pferdekadaver. In der ganzen Szene steigen dichte Pulverschwaden hoch und geben Kunde über die Heftigkeit der tobenden Kämpfe.

[221] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

Im folgenden Abschnitt „*Bagration Flèche*“ folgt ein heftiger Angriff der französischen Infanterie. Wie eine riesige Lawine bricht die Division Friant über die russischen Kämpfer herein. Die Offensive wurde unterstützt von der Artillerie des Generals Sorbet. Das Flèche wurde von den Truppen der 2. Westarmee unter dem Kommando von General Bagration befehligt. Während des nun schon sechs Stunden andauernden Kampfes kam es laufend zu vehementen Angriffen und Konterattacken, heftigen Nahkämpfen und unnachgiebigen Defensivmaßnahmen. Es war erst Mittag, als der führende General Bagration schwer verletzt wurde. Bis dahin zählte man ungefähr 30000 Getötete und Verwundete, dabei gelang es den Französischen Truppen die Russen nur 700 Meter zurückzudrängen.[222]

Roubaud zeigt in diesen beiden Ausschnitten, die sich auf der Schanze, dem Bagration Flèche, abspielen, intensive Kämpfe der beiden feindlichen Truppen. Die Ebene ist zerfurcht vom Kampfgeschehen. Die Franzosen haben kurz zuvor die Schanze erobert, die nun wieder von den russischen Fußtruppen gestürmt wird. Dahinter findet sich ein Aufgebot an Artillerie, das rasch dabei ist, seine Geschütze zu laden. Im Hintergrund sieht man eine weitere Fußtruppe auf die Böschung der Schanze zueilen.

In der Ferne erkennt man die Schewardino-Schanze, der Bildausschnitt zeigt „*Napoleons Kommandopunkt*“, von wo aus er das gesamte Schlachtfeld überblickt. Er sitzt auf einem weißen Pferd umgeben von seiner alten und neuen Garde. Es ist die achte Stunde der Schlacht.[223]

[222] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]
[223] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

Im Vordergrund sieht man eine Anzahl Kuriere, die in alle Richtungen zerstreut quer über das Feld hetzen, um Napoleons Befehl schnellstmöglich zu überbringen. Dazwischen sieht man diverse Züge an Geschützen, die mobilisiert werden. Obgleich man auch in diesem Abschnitt getötete Soldaten erblicken kann, wird in diesem Teil der Ebene ausnahmsweise nicht gekämpft.

In der kommenden Szene „*Attacke der sächsischen Kürassiere*“ geht es um den Versuch Napoleons, den linken russischen Flügel zu brechen. Dazu muss Napoleon seine Kavallerie nördlich des Dorfes Semjonowskoje abzuberufen. Im Vordergrund sieht man die Sachsen, gefolgt von den Westfalen. Auf dem Weg der feindlichen Kavallerie bildet der Semjonowskaja eine natürliche Barriere. Die Reiter sind gezwungen, in schmalen Reihen diesen zu überqueren. Sie stehen unter heftigem Beschuss und gerade in der Ebene war eine Granate unmittelbar in einer Truppe von Reitern explodiert. Im Hintergrund sieht man wartend die Reserve-Batterien und deren Hauptkommandanten Marschall Murat.[224]

Die Szene „*Die Kavallerieschlacht im Roggenfeld*“ ist einer der intensivsten Abschnitte und der dynamischen Höhepunkte des Panoramas. Es tobt ein erbitterter Kampf zwischen den beiden feindlichen Kavallerietruppen. Im vollen Galopp stürmen die beiden Truppen der sächsischen und der russischen Kürassiere aufeinander zu und liefern sich nun ein heftiges,

[224] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

unerbittliches Gefecht. Das Roggenfeld ist sichtlich gebeutelt von den sich zutragenden Kämpfen, als hätte ein heftiger Sturm sie gepeinigt.[225]

Im Hintergrund kann man das Kiewer- und Nowosibirsker-Dragoner-Regiment erkennen, die den Angriff des polnischen Ulanen Generals Roschnezki kontern. Fast verblasst im Dunst der Pulverschwaden ragt der weiße Turm der Christusgeburtskirche, die sich in Borodino befindet, im Hintergrund hervor. Sie ist stummer Zeuge der an diesem Tag stattfindenden Kampfhandlungen.[226]

Im nächsten Abschnitt „*Der Hügel – Kommandopunkt des russischen Hauptkommandanten Feldmarschall Michail Illarionowitsch Kutusow*“ kann man nur weit im Hintergrund Kutusow und dessen Gefolge erahnen, der sich im Dorf Gorki, das sich schwach am Horizont abzeichnet, befindet und von dort aus das Schlachtfeld überschaut. Rechts vom Kommandopunkt befinden sich die Reserven des 2. und 3. Kavalleriekorps.[227]

Es ist der Vordergrund, der die eigentliche Aufmerksamkeit auf die Szene lenkt. Hier tobt die Schlacht zwischen den Achtirski Husaren und der Kürassiere Achtrachanski. Vor ihnen befindet sich in der grünen Uniform der Brigadekommandeur General Borosdin II.[228]

Im letzten Ausschnitt „*Der verwundete General Bagration wird vom Schlachtfeld gebracht*“ sieht man im Vordergrund ein zerstörtes Dorf, aus dem lediglich ein paar Soldaten,

[225] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]
[226] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]
[227] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]
[228] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

vermutlich handelt es sich um Sanitäter, nach vorne ins Feld laufen. Die wahre Aktion dieses Ausschnittes findet jedoch im Hintergrund statt. In der Ferne bei den Birken befinden sich die Semjonowskaja- und Preobraschenski-Leibgarde-Regimenter, die Teil von Kutusows Reserve sind. Nicht weit von ihnen entfernt, auf den Befehl zur Attacke wartend, sieht man mehrere Truppen an Kavalleristen. An ihnen vorbei ziehen Wägen mit Verwundeten zum Sanitärpunkt beim Dorf Knyazkowa. Im letzten Wagen, der von drei Pferden gezogen wird, befindet sich der in der Schlacht schwer verletzte General Bagration.[229]

Der Betrachter findet sich inmitten des Kampfgeschehens wieder, das diesen wortwörtlich umgibt. Wohin das Auge reicht, finden Kämpfe statt, und man wird selbst zum Teilnehmer der Schlacht. Eine Illusion wird erzeugt, in der es schwer ist, die wahren Raumverhältnisse zu durchschauen. Tatsächlich beschränkt sich die Darstellung nicht nur auf die Leinwand, sondern bindet auch den dreidimensionalen Raum in die Bildwirkung mit ein. Im unteren Bildbereich leitet die Darstellung über in eine realistisch nachgebildete Landschaft, dem sogenannten „*Faux terrain*“.

Das Bild impliziert eine gelungene räumliche Tiefe. Der Horizont befindet sich etwas über der Mittelhorizontalen und begünstigt einen weiten Blick über die Landschaft. Auch diese ist Teil der Darstellung und nicht nur Folie für die darin gezeigten Kampfhandlungen. An ihr kann man ebenso die Spuren und die Härte der Schlacht erkennen, wie auch an den zahlreichen dargestellten Opfern. Überall steigen Pulverschwaden in den Himmel, das Gras und der Roggen sind niedergetreten, der Boden ist teilweise aufgetreten und morastig und jegliche Anzeichen von Zivilisation, wie Zäune und Häuser, größtenteils zerstört.

Die Darstellung ist sehr detailliert und zeigt, wie bereits beschrieben, die wichtigsten Manöver und Kämpfe der Schlacht von Borodino. Im Zentrum des Bildes steht keine Einzelperson oder diverse hohe Militärs, sondern die anonyme Masse der einfachen Soldaten, von deren Bemühungen der Ausgang der Schlacht abhängig ist. Die Offiziere und Generäle

[229] Museum.ru [o. J.], URL:http://www.museum.ru/1812/Painting/rubo/index.html [3.11.2012]

werden an der Seite der ihnen Unterstellten gezeigt, wie sie als Teil des Kollektives gegen den Feind vorgehen, der ihr Heimatland bedroht.

Obgleich die dargestellten Szenen zeitlich auseinander liegen, wirken diese nicht komprimiert, sondern suggerieren einen zeitlichen Fluss, der zur Bilddynamik beiträgt.

Belichtet wird das monumentale Gemälde durch eine Lichtkuppel. Durch diese, für den Betrachter jedoch nicht sichtbar, gelangt Tageslicht in die Rotunde und erleuchtet die Darstellungen auf der Leinwand. Suggeriert durch eine gezielte Lichtführung bilden Leinwand und Kuppel gemeinsam eine Illusion des Himmels.[230]
Die Farben sind dem Lokalkolorit angeglichen und tragen zu einer realistischen und illusionistischen Gesamtwahrnehmung bei. Es dominieren erdige Töne, mattes bis saftiges Grün und zahlreiche Abstufungen von Hellblau, die die Landschaft organisch wirken lassen.

Das Bildgefüge ist dynamisch und impliziert einen zeitlichen Ablauf. Landschaft und die Positionierung der kämpfenden Truppen in ihr entsprechen den historischen Tatsachen. Jedoch umgibt das Gemälde eine Aura von Heldentum und eine unmissverständlich politische Einfärbung. Der Betrachter wird durch die Darstellung emotional berührt und dessen nationale Gefühle in Wallungen versetzt und so dessen Patriotismus geschürt.[231]

Das Riesenrundbild wurde zur Feier des 100. Jahrestages der Schlacht von Borodino in Auftrag gegeben. Auch Roubaud hielt sich in der Erschaffung dieses monumentalen Gemäldes an Memoiren und Augenzeugenberichte. Das Borodino Panorama war so wichtig, dass das Kriegsministerium einen Abgesandten der Kriegsakademie nach München schickte, wo das Gemälde geschaffen wurde, um dessen historische und militärische Richtigkeit zu prüfen.[232]

Die Handschrift Roubauds ist eindeutig zu erkennen. Das Borodino-Panorama steht den anderen beiden Panoramen des Künstlers keineswegs nach und gilt noch heute als ein wichtiges russisches Denkmal. Roubaud ist ein Meister des Bewegungsbildes. All seine Gemälde beinhalten eine gewaltige Bilddynamik, die durch die imposanten Posen von Reiter und Pferd impliziert wird. In seinen Bildern zeigt er zahlreiche Rückenfiguren, durch die der Betrachter sogleich nahe an das dargestellte Geschehen herangeführt wird. Diese Darstellungsweise ist typisch für das Schaffen Roubauds, gleichgültig ob auf den monumentalen Panoramen oder den herkömmlichen Gemälden, wie beispielsweise in „*Sturm*

[230] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 86
[231] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 92
[232] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 93

auf Gimra“ (Abb. 66), 1891, „Menschliche Brücke“ (Abb. 67), 1897, oder „*Kaukasische Reiter*“ (Abb. 68), 1901.

8 Viktor Viketjewitsch Mazurowski

Der ursprünglich aus Polen stammende Viktor Viketjewitsch Mazurowski wurde im Jahre 1859 in Polen, womöglich in Warschau, geboren. Seine künstlerische Grundausbildung erhielt er zwischen 1876 und 1877 an der Warschauer Zeichenschule. Ein Jahr darauf schrieb er sich an der Kaiserlichen Akademie der Künste in Sankt Petersburg ein und wurde dort einer von Bogdan Pawlowitsch Willewaldes Schüler.[233]

Mit seinem Gemälde „*Attacke der Grodnenski-Husaren-Leibgarde auf die türkischen Tscherkessen nahe des Dorfes Bela im Jahre 1877*“, für das er von der Akademie eine Goldmedaille verliehen bekam, feierte er 1887 sein künstlerisches Debüt. Im Jahr darauf erhielt er wiederum die Goldmedaille für ein weiteres Gemälde aus dem Themenkreis des Russisch-Türkischen Krieges „*Der Fall der Husaren-Leibgarde bei Telish am 3. Oktober 1877*“.[234]

Nach erfolgreichem Abschluss der Akademie im Jahre 1889 ging er als Stipendiat nach Paris und München und bereiste Skandinavien, Italien und Spanien. Zudem verbrachte er drei Jahre in der russischen Armee und studierte dort das Soldatenleben in diversen Regimentern. Es entstanden zahlreiche Skizzen und Studien, die ihm als Vorlage für zahlreiche Gemälde dienten.[235] Anschließend schuf Mazurowski diverse Bilder des Schlachtengenres aus dem Ereignisreigen um Peter I und den Napoleonischen Kriegen, wozu die Werke „*Die Schlacht bei Friedland im Jahre 1807*“, oder „*Attacke der russischen Kavallerie auf das französische Regiment in der Schlacht bei Borodino*“ zu zählen sind.[236]

In der Zeit des Russisch-Japanischen Kriegs in den Jahren 1904 bis 1905 befand sich der 55-jährige Künstler im Hauptkommandostab der Kavallerie-Division und machte sich mit der russischen Armee von Haychena auf den Wag nach Mukden und fertigte viele Studien dazu an, die er in den kommenden Jahren in rund siebzig Kompositionen ausführte. Auch den Ersten Weltkrieg thematisierte er in etlichen Gemälden.[237]

Über Mazurowskis Ableben ist nichts bekannt. Man vermutet, dass der Künstler irgendwann nach 1923 starb. Es gibt Hinweise darauf, dass er bis 1939 in Rom lebte, ob das auch sein Sterbeort war, ist aus den Quellen jedoch nicht ersichtlich.[238]

---

[233] Slawa russkowo oruschija 2003, 109
[234] Sadowen 1955, 352
[235] Gosudarstwennaja Tretjakowskaja Galereja 2005, 221
[236] Sadowen 1955, 352
[237] Sadowen 1955, 352
[238] Gosudarstwennaja Tretjakowskaja Galereja 2005, 221; Sadowen 1955, 352

Der Überfall Platows Kosaken bei Mir am 9. Juli 1812

Das Gemälde „*Der Überfall Platows Kosaken bei Mir am 9. Juli 1812*“ (Abb. 69) wurde 1912 von Viktor Viketjewitsch Mazurowski auf großem Format geschaffen und misst 133 x 196 cm.[239]

Dargestellt ist die kriegerische Auseinandersetzung zwischen den Kosakentruppen Platows und des im Dienste der Grand Armée stehenden polnischen Ulanen Regiments nahe dem Dorfe Mir. Das Dorf selbst ist nicht auf dem Gemälde dargestellt. Beleg der nahen Zivilisation ist das Roggenfeld in der rechten Bildhälfte, dessen erste Ernte bereits eingebracht worden ist. Die am Feldrand in der Sonne trocknenden zusammengebundenen Halme markieren die Bildmitte. Das Gemälde besteht aus mehreren Ebenen, die vorrangig durch die Beschaffenheit des dargestellten Terrains, durch Wiese und Roggenfeld, getrennt sind.

Rechts im Vordergrund ist eine Gruppe Kosaken abgebildet, die gerade zur Kehrtwendung ansetzen, um den Feind, wie bereits ihre Kameraden im linken Bildmittelgrund den Feind, an dessen rechter Flanke anzugreifen.

Im Mittelgrund erblickt man in einer gewaltigen Masse, aus der vereinzelt Reiter hervorstechen, die polnischen Ulanen auf Feindeskurs die vorwärts preschend eine riesige Staubwolke hinter sich herziehen, die nach und nach eins mit dem dunstigen Horizont wird.

Im Hintergrund sieht man mit etwas Abstand zu ihren Verfolgern eine lichte Reihe Kosaken, die sich nur leicht von den sich hinter ihnen befindenden Baumreihen, die die Handlung in der rechten Bildhälfte begrenzen. Der Künstler zeigt hier ein gelungenes

[239] Gosudarstwenii dermatisch 2003, URL:http://www.hermitagemuseum.org [28.2.2013]

Täuschungsmanöver der russischen Truppe: Während die Kosaken als Lockvögel dienen und in einer lichten Reihe den Feind nach sich ziehen, umzingeln die restlichen Männer den Feind und können ihn so in die Mangel nehmen.

Der Betrachter wird unmittelbar an das Geschehen herangeführt. Sein Blick fällt zuerst auf die beiden Kosaken im rechten Bildvordergrund, von denen der eine mit einem Säbel, der andere mit einer Lanze bewaffnet ist. Von diesen ausgehend, folgt der Betrachter der Blickrichtung der Kosaken. Die Aufmerksamkeit richtet sich somit auf deren die rechte Flanke der Ulanen attackierenden russischen Kameraden, die unbeirrt auf die Spitze des nach vorne stürmenden feindlichen Regiments zupreschen.

Das Bildgefüge ist dynamisch, ebenso die Komposition. Der großen Reitermasse, die aus dem linken Bildrand stürmt und der sowohl Ulanen als auch Kosaken angehören, kann einem Dreieck eingeschrieben werden, dessen Spitze nach rechts zeigt und somit die Bewegungsrichtung vorgibt. Die Kosaken in der rechten Bildhälfte bewegen sich in einer nach außen gebogenen Linie von den dahinter kommenden Reitern weg.

Der Horizont liegt etwas über der Mittelhorizontalen und eröffnet den Blick auf ein breites Panorama. Durch die gelungene Anwendung der Luftperspektive bekommt das Gemälde eine räumliche Tiefenwirkung, welche die russische Landschaft und ihre Eigentümlichkeiten betont. Das Roggenfeld, ebenfalls landestypisch, bestimmt die Bildmitte und trennt die beiden Kompositionsfiguren optisch.

Die Darstellung ist in eine sommerliche Landschaft eingebettet. Warme Töne bestimmen die Farbskala. Sie ist dem Lokalkolorit angepasst und beinhaltet kräftiges Gelb, Altrosa, Hellblau und zartes Grün. Die Lichtwirkung ist natürlich und die späte Nachmittagssonne wirft lange Schatten. Die farbliche Betonung der leeren Mitte sorgt für Spannung. Der Betrachter wartet lediglich darauf, dass sich diese spannungsgeladene Situation im baldigen Aufeinandertreffen der beiden feindlichen Truppen entlädt.

Die Darstellung zeigt eine Schlacht, die zu Beginn des Napoleonischen Feldzugs stattgefunden hatte. Bei der Schlacht von Mir handelte es sich um geplante Rückzugsgefechte, die zur Strategie der Russen gehörte und darin bestand, Napoleons weitauseinandergezogene Flanken zu attackieren bis sich die Erste und die Zweite Westarmee vereinen konnten. Dies wollte Napoleon verhindern und so versuchte er, die Zweite Westarmee und Platows Kosaken vom Hauptkurs abzudrängen und zu vernichten. Diesen Plan konnte Napoleon am Ende

jedoch nicht umsetzen. Die Schlacht von Mir dauerte vom 8. bis zum 10. Juli an. Platows Kosaken lauerten beim Dorf Mir der vordringenden Kavallerie von Jérôme Bonaparte auf und gingen aus dem Gefecht als eindeutige Sieger hervor. Der militärische Triumph hatte zur Folge, dass Jérômes Truppen einen respektvollen Abstand zur Zweiten Westarmee unter dem Kommando von Bagration hielten und sich die beiden russischen Armeen in weiterer Folge zusammenschließen konnten.[240]

Im Vordergrund der Darstellung stehen die Soldaten. Es lässt sich kein Offizier ausmachen, der aus der Masse hervortritt. In seinem Gemälde, in dem es Mazurowski mehr um die Darstellung von Reiter und Pferd ging, betont er die Überlegenheit und Gerissenheit der Kosakentruppen und zeigt ein geschicktes Manöver, durch das die Russen die Überhand über die Situation gewonnen haben und somit der Ausgang dieser Schlacht schon ersichtlich ist.

[240] Zamoyski 2011, 187f

Der Angriff der russischen Kavallerie auf eine französische Batterie in der Schlacht bei Borodino

Das Gemälde „*Der Angriff der russischen Kavallerie auf eine französische Batterie in der Schlacht bei Borodino*“ (Abb. 70) wurde 1902 von Viktor Viketjewitsch Mazurowski auf großem Format geschaffen und misst 226 x 427 cm. Heute befindet sich das Gemälde im Artillerie Museum in Sankt Petersburg.[241]

Das Bild besteht aus zwei Ebenen, die optisch durch eine Anhöhe im Gelände getrennt werden. Im Vordergrund sieht man ausschnitthaft das feindliche Zusammentreffen russischer Kavalleristen mit französischen Grenadieren. Vom linken Bildrand aus preschen unheilvoll Reiter aus dichten Pulverschwaden hervor, die offenbar durch kurz zuvor abgefeuerte Geschütze entstanden sind. Das Ziel des Angriffes ist die für den Betrachter nur teilweise sichtbare Einheit der französischen Artillerie, die sich auf der kleinen Anhöhe positioniert hat. Die Schlacht forderte bereits erste, wenn auch im Vergleich zum bereits heftig tobenden Kampf wenige, Opfer, die dramatisch im Vordergrund zu sehen sind. Besonders dramatisch ist die Darstellung des Geschehens in der rechten Bildhälfte. Während im Vordergrund die der linken Bildhälfte noch auf den Feind zustürmen, herrscht auf der gegenüberliegenden Seite bereits ein hitziges Gefecht. In der Mitte sieht man einen tragischen Todeskampf, in den gleich mehrere Soldaten verwickelt sind. Im Zentrum befindet sich ein russischer Kavallerist der gerade mit seinem Säbel zum Schlag ausholt und kurz davor ist, diesen auf links vor ihm stehenden französischen Grenadier niedersausen zu lassen, der sich nur mit dem Ladestock

[241] Slawa russkowo oruschija 2003, Kat. 117

der Kanone zu verteidigen versucht. Rechts daneben befindet sich ein weiterer französischer Soldat. Ihm, der offenbar kurz zuvor zu Boden geworfen wurde, droht vom sich aufbäumenden Pferd des russischen Kavalleristen zertrampelt zu werden. Sein Versuch sich aus dieser ausweglosen Situation retten zu wollen, wirkt beinahe kläglich. Ein Kamerad ist ihm zu Hilfe geeilt und scheint mit seinem Säbel in Richtung des Angreifers zu langen. Ein anderer bereits zu Fall gebrachter russischer Reiter, der anscheinend unter seinem Pferde eingeklemmt ist, versucht in theatralischer Pose seines Kameraden mit einem Schwerthieb zu schützen.

Etwas hinter dieser Szene sieht man mehrere Zweikämpfe zwischen russischen Kavalleristen und französischen Grenadieren.

Im Hintergrund blickt man auf eine weite Ebene, in der es ebenfalls zu Kampfhandlungen kommt. Die feindlichen aufeinander zustürmenden Truppen haben bereits das Feuer aufeinander eröffnet. Die ersten Reiter wurden bereits getroffen und vom Pferd oder mit dem Pferd zu Boden geworfen. Es ist nur mehr eine Frage von Sekunden bis die feindlichen Reiter im Nahkampf aufeinandertreffen.

Das Bild zeigt einen ausschnitthaften Blick auf die stattfinden Kämpfe westlich des Semjonowskaja während der Schlacht von Borodino. Der Betrachter wird unmittelbar an das Geschehen herangeführt, so als erlebe er das hitzige Gefecht aus nächster Nähe. Die Haupthandlung, das Aufeinandertreffen der russischen Kavallerie und der französische Batterie, findet in der rechten Bildhälfte statt, wo bereits heftige Kämpfe toben. Es fällt zunächst die vorderste Gruppe auf, die einen dramatischen Kampf auf Leben und Tod zwischen zwei russischen Kavalleristen und drei französischen Grenadieren zeigt. Die Kompositionsfigur der Gruppe kann einem gleichschenkeligen Dreieck eingeschrieben werden, dessen Schenkeln entlang der Aktion der Dargestellten verlaufen und so deren Handeln hervorhebt.

Diese Form wiederholt sich in den Szenen dahinter und sorgt für eine gesteigerte Dynamik. Im Gegensatz dazu wirkt die linke Bildhälfte ruhiger. Sie besteht gänzlich aus einer Massenkomposition von auf den Feind zustürmenden russischen Kavalleristen. Diese bewegen sich leicht aufsteigend von links auf die aktionsreiche rechte Bildhälfte zu. Dass die dargestellten Grenadiere aber nicht das Hauptziel der Kavallerieattacke sind, verdeutlichen jene Reiter im rechten Bildvordergrund, die bereits über den dargestellten Feind hinweggeprescht sind und sich weiter nach rechts fortbewegen. Weitere Ziele bleiben dem Blick des Betrachters verwehrt.

Der Hintergrund, der optisch durch die dichten Pulverschwaden der zuvor abgefeuerten Kanonen vom Vordergrund getrennt ist, ist nicht minder spannungsreich. Hier sieht man jeweils eine Truppe von russischen und französischen Kavalleristen, die sich aufeinander zubewegen und kurz davor sind, im Kampf aufeinanderzutreffen.

Das Bildgefüge ist sehr dynamisch. Die Bewegungsrichtung verläuft leicht aufsteigend von links nach rechts. Die dargestellte Aktion im Hintergrund trägt zusätzlich zur ohnehin schon geladenen Bildspannung bei. Der Künstler zeigt eine Vielfalt an Bewegung und stellte die Soldaten in dramatischen Posen dar.

Auch die Farbkomposition wirkt begünstigend auf die Bilddynamik und die Dramatik des Dargestellten. Die Farbskala, die dem Lokalkolorit angeglichen ist, wird dominiert von dunklen erdigen Tönen im Vordergrund, die in einem starken Kontrast zu den weißen Pulverschwaden stehen. Hinzu kommen die roten Farbflecke, die sich in den Uniformen wiederfinden. Sie geben der Komposition zunehmend Lebendigkeit.

Im Hintergrund finden sich mattere Farbtöne. Interessant ist hier die farbliche Darstellung der aufeinander zureitenden Gegner. Sie unterscheiden sich in der Farbe ihrer Pferde - die Pferde der Russen sind schwarz und die der Franzosen rotbraun.

Das Licht fällt von links oben. Es scheint von einer natürlichen Lichtquelle zu rühren, wirkt aber dennoch unnatürlich, da es zu einem starken Hell-Dunkel-Kontrast, der wiederum zur Steigerung der Dramatik des Kampfgeschehens beiträgt, führt. Auffällig ist auch, dass der Vordergrund, in dem die Haupthandlung stattfindet, weniger beleuchtet scheint, als es im Hintergrund der Fall ist.

Bei dem Gemälde ging es dem Künstler nicht primär um eine weitere Darstellung der Schlacht von Borodino. Im Fokus des künstlerischen Schaffens stand einzig und allein die Darstellung von Reiter und Pferd in den virtuosesten Ausformungen, das Gemälde steht demnach in der Tradition der Bewegungsbilder. Mazurowski war daran gelegen, Dynamik und Bewegung auszudrücken. Dass er sich hierbei an eine historische Vorlage gehalten hat, ist unwahrscheinlich. Das Bild könnte genauso gut den Namen „*Der Angriff der russischen Kavallerie auf eine französische Batterie in der Schlacht von Austerlitz*“ tragen.

Auffällig ist, dass die Soldaten stereotyp sind. Sie alle haben dieselbe Farbe des Inkarnats und jeder von ihnen trägt, wenn auch damals modern, denselben Bart. Wiederum authentisch, wenn nicht auf den Ort bezogen, ist die Darstellung des Schlachtfeldes. Der Künstler bemüht sich darum, den durch die heftigen Kämpfe morastig gewordenen Boden

wirklichkeitsgetreu darzustellen. Allerdings verliert das Gemälde durch den völligen Verzicht auf Blut an Realismus.

Die Bildaussage ist unmissverständlich. Das Dargestellte soll den Betrachter mitreißen und diesen, indem er den leidenschaftlichen und heldenhaften Einsatz der russischen Soldaten zeigt, patriotisch berühren.

Die Attacke des Leibgarde-Kavallerie-Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812

Das Gemälde „*Die Attacke des Leibgarde-Kavallerie-Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812*“ (Abb. 71) entstand 1910-1912 und wurde von Viktor Viketjewitsch Mazurowski geschaffen. Heute befindet es sich im Staatlichen Suworow Gedenkmuseum.[242]

Das Bild besteht lediglich aus einer Ebene. Dargestellt ist eine, auf den ersten Blick ausschnitthafte, Momentaufnahme aus der Schlacht von Borodino, in der eine Einheit französischer Kürassiere mit der russischen Kavallerie zusammenstößt. Der Großteil der beiden feindlichen Truppen ist bereits in heftige Kämpfe verwickelt, während immer noch Reiter mit erhobenen Säbeln von allen Seiten auf das Kampfgeschehen zustürmen. Die miteinander kämpfenden Soldaten sind nur noch bei genauerer Betrachtung durch ihre Uniformen unterscheidbar. Die gesamte Darstellung ist durchzogen von dichten Staubwolken, die durch die Kämpfe aufgewirbelt wurden.

Die Darstellung eröffnet sich dem Betrachter aus nächster Nähe - dieser findet sich inmitten der heftig kämpfenden Massen wieder. Obgleich das Abgebildete auf den ersten Blick ausschnitthaft wirkt, ist die Massenkomposition um die Bildmitte formiert. Der Blick des Betrachters wird zuerst auf den französischen Kürassier am weißen sich aufbäumenden Pferd gezogen. Dieser kämpft gerade gegen einen russischen Kavalleristen, der als

[242] http://www.suvorovmuseum.spb.ru/collectionshr/paintings-by-russian-artists

Rückenfigur fungiert und den Betrachter in das Bild führt. Der Blick des Betrachters wird weiter nach links gelenkt, wo sich eine ähnliche Szene wie die eben beschriebene abspielt. Am Boden rechts der beiden Kämpfenden sieht man einen zu Boden geworfenen französischen Kürassier - sein Helm liegt am Boden neben ihm. Zieht man eine Achse von dessen Oberkörper, schneidet diese den weißen Reiter in der Bildmitte. Für diesen wirkt der Gefallene wie eine dunkle Schicksalsweisung.

Aus dem rechten Bildrand stürmen mit ausgestrecktem Säbel weitere russische Kavalleristen auf das Zentrum der Darstellung zu. Noch sind diese in keine Kämpfe verstrickt, aber sie sind nur mehr Sekunden vom Feind entfernt und der Betrachter wartet förmlich darauf, dass diese zum bereits heftig tobenden Gefecht stoßen.

Aus der augenscheinlichen Massenkomposition stechen doch einige Kompositionsfiguren hervor, die Kleingruppen darstellen. So fallen in der linken Bildhälfte zwei Kreise auf, die man über zwei Gruppen zu denen jeweils ein Reiter in Rückenansicht gehört legen kann. In der rechten Bildhälfte kann man die zum Zentrum des Geschehens reitenden russischen Kavalleristen die Form eines mit der Spitze nach links zeigenden Dreiecks zuschreiben, das wiederum auf die Hauptdarstellung weist.

Das Bildgefüge wirkt höchst dynamisch. Dies nicht nur durch die Härte der herrschenden Kämpfe, sondern auch durch den durch diese aufgewirbelten Staub, der sogar Himmel und Erde zu verschlucken droht.

Das Kolorit hat sich der Lokalfarbe angenähert. Die Farbskala beinhaltet vorwiegend erdige und matte Farbtöne, die vor allem durch den aufgewirbelten Staub impliziert werden. Farbkompositorisch lässt sich die Darstellung von oben nach unten dreiteilen. Der oberste Teil wird von einem matten Himmelblau dominiert, das vom sandtönigen Staub stark verdeckt wird. Im mittleren und auch größten Teil der Drittelung dominieren Brauntöne, die vom leuchtenden Rot, dass sich vor allem in den Satteldecken der Pferde und den Uniformen der Soldaten wiederfindet, kontrastiert werden. Im untersten Teil dominiert ein schmaler Streifen mattgrüner Farbe.

Im Vordergrund dieser Darstellung steht kein historischer Hintergrund. Ebenso wie im zuvor beschriebenen Gemälde, könnte das Geschehen genauso gut eine ganz andere Schlacht darstellen.

Die Soldaten sind stereotyp dargestellt. Im Fokus des künstlerischen Schaffens stand die Darstellung der Bewegung in jeglichen Ausformungen und so handelt es sich hierbei

ebenfalls um ein Bild, das dem Bewegungsbildern aus dem militärischen Genre zugeschrieben werden kann.

Das Bild möchte den Betrachter patriotisch berühren. Dieser soll sich durch die Darstellung der beiden Rückenfiguren besonders in die Handlung hineinversetzen können. Das Gemälde betont den Heldenmut der russischen Soldaten, scheut sich aber nach wie vor die Grausamkeit des Krieges darzustellen. Darum ist auch in diesem Bild keinerlei Blut, trotz heftig tobender Kämpfe, zu sehen.

Darstellungen wie diese sind typisch für das Schaffen von Mazurowski, so etwa „*Der Fall der Husaren-Leibgarde bei Telish im Jahre 1877*“ (Abb. 72), 1888 oder „*Angriff des Leibgarde-Regiment auf die Französisch Kürassier in der Schlacht bei Friedland am 2. Juni 1807*“ (Abb. 73), 1912.

Im Vordergrund dieser Gemälde steht ebenfalls der Akt des Kämpfens an sich. Als Militärmaler, der die russische Armee auf Feldzügen begleitete, um Studien und Skizzen diverser Handlungen anzufertigen, war es ihm möglich, den Kampf mit all seinen Bewegungen zu studieren, um diese in seinen Gemälden authentisch und realistisch wiedergeben zu können.

SCHLÜSSELMOTIVE

1 Der Vaterländische Krieg als künstlerisches Sujet

Der erfolgreiche Ausgang des Napoleonischen Feldzuges von 1812 ging nicht unbemerkt an der russischen Gesellschaft vorbei. Er stärkte das Nationalgefühl der Russen immens und lieferte wichtige Impulse für eine Neuorientierung in sämtlichen Bereichen des Lebens, so auch in der Bildenden Kunst.[243]

Für die Aristokraten bedeutete der Sieg über den Widersacher Napoleon, den Repräsentanten der Revolution und den Vernichter der alten aristokratischen Gesellschaft, eine Bestätigung des zaristischen Systems, das Europa befreit hatte und an dem es festzuhalten galt. Eine Meinung, die nicht jeder Bewohner der Siegernation teilte.[244]

Verbittert waren vor allem jene einberufenen Männer, die nach der Verteidigung des Vaterlandes anstatt zu ihren Familien zurückkehren zu dürfen, drei Jahre lang im Zuge der anschließenden Befreiungskriege durch Europa geschickt wurden. Während ihres Marsches nach Paris gewannen die russischen Soldaten einen Eindruck von der europäischen Landbevölkerung, die nicht nur einen höheren Lebensstandard als die russischen Bauern genossen, sondern zudem auch ein Maß an Freiheit besaßen, von denen die Russen nicht einmal zu träumen wagten. Das war der Nährboden für die Dekabristen, die nach dem Tod Alexanders im Dezember 1825 die Gelegenheit einer kurzen Phase an Ungewissheit innerhalb der russischen Gesellschaft nutzen wollten und einen Putschversuch unternahmen. Damit forderten sie neben der Abschaffung der Leibeigenschaft auch mehr Liberalität im Alltag, sowie Pressefreiheit, Ständegleichheit und Glaubensfreiheit.[245]

Der Putschversuch missglückte und Alexanders Bruder Nikolaus I nahm nun die Zügel in die Hand und regierte im Sinne seines Bruders mit eiserner Faust. Er wusste die aufgekommenen „*revolutionären*“ Tendenzen zu unterbinden - ein wesentlicher Grund dafür, dass die Ereignisse von 1825, die ihren Ursprung im „*Vaterländischen Krieg“* haben, in der bildenden Kunst vorerst unbehandelt blieben. In späterer Folge jedoch werden diese Tendenzen einen großen Einfluss, vor allem auf die Kunst des demokratischen Realismus und den „*Peredwischniki*“ ausüben.

[243] Russland, Repin und die Realisten 2002, 15
[244] Uhlitzsch 1987, 204; Zamoyski 2004, 614
[245] Uhlitzsch 1987, 273; Zamoyski 2004, 613ff; Nolte 2008, 126

Aber auch der napoleonische Feldzug von 1812 findet in der Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wenig Widerhall. Bildmotive mit der Thematik des „*Vaterländischen Krieges*“ wurden in der akademischen Schlachtenmalerei nur am Rande behandelt, und der starke Mangel an Sujets aus dem eben erst genannten Themenkreis ist beinahe prägnant für die erste Jahrhunderthälfte. Hingegen wird der Feldzug in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem häufig aufgegriffenen Sujet.[246]

In der Literatur finden sich diverse mehr oder weniger nachvollziehbare Erklärungen für dieses Phänomen. Des Öfteren schiebt man diese Tatsache auf die noch in den Kinderschuhen steckende russische Schlachtenmalerei, was vielleicht für die ersten beiden Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts durchaus treffend war. Im Vergleich dazu hatten die Schlachtenmaler der 1840er und 1850er Jahre bereits eine gute professionelle Ausbildung. Namen wie Alexander Iwanowitsch Sauerweid, Alexander von Kotzebue oder Bogdan Pawlowitsch Willewalde widerlegen diese Annahme.[247]

Ein anderer Erklärungsversuch ist tief verankert in der Sowjetischen Zeit und bringt den Mangel an Darstellungen des Napoleonischen Feldzugs in starken Zusammenhang mit dem Oberbefehlshaber Michail Illarionowitsch Kutusow. Die sowjetische Sicht, in deren Zeit Kutusow auch zum patriotischen Volkshelden stilisiert wurde, argumentiert mit der situationsbedingten Lage des Feldzuges.

Nach der Schlacht bei Smolensk verlangte die russische Armee nach einem Oberbefehlshaber. Dies nicht nur auf Grund mehrerer militärischer Verwirrungen, sondern auch wegen der schwindenden Motivation der Soldaten.[248]

Die Tatsache, dass Napoleon und seine Armee sich der alten Hauptstadt Moskau, dem Herzen Russlands, näherten, brachte die Gefühle der russischen Bevölkerung ins Wallen. Somit stand fest, dass der neue Oberkommandierende ein Russe sein musste, der nicht nur nüchtern und kalkulierend den weiteren Abwehrkrieg führen sollte, sondern sich auch verpflichtet fühlte, den heimatlichen Boden zu verteidigen. Er musste im Rang höhergestellt sein als die ihm unterstellten Generäle, ansonsten würden einige unter diesen in ihrem Stolz verletzt zurücktreten oder die Befehle nur bockig ausführen. Zudem musste der neue Oberbefehlshaber ein Militär mit der entsprechenden Erfahrung und Kompetenz sein, damit er sich mit dem strategischen Genie Napoleons messen konnte.[249]

---

[246] Sandown 1955, 40
[247] Sandown 1955, 40
[248] The Guide 2009, 144
[249] Lieven 2011, 231

Diesen Kriterien entsprach lediglich Michail Illarionowitsch Kutusow. „*Alle sind einer Meinung; alle fordern dasselbe; entrüstete Frauen, alte Männer, Kinder, mit einem Wort, alle Schichten, Jung und Alt, sehen in ihm den Retter des Vaterlands*.“[250]

Unter der russischen Elite war es weitgehend bekannt, dass Alexander I keiner von Kutusows Bewunderern war. Der Grund lag angeblich im Lebensstil des altgedienten Generals und dessen bäuerlichen Auftretens. In Zeiten wie diesen war es aber für den Zaren keineswegs ratsam sich gegen den Willen des Volkes zu stellen und so erhob er Kutusow in das Amt des Oberbefehlshabers.[251]

Der nationale Charakter des Feldzugs und die Rolle, die Kutusow darin spielte, soll zu der Tatsache geführt haben, dass sowohl Alexander I als auch dessen Nachfolger, sein Bruder Nikolai I, keinen großen Drang verspürten, die Erinnerungen an diesen Krieg zu bewahren. Der Krieg von 1812 wird als Volkskrieg betrachtet, worin die Gruppierung der Partisanen, die auf Initiative des Volkes entstand und von Kutusow gefördert wurde, eine große Rolle spielte. Der Zar und seine Satrapen hingegen fürchteten einen Volksaufstand seitens der Bauern und Leibeigenen und viele betrachteten die innere Bewaffnung der Dorfbewohner sehr skeptisch.[252]

Da die Akademie der Künste, gänzlich in Zusammenhang mit dem Zarenhof stand, konnte eine starke künstlerische Bearbeitung dieses Themas untergraben werden, es liegen lediglich wenige Schulstücke von Schülern der Klassen für Historien- oder Schlachtenmalerei vor, die Episoden aus dem Feldzug von 1812 schufen, welche aber von recht geringer Bedeutung sind, da das Thema weder facettenreich noch in irgendeiner Weise reflektiert dargestellt wurde.[253]

Im Gegenzug dazu finden sich umso mehr Gemälde aus den darauffolgenden Befreiungskriegen von 1813 bis 1815, an denen Kutusow nicht mehr teilnahm, da dieser im damals recht betagten Alter von 67 Jahren im April 1813 in Bunzlau verstarb. Als Bildbeispiele seien hier einige wenige der zahlreichen Gemälde zu diesem Themenreigen genannt, wie etwa jene von Wladimir Iwanowitsch Moschkow „*Die Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis 19. Oktober 1813*“, welches bereits 1815 geschaffen wurde, „*Die Schlacht von Leipzig*“, 1844, von Alexander Iwanowitsch Sauerweid und „*Die Schlacht bei Paris am 17. März 1814*“, 1834 von Bogdan Pawlowitsch Willewalde gemalt.

[250] Bakunin zit. nach Zamoyski 2004, 282
[251] Lieven 2011, 231; Zamoyski 2004, 282
[252] Sadowen 1955, 40f
[253] Sadowen 1955, 41

Etwas revidiert wird dieser Begründungsversuch durch die 1839 für den Winterpalast in Auftrag gegebene Bilderserie von Peter Hess, die in mehreren Episoden den Napoleonischen Feldzug von 1812 schildert. Auch die Tatsache darf nicht ganz außer Acht gelassen werden, dass Zar Nikolaus I Hess zusätzlich zu den diversen Kriegsschauplätzen schickte, was mit keinem bescheidenen finanziellen Aufwand verbunden war. Ebenso sprechen Umfang und Format des Bilderzyklus für sich. Die Motivation für die Serie lag einem propagandistischen Zweck zugrunde und die dargestellten Schlachten, die innerhalb des Napoleonischen Feldzuges gefochten wurden, wurden glorreicher für die russische Armée proklamiert, als diese es tatsächlich waren.

Aber auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich nur wenige dem Schlachtengenre zugesprochene Bilder, die den Oberbefehlshaber zeigen. Es stellt sich die Frage, welche Rolle Michail Illarionowitsch Kutusow als Oberbefehlshaber wirklich gespielt hat, denn die geschichtliche Quellenlage ist umstritten. Tatsache ist, dass Kutusow es Lew Tolstoi zu verdanken hat zum russischen Volkshelden aufgestiegen zu sein, nimmt er doch eine wesentliche Rolle in dessen epischen Roman „*Krieg und Frieden*“ ein. Ein regelrechter Hype um seine Person entbrannte jedoch erst in der Sowjetzeit, wo er zur patriotischen Ikone stilisiert wurde. Die historische Figur Kutusows scheint sich in dieser Zeit zu verselbständigen, und er wird zu einer Art Bauernführer erhoben, der im Konflikt mit Alexander I und infolgedessen mit dem herrschenden System stehen sollte.[254]

In der Kunst des 19. Jahrhunderts tritt Kutusow hauptsächlich in Verbindung mit der Schlacht von Borodino auf, in der er wie beispielsweise im Borodino-Panorama von Franz Roubaud, wenig in den Vordergrund gerückt, dem Kollektiv der Schlacht eingegliedert wurde. Die Ausnahme bildet hier das Gemälde von Alexej Danilowitsch Kiwschenko „*Kriegsrat in Fili im Jahre 1812*“, in dem Kutusow Protagonist der dargestellten Szene ist, die eine Episode aus dem Epos „*Krieg und Frieden*“ beschreibt. Diese zeigt den betagten Feldherrn, dem sein Alter nach und nach zur Last geworden ist. Es umgibt ihm im Gemälde, das den Oberbefehlshaber während des Kriegsrates in Fili zeigt, eine Aura von unglaublicher Erfahrenheit, die die einfache Hütte durchflutet und die Anwesenden hochrangigen Militärs in seinen Bann zu ziehen scheint.

Die Gründe für den Mangel an Sujets des Napoleonischen Feldzugs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liegen einer komplexeren Erklärung zu Grunde als jene, die sich auf eine nicht sehr starke russische Schule der Schlachtenmalerei stützt, oder die Begründung in der Unbeliebtheit einer einzelnen Person sieht. Das Fehlen künstlerischer Darstellungen in der

[254] Lieven 2011, 232

ersten Jahrhunderthälfte erklärt sich mit dem Auftreten der Motive des „*Vaterländischen Krieges*“ der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die auf die innerpolitische Entwicklung der ersten Jahrhunderthälfte zurückgingen und auch den zuvor schon erwähnten Dekabristenaufstand mit einschlossen. Hier wurde der Nährboden für die Realistische Kunst geschaffen, der unter anderem die Maler wie Alexander Danilowitsch Kiwschenko, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin und Illarion Michailowitsch Prjanischnikow zuzuschreiben sind.

Nach den Befreiungskriegen, bei denen sich Russland seine Stellung als europäische Großmacht gefestigt hatte und sich lange vom Ehrentitel „*Retter Europas*“ nährte, richteten sich die politischen Bestrebungen zur Jahrhundertmitte nach innen, aus Angst die Qualitäten zu verlieren, die das Land stark gemacht hatten. Bereits in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts sahen Zar Nikolaus I und dessen Minister den Schlüssel zu Russlands Zukunft in den konservativen Lehren der Orthodoxen, Autokraten und Nationalisten, die alle einen langsamen Fortschritt forderten und sich auf die Kräfte der Vergangenheit besannen. Während sich die Russen zurück zu ihren alten Werten wandten, begannen im restlichen Europa neue schöpferische Kräfte, die ihren Nährboden in der französischen und industriellen Revolution gefunden hatten, zu fruchten. Bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beflügelte diese neue Denkweise die Technologie und Wissenschaft, sowie den Glauben in die Rechte der Menschen und begann die alten europäischen Lebensarten und Regierungsformen zu transformieren. Im Kontrast dazu stand die stagnierende Staatspracht Nikolaus I. Aus Angst vor den neuen innovativen Kräften führte der Zar Zensuren und politische Repressionen ein. Nach der Revolution von 1848, die durch die Städte Europas rollte, verschärfte der Zar die Fesseln der Zensur zunehmend.[255]

Mit der Rückständigkeit ihres Landes wurde Russlands Autokratie während des Krimkrieges 1856 konfrontiert. Im selben Zug bedeutete diese Niederlage eine Periode der Suche und der Selbstanalyse. Nun war es an Nikolaus Sohn Zar Alexander II gelegen, eine Neubewertung der nationalen Beziehungen zu den Großmächten zu unternehmen. Um nicht nach Asien zurückgedrängt zu werden, musste Russland den Weg des Westens gehen, was eine Zahl von Reformen mit sich brachte. Es war die große Reformbewegung in den 1860er Jahren, die unter anderem zur Auflösung der Leibeigenschaft führte und neue Institutionen der Selbstbestimmung entstehen ließ, die alle Bürger auf eine Stufe stellte. Es war auch die Zeit, in der der Realismus wachsen konnte. Der kleine Mann rückte ins Interesse der Öffentlichkeit, man machte sich Gedanken darüber, was es heißen konnte arm und ein Opfer

[255] Lincoln 1995, 151-157

bürokratischer Tyrannen zu sein. Die Kunst versuchte den Schmerz und das Leid des täglichen Lebens einzufangen, und das Leben wurde dargestellt wie es wirklich war in all seinen Facetten. Für die Schlachtenmalerei bedeutete dies, dass der einfache Soldat, der die schwerste Kriegslast zu tragen hatte, nun endlich die Anerkennung bekam, die ihm zustand, wenn auch die Schlachtenmalerei bis auf wenige Ausnahmen im 19. Jahrhundert ihre Ideologie nie gänzlich ablegen konnte, sondern im einfachen Soldaten ihren neuen Wirt fand.[256]

Hierin liegt wohl auch der Grund, warum sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so wenige Künstler mit der Reflexion des Vaterländischen Krieges auseinandersetzten. Zudem lag es auch, um an die zuvor genannte Erklärung aus der Sowjetliteratur anzuknüpfen, an der besonderen Art wie dieser Krieg geführt wurde, nämlich als Volkskrieg, indem die Bauern und Leibeigenen eine wesentliche Rolle spielten. Die Diskussion über die Leibeigenschaft sowie das Leben und die Mühen der unter diesem Terminus unterjochten Menschen standen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht so zur Debatte und der einfache Soldat war nicht mehr als zweckdienlich. Für die aristokratischen Auftraggeber, die entscheidend für die beruflichen Karrieren der Schlachtenmaler waren, verlief der Krieg von 1812 nicht so glänzend wie er hätte sein sollen und erst der Ausgang der Befreiungskriege hob Russland auf das Siegerpodest „*Retter Europas*“.

Führt man sich den Verlauf des Napoleonischen Russlandfeldzuges noch einmal vor Augen – den Fall der alten von den Russen so geschätzten Hauptstadt Moskaus, ihre Zerstörung durch das Feuer, die immensen Verluste und viele taktische Fehler, darunter das Ziel Napoleon an der Beresina gefangen zu nehmen, das verabsäumt wurde – so stößt man auf keine glorreichen, erinnerungswürdigen Bildmotive. Die Bilderserie von Peter Hess lieferte in diesem Kontext ein Programm der Schadensbegrenzung und stellt sich in den Dienst der Propaganda.

Häufige Bildmotive verbunden mit den Darstellungen des napoleonischen Feldzuges sind zudem der Brand von Moskau, die Schlacht bei Borodino und der Rückzug der Grand Armée unter winterlichen Bedingungen. In diesen Bildern, die vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sind, kommt die Ideologie der Zeit vollkommen zu tragen. Die Ereignisse der ersten Jahrhunderthälfte tragen nun auch in der Kunst Früchte. Der einfache Soldat gehört keiner anonymen Masse mehr an, sondern erhält individuelle Züge. Dieser verkörpert die Kampfkraft und Mühen der Nation. Hier wird nun der tatsächliche Vaterländische Krieg gezeigt und in der Darstellung als Volkskrieg gewürdigt, indem die

[256] Lincoln 1995, 151-156

immense physische Energie der Dargestellten zur Schau gestellt wird, und ihr Agieren in Situationen höchster Belastung, in denen ihre Opferbereitschaft, Begeisterung, Wut, Verzweiflung und ihr Mut zu Tage treten. In erster Linie wird der einfache Soldat jedoch als Mensch gewürdigt, was einen großen gesellschaftlichen Reifeprozess voraussetzt, der in der russischen Gesellschaft nach Ende der Napoleonischen Kriege seinen Ausgangspunkt fand.[257]

[257] Jürgens-Kirchhoff 2007, 457-460

2 Das Sujet „*Vaterländischer Krieg*“ im Wandel der Zeit

Wie bereits im vorangegangen Kapitel besprochen, wurde die Thematik des Vaterländischen Kriegs in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts künstlerisch wenig aufgegriffen. Dennoch stammen aus dieser Zeit einige Gemälde, die Episoden und Ereignisse aus eben diesem Themenkreis beinhalten. Vergleicht man diese Darstellungen mit jenen aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts fallen sogleich markante Unterschiede auf. Obgleich die Bildaussage dieselbe bleibt, ändern sich Stilprinzipien und formaler Ausdruck. Vor allem die Gemälde aus der 1. Jahrhunderthälfte stehen in ihrer Darstellungsweise den Stilprinzipien des Barocks, der Blütezeit der Schlachtenmalerei, noch recht nahe.

Das Gemälde Alexander von Kotzebues „*Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht von Borodino*“ aus den frühen 1840er Jahren steht der barocken Tradition von allen besprochenen Gemälden am nächsten. Es gehört dem Typus des historischen Ereignisbildes an, insbesondere dem narrativen Schlachtenbild. Im Zentrum der Darstellung befindet sich der verwundete Kommandant Matwej Ewgrafowitsch Khrapowitski, der während der Schlacht am Bein verletzt wurde. Um diesen herum sieht man zahlreiche hohe Militärs, die gemeinsam mit dem Kommandanten die zentrale Gruppe der Darstellung im Vordergrund bildet. Dahinter erstreckt sich ein breites Panorama, das einen Überblick über die stattfindenden Kämpfe gibt. Khrapowitski wird sogar noch leicht in der Untersicht gezeigt und dadurch stilistisch erhöht. Auch kompositorisch rückt er in den Mittelpunkt. Das Gemälde wirkt noch sehr inszeniert und ist noch voller symbolischer Bezüge – der umgeknickte Baum und der in dramatischer Pose drapierte tote Trommler, die das Schicksal des Kommandanten vorausahnen lassen, die Fahne des russischen Regiments im Hintergrund, die sich direkt über den Kopf Khrapowitskis befindet und dessen Heldenmut und Tapferkeit im Kampf um das Vaterland bekundet. Besonders gelobt wird mit dieser Darstellung der besondere Einsatz des Kommandanten, der in der Schlacht an der Seite der Soldaten seines Regiments den Angriff angeführt und an vorderster Front gekämpft hat. Sichtbar wird eine Annäherung des hohen Militärs und der einfachen Soldaten, die gemeinsam als Einheit der Nation das Vaterland verteidigen. Damit wird ein neues Bewusstsein spürbar, das erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts vollends zu Tage tritt. Im Übrigen besitzt die Darstellung noch einen starken repräsentativen Charakter und wirkt wenig emotional wie auch die Gemälde von Peter Hess.

Auch die Darstellungen Hess, ebenfalls aus den 1840er Jahren, wirken noch stark konstruiert – einzelne Bildelemente wie Bäume oder Gebäude rahmen das Geschehen, die

Staffagen zeigen Verletzte oder Getötete in dramatischen Posen und die Landschaft ist lediglich die Folie für das darin stattfindende Kampfgeschehen und nimmt keinen Einfluss auf die gezeigten Personen. Im Zentrum des Geschehens stehen die hohen Militärs, die sich klar von den zumeist kämpfend gezeigten einfachen Soldaten abheben, dahinter erstreckt sich wiederum ein breites Panorama. Die dargestellten Ereignisse zeigt er jedoch nicht in der Gesamtschau, sondern setzt diese aus vielen kleinen Szenen zusammen, in denen auch oftmals nur die einfachen Soldaten individuell agieren. Somit entbindet er sie, trotz klar ersichtlicher militärischer Hierarchie, ihrer rein zweckdienlichen Aufgabe. Es finden sich sogar Gemälde innerhalb des Zyklus, indem kein General abgebildet ist, wie beispielsweise in den Gemälden „*Die Schlacht von Klyastitsy am 19. Juli 1812*“ oder „*Die Schlacht von Malojaroslawets am 12. Oktober 1812*“. Auch wenn diese Gemälde auf kleinerem Format geschaffen wurden als die großen Schlachtendarstellungen, die einen Feldherrn besonders hervorheben, kann man eine neue Gesinnung innerhalb der russischen Schlachtenmalerei spüren und damit auch ein Umdenken in der Gesellschaft bemerken. Eine große Rolle spielt der zeitliche Faktor der repräsentativen Schlachtendarstellungen, der den sogenannten „*fruchtbaren Moment*“ zeigt, in dem nichts entschieden ist, der Ausgang der Schlacht jedoch schon erahnt werden kann. Die Darstellungen Hess verzichten auf eine symbolische Bildsprache. Sie sind nüchtern, kommen jedoch nicht darum herum, den Ausgang der Schlachten in ein besonders gutes Licht zu rücken. Dies betrifft aber auch die Darstellung des Krieges an sich.

Anders bei Bogdan Pawlowitsch Willewalde - seine Kunst steht ganz im Zeichen des Realismus, der führenden Kunstströmung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mehrere seiner Leinwände zeigen Darstellungen aus dem Themenkreis des Vaterländischen Kriegs. Besonders der winterliche Rückzug der Grand Armée wurde mehrmals vom Künstler behandelt, so etwa „Der *Rückzug französischer Zivilisten aus Russland im Jahre 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau*“, noch aus dem Jahre 1846, oder „*Rückzug über die Beresina*“, 1891. Er verzichtet auf die Darstellung einer großen imposanten Schlacht, sondern greift einzelne Episoden aus dem Kriegsalltag auf, sodass man seine Gemälde dem Typus der anekdotischen Schlachtendarstellungen des militärischen Genres zuordnen kann. Seinen Figuren steht die Pein des Krieges ins Gesicht geschrieben und er scheut sich auch nicht davor den Krieg in all seinen Gräuel zu zeigen. Die Wege in seinen Gemälden sind gepflastert mit Leichen, Kadavern und abgetrennten Körperteilen. Die halb erfrorenen Soldaten zeigt er oft lächerlich vermummt mit allem, was ihnen auch nur einen Hauch Schutz gegen die

erbitterte Kälte bietet, knapp am Verhungern, wie sie sich auf die Kadaver der Pferde stürzen und das Fleisch versuchen mit den bloßen Händen herauszureißen, um doch noch einige Tage länger überleben zu können. Auch Frauen und Kinder, die im Krieg zugegen waren, werden in Willewaldes Werken unverblümt dargestellt. Er bricht mit den starren konventionellen Formen seines Genres, indem er viel kompositionelle Vielfalt bietet. Als einer der ersten stellt er die Persönlichkeit des kleinen Soldaten in den Vordergrund und prägt dadurch seine Schüler an der Akademie und somit auch die russische Schlachtenmalerei.[258] Er nimmt seinen Gemälden den Weitblick, sodass die Distanz zwischen dem Betrachter und dem dargestellten Ereignis schwindet und dieser näher an das dargestellte Geschehen heranrückt.[259]

Das gezeigte Geschehen wird zufälliger und wirkt wie ein Bildausschnitt. Die Darstellung der Schlacht scheint unwichtig geworden zu sein, interessant ist nun das Individuum. Die Landschaft ist nun nicht mehr der bloße Hintergrund für die dargestellten historischen Ereignisse, sondern trägt wesentlich zur Bildaussage bei. Die darin gezeigten Menschen haben einen Bezug zur Landschaft und zu den dargestellten Umweltbedingungen (sie frieren bei Kälte und fliehen vor dem Feuer). In den Fokus des künstlerischen Schaffens rückt nun die Seelenwelt der Dargestellten, die es nun gilt zu transferieren, denn der Betrachter soll emotional berührt werden. In diesem Sinne stehen die Gemälde von Illarion Michailowitsch Prjanischnikow „*Das Jahr 1812*“, 1874, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagins Gemäldezyklus „*Das Jahr 1812*“, 1887-1900, und Alexej Danilowitsch Kiwschenko „*Kriegsrat in Fili*“, 1880.

Dargestellt sind die Werke Prjanischnikows und Wereschtschagins aus der Sicht der Franzosen. Sie schildern das Schicksal ihrer Feinde zunächst in einer Mitleid erregenden Weise, die weder zynisch noch stark übertrieben wirkt. Eindrucksvoll erzählen sie den langsamen Zerfall einer der einst mächtigsten Armeen Europas, den Niedergang eines Feindes, dessen militärisches Kalkül man stets sowohl bewunderte als auch fürchtete. Dennoch sind diese Gemälde, ebenso wie das von Kiwschenko, nur subtiler, national gefärbt. Bei Kiwschenko ist es Kutusow, der idealistisch überhöht, betagt, aber weise zu den anwesenden Generälen spricht und einmal mehr sein Genie unter Beweis stellt. Er steht für die militärische Macht Russlands, der die Grand Armée in diesem Feldzug nicht gewachsen war. Im Gegensatz dazu stehen in den Gemälden von Prjanischnikow und Wereschtschagin die Naturgewalten Eis und Feuer gleichnishaft für die Unbezwingbarkeit des Vaterlandes.

[258] Nikolaew 2010, 112; Slawa russkaja oruschija 2003, 22
[259] Nikolaew 2010, 110

Noch an barocke Reiterschlachten erinnern die Bewegungsbilder „*Der Angriff der russischen Kavallerie auf eine französische Batterie in der Schlacht bei Borodino*“, 1902, und „Die Attacke des Leibgarde-Kavallerie-Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812“, 1910-1912, Mazurowskis. Die Darstellungen zeigen die geballte Kraft von Mensch und Pferd. Sie strahlen eine ungeheure Dynamik aus und zeigen die Dargestellten in verschiedensten Posen der Bewegung, die es dem Maler ermöglicht, seine Kunst zu demonstrieren. Dass eine wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit in einem solchen Gemälde nicht im Fokus des Kunstschaffens liegt, muss nicht erst erwähnt werden.

Einer völlig neuen Raumperspektive hatte sich Franz Alexejewitsch Roubaud zu stellen. Dessen monumentales Panorama „*Die Schlacht von Borodino*“, fertiggestellt zum 100jährigen Jubiläumsjahr des Napoleonischen Feldzuges, eine neue künstlerische Dimension eröffnet werden musste. Man verlangte nach einer plakativen, großflächigen und naturalistischen Malerei und perspektivisch und farblich mussten neue Gesetzmäßigkeiten gefunden werden. So etwa die sehr häufig auftretende Verwendung der Schlagschatten, aber auch die starken Verdrillungen der Dargestellten oder etwa die regelmäßige Anwendung jeglicher perspektivischer Verkürzungen, beispielsweise die galoppierenden Reiter, die er im frontalen Angriff zeigte oder geradewegs von hinten abbildete. Des Weiteren muss auf die Raum schaffenden Gebäude und Gegenstände verwiesen werden, welche optisch so eingesetzt werden mussten, dass diese nahtlos ins „*Faux terrain*“ übergingen, um eine illusionistische Wirkung erzielen zu können.[260]

Alles in allem sollten sowohl die Darstellungen Mazurowskis als auch das monumentale Rundbild Roubauds den Betrachter ansprechen und diesen emotional berühren – der Betrachter sollte sich in den dargestellten Personen wiedererkennen und so dessen patriotischen Gefühle geregt werden. Die Person des Feldherrn ist nun vollständig zurückgetreten. Stellte man nun doch noch einen hohen Militär in einem solchen Gemälde dar, dann zeigte man diesen im Kollektiv der Masse, wie er gemeinsam mit den einfachen Soldaten ins Feld zieht.

[260] Jäger, Kosaken und polnische Reiter 2002, 89, 94

3 Die Schlacht von Borodino

Die Schlacht von Borodino ist ein oft gewähltes Motiv innerhalb der Darstellungen des Vaterländischen Kriegs. Dieses Sujet wurde auch über die zeitlichen Grenzen des 19. Jahrhunderts hinaus immer wieder künstlerisch behandelt. Auffallend sind, stellt man die Gemälde im direkten Vergleich nebeneinander, die unterschiedlichen Darstellungsweisen, nicht nur in Bezug auf Komposition und Malweise, sondern auch in soziologischer Hinsicht. Zuvor muss man sich aber der Bedeutung dieser Schlacht bewusst werden, um den ideellen Gehalt hinter dieser Schlacht gänzlich erfassen zu können.

Die Schlacht von Borodino am 26. August 1812 war der Höhepunkt des Napoleonischen Feldzuges. Das Schicksal, sowohl der Grand Armée, als auch das des russischen Heeres und infolgedessen der gesamten Nation, hing vom Ergebnis dieser Schlacht ab. Den Tag zuvor verbrachten beide Seiten mit kriegsvorbereitenden Maßnahmen und beide Feldherren versuchten ihre Truppen auf unterschiedliche Art zu motivieren. Während Napoleon von glorreichen Siegen der Vergangenheit, wie jene von Austerlitz im Jahre 1805, sprach, setzte Kutusow auf eine Motivierung der ganz anderen Art. Er wusste nur zu gut, wie man die frommen einfachen Soldaten ansprechen musste und bewies auch hierin wieder Volksnähe, die ihn in späteren Jahren zum Volkshelden adelte.[261] Der Oberbefehlshaber ließ die Ikone von Kazan, umgeben mit einem stattlichen kirchlichen und militärischen Gepräge, im Zuge einer orthodoxen Prozession von Regiment zu Regiment führen.[262] Ein junger Artillerieoffizier schilderte diesen ergreifenden Moment:

> „Ich stellte mich bei der Ikone hin und beobachtete die Soldaten, die fromm an ihr vorbeischritten. O Glaube! Wie lebendig und wunderbar ist deine Kraft! Ich sah, wie Soldaten vor das Bildnis der Allerheiligsten Jungfrau traten, ihre Uniformjacken aufknöpften und dem umgehängten Kreuz und der Ikone ihre letzte Münze als Opfergabe für Kerzen hingaben. Als ich sie so betrachtete, hatte ich das Gefühl, dass wir dem Feind auf dem Schlachtfeld nicht weichen würden; es war, als habe jeder von uns neue Kraft gewonnen, wenn er eine Weile gebetet hatte; das lebendige Feuer in den Augen aller Männer kündete von der Überzeugung, dass wir mit Gottes Hilfe den Feind besiegen würden; jeder erhob sich wie zum Kampf beseelt – bereit, für sein Vaterland zu sterben.“[263]

Am darauffolgenden Tag startete die Schlacht bei Borodino, auch bekannt als die Schlacht um Moskau, um 6.00 Uhr morgens. Sie forderte das Leben abertausender Soldaten und beeinflusste die Natur künftiger militärischer Operationen enorm.[264] Die Soldaten beider Armeen brannten regelrecht auf den Kampf. Nach wochenlangen, frustrierenden Märschen

[261] The Guide 2009, 147; Lieven 2011, 243
[262] Suchanin zit. nach Zamoyski 2004, 299
[263] Zamoyski 2004, 299
[264] The Guide 2009, 147

kam es nun endlich, so dachte man, zur ersehnten Entscheidungsschlacht. Den Soldaten beider Seiten war klar, dass es hierbei um einen gewaltigen Preis ging.[265]

Die Kämpfe dauerten bis zum Anbruch der Dunkelheit an. Obgleich die Schlacht für die Franzosen siegreich entschieden wurde, konnte sich die Grand Armée nicht als eindeutiger Sieger behaupten. Die zahlreichen Verluste der Franzosen hielten sich in etwa mit jenen der Russen die Waage. Der Plan Napoleons, den Zaren mittels eines Blitzkrieges zu schnellen Friedensschlüssen zu bringen, konnte nicht erreicht werden. Das Blatt der Franzosen, für alle Beteiligten noch nicht sichtbar, begann sich allmählich zu wenden. Die russische Armee konnte nicht zerschlagen werden, war aber auch nicht in der Lage die Schlacht fortzuführen. Auch die Franzosen waren erschöpft und ausgezehrt und Napoleon sah sich gezwungen, seinen Truppen eine Pause zu gewähren. Die Grand Armée setzte den Russen vorerst nicht nach - Moskau war nur mehr einen Katzensprung entfernt und so gut wie von den Franzosen eingenommen.[266]

Anhand der einzelnen Bilder dieser Schlacht lässt sich ein gesellschaftlicher Reifeprozess verfolgen. Stellt man die Darstellungen von Alexander von Kotzebue und Peter Hess, aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, jenen von Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, Franz Alexejewitsch Roubaud und Viktor Viketjewitsch Mazurowski, aus der 2. Jahrhunderthälfte, gegenüber, werden diverse Unterschiede deutlich.

In den Gemälden von Kotzebue „*Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht von Borodino*“ und Hess „*Die Schlacht von Borodino am 7.September 1812*“ stechen die hohen Militärs - bei dem einen ist es General Matwej Ewgrafowitsch Khrapowitski, bei dem anderen General Pjotr Iwanowitsch Bagration – deutlich aus der Soldatenmasse hervor. Hier sind es noch die Generäle von deren Kalkül Niederlage und Sieg abhängig sind. Demnach stehen diese auch im Zentrum der Darstellung. Beide wurden während der Schlacht verletzt und die Künstler loben in ihren Bildern den Heldenmut der beiden Generäle. Gezeigt wird jedoch nicht, wie sie Seite an Seite mit den einfachen Soldaten ins Feld ziehen, sondern sie werden wiederum gesondert von diesen gezeigt. In beiden Gemälden wird auch besonders der Einsatz des Ismailowsker-Leibgarde-Regiments gelobt. Hierbei handelt es sich um die Leibgarde des Zaren, die nahe dem Dorf Semjonowskoje platziert war. Es ist nicht schwer zu erraten, wen diese Gemälde ansprechen sollten. Stilistisch lässt sich in den Bildern von Kotzebue und Hess noch tendenziell eine barocke Manier erkennen, obgleich diese bewusst

[265] Lieven 2011, S243
[266] The Guide 2009, 147

keinem bestimmten Gemäldetypus zugeteilt werden können. Die historischen Ereignisbilder betonen den Feldherrn - in Kotzebues Gemälde wird dieser sogar noch leicht in der Untersicht dargestellt, sodass dieser stilistisch zusätzlich überhöht wird. Das Kampfgeschehen wird dicht gedrängt wiedergegeben, ohne dass man den zeitlichen Ablauf der Schlacht berücksichtigt.

Im Gegensatz dazu sprechen die Gemälde aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ganz andere Bildsprache und machen einen gesellschaftlichen Umschwung sichtbar. Beispielhaft sind hier die Werke von Viktor Viketjewitsch Mazurowski „*Der Angriff der russischen Kavallerie auf eine französische Batterie in der Schlacht von Borodino*“ und „*Die Attacke des Leibgarde-Kavallerie-Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812*“. Im künstlerischen Fokus steht nicht mehr die Darstellung eines breiten Panoramas, sondern man führt nun den Betrachter näher an das Dargestellte heran und konzentrierte sich auf einzelne kriegerische Zusammenstöße innerhalb einer Schlacht. Eine Ausnahme ist das monumentale Borodino-Panoramagemälde von Franz Alexejewitsch Roubaud, aber auch hier findet sich der Betrachter, wenngleich auf ganz andere Weise, inmitten des Kampfgeschehens. Auch die Bildaussage entspricht dem Zeitgeist.

Der Ausgang und der Hergang des Kampfgeschehens unterliegen nicht einzig und allein mehr taktischer, militärischer Planung und einer kalkulierbaren dynamischen Ordnung, sondern auch einer psychischen Komponente, die das gesamte Geschehen auch von den Emotionen der kämpfenden Soldaten abhängig macht.[267]

Hierbei spielt die dominierende Einzelfigur, dargestellt durch ein hohes Militär, nur mehr eine sehr geringe Rolle. Es ist der unbekannte Soldat, der nun eine wesentliche, entscheidungstragende Rolle spielt und an die Maler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Aufgabe stellt. Es galt dessen Seelenwelt und Emotion einzufangen.[268]

Ganz diesem Sinne haben sich auch die Gemälde Wereschtschagins verschrieben. Hier ist es aber nicht der einfache Soldat, sondern Napoleon, der im Zentrum der Aufmerksamkeit steht. Wereschtschagin lässt den Betrachter förmlich in die Gefühls- und Gedankenwelt des Kaisers blicken, den er entgegen aller Mythen, die sich um den Kaiser ranken, als fehlbaren Menschen darstellt. Dem Gemälde „*Napoleon I auf den Borodino-Höhen*“ - worin er Napoleon als den kalkulierenden Feldherrn, der tief versunken in das Kampfgeschehen das gesamte Schlachtfeld überblickt, zeigt – stellt er das Bild „*Das Ende der Schlacht von Borodino*“ gegenüber. Das Gemälde zeigt das Schlachtfeld nach dem Kampf. Man sieht die

[267] Jürgens-Kirchhoff 2007, 457
[268] RusArtNet [o. J.], URL:http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/19th-century/late-19th-century/realism [14.11.2012]

überlebenden Soldaten der Gewinnerseite inmitten einer fleischigen Masse von Leichen, wie sie in donnernden Jubel verfallen. Im Hintergrund sieht man das von Leichen und Pferdekadaver gepflasterte Schlachtfeld. Es herrscht Verwüstung, wohin das Auge reicht, und man erblickt mehr Tote als Lebende. Wereschtschagin fügt diesem Gemälde folgenden Text bei:

> „Als er [Napoleon] zu seinem Zelt zurückkehrte, tat er dies als Opfer großer mentaler Leiden und physischer Depression. Er sah das Schlachtfeld, die Szene sprach in lauteren Tönen als die Männer selbst. Der Sieg, den man sich so lange ersehnt hatte, so teuer erkauft hatte war unvollständig. Die Verluste waren enorm und ohne angemessenes Resultat. Jeder Mann um ihn herum beklagte den Verlust von Freunden, Verwandten, Brüdern, die für das Los des Krieges gefallen waren. 43 Generäle wurden getötet oder verwundet. Was für ein Leid für Paris! Was für ein Triumph für seine Feinde! Wie gefährlich könnte die Reaktion auf diese Neuigkeit in Deutschland sein! In seiner Armee, sogar in seinem Zelt gab es keine Glückwunschbekundungen zum Sieg. Alles ist still und düster. … Murat viel es schwer zu sagen, dass er an diesem ereignisreichen Tag Napoleons Genie nicht bemerkte.“[269]

Bereits hier beginnt die Fassade um Napoleons zu bröckeln und am Ende des Zyklus wird sie vollkommen zerstört sein. Im Weiteren beklagt der Künstler die Willkür des Kaisers, mit der er mit dem Leben seiner Untergebenen umgeht, die er an diesem Tag so zahlreich in den Tod geschickt hat.

Bis auf die Gemälde Wereschtschagins, die ohnehin eine Sonderstellung in der Schlachtenmalerei einnehmen, folgen die Darstellungen einer einzigen Bildpolitik. Fakt ist, dass obgleich sich die Bildsprache der Darstellungen innerhalb des 19. Jahrhunderts geändert hat, blieb die Motivation für ein solches Gemälde dieselbe, nämlich im Dienste der Propaganda die nationalen Gefühle des Betrachters in Wallungen zu bringen. Der Betrachter soll sich in der kollektiven Masse der leidenschaftlich kämpfenden Soldaten wiedererkennt und patriotisch berührt werden. Die Gemälde propagieren keinen Sieg, sondern stellen den Heldenmut und die Tapferkeit der russischen Soldaten und Generäle während des Kampfes in den Fokus der Darstellung. Tatsache ist, dass die Schlacht von Borodino verloren wurde – dies jedoch zu keiner Zeit ersichtlich ist. Selbst Wereschtschagin revidiert in seinem Gemälde „*Das Ende der Schlacht von Borodino*“ den Sieg der Franzosen, indem er die wenigen Überlebenden grotesk in einem fleischigen Haufen von Leichen platziert. Es ist annehmbar, dass dies im Zuge der Propaganda ein Versuch war die verlustreiche Niederlage zu überspielen, infolge derer die Franzosen in Moskau einmarschierten, um den nationalen Stolz zu wahren.

[269] Vereshchagin/ O’Brian 1923, 77

4 Eis und Feuer. Zur Darstellung der Naturgewalten in den Gemälden des Vaterländischen Krieges

Eis und Feuer sind fixe Bestandteile in den Darstellungen des Vaterländischen Kriegs. Sie sind verbunden mit den besonderen Vorgängen des Feldzuges und spiegeln in gewisser Weise die Eigentümlichkeit des Landes und die russische Mentalität wider, zumindest so wie man sie propagieren wollte.

Das Feuer liegt nicht nur den heftigen Kämpfen zugrunde, sondern soll auch von den Russen selbst verursacht worden sein, die ganze Städte in Brand steckten. „*Es ist eine Charaktereigenschaft des russischen Volkes, dass man es bevorzugt sein Eigentum zu zerstören, als es zu erdulden, dass dieses in die Hände des Feindes fällt*.“[270]

Seit der Schlacht von Smolensk soll die russische Armee die sogenannte Parthertaktik angewandt haben, die darin bestand Dörfer und Städte in Brand zu stecken und sich immer weiter zurückzuziehen, um den Feind weiter ins russische Kernland zu locken und diesen aufgrund der mangelnden Versorgung, die dem Feuer zum Opfer gefallen war, bereits im Vorfeld zu schwächen.

Einen ersten Eindruck hierfür vermittelt das Gemälde von Peter Hess „*Die Schlacht von Smolensk am 5. August*“. Die Darstellung zeigt einen geordneten Abzug der Zivilbevölkerung, begleitet vom Militär, dessen Befehlshaber sich auf einer kleinen Anhöhe versammelt haben und scheinbar über das weitere militärische Vorgehen beraten. Im Hintergrund sieht man das brennende Smolensk. Das Bild stellt keine Niederlage dar, sondern eröffnet dem Betrachter im Dienst der Propaganda die verfolgte Taktik und lässt das Geschehen zumindest militärisch kalkuliert wirken.

Eines der verheerendsten Feuer dieses Feldzuges ist unbestreitbar der Brand von Moskau. Dass der Einzug in Moskau, ebenfalls wie zuvor die Schlacht bei Borodino nur ein schaler Sieg für Napoleon, der sich zwischenzeitlich im Kreml eingerichtet hatte, war, musste er bald darauf ernüchternd feststellen. Nicht nur, dass der Kaiser die Stadt fast völlig geräumt vorfand, zudem brach noch am selben Tag, als das Heer in die alte Hauptstadt einzog, eine gewaltige Feuersbrunst aus.[271]

[270] Rostoptschin zit. nach Vereshchagin 1899,196
[271] Schmidt 2009, 67; Lieven 2011, 259

Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin stellt in seinem Bilderzyklus den Brand von Moskau gleich in mehreren Gemälden dar. Wereschtschagin schildert eindrucksvoll die Tragik des tagelangen Infernos und die Hilflosigkeit Napoleons im Angesicht dieser Naturgewalt. Er zeigt uns einen perplexen Napoleon, der vielleicht den schleichenden Zweifel einer düsteren Vorahnung verspürt.

Das erste Gemälde, das den Brand von Moskau zeigt, ist „*Im Kreml – es brennt!*“. Es zeigt Napoleon, der sich gerade im Kreml eingerichtet hatte und vom tobenden Lärm, der auf den Straßen geherrscht haben muss, geweckt wurde. Um sich ein Bild davon zu machen, stieg er die Stufen hinauf zum Dach des Kremls – was sich ihm dort darbietet scheint für diesen kaum fassbar. Mechanisch mit entrüstetem Gesichtsausdruck schreitet er entlang der Zinnen, seine Generäle, jederzeit bereit die Stadt zu verlassen, wagen es nicht näher an die zügelnden Flammen heranzukommen.

Wer der Schuldtragende für den Brand sein mochte, ist umstritten. Zumindest weiß man, dass weder Napoleon noch Alexander es zu verantworten hatten, dass Moskau in Flammen aufging. Einige sahen in Kutusow den Verantwortlichen auf dessen Befehl hin die zahlreichen in Moskau hinterbliebenen Militärdepots in Brand gesteckt wurden, damit diese dem Feind nicht in die Hände fallen konnten. Die Nachschubbasis, Kutusows Armee, befand sich in der alten Hauptstadt. Als man erfuhr, dass diese aufgegeben wird, konnte man nicht alle Waffenlager evakuieren. Andere sahen die Ursachen in den Kosakeneinheiten aus Kutusows Armee, welche zumindest einen Stadtteil in Brand gesetzt haben sollten, um die Parthertaktik der verbrannten Erde weiter zu führen, die man seit Smolensk einsetzte, nachdem Napoleon weiter ins russische Kernland vorgestoßen war.[272]

Viele machen Rostoptschin für die Brandlegung verantwortlich, der einst gesagt haben soll, dass er, sollte es hart auf hart kommen, bereit sei, Moskau in Schutt und Asche zu legen. Fakt ist, dass er, der Gouverneur der Stadt Moskau, alle 2000 Männer der städtischen Feuerwehr inklusive deren Ausrüstung aus der Stadt abzog. Dieser bestritt jedoch die vehementen Vorwürfe und beharrte darauf, dass der Initiator für den Großbrand die Bevölkerung selbst war.[273]

Das Feuer wütete tagelang, es wurde sogar so schlimm, dass Napoleon gezwungen war den Kreml und Moskau zu verlassen. Diese flammende Odyssee, die dem Kaiser fast das Leben gekostet hätte, stellt Wereschtschagin im Gemälde „*Durch das Feuer*“ dar. Fast schon

[272] Lieven 2011, 259f
[273] Lieven 2011, 260; Vereshchagin 1899, 195f

verschluckt von Feuer und Rauch sieht man wie Napoleon und einige hohe Militärs dahinter versuchen den Flammen zu entkommen.

Im Gegensatz dazu zeigt uns der Künstler in einem ähnlichen Bild „*Glühendes Samoskworetschje*“ wie das Heiligtum Moskaus dem schrecklichen Inferno zum Opfer fällt. Er stellt den zügellosen Brand als große Tragödie dar, die vor nichts und niemandem Halt macht und dem nichts heilig zu sein scheint.

Dass in dieser Misere nicht nur die Franzosen die Leidtragenden sind, sondern auch das russische Volk selbst, zeigt er im Bild „*Rückkehr aus dem Petrowski-Palast*“, wo er in einer stumpfen Beklommenheit das Ausmaß des großen Feuers anhand der zerfallenen und ausgebrannten Ruinen einstiger wohl prächtiger Adelspaläste zeigt.

Die russische Staatspropaganda machte jedoch den französischen Kaiser selbst zum Hauptverantwortlichen, und die Zerstörung der alten Hauptstadt wurde ihm angelastet. Moskau wurde zum Symbol eines gewaltigen Opfers des russischen Patriotismus für die Befreiung Europas. Der Großbrand trug dazu bei, dass der Zar und sein Volk näher zusammenstanden und die Russen nun nur noch entschlossener bis auf Leben und Tod gegen den Aggressor Napoleon kämpfen würden.[274]

Den Brand von Moskau wollte man jedoch im Bilderzyklus von Hess nicht dargestellt haben, obgleich dieser und die Besatzungszeit der Franzosen in Moskau ein wesentlicher Bestandteil des Feldzuges war. Man scheute sich vor dieser Peinlichkeit, denn hätte man es verhindern können, hätte man Moskau niemals dem Feind geopfert.

Das Blatt wendet sich mit dem Rückzug der Grand Armée aus Moskau, seither fanden nur noch kleinere Gefechte statt, die oftmals die Russen für sich gewinnen konnten. Im Gemälde „*Die Schlacht von Polozk am 7. Oktober*“ stellt Hess ein ebensolches Gefecht dar. Eindrucksvoll zeigt er uns die Stadt, die durch die heftigen Kämpfe bereits in lodernden Flammen steht und die Nacht scheinbar zum Tag wird. Sie bleibt jedoch, anders als in den Gemälden von Wereschtschagin, der seine Figuren auch in emotionaler Relation zu den Flammen stellt, nur ein imposanter Hintergrund für die stattfindenden Kampfhandlungen.

Einen Gegensatz dazu bilden jene Schlachtengemälde, die Schlachten in Eis und Schnee zeigen. Diese Art von Gemälden wurde häufig für einen ganz bestimmten Zweck verwendet. Sie dienten oft der Propaganda und sollten die militärischen Operationen überhöhen, die trotz der Schwierigkeit des Winters erfolgreich gemeistert wurden. Wenn möglich vermied man es Feldzüge im Winter zu führen, in denen zusätzliche Verluste und andere Probleme wie die

[274] Lieven 2011, 260; Zamoyski 2004, 349

Versorgung der Reit- und Zugtiere zu erwarten waren. Umso stolzer war man auf einen im Winter errungenen Sieg. Für die Russen war es nicht unüblich bei winterlichen Bedingungen ins Feld zu ziehen, dennoch war es auch für die kälteerprobten russischen Soldaten kein leichtes Unterfangen. So hatten auch die Männer der Zarenarmee mit den Erschwernissen der kalten Jahreszeit zu kämpfen.[275]

Napoleons Hauptziel während des gesamten Russlandfeldzuges war es, die Russen zu Friedensverhandlungen zu bewegen. Während der Belagerung der alten russischen Hauptstadt dämmerte es jedoch dem Franzosenkaiser, dass er dieses Ziel nicht mehr erreichen würde. Seine Nachschublinien waren überdehnt und der Partisanenkrieg tobte um Moskau und richtete sich gegen jeden Franzosen fernab der alten Hauptstadt. Zudem hatten die russischen Truppen nun Gelegenheit neue Kräfte zu schöpfen und sich für den kommenden russischen Winter zu rüsten.[276] Napoleon erkannte zu spät, dass Alexander ihn nur hinhielt und nie die Absicht hatte auf dessen Forderungen einzugehen, und so blieb Napoleon nichts anderes übrig, als mit seiner Armee den Rückzug anzutreten. Am 10. Oktober zog schließlich die Grand Armée ab. Der Winter brach verhältnismäßig spät an. Der erste nächtliche Frost trat am 27. Oktober ein, was Napoleon dazu bewog die Lage falsch einzuschätzen, denn als der Winter Anfang November in der letzten Etappe des Rückzugs wirklich anbrach, tat er dies unvermittelt und vehement.[277]

Durch militärische Manöver der Russen, waren die Franzosen gezwungen, denselben Weg für den Rückzug zu nehmen, den sie gekommen waren – es gab also wenig Aussicht auf Verpflegung und Unterkünfte, den diese fielen beim Vormarsch nach Moskau vielerorts der russischen Rückzugstaktik zum Opfer. Die Marschkolonne bestand aus etlichen Gruppen, die teilweise Kilometer weit voneinander entfernt waren und setzt sich nicht nur aus Soldaten, sondern auch aus einer großen Zahl von Zivilisten, die sich der Armee bei ihrem Rückzug angeschlossen hatten, zusammen.[278]

Bogdan Pawlowitsch Willewalde widmete eben diesen Zivilisten eine Episode. Mit dem Gemälde „*Rückzug Französischer Zivilisten aus Russland im Jahre 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau*“ veranschaulicht er auch die Strapazen und Misere der mit der Grand Armée Mitgereisten. Die farbenprächtige Bildwirkung steht in einem grotesken Kontrast zum Geschehen. Seinen Figuren steht die Pein des Krieges ins Gesicht geschrieben und er scheut sich nicht davor den Krieg mit all seinem Gräuel zu zeigen, dessen Spuren auch der Schnee

[275] Ein Wintermärchen 2011, 59-62
[276] Schmidt 2009, 67
[277] Ein Wintermärchen 2011, 63
[278] Zamoyski 2004, 430

nicht zu verdecken vermag. Die Wege sind gepflastert mit abgetrennten Körperteilen, umgestürzten Karren und anderen Trümmern, die eine traurige Geschichte erzählen. Die dargestellten Personen sind dicht zusammengerückt und haben sich mit allem was sie finden konnten eingewickelt, um sich so gut wie möglich vor der winterlichen Kälte zu schützen.

Die von der Armee mitgeführten Vorräte waren aufgebraucht und die vorhandenen Unterkünfte wurden von den Vorbeiziehenden niedergerissen und als Feuerholz verbrannt, sodass nachkommende im Freien nächtigen mussten. Hier zeigte sich der Winter von seiner unwirtlichsten und unbarmherzigsten Seite. Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin stellt diese Pein in dem Gemälde „*Nachtbiwak der Grand Armée*“ dar. Frierend und halb vom Schnee bedeckt sieht man eine dichte Reihe an Soldaten, die gezwungen sind, im Freien zu nächtigen. Dies bedeutete für viele der Soldaten die letzte Nächtigung ihres Lebens. Hinzu kommt ein eisiger Wind, der die Trostlosen zusätzlich zu peinigen scheint und die Unbezwingbarkeit des russischen Winters und damit Russlands demonstriert.

Ein richtig schlimmer Anblick bot sich den Soldaten, als sie in die Nähe des Schlachtfeldes von Borodino kamen. Was sie hier sahen, übertraf wohl ihre grauenvollsten Vorstellungen. Das Feld war gesäumt von tausenden von Leichen, die in Haufen an jenen Orten lagen, an denen die heftigsten Kämpfe stattgefunden hatten.[279]

> „52 Tage lang hatten sie dort gelegen, den Elementen und dem wechselnden Wetter schutzlos ausgeliefert. Nur wenige boten noch einen menschlichen Anblick. Lange bevor der Frost kam, hatten Maden und Verwesung ihr Werk getan. Weitere Feinde waren aufgetaucht. Wolfsrudel hatten sich aus der ganzen Provinz Smolensk zusammengezogen. Raubvögel kamen zuhauf. Häufig kämpften die Tiere des Waldes und der Luft miteinander um das Recht, die Leichen zu zerreißen. Die Vögel pickten die Augen aus, und die Wölfe nagten das Fleisch von den Knochen.“[280]

Den Eindruck, den ein solches Bild vermittelt haben muss, versuchte Wereschtschagin in seinem Gemälde „*Auf der Straße – Rückzug, Flucht, …*“ wiederzugeben. Die Szene zeigt Napoleon, der zuvor wohl aus seinem Reisewagen gestiegen war und nun vor der ihm folgenden Kolonne die Straße entlang der Birkenallee vorausschreitet. In der linken Hand hält er einen birkenen Gehstock, um seine Schritte auf der eisigen Straße sicherer zu machen. An das russische Klima angepasst hat auch der Kaiser dicke Winterkleidung angelegt, um der Kälte trotzen zu können. Gefolgt von seinen, nicht weniger vermummten Generälen, dahinter die Kutsche und bis nach hinten reichend seine Leibgarde, „*so wandert der Zug wie über einen endlosen Kirchhof im Schnee*“, gefolgt von einer kreisenden Schar Vögel, die einem

[279] Lieven 2011, 314
[280] Glinka zit. nach Lieven 2011, 314

Haufen Todesboten gleicht. Soweit das Auge reicht ist die Landschaft bedeckt mit Schnee, der nicht nur den Boden säumt, sondern auch schwer vom Geäst der Bäume hängt. Schleierhaft versucht dieser die Gräuel des blutigen Schauspiels, das sich Monate zuvor bereits auf der Straße zugetragen hatte, zu verdecken, was nicht gänzlich gelingt. Überall erblickt man die grauenhaften Zeugnisse des Feldzuges, stückchenweise ragen noch allerorts menschliche Glieder, Bajonette, Mützen und anderer zerstörter Kriegsbeirat aus der Schneedecke empor „*als wollten sie den Kaiser als Würgengel der Völker anklagen*“.[281]

Im Laufe des Rückzugs wurden einzelne französische Truppen immer wieder in Gefechte mit der nachsetzenden russischen Armee verwickelt. Hinzu kamen Überfälle von Partisanen, die sich in Eigenorganisation zu Gruppen zusammengeschlossen hatten und die Grand Armée aus dem Hinterhalt schwächten. Gleich mehrere Gemälde erzählen von dieser letzten Etappe vor der Überquerung der Beresina. So etwa die beiden Darstellungen von Peter Hess „*Die Schlacht von Krasny am 5. November*“ und „*Die Schlacht am Losmina am 16. November*“. Er schildert das Kriegsgeschehen in seiner gewohnten nüchternen Art und zeigt ein breites Panorama auf die Kampfhandlungen, wobei die winterliche Landschaft lediglich als Folie für das Geschehen dient und die darin agierenden Personen kaum zu beeinflussen scheint. Im Gegensatz zu den Darstellungen Hess vermitteln die Gemälde von Illarion Michailowitsch Prjanischnikow „*Im Jahre 1812*“ und Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin „*Zögert nicht! … Lasst uns gehen!*“, „*Mit der Waffe in der Hand – bereit zu schießen*“ und „*Das Bajonett! Hurra! Hurra!*“ einen ganz anderen Eindruck des Winters. Die Figuren sind eingebettet in die Landschaft. Der Fokus hierbei liegt auf den Partisanen, den russischen Bauern. Der Winter tritt in diesen Gemälden als deren Verbündeter auf. Sie kennen die weiten schneebedeckten Ebenen nur zu gut „*Sie wissen, dass der Winter ihre feste Burg und der Schnee eine uneinnehmbare Mauer ist.*“[282] Im Gemälde Prjanischnikows stehen die französischen Soldaten im Vordergrund. Sie haben sich ihrem Schicksal ergeben und scheinen ohne Widerstand dem Gefangenenzug, der eskortiert von russischen Partisanen, zu folgen. Für sie steht fest, dass sie in dieser fremden eisigen Wüste nicht überleben können. Sie legen ihr Schicksal in die Hände der Partisanen.

Auch Wereschtschagin widmet zwei Gemälde seines Zyklus der Bauernbewegung. Hierin erzählt er jedoch die Geschichte des Dorfschulzen Semen Archipowitsch, der stellvertretend für die gesamte Partisanenbewegung auftritt. Auch er stellt den Winter als Verbündeten der Russen dar. Eis und Schnee sind ihnen wohl vertraut, diesen Eindruck

[281] Zabel 1900, 46
[282] Zabel 1900, 46

dementieren vor allem die beiden Bilder „*Zögert nicht! ... Lasst uns gehen!*“ und „*Das Bajonett! Hurra! Hurra!*“. Die dargestellten Personen gehen förmlich eine Symbiose mit der winterlichen Landschaft ein, sie sind ein Teil von ihr - ein Teil Russlands.

Eine einsetzende milde Wetterströmung ab Mitte November sorgte dafür, dass die Eisschicht auf der Beresina, die ansonsten einen sicheren Übergang für die Armee gewährleistet hätte, noch einmal zu schmelzen begann. Dies bedeutete ein zusätzliches Hindernis für die Reste der Grand Armée, die ohnehin schon am Ende ihrer Kräfte war.[283] Russische Truppen hatten sich währenddessen an der Beresina zusammengezogen, um den Franzosen den Rückzugsweg zu versperren und auch noch die letzten Überbleibsel der Grand Armée zu vernichten und Napoleon an der Beresina gefangen zu nehmen. Vom 27. bis zum 29. November entbrannten heftige Kämpfe, indessen es Napoleon und Teilen seiner Armee gelang, die Beresina zu überqueren.[284]

Die letzte Episode des Russlandfeldzuges ist der Übergang der Beresina. Dieses Ereignis wird in den Gemälden von Peter Hess „*Die Überquerung der Beresina am 16. November*“ und von Bogdan Pawlowitsch Willewalde „*Rückzug über die Beresina*“ dargestellt. Die Darstellung von Hess ist im Vergleich zu den anderen Bildern seines Zyklus die gelungenste und emotionalste. Der Winter scheint fassbarer als in den beiden anderen Winterbildern „*Die Schlacht von Krasny am 5. November*“ und „*Die Schlacht am Losmina am 6. November*“, bleibt jedoch sachlicher im Ausdruck als das Gemälde von Willewalde. Ebenso wie Hess, schuf Willewalde sein Gemälde basierend auf den Aussagen von Augenzeugen und Memoiren. Die dargestellte Episode ist aus der Sicht der Franzosen. Das von ihm gezeigte Geschehen zeigt die ernüchternde Wahrheit des Krieges und stellt die menschlichen Verhaltensweisen in einer extremen Situation gegenüber. Es eröffnet menschliche Abgründe, die hinter Siegeswillen und Ruhmsucht stehen und verbildlicht den Krieg als menschliche Tragödie, in der es keinen Gewinner gibt. Die halberfrorenen Soldaten zeigt er teilweise lächerlich vermummt in allem, was ihnen auch nur einen Hauch Schutz gegen die erbitterte Kälte bietet und dem Hungertod nahe.

Nach dem gelungenen Übergang verließ Napoleon am 5. Dezember seine Truppen und eilte zurück in die französische Hauptstadt. Seine Fehleinschätzungen und die Verzögerung in Moskau trug wesentlich den Grund für den Untergang der Grand Armée. Neben den enormen

[283] Lieven 2011, 318
[284] Ein Wintermärchen 2011, 64

Verlusten in den Schlachten trugen die großen Nachschubprobleme zum Tod tausender von Soldaten bei. Zurück in Paris kümmerte sich die französische Propaganda darum, den Rückzug Napoleons allein der Härte des Winters zuzuschreiben.[285]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Darstellung von den beiden Naturgewalten Eis und Feuer eine konträre Symbolik einnimmt. So tritt das Feuer als reinigende Kraft auf, die Moskau und im weiteren Sinne Russland von den Franzosen klärt, aber auch als alles zerstörende Kraft, die gierig alles verschlingt, was sie zu fassen bekommt. Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung des Winters. Für die eine Seite ist er der Verbündete, die feste Burg, für die andere Seite ist er ein eiskalter unbarmherziger Rächer. Aus der Sichtweise der Russen sind Eis und Feuer in den Gemälden des Vaterländischen Kriegs das Symbol für die Unbezwingbarkeit Russlands.

[285] Ein Wintermärchen 2011, 64

SCHLUSSBETRACHTUNG

Wie aus den einzelnen Kapiteln hervorgeht, ist es notwendig, das Thema „*Die Darstellung des Napoleonischen Feldzugs in der russischen Malerei des 19. Jahrhunderts*“ von verschiedenen Standpunkten ausgehend, nicht nur rein aus der kunstwissenschaftlichen Sicht, zu betrachten. Auch die historischen, politischen und gesellschaftlichen Aspekte müssen für eine eingehende Analyse berücksichtigt werden, denn diese tragen wesentlich zur Entwicklung der russischen Schlachtenmalerei bei - ein durch und durch hoch politisches Thema, denn hinter den Darstellungen wird auch immer ein politisches Programm camoufliert. Demnach wäre es für die wissenschaftliche Untersuchung kontraproduktiv sich dieser Thematik von nur einem Standpunkt aus zu nähern.

Die intensive Auseinandersetzung mit diesem Thema macht die treibenden Kräfte hinter der künstlerischen Entwicklung sichtbar und zeigt die Herangehensweise der besprochenen Künstler an diese Thematik. Besonders aufschlussreich kann dadurch der Grund erörtert werden, warum sich die Darstellungen des Vaterländischen Kriegs aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts maßgebend von jenen aus der zweiten Jahrhunderthälfte unterscheiden. Hier sind es die historischen und gesellschaftlichen Hintergründe, die dieser Fragestellung Genüge tun. Der Grund liegt an der besonderen Art, wie dieser Krieg geführt wurde, nämlich als Volkskrieg, in dem sich die Bauern und Leibeigenen zusammengetan haben und unabhängig vom Militär gegen den das Vaterland bedrohenden Feind vorgegangen sind. In der Kunst der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts findet diese Tatsache noch keine Reflexion. Der Grund hierfür liegt in der gesellschaftlichen non-liberalen Haltung der aristokratischen Kreise, die dem einfachen Mann noch keine Aufmerksamkeit schenken und keine Würdigung zulassen. Schließlich hatte sich das absolutistische System einmal mehr bewehrt und Europa aus den Fängen Napoleons, dem Emporkömmling der Französischen Revolution, befreit. Erst mit dem verlustreichen Ausgang des Krimkriegs muss sich die russische Führungselite mit der sozialen und technischen Rückständigkeit ihres Landes auseinandersetzten. Infolgedessen kam es zu einem Umdenken, das die Aufhebung der Leibeigenschaft und damit auch eine neue Sicht auf den einfachen Mann mit sich brachte. Für die Schlachtenmalerei bedeutete dies, dass der einfache Soldat nun im Fokus des künstlerischen Schaffens stand. Auch die Kunst selbst focht einen Freiheitskampf, im Zuge dessen sie sich von der starren Konvention der Akademie löste und formell neue Wege beschreiten konnte.

Da das Schlachtengenre konventionell an eine gewisse Schicht gebunden ist, entwickelt es sich in seiner künstlerischen Ausformulierung und Offenheit gegenüber der Motivwahl vorerst langsamer als andere Genres, zeigt deshalb aber umso deutlicher die stattgefundenen Veränderungen innerhalb der Gesellschaft und gibt Auskunft über die nationale Selbsteinschätzung, die wiederum wesentlich für politische Aktion ist.

Die Rolle, in der sich Russland im Napoleonischen Feldzug von 1812 bzw. im Vaterländischen Krieg sah, und infolgedessen während der Befreiungskriege von 1813 bis 1815, änderte sich bis heute nicht. Das russische Zarenreich war der Retter Europas, ohne dessen Zutun Napoleon nicht gestoppt werden hätte können. Diese Botschaft vermitteln auch jene Schlachtengemälde des 19. Jahrhunderts, die den Napoleonischen Krieg als Motiv beinhalten. Obgleich sich die Bildsprache verändert, ist der nationale Wert und die Grundaussage dahinter dieselbe.

„Warum? Weil wir auf den Ruinen
Im Flammenmeer von Moskau's Brande,
Uns widersetzten dem zu dienen,
Der Euch in Knechtschaft schlug und Bande?
Weil wir ihn in den Abgrund zwangen,
Ihn, der die Welt gedrückt mit seinem Heere,
Weil wir mit unserm Blut errangen
Europa's Freiheit, Frieden, Ehre?“[286]

[286] Puschkin [o. J.], URL: http://gedichte.xbib.de/Puschkin_gedicht_020.+Den+Verl%E4umdern+Ru%DFlands.htm [4.1.2013]

BILDERKATALOG

Abb. 1
„*Peter der Große in der Schlacht von Poltowa*“,
Louis Caravaque, 1718, Öl/Lw.,
Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 2
„*Die Schlacht von Lesnaja*“,
Jean-Marc Nattier, 1717, Öl/Lw.

Abb. 3
„*Die Schlacht von Leipzig am 6. Oktober 1813*“,
Wladimir Iwanowitsch Moschkow, 1815, Öl/Lw.

Abb. 4
„*Die Schlacht von Leipzig vom 2. bis 7. Oktober 1813*“, Alexander Iwanowitsch Sauerweid, 1844, 98 x 147 cm, Öl/Lw., Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 5
„*Die Belagerung von Varna am 23. September 1828*“,
Alexander Iwanowitsch Sauerweid, 1836, 203 x 352 cm, Öl/Lw., Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 6
„*Sturm auf die Festung Noteburg am 11. Oktober 1702*“ Alexander von Kotzebue, 1846, Öl/Lw., 227 x 347 cm, Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 7
„*Die Überquerung Suworows über die Teufelsbrücke am 14. September 1799*“, Alexander von Kotzebue, 1857/1858, 333 x 279 cm, Öl/Lw., Ermitage

Abb. 8
„*Die Schlacht von Grochow am 13. Februar 1831*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1850er, 151 x 188 cm, Öl/Lw., Artillerie Museum,Sankt Petersburg

Abb. 9
„*Die Schlacht von Paris am 17. März 1814*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1834, 98 x 147 cm, Öl/Lw., Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 10
„*Apotheose des Kriegs*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1871, 127 x 197 cm, Öl/Lw., Staatliche Tretjakow Galerie

Abb. 11
„*Totenmesse*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1878/1879, 179,5 x 300,4 cm, Öl/Lw., Staatliche Tretjakow Galerie

Abb. 12
„*Die Verteidigung Sewastopols*“, Franz Alexejwitsch Roubaud, 115 x 15 m, 1902-1905, Sewastopol

Abb. 13
„*Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht von Borodino*“, Alexander von Kotzebue, 1840er, 60 x 80 cm, Öl/Lw., Militär-Historisches Museum von Borodino

Abb. 14
„*Die Schlacht von Narva am 19. November 1700*“, Alexander von Kotzebue, 1846, 227 x 347 cm, Öl/Lw.. Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 15
„*Die Überquerung Suworows über den Sankt Gotthard Pass am 13. September 1799*“, Alexander von Kotzebue, 1850er, 230 x 256 cm, Öl/Lw., Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 16
„*Die Schlacht von Smolensk am 5. August*“, Peter Hess, 1846, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 17
„*Die Schlacht am Walutina am 7. August*“, Peter Hess, 1850, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

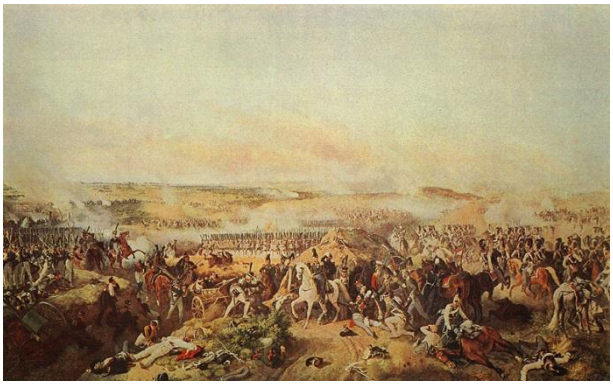


Abb. 18
„*Die Schlacht von Borodino am 6. Oktober*“, Peter Hess, 1843, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 19
„*Die Schlacht von Polozk am 7. Oktober*“, Peter Hess, 1840er, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 20
„*Die Schlacht von Wjasma am 22. Oktober*“, Peter Hess, 1842, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 21
„*Die Schlacht von Krasny am 5. November*“, Peter Hess, 1849, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 22
„*Die Überquerung der Beresina am 16. November*“, Peter Hess, 1844, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 23
„*Die Schlacht von Klyastitsy am 19. Juli*“, Peter Hess, 1840er, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 24
„*Die Schlacht von Krasny am 2. August*“, Peter Hess, 1840er, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 25
„*Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober*“, Peter Hess, 1847, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 26
„*Die Schlacht von Malojaroslawets am 22. Oktober*“, Peter Hess, 1842, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 27
„*Die Schlacht an der Losmina am 6. November*“, Peter Hess, 1840er, Öl/Lw., Ermitage, Sankt Petersburg

Abb. 28
„*Der Einzug König Ottos in Nauplia an der Spitze der bayrischen Truppen*“, Peter Hess, 1835, Öl/Lw., 277 x 412 cm, Neue Pinakothek, München

Abb. 29
„*Ottos Einzug in Athen*“, Peter Hess, 1839, Öl/Lw., Neue Pinakothek, München

Abb. 30
„*Rückzug von französischen Zivilisten aus Russland im Jahr 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1846, 53,5 x 72 cm, Öl/Lw., Militär-Historisches Museum von Borodino

Abb. 31
„*Die Schlacht von Grochow am 13. Februar 1831*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, Mitte des 19. Jahrhunderts, Öl/Lw.

Abb. 32
„*Rückzug über die Beresina*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1891, 83 x 60 cm, Öl/Lw., Regionales Kunstmuseum von Irkutsk, Sibirien

Abb. 33
„*Die Schlacht von Fère-Champenoise am 13. März 1814*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1891, Öl/Lw., Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 34
„*Im Jahre 1812*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1874, 83 x 141 cm, Öl/Lw., Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

Abb. 35
„*Im Jahre 1812*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1873, Öl/Lw., Kunstmuseum von Odessa

Abb. 36
„*Im Jahre 1812*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1873, Öl/Lw., Tolstoi Museum, Moskau

Abb. 37
„*Die Leere*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1872, Öl/Lw., 48 x 71 cm, Staatliche Tretjakow Galerie

Abb. 38
„*Auferstehungstag im Norden*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1887, Öl/Lw., 130 x 215 cm, Staatliche Tretjakow Galerie

Abb. 39
„*Oster-Prozession*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1893, Öl/Lw., 101,5 x 165 cm, Staatliche Tretjakow Galerie

Abb. 40
„*Napoleon I auf den Borodino-Höhen*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1897, 107 x 157 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 41
„*Das Ende der Schlacht von Borodino*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1899/1900, 165 x 229 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 42
„*Vor Moskau – Warten auf die Deputation der Bojaren*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1891/1892, 135 x 109 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

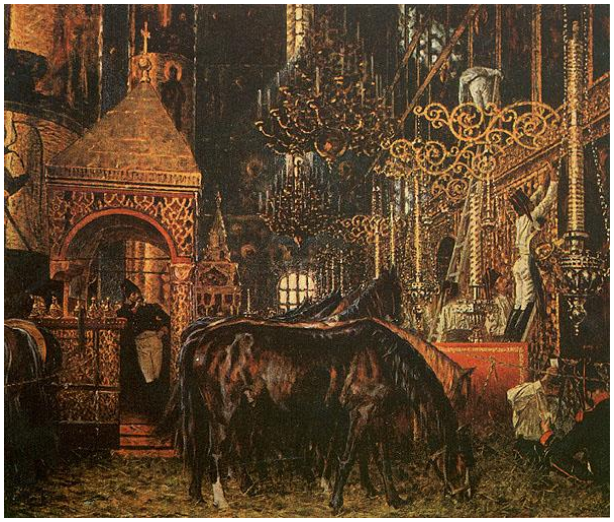


Abb. 43
„*In der Uspenski-Kathedrale*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1898, 132 x 112 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

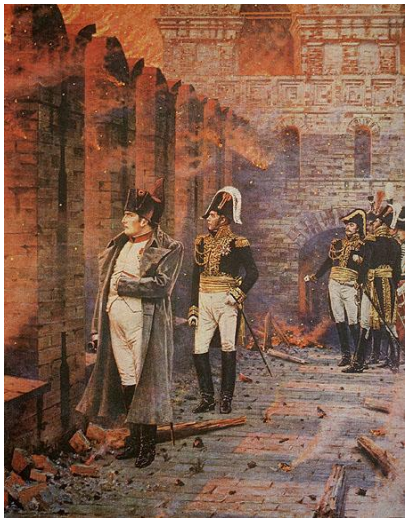


Abb. 44
„*Der Kreml – es brennt!*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1898, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 45
„*Durch das Feuer*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900, 80 x 111cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 46
„*Glühendes Samoskworetschje*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1896/1897 Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 47
„*Marschall Davout im Tschudow Kloster*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1900, 127 x 81 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 48
„*Im Petrowski-Palast (Das Warten auf die Welt)*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 49
„*Die Rückkehr aus dem Petrowski-Palast*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1895, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 50
„*Die Brandstifter. Erschießung im Kreml*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1897/1898, 86 x 112 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 51
„*Napoleon und Marschall Lauriston – Frieden um jeden Preis*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1899/1900, 131 x 146 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

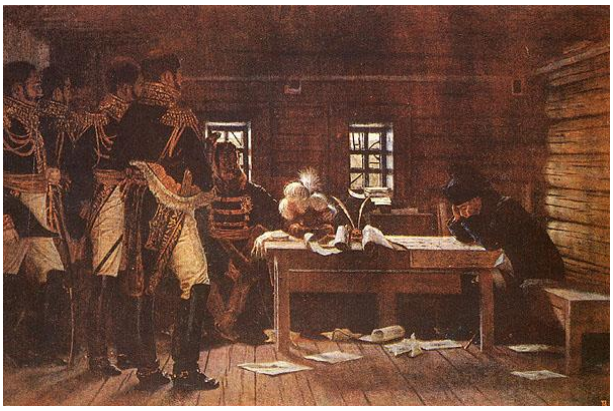


Abb. 52
„*In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen?*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895, 107 x 157 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

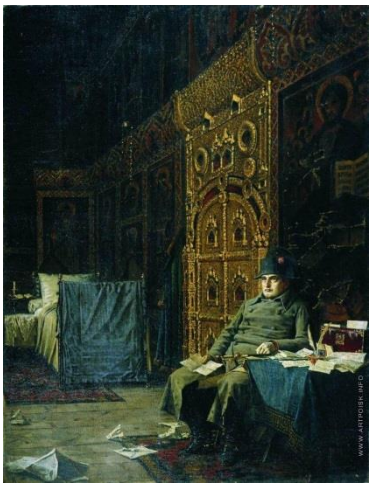


Abb. 53
„*Auf der Etappe – schlechte Nachricht aus Frankreich*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1897, 151 x 114 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 54
„*Auf der Straße – Rückzug, Flucht, …*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895, 179 x 303 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 55
„*Napoleon in Winterkleidung*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 56
„*Nachtbiwak der Grand Armée*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1896/1897, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 57
„*„Zögert nicht! – Lasst uns gehen!“*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895, 198 x 149 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 58
„*Mit der Waffe in der Hand – bereit zu schießen!*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895, 142 x 185 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

Abb. 59
„„*Das Bajonett! Hurra! Hurra!“*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895, 200 x 150 cm, Öl/Lw., Staatliches Historisches Museum Moskau

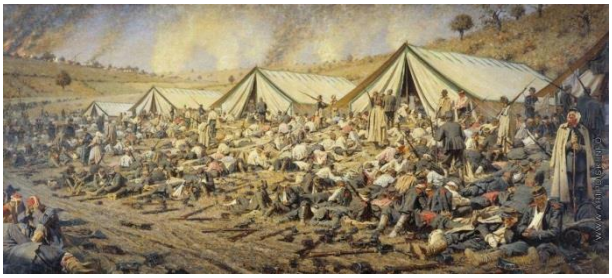


Abb. 60
„*Nach dem Sieg. Verbandsplatz nahe Plewna*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1881, 183 x 402 cm, Öl/Lw.

Abb. 61
„*Gewinner*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1878-1879, Öl/Lw.

Abb. 62
„*Kriegsrat in Fili im Jahre 1812*“, Alexej Danilowitsch Kiwschenko, 1880, Öl/Lw., Staatliche Tretjakow Galerie, Moskau

Abb. 63
„*Nischni-Nowgorder-Dragoner jagen die Türken während der Schlacht von Aladzhinski am 3. Oktober 1877entlang der Straße nach Kars*“, Alexej Danilowitsch Kiwschenko, 1890er, Öl./Lw.

Abb. 64
„*Wolfsjagd*“, Alexej Danilowitsch Kiwschenko, 1831, kunsthistorisches Museum, Irkutsk

Abb. 65
„*Die Schlacht von Borodino*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1912, 115 x 15 m, Öl/Lw., Panoramamuseum der Schlacht von Borodino, Moskau

Abb. 66
„*Sturm auf Gimra*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1891, Öl/Lw.

Abb. 67
„*Menschliche Brücke*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1897, 214 x 354,5 cm, Öl/Lw., Panoramamuseum der Schlacht von Borodino, Moskau

Abb. 68
„*Kaukasische Reiter*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1901, 162 x 244 cm, Öl/Lw., Panoramamuseum der Schlacht von Borodino, Moskau

Abb. 69
„*Der Überfall Platows Kosaken in der Schlacht von Mir am 9. Juli 1812*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1912, Öl/Lw.

Abb. 70
„*Der Angriff der russischen Kavallerie auf die französische Batterie in der Schlacht bei Borodino*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1902, 226 x 427 cm, Öl/Lw., Artillerie Museum, Sankt Petersburg

Abb. 71
„*Attacke des Leibgarde-Kavallerie Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1910-1912, Öl/Lw.

Abb. 72
„*Der Fall der Husaren-Leibgarde bei Telish im Jahre 1877*“, Viktor Viketjewitsch Maszurowski, 1888, Öl/Lw.

Abb. 73
„*Angriff des Leibgarde-Regiment auf die Französisch Kürassier in der Schlacht bei Friedland am 2. Juni 1807*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1912

BIBLIOGRAPHIE

Quellentexte

Faber du Faur, Christian Wilhelm von: Woina 1812 goda. Aus dem Französischen übersetzt ins Russische von W. E. Klimanowa. [Erstausgabe: 1812]. Moskau 2011.

Tolstoi, Lew N.: Krieg und Frieden. Aus dem Russischen übersetzt von Hermann Röhl. [Erstausgabe: 1868/69]. Frankfurt am Main/ Leipzig 2007.

Monografien

Bowlt, John E.: Moskau & St. Petersburg. Kunst, Leben und Kultur in Russland 1900-1920. Architektur, Malerei, Design, Buchkunst, Literatur, Musik, Tanz, Theater, Cabaret, Fotografie, Reklame. Aus dem Englischen übersetzt von Aurelia Batlogg. Wien 2008.

Bühler, Hans Peter: Jäger, Kosaken und polnische Reiter. Josef von Brandt, Alfred von Wierusz-Kowalski, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis. Hildesheim 1993.

Figes, Orlando: Nataschas Tanz. A Cultural History of Russia. London 2003.

Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim/Zürich/New York 1989.

Kleßmann, Eckhart: Die Befreiungskriege in Augenzeugenberichten. München 1973.

Lieven, Dominic: Russland gegen Napoleon. Die Schlacht um Europa. Aus dem Englischen übersetzt von Helmut Ettinger. München 2011.

Lincoln, W. Bruce: Nicholas I. Emperor and Autocrat of All the Russians. Illinois 1989.

Lincoln, W. Bruce: Between Heaven and Hell. The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia. New York 1998.

Lincoln, W. Bruce: Sunlight at Midnight. St. Petersburg and the Rise of Modern Russia. New York 2002

Neuhold, Helmut: Die großen Eroberer. Wiesbaden 2008.

Nolte, Hans-Heinrich: Kleine Geschichte Russlands. Stuttgart 2008.

Norris, Stephen M.: A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity. 1812-1945. Illinois 2006.

Otto-Rieke, Gerd: Gräber in Bayern. München 2000.

Rambaud, Alfred Nicolas: History of Russia. From the Earliest Times to 1882. Aus dem Französischen übersetzt von L. B. Lang. Ed. und Erw. mit A History oft he Turko-Russian War 1877-78 von N. H. Dole. Bd. 2. London 1900.

Rambaud, Alfred Nicolas: History of Russia. From the Earliest Times to 1882. Aus dem Französischen übersetzt von L. B. Lang. Ed. und Erw. mit A History oft he Turko-Russian War 1877-78 von N. H. Dole. Bd. 3. London 1900.

Stites, Richard: Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia. The Pleasure and the Power. New Haven/ London 2005.

Surhone, Lambert M.; **Tennoe**, Mariam T.; **Henssonow**, Susan F.: Alexander von Kotzebue. Historienmalerei, Romantik, Akademie der Bildenden Künste München. USA/ Großbritannien/ Deutschland 2010.

Sadowen, W. W.: Russkie chudoschniki batalisti. XVIII-XIX Wekow. Moskau 1955.

Uhlitzsch, Joachim: Der Soldat in der bildenden Kunst. 15. bis 20. Jahrhundert. Berlin 1987.

Vereshchagin, Vassili: 1812. Napoleon I in Russia, with an Introduction by Richard Whiteing. London 1899.

Vocelka, Karl: Geschichte der Neuzeit. 1500-1918. Wien/ Köln/ Weimar 2010.

Zabel, Eugen: Wereschtschagin. Bielefeld/ Leipzig 1900.

Zamoyski, Adam: 1812. Napoleons Feldzug in Russland. Aus dem Englischen übersetzt von Ruth Keen und Erhard Stölting. 9. Aufl. München 2012.

Lexikon- und Handbuchartikel

Chudoschniki Narodow SSSR. XI – XX wekow. Biobiliografiheskii Slowar. Tom 3. Hrsg. von Izdatel J. A. Bistrow, Akademitscheskii Proekt Sankt Petersburg 2002 [s. v. Hess].

Encyclopaedia Britannica. Hrsg. von Hugh Chisholm. 11. Aufl. Bd. 7. Cambridge 1911, S.780-781. [s. v. Davout]

Goldovsky, Grigory: The Painting of the First Half of the Nineteenth Century in the Collection of the Russian Museum. In: Gosudarstwennii Russkii Musej. Schiwopis Perwaja polowina XIX weka. A-I. Hrsg. von Isdatel Iosef Kubmezkii. Bd. 2. Sankt Petersburg 2002. S. 19-29.

Gosudarstwennii Russkii Musej. Schiwopis Perwaja polowina XIX weka. A-I. Hrsg. von Isdatel Iosef Kubmezkii, Bd. 2, Sankt Petersburg 2002, S. 90-91. [s. v. Moschkow]

Gosudarstwennaja Tretjakowskaja galereja. Schiwopis wtaroi polowini XIX weka A-M. Hrsg. von Jakow Bruk/ Lidija Iowlewa, Bd. 4, Tl. I, Moskau 2006, S.146-167. [s. v. Wereschtschagin]

Gosudarstwennaja Tretjakowskaja galereja. Schiwopis wtaroi polowini XIX weka A-M. Hrsg. von Jakow Bruk/ Lidija Iowlewa, Bd. 4, Tl. I, Moskau 2006. S.179. [s. v. Willewalde]

Gosudarstwennaja Tretjakowskaja galereja. Schiwopis konza XIX – natschala XX weka. Hrsg. von Bruk Jakow, Iowlewa Lidija, Bd. 5, Moskau 2005, 221. [s. v. Mazurowski]

Imperatorskaja sanktpeterburgskaja Akademiija chudoschnestw 1764-1914. Spisok russkich chudoschnikow. K jubilejnomz sprawotschniku imperatorskoi akademii chudoschestw. Hrsg. von S. N. Kondakow. Sankt Petersburg 1914, S. 36. [s. v. Wereschtschagin]

Imperatorskaja sanktpeterburgskaja Akademiija chudoschnestw 1764-1914. Spisok russkich chudoschnikow. K jubilejnomz sprawotschniku imperatorskoi akademii chudoschestw. Hrsg. von S. N. Kondakow. Sankt Petersburg 1914. S. 38. [s. v. Willewalde]

Imperatorskaja sanktpeterburgskaja Akademiija chudoschnestw 1764-1914. Spisok russkich chudoschnikow. K jubilejnomz sprawotschniku imperatorskoi akademii chudoschestw. Hrsg. von S. N. Kondakow. Sankt Petersburg 1914, S. 118. [s. v. Mazurowski]

Imperatorskaja sanktpeterburgskaja Akademiija chudoschnestw 1764-1914. Spisok russkich chudoschnikow. K jubilejnomz sprawotschniku imperatorskoi akademii chudoschestw. Hrsg. von S. N. Kondakow. Sankt Petersburg 1914, S. 170. [s. v. Roubaud]

Imperatorskaja sanktpeterburgskaja Akademiija chudoschnestw 1764-1914. Spisok russkich chudoschnikow. K jubilejnomz sprawotschniku imperatorskoi akademii chudoschestw. Hrsg. von S. N. Kondakow, Sankt Petersburg 1914, S. 89. [s. v. Kiwschenko]

Grossman, Mark: Davout, Louis-Nicolas. In: World Military Leaders. A Biographical Dictionary. New York 2007, S. 82-84.

Grossman, Mark: Napoleon Bonaparte. In: World Military Leaders. A Biographical Dictionary. New York 2007, S. 241-244.

Grossman, Mark: Kutuzov, Mikhail Illarionovich Golenishchev. In: World Military Leaders. A Biographical Dictionary, New York 2007, S. 187-189.

Nikolaew, O. J.: Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 100-105.

Nikolaew, O. J.: Bogdan Pawlowitsch Willewalde. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 110-113.

Nikolaew, O. J.: Alexej Danilowitsch Kiwschenko In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 185-187.

Nikolaew, O. J.: Ilarion Michailowitsch Prjanischnikow. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 342-345.

Nikolaew, O. J.: Franz Alexejewitsch Roubaud. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 372-373

Pecht, Friedrich: Heß, Peter von. In: Allgemeine Deutsche Biografie. Bd. 12. Leipzig 1880, S. 300-303.

Reihe

Rotenberg, Ewsej Iosifowitsch; **Sadowen**, Wasili Wassiljewitsch; **Gerzenberg** B. P.: Schlachtenmalerei. Aus dem Russischen übersetzt von Melitta Bailleu. Berlin 1953 (= Große Sowjet Enzyklopädie. Reihe Kunst und Literatur. 16.)

Schmidt, Christoph: Russische Geschichte 1547-1917. München: R. Oldenbourg 2009 (= Oldenbourg Grundriss der Geschichte. 33.)

Sammelwerke

Bartlett, Rosamund: Russian culture. 1801-1917. In: The Cambridge History of Russia, bd. 2: Imperial Russia, 1689-1917. 2. Aufl. Hrsg. von Dominic Lieven, Cambridge [u. a.] 2006. S. 92-115.

Bringmann, Michael: Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys „*Seni vor der Leiche Wallensteins*“. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Hrsg. von Ekkehard Mai, Mainz a. Rhein 1990. S. 229-252.

Buschmann, Nikolaus; **Schierle**, Ingrid; **Mick**, Christoph: Kriegstypen: Begriffsgeschichtliche Bilanz in deutschen, russischen und sowjetischen Lexika. In: Formen des Kriegs. Von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 37, Paderborn [u. a.] 2007. S. 17-50.

Frank, Hilmar/ **Frank**, Tanja: Zur Erzählforschung in der Kunstwissenschaft. In: Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Hrsg. von Eberhart Lämmert, Berlin 1999.

Fuller, William C.: The imperial army. In: The Cambridge History of Russia. Bd. 2: Imperial Russia. 1689-1917. 2. Aufl. Hrsg. von Dominic Lieven. Cambridge [u. a.] 2006. S. 530-553.

Hamburg, Gary M.: Russian political thought. 1700-1917. In: The Cambridge History of Russia. Bd. 2: Imperial Russia. 1689-1917. 2. Aufl. Hrsg. von Dominic Lieven, Cambridge [u. a.] 2006. S. 116-144.

Harnisch, Manfred: Historienmalerei und nationale Sinnstiftung. In: Bild und Geschichte. Bd. 2: Wiener Zeitgeschichte-Studien. Hrsg. von Siegfried Mattl/ Karl Stuhlpfarrer/ Georg Tillner. Innsbruck/ Wien 1997. S. 21-33.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Spektakel des Krieges. Zur Geschichte der Schlachtenmalerei. In: Bilderschlachten. 2000 Jahre Nachrichten aus dem Krieg. Technik-Medien-Kunst. Hrsg. von Hermann Nöring/ Thomas F. Schneider/ Rolf Spilker 2009. S. 110-123.

Jürgens-Kirchhoff, Annegret: Der Beitrag der Schlachtenmalerei zur Konstruktion von Kriegstypen. In: Formen des Kriegs. Von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 37: Krieg in der Geschichte. Hrsg. von Dietrich Beyrau/ Michael Hochgeschwender/ Dieter Langewiesche. Paderborn/ München/ Wien/ Zürich 2007. S. 443-468.

Katzer, Nikolaus: Nikolaus I. In. Die Russischen Zaren. 1547-1917. 3. Aufl. Hrgs. von Hans-Joachim Torke. München 2005. S.289-314.

Kemp, Wolfgang: Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung. In: Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp. Hrsg. von Kilian Heck/ Cornelia Jöchner. Berlin 2006.

Krautheim, Hans-Jobst: Alexander I. In: Die Russischen Zaren. 1547-1917. 3. Aufl. Hrgs. von Hans-Joachim Torke. München 2005. S.275-287.

Löwe, Heinz-Dietrich: Alexander II. In. Die Russischen Zaren. 1547-1917. 3. Aufl. Hrgs. von Hans-Joachim Torke. München 2005. S.315-338.

Löwe, Heinz-Dietrich: Alexander III. In. Die Russischen Zaren. 1547-1917. 3. Aufl. Hrgs. von Hans-Joachim Torke. München 2005, S.339-353.

Löwe, Heinz-Dietrich: Nicolaus II. In. Die Russischen Zaren. 1547-1917. 3. Aufl. Hrgs. von Hans-Joachim Torke, München 2005. S.354-375.

Martin, Alexander M.: Russia and the legacy of 1812. In: The Cambridge History of Russia, Bd. 2: Imperial Russia, 1689-1917, 2. Aufl. Hrsg. von Dominic Lieven, Cambridge [u. a.] 2006. S. 145-164.

Neugebauer, Karl-Volker: Des Kaisers schimmernde Wehr. In: Die Zeit bis 1914: Vom Kriegshaufen zum Massenheer. Bd. 1: Grundkurs deutsche Militärgeschichte. München 2006. S. 378-485.

Pfaffenbichler, Mathias: Das Schlachtenbild als Medium der Siegespropaganda. In: Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Michaela Fahlenbock/ Lukas Madersbacher/ Ingo Schneider, Innsbruck/Wien/Bozen 2011, S. 199-210.

Ragsdale, Hugh: Russian foreign policy. 1725-1815. In: The Cambridge History of Russia, Bd. 2: Imperial Russia, 1689-1917, 2. Aufl. Hrsg. von Dominic Lieven, Cambridge [u. a.] 2006, S. 504-529.

Schmitz-Esser, Romedio: Der tote Körper als Siegessymbol. Der Leichnam des Gegners zwischen Legitimation und „*damnatio memoriae*“. In: Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Michaela Fahlenbock/ Lukas Madersbacher/ Ingo Schneider. Innsbruck/Wien/Bozen 2011. S. 23-30.

Steininger, Jutta: Über Historienmalerei sprechen – Zum Verhältnis von Normenbildung und Geschichtsreflexion in der Kunsttheorie der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. In: Bild und Geschichte. Bd. 2: Wiener Zeitgeschichte-Studien. Hrsg. von Siegfried Mattl/ Karl Stuhlpfarrer/ Georg Tillner. Innsbruck/ Wien 1997. S. 34-57.

Stolpe, Elmar: Der Krieg als Drama der Leidenschaften. Paradigmawechsel in der militärischen Malerei des napoleonischen Zeitalters. In: Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Hrsg. von Ekkehard Mai. Mainz a. Rhein 1990. S. 173-192.

Terzic, Zoran: Die Axt. Zur politischen Phänomenologie von Sieg und Niederlage. In: Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Michaela Fahlenbock/ Lukas Madersbacher/ Ingo Schneider. Innsbruck/Wien/Bozen 2011. S. 157-172.

Van der Oye, David Schimmelpenninck: Russian foreign policy. 1815-1917. In: The Cambridge History of Russia. Bd. 2: Imperial Russia. 1689-1917. 2. Aufl. Hrsg. von Dominic Lieven, Cambridge [u. a.] 2006. S. 554-574.

Jahrbücher

Pfaffenbichler, Matthias: Das Barocke Schlachtenbild – Versuch einer Typologie. In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 1995 (1995), H. 91, S. 37-110.

Ausstellungskataloge

Catalogue of paintings by Vassili Vereshchagin: including the Campaign of Napoleon I. in Russia and the Battle of San Juan Hill (Kat. Ausst. Astor Gallery of the Waldorf-Astoria, New York 1923) New York 1923.

Horses in Russian Art (Kat. Ausst. State Russian Museum 2001) Sankt Petersburg 2001.

Liebe, Tod und Leidenschaft. Geschichten aus dem Zarenreich (Kat. Ausst. Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg/ Kunsthalle Krems 2004) Italien 2004.

Musej-sapowednik „Borodinskoe pole“ (Kat. Ausst. Gosudarstwennii Borodinskii woenno-istoritscheskii muzej- zabowednik, Borodino 2007) Moskau 2007.

Romanticism in Russia (Kat. Ausst. State Russian Museum, Sankt Petersburg 1995) Sankt Petersburg 1995.

Russisches Museum. Hundert Jahre Nationale Russische Schatzkammer (Kat. Ausst. Staatlich Russisches Museum 1998) 1998.

Russland, Repin und die Realisten (Kat. Ausst. Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg/ Kunsthalle Krems 2002) Italien 2002.

Russische Malerei im 19. Jahrhundert. Realismus, Impressionismus, Symbolismus. Aus den Sammlungen der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau und des Staatlichen Russischen Museums Leningrad (Kat. Ausst. Kunsthaus Zürich, Zürich 1989) Zürich 1989.

Russlands Seele. Ikonen, Gemälde, Zeichnungen aus der Staatlichen Tretjakow-Galerie Moskau (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2007) München 2007.

Slawa russkowo oruschija (Kat. Ausst. chudozschestwennie kollekzii Woenno-istoritscheskowo museja artillerii, inschenernich wojsk i wojsk swjasi, Sankt Petersburg 2003) Moskau 2003.

The Guide. The Military-Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps (Kat. Ausst. The Military-Historical Museum of Artillery, Engineer and Signal Corps, Sankt Petersburg 2008) Sankt Petersburg 2008.

Wintermärchen. Winter-Darstellungen in der europäischen Kunst von Bruegel bis Beuys (Ausst. Kat. Kunsthistorisches Museum Wien/ Kunsthaus Zürich 2011-2012) Wien/ Zürich 2011.

Internetquellen

Baradowskaja, Larisa: Gottfried Willewalde – schiwopisez imperskogo ofizioza 2003, <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6817.php> in <http://www.nasledie-rus.ru/> [5. Dezember 2010; 17:34 Uhr].

Chairman, Alexander Mikaberidze: Peter Bagration – „*The Lion of the Russian Army*“ 2000 <http://www.museum.ru/1812/english/Library/Mikaberidze/index.html> in <http://www.museum.ru/museum/1812/index.html> [2. Jänner 2013, 00:16 Uhr].

Kornilowa, Julia: Master batalnoj schiwopisi 2009, <http://www.vsp.ru/culture/2009/07/14/463631> in <http://www.vsp.ru/pravda> [07. Juli 2012, 18:01 Uhr].

Popov, A. I.: Peter Hess 2004 < http://www.museum.ru/1812/Painting/gess/index.html> in <http://www.museum.ru/museum/1812/index.html> [22. Dezember 2012, 20:16 Uhr].

Troizkii, N. A.: Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin 2004, <http://www.museum.ru/1812/Painting/ver/index.html> in <http://www.museum.ru/museum/1812/index.html> [22.Dezember 2012, 18:49 Uhr].

Pfaffenbichler, Mathias: Das frühbarocke Schlachtenbild – vom historischen Ereignisbild zur militärischen Genremalerei 1996, <http://www.lwl.org/LWL/Kultur/Westfaelischer_Friede/dokumentation/ausstellungen/pmatthias_II_V/> in <http://www.lwl.org> [5.Mai 2013, 17:12 Uhr].

Puschkin, Alexander: Den Verleumdern Rußlands. Aus dem Russischen übersetzt von Bodenstedt [o. J], <http://gedichte.xbib.de/Puschkin_gedicht_020.+Den+Verl%E4umdern+Ru%DFlands.htm> in <http://gedichte.xbib.de/> [4.1.2013; 21:37 Uhr].

[o. A.]: Academicism [o. J.], <http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/18th-century/academicism> in <http://www.rusartnet.com/> [14. November 2012; 21:16 Uhr].

[o. A.]: Bogdan Pawlowitsch Willewalde [o. J.], <http://www.artpoisk.info/artist/villeval_de_bogdan_pavlovich_1818/bio> in <http://www.artpoisk.info/> [5. Februar 2013; 15:16 Uhr].

[o. A.]: Bogdan Pawlowitsch Willewalde [o. J.], <http://www.art-prints-on-demand.com/sform/search-results.html?gsp=Willewalde&gkp=> in < http://www.art-prints-on-demand.com/> [5. Februar 2013; 10:24 Uhr].

[o. A.]: Franz Alexejewitsch Roubaud [o. J.], <http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/rubo/index.html> in <http://www.museum.ru/museum/1812/index.html> [03.November 2012, 16:13].

[o. A.]: Illarion Pryanishnikov [o. J.], <http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/realist/illarion-pryanishnikov> in <http://www.rusartnet.com/> [10. Dezember 2012; 14:26 Uhr].

[o. A.]: National Romanticism [o. J.], <http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/19th-century/late-19th-century/national-romanticism> in <http://www.rusartnet.com/> [14. November 2012; 22:02 Uhr].

[o. A.]: Peter Hess [o. J.], <http://www.peter-von-hess.de/index.shtml> in <http://www.peter-von-hess.de> [31.März.2013; 10:16 Uhr].

[o. A.]: Realism [o. J.], <http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/19th-century/late-19th-century/realism> in < http://www.rusartnet.com/> [14. November 2012; 21:31 Uhr].

[o. A.]: Romanticism [o. J.], <http://www.rusartnet.com/russian-artistic-movements/19th-century/early-19th-century/romanticism> in <http://www.rusartnet.com/> [14. November 2012; 21:20 Uhr].

[o. A.]: Vassili Vereschagin [o. J.], <http://www.rusartnet.com/biographies/russian-artists/19th-century/late-19th-century/national-romantic/vasily-vasilyevich-vereschagin> in <http://www.rusartnet.com/> [11. Dezember 2010; 10:43 Uhr].

[o. A.]: Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin [o. J.], <http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842> in <http://www.artpoisk.info/> [5. Februar 2013; 15:02 Uhr].

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1
„*Peter der Große in der Schlacht von Poltowa*“, Louis Caravaque, 1718
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Peter_the_Greate_in_Battle_of_Poltava.jpg

Abb. 2
„*Die Schlacht von Lesnaja*“, Jean-Marc Nattier, 1717
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Battle_of_Lesnaya.jpg?uselang=ru

Abb. 3
„*Die Schlacht von Leipzig am 6. Oktober 1813*“, Wladimir Iwanowitsch Moschkow, 1815
http://www.artsait.ru/art/m/moshkov/main.htm

Abb. 4
„*Die Schlacht von Leipzig vom 2. Bis 7. Oktober 1813*“, Alexander Iwanowitsch Sauerweid, 1844
http://www.artpoisk.info/artist/zauerveyd_aleksandr_ivanovich_1783/srazhenie_pri_leypcige_s_2_po_7_oktyabrya_1813_goda

Abb. 5
„*Die Belagerung von Varna 1828*“, Alexander Iwanowitsch Sauerweid, 1836
http://www.artpoisk.info/artist/zauerveyd_aleksandr_ivanovich_1783/inzhenernaya_ataka_kreposti_varna_sapernym_batal_onom_23_sentyabrya_1828_goda

Abb. 6
„*Sturm auf die Festung Noteburg am 11. Oktober 1701*“ Alexander von Kotzebue, 1846
http://www.artpoisk.info/artist/kocebu_aleksandr_evstaf_evich_1815/shturm_kreposti_noteburg_11_oktyabrya_1702_goda

Abb. 7
„*Die Überquerung Suworows über die Teufelsbrücke*“, Alexander von Kotzebue, 1850er
http://www.artpoisk.info/artist/kocebu_aleksandr_evstaf_evich_1815/boy_na_chertovom_mostu_14_sentyabrya_1799_goda_1857-

Abb. 8
„*Die Schlacht von Grochow am 13. Februar 1831*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1850er
http://www.artpoisk.info/artist/villeval_de_bogdan_pavlovich_1818/srazhenie_pri_grahove_13_dekabrya_1831_goda

Abb. 9
„*Die Schlacht von Paris am 17. März 1814*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1834
Nikolaew, O. J.: Bogdan Pawlowitsch Willewalde. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 110

Abb. 10
„*Apotheose des Kriegs*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1871
http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/apofeoz_voyny

Abb. 11
„*Totenmesse*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1878/1879
http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/pobezhdennye_panihida

Abb. 12
„*Die Verteidigung Sewastopols*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1902-1905
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ee/Panorama1854-1855.jpg?uselang=ru

Abb.13
„*Das Ismailowsker-Leibgarde-Regiment in der Schlacht von Borodino*“, Alexander von Kotzebue, 1840er
Musej-sapowednik „*Borodinskoe pole*“ (Kat. Ausst. Gosudarstwennii Borodinskii woenno-istoritscheskii musej-sapowednik, Borodino 2007) Moskau 2007, S. 18

Abb. 14
„*Die Schlacht von Narva am 19. November 1700*“, Alexander von Kotzebue, 1846
http://www.artpoisk.info/artist/kocebu_aleksandr_evstaf_evich_1815/srazhenie_pod_narvoy_19_noyabrya_1700_goda

Abb. 15
„*Die Überquerung Suworows über den Sankt Gotthard Pass am 13. September 1799*“, Alexander von Kotzebue, 1850er
http://www.artpoisk.info/artist/kocebu_aleksandr_evstaf_evich_1815/perehod_voysk_suvorova_cherez_sen-gotard_13_sentyabrya_1799_goda

Abb. 16
„*Die Schlacht von Smolensk am 5. August*“, Peter Hess, 1846
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess03.html

Abb. 17
„*Die Schlacht am Walutina am 7. August*“, Peter Hess, 1850
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess04.html

Abb. 18
„*Die Schlacht von Borodino am 6. Oktober*“, Peter Hess, 1843
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess05.html

Abb. 19
„*Die Schlacht von Polozk am 7. Oktober*“, Peter Hess, 1840er
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess07.html

Abb. 20
„*Die Schlacht von Wjasma am 22. Oktober*“, Peter Hess, 1842
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess09.html

Abb. 21
„*Die Schlacht von Krasny am 5. November*“, Peter Hess, 1849
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess10.html

Abb. 22
„*Die Überquerung der Beresina am 16. November*“, Peter Hess, 1844
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess01.html

Abb. 23
„*Die Schlacht von Klyastitsy am 19. Juli*“, Peter Hess, 1840er
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess01.html

Abb. 24
„*Die Schlacht von Krasny am 2. August*“, Peter Hess, 1840er
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess02.html

Abb. 25
„*Die Schlacht von Tarutino am 6. Oktober*“, Peter Hess, 1847
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess06.html

Abb. 26
„*Die Schlacht von Malojaroslawets am 12. Oktober*“, Peter Hess, 1851
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess08.html

Abb. 27
„*Die Schlacht an der Losmina am 6. November*“, Peter Hess, 1840er
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/gess/gess11.html

Abb. 28
„*Der Einzug König Ottos in Nauplia an der Spitze der bayrischen Truppen*“, Peter Hess, 1835
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_v_Hess_K%C3%B6nig_Otto_v_Griechenland_(1).jpg

Abb. 29
„Ottos Einzug in Athen“, Peter Hess, 1839
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Otto%27s_entry_in_Athens.jpg

Abb. 30
„*Rückzug von Französischen Zivilisten aus Russland im Jahr 1812 nach Napoleons Rückzug aus Moskau*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1846
http://www.artpoisk.info/artist/villeval_de_bogdan_pavlovich_1818/otstuplenie_francuzskoy_armii_v_1812_godu

Abb. 31
„*Die Schlacht von Grochow am 13. Februar 1831*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, Mitte des 19. Jahrhunderts
http://www.artpoisk.info/artist/villeval_de_bogdan_pavlovich_1818/srazhenie_pri_grahove_13_fevralya_1831_goda

Abb. 32
„*Rückzug über die Beresina*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1891
Nikolaew, O. J.: Bogdan Pawlowitsch Willewalde. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 113

Abb. 33
„*Die Schlacht von Fère-Champenoise am 13. März 1814*“, Bogdan Pawlowitsch Willewalde, 1891
http://www.artpoisk.info/artist/villeval_de_bogdan_pavlovich_1818/leyb-gvardii_konnyy_polk_v_srazhenii_pri_fershampenuaze_13_marta_1814_goda

Abb. 34
„*Im Jahre 1812*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1874
Nikolaew, O. J.: Ilarion Michailowitsch Prjanischnikow. In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 342

Abb. 35
„*Im Jahre 1812*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1873
http://www.1812db.simvolika.org/?action=card&table=Subject&query=Autor%20=%20'%CF%F0%FF%ED%E8%F8%ED%E8%EA%EE%E2%20%C8%EB%EB%E0%F0%E8%EE%ED%20%CC%E8%F5%E0%E9%EB%EE%E2%E8%F7'&id=1782&type=1&cursor=0&step=&sort=ORDER%20BY%20Name%20ASC&title=%CF%F0%FF%ED%E8%F8%ED%E8%EA%EE%E2%20%C8%EB%EB%E0%F0%E8%EE%ED%20%CC%E8%F5%E0%E9%EB%EE%E2%E8%F7%20%95%20%D0%E0%E1%EE%F2%FB%20%E0%E2%F2%EE%F0%E0.

Abb. 36
„*Im Jahre 1812*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1873
http://www.rosfineart.ru/item/a85

Abb. 37
„*Die Leere*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1872
http://www.artpoisk.info/artist/pryanishnikov_illarion_mihaylovich_1840/porozhnyaki

Abb. 38
„*Auferstehungstag im Norden*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1887
http://www.artpoisk.info/artist/pryanishnikov_illarion_mihaylovich_1840/spasov_den_na_severe

Abb. 39
„*Oster-Prozession*“, Illarion Michailowitsch Prjanischnikow, 1893
http://www.artpoisk.info/artist/pryanishnikov_illarion_mihaylovich_1840/krestnyy_hod_004

Abb. 40
„*Napoleon I auf den Borodino-Höhen*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1897
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver01.html

Abb. 41
„*Das Ende der Schlacht von Borodino*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1899-1900
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver02.html

Abb. 42
„*Vor Moskau – Warten auf die Deputation der Bojaren*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1891-1892
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver03.html

Abb. 43
„*In der Uspenski-Kathedrale*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1898
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver04.html

Abb. 44
„*Im Kreml – es brennt!*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1898
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver05.html

Abb. 45
„*Durch das Feuer*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver06.html

Abb. 46
„*Glühendes Samoskworetschje*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1896-1897
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver07.html

Abb. 47
„*Marschall Davout im Tschudow Kloster*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1900
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver08.html

Abb. 48
„*Im Petrowski-Palast (Das Warten auf die Welt)*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver20.html

Abb. 49
„*Die Rückkehr aus dem Petrowski-Palast*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1895
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver09.html

Abb. 50
„*Die Brandstifter. Erschießung im Kreml*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1897-1898
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver10.html

Abb. 51
„*Napoleon und Marschall Lauriston – Frieden um jeden Preis*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver11.html

Abb. 52
„*In Gorodnija – kämpfen oder zurückziehen?*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver12.html

Abb. 53
„*Auf der Etappe – schlechte Nachricht aus Frankreich*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver13.html

Abb. 54
„*Auf der Straße – Rückzug, Flucht, ...*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver14.html

Abb. 55
„*Napoleon in Winterkleidung*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1900
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver15.html

Abb. 56
„*Nachtbiwak der Grand Armée*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1896-1897
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver16.html

Abb. 57
„„*Zögert nicht! – Lasst uns gehen!*““, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver17.html

Abb. 58
„*Mit der Waffe in der Hand – bereit zu schießen!*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver18.html

Abb. 59
„*Das Bajonett! Hurra! Hurra!*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1887-1895
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/ver/ver19.html

Abb. 60
„*Nach dem Sieg. Verbandsplatz nahe Plewna*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1881, 183 x 402 cm, Öl/Lw.
http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/posle_ataki_perevyazochnyy_punkt_pod_plevnoy

Abb. 61
„*Gewinner*“, Wasili Wassiljewitsch Wereschtschagin, 1878-1879
http://www.artpoisk.info/artist/vereschagin_vasiliy_vasil_evich_1842/pobediteli

Abb. 62
„*Kriegsrat in Fili im Jahre 1812*“, Alexej Danilowitsch Kiwschenko, 1880
Nikolaew, O. J.: Alexej Danilowitsch Kiwschenko In: Enziklopedija russkoi schiwopisi, Moskau 2010, S. 185

Abb. 63
„*Wolfsjagd*“, Alexej Danilowitsch Kiwschenko, 1831
http://www.posterlux.ru/rus-artists/gallery/kivshenko-aleksei-danilovich-1851-1895/9127/page/1

Abb. 64
„*Nischni-Nowgorder-Dragoner jagen die Türken an der Straße nach Kars während der Schlacht von Aladzhinski am 3. Oktober 1877*“, Alexej Danilowitsch Kiwschenko, 1890er
http://pokartinam.ru/kivshenko-aleksej-danilovich-nizhegorodskie-draguny-presleduyushhie-turok-po-doroge-k-karsu-vo-vremya-aladzhinskogo-srazheniya-3-oktyabrya-1877-goda/

Abb. 65
„*Die Schlacht von Borodino*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1911
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ae/Battle_of_Borodino_part_of_panorama_by_Franz_Roubaud.jpg

Abb. 66
„*Sturm auf Gimra*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1891
http://www.artpoisk.info/artist/rubo_franc_alekseevich_1856/shturm_aula_gimry

Abb. 67
„*Menschliche Brücke*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1897http://www.artpoisk.info/artist/rubo_franc_alekseevich_1856/zhivoy_most

Abb. 68
„*Kaukasische Reiter*“, Franz Alexejewitsch Roubaud, 1901
http://www.artpoisk.info/artist/rubo_franc_alekseevich_1856/kavkazskaya_konnaya_razvedka

Abb. 69
„*Einsatz der Kosaken in der Schlacht von Mir*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, Ende 19. Jahrhundert/ Anfang 20. Jahrhundert
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Platov3.jpg?uselang=ru

Abb. 70
„*Der Angriff der russischen Kavallerie auf die französische Batterie in der Schlacht bei Borodino*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, Ende 19. Jahrhundert/ Anfang 20. Jahrhundert
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/Borodino/index.html

Abb. 71
„*Attacke des Leibgarde-Kavallerie Regiments auf die französische Kürassiere im Jahre 1812*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1910-1912
http://www.museum.ru/museum/1812/Painting/Borodino/index.html

Abb. 72
„*Der Fall der Husaren-Leibgarde bei Telish im Jahre 1877*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1888
http://www.artpoisk.info/artist/mazurovskiy_viktor_vikent_evich_1859/delo_pri_selenii_telishe_v_1877_godu

Abb. 73
„*Angriff des Leibgarde-Regiment auf die Französisch Kürassier in der Schlacht bei Friedland am 2. Juni 1807*“, Viktor Viketjewitsch Mazurowski, 1912
http://www.artpoisk.info/artist/mazurovskiy_viktor_vikent_evich_1859/ataka_leyb-gvardii_konnogo_polka_na_francuzskih_kirasir_v_srazhenii_pod_fridlandom_2_iyunya_1807_goda