

Apokalyptische Gestalt oder „Feind Russlands“?

Napoleon in russischen Karikaturen zu Anfang des 19. Jahrhunderts

Liliya Berezhnaya

ABSTRACT

This article is devoted to “sacralized” imaginations of Napoleon and his army as enemies as they appear in Russian caricatures of 1812. It consists of three parts: the first one deals with the images of the “holy war,” Napoleon, and France in Russian official political manifestos and Church sermons from the beginning of the 19th century. The second part examines West European “demonic” images of the French Emperor. Finally, the third part explores whether Russian caricature interpreted the war of 1812 as an event in the history of Christian salvation. The analysis suggests that Russian caricaturists mostly ignored the “demonized” images of Napoleon and his army. They predominantly concentrated on depicting heroic fights of the common people with the French invaders. The reasons for this astonishing lack of Napoleon-Antichrist-images can be explained by both a new interest in „the Russian people“ and old traditions of the Russian Orthodox iconography which did not provide frightening devil images either.

*Bereit den Erdkreis ganz mit einem Schlag zu löschen,
Und weder Gott noch Menschen schone ich...
Je größer der Leichen Haufen, desto höher werd' ich stehen...
Mir bleibt, mit deiner Hilfe nur noch dies zu tun,
Russland ins große allgemeine Grab zu stoßen.*

Diese Verse ließ der Dichter Semen Novikov (der zuweilen auch unter dem Pseudonym „Der letzte Russe in der Steppe“ schrieb) Napoleon Bonaparte „im Gespräch mit dem T[eufel]...“ sagen. Erstmals veröffentlicht wurde das Gedicht im Jahr 1812 in St. Petersburg. Der Gedichtband trug den Titel „Echte Vision und ein Gespräch N[apoleons]

mit dem S[atan] nach dem Brand von Moskau¹. Darin ergießt sich der geballte Zorn des französischen Kaisers über Moskau: „Alles habe ich dort ohne Schonung in Stücke gerissen, und als ich ging, alles in Asche verwandelt. Selbst der Kreml sollte in die Luft fliegen“. Allein bis 1816 erlebte Novikovs Buch vier Neuauflagen.

Im gleichen Jahr 1812 verfertigte der russische Karikaturist Ivan Ivanovič Terebenev einen Kupferstich mit dem Titel „Napoleon und der T... nach der Verbrennung Moskaus“ (Bild 1).



Bild 1. Ivan Terebenev, *Napoleon und der T... nach der Verbrennung Moskaus* (1812)²

- 1 S. Novikov, *Videnie najavu i razgovor N[apoleona] s S[atanoju] posle sožženija Moskvy i podorvanija časti Kremlevskich sten pri uchođe Napoleona s vojskami iz onoj, kuda on byl dopuščen bez boju i počti vpustuju*. Perevel s originalov Otvstajnoj russkij v stepi, Sankt Peterburg 1812. Novikovs Werk ist in Teilen abgedruckt bei E. Višlenkova, *Vizualnoe narodovedenie imperii, ili Uvidet' russkogo dano ne každomu*, Moskau 2011, S. 168 sowie N. Švedova, *Zlych furij svetoch: Obraz Napoleona v russkoj publicistike načala XIX v.*, in: *Rodina* 8 (2002), S. 10-12, 11.
- 2 *Abbildung in: Otečestvennaja vojna i russkoe obščestvo*, Bd. 4, Moskau 1911, S. 163.

Darauf ist der französische Imperator abgebildet vor dem Hintergrund des rauchenden Moskau, symbolisiert durch eine Kirche und eine siebensäulige Rotunde. Die Form der Treppen-Rotunde dient als Abbild der Grabeskirche in Jerusalem. Schon Byzantiner haben solche Rotunden als ein Symbol des himmlischen Jerusalem in ihrer Architektur verwendet; diese Tradition wurde in der russischen religiösen Kultur weitergeführt.³ Das zornverzerrte Gesicht Napoleons ist dem Abgrund der Hölle zugewandt, aus dem ihn der Tod mit der Sense, die Schlange und eine ganze Reihe von Dämonen mit grünen Haaren und Fackeln in der Hand grüßen (letzteres eine Anspielung auf das In-Brand-Setzen Moskaus). Zu den Füßen des „Beherrschers Europas“ befinden sich menschliche Knochen, über seinem Kopf Blitze, die aus dem Himmel herunterschlagen. Mit feurigem Schwert schlägt die Hand Gottes die Krone vom Kopf Napoleons und in die Hölle. Unterhalb der Karikatur⁴ findet sich ein kleiner Vierzeiler – ein Zitat aus dem eben erwähnten Gedicht über die „Echte Vision und Gespräch Napoleons...“: „Ins Wanken kommen alle meine vorgefassten Pläne; alle drohen mir, von mir unterjochte Lande. Alles lief verkehrt, alles verändert; jetzt tyrannisieren sie mich, und ich verfall – was beginne ich nun?“⁵

In der Komposition erinnert der Kupferstich von Terebenev in vieler Hinsicht an „Apokalypse“-Ikonen („Des eingeborenen Sohnes“), die im Moskauer Reich des 15. Jahrhunderts Verbreitung fanden. Auf diesen, ähnlich wie auf der Gravur, gibt es ein Bild des Todes mit der Sense, Darstellungen der Körper der Sünder, das göttliche Schwert und ein Bild der Heiligen Stadt.⁶ Für die Zeitgenossen waren der Vergleich Napoleons mit dem Feind des Menschengeschlechtes, und zugleich seine Angleichung an die Sünder beim Blick auf die Karikatur Terebenevs offensichtlich.

Waren solche Darstellungen eine Ausnahme bei der Herausbildung eines visuellen Feindbildes in der Zeit des „Vaterländischen Krieges“ von 1812? Oder kann man vielmehr von einer generellen „Dämonisierung“ Napoleons und seiner Armee in der Satire dieser Zeit sprechen? Mit welchen künstlerischen Mitteln wurde die „Dämonisierung“ des Bildes Napoleons und seiner Armee erreicht? Mit anderen Worten, wann und wie stellten die russischen Karikaturisten Napoleon und seine Armee mit Hilfe biblischer Symbole des Bösen dar? Welches „Eigene“ wird als Gegensatz zu Napoleon als „dem Anderen“ konstruiert? Doch können Karikaturen hier nicht isoliert betrachtet werden. Dieser Beitrag

3 A. Lidov, *Nebesnyj Erusalim v vostočnochristianskoj ikonografii*, in: A. Batalov, A. Lidov (Hrsg.), *Jerusalim v ruskoj kulture*, Moskau 1994, S. 344. Über Rotonden-Kirchen in der orthodoxen Tradition: O. Ioannisjan, *Chramy-rotundy v Drevnej Rusi*, in: A. Batalov, A. Lidov (Hrsg.), *Jerusalim v ruskoj kulture*, S. 100-147; R. Ousterhout, *Flexible geography and transportable topography*, in: B. Kühnel, B. Narkiss (Hrsg.), *The real and ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic art. Studies in honor of Bezael Narkiss on the occasion of his seventieth birthday*, Jerusalem 1998, S. 393-404.

4 Obwohl das Bild scheinbar keine komische Situation darstellt, gehört es deutlich zu der Kategorie „politische Karikatur“, die vor allem durch ihren kritischen (satirischen) Charakter zu definieren ist. Gerd Unverfehrt, *Karikatur. Zur Geschichte eines Begriffs, Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, München 1984, S. 384-401.

5 D. Roviskij, *Russkie narodnye kartinki*, Bd. 2, Reprint St. Petersburg 2002, S. 229.

6 Z. B. in M. Alpatov, *Pamjatnik drevnerusskoj živopisi konca XV v. ikona „Apokalipsis“*, Moskau 1964.

untersucht vielmehr ein Feld, in dem verschiedene Medien eine Rolle spielen, die weite Verbreitung und alltägliche Rezeption erfuhren: Literarische und bildende Künste, insbesondere Karikaturen, aber auch Predigten und politische Manifeste. Damit kommen sehr unterschiedliche Akteure ins Spiel – Künstler, Regierung und Kirchenvertreter –, die durch verschiedene Interessen, Werte und Sprachmuster bestimmt waren. In den schriftlichen und bildlichen Äußerungen werden wiederum verschiedene Objekte der Darstellung geschaffen: die gebildete Elite, vor allem aber „das Volk“, also Bauern, Soldaten und Kosaken. Darüber hinaus muss der russische Diskurs sowohl vergleichend als auch transfergeschichtlich im europäischen Kontext betrachtet werden. Wie fügte sich die russische Karikatur der Zeit in den allgemein-europäischen anti-napoleonischen Diskurs ein und welche Besonderheiten sind hier zu erkennen?

Meine Argumentation erfolgt dabei in drei Schritten. Zunächst beschreibe ich kurz die allgemeinen Motive in der Darstellung des „Heiligen Krieges“, Napoleons und Frankreichs in der offiziellen russischen Propaganda und der kirchlichen Literatur zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Generell wurden hier, in der Politik, bei den Eliten und von der Kirche, die Themen und damit die Maßstäbe bestimmt, nach denen Napoleon und seine Taten beurteilt werden sollen. Im zweiten Schritt wende ich mich analogen Sujets in der anti-napoleonischen Karikatur Westeuropas (insbesondere Englands) jener Zeit zu. Hier richtet sich die Frage auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten der westeuropäischen und russischen Diskurse. Schließlich werde ich – aufbauend auf den beiden vorgenannten Aspekten – eine Analyse der grundlegenden Motive und künstlerischen Verfahren der russischen Karikatur zu den Ereignissen von 1812 vornehmen.

1. Der Heilige Krieg mit Napoleon“ in der russischen offiziellen Propaganda und in der kirchlichen Literatur

„Napoleon wagt es, [...] Russland zu drohen mit dem Einmarsch in seine Grenzen, der Zerstörung seiner Wohlfahrt [...] und der Erschütterung der rechtgläubigen Griechisch-russischen Kirche...“⁷, so der Synod am 6. Dezember 1812. Dass Napoleon und sein Heer eine Bedrohung nicht allein der physischen und territorialen Einheit, sondern auch für das Seelenheil eines jeden einzelnen Bewohners des Russischen Reiches darstellen, bedeutet, ihn gleichsam in die Nähe des biblischen „bösen Feindes“ zu rücken – so wie in den einleitenden Beispielen geschehen. Eine solche existenzielle, ganzheitliche Bedrohung lässt sich überzeugend nur darstellen mit der Einführung einer scharfen semantischen Grenze zwischen „Unseren“ und „den Anderen“. Mit anderen Worten, es geht – zunächst der Theorie nach – um eine Feinbildkonstruktion, und zwar letztlich mit metaphysischen Konnotationen. In den Sozialwissenschaften und der Psychologie

7 Der Volltext ist abgedruckt in: S. Čimarov, *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' v vojne 1812 goda*, Sankt Peterburg 2004, S. 55-58; L. Mel'nikova, *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' v otečestvennoj vojne 1812 goda*, Moskau 2002, S. 45f.

werden solche Prozesse als „Entfremdung“ oder „Verfeindlichung“ (enmification)⁸ bezeichnet. Man versteht darunter Stereotypenbildung, einhergehend mit selektiven Wahrnehmungsmustern⁹, Enthumanisierung, Zuweisung von Einseitigkeiten und Fehlermustern.¹⁰ Solche Prozesse bestehen in zwischenmenschlichen und zwischenkollektiven Beziehungen immer, doch wird deren Polarisierungspotenzial in Kriegszeiten beschleunigt wirksam.¹¹

Dieser Prozess der „Verfeindlichung“ verlief keineswegs stets linear und konsequent. Die Einstellung zu Napoleon und Frankreich war allgemein in den regierenden Kreisen des Russischen Reiches zu Beginn des 19. Jahrhunderts durchaus nicht immer negativ. Ungefähr bis 1805, dem Datum des Eintritts Russlands in die anti-französische Koalition, erschienen zahlreiche apologetische Lebensbeschreibungen, in denen die großen Taten Bonapartes gepriesen wurden. Darin wurden stets auch die moralischen Qualitäten des französischen Herrschers unterstrichen: Bescheidenheit, Zurückhaltung, Gedankentiefe und Majestät.¹² Solche Epitheta waren konstitutiv für den „lichten“ Mythos Napoleons, der im ganzen damaligen Europa verbreitet war. Diese Apologetik Napoleons fügte sich vollständig in die allgemeine „Gallomanie“ (Frankophilie) eines Teils der damaligen russischen Aristokratie, und die Mode französischer Manieren und französischer Literatur.¹³ Bald allerdings nahm das Bild Napoleons in der offiziellen Publizistik dunklere Farbtöne an.

Bereits nach der Ausrufung des französischen Herrschers zum Kaiser im Jahr 1804, die dessen monarchische bzw. despotische Ambitionen manifestierte, begann die russische Regierung mit einer scharfen antifranzösischen Kampagne. „Apologetische“ oder „preisende“ Bücher über Napoleon wurden verboten. Es erschien nun im Gegenzug eine Vielzahl von propagandistischen Broschüren, in denen Napoleon, und mit ihm ganz Frankreich, hervortraten im Bild „gieriger Eroberer“¹⁴. Ivan Ambracumov unterscheidet in seinen Forschungen zum Bild Napoleons in der russischen offiziellen Propaganda und Publizistik zu Beginn des 19. Jahrhunderts die folgenden Epitheta, mit denen seinerzeit der französische Herrscher betitelt wurde: Erbe der französischen Revolution; großartig-einsamer rachsüchtiger Korse; Knecht, zum Herrn eingesetzt; Gottloser, Heuchler und Verführer der Völker; Usurpator der Macht und Zerstörer der Freiheit; Ehrgeizling;

8 R. Rieber / R. Kelley, Substance and shadow: Images of the enemy, in: R. Rieber (Hrsg.), *The Psychology of War and Peace*, 1991, S. 3-38,

9 B. Silverstein / C. Flamenbaum, Biases in the perception and cognition of the actions of enemies, in: *Journal of Social Issues* 45 (1989) 2, S. 51-72.

10 G. N. Sande / G. R. Goethals / L. Ferrari / L. T. Worth, Value-guided attributions: Maintaining the moral self-image and the diabolical enemy image, in: *Journal of Social Issues*, 45 (1989) 2, S. 91-118.

11 K. Sam, Faces of the Enemy: Reflection of the Hostile Imagination, San Francisco 1986; K. Platt, Unter dem Zeichen des Skorpions. Feindmuster, Kriegsmuster und das Profil des Fremden, in: M. Brehl / K. Platt (Hrsg.), *Feindschaft*, München 2003, S. 13-52.

12 N. Kazakov, Napoleon glazami russkich sovremennikov, in: *Novaja i novejšaja istorija* 3 (1970), S. 31-47 und *Novaja i novejšaja istorija* 4 (1970), S. 42-55.

13 M. Wesling, *Napoleon in Russian Cultural Mythology*, New York 2001, S. 2f.

14 N. Švedova, *Zlych furij svetoch* (Anm. 1), S. 10.

blutigere und rachsüchtiger Tyrann; zynischer und prinzipienloser Politiker.¹⁵ Zum vorläufigen Höhepunkt der „Verfeindlichung“ Napoleons wurde das Jahr 1806, als der Krieg der Viererkoalition gegen Frankreich begann. Alexander I. von Russland gab ein Manifest heraus über die Bildung landesweiter Landwehren und Milizen. Da sich der Krieg von 1806, der im Wesentlichen auf nichtrussischem Boden ausgetragen wurde, nicht als Befreiungskrieg titulieren ließ, wurde am 6. Dezember auf Anordnung des Zaren eine „Erklärung des Heiligsten Synod“ veröffentlicht, in der es hieß, nicht nur das Vaterland, sondern auch der christliche Glaube bedürfe der Verteidigung gegen die Angriffe Bonapartes.

*Noch zu den Zeiten der [...] gottfeindlichen Revolution feierte er die auf den Laufwegen des Volkes durch pseudo-gelehrte Gotteslästerer errichteten abgötterischen Heiligtümer und verfügte die Verehrung seiner unreinen Gesinnungsgenossen... Schließlich, zur vollendeten Schande für die Kirche Christi, rief er die jüdischen Synagogen nach Frankreich ... und richtete einen neuen großen Sanhedrin ein, eben jenen gottesfeindlichen Rat, der schon seinerzeit die Stirn hatte unseren Herrn und Erlöser Jesus Christus zum Kreuzestod zu verurteilen – und nun erwägt, alle Judasse zu vereinigen, einst durch den Zorn Gottes über das ganze Antlitz der Erde verstreut, und sie zur Vernichtung der Kirche Christi und ... zur Ausrufung des falschen Messias anzutreiben.*¹⁶

Auf diese Weise zeichnete sich Napoleon, neben seiner Hingabe an die Ziele der französischen Revolution (was bereits als Synonym der Gottlosigkeit fungierte), auch noch durch Züge des falschen Messias aus, nach biblischen Motiven der Apokalypse also des Verkünders des Zweiten Erscheinens Christi. Anders gesagt, im Text der „Erklärung des Synods“ wird Napoleon direkt an den Antichristen angeglichen.

Apokalyptische Motive in der offiziellen Rhetorik von Regierung und Kirche traten allerdings nach der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Tilsit 1807 zwischen Russland und Frankreich für eine gewisse Zeit wieder ganz in den Hintergrund. Alexander I. gab die Direktive aus, in Zukunft auf dämonisierende Darstellungen Napoleons zu verzichten.¹⁷ Es gibt allerdings Hinweise darauf, dass einige kirchliche Hierarchen durchaus ihre Zweifel an der Legitimität dieses diskursiven Waffenstillstandes mit Napoleon hatten. So schrieb zum Beispiel Metropolit Filaret (Drozdov) von Moskau viele Jahre später: „Es ist schwierig in die politische Sphäre einzutreten, ohne mit dem Gebiet des Geistlichen in Konflikt zu geraten. Hat man aber diesen Weg einmal betreten, zeigt sich alsbald eine gewisse Notwendigkeit, weiter auf ihm zu gehen, und es zieht einen sogar dorthin, wohin man ungern folgt. Im Krieg von 1806 und 1807 etwa benannte der Heiligste Synod, in

15 I. Ambracumov, *Obraz Napoleona I v russkoj oficial'noj propagande, publicistike i obščestvennom soznanii pervoj četverti XIX veka*, online: <http://www.museum.ru/1812/library/Ambartsumov/part02.html>.

16 S. Čimarov, *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov'* (Anm. 7), S. 55-58; L. Mel'nikova, *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov'* (Anm. 7), S. 45f.

17 N. Švedova, *Zlych furij svetoch* (Anm. 1), S.11.

der Meinung, damit der Regierung große Unterstützung zu leisten, Napoleon als Antichrist. Wenig später allerdings schloss man mit dem Antichristen Frieden.“¹⁸

Die Uneinigkeit in Rhetorik und Strategie gegenüber Napoleon hatte ihre innerrussischen Ursachen. Den Kirchenleuten folgte ein Teil der konservativen Aristokratie, für die Napoleon weiter der Erbe der französischen Revolution und damit ein gefährlicher Verbreiter liberaler Ideen und ein falscher Erzieher war.¹⁹ Das brachte auch diejenigen Russen der politischen Elite in Misskredit, die sich am Beispiel der napoleonischen Reformen orientieren wollten. Michael Pesenson analysiert in seinen Forschungen zum russischen apokalyptischen Diskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Detail die Ziele der „Dämonisierung“ Napoleons in der weltlichen Poesie jener Zeit: Schon lange vor dem Einfall von 1812 suchten die russischen Konservativen, aus Sorge vor den ihrer Ansicht nach zerstörerischen Einflüssen der Landreformen Michail Speranskij,²⁰ das öffentliche Image des französischen Imperators abzuwerten, an dem sich die Reformer ihrerseits orientierten.²¹ Sie versahen deswegen Napoleon mit Attributen wie dem des „neuen Attila“, des „Übeltäters“, des „blutigen Tyrannen“ usw.

Solche Tendenzen zur Dramatisierung und Dämonisierung verstärkten sich, als 1812 die napoleonische Armee russisches Gebiet betrat. Auch für die offizielle politische Linie war aus dem Verbündeten wieder ein Gegner geworden, gegen den es zur Verteidigung von Sittlichkeit und göttlicher Ordnung in den Kampf zu ziehen galt. In den Manifesten Alexanders I. erschienen neue religiös-patriotische Motive vom „Kampf des Kreuzes“ mit dem bösen Feind.²² Dieser Topos implizierte nicht nur einen absoluten Gegensatz von gut und böse. Er sah auch, ganz im Sinne des Neuen Testaments, den endgültigen Sieg des Guten – Christus, der himmlischen Mächte und, in diesem Falle, Russlands – voraus. Autor der zarischen Ukaze, Aufrufe und Manifeste war Admiral Aleksandr Šiškov, der am Vorabend des Krieges Speranskij als Erster Staatssekretär abgelöst hatte. Wie Andrej Sorin bemerkt hat, erwähnte Šiškov „in den Manifesten von 1812 Napoleon selbst ausgesprochen selten, gab stattdessen ausgesuchten Formulierungen wie ‚Feind‘, ‚Gegner‘ den Vorzug, und bezeichnete damit das Oberhaupt Frankreichs, dessen Armee und den französischen Staat gleichermaßen.“ Folglich existierte in der Einschätzung der russischen Führung schon kein Unterschied mehr zwischen dem „korsischen Usurpator“ und der Nation, die ihn gewählt hatte. Frankreich – das Frankreich der Revolution – hat den Anführer, den es verdiente. Als Beispiel hierfür führt Sorin folgendes Fragment aus einem Schreiben Šiškovs an:

18 Pis'ma mitropolita Moskovskogo Filareta k namestniku Svjato-Troickija Sergijevy Lavry archimandritu Antoniju (1831–1867), Bd. 3: 1850–1856, Moskau 1883, S. 391.

19 M. Pesenson, Napoleon Bonaparte and apocalyptic discourse in Early Nineteenth-Century Russia, in: *The Russian Review* 65 (2006), S. 373–392, S. 383; A. Martin, *Romantics, Reformers, Reactionaries: Russian Conservative Thought and Politics in the Reign of Alexander I.*, DeKalb 1997, S. 47.

20 M. Raëff, *Michael Speransky: statesman of imperial Russia, 1772–1839*, The Hague 1969.

21 M. Pesenson, *Napoleon Bonaparte* (Anm. 19), S. 383.

22 L. Mel'nikova, *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov'* (Anm. 7), S. 56.

Hätte er denn wohl [...] seinen Geist der Raserei und Böswilligkeit Millionen von Herzen einhauchen können, wenn diese Herzen nicht ihrerseits schon verdorben gewesen wären, und Sittenlosigkeit atmeten? [...] Obwohl, natürlich, in jedem Volk kann es Ungeheuer geben; allerdings, wenn nun in einem ganzen Heer alles und jeder als solche Ungeheuer, Räuber, Brandstifter, Zerstörer der Unschuld, Beleidiger der Menschheit, Lästerer des Heiligen selbst, so ist es wohl unmöglich, dass in einem solchen Volk und in einem solchen Staat gute Sitten herrschen.²³

Die Dämonisierung Frankreichs stieß natürlich auf ein schwer zu überwindendes Problem, da sich noch bis vor kurzem alles Französische, oft einschließlich der revolutionären Ideale, großer Beliebtheit bei der russischen Elite erfreut hatte. Die herrschenden Kreise, vor allem die Regierung und konservative Literaten, suchten nunmehr dieses Publikum von seiner Begeisterung für französische Kultur, Sprache, Literatur und Mode abzubringen.²⁴ Die Sakralisierung des Krieges und die Dämonisierung alles Französischen ließen keinen Platz mehr für die so genannten Gallomanen in der neu zu konstruierenden russischen Gesellschaft. Zugleich wurde Kaiser Alexander I. in den Rang eines Werkzeugs der göttlichen Vorsehung erhoben und als christlicher Herrscher bezeichnet, fähig und ausersehen, dem metaphysischen Bösen entgegen zu treten.

Die Kirche gesellte sich jetzt wieder bereitwillig zu den Konservativen. Über den Angriff Napoleons schrieben und redeten in Predigten in dieser Zeit auch viele kirchliche Protagonisten und behandelten den Konflikt nicht nur als Erprobung des russischen Volkes und seines Zaren, sondern auch als einen Widerstreit kosmischer Kräfte. Im Text eines erneuten Aufrufes des Synods an das Volk, gleich nach Beginn des Krieges 1812, wurde noch einmal unterstrichen, dass „das französische Volk die allein rechtmäßige Herrschaft, und die christlichen Altäre zu Fall zu bringen versuche“, und dadurch die „rächende Hand des Herrn“ auf sich gezogen habe²⁵.

Es sind allerdings keine Zeugnisse überliefert darüber, dass Napoleon direkt von der kirchlichen Kanzel herab als der Antichrist ausgerufen worden wäre. Doch wurden kabbalistische Zahlenspiele eines Dorpater Professors²⁶, in denen der Name Napoleons „die Zahl des großen Ungeheuers, 666“, ergab, von Militärggeistlichen unter Soldaten verteilt und erhielten auf diese Weise weite Verbreitung.²⁷ In den Predigten der Zeit wurde das Bild Napoleons entworfen als „Dieb“, „Räuber“, „nicht purpurborener Zar“, ferner als „Entführer der Krone der römischen Caesaren“.²⁸ Diese eher politisch anmutende Argumentation gegen den Revolutionär und Usurpator wurde jedoch in apokalyptische Dimensionen übergeleitet: Eine Vielzahl biblischer Zitate kündete vom Ende der Welt und

23 Zapiski, mnenija i perepiska admirala A.S. Šiškova, Bd. 1, Berlin 1870, S. 441; A. Zorin, Kormja dvuglavogo orla... Russkaja literatura i gosudarstvennaja ideologija v poslednej treti XVIII – pervoj treti XIX veka, Moskau 2001, S. 251.

24 A. Zorin, Kormja dvuglavogo orla (Anm. 23), S. 251.

25 L. Mel'nikova, Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' (Anm. 7), S. 54.

26 Wilhelm Friedrich Hezel, siehe S. Čimarov, Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' (Anm. 7), S. 81.

27 S. Čimarov, Russkaja Pravoslavnaja Cerkov' (Anm. 7), S. 80-82.

28 Ebenda, S. 66.

bezeichnete Napoleon als „stolzen und böartigen Pharao“.²⁹ „Hören wir nicht schon das Ende der großen Predigt aller Welt, spricht doch dies Evangelium selbst zu allen Geschöpfen, und dann kommt das Ende“, schrieb 1814 der Rektor der St. Petersburger geistlichen Akademie, der zukünftige Metropolit von Moskau und Heilige Filaret (Drozdov).³⁰ Es ging um eine besondere russische historische Mission – die Erschaffung von christlicher Ordnung in ganz Europa:

*Die Geißel Gottes trifft Europa so, dass ihre Schläge sich weitergeben über alle Enden des Erdkreises. Hört auf die Stimme des Strafenden, und wendet Euch ihm zu, so dass er zu Eurem Retter wird. Heute, gottgesegnetes Russland, erkenne Deine Größe und schlummere nicht, erhalte die Fundamente, auf denen sie errichtet ist.*³¹

Ihm folgte der damalige Metropolit von Novgorod und St. Petersburg, Ambrosij, als er schrieb:

*Russen! O Volk! Ruhm unserer Zaren, Ehre der Orthodoxen Kirche, Festung des Vaterlandes, Zier der russischen Lande, Hoffnung des leidenden Europa! Folgt rasch und furchtlos dem Euch vorbestimmten göttlichen Pfad... Glaubt ohne Zweifel, so wie Euch Gott selbst vorangeht zur Verteidigung aller, die auf Ihn bauen.*³²

Es verwundert kaum, dass solcherlei Worte, von der kirchlichen Kanzel ausgerufen, gleichsam weiter zogen in mündliche Überlieferungen vom Napoleon-Antichrist, die dann später in der russischen Presse gedruckt wurden (zum Beispiel im „Napoleander“ oder in verschiedenen „Visionen Napoleons“).³³ Vermutlich gehörte auch die oben erwähnte „Echte Vision und Gespräch Napoleons mit dem Satan“, die Ivan Terebenev dann illustrierte, zu dieser Kategorie von Texten.

2. Napoleon-Antichrist in der westeuropäischen Karikatur

Bei aller Dramatik hat doch, wie ein erster Vergleich zeigt, die russische anti-napoleonische Propaganda nichts Neues zum allgemeuropäischen literarisch-künstlerischen Image Napoleons hinzugefügt. Praktisch alle erwähnten Motive existierten bereits in europäischen mystischen Reflexionen über die Rolle Napoleons in der Weltgeschichte. Besonders populär waren auch im Westen jene kabbalistischen Berechnungen, die den

29 Ebenda.

30 Zit. nach A. Zorin, *Kormja dvuglavogo orla* (Anm. 23), S. 265; V. Parsamov, *Biblejskij narrativ vojny 1812–1814 godov, Istorija i povestvovanije*, Moskau 2006, S. 100-121.

31 Filaret (Drozdov), *Rassuždenije o npravstvennych pričinach neimovernych uspechov nashich v vojne s Francuzami 1812 goda*, in: *Sobranije obrazcovych russkich sočinenij i perevodov v proze* Bd. 2, St. Petersburg 1822, S. 184f.; A. Zorin, *Kormja dvuglavogo orla* (Anm. 23), S. 264. Mehr über Filarets-Predigt: V. Zubov, *Russkije propovedniki: Očerki po istorii russkoj propovedi*, Moskau 2001.

32 Zit. nach L. Mel'nikova, *Russkaja Pravoslavnaja Cerkov'* (Anm. 7), S. 57. Zur Popularität von Vorstellungen über Napoleon als Antichrist oder neuem Messias unter den russischen Altgläubigen vgl. M. Wesling, *Napoleon in Russian Cultural Mythology* (Anm. 13), S. 84-90; M. Pesenson, *Napoleon Bonaparte* (Anm. 19), S. 388-392.

33 Mehr in: M. Wesling, *Napoleon in Russian Cultural Mythology* (Anm. 13), 74-78.

Namen Napoleons in Verbindung brachten mit der „Zahl des apokalyptischen Ungeheuers“³⁴. Ebenso häufig wiederholten sich die bekannten Vergleiche des französischen Herrschers mit dem „Ungeheuer“, „Gottlosen“, „Zerstörer“, oder einfach dem „Sohn der Sünde“. Solche Texte wurden zuweilen auch schon in russischer Übersetzung gedruckt.³⁵ Interessanterweise schrieben auch einige westeuropäische mystische Autoren die messianische Rolle im Kampf mit diesem metaphysischen Bösen Russland zu. Hier verweist Pesenson besonders auf den deutschen Denker Johann Heinrich Jung-Stilling. Diesem gelang es sogar, seine Beobachtungen und Vorhersagen dem russischen Kaiser bei einem Treffen im Jahr 1814 persönlich zu überreichen.³⁶

Im Kontext der Kritik an Napoleon erlebte die Karikatur in Westeuropa einen bislang einmaligen Aufschwung. So meint Alexander Broadley sogar, Napoleon sei in größerem Ausmaß karikiert worden als jeder andere Mensch.³⁷ In allen Ländern, die sich zeitweise in einer antinapoleonischen Koalition befanden, bildeten sich Schulen von Karikaturisten, die die negativen Seiten des französischen Herrschers und seiner Armee aufs Korn nahmen.³⁸ Sie schufen die visuelle Seite der so genannten „schwarzen“ Legende Napoleons.³⁹ Auch in Frankreich selbst erfreute sich in der Periode zwischen 1799 und 1804, und nochmals zwischen 1813 und 1815 die royalistische anti-napoleonische Karikatur beträchtlicher Popularität.⁴⁰

Makabre, auf dunkle Mächte und dämonische Kräfte anspielende Allegorien im Zusammenhang mit den napoleonischen Kriegen finden sich nahezu überall. Weithin bekannt war etwa die karikierende Darstellung des deutschen Künstlers Johann Michael Voltz „Triumph des Jahres 1813“ (Bild 2). In Berlin verbreitete sich diese Gravur im Verlauf einer Woche in einer Auflage von 20.000 Exemplaren,⁴¹ weitere Karikaturisten in Italien, England, Spanien, Schweden und schließlich in Russland kopierten sie.

Die Aufschrift auf der deutschen Karikatur erklärt den Sinn der Darstellung: „Das Gesicht bilden einige Leichen, von denen Hunderttausenden, welche seine Ruhmsucht opferte. Der Kragen ist der große Blutstrom, welcher für seinen Ehrgeiz so lange fließen musste. Allein in der Epauletten ist die mächtige Gotteshand ausgestreckt, welche das Gewebe zerreißt.“

34 S. Semmel, *Napoleon and the British*, New Haven, CT 2003, S. 83-89; B. McGinn, *Antichrist: two thousand years of the human fascination with evil*, San Francisco 1994, S. 242-245.

35 In der Zeitschrift „Sohn des Vaterlandes“ (*Syn otečestva*) wurde 1812 ein aus dem Spanischen übersetzter „bürgerlicher Katechismus“ veröffentlicht, mit folgender Charakteristik Napoleons: „Frage: Wieviele Naturen hat er? Antwort: Zwei, eine satanische und eine menschliche. Frage: Von woher kam Napoleon? Antwort: Von der Hölle und der Sünde“, in: *Syn otečestva*, 2 (1812), S. 53-59.

36 M. Pesenson, *Napoleon Bonaparte* (Anm. 19), S. 378.

37 A. Broadley, *Napoleon in caricature, 1795–1821*, Vol. 1, London, New York 1911, S. x.

38 C. Clerc, *La caricature contre Napoléon*, Paris 1985.

39 J. Tulard, *L'Anti-Napoleon, la legende noire de l'Empereur*, Paris 1965.

40 J. Champfleury, *Histoire de la caricature: sous la République, l'Empire et la Restauration*, Paris 1877, S. 291-307.

41 C. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 38), no. 61. Von anderen deutschen Karikaturisten die das Bild Napoleons „dämonisieren“, ist Gottfried Schadow zu erwähnen, besonders dessen Arbeit „Napoleon empfängt Beelzebubs Segen“.



Bild 2. Johann Michael Voltz, *Triumph des Jahres 1813. Den Deutschen zum Neuenjahr 1814* (1814)⁴²

Natürlich bedeutet hier die Assoziation Napoleons mit dem Tod vieler und mit Strömen von Blut noch nicht eine Gleichsetzung mit dem Antichrist. Dennoch wird deutlich, dass in der Vorstellung der Karikaturisten Napoleons Pläne der göttlichen Macht entgegenstehen. In diesem Konflikt ist Napoleon zum Untergang verdammt.

Noch klarer wird die Verbindung des französischen Imperators mit der Welt des Bösen bei einem weiteren internationalen Bestseller dieser Jahre – einem anonymen englischen Schnitt unter dem Titel „The Devil rocking Napoleon’s cradle“ (1813/1814) (Bild 3).⁴³ Der Dämon wiegt „das Kind“ Napoleon, das in die Trikolore wie in eine Decke gewickelt ist. Der Dämon hält das Kreuz der Ehrenlegion in der Pranke und verfügt damit über die militärische Macht Frankreichs. Identische Abbildungen waren in Frankreich und in Deutschland bekannt. Eine deutsche Unterschrift unter der Karikatur lautet, in Anspielung auf ein bekanntes Bibelzitat: „Dies ist mein lieber Sohn, an dem ich mein Wohlgefallen habe“ (Matth. 17,5). Die Worte, eigentlich durch Gott an Jesus Christus gerichtet, zeigen aus dem Mund des Dämonen die Zugehörigkeit Napoleons zu den Mächten des Bösen an – mehr noch, sie identifizieren ihn als den in der Bibel angekündigten Antichristen.

42 Anne S. K. Brown Military Collection, Brown University Library, online: <http://dl.lib.brown.edu/repository2/repo-man.php?verb=render&id=1132592889712119&PHPSESSID=b0f8e866a6913e0b69d66b123536d4a4>.

43 C. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 38), no. 35. Nach Mark Bryant wurde diese Karikatur zuerst von Thomas Rowlandson am 2. März 1814 ausgefertigt. M. Bryant, *Napoleonic wars in cartoons*, London 2009, S. 127.



Bild 3. *Das ist mein lieber Sohn an dem ich Wohlgefallen habe* (1813–1814)⁴⁴

Generell ist das Bild Napoleons als Dämon, und damit nicht allein als Sünder, sondern als Teil der Unterwelten, ein recht verbreitetes Sujet der westeuropäischen Karikatur. Als Beispiel sei hier die Doppelkarikatur „The Magical Painting“ angeführt, die in England, Frankreich und Deutschland bekannt war. Diese stellt zuerst die Figur des Satans dar. In einer zweiten Abbildung wird der Schatten des Teufels gezeigt, der eindeutig als Napoleon zu erkennen ist. Auch wenn das Gesicht und die Kleidung von Napoleon und Satan sich unterscheiden, so sind Kontur und Pose doch dieselben. Napoleon erscheint als Spiegelung des Satans.⁴⁵ Eine andere französische Karikatur stellt Napoleon als biblische

44 Anne S. K. Brown Military Collection (Anm. 42).

45 C. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 38), no. XVI.

Schlange dar.⁴⁶ Eine weitere Karikatur ist das Parodiebild nach Michelangelos „Jüngstem Gericht“ wo die ganze Familie Napoleons auf dem Sünder-Schiff des Charon, des Fährmannes in die Unterwelt sitzt.⁴⁷

Am konsequentesten aber haben wohl die englischen Karikaturisten Napoleon als Antichristen dargestellt. Ihnen ist übrigens die reichste – nach Quantität und Qualität – Sammlung anti-napoleonischer satirischer Gravuren zuzuordnen. Die antinapoleonischen englischen Karikaturen, voll mit religiösen Symbolen, erhielten in der Literatur den Namen *odium theologicum* („theologischer Hass“).⁴⁸ In der Regel handelte es sich um Illustrationen zu theologischen Traktaten des prophetischen Genres, die von der Bestrafung Napoleons im Jüngsten Gericht berichteten. Häufig ging es wiederum um die schon erwähnte kabbalistische Zahlenmystik rund um den Namen des französischen Imperators.

Besonders fruchtbar war in dieser Hinsicht der britische Künstler Thomas Rowlandson, dem etwa die satirische Gravur „Beast as described in Revelation, Chap. 13. Resembling Napoleon Bounaparte“ (1808) (Bild 4)⁴⁹ zugeordnet wird. Die Figur Spaniens attackiert Korsika (Napoleons Heimat), welches als siebenköpfiges Ungeheuer erscheint, markiert mit der Zahl „666“. Soweit die Verbindung zur biblischen Apokalypse – die in die Zeichnung eingefügten Textelemente aber sind direkte Anspielungen auf die aktuelle Politik, die somit ihre tiefere Interpretation erfährt. Die Kronen sind beschriftet als die von Neapel, Österreich, Holland, Dänemark, Russland, Preußen und Frankreich, und verweisen auf die Gebiete die sich im Krieg mit Spanien befinden. Sobald Spanien Napoleons Kopf vom Rumpf des Untiers trennt, fallen die Kronen herab zu Füßen der allegorischen Figur der Hoffnung, die herbei eilt um die Kronen in ihrer Schürze zu fangen.

Analoge Darstellungen finden sich ebenso in weiteren Arbeiten Rowlandsons,⁵⁰ und in Karikaturen anderer englischer Künstler.⁵¹

46 J. B. Gautier, *La traversée vers Sainte-Hélène se poursuit* (1815), C. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 38), no. 162.

47 *Jugement Dernier. La Barque de Charon* (1815), in: A. Broadley, *Napoleon in caricature, 1795–1821*, Vol. 2, London, New York 1911, S. 82f.

48 A. Broadley, *Napoleon in caricature*, Vol. 2 (Anm. 47), S. 218-231.

49 Ebenda, S. 226.

50 Zum Beispiel, die Kupferstiche *Hell hounds rallying round the idol of France* (1815), in: C. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 38), no. XIV; *Plump to the Devil we boldly kick'd both Nap and his partner Joe* (1813), online: Anne S. K. Brown Military Collection (Anm. 42); *Prophecy explained* (1808), online: Anne S.K. Brown Military Collection (Anm. 42).

51 J. Gillrays *Valley of the shadow of death* (1808), in: C. Clerc, *La caricature contre Napoléon* (Anm. 38), no. VII, und *St. George and the Dragon* (1805), online: Anne S.K. Brown Military Collection (Anm. 42); E. Strattons *The wages of sin is death: a characteristic design for the arms of Bonaparte* (1804), online: Anne S.K. Brown Military Collection (Anm. 42); G. Cruikshanks *Trip-Hell alliance* (1813), online: Anne S.K. Brown Military Collection (Anm. 42); und J. Girtins *Bonaparte. The Monstrous Beast* (1803).



Bild 4. Thomas Rowlandson, *Beast as described in revelations, chap. 13* (1808)⁵²

Napoleon als Antichrist, als Sohn des Satans oder einfach als Dämon, Napoleon als Tod und Napoleon als Sünder – dies sind die wichtigsten Motive, aus denen sich der sakral-visuelle Komplex westeuropäischer Karikaturisten der Zeit zusammensetzt. Im „Heiligen Krieg“ der Bilder steht Napoleon auf der dunklen Seite. Dabei geht es um seine individuelle Person und weniger um Frankreich als Gesamtheit. Das Bild Frankreichs wird in der westlichen antinapoleonischen Karikatur allgemein selten personifiziert.⁵³ Das französische Volk erscheint in den Augen der europäischen Nachbarn weniger als Täter denn vielmehr als Napoleons erstes Opfer. Entsprechend werden Franzosen vor allem als Legionäre⁵⁴ oder aber als hungerndes und unglückliches Volk dargestellt – in beiden Fällen sind sie Opfer des „dämonischen Hochmuts“ Napoleons. Darstellungen des hungernden Volkes finden sich häufig in französischen royalistischen Karikaturen, die für eine solche Tendenz auch bei anderen europäischen Karikaturisten wohl den entscheidenden Impuls lieferten.⁵⁵

52 Anne S. K. Brown Military Collection (Anm. 42).

53 Ein Beispiel: W. Hone, After-piece to the tragedy of Waterloo – or – Madame François and her managers!!! (1815), online: Anne S. K. Brown Military Collection (Anm. 42).

54 Z. B. I. Cruikshank, Apollyon the Devil's Generalissimo, addressing his legions (1808), online: Anne S.K. Brown Military Collection (Anm. 42).

55 Z. B. F. Dubois, Sujet allégorique (1815). C. Clerc, La caricature contre Napoléon (Anm. 38), no.78.

Dem verkörperten Bösen in der Person Napoleons stehen die göttlichen Mächte gegenüber. Dem Kampf mit dem Satan-Napoleon wird damit ein Sinn nach Art des „Heiligen Krieges“ zugeschrieben. Die Komposition von göttlichen Mächten variiert in Abhängigkeit von der nationalen Herkunft der Karikaturisten und der jeweils entsprechenden politischen Konstellation. Entweder sind es einfach himmlische Mächte oder Repräsentanten der mit Napoleon kämpfenden Armeen oder königliche Persönlichkeiten, die das Gute verkörpern. So stellt etwa die französische Gravur „Le Songe“ (1815) eine Vision Napoleons dar. Der abgebildete Kaiser sieht in den Wolken den Geist des ermordeten Duc d’Enghien. Die Bildunterschrift lautet: „[...] er ist ein strafender Gott!“⁵⁶. Ebenso interessant ist in diesem Zusammenhang die französische Karikatur von Claude-Louis Desrais und Beaulé le Jeune, betitelt „La Paix de l’Europe“ (1814) (Bild 5). Der Fall Napoleons in die Fänge des Dämons ist hier dargestellt als Sturz vom kaiserlichen Thron.

Die göttliche Hand schleudert nicht nur die Krone Napoleons zu Boden, sondern stürzt auch seine Person buchstäblich vom Podest. Dem abgewandten Herrscher in Begleitung des Dämons steht kompositorisch der Engel des Friedens mit Lilienzweigen und Ölbaumzweigen in der Hand gegenüber. Der Unterschrift der Gravur nach zu urteilen könnte diese Figur König Ludwig XVIII. symbolisieren (die Lilie war das Wappensymbol der Bourbonen). Dergestalt ist der „Heilige Krieg“ abgebildet als Kampf zur Wiederherstellung der rechtmäßigen Dynastie.

3. „Der Heilige Krieg“? Napoleon-Feindbild in der russischen Karikatur

Der Einfall der napoleonischen Armee in Russland 1812 gilt in der Forschung ebenso wie im populären Geschichtsbild als wichtiges, wenn nicht gar entscheidendes Movens für das Entstehen eines russischen Patriotismus.⁵⁷ Zugleich wurde das Ereignis zur Geburtsstunde der russischen Karikatur. Historiker und Kunsthistoriker streiten bis jetzt darüber, inwieweit man satirische Bildwerke zu Sujets des Krieges von 1812 als selbständiges künstlerisches Genre bezeichnen kann,⁵⁸ und inwieweit sie etwa als Fortsetzung russischer farbiger Volksbilderbogen, sogenannter *lubki*, zu gelten haben.⁵⁹

56 Gemeint ist Louis Antoine Henri de Bourbon-Condé, Herzog von Enghien, den Napoleon im 1804 erschießen ließ. C. Clerc, La caricature contre Napoléon (Anm. 38), no. 48. Auf eine andere französische post-Waterloo Karikatur Nicolas cœur de tigre (1815) der Tod hält ein Tuch mit demselben Text. C. Clerc, La caricature contre Napoléon (Anm. 38), no.164.

57 A. Zorin, Kormja dvuglavogo orla (Anm. 23), Kap. 5-7.

58 Z. B. J. Bowlit, Art and Violence: The Russian Caricature in the Early Nineteenth and Early Twentieth Centuries, in: 20th Century Studies 13/14 (1975), S. 56-76; K. Kuz'minskij, Otečestvennaja vojna v živopisi, in: Otečestvennaja vojna i russkoe obščestvo, Bd.5, Moskau 1912, S. 192-235.

59 S. Norris, A War of Images. Russian Popular Prints, Wartime Culture, and National Identity 1812–1945, DeKalb 2006, S. 12, Fußnote 9. M. Peltzer, Imagerie populaire et caricature: la graphique politique antinapoleonienne en Russie et ses antécédents petroviens, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 48 (1985), S. 189-221, S. 203. Da Dmitrij Roviskij Karikaturen zu Themen von 1812 in seinen Katalog russischer Volksbilder aufgenommen hat, kann man vermuten, dass er diese Ansicht teilt: D. Roviskij, Russkie narodnye kartinki, Bd. 2 (Anm. 5). Grund-



Bild 5. Claude-Louis Desrais und Beaublé le Jeune, *La paix de l'Europe* (1814)⁶⁰

legend zu den *lubki*. Ju. Ovsjannikov, *Lubok. Russkije narodnye kartinki XVII-XVIII vv.*, Moskau 1968.
60 Anne S. K. Brown Military Collection (Anm. 42).

Tatsächlich ist die Frage der Kategorisierung von Karikaturen zu 1812 direkt verbunden mit dem Problem, inwieweit man diese Abbildungen als effektives Propagandamittel für ein im Wesentlichen ungebildetes Publikum verstehen kann. Will man der Meinung derjenigen Forscher zustimmen,⁶¹ die eine weite Verbreitung von Ausdrucksmitteln, Sprache der Aufschriften und Methoden der Popularisierung der anti-napoleonischen Karikaturen und der genannten Volksbilderbogen unterstreichen, so haben wir es mit einer Methode der Kommunikation zu tun, die den Intellektuellen die Möglichkeit verschafft, mit den „Emotionen der Landesgenossen“ zu arbeiten.⁶² Folglich ließe sich mit Hilfe der Karikaturen verfolgen, wie Ideen und Motive mit Ursprung in den Reihen der staatlichen, kirchlichen oder intellektuellen Eliten zunehmend eine „soziale Basis“ gewannen. Die Karikatur würde so zu einer „sozialen Botschaft“, ausgesandt zu Begründung einer sichtbaren Solidarität der gesellschaftlichen Schichten und damit zu einem klassischen Element des *nation-building*. Sie sollte dann unter den Bedingungen der äußeren Bedrohung des Krieges mit Frankreich patriotische und religiöse Gefühle wecken. Eine andere Seite in der Forschung⁶³ argumentiert allerdings, dass die Mehrzahl der russischen Karikaturen zum Thema des Krieges 1812 erst in den Jahren 1813–1815 gefertigt wurden, als sich die französische Armee wieder weit außerhalb der Grenzen des Russischen Reiches befand. Stellt man dies in Rechnung, so verändert sich die Bedeutung einer Karikatur von Napoleon und seiner Umgebung in gewisser Weise. Die unmittelbare existentielle Bedrohung war verschwunden, die Künstler zeichneten den „Nachklang“ Napoleons. Daher hätte die Adressierung der Volksmassen und die Kommunikation patriotischer und religiöser Ideen mit Hilfe der genannten Volksbilderbogen, nach der Meinung diese Forschungsrichtung kaum den unmittelbaren Sinn der Mobilisierung zum Krieg gehabt. Zudem nahmen die russischen Karikaturisten häufig nicht die Volksbilder, sondern die Arbeiten ihrer ausländischen Berufskollegen zur Vorlage. Das heißt dann wiederum, dass diese Karikaturen vor allem an ein gebildetes Publikum gerichtet waren und mit der „Mobilisierung des Volkes“ wenig zu tun hatten. Waren also die Karikaturen eine Kunst mit nationaler Zielrichtung oder eher eine elitäre Angelegenheit? Eindeutig ist die Frage nicht zu beantworten. Tatsächlich wurden Karikaturen zu Themen von 1812 in Russland in zwei Formen verbreitet – als Illustrationen zu Journalen, und als „fliegende Blätter“, die auf den Märkten zu kleinen Preisen verkauft wurden. Bei den Journalen handelte es sich um die zwei Petersburger Zeitschriften „Sohn des Vaterlandes“ (*Syn otečestva*) und „Der russische Bote“ (*Russkij vestnik*). Beide hatten eine patriotische Ausrichtung, und beide widmeten sich der Schöpfung von Anekdoten und lehrhaften Geschichten im Zusammenhang mit dem Einfall der napoleonischen Armee. Die Zeitschriften stilisierten ihre Texte nach Art der Volkserzählungen (*byliny*) und begleiteten diese mit Karikaturen nach Art der Volksbilderbogen. Auf diese Weise wurden diese Publikationen zunächst gebildeten Lesern verkauft und hatten

61 Z. B. E. Višlenkova, *Vizualnoe narodovedenie imperii* (Anm. 1), S. 155.

62 Ebenda, S. 154.

63 Z. B. K. Kuz'minskij, *Otečestvennaja vojna v živopisi* (Anm. 59), S. 210-218.

gleichsam die Re-Popularisierung der *lubok*-Tradition unter den Eliten zum Ziel. Erst nach der Veröffentlichung in Zeitschriften wurden Karikaturen dann einzeln auf den Marktplätzen für wenig Geld verkauft und dienten als anti-napoleonisches Propaganda-Medium auch für die unteren Schichten. Hier hatte die Bildsprache des *lubok* dann tatsächlich mobilisierenden Charakter. Zugleich zeugte die „verspätete“ Blüte satirischer anti-napoleonischer Karikaturen vom Versuch, im Bewusstsein der unteren Schichten der Gesellschaft den Stolz auf die Kriegserreignisse zu „untermauern“, und eine allgemeine Memoria der Ereignisse von 1812 zu begründen.

Warum sind nun diese Fragen wesentlich für die weitere Erforschung der Frage nach dem „apokalyptischen Image“ Napoleons und seiner Armee in der russischen Karikatur? Es geht darum, dass die russischen Karikaturisten es wohl als zweckdienlich betrachteten, die aus der offiziellen Propaganda und der kirchlichen Predigt bekannten satirischen Bilder Napoleons an die Vorstellungsformen der Volksbilderbogen anzupassen. Sie richteten sich an die unteren sozialen Schichten und suchten nach einer für diese verständlichen Bildsprache. Die Frage ist, inwieweit diese Anpassung hinsichtlich apokalyptischer Sujets und der Motive eines „Heiligen Krieges“ erfolgreich war. Ich werde im Folgenden zu zeigen versuchen, dass die russischen Karikaturisten, anders als die westeuropäischen Künstler, bei Darstellungen des französischen Kaisers und seiner Armee in Wirklichkeit eher selten eine apokalyptische Symbolik benutzten. Mehr Aufmerksamkeit bekam stattdessen in ihren Hervorbringungen die Karikierung der menschlichen Schwächen des Gegners und das Loblied auf die Qualitäten der russischen Bauern und Soldaten.

Der Satz Karikaturen zu 1812 umfasst ungefähr 200 Abbildungen.⁶⁴ Bei den meisten davon ist der Autor unbekannt. Als die populärsten unter ihnen gelten die satirischen Gravuren von Ivan Terebenev (1780–1815), Aleksej Venecianov (1780–1847) und Ivan Ivanov (1799–1848). Noch vor Beginn des Feldzuges von 1812 gibt Venecianov das so genannte „Karikaturenjournal: Das Jahr 1808 in Persönlichkeiten“ („Žurnal karikatur na 1808 god v licach“)⁶⁵ heraus, worin verschiedene „gallomanische“ Gewohnheiten des russischen Adels aufs Korn genommen werden. Unter anderen gehört hierzu der „Französische Friseur“ (1812) (Bild 6). Der verbreitet Wunsch, sich nach französischer Manier auszustaffieren, wird von Venecianov nicht einfach als modische Grille dargestellt, sondern als Phänomen aus der Welt des Bösen. Die „auf die Hinterbeine gestellte“ französische Frisur wandelt sich auf dem Kopf des russischen Adligen zu Teufelshörnern.⁶⁶ Das „Journal der Karikaturen“ wurde bald von der Zensur verboten wegen der darin enthaltenen Kritik der höfischen Kreise, aber das Interesse an sozialer Satire blieb bei Venecianov bestehen, und fand im Weiteren Ausdruck in seinen anti-napoleo-

64 Vereščagins Katalog umfasst 255 Titel. V. Vereščagin, Russkaja karikatura i Otečestvennaja vojna, Bd. 2: Terebenev, Venecianov, Ivanov, Sankt Peterburg 1912.

65 Ebenda, S. 57–62. Vgl. auch Stephen Norris' Beitrag zu diesem Band.

66 K. Kuz'minskij, Otečestvennaja vojna v živopisi (Anm. 59), S. 206. Hier sei daran erinnert, dass in der altrussischen ikonographischen Tradition ein explizites Kennzeichen, das auf eine unreine Macht hinweist, der „Schopf“, der „zu Berge stehenden“, hoch stehenden Haare ist. Vgl. D. Antonov, M. Majzulis, Demony i grešniki v drevnerusskoj ikonografii: Semiotika obraza, Moskau 2011.

nischen Karikaturen. Hier ist zu bemerken, dass die Karikierung der Frankophilie in der russischen Gesellschaft in der russischen Karikatur ein populäres Thema während des ganzen folgenden Jahrzehnts blieb.



Bild 6. Aleksey Venecianov, *Französischer Friseur* (1812)⁶⁷

Der Einfall der napoleonischen Armee regte die Künstler an zur Ausarbeitung einer Reihe von neuen Sujets, die sich in mehrere Gruppen einteilen lassen. Zum ersten gibt es hier Blätter mit Darstellungen der Heldentaten der russischen Soldaten und Bauern sowie andere Karikaturen, die die Furchtsamkeit und Feigheit der Franzosen beim Verlassen von Hauptstadt und Land illustrieren. Zum zweiten existieren Karikaturen, deren Ziel die Karikierung von Napoleon selbst ist, und die ihn in unansehnlicher, teils anstößiger Form zeigen.⁶⁸ Bei der Untersuchung von Selbst- und Fremd-Bildern von 1812 unterscheidet Elena Višlenkova die folgenden prinzipiellen Motive bei der Darstellung Napoleons und der Franzosen: Sie sind weiblich; sie haben lange Nasen (als Zeichen von Egoismus und Unzüchtigkeit) und geöffnete Münder (als Zeichen von Dummheit); sie tragen zerrissene Kleidung und leiden unter Hunger und Kälte; sie sind tierähnlich, vor allem feige wie Hasen.⁶⁹

67 V. Vereščagin, *Russkaja karikatura* (Anm. 64), S. 57.

68 S. Norris, *A War of Images* (Anm. 60), S. 13-19.

69 E. Višlenkova, *Vizualnoe narodovedenie imperii* (Anm. 1), S. 184-188.

Die französischen Militärs erscheinen entweder als „böartige Gewalttäter, oder auch getäuschte Marionetten, mit denen man jonglieren kann“. ⁷⁰ In den Aufschriften zu den Karikaturen werden die Franzosen bezeichnet als „Ungläubige“ (busurmany), „mousier“ (musje, eine diminutive Form von monseigneur), „überseeisches Gesindel“, „hungrige Ratten,“ usw. So vermochten die russischen Karikaturisten beim Bild Napoleons und seiner Armee die „dämonischen“ Attribute zu vermeiden, die zur gleichen Zeit in Westeuropa so populär waren. Auf satirischen Gravuren ist kein übergroßes Untier und auch kein siebenköpfiger Drache zu finden, der Napoleon symbolisieren sollte. Ebenso fehlt die mystische Interpretation des Namens des französischen Kaisers im Kontext der „Zahl des apokalyptischen Ungeheuers“. Napoleon und die Grande Armée wurden vielmehr geradezu lächerlich gemacht, um die Situation zu entschärfen und so einen neuen russischen Stolz zu ermöglichen. Diese Strategie kann verknüpft werden mit einer langen orthodoxen Tradition bildlicher Darstellung von Feinden und Dämonen. Personifizierung Dämonen auf Darstellungen des Jüngsten Gerichtes und der Apokalypse werden auffällig wenig Angst erweckend, zuweilen gar komisch und grotesk gestaltet. ⁷¹

Der russischen Karikatur fehlt, ungeachtet aller Anspielung auf das metaphysische Böse, die apokalyptische Symbolik. Napoleon wird wohl mit den Mächten des Bösen in Verbindung gebracht, aber nicht mit der Symbolik des Weltuntergangs oder der johanneischen Apokalypse. Wie nachher noch weiter auszuführen ist, hat dies mit einer bestimmten Behandlung apokalyptischer und „dämonischer“ Themen in der Tradition der russischen Dämonologie zu tun, die sich ihrerseits vom Westen unterscheidet.

Manche Darstellungen erscheinen freilich als Ausnahmen von dieser Regel, die den westlichen Vorbildern ziemlich nahe kommen. Eine davon ist der schon erwähnte Schnitt von Terebenev, betitelt „Napoleon mit dem T..., nach der Verbrennung von Moskau“. Weitere Ausnahmen sind solche Darstellungen, die Napoleon mit einem Dämon gleichsetzen, oder sein Ruhm und seine Tätigkeiten als metaphysisch böse Aktivitäten präsentieren. Zum Beispiel trägt eine Gravur von Terebenev den Titel „Napoleons Ruhm“ (Bild 7). Die Hauptfiguren sind hier ein russischer Kosak, ein Soldat und der Bauer Vavila Moroz, die mit ihren Bajonetten die Maske vom Gesicht des Ruhmes reißen. Darunter kommt eine dämonische Fratze zum Vorschein, auf der Rückseite kommt ein Schwanz hervor, und Totenschädel erscheinen unter den Pfoten. ⁷²

70 Ebenda, S. 189.

71 D. Antonov, M. Majzulis, *Demony i grešniki* (Anm. 66), S. 297-306. Vgl. auch V.A. Kivelson, *Lethal Convictions: The Power of a Satanic Paradigm in Russian and European Witch Trials*, in: *Magic, Ritual, and Witchcraft* 6 (2011) 1, S. 34-61.

72 Der englischen Karikaturist George Cruikshank fertigte eine Kopie dieser Gravur.



Bild 7. Ivan Terebenev, *Napoleons Ruhm* (1813–1814)⁷³

Auf einer anderen Karikatur Terebenevs mit dem Titel „Napoleon befasst sich mit Geschossen für den nächsten Feldzug“ (Bild 8) erhebt sich die Figur des Ruhmes über die um den französischen Kaiser versammelten Generäle. Sie hält eine Clownskeppe für Napoleon in der Hand, während sich hinter ihrem Rücken ein geschwänzter Dämon mit einer Trompete versteckt.

Ein weiteres „dämonisches“ Symbol russischer Karikaturen ist ein Berg von Schädeln (auch ein sehr verbreitetes Bild in westeuropäischer Karikatur), zeugend von der sündhaften Größe Napoleons, die den Tod mit sich bringt. Eine solche Idee liegt etwa der Karikatur Terebenevs mit dem Namen „Zerstörung der Weltmonarchie“ (1813–1814) zugrunde (Bild 9). Darauf zerschlagen ein russischer Soldat und ein Kosak ein Fass, gefüllt mit Dämonen, auf dem Napoleon sitzt. Neben einem Berg von Schädeln sind die Stufen der Sünden zu sehen, auf die sich die „Weltmonarchie“ gestützt hatte.⁷⁴

73 Abgebildet in: K. Kuz'minskij, *Otečestvennaja vojna v živopisi* (Anm. 59), S. 208.

74 So geschieht etwa ein Vergleich der Niederlage Napoleons mit dem alttestamentlichen Fall des Engels in der Graver von Terebenev Napoleon, zerschlagen auf der Ebene bei Lützen, legt sich Pflaster auf (1815). Im Hintergrund ist hier eine geflügelte Figur dargestellt, die zügig mit dem Kopf voran nach unten fällt unter den Schlägen eines Göttlichen Blitzes.



Bild 8. Ivan Terebenev, *Napoleon befasst sich mit Geschossen für den nächsten Feldzug* (1813–1814)⁷⁵

Diese Karikatur ist, genauso wie manche andere der oben genannten „dämonischen“ Darstellungen von Napoleon, vermutlich aus westeuropäischen Mustern übernommen.⁷⁶ Wie Stephen Norris in seinem Beitrag zeigt, wurden Bildmotive aus Russland nach Westeuropa transferiert, es gab aber ebenso den umgekehrten Weg für verschiedene Topoi. Insgesamt ist festzuhalten, dass aus dem genannten Fundus von ca. 200 karikierenden Darstellungen nur wenige, wohl nicht mehr als zehn, eine metaphysische Symbolik verwenden. Ein *odium theologicum* wie etwa in England gibt es hier also weit weniger.

75 Abgebildet in: V. Vereščagin, *Russkaja karikatura* (Anm. 64), S. 39.

76 Nach Mark Bryant ist die Originalversion von dieser Gravur ein deutscher Druck von 1813. M. Bryant, *Napoleonic wars in cartoons* (Anm. 43), S. 122. Siehe die Liste von übernommenen Kompositionen in: K. Kuz'minskij, *Otečestvennaja vojna v živopisi* (Anm. 59), S. 212.



Bild 9. Ivan Terebenev, *Zerstörung der Weltmonarchie* (1813–1814)⁷⁷

Viele der erwähnten Karikaturen gingen ein in die Sammlung des bekannten Bilderbuchs Terebenevs „Lehrbuch. Ein Geschenk für Kinder zur Erinnerung an die Ereignisse von 1812“⁷⁸. Darin war jeder Buchstabe des Alphabets illustriert mit einer antinapoleonischen Karikatur. In Ergänzung dazu erschien eine bereits erwähnte apokalyptische Darstellung – eine Kopie der deutschen Gravur „Triumph des Jahres 1813“ mit nun russischen Aufschriften. So machten die russischen Kinder Bekanntschaft mit dem Sujet des „Napoleon-Antichrist“ in westeuropäischer karikierender Form.

So beziehen sich die „dämonischen“ Darstellungen in der russischen Karikatur vor allem auf seinen Ruhm oder auf das von ihm errichtete Machtsystem. Terebenev hat nach 1812 eine Deutungshoheit erreicht, die den späteren Diskurs stark beeinflusst hat. Zahlreiche andere Karikaturen der Zeit jedoch vermeiden die bei Terebenev so präsenten dämonisierende Elemente. Die in den russischen offiziellen Zarenmanifesten und in kirchlichen Predigten verbreiteten Motive vom Einfall der französischen Armee als Vorankündigung des Welteneendes, von Napoleon als biblischem Pharao und Unterdrücker des auserwählten Volkes erwiesen sich als in der Karikatur entbehrlich.

Somit ging auch eine Reihe von apokalyptischen Bildern, die in der zeitgenössischen westeuropäischen Karikatur zur Karikierung Napoleons und seiner Armee verwendet

⁷⁷ Abgebildet in: V. Vereščagin, *Russkaja karikatura* (Anm. 64), S. 36.

⁷⁸ Ivan Terebenev, *Azbuka. Podarok detjam v pamjat' 1812 goda*, St.Petersburg 1815.

wurden (Sohn des Feindes der Menschheit, siebenköpfiger Drachen der Apokalypse oder alttestamentarische Schlange) an der russischen satirischen Gravur praktisch „vorbei“. Selbst das Bild des Todes, das traditionell in Bildern von Krieg und Zerstörung in Erscheinung tritt, wurde in der russischen Karikatur von 1812 sehr selten verwendet. Karikaturen die eher als Ausnahme von dieser Regel scheinen, waren oft Nachkriegs-Bearbeitungen von westeuropäischen Mustern. Diese hatten dann scheinbar wirklich wenig mit der *lubok*-Tradition oder mit der „offiziellen“ staatlich-kirchlichen Kriegs-Propagandaperspektive zu tun. Ein gemeinsames Moment in der Interpretation des napoleonischen Einfalls in der staatlichen und kirchlichen Propaganda und in den Karikaturen bildete nur die negative Haltung zu französischen Manieren, Gebräuchen und Lebensformen, mit anderen Worten, zu den „gottlosen Franzosen“ und ihren russischen gallomanischen Anhängern.

Es gibt einstweilen wohl keine eindeutige Antwort auf die Frage, warum das Bild von Napoleon als Antichrist in der russischen Karikatur von 1812 eher zweitrangig war. Mehrere Erklärungen sind möglich. Eine davon ist wahrscheinlich in den ikonographischen Traditionen der russischen Dämonologie zu suchen. Die Darstellungen des apokalyptischen Untiers fanden seit dem 15. Jahrhundert in handschriftlichen, illustrierten Apokalypseanthologien (*licevye apokalipsisy*), Ikonen vom Jüngsten Gericht und Illustrationen zu Totenbüchern (*synodiki*) Verbreitung. Auch in der Tradition des russischen *lubok*, allerdings bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, sind apokalyptische Darstellungen durchaus bekannt.⁷⁹ So zeigt etwa ein Holzschnitt unter dem Titel „Das Mahl der Gerechten und der Ungerechten“ (Ende 17. bis Anfang 18. Jahrhundert) die Sünder, die an einer Tafel sitzen. Um sie herum balgen Dämonen.⁸⁰ Aus derselben Zeit stammt ein Holzschnitt mit dem Titel „Gleichnis vom reichen Mann und dem armen Lazarus“ der die Höllenbilder mit Gehenna-Maul, Feuer und grünköpfigen Dämonen darstellt. Ein ähnliches Bild findet man auf dem Kupferstich „Des Sünders Spiegel“ (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts), der die „Eitelkeit“ und Vergänglichkeit des Lebens illustrieren soll. Hier sieht man den Tod mit seiner Schippe und ein Ungeheuer, das die Hölle personifiziert.

Doch waren diese Bilder eher Illustrationen zu biblischen Sujets, nahe an der traditionellen Ikonographie des Jüngsten Gerichts und der Zweiten Erscheinung. Sie lassen sich kaum als „weltlich“ bezeichnen, und es gab keinerlei Bezüge zu konkreten und aktuellen Ereignissen.⁸¹ In „weltlichen“ Darstellungen (wie man eine nicht-religiöse Untergruppe post-petrinischer *lubki* klassifizieren kann⁸²) begegnen solche apokalyptische Darstellungen ausgesprochen selten. Vermutlich steckt dahinter eine „magisch-schützen-

79 D. Roviskij, *Russkie narodnye kartinki*, Bd. 2 (Anm. 5).

80 Abgebildet in: A. Sytova, *Lubok. Russische Volksbilderbogen*. 17. bis 19. Jahrhundert, Leningrad 1984, Kat. no. 8.

81 Eine mögliche Ausnahme, ähnliche zu Napoleons Darstellungen in dieser Reihe, ist die Gravur Abfall des Antichristen von Christus (Anfang 18. Jh.). Sie stellt vermutlich den russischen Zar Peter I. als gefallenen Engel dar. Jurij Ovsjannikov vermutet hier Motive einer anti-petrinischen Propaganda, die ihren Ursprung in Russischen Orthodoxen kirchlichen Kreisen haben könnte. Ju. Ovsjannikov, *Lubok* (Anm. 60), S. 14.

82 Über die Vielfalt der Genreformen von *lubok*: A. Sytova, *Lubok* (Anm. 80), S. 10.

de“ Motivation – der Wunsch, den Einfluss böser Mächte auf sich abzuwehren.⁸³ Auf Ikonen wurde das abgebildete – und damit nach dem Bildverständnis der Ikonenkunst direkt anwesende – Böse durch die Gegenwart der himmlischen Mächte aufgehoben. Auf weltlichen Bildern von *lubki* wäre die Abbildung von Dämonen dagegen als echte Gefahr wahrgenommen worden. „Für den mittelalterlichen Mensch gibt eine Darstellung eines Dämons oder eines Häretikers nicht einfach etwas Böses wieder, sondern es bedeutet dessen unmittelbare Anwesenheit hier und jetzt.“⁸⁴ Deswegen fanden die zeitgenössischen Karikaturisten keine ansprechenden Parallelen für anti-napoleonische Darstellungen in der russischen traditionellen Ikonografie. Wenn sie auf derartige Anspielungen, die ihren Zweck in einer „Verfeindlichung“ erfüllen konnten, nicht ganz verzichten wollten, waren sie praktisch „gezwungen“, nach entsprechenden „ausländischen“ Mustern zu suchen.

Im Grunde wurde auch der Topos vom „Heiligen Krieg“ von den russischen Satirikern praktisch ignoriert. Stattdessen kam in der Karikatur „das Volk“ zum Zuge. Als Gegner Napoleons wurden wenige Kaiser Alexander I. oder die Truppenführer, und auch nicht die orthodoxe Kirche dargestellt, sondern die russischen Bauern und die einfachen Soldaten. Hierin unterschieden sich übrigens die russischen Karikaturen auch von ihren westeuropäischen Parallelen und den Texten der offiziellen Propaganda. Eine einfache Erklärung für dieses Phänomen findet sich im Verbot der Portrait-Darstellung von Politikern und offiziellen Personen während des Krieges.⁸⁵ Darüber hinaus aber lässt sich diese Beobachtung auch als Element einer sozialen Konstruktion interpretieren. Ganz offenbar steht der Wunsch dahinter, die Taten der Soldaten und den Anteil des einfachen Volkes (einschließlich der Alten und der Frauen) im Kampf mit der französischen Armee größer und wichtiger erscheinen zu lassen. Das sakrale Bild des Krieges von 1812 war weniger ein Produkt von Karikaturisten als von Nachkriegszeit-Bildhauern und -Architekten.⁸⁶

Die russischen Karikaturisten haben offensichtlich eher wenig dafür getan, dass die Vorstellung eines „Heiligen Krieges“ gegen Napoleon im visuellen Gedächtnis abgebildet bleibt. Stattdessen haben sie das visuelle Motiv von Napoleon als Verkörperung des Bösen in beschränkter Form westeuropäischen Mustern entlehnt und an die traditionellen orthodoxen ikonographischen Darstellungen vom Dämonischen angepasst. Damit hat die russische anti-napoleonische Karikatur doch ihre mediale Funktion (eine „Verfeindlichung“, die von den „oberen“ sozialen Schichten zu den „unteren“ reicht und umgekehrt) erfüllt. Diese „Anpassung“ musste aber immer berücksichtigen, dass nicht nur das Bild des biblischen Feindes, sondern selbst die Andeutung seines vollen Namens im Wort und im Bild gefährlich war. Entsprechend ließ Terebenev den französischen Kaiser auch nicht wirklich mit dem Teufel sprechen, sondern schuf nur ein „Gespräch

83 Vgl. F. Buslaev, „Bes“, in: F. Buslaev, *Moj dosugi*, Bd. 2, Moskau 1886, S. 7-15.

84 D. Antonov, M. Majzulis, *Demony i grešniki* (Anm. 66), S. 314.

85 E. Višlenkova, *Vizualnoe narodovedenie imperii* (Anm. 1), S. 187.

86 Ebenda, S. 168.

des Napoleon mit dem T...“ Auch für den Karikaturisten galt das (nicht nur) russische Sprichwort: „Gott schützt die Vorsichtigen ...“ (Berežennogo Bog berežet).

BUCHBESPRECHUNGEN

Rudolf Agstner/Elmar Samsinger
(Hrsg.): **Österreich in Istanbul. K. (u.)
K. Präsenz im Osmanischen Reich (=**
Forschungen zur Geschichte des Ös-
terreichischen Auswärtigen Dienstes,
Bd. 1), Wien: LIT, 2010, 388 S.

Rezensiert von
Andreas Rathberger, Wien

Die Festschrift „Österreich in Istanbul“ wurde anlässlich des Kulturhauptstadtjahres „Istanbul 2010“ durch den Historiker und Diplomaten Rudolf Agstner und den zur Wahrnehmung des „Orients“ in der Habsburgermonarchie forschenden Richter Elmar Samsinger herausgegeben. Der Geschichte internationaler Wirtschafts- und Kulturbeziehungen, exterritorialer Gerichtsbarkeit und diplomatischer Vertretungen im Osmanischen Reich wurden in den letzten Jahren zahlreiche Publikationen gewidmet.¹ Der vorliegende Band reiht sich aber nicht nur in diesen Trend ein, sondern ergänzt die entsprechenden Forschungen durch Einblicke in bisher weniger beachtete wirtschaftliche und kulturelle Aspekte habsburgischer Präsenz im Osmanischen Reich.

Obwohl die neun Beiträge des Bandes auf Deutsch verfasst sind, wurde von den Her-

ausgebern großer Wert auf Mehrsprachigkeit gelegt. So sind nicht nur Inhaltsverzeichnis und das Vorwort der Herausgeber, sondern auch das Literatur- und Autorenverzeichnis in einer deutschen, englischen und türkischen Fassung abgedruckt. Zusätzlich wurden jedem Beitrag sowohl ein englischer, als auch ein türkischer Abstract beigefügt.

Den Anfang macht Rudolf Agstner selbst mit einem mit neunzig Seiten recht umfangreichen Beitrag (S. 19-108). Er beschreibt darin ausführlich die Geschichte des ehemals venezianischen Gesandtschaftspalais in Istanbul als Hauptsitz der dortigen diplomatischen Vertretung der Habsburgermonarchie von 1797 bis 1918. Er schildert das Spannungsfeld zwischen chronischem Geldmangel und Renovierungsbedarf einerseits, dem Bedürfnis nach besonders prachtvoller Repräsentation der Monarchie in Konkurrenz zu den übrigen Großmächten andererseits. Die politischen Umstände der Umwandlung der Internuntiaturn zur Botschaft im Jahr 1867 werden ebenso beleuchtet, wie der 1918 erfolgte Verlust des Gebäudes an Italien. Das letzte Viertel seines Beitrags widmet Agstner den diversen Sommerpalais der Botschaft in den am Bosphorusufer gelegenen Vororten Büyükdere und Jeniköy, sowie dem der Botschaft zur Verfügung stehenden Fuhrpark repräsentativer

Wasserfahrzeuge einschließlich eines bewaffneten „Stationsschiffes“.

Es folgt ein weiterer Beitrag von Rudolf Agstner über die „türkischen Konsulate in Österreich (-Ungarn) 1718–1918“ (S. 109-136). Agstner beschreibt darin die zähen Auseinandersetzungen zwischen osmanischen und habsburgischen Behörden um die Ausweitung beziehungsweise Einschränkung eines seit dem Frieden von Passarowitz aufgebauten Konsulatsnetzwerks zur Förderung osmanischer Handelsinteressen in der Habsburgermonarchie. Besonders interessant ist dabei der Fall des zwischen 1866 und 1870 in Wien amtierenden osmanischen Generalkonsuls und Großhändlers Sterio Dumba, der es durch den Export österreichischen Rübenzuckers und den Import osmanischer Baumwolle zu großem Wohlstand brachte, ein Ringstraßenpalais erwarb und eine Familie gründete, die wichtige österreichische Industrielle und Diplomaten hervorbringen sollte. Der Beitrag endet mit einer detaillierten Liste aller osmanischen Konsulate in der Habsburgermonarchie.

Auch der dritte Beitrag der Festschrift stammt von Rudolf Agstner und widmet sich der „Geschichte der österreichischen (österreichisch-ungarischen) Konsulate in der Türkei 1718–1918“ (S. 137-174). Agstner beschreibt darin die Entstehung und Entwicklung des habsburgischen Konsularwesens im Osmanischen Bereich, wobei er den geringen Professionalitätsgrad der nach heutigem Verständnis eher mit „Honorarkonsuln“ vergleichbaren Amtsträger betont. Er geht weiters auf Protokoll- und Zeremoniefragen und Aspekte wie die Uniformierung der Konsuln ein. Auch dieser Beitrag endet mit einer Auflistung einzelner Konsulate inklusive

ihrer Geschichte, chronologischen Listen der Amtsinhaber und Quellenauszügen zu bedeutsamen lokalen Ereignissen. Ohne dafür einen besonderen Grund anzugeben, beschränkt sich Agstner dabei allerdings auf Konsulate innerhalb der heutigen Grenzen der Türkischen Republik.

Es folgt ein Beitrag zur „Geschichte des österreichischen St. Georgs-Kollegs in Konstantinopel/Istanbul“ (S. 175-199) von dessen Direktor Franz Kangler. Kangler beschreibt die Entstehung dieses Kollegs als Institution zur seelsorgerischen und sozialen Versorgung der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stark anwachsenden „Kolonie“ deutschsprachiger Katholiken in Konstantinopel. Das vom Orden der Lazaristen gegründete Kolleg umfasste neben Kirche und Kloster bald auch eine eigene Schule und ein Spital und sicherte sich ab den 1880er Jahren in enger Zusammenarbeit mit der österreichisch-ungarischen Botschaft durch „Betonung eines nationalen österreichischen Gedankens“ im Unterricht staatliche Subventionen. Nach kurzer Unterbrechung konnte es 1918 auch in der Türkischen Republik weitergeführt werden, wobei man bildungspolitisch nun mit dem Regime Kemal Atatürks kooperierte. Nach einer neuerlichen Unterbrechung 1944 nahm St. Georg bereits 1947 als erste österreichische Auslandsschule wieder ihren Betrieb auf und besteht bis heute in enger Zusammenarbeit mit dem österreichischen Kulturreferat in Istanbul.

Der Historiker und Turkologe Yavuz Köse schildert im darauf folgenden Beitrag „Österreichische Warenhäuser in Istanbul (1855–1942)“ (S. 201-228). Er beschreibt, wie im Zuge der „Verwestlichung“ des Osmanischen Reichs der dortige Bedarf an