

## Bewundernde Distanz: Nikanor Černecov und die Anfänge der Kaukasus-Ikonographie in der russischen Malerei

Ada Raev  
Universität Bamberg

### Zur Einführung

Die Wahrnehmung des Kaukasus als Bestandteil des russischen Orients hat im kulturellen Gedächtnis Russlands mit der Zeit eine ganz bestimmte Färbung angenommen. Zur Regel wurden romantische Vorstellungen vom „wilden Kaukasus“, die sich in den über Generationen hinweg viel gelesenen poetischen Texten von Aleksandr S. Puškin (1799-1837), Michail J. Lermontov (1814-1841) und Lev N. Tolstoj (1828-1910) finden. Ein ähnlicher Befund lässt sich für bildliche Darstellungen, darunter von Lermontov, der bekanntlich auch zeichnete und malte, und von so unterschiedlichen Künstlern wie Karl P. Beggrov (1799-1875), Grigorij G. Gagarin (1810-1893), Ivan K. Ajvazovskij (1817-1900), Vasilij F. Timm (1820-1895), Theodor Horschelt (1829-1871), Vasilij V. Vereščagin (1842-1904), Franc A. Rubo (1856-1920) oder Michail A. Vrubel' (1856-1910) konstatieren. Die visuellen Stereotypen vom „wilden Kaukasus“ in Gestalt von Landschaften, Schlachtenbildern, Genreszenen, ethnographischen Studien der Bewohnerinnen und Bewohner und ihrer Bekleidung, Waffen und Gebrauchsgegenstände verdichteten sich gerade in jenen Jahrzehnten, als die russischen Besatzer mit den immer wieder aufbegehrenden Bergvölkern im Nord-Kaukasus zu kämpfen hatten.

Eine systematische und historisch-kritische Untersuchung dieser visuellen Zeugnisse, darunter auch Zeichnungen des Großfürsten Konstantin Nikolaevič (1827-1892) oder des Heerführers Dmitrij A. Miljutin (1816-1912), steht noch aus, bislang werden sie bestenfalls als unkommentiertes Illustrationsmaterial verwendet.<sup>1</sup> Gleichwohl lassen sich

<sup>1</sup> Vgl.: Bezotosnyj, Viktor M. *Mež gor i grebnej. Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek.* Hg. Ministerstvo kul'tury i massovykh kommunikacij Rossijskoj Federacii. Ausst.-Kat. Gosudarstvennyj Istoričeskij muzej. Moskva: GIM, 2004.

schon in einer flüchtigen Zusammenschau stereotype, der Zeitlichkeit enthobene Bilder von der vielgestaltigen Region mit ihrer multiethnischen und multireligiösen Bevölkerung ausmachen. Als wiederkehrende Motive findet man den Himmel berührende Berge in verklärendem Licht, düstere Schluchten und Gebirgspässe, reißende Flüsse, stolz aufragende Ruinen von Befestigungsanlagen und Kirchen, Krieger und Reiter in fremdartig anmutender Kleidung und Bewaffnung sowie tanzende und musizierende Frauen von herb-lieblicher Schönheit mit langen schwarzen Zöpfen. Die Konstituierung dieser Bildwelt vollzog sich parallel, oder besser gesagt komplementär zur Herausbildung dessen, was Felix Philipp Ingold auch in Bezug auf die Landschaftsmalerei „russische Wege“ genannt hat.<sup>2</sup>

Die folgenden Betrachtungen konzentrieren sich mit Nikanor G. Černecov (1805-1879) auf einen Generationsgenossen Puškins, der als reisender Landschaftsmaler den Grundstein der russischen bildkünstlerischen Kaukasus-Ikonographie gelegt hat.<sup>3</sup> Da Černecovs seit 1829 entstandenen gezeichneten und gemalten Kaukasus-Darstellungen noch nicht detailliert erforscht worden sind, können im Rahmen dieser Untersuchung nur erste Beobachtungen<sup>4</sup> und Überlegungen zu den Anfängen der russischen Kaukasus-Ikonographie angestellt werden. Von Interesse sind dabei die spezifische Semantik und Funktion dieser zweifelsohne „politischen Landschaften“<sup>5</sup> im Kontext des russischen Kaukasus-Diskurses. Aus globalgeschichtlicher Perspektive bietet es sich mit Blick auf die Untersuchungen von John E. Crowley, die er für Großbritannien unternommen hat, an, sie als „imperiale Landschaften“ zu bewerten<sup>6</sup>, was nicht mit einem moralischen Verdikt gleichzusetzen ist.

<sup>2</sup> Vgl. Ingold, Felix Philipp. *Russische Wege. Geschichte – Kultur – Weltbild*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.

<sup>3</sup> Vgl. Nikol'skaja, Elena A. *Brat'ja Černecovy*. Moskva: Belyj gorod, 2002 und die unveröffentlichte Dissertation von Nikol'skaja, Elena A. *Tvorčestvo živopiscev brat'ev Černecovyč*. Diss. Moskva. 2006, bes. Kapitel 2.

<sup>4</sup> Leider war es mir nicht möglich, die bisher nicht publizierten Reisealben des Künstlers, die im Russischen Museum in St. Petersburg aufbewahrt werden, einzusehen.

<sup>5</sup> Vgl. Warnke, Martin. *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1992.

<sup>6</sup> Zum Begriff der „imperialen Landschaft“ im britischen Kontext vgl. Crowley, John E. *Imperial landscapes: Britain's global visual culture. 1745 – 1820*. New Haven: Yale University Press, 2011.

Zum Verständnis von Nikanor Černecovs Landschaftsmalerei und seinem zeitbedingten Bildverständnis ist es unerlässlich, zunächst in die russische Landschaftsmalerei und die Praxis von Künstlerreisen einzuführen. In einem zweiten Schritt werden zum einen die Beziehungen des Malers zu Aleksandr Puškin, der seinerseits den literarischen Kaukasus-Diskurs in Russland geprägt hat, und zum anderen die Umstände und Folgen der Kaukasus-Reise von Nikanor Černecov erörtert. In einem dritten Schritt werden schließlich ausgewählte Bildwerke im Hinblick auf ihre Wirkungsintentionen analysiert, wobei ein besonderes Augenmerk auf die Auswahl der Motive und Baudenkmäler und auf das Raumkonzept der Bilder gelenkt wird.

### **Russische Landschaftsmalerei im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts**

Die Geschichte der vergleichsweise jungen russischen Landschaftsmalerei ist eng mit der St. Petersburger Akademie der Künste verbunden. Ende der 1760er Jahre hielt sie mit der Berufung des aus Bologna stammenden Dekorations- und Perspektivmalers Antonio Peresinotti (1708-1787) als Leiter der Dekorationsklasse Einzug in die Akademie. Semen F. Ščedrin (1745-1804) war der erste russische Akademieabsolvent mit Auslandserfahrung, der 1776 die Landschaftsklasse und 1801 die zwei Jahre zuvor ins Leben gerufene Klasse für Landschaftsstiche übernahm. Gemalte und gedruckte Landschaftsdarstellungen von ausländischen und einheimischen Künstlern erfreuten sich großer Beliebtheit bei der Ausstattung der Residenzschlösser der kaiserlichen Familie und des Hochadels, denn mit entsprechenden Werken konnten sich ihre Besitzer als aufgeklärte und kunstsinnige Zeitgenossen präsentieren.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Aufschwung der russischen Landschaftsmalerei von kunsttheoretischen Überlegungen nach französischem Vorbild begleitet. Man unterschied zwischen „heroischen Landschaften“ einerseits und „Schäferlandschaften“ oder „ländlichen Landschaften“ andererseits:

Под словом героическим разумеют все то, что искусство и природа представляют глазам большого и величественного: к оному принадлежат

удивительные местонахождения, храмы, древние памятники, загородные дома замысловатого зодчества и прочее. Слогом сельским, напротив, представляют природу во всей ее простоте, без прикрас и в таком беспорядке, который приятнее бывает всех искусственных украшений. Здесь видим пастухов со стадами, путешественников, заблудившихся среди гор или в лесах, видны дальности (lointains), луга и прочее. Иногда весьма счастливо соединяют слог героический со слогом сельским.<sup>7</sup>

Unter der Stillage des Heroischen versteht man all das, was Kunst und Natur den Augen als Großes und Großartiges darbieten: dazu gehören bemerkenswerte Orte, Tempel, Denkmäler des Altertums, Landhäuser in elaborierter Bauweise und anderes. Unter der Stillage des Ländlichen fasst man im Gegensatz dazu die Natur in ihrer ganzen Schlichtheit, ohne Hinzufügungen und in jener Unordnung, die zuweilen angenehmer ist als alle künstlichen Verschönerungen. Hier sehen wir Hirten mit Herden, Reisende, die sich in den Bergen oder im Wald verirrt haben, sehen Weiten (lointains), Wiesen und anderes. Manchmal verbindet man auf das Glücklichste die Stillage des Heroischen mit der Stillage des Ländlichen.<sup>8</sup>

Zu dem von Aleksandr A. Pisarev (1780-1848) umrissenen ikonographischen Spektrum der russischen Landschaftsmalerei lassen sich weitere Motive wie Stadtansichten, Marinedarstellungen, Paläste, Landsitze, Parks u.a. mehr hinzufügen. Erst allmählich wurde man sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch der eigenen kulturellen Wertschöpfungen in der neuen russischen Hauptstadt bewusst, wie der Dichter Konstantin N. Batjuškov (1787-1855) 1814 in einem als Gespräch verfassten Schlüsseltext der frühen russischen Kunstkritik, *Progulka v Akademiju chudožestv* (Spaziergang in die Akademie der Künste), beklagte:

Единственный город! – повторил молодой человек. – Сколько предметов для кисти художника! Умей только выбирать. И как жаль, что мои товарищи мало пользуются собственным богатством. Живописцы

<sup>7</sup> Pisarev, Aleksandr. *Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul'pture, gravirovanii i arhitekture s prisovokupleniem raznykh otryvkov kasatel'no do chudožestv, vybrannykh iz lučšich sočinenij A. Pisarevym*. Sankt Peterburg, 1808, hier zit. nach: Fedorov-Davydov, Aleksej. *Russkij pejzaž XVIII – načala XX veka*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1986. 53.

<sup>8</sup> Übersetzung A. R.

перспективы охотнее пишут виды из Италии и других земель, нежели сии очаровательные предметы.

Я часто с горечью смотрел, как в трескучие морозы они трудятся над пламенным небом Неаполя, тиранят свое воображение и часто взоры наши.<sup>9</sup>

Eine einzigartige Stadt! – wiederholte der junge Mann. – Wie viele Gegenstände für den Pinsel des Malers! Man muss nur auswählen. Und wie bedauerlich, dass meine Gefährten den eigenen Reichtum so wenig nutzen. Die Perspektivmalen malen lieber Ansichten aus Italien und anderen Gegenden als die hiesigen bezaubernden Gegenstände.

Ich habe oft mit Bitternis zugeschaut, wie sie bei klirrendem Frost an dem flammenden Himmel von Neapel gearbeitet haben, ihre Phantasie und oft auch unsere Ansichten tyrannisieren.<sup>10</sup>

Wichtig ist dabei der Umstand, dass neben imaginierten Kompositionen auch im russischen Kontext das konkrete Motiv aufgewertet wurde: „Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?“<sup>11</sup> („Eine Landschaft muss ein Porträt sein. Wenn sie der Natur nicht völlig ähnlich ist, was ist dann an ihr dran?“)

Künstlerreisen<sup>12</sup> trugen wesentlich zur Erweiterung des geographischen Horizonts und des motivischen Spektrums der russischen Landschaftsmalerei bei. Aufenthalte im Ausland wurden von der Akademie für Ausbildungszwecke finanziert, später auch von der 1821 gegründeten Gesellschaft zur Förderung der Künstler. Sie garantierten den Anschluss der russischen Landschaftsmalerei an gesamteuropäische künst-

<sup>9</sup> Batjuškov, Konstantin. Progulka v Akademiju chudožestv. In: *Polnoe sobranie sočinenij russkich avtorov*. Sočinenija Batjuškova. Tom 1. Sankt-Peterburg: Izdanie Aleksandra Smiridina. Tip. Imp. Akad. Nauk, 1850. 137 f., hier zitiert nach: Fedorov-Davydov, *Russkij pejzaž* 14.

<sup>10</sup> Übersetzung A. R.

<sup>11</sup> Batjuškov, Progulka 137-138, zitiert nach Fedorov-Davydov, *Russkij pejzaž* 14.

<sup>12</sup> Zur Geschichte und typologischen Vielfalt von Künstlerreisen im gesamteuropäischen Kontext vgl. Jacobs, Michael. *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration. 1564 – 1875*. London: British Museum Press, 1995; Rees, Joachim. *Künstler auf Reisen. Von Albrecht Dürer bis Emil Nolde*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010 und Fleckner, Uwe und Steinkamp, Maike und Ziegler, Hendrick, Hgg. *Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2015.

lerische Entwicklungen, wie die gut erforschten Italienreisen russischer Künstler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeugen.<sup>13</sup> Aber auch der Kaiserliche Hof mit seinen militärischen und zivilen Institutionen wie die Akademie der Wissenschaften schickte schon seit dem 18. Jahrhundert Gelehrte und Künstler aus dem In- und Ausland als Begleiter auf Expeditionen, auf denen diese mit Dokumentations- und Forschungsaufgaben betraut waren. Die visuellen Produkte solcher Reisen waren eingebunden in Prozesse der politischen, wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Erschließung bisher unerschlossener Gebiete innerhalb und außerhalb des Russischen Reiches. Unabhängig von den besuchten Regionen weisen die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entstandenen Zeichnungen und Gemälde typologische Gemeinsamkeiten auf. Sie betreffen sowohl ein intensives Naturstudium als auch den Übergang von klassizistischen zu romantischen Darstellungsmodi, wobei einzelne Werke nicht selten Überschneidungen aus beiden aufweisen.

### **Annäherungen an den Kaukasus – Nikanor Černecov, Aleksandr Puškin und Graf Kutajsov**

Da die Erforschung und Kontextualisierung der ab 1829 entstandenen gezeichneten und gemalten Kaukasus-Darstellungen von Nikanor G. Černecov noch am Anfang stehen<sup>14</sup>, können die folgenden Ausführungen nur einen ersten Einblick in das Feld der russischen Kaukasus-Ikonographie im deutschen Sprachraum geben. Überlegungen zur Spezifik des russischen Orients und Erkenntnisse zur im Zentrum dieses Bandes stehenden Kaukasus-Thematik im literarischen Kosmos von Aleksandr S. Puškin erweisen sich dabei als außerordentlich hilfreich.

Nikanor Černecov und sein älterer Bruder Grigorij (1802-1865) lebten und arbeiteten den größten Teil ihres Lebens Seite an Seite. Sie

<sup>13</sup> Vgl. Jajlenko, Evgenij. *Mif Italii v russkom iskusstve pervoj poloviny XIX veka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013; Raev, Ada. Natur, Geschichte, Imagination – Süditalien in der Wahrnehmung russischer Maler. In: Ivan A. Bunins „Gospodin iz San-Francisko“. *Text – Kontext – Interpretation (1915-2015)*. Hgg. Böhmig, Michaela und Thiergen, Peter. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2016.

<sup>14</sup> Vgl. Nikol'skaja, *Brat'ja Černecovy* und die unveröffentlichte Dissertation von Nikol'skaja, *Tvorčestvo Živopiscev*, bes. Kapitel 2.

verkehrten in St. Petersburg in Künstlerkreisen<sup>15</sup>, standen im Briefwechsel mit Förderern und Künstlern und lernten Ende der 1820er Jahre auch Aleksandr Puškin persönlich kennen<sup>16</sup>, obwohl die Maler und der Dichter unterschiedlichen Gesellschaftsschichten angehörten. Während Puškin Teil der gehobenen hauptstädtischen Gesellschaftsschicht im Umkreis des Hofes und einer der führenden Köpfe der russischen intellektuellen Elite war, kamen die Söhne eines Ikonenmalers aus dem Ort Luch im Gouvernement Kostroma im Norden Russlands aus provinziellen, kleinbürgerlichen Verhältnissen (meščanstvo). Erst durch Fürsprache des Diplomaten, Reisenden, Schriftstellers und Künstler-Dilettanten Pavel P. Svin'in (1787-1839), der die zeichnerische Begabung der Knaben erkannte, wurde ihnen die Übersiedelung nach St. Petersburg ermöglicht.<sup>17</sup> Dank der Vermittlung Svin'ins erfuhren sie von der eng mit dem Hof verbundenen Gesellschaft zur Förderung der Künstler finanzielle und ideelle Unterstützung.

Nikanor Černecov wurde wie sein Bruder als Gasthörer an der Akademie der Künste zugelassen. Dort besuchte er 1823-1827 die Perspektiven- und Landschaftsklasse von Maksim N. Vorob'ev (1787-1855). Vorob'ev, der eine romantische Landschaftsauffassung pflegte, hatte im Auftrag von Großfürst Nikolaj Pavlovič eine Reise ins Heilige Land unternommen, um die dortigen christlichen Denkmäler zu malen. Parallel zum Studium an der Akademie widmeten sich die Brüder Černecov mit großer Hingabe auch dem Studium nach der Natur und kopierten im Rahmen des Ausbildungsprogramms Werke aus der Eremitage. Dort dürfte Nikanor Černecov u.a. Werke von Jakob Philipp Hackert gesehen haben, dessen Landschaftsveduten und archäologische Landschaften in

<sup>15</sup> Davon legen z.B. Darstellungen von Künstlerateliers der Zeit Zeugnis ab wie *Atelier der Brüder Černecov* von Aleksej V. Tyranov (1828, St. Petersburg, Staatl. Russisches Museum) und *Um sieben Uhr abends* von Evgraf F. Krendovskij (1833-1835, St. Petersburg, Staatl. Russisches Museum; von links nach rechts: Pavel Svin'in, Grigorij Černecov, Nikanor Černecov, Valerian Langer und Andrej Sapožnikov).

<sup>16</sup> Zu Details der Kontakte vgl. Goldovskij, Grigorij. *Chudožniki Grigorij i Nikanor Černecovy i Aleksandr Sergeevič Puškin*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej, 1999.

<sup>17</sup> Grigorij Černecov kam 1819 nach St. Petersburg, Nikanor folgte 1822, vgl. Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, *Katalog sobranija. Živopis' pervoj poloviny XIX veka*. Serija Živopis' XVIII – XX vekov. Tom 3. Moskva: Skanrus, 2005. 323 u. 327.

ganz Europa geschätzt waren.<sup>18</sup> Ein Echo der ihnen eigenen Großartigkeit des Gesamteindrucks und topographischen Genauigkeit findet sich in den späteren Kaukasus-Bildern von Nikanor Černecov ebenso wie eine von seinem Lehrer, Maksim Vorob'ev, übernommene romantische Note.

Nikanor Černecov und Aleksandr Puškin kamen zwar unter unterschiedlichen Voraussetzungen und Umständen mit dem Kaukasus in Berührung, beide aber im Zusammenhang mit der russischen Expansionspolitik des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts.<sup>19</sup> Die von zahlreichen Völkern und Stämmen unterschiedlicher Religionen besiedelte Kaukasus-Region gehörte zu den unter Katharina II. neu hinzugekommenen Territorien im Süden des Russischen Imperiums, doch waren deren Grenzen aufgrund kriegerischer Auseinandersetzungen mit dem Osmanischen und dem Persischen Reich instabil:

Als geopolitisches Grenzgebiet, in dem als Gegensätze wahrgenommene Kulturen aufeinandertreffen, hat der Kaukasus seit dem 18. Jh. nicht nur einen exemplarischen Stellenwert in der Geschichte des russischen Imperialismus, sondern spielte auch eine wichtige Rolle in den Prozessen der identitätsstiftenden Auseinandersetzung mit kulturellen Gegenbildern der russischen Kultur.<sup>20</sup>

Mit dieser Feststellung ist aber nur ein Teil der komplizierten Gemengelage benannt. Die künstlerische Biographie von Nikanor Černecov zeigt vielmehr, dass neben den Gegenbildern auch solche mit einem affirmativen Potential entstanden. Gerade im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts lassen sich Tendenzen zu einer positiv besetzten oder zumindest neutralen Aneignung der neu hinzugekommenen Regionen und von Teilen ihres kulturellen Erbes beobachten, ehe diese später zunehmend „orientalisiert“ und somit zur Inkarnation des Anderen und

<sup>18</sup> Vgl. Gaßner, Hubertus und Güse, Ernst-Eberhard, Hgg. *Jacob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2008. 44-59.

<sup>19</sup> Zur russischen Expansionspolitik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vgl. Kappler, Andreas. *Russland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*. München: C.H.Beck, 1992.

<sup>20</sup> Frank, Susi. „Kaukasus“. In: *Lexikon der russischen Kultur*. Hg. Franz, Norbert. Darmstadt: Primus Verlag, 2002. 211.

Fremden wurden. Über die Logik dieses Prozesses merkt Wolfgang Stephan Kissel an, dass sich

(...) die militärischen Konflikte in diesem Raum als Ringen um einen hohen kulturellen Einsatz zwischen Christentum und Islam, Orient und Okzident, Europa und Asien darstellen, in dem das aus westeuropäischer Sicht rückständige russische Reich als Prototyp westlicher Zivilisation auftrat.<sup>21</sup>

Wenn Thomas Grob wiederum Puškin eine für die Romantik charakteristische Neugierde, „Begeisterung“ und partielle Empathie für das Fremde, wie sie sich insbesondere auf Reisen entfalten, zugesteht<sup>22</sup>, so ist es legitim, eine vergleichbare Gestimmtheit auch auf den als arbeitsfreudig bekannten Černecov auszuweiten.

Der junge, 1820 in den Süden Russlands strafversetzte Aleksandr Puškin sah den Kaukasus selbst zunächst nur aus der Ferne, setzte sich aber dank seiner Kenntnis früherer Texte von Ovid über Goethe und Byron bis hin zu Deržavin und Žukovskij auf poetische und für sich produktive Weise in Beziehung zu dieser Region. Nicht nur in seinem 1820 / 21 verfassten Poem *Kavkazskij plennik* (Der Gefangene im Kaukasus), das 1822 erstmals erschien, nutzte er den Kaukasus als imaginalen Raum, insbesondere im Hinblick auf sein Selbstverständnis als Dichter.<sup>23</sup> Als Puškin 1829 das Kaukasus-Gebirge schließlich auch selbst durchquerte, reiste er eigenmächtig und um den Preis einer Rüge, da der Zar seine Beurlaubung nicht genehmigt hatte. Er begleitete die russische Armee auf einem Feldzug bis ins anatolische Arzrum. Teile seiner Notizen, Beispiel für eine „neuartige Erkundung entlegener Provinzen des russischen Reiches, mit einem offensichtlichen Bemühen um große Objektivität“<sup>24</sup> wurden bereits 1830 in der *Literaturnaja gazeta* veröffentlicht und dienten darüber hinaus als Grundlage der 1836 veröffentlichten Erzählung *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 g.* (Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829).

<sup>21</sup> Kissel, Wolfgang Stephan, Hg. *Der Osten des Ostens. Orientalismen in den slavischen Kulturen und Literaturen* (= Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 1). Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, Verlag der Wissenschaften, 2012. 16.

<sup>22</sup> Vgl. dazu Thomas Grob im vorliegenden Band.

<sup>23</sup> Vgl. den Beitrag von Elisabeth von Erdmann in diesem Band.

<sup>24</sup> Vgl. den Beitrag von Wolfgang Stephan Kissel in diesem Band.

Nikanor Černecov wiederum bereitete sich seit dem Sommer 1829 auf eine Reise in den Kaukasus vor. Ob er in diesem Zusammenhang auch das Poem *Kavkazskij plennik* gelesen hat, ist nicht bekannt. Er verfehlte den Dichter vor Ort schließlich nur um einige Monate, als er den Grafen Pavel I. Kutajsov (1780-1840) auf dessen Inspektionsreise durch die in Folge des Friedens von Adrianopol neu hinzugewonnenen Gebiete «для снятия видов», d.h. zur Anfertigung von Ansichten, begleitete. Kutajsov, der im Laufe der Jahre verschiedene hohe administrative Ämter in Moskau und St. Petersburg bekleidete, schätzte und kannte als Präsident der Gesellschaft zur Förderung der Künstler Nikanor Černecov gut, umso mehr, als sich das Atelier der Brüder zeitweise im Haus des Grafen auf der Millionnaja ulica befand. Er wurde nicht enttäuscht, Černecov erfüllte die ihm übertragenen Aufgaben mit Fleiß und Hingabe sowohl vor Ort (Abb. 1) als auch nach seiner Rückkehr.

Die Abreise erfolgte am 16. Oktober 1829. Es ging über Moskau und Stavropol' nach Vladikavkaz und über die Georgische Heerstraße, eine bis in die Antike zurückreichende Route über das Gebirge, die in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst zu militärischen Zwecken von den Russen ausgebaut worden war, nach Tiflis, das am 5. Dezember erreicht wurde. Von dort aus ging es nach Westen bis ans Schwarze Meer, ehe man den Heimweg antrat. Auch wenn auf dem beschwerlichen Weg über das Kaukasus-Massiv nur wenige Ansichten entstanden, hatte Černecov nach seiner Rückkehr im Sommer oder Frühherbst 1831 über 200 Zeichnungen in verschiedenen Techniken (Aquarelle, Sepia- und Bleistiftzeichnungen) und unterschiedlichen Vollendungsstufen im Gepäck.<sup>25</sup> Dazu gehören auch einige Kostümstudien, die mit ihren aus starker Untersicht vor niedrigem Horizont dargestellten Figuren mit der Aufmerksamkeit für Besonderheiten der Kleidung, Waffen und Gebrauchsgegenstände dem damaligen Standard entsprechen.<sup>26</sup> Da sie im

<sup>25</sup> Vgl. Goldovskij, Grigorij. *Chudožniki Grigorij i Nikanor Černecov*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej, 2000; Nikol'skaja, *Brat'ja Černecovy*.

<sup>26</sup> Vgl. zur Genesis dieser Bildtradition Višlenkova, Elena. *Visual'noe narodovedenie imperii, ili „Uvidet' russkogo dano ne každomu“*. Serija „Historia Rossica“. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011. 1822 war die kolorierte lithographierte Folge *Narody, živuščie meždu Kaspijskim i Černym morjami* (Völker, die zwischen dem Kaspischen und dem Schwarzen Meer leben) von Karl P. Beggrov erschienen.

weiteren Schaffen von Nikanor Černecov keine Rolle mehr gespielt haben, werden sie hier nicht näher besprochen.



**Abb. 1:** Nikanor Černecov: *Georgische Heerstraße. Ansicht vom Gut-Berg*, 1830, Feder, Tusche und Aquarell, 19,2, x 32,0 cm St. Petersburg, Allrussisches A. S. Puškin-Museum

Wie Puškin setzte Černecov unterwegs auf Notate, wenn auch entsprechend seiner Profession nicht auf verbale, sondern auf bildnerische, die er teilweise noch während der Reise, aber auch in den kommenden Jahren in Gemälden und Aquarellen weiterverarbeitete. Als Zeugnisse einer erfolgreichen russischen Außenpolitik und als neue Facette der Landschaftsmalerei genossen Kaukasus-Landschaften schnell eine besondere Wertschätzung. Der Rat der Akademie verfügte bereits am 29. September 1831, Nikanor Černecov für zwei Gemälde mit Ansichten des Kaukasus-Gebirges den Titel eines Назначенный академик (Approbieren Akademikers) zu verleihen, und beauftragte ihn einen Monat später mit der Anfertigung einer *Ansicht von Tiflis*. Für dieses Bild wurde ihm am 20. September 1832 der begehrte Titel eines Akademikers zuerkannt. Darüber hinaus machte die Gesellschaft zur Förderung der

Künstler die Kaukasus-Bilder von Černecov, darunter auch *Basar in Tiflis*, auf ihren Ausstellungen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Nikolaus I., ein Liebhaber romantischer Landschaften, bestellte bei Černecov drei gemalte Kaukasus-Veduten.<sup>27</sup>

Offensichtlich bedeutete Puškin den Brüdern Černecov viel, denn sie reagierten umgehend auf den tragischen Tod ihres berühmten Zeitgenossen. Mit der 1837 gemeinsam als Ölbild ausgeführten Bildphantasie *Puškin im Palast von Bachtšissarai* (St. Petersburg, Allrussisches Puškin-Museum) erinnerten sie an den Dichter als einen inspirierten Reisenden, dessen Gedicht *Bachčisarajskij Fontan* (Die Fontäne von Bachtšissarai) sich anhaltender Beliebtheit erfreute. Sie würdigten den Verstorbenen als Dichter, der fremde exotische Orte, in diesem Fall die Krim als ebenfalls neurussisches Gebiet, in Poesie verwandeln und sie seinen Landsleuten emotional dauerhaft nahezubringen vermochte. Auch Nikanor Černecov hatte die Krim 1833 bis 1836 im Dienst von Graf Michail S. Voroncov (1782-1856), damals Generalgouverneur von Novorossijsk und Bessarabien, zeichnend und malend erkundet. 1849 malte der Künstler mit dem Bild *Reisende im Vorgebirge des Kaukasus* (Moskau, Tret'jakov-Galerie) eine weitere Hommage an den Dichter.

Auch Graf Kutajsov erfuhr durch die Brüder Černecov, die er jahrelang gefördert hatte, eine posthume Würdigung (Abb. 2), und zwar ebenfalls in Bezug auf seine Zeit im Kaukasus. Auf dem 1843 von Grigorij Černecov gemalten Porträt, dem eine Studie von 1833 zugrunde liegt, trägt der jugendlich wirkende Mann einen knielangen, elegant geschnittenen und gegürteten Mantel, der der kaukasischen Männerbekleidung nachempfunden ist. Der mit Ordensband und Orden<sup>28</sup> geschmückte Graf posiert in mildem Licht in fast tänzerischer Pose vor den efeuberankten Ruinen der Bagrati-Kirche<sup>29</sup> in Kutaisi (nach einer

<sup>27</sup> Meines Wissens nach ist nicht bekannt, welche. Später kam es aber von Seiten des Hofes zu Aufträgen für Aquarelle, die nach Potsdam / Berlin gelangten, vgl. den vorliegenden Text, 180 ff.

<sup>28</sup> Es handelt sich um den St.-Annen-Orden 1. Klasse und den unteren militärischen Rängen vorbehaltenen Orden des Hl. Johannes von Jerusalem.

<sup>29</sup> Die Kirche, eigentlich Mariae-Entschlafens-Kathedrale, war seit 1003 unter Bagrat III. erbaut worden. 1691 wurde sie durch die Türken bei einer Pulverexplosion stark zerstört und nicht wieder aufgebaut, 1770 nahm sie bei einem russischen Angriff unter General Totleben weiteren Schaden, insbesondere an der Ostfassade.

Zeichnung von Nikanor Černecov), d.h. in einem aus russischer Sicht „verwandten“, seit alters her christlichen und nunmehr machtpolitisch beanspruchten Umfeld.



**Abb. 2:** Grigorij Černecov: *Posthumes Bildnis von Graf Pavel Ivanovič Kutajsov*, 1843, Öl auf Karton, 26,0 x 20,0 cm St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum

Dagegen sind die im dunstigen Hintergrund aufscheinenden Bergregionen, deren muslimische Stämme das Russische Reich immer wieder bedrohten, auf Distanz gehalten.

## Nikanor Černecovs hochgestimmter Blick auf die Kaukasus-Region

Die erwähnte *Ansicht von Tiflis* (1832, St. Petersburg, Russisches Museum) (Abb. 3), die Černecov dem Rat der Akademie der Künste vorlegte, bildet den Prototyp vieler Kaukasus-Darstellungen des Künstlers.<sup>30</sup> Černecov präsentiert in klar voneinander abgegrenzten Raumzonen eine gleichermaßen großartige wie friedvolle Landschaft, über der sich in majestätischer Ruhe das Kaukasus-Massiv erhebt und ein blauer Himmel spannt. Das weiträumige Panorama der Stadt erschließt sich dem Betrachter wie in Bildern dieser Art üblich über eine Diagonale, aber aus doppelter Distanz. Er schaut von einem sehr hohen Standpunkt flussaufwärts auf den breiten, wasserreichen Lauf der Kura, der rechts im Vordergrund des Bildes von einem begrünten Plateau überschritten wird. Dort haben sich winzige Figuren von Spaziergängern zur Rast niedergelassen: Männer in (russischen) Uniformen werden von einem musizierenden und einem tanzenden Mann in lokaler Tracht unterhalten; von rechts kommen ein Reiter und zwei Frauen hinzu. Erst hinter dem Mittelgrund mit einer noch einmal tiefer liegenden, weitläufigen und grünen, kultivierten Landschaft mit hochstämmigen Pappeln (Puškin spricht von staubigen Pappeln) und ländlichen Häusern ist in der oberen Bildhälfte dichte städtische Bebauung auszumachen. Sie wird links bekrönt von dem steil aufragenden Sololaki-Gebirgskamm mit den Überresten der Nariqala-Festung. Die Festung war Ende des 3. Jahrhunderts von den Sassaniden errichtet und im Laufe der Jahrhunderte von verschiedenen Herrschern mehrfach zerstört und wieder aufgebaut worden. 1827 machte eine von einem Blitzschlag verursachte Pulverexplosion sie endgültig zur Ruine. Auf der gegenüberliegenden Flussseite erhebt sich über dem hell beleuchteten Steilufer die Metechi-Kirche. Die aus dem 13. Jahrhundert stammende Kreuzkuppelkirche befand sich ursprünglich inmitten der Königsresidenz und beherbergt das Grab der Hl. Schuschanik, einer georgischen Adligen, die es im 5. Jahrhundert abgelehnt hatte, dem Christentum abzuschwören.

<sup>30</sup> Dem Gemälde liegt ein großformatiges Aquarell von 1830 zugrunde, das heute im Besitz der Moskauer Staatlichen Tret'jakov-Galerie ist.



**Abb. 3:** Nikanor Černecov: *Ansicht von Tiflis*, 1832, Öl auf Leinwand, 120 x 170 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum

Dieses Gemälde und ähnliche Werke zielten offensichtlich darauf, ein positives Bild von den hinzugewonnenen Gebieten mit ihrer reichen kulturellen Vergangenheit zu präsentieren, die nun Teil des Russischen Reiches waren. Durch das Fehlen von Kampfhandlungen und jeglicher Spuren von Gewalt wurde zudem die Botschaft eines segensreichen Wirkens der russischen Eroberungspolitik vermittelt. Ausgehend von diesem Programmbild entstanden in den folgenden Jahren zahlreiche Ansichten sowohl von Tiflis als auch von Orten in anderen Regionen des Kaukasus.<sup>31</sup> Černecov ging dazu über, die Baudenkmäler, bevorzugt christliche, aber auch muslimische, stärker an den vorderen Bildrand heranzurücken, wodurch sie eine Monumentalisierung erfahren und das Augenmerk auf sprechende Details gelenkt wird.

<sup>31</sup> Im Besitz des Museums von Volgograd befindet sich z.B. das Ölgemälde *Die Festung Gori* von 1833.

Die Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg bewahren eine ursprünglich aus sieben Blättern bestehende Folge georgischer Ansichten von Nikanor Černecov auf.<sup>32</sup> Die undatierten Zeichnungen gehörten zur Aquarellsammlung von Elisabeth Ludovika (1801-1873), Prinzessin von Bayern und spätere Königin von Preußen, und gelangten wohl als Geschenk von Nikolaus I. und Aleksandra Fedorovna, der Schwester des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und späteren preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV., nach Potsdam. Die französischen Titel der Blätter untermauern ihre Funktion als sorgfältig ausgewähltes dynastisches Geschenk für Adressaten, die des Russischen nicht mächtig, wohl aber religiös eingestellt waren und ein philologisch motiviertes Interesse für den Orient hegten.<sup>33</sup> Drei der Blätter sollen hier näher besprochen werden.

Das Blatt *Vue de bains sulfureux de Tiflis* (Abb. 4) zeigt in der linken Bildhälfte eine der Attraktionen der georgischen Hauptstadt, die der Stadt ihren Namen gaben<sup>34</sup> und im 19. Jahrhundert viele Besucher anzogen. Auch Aleksandr Puškin berichtet in *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 g.* (Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829) von einem Besuch der Bäder und der Baderituale.<sup>35</sup> Schon im 13. Jahrhundert soll es im Bäderviertel Abanotubani rund 65 von heißen Schwefelquellen gespeiste Bäder gegeben haben. Černecov unterstreicht die pittoresken Formen der beeindruckenden Bäderarchitektur und macht über den nicht perfekten Erhaltungszustand auf die verwendete Ziegelbauweise aufmerksam. Die ältesten erhaltenen Bäderbauten persischer Provenienz mit ihren nebeneinander liegenden halbrunden Kuppeln, die für Lichteinfall und Dunstabzug sorgten, und den begehbaren Dächern stammen aus dem 17. Jahrhundert.

<sup>32</sup> Vgl. Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Hg. *Macht und Freundschaft. Berlin – St. Petersburg 1800 – 1860*. Berlin, Martin-Gropius-Bau. Ausst.-Kat. Leipzig: Koehler & Amelang, 2008. 294 ff.

<sup>33</sup> Vgl. Polaschegg, Andrea. *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2005, besonders Kapitel 8, 450-530.

<sup>34</sup> Georg. Tbilisi bedeutet so viel wie „Stadt der warmen Quellen“.

<sup>35</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Sebastian Kempgen in diesem Band.



**Abb. 4:** Nikanor Černecov: *Vue de bains sulfureux de Tiflis*, o. J., Aquarell, 27,2 x 36,8 cm, SPSP, Aquarellslg. 3410 g

Der Maler verweist auch auf ihre sozial integrative Funktion, indem er im Dunkel der Vorhalle des Bades, auf dem Dach und der benachbarten Brücke im Vordergrund exotisch gekleidete Figuren meist in Zweiergruppen agieren lässt. Während einige zu Fuß unterwegs sind, bewegen sich andere auf Eseln durch die Straßen. Ihre unterschiedlichen Gewänder und Kopfbedeckungen könnte man als Hinweis darauf verstehen, dass gerade das Bäderviertel in Tiflis von verschiedenen Volksgruppen bewohnt wurde. Auch die rechte Bildhälfte mit den sich nach oben staffelnden Häusern zwischen der Festungsmauer im Tal und den Burgruinen auf dem Felsen vermittelt den Eindruck eines geordneten Daseins. Die nur von wenigen Figuren belebte Architekturkulisse steht im Gegensatz zu Puškins Eindruck von Tiflis als einer dicht bevölkerten Stadt.<sup>36</sup>

<sup>36</sup> Puškin Aleksandr S. Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 g. In: Ders. *Polnoe sobranie sočinenij*. V 16 t. Moskva, Leningrad: Izd.-vo AN SSSR, 1937-1959. T. 8, 1. 456.



**Abb. 5:** Nikanor Černecov: *La Cathédrale de Mzchéta*, o. J., Aquarell, 24,7 x 40,5 cm, SPSG, Aquarellslg. 3410 c

Die beiden Blätter *La Cathédrale de Mzchéta* (Abb. 5) und *Ruines de l'Eglise de la Nativité de la Ste. Vierge dans l'ancienne Koutais* (Abb. 6) zeigen berühmte georgische Sakralbauten, wobei auf dem zweiten der Blätter offensichtlich, erkennbar an dem doppelböigen Fenster im Mittelsegment der dreibogigen Blendarkade über dem moosbewachsenen Eingang, eigentlich die Bagrati-Kathedrale in Kutaisi dargestellt ist.<sup>37</sup>

Für unseren Zusammenhang können wir die Nichtübereinstimmung von Titel und Darstellung insofern vernachlässigen, als sich beide Kirchen um 1830 zwar in einem ruinösen Zustand befanden, ihre Einzigartigkeit und historische Bedeutung jedoch außer Frage standen, zumal aus der Sicht der Zaren, die Russland aus ihrem machtpolitischen Selbstverständnis heraus zunehmend als Schutzmacht der gesamten östlichen Christenheit und als Hüter des wahren Glaubens betrachteten. Diese Auffassung zog administrative Maßnahmen nach sich,

<sup>37</sup> Unklar ist, wo der Fehler der Bezeichnung entstanden sein könnte. Die repräsentative, dem Entschlafen der Gottesmutter geweihte Bagrati-Kathedrale sollte den inneren und äußeren Feinden die Macht des damaligen georgischen Zentralkönigtums demonstrieren.

wie der Umgang mit dem Gelati-Kloster in Kutaisi zeigt, zu dem auch die Mariae-Geburts-Kirche gehört.



**Abb. 6:** Nikanor Černecov: *Ruines de l'Eglise de la Nativité de la Ste. Vierge dans l'ancienne Koutais*, o. J., Aquarell, 26,0 x 35,5 cm, SPSC, Aquarellslg. 3410 a

1821 wurde das Kloster der neu geschaffenen Imeretinischen Eparchie des Georgischen Exarchats der Russischen Orthodoxen Kirche zugeordnet. Auch durch Symbolhandlungen wurden die russischen Ansprüche im Kaukasus untermauert: Nikolaus I. besuchte während seiner Kaukasus-Reise 1830 die Sweti-Zchoweli-Kathedrale (Kathedrale der Lebenspendenden Säule) in Mzcheta. Diese Kathedrale, deren Ursprünge bis ins 4. Jahrhundert und damit in die Frühzeit des georgischen Christentums zurückreichen, wurde 1010-1029 in der Residenz des Katholikos von dem Architekten Konstantin Arsakidze erbaut. Die Kreuzkuppelkirche, deren Mauern der Tradition gemäß mit gelblich-weißen Sandsteinquadern verkleidet wurden, erhebt sich über dem Grundriss eines langgestreckten Kreuzes. Der elegante und damals größte Kirchenbau des Landes diente über Jahrhunderte als Krönungs- und Begräbniskirche der georgischen Herrscher. Eine Besonderheit des kunstvoll gearbeiteten Bauschmuckes machen die ornamental stilisierten

Formen des Pfauengefieders als Anspielung auf die 12 Apostel aus, die Černecov ebenso festgehalten hat wie das rhythmische Spiel unterschiedlich hoher, von schlanken Säulenbündeln flankierter Blendarkaden der Südseite der Kathedrale, die für die georgische mittelalterliche Sakralarchitektur charakteristisch sind.

Beide Blätter sind typische Beispiele von Architekturveduten. Durch den extremen Größenunterschied zwischen den hoch aufragenden, achsial bzw. in leichter Diagonale zum Bildrand ausgerichteten Sakralbauten und den zeitgenössischen Nutzbauten nebst ihren zum Teil über die Kleidung als muslimisch ausgewiesenen Bewohnern und Besuchern entsteht das Gefühl einer eigentümlichen, romantischen Unerreichbarkeit. Die Ambivalenz der Gefühle wird noch dadurch gesteigert, dass der plastische Bauschmuck der Kirchen mit derselben nahsichtigen Schärfe gemalt ist wie das Moos auf dem Dach der Vorhalle bzw. die aus dem Gemäuer herauswachsenden Bäume. So stehen sich erhabene Größe und Schönheit menschlicher (christlicher) Kultur auf der einen und das naturhafte, zerstörerische Wirken der Zeit auf der anderen Seite gegenüber, in der Balance gehalten von den harmonischen Proportionen des Goldenen Schnittes. So befriedigte Černecov einerseits die nach bestimmten Mustern vorgeprägte Schaulust der Betrachter und brachte ihnen andererseits die bisher unbekanntenen Regionen als alte, christlich geprägte Kulturlandschaften nahe, die nun als Teil des Russischen Reiches wahr- und angenommen werden sollten.

Als das beliebteste und einflussreichste Motiv in der Kaukasus-Ikonographie von Nikanor Černecov erwies sich die in hoch- und querformatigen Fassungen als Zeichnungen und Gemälde existierende Darstellung des Darjal-Tals, die aus dem eben besprochenen Kanon seiner Kaukasus-Bilder herausfällt (Abb. 7). Die schroffen, von engen Schluchten durchzogenen, bis zu 1000 m hoch aufragenden Berge mit ihren weißen Gipfeln fungierten gleichsam als süd-östliches Pendant der Alpen. Gerade für ein Publikum, das im realen Leben an die Ebene gewöhnt war, vermochten sie offensichtlich mit besonderer Intensität, emotionale Reaktionen auf das Erhabene im Spannungsfeld zwischen Schrecken und Faszination zu wecken.



**Abb. 7:** Nikanor Černecov: *Das Darjal-Tal*, 1832, Öl auf Leinwand, 72,5 x 61,0 cm, Moskau, Staatliches A. S. Puškin-Museum

Auch im Arbeitszimmer von Aleksandr Puškin hing eine Ansicht der Darjal-Schlucht von Nikanor Černecov, wenngleich bis heute unklar ist, um welche Fassung es sich gehandelt hat und wo sich besagtes Bild heute befindet.<sup>38</sup> Puškins Beschreibung dieses landschaftlich eindrucksvollen Ortes in seinem Werk *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 g.* korrespondiert mit den vertikalen Varianten des Bildes von Černecov, auch wenn der Dichter als visuellen Bezug Rembrandts Bild *Raub des Ganymed* (St. Petersburg, Staatliche Eremitage) heraufbeschwört.

<sup>38</sup> Vgl. Goldovskij, *Chudožniki* 13 ff.

Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но, кажется, чувствуешь тесноту. Клочок неба как лента синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембрандта. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе. В иных местах Терек подмывает самую подошву скал, и на дороге, в виде плотины, навалены камня. Недалеко от поста мостик смело переброшен через реку. На нем стоишь как на мельнице. Мостик весь так и трясется, а Терек шумит, как колеса, движущие жернов. Против Дариала на крутой скале видны развалины крепости. Предание гласит, что в ней скрывалась какая-то царица Дария, давшая имя свое ущелию: сказка.<sup>39</sup>

Die Felsen zu beiden Seiten stehen als parallel aufgeführte Mauern. Hier ist es so schmal, so schmal, schreibt ein Reisender, dass man die Enge nicht nur sieht, sondern sogar zu spüren meint. Ein Fetzen Himmel blaut wie ein Band zu Ihren Häuptionern. Die Bäche, die aus Bergeshöhen in kleinen und zerstäubten Rinnsalen herabstürzen, erinnerten mich an den Raub des Ganymed, ein seltsames Bild Rembrandts. Zudem ist die Schlucht auch ganz nach seinem Geschmack erleuchtet. An manchen Stellen unterspült der Terek die Sohlen der Felsen, und auf der Straße liegen, gleich einem Wehr, Felsblöcke aufgetürmt. Unweit des Postens ist eine kleine Brücke kühn über den Fluß geschlagen. Auf ihr steht man wie auf einer Mühle. Die ganze Brücke schwankt, und der Terek rauscht wie Räder, die die Mahlsteine bewegen. Dem Darjal gegenüber auf einem steilen Felsen sieht man die Ruinen einer Festung. Die Überlieferung besagt, in ihr habe sich die Königin Daria versteckt gehalten, die der Schlucht ihren Namen gegeben habe: ein Märchen.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Puškin Aleksandr S. *Putešestvie v Arzrum*. 451 f.

<sup>40</sup> Puškin, Aleksandr. *Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829*. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin: Friedenauer Presse, 1998. 29.

## Resumé

Dank Černecov wurden Darstellungen des Kaukasus zu einem integralen Bestandteil des Themenkanons der Kaiserlichen Akademie der Künste, vor allem aber zu einer gleichermaßen an den Hof wie an die breite Öffentlichkeit adressierten Motivwelt. Der Künstler nutzte die Tradition der Landschaftsveduten und Überschaulandschaften und verband sie mit einer gleichsam archäologischen Aufmerksamkeit für Architekturdenkmäler unterschiedlicher Provenienz. Die sorgfältig komponierten Bilder, in denen sich kalkulierte Distanz und eine bewundernde Nahsichtigkeit für auch noch im Verfall erlesene architektonische Details bedeutender sakraler und weltlicher Bauwerke die Waage halten, sollten in einer Situation, als die russische Herrschaft in der Kaukasusregion temporär gefestigt schien, affirmative Gefühle gegenüber den neu gewonnenen Gebieten evozieren. Ihre Aktualität war jedoch von kurzer Dauer, denn im Zuge des Aufbegehrens der Bergvölker des Nordkaukasus und des erbarmungslosen Kampfes gegen dieselben waren bald solche Bilder gefragt, in denen Aspekte der Fremdheit oder des Imaginären an Gewicht gewannen.

Für Nikanor Černecov erwiesen sich der Aufenthalt im Kaukasus und das von dort mitgebrachte bildnerische Material als karrierefördernd. Schnell wurde aus dem Maler aus der nordrussischen Provinz ein in der Hauptstadt des Zarenreiches gefragter Künstler. Der Erfolg seiner Kaukasus-Darstellungen motivierte hochrangige Beamte und Militärangehörige dazu, den Künstler für weitere Expeditionen in die Weiten des Russischen Reiches und schließlich auch ins Ausland zu schicken. 1833-1836 hielt sich Nikanor Černecov wie bereits erwähnt im Taurischen Gouvernement auf der Krim auf, 1838 konnten die Brüder Černecov ihre zehn Jahre zuvor geplante Reise an die Wolga verwirklichen, später bereisten sie im russischen Auftrag Italien, Griechenland und Palästina.

## Literaturverzeichnis:

- Batjuškov, Konstantin. Progulka v Akademiju chudožestv. In: *Polnoe sobranie sočinenij russkich avtorov*. Sočinenija Batjuškova. Tom 1. Sankt-Peterburg: Izdanie Aleksandra Smirdina. Tip. Imp. Akad. Nauk, 1850.
- Beridse, Wachtang, Neubauer, Edith. *Die Baukunst des Mittelalters in Georgien vom 4. bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin: Union Verlag, 1980.
- Bezotosnyj, Viktor M. *Mež gor i grebnej. Severnyj Kavkaz v istorii Rossii. XIX vek*. Ausst.-Kat. Hg. Ministerstvo kul'tury i massovyh komunikacij Rossijskoj Federacii. Gosudarstvennyj Istoričeskij muzej. Moskva: GIM, 2004.
- Crowley, John E. *Imperial landscapes: Britan's global visual culture. 1745 – 1820*. New Haven: Yale University Press, 2011.
- Fedorov-Davydov, Aleksej. *Russkij pejzaž XVIII – načala XX veka*. Moskva: Sovetskij chudožnik, 1986.
- Fleckner, Uwe und Steinkamp, Maike und Ziegler, Hendrick, Hgg. *Der Künstler in der Fremde. Migration – Reise – Exil*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2015.
- Frank, Susi. „Kaukasus“. In: *Lexikon der russischen Kultur*. Hg. Franz, Norbert. Darmstadt: Primus Verlag, 2002.
- Gaßner, Hubertus und Güse, Ernst-Eberhard, Hgg. *Jacob Philipp Hackert. Europas Landschaftsmaler der Goethezeit*. Stuttgart: Hatje Cantz, 2008.
- Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Hg. *Macht und Freundschaft. Berlin – St. Petersburg 1800 – 1860*. Berlin, Martin-Gropius-Bau. Ausst.-Kat. Leipzig: Koehler & Amelang, 2008.
- Goldovskij, Grigorij. *Chudožniki Grigorij i Nikanor Černecovy i Aleksandr Sergejevič Puškin*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej, 1999.
- Goldovskij, Grigorij. *Chudožniki Grigorij i Nikanor Černecovy*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Russkij muzej, 2000.

- Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja. *Katalog sobranija. Živopis' pervoj poloviny XIX veka*. Serija Živopis' XVIII – XX vekov. Tom 3. Moskva: Skanrus, 2005.
- Ingold, Felix Philipp. *Russische Wege. Geschichte – Kultur – Weltbild*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2011.
- Jacobs, Michael. *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration. 1564 – 1875*. London: British Museum Press, 1995.
- Jajlenko, Evgenij. *Mif Italii v ruskom iskusstve pervoj poloviny XIX veka*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- Kappeler, Andreas. *Rusland als Vielvölkerreich. Entstehung, Geschichte, Zerfall*. München: C.H.Beck, 1992.
- Kissel, Wolfgang Stephan, Hg. *Der Osten des Ostens. Orientalismen in den slavischen Kulturen und Literaturen (= Postcolonial Perspectives on Eastern Europe 1)*. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, Verlag der Wissenschaften, 2012.
- Mir Puškina. *Avtografy. Prižiznennnye portrety. Pejzaži. Otryvki iz sočinenij i pisem. Svidetel'stva sovremennikov*. Moskva: Russkaja kniga, 1994.
- Nikol'skaja, Elena A. *Brat'ja Černecovy*. Moskva: Belyj gorod, 2002.
- Nikol'skaja, Elena A. *Tvorčestvo živopiscev brat'ev Černecovyh*. Diss. Moskva. 2006.
- Pisarev, Aleksandr. *Načertanie chudožestv, ili Pravila v živopisi, skul'pture, gravirovanii i architekture s prisovokupleniem raznyh otryvkov kasetel'no do chudožestv, vybrannyh iz lučših sočinenij A. Pisarevyh*. Sankt Peterburg: Tip. V. Plavil'sčova, 1808.
- Polaschegg, Andrea. *Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*. Berlin: Walter de Gruyter Verlag, 2005.
- Puškin, Aleksandr S. *Putešestvie v Arzrum vo vremja pochoda 1829 g.* In: Ders. *Polnoe sobranie sočinenij*. V 16 t. Tom 8, 1. 1948. Moskva, Leningrad: Izd.-vo AN SSSR, 1937-1959.
- Puškin, Aleksandr. *Die Reise nach Arzrum während des Feldzugs im Jahre 1829*. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin: Friedenaue Presse, 1998.
- Raev, Ada. *Natur, Geschichte, Imagination – Süditalien in der Wahrnehmung russischer Maler*. In: Ivan A. Bunins „Gospodin iz San-Francisko“. *Text – Kontext – Interpretation (1915-2015)*. Hgg. Böh-

- mig, Michaela und Thiergen, Peter. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2016.
- Rees, Joachim. *Künstler auf Reisen. Von Albrecht Dürer bis Emil Nolde*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2010.
- Višlenkova, Elena. *Visual'noe narodovedenie imperii, ili „Uvidet' ruskogo dano ne každomu“*. Serija „Historia Rossica“. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
- Warnke, Martin. *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1992.

### **Bildnachweis:**

- S. 175 **Abb. 1:** Nikanor Černecov: *Georgische Heerstraße. Ansicht vom Gut-Berg*, 1830, Feder, Tusche und Aquarell, 19,2 x 32,0 cm St. Petersburg, Allrussisches A. S. Puškin-Museum, aus: *Mir Puškina. Avto-grafy. Prižiznennye portrety. Pejzaži. Otryvki iz sočinenij i pisem. Svidetel'stva sovremennikov*. Moskva: Russkaja kniga, 1994. 166. Abb. 218.
- S. 177 **Abb. 2:** Grigorij Černecov: *Posthumes Bildnis von Graf Pavel Ivanovič Kutajsov*, 1843, Öl auf Karton, 26,0 x 20,0 cm St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Druck mit freundlicher Genehmigung des Staatlichen Russischen Museums.
- S. 179 **Abb. 3:** Nikanor Černecov: *Ansicht von Tiflis*, 1832, Öl auf Leinwand, 120 x 170 cm, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum. Druck mit freundlicher Genehmigung des Staatlichen Russischen Museums.
- S. 181 **Abb. 4:** (Nikanor Černecov) Nikanor Tschernezow: *Vue de bains sulfureux de Tiflis / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Bernd Lindner*.
- S. 182 **Abb. 5:** (Nikanor Černecov) Nikanor Tschernezow: *La Cathédrale de Mzchéta / Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg / Bernd Lindner*.
- S. 183 **Abb. 6:** (Nikanor Černecov) Nikanor Tschernezow: *Ruines de l'Eglise de la Nativité de la Ste. Vierge dans l'ancienne Koutais /*

Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg /  
Bernd Lindner.

S. 185 **Abb. 7:** Nikanor Černecov: *Das Darjal-Tal*, 1832, Öl auf Leinwand,  
72,5 x 61,0 cm, Moskau, Staatliches A. S. Puškin-Museum, aus: Ni-  
kol'skaja, Elena A. *Brat'ja Černecovy*. Moskva: Belyj gorod, 2002. 19.