

11 La Bataille d'Aboukir, 25 Juillet 1799⁶⁶¹

11.1 Das Gemälde

La Bataille d'Aboukir (**Abb. 18**) ist ein 5,78 × 9,68 m großes Gemälde, das von Joachim Murat 1805 bei Antoine-Jean Gros in Auftrag gegeben und 1806 von diesem fertiggestellt wurde⁶⁶². Murat war nicht nur einer der bedeutendsten Generäle unter Napoleon, sondern auch dessen Schwager und von 1808 bis 1815 König von Neapel. Das Gemälde zeigt den Sieg des französischen Heeres in einer Schlacht gegen osmanische Truppen, die im Rahmen des napoleonischen Ägyptenfeldzuges in der Nähe des Ortes Aboukir geschlagen wurde⁶⁶³.

Der General, dessen Figur etwa in der Mitte des Bildes dargestellt ist, sitzt auf einem Schimmel und wendet sich nach rechts. Vor Murat – in der rechten Bildhälfte – ist die Flucht seines Opponenten (des namentlich in den Erläuterungen Gros' genannten Mustapha Pascha⁶⁶⁴) und seiner Begleiter dargestellt, deren Körper sich in unterschiedlichen Haltungen des Liegens und Stürzens und in ineinander verschränkten Positionen befinden. Durch seine Größe und die leuchtenden Rottöne seiner Kleidung hervorgehoben ist unter ihnen Mustapha Pascha, der, von seinem Pferd stürzend, versucht, seine Untergebenen an der Flucht zu hindern: seine Linke hat den Turban eines der Flüchtenden so fest umfasst, dass sich dieser bereits löst. Gestützt, doch gleichzeitig in seinem Vorhaben behindert wird er von einem vor ihm knieenden Untergebenen, der bis auf seine Kopfbedeckung und ein Tuch unbekleidet ist. Das Pferd des Paschas ist zu Boden gegangen; sein rechtes Vorderbein ist zwischen den Beinen eines am Boden befindlichen, ebenfalls bis auf seine Kopfbedeckung unbekleideten Mannes verschränkt. Ein im Bildvordergrund liegender Türke ist mit beiden Armen hoffnungslos in die Zügel seines Pferdes verheddert, das in den Fluten des Meeres zu ertrinken droht. Der Sohn des Paschas hält derweil den rechten Arm seines Vaters umfasst und hält Murat mit seiner Linken einen Säbel als Zeichen der Unterwerfung entgegen. Hinter Murat – im linken Drittel des Bildes – ist eine dichte Gemenge heranrückender Soldaten zu sehen, von deren meist nur Köpfe und Oberkörper sichtbar sind. Im Vordergrund vollständig zu sehen sind Colonel Beaumont, der den abgebrochenen Säbel eines gefallenen Offiziers von einem türkischen Soldaten zurückerobert; der Kopf des gefallenen französischen Kameraden befindet sich im Beutel des Türken. Im Hintergrund Beaumonts scheint eine Gruppe von mindestens vier französischen Soldaten mit Säbeln auf mehrere zu Boden gegangene

⁶⁶¹ Antoine-Jean Gros, Versailles, Salle du Sacre, Musée National du Château.

⁶⁶² Gros war nie selbst in Nordafrika oder im Nahen Osten gewesen; für die Darstellung der Schlacht griff er auf Berichte von Augenzeugen zurück (Stevens 1984, 17). Zu Illustrationen und Gemälden Raphaels, die Gros beeinflussten, s. Lichtenstein 1978, 126–138.

⁶⁶³ Wichtigste (französische) zeitgenössische Quelle zu den historischen Ereignissen, die zu der Schlacht geführt haben, sowie zum Ablauf der Schlacht ist die Darstellung von General Berthier (Berthier 1800).

⁶⁶⁴ Chaussard 1806.

bzw. gehende Feinde einzustechen⁶⁶⁵. Direkt links der Figur Murats ist zu sehen, wie ein französischer Soldat einen Türken erschießt, der – das Messer zwischen den Zähnen – die Schabracke des Pferdes Murats ergriffen hat. Folgt man dem ausgestreckten Arm des französischen Schützen nach oben, erscheint in der weitergeführten Bilddiagonalen die Figur des tödlich inmitten der Stirn von einem Projektil getroffenen Colonel Duviviers.

Über den Kämpfenden ist die Festung von Aboukir zu sehen, deren Mauern und Türme von unzähligen, nur als weiße Kreise erkennbaren Turbanen der Türken gesäumt sind. Zwischen Festung und Landzunge ist das Meer gefüllt von weiteren weißen Kreisen und Punkten, die die Turbane ertrinkender Türken darstellen. Im Bug eines Bootes stehend und verschwindend klein gehalten ist der englische General William Sidney Smith zu sehen. Er ist neben der zerbrochenen Kanone am linken Bildunterrand der einzige Hinweis auf die Anwesenheit der Engländer. Vom Pulverdampf der Schlacht beinahe verdeckt ist die Figur eines Türken, der seine beiden Hände weit nach links ausgestreckt hat, dessen Boot sich wohl jedoch nach rechts vom Schlachtfeld entfernt⁶⁶⁶.

11.2 Die Besetzung des Bildraumes und Merkmale der Ausrichtung

Die Figuren des Gemäldes sind in dessen unteren drei Vierteln (französischer Bereich) bzw. in dessen unterer Hälfte (türkischer Bereich) dargestellt. In der linken Bildhälfte sind vor allem Angehörige der französischen Armee zu sehen, während in der rechten Hälfte ausschließlich Angehörige der türkischen Armee abgebildet sind. Die vorwiegende Ausrichtung beider Parteien von links nach rechts bewirkt eine starke, nach rechts gerichtete Bewegung, die die Dynamik des französischen Angriffes und die daraus resultierende Flucht der Türken verdeutlicht. Das Gemälde zeigt somit Beginn (Angriff) und eine kurze Phase der Durchführung (Überwältigen der Gegner) auf der linken Seite, sowie das Endergebnis der Schlacht, den Sieg (Flucht der Türken) auf der rechten Seite⁶⁶⁷.

Charakteristisch für die Darstellung französischer Soldaten ist deren von links oben erfolgende Angriffsbewegung auf jeweils rechts unter ihnen befindliche Angehörigen der türkischen Armee, die dementsprechend durchgehend nach oben reagieren. Eine Umkehrung – die Darstellung eines nach unten in Richtung eines französischen Soldaten agierenden Türken – ist nicht zu beobachten. Durch die Figur Murats bzw. die fallende türkische Standarte wird eine von links oben nach rechts unten

⁶⁶⁵ Von diesen sind nur (zwei rechte und zwei linke) Hände zu sehen.

⁶⁶⁶ Was genau hier geschieht, ist nicht zu sehen; sicher ist nur, dass sich die Figur aus dem sprichwörtlichen Staub macht.

⁶⁶⁷ Ein weiteres, der Gliederung des Gemäldes zugrundeliegendes Schema ist das des „Goldenen Schnittes“, der die Bildfläche in einen „maior“- und einen „minor“- Abschnitt unterteilt. Die Trennlinie verläuft auf der Höhe der Schulter des Sohnes. Diese Figur ist auch durch ihre Bewegungen nach rechts und links Bindeglied zwischen beiden Abschnitten.

verlaufende Bewegung betont⁶⁶⁸. Diese korrespondiert mit den ebenfalls diagonal verlaufenden Linien von Körpern und Handlungen französischer Soldaten⁶⁶⁹ und der Abnahme der Höhe der Figuren im Gesamtbild, so dass die Dynamik des nach rechts verlaufenden Angriffes mit der Wucht einer von oben erfolgenden Aktion verbunden und sich die Binnendarstellungen französischer Überlegenheit bzw. türkischer Unterlegenheit und die kompositorische Grundstruktur des Bildes entsprechen.

Der linke Bereich des Bildes zeigt eine hohe Anzahl von Figuren (vor allem französische, aber auch türkische Soldaten), während die rechte Bildhälfte mit vergleichsweise weniger Figuren, bei denen es sich ausnahmslos um Angehörige der türkischen Armee handelt, gefüllt ist. Insgesamt sind im erkennbaren Vordergrund mehr Türken dargestellt als Franzosen⁶⁷⁰.

11.3 Mimik, Haltung und Gestik

Anhand der Mimik der Figuren ist eine rasche Zuordnung der Personen möglich. Die Gesichtszüge der Franzosen sind von Ruhe oder Konzentration geprägt. Ihre Augen sind teilweise geöffnet, jedoch nicht aufgerissen, teilweise scheinen sie sie auch beinahe geschlossen zu haben. Auch ihre Münder sind geschlossen, die einzige Ausnahme ist das Antlitz eines Franzosen, der mit weit geöffneten Augen und Mund auf den Tod Duviviers neben sich zu reagieren scheint.

Die Mimik der türkischen Soldaten weist ein deutlich breiteres Spektrum auf: sie zeigt bei den noch Lebenden große, weit aufgerissene Augen, in denen das Weiß deutlich hervortritt. Die Münder sind ebenfalls geöffnet, so dass teilweise sogar die Zähne sichtbar werden. Die Augenbrauen sind entweder scharf zusammen- oder nach oben gezogen, wobei der Pascha selbst das ausdrucksstärkste Gesicht aufweist. Seine buschigen Augenbrauen bilden über der Nasenwurzel tiefe Falten, darunter sind Augen und Mund weit aufgerissen, die Nasenflügel gebläht, Sehnen und Adern des Halsbereiches treten deutlich hervor.

⁶⁶⁸ Diese wird bereits durch Form und Farbabstufung der Wolken bzw. des Rauches (?) am linken Bildoberrand etabliert, verläuft über die Gerade der Standarte herab, wird von dem linken Oberarm des auf die Knie gesunkenen nackten Sklaven fortgesetzt und endet in der Darstellung des rechten Oberarmes des türkischen Soldaten am rechten Bildunterrand. Die großflächige Verwendung der Farbe Weiß, die bei dem Pferd Murats, dem herabgefallenen Mantel des Pferdehalters, den Ärmeln eines Gefallenen und in der Hose des Niedergesunkenen am rechten Bildrand zu finden ist, betont die darüber verlaufende Diagonale. Einen farbigen Kontrapunkt hierzu stellt die Verwendung eines hellen Rottons dar, mit dem die Standarte, die Gewänder des Paschas und der fliehenden Türken, sowie einer weiteren, gefallenen Standarte) dargestellt sind. Die Diagonale führt hierbei aus dem Bildhintergrund (einem Bereich hinter Murat) – in den Bildvordergrund (dem Bereich der zweiten Standarte) und verleiht dem Bild damit perspektivische Tiefe.

⁶⁶⁹ z.B. durch die Bewegung des Soldaten, der einen nach der Schabrake greifenden Türken erschießt oder durch die im Vordergrund befindliche Darstellung Beaumonts und seines weit nach vorn ausgreifenden Pferdes.

⁶⁷⁰ Die Darstellungen im Hintergrund sind zu verschwommen, als dass man daraus ableiten könnte, welche der Parteien sich in der Darstellung in der Überzahl befindet. Weiße Turbane sind nicht nur im rechten Bildhintergrund bzw. im Meer erkennbar, sondern auch im linken Bildhintergrund, wo zudem eine türkische Flagge auf deren Anwesenheit verweist.

Die Mimik der Gefallenen hingegen ist entspannt: so wirkt der Tote, auf dessen Leichnam der Pascha seinen linken Fuß setzt, wie schlafend. Als einziger der lebenden Türken ist der Sohn des Paschas in dieser Weise dargestellt. Die Lider über den großen Augen leicht geschlossen und mit etwas geöffneten Lippen wirkt sein Gesicht entspannt und in Kombination mit der Kopf- und Armbewegung hingebungsvoll. Interessanterweise ist die Mimik aller Pferde – sowohl die der französischen als auch die der türkischen Soldaten – durch aufgerissene Augen, geöffnete und schäumende Mäuler, geblähte Nüstern und teilweise angelegte Ohren als äußerst bewegt dargestellt. Sie weist in ihrer Expressivität große Ähnlichkeit mit der Mimik der lebenden türkischen Soldaten auf, die so dem tierhaften Bereich angenähert werden.

Hinsichtlich der Darstellung der Körperhaltungen beider Parteien sind ebenfalls Unterschiede zu beobachten. So weisen die französischen Soldaten eine sparsame, knappe Bewegungsmotorik auf: jede ihrer Bewegungen hat ein präzises Ziel, auf das auch ihre Körper und Blicke ausgerichtet sind⁶⁷¹. Darüber hinaus ist jede ihrer Handlungen erfolgreich, denn das Ergebnis der ausgeführten Bewegung ist bereits sichtbar oder zumindest angedeutet. Allein die fast vollständig sichtbare Figur Beaumonts weist eine heterogenere Bewegungsmechanik auf: er hat den Oberkörper weit zurückgelehnt und seitlich in seiner Körperachse nach rechts verdreht, um sich seinem Opponenten zuzuwenden. Jede seiner Extremitäten weist in eine andere Richtung. Sich mit den Beinen im Sattel haltend holt er mit seinem (hinter dem Rücken nicht sichtbaren) Säbel aus und greift mit der anderen Hand gleichzeitig den Säbel aus der Hand seines vermutlich bereits von ihm niedergestreckten und zu Boden gehenden Feindes. Doch führt keine seiner Bewegungen ins Leere, jede von ihnen hat ein Ziel, sein Ansinnen ist – sogar mitten im Sprung seines Pferdes – erfolgreich und erweckt den Eindruck einer akrobatisch ausgeführten Multi-Tasking-Aktion.

Die Körper der Türken sind in Bewegungsschemata dargestellt, die deren unterschiedliche, jedoch miteinander unvereinbare Ziele zum Ausdruck bringen. Zu sehen sind Figuren, deren Körperachsen, Extremitäten und Blicke in jeweils unterschiedliche Richtungen weisen, so dass zwischen ihnen keine Kongruenzen feststellbar sind (wie z.B. eine einheitliche Blickrichtung, Bewegung des Körpers o.ä.). Die zentrale Figur des am Boden befindlichen, unbedeckten Mannes fällt hierbei besonders ins Auge. Seine Körperachse ist vollkommen verdreht: der Oberkörper ist weit nach hinten verlagert, ein Arm nach oben angewinkelt, der andere nach unten ausgestreckt, die Beine leicht gespreizt und angewinkelt, wobei sich das Pferd des Paschas mit einem Vorderlauf zwischen seinen

⁶⁷¹ Von einem Großteil der Franzosen ist, wie bereits erwähnt, ein Teil des Oberkörpers oder sogar nur deren Kopf sichtbar.

Beinen verhakt hat. Er ist in einem Zustand zwischen Fallen und Aufspringen, versucht das Pferd seines Herrn unter Kontrolle zu halten und gleichzeitig das Geschehen links von ihm zu beobachten.

Hinsichtlich der Gestik ist zu beobachten, dass diese bei den französischen Soldaten deutlich anders dargestellt ist als die der türkischen Soldaten. So hält jeder der französischen Soldaten, dessen Hand oder Hände sichtbar ist, eine Waffe, die er erfolgreich einsetzt oder führt eine erfolgreiche Aktion mit seiner Hand aus. Weit auseinandergespreizte, nach oben gerichtete Finger, ins Leere greifende Hände und erhobene Arme sind hingegen bei vielen der Türken zu sehen. Zwar haben z.B. die Hände des Schabrackenreißers, des nackten Pferdeführers und des Paschas etwas mit geschlossener Faust fest umschlossen, doch zeigen die Darstellung bereits das Resultat ihrer Handlungen und ihr Scheitern. Individuelle Körperachse, Arme und Hände der Figuren zerstreuen sich in unterschiedliche Richtungen, ihre Energie verschwindet ungenutzt im Raum. Zudem rückt die Darstellung eines hinter Murat befindlichen Türken, der seine Hand wie zur Klaue geformt hat und seinen Angreifer kratzt, diesen, äquivalent zur Parallelisierung türkischer Mimik mit dem Ausdrucksspektrum der Mimik der Pferde, in den tierhaften Bereich.

Während also Mimik, Haltung und Gestik der französischen Soldaten Ruhe, Souveränität und Effizienz ausdrücken, werden die türkischen Soldaten als der Situation ausgesetzte, auf diese mit Angst, Schrecken oder Zorn reagierende Männer dargestellt.

11.4 Bewegungsmuster und Sichtbarkeit

Die Darstellungsweise der Bewegungen beider Parteien zeigt diverse Charakteristika, welche diese selbst ohne weitere Merkmale z.B. der Ausstattung, die zur Unterscheidung von Franzosen und Türken herangezogen werden könnten, voneinander abgrenzen. Sieht man von der Figur Murats ab, erscheinen die Franzosen in ihrer Gesamtheit – so individuell ihre Aktionen auch ausfallen – wie *en bloc*. Die Soldaten bilden einerseits eine geschlossene Frontlinie, andererseits einen gedrängten Heereskörper, innerhalb dessen die Figuren meist nur teilweise zu sehen sind. Hieraus ergibt sich nicht nur das Bild eines koordiniert erfolgenden Angriffes, sondern durch die verringerte Sichtbarkeit der einzelnen Figuren auch der Eindruck eines dichten, aktionsgeladenen Handlungsgefüges innerhalb der Armee. Es passiert so viel gleichzeitig, dass es schlichtweg nicht möglich ist, alles sichtbar darzustellen, der durchgehend erzielte Erfolg jedoch anhand einiger exemplarischer Figuren veranschaulicht wird.

Innerhalb des als Heereskörper ausgeführten Angriffes ist das gemeinsame Ausführen einer Aktion bzw. das Leisten gegenseitiger Unterstützung dargestellt: eine kreisförmig angeordnete Gruppe von mindestens vier Soldaten geht in mit gezückten Rapiere gegen bereits zu Boden gegangene Feinde vor (von diesen sind nur noch Hände zu sehen), und das Erschießen des „Fellreißers“ bannt

die Gefahr, die von diesem und seinem zwischen den Zähnen gehaltenen langen Dolch ausgehen könnte. Zudem können alle hinter Murat ausgeführten Kämpfe, nicht nur die Erschießung des Fellreißers, als eine große, von seinem gesamten Heer ausgeführte Hilfeleistung verstanden werden: es hält dem Anführer wortwörtlich den Rücken frei.

Von einem türkischen Heereskörper in der rechten Bildhälfte kann jedoch keine Rede sein. Die Figuren der Feinde sind vergleichsweise großzügig im zur Verfügung stehenden Raum verteilt, so dass viele von ihnen gut sichtbar sind. Die Sichtbarkeit ermöglicht es dem Betrachter einerseits, die zahlreichen, mit ihnen verknüpften, negativ konnotierten Aspekte, Eigenschaften und Handlungen wahrzunehmen. Die lose Verteilung im Raum hebt jedoch auch das Ausmaß ihrer Auflösung hervor und führt ihre Verzweiflung und ihre dramatischen Einzelschicksale deutlich vor Augen. Dass eine Schlachtordnung vermutlich zu keinem vorhergehenden Zeitpunkt vorhanden war, wird dadurch verdeutlicht, dass auch die noch am Kampf beteiligten türkischen Soldaten im linken Bereich des Bildes nicht als einheitlicher, gemeinsam agierender Heereskörper dargestellt sind. Jede ihrer Aktionen erfolgt individuell, wobei die meisten der Soldaten erst gar nicht beim aktiven Kampf gezeigt werden: nur zwei von ihnen führen eine Handlung aus, die den Franzosen potentiell gefährlich werden könnte (der Fellreißer und der mit der Hand Kratzende), doch diese beiden werden in ebendiesem Moment ausgeschaltet und die Bedrohung dadurch im Keim erstickt⁶⁷². Alle anderen Türken werden in Stadien des Fallens oder Sterbens dargestellt. Während im linken Bildbereich das Agieren als Gemeinschaft zu sehen ist, wird dieses im rechten Teil des Bildes wird sogar aktiv ins Gegenteil verkehrt, denn dort behindern, bedrohen und/oder schaden sich einige der Türken gegenseitig: der Rechte der drei am Bildrand Flüchtenden wehrt die hilfeschuchende Hand des im Vordergrund Fallenden ab⁶⁷³. Die Dreiergruppe überrennt darüber hinaus einen am Boden liegenden, noch lebenden Kameraden, die Spitze seines Säbels ist währenddessen bedrohlich nach oben, in Richtung der Fliehenden gerichtet. Auch der Pascha geht buchstäblich über Leichen, um sein Ziel zu erreichen⁶⁷⁴, während er den Turban eines

⁶⁷² Zwar ersticht der Franzose, dessen Stirn zerkratzt wird, den Nebenmann des „Kratzers“, doch zeigt der Winkel des Kopfes dieser Figur dessen Fallen bereits an. Er wird vermutlich niedgeritten und wird sterben, parallel zu seinem Kameraden.

⁶⁷³ Er wird den Fallenden in der Folge zurücklassen oder hat ihn kurz zuvor mit seinem Dolch verletzt, um von diesem bei der Flucht nicht gehindert zu werden. Beide Möglichkeiten sind denkbar.

⁶⁷⁴ Der Sohn des Paschas hält seinen Vater am Oberarm zurück, während dessen Sklave ihn in seiner Bewegung nach vorn aufhält; der Pascha selbst behindert einen der Fliehenden der Dreiergruppe; die Beine des Pferdeführers und des Pferdes des Paschas sind so ineinander verschränkt, dass keiner von ihnen wird aufstehen können (zu dem Motiv der verschränkten Beine s. auch u. S. 209); die Läufe der beiden türkischen Gewehre sind auf einen Kameraden bzw. eine Standarte des Heeres ausgerichtet. Für den Fall eines versehentlich ausgelösten Schusses würde der Hals oder die Schläfe des Knienden bzw. der „Hals“ der Standarte getroffen werden; der Sterbende/Gefallene am vorderen, unteren Bildrand hindert sein Pferd daran, zu entkommen, während das Pferd diesen wiederum in die Fluten ziehen wird.

Fliehenden und hierdurch sinnbildhaft auch die letzten Marker jedweder ehemals vorhandener Ordnung (in diesem Fall die geordnete Kleidung eines Untergebenen) löst.

Während also das französische Heer erfolgreich und als Gemeinschaft agiert, und darüber hinaus deren gegenseitige Unterstützung beispielhaft zu sehen ist, bilden die Türken im Gegensatz nicht nur als *Corps* keine Einheit, sondern sind auch innerhalb ihres eigenen Körpers und ihrer eigenen Handlungen und Absichten zwiegespalten und als erfolglose und untereinander rücksichtslos agierende Einzelkämpfer charakterisiert. Das Auflösen des Turbans durch den Pascha dürfte wiederum als Hinweis dafür zu verstehen sein, dass der Zustand der Auflösung und der Niederlage (auch der herabsinkende Soldat im rechten Bildvordergrund trägt einen gelösten Turban) von den Türken mitverursacht wurde.

11.5 Ausrüstung, Ausstattung und Erscheinungsbild

Auch Ausrüstung, Ausstattung und Erscheinungsbild zeigen signifikante Unterschiede zwischen den Parteien. Die französischen Soldaten tragen Uniformen, deren Verzierungen und Rangabzeichen auf bestehende Befehlsstrukturen innerhalb des Heeres und dessen Gliederung in Einheiten hinweisen dürften. Helme sind in einigen Fällen vorhanden und dürften ebenfalls als Anzeichen verschiedener Truppeneinheiten zu verstehen sein, aber auch auf den Ausrüstungsstandard der französischen Armee hindeuten. Die Hosen und Jacken bedecken zwar den gesamten Körper, so dass mit Ausnahme der Gesichter keine Haut zu sehen ist, doch sitzen die Kleidungsstücke geordnet und so eng am Körper, dass sich die darunterliegenden Körperformen deutlich abbilden. Darüber hinaus trägt mit Ausnahme des Pistolenschützen jeder der Franzosen Handschuhe. Verzierungen – und dies gilt sowohl für die Uniformen als auch für das Zaumzeug der Pferde – bestehen vorwiegend aus linearen, klaren Formen. Die Kleidung ist darüber hinaus bei keinem der Franzosen in Unordnung geraten⁶⁷⁵. Auch weisen die Uniformen eine auf dunkle, gedeckte Töne reduzierte Farbpalette von Blau und Grün auf, die sich vom Braun ihrer Pferde kaum abhebt; Rot wird sparsam und nur kleinflächig verwendet.

Die Kleidung der Türken ist hingegen sowohl farblich als auch in Hinsicht auf Form, Schnitt und Verzierungen opulent und auch inter-individuell höchst unterschiedlich gehalten. Sie besteht aus vielen, in ihrer Anzahl meist nicht nachvollziehbaren Lagen weit fallender, sich bauschender Stoffe, unter dem der Körper nicht erkennbar ist, während gleichzeitig bei vielen von ihnen große Partien unbedeckter Haut sichtbar werden. Bei vielen der Türken ist zudem ein Teil der Kleidung (im Fall der beiden entblößten Männer die gesamte Kleidung) verrutscht. Jeder der Türken trägt zudem eine individuelle Kombination mehrerer Farben. Unterschiedliche Nuancen eines hellen, leuchtenden Rot

⁶⁷⁵ Eine Ausnahme stellt der leicht sich ablösende Helm des im Moment des Schusses nach hinten fallenden Duvivier dar.

wurden hierbei häufig und großflächig verwendet: so weist beinahe jeder der Türken mindestens ein rot oder rötlich gefärbtes Kleidungsstück auf, und auch die fallende bzw. zerbrochene Standarte ist in Rot gehalten.

Anhand der Kleidung wird das Heer der Franzosen als hierarchisch strukturiert und auf die Erfordernisse einer Schlacht vorbereitet charakterisiert, wobei die Ordnung der Kleidung auch auf die Ordnung und Disziplin des Heeres verweist. In Gegenüberstellung mit der Kleidung der Franzosen verdeutlicht die Ausführung der Kleidung aber auch der Waffen der Türken die hohe Kunstfertigkeit, zu der diese fähig sind, die sich jedoch in Opulenz erschöpft, anstatt sich auf die Gegebenheiten und situativen Herausforderungen einer Schlacht zu konzentrieren. Die Unordnung der Kleidung verweist darüber hinaus – insbesondere in Zusammenschau mit der Unordnung bzw. Auflösung des Heereskörpers – auf eine zugrundeliegende Unfähigkeit zu Ordnung und Planung. Sie spiegelt hierin die westliche Vorstellung orientalischer Dekadenz, Opulenz, aber auch Unordentlichkeit und Rückständigkeit⁶⁷⁶, die der militärischen Disziplin und Effizienz der Franzosen gegenübergestellt wird; man mag hier an das (später verfasste, aber dennoch das europäische Bild des Orientalen wiedergebende) Urteil Monsignor Mislins denken, der schrieb: „Im Allgemeinen ist die Kleidung des Orientalen weit, hinderlich, von lebhaften Farben und, wenn sie sauber ist, majestätisch“⁶⁷⁷. Die Verwendung kühler, zurückhaltender Farben bei den Uniformen der Franzosen und die häufige und großflächige Verwendung der warmen, vergleichsweise grellen Rottöne bei den Angehörigen der türkischen Armee dürfte auf die Gegenüberstellung von Disziplin und Emotionalität hinweisen, die sich unter anderem auch in der unterschiedlichen Charakteristik in der Mimik, Haltung, Gestik, aber auch in den Handlungen der Franzosen und Türken zeigt.

Hinsichtlich der Bewaffnung ist zu beobachten, dass nur einer der Franzosen mit einer Schusswaffe ausgestattet ist, die er auch „im Moment“ der Darstellung verwendet. Die Türken hingegen verfügen über mindestens zwei Gewehre, die jedoch nicht zum Einsatz kommen. Rapiere sind nur bei den Franzosen zu beobachten, Dolche ausschließlich aufseiten der Türken, wobei insbesondere der des Fellreißers in Auge fällt, den dieser mit dem Zähnen hält. Murat ist zudem der Einzige der Franzosen, der einen Säbel führt. Während die Franzosen über eine hohe Anzahl von Pferden verfügen und sich durchgehend noch im Sattel befinden, verfügen die Türken nur über drei Tiere; von diesen fallen sie herab oder sind bereits herabgefallen.

⁶⁷⁶ Zu diesen beiden Klischees s. Said 2009, 235.

⁶⁷⁷ Mislins 1860, Bd. 1, 303.

11.6 Tote und Verletzte

In der Darstellung der Schlacht erleiden beide Seiten Verluste. Sowohl Angehörige der französischen, aber auch der türkischen Armee werden mit kleinflächigen, blutenden Wunden oder als Gefallene dargestellt. Unterschiede zwischen den Parteien bestehen jedoch in Hinsicht auf die Anzahl der Gefallenen und deren Präsentation im Bild.

Auf französischer Seite ist die Anzahl der Verluste und der verletzten Soldaten auf vier Figuren beschränkt: Duvivier ist tödlich getroffen, als Gefallene sind der enthauptete Franzose, dessen Kopf in einem Beutel zu erkennen ist, und ein neben dem rechten Hinterbein von Murats Pferd liegender Soldat, dessen Haar von einem niedergerittenen Türken ergriffen wurde, was als Anspielung auf die Trophäenjagd der Türken zu verstehen sein könnte, dargestellt. Ein weiterer Soldat trägt eine diskret blutende Wunde auf der Stirn, verursacht von der „Klaue“ eines Gegners, davon. Von den beiden Gefallenen ist jedoch nur der Kopf, und dies nur bei näherer, eingehender Betrachtung des Bildes, zu erkennen. Im Fall von Duvivier ist nur das Resultat eines bereits gefallenen Schusses, nicht jedoch sein Schütze bzw. dessen aktive Ausführung des Schusses, zu sehen. Das Bild gesteht also Verluste der Franzosen ein, ohne jedoch auf den Vorgang, der zum Tod der Figur geführt hat, darzustellen. Die Kratzverletzung, der Griff ins Haar des unter dem Pferd Murats beinahe verborgenen Soldaten, sowie die Kopftrophäe in der Tasche eines Türken verweisen auf das unzivilisierte, tierhafte Verhalten der Türken, das durch den Sieg der zivilisierten Franzosen in seine Schranken gewiesen wird.

Im Gegensatz hierzu sind mehrere der türkischen Soldaten, sowie der Pascha selbst, verletzt oder im Sterben begriffen. Diese Körper sind deutlich sichtbar, wobei in vielen Fällen Handlungen der Franzosen, wie z.B. ein Niederstechen oder Erschießen, als Ursache für die Verluste der Türken dargestellt sind.

Der Fokus der Darstellung liegt zwar auf dem von Schreck, Verzweiflung, Sterben und Tod dominierten Schicksal der türkischen Armee, das wirkungsvoll und sichtbar in Szene gesetzt wurde, nicht jedoch auf der expliziten, allzu plastischen Darstellung der körperlichen Folgen: sieht man von den oberflächlichen Hautverletzungen und der Schussverletzung Duviviers ab, ist in dem Gemälde kein Blut zu sehen. Dies dürfte auf die Darstellung der Schlacht als präzise durchgeführten, chirurgischen Eingriff verweisen, bei der nur das Nötigste an Gewalt eingesetzt wurde.

11.7 Das Motivspektrum des Protagonisten und seine Bedeutung

Das Bildprogramm Gros' inszeniert den Moment des französischen Sieges bzw. der osmanischen Niederlage als persönlichen Verdienst Murats, dessen Gestalt in der Darstellung besonders hervorgehoben ist.

Murat ist etwas links einer vorstellbaren vertikalen Mittellinie des Bildes dargestellt. Der General trägt eine detailreich verzierte Uniform und einen prächtigen Hut und ist mit einem langen Krumsäbel bewaffnet, den er mit seiner nach hinten ausgestreckten rechten Hand hält. Die linke Hand ist in einer knappen, das Pferd zügelnden Bewegung zur Faust geschlossen. Sein Pferd hat den linken Vorderlauf weit nach oben erhoben und berührt mit dem Huf den rechten Oberschenkel Mustapha Paschas. Es ist als einziges der Tiere mit einer Raubkatzenfeldecke und einer prächtigen, in langen Strähnen herabfallenden, seidig glänzenden Mähne ausgestattet.

Die Positionierung etwa in der Mitte des Bildes, sowie das an den Hinterhufen des Pferdes endende, ungleichschenklige und spitz zulaufende Dreieck der Bodenfläche verweisen auf die Figuren Murats und seines Pferdes, wobei die Besetzung des mittigen Bildvordergrundes einen ungehinderten Blick auf beide Figuren gewährt: Murat wird von keiner anderen Gestalt überlagert, und auch der Rumpf des Pferdes ist vollständig sichtbar. Auch steht dem Figurenpaar in jeder Richtung, inklusive der Bildtiefe, Raum zur Verfügung, der die Figuren von Reiter und Pferd hervorhebt, aber auch den Handlungsspielraum Murats verdeutlicht. Zudem korrespondiert die Form seines nach hinten ausgestreckten Säbels mit den Linien von Murats Rücken und seines Hutes, sowie mit der Biegung von Hals und Kruppe des Pferdes und bildet durch diese Wiederholung der Form ein auffälliges, ebenfalls auf das Figurenpaar hinweisendes Element.

Murats Körper hebt sich des Weiteren durch die klare Linienführung – auch hier ermöglicht durch die eng sitzende Kleidung – und die dunkle Farbe der Kleidung plastisch vom hellen Hintergrund ab. Obwohl die Figur des Paschas eine mindestens genauso große Fläche einnimmt wie Murat und sein Pferd und nur minimal von anderen Figuren überschritten wird, tritt er jedoch durch die unklare, unübersichtliche Gestaltung seiner Umrisslinie und seiner viellagigen und -farbigen Kleidungsstücke in den Wirkungshintergrund einer nur mit Mühe und erhöhtem Zeitaufwand entzifferbaren Figur.

Während das linke Drittel des Bildes und dessen rechte Außenseite in dunklen, gedeckten Tönen gehalten sind, sind die Figur Murats, seines Pferdes und die Gruppe um Mustapha Pascha herum in helleren, leuchtenden Farben dargestellt, in dessen Zentrum Murats Pferd als großflächigster und hellster Punkt erscheint: das Pferd, bei dem es sich vermutlich um einen Hengst handelt – das Genital des Tieres ist ausgeführt und sichtbar (wenn auch nicht so explizit dargestellt wie das der Pferde auf dem Teppich von Bayeux) – ist in so hellem Weiß gearbeitet, dass Murat und sein Pferd wie von Scheinwerfern angestrahlt zu sein scheinen, andererseits selbst wie eine Lichtquelle, die auf ihre Umgebung, vor allem aber in Richtung ihrer Bewegung ausstrahlt, wirken⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ Einen Rahmen um die Figur Murats und seines Pferdes bilden die Kleidungsstücke und Elemente roter Farbe.

Auch ist Murat durch eine zurückhaltende, reduzierte Bewegung hervorgehoben, was im Bild auch als aktive Handlung durch das Zügeln des Pferdes verdeutlicht wird. Neben dem Ausstrecken des rechten Armes ist dies seine einzige aktive Handlung. So sind die Flucht der türkischen Armee und das Erringen des Sieges vor allem auf sein Wirken zurückzuführen, das offensichtlich keines weiteren Eingreifens bedarf⁶⁷⁹. Die souveräne Wirkung Murats entwickelt sich aus der Kombination seiner Figur und der ihn umgebenden Handlungen: trotz des hinter ihm tobenden Kampfes, des unmittelbaren Angriffes durch den Fellreißer, des sich vor ihm ausbreitenden Chaos' und des ihm in Form des angebotenen Säbels sichtbar angebotenen Sieges bleibt er vollkommen ruhig und gefasst. Seine Haltung ist beherrscht, sein Gesicht entspannt, sein Pferd mühelos gezügelt. Er wird dadurch zu einem Ruhepol inmitten des Schlachtgetümmels, der den handlungsreichen und stark bewegten Figurengruppen im rechten Bildbereich gegengestellt wird. Unter seinen Feinden sticht auch diesbezüglich Mustapha Pascha hervor, der durch eine Vielzahl von Aktionen bzw. Interaktionen mit anderen Figuren gekennzeichnet ist und auch hierin einen wirkungsvollen Kontrast zu Murat darstellt. Während Murat als verantwortlicher Kopf und als nicht selbst aktiv kämpfender Feldherr dargestellt wird, stellt das Heer seiner Soldaten den ausführenden Körper dar, der seinem Anführer in die Schlacht folgt und diesen wie selbstverständlich und ohne die Notwendigkeit weiterer Interaktion oder Anweisungen unterstützt. Dennoch ist Murat durch seine Position noch vor der vordersten Front, im gefährlichsten Bereich einer Schlacht, auch als mutiger Kämpfer gekennzeichnet.

11.8 Die Figuren der Türken als Träger negativer Konnotation

Die großflächig angelegte Darstellung der Flucht der Türken gibt Gelegenheit, deren Darstellungscharakteristik eingehend zu betrachten und trotz der vielzähligen Verschränkungen und Interaktionen der Figuren untereinander zu entschlüsseln. Die dargestellte Charakteristik spiegelt hierbei das breite Spektrum europäischer Vorstellungen eines lasterhaften, dekadenten, unzivilisierten und daher dem Untergang geweihten Orients.

Die Abwertung der Feinde findet ihren Ausdruck zunächst in der Darstellung ihres Rückzuges bzw. in der Art ihres Kämpfens, die mit dem disziplinierten Vorgehen der Franzosen kontrastiert wird. Neben der Darstellung der Tatsache der Flucht erfolgt diese in vollkommener Auflösung des Heereskörpers (beim Anblick der türkischen Soldaten scheint es mehr als fraglich, ob dieser jemals zuvor bestanden hatte) und spiegelt dadurch deren militärische Unfähigkeit und die daraus resultierende Unterlegenheit. Die verschwindend wenigen der Türken, die Gegenwehr leisten, sind „bereits“

⁶⁷⁹ Die Figuren „bereits“ gefallener Feinde, die in der unmittelbaren Nähe bzw. vor Murat dargestellt sind, weisen zwar auf ein Einwirken Murats und/oder der französischen Truppen hin, doch sind diese weniger als Resultat einer aktiven Handlung zu verstehen, sondern eher zur Veranschaulichung des enormen *impacts* Murats.

außer Gefecht gesetzt und im Begriff, zu Boden zu sinken, wodurch auch die Kampfkraft des Feindes auf individueller Basis als unterlegen gezeichnet wird; jeder ebenfalls zum Scheitern verurteilte Versuch der Gegenwehr fällt äußerst unbeholfen, unzivilisiert und wiederum sehr individuell aus, denn hier wird mit einer wie zu einer Kralle geformten Hand gekratzt, dort erfolgt der Angriff mit dem Dolch zwischen den Zähnen. In der zur Kralle geformten Hand klingt bereits noch ein weiteres, herabwürdigendes Motiv an: Die ungebändigte, ihren Emotionen und Trieben ausgesetzte Tierhaftigkeit des Gegners, die sich auch in der auffälligen Ähnlichkeit zwischen der menschlichen Mimik und der Mimik der Pferde, aber eben auch in der gegenseitigen Behinderung und Schädigung äußert. So sind sie trotz ihrer Überzahl und ihrer zumindest theoretisch in Form von Gewehren vorhandenen Feuerkraft den Franzosen, allen voran Murat, einem Mann, der dazu imstande ist, mühelos jedweder Tierhaftigkeit Herr zu werden, unterlegen. Der in einem Beutel transportierte Kopf des französischen Offiziers, sowie die gegenseitige Behinderung und Gefährdung können als Hinweise auf die topisch barbarischen Sitten der Orientalen verstanden werden, wobei insbesondere der abgetrennte Kopf als kleines gruseliges Detail den Erwartungen der Betrachter entsprechen sollte⁶⁸⁰. Von besonderer Bedeutung ist jedoch das Spektrum der negativen Eigenschaften, die durch die Figuren des Paschas, seines Sohnes und der beiden nackten Sklaven verdeutlicht wird.

Der Sohn des Paschas reicht Murat den Säbel seines Vaters mit einer trägen, hingebungsvollen Geste. Nicht nur die prächtige Kleidung und die Bewegung des Armes, sondern auch das Zurücklehnen des Kopfes und die Züge seines Gesichtes – die Lider halb geschlossen, die rosigen Lippen leicht geöffnet und die Wangen zart errötet – wirken feminin und erfüllen, sieht man von dem Szenenzusammenhang und dem männlichen Geschlecht der Figur ab, alle in der europäischen Vorstellung existierenden Kriterien für das Bild einer Odaliske⁶⁸¹. Das Gesicht des Sohnes ist das bei weitem hellhäutigste auf dem Bild. Die Hautfarbe und das Rosé der Wangen und Lippen werden von den Farben seiner Kleidung, Weiß und Rosa, betont. Die Assoziation der Figur mit der Sphäre des Harems

⁶⁸⁰ Laut Berthier war es die Gier nach Beute und Kopftrophäen, welche die türkischen Soldaten bei Aboukir dazu brachte, ihre Deckung zu verlassen. Für jeden Kopf eines Feindes wurde dem Überbringer laut seiner Aussage von der Regierung eine Prämie gezahlt (La Jonquière, 412). Der Topos des orientalischen Kopfjägers begegnet bereits in Anne Louis Girodets *La révolte du Caire, 21 octobre 1798* (1810). Der im Arm des Kopfjägers zusammengesunkene Pascha ist – wie später auch der Sohn des Paschas in dem Gemälde Gros' – deutlich effeminiert dargestellt: schmale Gestalt, helle Haut, dichte Wimpern, leicht geöffnete, geschwungene Lippen. Zum Kopfjäger s. auch Ulz 2008, 154–164.

⁶⁸¹ Heller, beinahe durchscheinend wirkender Teint, sanftes Erröten, leicht geschlossene Augen und rosige Lippen können als grundlegende Merkmale des zeitgenössischen Schönheitsideals von Frauen bezeichnet werden und sind bei zahllosen Gemälden hochrangiger Frauen zu finden. Die Damen tragen hierbei meist ein weißes Kleid, das in einigen Fällen durch Perlenschmuck oder hellen Spitzenbesatz ergänzt wird, von deren Farbe sich die Haut nur minimal unterscheidet. Als Beispiele aufgeführt seien die Gemälde *Kronprinzessin Luise von Dresden* (Johann Friedrich August Tischbein, 1796/97); das Portrait der Josephine Bonaparte (André Léon Larue, 1808), das Portrait der Madame Récamier (François Gérard, 1805; Musée Carnavalet, Paris), die Darstellung Josephines und ihrer beiden Begleiterinnen in *Le Sacre de Napoléon* (Jacques-Louis David, 1806/1807).

wurde auch von einem Salonkritiker hergestellt, der 1806 zur Figur des Sohnes schrieb: „C'est un petit maître de Turquie: que fait-il au milieu de la mêlée? Son teint est si doux, si tendre, si fleuri; est-il frais sorti d'un sérail, encore tout parfumé d'essences?“⁶⁸². Der zarte Teint kann also durch einen übermäßigen Aufenthalt in einem Harem und die dort vorherrschende Gesellschaft von Frauen erklärt werden, die den Sohn verweichlicht und so seine Mannwerdung verhindert haben bzw. zeigt in der Person und Handlung des Sohnes einen Feind, der sich selbst aktiv effeminisiert und sich seinem Gegner – in Gestalt von Murat – nicht nur auf dem Schlachtfeld unterwirft, sondern ihm auch die körperliche Unterwerfung im Sinne eines sexuelles Angebotes, unterbreitet⁶⁸³.

Wie in **Exkurs 4: Das Bild des „Orient“** beschrieben wurde, gehörte die Vorstellung der aktiv Sodomie praktizierenden Orientalen, denen auch die Türken zugeordnet wurden, sowie der als weiblich verstandene, verfügbare männliche Körper zum topischen Spektrum des dekadenten, lasterhaften Orients. In der Darstellung des Sohnes des Pascha dürfte daher einerseits der Topos des Orients als Ort der Sodomie zu verstehen sein, aber andererseits auch das Prinzip des ebenfalls beschriebenen Gegensatzpaares „männlicher Eroberer“ und „weiblicher Unterlegener“ angesprochen werden, innerhalb dessen der männliche Körper mit weiblichen Attributen behaftet wurde, um dessen Eroberbarkeit anzuzeigen. Der Sohn kann also als Aspekt eines Gegners verstanden werden, der aufgrund seiner Sitten nicht nur dazu prädestiniert ist, erobert zu werden, sondern dies hier sogar aktiv anbietet. Vor dem Negativ des unsittlichen Orients wirkt Murat darüber hinaus als Positiv eines moralisch integren Okzidents, dessen Kultur und Zivilisation die Eroberung wiederum notwendig macht und rechtfertigt.

Die Figur des Pascha wiederum zeigt einen Gegner, der seinen Emotionen vollkommen ausgeliefert ist. Während bei zahlreichen seiner Soldaten eine Mischung aus Schrecken und Überraschung zu erkennen ist, zeigt sein Gesicht Zorn oder Wut. Das Bild eines bedrohlichen, zu Gewalttätigkeiten durchaus fähigen Herrschers wird durch die geduckte Haltung seines Kopfes, die Geste des festen Zupackens mit der linken Hand und das bereits erwähnte „über Leichen-Gehen“ noch verstärkt. Doch trotz – oder gerade wegen – seiner Emotionalität und Skrupellosigkeit ist er in einem Zustand der Hilflosigkeit gefangen. Dieser zeigt sich darin, dass er von seinen eigenen Männern blockiert und seine Bewegung von diesen in andere Richtungen als von ihm beabsichtigt geführt wird. Er befindet sich in einem Schwebezustand, der ihm weder die Kontrolle über seine Männer, über seinen eigenen Körper, noch über die Situation erlaubt. Auch hier stellt die Figur Murats, aber auch die Beaumonts durch ihren Gelassenheit ausdrückenden Gesichtsausdruck und ihre versammelte Körperhaltung einen Kontrast dar und verdeutlicht das maßvolle und daher erfolgreiche Vorgehen.

⁶⁸² Anonymos 1806, 96.

⁶⁸³ Ulz 2008, 128–129.

Von besonderer Bedeutung sind die Figuren der beiden Sklaven, die weitestgehend unbekleidet dargestellt sind. Ihre Nacktheit, die im Bild als Resultat der Wahl opulenter, für eine Schlacht jedoch vollkommen untauglicher Kleidung, die im Eifer eines Gefechts verrutschen muss, gewertet werden, doch dürfte der sexuelle Aspekt der Darstellung eine weitaus größere und äußerst vielschichte Rolle spielen, die bereits im Zusammenhang mit der Figur des Sohnes angesprochen wurde⁶⁸⁴.

Während der rechts unterhalb des Pascha befindliche Sklave als Lustsklave des Paschas⁶⁸⁵ bezeichnet wurde und somit als weiterer Hinweis auf den Orient als Ort der Sodomie zu verstehen ist, ist vor allem die Figur des mittig dargestellten, horizontal zurückgesunkenen Sklaven bzw. die bildliche Beziehung zwischen Murats Pferd und diesem aufschlussreich. Die Körper von Pferd und Sklave befinden sich etwa parallel zueinander, wobei die Anordnung beider Körper auch in der Tiefe des Raumes aufeinander abgestimmt zu sein scheint⁶⁸⁶. Darüber hinaus ist die Darstellung ihrer Extremitäten einander angeglichen: die Hinterbeine des Pferdes sind versetzt und leicht angewinkelt, der rechte Vorderlauf gestreckt, der linke erhoben. Der Sklave hat ebenfalls die Beine leicht geöffnet und versetzt voneinander angewinkelt, hat jedoch seinen rechten Arm ausgestreckt und den linken erhoben, so dass dieser mit dem ebenfalls erhobenen Bein des Pferdes korrespondiert. Insgesamt entsteht so der Eindruck zweier aufeinander reagierender Körper. Diese lassen sich des Weiteren in die Gegensätze oben/unten, hell/dunkel, vorwärts/rückwärts, aktiv/passiv, Siegerfigur/Verliererfigur unterscheiden. Der Gesichtsausdruck des Sklaven ist wiederum, wie bereits erwähnt, dem des Pferdes angeglichen und so dem Tierhaften angenähert. Vor allem das Verhältnis des leicht steigenden Pferdes (Hengstes?) zu der durch die Rückenlage und die in Richtung des Tieres geöffneten Beine weiblich anmutenden Position des Sklaven ist es jedoch, die auch die Deutung beider Körper als männlich-weiblich zulässt und so ebenfalls auf das Prinzip der Inszenierung männlicher Körper im Schema weiblicher Unterlegenheit hinweist. Der Eindruck der Verfügbarkeit und, laut Melanie Ulz, der Penetrierbarkeit des Unterlegenen wird durch die Darstellung des nackten Gesäßes, das der Sklave dem Betrachter zugewandt hat, auf diesen übertragen⁶⁸⁷. Die Verfügbarkeit äußert sich also nicht nur innerhalb des Bildes, sondern überschreitet die Grenzen der Darstellung und rückt den Betrachter so in die Position eines Siegers.

⁶⁸⁴ Ulz 2008, 129–130.

⁶⁸⁵ So Ulz 2008, 131.

⁶⁸⁶ Pferd und Sklave scheinen sich beide ein wenig aus dem linken Hintergrund in den rechten Vordergrund zu bewegen.

⁶⁸⁷ Ulz 2008, 129, die Hentschels Theorie des zentralperspektivischen Apparates als visuelle Eroberungsmaschine, die sich „mit Hilfe der Verschränkung von sexueller und territorialer Subordination fremden (Bild-)Raum aneignet“ (Hentschel 2001) weiterführt.

Die Verschränkung der Beine des linken Sklaven mit dem Vorderlauf des Pferdes kann darüber hinaus einerseits als zeitgenössische Andeutung des Geschlechtsaktes verstanden werden, andererseits kann durch die Darstellung des Pferdehufes eine Kastration des Sklaven angedeutet sein, wodurch dessen potenziell gefährliche Potenz gebannt wird⁶⁸⁸. Laut Ulz verweisen die Nacktheit des Sklaven, seine dunkle Hautfarbe, sowie die Ineinanderstellung der Beine auf „eine Verschränkung vom Phantasma schwarzer übermäßiger Sexualität und dem Topos vom Orient als Ort der sodomie und bestialité“, wobei das Motiv der andersartigen Sexualität hier möglicherweise um die Andeutung des Prinzips einer intimen Beziehung zwischen dem Orientalen und einem Tier erweitert sein könnte⁶⁸⁹.

Während der Sohn des Paschas die Grenze zur weiblich-untergeordneten Rolle bereits überschritten hat bzw. diese aktiv einnimmt und anbietet, wird der zentral dargestellte nackte Sklave sowohl von Murat als auch – durch die Ansicht des nackten Gesäßes – für den Betrachter in diese Rolle versetzt. Murat und der Betrachter funktionieren im Gegenzug in der Rolle des männlich-dominanten Siegers bzw. Kolonisators, wobei die Rolle der zu erobernden Kolonie durch männliche Figuren besetzt ist. Das Darstellungsprinzip von männlicher Aktivität und weiblicher Passivität wird also auch in diesem Bildwerk verwendet, um die Machtverhältnisse, also Überlegenheit und Unterlegenheit, zu verdeutlichen.

Die Türken werden also als in sich gespaltener, da weder in ihren Absichten noch Handlungen einiger Gegner gezeigt und dem geordnet und als Einheit angreifenden französischen Heer gegenübergestellt. Ihre Flucht erfolgt nicht nur in vollkommener Auflösung jeder möglicherweise vormals vorhandenen Einheit, sondern unter gegenseitiger Behinderung, Blockierung und sogar Gefährdung.

Weiteres Symptom der offensichtlichen Erfolglosigkeit, sich in der Schlacht zu behaupten, ist die opulente Kleidung der Türken, die den schlichten, dennoch eleganten Uniformen der Franzosen gegenübergestellt wird. Ihr Unvermögen, ihre eigenen Emotionen – verdeutlicht am Zorn des Paschas und der Furcht der Fliehenden – zu kontrollieren, macht sie zu einem Gegner, der einem disziplinierten Angreifer offensichtlich unterlegen ist. Des Weiteren sind sie durch ihre expressive Mimik, die in vielen Fällen denen der Pferde angeglichen ist, in die Sphäre des zu bändigenden bzw. zu domestizierenden Tierhaften versetzt, wobei die Rolle desjenigen, dem dies augenscheinlich gelingt,

⁶⁸⁸ Ulz 2008, 130 bzw. Fend 2003, 132. Der Topos der bedrohlichen Sexualität des „schwarzen Mannes“ klingt auch im Libretto der Zauberflöte (Wolfgang Amadeus Mozart, Uraufführung 1791) an. Als Begründung für ihre Flucht war für das zeitgenössische Verständnis scheinbar vollkommen ausreichend und logisch nachvollziehbar, dass Pamina angibt, „der böse Mohr verlangte Liebe, darum, o Herr, entfloh ich dir“ (Finale 1. Akt).

⁶⁸⁹ Ulz 2008, 131. Man beachte in diesem Zusammenhang auch das intime Verhältnis, das zwischen dem Orientalen, seiner Stute und seinem Sklaven in der Litografie *Arabe du désert* (Antoine-Jean Gros, 1817, Paris, BnF Est) angedeutet ist.

insbesondere Murat zugewiesen ist. Die explizite Effeminisierung, verkörpert durch den Sohn des Paschas, verweist indirekt auf die Qualitäten des Okzidents, dessen zivilisatorische Errungenschaften hier einerseits dringend erforderlich, andererseits erwünscht sind. Der Sieg der moralisch integren Franzosen, allen voran Murats, wird durch ihr souverän-kultiviertes Auftreten somit erklärt und legitimiert.

Für die Darstellung der Türken dürfte jedoch auch die Vorstellung des militärisch bedrohlichen Orients, der über Jahrhunderte hinweg Europa bedroht hatte und der zu einem übermächtig-bedrohlichen Feind stilisiert worden war, eine bedeutende Rolle gespielt haben. Diese Bedrohlichkeit des Orientalen spiegelt sich in z.B. in der Mimik und Handlung des Pascha bzw. in der konstatierten Wildnatur der türkischen Soldaten. Der Sieg über einen solchen Gegner ist als besondere Leistung, und Murat als Beschützer Europas zu verstehen. Gleichzeitig stellen die Angehörigen der türkischen Armee zu keinem Zeitpunkt eine ernstzunehmende (militärische) Bedrohung, da sie als in sich zerrissene und in Auflösung befindliche Gruppe dargestellt sind, die sich eher gegenseitig gefährdet.

11.9 Zusammenfassung

Der Sieg der Franzosen wird zum einen durch die Ausrichtung der Bildbewegung nach rechts, ihrer Angriffsrichtung entsprechend, deutlich. Eine entsprechende Gegenbewegung, die Widerstand der türkischen Armee signalisieren würde, bleibt aus. Die nach unten erfolgenden Aktionen weisen zudem auf die Wucht des erfolgenden Angriffes hin. Die Dynamik der französischen Armee wird auch durch die Darstellung eines in sich geschlossenen Heereskörpers bzw. der heranrollenden Angriffswelle im linken Bildbereich vermittelt, die dem in Auflösung befindlichen türkischen Heer im rechten Bildbereich gegenübergestellt wird. Zudem führen Angehörige der französischen Truppen erfolgreiche Aktionen aus, die mit durchgehend erfolglosen Handlungen der Türken kontrastiert werden. Verluste auf französischer Seite werden zwar abgebildet, doch ist ihre Anzahl vergleichsweise gering. Darüber hinaus sind Verluste in Bezug auf ihre Sichtbarkeit zurückhaltend dargestellt und nur bei genauer Betrachtung zu erkennen. Auch ist jeweils nur das Resultat zu sehen, nicht jedoch der verursachende Gegner bzw. der Vorgang selbst, da dies auf eine erfolgreiche Handlung eines Türken hinweisen würde.

Umgekehrt sind viele Darstellungen von türkischen Soldaten zu beobachten, die aufgrund der Einwirkung französischer Soldaten fallen bzw. sterben. Die Darstellung dieser Handlungsvorgänge in der exponierten Lage des rechten Randes der heranrollenden Frontlinie macht diese zudem gut sichtbar, ohne jedoch in allzu plastisch dargestelltes, blutiges Gemetzel auszuarten, so dass der Eindruck einer sauber durchgeführten, aber notwendigen chirurgischen Operation erweckt wird. Die großflächigen und dadurch hervorgehobenen Körper weiterer fallender und/oder sterbender

türkischer Soldaten im rechten Bereich des Bildes sind – ebenso wie die aufgelöste Flucht – auf das Wirken Murats zurückzuführen.

Darüber hinaus wird die Überlegenheit der französischen Armee durch das Prinzip von Ursache und Wirkung dargestellt: die Angehörigen des französischen Heeres führen Aktionen aus, auf die Angehörige der türkischen Armee reagieren. Dies findet seinen Widerhall auch darin, dass jeder der französischen Soldaten eine Waffe in der Hand hält, wohingegen viele der Türken mit leeren Händen oder gar weit gespreizten Fingern dargestellt sind.

Das Figurenpaar Murats und seines Pferdes ist für die Verbildlichung des Sieges von entscheidender Bedeutung. Nicht nur die dargestellte Handlung, das Anbieten des Säbels durch den Sohn des Pascha, sondern auch die gesamte Charakterisierung von Pferd und Reiter weisen darauf hin. Insbesondere das Zügeln des Pferdes bzw. das Meistern des Tierhaften, das seine Entsprechung in der Ausprägung türkischer Mimik und Handlung findet, sind hierbei hervorzuheben.

Das Gemälde wurde für französische Betrachter konzipiert und ausgeführt. Auf einen kulturell Angehörigen der siegreichen Partei dürfte die Darstellung des Sieges *per se* bereits positiv gewirkt haben, wobei Meinungen der Betrachter selbstverständlich nicht mehr nachzuvollziehen sind und unterschiedlich ausgefallen sein können. Die positive Konnotation des Dargestellten kann maßgeblich auf die Figur Murats als „strahlendem“ und souveränem Helden zurückgeführt werden. Diese Wirkung wird durch den Kontrast zu den zahlreichen und vielschichtigen Un-Tugenden seiner Gegner noch gesteigert, die Murat zudem die Eigenschaften eines moralisch integren Anführers geben, da er die Versuchung des Orients und der damit verbundenen „Ansteckungsgefahr“ erkennt, dieser aber nicht erliegt. Das Bild der Türken wiederum entspricht dem zeitgenössischen Bild des Orients, bedient die Erwartungshaltung der Betrachter und bestätigt dadurch deren gewünschtes Selbstverständnis als kulturell und moralisch überlegendem Okzident.