universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master‘s Thesis

„Tradition russischer christlicher orthodoxer Ikonographie im russischen Herrscherbild“

verfasst von / submitted by

Natalia Weilguni

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 824
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Politikwissenschaft
Betreut von / Supervisor:	*Mag. Dr. Karin Liebhart, Privatdoz.*

Inhalt

1 Einleitung und Fragestellung 4

2 Theoretische Perspektive 8

3 Methodische Ansätze 11

4 Analyseverfahren 15

5 Auswahl des Materials 16

6 Literaturrecherche. Überblick zum Stand der Forschung 18

6.1 Das politische Porträt 18

6.2 Die Darstellung des Herrschers 19

6.3 Christliche Ikonographie und sowjetische Plakate 21

7 Das Herrscherporträt. Überblick 24

8 Christliche Ikonographie. Ikonen 28

8.1 Die Entstehung des Christusporträts 28

8.1.1 Vorbilder 28

8.2 Darstellung Christi als Herrscher 30

8.2.1 Alleindarstellung 30

8.2.2 Christus und Nachfolger. Besonderheiten der Komposition 35

8.2.3 Bestandteile der Darstellung Christi als Herrscher 37

8.3 Geschichte der Ikone in Russland 47

8.4 Verehrung der Ikone in Russland 50

9 Darstellungen russischer Monarchen 52

10 Darstellung Stalins. Plakate 58

10.1 Entstehungsbedingungen 58

10.1.1 Politische Plakate in der UdSSR. Sozialistischer Realismus 58

10.1.2 Kontextanalyse. Die Rolle Stalins 59

10.2 Typen der Darstellung 63

10.2.1 Lehrer 63
10.2.2 Pantokrator 64
10.3 Besonderheiten der Komposition 65
10.3.1 «Erscheinung» 65
10.3.2 «Dialoge» 66
10.4 Symbole 67
10.4.1 Sonne, «Heiliger Schein». 67
10.4.2 Buch 68
10.5 Geste 70
10.6 Umgang mit Plakaten in der Sowjetunion 71
11 Fazit 74
12 Literaturverzeichnis 78
13 Quellennachweis der Abbildungen 85
14 Anhang – Abbildungen 89
Kurzfassung 102
Abstract 103

1 Einleitung und Fragestellung

«Ein Bild sagt mehr, als tausend Worte (…)
Doch wir wissen nicht welche»
Thomas Petersen «Die Entschlüsselung der Bilder»

Die Mediengesellschaft befindet sich heutzutage mitten im «Bilder-Tsunami» (vgl. Paul, 2011, S. 7). Der moderne Mensch kann sich kaum aus dieser «Bilder-Umwelt» herauslösen. Bilder ziehen die Aufmerksamkeit auf sich, wirken rasch und bleiben lange in Erinnerung. Das ist dadurch möglich, weil das Bild einer eigenen Logik folgt. Abbildung, sei es fotografiert oder gemalt, wird, so Hesper, zur Blickfalle, die den Beobachter überrascht und in seiner Wahrnehmung überholt (Hesper, 1994, S. 101). Aufgrund seines spezifischen Potenzials bietet das Bild dem Betrachter eine mögliche Deutung, eine Interpretation des Abgebildeten. Gottfried Bohem spricht von einer ikonisch generierten Sinnerzeugung, die sich vor- und außersprachlich aus «bildenden Mitteln» ergebe und «nicht nach dem Muster des Satzes oder anderer Satzformen gebildet» werde (zit. in Paul, 2011, S. 13). Abgebildete Figuren können dem Betrachter starke Gefühle wie Angst, Leid oder Freude und Zuversicht vermitteln (vgl. Paul, 2011, S. 13). Diese Eigenschaften machen Bilder für die Sphäre der Politik attraktiv. Deswegen werden Bilder oft als wesentlicher Teil der politischen Strategie, als Mittel der Verbreitung von Ideen, zur Erringung der Unterstützung, zur Vereinigung des Volkes oder auch zur Bildung des Feindbildes eingesetzt.

Ein leuchtendes Beispiel für ein politisches Bild dieser Art ist das sowjetische Plakat, das ein wesentlicher Teil der Politik des Landes gewesen ist. Das Plakat hat eine wichtige Rolle in der Agitation und Propaganda gespielt. Im Rahmen der ideologisch begründeten Stilrichtung des Sozialistischen Realismus sollten diese Bilder Massen davon überzeugen, dass das neue politische System für das Allgemeinwohl erschaffen und jedes Opfer wert sei. Sie sollten den Menschen ein Idealbild von der «neuen sozialistischen Welt» zeigen. Als Quintessenz aller Tugenden der neuen Gesellschaft wurde der Generalsekretär des Zentralkomitees der führenden Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) Josef Stalin dargestellt.

Für eine politikwissenschaftliche Forschung sind Porträts von Politikern deswegen interessant, weil diese meistens von Staatsmännern konstruiert oder zumindest bewilligt werden. Abbildungen zeigen also, wie sich ein Politiker präsentieren will. Dazu werden Signale und Symbole eingesetzt. Die Darstellungen am Schreibtisch wirken anders als Abbildungen in Uniform, im Kampfflugzeug oder im Rennauto. Ein Bild von einem Politiker in der Kirche zu Ostern hat eine andere Botschaft als ein Bild mit nacktem Oberkörper oder mit einem Raubtier. All das sind Schemata und Symbole, die auf bestimmte Vorbilder hinweisen sollten. Herrscher-Darstellungen sind eine besondere Form der Präsentation. Bei der Herrscherpräsentation werden visuelle Medien als Instrumente benutzt, die Botschaften vermitteln, gewünschte Wahrnehmungen implizieren und die Schaffung und Verbreitung eines öffentlichen Images unterstützen (vgl. Heimann, 2015, S. 20). Zu dieser Art der Darstellung gehören auch Abbildungen von Stalin. Ohne Wissen der politischen Sprache der Bilder lassen sich die übermittelnden Symbole nicht interpretieren und begreifen (vgl. Fleckner, 2011).

Mit Hilfe der Bilder kann man aus Sicht der Politikwissenschaft erforschen, welche Strategien zum Aufbau des Idealbilds der Herrscher benutzt werden und was das Gewähr der Erfolge eine solchen Präsentation sein kann. Das ermöglicht es, politische Anliegen und das Auftreten eines Herrschers aus einer zusätzlichen Perspektive zu analysieren und zu verstehen.

Abbildungen gewinnen an Aussagekraft, so Paul, wenn sie an Traditionen und Vorbilder anknüpfen. Durch solche «Bildzitate» beginnt das Bild mit dem Betrachter zu sprechen und ihm eine Deutung des abgebildeten Ereignisses oder seiner Person nahe zu legen (vgl. Paul, 2011, S. 13). Dies kann besonders durch «emotional aufgeladene figurale Darstellungen, sogenannte ‹Pathosformeln›» (Paul, 2011, S. 11) erreicht werden. Die christliche Ikonographie kann als Prototyp solcher Pathosformeln angesehen werden: «Die ikonische Energie dieser in der Kunstgeschichte seit langem und vielfach etablierten Pathosformeln hat sich über Zeiten und Räume und durch unterschiedliche mediale Träger hindurch bis hinein in die Ikonen der Moderne fortgesetzt, die oft nur unbewusste Bildzitate dieser älteren Darstellungen sind» (Paul, 2011, S. 12).

In Russland sind diese «emotional aufgeladenen figuralen Darstellungen» in Form weit verbreiteter Christus-Ikonen zu betrachten. Diese Art der Darstellung nimmt einen

zentralen Platz in der christlichen Ikonographie ein und ist reich an Symbolen. Faszinierend ist, dass sie während der Geschichte des Landes fast unverändert geblieben sind und den Gläubigen jahrhundertelang als einzige Abbildungen durchs Leben begleiteten. Eine solch langwierige Kontemplation und Verehrung der Ikonen haben offensichtlich im kollektiven Gedächtnis einen Eindruck hinterlassen. Die Elemente und Symbole der Kultbilder sind somit an bestimmte Botschaften und Assoziationen geknüpft. Christliche orthodoxe Bilder werden also zur fruchtbaren Quelle für diverse Bildschöpfer.

Die russische Ikone spielt eine enorme Rolle im Werdegang der politischen und künstlerischen Bewegung der russischen Avantgarde (vgl. Tarasov, Quelle: http://lib.vkarp.com, abgerufen am 11.11.2016). Künstler dieser Zeit wie Marc Chagall, Kazimir Malevič, Natalija Gončarova haben sich mit der Ikone vertraut gemacht und auf dieser Basis eigene Werke geschaffen. Elemente der Ikonenmalerei enthalten auch politische Plakate aus der Zeit der Revolution (z. B. «Was hat die Oktoberrevolution den Arbeitern gegeben», 1919). Die Autoren haben sich auf die Traditionen der russischen Kultur gestützt. Sie nutzten gerne die Sprache der Volkslindenholztafel («Lubok», ein russischer Volksbilderbogen). Viele revolutionäre Plakate zeichnen sich durch die Einfachheit aus. Die Komposition der hagiographischen Ikone wurde benutzt, um das Plakat informativer zu machen.

Wissenschaftler (vgl. z. B. Burke, 2003, S. 83, Golomschtock, 1994, S. 210f., A. Sinjavskij http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html, abgerufen am 04.11.2013) sprechen immer wieder davon, dass der Regierungschef der Russischen Sozialistischen Föderativen Sowjetrepublik (RSFS) und später der Sowjetunion, Wladimir Lenin, der Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU), Josef Stalin, als Heilige oder sogar als Götter dargestellt wurden. Ausführliche Untersuchungen, Vergleiche und Analysen dazu lassen sich aber nicht finden. Hier gibt es ein Forschungslücke.

In dieser Arbeit möchte ich untersuchen, wie Herrscher in Russland dargestellt wurden. Als Beispiel wähle ich hauptsächlich sowjetische Plakate, auf denen Stalin zu sehen ist. Um eine Abgrenzung zu schaffen, werde ich nicht nach allen möglichen Einflüssen und Bildzitaten suchen, sondern hinterfragen, ob Elemente der christlichen Ikonographie sich in der Darstellung russischer Herrscher finden lassen. Russische orthodoxe Ikonen sind für

diese Forschung aus mehreren Gründen interessant. Erstens, wie bereits oben erwähnt, ist die Ikone durch ihre spezielle Rolle in Religion und Kultur des Volkes zu einer wichtigen Quelle für Bildzitate geworden. Zweitens bilden Christus-Ikonen auch eine eigene Darstellung der Herrscher. Drittens spielt die christliche orthodoxe Ikone in der russischen Geschichte (auch in der Bildgeschichte) eine enorme Rolle und muss deswegen in der Bildanalyse beachtet werden. In dieser Arbeit werden Abbildungen russischer Monarchen betrachtet. Diese werden als politische Bilder untersucht, die sich parallel zur Ikone und unter dem Einfluss von Bildtraditionen der orthodoxen Kirche entwickelt haben.

Daraus ergeben sich folgende Forschungsfragen:

- Im ersten Kapitel wird der Frage nachgegangen: Was ein Herrscherbild ist und wie man ein Herrscherbild von anderen Abbildungen unterscheiden kann.
- Das nächste Kapitel wird den Darstellungen Christi gewidmet. Es tauchen Fragen auf wie: Welche Elemente bestimmen die Darstellung Christus als Herrscher? Welche Symbole/Elemente dienen der Machtpräsentation? Wie sind die wichtigsten Symbole entstanden und wie haben sie sich weiter entwickelt? Welche Ursprünge haben christliche ikonographische Symbole? Welche Rolle spielen Ikonen beziehungsweise Darstellungen Christi in Russland und in der Geschichte Russlands?
- Im Kapitel «Darstellungen russischer Monarchen» wird gefragt, wie russische Regenten dargestellt wurden und welche Symbole der christlichen Ikonographie bzw. byzantinische Einflüsse sich in diesen Darstellungen finden lassen. Hier soll auch gezeigt werden, wie sich das Herrscherbild in der Geschichte Russlands entwickelt hat.
- Bei der Analyse der sowjetischen Plakate wird nachgefragt, welche Elemente der christlichen ikonographischen Darstellungen sich finden lassen. Auf Basis der vorher gemachten Untersuchungen wird dann die wichtigste Forschungsfrage aus Sicht der Politikwissenschaft beantwortet werden: Mit welchen Bedeutungen könnten diese Symbole zur Entschlüsselung des politischen Porträts beitragen?

2 Theoretische Perspektive

Die zunehmende Bedeutung von Bildern in den letzten Jahrzehnten hat zur Folge, dass diese zu einem wichtigen Untersuchungsobjekt unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen geworden sind. Sowohl die Geistwissenschaften als auch die Sozialwissenschaften setzen sich heute intensiv – teilweise mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Methoden – mit Bildern auseinander (vgl. Lobinger, 2012, S. 13).

Die am längsten etablierte visuelle Forschungsgeschichte und zudem eine eigene visuelle Methode weist die Kunstgeschichte auf. Unter den verschiedenen Forschungsansätzen stellt die ikonographisch-ikonologische Richtung, so Müller, die transdisziplinär anschlussfähigste dar (Müller, 2003, S. 243f). Die Ikonographie als Zweig der Kunstgeschichte beschäftigt sich laut Panofsky mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken (Panofsky, 1939/1945, S 207). Das Suffix «graphie», vom griechischen Verb graphein – schreiben, bezeichnet deskriptive, eventuell auch statistische Verfahrensweisen. Die Ikonographie ist somit eine Beschreibung und Klassifizierung von Bildern (images) (vgl. Panofsky, 1979, S. 212–214).

Die Ikonologie widmet sich im Unterschied zur Ikonographie vor allem der Bildinterpretation. (vgl. Heimann, 2015, S. 19). Das Suffix «logie», abgeleitet von «logos» – das «Denken», bedeutet etwas Interpretatorisches. Ikonologie ist eine Methode, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht (vgl. Panofsky, 1979, S. 212–214). Die Ikonologie hat sich aus der Tradition der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg[1] (K. B. W.) entwickelt. Die Warburg-Schule betrachtet Bilder als komplexe Symbiose aus Denk- und Abbild. 1933 wurden die wissenschaftlichen Mitarbeiter der Bibliothek durch die Nationalsozialisten vertrieben. Eine «Renaissance der Renaissance» der K. B. W. entsteht erst in den 1990er Jahren durch die Hamburger KunsthistorikerInnen Martin Warnke, Werner Hofmann, Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass und Karen Michels (Müller, 2003, S. 243f).

---

1 Diese Bibliothek wurde vom Hamburger Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg (1866–1829) gegründet.

Den Kompetenzbereich der Kunstgeschichte erweitert die Bildwissenschaft. Anwendungsbereiche dieser Disziplin sind Kognitionspsychologie, Gehirnforschung, Technikgeschichte, Populärkultur. Das Besondere der Bildwissenschaft ist, dass sie sich nicht nur, wie die Ikonologie und Ikonographie, dem Bild im Detail zuwendet, sondern auch das geschichtliche, gesellschaftliche und globale Gesamtbild in Anspruch nimmt. Auch im Unterschied zur Geschichtswissenschaft, die vergangenheitsorientiert vorgeht, ist es für die Bildwissenschaft entscheidend, ihre zum Teil aus historischen Analysen gewonnenen Erkenntnisse auf die Gegenwart und die nahe Zukunft zu reflektieren. Aus bildwissenschaftlicher Perspektive sind Abbilder Quellen, die den Schlüssel zu den Denk-Bildern in den Köpfen der Menschen in sich tragen (Müller, 2003, S. 260).

Visuelle Vermittlungen von politischen Inhalten werden aus Sicht der «Politischen Ikonographie» betrachtet. Dieser Theorieansatz wurde ab den 1980er Jahren vom Kunsthistoriker Martin Warnke entwickelt. Hauptanliegen der politischen Ikonographie ist die Interpretation bildlicher Strategien der politischen Inszenierung. Zu dem Untersuchungsgegenstand gehören bildliche Medien aller Art (Architektur, Malerei, Bildhauerei, medial verbreitete Bilder, wie die Karikatur, sowie ephemere Ereignisse, wie Zeremonien oder Feste), die in einer Vielzahl von Bereichen des politischen Lebens eine Rolle spielen. Politische Ikonographie beschäftigt sich unter anderem mit Motivgeschichte und Bildbedeutung, aber auch mit politischer Propaganda und Kommunikationsprozessen zwischen Politiker und Massen (vgl. Heimann, 2015, S. 20).

Im Ganzen wird das Bild im Rahmen dieser Arbeit als Mittel der politischen Kommunikation betrachtet. Deswegen stützt sich diese Arbeit auf die Perspektive der

Kommunikationswissenschaft und eine ihrer Teildisziplinen, der visuelle Kommunikationsforschung. Diese Disziplin versucht visuelle Phänomene zu verstehen und in ihren sozialen, kulturellen, ökonomischen und politischen Kontexten zu betrachten (vgl. Lobinger, 2012, S. 40f.). Auf solche Weise können auch Produktions-, Distributions-, Rezeptions-, Aneignungs- und Wirkungsprozesse, aber auch die Bedeutungspotenziale von Bildern analysiert und theoretisch erklärt werden.

Idealerweise sollte ein kompletter Kommunikationsansatz zumindest 3 Ebenen visueller Kommunikation untersuchen: Produktionsanalyse, Produktanalyse und Wirkungsanalyse.

In der Forschungspraxis ist das oft schwer zu realisieren. Häufig ist es unmöglich, Formen, Strukturen und Prozesse der Wahrnehmung und der Rezeption ausführlich zu erforschen. Wenn es Information gibt, wie Menschen mit Bildern umgegangen sind, kann man die untersuchten Abbildungen als einen Teil des Rituals betrachten. Forschungen dieser Art werden aus der Perspektive der Theorien des politischen Rituals untersucht. In diesem Sinn kann das Werk «Politik als Ritual» des US-amerikanischen Politologen Murray Edelman als ein Klassiker der politischen Kommunikationsforschung angesehen werden (Edelman, 1976).

Das Ritual, so Edelman, ist «eine motorische Aktivität, bei der sich die Beteiligten symbolisch zu einer gemeinsamen Unternehmung zusammenfinden. Es lenkt ihre Aufmerksamkeit in zwingender Weise auf ihre gemeinsame Verbundenheit und die gemeinsamen Interessen. Damit fördert das Ritual den Konformismus und erzeugt zugleich Befriedigung und Freude über diesen» (Edelman, 1976, S. 14). Neben dem Ritus spielt auch der Mythos eine wichtige Rolle. Beide unterstützen einander und dienen der Abarbeitung sozialer Spannungen. Besonders vielsagend, meint Edelmann, sind politische Rituale, an denen die Masse direkt beteiligt ist (vgl. Edelman, 1976, S. 15).

3 Methodische Ansätze

Für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Methoden im Bereich der Bildanalyse hat der Kunsthistoriker Ervin Panofsky (1892–1968) viel beigetragen. Seine systematischen Aufsätze (insbesondere die *Dreischrittmethode:* vor-ikonographische Beschreibung, ikonographische Analyse, ikonologische Interpretation) sind in diesem Fall grundlegend. Der Autor zeigt in seinem Analyseschema den Unterschied zwischen «Ikonographie» und «Ikonologie» in der Reichweite der angewandten Methode (vgl. Müller, 2003, S. 257)

Bei der vor-ikonographischen Beschreibung, so Panofsky, geht es um das *primäre* oder *natürliche* Sujet. Dabei betrachtet man, auf welche Art und Weise unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden. Der zweite Schritt ist die ikonographische Analyse. Dabei steht das *sekundäre* oder *konventionelle* Sujet im Fokus der Forschung. Hierbei wird untersucht, wie bestimmte Themen oder Vorstellungen durch die vorher beschriebenen Gegenstände und Ereignisse präsentiert wurden. Infolgedessen wird im Rahmen der ikonologischen Interpretation nach der «eigentlichen Bedeutung» des Bildes gesucht. Im letzten Schritt wird das Augenmerk darauf gelegt, wie wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden (vgl. Panofsky, 1979, S. 223).

Eine wissenschaftsgeschichtliche und methodologisch-systematische Auseinandersetzung mit dem Thema Ikonographie und Ikonologie bietet eine Aufsatzsammlung von Ekkehard Kaemmerling (1979) mit dem Titel «Bildende Kunst als Zeichensystem».

Künstle gibt einen umfassenden Überblick über die Geschichte der Ikonographie und präsentiert Regeln für die Erklärung symbolischer Bildwerke. Eine dieser Regeln lautet: «Grundbedingung des richtigen Verständnisses ist die Scheidung der figürlichen Darstellungen, die nur eine dekorative Bedeutung besitzen, von jenen Figurenbildern, welche bestimmte Vorstellungen versinnlichen» (Künstle, 1928, zitiert nach Kaemmerling, 1979, S. 77). Eine weitere Regel besagt: «Historische Bilder müssen sich als durchsichtig, klar, gemeinverständlich bewähren» (Künstle, 1928, S. 78).

Rudolf Wittkower unterscheidet in seinem Artikel «Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst» vier Bedeutungsebenen der rationalen Interpretation: die Ebene der bloßen Abbildungsbedeutung, die Ebene der rein thematischen Bedeutung, die Ebene der vielfältigen Bedeutung und die Ebene der Ausdrucksbedeutung (Wittkower, 1955, zit. nach Kaemmerling, 1979, S. 228).

Auf der ersten Ebene wird bestimmt, was dargestellt wird: ein Mensch, eine Kuh, ein Baum usw. Eine vollständige thematische Interpretation (zweite Ebene) erfordert Kenntnisse über die Idee, die mit Hilfe von zusammengesetzten Allegorien ausgedrückt wird. Zum Beispiel ist eine «Figur mit Flügeln» ein nicht eindeutiges Symbol. Damit könnten verschiedene Vorstellungen wie Poesie, Tugend, Ruhm, Genius, Friede, Frömmigkeit, Geschichte usw. ausgedrückt werden. Doch für einen Mensch mit hinreichend biblischem und hagiographischem Wissen ergänzen sich Flügel und Heiligenschein und drücken die Bedeutung «Engel» aus (vgl. Wittkower, 1955, zitiert nach Kaemmerling, 1979, S. 239). Aber die rein thematische Bedeutung teilt oft nicht die gesamte Geschichte mit. Die meisten Kunstwerke haben eine absichtlich übereinandergeschichtete figurative Bedeutung. Als Bespiel nennt Wittkower einen Mühlstein («Der Engel mit dem Mühlstein», Apokalypse des 14. Jh., Britisch Museum, London), der von einem Engel ins Meer geworfen wird. In der Offenbarung heißt es dazu: «Mit solcher Wucht wird Babylon, die große Stadt, niedergeworfen und fortan nicht mehr gefunden werden» (Wittkower, 1955, zit. nach Kaemmerling, 1979, S. 241). Dieses Gleichnis kann nicht durch visuelle Ausdrücke verdeutlicht werden. Trotzdem sollte das Schicksal Babylons in der Darstellung des Engels, der einen Mühlstein wirft, gesehen werden (vgl. Wittkower, 1955, zit. nach Kaemmerling, 1979, S. 241). Auf der fünften Ebene wird untersucht, wie der Künstler das ausgedrückt, was er darstellt(Linien, Farben, Formen, usw.). An dieser Stelle ist Wittkower selbst skeptisch und stellt in Frage, ob man rational und objektiv dieses *wie*, die persönliche Vision des Künstlers, interpretieren kann.

Der ikonographisch-ikonologische Ansatz ist für die Einzelbildanalyse geeignet. Wenn es notwendig ist, formale Gestaltungsaspekte und Darstellungsweisen von Bildern sowie einzelne Bildelemente wie Akteure oder Orte und generelle Themenbezüge zu erfassen, eignet sich eine quantitative Bildtypenanalyse. Um Bildtypen zu entwickeln, wird zuerst aus der Grundgesamtheit des Materials eine Stichprobe gezogen. Auf deren Grundlage

werden induktiv Bildtypen gebildet und genau bezeichnet und definiert. Danach wird das Bildmaterial nach ähnlichen Bildbedeutungen der Motive durchsucht, die zu einem Bild-Typ zusammengefasst werden können. Ein Bild-Typ sollte alle Bildmotive mit gleichbleibender inhaltlicher Aussage bzw. Bedeutung verknüpfen und sich inhaltlich von anderen Bildtypen unterscheiden. Die Typenbildung, im Gegenteil zur qualitativen Analyse, die Besonderheiten des Bildes untersucht, ist auf verallgemeinerbare Gemeinsamkeiten fokussiert (vgl. Grittmann, 2011, S. 167f).

Die visuelle Kommunikationsforschung wendet sozialwissenschaftliche Methoden an. Zur groben Systematisierung können die Methodenansätze in drei unterschiedliche Analyseebenen visueller Kommunikationsforschung gegliedert werden: das sind, wie oben erwähnt, die Produktionsanalyse, die Produktanalyse und die Wirkungsanalyse. Eine wichtige Rolle spielt die Kontextanalyse. Mit der Untersucheng der Kontextebenen im Prozess der Bildkommunikation setzen sich Autoren wie Bock, Isermann und Holger theoretisch auseinander (Bock, Isermann, Holger, 2011). Sie weisen darauf hin, dass in dem Kommunikationsprozess sowohl soziale Strukturen als auch individuelle Einflüsse der Akteure (Berater, Abgebildete, Bildproduzent und -rezipient) eine bedeutende Rolle spielen. Das Konzept stützt sich auf die Strukturationstheorie von Antony Giddens (1988). Giddens konstatiert wechselseitige Beziehungen und Wirkungen zwischen Handlung und Struktur. Das kann man ebenfalls im Prozess der Bildkommunikation so sehen. Handlungen von Akteuren bestimmen zum Beispiel die Produktion eines Bildes. Und diese Produktion aktualisiert Regeln für die späteren Produktionen von Bildern. Strukturelle Kontexte umfassen, so Bock, mehrere Kontexte: Strategiekontext, Ereigniskontext, Produktionskontext, Medienkontext, Rezeptionskontext, Kognitionskontext. Bei der Untersuchung des Strategiekontextes wird gefragt, welche Wirkungen die Strategie-Instanz beim Rezipienten erzeugen wollte. Dafür bieten sich qualitative Verfahren wie die ikonologische Kontextanalyse an. In der zweiten Stufe des Prozesses (Ereigniskontext) erscheinen die eigentlich sichtbaren Akteure in Form der Abgebildeten, zum Beispiel Herrscher. Das Ereignis bedeutet in diesem Fall, dass in dieser Stufe das «Urbild» für das spätere «Medienbild» gemacht wird. Im dritten Schritt (Produktionskontext) entsteht das «Transferbild». Da sollte man nachfragen, welche individuellen Dispositionen und Fähigkeiten des Produzenten, aber zum Beispiel auch die Produktionsbedingungen bzw. handwerkliche Parameter Einfluss auf das Bild ausüben können. Danach wird in der Stufe

«Medienkontext» untersucht, wie das Transferbild kontextualisiert wird, durch welches Medium es verbreitet wird (vgl. Bock, 2011, S. 57f) Auf dem Weg vom Konzept- zum Medienbild entsteht die Enkodierung des Bildes. Um solche Codes zu interpretieren, muss man mögliche Einflüsse von den genannten Strukturen und Akteuren in Anspruch nehmen.

Eine andere, aber ähnliche Struktur der Kontextebenen umfasst das Konzept der visuellen Kompetenz von Marion Müller. Sie unterscheidet zwischen persönlichem und individuellem Dispositionskontext (Einfluss der Persönlichkeit und individuellen Lebenslaufens des Bildproduzenten, Bildinterpreten, Bildrezipienten), situativem Kontext (Einfluss der spezifischen Produktions-, Interpretations- und Rezeptionssituation) und systematischem Kontext (historische, sozio-kulturelle, politische, religiöse Einflüsse) (Müller, 2015, S. 179).

4 Analyseverfahren

Bilder, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, kann man grob in drei Gruppen aufteilen: Ikonen, Darstellungen von russischen Monarchen und Plakate mit Stalin. Für Ikonen und Plakate werden aus der Perspektive der visuellen Kommunikation eine Kontext- und Produktanalyse durchgeführt. Anstelle einer Wirkungsanalyse wird erforscht, wie die Darstellungen Christi und die Bilder von Stalin gebraucht und wie sie verehrt wurden. Darüber hinaus wird gefragt, welche Rolle sie im politischen Ritual spielten. Bei den Abbildungen mit russischen Monarchen wird anhand typischer Bilder der Werdegang der Herrscherporträts in Russland skizziert. Abbildungen von russischen Herrschern werden mit Ikonen verglichen.

Da sich in dieser Arbeit alles um den Begriff «Herrscherbild» dreht, wird als erstes anhand einer Literaturrecherche zusammengefasst, welche Bilder zu dieser Kategorie gehören und welche Charakteristiken und Besonderheiten sie in sich tragen. Dabei werden auch kurz die Vorbilder der traditionellen Herrscherdarstellungen erwähnt.

Für die Analyse von Darstellungen Christi wird von kunsthistorischen Ansätzen Gebrauch gemacht. Anhand der Bildtypenanalyse werden «Herrscher-Symbole» ausgesondert und aus historischer Perspektive betrachtet. Zum Schluss wird eine Reihe von Elementen der Herrscher-Darstellung (Besonderheiten der Komposition, Gesten und Symbole) in der christlichen Ikonographie zusammengefasst.

Aufgrund dieser Reihe von «Herrscher-Symbolen» werden Abbildungen von Stalin mit ähnlichen Elementen ausgewählt. Symbolische Zeichen werden mit Hilfe der politischen Ikonographie analysiert und anhand der Ikonologie interpretiert.

5 Auswahl des Materials

Es gibt eine ausgesprochen große Anzahl an Ikonen mit Christus und Darstellungen von russischen Monarchen sowie auch an Bildern, auf denen Stalin dargestellt wurde. Demnach ist es notwendig, eine Eingrenzung durchzuführen.

Unter den Ikonen wurden diejenigen ausgewählt, die Christus als Herrscher darstellen.

Unter den Bildern von russischen Monarchen wurden in erste Linien die Abbildungen von altrussischen Herrschern, welche heiliggesprochen wurden, ausgesucht. Diese Bilder wurden bis zum Sturz der Monarchie 1917 produziert und benutzt. Porträts von Regenten aus dem 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind stark durch klassizistische Einflüsse geprägt und sind für diese Arbeit irrelevant. Sentimentale und realistische Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts sollten andere Traditionen der Darstellung von Monarchen beeinflussen. Um dies genauer zu untersuchen, wurde ein typisches Bild des letzten Zaren Nikolai II. ausgesucht.

Bei den Bildern von Stalin wurden diejenigen Darstellungen ausgewählt, die während seiner Amtszeit entstanden sind und in der UdSSR produziert wurden. Dabei werden keine Fotographien, sondern Gemälde und Plakate untersucht, da bei solchen Abbildungen die Realität stark konstruiert wird und sie somit einen besonders großen Spielraum zum Schaffen des symbolischen Ausdrucks ermöglicht.

Um eine nähere Auswahl zu schaffen, wurden Besonderheiten und Elemente der Abbildungen Christi als Herrscher sowie Besonderheiten der Komposition, spezielle Gesten und Symbole ausgewählt. Dann wurden Abbildungen von Monarchen und Stalin mit ähnlichen Kompositionen und Elementen ausgesucht.

Darstellungen von Monarchen und Stalin sind frei im Internet oder in Buchform erhältlich. Beispielsweise werden auf der Webseite: http://oldalbum.narod.ru/index/0-132 oder www.liveinternet.ru/users/3090603/post119169192, Gemälde von Monarchen und auf der Webseite: http://stalinism.narod.ru/vieux/foto/posters1/poster_1.htm, Plakate von Stalin gesammelt. Auch die Darstellungen von Christus sind aufgrund ihrer Bekanntheit leicht

zugänglich. Eine umfangreiche Sammlung an russischen Ikonen findet man auf der Webseite: http://nevsepic.com.ua/religiya/page,10,20717-russkaya-ikona.-feofan-grek-andrey-rublev-dionisiy-403-foto.html.

6 Literaturrecherche. Überblick zum Stand der Forschung

6.1 Das politische Porträt

Wissenschaftler, die sich mit der politischen Ikonographie auseinandersetzen, haben verschiedene Forschungsschwerpunkte, wie zum Beispiel politische Architektur- und Stadt-Ikonographie, politische Denkmals- und Gedenk-Ikonographie, politische Bildnisse und Images etc. Eine wichtige Rolle spielt dabei das Thema «politisches Porträt». Die Forschungen in dieser Richtung beleuchten unter anderem Fragen wie: Wie lassen sich Politiker darstellen? Welche Mittel benutzt man in einem politischen Porträt (Symbole, Merkmale, Besonderheiten der Komposition)? Welchen Sinn kann ein politisches Porträt übertragen?

In diesem Fall ist das Buch des britischen Historikers Peter Burke «Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen» von Interesse. Er analysiert Fotografien und Porträts und untersucht, ob und in welchem Maße man Bildern trauen kann und ob das Porträt ein Spiegel oder eine symbolische Form ist. Der Autor behauptet, dass sich «bei den frühen Fotografien die Auswahl der Motive und die Posen häufig an denen von Gemälden, Holzschnitten und Stichen orientieren, während neuere Fotografien frühere zitierten oder auf sie anspielten» (Burke, 2003, S. 25). Das gemalte Porträt, meint Burke, ist «ein kunstgeschichtliches Genre, das nach einem System von Konventionen komponiert ist, welches sich im Laufe der Zeit nur langsam verändert. Posen und Gesten der Modelle sowie die Accessoires oder Gegenstände in ihrer unmittelbaren Nähe folgen einem Muster und sind häufig mit symbolischer Bedeutung befrachtet. In diesem Sinne ist ein Porträt eine symbolische Form». (Burke, 2003, S. 28). «Das Porträt ist also nicht so sehr die gemalte Entsprechung einer «objektiven Kamera» als vielmehr ein Dokument dessen, was der Soziologe Erving Goffman als «Präsentation des Selbst» beschrieben hat (Burke, S. 28f). «Porträts dokumentierten nicht so sehr die soziale Wirklichkeit als vielmehr soziale Illusionen, nicht normales Leben, sondern besondere Vorstellungen» (Burke, 2003, S. 31). Das politische Porträt kann man also hauptsächlich als die Botschaft vom Dargestellten erforschen und interpretieren.

Die Untersuchung der Porträtgeschichte beschreibt der deutsche Archäologe Ernst Buschor in seinem Buch «Das Porträt». Der Autor verfolgt den Gestaltwandel des Menschenbildes

bis zu den frühesten Ausprägungen und rekonstruiert drei Bildnisstufen: die Ägypter, die Griechen, das christliche Abendland. Besonders interessant für diese Forschung waren die von Verfasser untersuchten früheren Bildnisstufen in der Entwicklung des Porträts. Am Beginn, so Buschor, steht eine Bildnisart, die den gottnahen Menschen herausgreift, vor allem den Priesterkönig. Dieser hatte als einziger Zugang zu den Göttern, ihm wurde übermenschliche Kraft und götternahe Heiligkeit zuerkannt. Dabei kann man, so Buschor, von einem kultisch-mythisch gebundenen Urporträt oder Vorporträt sprechen. (vgl. Buschor, 1960, S. 52–55). Im Grundcharakter war das ägyptische Porträt ein erhabenes Zeichen für eine wirkende Kraft, die von der Inschrift mit Namen genannt wurde (vgl. Buschor, 1960, S. 53).

Porträts aus der Fotografie und Grafik, auf Münzen und Medaillen, auf Plakaten, Briefmarken, in Zeitschriften und in den elektronischen Medien betrachteten Autoren in den Beiträgen eines Symposions zum Thema «Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption» am Hamburger Warburg-Haus, herausgegeben als Band von Andreas Köstler und Ernst Seidl (Köstler, Seidl, 1998). Besonders interessant ist, dass Autoren dieses kulturwissenschaftliche Konzept wie ein Image aus der Perspektive der politischen Ikonographie betrachten.

Das Porträt im Rahmen der christlichen Ikonographie betrachtet der aus Russland stammende französische Kunsthistoriker und Byzantinist André Grabar in seinem Buch «Christian Iconography». Mit Problemen und Besonderheiten der Entstehung des Christusporträts im kulturellen und politischen Umfeld beschäftigt sich Martin Büchsel in seinem Werk «Die Entstehung des Christusporträts».

6.2 Die Darstellung des Herrschers

Eine vielseitige Untersuchung der Darstellung des Herrschers präsentiert Martin Warnke (2011). Er zeigt, wie sich Herrscherbildnisse in der Geschichte entwickelten und welche Normen, Besonderheiten und Typen solche Abbildungen haben.

Ein Überblick über Konventionen der Herrscherdarstellung in der westlichen Tradition schafft der Kunsthistoriker Peter Burke in seinem Werk «Augenzeugenschaft. Bilder als

historische Quellen» (Burke, 2003). Der Autor zeigt, wie sich die Bildsprache dem Zeitalter anpasst.

Einer der wichtigsten politischen Aufgaben des Herrscherbildnisses – das Bild als Stellvertreter des Regenten – widmet Petra Gördüren ihren Artikel «Bildnis, stellvertretendes» (Gördüren, 2011). Die Autorin beschreibt auch Gebrauch und Bedeutung der Bildnisse von Regenten.

Uwe Fleckner forscht zu Bildern, bei denen sich Monarchen ikonographisch ähnlich den antiken Gottheiten darstellen lassen. In seiner Arbeit «Bildnis, theomorphes» (Fleckner, 2011) untersucht er mythologische Vorbilder (insbesondere Götter des Altertums) und die Darstellung der Identifikation von Herrscher und Gott.

Als Fallstudie zum Thema «Herrscherbild, Protestsymbol und Kunstikone» ist die Mao-Porträtanalyse von Gerhard Paul von Interesse (Paul, 2008). Der Autor untersucht das offizielle Mao-Porträt auf dem Tiananmen-Platz – dem Platz des Himmlischen Friedens – in Peking im Bezug zur visuellen Seite des Mao-Kults. Interessant in dem Fall scheint, dass dieses «Kultaufbaumodell», so Paul, dem Vorbild des sozialistischen Realismus nachgebildet wurde.

Über Porträts von Herrschern in Russland hat der deutsche Osteuropa-Historiker Frank Kämpfer zum Thema «Das russische Herrscherbild» geforscht (1984). Der Autor erwähnt personale Bildzeichen, Kompositions- und Programmelemente. Zeitlich reicht die Studie von der Periode der Kiever Rus über die Zeit der Tatarenherrschaft und des Moskauer Reichs des 16. Jahrhunderts bis zum Moskauer Zarentum des 17. Jahrhunderts. Besonderheiten der Darstellung einzelner russischer Herrscher sind in der Orthodoxen Enzyklopädie vorhanden.

André Grabar stellt in seinem Buch «L'empereur dans l'art byzantin» («der Kaiser in der byzantinischen Kunst») die kaiserliche und christliche Kunst, insbesondere Porträts von byzantinischen Imperatoren den Darstellungen Christi gegenüber und findet erstaunliche Ähnlichkeiten (Motive, Komposition) (Grabar, 1936).

Interessante Überkreuzungen zwischen Politik und Religion beziehungsweise zwischen politischen und religiösen Symbolen stellt der deutsch-amerikanische Politologe und

Philosoph Eric Voegelin in seinem Buch «Die politischen Religionen» dar (1993). Der Autor findet die Anfänge dieser Tradition im Sonnenglauben der Ägypter, der ältesten politischen Religion, und im Sonnenkult des Echnaton. In der Folge, meint Voegelin, vollzieht sich eine Grundform der Legitimierung der Herrschaft von Menschen über Menschen im Symbol der Ausstrahlung von der göttlichen Spitze über die Hierarchie der Herrscher und Ämter bis zum Untertan (vgl. Voegelin, 1993, S. 29).

6.3 Christliche Ikonographie und sowjetische Plakate

Zum Thema «Symbole der christlichen Ikonographie» sind mehrere Lexika vorhanden (z. B. von Heinz-Mohr, Auernhammer, Forstner und Becker). Besonders umfassend ist das achtbändige «Lexikon der christlichen Ikonographie», herausgegeben von Engelbert Kirschbaum (Bd. 1–4) und Wolfgang Braunfels (Bd. 5–8) (Kirschbaum, 1968–1976). Dieses Lexikon ist ein kunsthistorisches Standardwerk in deutscher Sprache, welches ikonographische Motive der christlichen Kunst in lexikalischer Form darstellt. Mit der Geschichte und den Botschaften der Ikonen haben sich Autoren wie Heinz Skrobucha (Skrobucha, ohne Jahr), Christa Schug-Wille (1969), Heinz Noack (1978) und Aloys Butzkamm (2006) auseinandergesetzt.

Eine wissenschaftsgeschichtliche Analyse der Symbole der frühchristlichen Ikonographie mit zahlreichen Illustrationen macht Gérard-Henry Baudry in seinem «Handbuch der frühchristlichen Ikonographie» (1935). Besonders signifikant für diese Arbeit waren die Kapitel «Symbole Christi» sowie «Symbole aus dem kulturellen Umfeld».

Mit christlichen Symbolen, die aus der Zeit zwischen dem 3. und dem frühen 19. Jahrhundert stammen, beschäftigt sich Donat de Chapeaurouge in der Arbeit «Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole» (2001). Der Autor unterscheidet zwischen Symbolen aus frühchristlicher Zeit, Symbolen, die aus der Antike übernommen wurden (z. B. Orans, Nimbus, Lorbeerkranz usw.) und rein christlichen Symbole.

Die Geschichte religiöser Bilder, die Bildmacht und die Bildverehrung des christlichen Kultbildes von der Spätantike bis zum 16. Jahrhundert analysiert der deutsche

Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting in seinem Werk «Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst» (1990).

Autoren, die byzantinische Christus-Bilder analysieren, beginnen oft mit «authentischen Christusbildern» (das Nicht-von-Menschenhand geschaffene Bild Christi: das Abgarusbild, das Veronikabild, das Grabtuch von Turin) und betrachten Christusdarstellungen der altchristlichen Kirche. Manche Forscher analysieren, wie sich die Bilder mit der Zeit entwickelt haben, z. B. vom 4. bis 12. Jahrhundert (Oslender, Laach,1956) oder im Rahmen von kunstgeschichtlichen Epochen wie Byzanz, Romanik, Gotik (Weimer, 1982). Andere analysieren Christusbilder im Bezug auf verschiedene Themen und Sujets (das Bild der Dreieinigkeit, Christus in der Darstellung der Heilsgeschichte) (Felmy, 2004). Rademacher analysiert den Typus der Christusdarstellungen «der thronende Christus» nach dem Beispiel der Chorschranken aus Gustorf (1964).

Manche Autoren, die sich mit den Abbildungen Christi auseinandersetzen, stellen Bildbände zusammen, die ein Vorwort vom Autor sowie eine Beschreibung zu jedem Bild, aber keine Recherche enthalten (z. B. Oslender, 1956).

Zur Analyse der christlichen orthodoxen Ikonen und den Gemälden des sozialistischen Realismus sind die Quellen hauptsächlich auf Russisch zu finden. Eine Analyse der Ikonen bzw. Symbole, Besonderheiten der Komposition, kurz «die Sprache der Ikone» findet man in Texten von Autoren wie Karelin (2005); Kazanceva, Davidova, Šlyčkov (Quelle: www.izograf.com.ua/simvolika_ikon.html, abgerufen am 04.11.2016). Manche Bildbände mit Ikonen enthalten religiöse Beschreibungen und die Geschichte des Bildes (Maiorova, Skokov, 2008).

Methodologisch interessant ist das Buch «Rot in der russischen Kunst» (Brugger, 1998). Die Autoren zeigen die Kontinuität der künstlerischen Sprache am Beispiel der Farbe Rot in vorchristlichen Darstellungen, bei Ikonen sowie in der Staats- und Herrschaftssymbolik.

Unter den Autoren, die sich mit dem Sozialistischen Realismus befasst haben, sind insbesondere Namen wie Andrei Sinjavskij, russischer Literaturwissenschaftler und politischer Häftling (A. Sinjavskij http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html, abgerufen am 04.11.2013) und Igor Golomstock, sowjetischer bzw. britischer Kunstgeschichtsforscher (1994) zu

nennen. Die Wichtigkeit der Rolle des Sozialistischen Realismus für die Bildung des sozialistischen Machtsystems hebt der Kunsthistoriker Evgenij Dobrenko hervor (2007). Das Porträt im Rahmen des sozialistischen Realismus untersucht die Malerin und Kunstforscherin Aleksandra Laskarjevskaya (2013).

Zahlreiche Bildbände über die Sowjetunion hat der britische Fotohistoriker David King veröffentlicht. Der Autor hat eine der umfangreichsten und bedeutendsten Sammlungen der russischen revolutionäreren Kunst geschaffen (sie enthält mehr als 250 000 Objekte: Plakate, Zeitungen, Fotografien). Im Sammelband «Russische revolutionäre Plakate: Bürgerkrieg und bolschewistische Periode, sozialistischer Realismus und Stalin-Ära» (2012) hat King die Entwicklung der sowjetischen Plakatkunst nachgezeichnet und liefert damit Anschauungsmaterial für diese Untersuchung. Sein Werk «Stalins Retuschen, Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion» (1997) stellt dar, dass nicht nur Stalins pockennarbiges Gesicht retuschiert wurde. King verfolgt die Fotogeschichte der Entfernung seiner Feinde. Eine weitere wichtige Arbeit des Autors ist «Roter Stern über Russland: Eine visuelle Geschichte der Sowjetunion von 1917 bis zum Tode Stalins» (2010). King kombiniert Plakate, Fotografien, Zeichnungen sowie Textbeiträge mit seinen eigenen Erinnerungen.

Was die Literaturrecherche zum Thema «Darstellungen Christi und Sozialistischer Realismus» betrifft, gibt es einige Bezugnahmen darauf, dass sich allgemein manche Überkreuzungen zwischen der Darstellung Christi und Stalins finden lassen (z. B. bei Golomstok (1994), Sinjavskij http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html, abgerufen am 04.11.2013). Aber eine genauere Vergleichsanalyse lässt sich in der Literatur nicht finden.

7 Das Herrscherporträt. Überblick

Herrscherbilder dienen der Repräsentation der Machtinhaber. In früheren Jahrhunderten hatte das Bildnis die Person des Herrschers als Amtsträger oder als Träger eines göttlichen Auftrages definiert (Warnke, 2011, S. 481f). Man muss solche Bildnisse nicht (oder nicht nur) als illusionistische Abbilder bestimmter zeitgenössischer Personen betrachten, sondern als «Inszenierungen, als öffentliche Repräsentationen eines idealisierten Selbst» (Burke, 2003, S. 78), aber auch als Inkarnation von Ideen und Werten (Burke, 2003, S. 74). Im Laufe der Zeit sind Traditionen der Darstellung mit eigenen Regeln entstanden.

Unter den unterschiedlichen Bildnistypen nennt Martin Warnke folgende: ein Thronbild des Herrschers im Ornat oder ein Staatsporträt. Auf solche Weise wurde der Herrscher in seiner höchsten Strahlkraft gezeigt. In der Begleitung von Ministern oder Würdenträgern stellte er sich als beratungswillig dar. Ein Reiterbild präsentierte den souveränen Staatslenker, der das Volk wie sein Pferd zu lenken vermag, ein Kniestück[2] den Feldherrn, der einsatzbereit halb in der Gegenwart steht, das Ganzfigurenporträt zeigte die heroische Präsenz und auftrittssichere Distanz. Das Thron- oder Zeremonialbild hatte die Bürgkraft mittelalterlicher Siegel, das Sitzbild die Würde der Papstbildnisse, später vermittelte es die Nähe des Hausvaters. Außerdem ließ man sich gerne eine Adlernase, eine Herkulische Locke, eine Löwenmähne, ein jugendliches Aussehen oder ein Zeitgesicht nach den gültigen Schönheitsnormen geben (Warnke, 2011, S. 486f).

Die wichtigste politische Aufgabe des Herrscherbildnisses, meint Warnke, besteht darin, dass das Porträt die Rolle eines Stellvertreters spielt. Schon in Rom pflegte das Bild des Kaisers diesen selbst zu vertreten. In englischen und französischen Thronfolgezeremonien hatten seit dem 14. Jahrhundert die Abbildungen des verstorbenen Königs eine hoheitliche Funktion. Bis weit in die Neuzeit hinein ist das Bildnis des Herrschers bei staatlichen Handlungen zugegen. Da ein Fürst nicht immer überall sein könnte, lasse er sich gerne durch sein Bildnis vertreten. Oder, wenn zu Beginn einer Regierung die Huldigung der Stände in entfernten Städten anstand, konnte auch ein Bildnis aushelfen. Dem Bildnis des

2 Unter dem Begriff " Kniestück " versteht man in der Bildenden Kunst die Wiedergabe einer Person bis zu den Knien (Hartman, Quelle: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_4901.html, abgerufen am 10.04.2017).

Herrschers gebührte die gleiche Ehre wie dem Herrscher selbst. Herrscherbilder konnten auch einem innerweltlichen Verewigungswunsch dienen, wenn sie vor allem auf das Gedächtnis der Nachwelt zielten. In der Neuzeit wuchs die Erwartung, durch Bildnisse der politischen Führer Einzelheiten über deren Charakter zu erkennen. Politische oder familiäre Bindungen und Loyalitäten konnten durch einen zwischenhöfischen Bildnisaustausch vertieft werden. Die Herrscherbilder sollten den zunehmenden Abstand zwischen dem Herrscher und der Gesellschaft überbrücken (Warnke, 2011, S. 482f).

Um einen Überblick über traditionelle Herrscherdarstellungen zu schaffen, ist die Betrachtung der Zusammenhänge und Vorbilder erforderlich.

Eine wesentliche Gestalt des Herrschers in der westlichen Tradition stellt die Panzerstatue des Kaisers Augustus (63 v. Chr. bis 14 n. Chr.) dar. Der Aufstieg des Römischen Reichs und zentralistische Ziele des Imperiums zur Zeit des Augustus machten eine neue standardisierte Bildsprache erforderlich, so der deutsche Althistoriker Paul Zanker (zit. in Burke, 2003, S. 74). Der Herrscher wurde in einer überlebensgroßen Statue aus Marmor mit einem Panzer über der Tunika, einen Speer haltend, porträtiert. Der rechte Arm ist zu einer bekannten Siegesgeste erhoben. Die unbekleideten Füße des Herrschers verleihen Augustus einen gottähnlichen Aspekt. «Geheimnis der ewigen Jugend» hat Augustus in dem gefunden, dass das Bild während seiner langen Herrschaft unverändert blieb (Burke, 2003, S. 74ff). Eine solche Strategie wird auch später bei den Herrschern beliebt, z. B. hat das Mao-Porträt in den mehr als 50 Jahren seiner Existenz auf dem Tiananmen-Platz nur marginale Änderungen erfahren (Paul, 2009).

Die bildkünstlerische Vergöttlichung eines Monarchen hat eine reiche und vielgestaltige Tradition und wird durch Attribut oder Kostüm, durch Gebärde oder szenischen Zusammenhang konstruiert. Als ikonographische Muster wurden beispielweise Jupiter, Apollon, Herkules, Mars, Minevra oder Diana gewählt. Auf diese Weise konnten Herrscher Kraft und Tugenden des Helden für die eigene Person in Anspruch nehmen (vgl. Fleckner, 2011, S. 162ff).

Im Zeitalter der personalen Monarchie, des «Absolutismus», haben Künstler in den Herrscherdarstellungen oft wieder zur klassischen Ikonographie des Triumphs zurückgegriffen. Die dazu gehörigen Details sind: Lorbeerkränze, Trophäen, Gefangene,

Umzüge, Personifikationen des Sieges (eine geflügelte Frau) und des Ruhms (eine Gestalt mit einer Trompete). Wesentlicher Teil der Aussage war die Größe der Standbilder. Ornat, Haltung und Attribute, mit denen sich die Herrscher auf den Bildern umgaben, vermittelten eine Aura von Majestät und Macht (vgl. Burke, 2003, S. 76ff).

Als Inbild absolutistischer Herrschaft gilt heute das Staatsporträt des Ludwig XIV. (von Hyazinthe Rigaud, 1701). Das ganzfigürliche Bild des stehenden Herrschers hat über Frankreich hinaus gewirkt und für wenigstens zwei Jahrhunderte zahllose Nachahmungen gefunden. Vorbilder dieser Darstellung lassen sich in den Statuen der Antike finden, deren systematische Ausbildung und Anwendung erst mit den Höfen und Machtzentren des 16. Jahrhunderts in Italien und Spanien und insbesondere mit der Organisation des französischen Staates im 17. Jahrhundert verbunden sind. Das Bild war kein Bahnbrecher. Die Porträttradition hat sich am Hof der Habsburger mit Frans Pourbus dem Jüngeren und Peter Paul Rubens sowie am englischen Hof mit Antonis von Dyck ausgebildet (vgl. Mai, 2011, S. 149). Wolfgang Schild beschreibt das Bild so: «Der 63jährige Monarch steht wie bei einem Theaterauftritt in großherrlicher Geste vor seinem Thron. Eine voluminöse Säule – das Zeichen der staatlichen Festigkeit – wird zum Teil von einem gebauschten Vorhang verdeckt: es ist nicht notwendig, diese Selbstverständlichkeit noch genauer herauszustellen, eine Andeutung genügt. Insgesamt ist die Majestät des Herrschers eindrucksvoll in Szene gesetzt. (…) Für preisende und verherrlichende Tugenden ist – selbst als Dienerinnen – hier kein Platz mehr: es finden sich nur Theaterrequisiten, die diese Aufgabe erfüllen» (Schild, 1998, S. 83). Den Löwenkopf beim Tisch weist auf Stärke und Mut hin. Säbel, Orden und Kleidung sind Insignien der Macht.

Änderungen des politischen Systems nach 1789 finden sich auch in den Herrscherabbildungen. Zur wesentlichen Herrscherdarstellungen dieser Zeit gehört das Napoleon-Portrait von Jacques-Louis David, das den Kaiser in seinem Arbeitszimmer in den Tuilerien zeigt. Das Bild stellt Napoleon als Bürokraten dar, der an seinem Schreibtisch sich mit Staatsgeschäften beschäftigt. An der brennenden Kerze und der Wanduhr, die auf Viertel nach vier steht, ist erkennbar, dass der Machtinhaber schon in den frühen Morgenstunden arbeitet (vgl. Burke, 2003, S. 79f). Im Vergleich zu Ludwig dem XIV. steht Napoleon auf dem Boden und ist nicht erhoben auf einem Postament (Mitschrift der Vorlesung «Visualität und Wissen» vom 25.04.2012). Das Gemälde wurde

zum Vorbild. Napoleon war zwar nicht der erste, der mit der Hand in der Weste abgebildet wurde, doch wird diese Geste mit ihm verbunden. Unterschiedlichste Herrscherfiguren wurden auf diese Weise und mit dieser Geste dargestellt. Unter denen sind Mussolini und Stalin (Fjodor Reschetnikows Bild von Stalin in seinem Arbeitszimmer, Stalins Porträt von Bors Karpow (vgl. Burke, 2003, S. 79f).

Um sich an ein Zeitalter der Demokratie anpassen zu können, sollten Führer sich im «demotischen» Stil abbilden. Dazu gehören die typischen «Bad-in-der-Menge»-Bilder, auf denen Politiker in Kontakt mit «Demos» kommen. Es ist auch beliebt, die eigene Virilität, Jugend und Sportlichkeit zu betonen. Populär sind Bilder, bei denen Politiker verschiedene Sportarten treiben. Burke nennt solche Beispiele: «Mussolini etwa ließ sich gerne beim Langlauf ablichten, sei es in militärischer Uniform oder mit nacktem Oberkörper. Mehrere US-Präsidenten wurden beim Golfspielen fotografiert» (Burke, 2003, S. 80).

Wenn man auf die Entwicklung der Herrscherbilder im Laufe der Zeit zurückblickt, wird deutlich, dass, so Burke, die Kontinuität zwischen modernen Staaten und absolutistischen Regimes so groß wie die Veränderungen seit 1789 sind. Im 20. Jahrhundert wurde der große Staatsführer häufig in Uniform abgebildet (der modernen Entsprechung der Ritterrüstung) und manchmal auch zu Pferde. Auf dem Bild von Hubert Lanzinger (1937) erscheint Hitler als Ritter in glänzender Rüstung, das darauf hinweisen sollte, dass er sich in einer Art Kreuzzug befindet. Auch im 20. Jahrhundert werden Herrscher in der Art eines Heiligen abgebildet. Riesenportraits von Lenin, Stalin, Hitler, Mussolini, Mao, Ceauşescu und vielen anderen politischen Führern wurden bei Demonstrationen immer wieder wie Ikonen durch die Straßen getragen. Aber wenn man die Panzerstatue des Augustus betrachtet wird deutlich, dass die Idealisierung des Führers keine Erfindung des 20. Jahrhunderts ist (Burke, 2003, S. 83f).

Im Großen und Ganzen kann man feststellen, dass Herrscherbilder der Machtdarstellung, der Darstellung der Legitimation der Macht sowie der Tugenden des Herrschers dienen sollen. Dafür werden verschiedene Posen, Gesten, Accessoires, Symbole, Kompositionselemente und Besonderheiten benutzt. Die Züge verschiedener Traditionen, durch Vorbilder ausgeprägt, lassen sich in der Geschichte des Herrscherbildes immer wieder finden.

8 Christliche Ikonographie. Ikonen

Mit der Verbreitung der Disziplin «Visual Studies» benutzt man den Begriff «Ikone» oft und in unterschiedlichsten Kontexten. Der deutsche Historiker und Herausgeber der Bücher «Visual History» (2006) und «Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas» (2 Bände: 2008, 2009), Gerhard Paul, meint, dass im 20. Jahrhundert der Begriff «Ikone» eine starke Inflation erlebt hat. Wir sprechen von Sex- und Werbe-Ikonen (z. B. Marilyn Monroe oder die Coca-Cola-Flasche), «Design-Ikonen» (VW-Käfer), «Pop-Ikonen» (Madonna), «Protestikonen» (Che Guevara) (vgl. Paul G., 2011, S. 8). Der Gebrauch des Begriffs wird breiter.

Ursprünglich aber kommt das Wort «Ikone» vom griechischen εἰκών (ikón) – «Bild», «Abbild». Traditionell sind dies Kult- und Heiligenbilder der orthodoxen Ostkirche, des byzantinischen Ritus. Der Zweck solcher Abbildungen ist es, eine Verbindung zwischen dem Betrachter und besonders des dem Dargestellten und damit zu Gott zu etablieren. Die Motive sind durch einen Bilderkanon vorgegeben. «Farben, Figuren und Bildhintergrund besitzen eher eine symbolische Bedeutung» (Paul, G., 2011, S. 8). In dieser Arbeit wird meistens das traditionelle Verständnis des Begriffes «Ikone» verwendet.

8.1 Die Entstehung des Christusporträts

In diesem Abschnitt möchte ich die typischen Bestandteile der Darstellung Christi als Herrscher darstellen und, soweit möglich, die Spuren der jahrhundertelangen Tradition und symbolische Formeln ausfindig machen.

8.1.1 Vorbilder

Das verehrungswürdige Bild, die Ikone, ist ein byzantinisches Erzeugnis. Technisch-künstlerisch stehen die ersten Ikonen, so Noak, den ägyptischen Mumienporträts, die als Vorbilder genommen wurden, sehr nahe. Aus diesem Raum nahm die Ikonenmalerei ihren Ausgang; sie wurde in der gleichen alten Wachsmaltechnik ausgeführt. (Noack, 1978, S. 3). Solche frühen Bildnisse sind folgenderweise entstanden: Ägypter übten den Brauch, Tote zu mumifizieren und die Mumie mit einem Abbild des Verstorbenen zu versehen. Schon bald ging man dazu über, Porträtbilder von Märtyrern, verstorbenen Äbten und

Bischöfen auch ohne den mumifizierten Leichnam aufzustellen, um diese als Kultbilder zu verehren. Mit diesem Bild überlebte gleichsam der Verstorbene. Man konnte zu ihm beten, mit ihm sprechen, er galt somit immer als anwesend. Darin kann man den Ursprung der Ikonenverehrung finden, die sechs Jahrhunderte später über das ganze byzantinische Reich verbreitet war (vgl. Bernske, 1984, S. 11).

Die Reihe an Vorbildern für die Tafelbilder der frühchristlichen Malerei erweitert Skrobucha. Der Autor meint, dass sich außer Mumienporträts verwandte Züge finden «in den Kaiserbildern, über die wir leider nur sehr wenig unterrichtet sind, deren Komposition wir aber zum Beispiel aus der Darstellung des Verhörs Christi durch Pontius Pilatus im Codex Rossanensis kennen, in den Autorenporträts und den zahlreichen anderen Arten von Porträts. Es gab somit eine ganze Reihe von Vorlagen, die mehr oder weniger allgemein bekannt waren oder innerhalb enger Bezirke benutzt werden konnten» (Skorbucha, ohne Jahr, ca. 1965, S. 18–19). Es kam dem christlichen Kunstschaffen sehr entgegen, dass sich auch im heidnischen Bereich im 2. und 3. Jahrhundert eine Abkehr von der realistisch-naturalistischen Auffassungsweise durchsetzte, dass – unter orientalischen Einflüssen – ein feierlicher Repräsentationsstil in den Vordergrund trat. Von ihm zeugen die Wandmalereien bereits im Tempel der palmyrenischen Gottheit zu Dura Europos am Euphrat aus dem Ende des 1. Jahrhunderts nach Christus und auch die Reliefs im Rom der severischen Kaiser (Skorbucha, S. 18–19).

Frühchristen bezeichneten Christi mit einer Vielzahl von Bildern, von denen einige aus der Alltagskultur jener Zeit stammen. Die wichtigsten dieser Bilder sind Christus – der gute Hirte, Christus – Orpheus, Christus – das Lamm und Christus – Ichthus (Fisch) (vgl. Baudri, Handbuch der Christlichen Ikonographie, 2010). Zu Beginn war also das Bild Christi kein Porträt, sondern stets ein Symbol (vgl. Heinz-Mohr, 1979).

Einen Wandel in der Darstellung Christi verbindet sich mit den Veränderungen in der politischen Strategie. Weimer schreibt, unter Konstantin I. wird «die religiöse Rechtfertigung staatlicher Macht zum ersten Mal in der Geschichte im Namen Jesu Christi vorgetragen» (Weimer, 1982, S. 35). Mit der offiziellen Anerkennung der christlichen Kirche im Staat wird auch der Herrschercharakter Christi deutlicher betont (Heinz-Mohr, 1979, S. 62).

Die symbolische Bildersprache, so Weimar, hat in der altchristlichen Epoche eine Christologie begünstigt, die Christus ganz auf der Seite Gottes sehen, die Einheit von Vater und Sohn betonen sowie Jesus als Erscheinungsform des einen Gottes verstanden haben; das menschliche Lebensbild Christi ist immer mehr zurückgetreten. Unter veränderten politischen Verhältnissen wird Christus an die Spitze der Gesellschaftspyramide gestellt, ihm folgt der Kaiser. Damit aber der weltliche Herrscher dem himmlischen Führer nacheifern kann, muss das Vorbild vermenschlicht werden. Christus ist jetzt wie der Mensch nicht ewig und von Anfang an da, sondern ist ein Geschöpf Gottes, durch den Willen des Vatergottes geworden, ihm also nicht wesensgleich, sondern gesandt auf die Welt und beauftragt, die Menschen zu erlösen und sie in sein Reich zu führen. Da Gott vorausgesehen hat, dass der Sohn gut sein wird, hat er ihm im Voraus die Herrlichkeit gegeben, die er als Mensch durch seine Tugend erlangen wird. Durch göttliche Gnade und durch beständige Fortentwicklung im Guten wird er zum vollkommenen Geschöpf, dem Ehre und Herrlichkeit gebührt. Das ist die Christologie des Byzantinismus (Weimer, 1982, S. 36).

Im 4. Jahrhundert, so Weimer, entstehen Bilder mit einem neuen Christustyp: der bärtige Christus in männlicher Reife. Manche Forscher suchen Ursachen und Vorbilder von diesem Typ in Syrien, andere weisen auf Erinnerungen hin, die sich unter den Christen des Orients seit Jesu Erdenwandel erhalten haben können. Weimer stellt eine Hypothese auf, dass «Grundmodelle für den bärtigen Christus in männlicher Reife Konstantin selbst mit seinem äußeren Erscheinungsbild geliefert hat. Je nachdem, welchen des Christus-Kaiser man gerade darstellen will, erscheint Jesus als Lehrer und Verkünder des Evangeliums, als Alleinherrscher über Himmel und Erde und als Weltenrichter mit dem furchtbaren Angesicht, «das schreckliche Auge» (Weimer, 1982, S. 43–44).

8.2 Darstellung Christi als Herrscher

8.2.1 Alleindarstellung

Lehrer und Verkünder des Evangeliums

Seit der ersten Hälfte des 4. Jahrhundert erscheinen Darstellungen, auf denen Christus als Lehrer gezeigt wird. Er verbreitet seine Lehre an die Apostel. Die typische lehrende

Haltung stellt Christus «mit der einen Hand der Buchrolle haltend, der anderen zur Redegeste erhoben», dar. (Rom, Museo Nationale) (Heinz-Mohr, 1979, 61–62). Diese typische Geste findet man zum Beispiel auf den großen Fresken in den Katakomben S. Domitilla, S. Pietro e Marcellino, im Cimitero S. Hermes und Cimitero die Giordani, Rom, auf den Mosaiken (5.–9. Jh.) von S. Maria Maggiore, S. Pudenziana, S. Maria in Cosmedin, S. Prassede, Rom (Heinz-Mohr, 1979, S. 61–62).

Der thronende Christus

Abb. 1: Rublev, Andrei (?): *Der thronende Christus. Allherrscher*, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 15. Jahrhundert

Der Bildtypus des in feierlicher Vorderansicht und mit erhobener Hand auf dem Thron Sitzenden ist aus der antiken Kunst übernommen. Bereits im 4. Jahrhundert ist der profane Typus des auf seinem Amtssitze Thronenden auf Christus übertragen, sowohl auf Wandmalerei und Mosaiken wie in der Sarkophagplastik und auf Reliquiaren (z. B. die Darstellungen auf dem Deckel eines silbernen Reliquienkastens vom Ende des 4. Jahrhunderts aus S. Nasaro im Mailänder Domschatz). Für die Folgezeit war damit das ikonographische Schema des thronenden Christus in den entscheidenden Zügen festgelegt. Bis in das hohe Mittelalter bleibt diese bei allen Wandlungen der Darstellung unverkennbar» (Rademacher, 1964, S. 10–12).

Im Abendland tritt zur Kennzeichnung der endzeitlichen Verherrlichung Christi der Typus des thronenden Christus zurück gegenüber dem Bild der sogenannten Majestas Domini. Majestas Domini weist vielfache Überschneidungen mit dem thronenden Christus auf. Er ist umgeben von Symbolen. Die wichtigsten dieser Symbole sind die vier lebendigen Wesen, welche die Evangelisten versinnbildlichen, sodann eine (häufig von Engeln

getragene) Mandorla verschiedener Form, die den in repräsentativer Frontalität Dargestellten umschließt. Als Sitz dient Christus ein Thron oder die Himmelskugel bzw. ein vielfach als Regenbogen bezeichnetes Segment des Himmelsgewölbes und als Fußstütze bisweilen die Erdkugel, die ebenfalls oft durch ein Segment angedeutet wird (Rademacher, 1964, S. 12–13).

Der Thron als Symbol hat eine eigene ikonographische Geschichte. «Von alters her und in zahlreichen Zivilisationen ist der Thron ein besonderer Sitz für Stammesführer, Könige und Kaiser. Um der hervorragenden Stellung über Andere Ausdruck zu verleihen, ist der Thronsitz in der Regel erhöht – und wird so selbst zum Symbol höchster Autorität. Die bedeutendsten Götter der griechischen und römischen Mythologie, Appolon und Zeus, wurden zuweilen auf einem Thron sitzend dargestellt. Auch zur Zeit des jüdischen Königtums saß der König auf einem Thron. Dementsprechend heißt es, dass Gott, der Herr der Welt, auf seinem Thron im Himmel sitzt» (Baudry, 1935, S. 48).

Diese Majestas-Vision, bei welcher nicht immer alle Symbole zusammen auftreten und in die mehrfach andere Vorstellungsinhalte einfließen – es gibt Überschneidungen mit der Deesis, dem Weltgericht, der Himmelfahrt Christi, der Traditio legis und dem Krönungs- bzw. Belehnungsbild – ist vor allem in karolingisch-ottonischen Miniaturen zu wahrhaft großartigen Formulierungen gesteigert worden (Rademacher, 1964, S. 12–13).

In Byzanz und seinen Einflussgebieten blieb der spätantike Typus des herrscherisch thronenden Christus fast ein Jahrtausend lang bestimmend, da man hier die Apokalypse – und damit Majestas Domini-Darstellungen – bis zum hohen Mittelalter in weitestem Maße aufgrund der Auseinandersetzung der Ostkirche mit den von der Apokalypse genährten chiliastischen Parusievorstellungen ablehnte (Chiliasmus bezeichnet den Glauben an die Wiederkunft von Jesus Christus und die Vorstellung, dass auf der Erde ein tausend Jahre währendes Reich Gottes errichtet wird; Quelle: www.helpster.de/chiliastisch-wortbedeutung_211472, abgerufen am 14.11.2016). Die mittelbyzantinische Kunst kennt beinahe nur den einen festumrissenen Typus: Christus auf meist kostbar geschmücktem, mit Sitzkissen und Fußstütze ausgestattetem Thron, vielfach begleitet von Engeln, durch Buch und Segensgestus seine Sendung betonend (vgl. Baudry, 1935).

Pantokrator

Abb. 2 (a): Unbekannter Künstler: *Christus Pantokrator*, 6. Jahrhundert, Katharinenkloster (Sinai), Ägypten

Abb. 2 (b): Unbekannter Künstler: *Christus Allherrscher*, 1890, russische Ikone

Der «Pantokrator» ist das Haupttema der byzantinischen Kunst auf europäischem wie auf asiatischem Boden (z. B. Mosaike von Daphni und Hosios Lukas, Griechenland, Sw. Sophia, Kiew) (Heinz-Mohr, 1979, S. 62). Die Forschung über die Entstehung des Bildes ist, so Gerlach, noch nicht abgeschlossen. Die Ikonographie ist keineswegs fest umrissen, daher gehen die Meinungen, welche Darstellungen als Pantokrator zu bezeichnen sind, weit auseinander. Der Bildtypus, der am häufigsten als Pantokrator bezeichnet wird, ist das Brustbild des bärtigen Christus (Gerlach 1968-1976, S. 392f).

Das griechische Wort «Pantokrator» bedeutet Allherrscher, Allerhalter. Erste Zeugnisse finden sich in der Epoche Kaiser Justinians (527–565) auf byzantinischen Münzen als Ausdruck der Vorstellung, dass dieser ein «Vikar Christi» sei. Im strengen Blick des Pantokrators verschafft sich nicht nur die universal-kosmische Herrschaft Christi Ausdruck. Als eigentlicher Souverän des Herrschers der «Rhomäer» überträgt er auch auf ihn Vollmachten eines «Welterhalters» (griech. «Kosmokrator»), wie jener vom Hofzeremoniell zusammen mit anderen Ehrentiteln genannt wurde (Onasch, 1995, S. 122).

«Meist erscheint dieser Christustypus als Porträtbüste nach dem Vorbild der Bildnisse berühmter Lehrer. Die Gewandung zeigt in Überwurf und Untergewand die üblichen Formen der Spätantike. Während die Rechte den Segensgestus entweder vor der Brust oder mit erhobenem Arm macht, hält die Linke ein Buch, die Bibel, die geschlossen sein kann

oder offen; dann erscheinen Evangelienzitate, am häufigsten: ‹Ich bin das Licht der Welt› (Joh 8, 12); ‹Ich bin die Tür zu den Schafen› (Joh 10, 7)» (Onasch, 1995, S. 123).

Der Bildtypus des Pantokrators besitzt formal und inhaltlich eine außenordentliche Bandbreite. So werden manche Ikonen neben einigen anderen Bezeichnungen – wie zum Beispiel Christus *der Erlöser*, *der Lebensspender*, *der Menschenliebende* – auch als Christus «der Wohltäter» benannt, ohne dass sie vom Normaltypus zu unterscheiden wären (Onasch, 1995, S. 127). Im Pantokrator hat der Osten zudem eine Sonderform des Christustypus ausgebildet, die dort als großfigürliches Brustbild der bevorzugte Schmuck der Kirchenkuppeln und Apsiden wurde (vgl. Baudry, 1935).

Im Rahmen des Typs der Darstellung füllt die Christusfigur fast die ganze Bildfläche aus. Sein Blick wirkt neutral (im Vergleich zum nächsten Typ «Christus, das grimmige Auge») und ist manchmal aus dem Bild gerichtet.

«Erlöser mit dem zornigen Auge» oder «Christus, das grimmige Auge»

Abb. 3: Unbekannter Künstler: *«Christus, das grimmige Auge»*,
Museum der russischen Ikonen, USA, etwa 1800

Diese Ikone gehört zum Pantokrator-Typ und war im südslawischen Raum im 10. Jahrhundert bekannt, in Russland jedoch erst seit dem 14. Jahrhundert verbreitet. Das Bild zeigt nur den Kopf und Halsansatz Christi. Seine Augen blicken streng und scharf auf den Betrachter, um ihn zur Einsicht seiner Verfehlungen und zur Reue zu bewegen. Besonders strenge Darstellungen in der byzantinischen Monumental- und Ikonenmalerei haben im Balkanslawischen und bald auch im russischen Raum vom 14. Jahrhundert an zum Beinamen «das zornige Auge» geführt. Das russische Wort für «zornig» («jary») umfasst eine ganze Skala von Gefühlsäußerungen, die von «jähzornig», «zornig» über «schnell» bis «mutig» reichen (vgl. Onasch, 1995, S. 130).

Hohepriester

Die byzantinische Kunst hat ferner den Typus «Christus als Hohepriester» in priesterlicher Kleidung (im vollen Ornat eines Bischofs oder Erzbischofs) geschaffen und besonders verbunden mit den Bildszenen der Apostelkommunion und der göttlichen Liturgie, wo Christus selbst die Kommunion austeilt (Heinz-Mohr, 1979, S. 62).

Im Osten erscheint Christus als Herr der Kirche in Gestalt eines Bischofs, wie denn auch der Bischof in der Ostkirche den Titel «Herrscher» führt (griech. «despotes», russ. «vladika») (vgl. Onasch, 1995, S. 128).

Im Kapitel «Herrscherporträt. Überblick» haben wir herausgefunden, dass typische Darstellungen des Herrschers sind: Ganzfigurenporträt, Thron- oder Zeremonialbild (Staatsporträt), Kniebild und Reiterbild. Nach dem Überblick über Typen der Darstellung Christi kann man feststellen, dass da auch Ganzfigurenporträt und Thronbild erscheinen. Knie- und Reiterbild stehen in diesem Zusammenhang nicht im Vordergrund.

8.2.2 Christus und Nachfolger. Besonderheiten der Komposition

Erscheinung

Abb. 4 (a): Unbekannter Künstler: Christus Allherrscher von Smolensk, Britisches Museum, London, 1750-1800

Abb. 4 (b): Theophanes der Grieche: «Verklärung des Herrn», befindet sich in der Tretjakow-Galerie, 1403

Abb. 4 (c): Unbekannter Künstler: «Deësis»,
Museum der russischen Ikonen in den USA, etwa 1680

Der Komposition der Ikone liegen die ikonographischen Formeln (=Schemata) zugrunde. Weitverbreitet sind Formeln des Dialoges und Formeln der Erscheinung. Diese Liste kann durch Formeln wie: *Mahlzeit in der Gemeinschaft mit Gott* und *Prozession* ergänzt werden. Die zusammengesetzten Schemata können in einer ikonographischen Abbildung völlig oder teilweise vorhanden sein, zusammenwirken, verschmelzen, sich ineinander verwandeln (vgl. Kasanzeva S., Davidova M., Schlytschkova E., Quelle: www.izograf.com.ua/simvolika_ikon.html, abgerufen am 09.08.2016).

Im Schema der Erscheinung ist die zentrale Figur ein Objekt der Anbetung, sowohl für die Zuschauer, als auch für die auf der Ikone Dargestellten. Das Schema der Erscheinung liegt der Mehrheit der anderen ikonographischen Schemata zugrunde: *Trinität*, *Verklärung*, *Himmelfahrt*. Die Ikone zeigt eine ideale Gestalt (die Hauptfigur). Gott sieht zwar menschlich aus, trotzdem machen die Größe, besondere Elemente wie Heiligenschein und Gewand klar, dass die dargestellte Figur etwas Besonderes ist. Die Menschen müssen danach streben, dieser Gestalt ähnlich zu werden (vgl. Kasanzeva S., Davidova M., Schlytschkova E., Quelle: www.izograf.com.ua/simvolika_ikon.html, abgerufen am 09.08.2016).

Die Größe der Figuren spielt ebenfalls eine wesentliche Rolle. Sie hat in den Ikonen keine räumliche, sondern eine axiologische (werthafte, evaluative) Bedeutung. Sie äußert den Grad der Würde. Zum Beispiel werden die Dämonen kleiner als die Engel dargestellt, Christus erhebt sich über seine Nachfolger (Karelin R, 2005, http://icons-art.ru/yazik-icon.html, abgerufen am 10.08.2016). So wird eine Art Hierarchie dargestellt.

Dialoge

Abb. 5: Rublevs Atelier: «Festliche Ordnung» («Prazdnicny cin»),
Kloster der Dreifaltigkeit und des Heiligen Sergius, 1425-1427

Ein anderes verbreitendes Schema der Ikone ist das Schema des Dialoges. In diesem Schema wenden sich Figuren zueinander. Sie nehmen miteinander Kontakt auf. Dieses Schema liegt Ikonen wie z. B. «Mariä Verkündigung» zugrunde. Dieses Schema kann man auch sehen in den Darstellungen «Auferstehung» und «Heiligenweihe». Auf solche Weise zeigt man die Verkündigung der Frohen Botschaft. (vgl. Kasanzeva S., Davidova M., Schlytschkova E., Quelle: www.izograf.com.ua/ simvolika_ikon.html, abgerufen am 09.08.2016). Das Schema zeigt, wie man mit dem Heiligen kommunizieren muss.
In diesem Schema wird der Raum der Ikone bedingt in zwei Teile geteilt. Auf der rechten Seite befinden sich die Apostel. Auf der linken Seite ist Christus dargestellt. Die Figuren von der linken Seite blicken auf Christi und er wendet sich zu seinen Aposteln.

8.2.3 Bestandteile der Darstellung Christi als Herrscher

Name, Buchstaben

«Der Beiname Jesu, ‹Christos›, ist die griechische Übersetzung des hebräischen ‹Messias›, ein Hoheitstitel, der ‹Gesalbter› bedeutet. Die Salbung des Hauptes mit kostbarem Öl symbolisierte in Israel die göttliche Berufung eines neuen Königs. So ist für die Christen Christus nicht nur der Retter, sondern auch der Herrscher der Welt.» (vgl. Baudry, 1935, S. 47). Lesekundige konnten auch zwei Buchstaben rechts und links von der Figur des Herrschers lesen: Alpha und Omega, Anfang und Ende des Alphabets. Das sollte

Herrschaft Christi «über alle Enden des Kosmos» symbolisieren. (vgl. Kunstmann, 1971, S. 22).

Farben: Weiß, Rot. Gewand

Die Theologie der Ikone fordert, dass die Ähnlichkeit der dargestellten Personen bewahrt bleibt. Die Farben unterliegen teilweise liturgischen Gesetzen und dürfen nicht frei gewählt werden. Fast alle Ikonen gehen auf einen Archetypus zurück, der verbindlich geblieben ist. (Noack, 1978, S. 9). Die zwei wichtigsten Farben in der Herrscherdarstellung sind Weiß und Rot.

Weiß ist einerseits zunächst die Farbe des Todes und der Trauer, da im symbolischen Denken der Tod dem Leben vorausgeht und jede Geburt eine Wiedergeburt ist. Die Positive Bedeutung der weißen Farbe hängt auch mit ihrer Rolle bei der Initiation zusammen. Weiß ist die Farbe der Unschuld und Reinheit, des ungebrochenen Lichtes, der absoluten Wahrheit. Die neugetauften Christen trugen/tragen weiße Kleider. Weiß bleibt die Farbe der Theophanie. So also verbinden sich mit dem Stichwort «Weiß» Vorstellungen der vollkommenen Reinheit, der siegreichen endgültigen Verklärung, der ewigen Herrlichkeit. Von da her ist das besondere Vorrecht des Papstes verständlich, einen weißseidenen Talar zu tragen (Heinz-Mohr, 1979, S. 100).

Christus ist mit einem Untergewand bekleidet, dem Chiton. Das war bereits in der griechischen Antike das übliche Untergewand für Frauen und Männer. Über dem Chiton trugen Frauen und Männer einen Mantel, ein Himation. Diese beiden Kleidungsstücke wurden – wieder im Nachhinein – christlich gedeutet, nämlich als Zeichen auf die göttliche und menschliche Natur in Jesus. Oft ist der Chiton rot. Dann liegt der Hinweis auf die Passion nahe. Das Obergewand leuchtet oft in blau, der Farbe des Kosmos (Butzkamm, 2006, S. 43–45).

In frühchristlichen Malereien finden sich häufig Personen oder Personengruppen in weißen, oft langen Gewändern. Das ist die traditionelle Darstellungsweise für Engel und alle himmlischen Wesen. Inspiriert wurden die christlichen Künstler durch die Texte der Heiligen Schrift. Die Farbe Weiß, ebenso wie das Licht, evoziert im Alten Testament wie

im späten Judentum die himmlische Sphäre. Die Verfasser des Neuen Testaments greifen häufig auf diese Symbolik zurück (Baudry, 1935, S. 127).

Rot ist die Farbe des Feuers und des Blutes, des Opferblutes Christi und der Blutzeugen, auch der Buße; bei vielen Völkern als Farbe des Lebens besonders geschätzt. Rot wird auch als Farbe des Feuers sowohl Farbe der Liebe wie der Eroberung, des Machtbesitzes zum Zeichen der feurigen Liebesgewalt des Heiligen Geistes. Im alten Rom war Rot die Farbe der Generäle, des Adels, der Patrizier; folgerichtig wurde es die Farbe der Kaiser. Die byzantinischen Kaiser waren völlig in rot gekleidet. So wurde das Rot zum Sinnbild höchster Macht. Aber da Macht und Liebe unkontrolliert in Machtmissbrauch, Hochmut und Hass umschlagen können, wird das Rot die Farbe des Fürsten der Hölle (Mephistopheles) und der großen Hure Babylon, während auf der anderen Seite die Kardinäle das Rot der Fürsten der Kirche tragen. Eine andere Erläuterung betrachtet das Rot als Farbe der Märtyrer, die ihr Blut für Christus vergossen, während die Kardinäle durch das Tragen der roten Farbe ihre grundsätzliche Bereitschaft bekunden, dem Beispiel der Märtyrer zu folgen.

Einer der wichtigsten Zentren der russischen Ikonenmalerei ist die Novgoroder Schule. Die dominierende Farbe für die Novgoroder Ikonen ist oft ein leuchtendes Rot. Dies wird damit erklärt, dass die russische Sprache «rot» gleichsetzt mit «schön» und als «rot» auch moralisch positives Verhalten bezeichnet. Möglicherweise ist das auch der Grund für die allgemein große Bedeutung dieser Farbe in der russischen Ikonenmalerei (vgl. Bernske, 1984, S. 16).

Symbole: Kreis

Der Kreis ist die am meisten verbreitete geometrische Form, er erinnert an die Sonne und den Vollmond. Andererseits symbolisiert der Kreis den Himmel, da die Sterne offensichtlich einen kreisförmigen Weg um einen himmlischen Pol zurücklegen. Der pythagoreischen Symbolik zufolge ist der Kreis die perfekte Form. Daher werden in der christlichen Ikonographie Personen, die der himmlischen Welt angehören, mit einem Kreis um den Kopf dargestellt, dem Heiligenschein (lat. Nimbus). Er ist oftmals golden, da der

Kreis auch ein Sonnensymbol ist. Rad und Kranz sind ebenfalls Sonnensymbole, die auf die himmlische Welt verweisen (Baudry, 1935, S. 73).

Symbole: Sonne

Die Sonne ist bei vielen Völkern Offenbarung der Gottheit, sie ist unsterblich, da sie sich jeden Morgen neu erhebt und jeden Abend ins Totenreich absinkt. Sie ist Quelle des Lichts, der Wärme, des Lebens. Ihre Strahlen machen die Dinge erkennbar. Daher ist sie mit Gerechtigkeit verbunden. Gleichzeitig ist die Sonne aber auch zerstörerisch, das Prinzip der Trockenheit, die Feindin des fruchtbringenden Regens (Heinz-Mohr, 1979, S. 127).

Der orientalische Einfluss auf das römische Weltreich, behauptet Baudry, war außerordentlich groß und schließlich übernahmen die Kaiser den Habitus vergöttlichter orientalischer Potentaten, um die ein Personenkult betrieben wurde. Eine pantheistische Weltauffassung, die sich in den Kreisen der intellektuellen Elite entwickelte, diente als ideologische Basis des universalen Herrschaftsanspruchs des Kaiserreichs. Zugleich wuchs das Bedürfnis nach einer populären, einheitsstiftenden Religion. So entstand eine synkretische Sonnenreligion unter starkem orientalischem – vor allem syrischem – Einfluss. Der Mithraskult, ebenfalls eine Sonnenreligion, verbreitete sich über die römische Armee. Es war schließlich Kaiser Aurelian, der der Sonnenreligion universelle Anerkennung verschaffte, indem er offiziell den Kult des «unbesiegten Sonnengottes» einführte: Der *Sol invictus* wurde zum Staatsgott und Schutzpatron des Kaisers (Baudry, 1935, S. 86–87).

In diesem Umfeld entwickelte das Christentum seine eigene Sonnensymbolik, von Anbeginn in engem Zusammenhang mit der Symbolik des Lichts. Für den Christen ist Christus die Sonne, die auf die neue Schöpfung scheint. Vor diesem Hintergrund kann man verstehen, warum Christus in der christlichen Kunst manchmal mit den Zügen des Sonnengottes Helios dargestellt wird, wie zum Beispiel auf einem Mosaik aus dem 3. Jahrhundert, das unter dem Petersdom in Rom gefunden wurde. Hier ist er als *Sol invictus* auf seinem Wagen zu sehen. So wie die Sonne in der Mitte der zwölf Zeichen im Tierkreis

platziert ist, sitzt Christus im Kreis der zwölf Apostel und erhellt sie mit seinem Licht» (Baudry, 1935, S. 86–87).

Siegeskranz und Krone der Herrlichkeit

In der Bibel wie auch in den antiken Kulturen sind Kranz und Krone bekannte Embleme: der Kranz aus Zweigen und Laub als Sieges, und Ehrenzeichen (Baudry, 1935, S. 119). Den immergrünen Lorbeerbaum kann man als Zeichen der ewigen Dauer interpretieren (Chapeaurouge, 2004, S. 54). Die Krone aus wertvollem Metall, gewöhnlich aus Gold und manchmal mit wertvollen Steinen verziert, kann man als Zeichen dauerhafter Herrschaft erkennen. Die goldene Krone ist das Zeichen der Königswürde. Ihre goldene Sonnenfarbe stellt eine Verbindung her zwischen dem irdischen Herrscher und der göttlichen Welt – insbesondere bei orientalischen Herrschern, die oft als Söhne des (Staats-)Gottes oder wenigstens als seine irdischen Statthalter angesehen wurden. Dieser Darstellungstyp des Königtums war auch in Israel verbreitet und die ersten Christen stellen Jesus, den Messias aus dem Stamme Davids, so dar. In Malereien und auf Mosaiken, die die Majestas Domini zeigen, ist der Kopf Christi, des Weltenherrschers, von einem goldenen Glorienschein umgeben, einem gleißenden Lichtkranz, gleichbedeutend mit einer goldenen Königskrone (Baudry, 1935, S. 119–120).

Nimbus

Als Nimbus (Heiligenschein) bezeichnet man die fast immer kreisrunde, strahlende Zone, die den Kopf einer Person zur Betonung ihres himmlischen oder göttlichen Charakters umgibt. Wie der Stern, der die Darstellung von Göttern in der assyrisch-babylonischen Kultur begleitete, ist der Nimbus ein allgemein übliches Zeichen. (vgl. Baudry, 1935, S. 123) Chapeaurouge meint, dass dieses Symbol vom Heidnischen herkommt und ursprünglich in Griechenland mit Lichtgottheiten verbunden war, sodass er den Träger als Licht ausstrahlend bezeichnet.» (Chapeaurouge, 2001, S. 21f). So sieht man den Kopf des Helios (auf dem Halsfeld eines apulischen Volutenkraters in Karlsruhe, um 350-300 v. Chr.) von einem Nimbus mit sonnenartigen Strahlen umgeben. Gleichzeitig wird auch den nach dem Tod zu den Sternen erhobenen Menschen der Nimbus verliehen. Somit wird der

Nimbus doppeldeutig, weil der Nimbierte Glanz ausstrahlend, aber auch Glanz empfangend gemeint sein kann. Im Römischen wird die griechische Tradition fortgeführt. Im Haus des Apoll in Pompeji sind alle Gestirngötter nimbiert (Apoll selber, aber auch Venus und Abendstern). Seit konstantinischer Zeit werden die Angehörigen des Kaiserhauses auch so dargestellt (Chapeaurouge, 2001, S. 22).

Die Christen übernahmen dieses Symbol, und bereits seit dem 2. Jahrhundert (bei manchen Autoren im 4. Jahrhundert, (z. B. Kunstmann, 1971, S. 22, Skrobucha, 1965, S. 19, Chapeaurouge, 2001, S. 22) finden sich Darstellungen Christi, dessen Kopf von einem Nimbus umgeben ist, in der Malerei und auf Mosaiken. In der Folgezeit wird der Nimbus zum gängigen Attribut Christi, darüber hinaus werden aber auch Engel, Heilige und Märtyrer damit ausgezeichnet. Der Nimbus ist meist von goldener Farbe, Symbol der Sonne und der himmlischen Welt (Baudry, 1935, S. 123).

Weltkugel

Im frühen Mittelalter wird der Kaiserthron, auf dem Christus sitzt, mehr und mehr ersetzt durch eine große «Weltkugel». Es ist eine Figuration der Sphaira, also des Gesamtkosmos (Kunstmann, 1971, S. 22).

Licht

Wie schon angedeutet wurde, ist das Symbol des Lichts sehr eng mit dem Symbol der Sonne und der himmlischen Welt im Allgemeinen verbunden. Weil Christus als «Sohn des Lichts» bezeichnet wird, muss das näher ausgeführt werden. Die kulturellen Wurzeln dieses Themas liegen in der judisch-christlichen Tradition. Unter persischer Herrschaft durften die Juden in ihr Land zurückkehren, ihren Tempel neu aufbauen und ihren Kult wieder aufnehmen. Die persische Kultur hinterließ Spuren in der Entwicklung des Judentums. So sind einige Strömungen des jüdischen Denkens von dualistischen Vorstellungen geprägt. In den Handschriften vom Toten Meer findet man ein dualistisches Schema: die Welt ist geteilt zwischen den «Söhnen der Finsternis», die dem «Engel der Finsternis» folgen, und den «Söhnen des Lichts», die mit dem Fürsten des Lichts auf den

Straßen der Gerechtigkeit und der Wahrheit wandeln. Im Kampf zwischen beiden siegen aber Licht und Wahrheit (Baudry, 1935, S. 89).

Geste

Der psychologische Symbolismus der Gesten ist eines der wesentlichen Merkmale der Sprache der christlichen Ikone. Die Gesten hatten eine wichtige Aufgabe: sie sollten mit graphischen Mitteln nicht nur den innerlichen Sinn des dargestellten Ereignisses zeigen, sondern auch den geistlichen Zustand der Heiligen. Es gibt eine Reihe von Gesten, die man bei den Ikonen immer wieder trifft. (vgl. Jurevich D., 2000, www.orthedu.ru/uchposob/ikonografia/4585-12.html, abgerufen am 25.08.2013).

Für diese Arbeit sind zwei miteinander eng verbundene gestische Varianten von Interesse: «Ausgestreckter Zeigefinger» und «Sprechende Hand». Der ausgestreckte Zeigefinger kann auf Selbstbestätigung, Bekundung der eigenen Stellung und Macht, Ermahnung, Bitte um Aufmerksamkeit, Verweis auf etwas, Anzeigen einer Richtung, Anrufung des Göttlichen hinweisen. Die Bedeutung wird von der Ausrichtung der Hand und der Finger, sowie von der Stellung des Armes beeinflusst. Weist der Zeigefinger dabei nach oben, zeugt dies von einer höheren Macht oder davon, dass diese Macht herausgefordert wurde. Als ein Symbol für die göttliche Erscheinung lenkt sie die Aufmerksamkeit auf das «Mysterium» (Pasyuinelli, 2007, S. 10f).

Die «sprechende Hand» kann auch in Form eines «ausgestreckten Zeigefingers» auftreten, muss aber nicht. Sie trifft auf verschiedene ikonographische Schemata zu, mit denen der Künstler auf die Tätigkeit des Sprechens verweist. Die Hand hat die Aufgabe, das gesprochene Wort zu begleiten und zu untermauern. Sie ist auf die Zuhörer gerichtet und weist auf die Rolle des Sprechenden als Prediger und Lehrer hin. Einige Gesten haben sich im Lauf der Jahrhunderte in den verschiedenen Kulturen und Religionen verfestigt. In der klassischen Antike taucht der seitlich oder nach vorne gestreckte Arm, der durch die geöffnete Hand oder durch den ausgestreckten Zeige- und Mittelfinger verlängert wird, bei Darstellungen des Redners oder Rhetorikers auf. Diese Geste war auch die Geste des Kaisers bei der «adlocutio», bei der «Ansprache». In dieser Haltung wandte sich der Kaiser an den Senat, an die Bürger und an das Heer (Butzkamm, 2006, S. 42). Es ist die Geste des

Orators, eines Redners, der feierliche Worte vorträgt: der rechte Arm ist vorgestreckt oder leicht nach rechts gedreht, die Hand zeigt nach oben, die ersten zwei (oder drei) Finger sind gestreckt, die übrigen gekrümmt. Die Haltung der Finger erinnert an die Segensgeste. Bisweilen findet sie sich auch bei der zum Schwur erhobenen Hand. Gleichgültig ob es sich um eine religiöse, eine weltliche oder eine militärische Zeremonie handelt, steht die Geste für eine Selbstbehauptung durch das Wort. Die Handhaltung lenkt die Aufmerksamkeit auf die redende Figur. Die Darstellung der Adlocutio findet seit Caligula im Münzwesen weite Verbreitung (Pasyuinelli, 2007, S. 134). Hinsichtlich der Stellung der Finger müssen einige Varianten in Betracht gezogen werden: an die Stelle des gestreckten Daumens, Zeige- sowie Mittelfingers kann die gesamte Hand treten, wobei die Finger mehr oder weniger stark gekrümmt sind. Die Christen verwenden die römischen Vorbilder und nutzen sie als Symbole für das Wort Gottes. So ähnelt zum Beispiel die Stellung der Finger beim lateinischen Segen derjenigen des Orators. Ab dem 15. Jahrhundert werden die Gesten der Rede vielfältiger. Die Figuren «sprechen», indem sie Arme, Hände und Finger frei im Raum bewegen. Das ikonographische Schema der Hand bleibt sich jedoch im Wesentlichen selbst treu (Pasyuinelli, 2007, S. 148–151).

Über Lehr- und Segensgestus im Zusammenhang mit dem Ikonentyp der Christusdarstellung diskutiert Butzkam: Die Fingerstellung des segnenden Pantokrators hat sich aus der antiken Retrogeste entwickelt. Im Apsismosaik der Kirche S. Pudenziana in Rom, entstanden um 400 n. Chr., sitzt Christus als majestätischer Lehrer im Kreis seiner Jünger. Das Sitzen weist Jesus als Lehrenden aus. Der rechte Arm ist weit ausgestreckt. Das ist ein weiterer Verweis auf Reden. Oft wird eine solche Geste voreilig als Segensgeste gedeutet. Kleiner Finger und Ringfinger, vielleicht auch noch der Mittelfinger sind zur Handfläche hin zurückgenommen. Der Daumen scheint den Mittelfinger zu berühren. Auf einem einhundert Jahre älteren Sarkophag ist der rechte Unterarm senkrecht nach oben gestellt mit derselben Fingerstellung (Autor zitiert Deichmann F.W. «Das Repertorium der christlich-antiken Sarkophage», 1967). Das ist an sich die typische Haltung des Unterarms beim Segnen. Aber auch hier handelt es sich um einen Lehrgestus, nicht um einen Segensgestus, da unter bzw. vor ihm die Jünger zuhören. Im Apsismosaik der Kirche zu Ehren der Heiligen Cosmas und Damian am Forum in Rom schwebt Christus majestätisch auf den Wolken. In der linken Hand hält er einen Rotulus, eine Schriftrolle. Der rechte Arm ist nach schräg oben ausgestreckt. Wiederum handelt es sich um eine

Geste der Ansprache. Wie beim Christus aus S. Pudenziana sind auch hier die Finger nicht durchgestreckt, sondern unterschiedlich leicht gekrümmt (Butzkamm, 2006, S. 40–42).

In der Deutung der ikonographischen Gesten wird die Aufmerksamkeit nicht nur den Gesten der Heiligen gewidmet, sondern auch den Betenden. Entsprechend der kirchlichen Praxis waren erhobene, ausgestreckte Hände eine gewöhnliche Geste während dem Gebet. Diese Geste war ein Symbol oder vielmehr ein natürlicher äußerer Ausdruck des inneren aufrichtigen Gebets (vgl. Jurevich D., 2000, www.orthedu.ru/uchposob/ikonografia/4585-12.html abgerufen 25.08.2013). Auf solche Weise sollte man sich an Gott richten.

Blick zum Himmel

Noch ein Element der Darstellung, das sich eher auf den Gottesnachfolger bezieht, ist der Blick zum Himmel. Es wird der Aufblick nach oben gezeigt. Das Objekt des Schauens ist für den Betrachter des Bildes nicht sichtbar und nur Erwählte, meint Chapeaurouge, dürfen den Blick zum Himmel hinauf richten. Der Schauende sieht in den offenen Himmel, so daß er mit den eigenen Augen auf Gott blickt. Dieser Blick, laut L'Orange, wird seit hellenistischer Zeit dargestellt. Der Dargestellte sieht Gott an, um von ihm inspiriert zu werden oder gar schon selbst Unsterblichkeit zu finden. Diese Tradition muss Kaiser Konstantin gekannt haben, als er sie im christlichen Sinne umdeutete. Es gibt Berichte, dass er sein eigenes Bild so darstellen ließ, dass er nach oben blicke, als ob er zu Gott betet (Chapeaurouge, 2004, S. 52f). Der Autor zitiert auch die Bibelstelle, an der steht, dass Christus seine Augen zum Himmel hob, um dem Vater zu danken. So kann man in der Herrscher-Hierarchie eine neue Beziehungsebene «Christus – Gott Vater» betrachten.

Das Buch

Das Buch als Symbol spielt in der Ikonographie eine enorme Rolle. Das Buch kann man als Zeichen für Weisheit, Wissen oder auch Sinnbild der Totalität des Universums (als aus vielen einzelnen Blättern und Schriftzeichen zusammengefügte Einheit) interpretieren. Es begegnet auch die Vorstellung von einem Liber Mundi (Buch der Welt), das die Gesamtheit aller Gesetze aufgezeichnet enthält, deren sich die göttliche Intelligenz bei Schaffung bediente. Ein geschlossenes Buch deutet in der Bildenden Kunst

verschiedentlich auf noch nicht verwirklichte Möglichkeiten oder auf Geheimnisse, in der christlichen Kunst auch auf die Jungfräulichkeit Marias. Das Buch erscheint auch als Attribut u. a. bei Evangelisten, Aposteln und Kirchenlehrern (Becker, 1992, S. 49).

Es stellt auch Lehre, pädagogische, wissenschaftliche und literarische Tätigkeit dar. Auf der Ikone symbolisiert ein Buch die Bibel – die Sammlung von heiligen Schriften, die Geschichte des Heiligenlebens, das Wort Gottes. Das Buch stellt die Wahrheit, das Gesetz des frommen Lebens, des Glaubens dar.

In der orthodoxen ikonographischen Tradition wird Christus oft mit dem neuen Testament (Evangelium) dargestellt. So ein berühmter und verbreitender Typus der Ikonographie ist Christus Pantokrator (Abb. 2 a, 2 b). Das Motiv trifft man in der byzantinischen Kunst und in den allermeisten griechisch-orthodoxen und russisch-orthodoxen Kirchen. Auf der Ikone sieht Christus den Betrachter direkt an. Seine rechte Hand segnet den Betrachter. In der linken Hand hat er ein geschlossenes oder aufgeschlagenes Evangelienbuch. Die symbolische Bedeutung des Pantokrator-Typus umfasst die Gottgleichheit Christi, seine Weltherrschaft, Segensmacht und Lehrautorität.

Die Atmosphäre im Bild

Die Handhabung der Perspektive erscheint auf Ikonen auch unseren Sehgewohnheiten entgegengesetzt. Die Fluchtlinien treffen sich nicht in der Tiefe des Raumes, sondern entfernen sich nach hinten voneinander. Der Fluchtpunkt befindet sich nicht im Bild, sondern vor dem Bild, mitten im Betrachter. Dadurch wird der Betrachter in die Darstellung mit einbezogen. Dies nennt man «Scheinperspektive» oder «umgekehrte Perspektive» (vgl. Bernske, 1984, S. 15).

Christus wird, wie auch alle Heiligen, nie dreidimensional dargestellt; die Bilder der himmlischen Gestalten geben die Archetypen (Urbilder) wieder, sie sind wie Spiegel, auf denen die himmlische Welt zweidimensional sichtbar wird. Der häufig verwendete Goldgrund auf den Ikonen verstärkt dabei den überirdischen Eindruck noch (Weimer, 1982, S. 41).

Die Ikone gewinnt an fast unwirklichen Charakter dadurch, dass nichts so wiedergegeben ist, wie wir es in der Realität erfahren. Landschaft und Architektur erscheinen als geradezu willkürlich zusammengesetzt. Berge treten als prismenartige kantige Blöcke auf, die terrassenförmig aufgeschichtet wurden; Pflanzen wurden nur in sehr geringem Maße dargestellt. Meist handelt es sich um kleine Bäumchen von strauch-, pilz-, oder knospenartigem Aussehen. Für die Landschaft übernimmt die russische Ikonenmalerei die konventionellen byzantinischen Formeln, die auf einer Verarbeitung antiker Motive beruhen. Die Architektur im Hintergrund sieht befremdend aus. Kirchenartige Gebilde, Mauern, Portiken, Kolonnaden, Säulen sind wie Versatzstücke zu einer irrealen Kulisse zusammengefügt. Der Sinn dieser Bauten, meint Bernske, kann darin liegen, dass sich die Architektur dazu eignet, zu zeigen, dass die vor unseren Augen geschehende Handlung sich außerhalb der Gesetze der menschlichen Logik oder des irdischen Daseins abspielt (vgl. Bernske, 1984, S. 15).

Die oben genannten künstlerische Mittel, Symbole und Attribute in der Darstellung Christi haben darauf hingewiesen, dass bestimmte Typen der Ikonen die Macht Christi präsentieren. Deswegen können diese Darstellungen als Herrscherbilder interpretiert werden.

8.3 Geschichte der Ikone in Russland

Ikonen kommen nach Russland mit der Christianisierung. Als Zeitpunkt der Christianisierung Russlands gilt das Jahr 988, als Großfürst Wladimir von Kiew sich und seine Untertanen im Dnjepr taufen ließ (Packeiser K., Quelle: www.aktuell.ru/ russland/lexikon/der_rechte_glaube_russlands_orthodoxe_kirche_9.html, abgerufen am 03.09.2016). Für die Bekehrung zum Christentum hatte Wladimir griechische Priester aus Byzanz mitgebracht. Der Aufstieg des Christentums zur offiziellen Religion wurde von der Schaffung einer politischen Struktur begleitet, die nach dem Vorbild der Kirchenhierarchie zentralisiert war und zum ersten Mal eine gewisse Einheit des russischen Volkes herstellte. Sie stützte sich auf der Unterstellung unter die Macht des Großfürsten von Kiew (vgl. Borg, 1983, S. 18). Das Christentum verbreitete sich anschließend unter vielen Völkern des späteren Russischen Reiches und war bis zur Oktoberrevolution Staatsreligion.

Somit wirkte sich die Bekehrung zum Christentum entscheidend auf Politik und Kultur aus. Im Bereich der Kunst macht sich der Einfluss von Byzanz auf Russland am stärksten bemerkbar. So sind zum Beispiel die ersten Kiewer Kirchen das Werk griechischer Baumeister, die Wladimir in die Hauptstadt des Kiewer Reiches gerufen hatte. (vgl. Borg, 1983, S. 19). Mit der Übernahme von Dogma, Kirchenlehre, Kirchenrecht und Verfassung der griechisch-orthodoxen Kirche in Byzanz benötigte die neugebildete russische Kirche auch deren Kultbilder. Lange Zeit waren die Griechen der byzantinischen Zeit die besten Maler von Ikonen und Fresken. Sie sollten die Kirchen mit den Bildern ausstatten und ausgewählte Gläubige in das Handwerk der Ikonenmalerei einweisen. Später ging diese Kunst in russische Hände über. Die russischen Ikonenmaler behielten die überlieferten Formen bei, brachten aber später die Ikonenkunst zu neuer, ganz bedeutender Blüte (Noack, 1978, S. 9). Die Kirche übte von Anfang an die Oberaufsicht über die russischen Ikonographen aus. Sie forderte, dass die Bilder eben so authentisch sein sollten, wie die Texte, die ihnen zugrunde lagen. Die Maler wurden gezwungen, sich bei der Darstellung Christie und der Gottesmutter auf eine getreue Nachbildung der Urbilder zu beschränken und auch im Bezug auf andere Themen die im 9. und 10. Jahrhundert zum Abschluss gelangten Bildtypen zu wiederholen (Bernske, 1984, S. 14).

Das 13. Jahrhundert war für Russland eine Zeit voller Unruhen und Schrecken. Um 1223 begannen die großen Mongoleneinfälle, denen viele russische Städte zum Opfer fielen. Die kulturellen Beziehungen zu Byzanz und zu den Balkanländern wurden vollkommen unterbrochen. Im Land selbst machte sich die Isolierung der einzelnen Provinzen immer deutlicher bemerkbar. Den Tataren gelang es allerdings nicht, Nowgorod und Pskow zu erobern. Diese Städte konnten ihre Traditionen bewahren und weiter pflegen. Die Nowgoroder Malerschule erreichte ihre Hochblüte gegen Ende des 14. und im Laufe des 15. Jahrhunderts. In dieser Zeit entstanden ihre vollkommensten Schöpfungen. Der byzantinische Einfluss trat fast völlig zurück (Lasarev, 1962, S.12-13). Es gibt allerdings auch die Meinung, dass russische Ikonenmalerei sich bis etwa Anfang des 17. Jahrhunderts nie von der Kunst der griechischen Mutterkirche losgelöst hat (Bernske, 1984, S. 14).

Im 14. Jahrhundert begann die Macht Moskaus schnell anzuwachsen, auf Kosten der anderen russischen Staaten, die in den Krieg gegen die Tataren mithineingezogen wurden. Nach dem Sieg von Kulikovo im Jahre 1380 setzten sich die Großfürsten von Moskau an

die Spitze der Nationalen Erhebung gegen die Mongolen. Ihr Hof übte eine große Anziehungskraft auf die Maler und Handwerker in den anderen Fürstentümern aus. Auch die Meister aus den von den Türken bedrohten südslawischen Ländern strömten in Moskau zusammen. Schließlich gelang es auch, die durch die Tatareneinfälle unterbrochenen kulturellen Beziehungen zu Byzanz wiederaufzunehmen. So konnte im Jahre 1344 der Metropolit Theognostes griechische Künstler zur Ausmalung der Wände seiner Kathedrale berufen (Lasarev, 1962, S.17).

Anfangs schlossen sich die Moskauer Künstler an die Schultradition von Vladimir-Susdal an. In der Folgezeit übernahm Moskau viele Stilelemente der byzantinischen Kunst. Die russischen Künstler besaßen aber immer noch die Fähigkeit, diese Einflüsse schöpferisch so umzugestalten, dass sie kaum noch erkennbar sind (Lasarev, 1962, S.17-18). Als Höhepunkt der russischen Malerei gilt das Schaffen der drei Künstler Theophanes, Rubljow und Dionisij (Bernske, 1984, S. 16). Der Meister tritt aber öfter hinter sein Werk zurück, bleibt anonym (Bernske, 1976, S. 23).

Eine bedeutende stilistische Wende erfuhr die russische Ikonenmalerei nach dem Brand eines Großteils von Moskau (1547). Ivan IV. befahl, Künstler und Handwerker aus anderen Orten, vorwiegend aus Pskow und Nowgorod, herbeizuholen, um die Stadt wieder aufzubauen. Am Hofe des Zaren wurden die Künstler zu großen Produktionsgemeinschaften, den «Zarenwerkstätten», zusammengefasst. Der Zar hatte die ganze Kunst unter seine Diktatur gestellt. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts wurden politische Machtallegorien, die die autokratische Stellung des Zaren festigen sollten, zum Gegenstand von Ikonen. In dieser Zeit begann auch die Moskauer Kirche das Medium «Ikone» für die Realisierung ihrer Machtinteressen zu nutzen. Das schien am geeignetsten, um das Volk zu indoktrinieren. Anstelle der alten Tafeln mit Darstellungen Christi und Maria, Johannes dem Täufer und dem heiligen Elias wurden «die Dreieinigkeit», «das Glaubensbekenntnis», «Preiset den Herrscher», «Gelobt sei Maria», «das Jüngste Gericht», «Erneuerung der Kirche» angebracht (Bernske, 1984, S. 18).

Vorbilder für die spätere russische Ikonenmalerei sind Werke der europäischen Maler des 16-17. Jahrhundert gewesen. Russische Künstler haben sich immer mehr von den Kanons entfernt. Ikonographische Motive wurden neu interpretiert und dargestellt. Für die Monarchie war aber wichtig, die klassischen Kirchenbilder zu erhalten. Um die

traditionelle Ikonenmalerei zu schützen, wurden im 18. Jahrhundert durch Peter I. (1707) und später durch Ekaterina II. (1760-1770 Jahre) spezielle Erlässe entschieden. Ikonenmaler sollten alten Mustern folgen. Im 19. bis Anfang 20. Jahrhundert wurde die traditionelle Ikonenmalerei von der Kunstszene in die Peripherie verdrängt. Ikonen erhielten sich aber in den Kirchen und im Alltag den Gläubigen (vgl. Krasilin, 1996 Quelle: http://www.icon-art.info/book_contents.php?book_id=75, abgerufen am 14.08.2016.). Mit der russischen Revolution 1917 wurden die Ikonographen in den Dienst des Staates gestellt (Bernske, 1984, S. 21).

Die Geschichte der Ikonenmalerei in Russland war also von Anfang an und im Laufe der Zeit eng mit dem Staat verbunden. Regenten Russlands haben darauf geachtet, dass traditionelle Gottesdarstellungen präsent und unverändert bleiben.

8.4 Verehrung der Ikone in Russland

Die Orthodoxie in Russland zeichnet sich durch einen komplexen und detaillierten Ritus aus. Gottesdienste sind in der Regel zeitaufwendiger als bei den anderen christlichen Konfessionen und beinhalten mehr festgelegte Riten. Dieses genaue Abhalten des Gottesdienstes (Liturgie) bildet ein zentrales Element der Orthodoxie (vgl. Redaktion EU-Asien.de, «Religion in Russland»). Durch festgelegte orthodoxe Sitten und Bräuche ist die Religion tief ins Leben der Menschen eingeflochten: «Nicht nur in allen Kirchen, sondern auch in vielen religiösen Familien gibt es ganze Ikonenwände» (Packeiser K., http://www.aktuell.ru/russland/lexikon/ der_rechte_glaube_russlands_orthodoxe_kirche_9.html, abgerufen am 03.09.2016). Im Altrussischen nennt man sie die «rote» Ecke. «Rot» bedeutet auch schön. Diese Worte sind austauschbar. Die Ikonenecke ist «rot», d.h., sie ist «schön». Sie ist schön, weil dort die Ikonen stehen. Nicht jede Zimmerecke ist für die Einrichtung einer Ikonenecke geeignet. Sie befindet sich immer der Tür gegenüber. Wenn der Eintretende die Tür öffnet, soll sein Blick als erstes auf die Ikonen fallen. Er geht auf die «rote» Ecke zu, verneigt und bekreuzigt sich. Erst dann wendet er sich der Familie zu. Ideal wäre es, wenn man vom Westen den Raum betreten könnte. Die «rote» Ecke würde also im Osten sein. In den beiden Wänden neben der Ikonenecke sind normalerweise Fenster eingelassen. Das erste

Licht am Morgen kann also in das Zimmer fallen. In den alten russischen Häusern wurden Zimmer bewusst so konzipiert. Genau an dieser Stelle, in der Ecke, flankiert von zwei Fenstern, haben Ikonen den idealen Standort, weil sie im übertragenen Sinn den Wohnraum mit göttlichem Licht erfüllen, von dem das natürliche Sonnenlicht ein Abglanz ist. Um es zusammen zu fassen: Ikonen stehen wie lebende Personen im Raum und sind Quelle göttlichen Lichtes (Butzkamm, 2006, 142-144).

Für das Volk wurden die Ikonen zum Mittelpunkt der Frömmigkeit und zu Hilfen bei der Überwindung der Gottesferne. Menschen glauben, «sie schützen Städte und führen Heere zum Sieg, sie machen Kranke gesund, werden Taufpaten und Beschützer der Waisen, führen entlaufene Sklaven zurück und lassen Verlorenes wiederfinden. Denen aber, die sie verunehren, bringen sie Unheil: von Ungläubigen beschädigte Bilder weinen und bluten. Diesem aktiven Wirken der Bilder entspricht eine zunehmende Verlebendigung, und so hören wir auch von Bildern, die sprechen. Mit der Fähigkeit zu solchen Taten wächst auch die Verehrung der Ikonen: man bringt ihnen Kerzen und Weihrauch, man küsst, wäscht und salbt sie. Sie werden zum Dank bekränzt und geschmückt, in Prozessionen mitgeführt und auf Thronsesseln in den Kirchen getragen» (Skrobucha, 1962, S. 11–12).

Eine wichtige Rolle der Ikone für die Ostkirche (besonders der orthodoxen Kirchen des byzantinischen Ritus) und ihre Anhänger stellt Elias D. Moutsoulas in dem Artikel «Die Theologie der Ikone» dar. Die Ikone ist in dieser Tradition ein Zeichen und eine sichtbare Repräsentation des Glaubens. Außerdem hat «die Ikone eine pädagogische Unterrichtsfunktion, sie ist eine konstante Erinnerung an Gott und weckt immer wieder den Wunsch, ihm nachzufolgen» (Moutsoulas, E., www.myriobiblos.gr/texts/german/ moutsoulas_icons.html, abgerufen 03.09.2016). Der Autor zitiert auch den «Horos» des 7. Ökumenischen Konzils (oder das Zweite Konzil von Nicäa im Jahre 787, der die Verehrung von Ikonen erlaubte): «Je mehr der Gläubige die Ikonen betrachtet, desto mehr denkt er an den, der repräsentiert wird, und strengt sich an, ihm nachzufolgen» (Moutsoulas, E., www.myriobiblos.gr/texts/german/moutsoulas_icons.html, abgerufen 03.09.2016).

Im Großen und Ganzen kann man feststellen, dass die Ikone nicht nur zum wesentlichen Kunstgegenstand geworden ist, sondern auch zu einem Teil des Lebens von mehreren Generationen von Gläubigen.

9 Darstellungen russischer Monarchen

Wesentliche Charakteristik der Herrscherbilder Altrußlands ist, meint Kämpfer, dass die Bildnisse fast ausschließlich im religiösen Raum entstanden. Wenn sie nicht dem sakralen Raum im engeren Sinne zugeordnet waren, standen sie in programmatischem Zusammenhang mit einem Christusbild oder hatten in sich ein Zeichen, das sie zu religiösen Darstellungen prägte (Kämpfer, 1984, S. 254ff). Das dürfte anzeigen, dass Herrscherbild und Sakralbereich untrennbar schienen. Herrscher-Sein war, so Kämpfer, – zumindest für den Teil der altrussischen Regenten, denen Darstellungen oder schriftliche Beschreibungen charakterisiert wurden – in ständiger Beziehung zu Christus oder einem seiner Vertreter stehen (Kämpfer, 1984, S. 257). Im Herrscher, so Kämpfer, wurde außerdem nicht nur die funktionale Spitze der sozialen Gruppe, sondern auch die Idealvorstellung vom Individuum gesehen und – auf Grund langer Traditionen – dargestellt. Betrachtet man das ganze Spektrum der byzantinisch-slawischen Herrscherdarstellung, bietet sich nicht nur eine Galerie von historischen Personen, sondern zugleich auch eine Typologie zentraler Handlungen der religiös determinierten Gesellschaft («stiften», «thronen», «anbeten/verehren»). Den russischen Fürsten stand für ihre Herrscherbilder ein vielfältiges Musterangebot byzantinischer Formen zur Verfügung. Die Herrscher-Bilder wurden von byzantinischen oder von byzantinisch geschulten Künstlern gemacht. Griechische oder von Griechen geschulte Theologen hatten die Bilder zur Kontrolle. Die Veränderungen, welche die russischen Maler in die vorgegebenen Bildformen hineintrugen, meint Kämpfer, entsprechen der ständigen Variation der Darstellungsformen in Byzanz selbst. In der Kiewer Rus waren es vor allem Rücksichten auf die speziellen pragmatischen Bedingungen bildlicher Ausdrucksformen (vgl. Kämpfer, 1984, S. 103ff).

Frühere Abbildungen von den russischen Fürsten sind von den Münzen bekannt. Kämpfer unterscheidet, zum Beispiel, 4 Typen der Darstellungen von Vladimir Svjatoslavitsch. Der erste Typ, datiert um 990, zeigt den Zusammenhang von Herrscherbild und Christusbild. Der Fürst sitzt auf dem Thron. Vladimir trägt eine Krone mit Kreuz auf dem Haupt und hält in der Rechten einen Langstab (Dikanikion) byzantinischer Art. Die linke Hand ist nicht zu sehen; an der linken Seite des Herrschers ist sein persönliches Signum, ein spezifischer Dreizack. Der zweite Typ (aus dem 10. Jahrhundert) zeigt Vladimir in

derselben Haltung, jedoch mit einem Nimbus versehen. Der dritte Typ (Anfang des 11. Jahrhunderts) gibt den Herrscher auf seinem Thron wieder, wie er in der byzantinischen Kunst und im Kaiserkult häufig zu sehen ist. Der vierte Typ verzichtet auf einen hochlehnigen Thron, arbeitet aber den Thron als Bildmotiv genauer aus als auf Typ 1 und 2. Auch der Langstab in der Hand des Herrschers ist deutlicher gezeigt.

Zu einem der wichtigsten Bilder in der altrussischen Herrscherikonographie, so Kämpfer, gehört Jaroslav mit einer Stiftungskomposition in der Kiewer Sophienkirche (1036/37 – 1046 erbaut). Durch Umbauten ist der Zentralteil des Bildes zwar vernichtet worden, jedoch kann man dank einer Zeichnung des 17. Jahrhunderts den vorherigen Zustand rekonstruieren. (Kämpfer, 1984, S.111-113). Laut Zeichnung seien zwölf Mitglieder der herrschenden Dynastie und Christus Dargestellt gewesen. Der «mythisch-magischen» Zwölfzahl der Apostel in der Apsis korrespondiert die Zwölfzahl der Jaroslav-Familie. Das Stiftbild symbolisiert, so Poppe, «apostolische Sendungsbewusstsein der herrschenden Dynastie angesichts aller Untertannen» (Zit. in Kämpfer, 1984, S. 114). Der Betrachter erblickte Christus im Glanz und sah, dass er auf gleichem Fuße mit den Mitgliedern der großfürstlichen Familie ist. Da musste dem Kirchenbesucher die göttliche Legitimation der bestehenden Herrschaft und damit ihre Vermittlungsfunktion zum Allherrscher unmittelbar einleuchten. Christus ist nicht hinuntergestiegen, er hat den Regenten erhöht, ihn auf überirdischer Stufe empfangen. Übergabe an Christus der Stiftung könnte man so interpretieren, er habe seine Herrschaft als direkt von Gott empfangen angesehen oder sie als solche dem Betrachter vorstellen wollen. (Kämpfer, 1984, S. 115).

Abb. 6: Dionisij Freske: *Vladimir Svjatoslavitsch*,
Kloster Ferapontov (Oblast Wologda), 1502

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, nach der Schlacht an der Newa (1240), wurde Vladimir I. Sviatoslavič heiliggesprochen. Der Fürst wurde als Ikone dargestellt und verehrt. Später (1547) wurde auch ein anderer berühmter russischer Herrscher, Aleksandr Nevskij, heiliggesprochen. Die Abbildungen mit I. Sviatoslavič wurden erstmals Ende des 14. bis erste Hälfte des 15. Jahrhunderts in Veliki Novgorod verbreitet. Während der Amtszeit Ivans IV. wurde auf der politischen Ebene das Thema der Heiligkeit russischer Monarchen aktualisiert. Deswegen sind die Darstellungen vom heiligen Vladimir zu obligatorischen Gegenständen in der Ausstattung der Hauskirchen und im Kremlpalast in Moskau (Mitte 16. Jahrhundert) geworden. Seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Vladimir Sviatoslavič dem Aleksandr Nevskij gegenübergestellt. In der Folge wird sich das Motiv oft wiederholen. Aleksandr Nevskij hat in der Zeit des Zarentums von Peter I. auch einen Status äußerster Wichtigkeit erhalten und ist zu einem «kaiserlichen Heiligen» geworden. Die Abbildungen mit Vladimir Sviatoslavič sind zu fast obligatorischen Elementen der Ausstattung den russischen Kirchen in Russland des 19. bis Anfang 20. Jahrhunderts geworden. Diese Ikonen konnte man sogar mehrmals innerhalb einer Kirche treffen. Wegen der Verbreitung des Namens des heiligen Fürsten Vladimir in der Bevölkerung des Imperiums erscheinen auch im Rahmen der akademischen Ikonenmalerei dieser Periode (19. bis Anfang 20. Jahrhundert) zahlreiche einzelne Darstellungen des Fürsten für Kirchen- und Hausikonen, auf den lithographischen Blättern, manchmal auch auf Ostereiern (vgl. Preobrazhenskij, 2010, S. 690).
Ein wichtiges Element der Herrscherdarstellung der heiliggesprochenen Fürsten war die Zackenkrone. Sie deutete auf einen byzantinischen Herrscher hin. Das war ein Symbol für die alttestamentlichen Herrscher. Das Bildelement «Zackenkrone» kann auch auf die Textelemente «Zar» (sei es König David oder ein Herrscher von Babylon) referieren (vgl. Kämpfer, 1984, S. 157). Durch Zackenkronen wurden Svjatoslav und Vladimir gekennzeichnet, wobei ab Vladimir dem Heiligen typische Köpfe von alten Miniaturen oder Fresken kopiert worden sind (Kämpfer, 1984, S. 220).

Im 16. Jahrhundert finden neue Elemente in der russischen Kunst allgemein und in der Monarchen-Darstellung insbesondere statt. 1551, im Rahmen der Hundert-Kapitel-Synode (eine russische Ständeversammlung) wurde gesetzlich festgelegt, dass die Maler auch nicht heiliggesprochene Zaren und Fürsten auf ihren Ikonen darstellen dürfen. Auf diese Weise wollte Ivan IV. seine Taten verewigen (Ovchinnikova, 1955, S. 12). Auf dieser Basis

entstand im 17. Jahrhundert der Porträtvorgänger Parsuna. Die Parsuna gilt als Übergangsglied zwischen der Ikone und dem Porträt und hat eine wichtige Rolle gespielt. Sie fungierte als Sender der wichtigsten neuen Porträtmetoden, die in Russland auf eigene Art und Weise transformiert und überarbeitet wurden. Züge der Parsuna zeigen sich in Provinz bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Abb. 7: Unbekannter Künstler: *Parsuna vom Fürsten Michail Wassiljewitsch Skopin-Schuiski*, Moskau, Anfang 17. Jahrhunderts

Das 17. Jahrhundert beginnt mit der «Zeit der Wirren» und darauf folgend die Phase der Restauration, in welcher keine neuen Impulse auf kulturellem Gebiet zu erkennen waren. Grund dafür war, dass die orthodoxe Kirche im öffentlichen Leben vorherrschte (vgl. Kämpfer, 1984, S. 201). Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, besonders nach dem Anschluss der Ukraine an das Moskauer Reich (1654), öffneten sich aber die Tore für neuzeitliche Einflüsse unterschiedlicher Herkunft (Kämpfer, 1984, S. 202). In der anschließenden Zeit orientierten sich russische Regenten an Porträtmuster aus Polen (polnisch: «Portret sarmacki»). An der Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts kommen ausländische Maler nach Russland. Ukraine und Polen werden als Vermittler bei der Übertragung von westlichen Porträt-Schulen nach Russland tätig. Die Künstler beginnen erste Zeichnungen von den Zaren zu machen.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts entfernt sich der Kult des Monarchen weg vom Sakralbereich. Einen wesentlichen Schub in diese Richtung hinterlässt die Französische Revolution. Die Revolution hat mit sich neue Begriffe wie «Nation» oder «nationale

Souveränität» mitgebracht und somit eine neue Quelle der Herrscherlegitimation geschaffen (vgl. Plamper, 2010, S. 23).

Von Peter I. bis Alexander II. orientierte sich die russische imperiale Symbolik auf westliche, hauptsächlich klassische Vorbilder. Es werden zeitgenössische westliche Modelle entlehnt, zum Beispiel jenes des preußischen Königs Friedrich dem Großen (vgl. Plamper, 2010, S. 28f).

Während des Zarentums von Peter I. entsteht auch in Russland eine Dienststelle für den Hofmaler. In Europa gab es diese Hofmaler bereits seit der Renaissance. Diese Künstler waren am Hof des Imperators angestellt und sollten Monarchen und Mitglieder der Familie darstellen. Der Begriff *Hofmaler* wird in Russland interessanterweise im übertragenen Sinne im 20. Jahrhundert als Benennung für Maler benutzt, die offizielle und preisende Porträts für Staatsführer gemacht haben. Alexandr Gerasimov war zum Beispiel einer der beliebtesten «Hofmaler» des Kremls (Pelevin U. http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=12567&ob_no=16607, abgerufen am 09.10.2016).

Im 19. Jahrhunderts kommt die Abwendung von den klassischen Vorbildern. Das war Folge der Aufklärung, des Anspruchs auf Bürger- und Menschenrechte, der Französischen Revolution. Ein weiteres Merkmal war die Emanzipation der Künstler von den strengen Normen der Akademien (vgl. Kunst des 19. Jahrhundert, Quelle: http://www.art-directory.de/malerei/kunst-des-19-jahrhunderts/, abgerufen am 10.04.2017).

Mit der Hinwendung zur eigenen Kultur kommt die Epoche der Romantik. Unter Einfluss von dieser Tradition entsteht eines der berühmtesten Porträts vom letzten russischen Imperator Nikolai II. Der Autor des Porträts ist der russische Maler Ilia Galkin. Interessanterweise hat Galkin nicht nur weltliche Gemälde gemacht, sondern auch Ikonen in den Kirchen des Heiligen Mironij, der Heiligen Olga (beide in Sankt Petersburg) und in Borki (Oblast Kursk, Russland).

Abb. 8: Galkin Ilia: *Zar Nikolai II.* Staatliches Historisches Museum Moskau, 1898

Auf dem Bild (1898) ist Nikolai in einer weißen Uniform dargestellt. Der Körper ist leicht seitlich gerichtet, der Imperator betrachtet die Zuschauer direkt. Der Hintergrund ist neutral und hat keine Hinweise auf die Zeit und das Interieur des Raumes, wo sich Imperator und Maler befinden. Der Autor hat für das Bild ein rundes Passepartout gewählt. Körper, Kopfstellung, Blick des Imperators, die Abwesenheit von Zeit und Raum, die sphärische Form des Bildes erinnern den Betrachter an das kanonische Bild des Pantokrators.

Als Schlussfolgerung nach dem Überblick über die Entwicklung des Herrscherbildes in Russland kann man feststellen, dass diese Darstellungen nach der Christianisierung Russlands (988) und bis zur Zeit Peters des Großen (Anfang 18. Jahrhundert) durch Ikonenmalerei geprägt wurden. Die Herrscherbilder dieser Zeit sind reich an ikonographischen Symbolen aus Byzanz wie Nimbus, Thron, Zackenkrone. Mit Parsuna (Ende 16. – 17. Jahrhundert) machen russischer Künstler erste Schritte zum weltlichen Porträt. Im 18. Jahrhundert entfernt sich das Herrscherporträt von den orthodoxen ikonographischen Elementen komplett, um sie im 19. Jahrhundert in der Romantik wieder auf neuer Ebene zu finden und einbeziehen. Inzwischen bleiben Ikonen mit russischen kanonisierten Monarchen aber bis Anfang des 20. Jahrhundert in der Kirche und im Privatbereich präsent.

10 Darstellung Stalins. Plakate

10.1 Entstehungsbedingungen

10.1.1 Politische Plakate in der UdSSR. Sozialistischer Realismus

Der Begriff «Sozialistischer Realismus» (kurz «Sozrealismus») benennt eine Stilrichtung der sozialistischen Kunst. Diese Richtlinie wurde 1932 vom Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion für Bereiche wie Literatur, bildende Kunst und Musik beschlossen. Später ist diese zur Pflichtlinie für das gesamte sozialistische System geworden (auch für die Staaten des Ostblocks). Realismus bedeutete in diesem Zusammenhang die Wirklichkeitsnähe und das Fehlen von Abstraktion und Ästhetisierung. Die Grundlagen des Sozialistischen Realismus waren Volkstümlichkeit, Parteizugehörigkeit, Bestimmtheit. Die Künstler sollten die Realität möglichst genau darstellen, aber auch zeigen, wie die Wirklichkeit sich entsprechend den revolutionären Ideen entwickeln muss. Im Zentrum des Sujets sollten Arbeiter stehen, die am Bau des Sozialismus beteiligt sind. Dennoch sollte die Kommunistische Partei unverkennbar eine führende Rolle spielen.

Die Wichtigkeit der Rolle des Sozialistischen Realismus für die Bildung des sozialistischen Machtsystems hebt der Kunsthistoriker Evgenij Dobrenko in seinem Buch «Politische Ökonomie des Sozialismus» hervor. Der Autor behauptet, dass man die Hauptfunktion der Kunstrichtung nicht nur auf Propaganda reduzieren darf. «Der Sozialistische Realismus bringt die Realität hervor. Man kann sagen, dass der Sozialistische Realismus die Produktionsweise des Sozialismus ist. Die Sowjetische Realität verwandelt sich im Sozialismus genau in der Kunst und mit Hilfe des Sozialistischen Realismus» (Dobrenko, 2007, www.twirpx.com/file/847014, abgerufen am 13.08.2016).

Sozrealistische Gemälde wurden einer Idee unterstellt. Die hatten nur durch Beteiligung an ideologischen Werten Sinn und Bedeutung. Sogar die Landschaftsgemälde und Stillleben sind zu Symbolen der sozialistischen Heimat, des glücklichen Kolchosenlebens, geworden. Porträts von Menschen verwandelten sich in die zusammengefassten Gestalten «Komsomolzin», «Kämpfer» (Dobrenko, 2007, www.twirpx.com/file/847014, abgerufen am 13.08.2016).

Das sozialistische Leben sowie die Menschen, die in dem System glücklich und erfolgreich sind, sollten ideal aussehen. Der russische Literaturwissenschaftler und politische Häftling Andrej Sinjavskij behauptet in seinem Essay «Was ist sozialistischer Realismus», dass «Kommunismus so wie das Paradies auf Erden beschrieben wurde und ausschauen sollte. Das waren das Ziel und der Gipfel der Entwicklung der Geschichte» (Sinjavskij, 1957, http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html, abgerufen am 20.07.2016).

Das Porträt im Rahmen des Sozialistischen Realismus spielte eine wichtige Rolle. Das Porträt sollte eine *richtige* Gestalt vom «neuen» Menschen bilden. Die Würde des Helden der Gesellschaft waren auch schwierig aufzuzählen: Ideengehalt, Tapferkeit, Mut, Intelligenz, Willenskraft, Patriotismus, Respekt für Frauen, Selbstaufopferung (Sinjavskij, 1957, http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html, abgerufen am 20.07.2016). Als Hauptcharakter des Porträts konnte entweder der Mensch aus dem Volk oder ein Vertreter der Macht, der Partei, dargestellt werden (vgl. Laskarjevskaya, www.laskarjevs
kaya.ru/stati/portretnyi-zhanr/statia-2, abgerufen am 25.07.2016).

Eine solch ideale Gesellschaft brauchte also einen übermenschlichen Führer, der in sich alle Tugenden zusammenfassen würde. Sein Porträt sollte jeden Bürger bei der Arbeit, zu Hause und in der Freizeit begleiten. Der Herrscher sollte überall anwesend sein und gleichzeitig sakral bleiben.

10.1.2 Kontextanalyse. Die Rolle Stalins

Auf den ersten Blick kann man die Beziehungen zwischen der religiösen Weltanschauung und dem sozialistischen Staat eher als Kampf bezeichnen, bei dem die Religion mit ihren Traditionen, Sitten und Bräuchen eine Niederlage erlitten hat. Da wird genauer betrachtet, unter welchen Bedingungen Sozialistischer Realismus und insbesondere die Gestalt Stalins aufgebaut wurden und welche Überkreuzungen man mit der Religion finden kann. Eine wichtige Rolle spielen sowohl Besonderheiten des neuen Systems als auch die Persönlichkeit Stalins.

Von dem ideologischen Standpunkt, so Golomstock, treffen sich die totalitären Ideologien in einem Punkt, wenn es um den Kult des Staatsoberhauptes geht. Der Herrscher wird da zu einem sakralen Zentrum des Systems. Und vom Zentrum werden alle anderen Werte der Gesellschaft zurechtgestellt (vgl. Golomstock, 1994, S. 209). Golomstock stellt die Frage, ob der Herrscher selbst einen solchen sakralen Kult schafft oder dieser vom System gemacht wird, zu dem er gehört. Der Autor meint, dass die Gestalt des Diktators nicht immer seinem Geschmack, seiner Selbsteinschätzung und Vorhaben entsprochen hat. Wie Svetlana Allilueva, Stalins Tochter, erzählt, wurde sein Schlafzimmer mit Reproduktionen (ausgeschnitten aus der Zeitschrift «Ogonëk») von einer Gruppe russischer Künstler («Peredwischniki») geschmückt. Diese zählt man zu den Vertretern des Realismus in der Malerei. Aber Stalin hat auch die Gottesähnlichkeit seiner Gestalt genossen. Der Autor meint, dass sich die Wurzeln der Bestrebungen zur Sakralisierung des Herrschers in der russischen imperialer Tradition befinden (vgl. Golomstock, 1994, S. 210–211).

Die Totalitarismus-Forscherin Hanna Arend meint, dass der sowjetische totalitäre Kult ein wichtiges Charakteristikum hat. Normalerweise ist das Privatleben des Staatsmannes für die Gesellschaft offen, die Politiker existieren als reale Menschen. Der Herrscher des totalitären Staates wird mythologisiert. Der Herrscher ist überall, er trägt alle möglichen Tugenden in sich. Es ist nicht klar, wie der Herrscher im Moment aussieht, weil sich seine Porträts oft über Jahrzehnte nicht ändern. Es ist nicht klar, ob er überhaupt noch lebt. So «lebte» Stalin beispielsweise noch drei Tage nach seinem physischen Tod. Das Dasein solcher Herrscher vergeht in einer anderen Dimension (vgl. Golomstock, 1994, S. 211–212). Der Herrscher wird auf solche Weise zum Übermenschen.

Die Schaffung des Kultes des sowjetischen Führers beginnt in den Jahren 1929/1930. Das ist die Zeit, als Stalin ungestüm zur Machtspitze aufrückte. Eine große Rolle in diesem Prozess hat davor aber noch Lenins Plan der monumentalen Propaganda gespielt. Die Idee hat Lenin von Kampanellas «Sonnenstadt» genommen. So wollte der Führer der Revolution neue Helden für die Gesellschaft etablieren. Aber die Idee von Lenin war, nur für verstorbene Menschen Denkmäler zu errichten. Als Lenin noch lebte, wurden die meisten Denkmäler Karl Marx gewidmet. Dieser galt als Übergott im jungen Staat (Nehamkin, 2013, http://argumenti.ru/history/n384/245888, abgerufen am 25.07.2016). Man kann diese sogenannte erste Stufe der Kultschaffung als «Kult der Verstorbenen»

nennen. Nach Lenins Tod 1924 wurde sein Körper in einem Mausoleum ausgestellt, welches zum sakralen Zentrum der politischen Liturgie wurde.

Über die Notwendigkeit der zweiten Welle der monumentalen Propaganda hat Lunatscharskij im Jahre 1933 gesprochen. Es ging dabei nicht mehr um die verstorbenen Persönlichkeiten der Revolution, sondern um den lebenden Herrscher (Golomschtock, 1994, S. 211). Ein leuchtendes Beispiel monumentaler Projekte ist der Palast der Sowjets, wo oben eine 100 Meter hohe Statue von Lenin aufgebaut werden sollte. Der Palast wurde nie gebaut, dafür gab es aber viele Monumente von Stalin (z. B. die zyklopische Bildhauerkunst am Wolga-Don-Kanal). Aber die Errichtung solcher Monumente brauchte Zeit. Praktisch versuchte man den Kult des Herrschers mit Hilfe von mobiler Kunst sowie Malerei und Grafik zu schaffen.

Was den Führer der Sowjetunion persönlich betrifft, es ist wichtig zu wissen, dass Josef Stalin (geb. Dschughaschwili) eine orthodoxe Tifliser Schule und danach das Priesterseminar besucht hat (sein Studium hat er nicht absolviert, weil er relegiert wurde). Darum war er mit Abbildungen Christi und den damit verknüpften Bedeutungen vertraut.

Wenn man Stalins Biografie weiter anschaut, wird auch deutlich, dass seine führende Position und sein Weg zur Machtspitze nicht offensichtlich waren. Lücken sollte die sowjetische Kunst schließen. Darum gibt es so viele Bilder mit Stalin, die verschiedene Momente seiner Tätigkeit oder Seiten seines Charakters zeigen (vgl. Golomschtock, 1994, S. 212). Im Jahre 1939 in der Tretjakov-Galerie fand eine Ausstellung «Stalin und die Menschen des sowjetischen Landes» statt. Parallel hat der staatliche Verlag «Iskusstvo» (deutsch: «Kunst») ein Album mit den Bildern «Stalin» veröffentlicht. So konnte man Ausstellungen auch in den Fabriken und Kolchosen im ganzen Land veranstalten. Dies waren insgesamt einige duzend Plakate. Diese wurden den verschiedenen Lebensperioden des Herrscherlebens gewidmet. Die Ausstellung eröffnete das Bild von N. Grzelischwilie «Genosse Stalin in jungen Jahren». Stalin wurde unter den Altersgenossen mit einem Buch dargestellt. Und für Menschen, die sich noch an die kirchlichen Gestalten erinnern konnten, konnte so ein Bild eine Gedankenverkettung mit dem kanonischen Sujet – der junge Christus deutet heilige Texte unter dem erstaunten Publikum – hervorrufen. Mehrere Bilder waren analog der Ikonographie der christlichen Predigten. Unter denen waren Werke wie «Stalin – Organisator und Oberhaupt der sozialdemokratischen Vereine in

Tiflis 1898» von V. Korotkov, «Politische Demonstration der Arbeiter in Batumi unter der Leitung Stalins im Jahre 1902» von A. Kutateladze, «Genosse Stalin auf dem Treffen von Ölindustriearbeitern in Baku» von V. Sidamon-Eristavi (vgl. Golomschtock, 1994, S. 220).

Auch sehr populär war das kanonische Motiv «Erscheinung vor dem Volk». So gibt es tausende Bilder, wo Stalin (und auch Lenin) den Soldaten, den Arbeitern, den Matrosen, den Kolchosenbauern, den Kindern, Frauen, Generälen und Schriftstellern «erscheint». Die Komposition Christi in der Wüste konnte man in den Bildern «Führer in der Wüste» erkennen (z. B. Stalin in der Verbannung von P. Sokolov-Skal).

Einen Wendepunkt in der Stalin-Propaganda bildete das Jahr 1931. Den Übergang zu Monumentalität und Totalität sieht man besonders in den Fotomontage-Plakaten. Stalin tritt aus Lenins Schatten und übernimmt seinen Platz in der Herrscherikonographie. Er wird immer öfter nicht mehr nahe dem Nachfolger dargestellt, sondern wächst aus der politischen Elite und der Masse der Bevölkerung empor. Diese Monumentalisierung hat man in der Gleichförmigkeit der Kleidung und Gestik gesehen. Das führte zur fast vollkommenen Erstarrung in Szenarien des Grußes und der Huldigung, wie Plakate von Kluzis von 1935/1936 zeigen. Da sehen Autoren des Internet-Projektes «Werben für die Utopie. Russische und sowjetische Plakatkunst des 20. Jahrhunderts» Verweise auf Bauprinzipien der russischen Ikonenkunst. Stalin ist präsent, gleichzeitig jedoch für sein Auditorium abwesend: Blickrichtung und Geste sind in die Irrealität gewandt. (Quelle: www.russianposter.ru/index.php?sid=dwS1MUQTGfL8Qk&rid=31020134300004, abgerufen am 13.08.2016)

Nicht nur der Herrscher allein wurde kanonisiert, sondern auch die mit ihm verbundenen Ereignisse der Geschichte. Zu den Volksfesten ist zum Beispiel der Tag der Revolution am 25. Oktober (7. November nach dem neuen Kalender) 1917 geworden. An Stelle von Weihnachten sind die Geburtstage von Lenin und Stalin getreten. Der junge sowjetische Staat hat sogar eigene Märtyrer gehabt. Das waren abgebildete Helden, wie Pavlik Morozov, der nach der offiziellen sowjetischen Lesart wegen verborgenen Getreides seinen Vater angezeigt hat und von Verwandten umgebracht worden sein soll.

Also hatten Stalin selbst, die Ideologie und die informelle Struktur des neuen Landes (wo sich alles um die Person des Führers dreht) einige Voraussetzungen, um orthodoxe Schemen der Darstellungen und damit auch deren Bedeutungen zu übernehmen.

10.2 Typen der Darstellung

10.2.1 Lehrer

Abb. 9: Solovëv, Michail: *«Solche Frauen gab es nie zuvor und könnte es nicht geben. I. V. Stalin»*, 1950

Auf dem Plakat sieht man eine Frau, die auf der Tribüne steht und vermutlich einen Vortrag hält. Die Frau steht selbstbewusst und entschlossen. In der linken Hand hält sie ein Blatt Papier. Mit der rechten Hand stützt sie sich auf das Rednerpult, das mit dem sowjetischen Wappen, Hammer und Sichel, umgeben vom Ährenkranz, verziert ist. Die Frau ist offiziell angezogen, trägt ein dunkles Sakko mit einem Abzeichen und ein helles Hemd. Ihre Haare sind exakt gekämmt und hinten zusammengebunden. Im Hintergrund sieht man noch zwei Frauen. Eine ältere Frau schaut die Kollegin auf der Tribüne unterstützend an. Die jüngere Frau sieht begeistert aus. Sie hat einen Notizblock und einen Kugelschreiber. Sie ist bereit die Rede aufzuschreiben. Die Frau im Zentrum schaut leicht nach oben.

Im Hintergrund, und dennoch beinahe übermächtig, «erhebt» sich Stalins Porträt von Alexander Gerasimov. Auf dem Gemälde steht: «Solche Frauen gab es nie zuvor und könnte es nicht geben. I. V. Stalin». Stalin ist in seiner üblichen Uniform mit zwei symmetrisch aufgenähten Brusttaschen dargestellt. Mit seiner linken Hand stützt er sich auf Papiere, die rechte Hand ist zum Betrachter gewendet. Die Handfläche ist offen, die Finger sind nach vorne ausgestreckt.

Auf solche Weise werden drei Generationen von Frauen dargestellt, die in dem sowjetischen Staat die Möglichkeit haben, ihre eigene Meinung öffentlich zu präsentieren und (vermutlich) an der Politik teilzunehmen. Das ist die idealtypische Situation, die in der Sowjetunion als Merkmal des Regimes präsentiert wird. Die Komposition «Bild im Bild» weist darauf hin, wer da Quelle und Garant dieser Lage ist. Die dargestellte Geste Stalins, wo eine Hand zum Betrachter/Zuhörer ausgestreckt ist, sieht dem Schema «sprechende Hand» ähnlich. Symbolischer Ersatz der Buchrolle (Zeichen für die Weisheit, Wissen, Lehre) ist in diesem Fall ein Stapel Papier, auf das linke Hand Stalins stützt. Nach dieser Beschreibung wird deutlich, dass diese Haltung des Führers der typischen lehrenden Haltung Christi ähnelt. Wenn man dem Blick der Frau im Zentrum folgt wird klar, dass sie ihren Blick auf Stalin richtet und mit seiner Genehmigung wie seine Lehrerin und Nachfolgerin dasteht.

10.2.2 Pantokrator

Abb. 10: Unbekannter Künstler: *«Wir sind für den Frieden und setzen uns für Friedensangelegenheiten ein. I. Stalin»*, Moskau, 1952.

Im Vordergrund auf dem ausgewählten Plakat (1952) steht Stalin. Er hat eine Uniform mit zwei Brusttaschen und fünf goldenen Knöpfen an. Auf der Uniform sind Schulterstücke «Marschall der Sowjetunion» und ein goldener Stern zu erkennen. Dieser Stern, «Held der Sowjetunion», war die höchste Auszeichnung in der UdSSR. Sie wurde für persönliche und kollektive Verdienste für Staat und Gesellschaft der Sowjetunion vergeben (Paradis, Sytschov, 2001, S. 24). Stalin hält Papier in der linken Hand und einen Bleistift in der Rechten. Seine Augen schauen seitlich und leicht nach oben hin. Gleich hinter seinem Rücken befindet sich die rote Fahne mit dem Zitat: «Wir sind für den Frieden und setzen

uns für Friedensangelegenheiten ein. I. Stalin». Im Hintergrund sieht man die Menschenmasse mit den roten Fahnen und Transparenten, vermutlich eine Demonstration. Sie schauen Stalin an und passen auf, was er sagt.

Die Komposition des Plakats schaut dem Typ «Pantokrator» ähnlich. Die Figur von Stalin füllt fast die ganze Fläche des Plakats aus. Statt einem Buch oder einer Buchrolle hält der Führer ein Papier mit eigenen Schriften, die für die Sowjetunion der Bibel ähnlich waren. Mit dem Bleistift weist er auf Schriften hin und gewinnt so zusätzliche Aufmerksamkeit. Die Bibel auf der Ikone, wie oben erwähnt, kann geschlossen oder offen sein. Im Plakat sieht man zwar nicht, was auf dem Papier steht, dafür stehen die Wörter vom Führer oben links.

10.3 Besonderheiten der Komposition

10.3.1 «Erscheinung»

Abb. 11: Pravdin V.: *«Es lebe die Partei der Bolschewiken. Lenin-Stalin-Partei!»*, Moskau, 1950

Stalin befindet sich im Zentrum (wenn auch nicht genau in der Mitte), ist aber größer als die anderen. Der Dargestellte trägt eine Uniform. Schulterstücke und Auszeichnungen sind gleich, wie am oben beschriebenen Plakat. Nur die Farbe der Uniform ist anders, nicht grün, sondern weiß (oder beige). Die anderen Personen sind kleiner und stehen hinter dem Führer. Alle Figuren stehen nebeneinanderher Schulter an Schulter wie eine lebendige Mauer und sollten Kraft des Staates und Stärke des Herrschers verkörpern. Die Meisten tragen Zivilkleidung (Anzug und Krawatte). Drei Menschen tragen eine Uniform. Aber wie viel Menschen dargestellt sind, ist schwer zu sagen. Der Hintergrund ist hauptsächlich rot. Das ist die rote Fahne des Sowjetischen Staates. Die Menschen mit den Fahnen sehen wie Teilnehmer einer Demonstration aus.

In der oberen linken Ecke befindet sich ein Porträt von Lenin. Dieses Bild ist, im Vergleich zu allen anderen, so gemalt, als ob es einen runden Rahmen hätte. Man kann nur erraten, ob die Person zivil gekleidet ist (man sieht teilweise Reverse vom Anzug und Krawatte), oder nicht.

Unter dem Bild steht ein Schriftzug, der lautet: «Es lebe die Partei der Bolschewiken. Lenin-Stalin-Partei!».

Auf dem roten Stoff im Hintergrund steht geschrieben: «Unter Lenins Fahne, unter Stalins Leitung – nach vorne, zum Sieg des Kommunismus».

Wenn wir solche charakteristischen Merkmale wie «eine Person im Zentrum, die sich von den anderen durch die zentrale Lage, Größe, Farbe abhebt» beachten, sieht dieses Plakat dem ikonographischen Schema «Erscheinung» ähnlich aus. Die Darstellung der Hierarchie erkennt man auf dem Plakat sowie auf der Ikone.

Auf dem Plakat gibt es aber noch ein Element, nämlich den Anführer der Revolution, Vladimir Lenin, welches die «Erscheinungs-Ikonen» nicht aufweisen. Das fällt aus der Komposition heraus. Aber die Weise, auf welche er dargestellt wurde (im Kreis), erinnert auch an ein wesentliches ikonographisches Element der Darstellung: die Sphäre. Die Sphäre symbolisiert in der christlichen orthodoxen Ikonographie den Ort der Ewigkeit, das Paradies. Auf der Ikone wird das Paradies oft als ein Kreis oder ein Oval dargestellt. Die Figur in diesem Kreis spielt eine besondere Rolle auf dem Bild (vgl. Kasanzeva, Davidova, Schlytschkova, Quelle: www.izograf. com.ua/simvolika_ikon.html, abgerufen am 09.08.2013).

10.3.2 «Dialoge»

Abb. 12: Koretskij: *«Der große Stalin ist eine Gewähr der Freundschaft des Volkes der UdSSR»*, Moskau, 1950

Auf dem ausgewählten Plakat steht Stalin auf dem Rednerpult mit dem Staatswappen der Sowjetunion. Hinter seinem Rücken befindet sich die rote Fahne. Er kommuniziert mit den Menschen aus verschiedenen Republiken. Sie haben unterschiedliche Trachten an. Die Menschen lobpreisen den Führer, schenken ihm Blumen. Unter den Menschen sind Männer und Frauen. Ganz vorne ist ein junges Mädchen zu sehen. Stalin fesselt die gesamte Aufmerksamkeit.

Die Architektur ist ganz minimalistisch dargestellt, in Form von einigen Bögen. Die Unterschrift bedeutet: «Der große Stalin ist eine Gewähr der Freundschaft des Volkes der UdSSR». im Hintergrund sieht man mehrere rote Fahnen mit goldenen Sternen an den Fahnenmasten.

Stalin ist zwar nahe den Menschen dargestellt, aber trotzdem von den Anderen abgehoben. Das wird deutlich durch die Position: er steht höher; seine Uniform hat eine strahlend weiße Farbe, die kontrastiert mit dem roten Hintergrund.

Die Ikonen, wo kompositorisch Dialoge mit Christus dargestellt werden, sind grundverschieden vom Charakter. Aber von der Gestaltung der Figuren sehen die Vergleichsbilder ähnlich aus. In beiden Fällen kann man die Abbildung als asymmetrischen Dialog zwischen den Anhängern und dem Lehrer/Führer interpretieren. Der Letzte dominiert in der Kommunikation.

10.4 Symbole

10.4.1 Sonne, «Heiliger Schein».

Abb. 135: Unbekannter Künstler: *«Ruhm dem Sieger-Volk! Ruhm dem lieben Stalin!»*, Moskau, Jahr unbekannt

Dieses Plakat wurde nach dem zweiten Weltkrieg veröffentlicht. Stalins Figur im Zentrum ist mit dem Palmenzweig verziert. Palmzweige sind ein weitverbreitetes Symbol für Sieg, Freude und Frieden (Becker, 1992, S. 212). Im unteren Teil kann man einen Soldaten in Uniform mit Medaillen, mit Helm auf dem Kopf und Gewehr in der Hand. Links von ihm (aus der Sicht des Betrachters) sind eine Frau, ein älterer Mann, vermutlich ein Bauer und ein Mann mit einer hohen Pelzmütze, vermutlich ein Kosake, zu sehen. Rechts stehen ein Mann im Sakko mit Krawatte, ein Pionier und zwei Männer, die Trachten anhaben. Die Unterschrift lautet: «Ruhm dem Sieger-Volk! Ruhm dem lieben Stalin!». Die Komposition des Plakates erinnert an das oben beschriebene Schema «Erscheinung». Daher wird die gesamte Beschreibung ausgelassen. In dem Kontext interessiert uns nur das Detail über Stalins Kopf. Da ist ein sowjetischer Siegesorden dargestellt. Rund um den Orden sieht man die gelben Strahlen. Der Orden strahlt also wie die Sonne auf den roten Hintergrund. In Verbindung mit dem Kopf Stalins ähnelt dieses Element dem ikonographischen Symbol «Heiligenschein» oder «Nimbus». Der Palmzweig symbolisiert in der christlichen Tradition auch den Sieg Christi über den Tod. Die Kombination der Symbole macht Stalin auf dem Plakat einem Heiligen ähnlich, der den Sowjetischen Menschen Sieg und Frieden gebracht hat. Die breite Palette an Menschen zeigt, dass alle (Soldaten und Frontkämpfer, Männer und Frauen, jüngere und ältere Generation, Bauern und Intelligenz, verschiedene Nationen) vom Krieg betroffen waren, und jetzt dank Stalin wieder Frieden gefunden haben.

10.4.2 Buch

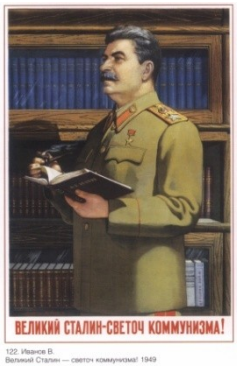


Abb. 6: Ivanov, Viktor: *«Der große Stalin – Leuchte des Kommunismus»*, Moskau, 1949

Auf dem Plakat von Viktor Ivanov (1949) hält Stalin ein Buch. Sein Körper ist nach links gewandt. Er schaut den Betrachter nicht an. Im Hintergrund sieht man Bücherregale (dieses Motiv ist populär bei der Darstellung von Politikern, aber in dem Fall hat es keine direkte Verbindung mit dem Thema, darum wird dies hier ausgeklammert). In der rechten Hand hält der Führer eine Tabakpfeife. Auf dem Buch in der anderen Hand kann man deutlich den Name des Autors, «Lenin», lesen.
Wenn das Plakat ikonologisch interpretiert wird, kommt man zu den folgenden Ergebnissen. Wie oben schon erwähnt, wird Christus oft mit einem Buch (Evangelium) oder einer Buchrolle, dem Symbol für Wissen, Lehre und Weisheit dargestellt. Es gibt aber auch eine andere Ikone, auf der Johannes mit dem Evangelium gezeigt wird. Johannes ist einer der zwölf Apostel. Er wird in der christlichen Tradition als «Lieblingsjünger» Jesu und als Autor des vierten Evangeliums genannt.

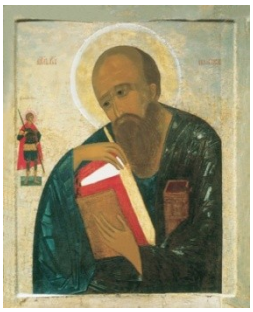


Abb. 7: Unbekannter Künstler: *Apostel Johannes*, Rjasan, 16. Jahrhundert

Das Buch des Führers der Revolution Vladimir Lenin wird zur Bibel des neuen Staats. Stalin ist da als Nachfolger und Fortsetzer dargestellt. Diese Darstellung ist näher zur Ikone mit dem Apostel Johannes. Stalin stützt sich auf die Lehre Lenins, aber die Pfeife in der anderen Hand zeigt, dass er auch auf seine eigenen Gewohnheiten nicht verzichtet. Er regiert auf eigene Art.

Hier ist auch die Unterschrift interessant: «Der große Stalin – Leuchte des Kommunismus». «Leuchte» bedeutet in dieser Form und Zusammenhang auf Russisch gleichzeitig Quelle des Lichtes, aber auch göttliches Wesen. Das ist die allgemein anerkannte Quelle von Wahrheit und Aufklärung.

10.5 Geste

Abb. 8: Pinuss V., Volkova M.: *«Es lebe die gleichberechtigte Frau der UdSSR, die aktive Mitgestalterin der Verwaltung von Stadt, Wirtschaft und Kultur»*, Moskau, 1940

Auf diesem Plakat ragt die überproportionale Figur Stalins über die Köpfe der Frauen hinaus. Die Unterschrift bedeutet: «Es lebe die gleichberechtigte Frau der UdSSR». Stalin ist strahlend weiß angezogen und auf rotem Hintergrund dargestellt. Links und rechts von ihm erkennt man die Umrisse des Kremls. Stalins rechte Hand ist gehoben. Mittel-, Ring- und kleiner Finger sind gekrümmt. Zeigefinger und Daumen sind ausgestreckt.

Abb. 9: Berdovskij, B., Solovjeva, M., Schagin, I.: *«Unter der Leitung von Genossen Stalin - vorwärts zum Kommunismus!»*, Moskau, 1951

Ein anderes Plakat enthält die gleiche Vorlage mit Stalin. Statt den Frauen sind da unzählig viele Menschen in verschiedenen Trachten gezeigt. Hinter dem Führer ist die Karte der Sowjetunion mit den wichtigsten Bauten des Kommunismus. Unter dem Plakat von B. Berdovskij, M. Solovjeva, I. Schagin steht: «Unter der Leitung von Genossen Stalin - vorwärts zum Kommunismus!».

Die Menschen symbolisieren verschiedene Völker der Sowjetunion. Stalin weist den Menschen die Richtung zum erwünschten Ziel, dem Kommunismus, und lehrt, wie man die kommunistische Zukunft bauen soll. Die Geste kann man in dem Kontext auch so

interpretieren, dass auf diesem Weg die Nachfolger die strengen Regeln befolgen müssen (Ermahnung). Das Plakat stellt Stalin als unersetzlichen Lehrer dar. Also kann man diese Geste Stalins mit dem ausgestreckten Zeigefinger in Verbindung mit lauschenden Menschen als lehrende Geste interpretieren. Die Benutzung eines Fotos als Vorlage für mehrere Plakate zeigt, dass dieses Motiv sehr beliebt war.

Abb. 18: Koreckij V. B.: *«Der geliebte Stalin ist das Glück des Volkes!»*, Moskau/Leningrad, 1950

In der Kommunikation mit dem Führer kann man auch die Gesten der Menschen betrachten und interpretieren. Der Sowjetische Grafiker Viktor Korezkij zeigt auf dem Plakat die Demonstration am Roten Platz in Moskau (1949). Die Menschen begrüßen Stalin und applaudieren. Diese Geste erinnert in diesem Fall an die Haltung der Hände während des Gebets. Auf ähnliche Weise wirkt das Werk des sowjetischen Malers Jurij Kugatsch «Ruhm dem großen Stalin» (1950).

Abb. 19: Kugaĉ, Neĉitailo, Zypljakov: *«Ruhm dem großen Stalin»*, Russisches Museum, 1950

10.6 Umgang mit Plakaten in der Sowjetunion

Vergleichbar der auf byzantinische Traditionen zurückgehenden christlich-kirchlichen Liturgie spielten Bilder im kommunistischen Personenkult spätestens nach Lenins Tod eine zentrale Rolle, so Gerhard Paul. Als erster kommunistischer Führer hatte Stalin unter Zuhilfenahme moderner Kommunikationstechnologien systematisch seine eigene Heroisierung betrieben (Paul, 2009, S. 67).

Das Stalin-Porträt war seit Ende der 1920er-Jahre auf vielfältige Weise im Alltag der Russen präsent. Plakate mit Stalin und Skulpturen von ihm gab es an und in öffentlichen Gebäuden. Ohne Porträts konnte man sich die Eingangsbereiche von Regierungsgebäuden und Wohnhäusern, von Schulen, Kindergärten und Kultureinrichtungen nicht vorstellen. Zu den Feiertagen wurden auch Fassaden der Gebäude mit Stalin-Abbildungen verziert. In allen Städten des Landes haben Menschen die Porträts während feierlicher Demonstrationen getragen (Emelianov, 2002).

Abb. 20: Unbekannter Autor: *«Tag des Sportlers. Parade auf dem Roten Platz»*, Moskau, 1940

Der deutsche Schriftsteller Lion Feuchtwanger war 1937 in Moskau und hat berichtet: «Anbetung und unermesslicher Kult der Bevölkerung um Stalins herum aufbaut - das ist das Erste, was für den Ausländer, der in die Sowjetunion reist, auffällig ist. An allen Ecken und Kreuzungen, in geeigneten und ungeeigneten Orten sieht man riesige Büsten und Porträts von Stalin». Ganz komisch und kurios, schreibt Feuchtwanger, war zum Beispiel eine riesige und hässliche Büste von Stalin vor der Rembrandt-Ausstellung (zitiert in Balandin, 2003, Quelle: www.x-libri.ru/elib/balmi000/00000150.htm, abgerufen am 14.08.2016).

Die Produktion von Stalins Porträts war planmäßig organisiert. Bei der Planung wurde ermittelt, wie groß die Nachfrage ist. Bei der Nachfrage wurde damit gerechnet, dass jeder Direktor einer Fabrik es für angemessen gehalten hat, ein Stalin-Bildnis in seinem Arbeitszimmer zu haben. Andererseits hatten verschiedene Institute, Kolchosen, kleine Produktionszentren den Budgetposten «Ausgaben für Alltag und Kultur». Teilweise wurde das Geld ausgegeben, um Stalin-Porträts zu kaufen (vgl. Plamper, 2010, S. 298). Die «rote Ecke» war ein Raum, oder eine spezielle Konstruktion (Stand) in der Anstalt oder in der Institution (auf jeden Fall in allen staatlichen Einrichtungen). Der Platz war für die Bedürfnisse der Agitation und politischer Bildung mit Plakaten, Parolen und Information

ausgestattet. So eine *Ecke* war oft mit Blumen und Fahnen verziert und ähnelte bewusst einer Ikonenecke.

Abb. 10: Unbekannter Autor: *«Rote Ecke» in einem Kindergarten*, Tavda, 1948

Abb. 11: Henri Cartier-Bresson: *«Canteen for workers building the Hotel Metropol»*, Moscow, 1954

So kann man feststellen, dass Stalin-Porträts auch im Umgang und bezüglich der Verehrung zu allgegenwärtigen nationalen «Ikonen» geworden sind.

11 Fazit

In der Zeit des Internets haben politische Bilder oft ein sehr kurzes Leben. Porträts werden mit Hilfe moderner Mittel schnell produziert und versinken kurz danach im Web-Schlund. Bessere Chancen, sich in der Geschichte länger zu halten, haben Bilder, die auch in anderen Bereichen (Kunst und Kultur, Psychologie, Design usw.) wertvoll sind. In diesem Zusammenhang kann man die Ikone als Paradebeispiel betrachten. Die Entwicklung und Verbreitung des Christusbildes, aber auch die Erhaltung der Darstellungstraditionen sind eng mit politischen Strategien verbunden. Religiöse Bilder wurden im Lauf der Geschichte oft von Herrschern für ihre eigenen Zwecke verwendet. Die Ikone ist zu einem Phänomen geworden, das weit über das politische Feld – ins Kulturelle, Religiöse und Alltägliche – hinausgeht. Deswegen ist die Kraft der Ikonen viel stärker als die Kraft von Bildern, die für rein politische Zwecke geschaffen wurden.

Die Anbetung des Bildes mit dem Antlitz des Herrschers hat eine lange Tradition. Die eigene visuelle Geschichte der Vergöttlichung des Herrschers ist schon aus der vorchristlichen Zeit bekannt. Altägyptische Darstellungen zeigen überdimensionale Pharaonen, im Vergleich viel größer als deren Ehefrauen oder Diener. Der Herrscher ist zum Geschöpf Gottes geworden (vgl. Gombrich, 1998, S. 53). Bekannt sind idealistische Darstellungen von Imperatoren des Römischen Reiches (Panzerstatue des Kaisers Augustus). Mit dem Machtantritt von Konstantin dem Großen erwerben in Byzanz die Herrscher-Darstellungen stilisierte Züge: zum Beispiel sollten große Augen des Imperators auf seine Tugenden wie Geistigkeit oder Seelentiefe verweisen. Mit dem Aufstieg des Christentums zur wichtigsten Religion im Imperium beginnt eine enge Verflechtung zwischen Staat und Christentum. Im Rahmen dieser Wechselwirkung spielen kultische Bilder – Ikonen – eine wichtige Rolle.

Die Christianisierung Russlands war auch eine politische Entscheidung. Normen über die Darstellungen Christi wurden durch Machtinhaber kontrolliert und bewahrt. Auf dieser ikonografischen Basis wird auch das Bild der russischen Regenten im Laufe der Geschichte entwickelt.

Im 20. Jahrhundert erlebt Russland eine Revolution und damit einen Bruch mit den Traditionen. Die neue Macht hat neue ideologische Richtlinien gefordert. Religiöse Sitten

sollten abgeschafft werden. Der sozialistische Realismus hat äußerlich entgegensetzte Prinzipien, Ziele und Aufgaben. Die neue Gesellschaft brauchte neue Helden. Sie sollten realistisch, aber trotzdem ideologisch korrekt aussehen. Orthodoxe Ikonen sollten komplett in Vergessenheit geraten.

Die Realität sah anders aus. Einerseits haben sich die Symbole und Traditionen der orthodoxen Ikonografie in Russland ziemlich tief eingebürgert. Andererseits war die Übernahme dieser Symbole für die neue Regierung vorteilhaft. Die Assoziationen, die mit der Rolle und Bedeutung Christi verknüpft wurden, waren auch vom Führer des sowjetischen Staats erwünscht.

Die Vergleichsanalyse hat gezeigt, dass manche Elemente der Darstellung Stalins mit der Darstellung Christus ähnlich sind. Also kann man nicht sagen, dass die Darstellung von Stalin vollkommen auf vorangehende kulturelle Traditionen verzichtet. Traditionelle Elemente der ikonografischen Darstellung lassen sich finden und werden ganz bewusst herangezogen.

Es war nicht Ziel der Forschung, zu beweisen, dass Maler in den Darstellungen von Stalin Elemente der christlichen orthodoxen Ikonen als Vorbilder genommen haben. Es ging vielmehr darum, dass bei der Interpretation der Darstellungen Stalins in der Sowjetunion auch die ikonografische Geschichte der Herrscherdarstellung in Russland wesentlich war und man sollte die Bedeutungen, die ähnlichen Elementen in den Ikonen zugeschrieben wurden, bei der Entschlüsselung von sowjetischen Plakaten beachten.

Es ist leicht nachzuweisen, dass der sowjetische Herrscher, trotzt ideologischer Postulate, in der Darstellung übermenschlich präsentiert wird. Es ist aber interessant zu verfolgen, mit welchen Mitteln diese Gestalt ausgebaut wurde.

Auf dem sowjetischen Plakat wurde der Herrscher überdimensional dargestellt. Er hebt sich den anderen gegenüber durch Körpergröße, Gewand und Position auf dem Bild ab. Die *einfachen* Menschen auf den Plakaten sollten zeigen, dass Stalin *unter* Menschen ist. Sie wirken aber anders. Man denkt, die Menschen sind dargestellt, um zu zeigen, dass der Herrscher – im Vergleich zu den Anderen – besondere, übermenschliche Eigenschaften in sich trägt.

Der Herrscher ist die Verkörperung der Tugenden einer neuer Gesellschaft. Er ist immer vorne, zeigt den Anderen den Weg, ermutigt, aber macht auch Vorwürfe. Zu seinen Tugenden gehört Weisheit, die traditionell durch Buch und Papier dargestellt wird. So wird er zum Lehrer des Volkes. Durch seine Gesten (ausgestreckter Zeigefinger) wird aber auch deutlich, dass er alleine den richtigen Weg für alle kennt. Durch ganz reduzierte Hintergründe wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche, nämlich die Figur des Führers konzentriert. In dieser Form sind die Abbildungen Stalins zu Ikonen des 20. Jahrhunderts geworden.

Eine wichtige Rolle im Image-Aufbau hat der Einsatz von Plakaten gespielt. Plakate mit Führer wurden weit verbreitet, sein Antlitz begleitete den Menschen überall hin, vom Kindergarten bis zur Bestattungshalle. Stalin ist durch Propaganda zu einem Teil des Lebens der Menschen geworden, der nicht wegzudenken war. Deswegen ist die Nachricht über seinen Tod für manche zur persönlichen Tragödie geworden. Menschen haben geweint. «Es schien so, als ob mit seinem Tod auch das Land zu Ende gehen wird» (Quelle: http://050353.ru, abgerufen am 05.11.2016). Das sowjetische Volk konnte kaum glauben, dass Stalin, wie jeder andere Mensch, aus Blut und Fleisch war und sterben könnte.

Wie war es möglich, in weniger als 30 Jahren so eine Herrscher-Bewunderung aufbauen zu können? Wie diese Arbeit gezeigt hat, war der Bilder-Kult keine Erfindung der Bolschewiken. Russen hatten bereits Jahrhunderte lang eine monotheistische Religion mit stark ausgeprägter Konzentration auf das Antlitz Christi. Natürlich waren auch Ikonen mit Gottesmutter sehr beliebt, manche Heiligen wurden hoch gestellt und verehrt. Die zentrale Figur der orthodoxen Ikonografie bzw. des orthodoxen Ritus war aber immer Jesus Christus. Angelehnt an die Gott-Darstellungen wurden Monarchen-Bilder gestaltet. Parallel zur Ikone konnten Regenten zwar nahe Gott als Gesalbte des Herrn auftreten, haben sich aber kaum anstelle von Gott präsentiert. Die neue sowjetische Macht behält die grundsätzlichen Elemente der traditionellen christlichen Bildersprache bei, obwohl sie offiziell abgelehnt wurde. Im Endeffekt war das Plakat als Mittel der Propaganda für die Bevölkerung neu, aber die Sinne, die es mit sich trug, waren verständlich. Viele Besonderheiten der Darstellung waren den Menschen bekannt und vertraut.

Im Weiteren wäre es interessant zu untersuchen, ob man die Herrscherdarstellungen in Russland in Verbindung mit dem Archetyp «Vater» betrachten kann und welche Bedeutungen und Interpretationsmöglichkeiten dies für die politische Ikonografie bieten könnte.

Die Ergebnisse der Analyse der Herrscherdarstellungen, die in dieser Arbeit vorgenommen wurde, können nicht nur für Forscher im Bereich der politischen Ikonografie interessant sein, sondern auch für diejenigen, die sich praktisch mit dem Image der Politiker in Bildern auseinandersetzen.

12 Literaturverzeichnis

Balandin, Rudolf, Mironov, Sergei (2003): *Knäuel um Stalin herum (Klubok vokrug Stalina)*, Verlag Vetsche, Moskau.

Baudry, Gérard-Henry (1935), Übersetzung aus dem Französischen 2010): *Handbuch der frühchristlichen Ikonographie*, Herder, Freiburg/Wien.

Becker, Udo (1992): Lexikon der Symbole, Komet Verlag, Freiburg.

Belting, Hans (1990): *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Progress Verlag, Moskau.

Bernske, Helmut (1984): Ikonen, Verlag Rombach, Freiburg.

Bock A., Isermann H., Holger T. (2011): *Ikonologische Kontextanalyse. In: T. Petersen et al: Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*, Halem Verlag, Köln.

Bohnsack, Ralf (2011): *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*. Verlag Barbara Budrich, Opladen.

Borg, Astrid (1983): *Die Welt Russlands*, Gondrom Verlag, Bayreuth.

Brugger I., Kiblitsky J., Petrowa J., Schröder K. (Hrsg.) (1998): *Rot in der russischen Kunst*, Kunstforum Skira, Wien.

Burke, Paul (2003): *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Wagenbach Verlag, Berlin.

Buschor, Ernst (1960): *Das Porträt*, Piper & Co Verlag, München.

Butzkamm, Aloys (2006): *Faszination Ikonen*, Verlag Bonifatius, Paderborn.

Chapeaurouge, Donat de (2001): *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Cullerne Bown, Matthew (1998): *Socialist Realist Painting*, Yale Univerity Press, New Haven.

Dimitrij, Jurevich (2000): *Dialoge der inländischen weltlichen und kirchlichen Traditionen, Vortrag für «Erste Pskov'sche pädagogische Lektüre»*, Sankt-Petersburg. Quelle: www.orthedu.ru/uchposob/ikonografia/4585-12.html, abgerufen am 04.11.2013.

Dobrenko, Evgenij (2007): *Politische Ökonomie des Sozialismus, in: Neue literarische Übersicht*. Quelle: www.twirpx.com/file/847014, abgerufen am 04.11.2013.

Duden (Hrsg.) (2001): *Deutsches Universalwörterbuch*, Brockhaus Verlag, Mannheim.

Edelman, Murray (1976): *Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns*, Campus Verlag, Frankfurt/Main.

EU-Asien.de: *Religion in Russland*. Quelle: www.eu-asien.de/Russland-Informationen/Uebersicht/Religion-Russland.html, abgerufen am 03.01.2014.

Felmy, Karl (2004): *Das Buch der Christus-Ikonen*, 1. Auflage, Herder Verlag, Freiburg.

Fleckner, Uwe (2011): Handbuch der Politischen Ikonographie, Verlag C. H. Beck, München.

Emelianov, Juri (2002): *Stalin an der Spitze der Macht*, Verlag Vetche, Moskau.

Emelianov, Juri (2006): *Stalin. Weg zur Macht*, Verlag Vetche, Moskau.

Forstner, Dorothea, Becker Renate (2007): *Lexikon Christlicher Symbole*, Marixverlag, Wiesbaden.

Gerlach P. (1968–1976), *Christus – Pantokrator, in: Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.) «Lexikon der christlichen Ikonographie»*, Herder Verlag, Freiburg im Breisgau.

Goeschen, Ulrike (2001): *Vom sozialistischen Realismus zur Kunst im Sozialismus. Die Rezeption der Moderne in Kunst und Kunstwissenschaft der DDR*, Duncker & Humblot, Berlin.

Golomstock, Igor (1994): *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China*, Collins Harvill, London.

Gombrich, Ernst (1998): *Die Geschichte der Kunst*, Verlag AST, Moskau.

Gördüren, Petra (2011): Bildnis, stellvertretendes. In: Fleckner, Uve, Handbuch der Politischen Ikonographie, Verlag C.H. Beck, München.

Grabar, Andre (1980): *Christian Iconography*, Routledge & Kegan Paul, London.

Grabar, Andre (I936, Übersetzung aus dem Russischen 2000): *Imperator v visantijskom iskusstwe (Imperator in der byzantinischen Kunst)*, Ladomir, Moskau.

Groys, Boris (1993): *Utopia i obmen (Utopie und Austausch)*, Znak, Moskau.

Grittman, Elke, Ammann Ilona (2011): *Quantitative Bildtypenanalyse. In: T. Petersen et al: Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*, Halem-Verlag, Köln.

Hartman, Das grosse Kunstlexikon Quelle: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_4901.html, abgerufen am 10.04.2017.

Heimann, Elisabeth (2015): Die (Selbst-)Inszenierung Karl Luegers und die rezeption nach 1910, Verlag Bibliothäk der Provinz

Heinz-Mohr, Gerd (1971): *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf.

Hesper, Stefan (1994): Schreiben ohne Text, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden

Hunger, Herbert (1975): *Das byzantinische Herrscherbild*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Ilisarov Boris (2012): *Iosif Stalin*, Vetche Verlag, Moskau.

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.) (1979): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien Entwicklung Probleme. Bd. 1: Bildende Kunst als Zeichensystem*, DuMont Buchverlag, Köln.

Kämpfer F. (1984): *Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis*, Verlag Aurel Bangers, Recklinghausen.

Karelin R. (2005): *Die Sprache der Ikone*. Quelle: http://icons-art.ru/yazik-icon.html abgerufen am 10.08.2016.

Kasanzeva S., Davidova M., Schlytschkova E: *Symbolik der Ikonen und Kanon der Ikonenmalerei*, Quelle: www.izograf.com.ua/simvolika_ikon.html, abgerufen am 04.11.2016.

King, David (1997): *Stalins Retuschen, Foto- und Kunstmanipulationen in der Sowjetunion*, Hamburger Edition, Hamburg.

King, David (2010): *Roter Stern über Russland: Eine visuelle Geschichte der Sowjetunion von 1917 bis zum Tode Stalins. Plakate, Fotografien und Zeichnungen aus der David-King-Sammlung*, Mehring Verlag, Essen.

King, David (2012): *Russische revolutionäre Plakate: Bürgerkrieg und bolschewistische Periode, sozialistischer Realismus und Stalin-Ära*, Mehring Verlag, Essen.

Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.) (1968–1976): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Herder Verlag, Freiburg im Breisgau.

Köstler, Andreas, Seidl, Ernst (Hrsg.) (1998): *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption*, Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien.

Künstle, Karl (1928): *Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie, in Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.) (1979): Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1*, DuMont Buchverlag, Köln.

Kunst des 19. Jahrhundert (ohne Jahr): Quelle: http://www.art-directory.de/malerei/kunst-des-19-jahrhunderts/, abgerufen am 10.04.2017.

Kunstmann (1971): *Christi Machtbild - Bildmacht Christi*, Buch-Kunstverlag Ettal, Murnau.

Lasarev, Viktor (1962): *Frühe russische Ikonen*, Piper & Co Verlag, München.

Laskarjevskaya A.: *Modernes russisches Porträt: von Peredwischniki bis Sozrealismus*, Quelle: www.laskarjevskaya.ru/stati/portretnyi-zhanr/statia-2, abgerufen am 04.11.2013.

Lenin W.I. (1981): *Sozialismus und Religion*. Quelle: www.marxists.org/deutsch/archiv/lenin/1905/12/religion.html, abgerufen am 03.01.2014.

Lobinger, K. (2012): *Visuelle Kommunikationsforschung*, Springer Fachmedien, Wiesbaden.

Maiorova, Skokov (2008): *Die Meisterwerke der russischen Ikonenmalerei*, Belij Gorod, Moskau.

Morris Ch.W. (1939, Übersetzung 1988): *Grundlagen der Zeichentheorie. Ästhetik der Zeichentheorie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

Müller, Marion G. (2003): *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden*, 1. Auflage, UVK-Verlag, Konstanz.

Müller, Marion G. (2011): *Ikonographie und Ikonologie, visuelle Kontextanalyse, visuelles Framing.* In: T. Petersen et al (Hrsg.): *Die Entschlüsselung der Bilder*, Halem-Verlag, Köln.

Müller, Marion G. (2015): *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Methoden*, 2. Auflage, UVK-Verlag, Konstanz.

Moutsoulas, E.: *Die Theologie der Ikone*. Quelle: www.myriobiblos.gr/texts/german/moutsoulas_icons.html, abgerufen am 03.09.2016.

Nehamkin S. (2013): *Krieg und Frieden der Denkmäler*, Quelle: http://argumenti.ru/history/n384/245888, abgerufen am 03.01.2014.

Noak, Heinz (1978): *Ikonen*, Berghaus Verlag, Ramerding.

«Observer», N 12, 2001: *Geschichte der Bildung des staatlichen Auszeichnungssystems der UdSSR*, Quelle: http://allfaler.ru/en/nagrad-sistem/nagrad-syst-sssr/28-gosudarstvennye-nagrady-sssr, abgerufen am 01.11.2016.

Onasch, Konrad, Schniepe, Annemarie (1995): *Ikonen. Faszination und Wirklichkeit*, Orbis Verlag, Freiburg im Breisgau.

Oslender, Frowin (Hrsg.) (1956): *Das Antlitz Christi*. Fridrich Wittig Verlag, Hamburg.

Ovchinnikova E. (1955): *Porträt in der russischen Kunst des 17. Jahrhunderts*, Verlag Iskusstvo, Moskau.

Packeiser K.: Der *rechte Glaube – Russlands Orthodoxe Kirche*, Quelle: www.aktuell.ru/russland/lexikon/der_rechte_glaube_russlands_orthodoxe_kirche_9.html, abgerufen am 03.09.2016.

Panofsky, Erwin (1939/1945): *Ikonographie und Ikonologie.* In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.) *(1979): Ikonographie und Ikonologie. Theorien Entwicklung Probleme. Bd. 1: Bildende Kunst als Zeichensystem*, DuMont Buchverlag, Köln.

Pasyuinelli, Barbara (2007): *Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. in: Bildlexikon der Kunst, Band 15*, Parthas Verlag Berlin.

Paradis A., Sytschov V. (2001): *Geschichte der Bildung der Ehrenzeichensystem in der UdSSR*, in der Zeitschrift «Observer», Nr. 12.

Plamper, Jan (2010): *Stalinskult in der bildenden Kunst*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskau.

Preobrazhenskij A. S. (2010): *Orthodoxe Enzyklopädie*, Quelle: www.sedmitza.ru/text/410993.html, abgerufen am 09.10.2016.

Pribersky, Andreas, Bernhardt, Petra (2012): *Vorlesung an der Universität Wien «Visualität und Wissen»*, vom 25.04.2012, eigene Mitschrift.

Paul, Gerhard (2008): *Mao. Das Porträt als Reliquie und Pop-Ikone*. In: Paul, Gerhard (Hg.) *Das Jahrhundert der Bilder. Band II: 1949 bis heute*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Paul, Gerhard (2011): *Bilder, die Geschichte schrieben. Medienikonen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.* In: Paul, Gerhard (Hg.): *Bilder, die Geschichte schrieben. 1900 bis heute*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Pelevin U, Gerasimov (ohne Jahr): *Alexander Mihailovitsch*, Quelle: http://artclassic.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=12567&ob_no=16607, abgerufen am 09.10.2016.

Petersen, Thomas; Schwender, Clemens (2011): *Die Entschlüsselung der Bilder. Methoden zur Erforschung visueller Kommunikation. Ein Handbuch*, Halem-Verlag, Köln.

Rademacher, Franz (1964): *Der thronende Christus der Chorschranken aus Gustorf*, Böhlau Verlag, Köln.

Schild, Wolfgang (1998): *Das Porträt des gerechten Herrschers.* In: Köstler, Andreas, Seidl, Ernst (Hgn): *Bildnis und Image. Das Portrait zwischen Intention und Rezeption.* Böhlau Verlag. Köln.

Schug-Wille, Christa (1969): *Byzanz und seine Welt*, Holle Verlag, Baden-Baden.

Sinjavskij, Andrei (ohne Jahr): *Was ist sozialistischer Realismus.* Quelle: http://antology.igrunov.ru/authors/synyavsky/1059651903.html, abgerufen am 04.11.2013.

Skrobucha, Heinz (ohne Jahr, ca. 1965): *Botschaft der Ikonen*, Buch-Kunstverlag, Ettal.

Unbekannter Autor (ohne Jahr), *Stalinkult und Plakat in den 30er Jahren*. Quelle: www.russianposter.ru/index.php?sid=dwS1MUQTGfL8Qk&rid=31020134300004, abgerufen am 13.08.2016.

Tarasov O. (2010): *Ikone in der russischen Avantgarde*. Quelle: http://lib.vkarp.com/, abgerufen am 11.11.2016.

Voegelin, Eric (1993): Die politischen Religionen, Wilhelm Fink Verlag, München

Warnke, Martin (2011): *Herrscherbildnis.* In: Fleckner, Uve, *Handbuch der Politischen Ikonographie*, Verlag C. H. Beck, München.

Weimer, Alois (1982): *König und Schmerzensmann. Das Bild Christi von der Frühen Kirche bis zur Reformation*, Patmos Verlag, Düsseldorf.

Wernet, Andreas (2009*): Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Wittkower Rudolf (1955): *Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.) (1979): *Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1,* DuMont Buchverlag, Köln.

13 Quellennachweis der Abbildungen

Abbildung 1 – Rublev, Andrei (?): *Allherrscher*, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 15. Jahrhundert, Quelle: www.icon-art.info/hires.php?lng=ru&type=1&id=138, abgerufen am 30.11.2016.

Abbildung 2 – a)Unbekannter Künstler: *Christus Pantokrator*, Katharinenkloster (Sinai), Ägypten, 6. Jahrhundert, Quelle: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=489650, abgerufen am 01.12.2016.

b) Unbekannter Künstler: *Christus Allherrscher*, 1890, russische Ikone. Quelle: http://xn--1-7sb7akeho.xn--p1ai/pravoslavnye-ikony/russkaya-ikona-galereya-6.html/attachment/xristos-vsederzhitel-ok-1890-ssha-massachutets-klinton-muzej-russkix-ikon, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 3 – Unbekannter Künstler: *«Christus, das grimmige Auge»*, Museum der russischen Ikonen, USA, etwa 1800. Quelle: http://xn--1-7sb7akeho.xn--p1ai/pravoslavnye-ikony/russkaya-ikona-galereya-6.html/attachment/spas-yaroe-oko-ok-1800-ssha-massachutets-klinton-muzej-russkix-ikon, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 4 – a) Unbekannter Künstler: Christus Allherrscher von Smolensk, Britisches Museum, London, 1750-1800, Quelle: http://xn--1-7sb7akeho.xn--p1ai/pravoslavnye-ikony/russkaya-ikona-galereya-1-2.html/attachment/gospod-vsederzhitel-smolenskij-1750-1800-31-5-x-26-7-sm-london-britanskij-muzej#main, abgerufen am 01.12.2016.

b) Theophanes der Grieche: «Verklärung des Herrn», befindet sich in der Tretjakow-Galerie, 1403. Quelle: http://foma.ru/ikonografiya-preobrazheniya-gospodnya.html?ml, abgerufen am 01.12.2016.

c) Unbekannter Künstler: «Deësis», Museum der russischen Ikonen in den USA, etwa 1680. Quelle: http://xn--1-7sb7akeho.xn--p1ai/pravoslavnye-ikony/russkaya-ikona-galereya-1-2.html/attachment/deisusnyj-chin-ok-1680-ssha-massachutets-klinton-muzej-russkix-ikon, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 5 – Rublevs Atelier: «Festliche Ordnung» («Prazdnicny cin»), Kloster der Dreifaltigkeit und des Heiligen Sergius, 1425-1427. Quelle: http://qrsp.ru/andrej-

rublev-troickij-sobor-svyato-troickaya-sergieva-lavra/prazdnichnyj-chin-troickij-sobor-troice-sergieva-lavra-1425-1427-masterskaya-rublyova-11-prepodanie-vina-87-5-x-67-sm/, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 6 – Dionisij Freske: *Vladimir Svjatoslavitsch*, Kloster Ferapontov (Oblast Wologda), 1502, Quelle: www.dionisy.com/rus/museum/123/140/index.shtml, abgerufen am 09.10.2016.

Abbildung 7 – Unbekannter Künstler: *Parsuna vom Fürsten Michail Wassiljewitsch Skopin-Schuiski*, Moskau, Anfang 17. Jahrhunderts. Quelle: www.nearyou.ru/0Galery/parsuna1.html, abgerufen am 09.10.2016.

Abbildung 8 – Galkin Ilia: *Zar Nikolai II*. Staatliches Historisches Museum Moskau, 1898. Quelle: www.ic-xc-ika.ru/ikons/portret/ tzar_nikolai_ii/000.html, abgerufen am 09.10.2016.

Abbildung 9 – Solovëv, Michail: *«Solche Frauen gab es nie zuvor und könnte es nicht geben. I. V. Stalin»*, 1950. Quelle: https://www.historyworlds.ru/index.php?act=2&cid=261&do=gallery&fid=9380, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 10 – Unbekannter Künstler: *«Wir sind für den Frieden und setzen uns für Friedensangelegenheiten ein. I. Stalin»*, Moskau, 1952. Quelle: http://ljrate.ru/post/125852/12764, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 11 – Pravdin V.: *«Es lebe die Partei der Bolschewiken. Lenin-Stalin-Partei!»*, Moskau, 1950. Quelle: http://www.vnikitskom.ru/antique/auction/51/22609/, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 12 –Koretskij: *«Der große Stalin ist eine Gewähr der Freundschaft des Volkes der UdSSR»*, Moskau, 1950. Quelle: http://www.auction-imperia.ru/wdate.php?t=booklot&i=51179, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 13 – Unbekannter Künstler: *«Ruhm dem Sieger-Volk! Ruhm dem lieben Stalin!»*, Moskau, Jahr unbekannt. Quelle. http://4.bp.blogspot.com/-GN610KCGEtU/UTrpujBXIEI/AAAAAAAAABM/2x2OiSDaKBU/s1600/scan0005.jpg, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 14 – Ivanov, Viktor: *«Der große Stalin – Leuchte des Kommunismus»*, Moskau, 1949. Quelle:

https://www.historyworlds.ru/index.php?act=2&cid=261&do=gallery&fid=9379, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 15 – Unbekannter Künstler: *Apostel Johannes*, Rjasan, 16. Jahrhundert, Quelle: http://www.patriarchia.ru/db/text/913910.html, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 16 – Pinuss V., Volkova M.: *«Es lebe die gleichberechtigte Frau der UdSSR, die aktive Mitgestalterin der Verwaltung von Stadt, Wirtschaft und Kultur»*, Moskau, 1940. Quelle: http://www.etoretro.ru/pic59023.htm, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 17 – Berdovskij, B., Solovjeva, M., Schagin, I.: *«Unter der Leitung von Genossen Stalin - vorwärts zum Kommunismus!»*, Moskau, 1951. Quelle: http://www.krasnoyeznamya.ru/pic.php?vrub=rm&pid=11&picid=2763, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 18– Koreckij V. B.: *«Der geliebte Stalin ist das Glück des Volkes!»*, Moskau/Leningrad, 1950. Quelle: http://www.krasnoyeznamya.ru/pic.php?vrub=rm&pid=10&zag=1&picid=862, abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 19 – Kugaĉ, Neĉitailo, Zypljakov: *«Ruhm dem großen Stalin»*, Russisches Museum, 1950. Quelle: http://artguide.com/posts/461-glieb-pospielov-o-kartinakh-i-risunkakh-m-novoie-litieraturnoie-obozrieniie-2013?page=2, , abgerufen am 01.12.2016.

Abbildung 20 – Unbekannter Autor: *«Tag des Sportlers. Parade auf dem Roten Platz»*, Moskau, 1940, Quelle: http://maxpark.com/community/129/content/1361668, abgerufen am 14.08.2016.

Abbildung 21 – Unbekannter Autor: *«Rote Ecke» in einem Kindergarten*, Tavda, 1948, Quelle: http://back-in-ussr.com/2015/10/vspominaya-sovetskie-detsady.html, abgerufen am 14.08.2016.

Abbildung 22 – Henri Cartier-Bresson: *«Canteen for workers building the Hotel Metropol»*, Moscow, 1954, Quelle: https://pro.magnumphotos.com/image/PAR30143.html, abgerufen am 14.08.2016.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir

14 Anhang – Abbildungen

Abbildung 1 – Rublev, Andrei (?): *Allherrscher*, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau, 15. Jahrhundert

Abbildung 2a – Unbekannter Künstler: *Christus Pantokrator*, Katharinenkloster (Sinai), Ägypten, 6. Jahrhundert

Abbildung 2b – Unbekannter Künstler: *Christus Allherrscher*, 1890, russische Ikone.

Abbildung 3 – Unbekannter Künstler: *«Christus, das grimmige Auge»*, Museum der russischen Ikonen, USA, etwa 1800

Abbildung 4a – Unbekannter Künstler: Christus Allherrscher von Smolensk, Britisches Museum, London, 1750-1800

Abbildung 4 b – Theophanes der Grieche: «Verklärung des Herrn», befindet sich in der Tretjakow-Galerie, 1403

Abbildung 4c – Unbekannter Künstler: «Deësis», Museum der russischen Ikonen in den USA, etwa 1680

Abbildung 5 – Rublevs Atelier: «Festliche Ordnung» («Prazdnicny cin»), Kloster der Dreifaltigkeit und des Heiligen Sergius, 1425-1427

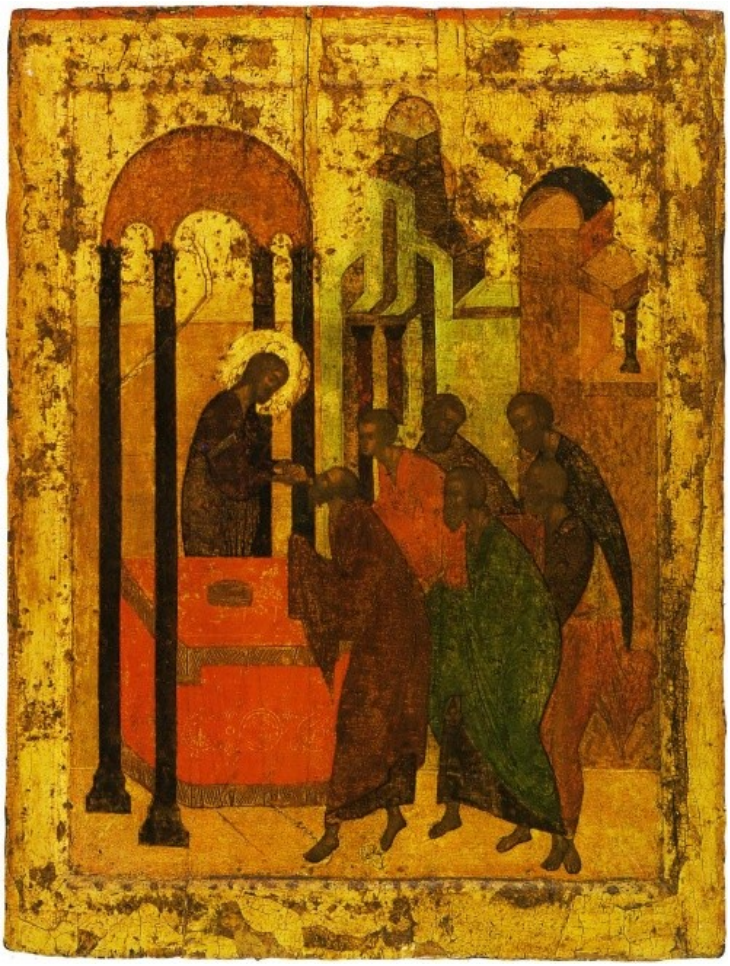


Abbildung 6 – Unbekannter Künstler: *Parsuna vom Fürsten Michail Wassiljewitsch Skopin-Schuiski*, Moskau, Anfang 17. Jahrhunderts

Abbildung 7 – Unbekannter Künстler: *Parsuna vom Fürsten Michail Wassiljewitsch Skopin-Schuiski*, Moskau, Anfang 17. Jahrhunderts

Abbildung 8 – Galkin Ilia: *Zar Nikolai II*. Staatliches Historisches Museum Moskau, 1898

Abbildung 9 – Solovëv, Michail: «Solche Frauen gab es nie zuvor und könnte es nicht geben. I. V. Stalin», 1950

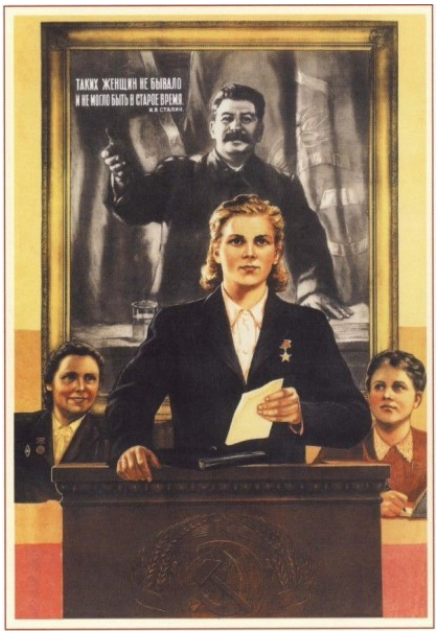


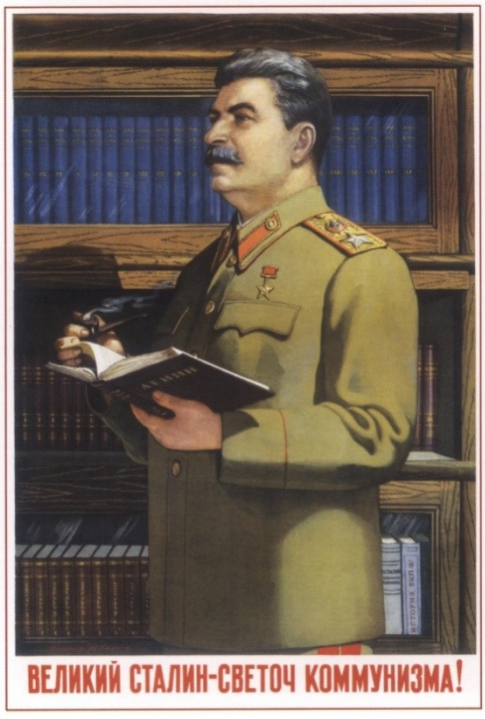
Abbildung10 – Unbekannter Künstler: «Wir sind für den Frieden und setzen uns für Friedensangelegenheiten ein. I. Stalin», Moskau, 1952

Abbildung 11 – Pravdin V.: «Es lebe die Partei der Bolschewiken. Lenin-Stalin-Partei!», Moskau, 1950

Abbildung 12 – Koretskij: «Der große Stalin ist eine Gewähr der Freundschaft des Volkes der UdSSR», Moskau, 1950

Abbildung 13 – Unbekannter Künstler: *«Ruhm dem Sieger-Volk! Ruhm dem lieben Stalin!»*, Moskau, Jahr unbekannt

Abbildung 14 – Ivanov, Viktor: *«Der große Stalin – Leuchte des Kommunismus»*, Moskau, 1949



122. Иванов В.
Великий Сталин — светоч коммунизма! 1949

Abbildung 15 – Unbekannter Künstler: *Apostel Johannes*, Rjasan, 16. Jahrhundert

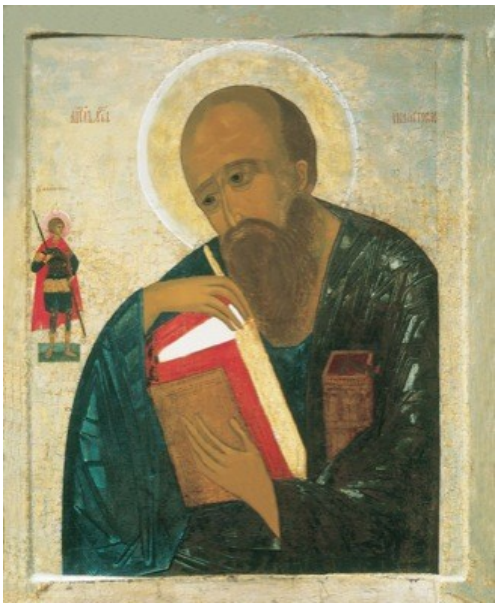


Abbildung 16 – Pinuss V., Volkova M.: «Es lebe die gleichberechtigte Frau der UdSSR, die aktive Mitgestalterin der Verwaltung von Stadt, Wirtschaft und Kultur», Moskau, 1940

105. Волкова М., Пинус Н.,
Да здравствует равноправная женщина СССР... 1938

Abbildung 17 – Berdovskij, B., Solovjeva, M., Schagin, I.: *«Unter der Leitung von Genossen Stalin - vorwärts zum Kommunismus!»*, Moskau, 1951

Abbildung 18 – Koreckij V. B.: *«Der geliebte Stalin ist das Glück des Volkes!»*, Moskau/Leningrad, 1950

Abbildung 19 – Kugač, Nečitailo, Zypljakov: *«Ruhm dem großen Stalin»*, Russisches Museum, 1950

Abbildung 20 – Unbekannter Autor: *«Rote Ecke» in einem Kindergarten*, Tavda, 1948

Abbildung 21 – Unbekannter Autor: *«Rote Ecke» in einem Kindergarten*, Tavda, 1948

Abbildung 22 – Henri Cartier-Bresson: *«Canteen for workers building the Hotel Metropol»*, Moscow, 1954

Kurzfassung

Es gibt heutzutage kaum Politiker, die auf Abbildungen der eigenen Person verzichten. Im Gegenteil, Bilder mit Präsidenten, Regierungs- und Parteichefs usw. werden ständig konzipiert, gemacht und veröffentlicht. Solche Bilder werden als Realitätsdarstellungen «verkauft», sind aber eher als Vermittlung von Botschaften von Interesse. Um diese politischen Botschaften zu erkennen, braucht man Kenntnisse der Bildsprache. In der vorliegenden Untersuchung sind politische Porträts besonderer Art – Herrscherbilder – im Fokus. Mittels einer Kombination aus kunsthistorischen und politikwissenschaftlichen Ansätzen («Politische Ikonografie»), wurden russische Herrscherbilder analysiert und interpretiert. Die Arbeit stützt sich theoretisch und methodisch auf kultur- und kunsthistorische Forschung, die sozialwissenschaftlich ausgearbeitet wurde. Das Bild wird im Rahmen der Arbeit als Mittel der politischen Kommunikation betrachtet. Deswegen wird es aus der Perspektive der Kommunikationswissenschaft und ihrer Teildisziplin visuelle Kommunikationsforschung analysiert. Als Untersuchungsgegenstand wurden hauptsächlich Christus-Ikonen und Plakate mit Stalin genommen. Abbildungen mit russischen Monarchen werden als Bindeglied zwischen sakralen und weltlichen Bildern betrachtet. Wenn sich aber das Bild russischer Monarchen parallel zur Ikone und unter dem Einfluss von Bildern der orthodoxen Kirche entwickelt hat, versucht die neue Macht nach der Revolution 1917 ein neues System mit neuen Bildern aufzubauen. Doch wie in der vorliegenden Untersuchung gezeigt werden konnte, lassen sich manche Elemente der christlichen Ikonografie auch in den Stalin-Darstellungen finden. Das führt zu neuen Möglichkeiten für die Interpretation von Herrscherbildern. In der Arbeit sind Abbildungen enthalten.

Abstract

Today, there is hardly any politician who refuses to be pictured. Even more, images of presidents, heads of government and parties, etc. are constantly conceived, made and published. Such images are «sold» as reality representations but they are more interesting for conveying messages. In order to recognize these political messages one needs to know of the visual language. This study focuses on political portraits of a special kind: rulers. Russian rulers were analysed and interpreted by means of a combination of art history and political science approaches («political iconography»). The text is theoretically and methodically based on cultural and art historical research which has been developed in a social scientific context. The picture is considered as part of the work by means of political communication. Therefore, it is analysed from the perspective of communication science and its branch visual communication research. As object of investigation mainly Christ icons and posters were taken showing Stalin. Illustrations with Russian monarchs are regarded as a connecting between sacred and secular images. But when the image of Russian monarchs developed in parallel to the icon and under the influence of images of the Orthodox Church, the new power attempts to build a new system with new images after the 1917 revolution. However, as is shown within this study, some elements of Christian iconography can also be found in the Stalin representations. This leads to new possibilities for the interpretation of images of rulers. This thesis includes figures.