

Bilder als historische Quelle:

Eine Interpretation der Moskauer Bilderchronik „Licevoj Letopisnj Svod“ (16. Jahrhundert)¹

- 1. Bild und Geschichte – grundsätzliche Überlegungen**
- 2. Geschichtsbild und Ikonographie**
- 3. Bildwirkung und politisches Handeln**
- 4. Bibliographie**

1. Bild und Geschichte – grundsätzliche Überlegungen

Historische Bildbetrachtungen gehen oftmals von der Annahme aus, Bilder seien eine bloße illustrative Ergänzung der historischen Quellen und damit als eine Erweiterung des Spektrums historischer Quellen zu betrachten. Aus mehreren Gründen aber, die im Folgenden erläutert werden, ist es nicht ganz unproblematisch, Bilder als eine unmittelbare materielle Quellengrundlage heranzuziehen.

Das Grundproblem liegt zunächst in der Frage, inwieweit eine bildliche Darstellung der Geschichte überhaupt mit einem bestimmten – ggf. durch den Quellentext – vermittelten **Geschichtsbild** zusammenhängen kann bzw. auf welche Weise die Visualisierung historischer Topoi funktionalisiert wird. Diesem Problem der Verschränkung von Geschichte und (künstlerischem) Bild kann man sich zunächst unter zweierlei Aspekten nähern: Erstens durch die Frage, was generell die **Historizität der Bilder** ausmacht, wobei es eben nicht um deren kunsthistorische Verortung geht, sondern vor allem um die Art und Weise der **Reflexion der Geschichte im Bild**. Zweitens durch die Frage, wie sich der Zeitbezug der Bilder definiert, ohne welchen deren sozial-geschichtliche Dimension überhaupt nicht

¹ Eine etwas gekürzte Fassung dieses Aufsatzes mit den dazugehörigen Bildern ist erschienen in: Topitsch, Klaus, Brekerbohn, Anke (Hg.): Der Schuß aus dem Bild. Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. Münster, München 2004, 89-107 (www.vifaost.de/digbib).

denkbar sein kann, d.h. man muss ihre **Entstehungsbedingungen**, ihren Ursprung in einer bestimmten Mentalität oder Lebenswelt einbeziehen und dabei den Grad ihrer Annäherung an die Alltagswelt bestimmen. Erst dann kann man historische Aussagen über Bilder treffen.

Es muss also letztlich darum gehen, eine historische Bildkunde als eine eigene, vollwertige Disziplin zu etablieren, die „eine neue Dimension des Fragens, des Verstehens und des Umgangs mit Bildern“ eröffnet² und einen analytischen Zugang zu kontextuellen und stilistischen Eigengesetzlichkeiten schafft..

Der Ausgangspunkt historischer Bildbetrachtungen liegt in der **Realienkunde**, d.h. im Archivieren und Verzeichnen von Abbildungsmaterial, deren Geschichte Francis Haskell ausführlich nachzeichnet. Der Fokus liegt hier auf der Rekonstruktion historischer Sachverhalte, ohne dabei den symbolischen oder allegorischen Gehalt eines Bildes zu berücksichtigen. Schon im 16. und 17. Jahrhundert wurden mit großem Enthusiasmus riesige Editionsunternehmungen gestartet, die sich zunächst auf **Abbildungen auf Münzen** und **Portraits** konzentrierten: „Die frühen Numismatiker“ wie Haskell sie bezeichnet, legten im 16. und 17. Jahrhundert umfangreiche Münzsammlungen an, um anhand der Abbildungen historische Tatsachen abzuleiten bzw. aus der Antike Überliefertes zu verifizieren. Über viele Jahrhunderte waren Portraits die wichtigsten und vielfach die einzigen Bildquellen aus der Vergangenheit, die Lesern – und Autoren – von historischer Literatur durchgängig zur Verfügung standen: „Das Studium der Münzen gab Altertumskundlern und Historikern erstmals den Gedanken ein, dass sie sie in einen engen, anregenden Kontakt mit Bereichen der Vergangenheit zu bringen vermochten, die auf anderem Wege offenbar nicht zugänglich waren.“³ Die **Portraitkunde** entwickelte sich ab dem 18. Jahrhundert zu einer regelrechten historischen Hilfswissenschaft, wobei die Physiognomie eine nicht unbedeutende Rolle spielte und zu manchen historisch-psychologischen Spekulationen Anlass bot. Vor allem dann, wenn es an schriftlichen Quellen mangelte bzw. diese lückenhaft waren, diente die Interpretation von Portraits als Ersatz – im Rahmen einer Geschichtsschreibung, die sich immer noch hauptsächlich an den sogenannten „großen Persönlichkeiten“ orientierte.⁴

Erst im 20. Jahrhundert etablierte sich die **historische Bildkunde** als eine Methode, Bilder als historische Quelle heranzuziehen, wobei die Kunstgeschichte mehr als eine Hilfswissenschaft der Geschichte figurieren sollte. Besonders wur-

² Rolf Reichardt: Bild und Mediengeschichte. In: Kompass der Geschichtswissenschaft. Hrsg. von J. Eibach und G. Lottes. Göttingen 2002, 219.

³ Francis Haskell: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. München 1993, 30, 36.

⁴ Ibid.: 37-95.

den hierbei die mentalen und sozialen Entstehungsbedingungen des Werkes in die Deutung einbezogen.

Diese Bildkunde basiert partiell auf der historischen **Ikonographie**, die von Panofsky als Methode der Bildinterpretation entwickelt wurde.⁵ Panofsky unterscheidet hierbei die *vor-ikonographische Beschreibung* eines Bildes, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, sich auf primäre oder natürliche Sujets erstreckt und auf praktischer Erfahrung beruht. Die *ikonographische Analyse* wiederum umfasst die sekundären oder konventionellen Sujets, die Welt der Bilder und Allegorien; sie sammelt und klassifiziert das Material. Hierzu ist bereits die Kenntnis literarischer Quellen vonnöten. Die *ikonologische Interpretation* schließlich erforscht die Bedeutung und den symbolischen Gehalt des Dargestellten, setzt es mit anderen Methoden und Phänomenen in Verbindung. Das Bild wird zum Symptom einer Epoche, zum Symbol für die „Prinzipien“ und „geistigen Grundeinstellungen“ einer Epoche.⁶ Genau hier kann eine Interpretation ansetzen, die das Bild innerhalb historischer Zusammenhänge verorten bzw. historische Aussagen daraus gewinnen will, muss allerdings um einige Fragestellungen erweitert werden:

„So wären Fragen nach der Funktion der Formalgestaltung (Stil) ebenso zu stellen wie die nach dem gesellschaftlichen Beziehungsgefüge, in dem Bild, Künstler und gegebenenfalls Auftraggeber standen, nach der Darstellungsin-
tention des Künstlers im Kontext seiner sozialen Erfahrungen sowie nach der gesellschaftlichen Funktion des Bildes und seiner Rezeption im Rahmen eines jeweils neuen historischen Kommunikationsprozesses. Dann kann ein Bild zum Dokument von Wertvorstellungen und Lebensorientierungen einzelner Bevölkerungsgruppen werden sowie über gesellschaftliche Beziehungen und ihren Wandel Auskunft geben.“⁷

Der Grundsatz der **Bildkunde** liegt darin, dass jedes Bild in Abhängigkeit von Person, Ort, Zeit und Art seiner Handlung steht.⁸ Es geht hierbei vor allem um die Untersuchung des ideellen und geistigen Hintergrundes der Bildproduktion und darum, über das Bild einen Einblick in jene Zeit zu erlangen, in der das Bild geschaffen wurde. Erich Keyser, einer der konzeptionellen Begründer der Bildkunde, verknüpft die Bildproduktion unmittelbar mit dem Zustand des Bewusstseins und der geistigen Verhältnisse des Menschen:

⁵ Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zeichensystem. Theorien – Entwicklung – Probleme. Band 1. Köln 1979, 207-225.

⁶ Panofsky: Ikonographie und Ikonologie, 220.

⁷ Talkenberger, Heike: Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. In: Zeitschrift für Historische Forschung 3 (1994) 289-313.

⁸ Frank Kämpfer: Ikonographie – Imaginarium. Anfänge und Prinzipien bildkundlicher Forschung. In: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays. Hamburg 1997, 8-19.

„Schließlich ist jede tiefere Einsicht in das geistige Verhältnis des Menschen zur Außenwelt, in seine Fähigkeit und Neigung, die Wirklichkeit in sich aufzunehmen, soweit es sich um anschauliche Wirklichkeit handelt, an die Nutzung des Bildes als Geschichtsquelle gebunden. Die Bildkunde darf sich deshalb nicht im Stofflichen verlieren, sondern sie muß bestrebt sein, vom Bildstoff zur Geschichte des menschlichen Bewusstseins vorzudringen.“⁹

Bild und Vorstellungswelten bedingen sich also gegenseitig, so dass konkrete Abbildung und mentales Bild miteinander verknüpft sind: „Was schließlich die Interpretation betrifft, so ist davon auszugehen, dass geschichtliche Bilder nicht so sehr die materielle historische Wirklichkeit spiegeln als vielmehr Sichtweisen derselben darstellen.“¹⁰

Frank Kämpfer rückte überhaupt erst die historische **Bildkunde** ins Blickfeld der Osteuropa-Historiker und hat dabei immer die **zeichenhafte, semiotische „Vermitteltheit“** der Bilder in den Vordergrund gestellt, welche zwischen der syntaktischen (stilistischen, formalen) Seite, semantischer Seite, also Bedeutung, und pragmatischer, also rezipientenorientierter Seite bzw. sozialer Bedeutung, unterscheidet und gleichzeitig den historischen Aussagewert der Bilder danach bemisst, an welchen „Zeichensystem“ sie partizipieren.¹¹ Die **semiotische Bildwissenschaft** betrachtet das Bild grundsätzlich als visuelles Zeichen und klammert den Begriff des Kunstwerkes als einen kontext- und zeitgebundenen Begriff aus. Dies führt dazu, dass sich das Spektrum der zu untersuchenden Objekte wesentlich erweitert und auch Werke, die sonst etwa als „Massenware“ disqualifiziert sind, einbezogen werden. Es geht also nicht um kunstimmanente Kriterien, sondern um den Kontext der Wahrnehmungssituation und um die Analyse einer Bildrhetorik, die als bewusst eingesetztes Stilmittel manipulativ wirkt.

Der bildkundliche Interpretationsansatz wird dann auch von Jacques Le Goff aufgegriffen: Ihm geht es vorrangig um die Geschichte der Vorstellungswelten und Mentalitäten; um das Imaginäre als **mentale Bilder**, die als kollektive Phänomene zugleich Handlungsmotor sind.¹² Le Goff nennt die Herausbildung eines kollektiven Geschichtsbildes „historische Mentalität“ und betrachtet diese als das Ergebnis eines Zusammenspiels zwischen historischen Ereignissen und kollektiver Sinngebung. Letztlich stellt sich die historische Mentalität als Beziehung zwischen einzelnen „Elementen“ der Vergangenheit und deren Einordnung in eine übergeordnete historische Struktur dar. Erst diese Einordnung der einzelnen Ele-

⁹ Keyser, Erich: Das Bild als Geschichtsquelle. In: Historische Bildkunde, hrsg. von Walter Goetz, 2, Hamburg 1935, 5-32, hier 7.

¹⁰ Wolf Reichardt: Bild- und Mediengeschichte, 221.

¹¹ Kämpfer: Herrscherbild, 1978.

¹² Jacques Le Goff: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990.

mente in ein kollektives Geschichtsbild verleiht jenen, die vorher außergeschichtlich waren, Historizität und macht sie damit verfügbar für die Geschichtsschreibung. Die Repräsentation der historischen Mentalität und ihre Vermittlung zur kollektiven Sinngebung wiederum – und das ist ein wichtiger Punkt – erfolgt in einem hohen Maße durch symbolische Ordnungen wie etwa der Literatur oder der Bildenden Kunst. Le Goff betrachtet generell also die Kunst als ein Indiz dafür, wie die „Geschichte der Geschichte“ konstruiert ist, d.h. wie das retrospektive Bild der Vergangenheit bzw. der jeweiligen aktuellen Gegenwart beschaffen sein und Auskunft geben kann über Rezeption und Produktion eines Geschichtsbildes. Umgekehrt dient für ihn Kunst als ein Medium der Transformation eines von Historikern entworfenen Geschichtsbildes in ein kollektives.¹³ Das Bild dient letztlich also dazu, historische Aussagen zu transportieren, als visualisierte¹⁴ historische Erinnerung und als Ausdruck einer kollektiven historischen Mentalität.

Auch Gurewitsch stellt in seiner Untersuchung zum Weltbild des mittelalterlichen Menschen fest, dass Bilder zwar in der Tat einen nicht unwesentlichen Faktor bei der historischen Interpretation darstellen, ihr diesbezüglicher Aussagewert allerdings ein indirekter, symbolischer, sei – Bilder also keine illustrative Quellen historischer Begebenheiten, sondern eher¹⁵ Ausdruck eines kollektiven Bewusstseins seien, aus dem heraus sie entstanden sind.

Heike Talkenberger macht in ihrem Überblick über die unterschiedlichen Zugänge zur historischen Bildforschung noch weitere Ansätze fest:¹⁶ Ein **funktionalanalytischer Ansatz** der historischen Bildanalyse betrachtet Bilder als Teil eines gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses, wobei vor allem der Nachrichtenwert der Bilder innerhalb eines sozialen Kontextes im Vordergrund steht. Hierzu gehört auch die Untersuchung der Aneignung und Verwendung von Bildern und ihrer Motive, ihrer Produktions- und Distributionsbedingungen. Es wird also eher die soziale Wirkung der Bilder berücksichtigt und weniger das künstlerische Motiv im Einzelnen analysiert (vor allem bei Druckgraphiken und Flugblättern).¹⁷

¹³ „Und warum sollte es keine literarische Abteilung der Geschichte geben, einen Bereich der Fiktion, wo sie unter Beobachtung der grundlegenden historischen Gegebenheiten wie Sitten, Institutionen, Mentalitäten nachgeschrieben wird, indem man über den Zufall der Ereignisse spekuliert. (Jacques LeGoff: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt, New York 1992. = Historische Studien Band 6, 170).

¹⁴ Jacques Le Goff: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt, New York 1992. = Historische Studien Band 6, 167ff.

¹⁵ Aaron Gurewitsch: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. Dresden 1978.

¹⁶ Heike Talkenberger: Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als historische Quelle. In: Zeitschrift für historische Forschung 3 (1994)289-313.

¹⁷ Talkenberger: Das Bild als Historische Quelle, 300.

Die **quantitative Bildauswertung** konzentriert sich auf die Erstellung von Bildserien, wobei durch die Analyse großer Mengen von Bildern Typisches und Abweichendes festgestellt wird. Man ermittelt – nach bestimmten Kriterien und Fragestellungen – Reihen von Bildzusammenhängen, wodurch auch Rückschlüsse über einen generellen Einstellungswandel der Bevölkerung gezogen werden.¹⁸ Dabei geht man von der Annahme aus, dass „Bilder oft in Reihen zusammenhängen, dass sie durch Wiederholung bei Produzenten wie Rezipienten visuelle Deutungsmuster einschleifen, die mit der Zeit durch bloße Anspielungen zu aktivieren sind und raffinierte Bilddiskurse ermöglichen.“¹⁹

Bei allen unterschiedlichen Auffassungen von der Rolle des Bildes bei der historischen Interpretation ist eines allerdings gewiss: Der Zusammenhang zwischen Bildbetrachtung und historischer Forschung hat sich nie als ganz unproblematisch erwiesen. Zudem spielt es eine nicht unbedeutende Rolle, von welcher Bildgattung die Rede ist; denn ob es sich um Münzabbildungen oder um explizite Kunstformen handelt, ist hinsichtlich der Aussage nicht unwesentlich.

Es ist klar, dass es sich hier immer um kunstexterne Betrachtungsweisen handelt, bei der die den Werken immanenten Kunstformen unberücksichtigt bleiben. Denn bei der Verknüpfung von Bild und historischer Aussage waltet immer ein Paradox: Je „künstlerischer“, je eigengesetzlicher ein Kunstwerk ist (indem seine ästhetischen Gesetze und eigenständigen Deutungspotentiale voll zum Tragen kommen), desto mehr bewegt es sich aus dem vorgegebenen Rahmen seiner Zeit heraus, desto weniger sind in ihm die entsprechenden sozialen und materiellen Entstehungsbedingungen sichtbar und desto weniger ist es letztlich auch als historische Quelle geeignet. Gerade das **Ästhetische des Kunstwerkes steht im Widerspruch zu seiner Historizität**; das Künstlerische stört bei der historisch-soziologischen Analyse, kann den Historiker sogar in die Irre führen. Diese Täuschung der Kunst über historische Tatsachen nennt Haskell „Das trügerische Zeugnis der Kunst“ bzw. „Kunst als süße Illusion des Historikers“.²⁰ Einer sozio-historischen Interpretation der Kunst sind also deutliche Grenzen gesetzt.²¹

¹⁸ Talkenberger: Das Bild als Historische Quelle, 297.

¹⁹ Reichardt: Bild- und Mediengeschichte, 228.

²⁰ Francis Haskell: Die Geschichte der Bilder. Die Kunst und ihre Deutung der Vergangenheit. München 1998, 388f.

²¹ „Die Soziologie der Kunst hat neben den äußeren auch ihre besonderen inneren Grenzen. Alle Kunst ist sozial bedingt, doch nicht alles in der Kunst ist soziologisch definierbar. So vor allem die künstlerische Qualität nicht; diese hat kein soziologisches Äquivalent. Die gleichen soziologischen Bedingungen können wertvolle und vollkommen wertlose Werke zeitigen (...).“ (Hauser: Methoden moderner Kunstbetrachtung. München 1958, 6).

Konsequenterweise dürfte also nur jene Kunst für den Historiker als sozialgeschichtliche Quelle von Belang sein, deren eigentliche künstlerische Qualität nachrangig ist bzw. bei der die Formensprache der Kunst kein eigengesetzliches Leben führt; jene Kunst, die in hohem Maße den Bedürfnissen und der Lebenswelt der Rezipienten entspringt (etwa Satirebilder, bebilderte Flugblätter etc.):

„Man könnte also einwenden, wirkliche Erkenntnisse über die Vergangenheit ließen sich nicht durch das Studium großer und außergewöhnlicher Kunstwerke gewinnen; das Gewöhnliche, der Durchschnitt, das Zweitrangige bietet einen wesentlich verlässlicheren Zugang zur Mentalität vergangener Zeiten.“²²

Solchermaßen blenden Historiker also unwillkürlich den eigentlichen künstlerischen Aspekt aus einem Bild aus – denn je alltäglicher und materieller sich ihnen die Kunst zeigt, desto mehr kann diese ohne große Umschweife zum Zeugnis vergangener Zeiten werden.

Prinzipiell ist anzumerken, dass – wie oben erwähnt – die Historizität der Bilder immer vom Grad ihrer **Zweckgebundenheit** abhängt und nicht vom Grad ihres künstlerischen Wertes; je zweckorientierter die Kunst ist, desto mehr bewegt sie sich von der Ebene des autonomen Künstlerischen weg und desto mehr ist sie historisch-soziologisch fassbar. Dieser Grad bestimmt wiederum den Anteil der Kunst an einer kollektiven Mentalität durch Bezugnahme auf bestimmte gemeinsame Objektbereiche und liefert die Möglichkeit, aus der Kunst ex posteriori Rückschlüsse über ein Zeit-Bild zu gewinnen.

Eine diesbezügliche Bildanalyse kann aber immer nur als eine „weiche“ historische Methode betrachtet werden; denn der Objektbereich der Kunst ist selten völlig identisch mit dem Objektbereich der Sozialgeschichte. Will man daher durch eine Bildanalyse Aufschluss über historische Gegebenheiten erhalten, sollte man generell zwei Aspekte berücksichtigen, um Fehlurteile zu vermeiden: Den **historischen Kontext**, aus dem das Bild heraus entstanden ist sowie den **künstlerischen Kontext**, der die Formensprache des Bildes bestimmt, d.h. die ikonographischen Veränderungen, Bedeutungsverschiebungen und die künstlerische Vermitteltheit des Dargestellten. Erst so wird man semantische Übereinstimmung zwischen Bildelementen und Elementen von Textquellen erhalten und daraus so etwas wie historische oder soziale Mentalitäten konstruieren können.²³ Denn letzt-

²² Francis Haskell: Die Geschichte der Bilder, 388.

²³ Nach Uspenskij beinhalten alle Bilder ein bestimmtes ikonographisches Programm, in dem „Bezüge über die Bildgrenzen hinaus auf ein übergeordnetes Ganzes zu behandeln sind“. Niemals aber kann durch ein Bild die Wirklichkeit selbst rekonstruiert werden, da es nicht auf das Wo und Was, d.h. den Inhalt des Dargestellten, sondern auf das Wie, d.h. den Ausdruck der Sprache ankommt, die den Inhalt erst vermittelt. (Vgl. B.A. Uspenskij: Zur Untersuchung der Sprache alter Malerei. Vorwort zu: L.F. Shegin: Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst. Dresden 1982, 7-34, hier 8. Zur Ikonographie und ihrer Deutung vgl. auch Erwin Panofski, Ikonographie

lich dient der Text immer noch als Hauptreferenz einer Bildanalyse, d.h. ohne das Herstellen des Zusammenhanges Bild-Text-Kontext wird eine semantische Verortung nicht gelingen. Das Interesse des Historikers sollte sich daher gerade darauf richten, welche **Übereinstimmungen bzw. Differenzen es zwischen Bild- und Textsemantik** gibt und wie der künstlerische Inhalt begrifflich mit jenem der Texte in Einklang zu bringen ist.

Geht es dabei an die Interpretation mittelalterlicher Bildquellen, wie etwa Handschriften oder illustrierter Chroniken, sollte man auch hier vorsichtig sein, die Bilder dieses Werkes unmittelbar als historische Quelle zu verwenden, d.h. aus dem bildlich Dargestellten (wie Aussehen der Personen, Verwendung bestimmter Gegenstände, Art der Umgebung, Kleidung etc.) direkte historische Schlussfolgerungen zu ziehen. Zu komplex sind die ²⁴Bilder gestaltet, als dass sie ausschließlich als Illustrationen des Textes dienen. Es handelt sich bei dem Verhältnis zwischen historischem (Kon-)Text und Kunst bzw. bei der **Umsetzung von kollektiver Mentalität in einen Kunst-Stil**, vielmehr um einen **Akt der Übersetzung**, der jenem von einer Sprache in eine andere gleicht und daher niemals 1:1 zu nehmen ist. Bildliche Darstellungen von historischen Texten – wie es im LLS der Fall ist – sind immer „Übersetzungen“ zwischen verschiedenen Systemen, dabei sind sie kontextgebunden und perspektivisch. Die chronikale Darstellung der historischen Ereignisse etwa, die im LLS die Vorlage der Bilder ist, ist selbst eine Interpretation der schriftlich überlieferten Geschichte aus der Sicht der Moskauer Rus', ja im Grunde aus der Sicht und der zeitlichen Perspektive von Ivan IV. selbst und seinem Metropoliten Makarij. In diesem Kontext stellen die Bilder, wie zu sehen sein wird, die Interpretation des chronikalen Textes von der projektiven Warte eines späteren Zeitpunktes dar.

Wie aber ist – gerade in diesem Fall – dieser **Akt der Übersetzung** von historischem Kontext in eine bildliche Darstellung definiert, wie kann man dem methodisch gerecht werden bzw. wie kann man also die Komplexität der Kunstwerke angemessen mit ihren sozio-historischen Entstehungsbedingungen koppeln? Welche Erkenntnisse lassen sich schließlich über den historischen Aussagewert dieser Bilder gewinnen, indem man die in der Kunst reflektierten Entstehungsbedingungen untersucht. Vor allem in den (historisierenden!) Kunst-Gattungen werden ja Ebenen sichtbar, die sich jenseits der direkten historischen Darstellung etwa in

und Ikonologie. In: E. Kaemmerling (Hrsg.), Bildende Kunst als Zeichensystem, Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Köln 1973, 207-225.

²⁴ Bei der schon im 15. Jahrhundert entstandenen Radziwiłł-Chronik etwa scheint dieser illustrative Charakter eher gegeben zu sein – allerdings auf Kosten des eigenständigen Aussagewertes der Bilder. (Zur Untersuchung der Radziwiłł-Chronik sowie partiell zum Vergleich zwischen ihr und dem LLS siehe O.I. Podobedova: Miniatury russkich istoričeskich rukopisej. Moskva 1965, 49-102). Aber auch mit dem LLS zeitgleich entstandene Chroniken weisen selten die komplexe Struktur des LLS auf.

Bilderchroniken bewegen und die mehr über die projizierte Perspektive als über das Ereignis selbst aussagen.²⁵ Gerade weil ein historisierendes Bild **historische Authentizität** vermitteln will, ist es anfällig für perspektivische Verzerrungen. In Chronik-Bildern werden künstlerische Mittel in den Dienst der Gesamtaussage gestellt und sind in besonderer Weise mit dem zugrundeliegenden Referenztext verbunden. Im Fall des LLS etwa werden die Kunstmittel der traditionellen Buchmalerei mit der Ikonenmalerei kombiniert, so dass zwar ein neuartiger Bilderstil entsteht, der aber funktional in die Textaussage eingebunden ist.

2. Geschichtsbild und Ikonographie

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstand in der Moskauer Rus' der Licevoj Letopisni Svod (im folgenden LLS) die monumentalste historische Bilderchronik der russischen Geschichte überhaupt. Weder zuvor noch danach war in Russland ein solch riesiges Unterfangen für eine Bilderhandschrift gestartet worden.²⁶ Es handelt sich dabei um insgesamt zehn voluminöse Bände, welche die Geschichte vom „Beginn der Welt“ bis zur russischen Geschichte der Zeit Ivans IV. in ausführlichen Episoden erzählen.²⁷ In Auftrag gegeben wurde diese Chronik von Ivan IV., ausgeführt wurde sie von Metropolit Makarij und seiner Malerschule.²⁸ Den einzelnen Bänden sowie auch den dargestellten historischen Epochen und Ereignissen liegen jeweils unterschiedliche Quellen zugrunde. Je nach Intensität und Wichtigkeit einzelner Episoden werden diese verschiedenen Quellen „montiert“; vor allem aber wird eine Redaktion der Nikon-Chronik verwendet. Von besonderer Anziehungskraft sind die Bilder in ihrer kompositionellen und farblichen Ge-

²⁵ Zum Verhältnis (bzw. Nicht-Verhältnis) zwischen dem Anspruch auf historische Authentizität und der bildimmanenten Perspektive im historischen Bildnis siehe auch Francis Haskell, *Die Geschichte der Bilder*.

²⁶ Eingebettet war dieses Unternehmen in die sehr intensive chronikale Sammeltätigkeit unter Ivan IV.; er veranlasste Metropolit Makarij, generell alle in der Rus' erreichbaren Quellen zu sammeln und systematisch zu kompilieren; so entstanden die „Stepennaja kniga“ oder auch die „Velikie četi minei“.

²⁷ A.A. Amosov analysiert sehr ausführlich und exakt die Kodikologie des LLS; so finden sich dort auch die genauen Angaben der in den einzelnen Bänden des LLS jeweils als Grundlage verwendeten Quellen sowie eine kurze Inhaltsbeschreibung. Die Bände 1, 2 und 3 des LLS erzählen die Geschichte seit „Erschaffung der Welt“, die biblische Geschichte des AT, die Geschichte des hellenistischen Ostens, des alten Roms sowie jene von Byzanz bis zum 10. Jh. Die Bände 4 bis 10 berichten die russische Geschichte ab dem Jahre 1114 bis 1553. (Vgl. A.A. Amosov: *Licevoj letopisnij svod Ivana Groznogo. Kompleksnoe kodikologičeskoe issledovanie*. Moskva 1998, S. 13-19 sowie S. 145-175).

²⁸ Zu dieser Malerschule vgl. O. I. Podobedova: *Moskovskaja škola živopisi pri Ivane IV. Raboty v moskovskom Kremlje 40-ch godov XVI veka*. Moskva 1972.

staltung sowie in ihrer kunstvollen Verschmelzung mit dem Text. Nicht nur wird die im Text nur angedeutete Raum-Zeit-Struktur der Handlung im LLS bildlich sehr komplex umgesetzt²⁹, auch formieren Text und Bild inhaltlich sowie graphisch eine gelungene Einheit.³⁰ In vielerlei Hinsicht ist das Gesamtwerk also nicht nur historisch, sondern auch künstlerisch als ein einmaliges Werk zu betrachten, das tief in die damalige kulturelle und religiöse Symbolwelt eingebettet war. Hinsichtlich der Frage, welche **Geschichtsinterpretation** die Bilder des LLS nun transportieren, wird zunächst von Bedeutung sein, aus welchem künstlerischen Kontext die Bilder stammen sowie welche Schlussfolgerungen ein Rezipient des 16. Jahrhunderts aus den historischen Darstellungen im LLS ziehen konnte und sollte.

Nicht in allen Fällen handelt sich bei den Abbildungen um eine 1:1 Übersetzung von Text in Bild – die Bilder deuten oftmals auch zusätzliche Aspekte an, die im Text nicht explizit genannt werden, und interpretieren ihn auf ihre Weise. Die Bilder des LLS fügen der meist unveränderten Texttradition Deutungsmuster hinzu, die allerdings dem aktuellen politischen (erkennbar als expansiv-aggressive Außenpolitik) und kulturell-religiösen (im stark eschatologisch-apokalyptisch geprägten Denken) **Kontext der Zeit** entspringen. Der Kunststil schöpft zwar aus dem Kanon der Typen und Kunstmittel, erzielt aber durch die Kombination verschiedener Bild Elemente (religiöser wie narrativ-chronikaler) die Visualisierung neuer Aussagen.

Nur auf den ersten Blick scheinen die Abbildungen sehr stark **typisiert** zu sein, vor allem was Gesten, Posen, Haltungen der dargestellten Personen betrifft. Dennoch nimmt durch die Art der Darstellung, im **Weglassen oder Hinzufügen von Details im Vergleich zum Text** die Aussage eine neue Wendung, die das im Text überlieferte Bild der historischen Ereignisse bereichern soll. Vor allem Gesten und Posen spielen in diesem Zusammenhang eine große Rolle, indem sie den Berichtstil der Chronik bereichern.³¹ Meist wird auch der diachrone Verlauf der

²⁹ Hier werden eigene künstlerische Gesetze entwickelt, die sich von jenen der Ikonen- und Handschriftenmalerei bzw. auch der einfachen Chronikillustration unterscheiden.

³⁰ Bild und Wort bilden eine untrennbare Einheit, die einzelnen Miniaturen sind in kleine Sinneinheiten zerlegt, die die Handlung des Textes oftmals noch genauer illustrieren, aber auch interpretieren. (Zum künstlerischen Verhältnis von Bild und Text im LLS siehe D.S. Lichačev: *Poëtika drevnerusskoj literatury*. Moskva 1979, 209-224; Dmitrij S. Lichatschow: *Die Kunst Russlands*. Gütersloh 1991, S. 46-48.).

³¹ Vgl. in diesem Zusammenhang den von Lichačev postulierten „idealisierenden Biographismus“ des 16. Jahrhunderts, der auf sehr emotionale Elemente zurückgriff. In diesem Zusammenhang steht nicht mehr – wie bisher in den Chroniken – die Ereignisse in ihrer chronologischen Reihenfolge im Vordergrund. Vielmehr beginnen sich die Ereignisse um bedeutende Persönlichkeiten zu gruppieren, die damit in den Vordergrund rückten und als „Macher“ der Geschichte interpretiert wurden – vor dem Hinter-

zugrundeliegenden Textquellen – um nur kurz auf diesen äußerst wichtigen Punkt einzugehen – in eine komplizierte raum-zeitliche Struktur übersetzt, die eher die Simultaneität des Geschehens unterstreicht und die Ereignisse gleichsam „auffächert“.

Die Rückkehr Aleksandr Nevskijs nach der großen Schlacht gegen die Deutschen etwa wird im Text sukzessive beschrieben, indem drei Handlungssequenzen aufeinanderfolgen: Beendigung des Kampfes, die Rückkehr nach Pskov und der Empfang durch den Igumen und Popen. Im Bild wiederum sind alle drei Einheiten simultan dargestellt; jeder Sequenz ist ein eigener, durch Tafelberge abgetrennter Bildteil gewidmet; wobei von links oben nach rechts unten gelesen werden muss und der Empfang Nevskijs den Hauptteil des Bildes ausmacht. Hier wird auf möglichst große Detailgetreue der bildlichen Wiedergabe geachtet, um erzählte Geschichte und Geschichtsbild kongruent zu halten. Allerdings kann der Maler den nüchternen Berichtstil gerade hier durch die Bilderfülle anreichern; der geschilderte Empfang durch den Igumen wird durch die im Bild angedeuteten Posen feierlicher. Die – im Text nicht erwähnte – Christusikone „heiligt“ die Handlungen Aleksandr Nevskijs. (Abb., Lapt. tom, l. 939ob.)

In fast allen Fällen sind die Szenen scheinbar typisiert, dennoch bringt ein exemplarischer Text-Bild-Vergleich einer Miniatur der Nevskij-Vita anderes zutage: Während im Text eine Parallele zwischen Aleksandr Nevskij und römischen Kaisern, zu ihrer Unbesiegbarkeit und Tapferkeit, hergestellt wird³² (das Zurückführen der russischen Herrscher-Genealogie mit denselben war immer schon ein Anliegen der altrussischen Chronisten gewesen), wird auf der entsprechenden Bildebene die russische Heiligentradition in ihrer Ikonographie ins Leben gerufen. Lenkt man auf der Abbildung sein Augenmerk auf Aleksandr Nevskij etwas ge-

grund er göttlichen Vorsehung selbstverständlich. Dies bringt ein gezieltes Interesse am Leben der historischen Persönlichkeiten mit sich, was in den Chroniken auch entsprechend ausgedrückt wird. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch die Feststellung Lichačevs, der Stil des 16. Jahrhunderts zeichnen sich durch einen besonderen Eklektizismus aus, d.h. er verbinde die den „althergebrachten mittelalterlichen monumentalen Historismus, der sich teilweise noch weiterhin in der Chronikschreibung widerspiegelt, mit dem emotional-expressiven Stil.“ (Vgl. Dmitrij S. Lichatschow: *Der Mensch in der altrussischen Literatur*. Dresden 1975, 146.).

³² Im Text heißt es: „Chrabrost' ego byla – kak u rimskogo carja Vespasiana – syna Neronova- Tot pokoril vsju zemlju Judejskuju u sobral polki svoi – i povelel idti na pristup goroda Iotapaty, gorožane že vyli i pobedeli polki ego, on že odni pošel, i povernul vojsko ich k gorodskim vorotam, u družine svoej, posmejaviš', skazal: „Čto že ostavil menja odnogo?“ Tak i sej velikij knjaz' Aleksandr Jaroslavič pobeždal vezde, no byl nepobedim. (Russische Übersetzung des altrussischen Textes „O velikom knjaze Aleksandre Jaroslaviče“. In: *Žitie Aleksandra Nevskogo. Tekst i minitury Licevogo letopisnogo svoda XVI veka*. Gosudarstvennaja publičnaja biblioteka imeni M.E. Saltykov-Ščedrina, Leningrad 1990, S. 3).

nauer, so wird man bemerken, dass er genau die Pose des Heiligen Georg des Drachentöters,³³ wie sie traditionell als ikonographischer Typus auftaucht, einnimmt (erhobenes Schwert, weißes Pferd, Feind liegt vor dem siegreichen Reiter im Staub). Damit werden selbstverständlich alle Konnotationen dieser Figur auf Aleksandr Nevskij übertragen, sowohl das Attribut des Mutes und der Tapferkeit als auch der Heiligkeit und Bedeutung für die Rus'. (Abb. Lapt. tom, I. 900)

Im Grunde besitzt dieses Bild eine Verbindung zum Text insofern, als es ein gemeinsames semantisches Feld „Tapferkeit“ gibt, das durch den Text vorgegeben wird. Das Bild erfüllt jedoch eine wichtige zusätzliche Funktion: Es erweitert dieses, damals konzeptuell wohl als zu eng erscheinende, semantische Feld durch jenes der spezifisch russischen „Heiligkeit“. Dabei geht es vor allem darum, ikonographisch ähnliche Darstellungen siegreicher russischer Heerführer aufzurufen. Auf diese Weise entstehen durch die Kombination von Text und Bild zwar Parallel-Aussagen, die einander ergänzen und dabei den Interpretationsrahmen der Episode verengen.

Im Grunde bewegen sich im Falle des LLS die Bilder zwar nicht allzu sehr vom Text weg; allerdings spielen gerade die kleinen Text-Bild Differenzen vor dem Hintergrund eines **vorgegebenen kulturellen Deutungsmusters** eine Rolle bei der Interpretation der Gesamtaussage. Alle eingefügten Veränderungen sollen die Interpretationen zwar lenken, dies aber innerhalb eines fix vorgegebenen Systems. Es handelt sich also immer um eine Kunstrezeption, die ein vorgegebenes System bestätigen soll: In der Tat münden alle bildlichen Variationen in eine Ursache: die Heiligkeit der russischen Geschichte unter Zar Ivan IV. als Fixpunkt der historischen Sinnstiftung.

Auffällig ist, dass viele der Miniaturen im LLS neben ihren **chronikal-narrativen** auch religiöse Konnotationen besitzen, indem sie unmittelbar die **religiöse Ikonographie** aufgreifen sowie thematisch Anleihen an Viten und Hagiographien nehmen. Dazu muss vorausgeschickt werden, dass die Kunst im russischen Mittelalter niemals autonom war; denn viel stärker als in den späteren Jahrhunderten war sie eingebettet in einen umfassenden religiösen Kontext. Originalität und Neuerungen der Kunstformen spielten keine Rolle, vielmehr war die künstlerische Identität mit dem überlieferten Kanon gefordert.

Die Voraussetzung für die hohe Wirksamkeit des Bildes in der Moskauer Rus' liegt darin begründet, dass die platonische **Urbild-Abbild-Theorie** (d.h. die Identität der Abbildung mit dem zugrundeliegenden Urbild) das Denken in der russischen Kultur des Mittelalters bestimmte, d.h. von einer konkreten Abbildung ausgehend immer Rückschlüsse auf das dahinterliegende (göttliche) Ur-Prinzip gezo-

³³ Zur bildlichen Darstellung des Hl. Georgs in Russland vgl. G. Vilinbachov, T. Vilinbachova: Svjatoj Georgij pobedonoscev. Obraz svjatogo Georgija pobedonosca v Rossii. St.-Peterburg 1995.

gen wurde. In Byzanz wurde schon frühzeitig ein Bildprogramm entwickelt (nach der Lösung des Bilderstreites zugunsten des Bildes), in dem die platonische Urbild-Abbild-Konzeption, über die eigentlichen Bilder hinausgehend, auch auf den Kaiser übertragen wurde – der Kaiser war also Abbild des Archetypus Gottes und wurde auch von der byzantinischen Staatsverfassung als Stellvertreter Gottes festgelegt.³⁴ So bekam das Bilddenken eine ganz neue Dimension – vor allem hinsichtlich der Konsolidierung des byzantinischen Reiches und der Stärkung des orthodoxen Glaubens. Diesen Zusammenhang hebt auch Belting ganz deutlich heraus:

„Der ganze christliche Kosmos ist in einer Bildordnung vertreten, der nicht nur den Triumph der Orthodoxie feiert, sondern die Erscheinungen des Kaisers und der irdischen Hierarchie (übrigens in der Allianz von Kaiser und Patriarch) in den kosmischen Zusammenhang mit der himmlischen Hierarchie bringt.³⁵ Das Bild wurde zu einem wirksamen Symbol, um die Einheit des Glaubens in seinem Namen zu beschwören. Die Grundsätze, über die man auch verständigte, mußten im Namen des Bildes formuliert werden. Die Reichsbevölkerung hatte gleichsam ihren Loyalitätseid auf den Staat in der Haltung zum Bild zu leisten“³⁶

Das **Bild wird in Byzanz**, wie auch dann in der Rus', zum zentralen Punkt einer Kultur, die sich auf das Performative des Kultus (des kirchlichen wie des parallelen höfischen)³⁷ verlegt. Denn gerade im Ausüben der kirchlichen Liturgie kommt in der byzantinisch-orthodoxen Kirche das kirchliche Dogma der Menschwerdung Gottes zum Ausdruck als ein lebendiger Ausdruck des Dogmas und des göttlichen Wortes.“ In der Liturgie wiederum spielen Bilder eine zentrale Rolle, da die Ikonenverehrung in der orthodoxen Kirche dogmatisch festgelegt ist.³⁸ Dabei hat die rituelle Umsetzung des Urbildes in ein konkretes Abbild eine besondere Rolle inne: Ebenso wie der liturgische Ritus die Realisierung eines kirchlichen Dogmas bedeutet, ist das Bild die Realisierung des göttlichen Urbildes in der Bilderverehrung des Betrachters, also die Umsetzung des göttlichen Geistes in eine konkrete

³⁴ Der Kaiser ist die Emanation Gottes im Sinne des Neoplatonismus, eine Zwischenstufe zwischen der Welt, die ihn verehrt, und Gott im Himmel, von dem er seine Herrschaft erhält. (Zur Kaiser-Gott-Ähnlichkeit vgl. auch Herbert Hunger: Reich der Neuen Mitte. Der christliche Geist der byzantinischen Kultur. Graz, Wien, Köln 1965, 65f.).

³⁵ Hans Belting: Bild und Kult. Eine Geschichte der Bilder vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 193.

³⁶ Hans Belting: Bild und Kult, 193f. Um Verhältnis zwischen antikem Kaiserbild und dem christlichen Bildkult siehe ausführlich das Kapitel 6, 117-1330.

³⁷ Herbert Hunger stellt heraus, wie sehr sich in Byzanz kirchlicher und höfischer Ritus ähneln (Herbert Hunger: Reich der Neuen Mitte, 65f.).

³⁸ Friedrich Heiler: Urkirche und Ostkirche, München 1937, 286.

Anschauung.³⁹ Der eigentliche „Mehrwert“ der Bilder des LLS besteht nämlich auch gerade darin, die Aussagen des Textes durch die Transformation in ein anderes Medium zu bekräftigen, das geschriebene Wort in der bildlichen Performanz quasi zu realisieren, die Interpretation zu lenken und die Imagination des Lesers mit dem überlieferten religiösen Bilderkanon engzuführen.

3. Bildwirkung und politisches Handeln

Die Bilder des LLS bergen also eine „Verdoppelung“ der chronikalen Textaussagen durch ein **Bildprogramm**, das, wie schon erwähnt, seine Fundamente in Byzanz erhielt und in der Moskauer Rus' im eschatologischen Sinne weiterentwickelt wurde. Hier kann man von einer regelrechten „Bildpolitik“ Ivan IV. sprechen. Mit der Konsolidierung der Rus' lief das Sammeln der russischen Geschichte parallel; die Eroberung neuer Gebiete wurde im Bildprogramm nicht nur historisch-politisch, sondern auch theologisch gerechtfertigt. Die Siege Ivans IV. wurden immer als die rechtmäßigen Siege Gottes dargestellt,⁴⁰ der **ungläubige Feind** war also von vornherein zum Untergang bzw. zur Unterwerfung unter die Russen verurteilt. Vor allem wurden in das Bildprogramm Ivans IV. viele Elemente aus der Ikonenmalerei übernommen, gerade wenn es um die Rechtfertigung und die Glorifizierung von Kriegen und Kämpfen geht (man denke an die Monumentalikone „Cerkov' voinstvuščaja“) – besonders innerhalb der Darstellung der russischen Geschichte. Kurz gesagt, es wurde im LLS programmatisch festgelegt, dass die glorreichen biblischen Kämpfe als Urbild für die Kämpfe der Russen zu sehen seien und somit theologisch legitimiert sind.⁴¹ Der **byzantinische Herrscher-gedanke**, der in der Verbindung von Herrschaft und Orthodoxie, Kirche und Staat bestand, wurde in der Moskauer Rus' unter Ivan IV. durch religiös-eschatologische Interpretation der Herrschaft und ihres geschichtlichen Stellenwertes noch intensiviert: Vor allem der Gedanke der Mission lag dem russischen

³⁹ Ausführlich dazu: Belting: Bild und Kult.

⁴⁰ Vgl. Sabine Merten: Die Kunst und der Krieg. Kampfbilder und Kriegverständnis im „Licevoj Letopisnij Svod“ (Moskau, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts). In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 50 (2002) Heft 4, 481-518.

⁴¹ Rowland unterstreicht in seiner Untersuchung zum militärischen Bildprogramm in der Moskauer Rus' die besondere Rolle von Ikonen und Bildern bei der Bildung der Moskauer Rus' als politische Einheit. Vor allem die Ikone „Cerkov' voinstvuščaja“ seien den Bojaren als militärischer Elite des Landes zugänglich gewesen und hätte daher eine propagandistische Funktion der Legitimation der Bojaren als „Krieger Gottes“ erfüllt. (Vgl. Daniel Rowland: Biblical Military Imagery in the Political Culture of Early Modern Russia. In: Medieval Russian Culture. Vol. 2. Ed. by Michael S. Flier and Daniel Rowland. Berkely, Los Angeles, London 1994, 186.

Herrscherkonzept Ivans IV. – und seiner entsprechenden Politik – zugrunde.⁴² Denn die Idee vom Moskau als Drittem Rom wurde nun als Basis jener politischen und religiösen Ideen verwendet, die Moskau zur „eschatologischen Theokratie“⁴³ machen sollten. Moskau betrachtete sich als das letzte orthodoxe, also rechtgläubige, Reich, und die Aufgaben des russischen Zaren bekamen damit gezwungenermaßen messianischen Charakter.⁴⁴

Im 16. Jahrhundert tritt eine **apokalyptische Komponente** ganz deutlich hervor; sichtbar ist dies im LLS an der überaus gehäufte Darstellung von kriegerischen Szenen gegen die Ungläubigen mit religiösem Überbau – vor allem in den Zyklen der russischen Geschichte.⁴⁵ Die zahlreichen kriegerischen Darstellungen im LLS, vor allem die ausführliche Schilderungen der russischen Siege über Katholiken und Heiden, sind bezeichnend für den neu entstehenden messianischen Gedanken unter Ivans IV. In der Chronik wird vor allem die Episode des Kampfes Aleksandr Nevskijs gegen die „Deutschen“ sowie die Mamaj-Schlacht gegen die Tataren an prominente Stelle gesetzt.⁴⁶ Die Interpretation dieser beiden Kriege besitzt für das Selbstverständnis und für die ideologische Konstituierung des Moskauer Rus' eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Vor allem Aleksandr Nevskij spielt im politischen Selbstbewusstsein Ivan IV. eine große Rolle. Zum Zeitpunkt der Herrschaft Ivan IV. existieren schon einige Redaktionen der Vita Nevskis, dennoch fügte Metropolit Makarij speziell für die „Stepennaja kniga“ 1552 noch eine dazu. In dieser neuen Redaktion wird deutlich, „dass hier erstmals die kriegerischen Zusammenstöße Aleksandr Nevskijs mit den livländischen Deutschen und den Schweden in den Jahren 1240-1242 als Glaubenskriege des

⁴² Zur Verbindung von Krieg und Missionsgedanke bzw. der Kriegsführung als Glaubenskrieg in der Rus' vgl. Reinhard Frötschner: Der Livländische Krieg (1558-1582/83) – ein Glaubenskrieg des Moskauer Zartums? Der Krieg im Spiegel der zeitgenössischen offiziellen Moskauer Historiographie. In: der Krieg im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Gründe, Begründungen, Bildern, Bräuche, Recht. Hrsg. von Horst Brunner. Wiesbaden 1999, 373-394.

⁴³ Vgl. Boris A. Uspenskij: Zar und Gott. Semiotische Aspekte der Sakralisierung des Monarchen in Russland. In: Ders., Semiotik der Geschichte. Wien 1991, 131-165, hier 146.

⁴⁴ Vgl. Boris A. Uspenskij: Zar und Gott, 146.

⁴⁵ Amosov behauptet sogar, dass ein apokalyptischer Bilderteil ursprünglich ebenfalls Teil des LLS gewesen sei, später aber von diesem separiert worden wäre. Diese Apokalypse befand sich im sog. „Egorovskij sbornik“, in dem sich ebenfalls die „Čudesa Archenangela Michaila“, das „Zaatie Ioanna Bogoslova na Uspenie Bogorodcy“ und das „Slovo pochvalnoe na Začatie Ioanna Predčeti“ befindet. (Vgl. Amosov: Licevoj Letopisnij Svod, 15f.).

⁴⁶ Zu einem Vergleich dieser beiden Schlacht- und Kampfsequenzen sowie ihrer Bildbedeutung siehe: N.N. Rozov: Batal'nye izobraženija v licevom letopisnom svode Ivana Groznogo. In: Drevnerusskoe iskusstvo XXIV-XV veka. Moskva 1984, 152-155.

rechtgläubigen Großfürsten gegen Ungläubige dargestellt und in den Rang der Kämpfe der Rus' gegen die Tataren erhoben wurden.⁴⁷

Auch in der entsprechenden Abbildung, die Teil eines ganzen Bilderzyklus von etwa 40 Bildern ist (und im zugrundeliegenden Text) im LLS wird dies ganz deutlich: Die Himmlischen Heerscharen stehen eindeutig auf Seiten des russischen orthodoxen Heerführers und vertreiben „mit Gottes Zorn“ den ungläubigen Feind. Der Text erwähnt diese göttliche Dimension: „Gott im Himmel kam dem Großfürst Aleksandr zu Hilfe. Und sie siegten in Gott und in seiner Kraft.“ (Lapt. tom, l. 939). Die zentrale Szene dieses Zyklus ist geprägt von einer komplexen Bildkomposition mit einer besonderen ikonographischen Ausgestaltung. Das Bild ist in einen oberen, himmlischen, und in einen unteren, irdischen, Bereich aufgeteilt. Im oberen Bereich reiten die Himmlischen Heerscharen mit dem Erzengel Michael, im unteren Bereich kämpfen die russischen Truppen gegen die Deutschen, wobei diese auch hier von den Heerscharen unterstützt werden. Diese Synchronizität der Bildelemente verweist auf synchrone Ereignisse in beiden Sphären und deutet ihre Transparenz an. Nevskij trägt wie die Himmlischen Heerscharen einen Heiligenschein und ist zudem durch sei weißes Pferd und die goldene Rüstung erkennbar: (Abb., Lapt. tom, l. 938ob.)

Generell ist ein „**apokalyptischer Ton**“ dem 16. und dem 17. Jahrhundert in der Moskauer Rus' durchaus eigen, aufgrund komplizierter Berechnungen der Jahreszahlen erwartete man das Ende der Welt jeden Moment.⁴⁸ Aber vor allem eschatologische Überlegungen nehmen überhand: Ivan will – gerade mit der Errichtung der Opričnina – das Weltgericht selbst in die Hand nehmen, bestraft seine Feinde, die Ungläubigen, d.h. Nicht-Orthodoxen; und will das Reich Gottes noch auf Erden errichten – allerdings mit dem Zaren an der Spitze.⁴⁹ Diesbezüglich gibt der LLS ebenfalls Aufschluss. Denn kaum münden die Ereignisse des LLS in die Zeit Ivans IV., nehmen die kriegerischen Darstellungen ab und Ivan IV. wird als gerechter Friedenskaiser gezeigt, der nun die Ernte seiner Bemühungen einholt und ein orthodoxes rechtmäßiges Reich Gottes auf Erden verwaltet. Die früheren Kriege Ivans IV., die ja immer als Bestrafung der Ungläubigen und

⁴⁷ Frötschner: Der livländische Krieg, 385.

⁴⁸ Gabriele Scheidegger, Endzeit. Russland am Ende des 17. Jahrhunderts. Bern (usw.) 1999, insbes. 53-56.

⁴⁹ V.A Sacharov: Opričnina i samoderžavie Ivana Groznogo kak voploščenie teologičeskoj politologii XVI veka. In: Gosudarstvennoe upravlenie: istoričeskie aspekty. Moskva 1997, 42-72. Sacharov spricht in diesem Zusammenhang von einer Hier-Dortie: Die Bedeutung der Opričnina läge in der Bestrafung der Gegner von Gott und Zar. Es sei eine Institution, mit deren Hilfe man die maximale Annäherung des weltlichen Zartums an das himmlische Zartum erreiche. DORT richte der himmlische Gott-Zar, und Satan vollstreckte mit seinen Kriegern (den Teufeln) seine Urteile. HIER richte der Zar-Gott und die Opričniki vollstreckten seine Verurteilungen. (Ibid. 46).

nicht als Eroberungszüge dargestellt wurden, werden nun als Vorstufe zum letzten, göttlichen, Reich gedeutet.

Damit wird das **Konzept des Heiligen Krieges** propagiert und gleichzeitig durch die Rückversicherung auf biblische Stellen und historische Ereignisse legitimiert. Sogar der Metropolit Makarij formuliert dieses Konzept aktiv mit, wenn er in einer Ansprache an Ivan IV. eine Genealogie des Sieges zwischen Dmitrij Donskoj, Nevskij und Ivan IV. herstellt, und den historisch legitimierten Anspruch der Russen auf den positiven Ausgang der Schlacht gegen die Ungläubigen hervorkehrt. Zudem setzt er den von Ivan IV. geplanten Krieg gegen Kazan' mit der Bedeutung der Kriege des Alten Testaments gleich.⁵⁰ In diesem Sinne nimmt Makarij, als Mit-Initiator des Unternehmens LLS natürlich auch Einfluss auf die „ideologische“ Ausgestaltung des LLS. Denn nimmt man die Interpretation des LLS ernst, deutet alles darauf hin, dass Ivan IV. zu jener Instanz wird, welche die russische Geschichte verwirklicht und ins Reich Gottes münden lässt: Als Erschaffer der Bilder der russischen Geschichte ist er zugleich der Erschaffer ihres letzten Sinnes. Da Ivan IV. der Auftraggeber und – neben ein paar Bojaren und Geistlichen – fast der einzige Rezipient des LLS blieb – ist dieser Aspekt nochmals zu konkretisieren: Der LLS figuriert also nicht nur als eine rückwirkende Re-Interpretation der Vergangenheit, er etabliert nicht nur ein bestimmtes Geschichtsbild hinsichtlich der Vergangenheit, sondern stellt auch als sogenanntes „Egodokument“ die Erfüllung einer politischen Mission dar. Hier werden von Ivan IV. die Grundlagen für die Deutung des Zukunftsverlaufes dargelegt, so dass der LLS schließlich als Handlungs- und Interpretationsmuster für die politischen Aktivitäten des Zaren generell dienen und ihn geradewegs, durch die eschatologisch motivierte Geschichtsdeutung, in die Zukunft einer prophezeiten sich selbst erfüllenden Heilsgeschichte katapultieren.

⁵⁰ Polnoe Sobranie Russkich letopisej 6 (1853), 225.

4. Bibliographie

- Bandmann, Günter: Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 7 (1962), 146-166.
- Belting, Hans: Bild und Kult. München 1990.
- Belting, Hans: Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001 .
- Boockmann, Hartmut: Dreimal Kulturgeschichte, Alltagsgeschichte, Geschichte der materiellen Kultur. In: Zeitschrift für Historische Forschung 13 (1986), 201-215.
- Burke, Peter: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003 (engl. 2001) .
- Cederlöf, Olle: The Battle Painting as a Historical Source. An Inquiry into the Principles. In: Revue Internationale d'Histoire Militaire 26 (1967), 119-144.
- Ettliger, Leopold D.: Kunstgeschichte als Geschichte. In: Jahrbuch der Hamburger Kunsthallen 16 (1971), 7-19.
- Fiebig, Hans: Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte. In: Roland Simon-Schäfer, Walter Chr. Zimmerli (Hg.), Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen – Vorschläge – Entwürfe. Hamburg 1975, 141-161.
- Frötschner, Reinhard: Der Livländische Krieg (1558-1582/83) – ein Glaubenskrieg des Moskauer Zartums? Der Krieg im Spiegel der zeitgenössischen offiziellen Moskauer Historiographie. In: der Krieg im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Gründe, Begründungen, Bildern, Bräuche, Recht. Hrsg. von Horst Brunner. Wiesbaden 1999, 373-394.
- Ginzburg, Carlo: Kunst und Soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition (1966). In: Ders., Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1993, 63-127.
- Gurewitsch, Aaron: Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. Dresden 1978.
- Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologisierung des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939.
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte der Bilder vor dem Zeitalter der Kunst. München 1990, 193.
- Hardtwig, Wolfgang, Literaturbericht. Der Historiker und die Bilder. Überlegungen zu Francis Haskell. In: Geschichte und Gesellschaft 24 (1998), 305-322.
- Haskell, Francis: Die Geschichte und ihre Bilder: die Kunst und die Deutung der Vergangenheit. Aus d. Engl. v. Michael Bischoff. München 1995.

- Hecht, Christian: Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Berlin 1997.
- Heckscher, William S.: Die Genesis der Ikonologie (1967), In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln 1987, 112-164.
- Hoogewerff, G. J.: Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst (1931). In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln 1987, 81-111
- Jacob, Frank-Dietrich: Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde. In: Festschrift für Ernst-Heinz Lemper. Beiheft zum Görlitzer Magazin 1989, Jg. 3 (1989), 14-24
- Jacob, Frank-Dietrich: Quellenkundliche Methoden und Historische Bildkunde – Ergebnisse und Schlußfolgerungen am Beispiel historischer Stadtdarstellungen. In: Jahrbuch für Regionalgeschichte 19 (1991)
- Jäger, Jens: Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung. Tübingen 2000 = Historische Einführungen Bd. 7
- Kaemmerling, E. (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1. Köln 1979
- Kämpfer, Frank: „Russland an der Schwelle zur Neuzeit“. Kunst, Ideologie und historisches Bewusstsein unter Ivan Groznyj. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 23 (1975) 504-524
- Kämpfer, Frank: Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem großen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis. Recklinghausen 1978
- Kämpfer, Frank: Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays. Hamburg 1997 = 20th Century imaginarium vol. I.
- Kemp, Wolfgang: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Berlin 1992
- Keyser, Erich: Das Bild als Geschichtsquelle. In: Historische Bildkunde, hrsg. von Walter Goetz, 2, Hamburg 1935, 5-32
- Knauer, Martin: „Dokumentsinn“ – „historischer Dokumentensinn“. Überlegungen zu einer historischen Ikonologie. In: Brigitte Tolkemitt, Rainer Wohlfeil (Hg.), Historische Bildkunde. Probleme – Wege Beispiele, Berlin 1991, 37-47 = Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12
- Kötzsche, Rudolf: Bildkunde und Landesgeschichte. In: Historische Bildkunde, hrsg. von Walter Goetz, 2, 33-38
- Krüger, Klaus: Die Lesbarkeit von Bildern. Bemerkungen zum bildungssoziologischen Kontext von kirchlichen Bildausstattungen im Mittelalter. In: Bild und Bildung. Ikonologische Interpretationen vormoderner Dokumente von Erzie-

- hung und Bildung, hrsg. von Christian Rittelmeyer, Erhard Wiersing. Wiesbaden 1991, 105-131. = Wolfenbütteler Forschungen 49
- Krüger, Klaus: Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.), Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch, Göttingen 1997, 53-86. = Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4
- Kuhn, Helmut: Die Geschichtlichkeit der Kunst. In: Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft 25 (1931), 209-225
- Kühnel, Harry: Abbild oder Sinnbild in der Malerei des Spätmittelalters. In: Europäische Sachkultur. Gedenkschrift aus Anlaß des zehnjährigen Bestehens des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs. Wien 1980, 83-100 = Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde 4
- Kunze, H.: Zur historischen Bildkunde. In: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie 78 (1980), 11-17
- Ladendorf, Heinz: Zur Historischen Bildkunde. In: Forschungen zur Brandenburgischen und Preußischen Geschichte 47 (1935), 378-385
- Ladendorf, Heinz: Historische Bildkunde. In: Jahresberichte für Deutsche Geschichte, 11 (1935), 148-151; 13 (1937), 171-174; 14 (1938), 177-183
- Le Goff, Jacques: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt, New York 1992. = Historische Studien Band 6
- Le Goff, Jacques: Phantasie und Realität des Mittelalters. Stuttgart 1990
- Lichačev, Dmitrij S.: Poëtika drevnerusskoj literatury. Moskva 1979, 209-224
- Lichatschow, Dmitrij S.: Die Kunst Russlands. Gütersloh 1991, 46-48
- Mannheim, Karl: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. In: Jahrbuch für Kunstgeschichte 1 (15) 1921/1922. Wien 1923, 236-274
- Merten, Sabine: Die Kunst und der Krieg. Kampfbilder und Kriegsverständnis im „Licevoj Letopisnij Svod“ (Moskau, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts). In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas 50 (2002) Heft 4, 481-518.
- Oexle, Otto Gerhard (Hg.): Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch. Mit Beiträgen von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt. Göttingen 1997. = Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft 4
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie (1955). In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln 1987, 207-224
- Panofsky, Erwin: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst [1932]. In: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1. Köln 1987, 185-206
- Paret, Peter: Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane. München 1990

- Patzelt, Erna: Das Bild als urkundliche Quelle der Wirtschaftsgeschichte. In: *Archivalische Zeitschrift*, 50/51 (1955), 254-254
- Pauer, Hans: Bildkunde und Geschichtswissenschaft. In: *Mitteilungen der österreichischen Geschichtsforschung* 71 (1963), 194-210
- Podobedova, O. I.: *Moskovskaja škola živopisi pri Ivane IV. Raboty v moskovskom Kremle 40-ch godov XVI veka*. Moskva 1972
- Popp, H.: Das Bild als Quelle. In: Bericht über die 35. Versammlung deutscher Historiker in Berlin, 3.-7.10.1984. Stuttgart 1985
- Prosser, Jon (Hg.): *Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London 1998
- Reichardt, Rolf: Bild und Mediengeschichte. In: *Kompass der Geschichtswissenschaft*. Hrsg. von J. Eibach und G. Lottes. Göttingen 2002. 219-230
- Roeck, Bernd: *Kunst und Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit: Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich vom 15.-17. Jahrhundert*. Göttingen 1999
- Rowland, Daniel: *Biblical Military Imagery in the Political Culture of Early Modern Russia*. In: *Medieval Russian Culture*. Vol. 2. Ed. by Michael S. Flier and Daniel Rowland. Berkely, Los Angeles, London 1994, 186.
- Sacharov, V.A: *Opričnina i samoderžavie Ivana Groznogo kak voploščenie teologičeskoj politologii XVI veka*. In: *Gosudarstvennoe upravlenie: istoričeskie aspekty*. Moskva 1997, 42-72
- Schmitt, Jean-Claude: *L'historien et les images*. In: Otto Gerhard Oexle (Hg.), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen 1997, 7-51 = *Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft* 4
- Schultze, W.: *Bildkunde und Landesgeschichte*, in: *Forschungen und Fortschritte. Nachrichtenblatt der deutschen Wissenschaft und Technik* 13 (1937), 386f.
- Signori, Gabriela: *Wörter, Sachen und Bilder. Oder: die Mehrdeutigkeit des scheinbar Eindeutigen*. In: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter*. Festgabe für Klaus Schreiner. Mit einem Geleitwort von Reinhart Koselleck, hrsg. von Andrea Löther, Ulrich Meier, Norbert Schnitzler, Gerd Schwerhoff, Gabriela Signori. München 1996, 11-33
- Talkenberger, Heike: *Historische Erkenntnis der Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde*. In: Hans-Jürgen Goertz (Hg.), *Geschichte. Ein Grundkurs*, Hamburg 1998, 83-98
- Talkenberger, Heike: *Von der Illustration zur Interpretation. Das Bild als Historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Historischen Bildkunde*. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 21 (1994) 289-314
- Tolkemitt, Brigitte, Rainer Wohlfeil (Hg.): *Historische Bildkunde. Probleme – Wege - Beispiele*. Berlin 1991. = *Zeitschrift für Historische Forschung*, Beiheft 12

- Topitsch, Klaus, Brekerbohn, Anke (Hg.): Der Schuß aus dem Bild. Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. Münster, München 2004
- Uspenskij, Boris A.: Zur Untersuchung der Sprache alter Malerei. Vorwort zu: L.F. Shegin, Die Sprache des Bildes. Form und Konvention in der alten Kunst. Dresden 1982, 7-34
- Uspenskij, Boris A.: Zar und Gott. Semiotische Aspekte der Sakralisierung des Monarchen in Russland. In: Ders., Semiotik der Geschichte. Wien 1991, 131-165
- Vavra, Elisabeth: Kunstgeschichte und Realienkunde. In: Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung. Wien 1984, 174-192 = Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 6
- Vavra, Elisabeth: Kunstwerke als Quellenmaterial der Sachkulturforschung. In: Europäische Sachkultur des Mittelalters. Wien 1980, 195-232 = Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 4
- Wilharm, Irmgard (Hg.): Geschichte in Bildern. Pfaffenweiler 1995
- Wohlfeil, Rainer: Das Bild als historische Geschichtsquelle. In: Historische Zeitschrift 243 (1986) 91-100
- Wohlfeil, Rainer: Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde. In: Brigitte Tolkemitt, Rainer Wohlfeil (Hg.), Historische Bildkunde. Probleme - Wege Beispiele, Berlin 1991, 17-35 = Zeitschrift für Historische Forschung Beiheft 12

Weiteres Material

Der Arbeitskreis Historische Bildforschung in Hamburg versteht sich als Forum, welches das bisher wenig genutzte Potential dieser Quellengruppe mit neuen methodischen Instrumentarien (wie etwa die Ikonologie, Semiotik und rezeptionsästhetische Ansätze) für die Geschichtswissenschaft nutzbar machen möchte. Inklusive Projektvorstellungen, Tagungsankündigungen:

www.rrz.uni-hamburg.de/Bildforschung/

Stand: November 2004

Letzte Änderung: 20.11. 2004

Email-Adresse der Autorin: s.merten@lrz.uni-muenchen.de

Digitales Handbuch zur Geschichte und Kultur Russlands und Osteuropas

www.vifaost.de/geschichte/handbuch