

Visuelle Identität

Selbstbilder und Bildgedächtnis am Beispiel Litauens

wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung
eines Doktor-Grades

an der

**Martin-Luther Universität
Halle-Wittenberg**

im

Fachbereich Geschichte, Philosophie und
Sozialwissenschaften

Eingereicht von **Elena Merk** am 10. Dezember 2006

Verteidigt am 13. Dezember 2007

Gutachter: **Prof. Dr. Hans-Jürgen Pandel,
Prof. Dr. Gerhard Schneider**

urn:nbn:de:gbv:3-000013479

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=nbn%3Ade%3Agbv%3A3-000013479>]

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde am 13.12.2008 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Philosophische Fakultät I: Sozialwissenschaften und historische Kulturwissenschaften verteidigt, keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Dachau, den

03.März 2008

(Unterschrift)

Akademischer Werdegang

Name: **Elena Merk** (geb. Zevzikova),
geboren am: 31.05.1971 in Trakai (Litauen)

- 09/1989 – 07/1995 Studium an der Fakultät für Geschichte, Universität Vilnius (Litauen). Erfolgreicher Abschluss des Magisterstudiums.
- 09/1995 – 10/1996 Tätigkeit als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Geschichtstheorie und Kulturgeschichte an der Fakultät für Geschichte der Universität Vilnius (Litauen).
- 10/1996 – 08/1997 Forschungsaufenthalt am Georg-Eckert-Institut für internationale Schulbuchforschung in Braunschweig als Stipendiatin der Hans-Seidel-Stiftung e.V.
- 09/1997 – 10/1998 Tätigkeit als wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Geschichtstheorie und Kulturgeschichte an der Fakultät für Geschichte an der Universität Vilnius (Litauen).
- 10/1998 – 12/2007 Doktorandenstudium im Fachbereich Geschichte, Philosophie und Sozialwissenschaften an der Martin-Luther-Universität Halle- Wittenberg unter der Leitung von Prof. Dr. Hans-Jürgen Pandel als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD). Thema der Doktorarbeit „Visuelle Identität: Selbstbilder und Bildgedächtnis am Beispiel Litauens“.
- 12/2007 Abschluß der wissenschaftliche Prüfung für den akademischen Grad des Doktors der Philosophie (Dr. phil.) mit dem Gesamtprädikat „cum laude“ für das Wissenschaftsgebiet Geschichte.

Wissenschaftliche Veröffentlichungen

- Als Autorin
- Gedanken zur Entwicklung der Geschichts-
didaktik in Litauen, in: Auf den Kehrthau der
Geschichte? Der Umgang mit der sozialistischen
Vergangenheit, Hrsg. von Isabelle de Keghel,
Robert Maier, Hannover 1999, S. 197-200.
- Emancipuota Kleja, arba moteris siuolaikinio
istorijos mokslo požiūriu [Emanzipierte Klio, oder
die Frau aus der Sicht der gegenwärtigen
Geschichtswissenschaft], in: Feminizmas,
visuomene, kultūra [Feminismus, Gesellschaft,
Kultur], Vilnius 1999, S. 40-45.
- Regimoji istorija: Trys baltų genciu
evangelizacijos vaizdai [Visuelle Geschichte: drei
Bilder zur Evangelisierung der Balten], in: Naujasis
zidinys-Aidai, 2000, S. 160-170.
- Mitarbeit bei
- The European Home: Representations of 20th
Century Europe in History Textbooks,
Hrsg. Falk Pingel, Straßburg 2000.

Dachau, März 2008

Einleitung

Angesichts der gegenwärtigen globalen Prozesse der Internationalisierung haben Begriffe wie Nation, Nationalbewusstsein sowie nationale Identität an Aktualität gewonnen. Unter dem Globalisierungsdruck haben die Fragen nach der Legitimation der nationalen und kulturellen Identitäten erneut Bedeutung für ganz Europa erlangt. Die „Gemeinschaft der europäischen Nationen“ tritt als neue Dimension von Zugehörigkeit und kollektiver Identität auf. Unter diesem Begriff wird eine Gemeinschaft von Staaten Europas mit eigener Identität und gemeinsamer Verantwortung verstanden.¹

Die Bildung eigener Identitäten stellt für die Nationen unter Berücksichtigung dieser neuen Dimension heute eine große Herausforderung dar, vor allem im Bereich des Bildungswesens. Bei der Bildung des Identitätsbewusstseins wird besonders auf die Geschichte zurückgegriffen. Geschichtswissenschaft und der Geschichtsunterricht übernehmen dabei eine sehr wichtige Rolle. Geschichtsbewusstsein zu entwickeln, indem das Phänomen der Nation in seiner komplexen, widersprüchlichen und gefährlichen sowie in seiner konstruktiven Bedeutung einen historisch adäquaten Platz erhält, wird als eine schwierige didaktische Aufgabe der Gegenwart eingeschätzt.²

Das Ziel vorliegender Arbeit ist es, einen Beitrag zur Bewältigung dieser Aufgabe zu leisten. Am Beispiel Litauens, also eines osteuropäischen Staates, werden einige aktuelle Probleme bezüglich der Bildung der nationalen Identität angesprochen. Litauen ist heute ein Land, in dem die Prozesse

¹ Bernd Janssen (Hg.), Die europäische Dimension in Lehr- und Lernmitteln, Bonn 1995, S. 16.

² Karl-Ernst Jeismann, Sind wir ein Volk? Thesen zur Nationalgeschichte als Gegenstand historischen Lernens, in: Helmut Krautkrämer (Hg.), Geschichte erforschen, erfahren, vermitteln. Festschrift für Wolfgang Hug zum 9. Juli 1991, Bonn 1991, S. 62.

der Bildung eines nationalen sowie europäischen Bewusstseins fast gleichzeitig verlaufen. Nach dem Zerfall der Sowjetunion begann der Prozess des Aufbaus eines nationalen Selbstbewusstseins bzw. der Prozess der Neuherstellung des Bildes der litauischen Nation. Die ethnozentrischen und nationalistischen Tendenzen als dessen Folge entsprachen nicht der modernen Vorstellung über eine Nation im Rahmen einer internationalen Solidargemeinschaft. Die Litauer sind dadurch mit der äußerst schwierigen Aufgabe konfrontiert, eine nationale und eine europäische Identität gleichzeitig zu schaffen.

Nationale Identität ist einer der Schlüsselbegriffe vorliegender Arbeit. Dabei wird Bezug auf die Definitionen der Begriffe „Nation“ sowie „Identität“, die in der neueren Nationenforschung entstanden sind, genommen. Im Rahmen dieser Arbeit wird „Nation“ als ein historisches Phänomen und als ein mentales Konstrukt betrachtet. Als Grundlage dient dabei die Definition von Benedict Anderson. Er definiert Nation als eine vorgestellte Gemeinschaft, deren Mitglieder das Konstrukt Nation erstellen, um sich selbst mit ihm identifizieren zu können.³ Im engen Zusammenhang mit dieser Aussage steht die Definition des Begriffes „kollektive Identität“ von Jan Assmann, der sie ebenfalls als ein Konstrukt bzw. als ein Bild, das eine Gruppe von sich aufbaut und mit dem sich deren Mitglieder identifizieren, bezeichnet.⁴

Die Nationenforschung trennt heute zwischen modernen und vormodernen Formen der Nationen.⁵ Gemeinschaften haben

³ Siehe hierzu Benedict Anderson, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt a. M. 1988.

⁴ Jan Assmann, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerungen und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992, S. 132.

⁵ Zum Forschungsstand über dieses Thema siehe Dieter Langewiesche, Nation, Nationalismus, Nationalstaat. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Neue politische Literatur 40 (1995), S. 190-235; Dieter Langewiesche, Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Europa und Deutschland, München

sich schon seit dem frühen Mittelalter als Nationen bezeichnet. Da sich in jedem Zeitalter unter diesem Begriff ein eigener Inhalt verbirgt,⁶ gibt es keine allgemeine, für alle Zeitalter passende Definition des Begriffes. Das Bewusstsein der Zusammengehörigkeit von Gemeinschaften basierte im Laufe der Zeit auf unterschiedlichen Grundlagen. Diese reichten von Territorium, Konfession, Ethnie, Staat, Kultur, Tradition und Sprache bis hin zur Solidarität und gemeinsamer Verantwortung. Aus der Sicht der modernen Nationenforschung ist eine Nation eine Gemeinschaft von Menschen, die eine gemeinsame Vorstellung über ihre Geschichte, ihr Land sowie über sprachliche und religiöse Einheit miteinander teilt, gemeinsam die Nation bildet und ein gemeinsames Verständnis dieser Nation hat. Das beruht zum Beispiel auf der Basis gemeinsam geglaubter Ursprungsmythen und gemeinsam für richtig gehaltener Zukunftsvisionen. Des Weiteren stellt das Abgrenzen von Anderen bzw. das Ausschließen Nichtdazugehöriger eine weitere Grundlage zum Verständnis der Nation dar.⁷

Im Zentrum des Forschungsinteresses vorliegender Arbeit stehen diejenigen Gemeinschaften Litauens, die sich als Nation bezeichneten. Im Falle Litauens wird das Konstrukt der Adelsnation im 17. Jahrhundert sowie der litauischen Nation im 19. und 20. Jahrhundert zum Forschungsobjekt.

2000; Dirk Richter, *Nation als Form*, Opladen 1996; Berit Pleitner, *Die „vernünftige Nation“*, Frankfurt a. M. 2001, S. 9-62.

⁶ Für eine Gesamtübersicht über die Fülle der Bedeutungen, die der Begriff Nation seit dem späten Mittelalter gewonnen hat, siehe den umfangreichen Artikel von Reinhart Koselleck, *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*, in: *Geschichtliche Grundbegriffe* Bd. 7, Stuttgart 1992, S. 141-431, sowie Frantisek Graus, *Die Nationenbildung der Westslawen im Mittelalter*, Sigmaringen 1980, S. 16; Zwi Batscha, Jörn Garber (Hg.), *Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1981; Otto Dann, *Nationalismus in vorindustrieller Zeit*, München 1993; Bernhard Giesen, *Nationale und kulturelle Identität: Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1991; Ernest Gellner, *Nationalismus und Moderne*, Berlin 1991, S. 88-90.

⁷ Ulrich Bielefeld, Gisela Engel (Hg.), *Bilder der Nation*, Hamburg 1998, S. 19.

Das Konstrukt lässt sich auch als „Selbstrepräsentation“ oder „Selbstbild“ einer Nation bezeichnen.⁸ Es besteht aus Symbolen, die gleichzeitig auch Zugehörigkeitsmerkmale für die Gruppe sind.⁹ Die Symbole stehen nicht nur im Dienste der Darstellung (Präsentation) von Identität, sondern machen diese erkenn- sowie erforschbar.¹⁰ Identität ist nur erkennbar, wenn sie in irgendeinem Medium geäußert werden kann, sich einen Eindruck verschafft. Solche Medien werden heute als Identitätspräsentationsmedien bezeichnet.¹¹ Die Symbole der Selbstrepräsentation entstehen in einer diskursiven sowie in einer medialen Form.¹²

Das Forschungsinteresse dieser Arbeit richtet sich auf visuelle Medien bzw. Bilder, die als Medien der Selbstrepräsentation einer Gemeinschaft beziehungsweise als Selbstbilder betrachtet werden. Es sind gerade solche visuellen Selbstbilder, die einen Anteil an dem Konstrukt „Nation“ haben. Um dieses Konstrukt zu erhalten, um es abrufbar zu machen, bildet die Gemeinschaft ein Gedächtnis. Bilder sind in diesem Zusammenhang laut Alida Assmann ein Medium, das sich als Speicher eines kollektiven Gedächtnisses anbietet, „um die flüchtigen Erinnerungen zu konservieren und ihnen die Chance einer Generationen überdauernden Haltbarkeit zu geben“¹³.

Wenn man von dieser Definition ausgeht, dann ist das Gedächtnis einer Nation ebenfalls ein Konstrukt. Besonders

⁸ Ebd. S. 19.

⁹ Ebd. S. 19.

¹⁰ Paul Michel (Hg.), *Symbole im Dienste der Darstellung von Identität*, Bern/Berlin u.a. 2000.

¹¹ Ebd. S. X.

¹² Vgl. Marek Czytewski, *Nationale Selbst- und Fremdbilder im Gespräch*, Opladen 1996; Alida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1990; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992; Alida u. Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, Bochum 1983; Paul Michel (Hg.), *Symbole im Dienste der Darstellung von Identität*, Bern/Berlin u.a. 2000.

¹³ Alida Assmann, *Individuelles und kollektives Gedächtnis - Formen, Funktionen und Medien*, in: Kurt Wettengl (Hg.) *„Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart“*, Frankfurt a. M. 2000, S. 24.

diese Konstruktion eines nationalen Gedächtnisses ist für Selektion anfällig.¹⁴ Hier geht es um diejenigen Bezugspunkte in der Geschichte, die das positive Selbstbild stärken. Was nicht in dieses oft heroische Bild passt, wird dem Vergessen anheim gegeben.¹⁵ Solche in Bildern selektiv gesicherten Erinnerungen lassen sich als visuelle Identität bezeichnet. Am Beispiel Litauens lässt sich dieses Phänomen der visuellen Identität einer Nation erforschen. Die Selbstbilder und das daraus entstandene Bildgedächtnis einer Nation sowie die daraus gewonnene Nationalidentität sind das Hauptthema dieser Arbeit.

Im Rahmen meines Forschungsthemas bedeutet der Begriff „Bild“ im engen Sinne eine mit künstlerischen Mitteln bemalte Fläche. In weiterem Sinne wird das Bild als nachgeschaffene und reproduzierte Ansicht betrachtet, die in sich eine bestimmte Art des menschlichen Sehens verkörpert.¹⁶ Im Zentrum des Forschungsinteresses stehen die Bildertypen Buchminiatur, Illustrationen in Druckwerken sowie Werke der Wandmalerei (Fresken), der Grafik, der Malerei, vor allem der Historienmalerei, und politische Plakate.

Im Rahmen dieser Arbeit wird zunächst untersucht, welche Kunstwerke der Repräsentation von nationaler Identität dienen. Daraufhin werden diejenigen visuellen Darstellungen ausgewählt, die diese Funktion heute bei der Bildung von nationaler Identität erfüllen können. Diese Forschungsergebnisse sollten dann in der Abbildungsgestaltung moderner Geschichtsschulbücher ihre Anwendung finden. Da heute ein Geschichtsschulbuch kaum ohne Abbildungen vorstellbar ist, muss ein Abbildungskonzept auf Grund des neuesten

¹⁴ Ebd. S. 22.

¹⁵ Ebd. S. 22-23.

¹⁶ John Berger u.a. (Hg.), Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek 1974, S. 9.

Erkenntnisstandes der Sozialwissenschaften ausgearbeitet werden. Für die Gestaltung der Geschichtsschulbücher mit Text stehen heute die Forschungsergebnisse litauischer Historiker sowie theoretische Modelle der Geschichtsdarstellung zur Verfügung. Anzahl und Qualität der Abbildungen in den Geschichtsschulbüchern sind bis jetzt eine Kostenfrage. Und bis heute hat man das Abbildungsgut kaum kritisch durchleuchtet. Das identitätsbildende Potenzial der Bilder wurde nicht untersucht, weshalb man seine Wirkung oft unterschätzt hat.

Bevor man die Abbildungskonzeption für ein litauisches Geschichtsschulbuch entwickelt, stellt sich die Frage, ob ein Fundus an Bildern verfügbar ist, mit Hilfe dessen die nationale Identität der Litauer heute gebildet werden kann. Es lässt sich folgende Hypothese formulieren: Einfluss auf die nationale Identität der Litauer können nur diejenigen Bilder haben, deren Inhalt sich auf die Litauer/Litauen bzw. auf die Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft der Litauer/Litauens bezieht und vor allem von der Bevölkerung verstanden bzw. akzeptiert wird.

Die Analyse des Bildfundus hat die Frage zu beantworten, welche Bilder als Selbstdarstellungen der Litauer heute bezeichnet werden können. Dafür müssen die Merkmale, anhand deren Litauer auf Bildern identifiziert werden können, herausgearbeitet werden. Das ist von großer Bedeutung, weil nämlich Bilder, die als Selbstbilder der Litauer bezeichnet werden können, Informationen über die Wahrnehmung der Gegenwart, die Rezeption der Vergangenheit sowie über die Vorstellung von der Zukunft der Litauer enthalten. Es bezeichnet auch den Quellenwert der Bilder, die als visuelle Quellen in den Bildungsprozess integriert werden können.

Für die Identitätsbildung sind ebenso diejenigen Darstellungen von Bedeutung, die die Litauer aus der Perspektive von

„Fremden“ darstellen. Mit diesem Begriff werden die Nationen außerhalb der zur jeweiligen Zeit gültigen Staatsgrenzen Litauens bezeichnet. Auch diese Bilder, die im Auftrag von „Fremden“ entstanden sind, können als wertvolle visuelle Quellen im Geschichtsunterricht eingesetzt werden. Im Rahmen vorliegender Arbeit werden sie unter dem Sammelbegriff „Fremdbilder“ behandelt.

Die Aufgabe des Forschungsvorhabens bestand in der Auswahl jener Bilder, die die Identität der Gesellschaft Litauens heute unter dem bereits angesprochenen Ziel einer Identitätsbildung inmitten einer globalen Öffnung bilden können. Die Erschließung des Quellenwertes sowie seiner Botschaften kann zur Entscheidung für oder gegen ein Bild als Illustration in einem Schulbuch führen. Das Herausarbeiten der Auswahlkriterien zur Erstellung eines Abbildungskonzeptes für Geschichtsschulbücher soll das Ergebnis dieser Forschungen sein.

Für die Arbeit stellen sich folgende Fragen:

1. Anhand welcher Merkmale können Bilder als Selbstbilder der Litauer bezeichnet werden? Sind die Litauer auf den Bildern durch typische ikonografische Details, durch die Darstellungsperspektive oder aufgrund ethnischer Zugehörigkeit des Auftraggebers identifizier- bzw. erkennbar?
2. Die Analyse des Bildmaterials soll auch die Frage beantworten, in welchem Jahrhundert und von welchen sozialen Gruppierungen die ersten Selbstdarstellungen der Litauer entstanden sind und welche historischen Prozesse die Entstehung der Selbstbilder bis in die Gegenwart beeinflusst haben.

3. Für die Bezeichnung der Fremdbilder ist ebenfalls wie für die Bezeichnung der Selbstbilder die Darstellung der Merkmale erforderlich, aufgrund deren Litauer identifiziert werden können. Da die Erscheinungshäufigkeit dieser Bilder in den gegenwärtigen Bildungsmedien bzw. in den Geschichtsschulbüchern einen Einfluss auf das Geschichtsbewusstsein hat, besteht die Frage, welche Fremdbilder hinsichtlich aktueller Orientierungsbedürfnisse heute als wertvoll bezeichnet werden können und welche nicht.
4. Ferner muss man der Präsentation der Bilder Aufmerksamkeit zuwenden. Es wird dabei die Wirkung der Räume untersucht, wo der Betrachter den Zugang zu den Bildern bekam bzw. bekommt. Die Untersuchung der Präsentationsräume, in denen die Selbstbilder sowie die Fremdbilder für die potenziellen Betrachter ausgestellt wurden, ermöglicht es, die Frage zu beantworten, ob es einen Zusammenhang zwischen der Präsentation des Bildes und der Identität der Betrachter gibt.
5. Die Analyse der Abbildungsgestaltung der Schulbücher für die Geschichte Litauens ermöglicht es, die Frage zu beantworten, welche Rolle das Geschichtsschulbuch an der Bildung des Bildgedächtnisses sowie an der Bildung der visuellen Identität der Litauer hatte bzw. hat. Die quantitative Analyse soll veranschaulichen, aus welchen Selbstbildern das Bildgedächtnis der Nation besteht.
6. Die kritische Bewertung der Verwendung von Bildern in heutigen Geschichtsschulbüchern beantwortet die Frage, welche von den im visuellen Gedächtnis

verankerten Bildern zukünftig verbleiben hinsichtlich welcher Bilder eine kritische Distanz erhalten werden, und schließlich, welche Bilder in das visuelle Gedächtnis bzw. in Schulbücher neu aufgenommen werden sollten. Außerdem ist die Frage zu klären, wie zukünftig die verstärkte Verwendung von Bildern als Quellen im Geschichtsunterricht möglich ist.

Zu Beginn wird zur Lösung dieser Fragestellung ein Querschnitt durch den heute in Litauen vorhandenen Nachlass an Bildern gegeben. Dabei werden die zwei genannten Hauptgruppen, Selbst- und Fremdbilder nach ihrer Entstehungszeit untersucht und gegliedert. Dies soll einen Überblick über das vorhandene Bildgut geben und durch die Analyse der Entstehungsumstände die dabei möglichen Fehler bei den Angaben zu den Bildern in heutigen Schulbüchern aufzeigen. Im Zusammenhang mit der Analyse der Repräsentationsräume wird die Rolle des Geschichtsschulbuches für die Meinungsbildung in einer Gesellschaft eingeschätzt. Als Ergebnis wird diese Arbeit am Ende eine Hilfestellung zur Reformierung der Abbildungsgestaltung in Geschichtsschulbüchern geben.

Die vorliegenden Forschungsergebnisse sind nicht nur für Litauen wichtig, sondern haben eine allgemeine Bedeutung. Sowohl Litauen als auch andere postkommunistische Länder in Ost- und Mitteleuropa sind auf dem Weg, eine offene demokratische Gesellschaft aufzubauen. Dieser Weg wird begleitet von der Angst um den erneuten Verlust der nationalen Identität. In Folge daraus setzte nach dem Verfall des sowjetischen Systems in diesen Ländern eine überhöhte Bewertung der Nationalidentität als wichtigstem Bestandteil der Bildung ein. Die hier vorgestellten Forschungsergebnisse könnten das zukünftige Fundament für die Bilderkonzeption von Geschichtsschulbüchern bilden. Mit einer auf dem

gegenwärtigen internationalen Forschungsstand ausgearbeiteten Bilderkonzeption wird eine Überwindung der ethnozentrischen Geschichtsschreibung angestrebt, um die Bildung einer liberalen Darstellung der Historie zu fördern, die wiederum eine Integration des eigenen Landes in die multikulturelle demokratische europäische Gemeinschaft ermöglicht.

Die Aktualität dieser Arbeit bezieht sich auf Ergebnisse einer Analyse des Geschichtsbewusstseins litauischer Schüler und Schülerinnen. Im Jahre 1995 hat Litauen am gesamteuropäischen Projekt „Jugend und Geschichte“ teilgenommen. Im Rahmen dieses Vorhabens wurden Schülerinnen und Schüler aus 26 europäischen und zwei asiatischen Ländern mit dem Ziel befragt, die Dimensionen ihres Geschichtsbewusstseins auszuloten. Die Analyse der Umfragedaten ergab, dass das Interesse litauischer Schüler an der Vergangenheit den gesamteuropäischen Durchschnitt hinsichtlich dieser Problematik übersteigt. Die Daten machen deutlich, dass litauische Schüler in der Rekonstruktion der Geschichte eine entscheidende Voraussetzung für das Gegenwarts- und Zukunftsverständnis sehen.¹⁷

Da der Geschichtsunterricht dabei für die Zukunftsorientierung so wichtig ist, kann das Geschichtsschulbuch als Hauptmedium im Unterricht nicht ohne Aufmerksamkeit bleiben. Diese Arbeit nimmt ins Visier, einen Teil dieses Schulbuchs, nämlich die Abbildungen, also die visuellen Quellen, in den Geschichtsunterricht zu integrieren, um damit nicht nur einen Beitrag zur anschaulichen Darstellung von Geschichte zu

¹⁷ Arūnas Poviliūnas, Lietuvos moksleivių istorinė sąmonė ir švietimo reforma, [Geschichtsbewusstsein der Schüler Litauens und Bildungsreform], in: Ursula A. J. Becher, Alfredas Bumblauskas, Jörn Rüsen (Hg.), Istorijos mokslas ir atvira visuomenė [Geschichtswissenschaft und offene Gesellschaft], Vilnius 1998, S. 252-253.

leisten, sondern auch die Bildung einer litauischen Identität im Rahmen der europäischen Gemeinschaft zu ermöglichen.

Das Interesse an visueller Darstellung der Geschichte wird in Litauen widergespiegelt durch die Popularität der historisch-publizistischen TV-Sendung „Būtovės slėpiniai“ („Schätze der Vergangenheit“) sowie durch die wachsende Anzahl der Besucher des Historischen Museums in Vilnius. Die Besucherzahl stieg von 91 200 im Jahre 1995 auf 207 023 im Jahre 1998.¹⁸ Da auch hier, zum Beispiel parallel zur Erzählung der Moderatoren in der Fernsehsendung sowie in den Ausstellungsräumen der Museen, Bilder als Illustrationen dienen, gelten wie für das Schulbuch auch für diese Medien der Verbreitung von historischen bildlichen Darstellungen die Grundsätze dieser Arbeit.

Durch diese Forschung werden die visuellen Quellen der Geschichte für den Prozess des historischen Lernens aktualisiert. Bis jetzt haben sich sowohl Geschichtswissenschaftler als auch Schulbuchautoren in Litauen ausschließlich mit der Textmodernisierung des Geschichtsschulbuchs beschäftigt. Dem visuellen Teil des Schulbuches sowie der gesamten Geschichtsdarstellung durch visuelle Mittel haben sie keine Beachtung geschenkt. Außer einigen wenigen Aufsätzen sind bis heute in Litauen keine umfassenden Veröffentlichungen zu diesem Thema erschienen.

¹⁸ Für die Bereitstellung der statistischen Daten über die Besucherzahlen des Litauischen Nationalmuseums bedanke ich mich bei Frau Birute Kazlauskienė, der Leiterin des Informationszentrums im Litauischen Nationalmuseum.

Forschungsmethoden

Diese Arbeit stützt sich auf Forschungsmethoden, die von Sozialwissenschaftlern entwickelt wurden. Das Phänomen der Nation wird aus der Sicht des Konstruktivismus betrachtet. Eine Nation aus dieser Sicht ist eine von einer Gruppe erfundene „gemeinsame Wirklichkeit“.¹⁹ Im Rahmen des Forschungsthemas wird die von Litauern erfundene „gemeinsame Wirklichkeit“ bzw. das Konstrukt der Nation anhand der bildlichen Darstellungen erforscht und ein Rekonstruktionsversuch unternommen. Die Bilder werden als materielle Gegenstände dieses Konstrukts erfasst.

Visuelle Selbstdarstellungen der Litauer werden in dem entsprechenden Fundus, der heute in Litauen vorhanden ist, gesucht. Dabei richtet sich besondere Aufmerksamkeit auf diejenigen Bilder, deren Inhalt sich auf die Geschichte bezieht. In dieser Art der bildlichen Darstellungen spiegelt sich das historische Bewusstsein der Zeitgenossen am anschaulichsten wider.

In der ersten Phase werden die Bilder nach dem methodischen Bilderinterpretationsschema des Kunsthistorikers Erwin Panofsky analysiert.²⁰ Dabei wird das Bild zunächst vorikonografisch beschrieben bzw. werden die künstlerischen Motive des Werkes erfasst. Darauf folgt die ikonografische Analyse, die zur Entschlüsselung der Bildsymbole führt. Im dritten Schritt wird das Bild ikonologisch interpretiert bzw. nach seiner Bedeutung oder Botschaft gefragt. Dieser kunsthistorische Zugang zu den Bildern wird durch die

¹⁹ Vgl. Heinz von Foerster (Hg.), Einführung in den Konstruktivismus, München 1992; Klaus Klein, Konstruktivismus, Baltmannsweiler 2000; Paul Watzlawick (Hg.), Wie wir uns erfinden. Eine Autobiographie des radikalen Konstruktivismus, München 1991; Heinz von Foerster, Ernst von Glaserfeld (Hg.), Die erfundene Wirklichkeit, Heidelberg, 1999.

²⁰ Erwin Panofsky, Studien zur Ikonologie. Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980.

geschichtswissenschaftliche Methode der Bildinterpretation von Rainer Wohlfeil erweitert.²¹ Es gilt, nicht allein den kunstgeschichtlichen Gehalt der Bilder zu entschlüsseln, sondern auch ihre historischen Aussagen und ihre Zeitdeutung zu erfassen und dabei den historischen Dokumentsinn des Bildes zu erschließen.²² Das bedeutet, das Bild im Zusammenhang mit den schriftlichen Quellen zu analysieren sowie den Zeitsinn des Bildes herauszuarbeiten. Es wird die Frage beantwortet, was das Bild zum Dokument für die Epoche macht, in der es entstand. Eine rückblickende Betrachtungsweise bzw. ein mentaler Zeitsprung von unserer Gegenwart in die Vergangenheit lässt uns das Bild als Dokument für eine bestimmte Epoche betrachten. Das bedeutet, das Bild wird zum Dokument durch den heutigen Betrachter, indem er es als Dokument einer bestimmten Epoche, Klasse, Mentalität etc. ansieht. Durch die Bezeichnung des Dokumentsinnes erfolgt auch die Auswahl der Bilder für das Geschichtsschulbuch.

Diese narrative Analyse der bildlichen Quellen wird schließlich durch die Herausarbeitung des Zeitsinnes des Bildes erweitert. Dabei wird nach dem Modell der Bildanalyse und Bilderinterpretation von Hans-Jürgen Pandel gearbeitet.²³ Dieser Schritt der Interpretation wird von ihm als Verzeitlichung des Sinns der bildlichen Darstellung bezeichnet.²⁴ Es geht um Zeitverlaufsvorstellungen, die das Bild im Geschichtsbewusstsein des Betrachters auslöst bzw. auslösen kann. Im Bezug auf Zeit kann ein Bild als Gründungsbild, Ursprungsbild

²¹ Vgl. Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 91-100.

²² Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 97-98.

²³ Hans-Jürgen Pandel, Bilderinterpretation, in: Mayer, Ulrich; Pandel, Hans-Jürgen; Schneider Gerhard (Hg.): Handbuch Methoden im Geschichtsunterricht. Schwalbach/Ts. 2004. S. 172-187.

²⁴ Ebd.

und zeittranszendierendes Bild bezeichnet werden.²⁵ Das soll dazu führen, das Bild bzw. die dargestellten Sachverhalte gegenüber den historischen Ereignissen vorher und nachher einzuordnen. Dadurch lassen sich die Bedeutung des dargestellten Ereignisses sowie die Botschaft der Darstellung für die zeitgenössischen sowie für die heutigen Betrachter nachvollziehen.

Über die sozialen Strukturen, die die Künstler und gegebenenfalls die Auftraggeber bei der Entstehung eines Kunstwerks beeinflussten, wird es möglich, das Bewusstsein der Zeitgenossen zu analysieren. Ferner wird erörtert, wie das Bild von ihnen zeitgebunden wahrgenommen worden ist, welche Bedeutung das auf dem Bild dargestellte Thema in seiner Entstehungszeit hatte und in welcher Weise es auf folgende Generationen nachgewirkt hat. Um diese Fragen zu beantworten, werden die zeitgenössischen Präsentationsräume der Bilder analysiert und die „Wanderungen“ der Bilder von einem Präsentationsraum zum anderen verfolgt. Dies ermöglicht es, die Bedeutung einzuschätzen, die ein Bild für die Zeitgenossen hatte.

Alle diese methodischen Verfahren ermöglichen die Auswahl einer Reihe von Bildern, die für gegenwärtige litauische Geschichtsschulbücher zu empfehlen sind. Auf der Basis solcher Bilder wird dann ein Abbildungskonzept für diese Bücher herausgearbeitet und im Abschlussteil der Arbeit vorgestellt.

Die Grundsätze einer neuen Bilderkonzeption für das Geschichtsschulbuch werden unter der Berücksichtigung des heutigen Forschungsstandes in der Geschichtsdidaktik herausgearbeitet. Dazu werden die Kriterien von Hans-Jürgen

²⁵ Ebd.

Pandel zur Auswahl der Themen des Geschichtsunterrichts als Basis verwendet.²⁶ Demnach gehören Bilder, die den aktuellen Orientierungsbedürfnissen entsprechen, Epochenbewusstsein, Periodisierungsbewusstsein, vergangenheitsrekonstruierendes Bewusstsein und Identitätsbewusstsein bilden, sowie Bilder, die das Bewusstsein der Zugehörigkeit der Litauer zur Europäischen bzw. zur Weltgemeinschaft fördern, zu den bevorzugt einzusetzenden Abbildungen im Geschichtsschulbuch.

Zur Herausarbeitung der konkreten Vorschläge zur Illustration zukünftiger Geschichtsschulbücher werden die aktuellen Schulbücher Litauens analysiert. Dafür wird eine Auswahl der Schulbücher getroffen, die den Überblick über den Geschichtsunterricht in allen Schulstufen ermöglicht. Eine ausformulierte Methodik der Schulbuchanalyse und Schulbuchkritik fehlt bisher.²⁷ Zur Methodik der Analyse von Bildmaterial im Schulbuch sind bisher nur einige wenige Beiträge erschienen.²⁸ Zahlreiche methodische Hinweise der Analyse beziehen sich meistens auf den Text, das heißt, zum einen auf den Text der Quelle, zum anderen auf den der Schulbuchautoren. Zur Analyse des Bildmaterials werden einige methodische Hinweise eingesetzt, die von Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider, Hermann Hinkel sowie Klaus Bergmann herausgearbeitet wurden.²⁹

²⁶ Hans-Jürgen Pandel, Die neuen Rahmenrichtlinien für Geschichte an Gymnasien. Themen und Methodenorientierung, (Vortragsmanuskript, o.O. 1998).

²⁷ Siehe dazu Dietrich Scholle, Schulbuchanalyse, in: Klaus Bergmann, Klaus Frölich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hg.), Handbuch für Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 369-375.

²⁸ Horst Strietzel, Zu einigen Ergebnissen, Problemen und weiterführenden Aufgaben hinsichtlich der Bildgestaltung und Bildkonzeption unserer Schulbücher, in: Beiträge zur Funktion und Gestaltung von Abbildung. Informationen zu Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987, S. 7-38.

²⁹ Vgl. Hermann Hinkel, Bilder vermitteln Geschichte? Illustrationen und Bilder in Geschichtsschulbüchern, in: Geschichtsdidaktik 3 (1978), S. 116-129; Hans-Jürgen Pandel, Karikaturen. Gezeichnete Kommentare und visuelle Leitartikel, in: Hans-Jürgen Pandel, Gerhard Schneider (Hg.), Handbuch Medien im

Die quantitative sowie qualitative Analyse der Abbildungsgestaltung von aktuellen Geschichtsschulbüchern wird die Mängel in der derzeitigen Abbildungsgestaltung aufdecken. Daraus werden einige Vorschläge zur Reduktion sowie zur Ergänzung des Bildumfangs in Geschichtsschulbüchern entstehen.

Aktueller Forschungsstand bezüglich der Fragestellungen

Im Rahmen der Hauptfrage dieses Forschungsvorhabens, nämlich welche Bilder einen Einfluss auf das historische Bewusstsein sowie auf die Identitätsbildung haben können, wurde die Aufmerksamkeit auf den Beitrag der Sozialwissenschaften insbesondere der Geschichtsdidaktik konzentriert. Dabei sind diejenigen Forschungen wichtig, in denen es um Bilder als Quellen für die Nationenforschung geht bzw. wo die Bilder in einem engen Zusammenhang mit nationaler Identität betrachtet werden.

Bis zum jetzigen Zeitpunkt wurden nur wenige Versuche unternommen, die Bilder in einem engen Zusammenhang mit der Identitätsbildung der Nation darzustellen. In dieser Hinsicht zeichnet sich der Band, der unter dem Titel „Bilder der Nation“ von Ulrich Bielefeld und Gisela Engel 1998 herausgegeben wurde, aus. Hier werden Forschungsergebnisse über die kulturellen und politischen Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne veröffentlicht, so zum Beispiel das Konstrukt der Nation am Beispiel Englands sowie Hollands untersucht. In einigen Beiträgen werden die Werke der Malerei und Kartografie als konstruktive Elemente im Prozess der Bildung von Nationen und nationaler Identität behandelt.³⁰

Der Beitrag der Kunsthistorikerin Daniela Hammer-Tugendhat kommt dem Thema vorliegender Arbeit besonders nahe. Sie

³⁰ Bernhard Klein, „The Whole Empire of Great Britain“. Zur Konstruktion nationalen Raums in Kartographie und Geographie, in: Ulrich Bielefeld, Gisela Engel (Hg.), Bilder der Nation, Hamburg 1998, S. 40-75; Richard Helgerson, Genremalerei, Landkarten und nationale Unsicherheit im Holland des 17. Jahrhunderts, in: ebd. S. 123-153; Daniela Hammer-Tugendhat, Rembrandt und der bürgerliche Subjektenentwurf: Utopie oder Verdrängung?, in: ebd. S. 154-178; Jonathan Sandway, Rembrandt und Descartes: Zur Entstehung nationaler Identität, in: ebd. S. 179-211.

analysiert die holländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und stellt die Frage nach dem Verhältnis der Werke zur Bildung von Nation und dem Feld der emotionalen Befindlichkeiten bzw. zum Nationalgefühl.³¹ Dabei zeichnet sich das Gruppenporträt aus. Ein Gruppenbild ist dabei eine Konstruktion, in der die Vorstellung von Individualität, Gemeinschaft, Einheit und Gleichheit repräsentiert wird.³² Es ist kein Abbild von gesellschaftlicher Realität, sondern ihr imaginäres Bild, Abbild des Selbstbewusstseins und beginnenden Nationalgefühls der Bürger der niederländischen Republik.³³ Als Gründe für die Beteiligung dieser Bildgattung an der Entstehung der nationalen Identität der Holländer nennt die Autorin die Vermittlung einer Verbindung von Individuum und Gesellschaft, das Ausmaß des Bezuges auf den Betrachter sowie ihre Präsenz in öffentlichen Gebäuden.³⁴

In den letzten Jahren sind einige weitere Forschungsberichte erschienen, die in einem engen Zusammenhang mit nationaler Identität stehen. Dazu gehört der Band „Symbole im Dienste der Darstellung von Identität“ von schweizer Historikern.³⁵ Der Hinweis von Paul Michel, dass das Phänomen „Identität“ sich von der Art ihrer Präsentation am besten fassen lässt bzw. das Studium der Ausdrucksweisen von Identität ein guter Zugang zu ihrem Studium selbst ist, bestätigte meine Vorgehensweise zur Identitätsforschung. Der Autor erwähnt zwar sämtliche Medien, die seiner Meinung nach der Repräsentation der Identität dienen, aber die Bilder wurden dabei nicht erwähnt.³⁶

³¹ Daniela Hammer-Tugendhat, Rembrandt und der bürgerliche Subjektenentwurf: Utopie oder Verdrängung?, in: Ulrich Bielefeld, Gisela Engel (Hg.), Bilder der Nation, Hamburg 1998, S. 154-178.

³² Ebd. S. 161-162.

³³ Ebd. S. 164.

³⁴ Ebd. S. 161-162.

³⁵ Paul Michel (Hg.), Symbole im Dienste der Darstellung von Identität, Bern/Berlin u.a. 2000, S. VII-XIII.

³⁶ Paul Michel nennt als Medien der Identitäts-Präsentation: die Namensgebung, allerlei Abzeichen, Wappen, Fahnen und dergleichen, das von einer Berufsgruppe hergestellte Produkt als ein Zeichenträger, das Schriftsystem,

Die anderen Mitautoren des Bandes wie z. B. Christa Sütterlin sprechen zwar über Symbole und Rituale im Dienste der Herstellung und Erhaltung von Gruppenidentität, aber Bilder werden als Forschungsobjekte in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht angesprochen.³⁷

Der Fragestellung vorliegender Arbeit liegt außerdem das Thema einer Monografie des amerikanischen Kunsthistorikers Robert Hughes nahe.³⁸ Darin stellt der Autor anhand der Geschichte der amerikanischen Kunst auch die Geschichte Amerikas dar. Der Autor untersucht die visuellen Darstellungen bzw. die Werke der Malerei, die Skulpturen und die Bauwerke, die hier entstanden, unter der Fragestellung, welche Aussagen man über die Amerikaner heute aufgrund der Betrachtung der Gegenstände und Bilder, die sie geschaffen haben, machen könnte. Die Suche nach der Antwort auf diese Frage hat den Autor in erster Linie zur Darstellung der Entwicklung der multinationalen Kunst in Amerika geleitet, ohne durch die Geschichte der Kunst aber die Entwicklung der nationalen Identität der Amerikaner zu zeigen.

Zum Thema der nationalen Identität sowie ihren Ausdrucksformen tragen auch die kulturwissenschaftlichen Forschungen von Aleida und Jan Assmann bei.³⁹ Im Rahmen

akustische Zeichen (Hymnen), Gesten, Kleider, Trachten, Uniformen, gemeinsame Idealpersonen, markante Formationen in der Landschaft, Verhaltensmuster, Feste und Riten, die Verpflichtungen auf eine gemeinsame Lebensform, die Muttersprache, narrative Einheiten (die Mythen, die Geschichte der Nation, die Autobiografie), Glaubenserkenntnisse, Essgewohnheiten, Aufbau gemeinsamer Feindbilder. Vgl. Paul Michel (Hg.), *Symbole im Dienste der Darstellung von Identität*, Bern/Berlin u.a. 2000, S. X-XII.

³⁷ Christa Sütterlin, *Symbole und Rituale im Dienste der Herstellung und Erhaltung von Gruppenidentität*, in: Paul Michel (Hg.), *Symbole im Dienste der Darstellung von Identität*, Bern/Berlin u.a. 2000, S. 1-16.

³⁸ Robert Hughes, *Bilder von Amerika: die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1997.

³⁹ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Aleida Assmann, *Arbeit am nationalen Gedächtnis*, Frankfurt a. M. 1993; Aleida Assmann, *Erinnerungsräume*, München 1999; Aleida u. Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983; Aleida Assmann, Dietrich Harth

des von beiden Wissenschaftlern erarbeiteten Konzepts werden die Bilder als die Symbolisierungsformen der Identität⁴⁰ sowie als Medien des individuellen und kollektiven Gedächtnisses bezeichnet.⁴¹ Die Bilder gehören mit anderen Symbolisierungsformen der Identität wie Sprache, Schrift, narrativen Texten, Riten, Festen, Tänzen und Trachten, Essen und Trinken sowie Monumenten zum Symbolkomplex, den Jan Assmann unter dem Begriff „Kultur“ zusammenfasst. Beide Kulturwissenschaftler richten ihr Augenmerk allerdings besonders auf die Schrift als einer Symbolisierungsform der Identität.⁴²

Einige deutsche Forscher haben visuelle Gegenstände wie Siegel, Wappen, Fresken, Holzschnitte, kirchliche Denkmäler, Karikaturen und Spielfilme als historische Quellen zur Erforschung der politischen Identität bewertet.⁴³ Diese Studien sind eine wertvolle Basis bei der Analyse dieser Gegenstände im bildlichen Nachlass Litauens.

Da die Hauptfrage die Suche nach Auswahlkriterien ist, sind die Forschungen der gegenwärtigen deutschen Geschichtsdidaktiker von großer Bedeutung. Sie äußern sich grundsätzlich über den Einfluss der Bilder auf das Geschichtsbewusstsein, indem sie bei ihnen von einer bildenden Funktion ausgehen. Zu dieser Problematik im Geschichtsunterricht gibt es zahlreiche

(Hg.), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991; Aleida Assmann, Heidrun Fiese (Hg.), *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*, Frankfurt a. M. 1998.

⁴⁰ Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 139.

⁴¹ Aleida Assmann, *Individuelles und kollektives Gedächtnis. Formen, Funktionen und Medien*, in: Kurt Wettengl (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2000, S. 21-27.

⁴² Aleida u. Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992.

⁴³ Konrad Krimm, Herwig Jahn (Hg.), *Bild und die Geschichte. Studien zur politischen Ikonografie*, Sigmaringen 1997, S. 1.

Untersuchungen.⁴⁴ Die Schlussfolgerungen dieser Forschungsansätze sind hilfreich gewesen bei der Entscheidung, ob ein bestimmtes Bild im Geschichtsschulbuch eingesetzt wird oder nicht. Zum Thema der Wirkung der Bilder auf die Identitätsbildung sind die Ergebnisse derjenigen Forscher für mich sehr hilfreich, die sich über die prägende Funktion der Bilder äußern. Hans-Jürgen Pandel bezeichnet die Geschichtsmalerei als Gattung, die die prägende Kraft der Symbole nutzt, um damit die Geschichte visuell und emotional zu deuten, damit ein visuelles Gedächtnis zu prägen und auf diese Weise das Geschichtsbewusstsein der Generation zu beeinflussen.⁴⁵ Da die Prägung der nationalen Identität in einer demokratischen Gesellschaft vermieden werden soll, werden diese Hinweise besonders bei der Analyse der Werke der Geschichtsmalerei sowie bei der Entscheidung bezüglich ihres Einsatzes im Schulbuch beachtet.

Mit der erwähnten Problematik befassten sich auch deutsche Kunsthistoriker, indem sie die Zeitgeschichte in den Darstellungen des 19. Jahrhunderts analysierten, die Widerspiegelung der propagandistischen Ziele der Regierungen in den Bildern veranschaulichten und die Wirkung der Bilder auf die deutsche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts herausarbeiteten.⁴⁶

In der Ära neuer visueller Medien haben sich auch Medienwissenschaftler im Rahmen der Erforschung audio-

⁴⁴ Vgl. Hermann Hinkel, Bilder vermitteln Geschichte? Illustrationen und Bilder in Geschichtsschulbüchern, in: *Geschichtsdidaktik* 3 (1978), S. 116-129; Manfred Hoffmann, Geschichte im Bild, in: Hans Süßmuth (Hg.), *Dialog in Deutschland* Bd. 3, Baden-Baden 1991, S. 245; Hans-Jürgen Pandel, Bildlichkeit der Geschichte, in: *Geschichte lernen* 5 (1988), S. 16; Michael Sauer, Bilder im Geschichtsunterricht, Seelze-Velber 2000.

⁴⁵ Hans-Jürgen Pandel, Bildlichkeit der Geschichte, in: *Geschichte lernen* 5 (1988), S. 10-17.

⁴⁶ Stefan Germer, *Bilder der Macht - Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellung des 19. Jahrhunderts*. München 1997. Manfred Hanisch, Historienmalerei und nationale Sinnstiftung, in: Siegfried Mottl, Karl Stuhlpfarrer, Georg Tillner (Hg.), *Bild und Geschichte*, Innsbruck/Wien 1997 S. 21-33.

visueller Medien mit der Problematik des Einflusses der Bilder auf das Bewusstsein der Betrachter beschäftigt.⁴⁷ Die dabei vorgelegten Ergebnisse weisen auf die Botschaften der Medien hin, die bestimmte Formen der Moralität in sich tragen und im Hinblick auf die Bildung der Moralität eine große Rolle spielen. Diese Hinweise sind von großer Bedeutung bei der Analyse der Illustration von Geschichtsschulbüchern sowie bei der Auswahl der Bilder für den Geschichtsunterricht. Da Abbildungen in Schulbüchern nicht weniger wirkungsvoll als in den audiovisuellen Medien sind, ist der Appell der Medienwissenschaftler zu einer Bilderkultur dort auch für die Geschichtsschulbuchgestalter aktuell.

Zu den Forschungsfragen über die Merkmale der nationalen Selbstbilder gibt es einige Arbeiten,⁴⁸ aber hier wird hauptsächlich die Problematik der mentalen Selbstbilder der Nationen behandelt. Der Bedarf an ausführlichen Forschungen, die den ikonografischen Merkmalen der nationalen Selbstbilder gewidmet sind, wird jedoch nicht gedeckt. Es gibt aber einige Forschungen von Sozialwissenschaftlern, die zur Formulierung dieser Problematik führten und auch einige Antworten geben können. Von Epochen sowie Kulturen bedingte Eigenart der Bilder bezeichnete Hans-Jürgen Pandel als „visuelle Handschrift“⁴⁹. Die Aussage, dass die visuelle Handschrift es erlaubt, Bilder als steinzeitlich, ägyptisch, griechisch, mittelalterlich, aber auch als indianisch, chinesisch etc. zu

⁴⁷ Udo Friedrich Schmälzle (Hg.), Neue Medien - mehr Verantwortung. Analysen und pädagogische Handreichungen zur ethnischen Medienerziehung in Schule und Jugendarbeit, Bundeszentrale für politische Bildung Bd. 310, Bonn 1996.

⁴⁸ Vgl. Helge Pross, Was ist heute deutsch?, Hamburg 1983; Urs Altermatt u. a. (Hg.), Die Konstruktion einer Nation. Nation und Nationalisierung in der Schweiz, 18.-20. Jahrhundert, Zürich 1998; Barbara Welter (Hg.), Die Erfindung der Schweiz. Bildentwürfe einer Nation, Zürich 1998; Marek Czyzewski, Elisabeth Gülich, Heiko Hausendorf (Hg.), Nationale Selbst- und Fremdbilder im Gespräch, Opladen 1995, S. 1-2.

⁴⁹ Hans-Jürgen Pandel, Bildlichkeit der Geschichte, in: Geschichte lernen 5 (1988), S. 16.

kennzeichnen,⁵⁰ führte zur Formulierung der Hypothese, dass es außer der epochalen sowie kulturellen auch die ethnisch-nationale Eigenart der Bilder gibt bzw. auch eine Nation eine visuelle Handschrift besitzt, die sich möglicherweise in der Art der Selbstbilder widerspiegelt.

Zur Frage der Prozesse, die die Entstehung der Selbstbilder beeinflussten, ist besonders der Beitrag der Kunsthistoriker wichtig. In den 1990er Jahren sind ausführliche Arbeiten über den Einfluss der Literatur, Mythen, Sagen, Legenden⁵¹ sowie über den Einfluss der Religion, politischer Ideologien und philosophischer Paradigmata auf die Kunstwerke entstanden.⁵² Diese wissenschaftlichen Erkenntnisse sind von großer Bedeutung bei der ikonologischen Analyse der Bilder bzw. bei der Analyse der historischen Umstände der Entstehung der Bilder.

Zum Beitrag der Fremdbilder für die Identitätsbildung gibt es ebenfalls wenige diese Problematik direkt behandelnde Forschungen. Die Äußerungen der Geschichtsdidaktiker über die Bildung des Geschichts- sowie Identitätsbewusstseins durch die mehrperspektivische Darstellung der Geschichte erscheinen in diesem Zusammenhang sehr wertvoll.⁵³ Die Perspektive der „Fremden“ anzuerkennen sowie zu respektieren gehört heute nicht nur zu den Grundsätzen der historisch-politischen Bildung, sondern auch zu den Grundlagen der Identitätsbildung.⁵⁴

⁵⁰ Ebd. S. 14.

⁵¹ Vgl. Werner Hagen, *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/Zürich/New York 1989.

⁵² Vgl. Ekkehard Mai (Hg.), *Historienmalerei in Europa: Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz am Rhein 1990.

⁵³ Klaus Bergmann, *Multiperspektivität*, in: Klaus Bergmann, Klaus Frölich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hg.), *Handbuch Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, S. 301-303.

⁵⁴ Vgl. Klaus Bergmann, *Identität*, in: Klaus Bergmann, Klaus Frölich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hg.), *Handbuch Geschichtsdidaktik*,

Die Problematik der Darstellung der Litauer in den „Fremdbildern“ hat einige Anknüpfungspunkte mit dem Thema der „Feindbilder“, das in den letzten Jahren von den Sozialwissenschaftlern oft diskutiert wurde.⁵⁵ Dabei wird hauptsächlich über die mentalen Feindbilder, z. B. die Feindbilder im Geschichtsbewusstsein, gesprochen. Das Ziel vorliegender Arbeit ist es auch, festzustellen, wie die Litauer auf den Bildern der Fremden dargestellt werden. Man muss davon ausgehen, dass nicht alle Fremdbilder ein Feindbild vermitteln. So interessiert hier, welche Fremdbilder dies nicht tun und inwieweit diese ebenfalls zur Identitätsbildung beitragen können.

Über die Zusammenhänge zwischen der Präsenz der Bilder und der Identität der Betrachter sind bis heute nur allgemeine Äußerungen getroffen worden.⁵⁶ Bezüglich dieser Problematik sind die Studien über die Erinnerungsorte wertvoll.⁵⁷ Laut Pierre Nora sind das diejenigen Orte, in denen sich die Entwicklung des Nationalbewusstseins widerspiegelt und durch die eine Nation ihre Identität bildet.⁵⁸ In dieser Hinsicht haben die Erinnerungsorte mit den Präsentationsräumen der Bilder eine wichtige Gemeinsamkeit.

Seelze-Velber⁵1997, S. 23-29; Friedrich Heckman, Ethos, Demos und Nation, oder: Woher stammt die Intoleranz des Nationalstaats gegenüber ethnischen Minderheiten? in: Ulrich Bielefeld (Hg.), Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt?, Hamburg 1992.

⁵⁵ Siehe dazu: Hartmut Voit (Hg.), Geschichte ohne Feindbild? Perspektiven für das historische Lernen in Deutschland nach dem 9. November 1989, Erlangen 1992; Ulrich Bielefeld (Hg.), Das Eigene und das Fremde. Neuer Rassismus in der Alten Welt?, Hamburg 1992; K. Peter Fritzsche, Matthias Hartung (Hg.), Der Umgang mit „Fremden“. Eine deutsch-deutsche Schülerbefragung zum Thema Schulbuch und Fremdenfeindlichkeit, Studien zur internationalen Schulbuchforschung Bd. 91, Hannover 1997.

⁵⁶ Zu diesem Thema siehe: Paul Michel (Hg.), Symbole im Dienste der Darstellung von Identität, Bern/Berlin u. a. 2000; Ulrich Allwardt, Thomas Stein (Hg.), Nationale Symbole und nationale Identität, Bonn 1990; Manfred Lurker, Die Botschaft der Symbole in Mythen, Kulturen und Religionen, München 1990; Jürgen Link, Nationale Mythen und Symbole in der zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, Stuttgart 1991.

⁵⁷ Vgl. Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990. Etienne François, Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte Bd. 1-3, München 2001-2002.

⁵⁸ Pierre Nora, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990, S. 13.

In Rahmen der Forschungen zur Rolle des Geschichtsschulbuches bei der Bildung von visueller Identität und des Bildgedächtnisses wurde die wissenschaftliche Diskussion bezüglich der Kategorien „visuelles Gedächtnis“ und/oder „Bildgedächtnis“ sowie „kollektive Identität“ verfolgt. Beide Kategorien sind im Rahmen der sozialwissenschaftlichen Diskussion über das kollektive Gedächtnis entstanden.⁵⁹ Dabei wird „visuelle Identität“ als Bewusstsein der Zusammengehörigkeit, das sich auf der Basis von bestimmten Bildern entwickelt, verstanden. Der Begriff „Bildgedächtnis“ wurde von Hans-Jürgen Pandel in den geschichtsdidaktischen Diskurs eingeführt.⁶⁰ Danach besitzt jede Kultur ein kollektives Bildgedächtnis, das mit Bildern gefüllt ist. Dieses Bildgedächtnis wird als eine Summe der mentalen Bildrepräsentationen bezeichnet, die unsere innere Anschauung von Personen, Orten, Ereignissen und Epochen ausmacht.⁶¹ Außerdem ist das Bildgedächtnis nach Hans-Jürgen Pandel ein virtuelles Archiv, aus dem die Zeitungen, Bücher, elektronischen Medien sowie Schulbuchverlage ihre Bildvorlagen „entnehmen“.⁶² Vorliegende Arbeit geht von dieser Definition des Begriffes „Bildgedächtnis“ aus und richtet ihr Forschungsinteresse auf die Rolle der

⁵⁹ Vgl. Maurice Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Frankfurt a. M. 1985; Siegfried Schmidt (Hg.), *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, Frankfurt a. M. 1991; Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. 1991; Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992; Kristin Platt u. a. (Hg.), *Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identität*, Opladen 1995; Klaus Frölich u. a. (Hg.), *Geschichtskultur. Jahrbuch für Geschichtsdidaktik*, Pfaffenweiler 1992; Klaus Große-Kracht, *Gedächtnis und Geschichte: Maurice Halbwachs - Pierre Nora*, in: *GWU* 1 (1996), S. 21-31; Jochen Huhn, *Historische Identität als Dimension des Geschichtsbewusstseins*, in: Uwe Uffelman (Hg.), *Identitätsbildung und Geschichtsbewusstsein nach der Vereinigung Deutschlands*, Weinheim 1993; Aleida u. Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hg.), *Schrift und Gedächtnis*, München 1983.

⁶⁰ Hans-Jürgen Pandel, *Bild und Film. Ansätze zu einer Didaktik der „Bildgeschichte“*, in: Bernd Schönemann, Uwe Uffelman, Hartmut Voit (Hg.), *Geschichtsbewusstsein und Methoden historischen Lernens*, Weinheim 1998, S. 163.

⁶¹ Ebd. S. 163.

⁶² Ebd. S. 163.

Präsentationsräume der Bilder bei der Entstehung dieser Summe der mentalen Bildrepräsentationen sowie des virtuellen Archivs.

Die Bemerkung von Hans-Jürgen Pandel, dass das Bildgedächtnis als Tradition kein unveränderbarer Kanon ist und die Bilder für die Geschichtsdarstellung unter Berücksichtigung neuer Fragestellungen und Orientierungsbedürfnisse neu ausgewählt werden müssen,⁶³ wird im letzten Teil der Arbeit behandelt. Hier wird untersucht, in welchem Umfang die Grundsätze einer Bilderkonzeption entwickelt sowie Auswahlkriterien der Bilder für Geschichtsschulbücher ausgearbeitet werden. Bezüglich dieser Problematik baut die Arbeit auf einigen Forschungen von Geschichtsdidaktikern sowie Erziehungswissenschaftlern auf. Ende der 1980er Jahre erschienen in Deutschland einige Beiträge zur Problematik der Funktion und Gestaltung der Abbildungen in den Lehrbüchern für Geschichte. Die Erziehungswissenschaftler haben erstmals allgemeine Probleme der Bildgestaltung wie die technische Qualität der Bildaufnahmen, Gestaltung der Abbildungsgrößen, Einsatzmöglichkeiten, Aussagekraft, Motivationswirkung, Wissenschaftlichkeit, sachliche Richtigkeit von Abbildungen, Beziehung von Bild und Text, Beziehung von Abbildung und Bildunterschrift und schließlich die Kriterien der Bildauswahl zum Gegenstand der Forschung gemacht.⁶⁴ Dabei legten sie in ihren Forschungen den Schwerpunkt bei der Bildauswahl auf die Veranschaulichung sozialer Aspekte der Gesellschaftsentwicklung, die zur Überwindung der traditionellen politischen Geschichtsdarstellung führen.⁶⁵ Es wurden auch einige

⁶³ Ebd. S. 163.

⁶⁴ Horst Strietzel, Zu einigen Ergebnissen, Problemen und weiterführenden Aufgaben hinsichtlich der Bildgestaltung und Bildkonzeption unserer Schulbücher, in: Beiträge zur Funktion und Gestaltung von Abbildung. Informationen zu Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987. S. 7-38.

⁶⁵ Monika Lippstreu, Florian Osburg, Anforderung an die Auswahl und Gestaltung von Abbildungen in Geschichtslehrbüchern, abgeleitet aus empirischen Untersuchungen, in: Beiträge zur Funktion und Gestaltung von Abbildung.

Vorschläge zur Abbildungsgestaltung in Staatsbürgerkunde-
schulbüchern gebracht.⁶⁶

Da das Schulbuch heute mit anderen Trägern der Information, besonders mit audiovisuellen Medien, konkurrieren muss, steigen die Ansprüche an die Visualität der Schulbücher. Bei der Realisierung dieses Konzeptes erweist sich die Frage der Beziehung zwischen Text und Bild in Schulbüchern als problematisch.⁶⁷ Sie beschäftigt die Schulbuchautoren sowie die Geschichtsdidaktiker. Die Schulbuchautoren bemängeln den immer größer werdenden Umfang der Lehrbücher, während die Geschichtsdidaktiker beklagen, dass das Potenzial visueller Quellen nicht ausgenutzt wird.⁶⁸ Das Problem sehen die Geschichtsdidaktiker darin, dass die Bilder in den Geschichtsunterricht so integriert werden müssen, dass die narrative Kompetenz gefördert wird. Die Geschichtsdidaktiker sind der Meinung, dass dafür eine Didaktik der Bilder entwickelt werden muss.⁶⁹ Vorliegende Arbeit ist ein Beitrag zu dieser Problematik.

Die Sprachwissenschaftler haben mit dem Appell „Keine Illustrationen mehr!“ den Übergang von der Bildillustration zum Bild-Quelle-Verständnis geschaffen, der als Wendepunkt in der Bilddidaktik bezeichnet werden kann. Die Bildquelle wurde von

Informationen zu Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987, S. 49-66; Wolfgang Ruppert, Photographie als sozialgeschichtliche Quelle, in: Klaus Bergmann, Jörn Rüsen, Annette Kuhn, Gerhard Schmidt (Hg.), Geschichtsdidaktik: Probleme, Projekte, Perspektiven, Düsseldorf 1986, S. 62-76

⁶⁶ Ines Meisel, Zur Wirkung der Faktoren Bildgröße, Informationsfülle und Bildinhalt auf das Verstehen von Schulbuchabbildungen, in: Beiträge zur Funktion und Gestaltung von Abbildung. Informationen zu Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987, S. 67-80.

⁶⁷ Alain Choppin, Aspekte der Illustration und Konzeption von Schulbüchern, in: K. Peter Fritzsche (Hg.), Schulbücher auf dem Prüfstand. Studien zur internationalen Schulbuchforschung 75 (1992), S. 114-126.

⁶⁸ Reiner Riemerschneider, Bild und Text: eine problematische Symbiose?, in: Studien zur internationalen Schulbuchforschung 77 (1994), S. 393-395.

⁶⁹ Hans-Jürgen Pandel, Bild und Film. Ansätze zu einer Didaktik der „Bildgeschichte“, in: Bernd Schönemann, Uwe Uffelman, Hartmut Voit (Hg.), Geschichtsbewusstsein und Methoden historischen Lernens, Weinheim 1998, S. 159.

Historikern im Licht der Quellenkritik untersucht und von Didaktikern als Quelle für den Prozess der Vergangenheitsrekonstruktion⁷⁰ dargestellt. Ferner wurden methodische Möglichkeiten des Einsatzes von Bildern im Geschichtsunterricht erörtert.⁷¹ In diesem Zusammenhang wurde die Notwendigkeit betont, nicht nur ein kritisches Bewusstsein gegenüber Bildquellen zu entwickeln, sondern auch bei der Bildauswahl auf Kontext und Informationswert zu achten.⁷²

Die geschichtstheoretische und geschichtsdidaktische Diskussion löste eine mehrdimensionale Diskussion über Bilder als Quellen zur Rekonstruktion der Vergangenheit und als Medien zur Geschichtsdarstellung aus. Eine Reihe von Geschichtsdidaktikern leistete im Sammelband „Umgang mit Geschichte“ (1992) einen Beitrag zum Umgang mit bildlichen Darstellungen der Geschichte, der als Prozess der Erforschung, Darstellung, Erarbeitung und Wahrnehmung verstanden wird. Darin schlagen sie konkrete Methoden einer kritischen Interpretation von Bildquellen vor.⁷³

Alle diese aufgeführten Problemstellungen werden als theoretische Basis beachtet und bei der Entwicklung des Abbildungskonzeptes für das Geschichtsschulbuch angewendet.

⁷⁰ Hermann Hinkel, Bilder vermitteln Geschichte. Illustrationen und Bilder in Geschichtsbüchern. in: Klaus Bergmann, Annette Kuhn, Jörn Rüsen u.a. (Hg.), Geschichtsdidaktik, Düsseldorf 1978, S. 116-129.

⁷¹ Ina Stöver, Möglichkeiten des Einsatzes von schriftlichen Quellen und von Bildern im Geschichtsunterricht, in: ebd. S. 203-208.

⁷² Jürgen Hannig, „Dokumentarfotos“ in Geschichtslehrbüchern, in: Gerhard Schneider (Hg.), Geschichtsbewusstsein und historisch-politisches Lernen, Pfaffenweiler 1988, S. 141-162.

⁷³ Ulrich Mayer, Joachim Rohlfes u. a. (Hg.), Umgang mit Geschichte. Geschichte erforschen und darstellen, Geschichte erarbeiten und begreifen, Bielefeld 1992.

Aktueller Forschungsstand in Litauen

Den ersten Schritt auf der Suche nach einem theoretischen Konzept der visuellen Geschichte hat im Jahre 1996 der litauische Historiker Alfredas Bumblauskas gemacht. Mit scharfer Kritik konstatiert er, dass die Geschichtswissenschaft Litauens sich bis heute in einer „Sammlungsaktion von schriftlichen Quellen“ befindet, aber dabei keine Erfahrung bei der Sammlung ikonografischer Quellen hat. Selbst den Beitrag litauischer Kunsthistoriker auf diesem Gebiet schätzt Bumblauskas als sehr gering ein.⁷⁴ Trotzdem existieren einige Beiträge, die z. B. die Kunst Litauens im Kontext der europäischen Kunst reflektieren. Dabei wurden Parallelen hinsichtlich der Traditions- und der Ideentransformation dargestellt und die Entwicklung der Kunst mit mentalen gesellschaftlichen Prozessen verbunden.⁷⁵ Die Forschungsergebnisse der Kunsthistoriker zur historischen Thematik in der alten Grafik Litauens haben die Zusammenhänge zwischen dem historischen Thema in der Kunst und der Geschichtsbewusstseinsentwicklung aufgedeckt.⁷⁶

Bei der ikonografischen Beschreibung sowie der ikonologischen Analyse der Bilder bezieht sich vorliegende Arbeit auf die kompetente Informationsbasis, die die Forschungen der litauischen Kunsthistoriker heute dazu bietet. Einen wertvollen Beitrag leisteten dabei die Publikationen von Katalogen.⁷⁷ Einige von ihnen werden als Bildmaterialquellen genutzt.

⁷⁴ Alfredas Bumblauskas, *Visualinė istorija: koncepcijos paieškos atnaujintos istorikos ir dramaturgijos kontekstuose*, in: Ursula A. Becher, Alfredas Bumblauskas, Jörn Rüsen (Hg.), *Istorijos mokslas ir atvira visuomenė* [Geschichtswissenschaft und offene Gesellschaft], Vilnius 1998, S. 309.

⁷⁵ Egidijus Aleksandravičius u. a. (Hg.), *Lietuvos dailė europiniame kontekste*, Vilnius 1995.

⁷⁶ Vidmantas Jankauskas, *Istorinė tematika senojoje Lietuvos grafikoje*, in: Egidijus Aleksandravičius u. a. (Hg.), *Lietuvos grafikos istorijos šimtmečiai*, Vilnius 1996, S. 20-41.

⁷⁷ Vgl. *Senoji Lietuvos grafika (16-19 amžius)*, Albumas. Vilnius 1995; Jonas Kazimieras Vilčinskis ir jo leidiniai, *Parodos katalogas, Lietuvos dailės muziejus*,

Auch die Beiträge bezüglich der allgemeinen Themen zur Kunst Litauens⁷⁸ im Bereich der einzelnen Kunstgattungen, die das Bildvermächtnis nach Kunstepochen⁷⁹ sowie nach historischen Epochen⁸⁰ zuordnen, dazu die Forschungen des Bildnachlasses der einzelnen Künstler⁸¹ und die Untersuchungen

Vilnius 1996; Jerzy Malinowski, Michał Woźniak, Rūta Janonienė (Hg.), Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos, Katalogas, Torun/Vilnius 1996; Baroko dailė Lietuvoje, Parodos katalogas, Lietuvos dailės muziejus 1996; Lietuvos vienuolynų dailė, Parodos katalogas, 1998-2000, Vilnius 2000; Vilniaus klasicizmas, Parodos katalogas, Lietuvos dailės muziejus 2000.

⁷⁸ Tadas Adomonis, Nijolė Adamonytė, Lietuvos dailės ir architektūros istorija T. 1/2, Vilnius 1997. Vgl. Vladas Drėma, Feodalinės Lietuvos portretai, in: Kultūros barai, 1 (1987), S. 64-68 u. 2 (1987), S. 49-52; Janina Stuokaitė, Batalinė dailė Vytauto Didžiojo karo muziejuje, in: Kauno diena 24 (1999), S. 23; Janina Stuokaitė, Iš lietuvių batalinės dailės rinkinių, Jono Stykos "Vytauto didžiojo priesaika", in: Kultūros barai 4 (2000), S. 72-80; Rūta Šermukšnytė, Antikos motyvai senosiose Lietuvos paveikslų kolekcijose 16-19a., in: Menotyra 1 (1999), S. 20-25; Paulius Galaunė, Vytauto portretai, Kaunas 1931; Stanislovas Mikulionis, Dėl Vytauto portretų Trakų bažnyčiose, in: Kultūros barai 2 (1989), S. 55-56.

⁷⁹ Tadas Adomonis, Lietuvos 15-16 amžių miniatiūra, in: Menotyra 1 (1967), S. 203-243; Rūta Janonienė, Sventųjų pranciškonų kulto atspindžiai Vilniaus Bernardinų bažnyčios tapyboje, in: Menotyra 2 (1999), S. 33-39; Marija Matušakaitė, Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose, in: Menotyra 7 (1997), S. 134-175; Marija Matušakaitė, Portretas 16-18 a. Lietuvoje, Vilnius 1984; Laima Šinkunaitė, 17a. Lietuvos portretas, Vilniaus dailės akademijos darbai, Vilnius 19 (2000); Juozas Galkus, Senasis Lietuvos portretas 1862-1944, Vilnius 1997; Vidmantas Jankauskas, Istorinė tematika senojoje Lietuvos grafikoje. Ženklas ir simbolis Lietuvos dailėje, Vilniaus dailės akademijos darbai, in: Vilnius 7 (1996), S. 20-42; Petras Galaunė, Lietuvos grafika 16-19 a., Iš lietuvių kultūros istorijos T. 3, Vilnius 1961.

⁸⁰ Vgl. Laima Petrusėvičiūtė, 20 a. Lietuvos tapyba ir modernizmas, Dailėtyros krypties daktaro disertacija, Vilnius 1994; Jolita Mulevičiūtė, Apie arsininkų pažiūras, in: Menotyra 2 (1995), S. 36-43; Rūta Janonienė, Lietuvos romantizmo dailės teorijos bruožai, in: Europos dailė. Lietuviškieji variantai, Vilnius 1994, S. 213-226; Helmutas Šabasevičius, 19 a. Lietuvos dailės siužetai, in: Europos dailė. Lietuviškieji variantai, Vilnius 1994, S. 191-211; Ona Mažeikaitė, Lietuvių dailės pradžia, in: Lietuvos dailės muziejaus metraštis 2 (1998), S. 61-97; Vladas Gasiunas, Romantizmo epochos Lietuvos litografija, in: Nuo gotikos iki romantizmo, Vilnius 1992, S. 175-191; Andrius Andriuškevičius, Deromantizavimo tendencija tapyboje, in: Lietuvių dailė 1975-1995, Vilnius 1997; Modernumas ir tradicija 20 amžiaus Lietuvos tapyboje, Vilniaus dailės akademijos darbai, in: Vilnius 15 (1998); Irena Vaišvilaitė, Baroko pradžia Lietuvoje. Vilniaus dailės akademijos darbai 6 (1995).

⁸¹ Vgl. Živilė Kucharskienė, Netradicionio meno ir nacionalinio išsivadavimo sąjūdžio sąsajos, in: Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime 1918-1998, Vilnius 1998, S. 56-61; Alfonsas Andriuškevičius, Seminonkoformistinė Lietuvių Tapyba 1956-1986, in: Kultūros barai 12 (1992), S. 15-19; Jolita Mulevičiūtė, Atsinaujinimo Sąjūdis lietuvių tapyboje 1956-1970, Dailėtyros krypties daktaro laipsnio disertacija, Vilnius 1993; Ирена Вайшвилайте, К проблеме изучения искусства великого княжества литовского 17 века, Искусствоведение 11 (1984), S. 83-96; Jolanta Širkaitė: 19-20 a. pradžios Lietuvos dailininkės, in: Menotyra 4 (1999), S. 38-44; Jolanta Mulevičiūtė, Dailė ir visuomenė tarpukario Lietuvoje, in: Menotyra 1 (1996), S. 39-45; Danutė Blažytė, Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai, in: Menotyra 1 (1996), S. 61-67.

zur Geschichte der Institutionen für Kunstbildung⁸² sind unverzichtbare Informations- und oft Bildmaterialquellen.

Für die vorliegende Untersuchung sind auch die Forschungen der Kunsthistoriker über die Auftraggeber der Kunstwerke,⁸³ über die Identität der Künstler in Litauen,⁸⁴ über die ersten illustrierten Schul- sowie Kinderbücher,⁸⁵ über die ersten Kunstausstellungen,⁸⁶ die Buchgrafik⁸⁷ sowie die Äußerungen der Kunsthistoriker zu den nationalen Besonderheiten in der litauischen Kunst⁸⁸ sehr wichtig.

⁸² Vgl. Jonas Rimantas, Petras Rimša pasakoja, Vilnius 1964; Pranciškus Smuglevičius ir jo epocha, Vilniaus dailės akademijos darbai 11 (1997); Tadas Adomonis, Jonas Kristupas Damelis, in: Menotyra 10 (1981), S. 103-111; Paulius Jurkus, Dailininko Jono Mackevičiaus palikimas, in: Aidai 8 (1954), S. 386; Skirmantė Smilingytė, Apie lietuvių dvasininkija ir dailininkus 20 a. pradžioje, in: Menotyra 3 (1997), S. 60-67; Zita Žemaitytė, Adomas Varnas, Vilnius 1998.

⁸³ Vgl. Vidmantas Jankauskas, Vilniaus dailės akademija 1940-1944, in: Dailė, muzika, ir teatras valstybės gyvenime 1918-1998, Vilnius 1998. Ramunė Rachlevičiūtė, Lūžio metai: nuo LTSR valstybinio dailės instituto iki Vilniaus dailės akademijos, in: Dailė, muzika, teatras valstybės gyvenime 1918-1998, Vilnius 1998, S. 41-55; Lietuvos dailės kaita 1990-1996. Institucinis aspektas, Vilnius 1997; Laima Lauckaitė, Vilniaus dailės draugija, in: Menotyra 1 (1996), S. 33-37.

⁸⁴ Aistė Paliušytė, Mecenatas ir klientas Biržų Radvilų dvare 17a. amžiaus pirmoje pusėje, in: Menotyra 1 (1996), S. 11-17; Mindaugas Paknys, K.Z. Paco dvaro santykis su Pažaislio menininkais, in: Menotyra 1 (1998), S. 4-9; Mindaugas Paknys, Neregimoji Pažaislio fundacijos pusė, in: Naujasis židinys 7/8 (1997), S. 291-299; Aistė Paliušytė, Jonušo Radvilos mecenatystė, in: Lietuvos kultūros tyrinėjimai, Vilnius 1 (1995), S. 163-179; Ruta Janonienė, Dailės mecenatystės kryptys Lietuvoje 19 a. pirm. pusėje, in: Lietuvos kultūros tyrinėjimai, Vilnius 1 (1995), S. 180-216; Jolanta Širkaitė, Dailės mecenatystė Lietuvoje 19 a. antroje pusėje/ 20 a. pradžioje, in: Lietuvos kultūros tyrinėjimai, Vilnius 1 (1995), S. 217-269.

⁸⁵ Aistė Paliušytė, Dailininko identitetas Lietuvos Didžiojoje Kunigaikštystėje, in: Menotyra 4 (1999), S. 19-25; Rasa Janonytė, Asmens ir dailininko sampratos ryšys 19 a. pirmos pusės Lietuvos spaudoje, in: Menotyra 4 (1999), S. 27-32; Lolita Jablonskienė, Kūrėjo identiteto problema ir šiuolaikinė dailė, in: Menotyra 4 (1999), S. 56-61.

⁸⁶ Ingrida Korsakaitė, Kajetono Nezabitausko elementoriaus (1824) iliustracijos to meto kultūros kontekste. in: Nuo Gotikos iki romantizmo, Vilnius 1992, S. 183-191; Ingrida Korsakaitė, Iliustruotų vaikų knygų leidyba, in: Menotyra 1 (1996), S. 55-59.

⁸⁷ Giedrė Jankevičiūtė, Valstybės remiamos parodos Lietuvos Respublikoje 1918-1940 metais, in: Menotyra 1 (1996), S. 47-54.

⁸⁸ Jolita Liškevičienė, Vilniaus Akademijos spaustuvės leidinių embleminės graviūros kaita 17 amžiuje, in: Ženklas ir simbolis senojoje Lietuvos dailėje. Vilniaus dailės akademijos darbai 7 (1996), S. 5-87; Dalia Ramonienė, Protestantizmo idejų atspindys Lietuvos Brastos biblijos titulinio lapo meniniame apipavidalinime, in: Lietuvos grafikos istorijos šimtmečiai, Vilniaus dailės akademijos darbai 8 (1996), S. 7-19; Jolita Liškevičienė, Aleksandro

Zur Vervollständigung des visuellen Materials trugen auch die geschichts- sowie kunstwissenschaftlichen Leistungen polnischer Forscher bei,⁸⁹ denn Litauen und Polen teilen ein vierhundertjähriges visuelles Erbe. Dies liegt vor allem in der gemeinsam erlebten Vergangenheit begründet (gemeinsamer Staat vom Ende des 14. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). Die Forschungen der polnischen Kollegen sind besonders hilfreich bezüglich des Themas „Darstellung der Litauer in Bildern der Fremden“, weil gerade von Polen aufgrund des engen und langjährigen historisch-politischen sowie kulturellen Kontaktes die Litauer visuell wahrgenommen wurden.⁹⁰

Tarasevičiaus iliustracijos A. Palubinskio „Rožynui“, Lietuvos grafikos istorijos šimtmečiai, in: Vilniaus dailės akademijos darbai 8 (1996), S.43-60; Petras Galaunė, Lietuvos knygos meno raidos matmenys 16-17 a., Kaunas 1941.

⁸⁹ Viktoras Liutkus, Tapybos nacionalinio savitumo klausimai Lietuviu dailėtyroje 1900-1940, in: Dailėtyra 2 (1987), S. 249-267; Galina Balčiūnienė, Tradicijos šiuolaikinėje Lietuvių tapyboje, in: Dailėtyra 2 (1987), S. 63-71.

⁹⁰ Maria Hennel-Bernasikowa, Arrasy Zygmunta Augusta, Krakow 1998; Andrzej Kyszkiewicz, Alegoria i satyra na kilka momentów z historii Polski przełomu 18 i 19 wieków, in: Ikonografia Romantyczna, Warszawa 1977; Alina Chyczewska, Marcell Bacciarelli, Poznan 1968; Jan K. Ostrowski, Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne, München 1989; Zafia Ameisenowa, Rękopisy i pierwodruki iliuminowane Biblioteki Jagiellonskiej, Wrocław/Kraków 1958; Kultura polska 18-19 wieków, Warszawa 1984; August Sokolowski, Dzieje Polski illustrowane, T. 3, Warszawa 1900; Polska. Jej Dzieji i kultura od czasow najdowniejszych do chwili obecnej, T. 2, Krakow 1953; Jan St. Bystron, Dzieji obyczajow w dawnej Polsce. Wiek 16-18, Warszawa 1932; Dzieji nawozytne 1492-1815, Warszawa 1994; Janusz Maciej Michałowski, Jan Matejko, Berlin 1980; Maria Bogucka: Das alte Polen, Leipzig/Jena/Berlin 1983; Feliks Kopera: Średniowieczne malarstwo w Polsce, Krakow 1925; Agnieszka Morowinska (Hg.), Polnische Malerei von der Gotik bis zur Gegenwart, Warszawa 1984; Jan Starzyński (Hg.); Pięć wieków malarstwa polskiego, Warszawa 1952; A. Betterowna, Polskie illustracje książkowe 15. i 16. wieku (1490-1525), in: Prace sekcyi history sztuki i kultury towarzystwa naukowego we Lwowe, T. 1, Lwow 1929; E. Chojecka, Ilustracja Polskiej książki drukowanej 16 i 17 w., Warszawa 1980; Mieczysław Gęborowicz, Początki malarstwa historycznego w Polsce, Wrocław 1981; Teresa Jakimowicz, Temat historyczny w sztuce epoki ostatnich Jagielonow, Warszawa/Poznan 1985.

Quellenlage

Hauptquellen dieser Untersuchung sind Bilder, die sich auf die Geschichte Litauens beziehen. Der Bestand dieser Quellen wird heute als mangelhaft bezeichnet. Ein großer Teil des visuellen Erbes ist infolge der historischen Entwicklung in den Besitz anderer Staaten gelangt. Beispielsweise befindet sich das älteste Buch Litauens, ein Evangeliar, das im 14. Jahrhundert im Kloster Lawruschawa (lit. Lavrušava) geschrieben wurde und reich mit Miniaturen versehen ist, heute in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Russlands.

Ein weiterer Teil des visuellen Nachlasses ist infolge von Kriegen und Besatzungszeiten verloren gegangen. Dies lässt sich am Beispiel der Klöster Litauens verdeutlichen, wie einige Beispiele zeigen: Infolge der dritten Teilung des polnisch-litauischen Staates (1795) wurde das Dominikanerkloster in Lischkiawa (lit. Liškiava) von Preußen ausgeraubt. In der Zeit der zaristischen Regierung Russlands (1863-1914) wurde die Architektur der Klöster durch den Umbau nach orthodoxem Muster weitgehend vernichtet. Im Jahre 1864 überführte man die älteste Bibliothek Litauens (18. Jahrhundert), die im Besitz der Karmeliter war, nach Russland. Im Jahre 1914 wurden alte Handschriften der Dominikaner nach Deutschland abtransportiert. 1945 lagerte die Rote Armee in einem Dominikanerkloster Getreide für sich ein, wobei Wandmalereien des 18. Jahrhunderts zu Schaden kamen.

Das eindringlichste Beispiel des sowjetischen Vandalismus ist jedoch das Schicksal des Jesuitenklosters in Kaunas: 1949 baute man die Klosterkirche zu eine Sporthalle um, in der Krypta unter dem großen Altar richtete man eine Sauna ein, und das Obergeschoss wurde zum Schießstand umfunktioniert.

Heute kann nur noch vermutet werden, welche Bilder damit aus dem visuellen Gedächtnis Litauens gänzlich ausgeradiert und welche nur außer Landes gebracht wurden. Aus diesem Grunde bemüht sich die Wissenschaft zwar, nach Bildmaterial zu suchen, aber letztendlich bleibt die Auswahl visueller Quellen vom aktuellen Umfang und Angebot der Wissenschaft abhängig und begrenzt.

Eine Möglichkeit der Vervollständigung des visuellen Materials bieten die Archive, Museen, Klöster/Kirchen, Ausstellungen und Bibliotheken Litauens, Polens und Deutschlands. Eigene Forschungen habe ich im Litauischen Staatsarchiv durchgeführt. Dabei untersuchte ich den Fundus Nr. 1135, in dem sich bildliches Material aus dem 19. bis 20. Jahrhundert befindet (ca. 80 Bände). Ferner forschte ich im Bildarchiv des Herder-Instituts für Osteuropaforschung in Marburg nach bildlichen Quellen. Im Fundus Nr. 45 wurden dabei mehr als 1000 Fotos über Litauen überprüft. In der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Litauens wurde die Zeitungs- und Zeitschriftensammlung aus dem 19. bis zum 20. Jahrhundert durchforstet (über 200 Bänden). In der Bibliothek der Universität Vilnius untersuchte ich die Sammlung der Handschriften sowie Druckwerke aus dem 16. bis 19. Jahrhundert (ca. 100 Bände). Die Bildersammlungen in der Kunstakademie Vilnius und der Fundus von zahlreichen Museen, wie z. B. das „Vitautas der Große Kriegsmuseum“ in Kaunas, das „Museum für angewandte Kunst“ und das „Museum der litauischen Kunst“ in Vilnius oder die Bildersammlung des Wawelburg-Museums in Krakow bildeten weitere Untersuchungsstellen für diese Arbeit.

Ebenso präsentierte eine Reihe von Ausstellungen Bilder, illustrierte Handschriften sowie Druckwerke, die für vorliegende Arbeit relevant waren, so etwa „Christentum in der Kunst

Litauens“ im „Museum für angewandte Kunst“ (Vilnius), „Alte litauische Druckwerke“ und „Schätze Litauens: Werke von 1480 bis 1898“ in der Nationalbibliothek Litauens in Vilnius.

Von einigen Bildern wurden Fotos direkt während der Ausstellungen gemacht. Die Qualität dieser Aufnahmen ist manchmal sehr schlecht, da die bürokratischen Hindernisse oft nicht umgangen werden konnten. Die gleichen Schwierigkeiten gab es auch bei der Aufnahme der Fresken im Bernhardinerkloster in Pazaislis (Kaunas).

Die Geschichtsschulbücher bildeten im Rahmen des Forschungsthemas ebenfalls eine eigene Quellengruppe. Es wurden die Geschichtsschulbücher der Erscheinungsjahre von 1910 bis 2002 untersucht (insgesamt 35 Bände). Der Fundus litauischer Schulbücher vom Erscheinungsjahr 1910 bis zum Jahr 1941 (insgesamt 27 Bände) befindet sich in der Bibliothek für Lituanistik an der Universität Vilnius. Während des Forschungsaufenthaltes in Deutschland nutzte ich zudem die Sammlung von aktuellen litauischen Schulbüchern in der Bibliothek des Georg-Eckert-Instituts für internationale Schulbuchforschung (Braunschweig).

Vorwort	
Einleitung	V
Forschungsmethoden	XVI
Aktueller Forschungsstand bezüglich der Fragestellungen.....	XXI
Aktueller Forschungsstand in Litauen	XXXIII
Quellenlage.....	XXXVII
1. Selbstbilder der Litauer.....	1
1.1 Das visuelle Erbe vor Entstehung der Selbstbilder	2
1.2 Darstellungen der Litauer im Auftrag der katholischen Kirche.....	7
1.2.1 Litauer im Franziskaner-Märtyrer-Bild	8
1.2.2 Litauer im Bild "Der gesegnete Vitus".....	16
1.2.3 Litauer im Bild "Der heilige Johannes Kapestranus"	23
1.2.4 Litauer als Stifter der katholischen Kirche	30
1.3 Selbstbilder im 17. Jahrhundert.....	34
1.3.1 Selbstbild auf dem Titelblatt des Buches von Lacki "Septem Chodkiewiczii heroes..." (1642)	36
1.3.2 Selbstdarstellung der litauischen Adligen als Katholiken	41
1.4 Selbstbilder im 18. - 19. Jahrhundert	55
1.4.1 Im Ausland entstandene Selbstdarstellungen	60
1.4.2 Selbstbilder in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.....	67
1.4.2.1 Selbstdarstellungen als historische Verbündete der Polen.....	68
1.4.2.2 Der heilige Kazimirus als Beschützer der Napoleon – Armee in Litauen.....	73
1.4.3 Erste ikonografische Kennzeichen	83
1.4.4 Die Entstehung der Selbstbilder der historischen Nation	86
1.4.4.1 Bilder der Helden des Volkes	88
1.4.4.2 Altlitauer auf Bildern zur Vilnius-Gründungslegende	93
1.5 Die Vision der litauischen Nation.....	103

1.5.1	Vision der Nation auf dem politischen Plakat im unabhängigen Litauen (1918-1938)	105
1.5.2	Vision der Großmacht Litauens.....	111
1.5.3	Altar der Nation im Bild: Sakralisierung der Nation	115
1.5.4	Vision der Nation im Selbstbild der Exillitauer	120
1.5.5	Eine Nation und ihre unter dem Einfluss der Besatzungsmächten entstandenen Selbstbilder (1938-1990)	125
1.5.5.1	Die Schaffung des Selbstbildes unter dem Einfluss der Okkupationsregierung des Deutschen Reiches (1941-1944).....	126
1.5.5.2	Selbstbilder im Auftrag der sowjetischen Regierung in Litauen (1940-1990).....	129
1.5.5.3	Das lügende Selbstbild	135
1.5.6	Bewahrung des nationalen Selbstbildes im Exil	139
2.	Image der Litauer in Bilder der Fremden	149
2.1	Darstellungen der Litauer als Christen	149
2.2	Darstellungen der Litauer als Feinde	152
2.3	Litauer als heldenhafte Verlierer	157
2.4	Darstellungen der Litauer als Verbündete: ein Selbstbild zwei Nationen	163
3.	Der Repräsentationsraum der identitätsbildenden Bilder	169
3.1	Die katholische Kirche.....	170
3.2	Das Buch.....	176
3.3	Ausstellungen.....	179
3.4	Das Museum	183
3.5	Die Presse.....	187
3.6	Die Straße	200
3.7	Das Geschichtslehrbuch	202

4.	Grundsätze einer Bilderkonzeption für Geschichtslehrbücher	220
4.1	Die Grundsätze der Bilderkonzeption.....	224
4.2	Eine kritische Bewertung des Bildereinsatzes in gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern und Vorschläge zur Verbesserung.....	228
	Zusammenfassung.....	243
	Abbildungsverzeichnis	250
	Literaturverzeichnis	254
	Archive.....	254
	Deutsche Fachliteratur.....	255
	Litauischer Fachliteratur	270

1. Selbstbilder der Litauer

Zu Beginn stellt sich die Frage, in welchem Jahrhundert und durch welche sozialen Gruppen die ersten Selbstdarstellungen der Litauer entstanden sind und welche Prozesse die Entstehung der Selbstbilder beeinflusst haben. Eine Antwort ermöglicht die ikonografische Analyse des Bildmaterials, das in Litauen heute zur Verfügung steht. Aufmerksamkeit gewinnen diejenigen mit künstlerischen Mitteln geschaffenen Darstellungen, die Information über die Wahrnehmung der Gegenwart, Rezeption der Vergangenheit und Vorstellung von der Zukunft der Litauer enthalten. Dabei wird von der Hypothese ausgegangen, dass solche Bilder infolge der Selbstidentifikation bzw. aus dem Wunsch der jeweiligen Litauer entstehen, sich mit ihrer Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im Gegensatz zu anderen Nationen zu identifizieren. Diese Bilder werden als Medien der Selbstpräsentation der litauischen Gemeinschaft bzw. als Selbstbilder der Litauer bezeichnet.

Die Selbstbilder der Litauer werden aufgrund folgender Merkmale identifiziert: Erstens handelt es sich um Bilder, auf denen Litauer anhand typischer ikonografischer Details „erkennbar“ sind. Zweitens muss nachvollziehbar sein, dass auf den Bildern nicht lediglich Litauer dargestellt wurden, sondern eben auch Litauer die Auftraggeber dieser Darstellungen waren.

1.1 Das visuelle Erbe vor Entstehung der Selbstbilder

Das Forschungsinteresse richtet sich zunächst auf die frühesten Quellen, in denen solche bildlichen Darstellungen zu finden sind. Im visuellen Nachlass Litauens bis zum 17. Jahrhundert sind lediglich Bilder vorhanden, die nicht als Selbstbilder der Litauer gelten können. Für diese Zeit gibt es einen allgemeinen Mangel an Bildquellen in Litauen. Die wenigen aus früheren Jahrhunderten existierenden visuellen Quellen sind lediglich bildartige Überreste, die zwar zur Differenzierung des litauischen Staates und seiner Herrscher gegenüber „anderen Staaten“ und „anderen Herrschern“ dienten, aber keine Information über die Wahrnehmung der Gegenwart, Rezeption der Vergangenheit oder eine Vorstellung von der Zukunft der Litauer vermittelten. Zum Beispiel entstanden im 12. Jahrhundert als visuelle Symbole des litauischen Staates zwei Zeichen: der Reiter in Weiß auf rotem Hintergrund (lit. Vytis) und die drei Masten (Gediminaičiai–Masten).¹

¹ Sigitas Pamerneckis, Feodalinės Lietuvos valstybės herbo kilmės klausimu, in: Sigitas Jegelevičius (Hg.), Istorija, Vilnius 1994, S. 3-11.

14. Jahrhundert	15. Jahrhundert
 <p>Litauische Münze aus dem 14. Jahrhundert mit dem heraldischen Drei-Masten-Zeichen (Gediminaičiai-Masten).</p>	 <p>Litauische Münze aus dem 15. Jahrhundert mit Gediminaičiai-Masten.</p>
 <p>Litauische Münze aus dem 14. Jahrhundert mit dem heraldischen Reiter-Zeichen (lit. Vytis).</p>	 <p>Litauische Münze aus dem 15. Jahrhundert mit dem Vytis-Zeichen.</p>
Abb. 1-1 Aus der Sammlung des Litauischen Nationalmuseums	

Ab der Mitte des 13. Jahrhunderts findet man Herrscherbilder auf Siegeln² und ab dem 16. Jahrhundert auf Münzen.³

Des Weiteren finden sich in den frühen schriftlichen Quellen Litauens nur wenige Miniaturen. Die ersten in Litauen bekannten Buchminiaturen befinden sich in handschriftlichen Überlieferungen aus den orthodoxen Klöstern und stammen aus dem 14. Jahrhundert.⁴ Als eine der frühesten Handschriften gilt hier das Evangeliar aus dem orthodoxen Kloster von

² Giedrė Mickūnatė, Features of Royal in the Court of Mindaugas and his Successors, in: Vilniaus dailės akademijos darbai 14 (1998), S. 18-20.

³ Vgl. Mykolas Michelbertas, Lietuvos numizmatikos įvadas, Vilnius 1989.

⁴ Andrius Adomonis, Lietuvos 14-16 a. miniatiūra, in: Menotyra 1 (1967), S. 205.

Laurentius.⁵ Obwohl die orthodoxe Elite Litauens der Auftraggeber der Handschrift war,⁶ nimmt der biblische Inhalt ihrer Bilder auf Litauen sowie auf die Litauer keinen Bezug.

In allen anderen bekannten kirchlichen Handschriften Litauens, wie z. B. im Evangeliar von Mstwiz⁷ aus dem 14. Jahrhundert oder in den zahlreichen handschriftlichen Psalmen-Büchern aus dem 15. Jahrhundert⁸, sind nur Initialbuchstaben mit pflanzen- und tierartigen Ornamenten als illuminierte Details zu finden.⁹

Weiter wendet sich die Aufmerksamkeit von kirchlichen zu den früheren weltlichen Handschriften. Bei der Suche nach Bildern sowie Selbstbildern in Chroniken ist es zunächst nötig, die Frage zu stellen, bei welchen eine Untersuchung sinnvoll ist. Man muss dabei unterscheiden zwischen Chroniken, die in Litauen entstanden sind und von Litauern geführt wurden, und Chroniken, die Litauer „geerbt“ haben.

Als Beispiel dafür sei eine Chronik, die im Gebiet von Smolensk entstanden ist, genannt. Smolensk stand vom Ende des 14. bis Anfang des 16. Jahrhunderts unter der Macht der Fürsten Litauens. Diese Chronik wird von den Historikern unterschiedlich datiert: vom 13.¹⁰ bis ins 15. Jahrhundert.¹¹ Das heißt, wenn man mit der Datierung auf das 13. Jahrhundert

⁵ Über die Miniaturen des Evangeliums vgl. Tadas Adomonis, *Lietuvos 14-16 amžių miniatiūra*, in: *Menotyra 1* (1967), S. 207; Sigitas Narbutas, *Nuo Mindaugo raštų iki Karpavičiaus pamokslų*, Vilnius 2000, S. 16.

⁶ Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija*, Vilnius 1999, S. 186.

⁷ Das Evangeliar von Mstwiz wird in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften in Vilnius aufbewahrt. Heute wird es in der Ausstellung „Christentum 2000“ der Öffentlichkeit Litauens präsentiert.

⁸ Über die Ornamentik der Initialbuchstaben in Gradualen und Psalmen Litauens des 15. Jahrhunderts vgl. Tadas Adomonis, *Lietuvos 14-16 amžių miniatiūra*, in: *Menotyra 1* (1967), S. 211-224.

⁹ Ebd. S. 225.

¹⁰ Leonidas Vladimirovas, *Visuotinė knygų istorija*, Moskva 1988, S. 76; Vgl. Владимир Абрамович Рибак (Hg.), *Полное собрание русских летописей. Радзивилловская летопись Т. 38*, Ленинград 1989, S. 1.

¹¹ А.Н. Свирин, *Искусство книги древней Руси 11-17 в.в.*, Москва 1964, S. 105.

einverstanden ist, kann die Chronik von Smolensk nicht als kulturelles Erbe Litauens gelten. Wenn wir aber das 15. Jahrhundert als Entstehungszeit dieser Chronik annehmen, dann haben wir ein Werk vor uns, das fast einhundert Jahre nach dem Beginn der litauischen Herrschaft hier entstand. Im 18. Jahrhundert geriet die Chronik in die Bibliothek des litauischen Adligen Boguslaw Radziwilli, und bis heute ist sie als Radziwilli-Chronik bekannt.¹² Aber das macht diese Chronik nicht „litauisch“. Sie gehört zum politischen, nicht aber zum kulturellen Erbe Litauens.

Das gilt demnach genauso für die 618 Miniaturen, die diese Handschrift illustrieren. Sie wurden von Meistern des Kiewer Rus geschaffen. Damit findet man in dieser Chronik keine Selbstbilder der Litauer. Ihre Miniaturen gehören aber zu der anderen Gruppe von Bildern, in denen die Litauer aus der Perspektive anderer Völker dargestellt wurden. Dieser Art von Bildern wird später noch gesonderte Aufmerksamkeit gewidmet, da die Darstellungen der Litauer, die im Auftrag von „Fremden“ entstanden sind, ein Dokumentsinn durch ihre Darstellungsperspektive enthalten und heute ein identitätsbildendes Potenzial liefern können.

In der ersten litauischen Chronik¹³ sowie in den späteren Abschriften und Sammelhandschriften findet man nur wenige

¹² Diese Chronik wird heute in der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften Russlands aufbewahrt.

¹³ Am Hof des Großfürsten von Litauen wurden die Chroniken vom Ende des 14. Jh., Anfang des 15. Jh. bis zum Anfang des 16. Jh. geführt. Es handelt sich um die so genannte Bychovec-Chronik, die von Edvardas Gudavičius in die Jahre 1519-1529 datiert ist. Vgl. Edvardas Gudavičius, *Lietuvių tautinės kronikos išplėtojimas*, in: *Lietuvos aidas* vom 23. Juni 1995, S. 12; Zenonas Ivinskis ist der Meinung, dass diese Chronik nicht früher als vor dem Jahr 1550 entstanden ist. Vgl. Zenonas Ivinskis, *Lietuvos istorija iki Vytauto mirties*, Roma 1978, S. 43.

gezeichnete Details¹⁴ wie den Fisch, die Gediminaičiai-Masten im vierteiligen Kreis¹⁵ sowie Initialbuchstaben mit pflanzen- und tierartigen Ornamenten.¹⁶

Einen ähnlichen Mangel an Bildern kann man auch in anderen schriftlichen Quellen dieser Zeit feststellen. In Kanzleidokumenten (Urkunden, Privilegien, Briefen) findet man ebenso nur verzierte Initialbuchstaben und Wappen als visuelle Details.¹⁷ Auch die ersten Gesetzessammlungen Litauens aus dem 15. und 16. Jahrhundert enthalten außer einigen ausgeschmückten Initialbuchstaben¹⁸ keine Bilder. In den gedruckten Büchern Litauens, die bis zum 17. Jahrhundert erschienen, findet man Eigentumsinschriften, Exlibris oder Buchstempel, die zwar die Zugehörigkeit der Druckwerke bezeichnen,¹⁹ jedoch keine Selbstdarstellungen der Litauer sind.

Die ersten Bilder, die einen unmittelbaren Bezug auf Litauer sowie ihre Vergangenheit und Gegenwart haben, entstanden im

¹⁴ Diese Schlussfolgerung bezieht sich auf die Forschungen über die originalen Quellen, die in den Einleitungsartikeln der publizierten Quellentexte dargestellt werden. Vgl. Полное собрание русских летописей, Bd.17, 1907; Bd.32, 1975; Bd.35, 1980.

¹⁵ Полное собрание русских летописей, Bd.32, Red. Владимир Абрамович Рибоков, Москва 1975, S. 8. Hier wird ein Auszug aus der detaillierten Beschreibung der Chronik (von Teodoras Narbutas) vorgeführt, wo es eben um die erwähnten Zeichen geht, die auf einigen Seiten der Chronik gefunden wurden.

¹⁶ Tadas Adomonis beschreibt die Initialbuchstaben in einer der Überlieferungen der „Chronik Litauens und des Großfürstentums Žemaičių“, die im Jahr 1550 in Polen angefertigt wurde. Vgl. Tadas Adomonis, Lietuvos 14-16 amžių miniatiūros, in: Menotyra 1 (1967), S. 239.

¹⁷ Vgl. Tadas Adomonis, Lietuvos 14-16 amžių miniatiūros, in: Menotyra 1 (1967), S. 237-239; Sigitas Narbutas, Nuo Mindaugo raštų iki Karpavičiaus pamokslų, Vilnius 2000, S. 13-22.

¹⁸ Tadas Adomonis, Lietuvos 14-16 amžių miniatiūros, in: Menotyra 1 (1967), S. 239. Zum Vergleich: Zur selben Zeit wurde in Ungarn im 14. Jahrhundert der Registerzweig von Markus von Kalocsa mit Miniaturen illustriert; die Polen illuminierten die Baltazar-Chronik im 14. Jahrhundert. Inf. in: Edvardas Gudavičius, Lietuvių tautinės kronikos išplėtojimas, in: Lietuvos aidas 6 (1995), S. 12.

¹⁹ Vincas Kisarauskas, Lietuvos knygos ženklai, Vilnius 1984, S. 7.

17. Jahrhundert. Obwohl sie im Land entstanden sind und die katholische Kirche Litauens der Auftraggeber dieser Bilder war, ferner sogar anhand bestimmter Merkmale die Litauer auf diesen Bildern „erkennbar“ sind, brachte die Analyse einiger dieser Werke trotzdem Zweifel, ob es sich hierbei um Selbstbilder handelt.

Auf jeden Fall muss man sich aber mit diesen Werken beschäftigen, da einige von ihnen die Entstehung der Selbstbilder der Litauer im 19. und 20. Jahrhundert beeinflusst haben und heute zum Bestandteil des nationalen Bildgedächtnisses geworden sind.

1.2 Darstellungen der Litauer im Auftrag der katholischen Kirche

Als offizielles Datum für die Wendung zum Katholizismus in Litauen gilt das Jahr 1387, als der Sohn des litauischen Fürsten Jagiellone Jadwiga, die Tochter des polnischen Königs, heiratete, infolgedessen den katholischen Glauben annahm und zum König Polens gekrönt wurde. Mit der Taufe Jagiellone galten auch der litauische Staat und seine Bevölkerung als katholisch. Die katholische Kirche Polens nahm aktiv Anteil an der Einrichtung der Kirchenorganisation in Litauen: Polnische Priester, Kleriker und Mönche kamen hierher, die Gottesdienste wurden bis ins 19. Jahrhundert hinein fast ausschließlich in polnischer Sprache gelesen. Dadurch bekam die polnische Kultur einen großen Einfluss auf den Christianisierungsprozess Litauens.²⁰ Aus diesen Gründen stellen die Bilder, die im Auftrag der katholischen Kirche entstanden sind, die Litauer als

²⁰ Vgl. Edvardas Gudavičius, Lietuvos istorija T. 1, Vilnius 1999, S.167; Zigmantas Kiaupa u.a. (Hg.), Lietuvos istorija iki 1795, Vilnius 2000, S. 142.

Ungläubige dar, die man zum katholischen Glauben bekehren muss. Diese Werke sind in Litauen entstanden, wurden außerdem meistens von Künstlern hier gefertigt und stellen die Litauer dar, aber aufgrund der Darstellungsperspektive sind es keine Selbstbilder der Litauer, sondern Werke aus polnischer Perspektive.

1.2.1 Litauer im Franziskaner-Märtyrer-Bild

Das erste Beispiel bezieht sich auf ein Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, das im Auftrag des Franziskanerordens für die Bernhardinerkirche in Vilnius gefertigt wurde. Das verloren gegangene Bild ist heute nur durch einen Kupferstich, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Juozapas Perlis gefertigt wurde, bekannt²¹ (Abb. 1-2). Das genaue Geburts- und Todesdatum des Grafikers ist unbekannt. Einige andere seiner Werke sind aber in den Zeitraum von 1784 bis 1794 datiert.²²

²¹ Bekannt sind folgende Bilder: ein anonymes Tafelgemälde aus dem 17. Jahrhundert „Sieben Franziskanermärtyrer“, ein anonymes Bild aus dem 18. Jahrhundert „Marterung der vierzehn Franziskaner in Vilnius“ (vgl. Janonienė Rūta, Šventųjų pranciškonų kulto atspindžiai Vniaus Bernardinų bažnyčios tapyboje, in: Menotyra 2 (1999), S. 36) und ein Kupferstich von Juozapas Perlis aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. Lietuvos vienuolynų dailė, Parodos katalogas, Vilnius 1998, S. 48, 57). Der Kupferstich wurde vermutlich nach einem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert gefertigt.

²² Vgl. Vytautas Gasiūnas, Senoji Lietuvos grafika (16-19 a.), Vilnius 1995, S. 17; Lietuvos vienuolynų dailė, Parodos katalogas, Vilnius 1998, S. 48, 57; Janonienė Rūta, Šventųjų pranciškonų kulto atspindžiai Vniaus Bernardinų bažnyčios tapyboje, in: Menotyra 2 (1999), S. 36.



Abb. 1-2

Franziskaner- Märtyrer

Kupferstich von Juozapas Perlis (Grafiker, arbeitete in Litauen im 18. Jahrhundert) nach einem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert.

9,4 x 13,9 cm.

Inschrift des Bildes: B.B.XIV. Mart. Seraph. Ordinis Min. Conv. Litvaniae Apostoli 1333. 6 Martii in odium Fidei a Civib. Vilen. Idolatris 7 in furore decollati 7 crucib. affixi et in praecipue in flumen acti initia Fidei felic. Posuerunt.

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Das Bild lässt sich auf folgende Weise ikonografisch beschreiben: Der schwarz-weiße Kupferstich wird von zwei wichtigen Merkmalen dominiert: einer Stadt auf der rechten Seite (Stadtmauern, Türme und Häuser) und einem Hügel mit drei Gekreuzigten auf der linken Seite. Auf der rechten Seite, vor der abgebildeten Stadt, ist eine Menschenmenge zu erkennen. Vor der Menschenmenge stehen drei Männer mit langen dunklen Roben, die in Hüfthöhe mit einem Strick zusammengebunden sind, und die über den Schultern eine Pelerine tragen. Sie haben nur an den Schläfen und am unteren Teil der Stirn Haare, der obere Teil des Schädels ist tonsuriert.

Links von diesen drei Männern sind zwei weitere Personen erkennbar: ein alter Mann mit weißem, langen Bart, weißer, langer Robe und einer weißen, spitzen Kopfbedeckung und links von ihm eine Person in gebückter Körperhaltung, die einen Stock gegen die Männer in dunklen Roben richtet. In der linken Hand hält sie ein Seil, das aus der Richtung der Männer in dunkler Robe gespannt ist. Rechts von diesen Männern sind zwei weitere Personen zu sehen. Ein Mann steht breitbeinig da, sein Gewand unterscheidet sich von dem der andern. In der linken Hand hält er ein Schwert. Mit der rechten Hand hält er den Kopf eines Mannes in dunkler Robe, der links von ihm niederkniet. Auf der linken unteren Seite des Bildes (am Fuße des abgebildeten Hügels mit den Gekreuzigten) sind drei weitere Gekreuzigte erkennbar. Ihre Kreuze liegen noch am Boden.

Hinter den liegenden Kreuzen ist eine Personengruppe zu sehen. Alle Menschen, vermutlich ausschließlich Männer, tragen helle Gewänder. Zwischen dem Fuß des Hügels und dessen Spitze ist noch ein liegendes Kreuz mit einem weiteren Gekreuzigten darauf zu erkennen. Alle diese Gekreuzigten tragen die gleiche Kleidung wie die Männer auf der rechten Seite des Bildes.

Ein wichtiges Detail ist der abgebildete Fluss zwischen dem Hügel mit den drei Kreuzen und der Stadt. Diese Tatsache lässt sich anhand von Bäumen erkennen, deren Stämme sich im Wasser widerspiegeln, und am Faktum, dass einer der Querbalken der liegenden Kreuze im Wasser versunken ist. In der Öffnung des Tales, perspektivisch ganz hinten, ist ein zweiter Hügel zu sehen, auf dem eine Burg dargestellt ist. Das ganze Szenarium wird von himmlischen Wesen

(knabenartige Figuren mit Flügeln) auf der rechten oberen Bildhälfte bewacht.

Die sich auf der rechten Seite befindenden Männer sind – ihrer Kleidung nach – Mönche des Franziskanerordens. Ihr typischer Haarschnitt, die Tonsur, ist ein weiterer Beweis dafür. Der Mann in weißer Kleidung links von den Mönchen ist ein orthodoxer Geistlicher. Diese Erkenntnis stützt sich auf sein weißes Gewand und auf seine Kopfbedeckung. Es ist auch üblich, dass orthodoxe Priester als Zeichen ihrer Weisheit einen langen weißen Bart tragen.

Die Person mit der gebückten Körperhaltung ist gerade dabei, die Franziskaner mit dem Stock zu erschlagen. Die Mönche sind gefangen genommen. Das zeigt das Seil, das die Person in ihrer linken Hand hält. Damit sind die Mönche gefesselt. Der Mann vorne rechts ist wahrscheinlich ein Adliger (erkennbar an seinem abendländischen Gewand – eine Adelsbekleidung, die man oft auf Renaissancegemälden des Abendlandes findet). Mit dem Schwert in seiner rechten Hand ist er gerade dabei, einen Mönch zu erschlagen, der gefesselt vor ihm kniet und auf seinen Tod wartet. Auf der linken Seite des Bildes erkennt man anhand der Symbole, dass die Gekreuzigten ebenso Mönche sind. Ihre Kleidung ist identisch mit der der gefesselten Personen auf der rechten Seite des Bildes.

Die weiß gekleideten Männer auf der linken Seite sind wahrscheinlich Bewohner der Stadt, die auf der rechten Seite zu erkennen ist. Die Anzahl von sieben Kreuzen ist eine Anlehnung an die göttliche Zahl Sieben. Sieben ist die am meisten verbreitete Zahl im alten Testament (Erschaffung der Welt in sieben Tagen, siebenarmige Leuchter, die Menora, die sieben Todsünden). Die Existenz von drei

Gekreuzigten auf der Spitze des Hügels ist eine deutliche Parallele zum biblischen Golgatha. Hiermit wird die Kreuzigung des Herrn Jesus Christus, sein Opfer, in dieses Szenarium projiziert. Die himmlischen Wesen sind eindeutig Engel. Sie stellen den Bezug zwischen Gott und Menschheit dar. Es ist ein Zeichen, dass das Geschehen auf Erden von Gott überwacht wird.

Die Symbolanalyse ergibt ferner, dass auf diesem Bild verschiedene soziale Schichten vorkommen. Es handelt sich dabei um drei weltliche Schichten und zwar um den Adligen in abendländischer Kleidung, die Menschen in weißer Kleidung in der linken Hälfte des Bildes, die anscheinend Bürger der Stadt sind, und um die Person mit dem Stock, die zu den Armen zählt. Die zwei anderen Personen gehören der Geistlichkeit an: Hier sind die orthodoxe Obrigkeit (der Mann in weißem Gewand) und die Franziskanermönche zu nennen. Die Opferrolle ist den Franziskanermönchen zugewiesen. Der Priester stellt sich zwischen Opfer und Täter.

Die historische Aussage dieses Bildes lässt sich im Zusammenhang mit der schriftlichen Quelle erschließen. Das Thema des Bildes entspricht dem Inhalt der Legende über das Martyrium der Franziskaner in Litauen. Sie entstand in den Jahren 1519/1525 im Auftrag des litauischen Adligen Albertas Goschtautas.²³ Anhand dieser Legende erinnerte er an die Verdienste seiner Familie bei der Verbreitung des Christentums in Litauen. Es wird hier berichtet, wie im 14. Jahrhundert der Urgroßvater von Albertas Goschtautas,

²³ Die Sammelhandschrift der litauischen Chroniken, die so genannte Bychovec-Chronik, entstand auf Initiative von Albert Goschtautas zwischen 1519 und 1525. Dazu Edvardas Gudavičius, *Lietuvių tautinės kronikos išplėtojimas, Lietuvos aidas* vom 23. Juni 1995, S. 12.

Petras Goschtautas, der eine Polin geheiratet und den katholischen Glauben angenommen hatte, vierzehn Franziskanermönche aus Podolien nach Vilnius einlud. Sie wurden gnadenlos von den Bürgern der Stadt ermordet. Sieben weitere Mönche wurden auf einem Hügel in Vilnius gekreuzigt, und danach vier der Kreuze aus der Erde herausgerissen und von da in den Fluss Neris gestoßen. Die Leichen der Ermordeten wurden auf Befehl von Petras Goschtautas geborgen und auf dem Stadtplatz, wo sie zu predigen pflegten, begraben. Danach wurden erneut Mönche des Franziskanerordens nach Vilnius eingeladen.²⁴ Die litauische Familie des Adligen tritt in dieser Legende als Initiator der Christianisierung Litauens auf.

Die Legende und das Bild haben viele Gemeinsamkeiten. Aufgrund der Zusammenstellung des Themas könnte man behaupten, dass es sich auf dem Bild um die Ereignisse in Litauen bzw. in der Hauptstadt Vilnius sowie um Litauer handelt. In der litauischen Historiografie wird dieses Ereignis (die Ermordung der christlichen Missionare), das laut der Legende sowie der Bildunterschrift im Jahr 1333 stattgefunden hat, für unhistorisch gehalten.²⁵ Obwohl das

²⁴ Zum ersten Mal erschien die Legende in der Bychovec-Chronik im 16. Jahrhundert. Dann im Jahr 1582 in der Chronik von Motej Strijkovski, 1650 in der „Geschichte Litauens“, die von Albert Wijuk Kojelawiczus verfasst wurde, sowie in der Chronik des Franziskanerordens in der zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Inf. in: Lietuvos vienuolynų dailė. Parodos katalogas 1998-2000, Vilnius 1998, S. 57.

²⁵ Das Ereignis von 1333 ist legendenhaft, aber es hat einige historische Voraussetzungen. Im Jahr 1333 hat in Litauen Fürst Gediminas regiert. Er hat eine aktive Politik gegenüber Papst Johannes XXII. wegen der Bekehrung des Landes zum Christentum geführt, er lud christliche Missionare nach Litauen ein. Er gründete auch die erste Kirche für die Franziskaner in Vilnius. Infolge feindlicher Diplomatie gegen Litauer durch den Deutschen Orden wurden die Bemühungen des litauischen Fürsten behindert. Antilitauische Propaganda im christlichen Europa wurde mit der Begründung, dass Fürst Gediminas ein überzeugter Heide sei, geführt. Die Bemühungen des Fürsten Gediminas scheiterten, er wurde von heidnischen Reaktionären im Land 1340 ermordet. Litauen blieb heidnisch bis 1387. Vgl. Edvardas Gudavičius, Lietuvos istorija T. 1, Vilnius 1999, S. 107-121.

Thema der Legende und das des Bildes ähnlich sind, unterscheidet sich die Darstellungsperspektive in beiden Quellen. Die Legende stellt das Ereignis des 14. Jahrhunderts aus der Perspektive des 16. Jahrhunderts dar.

Das Bild dagegen ist eine Darstellung im Geist des 17. Jahrhunderts. Das Jahr 1333 sollte mit dem Zeitalter der ersten christlichen Missionen in Litauen verbunden werden. Auf dem Bild wird die Gegenwart der Litauer bzw. das 17. Jahrhundert stärker als ihre „heidnische“ Vergangenheit zum Ausdruck gebracht. Die Entstehungszeit des Bildes ist aufgrund einiger Details deutlich erkennbar: Die Darstellung des Adligen (Schnitt der Kleidung) sowie die Bauweise der Burg (Renaissance) stellen deutliche Indizien dar.

Während die „goschtaut'sche Legende“ im 16. Jahrhundert an die Verdienste des litauischen Adels bei der Ausbreitung des Christentums erinnert, stellt das Bild eine im 17. Jahrhundert aus der franziskanischen Perspektive modifizierte Version visuell dar. Das Bild vermittelt nicht das aus der ursprünglichen Erzählung stammende Bild der „litauischen Adligen als Stifter des Christentums in Litauen“, sondern tendiert mehr zu einem negativen Bild der litauischen Adligen, Stadtbewohner und orthodoxen Geistlichen, die eine Bedrohung für die katholischen Missionare sind. Unter Berücksichtigung der Entstehungszeit des Bildes (17. Jahrhundert) sowie der Auftraggeber, der Franziskaner, die mit gegenreformatorischer Mission aus Polen kamen, kann das Gemälde als gegenreformatorisches Propagandabild gelten.

Das Bild entfaltet seinen Quellencharakter lediglich im Zusammenhang mit seiner Entstehungszeit, mit der Legende

aus dem 16. Jahrhundert sowie den Zielen der Auftraggeber und ihrer ursprünglichen Botschaft an die Zeitgenossen. Aufgrund der vorherigen Ausführungen lässt sich feststellen, dass das Bild eine visuelle Quelle für die Geschichte Litauens im 17. Jahrhundert darstellt. Der Dokumentsinn des Bildes lässt sich erschließen, indem der Unterschied der Perspektiven und Botschaften der Legende und des Bildes beachtet wird. Das Bild ist ein Dokument für die Sicht der katholischen Kirche auf die Litauer in dem Zeitalter, als drei Richtungen der kirchlichen Politik bzw. Reformation und Gegenreformation sowie orthodoxe Kirche um die Hegemonie im Land kämpften. Die Litauer bzw. ein großer Teil der litauischen Adligen, die Anhänger der reformierten sowie orthodoxen Kirche wurden, waren aus dieser Sicht eine Bedrohung für die katholische Kirche in Litauen.

Aufgrund dieses Beispiels stellt sich für die Forschung die Frage, ob ein Bild, das Litauer aus einer negativen Perspektive darstellt, obwohl es in Litauen entstanden ist und einen einheimischen Auftraggeber hatte, als ein Selbstbild der Litauer bezeichnet werden kann. Das nächste Bild ist ein Musterbeispiel für dieses Problem.

1.2.2 Litauer im Bild „Der gesegnete Vitus“

Es handelt sich um ein Ölgemälde, das von den Kunsthistorikern in das 17. Jahrhundert datiert wird und heute unter dem Titel „Der gesegnete Vitus“ bekannt ist.²⁶ Das Bild wurde in beeindruckender Größe (208 x 137,5 cm) im Auftrag der katholischen Kirche Litauens im 17. Jahrhundert gemalt (Abb. 1-3).

Im Vordergrund des Bildes ist ein Mann im langen Gewand und mit Kopfbedeckung dargestellt. Über seinem Gewand trägt er einen Umhang, der mit einem reich verzierten Rand versehen ist und von einer stark ornamentierten Schnalle unterhalb des Halses zusammengehalten wird. Unter der Schnalle ist ein Anhänger in Form eines Kreuzes zu erkennen. In seiner rechten Hand hält der Mann einen langen Stab, der höher als er selbst ist. Am oberen Teil des Stabs befindet es sich ein sichelähnliches Ende. Dieses Ende ist reich verziert. In der linken Hand hält der Mann zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger einen Palmzweig. Seine Kopfbedeckung ist ebenfalls üppig verziert. Der Mann hält den Kopf leicht nach rechts gebeugt, wobei sein Blick gegen Himmel gerichtet ist.

Der Mann ist im Vordergrund des Bildes in beeindruckender Größe dargestellt und dominiert so im Gegensatz zu den anderen Personen das Gemälde. Rechts und links im Hintergrund des Bildes sind Handlungsszenen dargestellt. Auf der rechten Seite des Bildes sieht man vier Männer. Ein Mann, der ähnlich wie der Mann im Vordergrund des Bildes gekleidet ist, hält die Hände über den Kopf eines knienden

²⁶ Lietuvos vienuolynų dailė. Parodos katalogas 1998-2000, Vilnius 1998, S. 65; Tadas Adomonis, Čerbulėnas (Hg.), Lietuvos TSR dailės ir architektūros istorija, Vilnius 1987, S. 260.

Mannes. Dieser trägt einen hellblauen Mantel, dessen Kragen ist mit weißschwarz punktiertem Pelz geschmückt ist. Die Person kniet auf einem roten Kissen und hält seinen Kopf über eine Schale.



Abb. 1-3

„Der gesegnete Vitus“.

Unbekannter litauischer Maler, 17. Jahrhundert.

Öl auf Leinwand, 208 x 137,5 cm.

Inscript des Bildes: B.VITVS Ord. Praed. Prim. Lith/vaniae Eppus: Mendorum / baptizavit, et ex Magno Duce / Primum Regem Lithvaniae cum / Henrico Archiepiscopo Rigensi / Ord: ejusde coronavit Rigae in Anno 1253. Rege hoc ad idolatriam relapso, pro defensione praedicatae Lithvanis fidei, vulneribus cofect, eoru finib exat, Cracoviae, / sancto fine quievit Ano 1260 Miraculis clarum Eminent in Card(ina)lis Georgi Radziwill Ep Cracovie Sepulchro S. Hiacinthi impoluit Ano 1594.

[B. Vitus von Dominikanerorden, erster Bischof Litauens. Er taufte Mindaugas und krönte ihm gemeinsam mit Henriko, Erzbischof aus Riga, im Jahr 1253 vom Großfürsten zum ersten König Litauens. Als dieser König wieder zum Heidentum abgefallen war, wurde er (sc. Vitus) zur Vergeltung für die Verteidigung des Litauern gepredigten Glaubens durch die Ungläubige aus ihrem Gebiet vertrieben und entschlief den heiligen Todes in Krakow im Jahr 1260. 1594 stellte Kardinal Georgi Radziwilli die Reliquien des Heiligen zur öffentlichen Verehrung aus].

Museum der Kunst Litauens (Vilnius).

Neben dem roten Kissen liegen ein kronenartiges Objekt und ein goldgelber Stab. Der dritte Mann, der auch seine Hände über den Kopf des Knienden hält, trägt ein braunes Gewand über einem weißen Hemd. Die vierte Person in dieser Szene kniet ebenfalls. Sie trägt einen weißen Überwurf über ein graues Gewand und hat ihre Hände in Gebetshaltung.

Im Hintergrund des Bildes ist auf der linken Seite ebenfalls eine Szene mit vier Personen dargestellt. Die Figur in der Mitte ist ähnlich dem Mann im Vordergrund des Bildes gekleidet. Rechts neben ihm steht ein Mann in einer Rüstung. Die zwei Männer links sind dunkel bekleidet. Beide halten ein Schwert in der rechten Hand. Im Hintergrund der zwei Szenen ist eine Stadtmauer zu erkennen. Der Himmel sowie das gesamte Bild wurden in dunklen gelb-braun-grünen Farbtönen gemalt. Auf dem Bild ist rechts eine lateinische Inschrift in einem ovalen, geschmückten Rahmen.

Die ikonologische Analyse der Bildsymbole ergibt folgendes: Der Mann im Vordergrund ist im Gewand eines Bischofs dargestellt. Auf dem Kopf trägt er eine Bischofsmitra, in der rechten Hand hält er eine Pastorale (einen Hirtenstab). Die Pastorale in der rechten Hand weist - aufgrund der ikonografischen Bedeutung der rechten Seite in der

christlichen Ikonografie - auf die Szene rechts hin.²⁷ In der linken Hand hat der Bischof einen Palmenzweig, ein Sieg- und Triumphsymbol.

Der Bischof wird auch in den beiden Szenen im Hintergrund des Bildes dargestellt. Die Szene im Hintergrund rechts ist eine Taufzeremonie. Über den Taufstein beugt sich ein Fürst, der dabei mit dem königlichen Hermelinüberwurf bekleidet ist, der erst Anfang des 17. Jahrhunderts von den westeuropäischen Monarchen getragen wurde. Daneben liegen die Krone und das königliche Zepter, deren Form ebenfalls für das 17. Jahrhundert typisch ist.²⁸

Links im Hintergrund wird ein Überfall auf den Bischof durch bewaffnete Männer dargestellt. Das deutet die drohende Haltung der zwei Männer rechts vom Bischof in der Szene an. Der Mann in der Rüstung ist ein Soldat der Bischofsgarde (als Schutzsymbol).

Die Identität des Bischofs wird im rechten unteren Teil des Bildes vom Maler preisgegeben. Es ist ein ovaler Rahmen; die lateinische Inschrift des Bildes erklärt, welche Personen und welches Ereignis hier dargestellt sind: Es handelt sich um den gesegnete Vitus, den ersten Bischof Litauens, der den ersten Fürst Litauens, Mindaugas, im Jahr 1253 taufte. In diesem Jahr war Vitus selbst zum ersten Bischof Litauens geweiht worden. Dann krönte Vitus Mindaugas zum ersten König. In der Inschrift wird aber auch das Attentat auf den Bischof erwähnt, das die „Ungläubigen“ begangen haben.

²⁷ Über die ikonographische Bedeutung der linken und rechten Seite vgl. Rodney Needham, *Right and left, essays on dual symbolic classification*, Chicago/London 1973.

²⁸ Über die Krone von Mindaugas in: M. Hockij, *Die Krone des Mindaugas*, in: *Zeitschrift für Ostforschung* T. 3, 1954, S. 397-415; Über die Königskronen der Monarchen des polnisch-litauischen Staates in: Jan Lileiko, *Resalia Polski*, Warszawa 1987, S. 22- 23, 35, 37.

Die historische Analyse zeigt, dass der Inhalt des Bildes nicht mit den historischen Tatsachen übereinstimmt. Die Taufe des litauischen Fürsten Mindaugas datieren die Historiker in das Jahr 1251,²⁹ während Vitus erst 1253, im Jahr der Krönung von Mindaugas, zum Bischof Litauens geweiht wurde.³⁰ Demnach konnte Mindaugas das Sakrament der Taufe nicht von Vitus empfangen haben.

Die Zeremonien von Taufe und Krönung werden auf dem Bild jedoch visuell der gleichen Zeit zugeordnet. Selbst in schriftlichen Quellen werden diese zwei Ereignisse zu gleicher Zeit erwähnt, was - wie gesagt - die Historiker heute bezweifeln.³¹ Offen bleibt dabei jedoch die Frage, aus wessen Händen der erste und einzige König Litauens 1253 die Königskrone erhalten hat.³² Es könnten der Bischof Heidenreich von Kulm oder aber der vom Papst eingesetzte Andreas von Stirland, der Hochmeister Livlands, gewesen sein.³³ Die Taufe sowie die Krönung des ersten litauischen Königs werden auf dem Bild dem polnischen Dominikaner Vitus (gest. 1269) demnach ohne Grund zugeschrieben (Abb. 1-4).

Die Attentatsszene ist aus historischer Sicht ebenso kritisch zu betrachten. Aus dem Kontext des Bildes lässt sich vermuten, dass Litauer als Attentäter gemeint sind. Ob es den Angriff auf den Bischof wirklich gab, wissen die Historiker nicht. Bekannt ist aber, dass nach dem Tod von

²⁹ Edvardas Gudavičius, Mindaugas, Vilnius 1998, S. 225.

³⁰ Ebd. S. 249.

³¹ Ebd. S. 222-225.

³² Vgl. ebd. S. 249-250.

³³ Ebd. S. 237-238.

König Mindaugas Bischof Vitus in Polen residierte, wo er 1269 eines natürlichen Todes starb.³⁴



Abb. 1-4a

Die Szene der Taufe.
Ausschnitt aus Abb. 1-3 (Rechts).



Abb. 1-4b

Die Szene der Taufe.
Ausschnitt aus Abb. 1-3 (Links).

³⁴ Über Vitus siehe in: Edvardas Gudavičius, Mindaugas, Vilnius 1998, S. 248-250; Krikščioniškos istoriografijos žodynas, Vilnius 1997, S. 321.

Unter Berücksichtigung der Entstehungszeit des Bildes haben wir hier die Darstellung von Ereignissen des 13. Jahrhunderts aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts. Im Auftrag der katholischen Kirche entstand ein negatives Bild der Litauer, in dem sie als Feinde der gläubigen Katholiken dargestellt werden. Für dieses Jahrhundert ist das Bild also ein Dokument. Demnach ist die Interpretation zulässig, dass man im 17. Jahrhundert mit dem Bild nicht nur an den Dominikaner Vitus als den ersten Bischof Litauens, sondern auch an die Verdienste der katholischen Kirche bei der Entstehung des christlichen litauischen Staates sowie an den Anschlag auf das Christentum in Litauen visuell erinnern wollte. Das erste christliche Königtum Litauens hatte nur ein knappes Jahrzehnt bestanden. Nach Mindaugas Tod (er wurde vermutlich 1263 von heidnischen Reaktionären umgebracht) blieben die Versuche, die Litauer zu taufen, bis Ende des 14. Jahrhunderts erfolglos: Sie hielten an ihrem Heidentum bis zum Jahr 1387 fest. Im Jahrhundert der Gegenreformation sollte das Gemälde in Litauen vom Sieg und vom Triumph der katholischen Kirche im Land zeugen.

In der Inschrift des Bildes ist ein weiterer Litauer genannt. Es handelt sich dabei um den litauischen Adligen Georg Radziwilli, durch dessen Bemühungen Vitus im Jahr 1594 zum Heiligen kanonisiert wurde. Auf diese Weise verewigten die katholischen Auftraggeber die Verdienste des litauischen Adligen.

Das Bild stellt also Litauer dar, der Auftrag wurde vermutlich ebenfalls in Litauen ausgeführt, aber es handelt sich um kein Selbstbild der Litauer. Trotzdem gewinnt dieses Bild heute in Litauen immer mehr an Popularität. Der Ausschnitt des Bildes, der die Taufzeremonie des litauischen Fürsten

Mindaugas darstellt, wird heute in der Ausstellung „Christentum in der litauischen Kunst“ in Vilnius, dem Jahr 1251 zugeordnet, gezeigt. Diese Ausstellung wurde dem 750-jährigen Jubiläum der Taufe Mindaugas und dessen Krönung gewidmet. Das Thema der Taufe des ersten und einzigen litauischen Königs sowie der Entstehung des christlichen litauischen Staates im 13. Jahrhundert hatte und hat eine besondere Bedeutung für das Geschichts- und das Nationalbewusstsein der Litauer. Aus diesem Grund werden Bilder mit diesem Thema beziehungsweise zum Thema passende Ausschnitte zur Illustrierung der Geschichte benutzt, ohne die ursprüngliche Aussage des Bildes zu erschließen.

1.2.3 Litauer im Bild „Der heilige Johannes Capestrano“

Die nächsten zwei Beispiele zeigen, dass die katholische Kirche im 17. Jahrhundert Bilder in Auftrag gab, in denen die Litauer auch als aktive Anhänger des katholischen Glaubens dargestellt wurden. Dabei betonte man den Verdienst der katholischen Kirche. Diese Bilder entstanden im Zusammenhang mit gegenreformatorischen Maßnahmen der katholischen Kirche.

Ein solches Beispiel ist ein Gemälde aus dem 17. Jahrhundert, das heute unter dem Titel „Der heilige Johannes Capestrano gegenüber dem Großfürsten Litauens und König Polens Kasimir Jagiellone“ bekannt ist. Dieses Gemälde wurde im 19. Jahrhundert nach dem Original aus dem 17. Jahrhundert von einem unbekanntem Maler in Litauen gemalt (Abb. 1-5).

Das Bild hat zwei Darstellungsebenen. Im Vordergrund treten zwei Menschengruppen auf. In der Gruppe rechts sind

die Männer in dunkelbrauner, mit strickartigen Gürteln zusammengebundener Kleidung mit breiten Kragen und Kapuzen dargestellt.



Abb. 1-5

„Der heilige Johannes Capestrano“.

Unbekannter litauischer Maler, 19. Jahrhundert.

Nach einem Bild aus dem 17. Jahrhundert.

Öl auf Leinwand, 178x140 cm.

Inschrift des Bildes: Oratio B. Ioanis de Capistrano ad Regem Poloniae Casimirum Jagiellonidem Salve Rex inclite. Tibi ad tuo Regno ad laudem Die et Ecclesiae reformationem, novos sisto milites nullius alterius praedae, nisi salutis tuae ac tuorum cupidos, non bonorum temporalium, nec villarum ac praediorum disiderio ardentis, sed paupertatis cultores, colo victu et amictu contentos. Habe mole negotiorum Regni oppressus, continuos apud Deum exoratores, et si ad opus aliquod eos invitaveris, strenuos et impigros agnosces operarios: manumque promptos servitores. Hoc accipe et fove tuae tuorumque salutis promotores. Tuo pectori Regio nos Commendatos exhibeat et nostri apud te, o Rex, et apud tuos curam gerat. Hec introductio in oras Polonicas contigit Anno Dni 1453.

[Rede des Ioanes da Capistrano an den König von Polen Casimir Jagiellonide. Grüß Gott berühmter König. Ich stelle Dir die Krieger vor, die bereit sind Dir und deinem Reich für die Gottes Lobpreisung zu dienen sowie heilige Kirche zu bauen. Sie wünschen sich keine andere Beute außerdem deiner Gesundheit und deiner Wünsche, weder der vorübergehenden Güter, noch die Eigentume, weil sie Freunde der Armut sind. Beherrsche die Ämter denn Königtum mit ständigen gebeten an Gott und wenn du sie in Folge irgendeines Werkes einladest,

werdest du sie als fleißige und mundlose Arbeiter und hilfebereite Diener erkennen. Dann empfangen und ernähre deine neuen Arbeiter. Heiland, dem wir folgen, empfiehlt uns deiner königlichen Seele zeigen und mag er, oh König, uns bei Deiner Liebe haben. Diese Einleitung geschah im Land der Polen Jahr 1453]

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Sie alle tragen den gleichen Haarschnitt (Haare nur am oberen Teil der Stirn und an den Schläfen, der obere Teil des Kopfes ist rasiert). Einer dieser Männer sticht heraus, da er mit einem Schritt vor der Gruppe dargestellt ist. Er steht in nach vorn gebeugter Körperhaltung. Seine rechte Hand hält er vor der Brust mit der Handfläche nach innen. In der linken Hand hält er ein Schriftstück mit einer lateinischen Inschrift.

Gegenüber dieser Szene ist eine andere, aus vier Männern und einer Frau bestehende Menschengruppe zu sehen. Vorne stehen ein Mann und eine Frau, die jeweils eine purpurrote in Gold gefasste Krone auf dem Kopf haben. Der Mann ist mit einem hoch zugeknöpften grünen Gewand mit purpurrotem Überwurf bekleidet. Der Kragen ist mit einem braunen Pelz geschmückt. In der linken Hand hält er einen silberfarbenen Stab mit einem Kreuz an der Spitze. Die rechte Hand hat er mit der Handfläche nach außen angehoben. Die Frau ist mit einem prächtig verzierten weißen Kleid angezogen und mit einer Perlenkette mit goldenem Kreuz geschmückt. Die linke Hand hält sie auf der Brust in Herzhöhe. In der rechten Hand hat sie ein Tuch.

Hinter diesem Paar steht ein Mann, auf dessen Schultern ein langer, mit goldenen Stickmustern geschmückter grüner Überwurf liegt. Auf dem Kopf trägt er eine Mitra und in seiner rechten Hand einen silberfarbenen Stab mit goldener Spitze (Pastorale). Hinter ihm stehen zwei schwarz bekleidete Männer mit schwarzen, dreieckigen Kopfbedeckungen.

Diese Gruppe ist vor einer Stadtmauer bzw. einem Stadttor dargestellt und wird von einer Menschenmenge, die sich hinter dem Tor drängelt, begleitet.

Im Hintergrund des Bildes hat sich eine Menge von Männern und Frauen auf einem Platz zwischen den Häusern versammelt. Die Menschen richten ihre Blicke aufmerksam zum Redner hin. Einige halten ihre Hände auf der Brust, andere haben sie in den Jackentaschen. Sie stehen eher locker da. Sie sind in grünbraune Kleidung gehüllt. Einige Männer tragen auf dem Kopf Mützen, andere Hüte. Die Köpfe der Frauen sind mit Kopftüchern oder mit Hüten bedeckt.

In der Mitte dieser Menschengruppe befindet sich ein weißes Pult, und dahinter steht ein Mann mit einem dunkelbraunen Gewand, das mit einem strickartigen Gürtel zugebunden ist. Diese Person steht höher als die Menschenmenge. Seine rechte Hand hält er in Schulterhöhe.

Vor dieser Ansammlung von Menschen ist rechts ein kniender Mann zu sehen. In seiner rechten Hand hält er ein Schriftstück. Er hält es so, als wollte er es in das Feuer werfen, das einen Schritt von ihm entfernt brennt und qualmt. Die gesamte Szene auf dem Platz wird auch von Menschen, die aus den Fenstern ihrer Häuser schauen, beobachtet.

Die ikonologische Analyse der Bildsymbole ergibt, dass auf dem Ausschnitt im Vordergrund auf der rechten Seite die Brüder eines Ordens (am Haarschnitt, der Tonsur und an den braunen Mönchskutten zu erkennen), links ein Königspaar, ein Bischof, sowie auf der linken Seite die Stadtbürger dargestellt sind. Die zwei anderen Männer, die am linken Rand des Vordergrunds stehen, werden durch

keine ikonografischen Symbole gekennzeichnet. Es ist anzunehmen, dass sie Adlige oder reiche Bürger sind. Bei den Bürgern sind Leute aus einer reichen und einer armen sozialen Schicht zu erkennen.

Durch die Inschrift des Blattes, das der hervortretende Mönch in der Hand hält, erfährt man, dass es sich hier um den Bernhardiner Johannes Capestrano handelt, der mit seinen Ordensbrüdern im Jahr 1453 auf Einladung des Königs Kasimir IV. Jagiellone nach Vilnius kam. Am Stadttor wurden die Bernhardiner von der königlichen Familie, dem Bischof von Krakow, Kardinal Zbigniew Olesnicki, sowie von den Stadtbürgern empfangen. Der hl. Johannes hält dabei die Schrift mit dem Text der Rede, die anlässlich seiner Ankunft gehalten wurde, in der Hand.³⁵ Im Hintergrund des Bildes wird ein Bernhardiner auf dem Stadtplatz für die Bürger predigend dargestellt. Während der Predigt werden vermutlich Schriften verbrannt. Die Bücher verbrennt, der Tracht nach, ein Adliger.

Die Auftraggeber dieses Gemäldes waren die Brüder des Bernhardinerordens. Das Gemälde schmückte bis 1953 den Chor der Heiligen Franziskus- und Bernhardkirche in Vilnius.³⁶ Aufgrund der Details im Hintergrund lässt sich der Zeitgeist der Gegenreformation im 17. Jahrhundert erkennen: Aus der Sicht der Mönche, die aktiv an der gegenreformatorischen Politik der katholischen Kirche in Litauen im 17. Jahrhundert beteiligt waren, gehörten die Schriften der Andersdenkenden ins Feuer. Das heißt, dass der Mann, der die Schriften verbrennt, höchstwahrscheinlich ein gegenreformatorisch gesinnter litauischer Adliger ist.

³⁵ Lietuvos vienuolynų dailė. Parodos katalogas, Vilnius 1998, S. 60.

³⁶ Ebd. S. 60.

Dadurch erscheinen im Bild die Litauer als aktive Anhänger des katholischen Glaubens.

Dieses Gemälde ist noch aus einem weiteren Grund bemerkenswert. Das Bild birgt in sich zwei Zeitebenen, die es visuell darstellt. Die Szene im Hintergrund, die Predigt, beschreibt die Gegenwart des 17. Jahrhunderts. Die Szene im Vordergrund ist die Vergangenheit von 1453, als die königliche Familie die Bernhardiner nach Vilnius eingeladen hat. Daher zeigt das Bild die zeitgenössische Zeitverlaufvorstellung, also die zwei Ebenen von vorher und nachher.

Das Bild im Hintergrund zeigt die Gegenwart der Zeitgenossen. Sie ist im Bezug zu der Zeit, die im Vordergrund des Bildes dargestellt ist, die Geschichte danach, die Zukunft. Das Bild im Vordergrund ist im Bezug zu dem Bild im Hintergrund Vergangenheit. Es kann als ein Gründungsbild betrachtet werden. Die Gründung des Bernhardiner-Klosters sowie die erfolgreiche christliche Mission dieses Ordens in Litauen ist die Botschaft, die die Bedeutung der dargestellten Ereignisse für die zeitgenössischen sowie für die heutigen Betrachter nachvollziehen lässt. Auf dem Gemälde entstand damit eine visuell ausgeführte Geschichtsverarbeitung im 17. Jahrhundert. Die Geschichte im Vordergrund des Bildes wird als ein Beweis dafür dargestellt, dass die Bernhardiner diesem Land schon lange dienten, und weiterhin alles tun werden, um die Ketzerei in der Gegenwart des 17. Jahrhunderts zu besiegen.

Obwohl das Bild ein Dokument für das 17. Jahrhundert ist, erscheint es in den neusten Geschichtslehrbüchern Litauens

als Illustration für die Geschichte des 15. Jahrhunderts.³⁷ Es wird dabei nur der Vordergrund des Bildes mit den Hinweisen auf die abgebildeten Personen, Kazimirus I. und seine Gattin, betrachtet.³⁸ Die ursprüngliche Botschaft des Bildes wird dadurch nicht weitervermittelt.

³⁷ Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija*, Vilnius 1999, S. 475; als Illustration wird oft in Medien eine anonyme Kopie dieses Bildes aus dem 19. Jahrhundert verwendet.

³⁸ Dem Hintergrund des Gemäldes hat der Kunsthistoriker Povilas Rėklaitis seine Aufmerksamkeit gewidmet, aber das Bild wurde mit der Entstehungszeit des Gemäldes nicht verbunden. Vgl. Povilas Rėklaitis, *Lietuvos pranciškonų–bernardinų meno istorijos programa XVIII amžiaus „Provincia Lituana“ žemėlapiu perspektyvoje*, in: *Prarastosios Lietuvos pėdsakų paieška*, Vilnius 1999, S. 278.

1.2.4 Litauer als Stifter der katholischen Kirche

Zum Abschluss dieser Epoche sei noch ein weiteres Bild herangezogen. Es ist zwar auch ein Werk, in dem ein Litauer im Auftrag der katholischen Kirche als dessen Stifter dargestellt wurde, aber es war für die spätere Entstehung des litauischen Selbstbildes im 19. Jahrhundert von großer Bedeutung.

Es handelt sich um ein Gemälde, das Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts im Auftrag der katholischen Kirche in Brasta entstand. Es ist ein Porträt, auf dem laut Inschrift der Begründer der Kirche, der Großfürst Litauens, Vitautas, verewigt wurde (Abb. 1-6).

Die Inschrift unten auf dem Bild weist darauf hin, dass der litauische Großfürst Vitautas die Kirche in Brasta im Jahr 1412 gestiftet hat. Vitautas wird in diesem Bild mit dem dreieckigen purpurroten Großfürstenhut sowie mit dem hermelingeschmückten, ebenfalls purpurroten Mantel über der Rüstung vor dem Feldherrnzelt dargestellt. Die rechte Hand des Fürsten hält einen kurzen Dolch. Hut sowie Rüstung, Mantel und Zelt sind heraldische Zeichen, die erst für das 17. Jahrhundert bzw. die Entstehungszeit des Bildes üblich waren.³⁹

Brasta galt zu der Zeit im Großfürstentum Litauen als Zentrum des Protestantismus. Der Ort gehörte dem Adligen

³⁹ Vgl. Otfried Neubecker (Hg.), *Heraldik. Wappen - ihr Ursprung, Sinn und Wert*, Augsburg 1990, S. 173-174, 204-206; Marija Matušakaitė, *Portretas 16-18 a. Lietuvoje*, Vilnius 1984, S. 40.

Michael Radziwilli Juodasis (1515-1565), der als einer der aktivsten Anhänger der Reformation in Litauen gilt.⁴⁰



Abb. 1-6

„Großfürst Vitautas“.

Unbekannter litauischer Maler, Ende des 17., Anfang des
18. Jahrhunderts.

Öl auf Leinwand, 240 x 153 cm.

⁴⁰ Kostas Avižonis, Lietuvos Brasta. Lietuvių enciklopedija, T.16, Bostonas 1958;
Inga Lukšaitė, Reformacija LDK ir Mažojoje Lietuvoje, Vilnius 1999, S. 250-252.

Inscription des Bildes: Alexander Vitoldus Magnus Dux Lithvaniae
Fundator Praepositurae Brestensis Anno post Christum Natum 1412
Feria 6 Ante Festum Assumptionis B.V. Mariae.

[Alexander Vitoldus, Großfürst Litauens Stifter der Kirche in Brasta im
Jahr 1412 vor Christus vor dem 6 Aufnahme der hl. Maria ins Himmel –
Fest]

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Im 17. Jahrhundert entstand dann jedoch hier im protestantischen Brasta im Auftrag der katholischen Kirche ein Bild des litauischen Großfürsten Vitautas als dem Gründer des Katholizismus in Litauen.⁴¹ Diese Vorgehensweise entsprach dem Geist dieser durch die Konkurrenz zwischen katholischer und protestantischer Kirche geprägten Zeit.

Die Durchsicht von zahlreichen Bildern im Bildnachlass der Zeit bis zum 17. Jahrhundert lässt den Schluss zu, dass in diesem Zeitraum keine Selbstbilder der Litauer erschienen sind. Im 17. Jahrhundert sind hauptsächlich Darstellungen der Litauer im Auftrag der katholischen Kirche entstanden. Dass es sich um Litauer handelte, ergibt sich nur aus den am Bild angebrachten Inschriften. Das bedeutet, dass sich auch keine besonderen ikonografischen Kennzeichen der Litauer in diesem Zeitraum herausgebildet haben. Ihre ethnische Zugehörigkeit kommt visuell bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht durch bestimmte ikonografische Merkmale zum Ausdruck. Die Litauer werden in diesen

⁴¹ Die gleiche Funktion hat noch ein Vitautasbild, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Kirche in Alten Trakai entstand und heute noch hier zu sehen ist. Es gibt, laut Mykulionis, eine Kopie dieses Bildes in der Kirche in Naujieji Trakai. Die Kopie wurde 1893 von Sadolskis angefertigt. (Inf. in: Stanislovas Mykulionis, *Dėl Vytauto portretų Trakų bažnyčioje*, in: *Kultūros barai* 2 (1989), S. 55-56); Die Kunsthistoriker Litauens sind sich heute einig, dass ursprünglich auf dem Gemälde nicht Vitautas dargestellt wurde. Das Vitautas-Bild „entstand“ durch die ikonografischen Symbole und die Inschrift, die auf dem Gemälde später erscheinen. Mit der Inschrift wurde Vitautas als Stifter der Kirche in Trakai im Jahr 1403/8 (?) verewigt. Vgl. Paulius Galaunė, *Vytauto portretai*, Kaunas 1930, S.10; Marija Matuškaitė, *Portretas 16-18 a. Lietuvoje*, Vilnius 1984, S. 47-48.

Bildern aus der Sicht der katholischen Kirche jedoch meistens negativ bzw. als Ungläubige oder Andersgläubige dargestellt. Da ein Selbstbild mit großer Wahrscheinlichkeit eine positive Selbstdarstellung ist, können diese Bilder nicht zu Selbstdarstellungen der Litauer gezählt werden.

Diejenigen Bilder, in denen die Litauer als Anhänger des katholischen Glaubens sowie als Stifter der katholischen Kirche auftreten, sind ebenfalls keine Selbstbilder der Litauer, weil es sich auch in diesen Fällen um Auftraggeber handelte, deren Bezug zu Litauen besonders war. Es waren von der polnischen katholischen Kirche in Litauen beauftragte Geistliche, die die Litauer aus der Sicht der Missionare darstellten. Unter Berücksichtigung all dieser Merkmale ist es wichtig, den Auftraggeber der Bilder zu beachten sowie seine Perspektive zu entschlüsseln.

1.3 Selbstbilder im 17. Jahrhundert

Die Analyse der Bildnachlässe aus dem 17. Jahrhundert zeigt, dass in diesem Jahrhundert einige Darstellungen von Litauern ausgeführt wurden, die im eigenen Auftrag bzw. im Auftrag der litauischen Adligen entstanden sind.

Wie heutige Forschungsergebnisse bestätigen, bildete das Bewusstsein der politischen und konfessionellen Zusammengehörigkeit die Grundlage für die Entstehung dieser Selbstbilder im 17. Jahrhundert. Dabei entstanden Werke, in denen sich die Adligen als Staatsmänner Litauens und als Katholiken darstellten.

Litauische Adlige⁴² bildeten eine politische und wirtschaftliche Gemeinschaft, deren Existenz sich seit dem Ende des 16. Jahrhundert nachweisen lässt.⁴³ Das 17. Jahrhundert wurde durch die Ideen- und Kulturkonkurrenz zwischen den Adelsnationen Polen und Litauen, die von 1569 bis 1795 eine dualistische Konföderation bildeten,⁴⁴ geprägt.⁴⁵ Die Idee des litauischen Staates als politischer Teil der Konföderation bildete den Rahmen, in denen sich die litauischen Adligen als politische Gemeinschaft verstanden. Die Adligen haben sich als Litauer im Bezug auf Staat, nicht im Bezug auf Ethnie verstanden und bildeten dadurch ein politisches Bewusstsein

⁴² Als litauische Adlige im 17. Jahrhundert werden diejenigen berücksichtigt, die in der Versammlung des Konföderationsstaates Litauen (Konföderation zwischen Polen und Litauen seit 1569) vertreten waren und auf dem Territorium Litauens über Grundbesitz verfügten. Zum Begriff „politische Nation“ vgl. Eric J. Hobsbawm, *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt a. M. 1991, S. 90; Zigmantas Kiaupa u.a. (Hg.), *Lietuvos istorija iki 1795 metų*, Vilnius 1995, S. 251-253.

⁴³ Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija*, Bd.1, Vilnius 1999, S. 581.

⁴⁴ Ebd. S. 645.

⁴⁵ Zigmantas Kiaupa u.a. (Hg.), *Lietuvos istorija iki 1795 metų*, Vilnius 1995, S. 324-325.

der Zusammengehörigkeit, nicht aber ein ethnisches oder nationales.⁴⁶

Bilder, die man als Selbstbilder der Litauer bezeichnen kann, erschienen im 17. Jahrhundert im Auftrag von katholischen litauischen Adligen. Diese Werke wurden durch die Christianisierung, besonders durch die Katholisierung Litauens beeinflusst. Dieser Prozess umfasste den Zeitraum vom Jahr 1387, das als offizielles Datum der Einführung des Christentums in Litauen gilt, bis zum 17. Jahrhundert, als der römische Katholizismus seinen Triumph im Großfürstentum Litauen erlebte und es zum „Staat einer Religion“ machte.⁴⁷ Dazwischen herrschte eine lange Koexistenz von christlicher und heidnischer Kultur. Litauen erlebte eine Konkurrenz von katholischen, orthodoxen und protestantischen Konfessionen. Die beiden letzteren spiegeln sich aber in Bildern kaum wider. Außer den Porträts von Adligen und Gelehrten findet man keine Bilder von litauischen Protestanten. In den zahlreichen Druckwerken der litauischen Protestanten spiegeln sich lediglich die Ideen des Protestantismus in emblemartigen Bildern wider.⁴⁸ Über die Entstehung der Selbstbilder von orthodoxen Litauern zu sprechen, ist besonders schwierig, da es in Litauen so gut wie keine Forschungen über das bildliche Kulturgut der Orthodoxen in diesem Land gibt.⁴⁹

⁴⁶ Jonas Jurginis, Lietuvos Didžiosios kunigaikštystės žlugimo priežastys, in: Lietuvos istorijos metraštis, Vilnius 1971, S. 47.

⁴⁷ Zigmantas Kiaupa u.a. (Hg.), Lietuvos istorija iki 1795 metų, Vilnius 1995. S. 324.

⁴⁸ Dalia Ramonienė, Protestantizmo idėjų atspindys Lietuvos Brastos Biblijos titulinio lapo meniniame apipavidalinime, in: Vytautas Jankauskas (Hg.), Lietuvos grafikos istorijos šimtmečiai, Vilniaus dailės akademijos darbai. 8 (1996), S. 7-19.

⁴⁹ In Litauen wurden die Forschungsergebnisse von ukrainischen Kollegen veröffentlicht. Die Kunsthistoriker haben versucht, ukrainische Eigenschaften in der sakralen Kunst bzw. in den Ikonen des 13. bis 17. Jahrhunderts festzustellen. Vgl. Vasilis Pucko, Ukrainos ikonų tapyba Paleologų ir ir italų

Die Selbstständigkeitsbestrebungen der litauischen Adligen sowie die konfessionelle Zusammengehörigkeit und damit verbunden das Selbstbewusstsein spiegelt sich in von ihnen beauftragten Selbstdarstellungen wider. Es lässt sich an einigen Beispielen veranschaulichen.

1.3.1 Selbstbild auf dem Titelblatt des Buches von Petrus Casimirus Lacki „Septem Chodkiewiczii heroes ...“ (1642)

Im Auftrag eines Nachkommens der litauischen Adelsfamilie Chodkiewicz, Christopher Chodkiewicz, erschien im Jahr 1642 das Buch „Septem Chodkiewiczii heroes, exercitus Lithuanici Duces Cristophorus Chodkiewicz gratulatione excipium“ von Petrus Casimirus Lacki⁵⁰. Das Titelblatt ist mit einem emblemartigen Kupferstich des schwedischen Graveurs Konrad Götke ausgestattet⁵¹ (Abb. 1-7).

renesanso fone, in: Lietuvos dailė europiniame kontekste. Vilniaus dailės akademijos darbai 5 (1995), S. 142-164.

⁵⁰ Lacki Petrus Casimirus, Septem Chodkiewiczii heroes, exercitus Lithuanici Duces Cristophorus Chodkiewicz gratulatione excipium, Wilno 1642. Das Buch wird heute in der Universitätsbibliothek in Vilnius aufbewahrt.

⁵¹ Über Konrad Götke weiß man heute sehr wenig. Es war ein Vilniusser Grafiker schwedischer Abstammung. Er hat einige Kupferstiche in Litauen im Zeitraum von 1640 bis 1650 im Auftrag der litauischen Adligen sowie der Buchdruckerei in Vilnius angefertigt. Vgl. Vidmantas Jankauskas, Istorine tematika senojoje grafikoje, in: Vytautas Jankauskas (Hg.), Lietuvos grafikos istorijos simtmečiai, Vilniaus dailės akademijos darbai 8 (1996), S. 24-27.

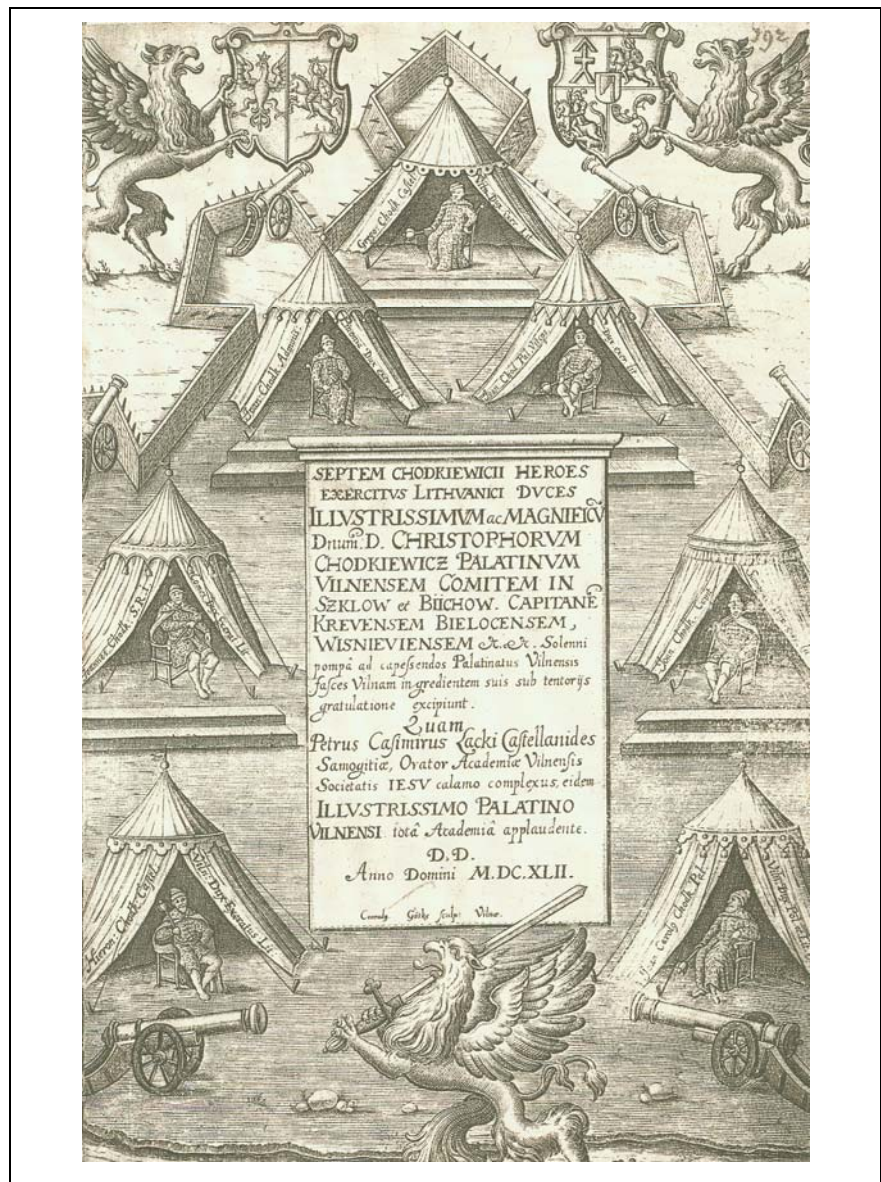


Abb. 1-7

Titelblatt des Buches „Septem Chodkiewiczii heroes ...“ von Petrus Casimirus Lacki.

Kupferstich von Konrad Götke, 1642.

Es erschien im Jahr 1642 in der Druckerei der Universität Vilnius unter dem Titel „Septem Chodkiewiczii heroes, exercitus Lithuanici Duces Illustrissimum ac Magnificum Dnum D. Cristophorus Chodkiewiczz.

Palatinum Vilnensem comitem in Szklow et Buchow. Capitane Krevensem Bielocensem, Wisnieviensem Solemni pompa ad capessenitos Palatinatus Vilnensis fasces Vilnam in gradientem suis sub tentoriis gratulatione excipium cuam Petrus Casimirus Lacki Castellanus Samogitia, Orator Academia Vilnensis Societatis IESV calomno complexus, eidem Illustrissimo Palatino Vilnensi tota Academia applaudente. D. D. Anno Domini M. DC. XLII.“

Universitätsbibliothek, Vilnius.

Wenn man den schwarz-weißen Kupferstich von oben nach unten beschreibt, dann befinden sich oben rechts und links zwei geflügelte Löwen, die zwei Wappen auf gleicher Höhe tragen. Die gesamte Bildfläche umfasst die Darstellung eines von einer Mauer umgebenen Gebietes mit nach außen gerichteten Geschützen. Entlang der Mauer sind vor Feldzelten sieben auf Sesseln sitzende Männer zu sehen. Jeder der sieben hält einen Stab in der Hand.

In der Mitte des Bildes befindet sich ein Rechteck mit einer lateinischen Inschrift. In der Bildmitte unten ist ein dritter geflügelter Löwe mit einem Schwert in seinen Klauen dargestellt.

Die ikonologische Analyse der Bildsymbole zeigt, dass es sich um das Wappen des gemeinsamen polnisch-litauischen Staates und das Wappen der Familie Chodkiewicz handelt. Der Löwe ist in der christlichen Ikonografie ein Symbol für die Tapferkeit, Kraft, Vornehmheit sowie für den Kampf. Die geflügelten Wesen sollen zwischen dem Himmel und der Erde vermitteln. Der kurze Stab (Feldherrn- oder Marschallsstab), den alle sieben auf dem Bild dargestellten Männer haben, ist ein Kennzeichen für Heerführer.

Die Inschrift auf dem Bild ist gleichzeitig auch der Titel des Buches. Sie fasst einen Lobtext, der dem Heerführer der polnisch-litauischen Armee, Jan Karoll Chodkiewicz, gewidmet war und den Inhalt des Buches bildet, zusammen. Der Titel gibt für den Betrachter des Bildes einen Hinweis, dass es sich auf dem Bild bei der Darstellung der sieben Männer um sieben Mitglieder der Familie Chodkiewicz handelt. Obwohl die Geschichte nur zwei Chodkiewicz als

Heerführer kennt, werden alle sieben mit dem Zeichen des Heerführers dargestellt.⁵²

Der litauische Adlige Jan Karoll Chodkiewicz war selbst der Auftraggeber des Buches bzw. der Lobrede über sich selbst und seine Familie.⁵³ Die beschriebene Titelseite des Buches fasst visuell den Lobtext zusammen. Trotzdem ist in einer visuellen Quelle dieser Art nicht nur der Wunsch des Auftraggebers, den Ruhm seiner Familie zu verewigen, zu sehen. Die historische Interpretation des Bildes zeigt, dass hier durch eine Mauer die symbolische Grenze eines Staates markiert werden soll. Die entlang der Grenze stehenden Geschütze sind nach außen, das heißt, auf den Feind dahinter gerichtet. Entlang der gesamten Grenze werden sieben Männer aus der Familie Chodkiewicz in den Zelten dargestellt. Damit soll die Verteidigungsidee ausgedrückt werden. Das wird zudem verstärkt durch den dritten geflügelten Löwen mit dem Schwert. Diese Idee war zur Entstehungszeit des Buches sowie des Bildes sehr aktuell. Seit 1600 hatten die litauischen Adligen aktiv am Krieg teilgenommen, den der polnische König gegen die Schweden wegen der königlichen Krone führte.

Die Darstellung des Wappens deutet darauf hin, dass es sich bei der Darstellung des durch die Grenze markierten Territoriums um den polnisch-litauischen Staat handelt. Auf dem gesamten dargestellten Staatsgebiet dominiert eine Adelsfamilie und zwar eine litauische Adelsfamilie. Im Kontext seiner Epoche kann das Bild als das visuell

⁵² Heute sind zwei Chodkevičiai als Heerführer im Großfürstentum Litauen bekannt. Auf der Grafik von Konrad Götke wurden alle bekannten Männer der Familie dargestellt. Vgl. Liškevičienė, Vilniaus Akadėmijos spaustuvės leidinių embleminės graviūros kaita 17a., in: Ženklas ir simbolis senojoje Lietuvos dailėje, Vilniaus dailės akadėmijos darbai 1996, S. 50.

⁵³ Vidmantas Jankauskas, Istorine tematika senojoje Lietuvos grafikoje, in: Lietuvos grafikos istorijos simtmečiai, Vilnius 1996, S. 26.

ausgedrückte ideologische Programm der Ausbreitung der Adelsmacht im Staat bzw. als Idee des Adelstaates gewertet werden.⁵⁴ Diese Idee ist eng mit der gegenreformatorischen Idee des Ritter-Katholiken als Verteidiger des Staates verbunden.⁵⁵

Außerdem kann das Bild im Bezug auf die Entstehungszeit als Ausdruck der Opposition der litauischen Adligen gegenüber der Hegemonie der polnischen Adligen im polnisch-litauischen Unionsstaat interpretiert werden. Das 17. Jahrhundert wird heute von Historikern als Jahrhundert der Ideen- und Kulturkonkurrenz zwischen dem Großfürstentum Litauen und Polen bezeichnet.⁵⁶ Die Familien Radziwiłłi, Olekaičiai, Pacai von Nesviziai sowie Chodkiewiczii waren die aktivsten Organisatoren der litauischen Oppositionsbewegung in jener Zeit.⁵⁷ Das Bild ist weiterhin ein Dokument für die Selbstständigkeitsbestrebung der litauischen Adelsnation im 17. Jahrhundert. Es handelt sich ferner um eine Selbstdarstellung der litauischen Adligen bzw. das Selbstbild der litauischen Adelsnation.

⁵⁴ Ebd. S. 26.

⁵⁵ Darius Kuolys, *Asmuo, tauta valstybė Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės literatūroje. Renesansas. Barokas*, Vilnius 1992, S. 159.

⁵⁶ Zigmundas Kiaupa u.a. (Hg.), *Lietuvos istorija iki 1795*, Vilnius 1995, S. 324.

⁵⁷ Ebd. S. 324-325.

1.3.2 Selbstdarstellung der litauischen Adligen als Katholiken

Das nächste Beispiel ist eine von litauischen Adligen in Auftrag gegebene Bildergruppe, in der sich konfessionelle Zusammengehörigkeit und damit verbunden das Selbstbewusstsein der litauischen Adligen widerspiegelt. Es handelt sich um acht AI-Fresco-Bilder, die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts die Mariaheimsuchungskirche in Pažaislis (Kaunas) schmücken.⁵⁸

Die Kirche ist mit insgesamt sieben Freskengruppen, die zusammen ein ikonografisches Programm bilden, ausgeschmückt. Die Klosterkirche entstand im Auftrag des litauischen Adligen Kristupas Zigmantas Pacas (1621-1684),⁵⁹ des Oberhauptes einer einflussreichen litauischen Familie und Kanzlers des litauischen Großfürstentums. Die Urheberschaft der Freskenbilder wird dem italienischen Künstler Michael Arcangelo Palloni zugeschrieben.⁶⁰

Bei der Suche nach Selbstbildern richtete sich hier die Aufmerksamkeit auf die Werke, die das Gewölbe des Sakristeiaufgangs in der Kirche schmücken.

⁵⁸ Es gibt verschiedene Meinungen bezüglich der Datierung der Fresken, genau wie über ihre Urheberschaft. Die Kunsthistorikerin Kairiūkštytė-Jaciniene (geschrieben 1930) datiert sie in das Jahr 1694, der polnische Kunsthistoriker Karpowicz (1967) in das Jahr 1674-1687.

⁵⁹ Vgl. Helena Kairiūkštytė-Jaciniene, Jonas Baršauskas (Hg.), Pažaislis, Vilnius 1960; Mindaugas Paknys, Pažaislio mecenatas K.Z.Pacas. Eine Diplomarbeit zum Erwerb des Magistergrads, Betreuer Dr. Alfredas Bumblauskas.

⁶⁰ Vgl. Povilas Rėklaitis, Mykolas Arkangelas Palloni. Italų freskininkas Lietuvoje 17 amžiuje, in: Prarastosios Lietuvos pėdsakų beiėškant, Vilnius 1999, S. 125-162; Helena Kairiūkštytė-Jaciniene, Jonas Baršauskas (Hg.), Pažaislis, Vilnius 1960; Laima Šinkūnaitė, 1009 metai ir Pažaislis, Krikščioniškųjų misijų tema, in: Kauno diena 12 (1999), S. 24.



Abb. 1-8

Fresken, um 1675-1685.

Michael Arcangelo Palloni (1637-1711/13?).

Auf dem Gewölbe des Sakristeiaufgangs in der
Mariaheimsuchungskirche in Pazaislis (Kaunas).

Die beiden oberen Abbildungen sind aus der Fernsehensendung
„Butoves slepiniai“ aus dem Jahr 2000.

Die untere Abbildung stammt aus: Alfredas Bumblauskas (Hg.),
Senosios Lieruvos istorija, Vilnius 2005, S. 19

Beschreibt man die Reihe der acht Bildern auf dem Gewölbe von links nach rechts ikonografisch, dann befinden sich auf dem ersten Bild (Abb. 1-8 oben) sieben Personen. Vier von ihnen sind unten rechts sitzend dargestellt. Alle vier tragen weiße Gewänder mit brauner Pelerine. Links von dieser Personengruppe werden Treppen, die eine hohe Bühne in Form einer Pyramide bilden, dargestellt. Auf der höchsten Stufe dieser Bühne sitzt ein Mann auf einem Stuhl. Er ist ähnlich den rechts dargestellten Männern gekleidet. Aus dieser Gruppe ragt er durch die Positionierung im Bild heraus. Er sitzt erhöht auf einem thronähnlichen Stuhl und trägt eine Kopfbedeckung sowie ein weißes Kreuz, das er mit beiden Händen hält. Er wird in einer nach vorne gebeugten Körperhaltung dargestellt, als würde er das Kreuz dem vor ihm knienden Mann überreichen. Der kniende Mann wird in einem langen weißen Gewand mit Kapuze dargestellt. Links von der Bühne ist noch ein sitzender Mann zu sehen.

Die Analyse der Bildsymbole ergibt, dass es sich auf diesem Bild um die Darstellung des Oberhauptes der katholischen Kirche, also des Papstes handelt. Der auf der Bühne sitzende Mann ist in einem liturgischen Gewand mit einer roten Pelerine sowie einer weißen Papst- bzw. Piusmütze dargestellt. Den Papst auf dem Bild kennzeichnet auch das Kreuz, das ein Zeichen für einen hohen kirchlichen Rang ist. In der christlichen Ikonografie wird ein Kreuz in dieser Form (verlängerter Längsarm) als lateinisches Kreuz bezeichnet. Es ist das Symbol des Märtyrertums sowie der Erlösung. Die Überreichung des Kreuzes aus den Händen des Papstes ist als ein Symbol der Segnung zu verstehen. Die liturgische Kleidung kennzeichnet auch alle weiteren auf dem Bild dargestellten Personen als Geistliche.

Das zweite Bild (Abb. 1-8 Mitte) stellt eine Szene dar, in der vier Personen und ein Pferd zu sehen sind. Rechts ist eine Person neben dem Pferd dargestellt. Sie nimmt eine Haltung ein als würde sie das Pferd führen. Neben der Person in rötlicher Kleidung ist links ein Mann in weißem langem Gewand mit Kapuze und mit einem Bart zu sehen. Die Ähnlichkeit der Kleidung lässt vermuten, dass es sich um dieselbe Person, die auf dem ersten Bild vor dem Papst kniet, handelt. Ein ähnliches Kleidungsstück trägt auch der Mann, der etwas weiter links dargestellt ist. Es liegt die Vermutung nahe, dass es sich wieder um dieselbe Person handelt. Obwohl die Qualität des Freskos an dieser Stelle sehr schlecht ist, lässt sich auch die vierte Person beschreiben: ein Mann in einem grauen Mantel. Dem Schnitt nach ist es ein weltliches Gewand. Die Gestik der beiden Personen ähnelt der von miteinander sprechenden Menschen. Bei der Szene auf dem Bild links geht es um die Ankunft eines weiß gekleideten Geistlichen in Begleitung eines Adligen; in der Szene rechts wird er im Gespräch mit einer weltlichen Person dargestellt.

Auf dem dritten Bild (Abb. 1-8 unten) sind mehrere Männer zu sehen. In der Mitte des Bildes ist wieder der weiß gekleidete Mann mit dem Bart zu erkennen. Nach seiner Körperhaltung sieht es so aus, als würde er einen Schritt nach vorne machen, wo eine Feuerstelle dargestellt ist. Um diese zentrale Szene sind rechts und links Menschen gruppiert. Rechts erkennt man drei Personen. Der mittlere Mann dieser Gruppe ist in einem langen Gewand mit prächtigem, rot dekoriertem Überwurf dargestellt. Er hat eine Körperhaltung, als würde er von den Flammen des Feuers zurückbleiben wollen, um einen sicheren Abstand zu haben. In einer ähnlichen Körperhaltung steht auch eine Person

rechts neben ihm, die ein hellblaues Gewand trägt. Die Person links von dem Mann mit dem prächtigen Überwurf trägt ein lilafarbiges langes Gewand mit einer schwarzen Pelerine darüber.

Die Menschengruppe, die auf dem Bild links dargestellt ist, besteht aus mehreren Männern. Zwei von ihnen sind deutlich zu erkennen: Ein korpulenter Mann trägt ein weißes Kleidungsstück sowie einen Stock in der rechten Hand. Der zweite hat ein langes blaues Gewand mit einem dunkelroten langen Überwurf darüber an. Die Blicke dieser Männer sind auf die Szene im Zentrum gerichtet.

Wie bei den beiden vorherigen Bildern ist auch hier dieselbe Person dargestellt, der Mann mit dem weißen, langen Gewand, der Kapuze und dem Bart. Die historische Betrachtung der Kleidung ergibt, dass es sich um die Darstellung von Adligen handelt. Das lilafarbene Gewand weist auf die Darstellung eines hochrangigen Geistlichen hin (es ist eine der liturgischen Farben der Kardinäle).

Das vierte Bild (Abb. 1-9 oben) stellt eine Szene dar, in der der weiß gekleidete Mann mit dem Bart erneut zu erkennen ist. Auf diesem Bild erscheint ein Mann in rotem Gewand, aber es ist schwer zu beurteilen, ob es sich um denselben Mann in rotem Anzug auf dem zweiten Bild und mit dem roten Überwurf auf dem dritten Bild handelt. Der weiß gekleidete Mann mit dem Bart wird auf diesem Bild auf einem Hügel dargestellt. Sein Körper ist auf eine große Menschengruppe hin gerichtet, die sich auf der linken Seite des Bildes befindet, und er streckt die Hand in deren Richtung aus. Es sieht so aus, als würde er sich an diese Personen mit einer Rede wenden. In der Menschenmenge ganz vorne ist ein sitzender Mann dargestellt, der

anscheinend dem Sprechenden aufmerksam zuhört. Er trägt ein langes weißes Gewand mit einem rotbraun geschmückten Überwurf. Er ist dem Mann, der auf dem dritten Bild links dargestellt ist, ähnlich. Dadurch liegt die Vermutung nahe, dass es sich um dieselbe Person handelt. Er scheint einen besonderen Status zu haben, da er der Einzige aus der Menge ist, der sitzt.



Abb. 1-9

Fresken, um 1675-1685.

Michael Arcangelo Palloni (1637-1711/13?).

Auf dem Gewölbe des Sakristeieingangs in der
Mariaheimsuchungskirche in Pazaislis (Kaunas).

Die Abbildungen stammen aus: Alfredas Bumblauskas (Hg.), Senosios
Lieruvos istorija, Vilnius 2005, S. 19

Das fünfte Bild (Abb. 1-9 unten) stellt eine weitere Szene dar. In der Mitte des Bildes sieht man einen knienden Mann, der mit einem Gewand in rotbraunen Farbtönen bekleidet ist. Er kniet mit gesenktem Kopf vor dem Mann, der dem Betrachter

aus den anderen vier Bildern als weiß gekleideter Mann mit Bart bekannt ist. Er hat sich zu dem Knienden gebeugt und hält die rechte Hand über dessen Kopf. Diese Szene wird von fünf anderen Personen beobachtet. Aufgrund der Bekleidung ist die Darstellung von zwei Geistlichen sowie drei Adligen zu vermuten.

Im Vordergrund des sechsten Bildes in der Freskenreihe (Abb. 1-10 oben) befindet sich eine auf dem Boden liegende Person. Es handelt sich wieder um den weiß gekleideten Mann mit Bart. Über ihm ist ein ärmlich gekleideter Mann zu sehen. Er hält einen Speer mit beiden Händen, der auf den Liegenden gerichtet ist. Im Hintergrund des Bildes rechts ist eine Menschengruppe dargestellt, bei der man wieder die Person mit dem langen Gewand und dem prächtigen Überwurf erkennt. Rechts ist der Mann mit dem weißen langen Gewand als Fliehender dargestellt.

Auf dem siebten Bild (Abb. 1-10 Mitte) ist erneut der Mann mit dem prächtigen rötlichen Überwurf sowie eine weitere Person mit einem roten Gewand zu erkennen. Der Mann mit dem Überwurf kniet gegenüber der Mauer eines hohen Gebäudes. Das Thema des achten und letzten Bildes (Abb. 1-10 unten) der Freskenreihe ist leider wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht rekonstruierbar.

Der Freskenmaler Michael Arcangelo Palloni hat keine den Inhalt der Bilder kommentierenden Inschriften hinterlassen. Der Inhalt sowie die hier dargestellten Personen lassen sich lediglich durch die Titel - die den Fresken jedoch von Kunstwissenschaftlern verliehen wurden - rekonstruieren. Demnach stellen die sieben Al-Fresco-Gemälde folgendes dar: „Die Audienz des hl. Bonifatius beim Papst“, „Die Nachricht, dass der hl. Bonifatius [damit ist Bruno von

Querfurt gemeint] kommt“, „Die Predigt Brunos in Anwesenheit des Fürsten Netimeras“, „Feuerprüfung“, „Die Taufe“, „Die Ermordung des hl. Bruno“ sowie „Bau des Tempels“.

Diese Freskenreihe sieht wie eine Erzählung aus, weil immer wieder die Darstellung der gleichen Personen zu erkennen ist. Von den Forschern wird heute in dieser Freskenreihe eine Synthese einiger schriftlicher Quellen gesehen, die über das tragische Schicksal des christlichen Missionars Bruno von Querfurt im Jahr 1009 im heidnischen Land an der Grenze Russlands zu Litauen berichten.⁶¹

Die Informationsquelle des zweiten und des vierten Bildes stellt die „Hystoria de praedicatione episcopi Brunonis cum suis capellanis“ des Wipert aus dem Jahr 1020 dar.⁶² Das dritte Bild ist eine eigene Interpretation des Künstlers, die er vermutlich aus den Erzählungen zweier Quellen schöpfte: die des Petrus Damiani in der „Vita sancti Romualdis“ (1040)⁶³ und die „Hystoria“ des bereits genannten Wipertus.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Edvardas Gudavičius, Lietuvos vardas 11-12 a. pirmos pusės šaltiniuose, in: Lietuvos Mokslo akademijos darbai, A Serija, T. 3, Vilnius 1983; Edvardas Gudavičius, Šv. Brunono misija, in: Darbai ir dienos 3 (1996), S. 115-128; Edvardas Gudavičius, 1009 metai: Šv. Brunonas atranda Lietuva, in: Lietuvos aidas 12 (1993), S. 9; Laima Šinkūnaitė: 1009 metai ir Pažaislis. Krikščioniškųjų misijų tema, in: Kauno diena 12 (1999), S. 11f.; Elena Ževžikova, Regimoji istorija: trys baltų genčių evangelizacijos vaizdai, in: Naujasis židinys 4 (2000), S. 165-170.

⁶² Der Chronist erzählt „[...] sobald wir das Stammgut [der Heiden] betreten haben, führte man uns zu dem König [Netimeras]. Der Bischof [Bruno] mit sieben dienstfertigen Kaplänen hielt eine Messe. Sobald der König Namens Netimeras das alles gehört hatte, [...] sagte er: ‚Schnellstens fasst den Bischof und werft ihn in das Feuer vor meinen Augen‘“. In: August Bielowski (Hg.), Monumenta Polonia Historica T. 1, Pomniki dziejowe Polskci, Lwow 1864-1893, S. 229-230 u. 327-329.

⁶³ Laut Petrus Damiani habe Netimeras dem hl. Bruno befohlen, zwischen zwei Feuern durchzugehen, um auf diese Weise die Macht Gottes zu prüfen, zu dem der hl. Bruno betete. Petrus Damiani „Vita sancti Romualdis“, in: August Bielowski (Hg.), Monumenta Polonia Historica T. 1, Pomniki dziejowe Polskci, S. 327-329.

⁶⁴ Laut Wipertus habe Netimeras befohlen, den hl. Bruno ins Feuer zu werfen, nachdem dieser, als Bischof gekleidet, selbst befohlen hatte, seinen Thron in



Abb. 1-10

Fresken, um 1675-1685.

Michael Arcangelo Palloni (1637-1711/13?).

Auf dem Gewölbe des Sakristeiaufgangs in der
Mariaheimsuchungskirche in Pazaislis (Kaunas).

Alle Abbildungen sind aus der Fernsehendung „Butoves slepiniai“ aus
dem Jahr 2000.

Die Darstellung der Ermordung Brunos auf dem sechsten Bild stimmt aber mit den Erzählungen, die in den schriftlichen Quellen des 11. Jahrhunderts auftauchen, nicht überein. Laut den „Annales Quedlinburgenses“, die um 1007/1030 in der Umgebung von Otto III. entstanden sind, wird Bruno

das Feuer hineinzutragen. Er habe so lange im Feuer gesessen, bis die Kapläne sieben Psalmen gesungen hätten. Wipertus Hystoria de praedicatione episcopi Brunonis cum suis capellanis, in: August Bielowski (Hg.), Monumenta Polonia Historica T. 1, Pomniki dziejowe Polskci, Lwow 1864-1893, S. 229.

geköpft;⁶⁵ auch nach Thietmar von Merseburg, der 1012/1018 die „Episcopi Cronicon“ verfasst hat, wurde Bruno geköpft.⁶⁶ Dieser Quelle nach wurde mit dem Speer ein anderer Missionar, nämlich Adalbert, getötet. Das bedeutet, dass der Schöpfer der Fresken die Todesumstände beider Missionare, die zu verschiedenen Zeiten im heidnischen Osten tätig waren, verwechselte.

Die Umstände der Entstehung der Fresken sowie das Wissen über den Auftraggeber ermöglichen es, die Intention, die zur Entstehung dieser Erzählung in Bildern führte, zu deuten. Dabei zeigt sich, dass der Künstler die Geschichte des hl. Bonifatius auf den Bildern beschreibt, lange bevor die Geschichtsforscher über die von ihr zeugenden schriftlichen Quellen erfahren hatten. Die früheste Quelle, nämlich die „Annales Quedlinburgenses“, die von der Mission des Bruno von Querfurt und seinem Tod 1009 berichten, wurde von Gottfried Wilhelm Leibniz erst im Jahre 1710 entdeckt.⁶⁷ In Litauen war die Geschichte der ersten christlichen Missionare zur Entstehungszeit der Bilder unbekannt. Die „Geschichte Litauens“ (1669) des berühmtesten litauischen Geschichtsforschers dieser Zeit, Albertas Vijukas-Kojalavicius (1609-1677), die der Auftraggeber (Kristupas Zigmantas Pacas) sowie der Künstler (Michael Arcangelo Palloni) gelesen haben mögen, erwähnt weder Bruno von Querfurt noch das Jahr 1009. Die Quedlinburger Annalen haben erst in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts das Interesse der Geschichtsforscher in Litauen geweckt.⁶⁸ Es ist

⁶⁵ Annales Quedlinburgensis, in: Monumenta Germaniae Historica. Scriptorum Bd. 3, Hannover 1840, S. 80.

⁶⁶ Thietmar von Merseburg. Chronik, erläutert von Werner Trillmich, Berlin 1949.

⁶⁷ Wilhelm Wattenbach, Robert Holtzmann (Hg.), Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter Bd. 1, Heft 1, Tübingen 1948, S. 45.

⁶⁸ Vgl. Alfrėdas Bumblauskas, Gyvosios istorijos programa, Vilnius 1998, S. 13-14.

zu vermuten, dass die Lebensbeschreibung des hl. Bonifatius im „Officium sancti Brunonis Martyris“, das 1673 in Vilnius erschien, eine der Quellen für die Bilder hier gewesen ist.⁶⁹

Nur der Zusammenhang des Bildthemas mit den Erwähnungen der schriftlichen Quellen weist darauf hin, dass es sich auf den Bildern um die historischen Ereignisse in Litauen handelt. Dadurch ist anzunehmen, dass auf diesen Bildern der Fürst Netimeras, die ihn begleitenden Hofadligen sowie ein heidnischer Litauer, der mit einem Speer den Missionar tötete, zu erkennen sind. Das heißt, dass im Auftrag von Litauern nicht nur die Geschichte des Missionars, sondern auch ein Bild der Litauer entstand.

Der Freskenzyklus ist ein Dokument für das 17. Jahrhundert. In Bezug auf die Entstehungszeit des Bildes sowie auf die Intentionen des Auftraggebers lässt sich die Frage beantworten, warum die Geschichte des 11. Jahrhunderts durch ihre visuelle Darstellung zur Erinnerung im 17. Jahrhundert wieder aufgerufen wurde: Die Bilder sind keine Quellen für das Thema der Taufmission in den baltischen Ländern im 11. Jahrhundert, sondern für das Geschichtsbewusstsein der litauischen Adligen im 17. Jahrhundert. Die erste Taufmission wurde aus der Perspektive der Litauer dargestellt, während die schriftlichen Quellen des 11. Jahrhunderts eine europäische Perspektive des Ereignisses vermittelten.

Das Kloster in Pazaislis wurde in der Zeit der Gegenreformation gebaut. Im Zeitraum vom Ende des 16. und das ganze 17. Jahrhundert hindurch durchlief das

⁶⁹ Für diesen Hinweis danke ich Vytautas Ališauskas, dem Redakteur von „Naujasis Židinys“.

konfessionelle Leben im Großfürstentum Litauen wesentliche Veränderungen. Der Protestantismus, der Katholizismus und die orthodoxe Kirche warben um die Vorherrschaft. Ende des 17. Jahrhunderts wurde das Großfürstentum Litauen nach Meinung des litauischen Historikers Zigmundas Kiaupa zum Staat einer Religion und zur Peripherie des katholischen Europas.⁷⁰

Das ikonografische Programm der Kirchendekoration, die den Freskenzyklus mit dem Thema der ersten Taufen sowie die apotheotische Szene der hl. Maria einbezieht, zeugt vom Sieg des Christentums in Litauen. Der Auftraggeber war ein Katholik, der der litauischen adligen Oberschicht angehörte. Die Suche nach christlichen Einflüssen im 11. Jahrhundert sollte von der alten katholischen Tradition in Litauen zeugen. Der Marienkult hingegen gibt Hinweise auf die Fortsetzung dieser Tradition. Anders ausgedrückt wurde im 17. Jahrhundert im Auftrag des katholischen litauischen Adligen die Darstellung der Litauer „vorher“ bzw. bei dem ersten Versuch, zum Christentum bekehrt zu werden, bestellt. Dabei identifizierte sich vermutlich der katholische Auftraggeber der Bilder mit den Litauern bzw. mit dem Fürsten Netimeras und den Hofadligen, die sich zum Christentum bekehren ließen. Deswegen wurde auch der Litauer, der Bruno tötete, aufgrund seiner Bekleidung als ein Angehöriger einer niedrigen sozialen Schicht dargestellt. Die gesamte Bildergruppe kann als Selbstdarstellung bezeichnet werden, in der die konfessionelle Zusammengehörigkeit der litauischen Adligen wiedergegeben wird.

⁷⁰ Zigmuntas Kiaupa u.a. (Hg.), *Lietuvos istorija iki 1795*, Vilnius 1995, S. 324.

Die Analyse der zahlreichen Werke aus dem Bildnachlass Litauens bis zum 18. Jahrhundert ergibt zusammengefasst, dass sich in dieser Zeit keine besondere ikonografische Tradition herauskristallisiert hat. Die ethnische Zugehörigkeit der dargestellten Litauer lässt sich lediglich aus dem Bildkontext feststellen, der oft nur in der Inschrift oder aus schriftlichen Quellen ablesbar ist. Die im 17. Jahrhundert im Auftrag der katholischen Kirche Litauens entstandenen Darstellungen können nicht als Selbstbilder bezeichnet werden. Der Grund dafür ist eine negative Darstellungsperspektive, die auf den Bildern zum Ausdruck gebracht wurde. Die positiven Darstellungen der Litauer im Auftrag der katholischen Kirche sind ebenfalls keine Selbstbilder der Litauer. Die katholische Kirche kann man erst – da sei hier der Untersuchung vorgegriffen - ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als litauischen Auftraggeber bezeichnen.

Die Entstehung der ersten Selbstbilder der Litauer lässt sich auf das 17. Jahrhundert datieren. Sie sind im Auftrag katholischer litauischer Adliger entstanden. Ihr Streben nach Selbstständigkeit gegenüber dem polnischen Adel und seiner konfessionellen Zusammengehörigkeit hat ihr Selbstbild im 17. Jahrhundert geprägt. Die besprochenen Bilder stellen aber durchaus wichtige Quellen der Geschichte Litauens dar. Dabei ist es jedoch äußerst wichtig, die Bilder im Entstehungskontext mit der Geschichte und den möglichen bzw. wahrscheinlichen Aussagewünschen der jeweiligen Auftraggeber zu betrachten.

Trotzdem wurde keines der besprochenen Bilder bis jetzt als visuelle Quelle der litauischen Geschichte wahrgenommen. Einige davon wurden zwar zur Illustrierung von

Geschichtsbüchern verwendet, haben dabei allerdings einen rein illustrativen Charakter, meistens aufgrund der komplizierten Zuordnung in eine falsche Zeitepoche. Zukünftig sollte also vermieden werden, diese Bilder im falschen Zeitkontext in Schulbüchern für untere Jahrgangsstufen zu verwenden. Das Schulbuchwesen muss daraufhin überprüft werden. Für die unteren Lehrstufen sind die Anforderungen an das Verständnis der Schüler zu hoch. Des Weiteren besteht die Gefahr, dass bei einer falsch illustrierten Vermittlung der Geschichte diese in unteren Lernstufen zu einem falschen Verständnis der Vorgänge führen kann. Bildkontexte erfordern eine intensivere Beschäftigung mit Geschichte. Deshalb sollte man die Lehrbücher für den weiterführenden Geschichtsunterricht dahingehend überarbeiten. Die Unterlegung dieser Bilder mit den nötigen Erklärungen zum richtigen Verständnis, ähnlich den Ausführungen der vorliegenden Arbeit, ist dringend notwendig.

1.4 Selbstbilder im 18. und 19. Jahrhundert

Die chronologisch ausgeführte Analyse des Bildfundus ergab, dass im 18. Jahrhundert ein Defizit an Selbstdarstellungen der Litauer festzustellen ist. Dafür lassen sich einige Gründe nennen. Erstens erlebte die „Republik der zwei Nationen“,⁷¹ die das Königreich Polen und das Großfürstentum Litauen „unter einer Krone und zwei Siegeln“⁷² zusammenschloss, Anfang des 18. Jahrhunderts nach fast zweihundert Jahren ihrer Existenz eine politische Krise. Gleichzeitig fand eine Polnisierung in Litauen statt. Die polnische Sprache wurde zur Amtssprache und zur Sprache der Literatur. Das Bildungssystem konzentrierte sich in den Händen der polnischen Jesuiten. Selbst die Konföderation, die den Namen „Republik der zwei Nationen“ trug, wurde oft nur mit Polen identifiziert und ab dem 18. Jahrhundert nur mit dem Namen Polen bezeichnet.⁷³ Litauen verwandelte sich im 18. Jahrhundert in eine polnische Provinz bzw. ins „polnische Litauen“.⁷⁴ Dabei ist die „Wandlung“ eines großen Teils der litauischen Adligen zu „polnischen Adligen Litauens“ festzustellen.⁷⁵ Dies führt zu der Einschätzung, dass es im

⁷¹ Im Unionsakt vom 1. Juli 1569 in Liublin wurde die Konföderation zwischen Litauen und Polen die „Republik der zwei Nationen“ genannt. Mit „Nationen“ waren die politische Gemeinschaften der Adligen in Litauen und in Polen gemeint; die Bezeichnung „Republik“ trug eine antike Bedeutung bzw. war ein Synonym für „Staat“ und bezeichnete die Mischung zwischen Monarchie und Aristokratie (reale Macht wurde in Händen der Adligen konzentriert, und die Adligen wählten den König) und Demokratie (alle Adligen wurden trotz verschiedener Besitzgrößen vor dem Gesetz für gleich erklärt).

⁷² Im Jahr 1569 wird die Union zwischen Polen und dem Großfürstentum Litauen in Liublin geschlossen. Infolgedessen verlor Litauen als Großfürstentum teilweise die Souveränität. Vgl. Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija* Bd. 1, Vilnius 1999, S. 644-645.

⁷³ Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius 1996, S. 55.

⁷⁴ Bezeichnung von Mykolas Römeris, in: Mykolas Römeris, *Lietuvių-lenkų santykių problema*, *Naujoji Romuva* 18-19 (1940), S. 369.

⁷⁵ Vgl. Jūratė Kiaupienė, *Lietuvos bajorų polonizacija 15-17 a.*, in: *Mokslas ir gyvenimas* 2 (1990), S. 22-23; Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas,

18. Jahrhundert keinen potenziellen Auftraggeber gab, die sich als Litauer identifizierten. Es könnte die Ursache dafür sein, dass keine bildlichen Selbstdarstellungen von Litauern im 18. Jahrhundert angefertigt wurden.

Die Bauern Litauens, die etwa 80 % der Bevölkerung im 18. Jahrhundert ausmachten,⁷⁶ wurden von den Adligen als „litausches Volk“ bezeichnet,⁷⁷ womit jedoch eine soziale und nicht eine ethnische Zugehörigkeit ausgedrückt wurde. Ob die Bauern sich als Litauer im 18. Jahrhundert bezeichnet haben, kann heute mangels schriftlicher Quellen nicht bewiesen werden.⁷⁸ Als Auftraggeber von Bildern sind sie ebenfalls nicht bekannt.

Zum Mangel an Selbstdarstellungen der Litauer im 18. Jahrhundert trug auch eine polonozentrische Geschichtsschreibung bei. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in der „Republik der zwei Nationen“ unter dem Einfluss der Aufklärung eine polnische Geschichts-

Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva, Vilnius 1996, S. 203-209; Virginijus Savukynas, Mes ir jie: religines tapatybes konfigūracijos 19 amžiaus antroje pusėje, in: Kultūros istorijos tyrinėjimai 4 (1998), S. 232-257.

⁷⁶ Nach Angaben von Egidijus Aleksandravičius und Antanas Kulakauskas, in: Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva, Vilnius 1996, S. 196.

⁷⁷ Vgl. Egidijus Aleksandravičius, Tautos samprata ir pilietinės savimonės raida Lietuvoje 18 a. pabaigoje - 19.a. pradžioje, in: 19 amžiaus profiliai, Vilnius 1993 S. 18, 21.

⁷⁸ Vgl. Antanas Kulakauskas, Lenkiškai kalbanti Lietuvos bajorija lenkų ir lietuvių nacijų formavimosi laikotarpiu, in: Jaunųjų istorikų darbai 6 (1987), S. 125-129; Antanas Kulakauskas, Saka, atskilusi nuo tautos, in: Sietynas 3 (1988), S. 75-98; Antanas Kulakauskas, Lietuvos bajorija ir lietuvių tautinis bei valstybinis atbudimas, in: Etnosocialinė ir kultūrinė situacija 19a. Lietuvoje, Vilnius 1989, S. 5-34; Egidijus Aleksandravičius, Dėl bajorų luomo vaidmens lietuvių nacionalinės kultūros raidoje, in: Etnosocialinė ir kultūrinė situacija 19 a. Lietuvoje, Vilnius 1989, S. 36-44; Egidijus Aleksandravičius, Tautos samprata ir pilietinės savimonės raida Lietuvoje 18.a pabaiga-19 a. pradžia, in: 19 amžiaus profiliai, Vilnius 1993, S. 16-27; Vitautas Berenis, Lietuvos kultūros istorijos ir metodologijos problemos, in: Lietuvos kultūros tyrinėjimai, Vilnius 1995. S. 11-29; Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, Carų valžioje, Vilnius, 1996, S. 11-25; Saulius Pivoras, Baltų modernųjų tautų genezė ir Bajorija 18a. pab.-19a.pirmoje pusėje lyginamosios analizės aspektu, in: Lietuvos istorijos studijos 5 (1997), S. 52-77.

schreibung.⁷⁹ Für diese Werke wurden passende Bilder zur Illustration angefertigt.⁸⁰ Auf dieser Basis entwickelte sich im 18. Jahrhundert die polnische Geschichtsmalerei⁸¹ und ihre kanonischen Themen,⁸² die entweder keinen Bezug zu Litauen und den Litauern hatten oder die Teilnahme von Litauern an historischen Ereignissen nicht zeigten.

Die polnische Geschichtsschreibung stellte die Geschichte Litauens undifferenziert aus dem Kontext der Geschichte Polens dar. Dadurch war das Angebot der polnisch orientierten Geschichtsschreibung im 18. Jahrhundert im Vergleich zu Werken, die die Geschichte Litauens präsentierten, wesentlich größer. Von der Herausgabe der ersten „Geschichte Litauens“ in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts⁸³ bis zur „Die Vergangenheit des litauischen Volkes“ von Theodor Narbut in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁸⁴ gab es im 18. Jahrhundert außer der „Kleinen Hauslektüre der Geschichte des Großfürstentums

⁷⁹ Als Anfang der nationalen polnischen Historiografie wird heute die „Geschichte der polnischen Nation“ von Adam Naruszewicz (Warschau 1780-1786) bezeichnet. Hier wurde die Geschichte von Fürst Mecislow I. bis König Jagiello dargestellt.

⁸⁰ Im Jahr 1786 begann Franzisk Smuglewicz einen Zyklus zu zeichnen, der die Geschichte Polens illustrieren sollte.

⁸¹ Mit dem Grafikzyklus von Franzisk Smuglewicz zur Geschichte Polens (1786-1791) beginnt die historische Malerei in Polen. Vgl. Grochala Anna, *Istorija ir alegorija*, in: Rosa Adomaitiene (Hg.), *Vilniaus klasicizmas*, Vilnius 2000, S. 140.

⁸² Als wichtigste Themen der polnischen historischen Malerei des 19. Jahrhunderts werden vom Historiker Witold Molik folgende bezeichnet: Der legendäre Stammvater der ersten polnischen Dynastie um 860 (die Piast-Legende), Annahme des Christentums im Jahr 966, die Schlacht bei Tannenberg 1410, die Verfassung vom 3. Mai 1791, der Kościuszko-Aufstand und die Schlacht bei Reclawice 1794. Siehe Witold Molik, „Noch ist Polen nicht verloren“, in: Monika Flacke (Hg.), *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*, Berlin 1998, S. 295-320.

⁸³ Albert Vijuk Kojelawicz, *Historia Litvana* 1. Bd., Gdansk 1650, 2. Bd., Antwerpen 1669.

⁸⁴ Theodor Narbut, *Dzieje starozytne narodu litewskiego* Bd. 1-9, Wilno 1835-1841.

und Volkes Litauens“ (1763)⁸⁵ kaum einen weiteren Text zur Geschichte des Landes.⁸⁶ Die erwähnte „Lektüre“ ist der einzige Text über die Geschichte Litauens aus jener Zeit und war bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts „gültig“. Dies beweist auch eine spätere Äußerung von Ignas Onacevicius (1827), der an der Universität Vilnius Geschichte lehrte: „Vierhundert Jahre lang⁸⁷ hat sich kein Litauer außer Kojelavicius [„Historia Litvana“, 1650/1669], Mikolas Lietuvis [„Dies und jenes über Litauen“, 1627] und Theodor Narbut [„Die Vergangenheit des litauischen Volkes“, 1835-1841] um die Vergangenheit Litauens gekümmert [...] und auch zweihundertfünfzig Jahre nach der Gründung der Universität⁸⁸ beschäftigte sich noch keiner mit der Vergangenheit Litauens“.⁸⁹

Die Analyse zahlreicher Bilder, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sind, zeigt, dass es sich

⁸⁵ Jan Poprocki, *Domowe wiadomosci o Wielkiem Xsienstwie Litewskiem z przlaczeniem Historyi tegoz narodu*, Wilno 1763.

⁸⁶ Noch bevor „Historia Litvana“ von Kojelawicz veröffentlicht wurde, sind einige Texte zur Geschichte Litauens bekannt gewesen. Die Erzählung über die römische Herkunft des litauischen Volkes erscheint im 16. Jahrhundert auf Initiative von Albertas Goschtautas in einer Abschrift der litauischen Chronik (in dem so genannten Mittleren Kompendium); im Text „Über die Sitten der Tataren, Litauer sowie Moskauer“, das 1550 von Wenclow Mikolojaitis (Mykolas Lietuvis) geschrieben wurde, wird die zeitgenössische Gegenwart kritisch bewertet sowie an die nachahmenswerte Vergangenheit appelliert. Als solche nannte der Autor die Regierungszeit von Fürst Vitautas. 1564-65 erschien „Gespräch zwischen einem Litauer und einem Polen“ von Augustin Rotund. Der „Litauer“ verteidigte sich vor dem „Polen“ mit der Aussage, dass Litauen vor der ersten Union mit Polen im Jahr 1387 ein souveräner Staat war. „Die kurze Geschichte der litauischen Fürsten“ von Augustin Rotund wurde zwar im Jahr 1576 geschrieben, aber erst im 19. Jahrhundert veröffentlicht. Im Jahr 1582 erschien die „Chronik von Polen, Litauen, Samogiten sowie von Kijew, Moskau, Sewersk, Wolin, Podol, Podgorje und weitere Russen“ von Motiej Strijkowski. Es war eine Chronik „... und Litauens“ bzw. Litauen wurde im gesamten Kontext von Polen und Russen betrachtet. Einer der nächsten Versuche, die Geschichte Litauens in einer Erzählung zusammenfassen, stammt aus dem Jahre 1627 und heißt „Dies und jenes über Litauen“ von Mykolos Lietuvis in „*Republica, sive status Regni Poloniae, Lithuaniae, Prussiae, Livoniae etc.*“, Wilno 1627.

⁸⁷ Damit ist der Zeitraum der Union mit Polen von 1569 bis 1827 gemeint.

⁸⁸ Damit ist der Zeitraum von 1579 bis 1827 gemeint.

⁸⁹ Auszug aus dem Brief von Ignas Onacewicz an Bielinski, veröffentlicht in: Algimantas Šidlauskas, *Istorija Vilniaus Universitete XIX a. pirmoje pusėje*, Vilnius 1986, S. 99.

grundsätzlich um diejenigen Bilder handelt, die im Auftrag des polnischen Königs oder der polnischen Adligen entstanden sind. Der Inhalt dieser Bilder betrifft oft die Geschichte bzw. die Vergangenheit Polens bis zur Union mit dem Großfürstentum Litauen. Anhand typischer ikonografischer Einzelheiten lassen sich in einigen dieser Bilder Polen erkennen. Meinen Beobachtungen nach können einige ikonografische Merkmale als typisch polnisch bezeichnet werden: Polnische Adlige wurden im 18. und 19. Jahrhunderten oft mit einem Oberlippenbart, dessen Spitzen nach unten hängen, einem rundum teilrasierten Kopf und einer nach hinten stehenden Haarsträhne oberhalb der Stirn sowie mit langem Gehrock dargestellt. Polnische Bauern wurden im 18. und 19. Jahrhundert auf den Bildern oft mit einer trapezförmigen Mütze, die als phrygische Mütze bekannt ist, dargestellt.⁹⁰ Es handelt sich in vielen Fällen um die Selbstbilder der Polen bzw. der polnischen Adelsnation. Litauer sind auf diesen Bildern nicht festzustellen.

Mit der Geschichte Litauens beschäftigten sich die Maler im 18. Jahrhundert kaum.⁹¹ Erst an seinem Ende erschienen einzelne Bilder, deren Inhalt einen Bezug zur Geschichte Litauens hatte.⁹² Keines dieser Bilder lässt sich heute aber

⁹⁰ Phrygische Mütze, ursprünglich von den Phrygern getragene kegelförmige Mütze mit nach vorn hängender, ausgestopfter Spitze; Vorbild für die Jakobinermütze der Französischen Revolution.

⁹¹ Erst seit Gründung des Lehrstuhls für Malerei an Universität Vilnius 1797 wurden Maler in Litauen ausgebildet.

⁹² Die Motive aus der Geschichte Litauens erscheinen in der Malerei von Franzisk Smuglewicz am Ende des 18. Jahrhunderts. Den Kunsthistorikern sind bis jetzt nur zwei Grafiken von Smuglewicz zur Geschichte Litauens bekannt, nämlich die Zeichnung mit dem Titel „Jagiello bei der Bauplanberatung“ (1784) sowie die Zeichnung „Der Großfürst Litauens Vitautas nach dem Sieg über die Tataren“. Vgl. Anna Grochala, *Istorija ir alegorija*, in: *Vilniaus klasicizmas. Lietuvos dailės muziejus 2000*, S. 150-151. Die polnischen Kunsthistoriker erwähnen noch eine weitere Zeichnung von Smuglewicz zum Thema Litauen bzw. das Bild „Abtrennung Litauens von dem Fürstentum Mazowien“. Vgl. Edward Rastawiecki (Hg.), *Slownik malarzów polskich T. 2*, Warszawa 1851, S. 186.

als Selbstbild bezeichnen. Nur einige Werke aus dem 18. Jahrhundert deuten auf die Suche der litauischen Adligen nach ihrer Identität und ihrem Stammbaum in der Geschichte Litauens hin. Sie begannen ihre Herkunft mit litauischen Fürstenfamilien zu verbinden und wurden zu Auftraggebern der Bilder mit Darstellungen von litauischen Großfürsten aus dem 14. und 15. Jahrhundert.⁹³ Dies war zu jener Zeit für litauische Adlige eigentlich nicht üblich, die ihre Wurzeln lieber in polnischen Königsfamilien suchten. Leider sind diese Bilder nur im Register der Bildersammlung der Familie Radziwiłł erwähnt. Ihr Verbleib ist unbekannt.⁹⁴

1.4.1 Im Ausland entstandene Selbstdarstellungen

Die Polnisierung Litauens, die Annahme der polnischen Identität durch viele Adlige Litauens, polonozentrische Geschichtsschreibung und schließlich der Verlust der Eigenstaatlichkeit der Konföderation der zwei Nationen von 1795 waren wie erwähnt die Gründe dafür, dass im 18. Jahrhundert keine litauischen Selbstbilder entstanden; es sind aber solche bekannt, die nicht in Litauen entstanden sind. Dabei handelt es sich um im Ausland entstandene Selbstdarstellungen. Ein Beispiel dafür ist ein Gemälde in der St. Stanislauskirche in Rom.

⁹³ Im Inventar der Bildersammlung der Familie Radziwiłł aus Nesviz wird eine Bildersammlung der Familie Wischnewecki registriert. Etwa im Jahr 1743 geriet diese in die Bildersammlung der Familie Radziwiłł von Nesviz. Vgl. Marija Matušakaitė, Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose, in: Menotyra 7 (1977), S. 154. Als erste Bilder aus der Sammlung von Wischnewecki werden zwei Bilder (vermutlich identische Kopien), auf denen der Großfürst Litauens, Vitautas, dargestellt ist, erwähnt. Das Inventar von 1778 der Bildersammlung der Galerie in Nesviz wurde von Marija Matušakaitė publiziert: Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose, in: Menotyra 7 (1977), S. 134-174.

⁹⁴ Heute ist keines der beiden Vitautas-Bilder mehr erhalten, aber unter dem Hinweis auf das Vitautas-Bild aus der Sammlung von Radziwiłł aus Nesviz wurde 1841 eine Lithografie hergestellt. Mehr dazu in: Senoji lietuvių grafika 16.- 19 a., Vilnius 1995, S. 130; Marija Matušakaitė, Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose, in: Menotyra 7 (1977), S. 136-137.

1774 wurde im Auftrag dieser Kirche⁹⁵ von Franzisk Smuglewicz (1745-1807), einem polnischen Maler litauischer Abstammung, das Gemälde angefertigt, das heute unter dem Titel, „Der hl. Kazimirus zeigt dem litauischen Heer die Furt über den Fluss Düna bei Polozk“ bekannt ist.⁹⁶ Die Stanislauskirche wurde im 18. Jahrhundert für die polnische und litauische Gemeinde gebaut. Nach Angaben des Kunsthistorikers Povilas Rėklaitis studierte der Maler zu der Zeit mit finanzieller Unterstützung des polnischen Königs an der Akademie des Sankt Lukas in Rom und engagierte sich bei der künstlerischen Ausgestaltung dieser Kirche.⁹⁷ Das von Franzisk Smuglewicz angefertigte Gemälde schmückt bis heute den Hauptaltar der Stanislauskirche⁹⁸ (Abb. 1-11).

Das Gemälde war mir leider nur als Schwarz-Weiß-Kopie aus dem Artikel von Povilas Rėklaitis zugänglich.⁹⁹

⁹⁵ Der hl. Stanislaus ist ein polnischer Heiliger, und die Stanislauskirche in Rom entstand für die polnische Gemeinde.

⁹⁶ Das Bild beschrieb und veröffentlichte der Kunsthistoriker Povilas Rėklaitis. Vgl. ders., Šventasis Kazimieras karys. Šv. Kazimiero militariniai paveikslai, in: ders. (Hg.), Prarastosios Lietuvos pėdsakų beiėškant, Vilnius 1999, S. 159-160.

⁹⁷ Povilas Rėklaitis, Šventasis Kazimieras Karys. Šv. Kazimiro militariniai paveikslai, in: ders. (Hg.), Prarastosios Lietuvos pėdsakų beiėškant, Vilnius 1999, S. 159-160.

⁹⁸ Vladas Drėma, Pranziėskus Smugleviėčius, Vilnius 1973, S. 50. Vgl. Povilas Rėklaitis, Šventasis Kazimieras Karys. Šv. Kazimiro militariniai paveikslai, in: ders. (Hg.), Prarastosios Lietuvos pėdsakų beiėškant, Vilnius 1999, S. 160.

⁹⁹ Povilas Rėklaitis verweist in seinem Artikel auf eine Kopie des Bildes, die 1934 von dem Priester Jasickas in Przewodnik katolicki. Rok 40, nr. 39, Poznan 1934, S. 614. veröffentlicht wurde. In: Povilas Rėklaitis (Hg.), Prarastosios Lietuvos pėdsakų beiėškant, Vilnius 1999, S. 160.



Abb. 1-11

„Der hl. Kazimirus zeigt dem litauischen Heer die Furt über den Fluss Düna bei Polozk“, 1774.

Franzisk Smuglewicz (1745-1807).

Öl auf Leinwand, Originalgröße unbekannt.

Hauptaltar der Stanislauskirche, Rom.

Im Mittelpunkt des Bildes steht ein nach links blickender Mann, der mit seinem rechten Arm nach links deutet. Er trägt über seiner vermutlichen Uniform ein purpurmantelähnliches Gewand, das mit einem weißschwarz punktierten Rand bzw. Kragen geschmückt ist. Seine Kopfbedeckung ist einer Krone ähnlich. Die Person scheint mit ausgestrecktem Arm in eine Richtung zu deuten.

Rechts hinter dieser Person ist eine Gruppe von Männern zu sehen. Einige von ihnen haben Lanzen, die anderen Fahnen

in den Händen, die über ihren Köpfen zu sehen sind. Im Vordergrund der Gruppe ist ein Mann mit einer Waffe bzw. einem Dolch dargestellt. In dieser Gruppe ist ein anderer Mann zu erkennen, der die Hände in betender Haltung hält. Die Körperhaltung dieser Menschen lässt darauf schließen, dass sie in die von dem Gekrönten gewiesene Richtung streben.

Auf der linken Seite des Bildes ist ebenfalls eine Menschengruppe zu erkennen. Im Vergleich zu der ersten Gruppe ist die zweite der ersten untergeordnet. Auch der Ton der Farbhelligkeit macht die Teilung des Bildes in zwei Ebenen deutlich. Die rechte Seite ist in einem deutlich helleren Ton dargestellt als die linke. Besonders helle Farbtöne wurden vom Maler für den Kopf, den Kragen und die Krone des Mannes im Vordergrund gewählt.

Die auf dem Bild links dargestellten Männer richten ihre Blicke nach oben bzw. auf den Mann mit der Krone. Einige von ihnen haben Waffen in den Händen (z. B. sind Pfeil und Bogen sowie Lanzen zu erkennen). Die Waffen sind in die Richtung des gekrönten Mannes sowie auf die Gruppe hinter ihm gerichtet. Über der linken beschriebenen Gruppe ist eine Fahne zu sehen. Perspektivisch ganz hinten sind ein Turm sowie zwei Boote zu erkennen. Diese deuten daraufhin, dass es sich hier um die Darstellung eines Ufers handelt.

Die ikonografische Beschreibung des Bildes erweitert die Analyse der Bildsymbole. Die Krone und das purpurmantelähnliche Gewand weisen auf den königlichen Rang dieser Person hin.¹⁰⁰ Der helle Farbton über dem Kopf

¹⁰⁰ Otfried Neubecker (Hg.), *Heraldik. Wappen - ihr Ursprung, Sinn und Wert*, Augsburg 1990, S. 174, 178.

des Fürsten ist ein Hinweis auf Licht, in der christlichen Ikonografie als Aureole bekannt, und symbolisiert Heiligkeit.

Der Titel des Bildes lässt darauf schließen, dass es sich hierbei um die Darstellung des hl. Kazimirus handelt, der dem litauischen Heer die Furt durch den Fluss Düna bei Polozk zeigt. Die Analyse hagiografischer Quellen zeigt, dass die Wundertätigkeit des hl. Kazimirus im Jahr 1518 das litauische Heer während des Krieges gegen die Russen zum Sieg führte.¹⁰¹ Hinter dem Heiligen ist rechts das litauische Heer abgebildet, und links unter ihm werden die gegnerischen russischen Truppen gezeigt.

Der hl. Kazimirus, Sohn des polnischen Königs Kazimirus Jogailaitis (1458-1484), wurde von der katholischen Kirche zum Heiligen und zum Schutzpatron Litauens erhoben. Er regierte in Litauen vier Jahre als Vertreter des polnischen Königs und trug den Titel eines Fürsten von Litauen. Trotzdem wird er auf dem Bild mit königlichen Attributen bzw. mit einer Königskrone dargestellt, obwohl ihm nur der Rang eines Fürsten zustand.

Während seines Kanonisierungsprozesses hatten sich bereits eine hagiografische sowie eine ikonografische Tradition der Darstellungen des hl. Kazimirus herausgebildet. Als Stammbild der gesamten Kazimirus-Ikonografie gilt ein Holzstich, der die erste Seite der Kazimirus-Vita von 1521 ziert¹⁰², auf dem er als Fürst dargestellt wird; ein

¹⁰¹ Es handelt sich um „Vita Beati Casimiri Confessoris“, vom Papstlegat in Vilnius, Zaccaria Ferreri (Krakow 1521), sowie um „Il Breve compendio delle Vita, morte e miracoli del santissimo Precipe Casimiro etc“ von Fra Hilarione di Sant Antonio (Napoli 1629).

¹⁰² Die Wundertätigkeit des hl. Kazimirus wurde vom Papstlegat in Vilnius, Zaccaria Ferreri, in der „Vita Beati Casimiri Confessoris“, die im Jahr 1521 in Krakow erschien, beschrieben. Sie gilt als erste Vita des Heiligen. Die Beschreibung der Wunder erschien 1629 in Napoli von Fra Hilarione di Sant

Heiligenschein umrahmt seinen Fürstenhut. Kazimirus ist mit einem langen Mantel mit breitem Hermelinpelzkragen abgebildet. In der rechten Hand hat er als Symbol für die Frömmigkeit einen Rosenkranz, in den linken einen Zweig mit drei Lilien, die Unschuld symbolisierend. Der Lilienzweig und der Rosenkranz gelten heute als ikonografische Kennzeichen des Heiligen.¹⁰³

Auf dem Gemälde aus dem 18. Jahrhundert, das laut des Untertitels den hl. Kazimirus darstellt, fehlen diese Symbole. Der Heilige lässt sich auf dem Bild nur durch den Titel, den der Maler Franziskus Smuglewicz ihm gab, identifizieren.

Die Wundertätigkeit von Kazimirus wurde zum Schlüsselthema der Lebensbeschreibungen sowie zum Sujet zahlreicher Bilder.¹⁰⁴ Seine Wunder sind laut hagiografischer Quellen an Litauer gerichtet bzw. auf den Krieg des litauischen Heeres im Jahr 1518 gegen die Russen. Dabei erschien der Heilige dem litauischen Heer im entscheidenden Moment und leistete Hilfe. Die Entstehungszeit des Bildes deutet auf die Aktualität des Bildsujets für die Zeitgenossen hin. Das Gemälde entstand im Jahre 1774. Im Jahre 1772 wurde infolge der Teilung der polnisch-litauischen Konföderation der östliche Teil Litauens, also das Territorium bis zum Fluss Düna und Dniepr sowie die Stadt Polozk, erneut unter die Herrschaft des zaristischen Russland gestellt.

Antonio in „Il Breve compendio delle Vita, morte e miracoli del santissimo Precipe Casimiro etc“ herausgegeben.

¹⁰³ Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christlichen Ikonographie Bd. 7, Rom u.a. 1994, S. 284-285.

¹⁰⁴ Über die Ikonographie des hl. Kazimirus vgl. Prie šv. Kazimiro ikonografijos. Pagrindiniai ir nauji duomenys, in: Povilas Rėklaitis (Hg.), Prarastos Lietuvos pėdsakų beieškant, Vilnius 1999, S. 133-162.

Das Thema des Bildes erscheint im Zusammenhang mit der damaligen politischen Lage in Litauen symbolisch. Das Bild könnte man als Widerspiegelung der Stimmung in der Opposition betrachten. Die litauischen und polnischen Adligen nahmen zur Entstehungszeit des Bildes eine anti-russische Position im Exil ein. 1768 versammelten sich die polnischen Adligen, die sich gegen den wachsenden politischen Einfluss Russlands im polnisch-litauischen Staat äußerten, in der Stadt Bar in Podolien. Dieser oppositionellen Bewegung, die als Bar-Konföderation bekannt war, schlossen sich auch die litauischen Adligen an. Berücksichtigt man noch, dass das Bild zu einem Zeitpunkt entstand, als die katholische Kirche in Litauen von der zaristischen Regierung besonders unterdrückt und verfolgt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass dieses Bild des Heiligen mit einem solchen anti-russischen Inhalt nur im Ausland, im Auftrag der katholischen Kirche, entstehen konnte.¹⁰⁵

Dadurch ist das Bild ein Dokument für das 18. Jahrhundert. Dem Zeitgeist entsprechend könnte man das Werk als Ausdruck des Wunsches nach einer erneuten Hilfe seitens des hl. Kazimirus zur Befreiung der damals zaristischen Teile Litauens interpretieren.

Die im Auftrag der katholischen Kirche entstandene Darstellung des Schutzpatrons, der die Litauer in den Kampf gegen die Feinde führt, ist als Selbstdarstellung der Litauer

¹⁰⁵ Im Ausland entstanden auch andere Kasimirus-Bilder, z. B. das Gemälde von Tadeusch Kuntze, in dem der hl. Kazimirus als adliger Krieger im Gebet erscheint. Es entstand ebenfalls in Rom (1754) und ist heute im Wawel Dom in Krakau zu sehen. Inf. nach Povilas Rėklaitis in: Šventasis Kazimieras karys. Šv. Kazimiero militariniai paveikslai, in: Povilas Rėklaitis (Hg.), Prarastosios Lietuvos pėdsakų beieškant, Vilnius 1999, S. 160-161.

einzuschätzen. Weitere Selbstbilder sind im Bildfundus des 19. Jahrhunderts zu finden.

1.4.2 Selbstbilder in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Eine überwiegende Mehrheit der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Litauen entstandenen Werke der Geschichtsmalerei hatte einen „polnischen“ Inhalt.¹⁰⁶ Es wurden dabei Ereignisse und Personen aus der Zeit vor der polnisch-litauischen Union oder die Ereignisse sowie Personen aus der Unionszeit, die keinen Bezug zu den Litauern hatten, dargestellt. Trotzdem gab es einige Bilder, deren Inhalt Litauen betraf. Das sind Bilder, in denen litauische Adlige als Verbündete Polens dargestellt worden sind. In diesen Bildern spiegelt sich die politische Position derjenigen Litauer wider, die die Zukunft Litauens in der Union mit Polen sahen und sich mit der alten „Republik der zwei Nationen“ identifizierten. Diese Bilder können den Selbstbildern der pro-polnisch orientierten Litauern im 19. Jahrhundert zugerechnet werden. Nach Angaben der Historiker gehörte zu ihnen ein großer Teil des litauischen Adels.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Eine repräsentative Liste bestand aus Bildern von Franzisk Smuglewicz (Wende des 18.-19. Jahrhunderts) Jonas Damelis, Juozapas Oleschkewiczius, Juozapas Peschka, Gasparas Barauskas (erste Hälfte des 19. Jh.), Vincentas Smakauskas, Vincentas Dmachauskas (zweite Hälfte des 19. Jh.). Jeder dieser Maler hatte in seiner Bildersammlung nur ca. 2-3 Bilder, die heute als Bilder mit „litauischem“ Inhalt bezeichnet werden können.

¹⁰⁷ Es war noch immer ein großer Teil der litauischen Adligen, obwohl die Zahl derer, bei denen sich eine litauische Identität bildete, wuchs. Es ist an der Identifizierung der Adligen mit litauischer Sprache nachvollziehbar. Bis Ende des 19. Jahrhunderts bezeichneten schon 27,7 % der Adligen die litauische Sprache als ihre Muttersprache (zum Vergleich: im 18. Jahrhundert nur 2,5 %). Angaben nach Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius 1996, S. 233.

1.4.2.1 Selbstdarstellungen als historische Verbündete der Polen

Ein Selbstbild der pro-polnisch orientierten Litauer stellt dabei das Gemälde „Der Tod des Kriegsherrn des Großfürstentums Litauen, Jan Karol Chodkiewicz“ von Franzisk Smuglewicz dar. Dieses Gemälde entstand im Jahr 1806 im Auftrag des litauischen Adligen Alexander Chodkiewicz (Abb. 1-12).



Abb. 1-12

„Der Tod des Kriegsherrn des Großfürstentums Litauen, Jan Karol Chodkiewicz“, 1806.

Franzisk Smuglewicz (1745-1807).

Öl auf Leinwand, 303 x 438 cm.

Museum von Zamoyski, Kozluwec, Polen.

Dieses Gemälde zeigt zwei Ebenen: die vordere Ebene als Innen- und die hintere als Außenraum. Der Innenraum wird durch ein Bett, einen Teppich und durch Vorhänge gekennzeichnet. Auf die Annahme, die Handlung im Hintergrund spiele unter freiem Himmel, deutet die Existenz von Pferden, Zelten und Wolken.

Die zwei Ebenen werden auch durch den unterschiedlichen Farbkontrast hervorgehoben. Auf der linken Seite des Vordergrunds ist ein in einem Bett sitzender Mann zu sehen, der ein gelbes Gewand trägt. Seine Füße werden von einer hellblauen Decke mit silbernem Muster bedeckt. In der rechten Hand hält er einen goldgelben Stab mit einer goldgelben Kugel an der Spitze. Seine linke Hand hält er in Herzhöhe. Nach der Körperhaltung zu urteilen, stützt sich dieser Mann auf seine rechte Hand und hält dabei den Kopf leicht nach vorne gebeugt.

Hinter dem Bett stehen vier Männer, die sich dem im Bett Liegenden zuwenden. Der erste trägt eine Art cremefarbenen Mantel, der einen Kragen und einen Rand aus pelzartigem Material hat. Er beugt sich leicht nach rechts. Neben ihm auf der rechten Seite steht ein zweiter Mann mit grünem Unter- und orangefarbigem Obergewand mit reich verzierten Schnallen. Der zweite Mann hält die rechte Hand nach oben fast zur Faust geschlossen; den Daumen hat er nach oben und den Zeigefinger leicht schräg aufwärts gerichtet. Seine linke Hand ist vom dritten Mann überdeckt, der einen purpurroten Gehrock und ein schwarzes Obergewand trägt. Der Gürtel, der die Scheide seines Schwertes trägt, ist goldgelb verziert, und sein Obergewand wird mit einer goldgelben Schnalle zusammengehalten. Er hält seinen rechten Ellenbogen in Schulterhöhe, wobei seine Hand mit leicht gespreiztem Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger auf sein Herz zeigt. Die linke Hand hat er auf seinem Schwert. Allgemeine Merkmale der bis jetzt genannten Personen sind deren Hautfarbe, Haarfarbe und -schnitt (markante spitze Gesichter, schwarze Haare nur auf dem

höchsten Teil der Stirn, rasierte Schläfen, langer Oberlippenbart). Alle diese Merkmale sind typische ikonografische Kennzeichen der Polen.

Der vierte stehende Mann sticht deutlich von den anderen ab. Er hat blonde Haare, keinen Bart und einen westlichen Haarschnitt. Auch seine Kleidung ist anders: Er trägt einen gelben Gehrock mit reich besticktem Rand, Hosen, ein weißes Tuch um den Hals und Stiefel mit Sporen. Die rechte Hand hält er mit leicht gespreizten Fingern knapp unter Herzhöhe; in seiner linken Hand hat er seinen mit langen weißen Federn versehenen schwarzen Hut. Rechts hinter diesem Mann stehen noch ein paar ähnlich gekleidete Männer. Hinter dem Liegenden und hinter den eben beschriebenen Hauptpersonen sind noch zahlreiche andere Gestalten und Gesichter zu erkennen.

Erwähnenswert sind noch die zwei in Kriegsrüstung abgebildeten Soldaten links in der Ecke hinter dem im Bett liegenden Mann. Auffallend sind dabei die Federzier ihrer Helme und die Tatsache, dass der eine Lanze und der andere eine Fahne in den Händen hält. Daneben ist auf der rechten Seite eine bucklige Gestalt zu sehen: ein Mann mit Vollbart und einem blauen Gewand. Ganz rechts sind mit den für Polen typischen Merkmalen ausgestattete Männer, die jeweils ihren rechten Arm mit nach oben zeigenden Daumen und Zeigefingern leicht schräg aufwärts gerichtet haben. Auffallend ist dabei, dass die Arme dieser Männer überdimensional groß abgebildet sind.

Im Hintergrund des Bildes ist ein Heer dargestellt. Es sind Reiter, Zelte und Wolken zu sehen. Die Trennung von Innen- und Außenraum wird noch durch einen

vorhandenen Vorhang und den stark unterschiedlichen Farbkontrast bestärkt. Der Vordergrund beinhaltet starke, lebendige Farben und reiche Ornamentik, wogegen der Hintergrund eher in blassen Farbtönen gehalten ist.

Der Titel des Gemäldes lautet „Der Tod des Kriegsherrn des Großfürstentums Litauen, Jan Karol Chodkiewicz“. Aus dem bisher gesagten folgt, dass der im Bett liegende Mann nur Jan Karol Chodkiewicz sein kann. Darauf deutet auch, dass er ein Zepter, ein Zeichen für Macht, in seiner rechten Hand hält.

Heutige Kunsthistoriker haben inhaltliche Parallelen zwischen der Darstellung des Malers und der Darstellung eines zeitgenössischen Historikers entdeckt.¹⁰⁸ Das erleichtert die Entschlüsselung des Bildsujets. Die „Geschichte des Kriegsherrn des Großfürstentum Litauens Jan Karol Chodkiewicz“ von Adam Naruszewicz (Warschau 1805)¹⁰⁹ erzählt dieses Ereignis. Der tödlich verwundete Führer der polnisch-litauischen Truppen, der litauische Adlige Jan Karol Chodkiewicz, starb in der Schlacht bei Chotim 1621 im Kriegszelt im Kreise seiner Mitstreiter. Laut der „Geschichte“ ermutigte Jan Karol Chodkiewicz vor seinem Tode die Truppen zum weiteren Kampf gegen die Türken, was zum Sieg des polnisch-litauischen Heeres führte und die Invasion der Türken in Europa verhinderte. Die dieser Erzählung entsprechende Szene stellte der Maler Franzisk Smuglewicz 1806 visuell dar.

¹⁰⁸ Ewa Mice-Broniarek, Vilniaus Klasizmas. Parodos Vilniuje 1999/2000 katalogas, Lietuvos dailės muziejus 2000, S. 132.

¹⁰⁹ Adam Naruszewicz, *Historia Jana Karola Chodkiewicza wojewody wileńskiego, hetmana wielkiego W. X. Lit. Bd. 2, Warszawa 1805, S. 293.*

Jan Chodkiewicz war auch derjenige, der 1569 den Pakt der Union zwischen Litauen und Polen unterschrieben hatte.¹¹⁰ Dies wird auf dem Bild durch die beiden im Hintergrund dargestellten Soldaten in Rüstungen (mit Fahne, Lanze und mit gelben und roten Federn an den Helmen) deutlich. Die ikonografische Tradition, zwei Soldaten in Rüstung mit verbundenen Fahnen als Allegorie des polnisch-litauischen Bündnisses darzustellen,¹¹¹ stammt vom Ende des 18. Jahrhunderts. Dieses Motiv kommt auch öfters in der polnischen Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts vor.¹¹² Das Gemälde von Smuglewicz ist das erste, das bis heute bekannt ist und von Litauern in Auftrag gegeben wurde, in dem die Litauer als historische Verbündete der Polen (für das „gemeinsame Vaterland“ kämpfend) dargestellt sind.

Der Mann im roten Gewand im Zentrum des Bildes könnte die Darstellung des Auftraggebers sein, des litauischen Adligen Alexander Chodkiewicz, der zwar der berühmten Adelsfamilie angehörte, aber nichts mit dem dargestellten Ereignis aus dem 17. Jahrhunderts zu tun hatte. Das Bild, das den Ruhm der Adelsfamilie durch die Darstellung eines berühmten Mannes verewigte, ist ein Dokument für das 19. Jahrhundert. Die Zustimmung zur erfolgreichen Union zwischen Polen und Litauen während der Zeiten der zaristischen Regierung im Land ist die wirkliche Aussage

¹¹⁰ Edvardas Gudavičius, *Lietuvos istorija*, Vilnius 1999, S. 643-644.

¹¹¹ Im Auftrag des Königs Stanislaw August entstand 1782/83 für den „Rittersaal“ des königlichen Palastes das Bild „Union von Liublin“ von Hofmaler Marcello Barciarelli. Die auf dem Bild dargestellten Soldaten in Kriegsrüstung verbinden ihre Fahnen am königlichen Thron. Die Aufschriften auf den Fahnenbändern deuten auf die allegorische Darstellung Litauens und Polens. Das Bündnis zwischen Polen und Litauen wird in das Jahr 1569 projiziert. Es handelt sich um das Jahr, als sich Polen und Litauen zu einer Union zum Kampf gegen den gemeinsamen Feind (das Fürstentum Moskau) zusammenschlossen.

¹¹² Zum Beispiel das Motiv der zwei Soldaten in Kriegsrüstung auf dem Gemälde „Union von Liublin“ von Juozapas Peschka (ca. 1827).

des Bildes für den zeitgenössischen Betrachter. Diese Zustimmung wird konkret durch die Handzeichen verschiedener Personen im Bild dargestellt. Ihre überdimensional dargestellten Arme zwingen den Betrachter, die Geste der Zustimmung wahrzunehmen.

Es ist auch eines von ganz wenigen Bildern aus dieser Zeit, in dessen Titel zum einen der Name Litauens vorkommt und zum anderen litauische Adlige dargestellt werden. Es handelt sich um das Selbstbild der pro-polnisch orientierten Adligen Litauens im 19. Jahrhundert. Sie haben sich zwar nicht mit dem Volk der Litauer, aber mit dem Großfürstentum Litauen identifiziert. Es ist ein Ausdruck der Sehnsucht nach der Vergangenheit bzw. nach dem Ruhm des Staates, der zur Zeit der Entstehung des Bildes nicht mehr existierte.

1.4.2.2 Der hl. Kazimirus als Beschützer der napoleonischen Armee in Litauen

Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden in Litauen Bilder, die eine profranzösische Stimmung der Litauer zur Zeit der napoleonischen Kriegszüge nach Osten (1807-1812) zeigen. Ein Beispiel dafür ist ein Gemälde, auf dem die Litauer sich durch die Person des hl. Kazimirus als Verbündete der Napoleonarmee darstellen.

Das Gemälde entstand in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und stammt von einem unbekanntem Künstler, geschaffen im Auftrag der katholischen Kirche in Sanciai (Kaunas/Litauen) für deren Friedhofskapelle¹¹³ (Abb. 1-13).



Abb. 1-13

„Der hl. Kazimirus“.

Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Unbekannter litauischer Maler,.

Öl auf Leinwand, 105 x 103 cm.

Friedhofskapelle der Kirche in Sanciai (Kaunas/Litauen).

Als zentrale Figur auf diesem Bild ist ein Mann mit einem purpurroten Gewand und einer purpurroten Kopfbedeckung dargestellt. Bemerkenswert ist, dass sich an seiner Kopfbedeckung ein Kreuz befindet. Dadurch, dass diese Gestalt in der Mitte des Bildes steht, und durch

¹¹³ Heute wird das Gemälde in der Ausstellung „Christentum in der litauischen Kunst“ im „Museum für angewandte Malerei“ in der Abteilung „Volkskunst“ gezeigt.

ihre Größe dominiert sie es. In der rechten Hand hält sie einen Lilienzweig mit drei Blüten und in der linken Hand ein Kreuz. Das Gemälde ist durch diesen Mann zweigeteilt. Zu seinen Füßen ist eine nackte Person zu sehen, die die Augen verbunden hat und in der einen Hand einen gebrochenen Pfeil und in der anderen einen Bogen hält.

Der Mann in dem purpurroten Mantel und der roten Kopfbedeckung ist im Hintergrund des Bildes rechts wieder zu erkennen. Der Rand des Gewandes, der Rand der Kopfbedeckung sowie der Kragen sind aus weißem Stoff mit schwarzen Punkten. Die Farbtöne der Kopfbedeckung und des Mantels sind identisch. Der Mann hält einen Stab mit floristischer Verzierung am oberen und einem kugelartigen Objekt am unteren Ende in seiner rechten und einen Stab mit einer kugelartigen Spitze in seiner linken Hand. Links von ihm stehen vier der gleich gekleideten Soldaten in einer Reihe. Sie haben die gleichen Waffen und die gleiche Körperhaltung, so als würden sie im Gleichschritt marschieren.

Auf der rechten Seite des Bildes ist die Darstellung einer Kirche zu sehen, an der linken Seite der Tür stehen zwei Soldaten mit gefalteten Händen. Vor diesem Gebäude liegt ein Mann mit weit ausgebreiteten Armen auf dem Bauch. Er trägt ein purpurrotes Gewand. Seine Kopfbedeckung und ein Stab mit floristischer Verzierung an einem Ende und ein kugelartiges Objekt am andern liegen unterhalb seiner Füße.

Die ikonologische Analyse des Bildes bringt folgende Ergebnisse: Der Lilienzweig mit drei Blüten in der rechten Hand der zentral dargestellten Person ist das ikonografische Kennzeichen des hl. Kazimirus.¹¹⁴ Jeweils auf der rechten und linken Seite des Bildes ist der Heilige ebenfalls abgebildet. Die identische Kleidung und der Lilienzweig mit drei Blüten beweisen seine Identität. Das purpurrote Gewand mit dem weißschwarzen Rand kann nur sein fürstlicher Mantel mit Hermelinpelz sein. Die Kopfbedeckung ist typisch für einen Fürsten.

Die Darstellung des Kreuzes, das sich vorne am Fürstenhut befindet, entspricht nicht genau der typischen christlichen Ikonografie. Das Kreuz ist zwar vorhanden, es befindet sich aber in der Mitte des Hutes. Die nackte, zu Füßen des Heiligen liegende Person ist eine allegorische Darstellung des Friedens. Darauf deutet der gebrochene Pfeil. Pfeil und Bogen sind das Symbol für Krieg. Der gebrochene Pfeil symbolisiert den gebrochenen Krieg, also die Ankunft des Friedens. Die Nacktheit der Person ist ein Zeichen für die Unschuld bzw. für das engelhaftige Wesen der Allegorie.

Auf der rechten Seite im Hintergrund erscheint der hl. Kazimirus am Boden liegend und betend. Seine Insignien, die ihn als Heiligen identifizieren, liegen neben ihm. Er ist hier sozusagen als betender Mensch dargestellt. Auf diesem Bild sollte Kazimirus sowohl als Mensch als auch Fürst und als Heiliger dargestellt werden.

Die Männer mit den schwarzen Stiefeln, weißen Hosen, blauen Jacken und blauen Kopfbedeckungen sind

¹¹⁴ Kriksčioniškios ikonografijos žodynas, Vilnius 1997, S. 154; Wolfgang Braunfels (Hg.), Lexikon der christliche Ikonographie Bd.7, Rom u. a. 1974, S. 284.

Soldaten der napoleonischen Armee. Die Einzelheiten ihrer Kleidung entsprechen der französischen Uniform zu dieser Zeit. Sie sind in den dargestellten Kriegsszenen in der unteren linken Hälfte, in der linken oberen sowie auch auf der rechten Seite des Bildes zu erkennen. In der linken unteren Hälfte, in der Kriegsszene, werden die Soldaten als Sieger dargestellt. Das lässt sich an den starken Farbkontrasten, ihrer genauen Zeichnung und der organisierten Anordnung erkennen. Ihre Gegner, die Russen, werden in einem Chaos dargestellt. Es liegen Leichenteile herum, und die dominierende rote Farbe symbolisiert das Blut.

Kazimirus tritt in der linken oberen Gruppe als Anführer der napoleonischen Truppen auf. Hier spielt er auch eine Doppelrolle: die irdische Rolle des Fürsten und die geistliche des Heiligen. Die vier gut erkennbaren Soldaten im linken oberen Teil des Bildes sollen ein Heer symbolisieren. Das ist an der Vielzahl der Lanzen und an den parallel stehenden Federbüschen der Kopfbedeckungen zu erkennen.

Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich gut erkennbar eine Kirche, vor deren Portal zwei Soldaten mit gefalteten Händen stehen und ein Mann im Purpurmantel auf dem Boden liegt. Die stehenden Soldaten beten und der Liegende ist Kazimirus, der seine Symbole der Macht (Fürstenhut und Mischung aus Zepter und Lilienzweig) abgelegt hat und nun unterwürfig zu Gott betet.

Da das Bild im Auftrag der Kirche in Sanciai (Kaunas/Litauen) für deren Friedhofskapelle entstanden ist, ist anzunehmen, dass es diese darstellt.

Dadurch wird die Kriegsszene ebenfalls auf das litauische Territorium projiziert.

Die Entstehungszeit des Bildes sowie die historische Interpretation des Bildsujets weist auf das Jahr 1811/1812, als Napoleon den Kriegszug nach Russland unternommen hat. Die pro-napoleonische Stimmung in Litauen war zu dieser Zeit stark ausgeprägt. Es ist bekannt, dass trotz Zwangsrekrutierung der Litauer für die russische Armee¹¹⁵ viele freiwillig zu Legionären der Armee Napoleons wurden,¹¹⁶ darunter auch viele litauische Adlige.¹¹⁷ Außerdem wurde mit Unterstützung Napoleons der Versuch unternommen, mit den litauischen Adligen eine litauische Regierung zu bilden.¹¹⁸

Das Werk ist ein Dokument für das 19. Jahrhundert. Unter der Berücksichtigung der zeitgenössischen politischen Umstände ergibt sich folgende Interpretation des Bildes: Der hl. Kazimirus, der als Schutzpatron der Litauer von der katholischen Kirche kanonisiert wurde, führt die Soldaten Napoleons in den Kampf gegen die Russen und betet für ihren Sieg. Obwohl der einzige „erkennbare“ Litauer auf dem Bild der hl. Kazimirus ist, muss dieses Werk den Selbstbildern der Litauer zugeordnet werden. Der Heilige, der die Soldaten Napoleons im Kampf gegen die Russen schützt, verkörpert in seiner Person die Position seiner Landsleute zu den gegenwärtigen Ereignissen. Auf dem Bild spiegelt sich die Hoffnung der Litauer auf die Befreiung von der russischen Besatzung

¹¹⁵ Zigmantas Vyčis, *Lietuviški pulkai kovoje prieš Napoleona*, in: *Mokslas ir gyvenimas* 8 (1987), Vilnius, S. 21-23.

¹¹⁶ In der Historiografie gibt es Angaben, dass etwa 200 000 Litauer auf Seiten der Franzosen kämpften. Angaben nach Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius 1996, S. 115.

¹¹⁷ Ebd. S. 114-117.

¹¹⁸ Ebd. S. 117-118.

durch die napoleonische Armee und auf eine mögliche Wiederherstellung der Souveränität wieder. Der Auftrag wurde wohl von einem litauischen Volksmaler ausgeführt.¹¹⁹ Das in der Friedhofskapelle von Sanciai ausgestellte Bild war den Zeitgenossen, die von dem Krieg betroffen waren, gut zugänglich.

Der Verlust der politischen Identität am Ende des 18. Jahrhunderts sowie der Verlust der Hoffnung auf einen Wiederaufbau der politischen Souveränität am Anfang des 19. Jahrhunderts bewegten die Litauer zur Suche nach ethnischer Identität. Erst jetzt konnte sich die Elite des Landes durch die litauische Sprache, litauische Sitten sowie durch die Geschichte Litauens wirklich als Litauer identifizieren.¹²⁰ Zu dieser Zeit entstanden solche Texte wie „Anfang der litauischen Nation und ihrer Sprache“,¹²¹ „Blick auf die Vergangenheit des litauischen Volkes“,¹²² erschienen einige Sammlung von litauischen Volksliedern.¹²³ Einige Themen aus der Geschichte

¹¹⁹ Diese Angabe stammt aus dem Ausstellungskatalog.

¹²⁰ Die Elite Litauens im 19. Jahrhundert sprach und schrieb polnisch. Unterrichtssprache an der Universität Vilnius war auch polnisch. 1822 entstand das Projekt zur Gründung des „Lehrstuhls für die litauische Sprache“ an der Universität Vilnius. Es blieb bis zum 20. Jahrhundert unverwirklicht. Der zeitgenössische Historiker Simonas Daukantas unterschied die Litauer nach kulturellen Merkmalen: Die „wahren Litauer“ seien diejenigen, die litauisch sprechen und schreiben könnten. Als „einfache Litauer“ bezeichnete der Historiker diejenigen, die zur polnische Sprache „übergetreten“ seien. Dazu mehr in: Antanas Janulaitis, Egidijus Aleksandravičius, Tautos saprata ir pilietinės savimonės raida Lietuvoje 18 a. pabaiga-19 a. pradžia, in: 19 amžiaus profiliai, Vilnius 1993, S. 22;

¹²¹ Ksawery Bohusz, O początkach narodu i języka litewskiego: Rozprawa, Warszawa 1808.

¹²² Joachim Lelewel, Rzecz o dawności litewskich narodów i związki ich z Herulami: Wykład przeciw Naruszewiczowi przez Joachima Lelewela Mazura, Wilno 1808.

¹²³ Von Dionizas Poška wurde das Wörterbuch der litauischen Sprache sowie von Simonas Stanevičius und Rėza die Sammlung der litauischen Lieder herausgegeben.

Litauens wurden in den zeitgenössischen Geschichtsbüchern¹²⁴ sowie in den Schulprogrammen bearbeitet.¹²⁵

Die Litauer begannen sich durch ihre Sprache, die Sitten, die Mythen, die Folklore sowie durch die Geschichte bzw. ihren „litauischen“ Teil (bis zur Union mit Polen) als ethnische Litauer zu identifizieren. Es waren neue Dimensionen aufgrund deren sich am Anfang des 19. Jahrhundert eine ethnische und historische Identität der Litauer bildete. Ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts entstanden Bilder, in denen das Bewusstsein der ethnischen und historischen Zusammengehörigkeit zum Ausdruck gebracht wurde.

Die Maler haben nun auch den Alltag und das Brauchtum der verschiedenen Stände Litauens visuell fixiert.¹²⁶ So entstanden solche Bilder wie „Litauischer Bauer“ (1773?) von Franzisk Smuglewicz, (Abb. 1-14), das Gemälde „Litauerin mit Sichel und Garbe“ (1844?) von Kanutas Ruseckas (1800-1860) (Abb. 1-15) und ähnliche. Hier wurden Männer und Frauen in litauischer Bauerntracht des 19. Jahrhunderts dargestellt. Auf die „Litauer“ weisen die Titel der Bilder hin.

¹²⁴ Theodor Waga, *Historia książąt i królów polskich, krótko zebrana*, Wilno/Warszawa 1818, S. 41-44. In diesem Buch erschien der Ergänzungstext von Joachim Lelewel, in dem einige Großfürsten Litauens erwähnt wurden.

¹²⁵ Über die Schulprogramme von 1820/1821 vgl. Algirdas Šidlauskas, *istorija Vilniaus Universitete*, 16 a. pab.-19 a. prad., Vilnius 1989, S. 99.

¹²⁶ Tadas Adamonis, *Nijolė Adamonytė, Lietuvos dailės ir architektūros istorija*, Vilnius 1997, S. 133.



Abb. 1-14

„Litauischer Bauer“, 1773(?).

Franzisk Smuglewicz (1745-1807).

Öl auf Leinwand, 57 x 45,5 cm.

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Außerdem behandelten die Maler weitere „litauische Themen“ wie z. B. heidnische Bräuche¹²⁷ oder die Taufe von litauischen Fürsten aus der Zeit, bevor Litauen unter der polnischen Führung christianisiert wurde.¹²⁸ Leider sind diese Bilder heute nicht mehr erhalten.

¹²⁷ Veranschaulicht im Bild von Jan Kondratowicz „Die Begräbnisbräuche der Altlitauer“ (1818).

¹²⁸ Das Gemälde „Taufe von Fürst Algirdas“ von Jan Dammel (1820).

Sie werden nur in diversen zeitgenössischen Bildverzeichnissen erwähnt.



Abb. 1-15

„Litauerin mit Sichel und Garbe“, 1844(?).

Kanutas Ruseckas (1800-1860).

Öl auf Leinwand.

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

1.4.3 Erste ikonografische Kennzeichen für Litauer

Das „Litauische“ verkörperten auch die historischen Persönlichkeiten aus der Zeit vor der Union mit Polen wie Fürst Algirdas, Fürst Gediminas und Großfürst Vitautas. Ein Beispiel dafür ist eine in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts angefertigte lithografische Variante nach einem Gemälde, das am Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts im Auftrag der katholischen Kirche in Brasta entstand und den Großfürst Litauens, Vitautas, darstellt (Abb. 1-6).

Die Lithografie wurde mit einem ikonografischen Symbol versehen, das die dargestellte Person als litauischen Fürsten kennzeichnet (Abb. 1-16). Die Lithografie entstand 1841 im Verlag von Josef Oziemblowski und erschien 1842 als Illustration für das Buch „Wilno od poczatkow jego do Roku 1750“ (Wilno 1840-1842) von Josef Kraschewski.¹²⁹

In der Mitte des schwarz-weißen Bildes dominiert die Gestalt eines Mannes, der im Halbprofil steht. Er trägt einen langen Gehrock, wobei das Oberteil mit einer Rüstung bedeckt ist. Von den Schultern hängt ein langer Umhang, der unter dem Hals von einer hellen Schnalle zusammengehalten wird. Der rechte Arm des Mannes ist abgewinkelt, die Hand hat er an der rechten Hüfte. Mit der linken Hand hält er den Griff seines Schwertes fest. Es ist anzunehmen, aber nicht deutlich zu erkennen, dass der Mann lange Haare hat. Auf dem Kopf trägt er eine Kopfbedeckung.¹³⁰ Links im

¹²⁹ Ignatius Josef Kraschewski, Wilno od poczatkoż jego do roku 1750, Wilno 1840-1842, S. 12-13.

¹³⁰ Ottfried Neubecker (Hg.), Heraldik. Wappen - ihr Ursprung, Sinn und Wert, Augsburg 1990, S. 178.

Hintergrund hängt ein schwerer Vorhang, der viele Falten aufweist.

Auf der rechten Seite des Bildes befindet sich eine Säule. Auffallend sind die stilistischen Unterschiede zwischen Säule und Sockel. Die Säule entspricht der neoklassizistischen Richtung des frühen 19. Jahrhunderts.



Abb. 1-16

„Großfürst Vitautas“.

Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts..

Lithografie nach einem Ölgemälde eines unbekanntes litauischen Malers,

37 x 25,8 cm.

Gefertigt im Verlag von Josef Ozemblowski, 1841.

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Der Sockel dagegen weist Rokokoverzierungen auf, z. B. den floristisch verzierten Rand. Auf dem unteren Rand des Sockels ist ein Wappen zu erkennen, auf dem ein Reiter auf einem Pferd abgebildet ist. Im weiteren Hintergrund, hinter der Säule, ist eine Landschaft mit Bäumen zu sehen. Die Ähnlichkeit des Bildes mit dem Gemälde vom Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts weist darauf hin, dass es sich um die Darstellung des Großfürsten Vitautas handelt (auf dem Gemälde weist darauf die Inschrift hin [vgl. Abb. 1-6]).

Die Neuauflage des Vitautasbildes unterscheidet sich vom Original - abgesehen von einigen kleinen Details¹³¹ - vor allem durch eine besondere Einzelheit: das litauische Staatswappen mit dem „Weißen Reiter“ auf dem Wappenbild (lit. „Vytis“). Es erscheint auf dem Bild als ikonografischer Bestandteil, der die dargestellte Person als Litauer kennzeichnet und den Bezug zu Litauen herstellt. Auf dem Bild wird das heraldische Zeichen zu einem ikonografischen Symbol und gleichzeitig zu einem Erkennungszeichen der Litauer. Man kann dies als den Wendepunkt in der Ikonografie der Litauer bezeichnen (vgl. z. B. Abb. 1-16 mit der Abb. 1-6). Es ist kein früheres Bild bekannt, wo der Bezug des Bildinhaltes zu Litauern so anschaulich „definiert“ wurde.

¹³¹ Auf dem Gemälde vom Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts ist auf dem Kopf des Mannes ein dreieckiger Fürstenhut zu sehen. Der Unterschied ist, dass sich die Person unter freiem Himmel befindet (erkennbar an dem Zelteingang). Die Lithografie zeigt einen Vorhang und eine Baumlandschaft im Hintergrund, und die Person steht auf einem Fliesenboden. Eine vergleichende Analyse zwischen dem Gemälde und der Lithografie macht Galaunė Paulius in: *Vytauto portretai*, Kaunas 1931, S. 6-9 sowie Marija Matušakaitė, *Portrėtas 16-18 amžiaus Lietuvoje*, Vilnius 1984, S. 40.

1.4.4 Die Entstehung der Selbstbilder der historischen Nation

Die Analyse des literarischen sowie publizistischen Nachlasses aus dem 19. Jahrhundert ermöglicht den heutigen Historikern die Schlussfolgerung, dass sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits große Teile der hiesigen Elite als ethnische Litauer bezeichneten.¹³² Diese Elite bestand aus weltlichen¹³³ und kirchlichen Gelehrten,¹³⁴ die jedoch eine sehr kleine Minderheit der Gesamtbevölkerung Litauens bildete.¹³⁵ Deshalb begann die Elite die Bauern, die am Ende des 19. Jahrhunderts etwa 74% der gesamten Bevölkerung Litauens ausmachten,¹³⁶ als Bestandteil der litauischen Nation¹³⁷ zu bezeichnen. Der Begriff „Nation“ wurde offen für alle sozialen Schichten der Gemeinschaft. Trotzdem blieb die Elite, die sich als Teil der litauischen Nation fühlte, Auftraggeberin der Bilder.

Unter diesen Umständen entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine neue Art von Selbstbildern. Das sind

¹³² Diese Schlussfolgerung traf Paulius Subačius anhand der Analyse von zeitgenössischen literarischen Werken. Vgl. Paulius Subačius, *Lietuvių tapatybės kalvė*, Vilnius 1999; Halina Beresnevičiūtė-Nosalova kam zu ähnlichen Ergebnissen anhand der Analyse von politischen Traktaten sowie von epistolarischem Nachlass aus dem 19. Jahrhundert. Vgl. Halina Beresnevičiūtė-Nosalova, *Lojalumų krizė: Lietuvos bajorų politinės sąmonės transformacija 1795-1832 metais*, Vilnius 2001.

¹³³ Über die sozialen Strukturen in Litauen im 19. Jahrhundert vgl. Rimantas Vėbra, *Lietuvių visuomenė 19a. antroje pusėje: socialinės struktūros bruožai*, Vilnius 1990, S. 180; Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius 1996, S. 224-227.

¹³⁴ Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius 1996, S. 163-194.

¹³⁵ Die höhergebildeten Litauer stellten am Ende des 19. Jahrhunderts etwa 2,3 % der gesamten Bevölkerung Litauens dar (1897: 2,7 Mil. Einwohner insgesamt, 19 000 höhergebildete Litauer). Mehr darüber bei Rimantas Vėbra, *Lietuvių visuomenė 19 a. antroje pusėje: socialinės struktūros bruožai*, Vilnius 1990, S. 180; Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas: *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius 1996, S. 224-227.

¹³⁶ Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas: *Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva*, Vilnius, 1996, S. 232.

¹³⁷ Vgl. Paulius Subačius, *Lietuvių tapatybės kalvė*, Vilnius 1999.

die Bilder, die sich aus dem Bedürfnis heraus entwickelten, sich als eine ethnische (nationale) Gemeinschaft zu verstehen. „Auftraggeberin“ dieser Bilder war die Gemeinschaft, die eine Vision der nationalen Zusammengehörigkeit brauchte und schuf. Die Existenz der litauischen Gemeinschaft wurde durch die Sprache¹³⁸ und Geschichte begründet.¹³⁹ Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wurden dabei als zusammengehörig betrachtet.¹⁴⁰

Diejenigen Bilder, die historische Ereignisse, Persönlichkeiten und Objekte vorstellen, spiegeln die Vision der Litauer, sich als eine nationale historische Gemeinschaft zu verstehen. Diese Bilder können deshalb als Selbstbilder der Nation Litauen angesehen werden. Dies drückt sich im Genre der Geschichtsmalerei aus.

Bereits 1849 wurde durch den Kunstkritiker Adam Szemesz die Überbewertung der prachtvollen Gestaltung der Geschichtsmalerei gegenüber der Untergewichtung der nationalen Gestaltungselemente kritisiert. Laut Adam Szemesz „hatten die prächtigen Krönungszeremonien, die Schlachten, zeremonielle Treffen die Absicht, das Denken des Volkes zu beeinflussen [...] und sogar ihm zu schmeicheln sowie die Erinnerungen zu wecken; trotz allem, die historischen Themen, die von Smuglewicz, Peska und Damelis gemalt wurden, sind so leicht mit historischen

¹³⁸ Vgl. Virginijus Savukynas, Apie lietuvių religinį ir kalbinį tapatumą 19 a. pab.-20 a. prad., in: Kultūros barai 5 (1996), S. 498-532.

¹³⁹ Theodor Narbut, Dzieje starożytne narodu litewskiego Bd.1-9, Wilno 1835-1841; Jaroszewicz J., Obraz Litwy pod względem jej cywilizacyi, od czasów najdawniejszych do końca wieku 18 T. 1, Wilno 1844.

¹⁴⁰ Paulius Subačius zieht aufgrund der Analyse von literarischen Werken die Schlussfolgerung, dass in den Texten aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine Vision der Zukunft der litauische Nation fixiert wird. Es wird von Zeitgenossen ein Projekt der Nation für die Nation geschrieben. Vgl. Paulius Subačius, Lietuvių tapatybės Kalvė, Aidai 1999, S. 129.

Themen von anderen Völkern zu verwechseln“.¹⁴¹ Diese Bemerkung weist auf den Beginn der bewussten Suche nach „Nationalität“ und ihren Ausdrucksweisen hin. Szemesz ist ferner der Meinung, dass „ein Genie, das diesen nationalen Charakter verstünde, in Litauen nicht geboren ist“.¹⁴²

Der nationale Charakter wurde von Malern hauptsächlich im Alltag des Volkes und in den Naturlandschaften Litauens gesucht. Meine Forschungsergebnisse weisen dabei auf drei zentrale historische Themen hin, die für die Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zumeist ausgewählt wurden: Es ist das Thema des Heidentums, das die romantische Vision der Altlitauer sowie die damit verbundene Vision der „eigenen Kultur“ Litauens bewirkte. Dazu gehört auch das Thema des Kampfes und des Sieges gegen den Deutschen Orden, das das „heldenhafte Bild“ der Litauer schuf, sowie das Thema der neuen Hauptstadt Litauens, Vilnius, die zum Zentrum der litauischen Identität wurde.

1.4.4.1 Bilder der Helden des Volkes

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts kommt in der Malerei verstärkt das Thema der nationalen Siege zur Geltung, das vor allem unter dem Einfluss der Geschichtsschreibung entstand. Die Identifikation mit eigenen Heldengestalten trug maßgeblich zur Bildung des Nationalbewusstseins und nicht zuletzt sogar des Nationalstolzes der litauischen Nation bei. Das unterstreicht auch die Äußerung des zeitgenössischen litauischen Malers Juozapas Saudersas (1773-1845), der die erzieherische Funktion der Geschichtsmalerei in den

¹⁴¹ Artykuły literackie, krytyczne, artystyczne M. Grabowskiego, Warszawa 1849, S. 48.

¹⁴² Ebd. S. 47f.

vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf folgende Weise beschrieb: „Sie erzieht die Bürger, weil durch das Verewigen von Volkshelden und Staatsmännern sowie deren Charakterzügen diese den Zeitgenossen näher gebracht werden.“¹⁴³

Als Beispiel für die Darstellung der Volkshelden kann das Gemälde „Tod des Hochmeisters der Kreuzordensritter, Ulrich von Jungingen, bei Grünwald“ von Jonas Damelis, herangezogen werden (Abb. 1-17). Das Bild entstand vermutlich zwischen 1809 und 1816. Die genaue Entstehungszeit sowie der Aufbewahrungsort des Originalbildes sind heute unbekannt.¹⁴⁴ Das Bild von Jonas Damelis ist leider nur als Lithografie bekannt.



Abb. 1-17

„Tod des Hochmeisters der Kreuzordensritter, Ulrich von Jungingen, bei Grünwald“, zwischen 1809 u. 1816.

Lithografie nach dem verschollenen Gemälde von Jonas Damelis (1780-1840).

¹⁴³ Aus dem veröffentlichten Archivmaterial Vitautas Drėma, *Estetinės minties raida Lietuvoje 1770-1832*, in: *Problėmos* 1 (1979), S. 104.

¹⁴⁴ Vgl. Tadas Adomonis, *Nijolė Adamnytė, Lietuvos dailės ir architektūros istorija*, Vilnius 1997, S. 129-130, 282.

Auf dem Bild wird eine Szene mit vier Männern und einem Pferd dargestellt. Im Vordergrund ist ein Reiter zu sehen, das Pferd steht auf zwei Hinterbeinen, als würde es beim Galopp plötzlich angehalten. Im Sattel sitzt ein Mann in Rüstung mit einem weißen langen Umhang. Er trägt eine helmartige, mit Federn geschmückte Kopfbedeckung. Der Reiter ist in einer Körperhaltung dargestellt, als würde er beinahe aus dem Sattel fallen. Er hat die Augen geschlossen, in der Hand hält er ein Schwert, mit dem er den Boden berührt.

Hinter dem Reiter sind drei Männer zu sehen; zwei von ihnen halten das Pferd am Zaum. Einer von diesen Männern hat ein Schwert in der Hand, das er gegen das Pferd erhebt. Beide sind mit nacktem Oberkörper und mit einem rockähnlichen Gewand um die Hüften gemalt. Auf den Köpfen der Männer sind Helme zu sehen. Der dritte Mann, der auf dem Bild links dargestellt ist, hebt mit beiden Händen ein Beil mit langem Stiel gegen den Reiter. Alle drei Männer haben Wut im Gesichtsausdruck. Auf der Seite links unten ist eine liegende Person zu erkennen.

Die ikonografische Beschreibung des Bildes setzt die Deutung von Bildsymbolen fort. Die drei Männer im Hintergrund stehen in der künstlerischen Tradition (aufgrund der Kleidung und Kopfbedeckung) römischer Soldaten.

Dem Bildtitel zufolge geht es hier um den Tod des Hochmeisters des Deutschen Ordens, Ulrich von Jungingen. Demnach stellt der Maler eine Begebenheit des 15. Jahrhunderts dar: Am 15. Juli 1410 trafen zwischen Grünwald und Tannenberg die vereinigten Armeen der Litauer, Polen, Russen, Tataren und Böhmen

auf das Heer des Deutschen Ordens, geführt vom Hochmeister Ulrich von Jungingen. Das vereinigte Heer stand unter der Führung des polnischen Königs Wladislaw Jagiello und des litauischen Großfürsten Vitautas. Die Schlacht, eine der gewaltigsten des Mittelalters, endete mit einer schweren Niederlage des Deutschen Ordens. Bei dieser Schlacht fand auch Ulrich von Jungingen den Tod. Das Gefecht bildete den Kulminationspunkt einer endlosen Reihe von Auseinandersetzungen um Gebietsansprüche im ausgehenden Mittelalter.

Auf dem Bild zeigte der Maler die Szene des Todes von Ulrich von Jungingen, der durch das Schwert der polnischen oder litauischen Krieger fiel. Er ist nach einer ikonografischen Tradition dargestellt, die aus dem Werk „Alt- und neues Preußen“ (1684) von Christoph Hartknoch entnommen ist.¹⁴⁵ Auf diesem Bild aus dem 17. Jahrhundert wird Ulrich von Jungingen bereits in Rüstung, weißem Umhang sowie einem mit Federn geschmückten Helm dargestellt, eine Tradition, die der litauische Maler des 19. Jahrhunderts übernommen hat.

Das Gemälde von Jonas Damelis zeigt die Szene des Sterbens des besiegten Feindes. Ulrich von Jungingen fällt die Augen schließend von seinem Pferd. Die kämpfenden Männer im Hintergrund sind Volkshelden, die zu dem entscheidenden Sieg beigetragen haben. Das Bild ist ein Dokument für das 19. Jahrhundert, nämlich für das historische Bewusstsein der Zeitgenossen, die nach ihrer Identität in der Vergangenheit suchten sowie eine Vision um eine heroische Nation aufzubauen versuchten.

¹⁴⁵ Christoph Hartknoch, Alt- und neues Preußen, Frankfurt a. M. 1684, S. 305.

Diese Vision spiegelt sich in zahlreichen Werken der Malerei sowie in Zeichnungen dieser Zeit. Der größte Teil stellt das Thema der Kriege mit den Kreuzrittern sowie den Höhepunkt, die Schlacht bei Grünwald, dar. Als Beispiele seien folgende Bilder erwähnt: „Jagiellone und Vitautas neben dem getötetem Hochmeister Ulrich von Jungingen“ (Napoleon Ilakawicz, 1849), „Vitautas und Jagiellone empfangen das Schwert vom Kreuzritterboten vor der Schlacht bei Grünwald“ (Napoleon Ilakawicz, 1849), „Vitautas bei Grünwald“ (Jonas Trojanauskas, nach 1828), „Vitautas empfängt die Boten von Moskau, die Tataren und die Kreuzritter“ (Jonas Trojanauskas, nach 1828) u. a. Alle diese Bilder zeigen die Anwesenheit des Großfürsten Vitautas, der durch sein Heldentum hervorgehoben wird.¹⁴⁶ Betrachtet man die polnischen Werke der Malerei aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, muss man dabei feststellen, dass die Darstellungen dieser Ereignisse erheblich voneinander abweichen. Jede der beiden Nationen hebt lediglich ihren eigenen Helden in den Vordergrund einer Schlacht, die von beiden als Verbündeten geführt und gewonnen wurde. Daran kann man ablesen, dass es sich bei diesen Gemälden und Zeichnungen nicht um eine korrekte Wiedergabe der Geschichte handelt, sondern um die gezielte Suche nach der jeweiligen nationalen Vergangenheit.

¹⁴⁶ Die Verehrung von Großfürst Vitautas begann in der Historiografie seit der Veröffentlichung des Artikels von Adam B. Hlebowicz „Krótki rys zycia Witolda“ (Wilno 1821); 1840-1846 erschien ein weiteres Werk, nämlich die Trilogie „Anafielas“ von Josef Kraschewsky, in dem Vitautas als Hauptfigur erscheint.

1.4.4.2 Altlitauer auf Bildern zur Vilniusgründungslegende

Eine andere verehrungswürdige Gestalt in der Geschichte Litauens war der Fürst Gediminas. Er gründete 1323 die Stadt Vilnius und gewann sechshundert Jahre später deswegen besondere Popularität.¹⁴⁷ Auch hier wurde eine aus der fernen Vergangenheit stammende Legende durch die Maler aufgegriffen und Jahrhunderte später auf der Suche nach Identität in Bildern verewigt.

Die aus dem 16. Jahrhundert stammende Legende über die Gründung der Stadt Vilnius hat die künstlerische Fantasie des 19. Jahrhunderts inspiriert. Diese Gründung wurde eng mit dem Namen des Fürsten Gediminas verbunden. Er blieb laut dieser Legende während der Jagd über Nacht auf einem Hügel, der an der Mündung der beiden Flüsse Neris und Vilnele liegt. Im Traum erschien ihm ein heulender, eiserner Wolf auf dem Hügel. Dieser Traum wurde von einem heidnischen Priester gedeutet: Demnach sollte der Fürst auf diesem Hügel eine Burg bauen, deren Ruhm sich weltweit ausbreiten würde. Der Fürst baute gemäß der Deutung eine Burg und erklärte sie zur Hauptstadt.

Die Geschichten der Stadt Vilnius, die noch Anfang des 19. Jahrhunderts geschrieben wurden, fingen mit dieser Legende an.¹⁴⁸ Die Sage wurde unter anderem von Michael Elviro Andrioli, einem Grafiker italienischer Herkunft, in seinen Bildern mit den Titeln „Lizdeika erklärt

¹⁴⁷ Onacewicz widmete den Artikel „Rzut oka na dzieje Wielkiego Księstwa Litewskiego“ dem Fürst Gediminas, in: Pamiętnik Naukowo-literacki. Pismo Zbiorowe umiejętności, Literatury i Sztuki T. 1, Wilno 1849, S. 25.

¹⁴⁸ Es handelt sich um die zweibändige „Historia miasta Wilno“ von M. Balinski, die 1836-1838 in Vilnius erschien, sowie um ein vierbändiges Werk von Josef Kraszewski „Wilno od początkoż jego do roku 1750“, das 1840-1842 in Vilnius erschien.

den Traum von Gediminas“ und „Gediminas baut die Burg in Vilnius“ 1882 ins Bild gesetzt (Abb. 1-18, Abb. 1-19). Beide Bilder sind uns allerdings nur in Kopien von Boleslaw Puc erhalten geblieben.

In einer Felsenlandschaft unter freiem Himmel haben sich mehrere Personen zusammengefunden (Abb. 1-18). Die obere linke Hälfte des Bildes wird von einem betagten Mann in einem weißen Gewand dominiert. Er hat einen langen weißen Bart. Die rechte Hand hält er nach rechts zeigend aufwärts gerichtet, und in der linken Hand hat er einen langen Stab, der am oberen Ende ein Schlangensmotiv aufweist. In der rechten unteren Hälfte des Bildes befindet sich dagegen eine große Menschenmenge. Inmitten dieser Menge steht ein Mann mit dunklem Gehrock, der an den Hüften mit einem Gürtel zusammengebunden ist; auf dem Kopf trägt er eine nach oben spitz zulaufende Mütze. Der Mann steht im Profil nach links und dreht den Kopf nach rechts, so dass der Betrachter seine linke Körperseite und die linke Wange sieht. Daran ist deutlich zu erkennen, dass er einen ziemlich kräftigen Bart trägt. Auf der linken Seite ist das Schwert des Mannes zu sehen.



Abb. 1-18

„Lizdeika erklärt den Traum von Gediminas“, 1882.
Boleslaw Puc (?) nach Michael Elviro Andriolli (1836-1893).

Holzstich, 42 x 30,5 cm.

Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Obwohl der Mann vor einer Menschenmenge abgebildet ist und dadurch seine Identifizierung schwer fällt, ist er der einzige, der in aufrechter Haltung dasteht und den alten Mann ansieht.

Da das Bild schwarz-weiß ist, sind Feinheiten schwer zu erkennen. Der Raum für Interpretationen ist deshalb sehr groß. Die Darstellung einer Schlange auf der Spitze des

Stabs lässt sich als ikonografisches Symbol eines heidnischen Priesters deuten. Dieser Schluss folgt aufgrund der Parallele mit dem langen Stab, der eine Krümmung an der Spitze hat und als Hirtenstab des christlichen Bischofs bekannt ist.¹⁴⁹ Die dargestellte Schlange weist auf ein heidnisches priesterliches Oberhaupt hin. Die Schlange ist kein christliches Symbol. Sie wird sehr oft in der vorchristlichen Kultur Litauens angetroffen.¹⁵⁰

Laut dem Titel, dem die Kunsthistoriker dem Bild gegeben haben, wird hier Lizdeika, der Gediminas seinen Traum deutet, dargestellt. Die Name Lizdeika ist heute den Historikern aus der Legende über die Gründung der Stadt Vilnius, die aus dem 16. Jahrhundert stammt, bekannt. Es handelt sich bei ihm um einen heidnischen Priester. Dieses Bild hat wahrscheinlich den Grundstein zur ikonografischen Tradition seiner Darstellung gelegt. Später, im 20. Jahrhundert, wird dieses Bild von Lizdeika (alter weiß gekleideter Mann mit langen weißen Haaren und einem Bart) durch eine Zither, vermutlich unter dem Einfluss slawischer Ikonografie, ergänzt.

Aufgrund des Titels des Bildes wissen wir, dass hier auch Gediminas dargestellt ist, aber es gibt keinen Beweis dafür, dass der schwertragende Mann der Fürst sein soll. Der Betrachter vermutet diese wichtige Einzelheit allein aus dem Titel. Das Motiv des Bildes ist aber eindeutig die Gründungslegende. Das Werk illustriert denjenigen Teil der Erzählung, in der es um die Deutung des Traumes geht. Dieser Legende nach wurde des Fürsten Gediminas Traum von einem heidnischen Priester auf einem Hügel

¹⁴⁹ Krikščioniškosios ikonografijos žodynas, Vilnius 1997, S. 231.

¹⁵⁰ Vgl. Bronė Dundulienė, Pagonybė Lietuvoje, Vilnius 1989.

gedeutet. Auf dem Bild sind aber eher Felsen zu erkennen, die der Landschaft Litauens fremd sind. Da die Oberflächengestalt des Landes aus geotektonischem Gesichtspunkt gar keine Felsen enthalten kann, beruht ihre Darstellung auf der künstlerischen Freiheit von Michael Elviro Andriolli.

Die Fortsetzung der Legende ist auf einem weiteren Bild von Michael Elviro Andriolli (ebenfalls nur in einer Kopie von Boleslaw Puc erhalten) dargestellt (Abb. 1-19). Die gesamte Bildszene lässt sich hier in drei Ebenen teilen, so dass das Bild im Folgenden von oben nach unten analysiert wird. Auf der oberen Ebene ist eine Burg, die sich im Bau befindet. Es sind deutlich Baugerüste sowie eine Hebevorrichtung für Lasten zu erkennen. In der Mitte des Bildes ist eine Szene mit vier Männern. Mittig ist ein Mann mit langem weißem Gewand sowie mit Bart und halblangen weißen Haaren dargestellt. Er steht nach links gewendet, im Halbprofil, und hält beide Hände in Schulterhöhe mit den Handflächen nach unten. Hinter ihm befindet sich ein Mann, der ein ähnliches Gewand trägt und einen langen Stab in der rechten Hand hält. Im Vordergrund dieser Szene sind noch zwei kniende Männer im Profil dargestellt. Der kniende Mann rechts streckt beide Hände nach vorne und hält sie in Schulterhöhe, während der kniende Mann links von ihm in einer gebeugten Körperhaltung und mit halb ausgestreckten, nach vorne gerichteten Armen zu sehen ist.

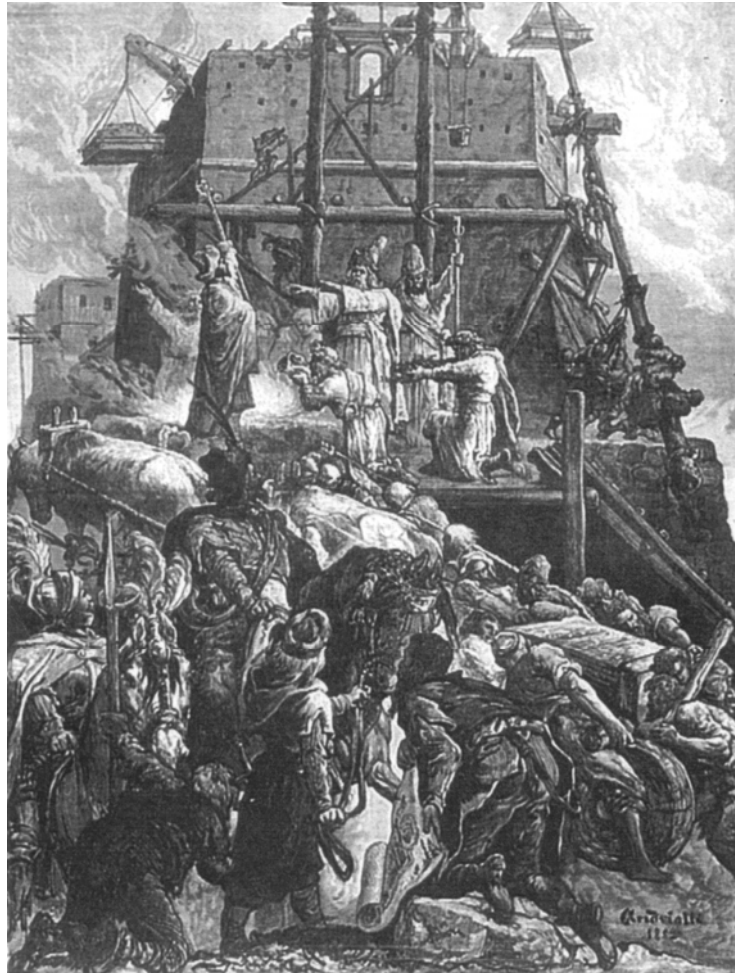


Abb. 1-19

„Gediminas baut die Burg in Vilnius“, 1882.

Holzstich von Boleslow Puc (?) nach einem Bild von Michael Elviro Andriolli (1836-1893).

Holzstich, 42 x 30,5 cm.

Museum der Kunst Litauen, Vilnius.

Die Person, in deren Richtung alle vier dargestellten Männer ihre Körperhaltung und die Blicke richten, steht ebenfalls im Profil zum Betrachter. Sie trägt ein knielanges dunkles Gewand und einen bodenlangen Umhang. Auf dem Kopf ist eine etwas nach oben zugespitzte Mütze zu erkennen. Der Mann trägt einen schwarzen, nach unten spitz zulaufenden Bart. In der rechten Hand hat er einen langen Stab. Links kann man ein Stück sehr helle

Bildfläche erkennen; das sieht nach einem Lagerfeuer aus, da auch Rauchwolken zu sehen sind.

In der unteren Bildebene sind zahlreiche Personen zu erkennen. Die Menschengruppe rechts umringt ein Fuhrwerk mit Rädern, das von zwei Pferden gezogen wird. Die Männer um das Fuhrwerk unterstützen das Vorantreiben. Auf der linken unteren Seite des Bildes ist ein Mann mit schwarzem, nach unten spitz zulaufenden Bart zu sehen, der auf einem Pferd sitzt, dunkle Kleidung trägt und eine nach oben zugespitzte Mütze auf dem Kopf hat. Das Pferd wird von einem anderen Mann am Zügel gehalten.

Wenn man dieses Bild mit der Abb. 1-18 vergleicht, zeigt sich, dass der Reiter mit der nach oben zugespitzten Kopfbedeckung und der stehende, schwarzgekleidete Mann aus der Abb. 1-18 ein und dieselbe Person sind. Beim Vergleich beider Bilder lässt sich auch der Mann in weißem langem Gewand mit weißem Bart wieder erkennen. Der Titel beider Bilder verrät die Anwesenheit des Fürsten Gediminas. Auf beiden Bildern ist der Fürstenrang durch Umhang, slawische Fürstenmütze und durch den Stab (Fürstenzepter) gekennzeichnet.

Die Analyse der Bildsymbole erbringt folgende Ergebnisse: In der mittleren Szene ist vermutlich ein Feuerritual dargestellt. Das Lagerfeuer sowie die Handgestik der drei Teilnehmer, die ihre Hände nach vorne ausgestreckt halten, sind ein Symbol dafür. Solche Feuerrituale sind in den vorchristlichen Kulturen als Opferrituale bekannt. Sie wurden von den Priestern ausgeführt. Bei der Darstellung des Mannes mit dem weißen langen Gewand und Bart handelt es sich um einen

heidnischen Priester. Wenn man Abb. 1-19 mit Abb. 1-18 vergleicht, fällt auf, dass das, was gewöhnlich den Priester kennzeichnet, der Stab, hier aber in den Händen eines Mannes, der hinter dem Priester steht, zu finden ist, während er selbst mit dem Feuerritual beschäftigt ist.

Dem Bildtitel zufolge zeigt der Maler den Zeitpunkt, in dem Gediminas die Burg in Vilnius bauen lässt. Aus der ikonografischen Beschreibung wird deutlich, dass der Mann, der als Fürst Gediminas dargestellt wird, natürlich kein „aktiver Teilnehmer“ der Bauarbeiten ist. Auf der mittleren Bildebene ist er in einer Ritualszene zu sehen, auf der unteren Ebene wird er als Reiter dargestellt. Der Titel des Bildes sowie die Legende bezeichnen den Fürsten als denjenigen, der die Burg in Vilnius gebaut hat.

Das Thema der Legende und der Inhalt der beiden Bilder sind mit einem historischen Ereignis verbunden: 1323 wurde Stadt Vilnius zum ersten Mal in historischen Quellen erwähnt und als Residenzstadt des Fürsten Gediminas (1316–1341) bezeichnet.

Beide oben erwähnte Werke, die die Gründungslegende aus dem 16. Jahrhundert verbildlichen und auf die Geschichte des 14. Jahrhunderts zurückführen, sind Dokumente des 19. Jahrhunderts.

Die Veranschaulichung der Gründungslegende ist mit der zeitgenössischen Aktualität der litauischen Gemeinschaft verbunden, das heißt, im 19. Jahrhundert war das Thema „Vilnius“ aktuell und wurde deswegen auch zum Thema der Malerei!

Die Stadt Vilnius wurde am Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts als „Hauptstadt ohne Staat“ zum

Zentrum der litauischen Identität. Da der Begriff „Litauen“ nur in Verbindung mit dem Titel „Zaristisches Generalgouvernement“ erlaubt war, wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Name der Stadt oft verwendet. So entstanden das so genannte „Vilniusser Album“, ein Sammelband der künstlerischen Werke Litauens, die „Archäologische Kommission Vilnius“ (1905), das „Vilniusser Bündnis der Freunde der Wissenschaft“ (1905) für die Intellektuellen Litauens und die „Vilniusser Sejm“ (1905) für den politisch engagierten Teil der Gesellschaft Litauens. Der Akzent liegt also eindeutig auf „Vilnius“. Vilnius, als Hauptstadt des nicht existierenden Staates, wurde zum nationalen Mythos, der durch die Gründungslegende und ihre visuelle Überlieferung noch mehr verstärkt wurde. Da die litauische Bevölkerung zu dieser Zeit keinen eigenen Staat hatte, verlagerte sich das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit auf die gemeinsame Hauptstadt.

Aus den Ergebnissen der Analyse des Bildmaterials aus dem 18. und 19. Jahrhundert lässt sich zusammenfassend sagen, dass im 18. Jahrhundert keine Selbstbilder in Litauen entstanden sind. Gründe dafür waren erstens der politische Untergang der „Republik der zwei Nationen“, zweitens gab es in diesem Jahrhundert kaum Auftraggeber, die sich als Litauer identifizierten. Die im 18. Jahrhundert entstandenen Selbstbilder hatten ihre Entstehung nicht im Land. Die katholische Kirche gab die Bilder für die litauischen Gemeinden im Ausland in Auftrag. So sind im 18. Jahrhundert die Selbstdarstellungen der Litauer im Ausland entstanden.

Selbstbilder der Litauer im Land sind erst im Bildvermögen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu finden. Die ersten hier auftretenden Bilder stellen lediglich das Gedankengut und die Wünsche der Litauer dar. Das sind Selbstdarstellungen, die Litauer als historische Verbündete der Polen sowie als Mitkämpfer der napoleonischen Armee zeigten.

Das Auftauchen des heraldischen Zeichens, das Staatswappen Litauens („Weißer Reiter“), auf dem beschriebenen Bild von 1841 markiert den Wendepunkt in der litauischen Ikonografie. Das heraldische Zeichen wird zum ikonografischen Symbol, das die dargestellte Person als Litauer kennzeichnet bzw. auf den Litauer hinweist.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstehen dann Bilder, in denen das Bewusstsein der ethnischen sowie der historischen Zusammengehörigkeit zum Ausdruck gebracht wird.

1.5 Die Vision der Nation

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts sind nun Bilder zu finden, auf denen die Vision einer litauischen Nation zum Ausdruck kommt. Ein historisches und nationales Bewusstsein spiegelt sich wider, in dem die Vergangenheit zum politischen Argument gemacht wird oder in dem die „Litauer“ in der Gegenüberstellung zu den „Anderen“ definiert werden.

Der Wunsch der Litauer, sich als eine Nation zu sehen, ist nicht zuletzt durch den Einfluss der Historiografie entstanden. Die Bücher von Simonas Daukantas (1793-1864) waren mit die bedeutendsten Werke der Geschichtsschreibung, die für Litauer auf eine populäre Weise eine Vision ihrer Vergangenheit schufen und dadurch ihr historisches und nationales Bewusstsein beeinflussten.¹⁵¹ Simonas Daukantas hat die Geschichte Litauens und Polens zum ersten Mal getrennt und die Unterschiedlichkeit zwischen den beiden Völkern historisch begründet. Daukantas wurde am Anfang des 20. Jahrhunderts dann zum „Urvater der litauischen Geschichtsschreibung“.¹⁵²

Außerdem erlebte die litauische Gemeinschaft Anfang des 20. Jahrhunderts bedeutsame politische Veränderungen. Diese Gemeinschaft, die sich während des 19. Jahrhunderts als

¹⁵¹ Im Jahr 1893 wurde das Werk des Historikers Simonas Daukantas unter dem Titel „Erzählung über die Taten der litauischen Nation in den alten Zeiten“ veröffentlicht. Da die gesamten Werke von Simonas Daukantas in der zweibändigen „Geschichte Litauens“ erst 1897 erschienen, konnte diese Vision über die Vergangenheit Litauens die Wirkung auf das Bewusstsein erst im 20. Jahrhundert ausüben. Simonas Daukantas erlebte die Veröffentlichung nur eines seiner Werke. 1845 erschien „Būdas senovės lietuvių, kalnėnų ir žemaičių“ [Die Art und Weise der alten Litauer]. Die weiteren Werke von Daukantas wurden erst nach dem Tod des Historikers veröffentlicht, z. B. 1893 „Pasakojimas apie veikalus lietuviu tautos senovėje“ [Erzählung über die Taten der alten Litauer].

¹⁵² Zenonas Ivinskis, Lietuvos istorija naujų šaltinių ir pokarinių tyrinėjimų šviesoje, Boston 1964, S. 525.

staatslose historische Nation herausbildete, bildete nun ein souveränes Territorium bzw. einen unabhängigen Staat. Die Gemeinschaft, die sich bis jetzt nur ethnisch und historisch zusammengehörend darstellte, wurde zur politischen Gemeinschaft, die auf der politischen Weltkarte unter dem Namen „Litauen“ wieder existierte. Nach der Proklamierung einer unabhängigen souveränen Republik Litauen am 16. Februar 1918 entstand für die ethnische Gemeinschaft die realistische Möglichkeit, die Vision einer Nation zum Ausdruck zu bringen.¹⁵³ In den zwei Jahrzehnten des unabhängigen Litauens (1918-1938) entstanden nun Bilder, in denen sich die Litauer als Nation durch bestimmte ikonografische Merkmale darstellten.

Die ersten Bilder, in denen diese Selbstdarstellung greifbar wird, sind die Agitations- und Propagandaplakate. Als kennzeichnende ikonografische Merkmale für das Land erschienen hier die heraldischen Zeichen des „Weißen Reiters“ sowie die Gediminaičiai-Masten. Im 20. Jahrhundert trifft man diese Zeichen als ikonografische Details besonders häufig. Hinzu kamen noch die Motive der Gediminas-Burg und des „Eisernen Wolfes“ aus der Vilnius-Gründungslegende. Zum ikonografischen Merkmal wurde auch die gelb-grün-rote Fahne des litauischen Staates, die 1918 aufgrund eines Projektes von Antanas Zmuidzinavicius entstand. Die Anwesenheit eines dieser fünf erwähnten Kennzeichen auf einem Bild machte den Bezug zu Litauen „sichtbar“.

¹⁵³ Noch am Vorabend des Ersten Weltkrieges wurden in Litauen die Hoffnungen auf einen unabhängigen Staat erweckt. 1915 wurde das Territorium Litauens von den deutschen Truppen besetzt. Die neue Besatzungsmacht wurde wegen der ungünstigen Lage an den Kriegsfrenten zu Verhandlungen bezüglich der Zukunft des Landes mit dem Vertreter Litauens gezwungen. In der Folge wurde Litauen am 16. Februar 1918 zu einer unabhängigen souveränen Republik erklärt.

1.5.1 Vision der Nation auf dem politischen Plakat im unabhängigen Litauen (1918-1938)

Die Vision der Nation entstand in der Gegenüberstellung zum Bild des Feindes. Ein Beispiel stellt ein 1923 vom Maler Vitautas Biciunas (1893-1942) angefertigtes Plakat dar.¹⁵⁴ Er war von 1920 bis 1923 auch als der Vorsitzende der „Christlichen Demokratischen Partei“ in Litauen bekannt (Abb. 1-20).¹⁵⁵



Abb. 1-20
Wahlplakat, 1923.

¹⁵⁴ Über die Maler, die von politischen Parteien im Zeitraum von 1919 bis 1928 beauftragt wurden, schreibt der litauische Kunsthistoriker Juozas Galkus in: Senasis Lietuvos plakatas 1862-1944, Vilnius 1997, S. 32-47.

¹⁵⁵ Das Bild wurde von Juozas Galkus publiziert in: Juozas Galkus, Senasis Lietuvos plakatas 1862-1944, Vilnius 1997, S. 38.

Vytautas Biciunas (1893-1942).

Inschrift oben: Visi balsuokite už L. Krikščionių-demokratų, L. Katalikių moterų draugijos ir „pavasario“ sąjungos sąrašą Nr.2

[Gebt alle eure Stimmen für die Christliche Demokratische Partei L (Litauens), dem Bündnis der katholischen Frauen sowie dem Bündnis „Frühling“ bzw. für die Liste Nr.2 ab.]

unten: Kryžius ir tėvynės meilė sutrins visas šio žalčio smako galvas ir apsaugos Lietuvą nuo jų viešpatavimo.

[Das Kreuz und die Heimatliebe werden den Drachen enthaupten sowie Litauen von seiner Herrschaft befreien.]

Das Plakat besteht aus je einer Inschrift oben und unten sowie einem Bild in der Mitte. Die Inschrift auf dem Plakat oben ist ein Imperativ, der an „alle“, das heißt, an alle Wähler gerichtet ist. Er fordert sie auf, ihre Stimmen der Koalition aus Christlichen Demokraten, dem Bündnis der katholischen Frauen sowie dem Bündnis „Pavasaris“ zu geben.

Die Inschrift auf dem Plakat unten ist im Indikativ Futur verfasst. Sie lautet: „Das Kreuz und die Heimatliebe werden den Drachen enthaupten sowie Litauen von seiner Herrschaft befreien“. Auf dem Bild werden ein Mann und ein vierköpfiger Drache dargestellt, der sich um den rechten Fuß des Mannes windet. Der Mann hält seinen linken Fuß über den Körper des Drachen. Der Mann ist mit einem weißen Hemd, gelber Weste sowie einer dunkelbraunen Hose, die in hohen grauen Stiefeln steckt, dargestellt. Auf dem Kopf trägt er einen gelben Hut. In der linken Hand hält er eine gelb-grün-rote Fahne. In seiner rechten Hand ist ein Kreuz zu sehen. Die menschlichen Köpfe des Drachen werden durch die Inschriften „Die Spekulanten“, „Die Polen“, „Die Sozialisten“ und „Die Bolschewiken“ gekennzeichnet.

Bei der Fahne handelt es sich um die des litauischen Staates.¹⁵⁶ Daraus ergibt sich, dass der Mann, der sie in der

¹⁵⁶ Die gelb-grün-rote Fahne wurde in der Verfassung 1920 zur Staatsfahne erklärt.

Hand hält, ein Litauer ist. Das Kreuz in seiner rechten Hand ist ein Symbol für die Litauer als Christen. Die menschlichen Köpfe des Drachen weisen bestimmte ikonografische Symbole auf. Der Kopf unter der Beschriftung „Die Spekulanten“ ist mit den für die Juden „typischen“ Kennzeichen (langer Backenbart, Krummnase, Kippa) dargestellt. Der Kopf unter der Beschriftung „Die Bolschewiken“ ist mit einer „Budionowka“-Mütze, die ein Uniformteil der russischen Kavallerie aus der Zeit des Ersten Weltkrieges war, dargestellt. Der Kopf unter der Beschriftung „Die Polen“ ist mit einer viereckigen flachen Mütze, der traditionellen Kopfbedeckung des Richters/Universitätsrektors, dargestellt. Der Kopf mit der Beschriftung „Die Sozialisten“ ist mit keinem bestimmten Merkmal gekennzeichnet.

Der Drache, ein geflügeltes, Feuer speiendes, echsenartiges Fabeltier mit einem oder mehreren Köpfen ist ein sowohl in der religiösen Vorstellungswelt als auch in den Sagen vieler Völker auftretendes Wesen. Der Drache gilt meist als menschenfeindlich. Dem Drachenkampf mit der Tötung des Ungeheuers kommt daher in Mythos und Legende große Bedeutung zu. Im christlichen Bereich gelten der Erzengel Michael und der hl. Georg als Drachentöter. Verehrung genießt der Drache nur in der klassischen chinesischen Mythologie. Demnach symbolisiert der Drache auf dem Bild das Böse, das durch vier Köpfe identifiziert wird. Das Böse verkörpern die Sozialisten bzw. die sozialistische Partei als politischer Gegner der Christlichen Demokraten. Das Böse ist auch eine ethnische Gruppe bzw. die Polen. Diese waren oft im Land als Beamte und Hochschullehrer vertreten. Da es in Litauen zur Entstehungszeit des Plakates keine Bolschewikenpartei gab, liegt die Vermutung nahe, dass

unter dem Begriff „Bolschewiken“ die Russen zusammengefasst wurden. Das Böse verkörpern auch die Spekulanten, womit die Juden gemeint sind.

Da der Mann den Drachen mit dem Fuß zu treten scheint, verkörpert das vierköpfige Wesen das Böse, das Litauen bekämpft. Russen, Juden, Polen und Sozialisten als politische Gegner verkörpern das Böse. Darauf deutet auch die Inschrift unten auf dem Plakat. Hier werden auch die Kampfmittel genannt, nämlich das Kreuz und die Heimatliebe werden den Drachen enthaupten und Litauen von seiner Herrschaft befreien. Der Ausdruck „Kreuz“ ist als Synonym für den Ausdruck „der christliche Glaube“ zu verstehen. Durch die Inschrift wird die Botschaft des Bildes vermittelt. Da die Botschaft im Futur („werden befreien“) steht, übermittelt sie eine Zukunftsvision.

Das Plakat war ein Agitationsmedium, das während einer Wahlkampagne in Litauen 1923 entstanden ist. Mit seiner Hilfe sollten potenzielle Wähler angesprochen werden. Es war ein Medium, mit dem man schnell ein breites Publikum erreichen konnte. Die Sprache des Plakates, die durch Wort und Bild übermittelte Botschaft, sollte verständlich und wirksam sein. Die Auftraggeber dieses Plakates haben ihre politische Aussage an litauische Wähler durch die Darstellung des Litauers ausgedrückt. Als Litauer wurde ein Bauer gezeigt, wodurch ein großer Teil der Litauer angesprochen werden sollte.

Bei dem Plakat handelt es sich ohne Zweifel um ein Selbstbild der Litauer, die Vision eines christlichen Litauens ohne Herrschaft der Feinde. Das Plakat ist ein Dokument für das 20. Jahrhundert bzw. für das erste Jahrzehnt des souveränen Landes, als sich das nationale Bewusstsein der

Litauer im Aufbau befand. Nationale Gefühle wurden dabei durch die politischen Ereignisse von 1919 und 1920 stark beeinflusst. 1920 wurde die Hauptstadt Vilnius und ihr Bezirk von polnischen Truppen besetzt. Der Verlust der Hauptstadt hat die nationalen Gefühle der Litauer verletzt und deswegen das Bild des Feindes besonders ausgeprägt. Das Plakat ist ein zeitgenössisches Dokument für das nationale Selbstbild, in dem die Wahrnehmung der Gegenwart sowie die Vision einer gemeinsamen Zukunft zum Ausdruck gebracht wurden. Zu dieser Zeit sind zahlreiche Selbstbilder in der Gegenüberstellung zu dem Bild des Feindes entstanden.

Außer der Vision einer gemeinsamen Zukunft schuf die litauische Gemeinschaft auch eine Vision einer gemeinsamen Vergangenheit. Darauf weist eine Formulierung in der Unabhängigkeitsproklamation hin. Mit dem Akt vom 16. Februar 1918 wurde nicht die Gründung, sondern der Wiederaufbau des litauischen Staates proklamiert. Als Basis diente die Idee des Staates, der bis zur Union mit Polen (bis zum Jahr 1569) existierte. Diese Grundlage, die von den Verfassern der Proklamation stammte, sollte fest im Geschichtsbewusstsein der Litauer verankert werden. Mit anderen Worten: Für die moderne Nation sollte eine Vision der Vergangenheit geschaffen werden.

Die Begründung dafür, dass der litauische Staat keine Neubildung ist, sondern eine Tradition hat, verteidigten die litauischen Historiker. Zum Zentrum der litauischen Historiografie wurde die 1922 neu gegründete Universität in Kaunas. Sie war eine Alternative zur Universität in Vilnius, die sich von 1919 bis 1939 unter dem Einfluss der polnischen Regierung befand und laut des zeitgenössischen

Rektors zu „einem Zentrum der polnischen Kultur“ werden sollte.¹⁵⁷ An der neuen Universität in Kaunas wurde der erste Lehrstuhl für die Geschichte Litauens gegründet. Die ersten Forschungen widmete man der Geschichte des litauischen Staates vom 13. bis zum 16. Jahrhundert.¹⁵⁸ Besondere Aufmerksamkeit richteten die Historiker dabei auf die Staatsmänner – den Fürsten Mindaugas,¹⁵⁹ den Fürsten Gediminas¹⁶⁰ sowie den Großfürsten Vitautas.¹⁶¹ Letzterer erscheint in der litauischen Historiografie als der Schöpfer des litauischen Großstaates.¹⁶²

¹⁵⁷ Äußerung des Rektors der Universität Vilnius, Prof. Michał Siedlecky, im Jahr 1919. Vgl. *Vilniaus universiteto istorija 1579-1994*, Vilnius 1994, S. 201.

¹⁵⁸ Zum Beispiel: Antanas Janulaitis, *Lietuvos visuomenės ir teisės istorija*, Kaunas 1920; Pranas Penkauskas, *Bazelio susirinkimas ir Lietuvos sosto reikalas Vitautui mirus*, Kaunas 1926; Vytautas Didysis ir jo Čekijos politika Venceliui mirus, Kaunas 1930 u.a.

¹⁵⁹ Zum Beispiel: Juozas Totoraitis, *Mindaugas Lietuvos karalius*, Kaunas 1932; Petras Šležas, *Mindaugas Lietuvos Karalius*, in: *Mūsų žinynas* Bd. 27, Nr. 117, 1934.

¹⁶⁰ Adolfas Šapoka, *Lietuva iki Vytauto. Vytautas didysis*, Kaunas 1930; Juozas Jakštas, *Vokiečių ordinas ir Lietuva Vitenio ir Gedmino metu*, in: *Senovė* Bd. 2., Kaunas 1936.

¹⁶¹ Pranas Šležas, *Vytautas Didysis*, Kaunas 1930; Penkauskas, *Vytauto didžiojo nuopelnai dvasinės kultūros srityje*, Kaunas 1930; Zenonas Ivinskis, *Vytauto Didžiojo darbai Katalikų Bažnyčiai Lietuvoje*, Kaunas 1931; Ignas Jonynas, *Vytauto šeimyna*, Kaunas 1932 u.a.

¹⁶² Pranas Šležas, *Vytautas Didysis*, Kaunas 1930; Penkauskas, *Vytauto didžiojo nuopelnai dvasinės kultūros srityje*, Kaunas 1930; Zenonas Ivinskis, *Vytauto didžiojo darbai Katalikų Bažnyčiai Lietuvoje*, Kaunas 1931; Ignas Jonynas, *Vytauto šeimyna*, Kaunas 1932.

1.5.2 Vision von einer „Großmacht Litauen“

Das Bild des Staatsmannes erwarb besondere Bedeutung, als infolge des Staatsstreiches im Jahr 1926 die autoritäre Regierung von Antanas Smetona die Macht übernahm. Unter deren Einfluss sowie im Auftrag der Staatsregierung entstanden Bilder, die der politischen Ideologie der autoritären Staatsmacht dienten. Die Künstler wurden gezwungen, als Mitglieder in Künstlervereine beizutreten. Diese wurden von der Staatsregierung beauftragt, finanziert und dadurch auch kontrolliert.¹⁶³ Ohne Vereinsmitgliedschaft konnten die Künstler ihre Werke nicht ausstellen. Die Projekte der Ausstellungen mussten mit dem Bildungs- sowie dem Innenministerium abgestimmt werden.¹⁶⁴ Zu dieser Zeit sind im Auftrag der Staatsregierung Bilder entstanden, die ihren Beitrag zur Vision der „Großmacht Litauen“ leisteten. Das veranschaulichen die nächsten zwei Beispiele.

Im Auftrag der Staatsregierung entstand 1930 das Gemälde „Vitautas am Schwarzen Meer“ (Abb. 1-21) von Jonas Mackevičius.¹⁶⁵

¹⁶³ 1920 wird der „Verein der litauischen Künstler“ gegründet (LMKD-lietuvių meno kūrėjų draugija); 1926 wurde die Tätigkeit des „Vereines der litauischen Kunst“ (LDD-Lietuvių dailės draugija) wiederbelebt.

¹⁶⁴ Vgl. Giedre Jankevičiūtė, Valstybės remiamos parodos Lietuvos Respublikoje 1918-1940 metais, in: Menotyra 1 (1996), S. 47-54.

¹⁶⁵ Ich bedanke mich herzlichst für den Hinweis bei den wissenschaftlichen Mitarbeitern des Historischen Museums in Kaunas Frau Onute Jacienė und Herrn Sigitas Gecas.



Abb. 1-21

„Vitautas am Schwarzen Meer“, 1930.

Jonas Mackevičius (1872-1954).

Öl auf Leinwand.

Präsidentenpalast, Vilnius.

Im Vordergrund des Bildes ist ein Reiter auf einem weißen Pferd dargestellt. Er trägt eine Kavallerieuniform und einen langen Überwurf. Auf dem Kopf hat er eine Mütze. Die rechte Hand ist nach vorne auf Schulterhöhe ausgestreckt, während die linke die Zügel hält. Das Pferd scheint Schritt zu gehen. Im Hintergrund des Bildes erkennt man eine Reihe von Reitern und zwei Fahnen zu sehen. Die Pferde, die im Hintergrund zu erkennen sind, werden ebenfalls so dargestellt, als würden sie sich im Schritt nach vorne bewegen. Wie an den Wellen erkennbar ist, handelt die ganze Szene am Wasser.

Der Titel des Bildes weist darauf hin, dass es sich dabei um den Fürsten Vitautas handelt. Die Reiter im Hintergrund stellen sein Heer dar. Aufgrund des Bildtitels symbolisiert das Wasser das Schwarze Meer.

Die Entstehung des Bildes stand unter dem Einfluss der zeitgenössischen Historiografie¹⁶⁶. Hier wurde ein Bild von der „Großmacht Litauen“ erschaffen. Als solche wurde die Regierungszeit von Großfürst Vitautas bezeichnet. Damals wurde vom litauischen Großfürstentum für eine kurze Zeit (1424-1430) Moskau, Smolensk, Kaluga, Tula, Rjasan und das nahe zum Schwarzen Meer liegende Großnowgorod kontrolliert. Dieser kurze Abschnitt der Geschichte wurde in der Historiografie der Zeit als Höhepunkt der Geschichte Litauens bezeichnet. Der historischen Tatsache, dass sich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Territorium des Großfürstentums Litauen von der Ostsee im Westen¹⁶⁷ bis zum Schwarzen Meer im Südosten erstreckte, wurde eine große Bedeutung beigemessen. Es wurde unter dem Stichwort „Litauen vom Meer bis zum Meer“ zum Mythos der Nation gemacht.¹⁶⁸ Die Hauptperson dieses nationalen Mythos wurde Großfürst Vitautas, der für die Litauer ihre nationale Geschichte symbolisierte und die „Großmacht Litauen“ verkörperte.¹⁶⁹ Das Bild überträgt die Anwesenheit eines litauischen Heeres an das Schwarze Meer; doch nach Meinung heutiger Historiker stand die litauische Armee unter

¹⁶⁶ Pranas Šležas, Vytautas Didysis, Kaunas 1930; Penkauskas, Vytauto didžiojo nuopelnai dvasinės kultūros srityje, Kaunas 1930; Zenonas Ivinskis, Vytauto Didžiojo darbai Katalikų Bažnyčiai Lietuvoje, Kaunas 1931; Ignas Jonynas, Vytauto šeimyna, Kaunas 1932 u.a.

¹⁶⁷ Für Litauen wurde der Zugang zur Ostsee gesichert, seitdem der Deutsche Orden 1422 auf Samogitien zugunsten des Großfürstentum Litauens verzichtete. Mehr zu diesem Thema in: Edvardas Gedavičius, Lietuvos istorija T. 1, Vilnius 1999, S. 253.

¹⁶⁸ Vitautas siegreiche Politik im Osten wurde in zahlreichen zeitgenössischen Bildern verewigt. 1938 entstand noch das Gemälde „Vytautas der Große bei Nowgorod“ von Jonas Mackevičius. Diese Themen blieben noch lange bei Exillitauern lebendig. In den 1940er Jahren malte Vitautas Juodys die Bilder „Vytautas erreicht das Schwarzer Meer“ sowie „Algirdas bei Moskau“, von Janina Rūkštytė entstand das Gemälde „Vytautas am Schwarzen Meer“.

¹⁶⁹ Vgl. Giedrius Viliūnas, Vytauto Didžiojo kultas tarpukario Lietuvoje, in: Lietuvių Atgimimo istorijos studijos 17 (2001), S. 68-102.

der Führung von Großfürst Vitautas in Wirklichkeit nie an der Küste des Schwarzen Meeres.¹⁷⁰

Das Gemälde entstand in dem Jahr, als in Litauen der 500. Todestag von Großfürst Vitautas begangen wurde. Schon ein Jahr vor diesem Jubiläum wurde die Regierung zum Auftraggeber von Plakaten,¹⁷¹ Medaillen, Denkmälern¹⁷² sowie Gemälden, die diesem Jubiläum gewidmet werden sollten. Das Gemälde „Vitautas am Schwarzen Meer“ entstand im Auftrag der Regierung für das Historische Museum in Kaunas und sollte die historische Vision von der Großmacht Litauen zum Ausdruck bringen.¹⁷³ Dadurch stellt das Bild ein Dokument für das 20. Jahrhundert dar, ein Selbstbild der Litauer, in dem sich eine emotionale Wahrnehmung der Vergangenheit bzw. ihr Nationalstolz widerspiegelt.

¹⁷⁰ Vgl. Edvardas Gedavičius, *Lietuvos istorija* T. 1, Vilnius 1999, S. 256-257.

¹⁷¹ Juozas Galdikas, *Senasis Lietuvos plakatas 1862-1944*, Vilnius 1997, S. 141.

¹⁷² Vgl. Giedre Jankevičiute, *Apie paminklus tautinio atgimimo laikatarpiams. Lietuva 1918-1940 ir 1988-1993*, in: *Menotyra* 2 (1995), S. 57.

¹⁷³ Ich bedanke mich herzlichst auch für diesen Hinweis bei den wissenschaftlichen Mitarbeitern des historischen Museums in Kaunas, Frau Onute Jacienė und Herrn Sigitas Gečas.

1.5.3 Altar der Nation im Bild: Sakralisierung der Nation

Am Beispiel des nächsten Bildes lässt sich eine sakralisierte Vision des litauischen Staates und der litauischen Nation veranschaulichen. Es handelt sich um eine Zeichnung, die 1930 von einem unbekanntem Künstler geschaffen wurde. Sie wurde in einem Katalog litauischer Plakate als schwarz-weißes Bild veröffentlicht.¹⁷⁴ Ihr Format lässt vermuten, dass es sich um eine Postkarte handelt, die im Original farbig sein könnte (Abb. 1-22).

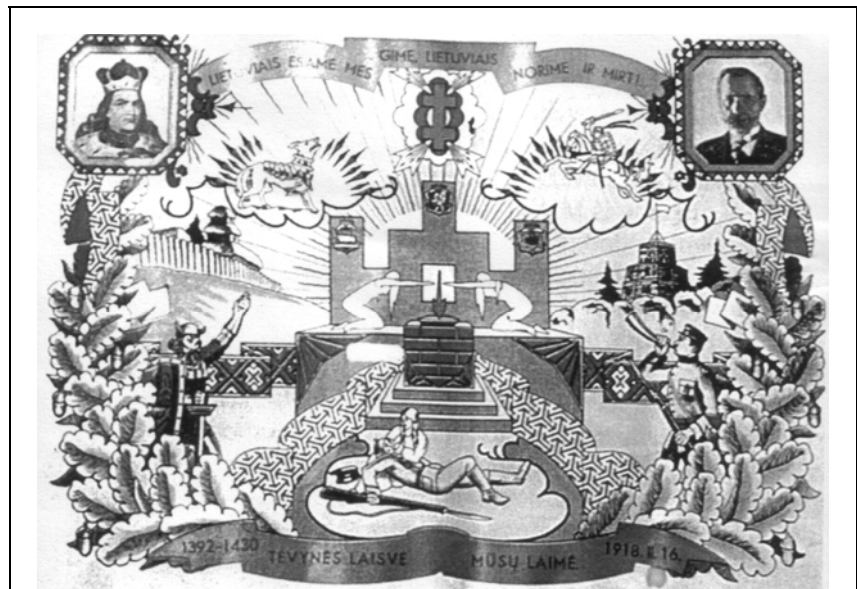


Abb. 1-22

Zeichnung (Postkarte?), erschienen in Litauen 1930.

Unbekannter Künstler.

15,5 x 10cm.

Auf dem oberen Teil des Bildes links und rechts sind porträtartige Bilder in Rahmen eingeklinkt. Sie sind durch ein Band mit der Inschrift „Wir sind als Litauer geboren und wollen auch als Litauer sterben“ miteinander verbunden. Ferner sind beide Porträts im unteren Teil des Bildes durch

¹⁷⁴ Juozas Galdikas, *Senasis Lietuvos plakatas 1862-1944*, Vilnius 1997, S. 6.

Eichenzweige und das Band mit der Inschrift „1393 - 1430 – die Freiheit des Heimatstaates / Unser Glück – 1918 2. 16“ miteinander verbunden. Auf der linken Seite ist oben eine Stadtmauer zu erkennen, darunter ein Mann. Er trägt ein langes Gewand mit einem Überwurf. Auf dem Kopf hat er eine helmartige Kopfbedeckung mit zwei Hörnern. In der linken Hand ist ein Schwert, das er am Boden aufgestützt hat, zu sehen. Auf der rechten Seite des Bildes ist oben eine Burg zu erkennen, darunter ist ein Mann dargestellt. Mit der linken Hand hält er ein hornförmiges Instrument an seinen Mund.

Die Darstellung im Zentrum des Bildes lässt sich in Hintergrund und Vordergrund teilen. Im Hintergrund ist eine stilisierte Sonne dargestellt. Im Vordergrund der Sonnenstrahlen befinden sich links und rechts zwei Bilder, nämlich ein Wolf (links) und ein Reiter mit einem Schwert in der Hand auf einem weißen Pferd (rechts). Im Vordergrund der Sonnenstrahlen in der Mitte oben ist ein Kreuz dargestellt.

Vor der Sonne ist eine Wand zu sehen, die sich durch drei viereckige, nach oben weisende Teile von „normalen“ Wänden unterscheidet. An diesen Teilen sind am oberen Rand kleine wappenförmige Zeichnungen mit schwer erkennbaren Symbolen angebracht. Vor der Wand befindet sich eine Art Bühne; auf beiden Seiten kniet jeweils eine stilisierte Frauenfigur. Sie sind einander zugewandt und strecken ihre Arme aus, die sich nicht berühren. Dazwischen befindet sich eine stilisierte Flamme. Die Fingerspitzen der Figuren sind über einem aus Backstein gemauerten Objekt, zu dem drei Stufen führen. Vor diesen Stufen ist eine Szene dargestellt, in der ein Mann in den Armen einer Frau liegt. In

der rechten Hand hält der Mann ein Gewehr mit Bajonett, links neben ihm ist seine Kopfbedeckung zu sehen.

Die Analyse der Bildsymbole zeigt, dass hier fast die gesamten ikonografischen Kennzeichen der Litauer „benutzt“ wurden. Besonders bemerkenswert ist an dem Bild die Zusammenstellung von nationalen, christlichen und heidnischen Symbolen. Sie sind in einer Konstellation dargestellt, die einer Opferstätte bzw. einem Altar ähnlich ist.

Die Darstellung der Bühne sowie die Wand mit den drei viereckigen, nach oben stehenden Teilen entsprechen der Basis eines kirchlichen Altars, nämlich der Mensa (Altartisch) und dem Retabel (Altaraufsatz). Die Rückwand des Altars ist eine direkte Anlehnung an die Gedimainaičiai-Masten, dem heraldischen Zeichen der litauischen Fürstendynastie. Die Darstellung der Sonne hinter der Altarwand ist ein Symbol (Gloria), das in der christlichen Ikonografie große Bedeutungen hat. Unter anderem ist die Sonne ein Symbol für das Licht sowie die Gerechtigkeit; das Licht beleuchtet alles gleich und ermöglicht alles zu erkennen¹⁷⁵. Die drei Bilder auf den Gedimainaičiai-Masten entsprechen den Altarbildern. Als solche sind auf dem Bild die Wappen der drei litauischen Städte Vilnius (in der Mitte), Klaipėda (links) und Kaunas (rechts) dargestellt.

Die drei Stufen bilden ebenfalls einen Teil des kirchlichen Altars. Auf dem Bild führen sie zu einer gemauerten Feuerstätte. Das weist auf die Symbolik des vorchristlichen Glaubens bzw. auf ein Feuer als Opferstätte hin. Bei der Darstellung der zwei Frauen, die sich über das Feuer beugen, lässt sich eine Parallele zum heidnischen „Heiligen Feuer“ und dessen bewahrenden Priesterinnen erkennen.

¹⁷⁵ Krikščioniškos ikonografijos žodynas, Vilnius 1997, S. 280.

Im Licht der Sonne steht links der Wolf, der auf die Vilnius-Gründungslegende zurückgeht. Ebenfalls im Licht der Sonne ist auch der „Weiße Reiter“, (lit.Vytis), das ikonografische Zeichen aus dem litauischen Staatswappen, zu erkennen. Das zwischen diesen beiden Zeichen dargestellte Kreuz ist in der christlichen Ikonografie als Kreuz von Jagiellonen oder als das „litauische Kreuz“ bekannt.¹⁷⁶

Vor dem Altar liegt in den Armen einer Frau, die die litauischen Frauen verkörpert, ein verwundeter Soldat der litauischen Armee. Seine Uniform zeigt, dass es sich um einen Soldaten des Ersten Weltkriegs handelt. Er lässt sich als Verkörperung der zahlreichen in Kämpfen für die Unabhängigkeit Litauens gefallenen Soldaten interpretieren.

Die Darstellung der litauischen Staatssymbole in einer Kombination mit christlichen und Symbolen der heidnischen Kultur ist als Darstellung des „Altars der litauischen Nation“ zu verstehen. Dieser „Altar der Nation“ wird von zwei Abschnitten der Geschichte Litauens umgeben. Auf dem porträtartigen Bild links ist gemäß der ikonografischen Tradition die Darstellung von Großfürst Vitautas zu sehen (Vergleich mit Abb. 1-6). Auf dem porträtartigen Bild rechts ist das Foto des ersten Präsidenten Litauens, Antanas Smetona, zu erkennen.¹⁷⁷ Beide Bilder werden durch die Eichenzweige (als Symbol für Stärke) und das Band mit der Inschrift „1393 – 1430 – die Freiheit des Heimatstaates / Unser Glück 1918 2. 16“ verbunden. Dadurch wird auch die Vereinigung zwischen der Vergangenheit und Gegenwart

¹⁷⁶ Ebd. S. 16.

¹⁷⁷ Antanas Smetona wurde am 4. April 1919 vom Staatsrat gewählt sowie von der zeitweiligen Verfassung zum Präsidenten Litauens erklärt. 1922 wurde nach Verfassungsordnung Aleksandras Stulginskis zum Präsident erklärt. 1926 wurde Antanas Smetona in Folge des Militärputsches noch einmal zum Präsidenten Litauens.

symbolisiert. Die Vergangenheit wird durch den Fürsten Vitautas vertreten, dessen Regierungszeit 1392 bis 1430 als Epoche der „Freiheit des Heimatstaates“ bezeichnet wurde. Die Gegenwart vertritt auf dem Bild der zeitgenössische Präsident Antanas Smetona, der als Garant von „unserem Glück“ seit dem 16.2.1918 bezeichnet wird. Auf diese Weise werden „litauische“ Abschnitte der Geschichte des Landes durch zwei Kultfiguren der Nation markiert.

Auf der Seite von Vitautas wird die Stadtmauer (es ist wahrscheinlich die Stadtmauer von Vilnius gemeint) und ihr Verteidiger - der Krieger mit Schwert und Schild - dargestellt. Der Helm mit Hörnern als Kopfbedeckung des Kriegers weist aber auf eine ikonografische Darstellungstradition eines germanischen Kriegers oder eines Wikingers hin. Die Archäologie kennt solche Helmmarten in Litauen nicht. Das hinter der Stadtmauer dargestellte Bauwerk erweist sich als ein Turm mit doppelt übereinander gelagertem Dach, was für litauische Architektur nicht typisch ist.

Auf der Seite des Präsidenten werden die Gediminas-Burg in Vilnius und ein Soldat der litauischen Armee dargestellt. Das Instrument in der Hand des in Uniform dargestellten Offiziers ist als Symbol für das Signal zum Kampf gegen die Feinde des Staates zu verstehen.

Das Bild übermittelt die Botschaft, dass die Opfer im Kampf für die Freiheit und Unabhängigkeit der Heimat von Gott und Staat gesegnet sind sowie von der Nation als ihre Helden verehrt werden. Der Massentod im Krieg wird als Tod für die Unabhängigkeit Litauens zum heiligen Opfer erklärt.¹⁷⁸ Um

¹⁷⁸ Vgl. G. L. Mosse, *Gefallen für das Vaterland. Nationales Heldentum und namenloses Sterben*. Stuttgart, 1993; Darius Staliūnas, *Žuvusių karių kultas Tarpukario Lietuvoje*, in: *Lietuvių Atgimimo istorijos studijos* 17 (2001), S. 120-132.

die Kontinuität zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit der Nation zu betonen, wird die Parallele zwischen gefallenen Kriegern der Gegenwart und Verteidigern des Staates im 15. Jahrhundert gezogen, was durch den Spruch in der Inschrift „Wir sind als Litauer geboren und wollen auch als Litauer sterben“ klar wird. Das Bild ist ein Dokument für das 20. Jahrhundert, nämlich für die autoritären Regierungszeiten in Litauen (1926-1939), als die Idee der Macht und der Nation sakralisiert wurde.

1.5.4 Vision der Nation im Selbstbild der Exillitauer

Als weitere Selbstbilder der Litauer können einige Bilder, die durch Litauer im Exil entstanden sind, angeführt werden. Es waren diejenigen, die die Entstehung des nationalen Bewusstseins bei Litauern in der Emigration veranschaulichten. Als Beispiel dafür sei ein Bild analysiert, das sich besonders heraushebt. Es handelt sich um ein Werk, in dem die Litauer die „Fremden“ nicht in gewöhnlich negativem, feindlichem Kontext, sondern als „Freunde“ darstellten. Es handelt sich um ein Plakat, das 1922 in New Ark (USA, Staat New Jersey) erschien (Abb. 1-23). Der Schöpfer des Plakates ist leider unbekannt.



Abb. 1-23

Plakat, 1922.

Künstler unbekannt.

Erschienen in den USA, New Ark, Staat New Jersey.

Auf dem Plakat wird links eine Frau mit der Fahne Litauens (gelb-grün-rot) in der linken Hand dargestellt. Sie trägt ein langes Kleid, dessen Stoff die Kombination der Farben der Fahne enthält. Auf dem Kopf hat sie einen grünen Kranz. Auf dem Plakat ist rechts eine Frau mit der Fahne der Vereinigten Staaten von Amerika in der linken Hand

dargestellt. Die Farben sowie das Muster der Fahne enthält auch hier das lange Kleid, in dem sie dargestellt ist. Auf dem Kopf hat sie eine Mütze, die ebenfalls die Farbkombination der Fahne enthält. Die Frauen stehen einander gegenüber, mit dem Profil zum Betrachter des Bildes. Beide Frauen reichen sich ihre rechte Hand. Sie stehen jeweils auf einem grünen Fleck, der durch eine blau dargestellte Fläche voneinander getrennt ist. Auf dem blauen Vordergrund sind vier Schiffe zu erkennen. Links und rechts im Hintergrund des Plakates wird jeweils eine Stadt dargestellt. Auf dem blauen Vordergrund in der Mitte fällt ein Kreis auf, in dem einige Gebäude dargestellt sind. Auf der Kuppel des Gebäudes rechts ist die litauische Fahne auf den Masten zu erkennen. Hier ist noch eine Glocke abgebildet sowie unten eine Inschrift, die leider auf der vorhandenen Kopie des Plakates unlesbar ist. Im Vordergrund des Plakates unten links und rechts sind die porträtartigen Bilder zweier Männer platziert. Sie sind von einem grünen Kranz umrahmt. Unter dem Porträt links ist die Darstellung eines weißen Reiters auf einem roten Schild zu sehen. Im unteren Teil des Bildes befindet sich die Schrift: „Wir bedanken uns bei Amerika für die Anerkennung Litauens am 27. Juli 1922“.

Die beiden Frauen sind allegorische Darstellungen von Litauen und den USA, die sich als Zeichen der Freundschaft die Hand reichen. Die blau dargestellte Fläche zwischen beiden Frauen stellt den Atlantischen Ozean dar, der die USA und Litauen geografisch trennt. Die links dargestellte Stadt ist Vilnius. Die zwei höchsten Spitzen sind dem Bau der Heiliger-Jonas-Kirche in Vilnius ähnlich. Im Hintergrund rechts ist ein für die Metropolen in den USA übliches Panorama mit Hochhäusern dargestellt.

Die Bedeutung weiterer Bilddetails wird im Zusammenhang mit Entstehungszeit sowie dem Erscheinungsort des Plakates entschlüsselt. Das Entstehungsjahr ist 1922, als die unabhängige Republik Litauen von den USA politisch anerkannt wurde. Die Anerkennung war sehr wichtig für die junge Republik, weil es andere Staaten wie Frankreich oder England dazu bewog, den Staat ebenfalls de jure anzuerkennen. Die Bildinschrift drückt die Botschaft des Plakates aus. Unter dem Ausdruck „Wir“ sind die Litauer zu verstehen. Sie bedanken sich bei Amerika für die Anerkennung ihres Landes am 27. Juli 1922. Der Handschlag der Frauen ist der symbolische Ausdruck der Dankbarkeit gegenüber den Amerikanern bzw. der Regierung der USA. Die Analyse der historischen Hintergründe, die die Entstehung des Plakates beeinflussten, lässt auch zu, die dargestellten Personen zu identifizieren: Es sind der damalige Präsident Litauens, Aleksandras Stulginskis (1920-1926), und der der USA, Warren Gamaliel Harding (1921-1923). Beide Präsidenten werden auch durch die Staatswappen symbolisiert.

Der Entstehungsort des Bildes, nämlich New Ark (Staat New Jersey), weist auf Litauer im Exil als potenzielle Auftraggeber des Plakates hin. Der größte Teil der litauischen Auswanderer damals hat seine neue Heimat in den USA und Südamerika gefunden. Die Litauer in den Vereinigten Staaten bildeten und bilden bis heute eine der größten Gemeinschaften litauischer Emigranten. Die Auswanderer aus Litauen ließen sich im Ausland zunächst oft entweder als Polen oder als Russen registrieren und schlossen sich hier der polnischen oder russischen Gemeinde an.¹⁷⁹ Ende des 19. Jahrhunderts wurde in den USA von Litauern die erste

¹⁷⁹ Adolfas Šapoka, *Lietuvos istorija*, Kaunas 1936, S. 638-639.

litauische Zeitung herausgegeben (1885) und die erste kirchliche Gemeinde der Litauer gegründet (1889). Diese Bündnisse und ihre Presse schlossen die Auswanderer aus Litauen nun zu einer nationalen Gemeinschaft zusammen, deren Mitglieder sich als Litauer zu bezeichnen begannen. Darauf weist auch die Tatsache hin, dass 1910 von der Regierung der USA bei der Volkszählung die Litauer nicht in der Spalte „andere Völker“ geführt, sondern in einer eigenen Spalte „Litauer“ registriert wurden. Das somit entstandene nationale Selbstbewusstsein der im Ausland lebenden Litauer spiegelt sich auch in den zu jener Zeit entstandenen Bildern wider. Die Analyse des Plakates zeigt, dass zur Selbstidentifikation die gleichen ikonografischen Kennzeichen benutzt wurden wie auch in den Selbstbildern in Litauen.

Das kleine Bild im Kreis, das auf dem Plakat in der Mitte dargestellt ist, bezeichnet die Gemeinde der Litauer in den USA. Auf dem Bild sind beide Länder durch den Ozean getrennt, aber durch die Gemeinde der Litauer in den USA verbunden. Das ist die Botschaft des kleinen Bildes, das zwischen den Frauen über den Ozean platziert wurde. Auf die Gemeinde der Litauer weist die Fahne des Staates sowie vermutlich die Inschrift auf dem kleinen Bild im Kreis hin. Die Inschrift ist – wie erwähnt - leider wegen der schlechten Qualität der vorhandenen Kopien nicht lesbar.

Das Plakat ist ein Dokument für seine Entstehungszeit. Indirekt verewigt das Bild den Beitrag der litauischen Emigranten, den sie für die politische Anerkennung Litauens mit diplomatischen Mitteln geleistet haben.¹⁸⁰ Der gesamte

¹⁸⁰ Diplomatische Verhandlungen mit den USA wegen der Anerkennung der litauischen Republik de jure begannen noch 1918. Die Exillitauer haben in den USA 1919 eine Unterschriftenaktion für die Anerkennung Litauens sowie

Kontext des Bildes lässt nicht daran zweifeln, dass das Bild den Selbstbilder der Exillitauer zugeteilt werden muss.

1.5.5 Eine Nation und ihre unter dem Einfluss von Besatzungsmächten entstandenen Selbstbilder (1938-1990)

Im Zeitraum von 1938 bis 1990 sind in Litauen zwei Arten von Selbstbildern der Litauer festzustellen: Selbstbilder, die unter dem Einfluss der Okupationsregierung des Deutschen Reichs und Selbstbilder, die im Auftrag der Sowjetischen Regierung entstanden. Die im Auftrag der Besatzungsregierungen entstandenen Bilder wurden von Litauern angefertigt. Sie stellten die Litauer dar, spiegelten jedoch ihre Wahrnehmung der Gegenwart, die Rezeption der Vergangenheit sowie deren Vorstellung der Zukunft nicht wieder. Diese Selbstbilder entstanden im Auftrag sowie unter dem Einfluss der entsprechenden Besatzungsmacht.

Die politische Krise im Europa der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts hatte auch auf Litauen große Auswirkung gehabt. 1938 wurde die Hafenstadt Klaipėda und ihr Bezirk unter politischem Druck an das Deutsche Reich übergeben. Fast gleichzeitig verschärfte sich der Konflikt zwischen Litauen und Polen wegen der Stadt Vilnius. Ende September 1939 hatte die Sowjetunion durch ein Ultimatum Litauen zum Abschluss eines Beistandspaktes gezwungen, worauf sowjetische Truppen in Vilnius und der Region stationiert wurden. Im Juni 1940 verlangte die Sowjetunion von der litauischen Regierung die Einwilligung zur vollständigen Besetzung des Landes mit der Begründung, Litauen habe

zahlreiche Treffen organisiert. Mehr darüber in: Adolfas Sapoka, Lietuvos istorija, Kaunas 1936, S. 657; Petras Čepėnas, Naujųjų laikų Lietuvos istorija Bd. 2., Vilnius 1992, S. 708-716.

eine sowjetfeindliche Politik betrieben. Da Widerstand sinnlos gewesen wäre, kam es am 15. Juli zur Besetzung des Landes und bereits nach kurzer Zeit zur Durchführung einer Wahl, aus der aufgrund des massiven sowjetischen Terrors eine sowjetfreundliche „Volksregierung“ hervorging. Diese richtete an Moskau die Bitte um Aufnahme in die UdSSR, die schon am 3. August 1940 stattfand. Im Juni 1941 erreichte Litauen der Zweite Weltkrieg. Neben dem sowjetischen Litauen im Osten blieb der westliche Teil des Landes bis 1944 unter der Regierung des Deutschen Reiches. Danach folgten 46 Jahre eines sowjetischen Litauens (1944-1990).

1.5.5.1 Die Schaffung des Selbstbildes unter dem Einfluss der Okkupationsregierung des Deutschen Reiches (1941-1944)

Als Beispiel dafür dient ein Plakat. Es handelt sich um eines der wenigen heute noch vorhandenen Bilder, die zu Zeiten der deutschen Besatzung in Litauen (1941-1944) entstanden sind. Da die Bilder aus dieser Zeit einen antisowjetischen Charakter hatten, wurden sie nämlich nach dem Fall Litauens an die Sowjets durch diese vernichtet. Sie in Museen aufzubewahren, stand unter Strafe, so dass die wenigsten dieser Bilder überdauert haben.

Das hier vorgestellte Plakat entstand 1943. Schöpfer des Plakates war der litauische Künstler Jonas Martinaitis¹⁸¹ (Abb. 1-24).

¹⁸¹ Juozas Galdikas, Senasis Lietuvos plakatas 1862-1944, Vilnius 1997, S. 196, 205.



Abb. 1-24

Plakat, 1943.

Jonas Martinaitis (1898-1947).

Oben: „Verstecke dich nicht hinter dem Rücken“

Unten: „Schließ dich den Truppen litauischer Soldaten an“

Auf dem Plakat sind zwei männliche Personen dargestellt. Der Mann im Vordergrund trägt eine Uniform, bestehend aus einem langen Mantel, Helm und Stiefeln. Sie ist der Uniform eines Infanteristen der Armee des Deutschen Reiches aus den Zeiten des Zweiten Weltkrieges ähnlich. Auf dem linken Ärmel des Mantels ist ein Fleck zu erkennen, der aus drei Streifen der Farben Gelb, Grün, Rot besteht. Es handelt sich um die Farben der litauischen

Staatsfahne. Das litauische Kennzeichen auf der Uniform der deutschen Armee weist auf die Darstellung eines Soldaten aus der litauischen Truppe hin. Der Soldat steht breitbeinig da, was eine sichere Haltung des Mannes signalisiert. Hinter dem Soldat ist noch ein Mann zu sehen. Im Vergleich zu dem Soldaten ist er klein. Er fasst mit beiden Händen sein Gesicht. Die Körperhaltung des Mannes ist so dargestellt, als hätte er Angst.

Die zwei Inschriften auf dem Plakat oben und unten sind Imperativsätze. Sie lauten: „Verstecke dich nicht hinter dem Rücken“ (oben) und „Schließ dich den Truppen litauischer Soldaten an“ (unten). Die Entstehungszeit des Plakates zeigt, dass es sich um ein Werbeplakat für die deutsche Armee handelt. 1942/1943 wurde aufgerufen, sich der Deutschen Wehrmacht anzuschließen. Das Plakat wurde zu einem Medium, das im Auftrag des so genannten „Ostland-Kommissariats“ entstand. Der „Generalbezirk Litauen“ war 1941 als administrative Einheit des „Ostlands“ gegründet und dem Reichsministerium, das für die Verwaltung okkupierten Territorien zuständig war, untergeordnet worden.

Die Mobilisierungsaktion verlief in Litauen nicht reibungslos. Die Litauer lehnten es ab, sich in die SS-Divisionen einzuschreiben. Es herrschte ein allgemeines Desinteresse daran. Die zeitgenössischen Umstände deuten auch auf die Botschaft, die das Plakat im Auftrag des Ostland-Kommissariats übermitteln sollte, nämlich dass ein bereits der deutschen Armee zugehöriger Litauer ein mutiger Mitkämpfer im Gegensatz zu dem ist, der sich versteckt und angstvoll dreinblickt.

Diese Botschaft hatte im Sinne des Auftraggebers einen propagandistischen Zweck. Das Bild ist nicht im Auftrag der Litauer entstanden, aber es zeigt sie, und es wurde von einem Litauer geschaffen. In diesem Fall entstand ein Selbstbild der Litauer unter dem Einfluss des fremden Auftraggebers. Das Plakat ist ein Dokument für die Zeit des Zweiten Weltkrieges, als die litauische Nation durch zwei Besatzungsmächte politisch gespalten war.

1.5.5.2 Selbstbilder im Auftrag der sowjetischen Regierung in Litauen (1940-1990)

Mit dem nächsten Beispiel lassen sich die Selbstbilder der Litauer verdeutlichen, die im Auftrag einer anderen Besatzungsmacht, der sowjetischen Regierung in Litauen, entstanden.

Das erste Beispiel ist ein Gemälde - vermutlich von Vytautas Mackevičius - das unter dem Titel „Die Partisanen kämpfen für Vilnius“ 1945 entstanden ist (Abb. 1-25).



Abb. 1-25

„Die Partisanen kämpfen für Vilnius“, 1945.

Vytautas Mackevičius (?).

Öl auf Leinwand.

Im Vordergrund des Bildes ist eine Szene dargestellt, in der acht uniformierte Soldaten und fünf Männer in Zivilkleidung zu erkennen sind. Die meisten der Männer halten ein Gewehr in den Händen. Einige sind auf dem Boden liegend dargestellt. Einer von ihnen hat einen weißen Notverband um den Kopf. Auf dem Bild ist rechts eine rote Fahne zu sehen. Sie wird von einem Soldaten in seiner linken Hand gehalten. Die Blicke sowie die Waffen der meisten dieser Männer sind in Richtung einer Szene gewandt, die im Hintergrund des Bildes abläuft.

Hier sind ein Stadtpanorama und einige Menschen zu erkennen. Sie sind in der Körperhaltung von Fallenden dargestellt. Für die Darstellung dieser Szene wurden neblige, helle Farben ausgesucht, was den Eindruck von Qualm hervorruft. Auf dem gesamten Bild dominiert die rote Farbe. Sie dominiert auch in der Darstellung der Szene im Vordergrund. Der Himmel über dem Stadtpanorama ist ebenfalls in roten Farbtönen dargestellt.

Der Titel des Bildes weist auf die Darstellung von Partisanen hin, die für Vilnius kämpfen. Das Entstehungsjahr des Bildes sowie der Begriff „Partisanen“ legt das Bildthema in Verbindung mit den zeitgenössischen politischen Ereignissen fest. Die Analyse der Bildsymbole zeigt, dass es sich um die Darstellung von Soldaten des sowjetischen Russlands handelt. Sie sind an der typischen Militäruniform erkennbar sowie durch die rote Fahne gekennzeichnet. Die bewaffneten Männer in Zivilkleidung sind die Kämpfer der Partisanen. Damit waren diejenigen Litauer gemeint, die zum Kampf gegen die Arme des Deutschen Reiches sowie gegen die

antisowjetischen Bewegungen der Litauer in den Partisanentruppen der sowjetischen Armee mobilisiert wurden.

Im Stadtpanorama sind das Rathaus und der Vilniusser Dom deutlich erkennbar. Diese Perspektive weist darauf hin, dass der Maler die Kämpfer im Vordergrund auf der Gediminas-Burg platzierte. Damit wurde noch ein Identitätssymbol der Litauer benutzt, um eine optimale Wirkungskraft des Bildes zu erreichen. An dem Kolorit des Bildes, wo hauptsächlich die rote Farbe dominiert, machen sich ideologische Prioritäten erkennbar. Dadurch dürfen die hier dargestellten Partisanen nicht mit den litauischen Kämpfern verwechselt werden, die einen organisierten Partisanenkrieg gegen die Russen von 1944 bis 1953 führten.

Es handelt sich hier um das Selbstbild der Litauer, die auf der Seite der sowjetischen Armee im Juli 1944 um die Hauptstadt kämpften. Die im Hintergrund abgebildeten Kämpfer sind auch Litauer, die aber auf der Seite der deutschen Armee um Vilnius gekämpft haben. 1944 wurden diese litauischen Truppen für den Kampf gegen die sowjetischen Partisanen unter der Führung von General Povilas Plechavicius formiert.

Für die Litauer auf den verschiedenen Seiten der Barrikaden ging es um Befreiung von Vilnius. Der Einmarsch der Roten Armee in Vilnius im Sommer 1944 wurde von ihnen unterschiedlich empfunden. Für einen Teil war es die Befreiung des Landes von der deutschen Herrschaft, für den anderen die Besetzung. Das Bild entstand 1945, als Vilnius von den Truppen der Roten Armee besetzt wurde.

Es ist ein Dokument für die Festigung der sowjetischen Macht in Litauen. Nach dem Ende des Krieges 1945 konsolidierte sich die sowjetische politische sowie militärische Macht als „die Macht der Befreier“ in ganz Litauen für 45 Jahre. Nach dem erfolglosen Versuch der Litauer, die Unabhängigkeit zurückzuerhalten, folgte eine rücksichtlose Sowjetisierung. Die sowjetische Besetzung war der Preis, den Litauen für die Wiedergewinnung seiner Hauptstadt Vilnius 1944 nach 22 Jahren der polnischen sowie der später folgenden deutschen Besatzung zahlen musste.

Leider ist uns die Entstehungsgeschichte des Bildes unbekannt. Die Voraussetzungen dafür können aber an der gesamten Kulturpolitik der sowjetischen Regierung in Litauen nachvollzogen werden. 1940 wurde hier die „Brigade für Agitation und Propaganda“ gegründet, die die Künstler Litauens „zum Kampf gegen die bourgeoise Vergangenheit“ zusammenfügen sollte.¹⁸² Die litauischen Künstler wurden verpflichtet, bei der Ausstellung in Moskau 1941 ihre ersten Werke der „sowjetischen Kunst“ auszustellen.¹⁸³

1941 verbot die sowjetische Regierung die litauische Staatssymbolik bzw. die rot-grün-gelbe Fahne sowie das Staatswappen („Weißer Reiter“ auf dem roten Wappenfeld), um diese aus dem visuellen Gedächtnis der neuen Generation auszuradiieren. Die „bourgeoise Vergangenheit“ Litauens müsste, der sowjetischen

¹⁸² Vgl. Dalia Blažytė, *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, in: *Menotyra 1* (1996), S. 61.

¹⁸³ Zu dieser Ausstellung entstanden solche Gemälde wie „Die Versammlung der Bauern“ von Antanas Vienažinskis, die Skulptur „Vier Kommunisten“ von Pranas Gudaitis und ähnliche. Vgl. Dalia Blažytė, *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, in: *Menotyra 1* (1996), S. 61.

Ideologie nach, beseitigt werden. Sie könnte nur im Licht der scharfen Kritik visuell dargestellt werden. Die Kunst müsste sich an der Schaffung des sozialistischen proletarischen Bewusstseins der Litauer beteiligen, um „den litauischen bürgerlichen Nationalismus zu bekämpfen“¹⁸⁴. „Der litauische bürgerliche Nationalismus“ in der Kunst wurde durch die Abschaffung der nationalen Symbole bekämpft. Die Priorität gewinnen die porträtartigen Bilder von Lenin, Stalin, Molotow sowie jene von litauischen Kommunisten. Sie erschienen schon 1940 in Schulbüchern für die Geschichte Litauens¹⁸⁵ sowie 1941 an den öffentlichen Gebäuden.

1943 wurde die Kunstakademie in Vilnius geschlossen und ein Jahr später das „Vilniusser Staatsinstitut für Kunst“ eröffnet, das dem sowjetischen Bildungssystem entsprach.¹⁸⁶ Mehr als 50 litauische Künstler emigrierten ins Ausland.¹⁸⁷ Sie wurden von der sowjetischen Regierung zu „Volksfeinden“ erklärt und jeder Kontakt mit ihnen verboten. Die Künstler in Litauen wurden ins Bündnis eingeschlossen, wo ihre „politische Zuverlässigkeit“ ständig geprüft wurde.¹⁸⁸ Die Kunst wurde in den Dienst der kommunistischen Ideologie und Politik gestellt. Die Mitgliedschaft im Künstlerbündnis wurde zur Pflicht für litauische Künstler.

¹⁸⁴ Dalia Blažytė, *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, in: *Menotyra 1* (1996), S. 61.

¹⁸⁵ Juozas Geniušas, *Istorijos vadovėlis pradžios mokykloms 5-6 skyriui*, Vilnius/Kaunas/ Marijampolė 1940, S. 205-206, 214-215.

¹⁸⁶ Vgl. Vidmantas Jankauskas, *Vilniaus dailės akademija 1940-1944*, in: *Dailė, muzika ir teatras valstybės gyvenime*, Vilnius 1998, S. 17-27.

¹⁸⁷ Vgl. Dalia Blažytė, *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, in: *Menotyra 1* (1996), S. 62; Vidmantas Jankauskas: *Dailininkų pedagogų persekiojimas pokario metais*, in: Egidius Aleksandravicius (Hg.), *19-20 a. Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas*, Vilnius 2000, S. 130.

¹⁸⁸ Vidmantas Jankauskas, *Dailininkų pedagogų persekiojimas pokario metais*, in: *19-20 a. Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas*, Vilnius 2000, S. 130.

1945 wurden in Litauen die Richtlinien des „sozialistischen Realismus“ angenommen, in denen die „Kunstmethode“ sowie die „Pflicht zur sozialistischen Propaganda“ formuliert wurden.¹⁸⁹ Die Themen für die Kunst wurden damals ebenfalls reglementiert. Als zugelassene Themen galten „Heldentum der Roten Armee“, „Klassenkampf“, „Hingebende Arbeit des sowjetischen Volkes“, die „Revolutionäre“ und die „Bestarbeiter“. Der sozialistische Realismus wurde zum Pflichtstil für die Künstler.¹⁹⁰ Da es sein Ziel war, die sozialistische Gegenwart anschaulich zu machen, starb die historische Malerei im sowjetischen Litauen fast aus. Unter diesen Umständen wurden die Litauer gezwungen, die sowjetische Gegenwart im Lande sowie sich selbst in diesem Gegenwartsbild darzustellen.

Darüber hinaus gab es nur wenige historische Themen, die für die Künstler sowie auch für die Geschichtsforschung „zugelassen“ waren. Ein solches war das Thema des Kampfes gegen die Kreuzritter, das der Denkweise des „historischen Feindes“ entsprach.

In der sowjetischen Republik entstand ein sowjetisches Selbstbild der Litauer, in dem sich die Wahrnehmung der sowjetischen Gegenwart, sowjetisierte (ideologisierte) Rezeption der Vergangenheit sowie Vorstellung der Zukunft Litauens widerspiegelte. Ein alternatives Selbstbild der Litauer konnte unter den Umständen des totalitären Regimes einfach nicht entstehen.

¹⁸⁹ Vgl. Dalia Blažytė, *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, in: *Menotyra* 1 (1996), S. 61-67.

¹⁹⁰ Dalia Navickaite, *Tradicijos problema šiandien: dabartinė Lietuvos dailės situacija istoriniame tradicijos kontekste*, in: Egidius Aleksandravicius (Hg.), *Modernumas ir tradicija 20 amžiaus Lietuvos tapyboje*, Vilnius 1998, S. 106.

1.5.5.3 Das lügende Selbstbild

Die Selbstbilder konnten nur im Auftrag der Regierung und streng im Rahmen dieser Richtlinien und Themen entstehen. Doch selbst bei einigen Auftragsbildern, in denen man die Darstellung der sowjetischen Gegenwart in Litauen in Auftrag gab, wurde die Regierung misstrauisch. Das veranschaulicht z. B. ein Gemälde von Justinas Vienozinskis (1886-1960), das 1946 unter dem Titel „Rote Wagenkolonne“ entstand (Abb. 1-26).



Abb. 1-26

„Rote Wagenkolonne“, 1946.
Justinas Vienozinskis (1886-1960).
Öl auf Leinwand.
Museum der Kunst Litauens, Vilnius.

Auf dem Bild ist eine Kolonne aus Pferdewagen zu sehen. Dabei dominieren rote Farbtöne. In den ersten Wagen sind je zwei sitzende Personen bzw. ein Mann und eine Frau zu erkennen. Die Wagen sind mit einer Last beladen. Der Mann im ersten Wagen ist mit einer roten Fahne in der Hand dargestellt. Er trägt ein weißes Hemd, eine

dunkle Jacke und eine Mütze auf dem Kopf. Die Frau ist weiß angezogen, auf dem Kopf hat sie ein weißes Kopftuch, das hinten zusammengebunden ist. In dem zweiten Wagen ist ein rotes Schild mit der Aufschrift „Mehr Getreide für den Staat“ zu erkennen. Die Wagenkolonne ist vor dem Hintergrund von Ackerland abgebildet. Im Vordergrund des Bildes sind Hühner zu erkennen. Zwei weitere Personen, nämlich ein Mädchen mit einem gelben Kleid sowie ein Mann mit einem Eimer in der Hand, fallen dem Betrachter auf. Der Mann ist in einer Körperhaltung dargestellt, als würde er sich der Wagenkolonne nähern wollen. Hinter ihm ist eine Kuh neben einem Wassergefäß zu erkennen.

Die Analyse der Bildsymbolik lässt die rote Fahne als sowjetische Flagge erkennen. Die Kleidung der Personen weist auf die Darstellung von Bauern hin. Mit der Darstellung von einem Mann und einer Frau im Wagen könnte eine Bauernfamilie gemeint sein.

Das Bild entstand in dem Jahr, in dem in Litauen die sowjetische Agrarreform begann: 1946. Die Bauernhöfe wurden mit einer Steuer bzw. zur Abgabe ihrer Produktion an den Staat verpflichtet. Mit dem Bildtitel „Rote Wagenkolonne“ bezeichnete der Künstler eine auf dem Bild dargestellte Kolonne aus mit Getreide beladenen Pferdewagen. Das Getreide wird von Bauernfamilien an staatliche Sammelpunkte gefahren; die Kolonne ist mit roten Fahnen und der Losung „Mehr Getreide für den Staat“ ausgestattet.

Nur der litauische Künstler sowie Litauen als Entstehungsort des Bildes sind „nationale Kennzeichen“,

aus denen sich eine Selbstdarstellung der Litauer (Bauernfamilien) ableiten ließe.

Das Bild entsprach zwar der damaligen Politik, aber nicht der realen Lage im Land. Die Reaktion der Bevölkerung war 1946 nicht so fröhlich und freiwillig, wie es durch das Bild vermittelt werden sollte. Die Belastung war durch die Abgabe der Wirtschaftsproduktion an den Staat so groß, dass ein selbstständig geführtes Unternehmen unmöglich wurde. Die Bauern leisteten großen Widerstand gegen die Politik der Kollektivierung der Landwirtschaft. Dadurch ist das Jahr 1946 in der Geschichte Litauens durch gewaltige Repressionen gegen litauische Bauern gekennzeichnet. Bis 1951 drängte die Regierung mit gewalttätigen Methoden sowie Repressionen bis zu 94 % der litauischen Bauern in Kolchosen zusammen.¹⁹¹

Das macht klar, dass die Darstellung auf dem Bild nicht der zeitgenössischen Realität entspricht. Das Bild stellte das dar, was die Regierung in Litauen gerne sehen wollte, nämlich feierlich angezogene Bauernfamilien (weiße Hemden, weiße Kopftücher), die freiwillig organisiert dem Staat Abgaben liefern (der Mann mit dem Eimer liefert sogar noch „Nachschub“ an Getreide).

Nachdem man das Bild mit Erfolg in Moskau ausgestellt hatte, wurde es in Vilnius im Kunstmuseum aufgehängt. Doch die einheimischen Parteifunktionäre haben das Bild als antisowjetisch bezeichnet und verlangt, dass es sofort

¹⁹¹ Zu diesem Thema siehe: Algirdas Jakubcionis, *Occupation, Annexation and Sovietisation of Lithuania* (Manuskript, 2000); Rex Rexheuser, *Das Jahr 1945 in Ostmitteleuropa in historischer Perspektive*, in: Hans Lemberg (Hg.), *Sowjetisches Modell und nationale Prägung*, Marburg 1991, S. 3-9; Oleg Chlevnjuk, *Die sowjetische Wirtschaftspolitik im Spätstalinismus und die „Affäre Gosplan“*, in: *Osteuropa* 50 (2000), Heft 9, S. 1031-1047.

abgehängt werden sollte.¹⁹² Das lässt vermuten, dass man die Ironie des Bildautors verspürt hatte. Er stellte den fröhlichen litauischen Bauern dar, während die Realität damals in Litauen ganz anderes aussah. Es wurde befürchtet, dass diese versteckte Ironie für den litauischen Betrachter erkennbar sein könnte.

Der litauische Maler erfüllte zwar den Auftrag der Regierung, aber benutzte keine die Litauer kennzeichnenden ikonografischen Details, was dieses sowjetische Bild der Litauer nationalitätslos machte. Typische Kennzeichen, „Zeichen der bourgeoisen Vergangenheit“, waren zwar verboten, aber selbst im Titel des Bildes taucht das Wort „Litauer“ sowie „Litauen“ nicht auf. Es kann auch als Verweigerung der Litauer betrachtet werden, sich mit dieser Darstellung zu identifizieren.

¹⁹² Archiv der litauischen Kunst und Literatur, Fundus Nr. 146, Bd. 1, Heft 1. Vgl. Dalia Blažytė, *Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai*, in: *Menotyra* 1 (1996), S. 61-66.

1.5.6 Bewahrung des nationalen Selbstbildes im Exil

Zu jener Zeit konnten litauische Maler nur im Ausland frei die Vergangenheit sowie die Gegenwart Litauens interpretieren. Die Analyse von Bildern, die im Zeitraum von 1945 bis 1990 von Litauern im Exil entstanden sind, lässt uns einige davon als Selbstbilder bezeichnen.

Litauer im Exil haben sich in der Geschichtsschreibung sowie in der Kunst zu denjenigen historischen Themen geäußert, die im sowjetischen Litauen verboten waren. Im demokratischen Ausland wurde die nationale Geschichte des Landes durch Forschung sowie durch Darstellung solcher Themen wie Christentum, Heidentum, Großfürstentum Litauen und Großmacht Litauen im 15. Jahrhundert, die Entstehung der Nation im 19. Jahrhundert, die Zeiten des unabhängigen Litauens und der antisowjetischen Bewegung der litauischen Partisanen vor der Vergessenheit bewahrt.

Ein Beispiel dafür bildet ein Gemälde, das im Auftrag der katholischen Kirche in Chicago 1951-1955 entstand,¹⁹³ das Gemälde „Die Krönung von Mindaugas“ (Abb. 1-27) von Adomas Varnas.

¹⁹³ Zita Žemaitytė, Adomas Varnas, Vilnius 1998, S. 212-213.



Abb. 1-27

„Die Krönung von Mindaugas“, 1951-1955.

Adomas Varnas (1879-1979).

Öl auf Leinwand.

Katholische Kirche in Chicago, USA.

Im Mittelpunkt des Bildes sind zwei Personen zu sehen. Der Mann links trägt ein langes goldfarbiges Gewand und einen langen Umhang. Auf dem Kopf hat er eine nach oben zugespitzte Kopfbedeckung. Mit beiden Händen hält er eine Krone über den Kopf eines Mannes, der vor ihm kniet. Dieser trägt einen langen roten Umhang mit weißem Rand. Die Szene spielt auf einer weißen Plattform, zu den drei Stufen hinaufführen. Links und rechts sind Menschengruppen, die aus zahlreichen Männern bestehen, zu sehen. Hinter dieser Szene bzw. rechts auf dem Bild ist eine Gruppe von Frauen dargestellt. Eine Frau ist besonders aus dieser Gruppe herausgehoben. Sie steht der Plattform wesentlich näher. Sie hat ein langes weißes Kleid an, ein roter Umhang bedeckt ihre Schultern. Auf dem Kopf trägt sie eine goldfarbige Borte von der nach hinten eine lange weiße Schleife ausgeht. Die anderen Frauen sind etwas weiter weg

stehend dargestellt. Sie tragen lange, prächtige Kleider und haben alle eine Borte auf ihrem Kopf.

Auf dem Bild werden insgesamt 67 Menschen dargestellt. Die Blicke aller dargestellten Personen sind auf die Szene in der Mitte gerichtet. Im Hintergrund sind die Innenwände eines prächtig ausgestatteten Raumes zu erkennen. Links auf dem Bild ist ein Tisch mit einem Kreuz zu erkennen.

Wie der Titel des Bildes aussagt und die Analyse der Bildsymbole andeutet, handelt es sich hier um eine Krönungszeremonie, die von einem Bischof durchgeführt wird. Ihn erkennt man am liturgischen Gewand sowie an der Bischofsmitra. Die anderen Personen werden als Teilnehmer bzw. als Zeugen dieser Zeremonie dargestellt. Die Kleidung verweist auf die Darstellung einer hohen sozialen Schicht der Gesellschaft. Zwischen den weltlichen Teilnehmern sind - aufgrund ihrer Kleidung - auch Geistliche zu erkennen. Das Kreuz auf dem Bild links ist in der christlichen Ikonografie als „Kreuz des Johannes“ bekannt. Das gleiche Kreuzmotiv ist auf dem Bild auch als Wanddekor zu sehen. Das Kreuz ist auf einen Tisch hochgestellt. Es deutet auf die Darstellung eines Altars. Da in diesem Raum allein der Altar ein Zeichen für ein Gotteshaus ist, lässt sich vermuten, dass die hier dargestellte Zeremonie nicht in einer Kirche (nach der Bedeutung, die heute gültig ist), sondern in einem geweihten Raum stattfand. Die Verzierungen des Innenraumes beinhalten viele heidnische Elemente. Die Schlangenköpfe, die die Kapitelle zieren, sind keine üblichen Motive in der christlichen Ikonografie.

Auf der Innenwand des Raumes sind auch siebenarmige Leuchter abgebildet, die eines der wichtigsten Bildmotive der jüdischen Kunst sind. Die Ausstattung stimmt daher nicht mit

der üblichen in einem katholischen Gotteshaus des 13. Jahrhunderts überein, ebenso passt der architektonische Stil zeitlich nicht. Die Fenster dieses Raumes sind im besten Fall im Stil der Spätrenaissance, wenn nicht sogar des Barock gemalt.

Dem Titel des Bildes nach wird hier die Krönungszeremonie des litauischen Fürsten Mindaugas im Jahr 1251 dargestellt. Der Maler des Bildes, Adomas Varnas, bekam den Auftrag 1949 von der katholischen Kirche in Chicago. Der Auftrag wurde von ihm als Gelegenheit, die Geschichte Litauens zu ehren, angenommen.¹⁹⁴

Das Gemälde entstand unter der Beratung der litauischen Historiker Adolfas Šapoka und Zenonas Ivinskis. Im Briefwechsel zwischen dem Maler und den Historikern ist Varnas Wunsch, die Litauer der Zeit entsprechend darzustellen, verfolgbar.¹⁹⁵ Die Fragen des Malers zu historischen Details haben die Historiker aber in Schwierigkeiten gebracht. Sie konnten dem Maler keine konkreten litauischen Kennzeichen dieser Zeit nennen.¹⁹⁶

Im Laufe von fünf Jahren entstand dann das Gemälde, in dem viele Details nicht der dargestellten Zeit und dem Ort entsprechen. So platzierte der Maler zwischen den dargestellten Teilnehmern der Zeremonie im 13. Jahrhundert auch Litauer aus dem 19. und dem 20. Jahrhundert.¹⁹⁷ Die Auswahl der litauischen Politiker war dabei nicht zufällig. Es wurden diejenigen dargestellt, die an der nationalen

¹⁹⁴ Ebd. S. 212.

¹⁹⁵ Ebd. S. 213-215.

¹⁹⁶ Antwort an den Maler vom Historiker Adolfas Šapoka, in: Žemaitytė Zita, Adomas Varnas, Vilnius 1998, S. 214-215.

¹⁹⁷ Auf dem Bild sind die Gesichtszüge folgender prominenter Litauer aus dem 20. Jahrhundert erkennbar: Jonas Basanavicius, Vincas Kudirka, Antanas Smetona, Pranas Silingas, Antanas Zmuidzinavicius.

Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts sowie am Aufbau des unabhängigen Staates Litauen Anfang des 20. Jahrhunderts beteiligt waren. Links im Hintergrund des Bildes hat der Maler auch sich selbst verewigt. Auf diese Weise wurden, laut Varnas, „die Vergangenheit und die Gegenwart miteinander verbunden“.¹⁹⁸ Das Bild verbindet und bewahrt zwei besondere Abschnitte der Geschichte Litauens: Mit der Krönung des ersten und einzigen Königs in der Geschichte Litauens entstand im 13. Jahrhundert der christliche litauische Staat, der im 20. Jahrhundert wieder aufgebaut wurde. Als „ikonografische Kennzeichen“ der Litauer wurden in diesem Fall auf dem Bild wichtige Politiker Litauens dargestellt. Die Themen des christlichen sowie unabhängigen litauischen Staates auf dem Bild hatten und haben eine besondere Bedeutung für das Geschichts- sowie das Nationalbewusstsein der Litauer. Deswegen gewann das Bild seine Popularität bei zeitgenössischen Litauern im Exil.¹⁹⁹ Im sowjetischen Litauen war es unbekannt und vermutlich auch nicht erwünscht. Man findet es als Illustration in Geschichtsschulbüchern Litauens - dem 13. Jahrhundert zugeordnet - erst seit 1994.²⁰⁰

Das Bild ist ein Dokument für das 20. Jahrhundert bzw. für das Geschichtsbewusstsein der Litauer im Exil, die die im sowjetischen Litauen zur Vergessenheit verurteilte Geschichte ins Gedächtnis bei den litauischen Gemeinden in den USA gerufen haben. Es ist ein Bild, in dem das historische und nationale Bewusstsein von litauischer Gemeinschaft im Exil zum Ausdruck kommt.

¹⁹⁸ Zita Žemaitytė, Adomas Varnas, Vilnius 1998, S. 216.

¹⁹⁹ Ebd. S. 217.

²⁰⁰ Bronius Makauskas, Lietuvos istorija, Warschawa/Kaunas 1997, S. 36; Juozas Brazauskas, Lietuvos istorija, 6-7kl., Kaunas 1994, S. 48; Stasys Stašaitis, Juratė Šečkutė, Tevynės istorijos puslapiai, 5 kl., Vilnius 2000, S. 41.

Im Ausland wurde von Litauern im Exil nicht nur die Vergangenheit im Gedächtnis bewahrt, sondern auch die Gegenwart, die im sowjetischen Litauen zum Vergessen verurteilt wurde. Ein Beispiel dafür bildet das aus Holz geschnitzte Diptychon, das von dem litauischen Künstler Petras Laurinavičius in den 1980er Jahren im Exil angefertigt wurde. Die Bilder betitelte der Künstler „Opfer der heidnischen Priesterin“ und „Opfer von Romas Kalanta“ (Abb. 1-28).

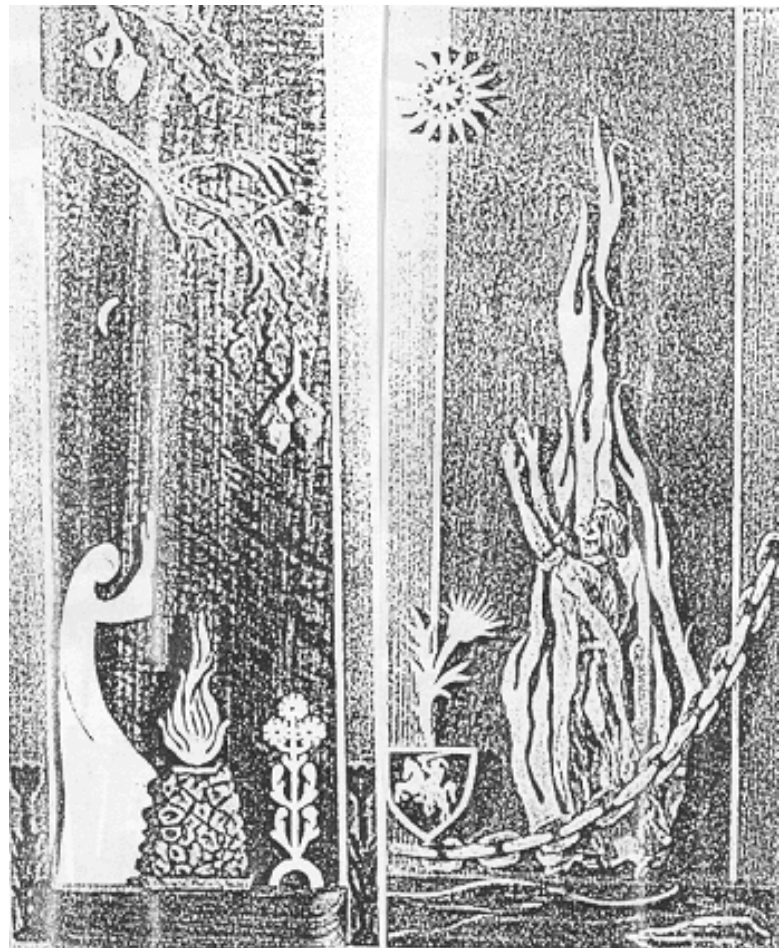


Abb. 1-28

„Opfer der heidnischen Priesterin“ und „Opfer von Romas Kalanta“,
1980er Jahre.

Petras Laurinavičius.

Diptychon aus Holzschnittbildern.

Auf ersterem ist eine stilisiert dargestellte Frau vor einer Feuerstätte gezeigt. Hinter der Frau befindet sich ein großer, stämmiger Baum, eine Eiche. Die linke Hand hält die Frau vor sich nach oben gehoben.

Auf dem Bild mit dem Titel „Opfer von Romas Kalanta“ ist ein Mann vor Flammen dargestellt. Der Mann richtet beide Hände nach oben. Im Vordergrund des Bildes ist eine Kette zu sehen. Auf dem Bild befindet sich links eine stilisierte Blume (unten) sowie eine stilisierte Sonne (oben). Außerdem ist auf dem rechten Bild links unten ein weißer Reiter auf dem heraldischen Schild zu sehen.

Die Titel beider Bilder weisen darauf hin, dass es sich bei der Darstellung der Personen um eine heidnische Priesterin und Romas Kalanta handelt. Der Ausdruck „Opfer“ weist auf die Darstellung des Feuers auf den beiden Bildern hin. Der „Weiße Reiter“ auf dem heraldischen Schild ist das litauische Staatswappen. Eine weitere Interpretation des Bildes bietet nur der Name der im Titel des Bildes verewigten Person, also Romas Kalanta.

Anfang der 1970er Jahre brachte die Tat eines jugendlichen Märtyrers die Macht der sowjetischen Besatzer für einen Moment ins Wanken: Am 14. Mai 1972 verbrannte sich der 19-jährige Student Romas Kalanta in Kaunas. Er wollte für die Freiheit seines Landes ein Fanal setzen. Obwohl die Behörden alle Nachrichten über ihn zu unterdrücken versuchten, wurde der junge Mann innerhalb weniger Stunden zum Helden, zum Märtyrer für nationale Selbstbestimmung und Religionsfreiheit in Litauen. Es entstand ein nationaler Held der Gegenwart. In den nächsten Tagen brachen Auseinandersetzungen zwischen Studenten

und Sicherheitskräften aus. Der „Ausbruch des Nationalismus“ wurde aber unterdrückt.

Durch das Diptychon drückte der Künstler eine historische Parallele visuell aus. Kalantas Feueropfer ist für die Freiheit heilig, vergleichbar mit dem Feuer, in dem die litauische Heidin für die Götter geopfert wurde. Die Freiheit als Zukunft symbolisierte die zur Sonne strebende Blume. Die Kette symbolisiert Unfreiheit in der Gegenwart. Auf Litauen verweist auf dem Bild das bekannte Kennzeichen - der „Weiße Reiter“ auf dem heraldischen Schild. Es bezeichnet das Bild als ein Selbstbild der Litauer. Die Wahl eines Diptychons als Form für die Ausführung der künstlerischen Idee ist auch im Sinne der Botschaft ausgewählt. Ursprünglich stellt ein Diptychon zwei Flügel eines Altarbildes dar. Das Diptychon ist ein Dokument für die Zeiten des Widerstands gegen das sowjetische Regime in Litauen. Der Entstehungsort des Bildes weist auf Behinderung der Informationsfreiheit in Litauen hin sowie auf den Beistand der Litauer im Exil. Eine Gedenkplatte konnte an der Todesstätte von Kalanta in Litauen erst 1989 angebracht werden. Vorher konnte man nur im Ausland dieses tragische Ereignis der Gegenwart verewigen.

Zusammenfassend lassen sich folgende Feststellungen machen: In den Jahrzehnten des unabhängigen litauischen Staates bzw. von 1918 bis 1938 entstanden die ersten Selbstbilder der litauischen Nation. Es sind Bilder, in denen sich das nationale Bewusstsein der Litauer widerspiegelt. Der Bezug der Darstellungen zur litauischen Nation wird durch ikonografische Kennzeichen veranschaulicht. Ursprüngliche heraldische Zeichen wie der „Weiße Reiter“ oder die „Gedimainaičiai-Masten“ erschienen auf den Bildern

als ikonografische Details. Dadurch wurde der litauische Staat sozusagen in die historische Vergangenheit projiziert. Zu ikonografischen Kennzeichen wurden die bildlichen Motive der Gediminas-Burg sowie des Wolfes aus der Vilnius-Gründungslegende. Dadurch wird Vilnius als historische Hauptstadt des litauischen Staates bezeichnet. Zu dem ikonografischen Kennzeichen des gegenwärtigen litauischen Staates wird die gelb-grün-rote Staatsfahne. Kennzeichen wurden für die Betrachter der Bilder und besonders für Litauer diejenigen Symbole, die auf einen Zusammenhang des Bildsujets mit Litauen hinweisen. Mit diesen Symbolen wurde der Inhalt der bildlichen Darstellung als „litauisch“ vom Künstler markiert.

In den Zeiten der deutschen und sowjetischen Okkupationsregierungen 1938-1945 entstanden Selbstbilder, auf denen der Einfluss der nichtlitauischen Auftraggeber sich anschaulich machte.

Ende der 1980er Jahre scheiterte das totalitäre System der Sowjetunion nicht zuletzt an nationalen Befreiungs- und Unabhängigkeitsbewegungen in den Republiken. Die „Volksfronten“, die nach Selbstbestimmung der Nationen sowie nach Wiederherstellung ihrer Eigenstaatlichkeit riefen, haben die nationale Rhetorik sowie die Symbolik wiederbelebt. 1987 erschienen in Litauen zu Protestveranstaltungen unter Verhaftungsgefahr die nationale gelb-grün-rote Fahne sowie Plakate mit dem Zeichen des „Weißen Reiters“ sowie mit den „Gediminaičiai-Masten“. Erst 1988 kam es zur offiziellen Wiedereinführung nationaler Symbole.

Zum Schluss könnte man den Gedanken von Jacques Le Goff (1991) „Die Beziehungen, die eine Nation zu ihrer

Vergangenheit unterhält, die historischen Traumata, die sie erlitten hat, die Eigentümlichkeiten ihrer Historiografie sind wesentliche Bestandteile ihrer kollektiven Identität“²⁰¹ aufgrund der Gesamtheit der erwähnten Beispiele paraphrasieren: Bilder, die die Beziehung der litauischen Nation zu ihrer Vergangenheit untermalen, die historischen Traumata, die sie erlitten hat, und die Eigentümlichkeiten ihrer Historiografie widerspiegeln, sind genau so wesentliche Bestandteile der kollektiven Identität der Nation.

²⁰¹ Jacques Le Goff, *Geschichte und Gedächtnis*, 3. Ausg., Frankfurt a.M. 1999, S. 7.

2. Image der Litauer in Bilder der Fremden

Die Aufmerksamkeit richtet sich nun auf solche Darstellungen der Litauer, die im Auftrag von Fremden entstanden, also Bilder, die die Litauer aus der Perspektive von Fremden darstellen. Mit „Fremden“ werden dabei die Nationen außerhalb der jeweiligen zeitgenössischen Landesgrenzen bezeichnet. Die Bilder, die im Auftrag der „Fremden“ mit Bezug zu den Litauern entstanden sind, werden im Rahmen dieser Arbeit unter dem Sammelbegriff „Fremdbilder“ behandelt. Sie liefern heute ein Potenzial für die Bildung einer kollektiven Identität durch ihre Darstellungsperspektive. Eine multiperspektivisch angelegte Geschichtsdarstellung wird heute als besonders identitätsfördernd gesehen.¹ Das Thema Fremdbilder wird im Rahmen dieser Arbeit nur als eine Anforderung für zukünftige ausführliche Forschungen gestreift und aus diesem Grund nur anhand von einigen Beispielen erläutert.

2.1 Darstellungen der Litauer als Christen

Die frühesten uns bekannten Fremdbilder stellen die Litauer als Christen dar. Ein Beispiel dafür bildet ein Fresko aus dem 15. Jahrhundert, das heute in der Hl. Petrus Kirche in Straßburg zu sehen ist. Auf dem Bild sind sieben Personen zu erkennen, fünf davon sind reitend abgebildet. Alle sieben sind auf dem Bild in einer Reihe und in langen Kleidern mit einem Umhang dargestellt. Sie haben lange Haare und tragen jeweils eine Krone auf dem Kopf. Die ersten fünf Personen sind auf Pferden dargestellt, die zwei letzten zu Fuß. Alle tragen eine Lanze in der rechten Hand. An jeder Lanze befindet sich ein Schild mit einer Inschrift, die mit abgerundeten lateinischen

¹ Klaus Bergmann, Identität, in: Klaus Bergmann, Klaus Fröhlich, Annette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber⁵1997, S. 28.

2. Image der Litauer in Bilder der Fremden

Großbuchstaben (Unzialschrift) geschrieben ist. Leider lassen sich wegen der schlechten Qualität der vorhandenen Kopie nicht alle Inschriften des Freskos entziffern.

Wenn man das Bild von rechts nach links betrachtet, dann trägt die letzte Person einen Schild mit der Inschrift „Litvania“, die zweite „Oriens“, die dritte „Polonia“, die vierte „Bulgaria“ usw. (Abb. 2-1a).

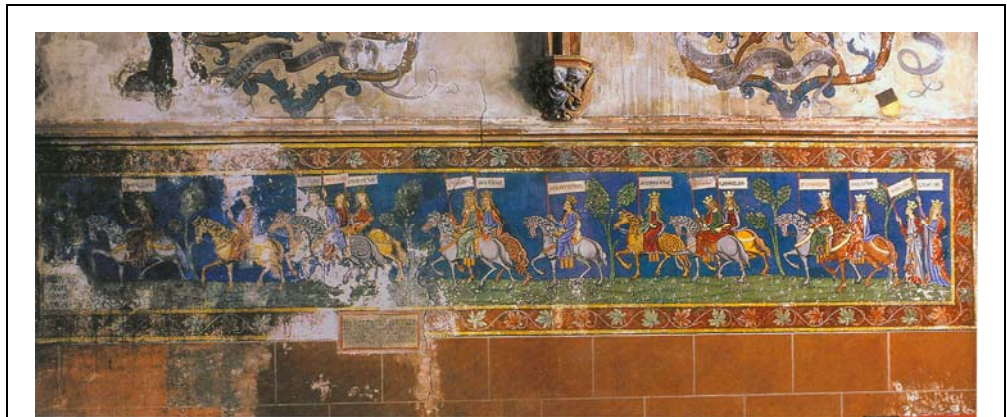


Abb. 2-1a

„Europäische Länder auf dem Zug zum Kreuz Christi“, 15. Jahrhundert.

Unbekannter Künstler.

Fragment eines Freskos.

Hl. Petrus Kirche, Straßburg.

2. Image der Litauer in Bilder der Fremden



Abb. 2-1b

Ausschnitt aus Abb. 2-1a.

Aufgrund der Analyse der Bildsymbole ergibt sich, dass es sich bei den dargestellten Kronen um Königskronen handelt. Die Inschriften sind Namen von Ländern, z.B. „Polonia“ deutet auf Polen, „Bulgaria“ auf Bulgarien sowie „Litvania“ auf Litauen hin. Da die Ländernamen auf Latein in der Femininumform geschrieben werden, sind alle Personen Frauen und als allegorische Darstellungen der genannten Länder zu betrachten.

Dieses Fresko ist heute unter dem Titel „Europäische Länder auf dem Zug zum Kreuz Christi“ bekannt und wird auf das 15. Jahrhundert datiert. Der Hinweis im Titel des Bildes „Zug zum Kreuz Christi“ deutet auf einen Pilgerzug hin, was in der kirchlichen Terminologie den Besuch der Heiligen Stätten des Lebens und Leidens Christi in Palästina sowie Jerusalem bedeutet. Das Bild kann als eine symbolische Bezeichnung der christianisierten Länder interpretiert werden. Der Titel des Bildes weist dabei auf „europäische Länder“ hin. Die Frau mit dem Schild „Litvania“ schließt den Zug der „europäischen

Länder“ ab. Da Litauen sich im Vergleich mit anderen europäischen Ländern sehr spät der christlichen Gemeinschaft anschloss, wurde es auch auf dem Bild als letztes im Pilgerzug dargestellt (das Jahr 1413 gilt als offizielles Datum, seit dem die gesamte ethnische litauische Bevölkerung sich zum Christentum bekehrte).

„Litvania“ folgt zusammen mit „Oriens“ der reitenden „Polonia“ zu Fuß hinterher. Das lässt sich als Gegensatz zu den Reitenden verstehen. Das Pferd war ein zeitgenössisches Statussymbol für Reichtum. Die Darstellung der „reitenden Länder“ im Gegensatz zu denen, die „zu Fuß gehen“ ist als symbolischer Hinweis auf die Differenzierung der Länder nach politischem Status in der damaligen europäischen Gemeinschaft zu verstehen. Das Bild ist ein Dokument für das 15. Jahrhundert. Es übermittelt die Wahrnehmung einer zeitgenössischen europäischen christlichen Gemeinschaft. Demnach wird Litauen im 15. Jahrhundert als ein christliches europäisches Land gesehen. Das ist das Image Litauens aus der Perspektive der Europäer im 15. Jahrhundert.

2.2 Darstellungen der Litauer als Feinde

Die Analyse zeigt, dass es zahlreiche Fremdbilder gibt, die die Litauer als Kriegsgegner bzw. als Feinde darstellen. Dieses Image der Litauer entstand im Auftrag der Völker, mit denen Litauen im Laufe der Geschichte Kriege geführt hat. Das nächste Bild ist ein Beispiel dafür, eine Miniatur aus der „Große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern“. Die Chronik entstand zwischen 1474 und 1483 und führte die um 1420 von Konrad Justinger und 1470 von Benedikt Tschachtlon wieder aufgenommene Tradition Berner Geschichtsschreibung weiter. Diebold Schilling der Ältere (gest. 1486) war Verfasser und

Schreiber des Werkes sowie Maler der Miniaturen. Eine der 199 prächtigen Illustrationen der Chronik gibt einen Bezug auf die Litauer: Die Miniatur illuminiert den Text, in dem es um Schlacht bei Grünwald im Jahr 1410 geht² (Abb. 2-2).

Auf dem Bild sind zwei Menschengruppen zu unterscheiden, die einander gegenübergestellt sind; im Vordergrund der beiden Gruppen erkennt man Reiter. Die auf den beiden Seiten dargestellten Personen richten die Waffen (Lanzen, Schwerter u. a.) gegeneinander. Bei einigen Personen auf der rechten Bildseite ist ein schwarzes Kreuz auf dem Oberteil der Kleidung bzw. bei einigen auf der Brust, bei anderen auf dem Rücken zu erkennen. Als Kopfbedeckungen sind Helme und Spitzmützen zu sehen. Im Hintergrund dieser Menschengruppe sind zwei weiße Fahnen; auf beiden ist ein schwarzes Kreuz zu erkennen. Der Reiter im Vordergrund ist ohne Waffe in der Hand dargestellt. Das Pferd, auf dem er sitzt, ist auf dem Boden kauern abgebildet. Eine Lanze berührt den Reiter in Brusthöhe. Er ist in einer Körperhaltung dargestellt, als würde er durch die Lanze des Feindes verletzt und bald vom Pferd fallen.

² Hans Haeberli, Christoph von Steiger (Hg.), Diebold Schillings Spiezer Bilderchronik. Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift Mss. Hist. Helv. 1.16, Luzern 1990, S. 376.



Abb. 2-2

Miniatur, 15. Jahrhundert

Aus: „Große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern“ (zwischen 1474 und 1483).

Diebold Schilling der Ältere (gest. 1486).

Text aus der Chronik unter dem Bild: „Im Kampf gegen die heidnischen Preußen hatte der deutsche Ritterorden an der Ostseeküste einen straff organisierten, gut verwalteten Ordensstaat aufgebaut, der jedoch seit der Union Polens und Litauens 1386 in seiner Existenz bedroht war. 1410 wagte der Hochmeister Ulrich von Jungingen eine Machtprobe, erlitt jedoch am 15. Juli in der Schlacht bei Tannenberg eine vernichtende Niederlage.

In heftiger Attacke stürmt die polnische Reiterei gegen die Ritter des Deutschen Ordens. Von einer Lanze durchbohrt sinkt im Vordergrund der Hochmeister vom Pferd, während ein polnischer Reiter schon jubelnd seine Armbrust schwingt.“

Bayerische Staatsbibliothek, München.

Aus der Menschenmenge auf dem linken Teil des Bildes heben sich im Vordergrund drei Reiter durch ihre Kopfbedeckung hervor. Einer von ihnen zeichnet sich durch eine grüne Spitzmütze sowie eine Krone aus. Im Hintergrund dieser Menschengruppe sind fünf Fahnen (drei rote und zwei schwarze) zu sehen. Eine der roten Fahnen hat im rechten oberen Eck eine goldfarbige Krone. Im Hintergrund des Bildes sind eine Stadtmauer und Gebäude zu erkennen.

Die Analyse der Bildsymbole ergibt, dass es sich bei der weißen Fahne mit schwarzem Kreuz um die Fahne des Deutschen Ordens handelt. Die Menschengruppe auf dem rechten Teil des Bildes besteht also aus Ordensrittern. Die aufeinander gerichteten Waffen deuten auf die Darstellung von kämpfenden bzw. feindlichen Gruppen hin. Da das Bild den Teil des Chroniktextes illustriert, in dem es um Schlacht bei Tannenberg bzw. Grünwald am 15. Juli 1410 geht, ist das Bild als Darstellung dieser Schlacht zu interpretieren. Die Gegner der Ordensritter sind polnische und litauische Truppen. Sie sind durch die rote Fahne mit der goldfarbigen Krone, die als Symbol des Königtums zu verstehen ist, identifizierbar.

Die Chronik wurde vom Rat von Bern bei Diebold Schilling dem Älteren 1474 in Auftrag gegeben. Es sollte eine Chronik der Stadt Bern von ihrer Gründung bis in die damalige Gegenwart sein. Im Rahmen dieses Auftrags entstand diese Darstellung der Polen und Litauer, die im Text der Chronik unter der Gesamtbezeichnung „polnische Reiterei“ vorkommen. Das Bild ist ein Dokument für das 15. Jahrhundert. Hier sind die Krieger der polnisch-litauischen Truppen aus der Perspektive der Eidgenossenschaft Bern, die zu dieser Zeit noch dem „Heiligen

2. Image der Litauer in Bilder der Fremden

Römischen Reich Deutscher Nation“ angehörte, als Feinde bzw. als Kriegsgegner dargestellt.³

³ In einem gegenwärtigen Geschichtsschulbuch (Rustis Kamantavicius u.a. (Hg.), *Lietuvos istorija 11-12 klasėms* [Geschichte Litauens für 11. – 12. Klassen], Vilnius 2000, S. 80) ist unter dem Hinweis auf das Bild aus der Chronik von Schilling (1484–1485) eine andere Miniatur abgebildet. Sie könnte aus der späteren Fassungen dieser Chronik stammen.

2.3 Litauer als „heldenhafte Verlierer“

Die Litauer wurden in Bilder der Fremden aber auch als heldenhafte Verlierer dargestellt. Ein Beispiel dafür bildet ein Gemälde, das 1901 in Paris von Jan Styka (1858-1925), einem Maler polnisch-tschechischer Herkunft, gemalt wurde⁴ (Abb. 2-3).



Abb. 2-3

„Vitautas Schwur“, 1901.

Jan Styka (1858-1925).

Öl auf Leinwand, 100 x 200 cm

Museum des Krieges Vytautas der Große, Kaunas (Litauen).

Auf dem Bild ist eine Szene mit zahlreichen Personen dargestellt. Einige Personen heben sich besonders hervor: Es handelt sich dabei um die zwei Reiter, die sich im Vordergrund des Bildes befinden. Im mittleren Teil des Bildes ist der eine

⁴ Inf. in: Janina Stuokaitė, Iš Lietuvos batalinės dailės rinkinių: Jano Stykos „Vytauto didžiojo priesaika“, in: Kultūros barai 4 (2000), S. 72-74; Janina Stuokaitė, Batalinė dailė Vytauto Didžiojo karo muziejuje, in: Kauno diena 24 (1999), S. 23.

Reiter auf einem weißen still stehenden Pferd zu sehen. Er trägt eine purpurrote Uniform, die mit goldfarbigen Schmuckelementen dekoriert ist. Die Arme des Mannes sind nach oben breit ausgestreckt. In seiner linken Hand hält er ein Schwert, in der rechten ein Schild. Dieser Mann ist mit zurückgeworfenem Kopf dargestellt, sein Gesichtsausdruck deutet auf einen rufenden Menschen hin.

Neben dieser Person ist ein Mann in einem langen weißen Gewand mit weißen Haaren und Bart im Profil zum Bildbetrachter zu erkennen. Er hebt seine rechte Hand, die zu einer Faust geballt ist, hoch. Die gesamte Körperhaltung ist so dargestellt, als würde er einer nicht abgebildeten Person drohen. Links von dem Mann mit weißem Gewand ist ein weiterer Mann zu erkennen, der mit beiden Händen eine Schale vor sich herträgt, in der eine Flamme zu sehen ist. Im Hintergrund dieser drei beschriebenen Personen befindet sich eine Gruppe von Männern auf Pferden. Sie tragen Rüstungen und halten Lanzen in ihren Händen. Hier ist auch eine rote Fahne mit einem weißen Reiter auf einem weißen Pferd zu sehen.

Rechts im Vordergrund des Bildes ist ein Reiter zu erkennen, der mit dem Rücken dem Betrachter zugewandt ist. Der Blick des Mannes ist nach rechts gerichtet. Die rechte Hand des Mannes ist in Schulterhöhe ausgestreckt und hält ein Schwert. Es hat den Eindruck, als wolle er einer nicht dargestellten Person mit dem Schwert drohen. Die linke Hand des Mannes ist durch einen Schild verdeckt. Das Pferd, auf dem der Mann sitzt, steht den im linken Teil des Bildes dargestellten Personen gegenüber. Die gesamte Szene spielt auf einem Feld; auf der rechten Seite des Bildes ist eine blaue Fläche zu sehen, die

Darstellung von Wasser, das heißt, eines Sees oder Flusses. Der Himmel ist in blauroten Farbtönen gemalt.

Die Symbolanalyse zeigt, dass es sich bei dem Zeichen auf der Fahne um die Darstellung des heraldischen Zeichens des litauischen Staates, nämlich des „Weißen Reiters“, handelt. Die Rüstung der Reiter deutet auf eine Kriegertruppe hin. Der Titel des Bildes weist auf die Darstellung des litauischen Großfürsten Vitautas hin. Der Reiter im purpurroten Anzug ähnelt dem Großfürsten Vitautas auf dem Bild „Schlacht bei Grünwald“, das 1872 der polnische Maler Jan Matejko (1838-1893) gemalt hatte (Vgl. Bild 2.4). Hier wurde der junge Fürst Vitautas ebenso mit einem purpurroten Überwurf sowie Feldmütze dargestellt. Diese Abbildungsweise übernahm Jan Styka vermutlich als ikonografische Darstellungstradition, wohl weil er ein Schüler des polnischen Meisters Jan Matejko war.⁵

Das Bild wurde nicht aufgrund eines Auftrages gemalt, sondern entstand durch die eigene Inspiration des Künstlers. Wie die Erforschung des schriftlichen Nachlasses von Jan Styka zeigt, entstand die Bildidee während eines Litauenbesuches 1896 beim Graf Tischkewicz.⁶ In dessen Bibliothek wurde das historische Material für das Geschichtsbild gesammelt, und dort entstand die erste Skizze. Der litauische Graf war aber nicht der Auftraggeber des Bildes.

Der Titel des Bildes deutet auf die Darstellung einer Handlung bzw. einen Schwur hin. Ein Schwur oder Eid bedeutete ursprünglich die Anrufung einer verehrten oder gefürchteten Macht oder Person als Zeuge für die Wahrheit einer Aussage oder die Ehrlichkeit einer Zusage und als Rächer des falschen

⁵ Janina Stuokaitė, Iš Lietuvos batalinės dailės rinkinių: Jano Stykos „Vytauto Didžiojo priesaika“, in: Kultūros barai 4 (2000), S. 73.

⁶ Vgl. Vidmantas Bičiūnas, Vytauto Didžiojo priesaika, in: Kardas 6 (1937), S. 143; Janina Stuokaitė, Iš Lietuvos batalinės dailės rinkinių: Jano Stykos „Vytauto Didžiojo priesaika“, in: Kultūros barai 4 (2000), S. 73.

oder gebrochenen Eides. Der Maler stellt den schwörenden Fürsten Vitautas dar.

Litauische Kunsthistoriker sehen in diesem Werk einen Zusammenhang zwischen dem Inhalt des Bildes und einer Episode aus der Geschichte Litauens,⁷ deren Beschreibung aus der Chronik von Wigant von Marburg⁸ aus dem 14. Jahrhundert stammt. Es handelt sich hierbei um das Jahr 1362, als die Litauer im Kampf mit den Deutschordensrittern um die Burg Kaunas eine schwere Niederlage erlitten. Der Chronist erwähnt den Fürsten Litauens Keistutis, der mit seinem Bruder und seinem Sohn Waidot den Widerstand der litauischen Truppen leitete.⁹ Über den minderjährigen Sohn Vitautas wird in der Chronik nicht gesprochen, während er auf dem Gemälde als Hauptfigur auftritt. Wenn man das Bild im Zusammenhang mit der Chronik Wigands von Marburg betrachtet und den Titel des Bildes berücksichtigt, dann sind der Degen und das Schild in Vitautas erhobenen Händen für den Betrachter als Symbole für den Kampf und die Verteidigung zu verstehen. Der auf dem rechten Teil des Bildes dargestellte einzelne Krieger ist durch seinen Standort als Anführer zu betrachten. Laut erwähnter Chronik führte 1362 der Fürst Keistutis (er war der Vater von Vitautas) die litauischen Truppen in den Kampf gegen den Deutschen Orden.¹⁰ Der erhobene Degen sowie der nach rechts gerichtete Körper des Fürsten sind als Drohung in Richtung des Feindes zu verstehen. Der Titel „Vitautas Schwur“ ist im Zusammenhang mit dem historischen Ereignis von 1362

⁷ Vgl. Vidmantas Bičiūnas, Vytauto Didžiojo priesaika, in: Kardas 6 (1937), S. 143; Janina Stuokaitė, Iš Lietuvos batalinės dailės rinkinių: Jano Stykos „Vytauto Didžiojo priesaika“, in: Kultūros barai 4 (2000), S. 72-74.

⁸ Theodor Hirsch (Hg.), Wigand von Marburg. Die Chronik. Scriptorum Rerum Prussicarum Bd. 2, Leipzig 1863, S. 429-662. Litauische Edition: Kestutis Gudmantas (Hg.), Vygandas Marburgietis: Naujoji Prusijos kronika, Vilnius 1999, S. 113-120.

⁹ Kestutis Gudmantas (Hg.), Vygandas Marburgietis: Naujoji Prusijos kronika, Vilnius 1999, S. 119.

¹⁰ Ebd. S. 119.

nicht korrekt. Im Bezug auf das Dargestellte wurde vom Maler dem Fürsten Vitautas eine symbolische Bedeutung verliehen. Er wird als zukünftiger Sieger dargestellt. Da der abgebildete Schwur zur Rache in der Schlacht bei Tannenberg in Erfüllung ging, zwingt das Bild den Betrachter hier zum erkennen zweier historischer Ereignisse. Ihm wird die Botschaft des Bildes vermittelt, dass Fürst Vitautas im Angesicht seines Vaters und der litauischen Krieger Rache für die verlorenen Kämpfe schwört. Die dargestellte Szene nach der Niederlage von 1362 ist ein Hinweis auf den zukünftigen Sieg 1410 und sollte so die litauischen Betrachter zu einem patriotischen Gefühl veranlassen.

Das Bild ist ein Dokument für das 20. Jahrhundert. Die Aussage des Fremdbildes traf die nationalen Gefühle der Litauer. Es betraf diejenige Generation, die die Last und die schweren Folgen der niedergeschlagenen Aufstände von 1831 und 1863 gegen das zaristische Regime trug. Da der Inhalt dieses Fremdbildes am historischen Gedächtnis der litauischen Nation orientiert war, gewann es eine große Popularität. Die litauischen Betrachter machten es zu „ihrem“ Bild. 1910 erschien das Gemälde als Illustration im ersten litauischen Geschichtsschulbuch.¹¹

Die Popularität des Gemäldes stieg besonders, nachdem Litauen am 16. Februar 1918 zu einer unabhängigen souveränen Republik erklärt wurde. Darauf weist ein Foto hin, das aus einer litauischen Illustrierten stammt.¹² 1927 ließen sich die litauischen Soldaten vor dem Hintergrund der selbst gefertigten Kopie des Gemäldes „Vitautas Schwur“ von Jan Styka fotografieren (Abb. 3-3). 1929 wurde ein Ausschnitt aus

¹¹ Artūras Agaras (Hg.), *Lengvutė Lietuvos istorija*, Riga 1910, S. 38.

¹² Foto aus: „Krivulė“, *Iliustruotas „Lietuvos“ priedas 50* (1927), S. 417, Archivfundus der Bibliothek der Akademie der Wissenschaft (Vilnius).

diesem Bild auf dem Revers der 5-Litas-Banknote, die ab 1930 zirkulierte, abgebildet (Abb. 3-5). 1937 kaufte das Museum in Kaunas (Litauen) das Gemälde selbst in Paris.¹³ Das Bild findet man auch in gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern als Illustration für das Jahr 1362.¹⁴ Auf diese Weise wurde diesem Fremdbild ein Präsentationsraum geschaffen, in dem es zum Selbstbildnis der Nation wurde.

¹³ Vgl. Janina Stuokaitė, Iš Lietuvos batalinės dailės rinkinių: Jano Stykos „Vytauto didžiojo priesaika“, in: Kultūros barai 4 (2000), S. 72.

¹⁴ Stanislovas Stašaitis, Jūratė Šačkutė (Hg.), Tėvynės istorijos puslapiai, Lietuvos istorijos vadovėlis 5 klasei, Vilnius 2000, S. 60.

2.4 Darstellungen der Litauer als Verbündete: ein Selbstbild zweier Nationen

Bei dem nächsten Beispiel handelt es sich nicht nur um ein Fremdbild, das ebenfalls zum Selbstbild der Litauer wurde, sondern es geht um ein Bild, das sich heute zwei Nationen als Selbstbild teilen. Es handelt sich um das Gemälde „Schlacht bei Grünwald“, das 1878 von dem polnischen Maler Jan Matejko (1838-1893) in Polen gemalt wurde (Abb. 2-4).



Abb. 2-4

„Schlacht bei Grünwald“, 1875-1878.

Jan Matejko (1838-1893).

Öl auf Leinwand, 426 x 987 cm.

Nationalmuseum, Warschau (Polen).

Das Ölgemälde von beeindruckender Größe zeigt eine Komposition, die aus zahlreichen Personen besteht. Die Aufmerksamkeit des Betrachters richtet sich zunächst auf die Person, die im Zentrum des Bildes auf einem Pferd dargestellt ist. Neben dem zentralen Platz, der dieser Person zugeordnet ist, zeichnet sie sich auch noch aufgrund ihrer purpurroten Kleidung aus. Auf dem Kopf trägt der Mann eine runde Mütze mit weißem Rand, beide Hände hat er nach oben gehoben: in der rechten hält er ein Schwert, in seiner linken Hand einen

2. Image der Litauer in Bilder der Fremden

Schild. Auffallend ist auch die rote Fahne mit dem weißen Adler, die rechts von dem Reiter im purpurroten Mantel zu sehen ist.

Der Reiter in der Mitte teilt die dargestellte Menschenmenge in zwei Teile. Auf beiden Seiten des Bildes sind Menschen mit Waffen (Lanzen, Schwerter) in ihren Händen zu erkennen. Im Hintergrund ist eine zweite rote Fahne mit einem weißen Symbol und rechts davon eine weiße Fahne mit einem schwarzen Kreuz zu sehen.

Die Symbolanalyse ergibt, dass die rote Fahne mit dem heraldischen weißen Adler die mittelalterliche Staatsfahne des Königreichs Polen ist. Die rote Fahne im Hintergrund links enthält das Zeichen der litauischen Fürsten bzw. die Gediminaičiai-Masten. Die weiße Fahne mit dem schwarzen Kreuz ist als Fahne des Deutschen Ordens bekannt.

Die Waffen und die Körperhaltung der Personen auf der Darstellung deuten auf einen Kampf hin. Die Gruppe links sowie die Gruppe rechts sind gegnerische, gegeneinander kämpfende Gruppen. Aufgrund der Verteilung der Fahnen auf dem Bild lässt sich die Zugehörigkeit der Gegner identifizieren: Demnach sind auf dem linken Teil des Bildes die litauisch-polnischen Truppen und auf dem rechten Teil die des Deutschen Ordens zu erkennen. Der Mann im purpurroten Mantel auf dem Pferd ist die wichtigste Person bzw. als Feldherr zu interpretieren; er steht unter der Fahne des Königreichs Polen.

Der Titel des Bildes weist auf die Darstellung der Schlacht bei Grünwald hin. Grünwald ist ein kleines polnisches Dorf etwa zwanzig Kilometer südwestlich von Olsztynek am Rande Masurens. Es war im 15. Jahrhundert Schauplatz einer der entscheidenden Schlachten der polnischen sowie litauischen

Geschichte, also eines historischen Ereignisses. Am 15. Juli 1410 trafen hier zwischen Grünwald und Tannenberg (poln. Stębark) die vereinten Armeen der Litauer, Polen, Russen, Tataren und Böhmen auf das Heer des Deutschen Ordens. So ist die Schlacht auch unter beiden Namen, nämlich als „Schlacht bei Tannenberg“ sowie als „Schlacht bei Grünwald“ bekannt. Sie endete mit einer schweren Niederlage des Deutschen Ordens und bildete den Kulminationspunkt einer endlosen Reihe von Auseinandersetzungen um Gebietsansprüche im ausgehenden Mittelalter im osteuropäischen Raum.

Aufgrund der Kommentare, die der Maler selbst zu dem Gemälde gab, ist der litauische Fürst die zentrale Figur des Bildes.¹⁵ Da die historischen Quellen, die über die Schlacht berichten, keine eindeutigen Aussagen bezüglich der Führung zulassen, war das Thema Anlass eines langjährigen Streites zwischen polnischen und litauischen Historikern. Heute einigen sie sich mit der Schlussfolgerung, dass der litauische Fürst Vitautas die militärische und der polnische König Wladislaw Jagiello die politische Führung innehatte.¹⁶

¹⁵ Janusch Bogucki, Matejko, Warszawa 1955, S. 185.

¹⁶ Vgl. Mečislovas Jučas, Žalgirio mūšis, Vilnius 1990; Sven Egdahl, Žalgiris: šiandienos žvilgsnis, Vilnius 1999.

Mit der Schaffung des Bildes unternahm Jan Matejko eine historische Rekonstruktion des Ereignisses. Er befasste sich mit dem Werk des polnischen Geschichtsschreibers Jan Długosz (1415-1480). Das Werk „Opera Omnia“ (1455-1480)¹⁷ ist eine Quelle, wo aus der polnischen Perspektive über die Schlacht bei Grünwald berichtet wurde. Auf die militärische Führung des litauischen Fürsten Vitautas in der Schlacht weist auch Jan Długosz hin.¹⁸

Der litauische Großfürst Vitautas und Polens König Wladislaw Jagiellone verbündeten sich 1410 gegen den Deutschen Orden. Litauen war zu dieser Zeit kein Teil Polens. Seit 1387 war es zwar über dynastische Verbindungen vom polnischen König Wladislaw Jagiellone abhängig, gehörte aber nicht zum Königreich Polen. Mit der Erstarkung des litauischen Fürsten Vitautas, dessen politische Macht stark wuchs, wurde die Unabhängigkeit des Großfürstentum Litauens vom Königreich Polen durch den Vertrag von Astrava (1392) sowie den von Horodle (1401) dann deutlich unterstrichen. Bei Tannenberg tritt Litauen nicht als Teil Polens sondern als selbstständiges Großfürstentum in den Kampf ein.

Das Bild entstand als Selbstbild der Polen. Das Thema der „Schlacht bei Grünwald“ ist zwar der Geschichte Polens und Litauens entnommen, doch reagierte der Künstler durch diese Themenwahl auf die politischen Ereignisse seiner Zeit.¹⁹ Dazu bewegte ihn die wachsende Macht Deutschlands, das nach dem Sieg über Frankreich bei Sedan 1870 wieder in einem Reich vereint war, was die Verfolgung der Polen in den von

¹⁷ Joannis Długossii seu Longini canonici Cracoviensis Opera Omnia cura Alexandri Przeździecki edita Bd. 13, Cracoviae 1863-1887, Historia Polonica Bd.4, libri XI-XII, Cracoviae 1877.

¹⁸ Zu dem Thema vgl. Mečislovas Jučas, *Žalgirio mūšis*, Vilnius 1990, S. 88-90. Sven Egdahl, *Žalgiris: šiandienos žvilgsnis*, Vilnius 1999.

¹⁹ Mehr zu diesem Thema in: Janusch Maciej Michałowski, Jan Matejko, Berlin 1980.

Preußen annektierten Gebieten verstärkte. Die Erinnerung an den Sieg bei Grünwald sollte die Polen, die durch das Deutsche Reich wieder bedroht wurden, zum Widerstand motivieren. Laut heutiger Kunsthistoriker fand die Kunstrichtung, die sich den Dienst an der Nation zum Ziel setzte, im Schaffen von Jan Matejko ihren Höhepunkt.²⁰

In diesem Selbstbild der Polen wurden die Litauer als Verbündete im Kampf gegen den gemeinsamen Feind dargestellt. Für Litauer ist das Bild also als ein Fremdbild zu bezeichnen. Das Bild gewann im 20. Jahrhundert große Popularität in Litauen und genießt sie bis heute. Durch die Darstellung des litauischen Fürsten im Mittelpunkt des Bildes wurde das Fremdbild zum Selbstbild der litauischen Nation. Das Bild ist die zweithäufigste Abbildung in den litauischen Geschichtsschulbüchern.²¹ Es wurden zahlreiche Kopien des Gemäldes im Land hergestellt. Eine Kopie wurde von Jan Styka für das Museum des Krieges in Kaunas gefertigt. Das Bild erlangte seine Popularität durch die Präsentationsräume und durch zahlreiche Abbildungen und Kopien. Das Original des Gemäldes wurde 1999 zum ersten Mal in Litauen ausgestellt. Die große Zahl der Besucher ist ein Beweis dafür, dass das Bild zum Identifikationsobjekt der Litauer geworden ist.²²

Die Fremdbilder nehmen heute im visuellen Gedächtnis der Litauer einen besonderen Platz ein. Die quantitative Analyse

²⁰ Jan Ostrowski, Die polnische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn der Moderne, München 1989, S. 80.

²¹ Aus den 22 analysierten Schulbüchern für die Geschichte Litauens (Erscheinungsjahr von 1910 bis 2000) war das Bild „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko in zwölf präsent. Häufiger erscheint in den Geschichtsschulbüchern nur das Bild aus dem 17./18. Jahrhundert, das den litauischen Großfürsten Vitautas darstellt.

²² Nach den Angaben des Statistikzentrums des Museums der angewandten Kunst Litauens in Vilnius wurde das Gemälde „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko von 15. April bis 9. Oktober 1999 von 172 000 Besuchern bewundert (zum Vergleich: Das Museum hatte von Dezember 1999 bis Februar 2000 25 768 Besucher).

der Bildgestaltung eines der aktuellsten Schulbücher für die Geschichte Litauens²³ zeigt, dass 17 % der Abbildungen des Schulbuches aus Fremdbildern bestehen. Sie erscheinen in den Geschichtslehrbüchern als Illustrationen für die Geschichte Litauens, ohne ihr Entstehungsdatum, ihre Herkunft oder ihre Darstellungsperspektive zu erörtern.

Wie einige Beispiele gezeigt haben, lässt sich der Bezug zu Litauen oder Litauern auf den Fremdbildern selten durch typische litauische ikonografische Kennzeichen erkennen. Die Darstellung der Litauer in alten Handschriften lässt sich durch den Zusammenhang zwischen Text und den ihn illustrierenden Bildern oft nur vermuten. Da es in vielen Fällen schwer zu beweisen ist, dass es sich um eine Darstellung der Litauer handelt, sollte die Verwendung der Fremdbilder in Schulbüchern genau geprüft werden.

Wie es schon erläutert wurde, haben einige Bilder dank der Häufigkeit ihrer Präsentation in der Öffentlichkeit einen Platz im Bildgedächtnis der Litauer bekommen. Die Rolle der Repräsentationsräume für die identitätsbildenden Bilder ist das nächste Thema dieser Arbeit.

²³ Für die Analyse wurde das neueste in Litauen herausgegebene Geschichtsschulbuch ausgewählt: Rustis Kamantavičius u.a. (Hg.), Lietuvos istorija 11-12 klasėms, Vilnius 2000.

3. Der Präsentationsraum der identitätsbildenden Bilder

Bilder wurden und werden bis heute in bestimmten „Räumen“ der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Präsentation ist wichtig, um die gewünschte Wirkung der Bilder untersuchen zu können. Die Aufmerksamkeit wird dabei auf die wichtigsten und zur jeweiligen Zeit publikumswirksamsten Präsentationsräume der Selbst- und Fremdbilder gerichtet. Diese Räume lassen sich in reale, mediale und öffentliche Räume einteilen. Als reale Räume werden Kirchen, Ausstellungen und Museen und als mediale Räume die Zeitungen, die Bücher und die Schulbücher bezeichnet. Die Straße ist ein öffentlicher Raum, wo Bilder ihre Präsenz erhalten.

Das Streben, ein Bild für die Zuschauer zugänglich zu machen, weist auf die Absicht des Malers oder des Auftraggebers hin, die Botschaft des Bildes auf ein Publikum zu übertragen. Ein Bild erreichte bzw. erreicht durch den Raum, wo es präsentiert wurde bzw. wird, einen bestimmten Betrachterkreis. Ein Bild in einem Raum wirkt auf einen Betrachter meist im Zusammenhang mit seinem Ausstellungsraum. Da heute nur sehr wenige Quellen über die Wirkung der Bilder auf die Betrachter sowie die Wahrnehmungen der Bilder durch Zeitgenossen berichten, ermöglicht die Analyse der Zusammenhänge zwischen einem Bild und seinem Präsentationsraum den Kreis der potenziellen Betrachter festzustellen.

Ferner könnte die „Wanderung“ des Bildes durch verschiedene Räume, wie sie manche Bilder im Laufe der Zeit erlebt haben, über die Bedeutung, die die Betrachter dem Bild in verschiedenen Epochen widmeten, Aufschluss geben. Dadurch

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

wird es möglich, Zusammenhänge zwischen der Präsenz des Bildes und der Identität der Betrachter zu knüpfen.

Die Analyse der medialen Präsentationsräume ergibt, dass es sich hier um eine Art Speicher eines kollektiven Gedächtnisses handelt. Die Häufigkeit der Präsentation eines Bildes im medialen Raum, z. B. in Büchern oder Schulbüchern, weist auf einen Anspruch hin, das eine oder das andere Bild im Gedächtnis der Leser zu speichern. Die quantitative Analyse medialer Präsentationsräume ermöglicht festzustellen, welche Bilder zum Bildgedächtnis der Litauer gehören.

Außerdem ist die Tatsache bemerkenswert, dass manche Selbstdarstellungen der Litauer durch die Beschränktheit des Präsentationsraumes ihre Wirkung auf den Betrachter verloren haben. Da diese Bilder von Bedeutung für die Identität der Litauer heute sein könnten, müsste dieser Raum durch das gegenwärtige Schulbuch wieder geschaffen werden.

3.1 Die katholische Kirche

Die Kirche war lange Zeit der einzige öffentliche Präsentationsraum für Kunst. Seit dem 17. Jahrhundert bot die katholische Kirche in Litauen den Raum, in dem Bilder für die Gläubigen als Besucher der Kirche zugänglich waren bzw. manche bis heute sind. Dabei handelte es sich sowohl um Darstellungen der Litauer, die im Auftrag der katholischen Kirche angefertigt worden sind, als auch solche im Auftrag von Litauern entstandene Selbstdarstellungen, die in der Kirche ausgestellt wurden.

Die Kirche als Institution vereinigt in sich eine Gemeinschaft, die eine konfessionelle Identität besitzt. Die Kirche als sakrales Gebäude fungiert als ein Ort der Repräsentation mit dem

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

höheren Ziel und Zweck, die Gegenwart des Göttlichen zu demonstrieren.¹ Die Bilder im Kirchenraum gehören zum Komplex der Gegenstände, die das Göttliche anschaulich sichtbar machen sollen. Wie die Untersuchungen zeigen, war die Kirche nicht nur ein Raum der Repräsentation des Göttlichen für die Gläubigen, sondern auch ein Raum, den die Gläubigen für die Selbstrepräsentation nutzten. Es war der Raum, wo sowohl die Selbstbilder der konfessionellen als auch die der nationalen Gemeinschaft präsentiert wurden. In die Gesamtheit des Kirchenraumes wurden neben den Reliquien und sakralen Bildern, die die Frömmigkeit der Besucher stärken sollten, die Darstellungen der Litauer, die im Auftrag der Kirche entstanden, integriert. Das Wirkungsvermögen dieser Bilder war an litauische Besucher gerichtet. Sie sollten zusammen mit den sakralen Bildern die Litauer zum Katholizismus bekehren.

Dieses Ziel beanspruchten hauptsächlich die Bilder, die im ersten Teil dieser Arbeit analysiert wurden, wie die Darstellung der Franziskaner-Märtyrer (Abb. 1-1) sowie die Gemälde „Gesegneter Vitus“ (Abb. 1-3) und „Der hl. Johannes Capestrano“ (Abb. 1-5). Darstellungen der Litauer als Heiden oder als Anhänger der Reformation im Hintergrund der Bilder werden den Darstellungen der Litauer als Christen sowie als Katholiken im Vordergrund der Gemälde gegenübergestellt. Diese Bilder sollten im Raum der Kirche die Identifikation der Litauer mit dem Christentum bzw. dem Katholizismus hervorrufen und verstärken. Zu diesem Zweck wurden historische Persönlichkeiten mit einer bereits vorhandenen Vorbildfunktion sowie identitätsfördernde Ereignisse aus der Geschichte Litauens ausgewählt. So entstand beispielsweise Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts im Auftrag der katholischen Kirche in Brasta das Bild, das den litauischen

¹ Horst Wenzel, Hören und Sehen. Schrift und Bild, München 1995, S. 95.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Großfürsten Vitautas als historischen Stifter dieser Kirche darstellt (Abb. 1-6).

Zum Ausstellungsraum Kirche fanden auch Selbstdarstellungen der Litauer Zugang, die ein positives Glaubensbild vermittelten. Es waren hauptsächlich Bilder, auf denen ein Heiliger helfend für Litauer in Notsituationen wie etwa im Krieg auftrat. Ende des 18. Jahrhunderts wurde zum Beispiel für die Hl.-Stanislaus-Kirche in Rom das Gemälde „Der hl. Kazimirus zeigt dem litauischen Heer die Furt über den Fluss Düna bei Polozk“ von Franzisk Smuglewicz angefertigt. (Abb. 1-11). Im 19. Jahrhundert beauftragte die Kirche in Šanciai (Kaunas, Litauen) für deren Friedhofskapelle das Bild des hl. Kazimirus, auf dem er als Beschützer der napoleonischen Truppen in Litauen dargestellt wird (Abb. 1-13). Und schließlich lässt sich hier auch das Gemälde von Adomas Varnas „Mindaugas' Krönung“ erwähnen, das im Auftrag der katholischen Kirche in Chicago im Jahr 1955 entstand (Abb. 1-27).

Die Präsentation dieser Bilder im Raum der Kirche machte die dargestellten Personen und Ereignisse für die Betrachter gegenwärtig und betonte ihren Bezug zur katholischen Kirche. Die Kirche stellte ihren Raum für die Präsentation dieser Bilder zur Verfügung, um die dargestellten Persönlichkeiten und Ereignisse in Verbindung zum katholischen Glauben zu setzen. Die Besucher konnten sich beim Betrachten dieser Bilder in der Kirche ihre Vorstellungen (Imagination) über nationale Geschichte bilden, und verbanden diese automatisch mit dem katholischen Glauben.

Eine erstaunliche Variante der Teilung eines Präsentationsraumes durch Einschränkung der Publikumszugänglichkeit findet man bei der im Auftrag des litauischen adligen Kristupas Zigmantas Pacas in der zweiten

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Hälfte des 17. Jahrhunderts entstandenen Freskengruppen in der Maria-Heimsuchung-Kirche im Pažaislis-Kloster (Kaunas) (Abb. 1-8, Abb. 1-9 und Abb. 1-10): Die Freskengruppen mit der Darstellung der Taufe des litauischen Fürsten Netimeras während der ersten christlichen Mission nach Litauen und das Bild „Maria als Königin“ sind in unterschiedlich zugänglichen Räumen der Kirche platziert. Dem Bild „Maria als Königin“ wird ein zentraler Ehrenplatz auf der Kuppel gewährt, während die acht Bilder mit der Darstellung der ersten Taufmission das Gewölbe im Sakristeiaufgang schmücken. Dieser Raum ist nur dem Kirchenpersonal zugänglich. Im Selbstbild des litauischen Adligen hat sich die Erzählung über die erste christliche Mission zwar eingefügt, er konnte sich mit dem ersten christlichen Fürsten sowie mit den Angehörigen des Fürsten identifizieren. Das Ende der Erzählung, nämlich die Ermordung des Missionars durch die litauischen Heiden, schien aber nicht repräsentativ zu sein, weswegen dieser Bildergruppe ein weniger zugänglicher Raum gewidmet wurde.

Einige Bilder aus dem Raum der Kirche erlebten im Laufe der Zeit eine Wanderung durch die Präsentationsräume. Eines der besten Beispiele dafür bildet das Gemälde, das für die katholische Kirche im protestantischen Ort Brasta Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts entstand (Gemälde des Großfürstens Vitautas, Abb. 1-6). Im Laufe der Zeit wurden diverse Kopien, die jedoch nur geringe, auf private Adelskreise begrenzte Verbreitung fanden, angefertigt.² Unklar ist, ob auch das Original aus der Kirche zeitweise in einer Privatsammlung verschwunden war.³ 1852 wurde das Gemälde aus der Kirche in Brasta dann im Dom in der Hauptstadt Vilnius aufgehängt.⁴

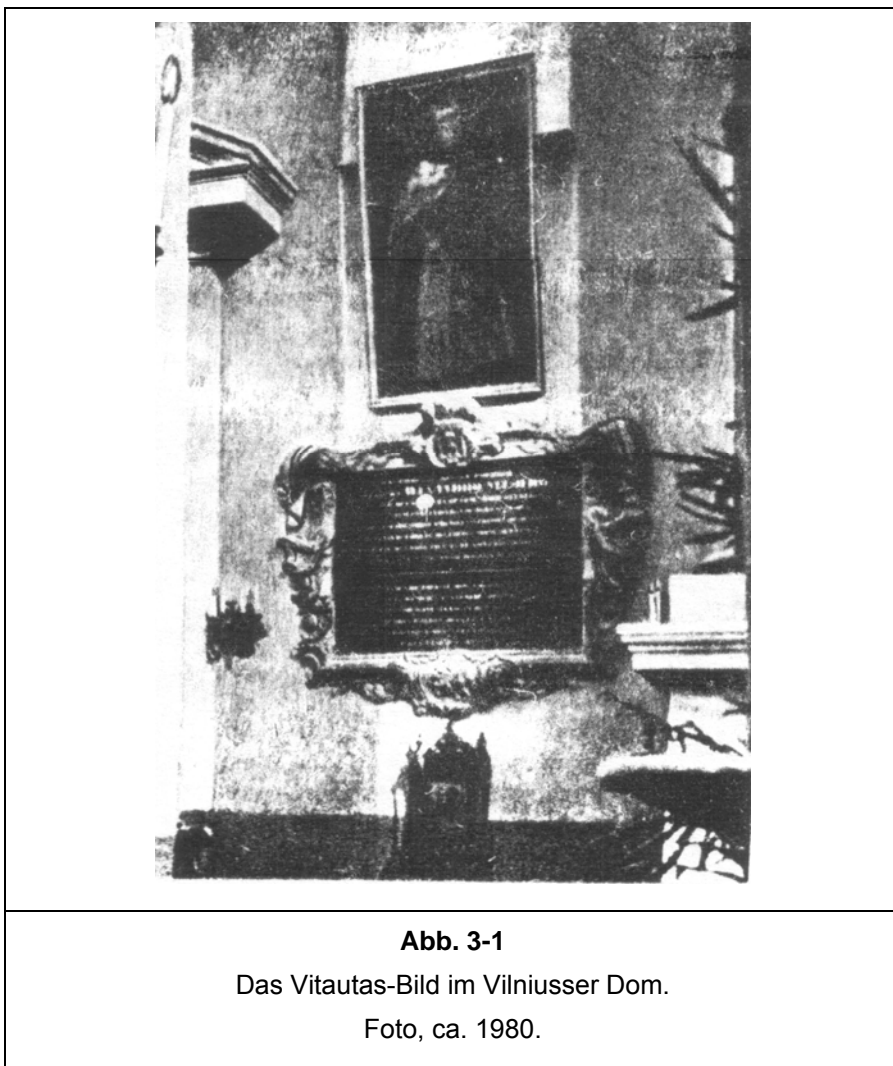
² Vgl. Marija Matušakaitė, *Portrėtas 16-18 amžiaus Lietuvoje*, Vilnius 1984, S. 40.

³ Vgl. Marija Matušakaitė, *Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose*, in: *Menotyra 7* (1977), S. 137, 154.

⁴ *Lietuvos vienuolynų dailė*, Vilnius 1998, S. 74.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Das Gemälde aus dem Raum der Kirche in der Provinz Litauens eroberte den Raum der Hauptkirche in der Hauptstadt (Abb. 3-1).



Durch den Wechsel des Raumes erlangt das Bild eine andere Bedeutung. Im Raum der Provinzkirche verewigte es für die katholische Gemeinde des 18. Jahrhunderts die historische Persönlichkeit des Fürsten Vitautas als Stifter der katholischen Kirche im Ort. Im Dom der Hauptstadt verewigte das Bild für die Litauer im 19. Jahrhundert den Fürsten des Großreiches Litauen bzw. die historische Persönlichkeit aus der Zeit, die die Litauer als Blütezeit des litauischen Staates bezeichneten. Die Persönlichkeit des Fürsten verkörperte für die Litauer das

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

„Litauische“. Der Präsentationsraum selbst, der Dom, war während der zaristischen Regierung in Litauen eine von wenigen Kirchen, die den Maßnahmen der Russifizierungspolitik im Land entgangen waren.

Die Wichtigkeit des Bildes für die Litauer beweist auch die Tatsache, dass 1853 die so genannte „Archäologische Kommission“ an der Universität Vilnius sich um eine Denkmaltafel bemühte, um den Namen und die Regierungszeit des Fürsten unter dem Gemälde zu verewigen.⁵ Später wurde das Werk im Vilniusser Dom zum Gedenkort. Auf einem Archivfoto von 1910 sind unter dem Gemälde Blumenkränze zum 500. Jahrestag des Sieges bei Grünwald niedergelegt.⁶ Heute hängt dieses Gemälde im Präsidentenpalast in Vilnius im Arbeitszimmer des litauischen Präsidenten.

Obwohl die Kirche ein wichtiger und früher Repräsentationsraum für die Selbstbilder war, hatten jedoch nicht alle Bilder Zugang zu diesem Raum gefunden. Die Auswahl der Bilder wurde durch den Bezug des Bildinhaltes auf die Kirche sowie die Religion bestimmt. Dieser Raum war zuständig für die Unterstützung der konfessionellen Identität der Betrachter. Die katholische Kirche bot ihren Raum für die Präsentation derjenigen Bilder, die in Verbindung mit der Selbstidentifikation der Litauer mit den Darstellungen einen missionarischen Charakter hatten.

⁵ Rūta Janonienė, *Dailės studijos Vilniuje 1831-1863*, in: *Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos*, Torun/ Vilnius 1996, S. 287.

⁶ Litwa. Pismo illustrowane litewskie. *Dwutygodnik illustrowany litewskie w języku polskiem*. Nr. 24 (1910), S. 365.

3.2 Das Buch

Einen weiteren Raum für die Selbstbilder bot das Buch. Im 17. Jahrhundert wurde im Großfürstentum Litauen das gedruckte Buch zu einem Präsentationsraum der Bilder. Diese Bilder erschienen im Auftrag von litauischen Adligen. Emblemartige Bilder tauchten oft nur auf den Titelblättern der Bücher auf. Es waren bildliche Ausdrucksformen der Buchinhalte. Die Hauptaussage der Texte wurde in ikonografische Symbole umgesetzt. Solche Bilder lassen sich naturgemäß nur schwer von ihren ursprünglichen Präsentationsräumen bzw. vom Buch trennen. Ohne Text lässt sich das Bild oft nicht entschlüsseln. Das Buch ist ein unmittelbarer Präsentationsraum dieser Bilder.

Ein Beispiel dafür bildet der emblemartige Kupferstich, der für das Titelblatt der Lobrede an die litauische Adelsfamilie Chodkiewicz 1642 vom Grafiker Konrad Götke in der Druckerei der Vilniusser Akademie angefertigt wurde (Abb. 1-7). Das Bild erschien auf dem Titelblatt des Buches; ein in das Bild eingearbeiteter Titel erwähnt den Empfänger sowie den Autor der Lobrede, den Autor des Bildes sowie den Erscheinungsort und das Jahr des Buches. Auf diese Weise wurde dem Bild die Funktion des Titels zugeteilt. Das Bild stellt die Hauptdarsteller des Buches, nämlich sieben berühmte männliche Angehörige aus der litauischen Adelsfamilie Chodkiewicz, vor. Die Zugehörigkeit der dargestellten Personen zu dieser Adelsfamilie lässt sich auf dem Bild durch das Wappen der Familie nachvollziehen. Die Lobrede in Form eines Buches gab in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einer der Nachkommen der Familie Chodkiewicz in Auftrag.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Der Umfang des Präsentationsraumes, den das Buch für das Bild bietet, wird durch den Umfang der Auflage des Buches beschränkt bzw. erweitert. Es ist heute nicht bekannt, in wie vielen Exemplaren das Buch „Septem Chodkiewiczii heroes ...“ erschien. Deswegen ist es schwierig, die Anzahl der potenziellen zeitgenössischen Betrachter des Bildes einzuschätzen. Es ist aber sicher, dass sie bei der damaligen Verbreitung der Bücher nur einem sehr begrenzten Leserkreis zur Verfügung standen und deshalb als Präsentationsraum keine nennenswerte Bedeutung für die Ausbreitung der für die Identitätsbildung der Litauer wichtigen Bilder erlangten. Die Technik der Lithografie, die im 19. Jahrhundert auch in Litauen Einzug hielt, ermöglichte es dann, den kleinen Kreis derer, die das Privileg hatten, die abgebildeten Bilder in den Büchern zu sehen, zu lesen oder besitzen zu können, erheblich zu erweitern. Das Bild wurde dadurch zum Massenmedium bzw. wurde für ein breiteres Publikum präsent.

Das vorige Beispiel hat die Entstehung des Selbstbildes im Raum des Buches anschaulich gemacht. Das nächste Beispiel zeigt, wie das Selbstbild aus dem Raum der Kirche in den Raum des Buches „einwandert“. Durch den Präsentationsraum, den das Buch bietet, erreichte das Selbstbild nicht nur ein erheblich breiteres Publikum, sondern durch die Häufigkeit des Erscheinens des Bildes im Raum des Buches führte sich das Bild ins Bildgedächtnis der Zuschauer ein. Das Bild wurde zum Objekt der visuellen Identität der Litauer.

Das beste Beispiel dafür ist ein Porträt, das den Großfürsten Vitautas darstellt. Es handelt sich dabei um das schon erwähnte Gemälde, das Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts für die katholische Kirche in Brasta (Litauen) entstand (Abb. 1-6). Mitte des 19. Jahrhunderts wurde dank der

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Technik der Lithografie ein neuer Raum für das Vitautas-Bild geschaffen: Das Bild wurde in Form der lithografischen Illustration im Raum des Buches⁷ sowie im Raum der öffentlichen Presse⁸ für die lesenden Litauer präsent. Die Lithografie des Gemäldes wurde durch ein zusätzliches Detail, nämlich das Staatswappen des litauischen Staates, ergänzt und als Abbildung in den Geschichtsbüchern und in historischen Romanen eingesetzt. Auf diese Weise wurde der ursprüngliche Repräsentationsraum des Bildes, nämlich der Raum der Kirche, durch den Raum des Buches erweitert.

Erst der Raum des Buches machte das Vitautas-Bild für ein breiteres Publikum präsent und setzte es auf diesem Weg im Bildgedächtnis der Litauer fest. Zu dessen Bestandteilen können heute außer dem Vitautas-Bild auch die Bilder zur Vilnius-Gründungslegende von Michael Elviro Andriolli aus dem 19. Jahrhundert (Abb. 1-18 und Abb. 1-19)⁹ sowie das Bild der Franziskaner-Märtyrer aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 1-2)¹⁰ gezählt werden. Auch sie wurden durch die hergestellten Kopien in Büchern präsent gemacht. Diese Bilder sind seit Anfang des 20. Jahrhunderts zu „Pflichtbildern“ für fast jedes Geschichtsschulbuch Litauens geworden.

⁷ Von dem Vitautas-Bild aus dem 17./18. Jahrhundert sind einige Lithografien entstanden, eine von Juozapas Ozemblowski wurde zur Illustration für „Historya miasta Wilno“ von Michael Bielinski, (1836, T. 1, S. 110) verwendet; eine Gravüre von Tomasz Hesse illustrierte den Roman von Jozef Ignacy Kraschewski „Vitolio rauda“ (Wilno 1842) sowie das Buch von Winzent Syrakomla „Wędrówi po moich niegdyś okolicach“ (Wilno 1853, S. 81-82). Eine Lithografie von Juozapas Ozemblowski wurde zur Illustration des Buches von Jozef Ignacy Kraszewski „Wilno od początkow jego do roku 1750“ (T. 4, Wilno 1842, S. 89) angefertigt.

⁸ Die Lithografie von Juozapas Ozemblowski von 1841 illustrierte zum Beispiel den Artikel von Jozef Lepkowski „Witold Wielki Ksężnę Litewski, in: Tygodnik Illustrowany Nr.5, Bd. 1, 1876, S. 309-311.

⁹ Die Zeichnungen vom Michael Elviro Andriolli sind nur als Holzschnitte von Boleslaw Puc erhalten. Vgl. Senoji Lietuvos grafika, Vilnius 1995, S. 193.

¹⁰ Der Bildinhalt des Gemäldes wurde von Juozapas Perlis im 19. Jahrhundert im Kupferstich festgehalten. Vgl. Senoji Lietuvos grafika, Vilnius 1995, S. 17.

3.3 Ausstellungen

Anfang des 19. Jahrhunderts erlangt noch ein weiterer Präsentationsraum eine öffentlichkeitswirksame Bedeutung - die Ausstellung. Die Ausstellung als eine Veranstaltung, auf der Bilder zur Schau gestellt werden, ist in Litauen seit Anfang des 19. Jahrhunderts bekannt. 1809 wurde zum ersten Mal in Litauen ein Bild in einem öffentlichen nicht- kirchlichen Raum speziell zum Betrachten ausgestellt. In der Universität Vilnius wurde das Gemälde „Jan Karol Chodkewicz nimmt vor dem Kriegszug nach Chotim Abschied von seiner Frau Ona“ von Josef Oleschkewicz (1777-1830) der akademischen Öffentlichkeit präsentiert. Es war nicht nur die erste öffentliche Präsentation eines Bildes in einem weltlichen Raum in Litauen, sondern auch die erste öffentliche Ausstellung des Historienbildes. Das blieb aber ein Einzelfall. Im Katalog der ersten Malereiausstellung, die in Litauen 1820 stattfand, gab es kein Bild der Historienmalerei,¹¹ was beweist, dass sie am Anfang des 19. Jahrhunderts in der Öffentlichkeit Litauens noch nicht präsent war.

Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts markiert das steigende Nationalbewusstsein der Litauer auch den Wandel des Geschichtsbewusstseins. Diese Steigerung wird von Historikern als Wandlung im Nationalbewusstsein der Litauer bezeichnet.¹² Die litauische Elite und vor allem die Maler begannen sich stark auf „das Litauische“ zu konzentrieren. 1907 wurde so das „Bündnis der litauischen Maler“ gegründet. Man dachte hier an litauische Themen und litauische Ausdrucksweisen in der Malerei und brachte das Programm der

¹¹ Der Katalog der Ausstellung von 1820 wurde publiziert in: Dziennik Wilenski, 1820, Liepiec, Archivfundus der Kunstakademie Vilnius, Fundus Nr. 05254.

¹² Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva, Vilnius 1996, S. 30.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

„litauischen Malerei“ „zur Welt“.¹³ Ebenso wurden einige Ausstellungen mit Werken litauischer Maler organisiert.¹⁴ Bei der Eröffnung der ersten Ausstellung von litauischen Künstlern im Jahr 1907 wurde dieser Ausstellung von Antanas Zmuidzinavicius, dem Vorsitzenden des Organisationskomitees, eine „große Bedeutung“ zugesprochen. Laut ihm bedeutete es für die Litauer an erster Stelle das Erkennen von sich selbst als Nation, und ferner hat es zur Anerkennung der litauischen Nation unter den anderen Nationen beigetragen, denn diese Ausstellung war ein Anlass für die internationale Presse, über Litauen zu schreiben.¹⁵ Die Kataloge der ersten acht Ausstellungen (im Zeitraum von 1907 bis 1914) zeigen, dass „das Litauische“ grundsätzlich durch Volkskunst (Holzschnitzerei, Textilien usw.), die Darstellungen der Naturlandschaften und durch die Porträts von Litauern präsent war.

Die Ausstellungen leisteten nicht nur einen Beitrag zur Popularisierung von litauischer Kunst. Zu Ausstellungen als Räumen, die einen Massenzulauf hatten, haben die litauischen Maler Bilder gebracht, deren Inhalte eine politische Botschaft zu übertragen hatten. Diese Bilder unter der russischen Herrschaft auszustellen, war nicht immer leicht. Während der vierten Kunstausstellung der litauischen Künstler, die 1910 im Nachbarland Lettland stattfand, verlangte die zaristische Regierung beispielsweise, ein Gemälde mit dem Titel „Märtyrerin“ von Konstantinas Stabrauskas zu entfernen.¹⁶ Die

¹³ Zum Thema litauische Motive sowie litauische Themen in der Kunst in: Dalia Stonienė, Tradicija ir modernumas 1956-1970 lietuvių tapyboje, in: Vilniaus dailės akademijos darbai 15 (1998), S. 91-100.

¹⁴ Vgl. Egidijus Aleksandravičius, Antanas Kulakauskas, Carų valdžioje. 19 amžiaus Lietuva, Vilnius 1996, S. 303.

¹⁵ Äußerung von Antanas Žmuidzinavičius in „Vilniaus žinios“ (1905), veröffentlicht in: Ona Mažeikaite, „Lietuvių dailos pradžia“, in: Dailės palikimas ir tyrinėjimai, Vilnius 1996, S. 66.

¹⁶ Pranas Čepėnas, Naujųjų laikų Lietuvos istorija T. 1, Vilnius 1977, S. 514.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

„Märtyrerin“ konnte mit Litauen unter der Fremddregierung identifiziert werden.

Alle diese Fakten weisen darauf hin, dass die Ausstellung im Vergleich z. B. mit dem statischen Raum der Kirche ein flexibler Raum für die Präsentation war. Die Kurzfristigkeit sowie die Wechselhaftigkeit der Ausstellung aktivierten die Besucher zur Betrachtung und Bewertung. Die Veranstaltungen wurden zum nationalen Ereignis. In den Zeiten der unabhängigen Republik Litauen (1918-1940) wurde die Ausstellung nicht nur zum Präsentationsraum litauischer Kultur und der Selbstbilder, sondern die Zeitgenossen nutzten die Ausstellung, um die Nation durch ihre Kultur und ihre Geschichte zu präsentieren. Die Geschichte des litauischen Staates wurde zum Objekt, das Litauen für die internationale Öffentlichkeit repräsentieren konnte.

Für die internationale Ausstellung, die 1939 in New York stattfand, beauftragte die litauische Regierung die Maler, Bilder zu folgenden Themen zu schaffen: „Krönung von Mindaugas“, „Algirdas schlägt mit dem Schwert an das Tor des Kremls [Stadtter von Moskau]“, „Schlacht bei Grünwald“, „Gründung der Vilniusser Akademie“, „Napoleon verleiht die Macht an Litauen“ und „Die Proklamation der Unabhängigkeit 1918“.¹⁷ Die Geschichte wurde zum Mittel der Selbstpräsentation der Litauer und die Ausstellung zum Raum, wo die Selbstbilder der Nation zur Schau gestellt wurden.

Während der sowjetischen Regierung in Litauen (1940-1990) bildete die Ausstellung den Präsentationsraum für die kommunistische Ideologie und unter dem Einfluss dieser Ideologie entstandenen Selbstdarstellungen der Litauer. Die

¹⁷ Valstybės remiamos parodos Lietuvos Respublikoje 1918-1940, in: Menotyra 1 (1996), S. 51.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Ausstellung wurde auch zum Raum der politischen und ideologischen Propaganda.

Heute wird erneut versucht, über Ausstellungen das nationale und lange Zeit verbotene Bildergut dem litauischen Volk nahe zu bringen. Die Ausstellung „Christentum in der Kunst“, die in Vilnius von 1999 bis 2003 für die Besucher geöffnet war, machte diejenigen Bilder zugänglich, die in den Zeiten des sowjetischen Litauens (1940-1990) aus ideologischen und politischen Gründen für die Öffentlichkeit nicht präsent gemacht werden durften. Es sind Werke der kirchlichen Kunst, die von den katholischen und den orthodoxen Kirchen Litauens seit 1940 vor der Vernichtung in heimlichen Depots bewahrt wurden. Hier werden auch einige Selbstbilder der Litauer ausgestellt. Und zwar die Gemälde „Gesegneter Vitus“ (Abb. 1-3) „Der hl. Johannes Capestrano“ (Abb. 1-5) sowie das Gemälde „Der hl. Kazimirus“ (Abb. 1-11).

Selbstbilder der Litauer werden im Raum der Ausstellung sowie im Rahmen des Ausstellungsthemas zum Repräsentanten der Kunst, die unter dem Einfluss des Christentums bzw. im Auftrag der katholischen Kirche in Litauen entstanden sind. Die Kirche nutzt nicht den Raum der einzelnen Kirchen für die Repräsentation der Bilder, sondern stellt die ganze thematisch geordnete Sammlung im öffentlichen weltlichen Raum aus. Durch die Präsentation der gesamten Bilder in einem Raum wird die Wirkung auf den Zuschauer größer. Bereits von der Eröffnung im Dezember 1999 bis zum Januar 2000 haben nach Angaben des Statistikzentrums des Museums 25 768 Personen die Ausstellung besucht.

3.4 Das Museum

Noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das Museum zu einem populären Präsentationsraum in Litauen. Das Museum als Präsentationsraum der identitätsbildenden Bilder der Nation kann man am Beispiel des Museums in Kaunas darstellen, das 1921 auf die Initiative von Vladas Nagevicius, eines Generals der litauischen Armee, mit dem Ziel entstand, die Nation „Litauen“ durch ihre heldenhafte Vergangenheit zu präsentieren.¹⁸ Es trug ursprünglich den Namen „Museum des Krieges“ und besaß unter diesem Schwerpunkt eine entsprechende Sammlung von Exponaten. Das Hauptkonzept des Museums war es, den Kampf der litauischen Nation für die Unabhängigkeit des Staates von den Ursprüngen bis zur Gegenwart darzustellen.¹⁹ Für die chronologische Darstellung der „kriegerischen“ Vergangenheit hatte man sich oft für Bilder als Medium entschieden. Das Museum beauftragte dazu bei zeitgenössischen Malern fehlende Exponate. Aus diesem Grund besitzt das Museum heute eine große Sammlung von Schlachtenmalerei des 20. Jahrhunderts.

Das Museum hat außerdem seine Sammlung durch Kopien erweitert. Im Auftrag des Museums entstanden ferner Gemälde, die nach Zeichnungen von Malern aus dem 19. Jahrhundert gefertigt wurden, beispielsweise „Tod von Gediminas“ oder „Gründung der Stadt Vilnius“ von Zigmuntas Petravicus. Das Museum bestellte auch eine Kopien des Gemäldes „Gründung der Universität in Vilnius“ von Vincentas Smakauskas.

¹⁸ Janina Stuokienė, Batalinė dailė Vytauto Didžiojo karo muziejuje, in: Kauno diena 24 (1999), S. 23.

¹⁹ Für den Hinweis bedanke ich mich herzlichst beim wissenschaftlichen Mitarbeiter des Museums in Kaunas, Stanislovas Gečas.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Das Museum wurde auch zum Präsentationsraum der identitätsbildenden Fremdbilder. 1937 beispielsweise hat das Museum in Paris die Gemälde „Vitautas Schwur“, „Schlacht bei Grünwald“ sowie „Vitautas bei der Grünwaldschlacht“ der Brüder Jan und Todeusch Styka erworben.²⁰ 1927 wurden Kopien der Gemälde „Schlacht bei Grünwald“ und „Lublin Union“ des polnischen Malers Jan Matejko im Auftrag des Museums angefertigt. In allen diesen Bildern wurden die heldenhaften Siege sowie die nationalen Helden dargestellt. Diese Bilder sowie die gesamte Idee des Museums entsprachen dem Bedarf nach nationaler und historischer Selbstidentifikation. Sie sollten am Aufbau, Erhaltung und Bildung der Identität bei den Zeitgenossen sowie zukünftigen Betrachtern beteiligt sein. Eine Aktion veranschaulicht dies besonders eindrucksvoll: Das Gemälde „Vitautas am Schwarzen Meer“ von Vitautas Mackevicus, das das Museum 1930 erwarb, wurde auf eine eindrucksvolle Weise ins Geschichtsbewusstsein der Litauer integriert. Der Untertitel des Archivfotos aus dem Jahr 1933 lautet: „Kriegsmuseum. Das Bild von Vitautas“²¹ (Abb. 3-2).

²⁰ Janina Stuokienė, Batalinė dailė Vytauto Didžiojo Karo muziejuje, in: Kauno diena 24 (1999), S. 23.

²¹ Historisches Staatsarchiv Litauens, Fund. Nr. 1135, ap.6, byl.83, vnt.3.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

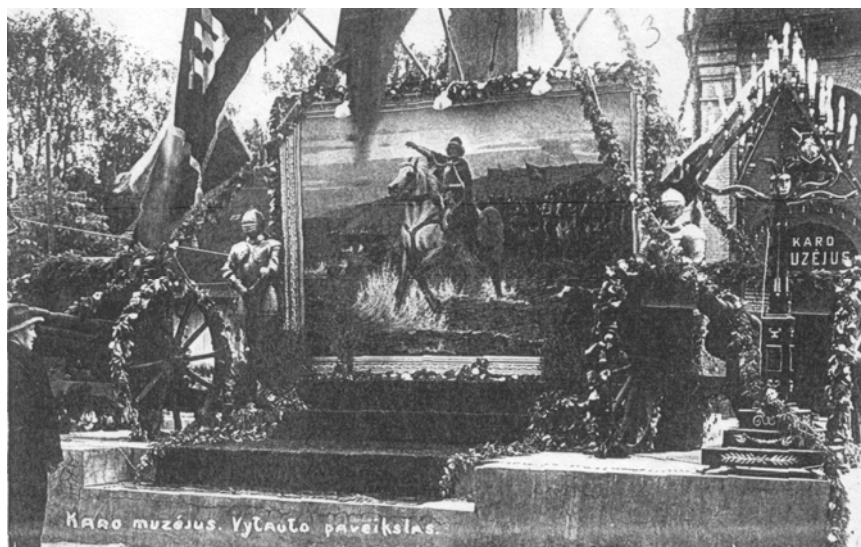


Abb. 3-2

„Kriegsmuseum. Das Bild von Vitautas“

Foto, 1933.

Historisches Staatsarchiv, Litauen.

Auf dem Foto ist das Gemälde auf dem Hof des Kriegsmuseums vor dem Eingang auf einem speziellen altarartigen Gerüst ausgestellt zu sehen. Das Bild war mit einer Eichengirlande geschmückt, darüber wehten drei Fahnen (eine davon ist die Staatsflagge, von der zweiten sieht man nur ein Stofffragment, von der dritten nur den Fahnenmast). Zum Bild führte eine Treppe hinauf, die mit einem Teppich bedeckt war. Rechts und links von dem Bild „halten“ zwei Ritterrüstungen „Wache“.

Auf der rechten Seite des Bildes sieht man einen großen kreuzförmigen Kerzenständer. Links auf dem Foto ist auch ein Besucher verewigt. Der Bau eines solchen Altars im einsehbaren Hof des Museums zeugt davon, dass man den Zuschauer anziehen wollte. Es ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie das Bild zum Altarbild für die Nation gestaltet wird. Das Foto veranschaulicht, wie ein Bild, das den nationalen Mythos und eine Kultperson verewigt, durch den

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Präsentationsraum und die Präsentationsweise im Jahr 1933 zu einem Kultbild der Nation gemacht wurde, das wichtig für die visuelle Identität der Litauer bis heute ist.

Das Gemälde wurde im Jahr 1993 von dem Kriegs Museum zur Eröffnung des Präsidentenpalastes an den amtierenden Präsidenten als Geschenk überreicht. Das Gemälde befindet sich heute im Präsidentenpalast in Vilnius.

Das Museum als Präsentationsraum einer politisch begründeten Bildersammlung stellt einen in Litauen an anderer Stelle nicht erreichten Fundus an Bildern für das Erbe der Nation dar. Ein Museum, das solcherart konzentriert der Nationalbildung dienen sollte, hat jedoch den Nachteil, dass es nur Besucher anspricht, die wirklich diese Art von Bildung suchen oder dafür wenigstens eine gewisse Neugierde zeigen. Um diesem Nachteil ein wenig entgegenzusteuern, wurden möglichst publikumswirksame Inszenierungen aufgebaut sowie Pflichtbesuche dieses Museums im Rahmen des Geschichtsunterrichts eingeführt.²²

²² Für den Hinweis bedanke ich mich herzlichst beim wissenschaftlichen Mitarbeiter des Museums in Kaunas Stanislovas Gečas.

3.5 Die Presse

Ein weiteres Medium, das einen Präsentationsraum für die Bilder bietet, ist die Presse. Die Analyse einiger illustrierter Zeitungen²³ sowie Zeitschriften,²⁴ die in Litauen seit der Wiedererlangung der litauischen Drucksprache im Zeitraum von 1904 bis 1990 erschienen, ermöglichte festzustellen, dass die Zeitungen und besonders die Zeitschriften in den Jahrzehnten der unabhängigen Republik (1918-1940) ein populärer Präsentationsraum für die identitätsbildenden Bilder wurde.

Im Zeitraum von 1904 bis 1910 erschienen nur wenige Bilder in den Zeitungen, was vermutlich finanzielle Gründe hatte. Während der Kriegszeit von 1940 bis 1945 wurden sowohl die antisowjetische wie die prosovietische Presse reichlich mit Fotos illustriert. Die Werke der Geschichtsmalerei kamen dabei kaum zum Einsatz. Die Zeitungen wurden häufiger mit Zeichnungen, die von Zeichnern des Verlags stammten, als mit abgedruckten Bildern bzw. Gemälden, Stichen, Plakaten u. a. illustriert. Dafür waren die technischen sowie finanziellen Möglichkeiten der Verlage entscheidend.

Später wurden in einigen Zeitungen die Bilder zur Gestaltung des Titelblattes benutzt. Das Titelblatt wurde zum Präsentationsraum für Selbstbilder. Auf dem Titelblatt der Wochenzeitung „Aušra“ erschienen Nachbildungen von

²³ Zur Analyse wurden folgende illustrierte Zeitungen herangezogen: *Zycie illustrowane. Dswutygodnik „Kurjera Litewskiego“*, 1907-1909; *Litwa. Pismo illustrowane litwskie*, 1908-1909; *Aušra: dvisavaitinis laikraštis su paveikslėliais, skiriamas darbo žmonėms*, 1911-1915; *Brokowiec: Dwutygodnik ilustrowany. humarystyczno-satyryzny*, 1913-1914; *Bilderschau. Der Wilnauer Zeitung*, 1916; *Jaunimas. Lietuvos: ūkininko priedas*, 1923; *Jaunimas. Lietuvos jaunimo Sajungos laikraštis*, 1924; *Krivulė. Iliustruotas žurnalas. Iliustruotas „Lietuvos“ priedas*, 1925-1927.

²⁴ Die Zeitschriften „Karys“, „Krivulė“, „Naujoji Romuva“ wurden untersucht.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Gemälden aus dem 17. und 18. Jahrhundert wie das Vitautas-Bild sowie das Staatswappenzeichen, der „Weiße Reiter“.²⁵

Die Bilder wurden zur Abbildung der Artikel über die Geschichte Litauens sowie der Berichte über das Kulturleben des Staates benutzt. So wurde zum Beispiel ein Artikel über die Geschichte der Stadt Vilnius in der Zeitung „Jugend“ von 1924 mit der Zeichnung „Gediminas baut die Burg von Vilnius“ von Michael Elviri Andriolli (1882) illustriert.²⁶ Oft bebilderte man die Artikel dieser Art auch mit porträtartigen Darstellungen der litauischen Fürsten.²⁷

Mehr als die Zeitungen wurden die Zeitschriften illustriert. Die Zeitschriften mit dem Schwerpunkt Kultur und Politik versetzte man reichlich mit Bildern, nämlich mit Zeichnungen, Karikaturen, Abbildungen von Gemälden sowie Fotos.²⁸ Ein Beispiel dafür bildet die Zeitschrift mit dem Schwerpunkt Kultur „Krivulė“ (heidnische Bezeichnung für eine Urkunde), die im ersten Jahrzehnt des unabhängigen Litauens von 1925 bis 1927 in Kaunas erschien. Die porträtartigen Bilder illustrierten hier Artikel wie „Die Helden unserer Nation“,²⁹ „Unsere Patrioten“³⁰ und ähnliche.

In Zeitschriften wurden auch Gemälde auf Fotos präsentiert, so zum Beispiel ein Foto in einer Ausgabe der Zeitschrift „Karys“ („Der Kämpfer“) aus dem Jahr 1927, das litauische Soldaten vor „Vitautas Schwur“ von Jan Styka (1901) zeigt. Das Bild

²⁵ Aušra: dvisavaitinis laikraštis su paveikslėliais, skiriamas darbo žmonėms, 2 (1911-1912), S.17; ebd. 6 (1914), S. 69.

²⁶ Jaunimas. Lietuvos jaunimo Sąjungos laikraštis, 1 (1924), S. 7; Aušra: dvisavaitinis laikraštis su paveikslėliais, skiriamas darbo žmonėms 4 (1911), S. 55.

²⁷ Aušra: dvisavaitinis laikraštis su paveikslėliais, skiriamas darbo žmonėms 4 (1911), S. 55; Jaunimas. Lietuvos ukininko priedas 20 (1923).

²⁸ Folgende Illustrierten wurden untersucht: Naujoji Romuva. Ilustruotas savaitinis kultūros gyvenimo žurnalas. 1930-1935; Krivulė 1925-1927, Karys 1918-1934.

²⁹ Krivulė. Ilustruotas „Lietuvos“ priedas 3 (1926), S. 17.

³⁰ Ebd. 14 (1926), S. 105.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

erschien in der Zeitschrift mit dem Untertitel „Litauische Soldaten neben der selbst gefertigten Kopie des Gemäldes“³¹ (Abb. 3-3).³²

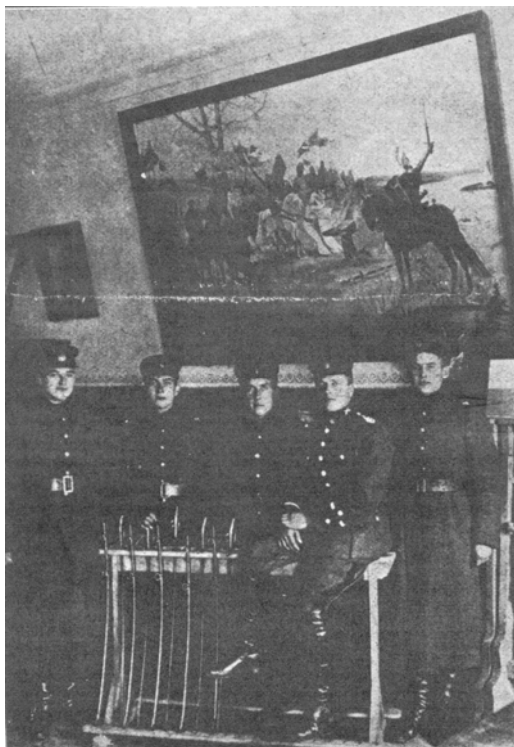


Abb. 3-3

„Litauische Soldaten neben der selbst gefertigten Kopie des Gemäldes.“
Foto aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 1, 1928.

Ein anderes Foto aus der Zeitschrift „Karys“ verewigte litauische Soldaten bei der Anfertigung einer Kopie des Gemäldes „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko (Abb. 3-4).³³

³¹ Krivulė. Iliustruotas „Lietuvos“ priedas 50 (1927), S. 417.

³² Das Foto erschien 1928 auch in der Illustrierten Zeitung „Karys“ unter dem Titel „Artilleristen in der Kaserne“, Karys 1 (1928), S. 17.

³³ Der Artikel „Alltag der Armee“ wurde mit dem erwähnten Bild unter dem Titel „Kasernenmaler“ illustriert. In: Karys 2 (1933), S. 49.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder



Abb. 3-4

Foto aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 2, 1933.

Matejkos Bild wurde wegen seiner erlangten Popularität sogar auf der Reversseite der 5-Litas-Banknote, die von 1933 bis 1939 (?) in Litauen in Umlauf war, abgedruckt³⁴ (Abb. 3-5).



³⁴ Pinigai Lietuvoje 1915-1940, Parodos atmintinė, Vilnius 1988, S 74.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder



Abb. 3-5

5-Litas-Note, Revers (oben), Avers (unten).
Lief in Litauen von 1933 bis 1939 (?) um.

Besonders reichlich mit Abbildungen von Werken der Geschichtsmalerei wurden Zeitschriften mit dem Schwerpunkt Politik illustriert. Ein Beispiel dafür ist die erwähnte Zeitschrift „Karys“, die im Zeitraum von 1927 bis 1940 von der Abteilung für Presse und Bildung beim Generalstab der litauischen Armee herausgegeben wurde. Hier wurde über das Leben in der Armee berichtet. Als Zielgruppe der Zeitschrift galten das breite männliche litauische Publikum sowie die eingezogenen Soldaten der litauischen Armee. Als Illustrationen erscheinen hier plakatartige Zeichnungen, Karikaturen sowie die Abbildungen von Werken der Geschichtsmalerei.³⁵ Bilder wie das Vitautas-Bild (Abb. 1-6),³⁶ „Vitautas Schwur“ (Abb. 2-3)³⁷ sowie die „Schlacht bei Grünwald“³⁸ wurden als Illustrationen in

³⁵ Zum Beispiel das Bild „Begräbnis von Gediminas“ in: Karys 20 (1928), S. 357; „Der Kampf der Litauer mit Kreuzritter“ (ebd. S. 359); „Die Taufe von König Mindaugas“ in: Kartinis „Karo“ priedas 1928, S. 2; Bilder unter dem Titel „Litauer führen die Kriegsgefangenen“ sowie „Kreuzritter entführen junge Litauerin“ in: Karys 16 (1930), S. 319-320.

³⁶ Karys 51 (1928), S. 808 als Illustration zum Artikel „Zur Verehrung des Großfürsten Vitautas“.

³⁷ Karys 2 (1929), S. 96 als Illustration zum Artikel „Im Namen Litauens blühe die Einigkeit“, in Karys 4 (1930), S. 69 als Illustration für den Artikel „Vitautas und wir“.

³⁸ Karys 28 (1930), S. 543.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

der Zeitschrift verwendet. Auf einem Titelblatt der Zeitschrift aus dem Jahr 1930 erschien ein Foto, auf dem das Gemälde „Vitautas am schwarzen Meer“ als eine Art „Ikone“ vor dem Kriegsmuseum in Kaunas ausgestellt wurde³⁹ (Abb. 3-6).

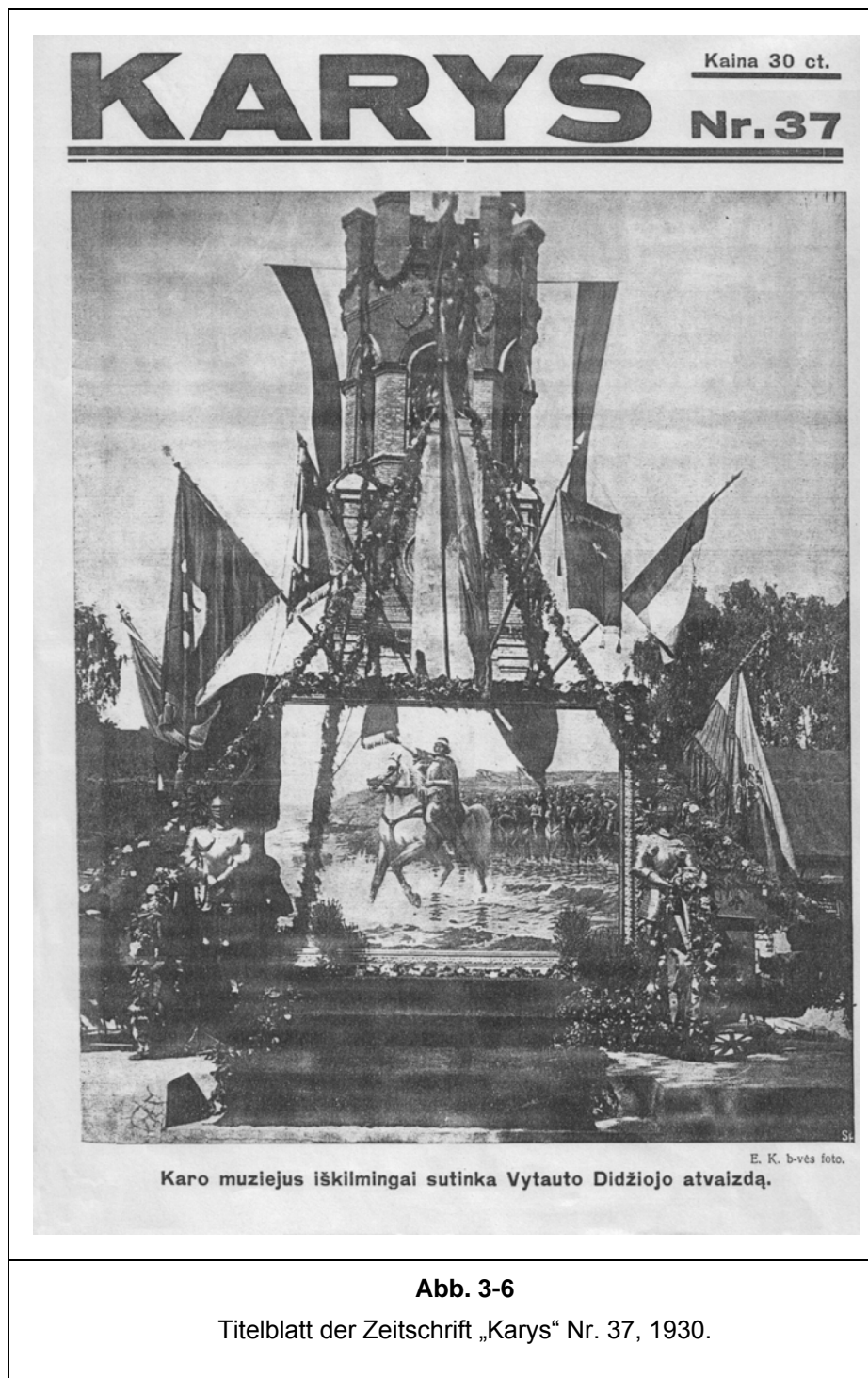


Abb. 3-6

Titelblatt der Zeitschrift „Karys“ Nr. 37, 1930.

³⁹ Karys 37 (1930), Titelblatt.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Alle diese Bilder, die nationale Helden sowie ihre Siege darstellten, sollten die litauischen Soldaten sowie das breite Publikum der Zeitschriftenleser zu nationalem Patriotismus erziehen. Die Bilder im Raum dieser Zeitschrift wurden zu Bildungsmedien.

Eine große Popularität genoss in der zeitgenössischen Presse das Gemälde „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko. Es wurde im September 1878 im Krakauer Rathaus zum ersten Mal und mit großem Erfolg ausgestellt. Im folgenden Jahr wurde das Werk dem Publikum in Warschau gezeigt. Die zeitgenössische Presse berichtete über die Ausstellung als einem Ereignis im Kulturleben der polnischen Nation.⁴⁰ Der Bericht wurde mit einer Zeichnung aus der Ausstellung, auf der man das Gemälde sowie Besucher sieht, illustriert (Abb. 3-7).



Abb. 3-7

Abbildung zu dem Artikel über die Eröffnung der Ausstellung des Gemäldes „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko im Statthalter-Palais in Warschau in der illustrierten Zeitung „Tygodnik Illustrowany“ Nr. 164, 1879.

⁴⁰ Tygodnik Illustrowany 164 (1879), Bd.7, S. 103.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Das Gemälde bzw. die für das Kriegsmuseum in Kaunas in den 1930er Jahren gefertigte Kopie des Gemäldes wurde zu der beliebtesten Kulisse für Fotos litauischer Politiker und der Militärs. Das Foto (Abb. 3-8) wurde 1930 von Reportern der Zeitschriften gemacht und in der Presse veröffentlicht.⁴¹



Abb. 3-8

Seite aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 30, 1930.

Die Zeitungen aus der Kriegszeit von 1940 bis 1945 hatten dann kaum Artikel, die mit Abbildungen von Werken der Geschichtsmalerei u. ä. illustriert wurden. Die seltenen Zeitschriften mit dem Schwerpunkt Geschichte wurden während

⁴¹ Die Kopie des Bildes „Schlacht bei Grünwald“ wird auf dem Foto dargestellt in: Karys 24 (1929), S. 407.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

des Krieges ohne Illustrationen veröffentlicht.⁴² Die Fotos wurden in der Kriegspresse nicht nur zu Illustrationen an und für sich, sondern zu ideologischen Waffen. Während die Darstellungen von Lenin- und Stalin-Bildern sowie die Propagandabilder ihren Präsentationsraum in der prosovjetsch orientierten Presse⁴³ fanden, zeigte die antisowjetische Presse Fotos, die die Vernichtungsaktionen solcher Bilder darstellten (Abb. 3-9).⁴⁴



Abb. 3-9

Foto aus der Zeitung „Savitarpio pagalbos žinios“ Nr. 14, 1942.

Der Untertitel des Bildes lautet: „Nach dem Einmarsch der deutschen Armee fand die große Vernichtung von Bildern der Führer ‚Des Paradieses‘ (der Sowjetunion) statt. Es wurden spontan die Porträts der Führer [Porträts von Lenin und Stalin gemeint, d. Verf.] aus den Schulen und Behörden in der Öffentlichkeit verbrannt.“

In der Presse des sowjetischen Litauens nach dem Zweiten Weltkrieg bildeten die Fotos ebenso die überwiegende Mehrheit der Illustrationen.⁴⁵ Illustrierte Zeitschriften wurden zum Präsentationsraum für Werke des „Sozialistischen Realismus“ wie das Bild „Die Erste vom Osten“ von Vitautas Mackevičus,

⁴² „Lietuvos praeitis“ Antano Smetonos Lituanistikos instituto leidiny, Kaunas/Vilnius 1940-1941 (nicht illustriert).

⁴³ „Kultūra“ menesinis mokslo, literatūros ir visuomenės žurnalas 1940-1941; Tarybų Lietuva. Lietuvos TSR aukščiausios Tarybos Laikraštis, Kaunas 1941.

⁴⁴ Savitarpio pagalbos žinios 13/14.06.1942, S. 3.

⁴⁵ Jaunųjų gretos, Vilnius 1944.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

wo die Litauer beim Empfang der russischen Armee dargestellt wurden,⁴⁶ das Bild mit dem Untertitel „Sie haben Stalin gesehen“⁴⁷ oder „Die Bauern schreiben einen Brief an Stalin“ und andere.⁴⁸

Die Erwärmung des politischen Klimas im sowjetischen Litauen nach dem Tod Stalins wurde auch in der Presse „sichtbar“. Der Artikel „Grünwald“ in der Zeitschrift „Jaunimo gretos“ von 1969 wurde mit dem Schlachtbild illustriert, wo sogar der Schild und die Fahne mit dem von der sowjetischen Regierung verbotenen Zeichen der litauischen Fürstendynastie (Gediminaičiai-Masten) zu sehen war.⁴⁹

Für die demokratischen Veränderungen während der Amtszeit von Michail Gorbatschow ist ein Foto auf der Titelseite der litauischen Zeitung „Gimtasis kraštas“ von 1989 von symbolischer Bedeutung. Der Bericht über die Rückgabe der Domkirche an die katholischen Gläubigen Litauens wurde mit einer Reihe von Fotos illustriert,⁵⁰ auf denen die Wiederherstellung des Hauptaltars, die erste Messe sowie die Restaurierungsarbeiten am Vitautas-Bild verewigt wurden (Abb. 3-10). Die Zeitung bildete für das Vitautas-Bild damit einen Präsentationsraum, in dem es wie eine Reliquie der litauischen Nation erschien.

⁴⁶ Dvisavaitinis politinis visuomeninis ir literatūrinis iliustruotas žurnalas 4 (1949), S. 5.

⁴⁷ Jaunimo gretos 2 (1950), S. 5.

⁴⁸ Ebd. 3 (1950), S. 13.

⁴⁹ Die Zeichnung von Zigmundas Vitulskis in: Jaunimo gretos 6 (1969), S. 18-19.

⁵⁰ Illustration zum Artikel „Vilniusser Dom: Zurückgabe und die hl. Messe“, in: Gimtasis kraštas 9.-15.02.1989.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder



Abb. 3-10

Seite aus der Zeitung „Gimtasis kraštas“ vom 5. Februar 1989.

Zeitungen sowie Zeitschriften sind für das breite Publikum gedacht. Diese Massenmedien wurden zum Präsentationsraum der Bilder für die Massen. Die Untertitel mancher Zeitschriften markierten den Empfänger, was den Leserkreis der illustrierten Zeitungen nachvollziehen lässt. Im Zeitraum von 1904 bis 1928 nannten sich die Zeitungen und Zeitschriften „Die Arbeiter“ oder „Die Jugend“, um damit ihre Zielgruppe näher und direkter anzusprechen. Damit war ihr Leserkreis allerdings in den

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

meisten Fällen hauptsächlich auf diese Zielgruppen begrenzt. Die Bezeichnung der Themenrichtung wie z. B. „Zeitschrift für die Wissenschaft und Literatur“ oder „Zeitschrift für Politik, gesellschaftliches Leben und Literatur“ weist auf die potenziellen Leser hin, die sich nach Interessengruppen unterschieden.

Im Gegensatz zu dem Bild in der Kirche deuteten die Untertitel der Bilder oder die Titel der Artikel, die die Bilder illustrierten, den Inhalt des Bildes für den Leser. Manche Bilder „wanderten“ von einer Zeitung zur nächsten, was diese Bilder in der visuellen Erinnerung immer fester platzierte. Außerdem waren die gleichen Bilder in den zeitgenössischen Geschichtsschulbüchern präsent, was auch die Vertiefung dieser Bilder im visuellen Gedächtnis garantierte sowie diese Bilder identitätsbildend machte.

Wie die vergleichende Analyse der Presse sowie der Geschichtsschulbücher zeigte, entstand eine neue Gruppe der identitätsbildenden Bilder bzw. eine Gruppe der Zeitungsbilder, die in den gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern immer öfter abgedruckt wurden. Es handelt sich ausschließlich um eine Reihe von Kriegsbildern, deren Einsatz heute kritisch überlegt werden sollte. An einem Beispiel lässt sich die Verantwortung bei dem Einsatz dieser Bilder im Geschichtsschulbuch herausstellen: Es handelt sich um ein Foto, das 1927 in der Zeitschrift „Karys“ unter dem Titel „Ein Bild aus dem Leben der Luftwaffe 1919“ erschien⁵¹ (Abb. 3-11). Auf dem Bild sind litauische Piloten neben ihren Flugzeugen bei der Untersuchung von Bomben zu sehen. In einem gegenwärtigen Geschichtsschulbuch ist dieses Bild mit der Unterschrift „1919-

⁵¹ Karys 32 (1927), S. 297.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

1920 auf dem Flughafen in Kaunas wird ein Bombenangriff gegen die Bolschewiken vorbereitet“ abgebildet.⁵²



Abb. 3-11

„Bild aus dem Leben der Luftwaffe 1919“.
Foto aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 32, 1929.

Die litauische Armee wurde 1918 bis 1922 aufgebaut. Die litauische Luftwaffe, die sich 1919 erst in der Gründungsphase befand, hat an dem Krieg gegen die Bolschewiken 1918/1919 keinen aktiven Anteil genommen. Deswegen erscheint sehr zweifelhaft, dass das Foto während einer „Vorbereitung auf einen Bombenangriff“ entstand.

Fotos aus den Kriegszeiten benötigen detaillierte sowie präzise Untersuchungen, bevor sie als visuelle Quellen im Geschichtsschulbuch eingesetzt werden können. Die steigende Tendenz, die Kriegsbilder mit von Schulbuchautoren frei gewähltem Untertitel in das visuelle Gedächtnis der Litauer heute zu integrieren, sollte unterbrochen werden.

⁵² Rūstis Kamantavičius u.a. (Hg.), Lietuvos istorija 11-12 klasėms, Vilnius 2000, S. 354.

3.6 Die Straße

Besser wurden die Massen mittels eines anderen Präsentationsmediums erreicht, wenn es darum ging, die Meinungen unter das breite Volk zu streuen: die an der Straße aufgehängten bzw. aufgeklebten Plakate. Manche Wahlplakate aus dem 20. Jahrhundert lassen sich heute als Selbstbilder der Litauer bezeichnen. Die Straße wurde zum Präsentationsraum für diese Bilder (Abb. 3-12).⁵³



Abb. 3-12
Plakatwand.
Archivfoto, 1920.

Das Plakat wurde bzw. ist für die breite Öffentlichkeit bestimmt. Die Aussage des Plakates soll die Aufmerksamkeit des Betrachters, der unterwegs ist, gewinnen. Dabei ist es wichtig, dass gezielte Aussagen der Bilder schnell von dem Betrachter dechiffriert werden können. Dies wird durch Mittel wie Farben, Komposition der Bildelemente, Thema, Metaphern und Symbole erreicht. Die Häufigkeit des Vorkommens der Plakate spielt dabei ebenso eine wichtige Rolle bei der Erregung des

⁵³ Wahlplakate auf der Plakatwand in Litauen aus dem Jahr 1920. Das Foto wurde veröffentlicht in: Juozas Galkus, *Senasis Lietuvos plakatas*, Vilnius 1997, S. 7.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Interesses. Da die Erreichbarkeit der Massen durch die Plakate sehr groß ist, wurde dies Medium entsprechend von politischen Strukturen zur Meinungsbildung in der Bevölkerung oder zur Übertragung der politischen Botschaften eingesetzt. Aus diesem Grund waren ihnen eine patriotische Ausrichtung und ein Bezug zu Litauern als Zielgruppe weitgehend gemeinsam. Die litauische Sprache auf den Plakaten war Anfang des 20. Jahrhunderts ein deutlicher Hinweis an Litauer als Adressaten, da zu dieser Zeit viele Plakate im Land in deutscher oder polnischer, teilweise auch russischer Sprache erschienen sind. Da die Plakate aufgrund der exponierten Lage und der politischen Wechsel sowie der Wechsel der beabsichtigten Botschaften an die Bevölkerung eine kurze Lebensdauer hatten, sind als Erbe bis heute nur wenige erhalten.

3.7 Das Geschichtslehrbuch

Am Anfang des 19. Jahrhunderts bot in Litauen für die Bilder das Schulbuch für Geschichte einen Präsentationsraum.

Die Abschaffung des Druckverbotes für die litauische Sprache 1904 ermöglichte die Entwicklung des nationalen Bildungssystems hier. Das „Bündnis der Lehrer Litauens“ und zahlreiche andere Bildungsbündnisse begannen sich ab 1905 um die Gründung von litauischen Schulen zu kümmern. 1909 wurde eine Kommission gegründet, die sich um die Schaffung und Herausgabe von neuen Schulbüchern kümmern sollte, die ein litauisches Nationalbewusstsein und Nationalpatriotismus, deren Pflege während der Zeit der zaristischen Regierung nicht möglich war, bilden sollte.⁵⁴

Die Entwicklung eines Schulbuches über die Geschichte Litauens gehörte zu den Prioritäten der Kommissionen. Das erste solche Schulbuch erschien dann 1910.⁵⁵ Hier fanden vierzehn Bilder ihren Platz. Dabei ist besonders bemerkenswert, dass vier davon zu den Selbstbildern der Litauer gehören. Das erste Geschichtsschulbuch wurde zum Präsentationsraum für die Zeichnungen „Lizdeika erklärt den Traum von Gediminas“ und „Gediminas baut die Burg in Vilnius“ von Andrioli (Abb. 1-18 und Abb. 1-19) bezüglich der Gründungslegende,⁵⁶ für die Darstellung von Großfürst Vitautas nach der Lithografie von Juozapas Ozemblowski (Abb. 1-15)⁵⁷ sowie für das Gemälde „Vitautas Schwur“ von Jan Styka (Abb.

⁵⁴ Vgl. „Mokykla“ 8 (1910), 10 (1911); Vanda Pukiene, *Lietuviškų vadovėlių rengimas ir leidyba 1905-1918 metais*, in: *Istorija, Vilniaus Pedagoginio universiteto leidinys* 1999, S. 19-22.

⁵⁵ Andrius Agaras (Hg.), *Lengvute Lietuvos istorija*, Riga 1910.

⁵⁶ Ebd. S. 26-28.

⁵⁷ Ebd. S. 43.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

2-3).⁵⁸ Es zeigt, dass für das Schulbuch diejenigen Bilder ausgewählt wurden, die litauische Fürsten anschaulich machten. Insgesamt waren im Schulbuch zehn Abbildungen, die litauische Fürsten aus dem 13. bis 15. Jahrhunderten zeigten.⁵⁹ Da die Entstehungszeit der Bilder dabei nicht beachtet wurde (Bilder aus dem 19. Jahrhundert sind dem 14. bis 15. Jahrhundert zugeordnet), erfüllten sie im Schulbuch eine rein illustrative Funktion. Diese Bilder illustrierten die Darstellung der Geschichte des litauischen Staates von seinen Anfängen bis zu den Zeiten des Großstaates Litauen. Lediglich dieser Teil der Geschichte wurde von den damaligen Schulbuchautoren als „Abbildungswert“ betrachtet mit dem Ziel, die Wirkung der narrativen Darstellung durch die Abbildungen zu verstärken.

Bis zum Ersten Weltkrieg erschienen in Litauen sechs Schulbücher über die Geschichte Litauens,⁶⁰ die fast alle mit den gleichen Bildern illustriert wurden. Die Entscheidung für die gleichen Bilder weist darauf hin, dass diese dem Hauptziel der Herausgeber, ein litauisches Nationalbewusstsein und Nationalpatriotismus zu bilden, entsprochen haben. Sie erfüllten den Anspruch, die nationale Geschichte Litauens zu repräsentieren. Wenn man die Geschichtslehrbücher als Selbstpräsentationsraum der Nation bezeichnet, dann wurden die Bilder hier zu deren Medien.

Im Raum des Schulbuches, das meistens die erste Quelle darstellt, aus der ein Heranwachsender über die Geschichte seines Landes erfährt, werden die Bilder besonders

⁵⁸ Ebd. S. 38.

⁵⁹ Die Darstellungen der Fürsten Mindaugas, Gediminas sowie Algirdas stammen aus dem 16. Jahrhundert. Damit wurde „Sarmatiae Europae descriptio, Sue Regnum Poloniae, Lituaniam, Samogitiam, Russiam“ vom Alexander Gvanini (1578) illustriert.

⁶⁰ Pranas Dovydaitis (Hg.), Lietuvos mokykla. Laikraštis mokymo bei auklėjimo dalykams visų letuvių mokyklų, Nr. 9-10 (1918), S. 295.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

wahrgenommen. Solche Illustrationen werden dabei mit dargestellten Personen oder Ereignissen identifiziert. Durch die Wanderung dieser Bilder von einem Schulbuch zum anderen wird dem Bild auch ein Platz im Bildgedächtnis des Lesers (des Schülers) gesichert.

Die Analyse der Abbildungsgestaltung der Schulbücher über die Geschichte Litauens, die im Zeitraum der Existenz der unabhängigen Republik Litauens (1918-1940) erschienen, brachte folgendes Ergebnis: Drei Bilder, die bereits in dem ersten Schulbuch für die Geschichte Litauens präsentiert wurden, gehören zu den häufigsten Abbildungen der Geschichtsschulbücher im Zeitraum von 1920 bis 1940. Es handelt sich dabei um die Zeichnungen „Lizdeika erklärt den Traum von Gediminas“ und „Gediminas baut die Burg in Vilnius“ von Michael Elviri Andriolli (Abb. 1-18 und Abb. 1-19) bezüglich der Gründungslegende und die Darstellung von Großfürst Vitautas nach der Lithografie von Juozapas Ozemblowski (Abb. 1-16). Aus den 18 analysierten Schulbüchern wurden die Zeichnungen von Michael Elviri

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Andrioli in sechs,⁶¹ das Vitautas-Bild in fünf⁶² und das Bild „Vitautas Schwur“ in drei⁶³ davon als Illustrationen gefunden.

Erst im Jahr 1937 wurde das Gemälde „Vitautas Schwur“ von Jan Styka in Paris für das Kriegsmuseum in Kaunas gekauft. Es erschien jedoch erstmalig bereits 1910 in einem Schulbuch. Das Geschichtsschulbuch wurde nicht nur zum Präsentationsraum, sondern auch zu dem Raum, in dem das Bild in Litauen populär wurde. Der Raum des Schulbuches machte das Bild durch die Illustration populär, noch lange bevor das Original in Litauen erschien. Es hat dazu geführt, dass ein im Ausland entstandenes Fremdbild zur Bildung der visuellen Identität der Litauer beitrug.

Zu den besonders populären Fremdbildern in Schulbüchern zählen die Bilder des polnischen Malers Jan Matejko. Das Gemälde „Schlacht bei Grünwald“⁶⁴ (Abb. 2-4) erschien in den

⁶¹ Jonas Trinkūnas (Takas), Mūsų istorijos pradžiamokslis vyresniesiems pradžios mokyklos skyriams ir pirmosioms vidurinės mokyklos klasėms, Šiauliai 1923, S. 98-99; Jonas Damijauskas, Krašto mokslo skaitymų rinkinys, Skaitymo knygos, Kaunas/Marijampolė 1926, S. 48; Pranas Penkauskas, Lietuvos istorijos vadovėlis 4-tam pradžios mokyklos skyriui ir pirmajai vidurinės mokyklos klasei, Kaunas 1931, S. 38; Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, Lietuvos istorija, Kaunas 1935, S. 59; Vytautas Čižiūnas, Istorijos vadovėlis, Kaunas 1940, S. 103; Jonas Trinkūnas, Mūsų istorijos Pradžiamokslis vyresniesiems pradžios mokyklos skyriams ir pirmosioms vidurinioios mokyklos klasėms, Šiauliai 1932, S. 102-103.

⁶² Antanas Alekna, Lietuvos istorijos pradžiamokslis, Kaunas 1920, S. 23; Jonas Damijauskas, Krašto mokslo skaitymų rinkinys, Skaitymo knygos, Kaunas/Marijampolė 1926, S. 74; Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, Lietuvos istorija, Kaunas 1935, S. 74; Antanas Alekna, Lietuvos istorijos pradžiamokslis, Kaunas 1925, S. 23; Jonas Norkus, Istorijos vadovėlis V ir VI pradžios mokyklos skyriui, Kaunas 1939.

⁶³ Pranas Penkauskas, Lietuvos istorijos vadovėlis 4-tam pradžios mokyklos skyriui ir pirmajai vidurinės mokyklos klasei, 2 leid., Kaunas 1934, S. 44; Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, Lietuvos istorija, Kaunas 1935, S. 64; Vytautas Čižiūnas, Istorijos vadovėlis, Kaunas 1940, S. 110.

⁶⁴ Pranas Penkauskas, Lietuvos istorija, Vadovėlis 4-tam pradžios mokyklos skyriui ir 1-jai vidurinės mokyklos klasei, Kaunas 1931, S. 54; Pranas Penkauskas, Lietuvos istorija. Vadovėlis 4 tam pradžios mokyklos skyriui ir 1-jai vidurinės mokyklos klasei. II leid., Kaunas 1934, S. 55; Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, Lietuvos istorija, Kaunas 1935, S. 75; Adolfas Šapoka, Lietuvos istorija, Švietimo ministerijos leidinys, Kaunas 1936, S. 146-147; Juozas Geniūšas, Istorijos vadovėlis pradžios mokyklos V ir VI skyriui, Vilnius/ Kaunas/

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

analysierten Schulbüchern sogar öfter als das Vitautas-Bild. Die Gemälde „Liublin Union“,⁶⁵ „Stephan Batori beim Pskow“⁶⁶ und „Die Taufe Litauens“⁶⁷ von Jan Matejko wurden ebenso nicht selten zur Illustration der Geschichtsschulbücher verwendet. Diese Bilder stellen die historischen Ereignisse aus der polnischen Perspektive dar, weswegen sie in litauischen Schulbüchern häufig mit erklärenden Untertiteln abgebildet werden. Sie drücken die litauische Perspektive der Ereignisse aus. Das Bild „Liublin Union“ erschien mit dem Untertitel „Die Litauer werden gezwungen, Litauen an Polen anzuschließen. Enttäuschte Litauer schwören die Einheit mit Polen“.⁶⁸ Das Bild „Schlacht bei Grünwald“ erhielt den Untertitel „Vitautas jagt den fliehenden Feind“.⁶⁹ Dazu muss man erklären, dass in der polnischen Geschichtswissenschaft die Meinung vorherrschte, dass die Litauer in der Schlacht bei Grünwald die Flucht ergriffen hätten, während die litauischen Historiker anhand der Quellen meinen, dass es sich beim Rückzug der litauischen Truppen um eine taktische Maßnahme handelte.

Da der Untertitel nicht immer mit dem originalen Titel des Bildes übereinstimmt, wurde er vermutlich meist von den Schulbuchautoren selbst gebildet. Durch Untertitel wurde der Betrachter des Bildes dahingehend beeinflusst, das Bild aus der litauischen Perspektive wahrzunehmen. Dadurch übernahm der Untertitel des Bildes nicht die Funktion der Bildung, sondern die Funktion der Prägung der Identität.

Marijampolė 1940, S. 111; Vytautas Čižiūnas, *Istorijos vadovėlis*, Kaunas 1940, S. 128.

⁶⁵ Juozas Norkus, *Istorijos vadovėlis V ir VI pradžios mokyklos skyriui*, Kaunas 1939, S. 154; Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, *Lietuvos istorija*, Kaunas 1935, S. 113; Vytautas Čižiūnas, *Istorijos vadovėlis*, 1940, S. 174.

⁶⁶ Juozas Norkus, *Istorijos vadovėlis V ir VI pradžios mokyklos skyriui*, Kaunas 1939, S. 172.

⁶⁷ Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, *Lietuvos istorija*, Kaunas 1935, S. 73.

⁶⁸ Ebd. S. 113.

⁶⁹ Ebd. S. 75.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Ab dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erschienen im Raum der Geschichtsschulbücher auch weitere die Nationalidentität prägende Abbildungen. Als Illustration wurde z. B. das Gemälde „Vitautas am Schwarzen Meer“⁷⁰ von Vitautas Mackevičius herangezogen (Abb. 1-21). Die Bilder im Raum des Schulbuches wurden sowohl mit als auch ohne Untertitel abgedruckt. Den größten Raum in den Geschichtsschulbüchern nehmen diejenigen Selbstbilder der Litauer ein, die die „Anfänge“ und den Ruhm des litauischen Staates präsentieren. Durch die Präsentation dieser Bilder wird das Nationalbewusstsein geweckt und gefördert.

Ab 1940 haben die politischen Veränderungen auch das Geschichtsschulbuch getroffen. Es wurde zum Präsentationsraum der sowjetischen Ideologie. Im Geschichtsschulbuch von 1940 erscheinen die Porträts von Führern der sowjetischen Ideologie (Lenin, Stalin, Molotow) sowie von litauischen Funktionären der kommunistischen Partei (Justas Packeis).⁷¹ Die Analyse der Abbildungsgestaltung der Schulbücher aus den ersten Jahren der sowjetischen Regierungszeit zeigt, dass die „neuen“ Bilder auf zusätzlichen Seiten abgedruckt wurden, ohne die gesamte Abbildungsgestaltung des Schulbuches zu ändern.

Damals blieben solche Bilder wie „Vitautas am Schwarzen Meer“ von Vitautas Mackevičius noch präsent.⁷² Im Schulbuch von 1957 findet man diejenigen Bilder, die als „antirussisch“ betrachtet werden konnten, bereits nicht mehr. Das Bild „Vitautas am Schwarzen Meer“ verschwand zum Beispiel aus

⁷⁰ Jonas Geniušas, *Istorijos vadovėlis pradžios mokyklos V ir VI skyriui*, Vilnius/Kaunas/Marijampolė 1940, S. 114; Vytautas Čičiūnas, *Istorijos vadovėlis*, Kaunas 1940, S. 133.

⁷¹ Juozas Geniušas, *Istorijos vadovėlis pradžios mokyklos V ir VI skyriui*, Vilnius/Kaunas/Marijampolė 1940, S. 205, 206, 214, 215.

⁷² Ebd. S. 90, 114.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

den Geschichtsschulbüchern in Litauen bis 1990.⁷³ Die Lithografie des Vitautas-Bildes von Józef Oziębowski blieb ebenfalls in den sowjetischen Geschichtsschulbüchern nicht erhalten. Das Bild wurde dabei jedoch gegen das Original (Abb. 1-6) ausgetauscht, bei dem das erst später aufgebrachte litauische Staatswappen noch nicht vorhanden war,⁷⁴ da es aus der Sicht der sowjetischen Ideologie ein Zeichen der bourgeoisen Vergangenheit war.

Die früher populären Fremdbilder fanden kaum Zugang in sowjetische Geschichtsbücher. Die Werke von Jan Matejko wurden in keinem der zehn analysierten sowjetischen Geschichtsbücher wiedergefunden.

Die Bilder mit Darstellungen von litauischen Bauern, die heute als Selbstbilder der ethnischen Gemeinschaft der Litauer aus dem 19. Jahrhundert bezeichnet werden, waren auch sehr populäre Abbildungen in den Geschichtsschulbüchern im sowjetischen Litauen. Das Bild „Litauische Bauern“ von Franzisk Smuglewicz (Abb. 1-14)⁷⁵ und das Bild „Litauerin mit Sichel und Garbe“ (Abb. 1-15)⁷⁶ von Kanutas Ruseckas erscheinen hier mit reduziertem Titel, nämlich „Die Bauern“ und „Die Mäherin“. Die Bezeichnungen „litauische“ sowie „Litauerin“ fallen in den sowjetischen Schulbüchern aus, weil die Priorität nicht auf die Stiftung der ethnischen Identität, sondern auf die Klassenidentität des Bildbetrachters gesetzt wurde.

Die sowjetischen Geschichtsschulbücher haben bei mehreren Schulgenerationen das Geschichtsbewusstsein sowie die

⁷³ Das Bild wurde auch in der Auflage von 1990 des Geschichtsbuches von Vanda Daugirdaitė – Sruogienė präsentiert. Vgl. Vanda Daugirdaitė–Sruogienė, *Lietuvos istorija*, Vilnius 1990, S. 94.

⁷⁴ Juozas Jurginis, *Lietuvos TSR istorija, Vadovėlis vidurinės mokyklos*, Kaunas 1957, S. 15; Juozas Jurginis, *Lietuvos istorija*, Kaunas 1961, S. 25.

⁷⁵ Ebd. S. 42.

⁷⁶ Mečislovas Jučas, Vytautas Merkys: *Lietuvos TSR istorija, 7-9 klasėms*, Kaunas 1978, S. 87.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Identität geprägt. In der sowjetischen Ära in Litauen aufgewachsene Generationen konnten sich mit dem sowjetischen Selbstbild der Litauer identifizieren, weil nur dieses für sie präsent war. Anfang der 1990er Jahre, seit offiziell über die Besetzung Litauens durch die sowjetische Armee im Jahr 1940 sowie im Jahr 1944 gesprochen werden kann, erschien den Litauern das sowjetische Bild der Litauer als aufgezwungen. Das verursachte eine Identitätskrise. Das Verlangen nach der „historischen Wahrheit“ sowie nach der litauischen Geschichte wurde drängend. Auf Initiative sowie mit finanzieller Unterstützung von Exillitauern erschienen in den 1990er Jahren in Litauen neue Auflagen der Geschichtslehrbücher aus der Vorkriegszeit. Sie wurden vom Bildungsministerium in Litauen als Geschichtsschulbücher angeboten. Ein Vergleich der Auflagen dieser Bücher aus der Vorkriegszeit⁷⁷ mit ihren neuen Auflagen am Ende der 1990er Jahre lässt jedoch einige Unterschiede in der Abbildungsgestaltung feststellen: In den neuen Auflagen erschienen Bilder, die in den alten Auflagen noch nicht vorhanden waren. Zum Beispiel wurde in der neuen Auflage des Geschichtsschulbuches das Gemälde „Die Krönung von Mindaugas“⁷⁸ (1954) von Adomas Varnas (Abb. 1-27) mit abgebildet. So erschien zum ersten Mal in Litauen das von Exillitauern „bewahrte“ Selbstbildnis der Litauer.

Die Geschichtsschulbücher, die im Zeitraum von 1994 bis 2000 von litauischen Schulbuchautoren erschienen und heute für den Geschichtsunterricht benutzt werden, sind zum Präsentations-

⁷⁷ 1989 wurde in den USA mit finanzieller Unterstützung der litauischen Gemeinden eine zweite Ausgabe der „Geschichte Litauens“ von Vanda Daugirdaitė-Sruogienė (erste Ausgabe: Chicago 1987) herausgegeben.

⁷⁸ Bei Vanda Daugirdaitė-Sruogienė, Lietuvos istorija, Vilnius 1990, S. 43 (in der Ausgabe von 1935 S. 45) wird ein anderes Bild eines unbekanntes Künstlers unter dem Titel „Krönung von Mindaugas“ präsentiert.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

raum von einigen Selbstbildern der Litauer geworden. Als Objekte für die Analyse der Abbildungsgestaltung wurden neun populäre Geschichtsschulbücher der heutigen litauischen Schulen untersucht.⁷⁹ Am häufigsten, in vier von neun analysierten Schulbüchern, erschienen das Gemälde „Die Krönung von Mindaugas“ von Adomas Varnas sowie das Vitautas-Bild aus dem Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Zeichnungen von Michael Elvirio Andriolli werden in zwei von neun Schulbüchern abgebildet. Das Gemälde „Vitautas am Schwarzen Meer“ von Vitautas Mackevičius sowie das Gemälde „Litauische Bauern“ von Franzisk Smuglewicz fanden dagegen lediglich in einem der neun Schulbücher ihren Platz.

Fremdbilder wie „Vitautas Schwur“ von Jan Styka wurden in einem von neun analysierten Schulbüchern abgebildet. Im Gegensatz dazu gehören die Bilder „Schlacht bei Grünwald“ und „Liublin Union“ von Jan Matejko zur „Pflichtillustration“ fast jedes Geschichtsschulbuches.

Alle diese Bilder werden als Abbildungen von historischen Personen oder Ereignissen präsentiert, ohne die Entstehungszeit oder -ort der Bilder anzugeben. In seltenen Fällen wird das Bild mit dem Titel des Originals sowie mit der Angabe des Malers des Bildes dargestellt. Manche Bilder werden auch mit einem kommentierenden Untertitel, der nicht

⁷⁹ Juozas Brazauskas (Hg.), Lietuvos istorija, Nuo seniausių laikų iki Liublino Unijos, Vadovėlis 6-7 klasėms, Kaunas 1994; Juozas Brazauskas (Hg.), Lietuvos istorija. Nuo Liublino unijos iki 1918 metų, 8-9 klasės vadovėlis, Kaunas 1995; Bronius Makauskas (Hg.), Lietuvos istorija, Vadovėlis bendrojo lavinimo mokykloms, Warszawa/Kaunas 1997; Juozas Brazauskas (Hg.), Lietuvos istorija. Nuo Liublino Unijos iki 1863-1864 sukilimo, Kaunas 1996; Pasaulio ir Lietuvos istorija 6-18 a, Vadovėlis 8 klasei, Vilnius 1999; Izolda Zakaruskaitė (Hg.), Lietuvos istorija, Skaitiniai 5 klasei, Vilnius 2000; Rūstis Kamantavičius, Vaida Kamantavičienė, Remigijus Civinskas, Antanaitis Kastytis (Hg.), Lietuvos istorija, 11-12 klasėms, Vilnius 2000; Stanislavas Stašaitis, Juratė Šečkutė, Tėvynės istorijos puslapiai, Lietuvos istorijos vadovėlis 5 klasei, Vilnius 2000; Rūstis Kamantavičius, Vaida Kamantavičiene u. a. (Hg.), Lietuvos istorija, 11-12 klasėms, Vilnius 2000.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

immer historisch korrekt ist,⁸⁰ vom Autor des Schulbuches präsentiert.

Auf die Selbstbilder, die in den Schulbüchern der sowjetischen Ära populär waren, wie z.B. „Litauische Bauern“ (Abb. 1-14), wird heute gänzlich verzichtet.

Die Analyse der Präsentationsräume der Bilder zeigt deutlich, dass jede Ära ihren eigenen für die Verbreitung der Botschaft wichtigen Präsentationsraum nutzte. Dabei hing die Bilderauswahl eng mit der politischen Situation der Zeit zusammen. Die Veränderung der Medien im Laufe der Zeit veränderte auch die Wichtigkeit dieser Räume, wenn es darum ging, Bilder mit einem Wert für die Identitätsbildung einer Gemeinschaft einem möglichst großen Umfeld zugänglich zu machen. Sehr gut sichtbar wird das an dem Beispiel der Kirche, die in der heutigen Zeit in der modernen Gesellschaft, aufgrund der immer weiter sinkenden Kirchenbesucherzahl,⁸¹ immer weniger Menschen erreicht.

Die frühere Stellung der Kirche als Ausstellungsraum für meinungsbildende bildliche Darstellungen übernahm zu späterer Zeit die Straße aufgrund der leichten Vervielfältigungsmöglichkeit von bildlichen Darstellungen mittels Lithografie. Somit erreichten die bildlichen Darstellungen in der Geschichte erstmals wirklich die breiten Massen.

⁸⁰ Der Untertitel des Bildes in einem Geschichtsschulbuch lautet: „Schule Litauens 1864-1904“: Sie wird auch ‚Schule des Leidens‘ genannt. Die Skulptur ist noch während der Zeiten der zaristischen Unterdrückung in Litauen zum litauischen Bildungssymbol geworden“. Das ist historisch unkorrekt. Die Skulptur entstand erst nach der Wiedererlangung der litauischen Drucksprache. Zum Symbol für Bildung wurde sie nicht während, sondern nach den Zeiten der zaristischen Unterdrückung in Litauen. In: Naujųjų amžių istorija. Nuo didžiosios prancūzų revoliucijos iki Pirmojo pasaulinio karo pabaigos. Vadovėlis 9 klasei, Vilnius 2000, S. 189.

⁸¹ Laut einer Befragung in Litauen 1990 besuchen 16 % der Litauer die Kirche einmal pro Woche (in Europa 26 %), obwohl 46 % der Befragten in Litauen sich als Gläubige bezeichneten. Stanislovas Juknevičius, Religingumo raida posovietinėje Lietuvoje. (1990-1997). In: Kultūros istorijos tyrinėjimai T. 4, Vilnius 1998, S. 291, 295.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Die Zeitungen und Zeitschriften, die aufgrund derselben technischen Verbreitungsmöglichkeiten ihren Siegeszug bei der Meinungsbildung der Bevölkerung antraten, erreichten allerdings lange Zeit wegen ihrer Zielgruppenorientierung und der hohen Zahl von Analphabeten nur bestimmte Bevölkerungsschichten.

Das Buch als solches wandelte sich von einem unbedeutenden Medium im 17. Jahrhundert aufgrund der Präsenz für eine breitere Masse der Bevölkerung zu einem wichtigen Präsentationsraum für Bilder seit dem 19. Jahrhundert.





Das Schulbuch ist - gemessen an dem politischen Bildungswert einer Nation - zu dem Medium mit der höchsten Bedeutung vorgestoßen. In Ländern mit allgemeiner Schulpflicht erlangte es eine Verbreitung, die heute lediglich durch Massenmedien übertroffen wird. Da der Benutzer jedoch in einer Altersklasse damit konfrontiert wird, in der er gerade erst im Begriff ist, sich ein Weltbild aufzubauen, ist nachvollziehbar, dass die jeweiligen politischen Systeme dem Schulbuch eine erhebliche Wichtigkeit bei der Identitätsbildung in einer Gesellschaft zugewillt haben. Aus diesem Grund ist es bei der freien demokratischen Weltordnung wichtig, die Wirkung der Bilder in Geschichtsschulbüchern zu bedenken, bevor man sie als Medium der Identitätsbildung einsetzt.

Bemerkenswert ist die Wanderung der Bilder durch die Präsentationsräume. Es lässt sich eine Wanderungsrichtung feststellen bzw. die Bilder wandern gewöhnlich vom Präsentationsraum Kirche zur Ausstellung oder zum Museum und dann zum Schulbuch, aber nie umgekehrt. Das Schulbuch ist eine „Endstation“ der Bilder, wo diese im Bildgedächtnis festgesetzt werden. Die Analyse der Selbstbilder sowie die Analyse ihrer Wanderung durch die Präsentationsräume

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

ermöglicht es heute, über das existierende visuelle Gedächtnis der Litauer zu sprechen. Der Zusammenhang zwischen dem visuellen Gedächtnis und der Identität, der auch durch die Bilder erworben werden kann, ist sehr eng. Im visuellen Gedächtnis der Gruppe werden diejenigen Bilder gespeichert, mit denen sich die Mitglieder der Gruppe identifizieren bzw. gleichsetzen, können. Die Gruppe verfolgt das Ziel, diese identitätsbildenden Bilder für ihre zeitgenössischen sowie heranwachsenden Mitglieder präsent zu machen, um deren identitätsbildende Wirkung zu nutzen.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Bilder, die das Fundament des Bildgedächtnisses bilden.				
17. Jhr.	18. Jhr.	19. Jhr.	20. Jhr.	21. Jhr.
	 Abb. 1-6			
	Abb. 1-16			
	Abb. 1-18 Abb. 1-19			
	Abb. 2-4			
		Abb. 2-3		
		Abb. 1-21		
		Abb. 1-27		

Legende:

kommt als Abbildung in Medien vor

kommt als Abbildung in Medien **nicht** vor

Tabelle 2

Wie die Tabellen 1 und 2 veranschaulichen, bilden vier Bildmotive sowie sieben Bilder das Fundament des Bildgedächtnisses der Litauer. Die im 12. Jahrhundert entstandenen heraldischen Zeichen, nämlich die Gedimainaičiai-Masten und der „Weiße Reiter“, werden ab dem 17. Jahrhundert als ikonografische Details auf den Bildern angetroffen. Sie wurden zum ikonografischen Kennzeichen des litauischen Staates bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Im 19. Jahrhundert wurden sie unter Zwang durch die Zeichen des russischen Zarenstaates verdrängt. Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts wurden sie zu Symbolen des unabhängigen

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

litauischen Staates. Die sowjetische Besatzungsmacht hat dann diese Zeichen verboten und dadurch ungewollt als Identifikationssymbole der Litauer anerkannt. Die Zeichen wurden während der sowjetischen Regierung in Litauen zu Widerstandssymbolen. In der Verfassung von 1991 wurde der „Weiße Reiter“ zum heraldischen Zeichen der Regierungsfahne erklärt. Das Zeichen der Gediminaiciai–Masten blieb das heraldische Symbol sowie ikonografische Motiv, mit dem die historischen Zeiten der litauischen Fürsten gekennzeichnet wurden.

Zum Bildgedächtnis der Litauer gehört auch das Symbol „Drei Kreuze“, das aus dem 17. Jahrhundert stammt. Sowohl die zaristische als auch die sowjetische Regierung versuchten, dieses Zeichen aus dem Bildgedächtnis der Litauer zu verdrängen. Nicht zuletzt deswegen wurde dieses Bildmotiv zum Objekt der nationalen Identität sowie zum nichtoffiziellen Kennzeichen Litauens. Das Bildmotiv wurde in einer Form der Skulpturkomposition bzw. dem „Drei Kreuze“-Memorial in Vilnius auf dem so genannten Glathügel dargestellt. Er ist heute auf vielen Postkarten mit der Stadtansicht sowie in den Prospekten für Touristen als Kennzeichen des gesamten Staates präsent.

Die gelb-grün-rote Fahne des litauischen Staates, die seit dem Entstehungsjahr 1918 die Staatsfahne ist, wurde auch zum ikonografischen Detail. Sie war während der Sowjetzeit verboten. Es machte die Fahne sowie ihr Bildmotiv zum Symbol des Kampfes für die Unabhängigkeit Litauens. Seitdem sie durch die Verfassung von 1991 erneut zur Staatsfahne der litauischen Republik erklärt wurde, ist sie wieder ein ikonografisches Kennzeichen der Litauer.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Außer diesen Motiven zählen sieben Bilder zum Bestandteil des visuellen Gedächtnisses der Litauer. Es handelt sich um das Vitautas-Bild, das Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts entstand sowie die lithografische Version des Bildes, die seit dem 19. Jahrhundert zum visuellen Identitätsobjekt der Litauer wurde. Zum visuellen Gedächtnis zählen auch die Bilder, die bezüglich historischer Legenden, nämlich der Gründungslegende von Vilnius Ende des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Dazu zählt auch das Gemälde „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko, das Ende des 19. Jahrhunderts in Polen gemalt wurde. Diese Bilder genießen seit dem Anfang des 20. Jahrhundert bis heute im visuellen Gedächtnis der Litauer einen festen Platz. Im Bildgedächtnis der Litauer sind auch einige Bilder, die im 20. Jahrhundert entstanden sind. Es handelt sich um die Gemälde „Vitautas Schwur“ von Jan Styka, „Die Krönung von Mindaugas“ von Adomas Varnas sowie „Vitautas am Schwarzen Meer“ von Vitautas Mackevičius.

Aufgrund der Analyse der Geschichtsschulbücher kann man behaupten, dass das Geschichtsschulbuch zu einem wichtigen Speicher des Bildgedächtnisses der Litauer wurde und als solches bis heute bleibt. Alle sieben Bilder, die das Fundament des Bildgedächtnisses der Litauer bilden, trifft man sowohl in den Geschichtsschulbüchern von 1910 bis 1940 als auch in den gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern von 1985 bis 2000. Die Häufigkeit des Vorkommens dieser Bilder in den Geschichtsschulbüchern veranschaulicht Tabelle 3.

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Die Häufigkeit des Vorkommens von Bildern in den Schulbüchern für Geschichte zwischen 1910 und 2000, die das Fundament des Bildgedächtnisses bilden.

	Bildtitel	Abbildung	Farbe
	Großfürst Vitautas	Abb. 1-6	Cyan
	Großfürst Vitautas	Abb. 1-16	Yellow
	Gründungslegende	Abb. 1-18 Abb. 1-19	Green
	Schlacht bei Grünwald	Abb. 2-4	Light Blue
	Vitautas Schwur	Abb. 2-3	Purple
	Vitautas am Schwarzen Meer	Abb. 1-21	Red
	Die Krönung Mindaugas	Abb. 1-27	Blue

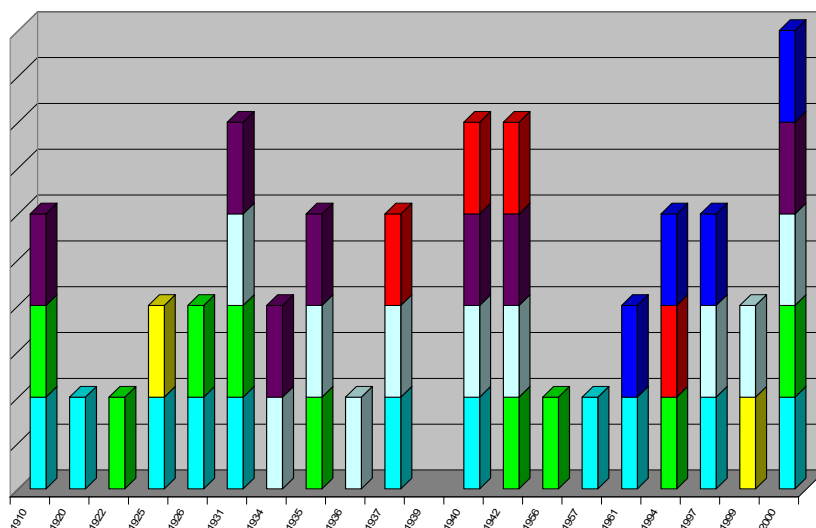


Tabelle 3

3. Der Präsentationsraum der Identitätsbildenden Bilder

Es wird deutlich, dass sich das Bildgedächtnis der Litauer parallel zu der Entstehung des Nationalstaates sowie mit der Entwicklung des Nationalbewusstseins in den zwanziger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts herausbildete. Das Bildgedächtnis, das das Geschichtsschulbuch in Litauen im 20. Jahrhundert bildete, war zweifellos an der Bildung der visuellen Identität der Litauer im Laufe des 20. Jahrhunderts beteiligt. Da alle Bilder auch in den Geschichtsschulbüchern des 21. Jahrhunderts präsent sind, erfüllen sie die gleiche Funktion, jedoch ohne die aktuellen Orientierungsbedürfnisse des neuen Jahrhunderts zu beachten. Die gesamten Forschungsergebnisse bzw. die Analyse der Selbstbilder der Litauer sowie die Analyse des Bildgedächtnisses lassen sich mit neuesten geschichtsdidaktischen Zielen vergleichen, woraus sich eine Bilderkonzeption der Geschichtsschulbücher herausbildet.

4. Eine Bilderkonzeption für Geschichtslehrbücher

In der Ära neuer visueller Medien wird die Wirkung der Bilder immer stärker. Bilder wurden schon lange wegen ihrer illustrativen Attraktivität zum beliebten Medium im Geschichtsunterricht sowie in den Schulbüchern. Illustrationen erscheinen heute in den Schulbüchern in einem zunehmenden Umfang. Die Entscheidungen für die Abbildungsgestaltung wurden bzw. werden von Schulbuchautoren sowie von Schulbuchverlagen getroffen. Die Analyse der gegenwärtigen Geschichtslehrbücher unter der Berücksichtigung des neuen Forschungsstandes in der Geschichtsdidaktik sowie der neuen Erkenntnisse, die in dieser Arbeit vorgelegt werden, ermöglichte es, die Grundsätze einer neuen Bilderkonzeption für das litauische Geschichtsschulbuch herauszuarbeiten.

Als Basis der quantitativen sowie qualitativen Analyse der Abbildungsgestaltung wurden fünf gegenwärtige (1985-2000) Geschichtsschulbücher ausgewählt. Anhand dieser Auswahl wird der Geschichtsunterricht in allen Schulstufen, nämlich vom fünften bis zum zwölften Schuljahr erreicht. Die Analyse der aktuellen litauischen Geschichtsschulbücher zeigt, dass sie im Allgemeinen kaum den Zielen, die die heutige Geschichtsdidaktik für den Geschichtsunterricht vorgibt, nahe kommen. Die litauischen Geschichtsschulbücher entsprechen den Anforderungen der Geschichtsdidaktik nach Methodenorientierung, Themenorientierung, Wissenschaftsorientierung, Multiperspektivität sowie Kontroversität kaum. In den Schulbüchern haben die Bilder sowie die schriftlichen Quellen lediglich eine den Text ergänzende bzw. illustrierende Funktion. Damit wird eine Verfahrensweise, bei der die Schüler selbst Quellen verwenden müssen, um Erkenntnisse zur Geschichte zu bekommen, nicht gefördert und erlernt. Eine themen- und

problemorientierte Behandlung der Geschichte bleibt weiterhin die Aufgabe der zukünftigen Schulbuchautoren. In den meisten aktuellen Geschichtsschulbüchern wird der Lehrstoff chronologisch dargestellt, obwohl es die ersten Versuche von thematischer Behandlung der historischen Sachverhalte gibt¹. Bilder werden dabei als historische Quellen nicht eingesetzt.

Die Wissenschaftsorientierung wird ebenfalls durch das Geschichtsschulbuch nicht gefördert. Der Text des Schulbuches, die schriftlichen Quellen sowie die Bilder beanspruchen die Darstellung der historischen Sachverhalte „Wie es gewesen ist“. Der Unterschied zwischen der Vergangenheit und der dargestellten Geschichte wird anhand der Bilder auch nicht erklärt. Außerdem werden die Bilder zur multiperspektivischen, kontroversen Darstellung der Vergangenheit in den Geschichtsschulbüchern Litauens nicht benutzt.

Alle diese Anforderungen wurden in Litauen bis heute an den Geschichtsunterricht sowie an die Geschichtsschulbücher nicht gestellt.² Als Hauptursache dafür kann man den Mangel an geschichtsdidaktischem Fachwissen anführen. Mit dem Fach Geschichtsdidaktik, seinen Forschungsgebieten, den Zielen und dem aktuellen Stand wurden die Geschichtsstudenten an den Hochschulen Litauens erst seit 1996 konfrontiert. Eine Generation von Autoren von Geschichtsschulbüchern ist erst im Heranwachsen. Ferner sind die Forschung sowie die Bildung des Geschichtsbewusstseins ebenfalls erst seit 1994 zum Thema der Sozialwissenschaften in Litauen geworden. Die

¹ Ein Beispiel dafür ist das Geschichtsschulbuch für die Förderstufe. Der Lehrstoff ist nach folgenden Themen gegliedert: Jagd und Ackerbau. Alte Gewerbe, das Geld und das Maß. Entwicklung der Gesellschaft und des Staates. Kampf für die Staatlichkeit und Unabhängigkeit. Kreuzwege der litauischen Kultur. Berühmte Frauen Litauens. Alte Städte Litauens. In: Izolda Zakarauskaite (Hg.), *Lietuvos istorija, Skaitiniai 5 klasei*, Vilnius 2000.

² *Istorijos destymo Lietuvos vidurines mokyklose programa*, Vilnius 2000.

Schulbuchautoren beginnen erst jetzt, diese Grundbegriffe der Geschichtsdidaktik zu beachten.

Die nationale Geschichte wird in den Schulen Litauens seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute getrennt von der Weltgeschichte unterrichtet, was auch die Entstehung von separaten Geschichtslehrbüchern zur Folge hatte. Es sind heute einige Schulbuchprojekte entstanden, denen das Vorhaben, die Geschichte Litauens durch die europäische sowie Dimensionen der Weltgeschichte zu ergänzen, zugrunde liegt.³

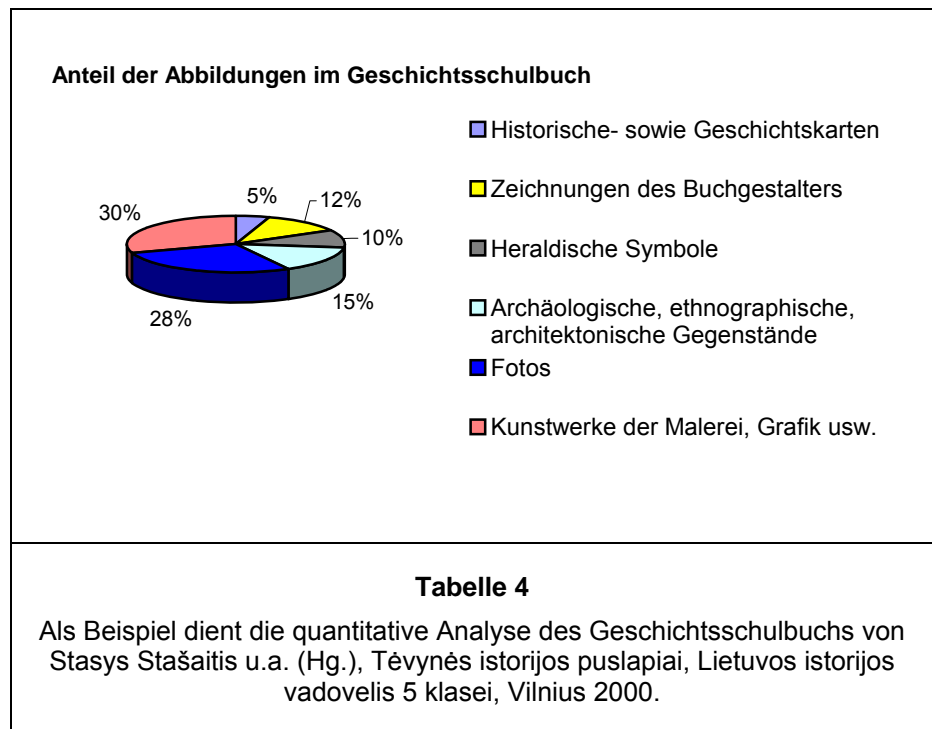
Diese Probleme des Geschichtsschulbuches können zwar alleine durch ein Abbildungskonzept nicht gelöst werden, aber aufgrund der Analyse des Bildergutes Litauens können heute einige Vorschläge für die Abbildung des zukünftigen modernen Geschichtsschulbuches gemacht sowie die Grundsätze des Abbildungskonzeptes formuliert werden.

Eine Vorstellung über die Art der Bilder sowie über ihren anteilmäßigen Erscheinungsgrad in den aktuellen Geschichtslehrbüchern kann man aufgrund der quantitativen Analyse eines gegenwärtigen Geschichtsschulbuches gewinnen. Der bildliche/illustrative Teil eines aktuellen Schulbuches⁴ besteht aus ca. 5 % Abbildungen von historischen sowie Geschichtskarten. Die Zeichnungen des Buchgestalters stellen ca. 12 % der Abbildungen. Etwa 10 % werden durch diverse historische Gegenstände wie Geld, Wappen, Postwertzeichen etc. gebildet. Die Abbildungen von archäologischen, ethnografischen sowie architektonischen Gegenständen stellen ca. 15 % der Illustrationen. Fotos sind

³ Es handelt sich um das Projekt eines Geschichtsschulbuches unter der Leitung von Alfredas Bumblauskas.

⁴ Stanislovas Stašaitis u.a. (Hg.), *Tėvynės istorijos puslapiai, Lietuvos istorijos vadovėlis 5 klasei*, Vilnius 2000.

mit ca. 28 % vertreten. Den größten Teil der Illustrationen, nämlich 30 %, stellen die Abbildungen von Werken der verschiedenen Kunsttechniken wie Malerei, Grafik, Druckgrafik, Stich oder Plastik.



Eine kritische Bewertung der Abbildungen, bzw. der Werke der Malerei sowie der Grafik, die einen wesentlichen Teil der Abbildungen in gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern bilden, ist unerlässlich. Diese Illustrationen sind heute als nicht unumstritten zu bewerten. Aufgrund der bisher gewonnenen Erkenntnisse erscheint eine begründete Bilderkonzeption, die sich auf die Werke der Malerei sowie der Grafik bezieht, für ein Geschichtsschulbuch als erforderlich.

4.1 Die Grundsätze der Bilderkonzeption

Die Basis der Bilderkonzeption bilden die Kriterien der Bildauswahl. Bilder dürfen nicht nach dem Prinzip des „schönen Bildes“ oder der „gewöhnlichen Abbildung“ in ein Schulbuch aufgenommen werden. Als Hauptkriterien für die Auswahl für Geschichtsschulbücher sollte der Quellenwert eines Bildes, seine potenzielle Wirkungskraft auf das Geschichtsbewusstsein, sein Einsatzpotenzial für die Identitätsbildung sowie seine Anwendbarkeit im Prozess des historischen Lernens entscheidend sein.

Zunächst sollte das Bild im Schulbuch den Anspruch auf den Quellenwert erfüllen, der die Menge an enthaltener Information über die Entstehungszeit des Bildes bestimmt. Dabei ist es wichtig, den Erkenntniswert zu beachten, den das Bild als historische Quelle vermitteln kann.⁵ Vor seinem Einsatz im Schulbuch muss eine entscheidende Frage, nämlich, wofür das Bild ein Dokument ist, gestellt und beantwortet werden.

Einen hohen Stellenwert, als visuelle Quellen für die Geschichte Litauens anerkannt zu werden, haben diejenigen Bilder, die in Folge der Selbstidentifikation der Litauer entstanden sind sowie die Bilder der Fremden, auf denen ein Bezug zu Litauen oder Litauern nachvollziehbar ist. Die Ergebnisse vorliegender Arbeit bieten zahlreiche Beispiele für solche Bilder.

Die mögliche Wirkung eines Bildes auf das Geschichtsbewusstsein⁶ kann durch Erörterung des Sinnbildungspotenzials des Bildes eingestuft werden. Das

⁵ Rainer Wohlfeil, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 92.

⁶ Zu diesem Thema siehe Dagmar Klose, Geschichtsbewusstsein – Ontogenese, in: Klaus Bergmann, Klaus Frölich, Anette Kuhn, Jörn Rüsen, Gerhard Schneider (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber⁹1997, S. 51-56.

heißt, das Bild kann an der Bildung des Geschichtsbewusstseins beteiligt werden, indem es für die narrative Sinnfindung bzw. für die Entschlüsselung der Bedeutung von historischen Sachverhalten ein Element ist.⁷

Der Entwicklungsprozess des Geschichtsbewusstseins wird heute als historisches Lernen bezeichnet.⁸ Es handelt sich dabei um das Erwerben der Kompetenz, die Geschichte so zu rezipieren, dass die Menschen ihre eigene Lebenspraxis mit der Vorstellung einer zeitlichen Ordnung, eines inneren Zusammenhangs zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vollziehen können.⁹ Die Anwendbarkeit des Bildes im Prozess des historischen Lernens sollte seinen Einsatz im Geschichtsunterricht bestimmen. Entscheidend dabei ist das Lehrpotenzial des Bildes bzw. die Möglichkeit, das Bild bei der Bildung des Epochen-, Periodisierungs- oder des vergangenheitsrekonstruierenden Bewusstseins einzusetzen. Dabei sollte man sich für diejenigen Bilder entscheiden, die Deutungen anregen und zulassen, Vergleiche ermöglichen, vor allem aber die Besonderheit, die Fremdheit der Vergangenheit im Verhältnis zur Gegenwartserfahrung der Schülerinnen und Schüler eingängig machen und als Herausforderung eines deutenden Verständnisses präsentiert werden können.¹⁰

Das Einsatzpotenzial des Bildes für die Identitätsbildung oder -gewinnung findet man dadurch, dass man prüft, ob der Inhalt sowie die Perspektive des Bildes den Bedürfnissen der Schüler, sich mit Personen oder Gruppen gleichzusetzen bzw. dem Bedürfnis nach Zugehörigkeit dazu entspricht.

⁷ Hans-Jürgen Pandel, Bilderinterpretation. Die Bildquelle im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 2004 (nach Manuskript).

⁸ Jörn Rüsen, Historisches Lernen, Köln u.a. 1994, S. 159.

⁹ Ebd. S. 159.

¹⁰ Ebd. S. 164-165.

Ein spezielles Kriterium für die Reduktion der Bilder in litauischen Geschichtslehrbüchern sollte das derzeit überzogene Streben nach Prägung von Nationalbewusstsein sein. Durch die gegenwärtige Bilderauswahl wird eine nationale Identität geschaffen, die ihre Wurzeln im Aufbau von Soldaten als Volkshelden und von Feindbildern hat. Die negativen Auswirkungen durch den Aufbau solcher Feindbilder könnten in Litauen, wo heute 8,2 % Russen, 6,9 % Polen sowie 1,4 % Deutsche zusammenleben,¹¹ unerwünschte Folgen haben. Diverse nationalistische Strömungen, die sich hauptsächlich gegen Russen und Polen richten, sind im Litauen von heute bereits spürbar.

Bei der Auswahl des Bildes sollte ferner die Aktualität der Bildaussage bzw. der Botschaft beachtet werden. Diejenigen Bilder, die bei der Behandlung der aktuellen Themen wie Frieden, multikulturelle Gesellschaft, Menschenrechte usw. eine orientierende Funktion in der Zukunft des Schülers erfüllen können, werden als aktuellen Orientierungsbedürfnissen entsprechende Bilder eingestuft. Aus diesem Grund sollten sie in das moderne Geschichtsschulbuch integriert werden. Bei der Auswahl dieser Bilder muss ihr Beitrag bei der Erreichung der Hauptziele des Geschichtsunterrichts beurteilt werden. Das bedeutet, es muss ihr Einsatzpotenzial in einem methoden-, themen-, problem- sowie wissenschaftsorientierten Geschichtsunterricht geprüft werden. Ebenso entscheidend für die Nutzung eines Bildes kann sein Potenzial bei einer multiperspektivischen oder kontroversen Darstellung der Geschichte sein.

Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl sowie den Einsatz eines Bildes ist das Alter des Schülers, in dem dieser damit

¹¹ Boris Meisner, Die baltischen Nationen. Estland, Lettland, Litauen, Köln 1990, S. 89.

konfrontiert wird. Schüler in den unteren Schulstufen sind nicht in der Lage, die wirkliche Aussage eines Bildes zu entschlüsseln, um das historische Wissen dieser Quelle zu gewinnen und es zu verarbeiten. Als Grundlage für ein den Altersstufen angemessenes Abbildungskonzept können die von den Geschichtsdidaktikern entwickelten Richtlinien für den Geschichtsunterricht genommen werden.¹² Die hier formulierten und an Altersstufen bemessenen Aufgaben des Geschichtsunterrichts sind auf den Einsatz von Bildern hierbei übertragbar.

Für die Schüler der Schuljahrgänge 5 und 6 sollten diejenigen Bilder eingesetzt werden, die bei der Förderung der Wahrnehmung der geschichtlichen Dimensionen wie Zeit, Wandel und Wirklichkeit mitwirken können.¹³ Für die Schüler der Schuljahrgänge 7 bis 9 könnten diejenigen Bilder eingesetzt werden, die bei der Förderung der Wahrnehmung gesellschaftlicher Dimensionen wie Politik, Umwelt, Wirtschaft, Kultur, Alltag und Geschlecht mitwirken können. Für die Schüler der Schuljahrgänge 10 bis 12 sollte die Wahrnehmungsförderung von geschichtlichen sowie gesellschaftlichen Dimensionen durch die Fähigkeiten zur persönlichen Forschung, Kritik sowie zum Umgang mit Kontroversen unterstützt werden.

Die Auswahl der Bilder für das moderne Geschichtsschulbuch erfolgt parallel mit der Reduktion bzw. dem Weglassen der Bilder, die den erwähnten Kriterien nicht entsprechen. Die kritische Bewertung des Bildereinsatzes in gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern ermöglicht die Reduktion sowie die Ergänzung des Bilderumfangs.

¹² Vgl. Hans-Jürgen Pandel, Die neuen Rahmenrichtlinien für Geschichte an Gymnasien, 1998 (nach Manuskript).

¹³ Vgl. Hans-Jürgen Pandel, Geschichtlichkeit und Gesellschaftlichkeit im Geschichtsbewusstsein, in: Geschichtsbewusstsein empirisch, Pfaffenweiler 1991, S. 1-23.

4.2 Eine kritische Bewertung des Bildereinsatzes in gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern und Vorschläge zur Verbesserung

Die Analyse der litauischen Schulbücher hat gezeigt, dass zur Illustration der Geschichte etwa bis zum 17. Jahrhundert, nicht zuletzt aufgrund eines bestehenden Mangels an bildlichem Nachlass, hauptsächlich portraitartige Abbildungen ehemaliger politischer Persönlichkeiten wie Fürsten, berühmte Soldaten oder Herrscher benutzt wurden. Der Anteil dieser Bilder ist deutlich größer im Vergleich zu den Bildern, die Sozial- oder Kulturgeschichte darstellen.

Da es bekannt ist, dass die Portraits, die in den Schulbüchern zur Illustration genutzt werden, in den meisten Fällen nicht authentisch sind, haben sie keinerlei Quellenwert. Ihre Präsenz in den Geschichtslehrbüchern führt in den meisten Fällen zu einer falschen Vorstellung der Schüler über das Erscheinungsbild dieser Personen damals. Einige dieser Bilder könnten z. B. durch zeitgenössische Darstellungen der Fürsten aus den heraldischen sowie numismatischen Quellen wie Siegel, Münzen oder Medaillen ersetzt werden, wobei auch hier darauf hingewiesen werden muss, dass es sich um typisierte Darstellungen der Herrscher handelt.

Anstelle der imaginären Portraits erscheint es sinnvoll, in den Schulbüchern für die Förderstufen besonders Zeichnungen, die aufgrund archäologischer und historischer Untersuchungen entstanden sind, oder sogar historische Comics zur Abbildung einzusetzen. Zeichnungen als eine Gattung der

Geschichtsdarstellung sollten an der Bildung des Wirklichkeits- sowie Historienbewusstseins beteiligt werden.¹⁴

Außer den überwiegend vorhandenen Portraits wurden in Schulbüchern zur Illustration der Zeit bis zum 17. Jahrhundert auch berühmte, jedoch nicht zeitgenössische Bilder, die teils als Fremdbilder entstanden sind, wie z. B. das Bild „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko (Abb. 2-4) sowie das Bild „Vitautas Schwur“ von Jan Styka (Abb. 2-3), eingesetzt. Ihre Verwendung zur Illustration der Schulbücher in den unteren Lehrstufen ist umstritten, weil bei ihrer Interpretation gleichzeitig zwei Zeitebenen berücksichtigt werden müssen: einmal die Zeit, in der sich der auf dem Bild dargestellte Sachverhalt ereignete, zum anderen die Entstehungszeit des Bildes, was die Sicht auf die Vergangenheit beeinflusst hat.¹⁵ Bereits anhand dieser zwei erwähnten Beispiele lässt sich veranschaulichen, wie Geschichte, die auf den Historienbildern dargestellt wird, verzerrt oder sogar verfälscht werden kann. Das Bild „Vitautas Schwur“ von Jan Styka veranschaulicht den Fall, da die Geschichte Litauens aus der Perspektive des Fremden falsch dargestellt wird (Abb. 2-3). Das Bild illustriert aber noch heute das aktuelle Geschichtsschulbuch. Im Geschichtsschulbuch für die Förderstufe¹⁶ wird das Bild zur Illustration des Schulbuchtextes, sogar mit einer vom Schulbuchautor erfundenen „Schwurrede“ des Fürsten, verwendet. Eine derartige Verfälschung der Geschichte darf in einem Geschichtslehrbuch nicht erscheinen. Außerdem führt der Einsatz dieses Bildes, dessen Inhalt einen versteckten Aufruf

¹⁴ Vgl. Hans-Jürgen Pandel, Comics. Gezeichnete Narrativität und gedeutete Geschichte, in: Hans-Jürgen Pandel u. a. (Hg.), Handbuch. Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach /Ts. 1999, S. 339-386.

¹⁵ Vgl. Klaus Bergmann, Das Bild, in: Hans-Jürgen Pandel u.a. (Hg.), Handbuch. Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach /Ts. 1999, S. 223.

¹⁶ Stanislovas Stašaitis. u.a (Hg.), Tėvynės istorijos puslapiai, Lietuvos istorijos vadovėlis 5 klasei, Vilnius 2000, S. 60.

nach Vergeltung darstellt, in einem Geschichtsschulbuch zur emotionalen Vertiefung eines Feindbildes.

Die nächste problematische Bildergruppe stellen die Schlachtenbilder dar. Die Darstellung der Geschichte bis zum 17. Jahrhundert in den Schulbüchern wird überlastet mit dieser Art von Abbildungen. Ihre potenzielle Wirkungskraft auf das Geschichtsbewusstsein sowie die Einsatzpotenziale dieser Bilder zur Identitätsbildung einer Nation haben einen negativen Charakter. Sie fördern die Entstehung von Feindbildern beim Schüler. Die Litauer führten im Laufe der Geschichte Kriege gegen den Deutschen Orden, russische Fürsten, schwedische Könige, Armeen des Deutschen Reiches, polnische sowie sowjetische Truppen. Dabei entsteht durch die Bilder die Gefahr, dass die Kriege mit den erwähnten Nationen, nämlich Deutschen, Russen, Polen, Schweden assoziiert bzw. diese Nationen zu historischen Feinden erklärt werden.

Man muss den Aufbau solcher Feindbilder vermindern. Kriegs- und Feindbilder sollten in den Geschichtsbüchern durch die Darstellung von Friedensschlüssen oder Bilder, in denen sich kulturelle, wirtschaftliche und politische Beziehungen zwischen den Völkern widerspiegeln, ersetzt werden.

Eine weitere Gruppe häufig benutzter Illustrationen der Zeitspanne bis zum 17. Jahrhundert bilden die Grafiken, die historische Legenden darstellen. Historische Mythen, die auf der Basis von Legenden aus dem 16. Jahrhundert entstanden sind, sowie ihre Bilder tauchen in den litauischen Geschichtsschulbüchern häufig bei der Behandlung der Themen des heidnischen Litauens im 13. Jahrhundert (Gründungslegende von Vilnius) oder der Christianisierung Litauens im 15. Jahrhundert (Legende der Franziskaner-Märtyrer) auf. Die dafür immer wieder benutzten Bilder sind

„Lizdeika erklärt den Traum von Gediminas“ und „Gediminas baut die Burg von Vilnius“ aus dem 19. Jahrhundert von Michael Elviro Andriolli (Abb. 1-18 und Abb. 1-19) und das Franziskaner-Märtyrer Bild aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 1-2). Diese Legenden wurden zum Bestandteil des historischen Bewusstseins. Das beweisen soziologische Untersuchungen unter Schülern mit dem Ziel, ihr Geschichtsbewusstsein zu erforschen, die in Litauen zwischen 1991 und 1994 stattgefunden haben.¹⁷ Bilder zu diesen Legenden sind zum Bestandteil des visuellen Gedächtnisses der Litauer geworden. Dies beweist die Analyse der Abbildungsgestaltung in den Geschichtsschulbüchern Litauens im 20. Jahrhundert.

Da die Fähigkeit, die Realität von Fiktionen zu unterscheiden, zur Grundorientierung der Geschichtswissenschaft sowie dem Geschichtsunterricht gehört,¹⁸ können diese Bilder in den Geschichtsschulbüchern als visuelle Quellen, die die Entstehung der Fiktionen veranschaulichen, eingesetzt werden. Der Umgang mit diesen Fiktionen muss dabei besonders beachtet werden, um Missbrauch oder naive Wahrnehmung zu vermeiden. Vor allem sollte man betonen, dass die Entstehungszeit der Legenden und die der Bilder, die sie illustrieren, nicht identisch sind. Die Bilder sind in der Zeit der wachsenden Popularität der Legenden entstanden. Die Ursache für die steigende Popularität war das wachsende nationale Bewusstsein im 19. Jahrhundert. Die Gründungslegende und ihre Bilder haben ihre

¹⁷ Vgl. Irena Šutinienė, Tautos istorijos mitai Lietuvos gyventojų sąmonėje, in: Istorinė sąmonė ir istorijos didaktika, Vilnius 1997, S. 66-87. Arūnas Poviliūnas, Lietuvos moksleivių istorinė sąmonė ir švietimo reforma, in: Istoriofija ir atvira visuomenė, Vilnius 1998, S. 246-258. Eine ausführliche Beschreibung der Forschungsergebnisse in: M. Angevik, B. von Borjes (Hg.), Youth and History: A Comparative European Survey on historical consciousness and Political Attitudes among Adolescents, Hamburg 1997.

¹⁸ Hans-Jürgen Pandel, Braucht der Geschichtsunterricht Mythen? Mythen zwischen Missbrauch und kollektiver Erinnerung, Kijev 2000, S. 7 (Vortragsmanuskript).

Daseinsberechtigung als fiktive Geschichte, die eine wegen Mangel an schriftlichen Quellen entstandene Lücke in der Geschichte füllt. Die Märtyrer-Legende und ihre Bilder sollten als fiktive Geschichte, die die Entstehung des „Drei Kreuze“-Denkmals auf dem Vilniusser Hügel erklärt, Einzug in die Schulbücher halten. Diese Legenden mit ihren Bildern sollten zusammen mit Abbildungen der gegenwärtigen Objekte wie die Gediminas-Burg und das „Drei-Kreuze“-Denkmal in Vilnius dargestellt werden. Dadurch werden die Schüler darauf hingewiesen, wie auf Grund einer Legende ein Symbol entstand, das dann auch als Denkmal gegenwärtig wurde.

Die nächste Bildergruppe, die besonders kritisch bewertet werden muss, sind die Bilder, die zur Illustrierung der Idee des Großstaates Litauen im 14. und 15. Jahrhundert dienen. Dabei handelt es sich um Bilder wie „Vitautas am Schwarzen Meer“ von Jonas Mackevičius (Abb. 1-21) und ähnliche, die im 20. Jahrhundert entstanden sind und in gegenwärtigen Schulbüchern die Geschichte des 14. und 15. Jahrhunderts illustrieren.¹⁹ Der Bestand des Großreiches Litauen über knapp anderthalb Jahrhunderte hinweg, dessen Grenzen im 15. Jahrhundert erst rund 150 km vor Moskau endeten und auch Kiew mit einschlossen, gehört zu den interessantesten und zugleich schwer zu erklärenden Phänomenen der Weltgeschichte. Dieser Abschnitt der Geschichte Litauens wurde nach Angaben der Geschichtsbewusstseinsforschung in Litauen von 1991 bis 1994 von 13 % litauischer Schüler als „goldene Ära“ bezeichnet.²⁰ Zum Vergleich dazu bezeichneten

¹⁹ Rūstis Kamantavičius (Hg.), Lietuvos istorija 11-12 klasėms, Vilnius 2000, S. 51.

²⁰ Irėna Šutinienė, Tautos istorijos mitai Lietuvos gyventojų sąmonėje, Vilnius 1998, S. 77-78. Vgl. Arūnas Poviliūnas, Lietuvos moksleivių istorinė sąmonė ir švietimo reforma, in: Ursula A. J. Becher, Alfredas Bumblauskas, Jörn Rüsen (Hg.), Istorijos mokslas ir atvira visuomenė [Geschichtswissenschaft und offene Gesellschaft], Vilnius 1998, S. 252-253.

die Zeiten des unabhängigen Litauen von 1918 bis 1940 34 % der litauischen Schüler als „goldene Ära“ und 44 % der Schüler wählten dazu die Gegenwart nach 1991 aus.²¹ Da während der Befragung der litauischen Schüler noch die sowjetischen Geschichtsschulbücher benutzt wurden, ist verständlich, dass die Zeiten der litauischen Fürsten sich wegen des Informationsmangels nicht im Geschichtsbewusstsein der befragten Schülergeneration widerspiegeln. Diese Lücke wurde reichlich in den Geschichtsschulbüchern, die ab 1995 erschienen sind, geschlossen. Zur Illustration der Geschichte des Großfürstentums Litauen und besonders der Zeit des Großstaates wurden die Bilder, die aus den Jahrzehnten der unabhängigen Republik von 1918 bis 1940 stammten, benutzt. Damals wurden solche Bilder für die „erfolgreichsten Zeiten der litauischen Geschichte“ gebraucht, um den Stolz der jungen Generation auf die Vergangenheit ihres Heimatlandes zu erwecken. Dem gleichen Zweck dienen diese Bilder wieder in heutigen Geschichtsschulbüchern.

Diese Bilder sind aber keine zeitgenössischen Darstellungen und haben damit keinen Quellenwert für die Geschichte der entsprechenden Zeit. Des Weiteren vermitteln sie alle eine falsche Vorstellung von der tatsächlichen Entstehung des damaligen Großreiches. Die Geschichtsforschung zeigt, dass seine Entstehung auf Heiraten und Bündnisse zurückzuführen ist und nicht, wie durch die Bilder vermittelt, auf Siege in Kriegen und Unterwerfungen. Da dies aber, wie bereits angesprochen, im Litauen von heute als Vielvölkerstaat in einem zusammenwachsenden Europa der falsche Weg der Lehrstoffvermittlung ist, gehören diese Bilder nicht ohne kritische Betrachtung in die aktuellen Geschichtslehrbücher.

²¹ Irėna Šutinienė, *Tautos istorijos mitai Lietuvos gyventojų sąmonėje*, Vilnius 1998, S. 78.

Dieses Kapitel der litauischen Geschichte sollte in Geschichtslehrbüchern der unteren Jahrgangsstufen besser mit Landkarten über jene Zeit und mit den Fakten der Entstehung des Großreiches illustriert werden. Anders verhält es sich in Lehrbüchern höherer Jahrgangsstufen, wo man diese Bilder, mit der Erklärung ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer psychologischen Funktion als Negativbeispiele einsetzen kann. Durch solche Negativbeispiele aus der Geschichte kann man die psychologische Aufmerksamkeit der Schüler auf Propagandaaktionen der Zukunft verstärken. Nur Menschen, die in der Lage sind, Propaganda rechtzeitig zu durchschauen, sind auch in der Lage, Systemen, wie sie die Weltgeschichte im letzten Jahrhundert mehrfach erlebte, frühzeitig zu widerstehen. Der Geschichtsunterricht ist die beste Möglichkeit, anhand der Beispiele, die ja allesamt aus der Geschichte stammen, eine erhöhte Widerstandsfähigkeit in den Menschen gegenüber Propaganda zu erreichen.

Eine weitere genau so wenig positiv eingesetzte Bildergruppe ist jene, die die politischen Bündnisse darstellt. Das Thema „Bündnisse“ sowie den Einsatz von Bildern zu diesem Thema können beim Schüler zum Aufbau von Parallelen mit den gegenwärtigen Bündnissen wie z. B. der Europäischen Union führen. Damit rücken Fragen bei den Schülern nahe, ob sie auch eine Union gegen einen Feind ist oder ob Litauen als ihr Mitglied seine Souveränität wieder verlieren kann. Diese Fragen können durch ausführliche Erklärungen der demokratischen Prinzipien, die der Bildung der Union der Europäischen Staaten zugrunde liegen, beantwortet werden.

Die Abbildungen in den Geschichtsschulbüchern in Bezug auf die Behandlung des Themas der Christianisierung Litauens erscheinen auch verbesserungswürdig. Zu diesem Thema wird

oft das Bild „Taufe von Mindaugas“ von Adomas Varnas aus dem 20. Jahrhundert eingesetzt (Abb. 1-27). Anstatt solcher Bilder wäre es sinnvoller, eine zeitgenössische visuelle Quelle zum Thema Christianisierung Litauens auszuwählen. Das Freskenbild aus der St. Petrus Kirche in Straßburg, wo Litauen mit anderen europäischen Ländern auf dem Weg zum Kreuz Christi dargestellt wurde (Abb. 2-1), hätte eine integrative Wirkung auf das Bewusstsein der Schüler.

Wie die in dieser Arbeit vorgelegten Forschungen des Bildervermögens zeigen, sind im 17. Jahrhundert viele Darstellungen sowie Selbstdarstellungen der Litauer entstanden. Dieses Bildergut ist in den gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern bei der Behandlung der Themen des 17. Jahrhunderts kaum präsent. Diese Bilder können als visuelle Quellen für die Darstellung der katholischen Kirche in der Epoche der Gegenreformation sowie für die Darstellung der Adelsnation in Litauen verwendet werden.

In den Darstellungen der Litauer, die im Auftrag der katholischen Kirche im 17. Jahrhundert entstanden sind, wird ihre heidnische Vergangenheit sowie die protestantische Position in der damaligen Zeit kritisiert. Diese antiheidnische sowie antiprottestantische Position der katholischen Kirche Litauens im 17. Jahrhundert spiegelt sich in den Bildern „Der hl. Johannes Capestrano“ (Abb. 1-5), Franziskaner-Märtyrer-Bild (Abb. 1-2) und im Bild „Gesegneter Vitus“ wider (Abb. 1-3). Diese Bilder sind wegen des Betrachtungsaufwandes, den sie zur Erschließung der Botschaft benötigen, nur in den höheren Jahrgangsstufen verwendbar. Das Geschichtsschulbuch sollte die Quellenarbeit mit diesen Bildern anbieten, was auch das historische Lernen fördern würde.

Die Bilder, die die Selbstidentifikation der Adelsnation in Litauen veranschaulichen, sind aufgrund der notwendigen Arbeit zur Erschließung des Quellencharakters als Zeitgeist der damaligen Epoche ebenfalls höchstens für höhere Jahrgangsstufen geeignet, um damit eine gewisse Fähigkeit zum eigenständigen Forschen zu erlernen. Zur reinen Bebilderung von Geschichtslehrbüchern ist von ihrer Verwendung jedoch abzuraten. Es handelt sich dabei um das Bild auf der Titelseite des Buches von Petrus Casimirus Lacki „Septem Chodkiewiczii ...“ (Abb. 1-7), wo sich die Idee des Adelsstaates widerspiegelt, sowie um die Freskengruppe aus dem Pazaislis Kloster (Abb. 1-8 bis 1-10), die die konfessionelle Identität der litauischen Adligen im 17. Jahrhundert veranschaulicht. Der Einsatz letzterer ist aber durch die Anzahl der Bilder (acht Bilder), die in einem Zusammenhang betrachtet werden sollten, in einem Geschichtsschulbuch kompliziert.

In den gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern werden immer öfter die Kultbilder des hl. Kazimirus als Illustrationen eingesetzt. Da er von der katholischen Kirche zum Schutzpatron der Litauer erhoben wurde, genießt der Kazimirus-Kult bis heute eine feste Position im Bewusstsein des Landes. Abbildungen der porträtartigen Darstellungen des hl. Kazimirus sowie die Bilder, die die Wundertätigkeit des Heiligen darstellen, sind in Geschichtsschulbüchern allerdings bedenklich. Wie die Forschungen der Kunsthistoriker heute bestätigen, sind die porträtartigen Darstellungen des frommen Fürsten Kazimirus Jagiellone keine authentischen Darstellungen dieser Persönlichkeit. Aus diesem Grund können diese Bilder in den Geschichtsschulbüchern nur unter der Bezeichnung „imaginäre Darstellungen“ präsentiert werden. Der Einsatz der Bilder, die die Wundertätigkeit des Heiligen

darstellen, ist heute auch umstritten. Da der hl. Kazimirus seine ursprüngliche Bedeutung als Schutzpatron gegen die Religions- und Staatsfeinde heute verloren hat, gehören diese Bilder nicht in das Geschichtsschulbuch, weil die Identität der Litauer heute nicht auf diese identitätsbildende Ebene zurückgeführt werden soll.

Anstelle dieser Bilder wäre es sinnvoll, Fotos, auf denen zum Beispiel die jährlichen Veranstaltungen zum Todestag des Heiligen, wie der Markt der Volkskünstler oder kirchliche Ablassfeste, die zur Tradition in Litauen gehören, abgebildet sind, zu verwenden. Damit wird der Gegenwartsbezug des Kazimirus-Kultes gezeigt, was das vergangenheitsrekonstruierende Bewusstsein bei den Schülern fördern würde.

Bei der Auswahl der Bilder zur Geschichte Litauens im 18. Jahrhundert treten keine besonderen Schwierigkeiten auf. Gegenüber dem Defizit an Selbstbildern der Litauer im 18. Jahrhundert bietet sich ein erhebliches Potenzial an Fremdbildern sowie Bilder an, wo der Alltag bzw. Szenen aus dem Leben verschiedener sozialer oder ethnischer Gruppen Litauens dargestellt sind. Die zeitgenössischen Darstellungen der Ereignisse aus dem politischen sowie wirtschaftlichen Leben in Litauen könnten ebenso für den Einsatz in Schulbüchern in Frage kommen.

Für die Abbildung der Themen aus dem 18. Jahrhundert sind folgende Bilder empfehlenswert: der Kupferstich von Ignotas Karenga, der zum Andenken an die Wundertätigkeit der hl. Maria während der Pestepidemie 1710 in Vilnius 1799 gefertigt wurde,²² das Gemälde „Verleihung der Freiheit an die Bauer im Hof von Pawlow“ von Franzisk Smuglewicz, das 1795 im Auftrag des Königs Stanislaw August Poniatowsky zur

²² Inf. zu dem Bild in: Senoji Lietuvos Grafika 16-19 a., Vilnius 1995, S. 73.

Erinnerung an die progressive Reform entstand, die der polnische Adlige Bzostowski an seinem Hof in Litauen 1769 verwirklichte,²³ die Zeichnung „Sinnbild der Freiheit“ nach Franzisk Smuglewicz, der 1791 zum Tag der Proklamation der Verfassung von 3. Mai 1791 angefertigt wurde,²⁴ die aus dem Jahr 1785/1786 stammende Zeichnung von Franzisk Smuglewicz, wo der Gottesdienst in der Moschee der Tataren in Vilnius dargestellt wird,²⁵ die Aquarellzeichnungen „Fischmarkt“ (1797) und „Rathausplatz“ (1797) von Juozapas Peska, wo die Darstellungen von zeitgenössischen Bürgern der Stadt Vilnius erkennbar sind,²⁶ die zeitgenössischen Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert „Die Studenten“, „Die Bettler“, „Die Schornsteinfeger“ und „Der Jude und die Jüdin“²⁷ von Jean Pierre Norblin und andere mehr.

Diese Reihe von Bildern, die sich problemlos erweitern ließe, zeigt, dass es genügend zeitgenössische visuelle Quellen gibt, die die soziale Geschichte Litauens illustrieren könnten. Anhand dieser Bilder kann auch ein sehr wichtiger Aspekt, nämlich die Darstellung der nationalen Minderheiten in Litauen aus der historischen Perspektive betrachtet werden. Ebenso können mittels dieser Bilder einige Themen wie Menschenrechte und multinationale Gesellschaft Litauens besprochen werden.

Für die Bebilderung des 18. Jahrhunderts wird bis jetzt ein Schwerpunkt auf diverse Portraits gesetzt, die keinen

²³ Inf. zu dem Bild in: Vinius klasicizmas, Parodos katalogas, Lietuvos dailes muziejaus I-kla, Vilnius 2000, S. 125. Vidmantas Jankauskas, Istorizmo problema Pranciskaus Smugleviciaus kuryboje, in: Pranciskus Smuglevicius ir jo epocha, Vilnius 1997, S. 43-46.

²⁴ Vinius klasicizmas, Parodos katalogas, Lietuvos dailes muziejaus I-kla, Vilnius 2000, S. 157.

²⁵ Ebd. S. 247.

²⁶ Ebd. S. 250-251.

²⁷ Bilder aus der Sammlung in Czartoryski Museum, veröffentlicht in: Jan Stanislaw Bystron, Dzieje obyczajow w dawnej Polsce, Wiek 16-18., Warszawa 1932, S. 54, 219, 265, 391.

tatsächlichen Wert für die Darstellung der Geschichte haben. Grundsätzlich kann man zum 18. Jahrhundert nur den Vorschlag machen, auf den reichlich vorhandenen geschichtsträchtigen Bilderfundus zurückzugreifen, um eine bildliche Darstellung der Lebensumstände und Ereignisse jener Epoche zu erreichen.

Bei der Illustration des 19. Jahrhunderts lässt sich der momentane Einsatz der Werke der Malerei kritisieren. Einige Bilder sind bezüglich der Entstehungszeit falsch zugeordnet.²⁸ Aus dem Bildvermögen des 19. Jahrhunderts erscheint eine Reihe von Bildern für das Geschichtsschulbuch bei höheren Jahrgangsstufen als empfehlenswert. Bei der Behandlung des Themas „Litauen während der Zeit Napoleons“ kann anhand der Bilder die Spaltung der Litauer aufgrund der verschiedenen politischen Perspektiven und Erwartungen veranschaulicht werden. Dies ermöglicht der Einsatz des Gemäldes, auf dem der hl. Kazimirus als Beschützer der napoleonischen Armee in Litauen dargestellt wurde (Abb. 1-13). Solche Darstellungen der zeitgenössischen Ereignisse können das vergangenheitsrekonstruierende Bewusstsein bei den Schülern der höheren Lehrstufen fördern.

Da die Werke der Geschichtsmalerei, die in Litauen im 19. Jahrhundert entstanden sind, visuelle Quellen für die Entwicklung des Geschichtsbewusstseins sowie für die Entstehung des Nationalbewusstseins der zeitgenössischen Litauer sind, ist ihr Einsatz in den Geschichtsschulbüchern bei der Behandlung dieser Themen in den höheren Lehrstufen

²⁸ Als Beispiel dient die aus dem Jahr 1785/1786 stammende Zeichnung von Franzisk Smuglewicz, wo der Gottesdienst in der Moschee der Tataren in Vilnius dargestellt wurde. Dies ist in dem Geschichtsschulbuch dem 19. Jahrhundert zugeordnet. In: Rustis Kamantavičius u. a. (Hg.), *Lietuvos istorija 11-12 klasems*, Vilnius 2000, S. 290; das gleiche geschah auch mit einigen Stadtansichten (ebd. S. 280).

möglich. Sie werden in gegenwärtigen Geschichtsschulbüchern bisher nur mit Porträts illustriert.

Die Werke der Geschichtsmalerei, wo die „heldenhafte Vergangenheit des litauischen Volkes“ dargestellt wurde, sowie die Bilder, deren Entstehung die historischen Mythen zugrunde lagen, sind visuelle Quellen, die die Entstehung des nationalen sowie historischen Bewusstseins der Litauer anschaulich machen. Die Analyse dieser Bilder im Geschichtsunterricht der höheren Schulklassen würde die Fähigkeiten fördern, aus den visuellen Quellen die Mentalitätsgeschichte zu rekonstruieren.

Das 20. Jahrhundert wird in den Geschichtsschulbüchern hauptsächlich mittels Fotos illustriert. Der größte Teil davon sind zeitgenössische Abbildungen von Politikern oder Bilder, die politische Ereignisse wie Versammlungen, Unterzeichnungen politischer Verträge usw. zeigen. Die zweite große Abbildungskategorie stellen Kriegsbilder bzw. Fotos aus den Kasernen der Armee, Feldzüge der Armee, Militärparaden und ähnliches dar.

Während der Jahrzehnte der unabhängigen Republik Litauen von 1918 bis 1940 sind Bilder entstanden, wo die Litauer sich als ethnische, historische und politische Gemeinschaft bzw. Nation darstellten. Da diese Darstellungen, die grundsätzlich politische Plakate waren, auf Grund der Selbstidentifikation gegenüber von Feinden entstanden, bildeten sie ein fremdenfeindliches nationales Bewusstsein der Litauer heraus. Dieses Nationalbewusstsein wurde durch die Darstellung der „heldenhaften Vergangenheit“ bzw. durch die Darstellung der Kämpfe und Siege gegen Feinde gefördert. Diese Bilder sind zweifellos visuelle Quellen für die Zeitgeschichte Litauens, aber ihr Einsatz in den Geschichtsschulbüchern könnte als unerwünschten Nebeneffekt wieder den Aufbau des gleichen

fremdenfeindlichen nationalen Bewusstseins der Litauer haben, wofür sie damals konzipiert waren. In höheren Schulklassen sollte ihr Einsatz jedoch - mit der entsprechenden Erklärung und Analyse verbunden - überlegt werden, da sie dadurch auch einen Lernprozess bezüglich aufkeimendem Nationalismus ermöglichen. Eine Ausnahme bildet das Plakat, das von Exillitauern stammt und die Fremden im Kontext der Freunde, nicht der Feinde darstellt (Abb. 1-23).

Die Bilder, die unter dem Einfluss der Okkupationsregierungen des Deutschen Reiches (1915-1918, 1941-1944) und der Sowjetunion entstanden sind, veranschaulichen den Fall, wie die Bilder als Medium der politischen Propaganda eingesetzt wurden. Der Einsatz dieser Bilder in den Geschichtsschulbüchern ist durch die Darstellung der kontroversen Perspektiven sinnvoll. Die Kontroversen können mit dazu passenden Fotos oder mit schriftlichen Quellen, die eine andere Realität darstellen, kombiniert werden. So kann zum Beispiel unter dem Stichwort „Befreiung oder Besatzung“ das Bild „Die Partisanen kämpfen für Vilnius“ (Abb. 1-25) die prosovietische Perspektive der zeitgenössischen Ereignisse darstellen. Das Bild „Rote Wagenkolonne“ von Vitautas Mackevičius (Abb. 1-26) im Zusammenhang mit schriftlichen Quellen kann dagegen eine kontroverse Meinung zum Thema Sozialismus in Litauen wiedergeben.

Grundsätzlich ist zum 20. Jahrhundert jedoch zu sagen, dass eine Illustrierung der Geschichtslehrbücher für die unteren Jahrgangsstufen hauptsächlich anhand von Fotos, die friedliche Ereignisse des Alltagslebens darstellen, durchgeführt werden sollte. In den Büchern für die höheren Jahrgangsstufen sollte man unbedingt die Möglichkeiten nutzen, die dieses Jahrhundert aufgrund der politischen Systeme bot, um den

Schülern einen gewissenhaften Umgang mit den Kategorien Demokratie und Freiheit nahe zu bringen. Das kann über die Analyse der politischen Plakate als Machterhaltungsinstrumente verdeutlicht werden.

Insgesamt ist zu bemerken, dass litauische Geschichtslehrbücher zu stark auf die Prägung, nicht auf die Bildung einer nationalen Identität ausgerichtet sind. Die Bilder tragen hier leider auch dazu bei.

Zusammenfassung

Am Beispiel Litauens konnte das Phänomen des visuellen Gedächtnisses einer Nation erforscht werden. Es gelang, die Hauptsegmente, aus denen das Konstrukt des visuellen Gedächtnisses der litauischen Nation besteht, hervorzuheben. Aufgrund einiger ausdrucksvoller Beispiele war nachweisbar, dass diejenigen Bilder, die man heute als Selbstdarstellungen einer Gemeinschaft bzw. als Selbstbilder einer Nation bezeichnet, sich als Segmente eines kollektiven Gedächtnisses betrachten lassen. Die Analyse der Selbstbilder sowie ihrer Präsenzorte ermöglichten, das Einflusspotenzial dieser Bilder auf die Bildung der Identität nachzuvollziehen. Dabei wurde es möglich, einige Perspektiven für die Bildung einer Nationalidentität heute zu erörtern.

- Dadurch bestätigte sich die Hypothese, dass Einfluss auf die nationale Identität der Litauer nur diejenigen Bilder haben, deren Inhalt sich auf die Litauer/Litauen bzw. auf die Vergangenheit, Gegenwart oder die Zukunft dieser Gemeinschaft oder dieses Landes bezieht.
- Die Analyse des Bilderfundus hat die wichtige Frage beantwortet, aufgrund welcher Merkmale die Litauer auf den Bildern identifiziert werden können. Es handelt sich in meisten Fällen um heraldische Zeichen des litauischen Staates, die seit dem 19. Jahrhundert als Bildelemente vorkommen und auf den Bezug des Bildinhaltes auf Litauer hinweisen. Litauer in den Bildern aus den früheren Jahrhunderten lassen sich lediglich aus dem Kontext des Bildes, der oft in dessen Inschriften ablesbar ist, erkennen.

- Ein weiterer wichtiger Befund dieser Arbeit war die Erkenntnis, dass nicht alle Bilder, die die Litauer darstellen, Selbstbilder sind. Es ist zu unterscheiden zwischen Bildern, die infolge der Selbstidentifikation, und Bildern, die im Auftrag der katholischen Kirche in Litauen entstanden sind. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass man die katholische Kirche bis zum 19. Jahrhundert nicht als litauischen Auftraggeber betrachten kann. Obwohl diese Bilder die Litauer darstellten, im Land entstanden sind und meistens von litauischen Künstlern gefertigt wurden, können sie nicht zu den Selbstbildern gezählt werden. Sie enthalten keine Information über die Selbstwahrnehmung der Litauer, sondern bieten ein imaginäres Bild aus der Sicht des Auftraggebers. Das ist eindeutig aufgrund der Entstehungszeit, Darstellungsperspektive sowie unter der Berücksichtigung der Intentionen des Auftraggebers festzustellen. Diese Unterscheidung zwischen den Darstellungsarten der Litauer muss beachtet werden, weil sie bestimmt, für was diese Bilder historische Quellen sind und wie sie als visuelle Quellen im Bildungsprozess integriert werden können.
- Die Analyse des Bildmaterials hat ermöglicht festzustellen, dass die ersten Selbstdarstellungen der Litauer, die infolge ihrer Selbstidentifikation entstanden sind, im bildlichen Nachlass aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu finden sind. Es handelt sich dabei um Bilder, die von litauischen Adligen in Auftrag gegeben wurden und ihre Selbstwahrnehmung widerspiegeln. Das Bewusstsein der politischen und konfessionellen, nicht aber einer ethnischen Zusammengehörigkeit bildete die Grundlagen für die Entstehung dieser Art von Bildern. Das ist aufgrund der Darstellungsperspektive festzustellen. Sie ist im Bild

„ablesbar“, wenn man politische Anschauungen des Auftraggebers sowie Entstehungszeit und -umstände des Bildes beachtet hat.

- Aus der gesamten Forschung lässt sich feststellen, dass die Selbstbilder zum Konstrukt der Nation gehören, das heißt, die Selbstbilder sind auf die Adelsnation im 17./18. Jahrhundert sowie auf die litauische Nation im 19./20. Jahrhundert zurückzuführen.
- Die chronologisch ausgeführte Analyse des Bildfundus ermöglichte, die Zusammenhänge zwischen Entstehung der Selbstbilder und bestimmten historischen Prozessen zu beobachten. Selbstdarstellungen entstanden zu bestimmten Zeiten der historischen Entwicklung. Epochen der politischen Emanzipation der litauischen Adligen, die Zeiten einer Konkurrenz von religiösen Konfessionen, Ereignisse, die für die Zukunft des Staates entscheidend waren, die Zeiten des Widerstands gegen die Besatzungsmächte sowie die Zeiten des Identitätsverlusts oder der Aufbau eines Nationalstaates sowie eines Nationalbewusstseins haben die Entstehung der Selbstbilder beeinflusst. Dabei hat sich bemerkbar gemacht, dass das Gedächtnis einer Nation ebenfalls ein Konstrukt und aus diesem Grund für die Selektion anfällig ist. Es werden nämlich Bezugspunkte in der Geschichte ausgewählt, die das positive Selbstbild einer Nation stärken.

- Die Analyse der Abbildungen in den Geschichtsschulbüchern hat ergeben, dass ein großer Teil der Bilder zur Kategorie der Fremdbilder zu zählen ist. Es handelt sich dabei um eine Bildergruppe, die im Auftrag von Fremden entstanden ist und die Litauer aus deren Perspektive bzw. im Zusammenhang mit denjenigen Ereignissen darstellt, die für die Fremden, aus welchem Grund auch immer, wichtig waren. Dabei war ebenfalls die Erwähnung der Merkmale erforderlich, aufgrund deren die Litauer in dieser Gruppe von Bildern erkannt werden können. Der Bezug zu Litauern oder Litauen ließ sich selten durch ikonografische Kennzeichen feststellen, sondern eher aufgrund der Information über den Auftraggeber, über die Zusammenhänge zwischen Inhalt des Bildes und dem Inhalt des Textes, der mit diesem Bild illustriert wurde, bestimmen. Die Perspektive, aus der die Litauer dargestellt wurden, ließ sich im Zusammenhang mit der Entstehungsperiode des Bildes sowie durch die Analyse der Intentionen des Auftraggebers erschließen. Diese Bilder werden von Bedeutung für die Identitätsbildung, indem man ihre Darstellungsperspektive erläutert. Darin liegt auch der Quellenwert dieser Bilder. Sie sind anwendbar bei einer multiperspektivischen Gestaltung des Geschichtsunterrichts, aber nicht ohne ihr Entstehungsdatum, Herkunft und Perspektive zu erörtern, wie es oft in gegenwärtigen Schulbüchern vorkommt.
- Die Untersuchung der Präsentationsräume, in denen die Selbstbilder sowie die Fremdbilder für die potenziellen Betrachter ausgestellt wurden, ermöglichte einen Zusammenhang zwischen der Präsenz des Bildes und seinem Einfluss auf die Identität der Betrachter

nachzuvollziehen. Dieser Einfluss lässt sich aufgrund der Analyse der Präsentationsräume als Bildung und sogar als Prägung der Identität bezeichnen. Die Forschungen haben gezeigt, welche Bilder der Präsentation der Nation dienen. Es hat sich herausgestellt, dass nicht alle heute diese Funktion bei der Bildung von nationalen Identitäten erfüllen können. Zu manchen Selbstbildern muss ein kritischer Zugang gewonnen werden.

- Die Anzahl der Beispiele ermöglicht zu behaupten, dass grundsätzlich ein Potenzial an Bildern, anhand deren die nationale Identität der Litauer heute gebildet werden kann, vorhanden ist. Vorhandene Beispiele sowie kritische Analysen der Schulbücher für die Geschichte Litauens in allen Jahrgangsstufen ermöglichten, einige wichtige Vorschläge zur Abbildungsgestaltung des Geschichtslehrbuches zu machen. Dabei wurde berücksichtigt, dass im Sinne der gegenwärtigen Geschichtsdidaktik das Phänomen der Nation in seiner komplexen, widersprüchlichen und gefährlichen sowie in seiner konstruktiven Bedeutung einen historisch adäquaten Platz bei der Entwicklung des Geschichtsbewusstseins erhält.
- Ein adäquater Platz für das Phänomen der Nation ist besonders wichtig sowohl für Litauen als auch für andere postkommunistische Länder Ost- und Mitteleuropas, weil diese Gemeinschaften heute zu einer überhöhten Bewertung der Nationalidentität tendieren. Da die Aufgabe des Forschungsvorhabens in der Auswahl jener Bilder, die die Identität der Litauer heute inmitten einer globalen Öffnung bilden können, bestand, wurden die Auswahlkriterien in Bezug auf moderne Orientierungsbedürfnisse formuliert. Die Erschließung der Quellenwerte

sowie der Botschaften der Bilder hat zur Entscheidung für oder gegen ein Bild als Abbildung in einem Schulbuch geführt. Es bleibt nur hoffen, dass die Forschungsergebnisse in der Abbildungsgestaltung moderner Geschichtsschulbücher ihre Anwendung finden.

Unter Berücksichtigung, dass bis heute nur wenige Versuche, die Bilder in einem engen Zusammenhang mit der Identitätsbildung der Nation darzustellen, unternommen wurden, ist diese Arbeit auch ein Beitrag um dieses Defizit auszugleichen. Ihre Ergebnisse leisten einen Beitrag zur Diskussion über den kritischen Umgang mit Bildern bzw. mit den Werken der Geschichtsmalerei, die eine in offener Gesellschaft unerwünschte prägende Wirkung auf die Identität haben. Da die überwiegende Mehrheit der Forschungen heute den mentalen Selbstbildern der Nationen gewidmet ist, ist vorliegende Arbeit ein Beitrag zum Thema der ikonografischen Merkmale der nationalen Selbstdarstellungen. Die Ergebnisse haben die Hypothese bestätigt, dass es außer der epochalen und kulturellen auch die ethnische und nationale Eigenart der Bilder gibt.

Obwohl in dieser Arbeit das Thema bezüglich der Fremdbilder sowie die Problematik ihrer Anwendung für die Identitätsbildung nicht ausführlich besprochen wurde, war es trotzdem eine Anregung, die Perspektive der „Fremden“ im Geschichtsunterricht zu beachten. Dabei ist die Bemerkung wichtig, dass nicht alle Fremdbilder unter der Kategorie „Feindbilder“ gesehen werden können.

Das Thema der Präsentationsräume der Selbstbilder hat noch einmal die wichtige Rolle des Geschichtsschulbuches betont. Dieses hat sich noch einmal nicht nur als ein „Ort“ erwiesen, in dem sich die Entwicklung des Nationalbewusstseins widerspiegelt, sondern auch, wodurch eine Gemeinschaft ihre Identität als Nation bildet.

Im Rahmen dieser Arbeit wurde der Versuch unternommen, die internationalen sowie interdisziplinären wissenschaftlichen Leistungen bei der Erarbeitung der Grundsätze einer Bilderkonzeption für das litauische Geschichtsschulbuch einzubeziehen. Dabei wurde nur der Einsatz von analysierten Selbstbildern besprochen. Das betrifft natürlich nur einen Teil der gesamten Abbildungsgestaltung eines Lehrbuches. Die Problematik der Veranschaulichung solchen Themen wie Frauen in der Geschichte, nationale sowie konfessionelle Minderheiten, soziale Schichten der Gesellschaft u. a. wurden in Rahmen dieser Arbeit nur angerissen. Das vorhandene Bildmaterial ermöglichte leider kaum, diese Themen breiter zu entwickeln. Dafür sind weitere gezielte und ausführliche Forschungen nötig.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-1	Aus der Sammlung des Litauischen Nationalmuseums 3
Abb. 1-2	Franziskaner-Märtyrer-Bild Kupferstich von Juozapas Perlis (Grafiker, arbeitete in Litauen im 18. Jahrhundert) nach einem Gemälde aus dem 17. Jahrhundert. 9,4 x 13,9 cm 9
Abb. 1-3	„Der gesegnete Vitus“. Unbekannter litauischer Maler, 17. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 208 x 137,5 cm. 17
Abb. 1-4a	Die Szene der Taufe Ausschnitt aus dem Bild „Der gesegnete Vitus“ (Abb. 1-3). 21
Abb. 1-4b	Die Szene des Anschlags Ausschnitt aus dem Bild „Der gesegnete Vitus“ (Abb. 1-3). 21
Abb. 1-5	„Der heilige Johannes Capestrano“. Unbekannter litauischer Maler, 19. Jahrhundert. Nach einem Bild aus dem 17. Jahrhundert. Öl auf Leinwand, 178x140 cm. 24
Abb. 1-6	„Großfürst Vitautas“. Unbekannter litauischer Maler, Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts. Öl auf Leinwand, 240 x 153 cm. 31
Abb. 1-7	Titelblatt des Buches „Septem Chodkiewiczii heroes ...“ von Petrus Casimirus Lacki. Kupferstich von Konrad Götke, 1642. 37
Abb. 1-8	8 Fresken, um 1675-1685 42
Abb. 1-9	Michael Acangelo Palloni (1637-1711/13?) 46
Abb. 1-10	 49
Abb. 1-11	„Der hl. Kazimirus zeigt dem litauischen Heer die Furt über den Fluss Düna bei Polozk“, 1774. Franzisk Smuglewicz (1745-1807). Öl auf Leinwand, Originalgröße unbekannt. 62
Abb. 1-12	„Der Tod des Kriegsherrn des Großfürstentums Litauen, Jan Karol Chodkiewicz“, 1806. Franzisk Smuglewicz (1745-1807). Öl auf Leinwand, 303 x 438 cm. 68
Abb. 1-13	„Der hl. Kazimirus“. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unbekannter litauischer Maler, Öl auf Leinwand, 105 x 103 cm. 74
Abb. 1-14	„Litauischer Bauer“, 1773(?). Franzisk Smuglewicz (1745-1807). Öl auf Leinwand, 57 x 45,5 cm. 81

Abb. 1-15	„Litauerin mit Sichel und Garbe“, 1844(?). Kanutas Ruseckas (1800-1860). Öl auf Leinwand. 82
Abb. 1-16	„Großfürst Vitautas“. Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts.. Lithografie nach einem Ölgemälde eines unbekannten litauischen Malers, 37 x 25,8 cm. Gefertigt im Verlag von Josef Ozemblowski, 1841. 84
Abb. 1-17	„Tod des Hochmeisters der Kreuzordensritter, Ulrich von Jungingen, bei Grünwald“, zwischen 1809 u. 1816. Lithografie nach dem verschollenen Gemälde von Jonas Damelis (1780-1840). 89
Abb. 1-18	„Lizdeika erklärt den Traum von Gediminas“, 1882. Boleslaw Puc (?) nach Michael Elviro Andriolli (1836-1893). Holzstich, 42 x 30,5 cm. 95
Abb. 1-19	„Gediminas baut die Burg in Vilnius“, 1882. Holzstich von Boleslaw Puc (?) nach einem Bild von Michael Elviro Andriolli (1836-1893). Holzstich, 42 x 30,5 cm. 98
Abb. 1-20	Wahlplakat, 1923. Vitautas Bičiūnas (1893-1942). 105
Abb. 1-21	„Vitautas am Schwarzen Meer“, 1930. Jonas Mackevičius (1872-1954). Öl auf Leinwand. 112
Abb. 1-22	Zeichnung (Postkarte?), erschieden in Litauen 1930. Unbekannter Künstler. 15,5 x 10cm. 115
Abb. 1-23	Plakat, 1922 Künstler unbekannt 121
Abb. 1-24	Plakat, 1943 Jonas Martinaitis (1898-1947) 127
Abb. 1-25	„Die Partisanen kämpfen für Vilnius“, 1945. Vytautas Mackevičius (?). Öl auf Leinwand. 129
Abb. 1-26	„Rote Wagenkolonne“, 1946. Justinas Vienožinskis (1886-1960). Öl auf Leinwand. 135
Abb. 1-27	„Die Krönung von Mindaugas“, 1951-1955. Adomas Varnas (1879-1979). Öl auf Leinwand. 140

Abb. 1-28	„Opfer der heidnischen Priesterin“ und „Opfer von Romas Kalanta“, 1980er Jahre. Petras Laurinavičius. Diptychon aus Holzschnitzbildern 144
Abb. 2-1a	„Europäische Länder auf dem Zug zum Kreuz Christi“, 15. Jahrhundert. Unbekannter Künstler. Fragment eines Freskos. 150
Abb. 2-1a	Ausschnitt aus Abb. 2-1a 151
Abb. 2-2	Aus: „Große Burgunderchronik des Diebold Schilling von Bern“ (zwischen 1474 und 1483). Miniatur, 15. Jahrhundert Diebold Schilling der Ältere (gest. 1486). 154
Abb. 2-3	„Vitautas Schwur“, 1901. Jan Styka (1858-1925). Öl auf Leinwand, 100 x 200 cm 157
Abb. 2-4	„Schlacht bei Grünwald“, 1875-1878. Jan Matejko (1838-1893). Öl auf Leinwand, 426 x 987 cm. 163
Abb. 3-1	Das Vitautas-Bild im Vilniusser Dom. Foto, ca. 1980 174
Abb. 3-2	„Kriegsmuseum. Das Bild von Vitautas“ Foto, 1933. 185
Abb. 3-3	„Litauische Soldaten neben der selbst gefertigten Kopie des Gemäldes.“ Foto aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 1, 1928. 189
Abb. 3-4	Foto aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 2, 1933. 190
Abb. 3-5	5-Litas-Note, Revers (oben), Avers (unten). Lief in Litauen von 1933 bis 1939 (?) um 190/191
Abb. 3-6	Titelblatt der Zeitschrift „Karys“, 1930 192
Abb. 3-7	Abbildung zu dem Artikel über die Eröffnung der Ausstellung des Gemäldes „Schlacht bei Grünwald“ von Jan Matejko im Statthalter-Palais in Warschau in der illustrierten Zeitung „Tygodnik Illustrowany“ Nr. 164, 1879. 193
Abb. 3-8	Seite aus der Zeitschrift „Karys“, 1930 194
Abb. 3-9	Foto aus der Zeitung „Savitarpio pagalbos žinios“, 1942 195
Abb. 3-10	Seite aus der Zeitung „Gimtasis kraštas“ vom 5. Februar 1989. 197
Abb. 3-11	„Bild aus dem Leben der Luftwaffe 1919“. Foto aus der Zeitschrift „Karys“ Nr. 32, 1929. 199

Abb. 3-12	Plakatwand Archivfoto, 1920 200
Tabelle 1	Bildmotive als Bestandteile des visuellen Gedächtnisses der Litauer 214
Tabelle 2	Bilder die das Fundament des Bildgedächtnisses bilden 215
Tabelle 3	Die Häufigkeit der Erscheinung von Bilder, die das Fundament des Bildgedächtnisses bilden, in den Schulbüchern für Geschichte zwischen 1910 und 2000 218
Tabelle 4	Anteil der Abbildungen im Geschichtsbuch 223

Literaturverzeichnis

Archive

Litauisches Staatsarchiv, Vilnius

Bildarchiv des Herder-Instituts für Osteuropaforschung, Marburg

Sammlungen der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften
Litauens, Vilnius

Sammlungen der Bibliothek der Universität Vilnius

Sammlungen der Nationalbibliothek Litauens, Vilnius

Sammlungen der Bibliothek der Ludwig-Maximilian-Universität,
München

Bildersammlungen der Kunstakademie, Vilnius

Bildersammlung des Wawelburg-Museums, Krakau

Bildersammlungen der Museen:

Museum für angewandte Kunst, Vilnius

Museum der litauischen Kunst, Vilnius

Vytautas der Große Kriegsmuseum, Kaunas

Sammlungen der Schulbücher des Georg-Eckert-Instituts für
internationale Schulbuchforschung, Braunschweig

Deutschsprachige Literatur

Altrichter Helmut, Kunst als verlässlichster Indikator für den menschlichen Zustand in der Zeit?, in: Altrichter Helmut (Hg.), Bilder erzählen Geschichte, Freiburg 1995, S. 249-271

Anderson Benedict, Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Frankfurt/New York 1996

Arnold Udo, Meyers Peter, Schmidt Uta (Hg.), Stationen einer Hochschullaufbahn. Festschrift für Annette Kuhn zum 65.Geburtstag, Dortmund 1999, S. 112-131.

Assmann Aleida, Assmann Jan, Hardmeier Christof (Hg.), Schrift und Gedächtnis, München 1983

Assmann Aleida, Harth Dietrich (Hg.), Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung, Frankfurt a. M. 1991

Assmann Aleida, Arbeit am nationalen Gedächtnis, Frankfurt a.M. u. a. 1993

Assmann Aleida, Gedächtnis, Erinnerung, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber⁵1997, S. 33-37

Assmann Aleida, Friese Heidrun (Hg.), Identitäten, Frankfurt a. M. 1998

Assmann Aleida, Erinnerungsräume. Formen und Wandlung des kulturellen Gedächtnisses, München 1999

- Assmann Jan, Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen, München 1992
- Bergmann Klaus, Pandel Hans-Jürgen (Hg.), Geschichte und Zukunft. Didaktische Reflexionen über veröffentlichtes Geschichtsbewußtsein, Frankfurt a. M. 1975
- Bergmann Klaus, Identität, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rüsen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 15-22
- Bergmann Klaus, Gegenwarts- und Zukunftsbezogenheit, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rüsen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 267
- Bergmann Klaus, Auswahl, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rüsen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 272- 276
- Bergmann Klaus, Multiperspektivität, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rüsen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 301-303
- Bergmann Klaus, Schneider Gerhard, Das Bild, in: Pandel Hans-Jürgen, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 211-254
- Bergmann Klaus, Geschichtsdidaktik. Beiträge zu einer Theorie historischen Lernens, Schwalbach/Ts. ²2000, S. 281-332

- Bertscheit Ralf, Bilder werden Erlebnisse: Mitreißende Methoden zur aktiven Bildbetrachtung in Schule und Museum, Mülheim a. d. Ruhr 2001
- Bielefeld Ulrich (Hg.), Das eigene und das Fremde: neuer Rassismus in der Alten Welt?, Hamburg 1992
- Bielefeld Ulrich, Engel Gisela (Hg.), Bilder der Nation, Hamburg 1998
- Bockemühl Michael, Die Wirklichkeit des Bildes. Bilderrezeption als Bildproduktion, Stuttgart 1985
- Boehm Gottfried (Hg.), Was ist ein Bild?, München 1994
- Bohrmann Hans (Hg.), Politische Plakate, Harenberg 1984
- Borries Bodo von, Geschichtslernen und Geschichtsbewusstsein. Empirische Erkundungen zu Erwerb und Gebrauch von Historie, Stuttgart 1988
- Borries Bodo von, Geschichtsbewusstsein - Empirie, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 54-50
- Braun Christina von, Historische Imagination - Bild, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 67-71
- Buntz Herwig, Harold Popp, Das Bild als Quelle. Historienbilder als Quellen im Geschichtsunterricht, in: Altrichter Helmut (Hg.), Bilder erzählen Geschichte, Freiburg 1995, S. 223-248

- Choppin Alain, Aspekte der Illustration und Konzeption von Schulbüchern, in: Fritzsche Peter (Hg.), Schulbücher auf dem Prüfstand, Frankfurt 1992, S. 114-127
- Dann Otto, Nationalbewußtsein, Nationalismus, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rüsen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 81-86
- Diers Michael, Schlagbilder: zur politischen Ikonographie der Gegenwart, Frankfurt a. M. 1997
- Dörner Andreas, Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos, Opladen 1995
- Erdmann Elisabeth, Erinnern und Vergessen. Geschichte und Identität, in: Pellens, Karl (Hg.), Geschichtsbewußtsein und Geschichtsunterricht in einer sich globalisierenden Gesellschaft, Frankfurt a. M./Berlin 2001
- Estel Bernd, Nation und nationale Identität, Wiesbaden 2002
- Fischer Hardi, Entwicklung der visuellen Wahrnehmung, Weinheim 1995
- Fritzsche Peter K., Hartung Matthias (Hg.), Der Umgang mit „Fremden“. Eine deutsch-deutsche Schülerbefragung zum Thema Schulbuch und Fremdeindlichkeit, Studien zur internationalen Schulbuchforschung Bd. 91, Hannover 1997
- Gaetgens Thomas W., Flekner Uwe (Hg.), Historienmalerei, Berlin 1996

Gellner Ernest, Nationalismus und Moderne, Berlin 1991

Germer Stefan, Ziemermann Michael, Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 1997

Giesen Bernhard (Hg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Frankfurt a. M. 1991

Große-Kracht Klaus, Gedächtnis und Geschichte: Maurice Halbwachs - Pierre Nora, in: GWU 1 (1996), S. 21-31

Hager Werner, Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1989

Halbwachs Maurice, Das Kollektive Gedächtnis, Stuttgart 1967

Hanisch Ernst, Die linguistische Wende, in: Hartdtwig Wolfgang, Wehler Hans-Ulrich (Hg.), Kulturgeschichte heute, Geschichte und Gesellschaft Sonderheft 16 (1996), S.212-230

Hanisch Manfred, Historienmalerei und nationale Sinnstiftung, in: Mattl Siegfried, Stuhlpfarrer Karl, Tillner Georg (Hg.), Bild und Geschichte, Innsbruck/Wien 1997, S. 21-33

Hannig Jürgen, Wie Bilder „Geschichte machen“. Dokumentarfotographie und Karikatur, in: Geschichte lernen 5 (1988), S. 49-53

Hannig Jürgen, „Dokumentarfotos“ in Geschichtsschulbüchern, in: Schneider Gerhad (Hg.), Geschichtsbewußtsein und historisch-politisches Lernen, Pfaffenweiler 1988, S. 141-162

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

Heinrich Dieter, Iser Wolfgang (Hg.), Funktion des Fiktiven, München 1983

Heinze-Präuse Roswitha, Heinze Thomas (Hg.), Kulturwissenschaftliche Hermeneutik, Opladen 1996

Hinkel Hermann, Wie betrachten Kinder Bilder?, Gießen 1972

Hinkel Hermann, Bilder vermitteln Geschichte? Illustrationen und Bilder in Geschichtsschulbüchern, in: Bergmann Klaus, Kuhn Annette, Rösen Jörn (Hg.), Geschichtsdidaktik. Probleme. Projekte. Perspektiven, Düsseldorf 1978, S. 116-129

Hobsbawm Eric J., Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780, München 1996

Hoffmann Marhild, Geschichte im Bild, in: Süßmutsch Klaus (Hg.), Dialog in Deutschland Bd.3, Baden- Baden 1991, S. 245-256

Hug Wolfgang, Geschichtsunterricht in der Praxis der Sekundarstufe I, Frankfurt a. M. 1977, S. 136-152

Hughes Robert, Bilder von Amerika: die amerikanische Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1997

Huhn Jochen, Historische Identität als Dimension des Geschichtsbewußtseins, in: Uffelmann Uwe (Hg.), Identitätsbildung und Geschichtsbewußtsein nach der Vereinigung Deutschlands, Weinheim 1993, S. 9-34

Iser Wolfgang, Das Fiktive und das Imaginäre, Frankfurt a. M 1991

Jander Eckehard, Zur Abbildungsgestaltung in
Geschichtslehrbüchern, in: Beiträge zur Funktion und
Gestaltung von Abbildungen. Informationen zu
Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987, S. 39-48

Jaubert Alain, Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern,
Frankfurt a. M. 1989

Jeismann Karl-Ernst, Riemenschneider Reiner (Hg.), Geschichte
Europas für den Unterricht der Europäer, Studien zur
internationalen Schulbuchforschung Bd. 27, Hannover 1980

Jeismann Karl-Ernst, Sind wir ein Volk? Thesen zur
Nationalgeschichte als Gegenstand historischen Lernens,
in: Krautkrämer Elmar, Schubring Elisabeth (Hg.),
Geschichte erforschen, erfahren, vermitteln, Berlin 1991,
S. 57-69

Jeismann Karl-Ernst, Geschichtsbewusstsein - Theorie, in:
Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen
Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch
Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber⁵1997, S. 42-44

Jeismann Michael, Alter und neuer Nationalismus, in: Jeismann
Michael, Ritter Hening (Hg.), Grenzfälle. Über neuen und
alten Nationalismus, Leipzig 1993, S. 9-29

Kaemmerling Ekkehard (Hg.), Ikonographie und Ikonologie.
Theorien, Entwicklungen, Probleme, Köln 1994

Kaufmann Günter, Doppelbilder - Anregung zum Umgang mit
historischen Bildquellen, in: GWU 11 (1992), S. 659-680

- Klose Dagmar (Hg.), Vergangenheit, Geschichte, Psyche, Idstein
1993
- Klose Dagmar, Geschichtsbewusstsein - Ontogenese, in:
Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen
Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch
Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber⁵1997, S. 51-56
- Krimm Konrad, Jahn Herwig (Hg.), Bild und der Geschichte.
Studien zur politischen Ikonografie, Siegmaringen 1997
- Kuhn Annette, Aufgaben und Chancen einer kritisch-
kommunikativen Geschichtsdidaktik, in: Behre Göran,
Noborg Lars-Arne (Hg.), Geschichtsdidaktik,
Geschichtswissenschaft, Gesellschaft, Bochum 1983
- Kuss Horst, Regionale Identität im vereinten Deutschland. Chance
und Gefahr, in: GWU 12 (1996), S. 772-778
- Langewiesche Dieter, Nationalismus im 19. und 20. Jahrhundert.
Zwischen Partizipation und Aggression, München 1999
- Lippstreu Monika, Osburg Florian, Anforderung an die Auswahl
und Gestaltung von Abbildungen in Geschichtslehrbüchern,
abgeleitet aus empirischen Untersuchungen, in: Beiträge
zur Funktion und Gestaltung von Abbildungen.
Informationen zu Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987,
S. 49-66
- Le Goff Jaques, Geschichte und Gedächtnis, Frankfurt a. M. 1999
- Maers Peter, Friedrich II. von Preußen im Geschichtsbild der
SBZ/DDR. Ein Beitrag zur Geschichte der
Geschichtswissenschaft und des Geschichtsunterrichts in

- der SBZ/DDR mit einer Methodik zur Analyse von Schulgeschichtsbüchern, Braunschweig 1983, S. 41-77
- Mai Eckehard (Hg.), Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990
- Maier Charles S., Die Gegenwart der Vergangenheit, Frankfurt a. M. 1992
- Maier Robert (Hg.), Nationalbewegung und Staatsbildung. Die baltische Region im Schulbuch, Studien zur internationalen Schulbuchforschung Bd.85, Frankfurt a. M. 1995
- Michel Paul (Hg.), Symbole im Dienste der Darstellung von Identität, Bern/Berlin u.a. 2000
- Mögenburg Harm, „... um die Gläubigen mitzureißen“: das Bilderfenster in der gotischen Kathedrale, in: Geschichte lernen 5 (1988), S. 42-47
- Nora Pierre, Zwischen Geschichte und Gedächtnis, Berlin 1990
- Pandel Hans-Jürgen, Bildlichkeit der Geschichte, in: Geschichte lernen 5 (1988), S. 10-17
- Pandel Hans-Jürgen (Hg.), Verstehen und verständigen, Pfaffenweiler 1991
- Pandel Hans-Jürgen, Strategien geschichtsdidaktischer Richtlinienmodernisierung. Reduktion - Strukturierung - Konstruktion, in: Keuffer Josef (Hg.), Modernisierung von Rahmenrichtlinien, Weinheim 1997, S. 106-133
- Pandel Hans-Jürgen, Geschichte und politische Bildung, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen

- Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch
Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber⁵1997, S. 319-324
- Pandel Hans-Jürgen, Bild und Film. Ansätze zu einer Didaktik der
„Bildgeschichte“, in: Schönemann Bernd, Uffermann Uwe,
Voit Hartmut (Hg.), Geschichtsbewusstsein und Methoden
historischen Lernens, Weinheim 1998, S. 157-168
- Pandel Hans-Jürgen, Postmoderne Beliebigkeit? Über den
sorglosen Umgang mit Inhalten und Methoden, in: GWU 5/6
(1999), S. 282-291
- Pandel Hans-Jürgen, Comics. Gezeichnete Narrativität und
gedeutete Geschichte, in: Pandel Hans-Jürgen, Schneider
Gerhard (Hg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht,
Schwalbach/ Ts. 1999, S. 339-364
- Pandel Hans-Jürgen, Visuelles Erzählen. Zur Didaktik von
Bildgeschichten, in: Pandel Hans-Jürgen, Schneider
Gerhard (Hg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht,
Schwalbach/ Ts. 1999, S. 387-406
- Pandel Hans-Jürgen, Karikaturen. Gezeichnete Kommentare und
visuelle Leitartikel, in: Pandel Hans-Jürgen, Schneider
Gerhard (Hg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht,
Schwalbach/ Ts. 1999, S. 255-276
- Pandel Hans-Jürgen, Braucht der Geschichtsunterricht Mythen?
Mythen zwischen Mißbrauch und kollektiver Erinnerung,
2000 (Vortragsmanuskript)
- Paul Ina Ulrike, Einheit, Vielfalt, Zwiespalt: Nationale Identität und
europäisches Bewußtsein in Westeuropa, in: Gies Horst

- (Hg.), Nation und Europa im historisch-politischen Unterricht, Schwalbach/Ts. 1998
- Pelens Karl, Didaktik der Geschichte in europäischen Dimensionen, in: Krautkrämer Elmar, Schubring Elisabeth (Hg.), Geschichte erforschen, erfahren, vermitteln, Berlin 1991, S. 71-79
- Platt Kristin, Dabag Mihran (Hg.), Generation und Gedächtniserinnerungen und kollektive Identität, Opladen 1995.
- Pleitner Berit, Die „vernünftige“ Nation, Frankfurt a. M 2001
- Reichhardt Raimund, Mehr geschichtliches Verstehen durch Bildillustration? Kritische Überlegungen am Beispiel der Französische Revolution, in: Francia, Forschungen zur westeuropäischen Geschichte 13 (1985), S. 511-523
- Riemenschneider Reiner, Bild und Text: eine problematische Symbiose?, in: Internationale Schulbuchforschung 1 (1994), S. 393-395
- Rüsen Jörn, Ästhetik und Geschichte. Geschichtstheoretische Untersuchungen zum Begründungszusammenhang von Kunst, Gesellschaft und Wissenschaft, Stuttgart 1976
- Rüsen Jörn, Geschichtskultur als Forschungsproblem, in: Jahrbuch für Geschichtsdidaktik 3 (1992), S. 39-50.
- Rüsen Jörn, Geschichte sehen. Zur ästhetische Konstitution historischer Sinnbildung, in: Flacke Monika (Hg.), Auf der Suche nach dem verlorenem Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR, Berlin 1994, S. 28-39

Ruppert Wolfgang, Fotografie als sozialgeschichtliche Quelle, in:
Bergmann Klaus (Hg.), Geschichtsdidaktik, Düsseldorf
1989

Sachs-Hombach Klaus, Rehkämper Klaus (Hg.), Bild -
Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung, Wiesbaden 1998

Sauer Michael, Bilder im Geschichtsunterricht, Seelze-Velber
2000

Sauer Michael, Fotografie als historische Quelle, in: GWU 10
(2002), S. 570-593

Schäfer Gerd, Wulf Christoph (Hg.), Bild - Bilder - Bildung,
Weinheim 1999

Schenk Frithjof Benjamin, Tannenberg/Grünwald, in: Etienne
Francois, Schulze Hagen (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte
Bd.1, München 2001, S. 438-454

Schiffler Horst, Winkeler Rolf (Hg.), Bilderwelten der Erziehung,
Weinheim 1991

Schlegel Wolfgang, Geschichtserzählung oder Geschichtsquelle?,
in: Schneider Gerhardt u. a. (Hg.), Die Quelle im
Geschichtsunterricht, Auer 1975, S. 115-137

Schmale Wolfgang, Scheitert Europa an seinem Mythendefizit?,
Bochum 1997

Schmälzle Udo F. (Hg.), Neue Medien - mehr Verantwortung!
Analysen und pädagogische Handreichungen zur ethischen
Medienerziehung in Schule und Jugendarbeit, Bonn 1996

- Schmid Hans-Dieter, Vorurteile und Feindbilder, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 315-318
- Schmidt Hans-Günter, Historienmalerei als Quelle, in: Geschichte lernen 5 (1988), S. 61-69
- Schmidt Siegfried J. (Hg.), Gedächtnis: Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschungen, Frankfurt 1991
- Schneider Gerhard, Das Plakat, in: Pandel Hans-Jürgen, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Medien im Geschichtsunterricht, Schwalbach/Ts. 1999, S. 277-338
- Schörken Ralf, Historische Imagination und Geschichtsdidaktik, Paderborn 1994
- Scholle Dietrich, Schulbuchanalyse, in: Bergmann Klaus, Fröhlich Klaus, Kuhn Annette, Rösen Jörn, Schneider Gerhard (Hg.), Handbuch Geschichtsdidaktik, Seelze-Velber ⁵1997, S. 369-376
- Schulin Ernst, Arbeit an der Geschichte. Etappen der Historisierung auf dem Weg zur Moderne, Frankfurt/New York 1997
- Schulze Hagen, Gibt es überhaupt eine deutsche Geschichte?, Stuttgart 1998
- Schulze Hagen, Staat und Nation in der europäischen Geschichte, München 1994

Schuster Martin, Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst,
Köln 1992

Seldmayer Hans, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode
der Kunstgeschichte, Mäander 1978, S. 181-197

Steinbach Lothar, Der Einzelne und das Allgemeine.
Überlegungen zu unserem Umgang mit Geschichte aus
historischer und sozialpsychologischer Sicht, in: Klose
Dagmar, Uffelman Uwe (Hg.), Vergangenheit, Geschichte,
Psyche Bd. 7, Idstein 1993, S. 35-56

Strietzel Horst, Zu einigen Ergebnissen, Problemen und
weiterführenden Aufgaben hinsichtlich der Bildgestaltung
und Bildkonzeption unserer Schulbücher, in: Beiträge zur
Funktion und Gestaltung von Abbildungen. Informationen
zu Schulbuchfragen Heft 58, Berlin 1987, S. 7-38

Sütterlin Christa, Symbole und Rituale im Dienste der Herstellung
und Erhaltung von Gruppenidentität, in: Michel Paul (Hg.),
Symbole im Dienste der Darstellung von Identität,
Bern/Berlin u. a. 2000, S. 1-16

Szücs Jenő, Nation und Geschichte, Wien 1981

Telus Magdalena, Nation – ein bereinigtes Konzept?, in: Nationale
Identität. Internationale Schulbuchforschung 3 (1996),
S. 373-386

Voit Hartmut (Hg.), Geschichte ohne Feindbild? Perspektiven für
das historische Lernen in Deutschland nach dem 9.
November 1989, Erlangen 1992

Weidenmann Bernd, Psychische Prozesse beim Verstehen von Bildern,
Bern 1988

Weidenmann Bernd, Lernen mit Bildmedien: Psychologische und didaktische Grundlagen, Weinheim/Basel 1991

Wenzel Horst, Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995

Werner Anton von, Bartmann Dominik (Hg.), Geschichte in Bildern, München 1997

Wilharm Irmgard, Endeward Detlef, Medienpädagogik und Fachdidaktik - der Fall Geschichte, in: Geschichte und Gesellschaft 8 (1997), S. 146-150

Wohlfeil Rainer, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Historische Zeitschrift 243 (1986), S. 91-100

Litauische Literatur

Adomonis Tadas, Adamonytė Nijolė, Lietuvos dailės ir architektūros istorija [Geschichte der Kunst und Architektur in Litauen] Bd.1-2, Vilnius 1997

Adomonis Tadas, Lietuvos 14-16 amžiaus miniatiūra [Die Miniatur in Litauen im 14.-16. Jahrhundert], in: Menotyra 1 (1967), S. 203-243

Adomonis Tadas, Jonas Kristupas Damelis [Jan Christoph Damelis],
in: Menotyra 10 (1981), S. 103-111

Andriuškevičius Albinas, Lietuvių dailė 1975-1995
[Litauische Malerei 1975-1995], Vilnius 1997

Balčiūnienė Galina, Tradicijos šiuolaikinėje lietuvių tapyboje
[Tradition in der gegenwärtigen litauischen Malerei], in:
Dailėtyra 2 (1987), S. 63-71

Baroko dailė Lietuvoje. Parodos katalogas [Barock in der litauischen Malerei. Ausstellungskatalog], Vilnius 1996

Baronas Darius, Hagiografija kaip istorijos šaltinis [Hagiografie als historische Quelle], in: Naujasis židinys 9/10 (1999), S. 454-460

Berenis Vytautas, Kai kurios Lietuvos visuomenės ugdymo problemos 19 amžiaus antroje pusėje [Zu einigen Bildungsfragen in Litauen in der erste Hälfte des 19. Jahrhunderts], in: Kultūros istorijos tyrinėjimai 3 (1997), S. 147-163

Blažytė Danutė, Stalinizmas ir Lietuvos dailininkai [Stalinismus und die Maler in Litauen], in: Menotyra 1 (1996), S. 61-67

Cibulskas Valentas, Lietuvos Bajorų meno supratimas 17 amžiaus antroje pusėje [Wahrnehmung der Kunst bei litauischen Adligen in der zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts], in: Istorija ir elitinės kultūros teigtys [Geschichte und Selbstbehauptungen der litauische Elite], Vilniaus dailės akademijos darbai 14 (1998), S. 92-98

Drėma Vladas, Estėtinės minties raida Lietuvoje 1770-1832 [Entwicklung der Ästhetikvorstellung in Litauen 1770-1832], in: Problemos 1 (1978), S. 58-67; 2 (1978), S. 49-59; 1 (1979) S. 94-115; 2 (1979), S. 68-100

Drėma Vladas, Feodalines Lietuvos portretai [Das Porträt im feudalen Litauen], in: Kultūros barai 1 (1987) S. 64-68; 2 (1987), S. 49-52

Galaunė Paulius, Vytauto portrėtai [Vytautas Porträts], Kaunas 1931

Galaunė Paulius, Vilniaus Universitetas – litografijos pradininkas Lietuvoje [Universität Vilnius - Urheber der Lithografie in Litauen], in: Dailėtyra 2 (1981), S. 131-138

Galkus Juozas, Senasis Lietuvos plakatas 1862-1944 [Das alte Plakat in Litauen 1862-1944], Vilnius 1997

Gasiūnas Vladas, Romantizmo epochos Lietuvos litografija [Lithografie in der Epoche der Romantik in Litauen], in: Aleksandravicius Egidijus (Hg.) Nuo gotikos iki Romantizmo [Von der Gotik bis zur Romantik], Vilnius 1992, S. 175-191

Gibavičius Vidas Kazimieras, Lietuvos kelias: istorijos ir heraldikos kalba grafikoje [Der Weg Litauens: Die Sprache der Geschichte und der Heraldik in der Grafik], in: Kultūros barai 6 (1966), S. 62-64

Istorija ir elitinės kultūros teigtys [Geschichte und Selbstbehauptungen der litauischen Elite], Vilniaus dailės akademijos darbai 14 (1998)

Jablonskienė Lolita, Dailė istoriniame interjere – šiuolaikinio gyvenimo ir šiuolaikinės kūrybos sąveika [Die Malerei im historischen Interieur: Kunst im Alltag], in: Menotyra 1 (1996), S. 68-75

Jablonskienė Lolita, Kūrėjo identiteto problema ir šiuolaikinė Lietuvos dailė [Identität des Künstlers und gegenwärtige Malerei], in: Menotyra 4 (1999), S. 56-61

Jankauskas Vidmantas, Istorinė tematika senojoje Lietuvos grafikoje [Historische Thematik in der alten Grafik Litauens], in: Vilniaus dailės akademijos darbai 8 (1996), S. 20-42

Jankauskas Vidmantas, Dailininkų pedagogų persekiojimas pokario metais [Verfolgung der Künstler-Pädagogen in Litauen nach dem Zweiten Weltkrieg], in: 19-20 amžiaus Lietuvos dailė. Edukacinis aspektas [Kunst Litauens im 19.-20. Jahrhundert. Bildungsaspekte], Vilniaus dailės Akademijos darbai 17 (2000), S. 129-137

Jankevičiūtė Giedrė, Apie paminklus tautinio atgimimo laikotarpiams. Lietuva 1918-1940 ir 1988-1993 [Denkmäler in den Jahrzehnten des unabhängigen Litauens. Litauen 1918-1940 und 1988-1993], in: Menotyra 2 (1995), S. 56-64

Jankevičiūtė Giedrė, Valstybės remiamos parodos Lietuvos Respublikoje 1918-1940 metais [Die vom Staat unterstützten Ausstellungen in Litauen 1918-1940], in: Menotyra 1 (1996), S. 47-57

Janonienė Rūta, Lietuvos romantizmo dailės teorijos bruožai [Romantik in der litauische Malerei: Grundzüge der Kunsttheorie], in: Europos dailė. Lietuviškieji variantai, Vilnius 1994, S. 213-226

Janonienė Rūta, Dailės mecenatystės kryptys Lietuvoje 19 amžiaus pirmoje pusėje [Mäzenatentum in Litauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts], in: Lietuvos kultūros tyrinėjimai, Vilnius 1995, S. 180-216

Janonienė Rūta, Sventųjų pranciškonų kulto atspindžiai Vilniaus Bernardinų bažnyčios tapyboje [Die Widerspiegelungen des Kultes des hl. Franziskus in der Malerei der Bernhardinerkirche in Vilnius], in: Menotyra 2 (1999), S. 33-39

Janonytė Rasa, Asmens ir dailininko sampratos ryšys 19 amžiaus pirmos pusės Lietuvos spaudoje [Die Persönlichkeit und der Künstler: Die Presse des 19. Jahrhunderts als Widerspiegelung der Symbiose], in: Menotyra 4 (1999), S. 27-32

Janonytė Rasa, Ikonologinis tyrimo metodas ir lietuvių tarybinis istorinis paveikslas [Ikonologische Forschungsmethode und Geschichtsmalerei im sowjetischen Litauen], in: Menotyra 5 (1987), S. 109-121

Jurkus Paulius, Dailininko Jono Mackevičiaus palikimas [Der Nachlass des Künstlers Jonos Mackewiczus], in: Aidai 8 (1954), S. 380

Juodelis Petras, Lietuvos dailininkai 1863 metų sukilimo dalyviai [Litauische Maler als Teilnehmer des Aufstandes 1863], in: Lietuvos dailės muziejaus metraštis 2 (1998), S. 31-43

Korsakaitė Ingrida, Iliustruotų vaikų knygų leidyba tarpukario Lietuvoje [Illustrierte Kinderliteratur in Litauen vor dem Zweiten Weltkrieg], in: Menotyra 1 (1996), S. 55-59

Korsakaitė Ingrida, Lietuvių išėivijos ir Lietuvos dailės integracija [Die Integration der Malerei der Exillitauer in die Malereigeschichte Litauens], in: Lietuvos dailės kaita 1990-1996: institucinis aspektas, Vilnius 1997, S. 47-53

Laučkaitė Laima, Vilniaus dailės draugija [Der Malerverein in Vilnius], in: Menotyra 1 (1996), S. 33-37

Lietuva žemėlapiuose, Parodos katalogas [Litauen auf Landkarten. Ausstellungskatalog], Vilnius 1999

Lietuvos vienuolynai [Klöster Litauens], Vilniaus dailės akademijos I-kla 1998

Lietuvos vienuolynų dailė, Parodos katalogas [Die Malerei in den Klöstern Litauens. Ausstellungskatalog], Vilniaus dailės akademija (Hg.), Vilnius 2000

Lietuvos grafikos istorijos šimtmečiai [Jahrhunderte der Geschichte der Grafik in Litauen], Vilniaus dailės akademijos darbai 8 (1996)

Lietuvos dailė europiniame kontekste [Litauische Malerei im europäischen Kontext], Vilniaus dailės akademijos darbai 5 (1995)

Liškevičienė Jolita, Vilniaus akademijos spaustuovės leidinių embleminės graviūros kaita 17 amžiuje [Entwicklung der emblemartigen Gravuren in den Druckwerken der Druckerei der Akademie Vilnius im 17. Jahrhundert], in: Ženklas ir simbolis senojoje Lietuvos dailėje [Das Zeichen und Symbol in der alten Kunst Litauens], Vilniaus dailės akademijos darbai 7 (1996), S. 5-96

Liutkus Viktoras, Tapybos nacionalinio savitumo klausimai lietuvių dailėtyroje (1900-1940) [Zur Frage über die nationalen Eigenschaften in der litauische Malerei], in: Dailėtyra 2 (1987), S. 249-267

Matušakaitė Marija, Tapybos darbai Radvilų rinkiniuose [Werke der Malerei in den Sammlungen der Radziwiłli], Menotyra 7 (1977), S. 134-174

Matušakaitė Marija, Portretas 16-18 amžiaus Lietuvoje [Das Porträt in Litauen im 16.-18. Jahrhundert], Vilnius 1984

Malinowski Jerzy, Woźniak Michał, Janonienė Rūta (Hg.), Vilniaus meno mokykla ir jos tradicijos [Die Malerschule in Vilnius und ihre Tradition], Toruń/Vilnius 1996

Mikulionis Stanislovas, Dėl Vytauto portretų Trakų bažnyčiose [Über die Vytautas- Porträts in der Kirchen in Trakai], in: Kultūros barai 2 (1989), S. 55-56

Modernumas ir tradicija 20 amžiaus Lietuvos tapyboje [Moderne und Tradition in der litauischen Kunst im 20. Jahrhundert], Vilniaus dailės akademijos darbai 12 (1998)

Mulevičiutė Jolita, Atsinaujinimo sąjūdis lietuvių tapyboje 1956-1970, dailėtyros daktaro laipsnio disertacija [Erneuerungsbewegung in der litauischen Malerei 1956-1970, Dissertation], Vilnius 1993

Mulevičiutė Jolita, Dailė ir visuomenė tarpukario Lietuvoje [Die Malerei und die Gesellschaft in Litauen in der Zeit zwischen den Weltkriegen], in: Menotyra 1 (1996), S. 39-45

Navickaitė Dalia, Tradicijos problema šiandien: dabartinė Lietuvos dailės situacija istoriniame tradicijos kontekste [Das Traditionsproblem heute: die gegenwärtige Situation in der litauischen Kunst. Der historische Kontext der Tradition], in: Modernumas ir tradicija 20 amžiaus Lietuvos tapyboje [Moderne und Tradition in der litauischen Kunst im 20. Jahrhundert], Vilniaus dailės akademijos darbai 12 (1998), S. 101-112

Pacevičius Arvydas, Knygos kultūra ir vienuolynai 18 amžiaus pabaigos - 19 amžiaus pirmos pusės Lietuvoje [Bücherkultur und die Klöster in Litauen am Ende des 18., Anfang des 19. Jahrhunderts], in: Kultūros istorijos tyrinėjimai (1998), S. 129-171

Paknys Mindaugas, Neregimoji Pažaislio fundacijos pusė [Die unsichtbare Seite der Gründung von Klöstern in Pazaislis], in: Naujasis židinys 7/8 (1997), S. 291-299

- Paknys Mindaugas, K.Z. Paco dvaro santykis su Pažaislio
menininkais [K. Z. Pacas und die Maler in den Pazaislis
Klöstern], in: Menotyra 1 (1998), S. 4-8
- Paknys Mindaugas, Vilniaus tapytojų padėtis 17 amžiaus antroje
pusėje [Die Lage der Vilniusser Maler in der zweite Hälfte
des 17. Jahrhunderts], in: Menotyra 4 (1999), S. 9-13
- Paliušytė Aistė, Jonuso Radvilos mecenatystė [Das
Mäzenatentum von Janusch Radziwilli], in: Lietuvos kultūros
tyrinėjimai, Vilnius 1995, S. 163-179
- Paliušytė Aistė, Mecenatas ir klientas Biržų Radvilų dvare XVII
amžiaus I pusėje [Auftraggeber und Auftragnehmer im
Hause der Adelsfamilie Radziwilli von Birzai in der erste
Hälfte des 17. Jahrhunderts], in: Menotyra 1 (1996), S. 11-
17
- Paliušytė Aistė, Dailininko identitetas Lietuvos Didžiojoje
Kunigaikštystėje [Die Identität der Maler im Großfürstentum
Litauen], in: Menotyra 4 (1999), S. 19-25
- Petrusevičiūtė Laima, 20 amžiaus Lietuvos tapyba ir
modernizmas, Dailėtyros sryties daktaro disertacija [Die
Malerei des 20. Jahrhunderts und der Moderne in Litauen,
Dissertation], Vilnius 1994
- Pranciškus Smuglevičius ir jo epocha [Franzisk Smuglewicz und
seine Epoche], Vilniaus dailės akademijos darbai 11 (1997)
- Pukienė Vida, Lietuviškų vadovėlių rengimas ir leidyba 1905-1918
metais [Die Herausgabe der litauischen Schulbücher 1905-

- 1918], in: Lietuvos aukstųjų mokyklų mokslo darbai, Istorija 1999, S. 19-22
- Rahlevičiūtė Ramunė, Lūžio metai: nuo LTSR valstybinio dailės instituto iki Vilniaus dailės Akademijos [Umbruchsjahre: Vom Staatsinstitut für Kunst in der Sowjetische Republik Litauen bis zur Vilniusser Kunstakademie], in: Dailė, Muzika ir teatras valstybės gyvenime, Vilnius 1998, S. 41-52
- Rekašius Zenonas, Vakarų kultūros žavesys ir jos baimė posovietinėje visuomenėje [Westliche Kultur und Furcht vor ihr in den postsowjetischen Ländern], in: Kultūros barai 7 (1997), S. 2-3
- Rėlkaitis Povilas, Prarastosios Lietuvos pėdsakų beiėškant [Auf den Spuren des verlorenen Litauen], Vilniaus dailės akademijos I-kla 1999
- Rimkus Vytenis, Paroda kaip kultūros reiškiny [Die Ausstellung als Kulturphänomen], in: Menotyra 1 (1996), S. 77-80
- Rimantas J., Petras Rimša pasakoja [Petras Rimša erzählt], Vilnius 1964
- Šabasevičius Helmutas, 19 amžiaus Lietuvos dailės siužetai [Die Themen in der litauischen Kunst des 19. Jahrhunderts], in: Europos dailė. Lietuviėskieji variantai [Europäische Malerei. Litauische Varianten], Vilnius 1994, S. 191-211
- Šabasevičius Helmutas, Dailininkas ir jo kūrybos vertintojas 18 amžiaus Lietuvoje [Der Künstler und der Liebhaber seiner Kunst im Litauen des 18. Jahrhunderts], in: Istorija ir elitinės kultūros teigtys [Geschichte und Selbstbehauptungen der

- litauischen Elite], Vilniaus dailės akademijos darbai 14 (1998), S. 99-104
- Senoji Lietuvos grafika, 16-19a. [Alte Grafik Litauens, 16.-19. Jahrhundert], Vilnius 1995
- Šermukšnytė Rūta, Antikos motyvai senosiose Lietuvos paveikslų kolekcijose iš 16-19 amžiaus [Motive der Antike in den Kunstwerken Litauens des 16.-19. Jahrhunderts], in: Menotyra 1 (1999), S. 20-25
- Šinkūnaitė Laima, 1009 metai ir Pažaislis. Krikščioniskųjų misijų tema [Das Jahr 1009 und Pazaislis. Thema der Christlichen Missionen], in: Kauno diena 12 (1999), S. 23
- Šinkūnaitė Laima, 17 amžiaus Lietuvos portretas [Das Porträt in Litauen im 17. Jahrhundert], Vilniaus dailės akademijos darbai 19 (2000)
- Širkaitė Jolita, Dailės mecenatystė Lietuvoje 19 amžiaus antroje pusėje 20 amžiaus pradžioje [Das Mäzenatentum im Bereich der Malerei in Litauen in der zweite Hälfte des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts], in: Lietuvos kultūros tyrinėjimai, Vilnius 1995, S. 217-269
- Smilingytė Skirmantė, Apie lietuvių dvasininkiją ir dailininkus 20 amžiaus pradžioje [Der Klerus und die Maler in Litauen am Anfang des 20. Jahrhunderts], in: Menotyra 3 (1997), S. 60-67
- Stonienė Dalia, Tradicija ir modernumas 1956-1970 metų Lietuvos tapyboje [Tradition und Moderne in der litauische Kunst 1956-1970], in: Modernumas ir tradicija 20 amžiaus Lietuvos tapyboje [Moderne und Tradition in der litauischen

- Kunst im 20. Jahrhundert], Vilniaus dailės akademijos darbai 12 (1998), S. 91-100
- Stuokaitė Janina, Batalinė dailė Vytauto Didžiojo karo muziejuje [Schlachtenmalerei im Kriegsmuseum in Kaunas], Kauno diena 24 (1999), S. 23
- Stuokaitė Janina, Iš Lietuvos batalinės dailės rinkinių: Jano Stykos „Vytauto Didžiojo priesaika“ [Die Werke der Schlachtenmalerei: Jan Styka „Schwur von Großfürst Vitautas“], in: Kultūros barai 4 (2000), S. 72-78
- Vaišvilaitė Irena, Baroko pradžia Lietuvoje [Der Anfang des Barock in Litauen], Vilniaus dailės akademijos darbai 6 (1995)
- Vieštautas Petras, Trijų kryžių kalnas Vilniuje [Der Hügel der „Drei Kreuze“ in Vilnius], Vilnius 1923
- Vilniaus klasicizmas. Parodos katalogas [Vilniusser Klassizismus. Ausstellungskatalog], Varšuvos nacionalinis muziejus, Lietuvos dailės muziejus 2000
- Vilčinskas Jonas Kazimieras ir jo leidiniai. Parodos katalogas [Wilzcinkas und seine Druckwerke. Ausstellungskatalog], Vilnius 1996
- Ženklas ir simbolis senojoje Lietuvos dailėje [Das Zeichen und das Symbol in der alten Kunst Litauens], Vilniaus dailės akademijos darbai 7 (1996)
- Žemaitytė Zita, Adomas Varnas, gyvenimas ir kūryba [Adomas Varnas. Das Leben und die Werke], Vilnius 1998

Ževžikova Elena, Regimoji istorija: trys baltų genčių evangelizacijos vaizdai [Visuelle Geschichte: Drei Bilder zur Evangelisierung der Balten], in: Naujasis židinys 4 (2000), S. 160-170