



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Hua Guofeng im Bild — Darstellung und Präsenz des
Hua Guofeng auf Propagandaplakaten 1976–1980“

verfasst von / submitted by

Paul Moder, BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066811

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

A 066 811 Sinologie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Sascha Klotzbücher, MA

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

-

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Fragestellung	1
2. Iconic turn	3
3. Methode	12
3.1. Eigene Methode	17
3.1.1. <i>Vor-ikonographische Analyse</i>	20
3.1.2. <i>Ikonographische Analyse</i>	22
3.1.3. <i>Ikonologische Interpretation</i>	22
4. Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein	24
4.1. Vor-ikonographische Analyse	25
4.2. Ikonographische Analyse	31
4.2.1. <i>Die Entwicklung von Propagandapostern in China bis Deng Xiaoping</i>	31
4.2.2. <i>Hua Guofengs Aufstieg in der Partei</i>	37
4.3. Ikonologische Interpretation	45
4.3.1. <i>Vergleich mit anderen Plakaten und Bildern</i>	45
4.3.3. <i>Vergleich mit der Sekundärliteratur</i>	49
5. Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran	55
5.1. Vor-ikonographische Analyse	55
5.2. Ikonographische Analyse	60
5.3. Ikonologische Interpretation	62
5.3.1. <i>Vergleich mit anderen Plakaten</i>	62
5.3.2. <i>Vergleich mit schriftlichen Quellen aus Zeitungen</i>	67
5.3.3. <i>Vergleich mit der Sekundärliteratur</i>	68
6. Conclusio	74
Plakatkorpus	77
Literaturverzeichnis	87

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1, Panofskys 3-Ebenen-Modell	14
--------------------------------------	----

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 , „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“.....	24
Abbildung 2, Aufteilung in die Segmente.....	25
Abbildung 3, Segment 1.....	25
Abbildung 4, Segment 2.....	26
Abbildung 5, Segmente 1 und 2.....	26
Abbildung 6, Segmente 1, 2 und 3.....	27
Abbildung 7, Segment 4.....	27
Abbildung 8, Mittelachsen.....	28
Abbildung 9, Goldener Schnitt.....	28
Abbildung 10, Kompositionslinie.. ..	29
Abbildung 11, Kompositionsdreieck.....	29
Abbildung 12, Perspektive.....	30
Abbildung 13 , „Die sino-sowjetische Allianz für Freundschaft und die gegenseitige Unterstützung fördert den dauerhaften Frieden in der Welt“.....	48
Abbildung 14 , „Der Rundbrief des 16. Mai ist ein großer neuer Meilenstein in der Geschichte der Entwicklung des Marxismus-Leninismus. Er ist das Manifest der Kommunistischen Partei der 1960er Jahre“.....	48
Abbildung 15 , „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“.....	55
Abbildung 16, Aufteilung in die Segmente.....	56
Abbildung 17, Segment 1.....	56
Abbildung 18, Segment 2.....	56
Abbildung 19, Segmente 1 und 2.....	56
Abbildung 20, Segmente 1, 2 und 3.....	57
Abbildung 21, Segmente 1, 2, 3 und 4.....	57
Abbildung 22, Segemnte 1 bis 5.....	58
Abbildung 23, Kompositionslinien.....	59
Abbildung 24, Goldener Schnitt und weitere Kompositionsmerkmale.....	59
Abbildung 25 , „Den Volkskommunen geht es gut“	63
Abbildung 26 , „Mit dem großen Führer dem Vorsitzenden Mao unerschrocken voranschreiten!“.....	64
Abbildung 27 , „Tatkräftig die Landwirtschaft unterstützen“	64

1. Einleitung und Fragestellung

Mao Zedongs Tod im September 1976 erschütterte das bereits von Krisen geschüttelte China noch zusätzlich, nachdem erst kurz zuvor wann der beliebte Zhou Enlai verstorben war und wenige Wochen vor Maos Ableben auch noch die Stadt Tangshan durch ein enormes Erdbeben dem Erdboden gleichgemacht wurde. Die politische Elite Chinas hatte in besagtem Jahr alle Hände voll zu tun, um etwas Struktur in das Chaos, welches durch die ausklingende Kulturrevolution herrschte, zu bringen. Maos Nachfolger Hua Guofeng war dabei stets bemüht seinem Mentor und Vorgänger wie kein anderer zu folgen und die Ordnung Chinas wiederherzustellen. Hier stellt sich zunächst die Frage, wie die Partei versuchte, mit diesem gewaltigen Umbruch umzugehen und die schwierige Aufgabe Hua als neuen Vorsitzenden zu propagieren zu meistern versuchte. Wirft man einen Blick auf die westliche Literatur über diese Zeit, von Maos Ableben bis zur Machtübernahme Deng Xiaopings, welche mit Ende 1980 endgültig, nach einem langen schleichenden Prozess, vollzogen war, so erkennt man wie in der Kultur anderer, westlicher Wissenschaften auch in der Sinologie die Textlastigkeit an herangezogenen Quellen dominiert. Dies ist ein, erst seit kurzem und durch die zunehmende Verbindung verschiedener Fachbereiche, hinterfragter Ansatz und so liegt der Versuch nahe auch in der Sinologie neue Wege für die Erforschung der Geschichte einzuschlagen. Im Zuge des, in den Neunziger Jahren entstandenen *iconic turn* also der Ikonischen Wende weg vom Text als Grundlage der wissenschaftlichen Arbeit, hin zu neuen Medien, welche unsere Welt im ausklingenden letzten Jahrtausend immer mehr zu prägen begannen. Wie nun aber kann dies der Fall sein und wie könnte es gelingen, komplexe geschichtliche oder politische Vorfälle anhand von Bildern erklären zu können?

Der Schlüssel liegt hier in der Kombination verschiedener wissenschaftlicher Zugänge, welche für diese Arbeit aus der Erarbeitung eines geschichtlichen Themas aus der Sinologie und der Bildwissenschaft bezogen werden. Der *iconic turn* bildet die Grundlage für die theoretische Auseinandersetzung mit Bilder als Quellen, wobei diese ersten Versuche einer eigenständigen Bildwissenschaft starken Einfluss der Kunstgeschichte erhielt.

Die hier erarbeitete Untersuchung aus sinologischer Sicht lässt sich in zwei verschiedene Komponenten teilen. Einerseits beschäftigt sie sich mit Maos Nachfolger Hua Guofeng, welcher in der Sinologie, westlicher wie auch chinesischer Herkunft, bereits vielfach Erwähnung fand und dessen geschichtliche Prozesse abhandeln soll. Zum anderen bildet

die zweite Komponente Chinas Propagandaplakate, welche eine sehr glorreiche Geschichte haben und die Optik Chinas täglichen Lebens stark geprägt haben. Propagandaplakate, welche Mao Zedong als Hauptakteur zeigen, seine Portraits und reißerischen Plakate der Kulturrevolution haben auch im Westen einen gewissen Bekanntheitsgrad erlangt, doch Poster welche Hua Guofeng abbilden sind hingegen sehr wenig vertreten und hierzulande kaum bekannt.

Nun können diese farbenfrohen, prägenden Bilder in Kombination mit der Bildwissenschaft analysiert werden und somit der Einfluss einer anderen Wissenschaft in die Sinologie zur Erforschung dieses Themas beitragen, wodurch diese es vermag, die Erarbeitung sinologischer Themenbereiche um einen neuen Blickwinkel zu bereichern.

Thema dieser Arbeit ist es also, die komplexen geschichtlichen Vorgänge der Übergangszeit zwischen Mao Zedong und Deng Xiaoping anders zu erarbeiten als bisher in der Sinologie üblich, wobei die konkrete Fragestellung hier auf die Darstellung Hua Guofengs auf Propagandaplakaten gelenkt wird. Konkret gilt es zu erkennen wie die Partei Hua Guofeng darstellte, welche Gemeinsamkeiten und Brüche es zwischen Maos Abbildungen und jenen Huas gab und ob sich eine Kontinuität in der Darstellung Hua Guofengs erkennen lässt.

Dies wird anhand einer Methode zur Bildanalyse erfolgen, welche sich aus einer Mischung des Drei-Ebenen Modells von Kunsthistoriker Erwin Panofskys und Roswitha Breckners Segmentanalyse zusammensetzt. Letztere legt ihre Forschungsschwerpunkte auf die visuelle Soziologie und Bildanalysen. Nun wird diese Zusammenführung der einzelnen Forschungsgebiete im Sinne der Bildwissenschaft in der Sinologie angewandt. Um eine Gewährleistung der Richtigkeit der aufgestellten Aussagen zu geben, und um die Propagandaplakate Huas in eine geschichtliche Kontinuität und Kontext einzufügen, werden diese im Zuge der Analyse mit Sekundärliteratur und offiziellen Zeitschriften der Partei, wie *Hongqi*, *China Reconstruct*, *Renmin Ribao*, sowie der Peking Rundschau verglichen. Somit wird einerseits das Bild, also die Propagandaplakate nicht nur allgemein, sondern einzeln und mit einer festgelegten Methode zur Bildanalyse beschrieben, als auch andererseits die Poster als Anlass genommen um geschichtliche Abläufe neu zu erarbeiten und somit in einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Es soll also ein neuer Ansatz für die Sinologie erarbeitet werden, indem Bilder zu generellen Untersuchungen als Quellen und unterstützende Faktoren herangezogen werden können.

2. Iconic turn

Maßgeblich prägend für die hier ausgewählte und später angewandte Methode ist es, eine Verbindung der Sinologie als eigenständige Regionalwissenschaft mit Ansätzen aus der Bildwissenschaft herzustellen. Um die Sinologie in ihrer Wirkungsweise zu bereichern und neue Aspekte in die Forschung über China einzubringen, wird hier ein großer Wert auf die Kulturwissenschaften gelegt werden.

Diese erlebten im letzten Jahrhundert einige sehr prägende Wendungen, auch „*cultural turns*“ genannt, welche den Fokus der Forschung immer wieder auf neue Bereiche lenkten, und so bahnbrechende Neuorientierungen in der Ausrichtung der Kulturwissenschaften ermöglichten.¹ Was bedeuteten diese *turns* genau und in wie fern beeinflussen sie die Ansichten der Kulturwissenschaft wirklich?

Zunächst herrschte in der Forschung eine enorme Text- und Sprachlastigkeit der Kulturanalyse.²

Diese war im europäischen Raum noch immer stark von der „Bildfeindschaft und dem Logozenismus“ Platons in der Philosophie, selbst nach so vielen Jahrhunderten, geprägt.³ Bohnsack beschreibt hier erst in den letzten Jahrzehnten Fortschritte in den qualitativen Forschungsmethoden in Philosophie, Erkenntnistheorie, Empirie usw.⁴ welche weg von der Textlastigkeit arbeiten und zu anderen Methoden und einem anderen Fokus der Forschung beitragen. So war zuvor die letzte, nicht mehr hintergehbare Grundlage des wissenschaftlichen Zugangs in der Sozialforschung immer der Text, welcher immerzu die Basis der, wenn man so will, „Glaubhaftigkeit“ der Forschung definierte.⁵

Die erste Wende, der erste *cultural turn* also, ist hier der *linguistic turn*, von Bachmann-Medick als „Paradigmenprung“ der Forschung bezeichnet, welcher maßgeblich eine Abkehr der bisherigen Textlastigkeit beeinflusst. Es wird also der etablierte Theorien- und Methodenkanon durch gezielte Forschungsanstöße aufgebrochen⁶, da „[j]egliche

¹ Bachmann-Medick, Doris. 2007. *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH. S. 7

² Bachmann-Medick, S. 8.

³ Bachmann-Medick, S. 329

⁴ Bohnsack, Ralf. 2003. „Qualitative Methoden der Bildinterpretation“ in Gogolin, Ingrid (Hg.). *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*. Ausgabe: 6. Jahrg., Heft 2/2003. Hamburg: VS Verlag. S. 240.

⁵ vgl. Bohnsack, S. 241

⁶ Bachmann-Medick, S. 7

Beobachtung, die wissenschaftlich relevant werden soll, [...] also durch das Nadelöhr des Textes hindurch“ müsse.⁷ Beginnend in der deutschen Sprachphilosophie beginnt der *linguistic turn* stetig zu wachsen. Ziel ist es die verschiedenen Aufgaben von Sprache der bisherigen Wissenschaft zu brechen und ihre kommunikativen und kognitiven Funktionen zu berücksichtigen.⁸ Doris Bachmann-Medick beschreibt den *linguistic turn* treffend: „Der sprachphilosophischen, linguistischen Wende in der Philosophie geht es danach nicht um konkrete Aussagen über die Realität, sondern um Aussagen über eine für solche Realitätsaussagen angemessene Sprache.“⁹

Wilhelm von Humboldt selbst sieht den Ursprung der zuvor herrschenden Vorrangstellung der Grammatik von Sprache bereits in der Griechischen Philosophie verankert. Die Sprache wird in diesem *turn* dann nicht mehr in ihrer reinen, isolierten Funktion, sondern in ihrer „Multidimensionalität“ betrachtet.¹⁰ Der damit losgetretene und von Gustav Bergmann 1964 erstmals angedachte *linguistic turn* zieht daraufhin eine ganze Reihe neuer Ideen und Ansichten mit sich.¹¹

Nach und nach kamen in den 1970er-Jahren mehr verschiedene *turns* in Mode, welche allesamt vom *linguistic turn* genährt und gefördert wurden,¹² und die Forschung weg von ihrem eingefahrenen Methodenkanon also der „Grammatik des Verhaltens“ führten.¹³ Bohnsack nennt dies sogar eine Renaissance der qualitativen Methoden, die von dieser Wende getragen wurde.¹⁴

Diese verschiedenen Wendungen teilen sich also mit der Zeit in etliche verschiedene Kategorien. So findet man in jedem *turn* den jeweiligen Schwerpunkt anderes gesetzt. Begriffe wie etwa der *performative turn*, *reflexive turn/literary turn*, *postcolonial turn*¹⁵ etc.

⁷ Bohnsack, S. 241

⁸ Lafont, Cristina; Medina, José. 1999. *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*. London: The MIT Press. S. x

⁹ Bachmann-Medick, S. 34

¹⁰ Lafont, Cristina; Medina, José. 1999. *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*. London: The MIT Press. S. x

¹¹ Rorty, Richard. 1992. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method, With Two Retrospective Essays*. Chicago und London: The University of Chicago Press. S. 9

und
Teichert, Dieter. 2010. „Erklären und Verstehen. Historische Kulturwissenschaften nach dem Methodendualismus“, in: Kusber, Jan; Dreyer, Mechthild; Rogge, Jörg; Hütig, Andreas (Hg.). 2010. *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven*. Bleibfeld: transcript Verlag. S. 16.

¹² Bachmann-Medick, S. 7

¹³ Bachmann-Medick, S. 8

¹⁴ Bohnsack, S. 241

¹⁵ vgl. Bachmann-Medick

erfordern für diese Untersuchung keine genauere Betrachtung. Der wichtigste *turn* bleibt für diese Arbeit die Wende hin zum Bild.

Die „Bildrevolution“¹⁶ in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts begünstigte schließlich eine Wende weg vom Text und hin zum Bild, da die enorme Bilderflut, welche tagtäglich über die Medien und unsere unmittelbare Umgebung auf uns wirkt, einen *iconic* oder *pictorial turn* nahe legt.¹⁷ Somit werden Bilder mehr und mehr ins Zentrum der Forschung gerückt. Der *iconic turn* wurde zunächst recht theoretisch vorhergesagt von Gottfried Boehm im Jahre 1992, und danach von W.T.J. Mitchell 1994 als *pictorial turn* ausgerufen.¹⁸

Die Einführung einer allgemeinen Bildwissenschaft ist also in den 90er Jahren endlich, wenn auch nicht erstmals laut geworden. Zuvor, von Mitchell beispielsweise zitiert, überdachte bereits Richard Rorty mit seinem Werk „Philosophy and the Mirror of Nature“ von 1979 die Wirkungsweise von Texten wodurch für die Forschung und vor allem die Entwicklung einer Bildwissenschaft angedacht schien.¹⁹

Die ikonische Wende ist es nun also, die eine allgemeine Bildwissenschaft verlangt. Bilder haben dabei eine besondere Wirkungsmacht und Emotionalität, die sich der Sprache entziehen zu scheint.²⁰ Bachmann-Medick bemerkt, dass die Bildwissenschaft immer noch dabei ist sich zu entfalten, ihr volles Potential also noch sucht, vor allem die Ausweitung auf andere Forschungs- und Themengebiete steht noch in den Kinderschuhen.²¹ Der *iconic turn* ist der Versuch der historischen Bildwissenschaft, welche sich vor allem auf die Formanalysen von historischen Werken bezieht, aus ihrem „eigenen Bildverständnis zu locken“.²² Dabei sind die Anfänge der *iconic turns* sehr radikal im Vergleich zu den Wendungen davor, Boehm ist hier sogar der Meinung, man müsse die „Bildpotenz“, also die philosophische Ebene eines Bildes über die reine Philosophie selbst stellen.²³ Wolfgang Singer bemerkt passend dazu, dass Bilder etwas

¹⁶ Bachmann-Medick, S. 329

¹⁷ Bachmann-Medick, S. 329

¹⁸ vgl. Bachmann-Medick, S. 329 und Mitchell, W.T.J. 1994. *Picture Theory*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

¹⁹ Mitchell, S. 11 und 18

²⁰ Bachmann-Medick, S. 330

²¹ Bachmann-Medick, S. 330

²² Bachmann-Medick, S. 331

²³ Bachmann-Medick, S. 332

auszudrücken vermögen, was sich nicht in Worte fassen lässt. So beispielsweise die Frankfurter Allgemeine Zeitung, welche am 12. September 2001 anstatt eines Textes, ein Bild des brennenden World Trade Centers gedruckt hatte, wobei es sich um eine Zeitung handelt, welche lange sonst ausschließlich Texte auf dem Titelblatt veröffentlichte.²⁴

„Offenbar haben die Redakteure die Verantwortlichen gedacht, dass hier etwas mitzuteilen sei, was sich in Worten nicht fassen lässt.“, somit sei dies ein „Symptom für die Ablösung des *linguistic turn* [...] und den Übergang zum Bild als Kommunikationsmedium, dem offenbar mehr zugetraut wird als das gesprochene Wort“²⁵

Der *iconic turn* erkennt also den Wandel vom Text zum Bild und versucht die Flut an Bildern kritisch durch gezielte Analysen zu erfassen und in den Griff zu bekommen.²⁶ Der *iconic turn* fächert sich auf in verschiedene Ansichtsweisen, wie etwa die Sichtbarkeit (phänomenologische Bildtheorie), die Bildanthropologie (Akzent auf Körperlichkeit), oder in die Bildsemiotik (Zeichenhaftigkeit). Die klassische Formanalyse kann ein weiteres Spektrum einbringen, nämlich die Einbettung in die materielle Kultur und steht in der „ikonischen Differenz“ der symbolischen Bedeutung gegenüber. Sie erfasst den Kontrast zwischen dem Gemachtsein und dem sinnstiftenden Darstellungscharakter. Vor allem heute ist es wichtig, Bilder in einem anderen Kontext betrachten zu können.

Die Entstehung des *iconic turn* selbst wird also wiederum durch die nachfolgenden *turns* des *linguistic turn* beeinflusst und geht aus ihnen hervor, der Ruf nach einer fundierten Bildwissenschaft erfordert also endgültig eine neue Wende hin zum Bild als Quelle. Der *iconic turn* soll hier die Textbasiertheit aufbrechen und es sollen nicht die Bilder verstanden werden, sondern die Welt *durch* Bilder verstanden werden. Was macht nun aber das Bild als Medium aus, und worin liegen seine speziellen Vor- oder Nachteile, welche im *iconic turn* so große Bedeutung erlangten?

²⁴ Singer, Wolfgang. 6. 6. 2002. Vom Bild zur Wahrnehmung. Veröffentlicht am 22. 8. 2012 von HubertBurdaStiftung. München. <https://www.youtube.com/watch?v=5YM0oTXtYFM> (zuletzt eingesehen am 1.10.2015), 16:09

²⁵ Singer, 16:35

²⁶ Bachmann-Medick, S. 333

Zunächst, so Roswitha Breckner, welche auch für die Methode dieser Arbeit von großer Bedeutung sein wird, ist das Bild als Medium, ebenso wie Rituale, Musik, Sprache, Schrift oder Zahlen eine „Form der Symbolisierungstätigkeit“. ²⁷ Es ruft also in uns bei Betrachtung ein inneres Bild, ein „Sinngewebe“ auf, welches wir als Bild wahrnehmen. Diese Symbolisierung beruht wiederum auf der persönlichen Erfahrung, welche ganz individuell und subjektiv mit einem gewissen Symbol oder inneren Bild assoziiert wird. ²⁸ Die Erfahrung ist es also, die in uns erst das emotionale Bild erweckt, welches wir beim Betrachten erhalten. ²⁹ Nun haben Texte und Sprache aber ebenso die Artikulationsmöglichkeit in uns ein Bild hervorzurufen. Dennoch unterscheiden sie sich vom materiellen Bild, welches wir betrachten können, vor allem in ihrer Sequenz. Texte sowie gesprochene Sprache werden jeweils in einer Kette von Silben, Wörter und Sätzen zu einem Ganzen geformt und als solches in uns durch unsere Erfahrungen und Assoziationen zu einem inneren Bild geformt. Dieses entsteht aber eben sequenziell, nach und nach, und ist also von der Einleitung bis zum Schluss von der Linearität des Textes abhängig. Breckner bezeichnet Texte und Sprache als „diskursiv“, sie bauen sich also mit der Zeit erst in uns zu einem komplexen Ganzen zusammen. ³⁰ Würde man diese Linie durchbrechen, also beispielsweise von einem Roman zuerst ein Stück in der Mitte, dann den Anfang und dann ein Stück des Schlusses lesen, so würde man den Kontext möglicherweise nicht oder zumindest nicht ganz erfassen können. Man ist für die Erzeugung eines komplexen inneren Bildes also von der Sequenz des Textes abhängig. Bei der Betrachtung eines Gemäldes beispielsweise, wird aber die gesamte Information die dieses Bild enthält, selbst wenn es einiges an Interpretation und Aufschlüsselung benötigen würde, um zunächst nicht offensichtlich dargestellte Dinge und Elemente zu erkennen, zum Zeitpunkt des Betrachtens bereits gegeben. Es unterliegt also zunächst nicht der Sequenzialität der Sprache oder des Textes, sondern entzieht sich der linearen Errichtung eines inneren Bildes und so kann dieses Bild sofort in uns hervorgerufen werden. Der Akt des Sehens erfasst also bereits alle Bildelemente gleichzeitig, so wie ihren formalen und auch ihren emotionalen Bezug zueinander. ³¹

²⁷ Breckner, Roswitha. 2008. *Bildwelten - Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien*. Online-Beitrag Workshop & Workshow „Visuelle Soziologie“ vom 23./24.11.2007, www.univie.ac.at/visuellesoziologie/. S. 2

²⁸ vgl. Breckner, S. 2

²⁹ vgl. Bohnsack, S. 243

³⁰ Breckner. 2008, S. 2

³¹ vgl. Bohnsack, S. 250 und Breckner. 2008, S. 2

Nun ist es im Sinne dieser Arbeit auch den *iconic turn* in China ausfindig zu machen, erweist sich zunächst aber als schwierig, da ein Grund hierfür die Ausbreitung des Begriffs der *cultural turns* generell sein mag. Wurde bereits der *linguistic turn* von Bergmann und „Hamann-Herder-Humboldt“³² im deutschsprachigen Raum erkannt, so erkennt man eine recht europäisch, beschränkte Ausbreitung der verschiedenen *turns*. Auch Mitchell und Boehm mit deren *iconic* bzw. *pictorial turns* sind vor allem im deutsch- und englischsprachigen Teil Europas zu finden. Die *cultural turns* in China wurden durchaus erkannt, so stellte sich beispielsweise in der Translation die Frage nach der Ontologie der Sprache, in Bezug auf den Paradigmenwechsel, welche aus dem Westen mitgebracht wurde.³³ Betreffend dem *iconic turn*, auf Chinesisch 图像转向 (*túxiàng zhuǎnxiàng*), lassen sich dennoch einige zusammenfassende Werke und Texte finden, die die Situation und Auffassung des *iconic turn* in China in der Wissenschaft erkennbar machen. So ist aber auch die Rede von einer 视觉文化 (*shìjué wénhuà*) oder, besser auf Englisch formuliert *visual culture*, einer Art Kunstgeschichte, welche auch im Vergleichskontext, etwa im Artikel von Zhang Xian, zu moderner Werbung herangezogen wird,³⁴ doch hatte der *iconic turn* nicht unbedingt nach dem westlichen Vorbild stattgefunden, sondern hinterfragt vielmehr den westlichen Einfluss auf die Chinesische Bildkultur. Eben genannte Untersuchung, den Einfluss der Werbung in China auf diese, recht klassische Bildwissenschaft zu beziehen, entspricht in diesem Sinne ja in einer gewissen Weise, wenn auch nicht als solches betitelt, einem *iconic turn*. Es gibt ihn also, wenn auch mit einer anderen Zugangsweise. Der *iconic turn* an sich wird ebenfalls beschrieben, aber anders als im Westen, beispielsweise vom Künstler Lu Hong:

关于什么是视觉文化的转向，我们在谈到整体的新世纪，就是 21 年纪来临以后，为什么会有一个视觉文化的转向呢？这个转向就是我们今天所看到的，视觉影像铺天盖地、无所不在，用西方几个主要理论家的思路认为，已经帝国主义式地占领了文化的大片领地。就是你认识不认识它，它都是强势的，他都是毫无疑问地覆盖了我的生活，覆盖了我们的文化，覆盖了我们的转播，这是一个基本的

³² Lafont, S. x

³³ Han, Lei. 2013. „On the Cultural Turn of Translation Studies in China in the New Millennium: A Semiotic Appraisal and Prognosis“. in Wang, Yongxiang (Hg.). *Chinese Semiotic Studies*, Ausgabe 9, Juni 2013. Shanghai: Fudan University. S. 65

³⁴ vgl. Zhāng Xián 张娴. 5. 2010. 让传统诠释现代——中国传统视觉文化在现代广告中的运用. Changsha: Zhong Nan Daxue (中南大学). <http://www.doc88.com/p-077807564933.html> (zuletzt eingesehen am 1.10.2015)

事实，不管是我们今天电视台看到的各种样的选秀节目，看到的广播，看到的数字电影，数字电视，看到的网路游戏，看到的互联网上的界面，都与图像有着密切的关系。³⁵

Betreffend was die Richtungsänderung einer visuellen Kultur ist, so sprechen wir vom gesamten neuen Jahrhundert, was kurz nach Beginn des 21. Jahrhunderts bedeutet. Warum gibt es eine Wende der visuellen Kultur? Diese Wende ist alles was von uns erblickt wird, das Abbild des Gesehenen ist allumfassend, omnipräsent, und hatte bereits, nimmt man die Meinungen der Gedankenfolgen einiger wesentlicher Theoretiker des Westens, in der Kultur der imperialistischen Besetzung ein großflächiges Gebiet inne.

Ob du sie [anm. die Wende] erkennst oder nicht, sie ist allgegenwärtig und mächtig, sie deckt zweifelsohne mein Leben ab, deckt unsere Kultur ab, deckt unsere Ausstrahlungen ab. Das ist eine substanzielle Tatsache, ganz gleich ob es allerlei Talent-Fernsehshows sind, die wir im Fernsehen sehen, die Sendungen [die wir] sehen, die digitalen Kinofilme [die wir] sehen, digitales Fernsehen, die Internetspiele [die wir] sehen, die Schnittstellen [die wir im] Internet sehen, das alles hat zur Bildhaftigkeit eine nahes Verhältnis.

Es wird also in diesem Sinne der gesamte *iconic turn* aufgrund des kulturellen Einflusses des Westens auf die chinesische Kultur hinterfragt und die daraus entstandene Bildkultur. So wird also nicht der *iconic turn* für die Wissenschaft von Lu Hong selbst beschrieben, als vielmehr der gesamte Einfluss des Westens auf die chinesische Bildkultur. Der Begriff des *iconic turn* hat aber auch die chinesische Wissenschaft angeregt, sich generell mit ihrer eigenen Bildkultur zu beschäftigen.³⁶ Dennoch wird der *iconic turn* in China wirkt also als Wende in der Produktion von Bildern und Gemälden. Unter dem Begriff des „图像转向“ (túxiàng zhuǎnxiàng), welcher allgemein für die Übersetzung Mitchels *iconic turn* verwendet wird, wird eher der Einfluss des Westens und der Reform- und Öffnungspolitik

³⁵ Zōu Yuèjìn 邹跃进. 关于图像转向的思考 (Guānyú túxiàng zhuǎnxiàng de sīkǎo), veröffentlicht auf <http://www.doc88.com/p-171327194352.html> (zuletzt eingesehen am 1.10.2015) S. 16

³⁶ vgl. Hé Guìyàn 何桂彦. 29.3.2008. “图像转向”与中国当代绘画的图像生存策略. (“Túxiàng zhuǎnxiàng” yǔ zhōngguó dāngdài huìhuà de túxiàng shēngcún cèlüè), veröffentlicht auf <http://www.artda.cn/>, <http://www.artda.cn/view.php?tid=283&cid=1>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015

auf die chinesische Kunst- und Bildproduktion verstanden.³⁷ So wird vielfach nicht, wie im Westen, das Bild als Quelle benutzt, sondern die generelle Entwicklung der chinesischen Bildproduktion erklärt. Im Grunde lässt sich hier zwar eine Tendenz zu einer neuartigen Bildwissenschaft erkennen, diese hebt sich aber von der westlichen etwas ab, wie sich auch die Kunstgeschichte von der Westlichen abhebt.

Eine Untersuchung aus Taiwan, welche durchaus im Sinne des Westlichen *iconic turns* steht, bieten Christopher W. Tyler und Chien-Chung Chen. Sie widmeten sich der Perspektive alter, chinesischer Gemälde, welche sie nach Panofskys Perspektive analysieren. Die perspektivische Anordnung der Darstellungen war, entgegen der ersten Erwartung, die chinesische Kunst hätte keine räumliche Darstellung hervorgebracht, aber sehr gut durchdacht, nicht wie zunächst angenommen simpel und „rückständig“.³⁸

War man im Westen vor allem auf die Darstellung religiöser Figuren und Szenen spezialisiert, wurden in China zumeist Landschaften oder alltägliche Dinge dargestellt. Ein weniger tragender Faktor war bei Landschaftsgemälden die Perspektive, welche im Gegensatz dazu in Europa zur selben Zeit recht strikt beachtet werden musste.³⁹ So wurden alte chinesische Gemälde oft, dadurch dass im Hintergrund die Elemente der Landschaft kaum gemeinsame Linien aufwiesen, nicht an einer linearen Perspektive orientiert. Des Weiteren unterschieden sich chinesische Bilder insofern von westlichen, dass sie nach und nach aufgerollt wurden und so eine Geschichte zum Vorschein kam, weniger wie im Westen Fresken, welche ganze Wände und Räume erfüllten. Der Zugang zur Perspektive, der hier gewählt wurde, dadurch dass es keine Fluchtlinien und Fluchtpunkte im Bild geben konnte, war die Perspektive einfach parallel zu orientieren, und keinerlei Fluchtpunkte im Bild selbst zu integrieren, also eine orthographische Perspektive zu verwenden.⁴⁰ Diese dominierte die chinesische Kunstgeschichte und die

³⁷ Zhāng Yǒngxiáng 张永祥. 2013. „从学术转向到文化自觉——改革开放以来我国教育科学的自主性历程 (Cóng xuéshù zhuǎnxiàng dào wénhuà zìjué——gǎigé kāifàng yǐlái wǒguó jiàoyù kēxué de zìzhǔ xìng lìchéng)“, in n.A. (Hg.). 西北师大学报 (社会科学版), *Journal of Northwest Normal University (Social Sciences)*, Ausgabe 50 Nummer 3, May 2013. Lanzhou: China Academic Journal Electronic Publishing House. <http://www.nwnu.edu.cn/UserFiles/File/620130701094034.pdf>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015. und Liú, Xiǎolín (刘晓琳). 2006. „中国当代油画创作中的图像修辞学转向 (Zhōngguó dāngdài yóuhuà chuàngzuò zhōng de túxiàng xiūcí xué zhuǎnxiàng)“. veröffentlicht auf <http://comment.artron.net/> am 26.12.2006, <http://comment.artron.net/20061226/n19645.html>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015.

³⁸ Tyler, Christopher W.; Chen, Chien-Chung. n.A. *Chinese Perspective as a Rational System: Relationship to Panofsky's Symbolic Form*. San Francisco und Taipei: Smith-Kettlewell Eye Research Institute und Taiwan National University, S. 1

³⁹ Tyler; Chen, S. 17

⁴⁰ Tyler; Chen, S. 4

Gestaltung von Gemälden für zwei Jahrtausende.⁴¹ Dennoch wurde oftmals nicht das ganze Bild an den parallelen Linien orientiert, sondern nach rechts hin wurde der Winkel ein anderer, der sich eher Richtung Bildmitte orientiert, als am linken Bildrand, da so optischen Täuschungen vorgebeugt werden konnte, da sonst zum Beispiel die „Shepard Illusion“ also aus der optischen Bildmitte „wegdriftende“ parallele Linien eingetreten wäre.⁴² Interessanterweise wollte man aber offenbar nicht ganz von der traditionellen Perspektive absehen, also modifizierte man diese nur leicht, zu Fluchtpunkten die weit außerhalb dem Bildrand lagen, somit wurde im 18. Jahrhundert zwar oftmals die Perspektive an die westliche angeglichen und „realistischer“, hatte aber dennoch kaum Einfluss auf das Auge des chinesischen Betrachters.⁴³

So lässt sich abermals der Einfluss des Westens auf die chinesische Kunst erkennen und auch die Auseinandersetzung mit Panofskys Perspektive im chinesisch-sprachigen Raum ausfindig machen. Panofsky und andere Kunsthistoriker haben also zwar in den letzten Jahren mehr Aufmerksamkeit und Bedeutung für die Analyse von chinesischen Bildern bekommen, ein tatsächlicher *iconic turn* aber verbreitet sich, wenn überhaupt nur sehr langsam in der Wissenschaft.⁴⁴

Die verschiedenen *turns* in den Kulturwissenschaften beschreiben also generell Paradigmenwechsel für die Forschung. Diese erfolgen sprunghaft, also durch „Eingebungsblitze“⁴⁵ und lösen dadurch eine ganze Kette weiterer Paradigmenwechsel aus. Sie lösen sich gegenseitig ab und bringen somit das „Theoriegebäude“ des vorherigen *turns* zum Stürzen. Der *iconic turn* brachte die Kulturwissenschaft also auf die neue Sichtweise „mit Hilfe von Bildern zu denken“, anstatt nur „über Bilder“.⁴⁶ Somit bildet der *iconic turn* auch für diese Arbeit „eine Gegenbewegung zum *linguistic turn*“⁴⁷ und soll die Welt der Sinologie also durch die Plakate verstehen. Dadurch soll die neu aufgekommene Bildwissenschaft als Basis für die neue Sichtweise, das Erkennen von historischen Zusammenhängen durch Bilder, in die Sinologie einfließen.

⁴¹ Tyler; Chen, S. 17

⁴² Tyler; Chen, S. 11

⁴³ Tyler; Chen, S. 16

⁴⁴ Liú Wěidōng 刘伟冬. 2012. „图像学与中国宗教美术研究“, in n.A. *Journal of the National Academy of Art. China Academic Journal Electronic Publishing House*. <http://ex.cssn.cn/kgx/kgxlllykgxs/201507/P020150710344635902671.pdf>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015, S. 95)

⁴⁵ Bachmann-Medick, S. 16

⁴⁶ Bachmann-Medick, S. 329

⁴⁷ Bachmann-Medick, S. 349

3. Methode

Um nun die Methode und die Vorgehensweise zur Analyse der Propagandaplakate aufzuzeigen, muss zunächst noch ein Blick auf den aktuellen Forschungsstand zur Bildwissenschaft genommen werden.

So gibt es zwar die interdisziplinäre, allgemeine Bildwissenschaft, welche auf dem Zusammenschluss der oben genannten Aspekten des *iconic turn* basiert, also der phänomenologischen Bildtheorie, der Bildanthropologie und der Bildsemiotik. Die Bildanthropologie sieht den Menschen als einziges Lebewesen, welches Bilder als solche zu erkennen vermag und beschäftigt sich mit dem Prozess des Entstehens von Bildern im menschlichen Geist. Die Bildsemiotik sieht Bilder als Zeichen und sieht ihre Aufgabe darin, wie sich deren Bedeutung von anderen Bedeutungskonstitutionen unterscheiden kann. Die phänomenologische Bildtheorie betrachtet das Bild getrennt in ein materielles Objekt, dem Bildobjekt und dem eigentlichen Bildsujet, welches in uns erst ein Bild erzeugt und kann deshalb reflektierter als die Bildanthropologie und die Bildsemiotik handeln.⁴⁸ Davor gab es bereits verschiedene Bereiche, welche ebenfalls unter dem Begriff Bildwissenschaft zusammengefasst werden können, wie etwa der Kartographie beispielsweise, aber eben noch nicht *die* Bildwissenschaft.⁴⁹ Da wir uns hier in einem Feld befinden, welches sich noch stark entwickeln zu scheint ist es noch schwierig Methoden zu erkennen, welche tatsächlich auf den allgemein formulierten „Grundpfeilern“ der Bildwissenschaft bauen.⁵⁰ Natürlich kann die Bildsemiotik als eigentliche Basis genannt werden, da sie Bilder als „wahrnehmungsnahe Zeichen“ beschreibt,⁵¹ doch verlieren Bilder dadurch den philosophischen Aspekt, welcher aber für die Analyse von großer Bedeutung ist. So erkennt Bachmann-Medick hier ein „Kompetenzgerangel“ der verschiedenen Unterkategorien des *iconic turns* und zwischen der Kunstgeschichte und der Bildsemiotik.⁵²

⁴⁸ Schirra, Jörg R.J., 4.1.2014. "Phänomenologische Bildtheorien", in, Schirra, Jörg R.J.; Sachs-Hombach, Klaus. 2014. *GIB-Glossar der Bildphilosophie*. http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Ph%C3%A4nomenologische_Bildtheorien, zuletzt eingesehen am 26.4.2016.

⁴⁹ Bachmann-Medick, S. 342

⁵⁰ Bachmann-Medick, S. 343

⁵¹ Bachmann-Medick, S. 343

⁵² Bachmann-Medick, S. 344

Methodisch finden sich vor allem in der Kunstgeschichte Ansätze, welche sich für diese Arbeit kombinieren lassen. Um die Form und Bedeutung der Propagandaplakate in dieser Untersuchung zu erkennen, soll für sämtliche Bilder ein System entwickelt werden, welches eine nahezu einheitliche Vorgehensweise für jedes einzelne Bild ermöglichen soll. Bisherige Ansätze zur Analyse von Bildern, Fotos und Werbeplakaten scheinen sich einer vorgeschriebenen Vorgehensweise zu entziehen und basieren eher auf der Interpretation des jeweiligen Betrachters, wodurch etliche, für diese Arbeit herangezogene Sekundärliteratur zum Thema Bildinterpretation hier keine einheitliche Systematik zur Bildanalyse bietet. Auch Bohnsack erkennt hier dieses Problem in der Betrachtung eines Bildes, und beschrieb zunächst die „intuitive Kompetenz“ zur Interpretation. Diese Kompetenz ist in der Textinterpretation anerkannt aber „Im Bereich der Bildinterpretation fehlen vergleichbare Rekonstruktionen alltäglicher bildhafter Verständigungsprozesse.“⁵³ So braucht die intuitive Kompetenz keinerlei Hintergrundwissen zur Interpretation eines Bildes, unterliegt also einer gewissen Anarchie und Emotionalität des Betrachters selbst.

Die Analyse eines materiellen Bildes in dieser Arbeit bedeutet, eine gewisse Ordnung in die Betrachtung eines Bildes zu bringen, das Gesehene aufzugliedern und zu erkennen, den Zusammenhang der einzelnen, dargestellten Elemente zu entdecken, um diese danach wiederum in einer Sequenz, also in einem Text zu beschreiben. Das Bild soll also zwar in seiner Gesamtheit erfasst werden, danach aber, um es beschreiben zu können sequenzialisiert werden. Dies soll anhand einer einheitlichen Linie geschehen, die jedes Plakat gleich zu erfassen vermag. Sinnvoll scheint hier die systematische Aufgliederung der Vorgangsweise. In der Kunstgeschichte gab es bereits etliche Ansätze zur Interpretation von Bildern. So wie die Semiotischen Theorien und Methodologien von Roland Barthes und Umberto Eco, die dokumentarische Methode nach Karl Mannheim etc. Das womöglich idealste und logischste System bietet der Kunsthistoriker Erwin Panofsky mit seiner ikonographisch-ikonologischen Methode der Bildanalyse.⁵⁴ Alle drei Vorgehensweisen gliedern das Bild in einzelne Sinnebenen auf. Panofsky stellt sein System in einer gut übersichtlichen Tabelle dar, welche wortwörtlich aus seinem Werk

⁵³ Bohnsack, S. 243

⁵⁴ Bohnsack, S. 244

„Ikonographie und Ikonologie- Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“ übernommen ist.⁵⁵ Diese gestaltet sich wie folgt:

Tabelle 1, Panofskys 3-Ebenen-Modell

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)
I Primäres, oder natürliches Sujet – (A) tatsächlich, (B) ausdruckschaft–, das die Welt künstlerischer Motive bildet	Vor-ikonographische Beschreibung (und pseudoformale Analyse)	Praktische Erfahrung (Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen)	Stil-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden)
II Sekundäres oder konventionales Sujet, das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet	Ikonographische Analyse	Kenntnis literarischer Quellen (Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)	Typen-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden)
III Eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt 'symbolischer' Werte bildet	Ikonologische Interpretation	Synthetische Intuition (Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes), geprägt durch persönliche Psychologie und 'Weltanschauung	Geschichte kultureller Symptome oder 'Symbole' allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)

Panofskys Modell teilt sich also in drei Gegenstände I, II und III der Bildbeschreibung auf (erste Spalte der Tabelle 1), diese werden auch Sinnebenen genannt, da sie die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen beschreiben und die Art auf welche ein Bild betrachtet werden kann. Diese drei Interpretationsebenen bezeichnet Panofsky als *Vor-ikonographische Beschreibung*, *Ikonographische Analyse* und *Ikonologische Interpretation*, hier in der zweiten Spalte der zu erkennen.⁵⁶

Die erste Ebene (Gegenstand I) beschreibt bei Panofsky zunächst die vor-ikonographische Beschreibung des Bildes, also das primäre oder natürliche Sujet. Hierfür muss das Bild in seinen Formen, Farben, Motiven und Stimmungen erkannt werden.⁵⁷ Es

⁵⁵ Panofsky, Erwin. 1975 „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“, in, n.A. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: Dumont. S. 50

⁵⁶ vgl. Melchior, Wolfgang. 2011. „Das Dreischrittverfahren, Beschreibung - Analyse - Interpretation“. Unterlagen zum Proseminar *Werbung im Deutschunterricht*. Wintersemester 2011/2012. LMU München: Institut für deutsche Philologie.

⁵⁷ Melchior, S. 1

geht also erst um die kleinsten Einheiten, welche das Bild bereitstellt. Was sehe ich, was ist dargestellt? Diese Ebene wird durch die Beschreibung der einzelnen Dinge gebildet, wodurch diese aufgezählt, geordnet und bezeichnet werden. Es handelt sich also um den reinen „Phänomensinn“⁵⁸. Dieser ist denotativ und betrachtet beispielsweise nur „eine Gruppe von Menschen, die um eine Speisetafel sitzen“ und erst auf der nächsten Ebene wird darin das „Letzte Abendmahl“ erkannt.⁵⁹ Die Schwierigkeit an dieser Ebene ist es, dass der Beschreibende sämtliches Wissen für die Betrachtung ausschalten können muss. „Man muß also so tun, als wisse man nicht“, traf es Foucault richtig.⁶⁰ Auch bei Max Imdahl, welcher später Panofskys System erweiterte, was auch für diese Arbeit von Bedeutung ist, bemerkt, dass die Bildinterpretation oft deshalb besonders effektiv und erfolgreich sein kann, wenn man die ikonographische Ebene (also den Gegenstand II, in der zweiten Textzeile der Tabelle 1) zunächst verdrängt.⁶¹

Bohnsack fügt hier hinzu, dass es sich hierbei außerdem um jene Ebene handelt, welche das Bild an sich einzigartig macht, das heißt, dass die Botschaft, die das Bild vermitteln kann, bereits auf dieser Ebene entdeckt werden kann. Dennoch muss der Betrachter durch die ikonographische Ebene hindurch blicken können.⁶² Außerdem wird vorausgesetzt, dass der Betrachter verschiedene Formen als spezifische Dinge identifizieren kann, um diese später in einen größeren Kontext stellen zu können. Es wird also die Vertrautheit mit gewissen Gegenständen, Formen und Farben benötigt, um diese erkennen zu können.

Die zweite Ebene oder Gegenstand II (Zweite Textspalte der Tabelle 1) ist die *ikonographische Analyse* und bezieht sich auf das sekundäre, oder konventionale Sujet des Bildes. Wurden in Gegenstand I ganz primitiv Farben, Formen und Dinge erkannt, wird nun der Bedeutungssinn der gezeigten Situationen und Gegenstände herausgearbeitet. Es soll speziell auf „Motive und Konstellationen als sekundäre oder konventionelle Bedeutungsträger“ geachtet werden, wobei diese „bildhaft übertragene oder allegorische Bedeutung“ beinhalten können.⁶³ Es soll also beschrieben werden, was das Dargestellte bedeutet und verglichen werden wie sich die einzelnen

⁵⁸ Melchior, S. 1

⁵⁹ Bohnsack, S. 244

⁶⁰ Bohnsack, S. 246

⁶¹ Bohnsack, S. 246

⁶² Bohnsack, S. 245

⁶³ Melchior, S. 1

Bildelemente zueinander verhalten, in welcher Konstellation sie stehen.⁶⁴ Hier können auch Namen genannt werden, der Betrachter erkennt also wiederum durch seine Erfahrung und Kenntnis von Literatur über das Bild, oder über Hintergrundwissen, die einzelnen Teile in ihrer tatsächlichen Bedeutung. Dabei kann es aber, so Bohnsack, auch vorkommen, dass ein Bild auf mehrere Bedeutungen ausgelegt werden kann.⁶⁵ Die Elemente des Bildes formen also untereinander Allegorien und Anekdoten, die der Betrachter auch zu interpretieren im Stande sein sollte, um den tatsächlichen Sinngehalt der Bilder formulieren zu können. In Stufe Zwei wird also gefragt, was das Dargestellte bedeutet. Dazu werden die einzelnen Bildelemente sowie auch Textelemente zugeordnet, gruppiert, eventuellen Namen oder Personen zugeordnet und miteinander verglichen.⁶⁶ Wir erkennen also dass Schritt Eins und Zwei, also sowohl der vorikonographische als auch die ikonographische Ebene, des Analysevorganges nach Panofsky unterschiedlich auf die Frage nach dem *Was* antworten, also „Was geschieht auf dem Bild“⁶⁷

Die Dritte Ebene, die *ikonologische Interpretation* behandelt letztendlich die eigentliche Bedeutung oder den Gehalt des Bildes. Es werden symbolische Werte erkannt. Es wird also der „Dokumentsinn“ gefordert, welcher die Symbolizität, Intertextualität und Kontextualität des Gezeigten herausarbeiten soll.⁶⁸ Die Frage soll nun lauten: „Worauf verweist das Dargestellte“⁶⁹ Das Gesehene wird kontextualisiert, zusammengefasst und bewertet.

Nun enthält Panofskys Drei-Ebenen-Modell für die hier vorliegende Arbeit noch eine vierte Spalte, nämlich jene des „Korrektivprinzip der Interpretation“, welche die geschichtliche Einordnung eines Bildes untersucht. Dieses Korrektivprinzip soll also Gemälde einerseits in die Stilistik der jeweiligen Epoche (in Gegenstand I, Spalte 4 der Tabelle 1) einordnen und wie diese unter den wechselnden historischen Bedingungen Ausdruck fand. In Ebene 2 (Gegenstand II, Spalte 4 der Tabelle 1) untersucht das Korrektivprinzip die die „Typen-Geschichte“ also die im jeweiligen geschichtlichen Kontext aufgegriffenen Themen. In Ebene Drei (Gegenstand III, Spalte 4 der Tabelle 1)

⁶⁴ Melchior, S. 1

⁶⁵ Bohnsack, S. 247

⁶⁶ Melchior, S. 1

⁶⁷ Bohnsack, S. 249

⁶⁸ Melchior, S. 1

⁶⁹ Melchior, S. 1

werden schließlich Tendenzen des menschlichen Geistes und deren Symbole, welche in ein Bild integriert werden untersucht.

3.1. Eigene Methode der Kombination

Panofskys Methode zur Analyse von Bildern wurde bereits vielfach zitiert, doch muss auch erwähnt werden, dass es sich um ein recht theoretisches Modell handelt, welches in seiner reinen Form zumeist, von den drei in der Tabelle beschriebenen Gegenständen, auf nur zwei reduziert wurde. Der Grund hierfür liegt im guten theoretischen Ansatz Panofskys zur hermeneutischen Bildanalyse, welchen er jedoch selbst nie vollständig anhand von Beispielen durchführte.⁷⁰ Nun wird bei näherer Betrachtung Panofskys Methode vor allem in der ersten Ebene der vor-ikonographischen Analyse allerdings eine leichte fehlende Struktur in der Vorgehensweise der Beschreibung eines Bildes erkennbar. Somit wird für diese Arbeit ein eigenes Modell erstellt, welches die einzelnen Schritte nach Panofsky mit anderen Modellen der Interpretation kombiniert. Die fehlende methodische Vorgehensweise der ersten Ebene soll somit woanders gesucht werden, um eine einheitliche, für alle Bilder gleiche Abhandlung der Analyse zu gewährleisten. Zur vor-ikonographischen Beschreibung wird hier eine Mischung aus Roswitha Breckners und Max Imdahls Methoden verwendet. Imdahl, welcher bekanntlich Erwin Panofskys System bereits verbessert hatte, benützte sogenannte „Feldlinien“ um die Kompositionen zu strukturieren. Diese werden von ihm sehr beispielhaft und anschaulich am Werk Giotto, der *Gefangennahme Christi* angewandt.⁷¹ Diese Feldlinien oder auch Kompositionslinien verdeutlichen die Struktur in der Fläche des Bildes und die Ausrichtung der Elemente zueinander. Die Linie „bezieht die verschiedenen Figuren und Figurengruppen auf sich und damit aufeinander, und sie bedingt maßgebend die Einheit der Komposition“⁷². Die Feldlinie entschlüsselt quasi, als tatsächlich nicht eingezeichnete, gedachte Linie, die Konstellation der einzelnen Bildelemente und ihre Stellung und Beziehung zueinander.

⁷⁰ Faulstich, Werner. 2010. *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag. S. 8

⁷¹ Faulstich, S. 14ff und Slunecko, Thomas; Przyborski, Aglaja. 2012. „Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation“. in, Slunecko, Thomas; Przyborski, Aglaja (Hg.). *Journal für Psychologie*. Jg. 20 (2012), Ausgabe 3: Bilder verstehen – uns selbst verstehen. Zum Stellenwert des Bildes in der gegenwärtigen Psychologie. veröffentlicht auf <http://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/issue/view/34>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015. Abbildung 4

⁷² Slunecko; Przyborski, Abbildung 4, Slunecko und Przyborski zitieren hier Imdahl, Max. 1996. *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band 3*. Frankfurt: Suhrkamp.

Dennoch wird für das Erkennen einer Feld- oder Kompositionslinie bereits das Bild als Ganzes gesehen und erkannt. Dies lässt zunächst aber keine Aufschlüsselung in eine logische Sequenz des Betrachtens zu, wodurch als aller erster Schritt zur Analyse der Propagandaplakate eine andere Methode einfließen soll. Eine Lösung bietet hier Roswitha Breckner. Sie gliedert die Bildanalyse in sehr konkrete, einzelne Schritte, die eine genaue Vorgehensweise zulassen. Der erste Schritt beschäftigt sich mit der Wahrnehmung und dem Prozess des Betrachtens. Sie versucht zunächst, die Sequenz, mit welcher der Blick, das Betrachten selbst vorgeht, darzustellen, indem sie das Ganze des Bildes in einzelne, kleine Fragmente zerlegt.⁷³ Diese werden subjektiv in einer gewissen Sequenz wahrgenommen, also jeder Betrachter erblickt das Bild in einem eigenen Muster, welches aus den subjektiven Eindrücken der Farben, Formen und Inhalte eines Bildes entsteht.

Für den Aufbau eines Bildes in unserem Gehirn ist dabei auch die Blickreihenfolge, nach welcher das Bild betrachtet wird sehr entscheidend. Diese „sprunghaften Wahrnehmungsfolgen mit denen Bilder erfasst, während sie gleichzeitig als Ganzes gesehen werden, sind einer bewussten und sprachlich externalisierbaren Artikulation kaum zugänglich.“⁷⁴ Das Auge sucht also bei der Betrachtung das Bild, für jeden Betrachter subjektiv in einer gewissen Sequenz ab, auch wenn diese einerseits nur schwierig nachzuvollziehen, und andererseits auch von der Herkunft und der Praxis der Betrachtung von Bildern abhängig ist. Beschrieben wird dies von Rafael Rosenberg in seinem Vortrag „Dem Auge auf der Spur“. So sei auch die nationale Herkunft ein Thema bei der Betrachtung von Bildern, da das Auge in verschiedenen Kulturen durch deren jeweilige Kunstgeschichte lernt, ein Bild nach anderen Mustern abzusuchen.⁷⁵ Die Abfolge der Blicksequenz chinesischer Betrachter kann, aufgrund mangelnder Untersuchungen auf diesem Gebiet, in diese Arbeit leider nicht einfließen, weshalb der Wahrnehmungsprozess und die Blickrichtung westlich und auf der selbstreflexiven Betrachtung des Autors basieren muss. Inwiefern sich die Abfolge der Betrachtung und

⁷³ Breckner. 2008, S. 7ff

⁷⁴ Breckner, Roswitha. 2012. *Bildwahrnehmung – Bildinterpretation, Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns*. Wien: Verlag für Sozialwissenschaften. S. 149

⁷⁵ Rosenberg, Raphael. 2010. „Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch“, in: Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Hg.). 2011, Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2011. Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaften. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1801/1/Rosenberg_Dem_Auge_auf_der_Spur_2010.pdf, zuletzt eingesehen am 2.10.2015. S. 86

die Blickrichtungen von Chinesen unterscheiden, kann nicht gegeben werden. Fraglich ist jedoch, wie groß der Unterschied der Blicksequenz und die Gewohnheit des westlichen und chinesischen Auges ist, da alte Schriftstücke in China sowohl von rechts nach links, als auch von oben nach unten geschrieben wurden. Zwar wurde zum ausgewählten Zeitraum der Plakate in China bereits von links nach rechts geschrieben, doch bleibt zu bedenken, dass, aufgrund der chinesischen Kunstgeschichte (wie etwa alltäglich gesehene Inschriften auf Tempeln oder Statuen, Texten in Gemälden etc.) das chinesische Auge möglicherweise flexibler in seiner Betrachtungssequenz geschult wurde, da sowohl die links-rechts Ausrichtung, als auch die rechts-links Ausrichtung von Bildern und Texten zu einem anderen Wahrnehmungsprozess beigetragen haben könnten, welcher sich mit der Sequenz des Autors nicht deckt.⁷⁶ Dies bleibt allerdings nur eine Vermutung und soll lediglich dazu anregen, in wie weit sich die jeweiligen, kulturell bedingten Wahrnehmungsabläufe unterscheiden könnten.

Rosenberg beschreibt also, dass „das Auge bei der Betrachtung statischer Objekte keine fließenden Bewegungen ausführen kann, sondern erst die Fixation eines Objekts das Sehen ermöglicht. Dementsprechend verläuft die Bewegung des Augapfels ruckartig im Wechsel von Fixationen, die durchschnittlich 1/3 von einer Sekunde dauern, und sehr schnellen Sprüngen („Sakkaden“), die insbesondere dazu dienen, das Blickfeld zu erweitern.“⁷⁷ Über neue Technologien welche versuchten, diese Sakkaden und Fixationen auf Bildern durch „Eye-Tracking“⁷⁸ zu erforschen. Rosenberg erkennt durch diese Methode große Gemeinsamkeiten der Blicksequenz der untersuchten Betrachter, wobei nicht einmal bei Experten und Laien ein großartiger Unterschied in Fixierungsdauer oder Abfolge der Betrachtung der Bildelemente erkennbar wird.⁷⁹ Lediglich bei genauerer Auswertung der Daten wurde deutlich, dass Experten gewisse Strukturen des Bildes rascher erkennen konnten. Dabei verhielt sich das Auge außerdem auch wesentlich sprunghafter, als zuvor angenommen. Es sucht das Bild nicht, wie vermutet, anhand einer Feld- oder Kompositionslinie ab.⁸⁰ Es bleibt also im Sinne des Künstlers die Komposition an einer gewissen Linie auszurichten. Das Auge bereitet uns also ein Gesamtbild in einer Sequenz, eines Wahrnehmungsprozesses, der bei jeder Betrachtung zu tragen kommt.

⁷⁶ vgl. Rosenberg, S. 88

⁷⁷ Rosenberg, S. 81

⁷⁸ Rosenberg, S. 81

⁷⁹ Rosenberg, S. 88

⁸⁰ Rosenberg, S. 82

Diese Sequenz gilt es nun eben in eine Reihenfolge zu binden, welche sich wiederum in einen Text fassen lässt.

Breckner versucht also zunächst, in Schritt Eins, die Dokumentation des Wahrnehmungsprozesses aufzuzeigen, wonach sie die einzelnen Segmente ihrer eigenen Blickreihenfolge nach analysiert. Hier handelt es sich, wie bei Panofskys vor-ikonographischer Ebene ebenfalls um eine formale Bildbeschreibung, wobei hier aber in Segmenten vorgegangen wird, die strikt vom Rest des Bildes getrennt, einzeln beschrieben werden. Es wird also jedes Bildelement interpretiert und erst nach und nach weitere Elemente, wiederum nach dem Betrachtungsablauf des Bildes, zur Analyse hinzugefügt. Diese ergeben mit der Zeit das Bild in seiner Gesamtheit, wodurch dieses nun endgültig mit Imdahls Feldlinien versehen werden kann.⁸¹ Auch erkennt und beschreibt Breckner die Wirkung der Farben des gesamten Bildes und die Perspektive. Eine weitere, oftmals vergessene Aufteilung des Bildes kann durch das Teilen in Hälften, also entlang der Mittellinien des Bildes durchgeführt werden. Auch der Goldene Schnitt kann noch zusätzliche, noch nicht beachtete Details eines Bildes preisgeben, weshalb für diese Untersuchung auch diese Linien noch eingezeichnet werden sollen.

Als Abschluss für diese Ebene der Bildbeschreibung wird nun noch das „Korrektivprinzip“ nach Panofsky durchgeführt, welches also den Stil des Plakates und der dargestellten Segmente historisch einordnet.

Diese vor-ikonographische Ebene soll nun also auf die Plakate angewandt werden, wodurch sich für die Analyse folgende Sequenz formulieren lässt:

3.1.1. Vor-ikonographische Analyse

1. Betrachtung des **gesamten Bildes**, Sammeln erster Eindrücke der Gesamtheit
2. **Segmentierung** des Bildes nach der „selbstreflexiven“⁸² Sequenz der Betrachtung in seine kleinsten, bedeutungstragenden Einheiten
3. Entkoppelte, separate **Analyse der Segmente** und Bezeichnung (z.B.: Segment 1: Tisch, Segment 2: Blumenstrauß, Segment 3: Mensch etc.)

⁸¹ Breckner. 2008, S. 15

⁸² Breckner. 2012, S. 152

4. **Zusammenführen der Segmente** nach der Betrachtungssequenz und Beschreibung einer Beziehung der Segmente zueinander. (Zu Segment 2 wird zunächst Segment 1 hinzugefügt, eine mögliche Beziehung erkannt, danach Segment 3 hinzugefügt etc. bis sich das Bild in seiner Gesamtheit zeigt)
5. **Erkennen des gesamten Bildes**, Einzeichnen der **Feldlinie** nach Max Imdahl, Beschreibung der **Perspektive** und (zur Vollendung der Aufteilung des Bildes) **Einzeichnen der Mittellinien und des goldenen Schnittes**.
6. **Einordnen** der Stilistik des Plakates **in den historischen Kontext**.

Damit soll die vor-ikonographische Ebene zunächst abgeschlossen werden, da, wie nach Panofskys Tabelle, das tatsächliche, natürliche Sujet einzeln und in seiner Gesamtheit, sequenziell und kontrolliert beschrieben und aufgeschlüsselt wurde. Breckner hebt sich hier von Panofsky ab, indem sie auch „sachhaltige Bezüge“ in der vor-ikonographischen Ebene „noch ohne interpretativ plausibilisierten Aussagezusammenhang“ aufnimmt.⁸³

Nach Panofsky sind für die ikonographische Analyse in der zweiten Ebene andere Quellen als Vergleich (siehe Tabelle 1) als Ausrüstung für die Interpretation heranzuziehen. Hierdurch soll also erkannt werden, um welche Gegenstände und Personen es sich auf dem Bild genau handelt, wodurch ein tieferer Sinn und ein anderer Kontext als bei der Segmentanalyse zuvor entstehen soll. Schritt Sechs des hier verwendeten Modells hebt sich also von Breckner ab und soll zunächst die dargestellten, als Segmente erkannten Bildelemente nicht mehr als deren bloße Gestalt identifizieren, sondern durch Hintergrundwissen in deren sinologischem Kontext erkannt werden. So wird beispielsweise aus dem oben genannten Segment 3, welches zunächst als Mensch oder Mann gesehen wurde, Mao Zedong. Dadurch bekommt dieses Segment eine andere Gewichtung und auch der Bezug der einzelnen Segmente zueinander erhält eine andere Bedeutung und einen größeren Kontext als zuvor. Danach sollen sprachliche Elemente erkannt und übersetzt werden. Als letzter Schritt dieser Ebene wird das Korrektivprinzip angewandt, und das Thema des Bildes historisch eingebettet.

Folgende Vorgangsweise soll für die Abhandlung der Propagandaplakate herangezogen werden:

⁸³ Breckner. 2012, S. 154

3.1.2. Ikonographische Analyse

6. **Definition** von Personen, Gegenständen und Orten nach Hintergrund- und textlichem Wissen
7. Gegebenenfalls **Interpretation sprachlicher Elemente** (Textbotschaften im Bild, Bildunterschriften, andere Formen der Verbindung von Bild und Text)⁸⁴
8. Zusammenfassende **Interpretation der Gesamtgestalt** des Bildes: „Wie wird etwas im und durch das Bild/Foto sichtbar?“⁸⁵ **Historische Einordnung** des dargestellten Themas

Somit wird also das Bild in dieser Phase der Analyse in seiner tatsächlichen Gestalt erfasst und auch die Handlungen und Beziehungen der Personen und deren Intentionen erkannt.

Die Dritte Phase beschäftigt sich nun mit der ikonologischen Interpretation nach Panofsky. Das Bild das als solches in seiner materiellen Form und danach in seinem geistigen Inhalt erkannt und beschrieben wurde wird nun in einen Gesamtkontext eingebettet. Durch die

Breckner nennt dies den „Vergleich und Zusammenführung mit Ergebnissen aus Analysen anderer mit dem Bildgegenstand in Verbindung stehender Materialien“.⁸⁶ Für diese Untersuchung wird dieser letzte Punkt der Analyse von Breckner in Zwei Schritte geteilt, woraus sich folgende Vorgehensweise gliedern lässt:

3.1.3. Ikonologische Interpretation

9. **Vergleich der Plakate im Kontext der anderen Plakate**, welche analysiert wurden, Erkennen von Unterschieden und Gemeinsamkeiten in der Kontinuität der Darstellung Hua Guofengs
10. **Vergleich des jeweiligen Plakates mit**, für die Zeitspanne der Veröffentlichung, verfügbaren **schriftlichen Quellen** (bestehend aus den Zeitschriften *Hongqi*, *Renmin Ribao*, *China Reconstruct* und der Peking Rundschau), Erkennen von Unterschieden

⁸⁴ Breckner. 2008, S. 4

⁸⁵ Breckner. 2008, S. 4

⁸⁶ Breckner. 2008, S. 4

und Gemeinsamkeiten in der Kontinuität der Darstellung Hua Guofengs auf bildlichen versus textlichen Quellen

11. **Vergleich der Kontinuität** der Darstellung von Hua Guofeng aller, zur Verfügung stehender Plakate mit dem Gesamtkontext der herangezogenen Literatur und Textquellen

Wird das Bild also zunächst in den Gesamtkontext aller, zu Verfügung stehenden Plakate eingeordnet, wobei hier auch eine Zeitleiste erstellt werden soll, welche die Veröffentlichung der Plakate abdeckt, wird es danach in den Kontext mit schriftlichen Quellen gestellt. Als quasi übergeordneten Schritt Elf wird der gesamte, analysierte Plakatkorpus mit dem gesamten herangezogenen Textkorpus verglichen und es soll herausgearbeitet werden, wie und ob sich die Darstellung Hua Guofengs auf den Plakaten von den Texten abhebt und welche Kontinuitäten oder Brüche erkennbar werden.

4. Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein



Abbildung 1, „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“

Der gesamte hier mit dem Drei-Ebenen-Modell erörterte Plakatkorpus von 41 Plakaten umfasst sämtliche, frei zugängliche Plakate, auf welchen Hua Guofeng bildlich dargestellt wurde. Der verwendete Plakatkorpus für die generellen Vergleiche erweist sich allerdings als viel höher, diese Plakate sollen jedoch nicht zu einer Segmentanalyse herangezogen werden, sondern lediglich als Vergleiche in ihrer Gesamtheit verwendet werden. Der genau behandelte Plakatkorpus wird aus jenen Plakaten zusammengestellt, welche, vor allem von Stefan Landsbergers Sammlung, ohne weitere Probleme als Quellen zitiert werden dürfen, wodurch auch eine gewisse Qualitätssicherung vor eventuell gefälschten oder sehr seltenen Plakaten gewährleistet werden soll.

Da im Zuge dieser Arbeit nicht alle Plakate gleichermaßen ausführlich beschrieben werden können, werden zwei für eine genauere Analyse ausgewählt und als Beispiele für den Analysevorgang der anderen Plakate des Plakatkorpus ausgewählt.

4.1. Vor-ikonographische Analyse

Der erste Schritt der vor-ikonographischen Analyse sammelt die ersten Eindrücke dieses Plakates „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“⁸⁷, ohne dabei ein Wissen über den gezeigten Inhalt vorauszusetzen. So handelt es sich hier um ein Bild, welches mit vielen kleinen Details versehen ist und auch farblich entsteht bei erster, großflächiger Betrachtung ein sehr durchwachsenes und vielfältiges Bild. Dieses Poster lässt sich in vier Hauptsegmente einteilen, was die selbstreflexive Blickreihenfolge des Autors wiedergibt (Abbildung 2).



Abbildung 2, Aufteilung in die Segmente

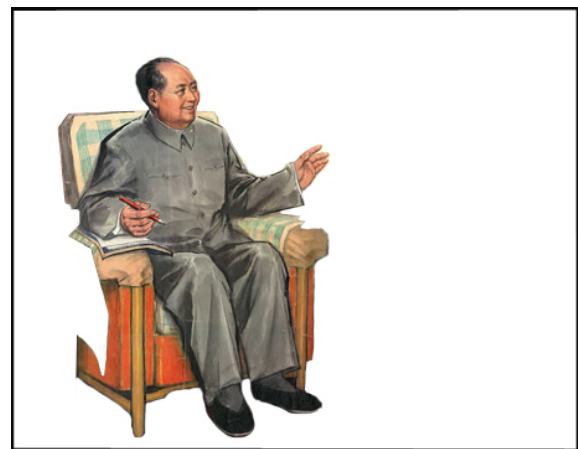


Abbildung 3, Segment 1

Segment 1 in Abbildung 3 zeigt einen Mann, welcher hoch offiziell in einem Anzug gekleidet auf einem Sessel sitzt. Seine Körperhaltung wirkt entspannt und locker, er stützt beide Ellenbogen auf den Armlehnen des Stuhls ab. Seine rechte Hand hält einen auffallend roten Stift, der sich von den restlichen Farben dieses Segments abzuheben scheint. Unter seinem Unterarm klemmen Zettel, welche offenbar bald verwendet werden sollen, da sie gleich zum Schreiben parat liegen. Die linke Hand verweist Richtung dem rechten oberen Bildeck. Der Zeigefinger ist hier leicht weg gestreckt, eine Art „Zeigen“ wird bemerkbar, ist aber nicht ganz eindeutig, da die anderen Finger nicht deutlich genug abgespreizt sind. Die Füße der Person sind leicht geöffnet, wobei der

⁸⁷ Li Yansheng 李延生. Februar 1977. „Ni ban shi, wo fang xin. Zenggei shangshan xiaxiang zhishi qingnian jiazhang 你办事我放心-赠给上山下乡知识青年家长 (Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein, den Familien der auf die Berge und in die Dörfer verschickten Jugend gewidmet)“. Peking: Beijingshi geming weiyuanhui 北京市革命委员会, in, Landsberger, Stefan. 6.April 2014. With you in charge, I'm at ease. Presented to the heads of families of intellectual youth who have been sent up the mountains, down the countryside. BG E13/663 (Lansberger collection), <http://chinese posters.net/posters/e13-663.php>, zuletzt eingesehen am 31.3.2016.

rechte Fuß in Richtung des Betrachters zeigt, der andere, in perspektivischer Ausrichtung des Sessels in die Bildmitte. Der Gesichtsausdruck des Mannes wirkt erfreut und väterlich, die äußere Erscheinung sehr nobel und vornehm. Segment 1 nimmt hier fast die gesamte linke Bildhälfte ein, die Bildmitte wird in etwa am Sesselbein entlang vermutet.

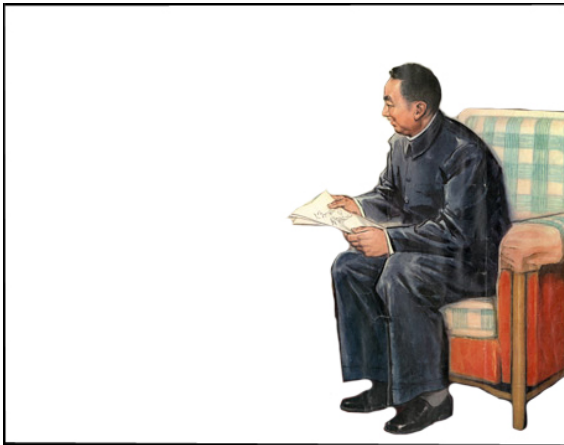


Abbildung 4, Segment 2



Abbildung 5, Segmente 1 und 2

Segment 2 (Abbildung 4) zeigt einen zweiten Mann. Er ist dunkel, in Anzug gekleidet und sitzt ebenfalls auf einem Stuhl. Seine Kleidung wirkt offiziell, die Schuhe modern. Er ist stark in Richtung der Bildmitte gedreht, sodass sein Gesicht lediglich im Profil gesehen werden kann und auch seine Sitzhaltung ist etwas angespannt und weit zur Bildmitte ausgerichtet. In seinen Händen hält er drei, aufeinander gelegte Papierzettel. Sein Gesichtsausdruck ist erfreut und freundlich, die Körperhaltung leicht geduckt. Der Faltenwurf der Hosenbeine an den Knien unterstreicht die Ausrichtung hin zur Bildmitte und zum linken oberen Bildeck. Auch die Stellung der Hände und der Zettel verweisen nach links oben.

Perspektivisch ist auch der Sessel nach dieser Richtung ausgelegt. Er steht aus dem rechten Bildrand hinaus und somit nimmt Segment 2 fast die gesamte rechte Bildhälfte ein.

Fügt man diese beiden Segmente nun zusammen (Abbildung 5), so lässt sich erkennen, dass die beiden Männer sich offenbar in einem Gespräch befinden, das dem Anschein nach sehr erfreulich sein dürfte. Der Mann links ist im Vergleich viel heller gekleidet, fällt deshalb auch eher als erstes Segment in dieser Konstellation auf. Der Mann rechts ist seinem Gegenüber stark zugewandt, wirkt beinahe unterwürfig, da die linke Person leicht

zurückgelehnt in seinem Stuhl sitzt, die rechte aber sich ihr entgegen dreht. Nun wird auch erkennbar, dass die Falten der Hosenbeine des rechten Mannes, sowie seine Hände mit den Zetteln, ja sogar die perspektivische Ausrichtung des Sessels, in Richtung linker Person orientiert sind. Diese wiederum verweist mit ihrer Hand deutlich in Richtung des Gesichtes der anderen Person, den Blick ebenfalls direkt in die Augen seines Gegenübers gerichtet. Auffallend ist, dass die einzige Schnittstelle zwischen Segment 1 und 2 die Zettel bilden, die die beiden Bildelemente verbinden. Fast schützend steht die aufgestellte Hand der hell gekleideten Person über diesen Papieren, wodurch diese eine absolut wichtige Rolle in der Verbindung dieser beiden Segmente spielen. Der Stift und das Schreibpapier unter dem Arm des linken Mannes suggeriert, dass dieser die Zettel verfasst haben könnte. Der leuchtend rote Stift springt sofort in das Auge des Betrachters, wodurch die Situation klar dargestellt wird. Die Stimmung der beiden Männer ist überaus freundlich, sie scheinen in ein entspanntes Gespräch vertieft, wobei der Mann rechts aufgeregter wirkt, als der Mann in der linken Bildhälfte.



Abbildung 6, Segmente 1, 2 und 3



Abbildung 7, Segment 4

Segment 3 (mit Segment 1 und 2 in Abbildung 6) bildet ein, mit einem weißen Tisch Tuch überzogener Tisch, auf dem sich Bücher stapeln. Davor steht eine, mit einem Deckel verschlossene Teetasse. Der Tisch selbst ist nicht komplett zu sehen, lediglich das, durch die Tischdecke nicht bedeckte Tischbein ist sichtbar. Der Rest des Tisches ragt aus dem linken Bildrand. Fügt man nun Segment 3 mit den anderen beiden zusammen, so lässt sich erkennen, dass dieser Ausschnitt, obwohl es nur am Bildrand und scheinbar als Verzierung zu den anderen beiden Segmenten dient, doch einen beträchtlichen Teil der linken Bildhälfte beansprucht und sich sogar in den Vordergrund des Stuhles der linken

Person drängt. Dazu kommt, dass das weiße, reine Tischtuch die Aufmerksamkeit des Betrachters recht rasch auf sich zu ziehen vermag. Die Bücher auf dem Stapel im Hintergrund sind ebenfalls recht auffällig positioniert und so erscheint der Kontrast zwischen dem gelben und dem blauen Buch in der restlichen Bildkomposition fast aufdringlich.

Segment 4 (Abbildung 7) wurde hier dem Hintergrund gewidmet, der einen sehr großen farblichen Kontrast zu den anderen Bildelementen bietet. Es dürfte sich dabei um ein Bücher- und Aktenregal handeln. Dieses ist auf der linken Bildhälfte sehr sorgfältig eingeräumt und sogar die Fächer sind farblich sortiert. Ebenso in der linken Bildhälfte zu sehen sind zwei Metallstäbe, die den präzise eingeräumten Büchern im Regal weitere Stabilität verleihen. Die rechte Bildhälfte ist allerdings weniger sauber und wirkt bei näherer Betrachtung sogar unordentlich und in gewissem Maße unaufgeräumt. Es handelt sich hier scheinbar um Kisten und nicht, wie im anderen Bildteil um Bücher. Fügt man nun dieses Segment zu den anderen hinzu, erkennt man einen leichten Schleier, fast wie ein Glorianschein um die beiden Männer. Die Stühle sind hier recht deutlich ausgespart und nicht mehr Teil des „Glanzes“, der die beiden Männer umgibt und vereint.

Nun kann das gesamte Bild abermals betrachtet werden, da alle Segmente einzeln behandelt und in den Kontext der anderen Bildelemente gestellt wurden. Bemerkenswert ist die Ausrichtung der gesamten Komposition, da bereits bei der Analyse der einzelnen Bildausschnitte erkannt wurde, dass das Bild nicht ganz symmetrisch zu sein scheint, sondern die linke Bildhälfte mehr Gewichtung erhält, als die rechte.

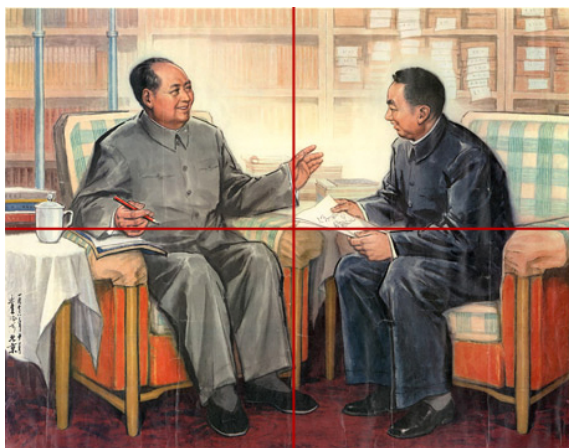


Abbildung 8, Mittelachsen

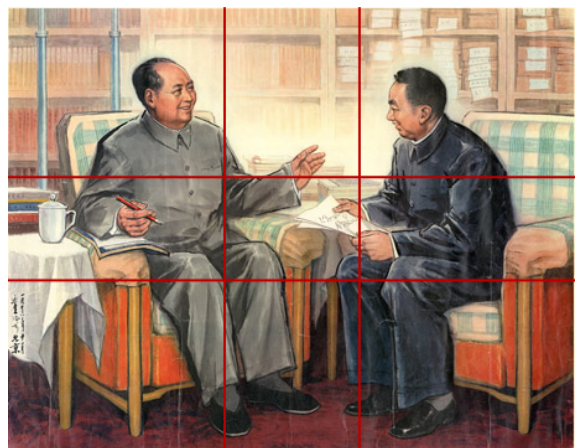


Abbildung 9, Goldener Schnitt

Dazu wird zunächst die Mittelachse eingezeichnet (Abbildung 8). In Abbildung 8 lässt sich deutlich erkennen, dass die vertikale Mittellinie am Sesselbein, des linken Stuhls, wie zuvor vermutet, direkt durch das Handgelenk der linken Person verläuft. Bemerkenswert ist hier, dass nur die linke Fußspitze und die Hand des Mannes über die Bildmitte hinausragen, die Spitze der Zettel in der Hand der anderen Person besiegeln die vertikale Mittelachse von der rechten Bildseite her. Die Stelle des Hintergrunds, an der sich „ordentlich und unordentlich“ deutlich zu teilen scheinen, liegt exakt da, wo auch die Fingerspitzen des linken Mannes enden. Das Bild trennt sich nun für den Betrachter klar in zwei Hälften. Auch das Tischbein leicht rechts von der Mitte des Bildes im Hintergrund der beiden Stühle, verläuft entlang der Trennwand des, wodurch nun das Gewicht der linken, sauberen, geordneten Bildhälfte deutlich wird. Die horizontale Mittelachse läuft genau durch die Teetasse, entlang des roten Stiftes und durch die Papierzettel in der Hand der anderen Person. Dadurch erhalten die Zettel wiederum eine eigene Signatur vom Mann links im Bild, da die Achse Stift und Zettel sie direkt verbindet.

Es wird vermutet, dass die Achse, welche das Bild, vor allem das Regal im Hintergrund so stark trennt, im goldenen Schnittem ausgerichtet sein könnte, allerdings erkennt man bei Einzeichnen des goldenen Schnittes (Abbildung 9), dass die Teilung des Regals genau zwischen der vertikalen Mitte und dem goldenen Schnitt liegt. Deutlich erkennbar wird auch, wie exakt der Oberkörper der linken Person entlang des goldenen Schnittes ausgerichtet ist, was auf die andere Person nicht zutrifft, wobei wieder eine gewisse Ordnung in der linken Bildhälfte sichtbar wird und die Unordnung in der rechten.



Abbildung 10, Kompositionslineie



Abbildung 11, Kompositions-dreieck

Die Kompositionslineie (Abbildung 10) ist deutlich von links nach rechts abfallend und basiert auf dem Blickkontakt der beiden Männer. Hier wird die Überlegenheit des linken

Mannes gegenüber jenem rechts im Bild verdeutlicht. Nicht nur das Gesicht der erhabeneren und heller gekleideten Person ist besser erkennbar, auch die Körperhaltung und der eingenommene Raum im Bild werden deutlich. Die Person rechts bückt sich leicht unterwürfig und erhält dadurch weniger Präsenz in der Bildkomposition.

Weiters lässt sich eine Art Kompositions-dreieck einzeichnen. Das in Abbildung 11 gekennzeichnete Dreieck, zieht sich entlang des Oberarmes, weiter über den Unterarm bis zur Hand des linken Mannes und durch die Kompositionslinie. Hier kann erkannt werden, dass auch die Geste der Hand direkt in das Gesicht des Gegenübers zeigt. Das gesamte Dreieck ist entlang der Kompositionslinie nach rechts unten gekippt, das dadurch entstandene Gefälle in der Betrachtung des Bildes endet abermals in der Person rechts. Erkennbar wird auch bei genauerer Ansicht, dass die Ausrichtung der Zettel in den Händen der rechten Person direkt auf das Herz der anderen gerichtet sind, was wiederum die Vermutung verstärkt, dass der Mann links im Bild diese Zettel geschrieben haben könnte.

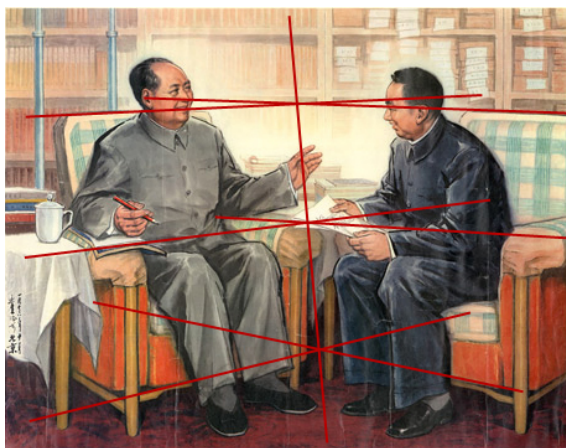


Abbildung 12, Perspektive

Perspektivisch gestaltet sich das Bild ebenfalls nach rechts hin abfallend (Abbildung 12) was die restliche Komposition zusätzlich unterstreicht. Verbunden wurden die Unterseiten der beiden Stühle, die Oberkanten der Armlehnen und die Oberkanten der Rückenlehnen. Erstaunlich ist, dass sich diese in der ungefähren Bildmitte alle in sehr konkreten Punkten treffen, die wiederum durch eine Linie veranschaulicht werden können. Damit ergibt sich, dass die Perspektive sich zwar Richtung Bildmitte orientiert, aber eben nach rechts unten abfällt. Die Perspektive ist somit nicht an einem oder mehreren Fluchtpunkten orientiert, sondern viel mehr an einer komplexen Linie, welche das Bild in seiner Komposition stark unterstreicht.

Um die vor-ikonographische Analyse nun abzuschließen, muss das Bild noch in der Geschichte der Propagandaplakate eingebettet werden.

4.2. Ikonographische Analyse

In der ikonographischen Analyse dieses Plakates können nun die einzelnen Segmente sowie der gesamte Kontext des Bildes mit Hintergrundwissen versehen werden. Zunächst handelt es sich bei den hier behandelten Plakaten um politische Bilder und somit müssen diese auch historisch eingebettet werden.

4.2.1. Die Entwicklung von Propagandapostern in China bis Deng Xiaoping

Propaganda erhielt bereits in der langen Geschichte Chinas eine wichtige Rolle, wenn auch nicht ganz im Sinne eines modernen Propaganda-Begriffes. Diese zieht sich wie es scheint bis in die moderne Zeit durch. So erkennt Stefan Landsberger bereits zur Epoche des Konfuzius eine wichtige Prägung der Gesellschaft durch die vorherrschende Meinung der „Formbarkeit des Menschen“⁸⁸. Diese war, vor allem, darauf ausgelegt Moralvorstellungen und Verhaltensweisen unter der Bevölkerung zu verbreiten, doch zeigt sich, dass sehr früh erkannt wurde, dass diese „Formbarkeit“ die Möglichkeit ergab, die angestrebten Ideale zu propagieren beziehungsweise einfach vorzuleben oder durch Geschichten in die Bevölkerung zu tragen.⁸⁹ So kann schon früh beobachtet werden, dass gewisse Denkmuster, Verhaltensweisen und Einstellungen der Menschen von der Elite eine Prägung erhielten, also Ideale, zumindest beworben wurden, und sich so in der Bevölkerung nach und nach verankern konnten. Dies ist eine interessante Erkenntnis für das Erscheinen von tatsächlichen Propagandaplakaten, deren Vorläufer bereits im 16. Jahrhundert verwendet wurden. Wichtig hierbei ist zu erkennen, dass diese „Protestdrucke“⁹⁰ bereits westliche, vor allem christliche Feindbilder in der Bevölkerung schaffen sollten, wobei sie zunächst lediglich für ein gebildetes Publikum produziert wurden. Diese Drucke wurden in einer sehr ausgewählten Stilistik mit verschiedenen Einflüssen hergestellt und lehnten sich meist an den beliebten Neujahrsdrucken,

⁸⁸ Landsberger, 2002, S. 18

⁸⁹ Landsberger, Stefan. 1995. *Chinesische Propaganda: Kunst und Kitsch zwischen Revolution und Alltag*. Köln: Dumont, S. 18-19

⁹⁰ Landsberger, 1995, S. 21

Holzschnitten und traditionellen Buchillustrationen an. Landsberger vermutet den Grund für die Beliebtheit und der weiten Verbreitung dieser, später eben auch für politische Zwecke verwendeten Drucke,⁹¹ im hohen Grad des Analphabetismus in der ländlichen Bevölkerung Chinas.⁹² Die farbenfrohen, bunten Plakate hingen an sämtlichen öffentlichen und privaten Plätzen und prägten für sehr lange Zeit in China das Leben aller Schichten. Durch das Erscheinen westlicher Werbungen zogen neue Stilrichtungen nach China ein, wenn diese auch zunächst in der Kunst nur geringen Einfluss hatten. Ebenso wurden mit Aufkeimen von marxistisch-leninistischem Gedankenguts, deren Methoden und Denkmuster an die chinesischen Verhältnisse angepasst waren, was sich auch in der Produktion von Propagandaplakaten späterer Zeiten, erkennen lässt.⁹³ Aus Landsbergers Beschreibung lässt sich auch eine Parallele von alter chinesischer Propagandakunst und Propagandakunst unter den Kommunisten erkennen. So wurde unter anderem der Kommunistischen Partei Chinas, wie bereits auf früheren Protestdrucken, immer ein Feindbild und ebenso ein Heldenbild propagiert, welche immer im guten versus schlechtem Vorbild gegeneinander arbeiten.⁹⁴

Stilistisch war die Propagandakunst zwischen 1919 und 1920, welche sehr direkt auf die 4. Mai Bewegung und die Russische Revolution folgte, stark von Holzstichen aus dem Westen beeinflusst. Dieser Stil wurde zusätzlich jedoch mit Han-Chinesischen Elementen und Neujahrsbildern versehen und so zu einem neuen, sehr hetzerischen Kunststil geformt. Diese waren recht pessimistisch, farblos und daher nicht sehr beliebt beim chinesischen Betrachter, der überwiegend bunte Drucke gewohnt war. Später wichen die hetzerischen Themen der Plakate wieder und die Erziehung, im politischen wie auch im ideologischen Sinne rückte an die vorderste Stelle. Während der Jahre der Einheitsfront zwischen Guomindang und KPCh 1924 bis 1927 setzten sich abermals recht reißerische Themen in der Propagandakunst durch, welche diesmal sehr an die Kunst der Sowjetunion angelehnt waren.⁹⁵ In der Zeit der Konsolidierung der KPCh in Yan'an wurde die Propagandakunst, also Lieder, Theaterstücke, Poster, als auch Flugblätter als erzieherische Maßnahme festgelegt und dementsprechend weiterentwickelt. Die Künstler dieser Zeit waren dabei, so Landsberger, nicht unbedingt

⁹¹ Landsberger, 1995, S. 26

⁹² Landsberger, 1995, S. 21

⁹³ Landsberger, 1995, S. 24

⁹⁴ Landsberger, 1995, S. 27

⁹⁵ Landsberger, 2002, S. 141

⁹⁶ Landsberger, 2002, S. 141

Kommunisten, sondern von der Ideologie angezogen und von den Japanern abgeschreckt. Sie wurden in der Lu Xun-Akademie auch nur kurz für Propaganda eingeschult. Um 1939 hielt sich die Propagandakunst stark an der Ikonik, da die Zielgruppe zumeist Analphabeten waren und die bunten Neujahrsdrucke eben schon kannten, weshalb auch die Propaganda an diesen Bildern angelehnt, aber mit einem neuen Kontext versehen wurde.⁹⁷ Dies war auch die Zeit, als erstmals Führerportraits produziert wurden um die Gesichter der Führungspersönlichkeiten besser verbreiten zu können.⁹⁸

Mit der Machtübernahme der KPCh 1949 versuchten die Kommunisten durch Propagandadrucke die neue Parteiführung zu stärken.⁹⁹

Künstler, die sich nicht an die Parteivorschriften hielten und andere Gemälde veröffentlichten, wurden umgehend zensiert oder deren Werke nicht mehr gezeigt.¹⁰⁰ Kunst ab der Machtübernahme der Kommunisten war also nicht mehr ein Ding der intellektuellen Bevölkerung, sondern der Masse.¹⁰¹

Sofort wurde ein neuer Stil eingeführt und Plakate, fast ausschließlich im Sozialistischen Realismus, produziert. Dieser war geprägt vom Vorbild der Sowjetunion, wo man sich ebenfalls diese Art von Plakaten zunutze machte. Dies war den Kommunisten in China bereits in Yan´an bekannt, doch wurde der Sozialistische Realismus erst mit 1951 von Zhou Yang, einem Literatur- und Kunsttheoretiker und engagiertem Parteimitglied, als wichtigste „geistige Nahrung“ im Lernen von anderen Ländern erkannt und daraufhin in der Propaganda angewandt.¹⁰² Dieser Stil war auf dem Sozialen Realismus des 19. Jahrhunderts aus dem Europäischen Raum basiert und mit marxistischem Gedankengut versehen worden. Dieser Sozialistischer Realismus blieb fast vier Jahrzehnte lang der offizielle Stil welchem Bilder gemalt wurden¹⁰³, wobei der größte sowjetische Einfluss zwischen 1949 und dem Bruch der Sino-Sowjetischen Beziehungen in den frühen 1960er Jahren zu tragen kam. In dieser Zeit wurden auch chinesische Künstler nach Russland geschickt und es herrschte ein reger Austausch zwischen den beiden Parteien. Doch

⁹⁷ Landsberger, 2002, S. 142

⁹⁸ Landsberger, 1995, S. 35

⁹⁹ Landsberger, 1995, S. 29

¹⁰⁰ Galikowski, Maria. 2009(1). „Art, Policy on, Since 1949“, in, Pong, David (Hg.). 2009. *Encyclopedia of Modern China. Volume 1. A-E*. Detroit: Charles Scribner's Sons, S. 116

¹⁰¹ Galikowski, Maria. 2009(2). „Since 1949“, in, Pong, David (Hg.). 2009. *Encyclopedia of Modern China. Volume 1. A-E*. Detroit: Charles Scribner's Sons, S. 106

¹⁰² Galikowski, Maria. 1990. *Art and Politics in China, 1949-1986*. Leeds: Department of East Asian Studies, The University of Leeds, S. 37-38

¹⁰³ Galikowski, 1990, S. 39

wurden chinesische Stile mit sowjetischen angereichert, um sie für die örtlichen Bedingungen besser anpassen zu können.¹⁰⁴ Zu den Hauptpunkten welche von den Sowjets erlernt werden konnten, zählten, sowohl die Hagiografie, also die „Heiligendarstellung“ von Führungspersönlichkeiten, Bauern und Arbeitern,¹⁰⁵ als auch die reißerische Vermittlung von Mitteilungen der politischen Linie.¹⁰⁶

Somit entstanden realistische Darstellungen, welche mit „den Idealen von morgen“¹⁰⁷ kombiniert, zu eindrucksvollen Gemälden wurden. Diese waren auch von der Landbevölkerung am einfachsten zu verstehen, dennoch wurden diese oft kritisiert, da Maschinen und Mädchen nicht realistisch genug für die tatsächliche Situation abgebildet wurden, weil die Künstler in den Städten nicht wussten, wie das ländliche Leben tatsächlich aussah.¹⁰⁸

Die Partei erkannte abermals die Wichtigkeit der Propagandakunst im Großen Sprung. So wurden zunächst von 1950 bis 1957, 286 verschiedene Poster herausgegeben, mit einer Druckauflage von knapp 16,5 Millionen Stück. Aber erst zur Zeit des Großen Sprungs wurde die Plakatmaschinerie so richtig angekurbelt und die 241 entworfenen Poster, knapp 11,3 Millionen Mal pro Jahr gedruckt, was die enorme Steigerung der Wertigkeit von Propagandaplakaten verdeutlicht.¹⁰⁹ Ebenso konnte ein dringliches Plakat mit aktuellem Thema innerhalb von nur 10 Stunden vom Entwurf zum Druck gelangen, wodurch sich die Poster fast genau so rasch im Land verteilen ließen wie offizielle Statements der Parteiführung.¹¹⁰ Stilistisch war die Zeit des Großen Sprunges geprägt von einem revolutionären Realismus, welcher einen etwas romantischeren Ausdruck fand als der sozialistische Realismus, wobei hier die Stile gegen Ende des Großen Sprunges weitgehend gelockert wurden und noch weitere Einflüsse in die Plakatgestaltung Einzug fanden.¹¹¹ Ein genaues Gegenteil dazu begann mit der Phase der Kulturrevolution, als im Jahre 1966 die Propagandaabteilung der Partei geschlossen wurde, welche zuvor noch für die Plakatdrucke verantwortlich war und die Verantwortung der Propaganda und der bildenden Künste erstmals an Maos Ehefrau Jiang Qing

¹⁰⁴ Galikowski, 2009(1), S. 117

¹⁰⁵ Galikowski, 2009(1), S. 118

¹⁰⁶ Galikowski, 2009(1), S. 117

¹⁰⁷ Galikowski, 1990, S. 40

¹⁰⁸ Landsberger, 2002, S. 144

¹⁰⁹ Galikowski, 1990, S. 93

¹¹⁰ Galikowski, 1990, S. 94

¹¹¹ Landsberger, 1995, S. 38

übergeben wurde.¹¹² Ebenso war Zhou Yang, ein Mao nahestehender Kunsttheoretiker einer der Ersten, welche in dieser Phase attackiert wurden.¹¹³ In Folge dessen war die Verbreitung eines „korrekten ideologischen Standpunktes“¹¹⁴ das Hauptziel der Partei und in diesem Sinne wurden auch die Plakate der Zeit der Kulturrevolution gestaltet. So wurden großteils Idealtypen von heroischen Arbeitern und Bauern gezeigt. Landsberger führt die Stereotypen Bilder der Kulturrevolution auf „Musterbücher“ zurück, welche, auch von Laien, verwendet wurden, um Plakate zu gestalten.¹¹⁵ Werden die Poster der Kulturrevolution mit jenen der Zeit davor verglichen, so erkennt man die reißerische Wirkung vieler Plakate und das satte, kräftige Rot in welchem sie gestaltet sind, vor allem ab 1966. Bemerkenswert ist die Darstellung von Personen als beinahe übermenschlich wirkende Wesen, wobei die romantische und teils auch erotische Darstellung von Frauen in der Zeit des Großen Sprungs der maskulinen Einheitsperson der Kulturrevolution wich. So wurden Frauen oft in, eigentlich für Männer üblichen, Situationen und Arbeiten gezeigt, wie im strömenden Regen bei der Reparatur von Stromleitungen oder auf landwirtschaftlichen Geräten.¹¹⁶ Die kleine Gruppe von Kulturrevolutionären, unter ihnen Jiang Qing und Lin Biao, welche später für den Maokult noch von großer Bedeutung sein werden, ließen nur sehr eingeschränkte Themengebiete der Kunst zu, welche in ihrer Meinung ideologisch richtig waren,¹¹⁷ was aber auch dazu führte, dass das bildlich Dargestellte von den Künstlern genauestens studiert und übernommen wurde, da es die momentane, ideologische Norm der Partei widerspiegelte und somit immer am letzten Stand der neuesten Entwicklung während der Kulturrevolution war.¹¹⁸ Und genau deshalb ist es auch wichtig, die Plakate und die Kunst dieser Zeit, sowie der nachfolgenden Periode der Modernisierung in Untersuchungen mit einzubeziehen, da Propaganda vor allem in China eine sehr große politische Rolle spielte und von der Partei einen hohen Stellenwert zugeschrieben bekam. So diente die Propaganda als Kommunikationsmittel zwischen der verschiedenen Ebenen und Botschaften konnten ohne einen bürokratischen Apparat, der in der Kulturrevolution ausgeschaltet wurde, von oben nach unten gelangen konnten.

¹¹² Landsberger, 1995, S. 30

¹¹³ Sullivan, Michael. 1996. *Art and Artists of Twentieth-Century China*. Berkeley, London, Los Angeles: University of California Press, S. 151

¹¹⁴ Landsberger, 1995, S. 40

¹¹⁵ Landsberger, 1995, S. 54

¹¹⁶ Landsberger, 1995, S. 44

¹¹⁷ Landsberger, 1995, S. 41

¹¹⁸ Landsberger, 1995, S. 44

Bis zu seinem Tod 1976 und sogar noch danach, wurde ein enormer Führerkult um Mao Zedong aufgebaut. Mit der Machtübernahme Hua Guofengs wurden auch im Frühjahr 1977 nicht nur alte Einrichtungen für Kunst, welche unter Jiang Qing gegründet wurden geschlossen, sondern auch neue Kunstakademien eröffnet, wodurch die Fesseln, die der Kunst, die zehn Jahre davor angelegt waren stark gelockert wurden und sich eine neue Kunstszene entfalten konnte. Auch in der Kulturrevolution attackierte Künstler wurden rehabilitiert und durften wieder Werke veröffentlichen.¹¹⁹

Die Propaganda kurz vor Maos Tod war geprägt von der 批邓-Kampagne (pī dèng), also dem wüsten Angriff gegenüber Deng Xiaoping, welcher in Zusammenhang mit dem Tiananmen-Zwischenfall im April 1976 gesehen wurde und abermals unter starken Druck innerhalb der Partei gelangte.¹²⁰ Nach Ausschluss Dengs wurde noch zu Maos Lebzeiten die Anti-Deng-Kampagne stark forciert und auch mit der Machtübernahme Huas war diese immer noch „方针“ (fāngzhēn), also die Richtung, die Mao verfolgte,¹²¹ an die Hua Guofeng sich politisch anschloss.

Auf Propagandaplakaten versuche Hua sein Image ebenso exakt nach dem Image seines Vorgängers aufzubauen. Wichtige Themen der Zeit unter Hua sind neben dem forcierten Führerkult auch die Modernisierung der Wirtschaft, die durch einen sehr „ehrgeizigen Zehnjahresplan“¹²² hervorstach und viele von der Kulturrevolution beibehaltene Themen, welche sich auch in den Jahren nach Maos Tod nur sehr zäh änderten.¹²³

Mit der Machtübernahme Deng Xiaopings änderte sich schließlich die Gestaltung der Propagandaplakate enorm, nicht nur aufgrund der Tatsache, dass die damalige Parteiführung die alten Stile der Plakate, sowie deren übermäßige Produktion nicht mehr für angemessen hielt.¹²⁴ Ebenso kam durch die Reform- und Öffnungspolitik nun der Faktor hinzu, dass die Informationsquellen, über welche die chinesische Bevölkerung ihr Wissen und ihre Ansichten bezog nun zahlreicher waren und Propaganda zunehmend weniger wirksam wurde,¹²⁵ wodurch sich Poster vor allem an Schulkinder richteten, die allerdings die Sprache der Partei ebenso rasch durchschauen konnten, obwohl sie nicht,

¹¹⁹ Sullivan, S. 217

¹²⁰ Ye, S. 64

¹²¹ Ye, S. 65

¹²² Landsberger, 1995, S. 61

¹²³ Landsberger, 1995, S. 61

¹²⁴ Landsberger, 1995, S. 78

¹²⁵ Landsberger, 1995, S. 78

so Landsberger „von der Propagandaflut früherer Zeiten verdorben worden waren“¹²⁶ Dennoch versuchte die Partei die Meinung der Bevölkerung weiter zu beeinflussen und so wurde die Kunst zwar vom politischen Einfluss weitgehend entkoppelt, enthielt aber trotzdem eine gewisse erzieherische Komponente, da sie immer noch den „Parteigeist“ widerspiegeln sollte.¹²⁷ Trotz allem lässt sich erkennen, dass die prägende Phase des Sozialistischen Realismus endgültig ein Ende erreichte, da auch Werbung aus dem Westen immer mehr Einzug in China erhielt und somit auch deren Bildelemente zunehmend übernommen wurden.¹²⁸ Die gezeigten Propagandaplakate widmeten sich in der Zeit der Modernisierung zunehmend Themen der Zukunft, wie der Raumfahrt, Hochgeschwindigkeitszügen oder Hochhäusern. Auf einen Führerkult, wie unter Mao verzichtete Deng Xiaoping weitgehend bewusst, da er mehr auf politische Motivationen hinweisen wollte.¹²⁹

Das hier gezeigte Plakat „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ wurde im Februar 1977 erstmals veröffentlicht und bettet sich somit in die erste Phase nach Mao Zedongs Tod ein, wo versucht wurde eine neue Führungsperson zu legitimieren. Das Gemälde gestaltet sich dabei als weitgehend realistische Abbildung von Personen und Gegenständen, und kann somit dem sozialistischen Realismus zugeordnet werden. Man hielt sich also zum Zeitpunkt der Publikation dieses Plakats an eine bereits bekannte Stilistik, welche in der Zeit vor und während des Großen Sprunges verwendet wurde. Somit wird auf eine reißerische Darstellung der Personen wie in der Kulturrevolution verzichtet und ein realistisches, ruhiges Bild vermittelt.

4.2.2. Hua Guofengs Aufstieg in der Partei

Das hier behandelte Plakat zeigt die legendäre Zettelübergabe Mao Zedongs an seinen Nachfolger Hua Guofeng. Mit Hilfe dieser Papiere wollte er sich als neuer, legitimer Vorsitzender der Kommunistischen Partei zeigen. Auf der zweiten Ebene der Analyse dieses Bildes können nun also die beiden Personen und die Situation identifiziert werden. Bei der linken Person im helleren Anzug handelt es sich natürlich um Mao Zedong, ihm gegenüber sitzt sein Nachfolger Hua Guofeng.

¹²⁶ Landsberger, 1995, S. 78

¹²⁷ Landsberger, 1995, S. 78

¹²⁸ Landsberger, 1995, S. 83

¹²⁹ vgl. Landsberger, 1995, S. 82-102

Mit der hinzugezogenen Sekundärliteratur kann nun erkannt werden, dass der sehr spät auserwählte Hua Guofeng lange nicht ein selbstverständlicher und logischer Nachfolger für den Vorsitz der KPCh war.¹³⁰ Doch wie kommt es nun dazu, dass dieses Plakat den eigentlich recht unbekannten Hua Guofeng abbildet?

Zunächst kamen Liu Shaoqi und später Lin Biao als mögliche Vorsitzende der Partei in Frage. Beide waren seit Yan'an treue Weggefährten und Unterstützer Maos und generell lässt sich in der Geschichte der Partei erkennen, dass jene Mitglieder, welche bereits den Langen Marsch und später Yan'an prägten einen besonderen Stellenwert in der Partei hatten. Die wenigen, die es damals nach Yan'an schafften, verband auch über Jahrzehnte hinweg eine Akzeptanz in der Partei, womit die Erlebnisse von Yan'an quasi zu einer Referenz für jene Personen wurden, welche auch die spätere Geschichte nicht auszulöschen vermochte.¹³¹ Mit diesem geschichtlichen Grundpfeiler wurden sämtliche führende Persönlichkeiten und die gesamte Partei mystifiziert.¹³² Dennoch fiel Liu Shaoqi der Kulturrevolution und Maos Kritik zum Opfer und auch Lin Biao erlitt 1971 ein ähnliches Schicksal. Mit Lins Tod existierte kein realistischer Nachfolger Maos mehr. Die einzige Alternative für die Übernahme des Vorsitzes bildete die radikale Fraktion der Partei, auch „Viererbande“ genannt, um Maos Frau Jiang Qing, welche aber innerhalb der alten Kader kaum Unterstützung erhielt und somit für eine Nachfolge nicht ideal positioniert war.¹³³

Dadurch entstand eine Lücke im System der Partei, die zu guter Letzt von Hua Guofeng gefüllt werden musste. In diesem Punkt ist es erstaunlich zu erkennen, dass Hua eines der wenigen Parteimitglieder war, welches sehr plötzlich innerhalb weniger Jahre, hauptsächlich in der Zeit der Kulturrevolution die Hierarchie der KPCh erklomm.¹³⁴ Hua Guofeng war ab 1949 in der Provinz Hunan offiziell für die Partei tätig und später auch für die Propaganda in dieser Region zuständig.¹³⁵ Als wichtig erwies sich, dass Hua in Maos Geburtsort Shaoshan eine Gedenkstätte errichten ließ, somit den Mao-Kult vor Ort vorantrieb und ebenso den „Großen Sprung nach Vorne“, zwischen 1958 und 1961

¹³⁰ Teiwes, Frederick C. 2009. „Hua Guofeng, 1921-2008“, in: Pong, David (Hg.). 2009. *Encyclopedia of Modern China. Volume 2. F-M*. Detroit: Charles Scribner's Sons, S. 263

¹³¹ Apter, David E.; Saich, Tony. 1994. *Revolutionary Discourse in Mao's Republic*. Cambridge, Harvard University Press, S. 19

¹³² Apter; Saich, S. 26

¹³³ Leese, Daniel. 2011. *Mao Cult. Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 245

¹³⁴ Xu, S. 65

¹³⁵ Xu, S. 65

unterstützte und selbst 1959 nach der großen Hungersnot, immer noch für die Kommunen einstand, was Mao sehr zu schätzen wusste.¹³⁶ Und es war genau der Geburtsort Maos, der Hua hier einen sehr großen Vorteil gegenüber anderen Parteimitgliedern in seiner Position gegeben haben könnte. Shaoshan war ebenso wie Yan'an ein, für die Partei quasi ein heiliger Ort. Diese Stadt verwalten zu können, und auch für die dortige Propaganda zuständig zu sein, mag für die Zukunft stark in Hua Guofengs Hände gespielt haben. So konnte er den vielen hunderttausenden Touristen seine Loyalität gegenüber Mao verdeutlichen und förderte damit auch den Maokult der 1950er- und 1960er-Jahre, beispielsweise mit der Errichtung einer Gedenkhalle und Mao-Statuen.¹³⁷

Bereits 1955 wurde Mao erstmals auf den jungen Hua aufmerksam, da sich dieser als sehr treu erwies, als der Große Sprung kritisiert wurde. Auf Grund dessen wurde Hua von Mao persönlich zum Provinz-Sekretär ernannt, was sich wiederum für seinen späteren Aufstieg in der Partei als sehr nützlich erweisen sollte.¹³⁸

Der durch die Unterstützung Maos gewonnene Vorteil machte sich im Jahr 1971 bezahlt, als Hua Guofeng erstmals nach Peking in den Staatsrat gerufen wurde, worauf hin er allerdings wieder nach Hunan zurückkehrte und erst 1973, wiederum dezidiert durch Mao selbst, nach Peking kam, um ungeklärte Fragen in der Lin Biao-Problematik zu klären.¹³⁹

Auch Zhou Enlai und Deng Xiaoping erkannten zu dieser Zeit in Hua einen Kandidaten, der für das Zerschlagen der radikalen Viererbande und auch für die Parteiführung nach Mao in Frage kommen könnte. 1975 wurde Hua einer der drei Vizeministerpräsidenten unter Mao, bedingt durch die fortgeschrittene Krankheit Zhou Enlais.¹⁴⁰ Mit dem ersten Dazhai-Kongress im September und Oktober desselben Jahres erschien Hua als, wie Sun und Teiwes es nennen, „soft radical“¹⁴¹ und positionierte sich hier geschickt zwischen den stark differenzierenden Meinungen von Jiang Qing und Deng Xiaoping, wobei Maos Ehefrau natürlich die „hard radical“-Schiene fuhr und Deng als moderat galt.¹⁴²

¹³⁶ vgl. Xu, S. 66-67

¹³⁷ Xu, S. 66

¹³⁸ Teiwes, S. 262

¹³⁹ Xu, S. 67

¹⁴⁰ Teiwes, S. 263

¹⁴¹ Teiwes, Frederick C.; Sun, Warren. 2007. *The End of the Maoist Era. Chinese Politics During the Twilight of the Cultural Revolution, 1972-1976*. New York: 2007, S. 348

¹⁴² Teiwes; Sun, S. 348

Mit Zhou Enlais Tod im Jänner 1976 und der beginnenden Kritik an Deng Xiaoping taten sich abermals Lücken in der Partei auf,¹⁴³ welche erneut Platz brachten und die Struktur auflockerten. Frederick C. Teiwes ist hier der Meinung, dass Mao Hua auch als Puffer und Balance zwischen den Radikalen und den Konservativen in der Partei sah, obwohl Huas Ideologie die Linie Maos strikt verfolgte.¹⁴⁴ So versuchte beispielsweise die Viererbande um Jiang Qing, mit allen Mitteln, die Anti-Deng-Kampagne zu forcieren, in einem Ausmaß, welches selbst Mao teilweise zu groß war.¹⁴⁵ In dieser Phase wurde auch Hua attackiert und so Opfer des Rundumschlages der Viererbande, die allerdings strategische Ziele nicht besonders klar formulierte. Das Politbüro stand zudem, seit Huas Ernennung zum Ministerpräsidenten im Jänner 1976, hinter ihm und so war Hua in den Augen vieler Parteimitglieder immer noch die beste Lösung für eine potentiellen Nachfolge Maos.¹⁴⁶ In der schwierigen Zeit des Erdbebens von Tangshan im August 1976 fiel bereits sämtliche Verantwortung auf Hua, welcher zur gleichen Zeit auf einen Machtkampf mit der Viererbande um die Nachfolge verzichtete.¹⁴⁷

Nun arbeitete Hua aber öffentlicher als die Viererbande und wurde dadurch auch in der Bevölkerung anerkannter und immer bekannter, was vor allem zur Zeit des heftigen Tangshan-Erdbebens ein eindeutiger Vorteil für ihn war. Mao hatte zwar, am 18. August, noch eine Stellungnahme zu dieser Thematik verlesen, die tatsächliche Verantwortung fiel jedoch Hua Guofeng in die Hände.

Kurz vor Maos Tod, im Sommer 1976, befand sich China also in einer sehr angespannten Situation. Als Maos Gesundheitszustand bereits sehr schlecht war, war die Frage um einen Nachfolger durch die gespaltenen Parteifraktionen immer noch ein heikles Thema und auch das Erdbeben verlangte der Partei in dieser Situation vieles ab. Die schnelle Handlung der politischen Elite dieser Zeit, lässt sich durch die unsichere Situation der Partei erklären und so nutzte Hua Guofeng diese Gelegenheit als Sprungbrett für die eigene Karriere und das Ansehen der Partei.

Ein klarer Sieg Huas gelang erst mit Anfang Oktober 1976, als die Verhaftung der Viererbande vonstatten ging aber zunächst nicht öffentlich bekanntgegeben wurde.¹⁴⁸ Bis dahin wurde Hua noch nicht als Vorsitzender propagiert, da bis zur Inhaftierung der

¹⁴³ Teiwes, S. 263

¹⁴⁴ Teiwes, S. 263

¹⁴⁵ Teiwes; Sun, S. 470

¹⁴⁶ vgl. Teiwes; Sun, S. 450-451

¹⁴⁷ Teiwes; Sun, S. 524

¹⁴⁸ Baum, S. 41

Viererbände am 6. Oktober der Propagandaapparat noch in der Hand Tiao Wenyuans war, welcher auch in der Kulturrevolution das Sagen über die Medien hatte,¹⁴⁹ weshalb erst am 8. Oktober, einige Tage nach der tatsächlichen Gefangennahme der Linksradikalen, Hua Guofeng als Vorsitzender propagiert werden konnte.¹⁵⁰ Erstmals wurde also, am 21. Oktober verlautbart die Viererbände zerschlagen zu haben,¹⁵¹ nachdem sich Mitte des Monats bereits Gerüchte im Land ausgebreitet hatten.¹⁵² Ab hier wurde Hua also gezielt als neuer Vorsitzender der Kommunistischen Partei in der Bevölkerung verbreitet und sogar eine „Oktober Revolution“ wurde versucht zu propagieren.¹⁵³

Hua Guofeng erarbeitete sich also innerhalb weniger Jahre einen sehr hohen Status in der Partei und konnte somit die Gunst Maos gewinnen und sich als Nachfolger positionieren. Das Plakat „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ zeigt eben jene Zuwendung Maos an Hua, mit welcher sich Hua hier zu legitimieren versucht. Diese war also tatsächlich gegeben, jedoch eher bedingt durch einer „Not am Mann“ als durch die pure Überzeugung von Hua Guofeng.

Nun, mit diesem Hintergrundwissen, kann die ikonologische Analyse fortgesetzt werden.

Die Räumlichkeit in der sich diese, hier dargestellte Szene zuträgt ist von vielen Staatsbesuchen, welche Mao zu Lebzeiten tätigte, bekannt. Man erkennt diesen Raum nach kurzer Recherche, beispielsweise auf anderen Plakaten zum selben Thema oder Bildern aus der *Renmin Ribao*, als Empfangsraum Maos für offizielle Besuche in seiner Residenz in *Zhongnanhai*, Peking.¹⁵⁴ Außerdem können nun die beiden Metallstangen im Bildhintergrund als Stehlampen definiert werden, die sich ebenso auf anderen Bildern recht oft erkennen lassen. Auch das Regal im Hintergrund ist, verglichen mit den Bildern in der *Renmin Ribao* recht detail- und originalgetreu abgebildet, womit der Raum also definitiv als Maos identifiziert werden kann.

¹⁴⁹ Xu, S. 65

¹⁵⁰ Ye, S. 90

¹⁵¹ Ye, S. 70

¹⁵² Baum, S. 71

¹⁵³ Ye, S. 84

¹⁵⁴ n.A. 11.9.1977. „Máo zhǔxí zài zhōngnánhǎi zhùguò dì dìfāng 毛主席在中南海住过的地方 (Der Ort in Zhongnanhai an dem der Vorsitzende Mao gelebt hat)“, in, *Rénmín Ribào* 人民日报. Ausgabe 10656 am 11.9.1977, S. 5

Die Zettel in den Händen Hua Guofengs waren eine Sprachhilfe für den bereits schwer erkrankten Mao Zedong. Durch Parkinson und Schlaganfälle geschwächt, schrieb er gegen Ende seines Lebens viele Zettel, welche er aufgrund seiner Krankheit während Gesprächen einsetzte.¹⁵⁵ Somit waren Konversationen mit dem Vorsitzenden recht schwierig und wurden oft durch Geschriebenes ergänzt.

Die Anzüge welche die beiden Personen auf dem Plakat tragen, lassen sie als offizielle Persönlichkeiten erscheinen. Es handelt sich hierbei um den so genannten „Sun-Yatsen-Anzug“ oder *Zhongshanzhuang*.¹⁵⁶ Dieser wurde bewusst von Mao gewählt und erhielt so einen hohen Stellenwert, welcher die Kleidung des heutigen Chinas immer noch prägt. Die Herkunft dieses Anzuges ist recht umstritten und es werden westliche Einflüsse wie auch chinesische erkannt. Sun Yatsen ließ sich diesen „typisch chinesischen“, „praktisch, sparsamen“ Anzug in den 1920er Jahren anfertigen und nach Suns Tod wurde dieser 1925 als *Zhongshanzhuang* bekannt (Sun Yatsens mandarin-chinesischer Name lautet Sun Zhongshan 孙中山, wodurch der Anzug also Sun-Yatsen-Anzug genannt wurde).¹⁵⁷ Dieser gestaltete die verschiedenen Varianten des Anzuges, welcher sich in den 1920er Jahren in China mehr und mehr durchsetzte, aktiv mit. 1928 war die Entwicklung des *Zhongshanzhuang* abgeschlossen und er zeichnet sich seither durch einen Uniformkragen, fünf Knöpfe, zwei Brust, sowie zwei Seitentaschen aus. Leicht modifiziert wurde er dann auch von Mao und anderen Offiziellen der Partei verwendet und im Westen als „Mao-Anzug“ bekannt.¹⁵⁸ Der Einfluss dieses Anzuges auf den Kleidungsstil Chinas war daraufhin enorm und beeinflusste auch die Militäruniformen, wobei er eigentlich als ziviles Kleidungsstück entworfen wurde.¹⁵⁹ Interessant zu betrachten sind auch die Schuhe der Personen auf dem Plakat. So trägt Mao traditionelle Stoffschuhe, während Hua gegenüber westliche Anzugschuhe aus Leder trägt.

Zu guter Letzt werden noch die Schriftzeichen unterhalb des Bildes genauer untersucht. „你办事，我放心“ (Nǐ bàn shì, wǒ fàngxīn) heißt es hier in Abbildung 1. Der erste Teil des

¹⁵⁵ Ye, S. 88

¹⁵⁶ vgl. Hopf, Iris. 2011. „Uniform in der Kulturrevolution? Über den Zusammenhang von Schnitttechnik und Ideologie im China der 1960er und 1970er Jahre.“, in: Flitsch, Mareile (Hg.). 2011. *Alltagskulturen Chinas und seiner Nachbarn. Everyday Cultures in China and its Neighbouring Countries*. Nummer 4. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag. S. 62ff

¹⁵⁷ Hopf, S. 64

¹⁵⁸ Hopf, S. 66

¹⁵⁹ Hopf, S. 67

Satzes „你办事“ kann hier verschiedene Bedeutungen haben wie etwa „Du machst etwas“ da hier „事“ eine Sache, Aufgabe oder ein Ereignis darstellt, was über das Bild aber nicht vom Betrachter erkannt wird, doch könnte der Satz auch anders formuliert werden wie etwa „Du erledigst die Aufgabe“. Dazu muss erst der zweite Teil „我放心“ übersetzt werden, im Deutschen etwa mit „Ich bin erleichtert“ oder „Ich bin beruhigt“. Zusammengesetzt kann der Satz „Wenn du das machst, bin ich beruhigt“ oder wie von Stefan Landsberger übersetzt „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein.“¹⁶⁰ bedeuten. Es zeigt klar die Positionen der beiden Männer zueinander, da sowohl der Titel des Plakates, als auch die Handschrift auf dem übergebenen Zettel eben diesen Satz zeigt. Die linke, erhabene, geordnete Person bietet der rechten, sich dankend verneigenden und das Gegenüber, leicht bewundernden Person also, eine Aufgabe an.

Ordnet man nun die dargestellte Situation des Plakates historisch ein, so muss zunächst der Führerkult um Mao Zedong erläutert werden, da auch Hua Guofeng versuchte einen Kult um seine Person zu kreieren.

4.2.1. Der Führerkult Maos

Der Führerkult, welcher um Mao Zedong von der Kommunistischen Partei Chinas aufgebaut wurde, ist auch für diese Untersuchung eine wichtige Komponente, um die Zusammenhänge zwischen den Plakaten von Mao und jenen Hua Guofengs zu verstehen. Dieser Kult erreichte natürlich erst in der Kulturrevolution seinen eigentlichen Höhepunkt, doch wurde er bereits lange zuvor sorgfältig aufgebaut.

Mit 1935 begann man, so Landsberger, erstmals die Schriften Maos zu propagieren, doch spätestens zu Zeiten von Yan´an, als Mao seine eigene Parteilinie fand, namentlich den „Marxismus chinesischer Prägung“¹⁶¹, begann die Partei gezielter Maos Worte über alle anderen Dinge zu stellen und so waren diese Aussagen ab 1945 quasi unantastbar.¹⁶²

¹⁶⁰ Landsberger. 2011, S. 100

¹⁶¹ Landsberger, Stefan. 2011. „Die Vergötterung Maos: Bilder und Praktiken in der Kulturrevolution und darüber hinaus“, in: Opletal, Helmut (Hg.) 2011, *Die Kultur der Kulturrevolution — Personenkult und Politisches Design im China von Mao Zedong*, Gent: Snoeck Publishers, S. 93

¹⁶² Landsberger, 2011, S. 93

Mao stand in frühen Abbildungen immer in Verbindung mit seinen politischen Inhalten, vor allem waren diese Plakate aber nützlich um das Bild und Aussehen Maos im Volk zu verbreiten und somit wurde er mit aller Kraft durch Fotos, Poster oder Ölgemälde in ganz China propagiert. Dazu kam, dass Maos Antlitz und Weisheiten zunehmend alle Bereiche des täglichen Lebens durchdrangen. Zwar stand Mao anfangs noch einem kreierte Kult um seine Person kritisch gegenüber, doch nach und nach wurde er als gottesgleicher Führer dargestellt.¹⁶³ Vor allem ab der zweiten Hälfte der 60er Jahre, bedingt durch die Veröffentlichung der ersten Ausgabe der „Worte des Vorsitzenden Mao“ durch Lin Biao konnte der große Vorsitzende nun endgültig alle Schichten der Bevölkerung, auch privat durchdringen. Somit wurde Mao also Eins mit der Partei, was auch zu einem anderen Bild auf Plakaten führte und man sich für die Darstellungen Maos wieder der Hagiografie und Heiligendarstellung bediente. Vermehrt wurde nun ein Bild Maos propagiert, welches über allen Dingen zu stehen schien, oft auch mit einer Art Heiligenschein um sein Haupt, welches die ebenfalls abgebildeten Personen miteinander verband und „die Gesichter der Umstehenden in göttliche Helligkeit tauchte“¹⁶⁴. Daraufhin folgte eine derartige Verherrlichung Maos, sodass mit Beginn der Kulturrevolution der eindeutige Höhepunkt des Mao-Kultes erreicht war. Büsten, Broschen, kleine Statuen, Portraits und Maos weise Sprüche waren in jedem Haushalt der chinesischen Bevölkerung vorhanden und mussten sogar, um nicht als Konterrevolutionär verdächtigt zu werden, überall platziert werden.¹⁶⁵ Die „Mao-Bibel“ war schon längst in jedem Buch zitiert worden und die Worte immer und immer wieder wiederholt worden, eine Taktik die die Besonderheit Maos hervorheben sollte um so den Einfluss noch mehr steigern zu können.¹⁶⁶ Maria Galikowski erkennt in der inszenierten Vergötterung Maos eine Anlehnung an die Kaiser-Verehrungen früherer Zeiten, Mao als Vermittler zwischen Himmel und Erde, wobei damit auch, durch die enge Bindung zum Vorsitzenden, die Partei zur religiösen Verbindung wurde.¹⁶⁷ So erinnert auch die Dämonisierung der Gegner durchaus an religiöse Bräuche.¹⁶⁸ Dadurch bekam der Mao-Kult eine ganz neue Dynamik, welche allerdings mit den 70er Jahren bewusst von der Partei wieder eingedämmt wurde, da auch die Politik weniger reißerisch wurde

¹⁶³ vgl. Landsberger, 2011, S. 93ff

¹⁶⁴ Landsberger, 2011. S. 96

¹⁶⁵ Opletal, Helmut (Hg.).1997. *Mao — Kitsch und Propaganda. Die Sammlung — Helmut Opletal*. Wien: Galerie Atrium ed Arte, Martini & Janac, S. 3ff

¹⁶⁶ Mittler, Barbara. 2012. *A Continuous Revolution, Making Sense of Cultural Revolution Culture*. London: Harvard University Press, S. 267

¹⁶⁷ Galikowski, 1990, S. 130

¹⁶⁸ Galikowski, 1990. S. 130

und sich die Lage der Kulturrevolution allmählich beruhigte, was aber der Verehrung Maos keinen Einhalt gebot.¹⁶⁹ Im Gegenteil erkennt Daniel Leese sogar nach der bewussten Unterdrückung eines Maokultes in den 1980er Jahren ein neuerliches Aufkeimen von Nostalgie und Religiosität Mao gegenüber. Dies sieht er mit dem neuen Nationalstolz der Chinesen einhergehend, als auch mit kommerziellem Interesse.¹⁷⁰

Das hier vorliegende Plakat „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ zeigt Mao Zedong und Hua Guofeng also zu einer Zeit, in der Mao in ganz China einen Status erlangt hatte, welcher ihn unantastbar und gottesgleich über der Partei stehen ließ. Irgendwie musste nun dieser Status auf seinen recht unbekannten Nachfolger übertragen werden. Unter diesen Umständen und mit diesen Informationen zur Entwicklung der Plakate und dem Kult um Mao Zedong kann nun die *ikonologische Interpretation* durchgeführt werden.

4.3. Ikonologische Interpretation

Um nun die *ikonologische Interpretation* durchzuführen, wird dieses Plakat zunächst mit anderen Plakaten verglichen, danach mit schriftlichen Quellen, wodurch die Kontinuität der Darstellung Huas ermittelt wird.

4.3.1. Vergleich mit anderen Plakaten und Bildern

Zunächst kann erkannt werden, dass dieses Thema, die Zettelübergabe und somit auch die direkte Übergabe der Legitimität zu Regieren von Mao Zedong an Hua Guofeng, ein sehr oft auftretendes Thema der Plakate ist. Dieses wurde auch für verschiedene Schichten der chinesischen Gesellschaft abgeändert veröffentlicht. So entstanden, um die Zeit zwischen Februar und April 1977, mehrere Versionen dieses Plakates. War zunächst, Ende des Jahres 1976, noch die Zerschlagung der Viererbande Hauptthema der Propaganda, so wandte man sich ab 1977 offenbar der Stabilisierung der Partei zu und propagierte gezielt Hua Guofeng als von Mao rechtmäßig ausgewählten Nachfolger.

¹⁶⁹ Landsberger, 2011, S. 99-100

¹⁷⁰ Leese, S. 262

Vergleicht man nun alle fünf Plakate zu diesem Thema (einzusehen ab Seite 77, die Plakate „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ unter Chen Beixin, Seite 77, Peng Bin, Seite 82, Xu Kuang, Seite 84 und das Plakat „Unendliches Vertrauen“ von Han Shuo auf Seite 82) so werden große Unterschiede in der Darstellung erkennbar. Zum einen unterscheidet sich nicht nur der Malstil der jeweiligen Bilder, sondern auch der Hintergrund. Zwar handelt es sich auf sämtlichen Postern um den selben Raum, doch sind Sitzposition und Hintergrund anders gewählt. Erstaunlich dabei ist aber zu erkennen, dass Mao immer mit hellerem Anzug abgebildet ist als Hua, welcher auf allen Plakaten in starken, dunklen Farbtönen gehalten ist. Naheliegend ist nun eine Recherche, wodurch diese Farbgebung beeinflusst wurde, da sie sich so stark auf den Plakaten durchzieht. Auch lässt sich erkennen, dass beispielsweise das Foto „Mao and Hua Guofeng shake hands, 1976“¹⁷¹ ebenso Mao in hellem und Hua in dunklem Anzug darstellt und somit bietet das Plakat „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ ein zu dieser Zeit auch farblich bekanntes Bild der beiden Personen. Auch die abgebildeten Schuhe sind auf allen 5 Plakaten gleich. Hua trägt immer moderne Anzugschuhe, wobei Mao ihm gegenüber immer chinesische Stoffschuhe trägt. Dies könnte dahingehend interpretiert werden, dass Mao, der hier für Geschichte und Tradition steht, seinem Nachfolger, der hier die Moderne auch durch seine Kleidung verkörpert, das Recht gibt zu regieren.

Nun ist die Echtheit dieser dargestellten Situation stark zu bezweifeln, da es schlichtweg keinerlei Augenzeugen dieser Zettelübergabe gibt. Genauso stark unterscheiden sich auch die verschiedenen Versionen dieses Plakates und es lässt sich erkennen, dass Mao einmal links, einmal rechts von Hua sitzt. Sowohl der Hintergrund als auch die Posen der beiden Personen variieren stark, lediglich der „Sun-Yatsen-Anzug“ und Maos erstaunlich gutes Aussehen, welches im April 1976 tatsächlich bereits sehr geschwächt und krank wirkte, ziehen sich durch alle vorliegenden Poster dieser Thematik. Maos letztes offizielles Staatstreffen wurde am 27.5.1976 abgehalten, Zulfikar Ali Bhutto, Ministerpräsident Pakistans war zu Gast, wobei Maos Gesundheitszustand bereits bedenklich war.

¹⁷¹ Meyskens, Covell. 30.6.2015. „Mao and Hua Guofeng shake hands“, in: Meyskens, Covell. *Everyday Life in Mao's China, Category Archives: Hua Guofeng*. <http://everydaylifeinmaoschina.org/category/hua-guofeng/>, zuletzt eingesehen am 6.2.2016

Andere Plakate dieses Themas weisen keinen „Schein“ um die beiden Personen auf, doch zieht sich die unterwürfige Haltung Huas, die ihn gleichermaßen körperlich kleiner erscheinen lässt und die aufrechtere Haltung Maos, welche ihn klar als entschiedenen Mann zeigt durch alle Darstellungen. Somit soll der Anschein erweckt werden, dass Mao als selbstsicherer, entscheidungsfreudiger Vorsitzender hier seinen Nachfolger bewusst ausgewählt hat. Auch wird Mao in den anderen Plakaten eher zentrierter, also näher der Bildmitte ausgerichtet, platziert, wodurch abermals Hua Guofeng weniger Präsenz erhält. Im Vergleich mit anderen Bildern sind auch die Sessel stärker, fast im rechten Winkel zueinander gestellt, was die Intimität der Situation unterstreicht. Andere Plakate des selben Themas zeigen Mao frontal zum Betrachter positioniert, Huas Sessel steht dabei in etwas im 45° Winkel zu jenem Maos. Dadurch bekommt Mao ebenfalls eine stärkere Präsenz, welche den Betrachter des Bildes eher in eine Audienz Huas bei Mao und weniger eine familiäre, freundschaftliche Situation führt. Diese Darstellung unterstreicht in der hier behandelten Version des Plakates abermals die Wirkung des „Heiligenscheins“ der die beiden Personen verbindet. Die gesamte Szenerie wirkt dadurch etwas ruhiger und sanfter, Mao im Gegensatz zu den anderen Versionen bodenständiger und weniger abgehoben.

Auch scheint es, als wollte man bei Huas Machtübernahme ähnlich vorgehen als zu Beginn der Volksrepublik. So wurde Mao bewusst in Zusammenhang mit Marx, Lenin und Stalin gebracht, um sich direkt in deren politische Linie einzugliedern. Ähnlich scheint dies bei Huas Machtübernahme zu sein, weil auch er direkt mit Mao verbunden wurde. So wird Hua einerseits durch die Zettelübergabe mit Mao dargestellt, was man auch für Mao und Stalin verwendete wie etwa in Abbildung 13 „Die sino-sowjetische Allianz für Freundschaft und die gegenseitige Unterstützung fördert den dauerhaften Frieden in der Welt“¹⁷².

¹⁷² Li Binghong 黎冰鸿. ca. 1950. Zhong Su youhao tongmeng huzhu cujin shijie chijiu heping 中苏友好同盟互助促进世界持久和平 (Die sino-sowjetische Allianz für Freundschaft und die gegenseitige Unterstützung fördert den dauerhaften Frieden in der Welt), n.A., in, Landsberger, Stefan. n.A. *The Sino-Soviet Alliance for Friendship and Mutual Assistance promotes enduring world peace*. PC-1950-s-002 (Private collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/>, zuletzt eingesehen am 24.5.2016.



Abbildung 13, „Die sino-sowjetische Allianz für Freundschaft und die gegenseitige Unterstützung fördert den dauerhaften Frieden in der Welt“



Abbildung 14, „Der Rundbrief des 16. Mai ist ein großer neuer Meilenstein in der Geschichte der Entwicklung des Marxismus-Leninismus. Er ist das Manifest der Kommunistischen Partei der 1960er Jahre“

Andererseits werden die Führerportraits nebeneinandergestellt, was ebenfalls bei Plakaten der Konsolidierungszeit erkannt werden kann, auf welchen Mao neben den Portraits der einflussreichsten kommunistischen Denker und Führer abgebildet wird. So etwa in Abbildung 14 „Der Rundbrief des 16. Mai ist ein großer neuer Meilenstein in der Geschichte der Entwicklung des Marxismus-Leninismus. Er ist das Manifest der Kommunistischen Partei der 1960er Jahre“.¹⁷³

4.3.2. Vergleich mit schriftlichen Quellen aus Zeitungen

Eine zusätzliche Erwähnung verdient für den Vergleich der Plakate die *Renmin Ribao*, die zwar mit den anderen Zeitungen weitgehend deckungsgleich berichtet, jedoch mit der in etwa zeitgleichen Veröffentlichung der Hua-Plakate einhergeht. Es entsteht also bei paralleler Betrachtung der Plakate und der *Renmin Ribao* ein sehr harmonisches Bild, welches das jeweilige andere Medium in der Darstellung Huas unterstützt, wodurch eine enge Zusammenarbeit speziell der *Renmin Ribao* mit den Verantwortlichen der Plakate erkannt werden kann. So finden sich Ende 1976 in fast jeder Ausgabe einfache Schwarz-Weiß-Bilder, bevorzugt von jubelnden Menschen, welche Mao- oder Hua-Portraits in die Höhe halten, das entspricht jenen Plakaten, die Hua zuerst bildlich darstellen. Ebenso

¹⁷³ Zhōngyāng gōngyì měishù xuéyuàn, jīnggāngshān 中央工艺美术学院，井冈山 (Zentrale technologische Kunstakademie, Jinggangshan). 27.5.1967. [5.16] tongzhi shi MaLie zhuyi fazhan shi shang xinde weida lichengbei, shi ershi shiji liushi niandaide gongchandang xuanyan [五.十六]通知是马列主义发展史上新的伟大里程碑，是二十世纪六十年代的共产党宣言 (Der Rundbrief des 16. Mai ist ein großer neuer Meilenstein in der Geschichte der Entwicklung des Marxismus-Leninismus. Er ist das Manifest der Kommunistischen Partei der 1960er Jahre), n.A., in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *The 16 May Circular is a great new milestone in the history of the development of Marxism-Leninism, it is the Manifesto of the Communist Party of the 1960s*. BG L3/481 (Landsberger collection), <http://chinese posters.net/posters/l3-481.php>, zuletzt eingesehen am 24.5.2016.

werden, am 6.3.1977, in Ausgabe 10467 erstmals professionell anmutende Ölgemälde Huas in dieser Zeitung veröffentlicht und bilden eine gute Grundlage für den Vergleich mit hier behandelten Plakate. Es finden sich also viele Parallelen der *Renmin Ribao* zu den hier behandelten Propagandaplakaten.

Die Vorgehensweise einen Führerkult um Hua aufzubauen erinnert hier abermals stark an jene mit der auch Mao es schaffte sich über die Partei zu stellen. Folglich wird mit der Zettelübergabe und später mit mystifizierenden Geschichten in den Zeitungen ein ähnlicher Zugang gewählt, welchen auch Mao in der Vergangenheit einschlug. Dazu passend erweisen sich Artikel, welche in der August-Ausgabe der *China Reconstruct* gedruckt wurden. Diese berichten von früher und wurden außerdem als Plakate veröffentlicht.¹⁷⁴ Es handelt sich vor allem um heldenhafte Erzählungen aus der Zeit bevor Hua Vorsitzender wurde, wodurch abermals ein Mythos um seine Person kreiert wurde. Dadurch sind einige Themen der Plakate, die ab Mitte 1977 veröffentlicht wurden, wiederum mit der *China Reconstruct* abgeglichen worden, um ein einheitliches Bild vom neuen Führer in der Propaganda zu erzeugen.

4.3.3. Vergleich mit der Sekundärliteratur

Vergleicht man nun die auf diesem Plakat dargestellte Situation mit der Sekundärliteratur, westliche wie chinesische, so muss schnell erkannt werden, dass es sich hierbei wohl lediglich um ein abgebildetes Gerücht handelt und nicht um eine wahre Begebenheit. Ye Yonglie beispielsweise ist der Ansicht, dass nach der Veröffentlichung des wichtigsten der drei Zettel, also jenem mit der Aufschrift „nǐ bànsì, wǒ fàngxīn“ im Oktober 1976, die Fantasie der Künstler erblühte und dieses Thema daraufhin an Beliebtheit erlangte.¹⁷⁵ Ye versorgt hier mit vielen Details und Hintergrundinformationen, welche wohl durch Huas Ableben 2008 neu entfachte. Sogleich nach der Verhaftung der Viererbande lässt sich erkennen, dass sämtliche Medien, die als Sprachrohr der Partei dienen, ausgiebig über die Zettelübergabe berichten. Dies war allerdings erst Ende Oktober 1976 der Fall, obwohl das eigentliche Ereignis schon viel früher stattgefunden haben soll. So stellt sich rasch die Frage warum erst nach Verhaftung der Radikalen davon berichtet wurde.

¹⁷⁴ n.A. 1977. Chairman Hua and the People. in, *China Reconstruct*, Volume XXVI, Nummer 8, August 1977. S. 12ff

¹⁷⁵ Ye, S. 87

Nach dem Besuch des neuseeländischen Präsidenten Robert Muldoon, am 30. April 1976, gab Hua laut Ye Yonglie noch einen Bericht in Maos Büro ab, wo sich nun folgendes Ereignis zugetragen haben soll. Mao schrieb, durch seine fortgeschrittene Krankheit mit zitternden Händen, drei Zeilen auf mehrere Zettel. Diese haben, laut Huas späterer Angabe folgenden Text enthalten: „慢慢来，不要着急“(mànmàn lái, bùyào zhāoji), „照过去方针办“(zhào guòqù fāngzhēn bàn) und „你办事，我放心“(nǐ bànshì, wǒ fàngxīn) also zu Deutsch „Immer mit der Ruhe [und] nicht aufregen“, „handle folgend der früheren Parteilinie“ und „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“.¹⁷⁶ Zwei dieser drei Zettel wurden von Hua bereits früher an vertraute Personen gezeigt, doch eben der wichtigste, „nǐ bànshì, wǒ fàngxīn“ wurde erst im Oktober nach der Verhaftung der Radikalen veröffentlicht. Vermutlich handelt es sich hierbei tatsächlich um einen völlig anderen Inhalt, welcher nach Maos Tod einfach für die Legitimität Huas als Nachfolger umfunktioniert wurde. So gab Zhang Hanzhi, Frau von Diplomat und damaligem Außenminister Qiao Guanhua beispielsweise an, dass Qiao im April 1976 eben jene Zettel zu Gesicht bekommen haben soll und sich um deren Bedeutung erkundigt habe. Zhang Hanzhi spricht dabei von einem anderen Kontext, in welchem Mao diese Botschaften geschrieben haben soll. Demnach hat es sich hier um Aussagen über die Anti-Deng-Kampagne in Sichuan und Guizhou gehandelt, für die Hua zuständig war.¹⁷⁷ Hua soll nach der Besprechung mit Mao auch diese Zettel hergezeigt haben, allerdings lediglich die beiden weniger bekannten. Erkannt werden muss allerdings auch noch nach der Veröffentlichung des Zettels „nǐ bànshì, wǒ fàngxīn“, dass die eigentliche Bedeutung gar nicht mehr nachvollzogen werden kann, da zwischen den einzelnen geschriebenen Zettel ja auch ein Gespräch stattgefunden haben mag.¹⁷⁸ Auch fehlt seitens der Sekretärin Maos, Zhang Yufeng, eine Bestätigung für ein tatsächliches Datum, an dem jener Zettel geschrieben worden sei, da auch sie nichts bezüglich einer solchen Botschaft gewusst haben soll, dennoch konnte sie die Handschrift Maos später eindeutig identifizieren.¹⁷⁹ Auf die Veröffentlichung des Zettels „nǐ bànshì, wǒ fàngxīn“, welchen Hua am 6. Oktober 1976 schriftlich herausgeben ließ,¹⁸⁰ folgte eine Kontroverse über die Bedeutung und die Echtheit der Worte Maos, da außer Mao und Hua zu dieser

¹⁷⁶ Ye, S. 65

¹⁷⁷ Ye, S. 88

¹⁷⁸ Ye, S. 88

¹⁷⁹ Ye, S. 90

¹⁸⁰ Ye, S. 88

Zeit niemand sonst das Ereignis bezeugen konnte. Abschließend lässt sich demnach erkennen, dass dieses Poster stark im Kontrast zur geschriebenen Geschichte steht, welche hier oftmals von einer nicht belegbaren, imaginierten Situation zwischen Hua und Mao ausgeht. Dennoch könnte sich dieses Gespräch und die Zettelübergabe, die bei genauerem Überdenken, weniger als „Übergabe“, denn vielmehr als Gespräch, welches mit den Zetteln unterstützt wurde denkbar sein und hier liegt natürlich die Vermutung nahe, dass Hua Guofeng Maos Worte schlichtweg anders ausgelegt hat um sich als neuen Vorsitzenden zu präsentieren und sich somit mit dem „Schein Maos“ zu beleuchten, was wiederum in der Bildkomposition sehr deutlich wird.

Analysiert man nun die politischen Geschehnisse um die Zeit der Veröffentlichung des Plakates im Februar 1977, so kann auch die Motivation der Partei für die Produktion dieses Posters erkannt werden.

Zunächst, nachdem die Zerschlagung der Viererbande im Herbst 1976 geschafft war, wurde am 26. Oktober eine neue Linie für den Propaganda-Apparat umgesetzt. So sollten Deng Xiaoping und die Fraktion um Jiang Qing simultan kritisiert werden, wobei die eigentlich Links-Radikalen nun als Rechts-Radikale dargestellt werden sollten, der Tiananmen-Vorfall von April 1976 in den Medien keinerlei Erwähnung finden sollte um auf keinen Fall Kritik in irgendeiner Art und Weise an Mao Zedong zu üben.¹⁸¹ Letzteres wurde später auch zum politischen Leitmotiv und es wurde die Linie der „Zwei Alles“ oder der „两个凡是“ (liǎng gè fánshì) verfolgt. Diese wurden auf chinesisches wie folgt formuliert: „凡是毛主席作出的决策，我们都坚决维护，凡是毛主席的指示，我们都始终不渝地遵循“ (Fánshì Máo zhǔxí zuòchū de juécè, wǒmen dōu jiānjué wéihù, fánshì Máo zhǔxí de zhǐshì, wǒmen dōu shǐzhōng bù yú de zūnxún)¹⁸² also, "Egal welche Entscheidungen der Vorsitzende Mao traf, wir werden sie entschlossen wahren. Egal welche Anweisungen der Vorsitzende Mao [gab], wir werden konsequent [daran] festhalten.“ Somit blieb die Parteiführung unter Hua also erstmals deutlich auf der bisherigen Linie stehen, wobei die Schuld an der Kulturrevolution Jiang Qing und ihrer Gefolgschaft zugeschoben, Deng weiter kritisiert und Maos Aussagen einfach genau so weiter verfolgt wurden. Daraus ergab sich in Folge die Rehabilitierung alter Parteimitglieder, da diese, nun zu Unrecht,

¹⁸¹ Baum, S. 43

¹⁸² Ye, S. 164

aus der Partei ausgeschlossen wurden. So erkennen David Goodman und Richard Baum hier zwei verschiedene Gründe für die spätere Rehabilitierung Dengs. Ersterer sieht das Zustimmung Huas für Dengs Rückkehr darin, dass die Führungsmitglieder die Partei nach der Fraktionierung unter Mao wieder stabilisieren wollten und somit die anderen Parteimitglieder, die stark für das Wiederaufnehmen von Deng in die Partei waren, für sich zu gewinnen.¹⁸³ So war der Plan Deng zu rehabilitieren laut Goodman durchaus geplant, wobei der Personenkult, welcher um Hua kreiert werden sollte nicht wirklich zündete und dazu Deng Xiaoping mehr über die „Zwei Alles“ wusste als die anderen Parteimitglieder selbst, was ihm später für die Modernisierungen stark in die Hände spielen sollte.¹⁸⁴ Baum hingegen sieht hier eher das Problem der Grundeinstellung der Parteiführung, welche einerseits Fehler von Mao vertuschen wollte und andererseits die Viererbande und Deng kritisierte, wodurch die verschiedenen Felder, auf die man den Fokus lenkte nur schwer zu trennen waren. Man begab sich also in das Risiko eines Zwiespaltes in der propagierten Linie, wodurch Parteimitglieder rehabilitiert wurden, von denen auch Deng profitierte und die Wiederaufnahme Dengs somit nicht unbedingt geplant aber später unumgänglich wurde.¹⁸⁵

Die tatsächlich umgesetzten politischen Pläne Huas entpuppten sich mit der Zeit eher als Utopien, was bereits die Verkündung eines großen Planes, welchen Mao noch vor seinem Ableben für China angeblich erstellt haben sollte, im Dezember 1976 begann.¹⁸⁶ Schließlich wurden mit Februar 1977 die „Zwei Alles“ offiziell zur Parteilinie erklärt, wodurch Deng abermals mehr Zustimmung in der Partei fand.¹⁸⁷ Politisch versuchte Hua mit dieser Linie womöglich auch gegen die neu aufkeimenden, kapitalistischen Einstellungen vieler Parteimitglieder zu wirken, wobei er mit seiner nach wie vor, starken Bindung zu Dazhai einen neuen großen Sprung ankündigte, welcher die Wirtschaft Chinas stark beflügeln sollte.¹⁸⁸ Auch seine angestrebten „Vier Modernisierungen“ (diese waren die Modernisierung der Landwirtschaft, der Industrie, der nationalen Verteidigung sowie Wissenschaft und Technologie)¹⁸⁹ sollten dem Klassenkampf als notwendige

¹⁸³ Goodman, David. 1994. *Deng Xiaoping and the Chinese Revolution. A political biography*. London, New York: Routledge, S. 87

¹⁸⁴ Goodman, S. 87

¹⁸⁵ Baum, S. 44-45

¹⁸⁶ Mackerras, Colin; Taneja, Pradeep; Young, Graham 1994. *China Since 1978. Reform, Modernisation and „Socialism with Chinese Characteristics“*. New York: St. Martin's Press, S. 14

¹⁸⁷ Goodman, S. 87

¹⁸⁸ Sun, Yan. 1995. *The Chinese Reassessment of Socialism, 1976-1992*. New Jersey: Princeton University Press, S.

23

¹⁸⁹ Mackerras; Taneia, S. 14

Maßnahme dienen.¹⁹⁰ Das hier verwendete radikale und noch aus der Kulturrevolution stammende Vokabular passte jedoch nicht mehr in die Zeit dieser Modernisierungen, sondern wirkte veraltet und nicht mehr zeitgemäß.¹⁹¹ Bereits im Juli 1977 wurde Deng rehabilitiert und nach und nach die amtierenden Parteimitglieder unter Hua durch Reformer ersetzt. Auch Huas abermalige Betonung der Wichtigkeit der Kulturrevolution am 11. Parteitag im August 1977 und die Ankündigung weiterer Revolutionen nach Art des Großen Sprunges und der Kulturrevolution waren scheinbar nicht mehr im Sinne der Partei.¹⁹²

Erkennbar wird also, dass die politische Linie zur Zeit der Veröffentlichung des Plakates „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ zwar nach außen hin stark und gefestigt wirken sollte, jedoch hinter den Kulissen bereits Deng Xiaoping rehabilitiert wurde. So zeigt das Plakat zwar einen Hua Guofeng, welcher durchaus an der Spitze der Partei sein soll, da Deng schließlich von Mao zu Lebzeiten noch kritisiert, und Hua als Nachfolger auserwählt wurde. Somit sollten Maos Anweisungen befolgt werden, doch war man sich dieser Linie politisch nicht ganz sicher, wodurch sich ein Zwiespalt ergab. Man musste also in irgendeiner Form die Mao Zedong Ideen hochhalten, welcher man sich verschrieben hatte um die neue Parteiführung zu legitimieren. Gleichzeitig sah man sich gezwungen, die notwendigen Modernisierungsmaßnahmen zu forcieren, weshalb einerseits Hua sehr klassisch wie auch Mao früher als Vorsitzender propagiert wurde. Dies bot zum einen Sicherheit und lenkte andererseits von der Rehabilitierung Dengs ab. Somit wurde mit diesem Plakat versucht, den Spalt zwischen Altem und Neuem zu Überbrücken und die dadurch möglicherweise entstehenden Wogen zu glätten.

In der Kontinuität der Darstellung Huas bildet dieses Plakat quasi den logischen Beginn der Konsolidierung seiner Position. So muss zunächst erkannt werden, dass lediglich Poster mit Schriftbannern und Jubeltexten mit Huas Namen oder über die Verhaftung der Radikalen bis Ende 1976 existierten. Eine Ausnahme bildet hier das offizielle Führerportrait Huas, das beispielsweise aus der *Hongqi* zur Zeit der Veröffentlichung des oben beschriebenen Posters bereits bekannt war. Dieses wurde auch auf Plakaten verwendet, wohl mit dem Ziel das Antlitz des neuen Vorsitzenden bekannter zu machen.

¹⁹⁰ Sun, S. 43

¹⁹¹ Sun, S. 23

¹⁹² Mackerras; Taneaia, S. 14-15

Erst später wurde Hua als Führungsperson und in anderen Posen und Situationen gezeigt und somit wird das Plakat „Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein“ als erstes Plakat erkannt, welches Hua nach der Veröffentlichung seines Führerportraits, darstellt.

5. Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran



Abbildung 15, „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“

5.1. Vor-ikonographische Analyse

Es handelt sich um das recht großflächig gestaltete Gemälde „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“ (Abbildung 15)¹⁹³, mit wenigen Elementen, die überwiegend in sehr ähnlichen, hellen und kräftigen Farbtönen gehalten sind. Erkennen lassen sich, wie weiter unten in Abbildung 16 dargestellt, fünf Hauptsegmente, welche nach der selbstreflexiven Betrachtungssequenz des Autors geordnet wurden und im Folgenden einzeln beschrieben werden.

Segment 1 (Abbildung 17) zeigt einen Mann, der die rechte Hand fast waagrecht, doch leicht ansteigend in Richtung des rechten, oberen Bildrandes von sich streckt. Der Blick führt zunächst über das, leicht gerötete, fröhlich strahlende Gesicht, in Richtung der Hand, die relativ entspannt dem rechten Bildrand zugewandt ist. Diese Geste könnte

¹⁹³ Wang Yiding 王一定. Juli 1977. „Hua zhuxi huishou women shengli qianjin 华主席挥手我们胜利前进 (Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran)“. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe 浙江人民出版社, in Landsberger, Stefan. 23.11.2014. *Chairman Hua waves his hand, we advance victoriously*. BG E15/279 (Landsberger collection), <http://chineseposters.net/posters/e15-279.php>, zuletzt eingesehen am 31.3.2016.

etwas Greifendes, Verlangendes innehaben, was allerdings durch die entspannten Finger eher an ein Weisen erinnert, wie auch die Blickrichtung erkennen lässt. Gekleidet ist die Person in einen Anzug, schlicht aber würdevoll und in dunklem Braun gehalten. Der Körperbau wirkt stark bis muskulös, die Schultern scheinen entspannt und unterstützen so die Geste der Hand und den Gesichtsausdruck. Der Mann hat dennoch, auch durch den offiziellen Anzug etwas Erhabenes und Starkes. Unterstrichen wird dies auch von einem roten Schimmer, der sich offenbar von der Umgebung im Gewand und Gesicht der Person spiegelt, wobei hier der Schein entsteht, als ob ein Großteil der Lichtquelle von unten auf den Ärmel des rechten Armes scheint, welches stark an ein Feuer erinnert, das sein Strahlen und seine Wärme an die Umgebung abgibt.



Abbildung 16, Aufteilung in die Segmente



Abbildung 17, Segment 1

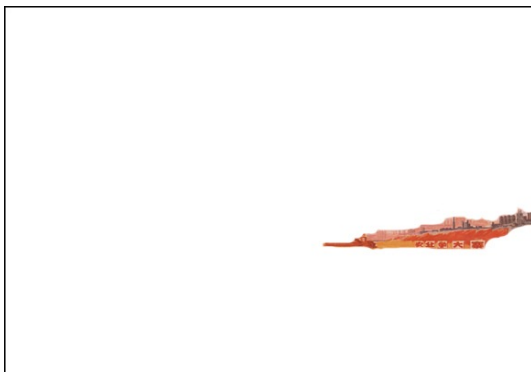


Abbildung 18, Segment 2



Abbildung 19, Segmente 1 und 2

Segment 2 (Abbildung 18) bildet eine, von roten Flaggen und großen Schildern mit Schriftzeichen gesäumte Industrieanlage, welche mächtig und von großem Ausmaß scheint. Links davor sieht man ein landwirtschaftliches Gerät mit einer roten Flagge am Dach. Auffallend ist der farbliche Kontrast zwischen dem Fahrzeug, den roten Flaggen und der dunklen Anlage im Hintergrund und das leichte Ansteigen der Perspektive hin zum rechten Bildrand. Der hier ausgewählte Bereich wird nun in den Kontext mit Segment Nummer 1 gestellt (Abbildung 17). Was hier erkennbar wird, ist einerseits natürlich die

Überdimensionalität der dargestellten Person, andererseits wird deutlich, wie sehr sich der Mann Segment 2 gegenüber zuwendet. Hand, Ärmel und Bauch bilden schon fast einen Rahmen um die Spitze des anderen Segments, was durchaus beschützend wirkt. Betrachtet man nun dazu die Haltung der Hand, so lässt sich erkennen, dass die Kurve zwischen Daumen und kleinem Finger in etwa die gesamte Form des Segments 2 unterstreicht. Auch hier wird wieder der Anstieg von Hand und Industrieanlage, noch dazu in einem sehr ähnlichen Winkel sichtbar, die weisende Geste passt sich also der Form der Anlage an. Beschützend und väterlich steht die Person zur Anlage positioniert, den Blick in Richtung der Schornsteine und Silos im rechten Bildrand. Durch die Perspektive wirkt es fast, als ob der Mann über die Anlage wacht, welche sich aber im Hintergrund über ihm befindet, was durch die Perspektive verzerrt ist, da die übergroße Person in einem Tal steht, also deutlich unterhalb der Anlage auf dem Hügel im Hintergrund. Segment 3 (auf Abbildung 20 mit den ersten beiden Segmenten) befindet sich ganz am linken Bildrand und bildet einen farblichen Kontrast zwischen dem rot beleuchteten Mann und den roten Flaggen vor der Industrieanlage am rechten Bildrand. Im Hintergrund sind eine Berglandschaft und Stufen zu sehen, die in den steilen Fels gebaut sind.



Abbildung 20, Segmente 1, 2 und 3



Abbildung 21, Segmente 1, 2, 3 und 4

Diese werden zur linken und rechten Seite jeweils von Reisfeldern, die terrassenförmig am Hang angelegt wurden, gesäumt. Im Verhältnis zu den anderen, zuerst beschriebenen Segmenten verhält sich Segment 3 unscheinbarer, da es kleiner ist und auch nicht in solch prächtigen Farben gestaltet wurde. Bemerkenswert ist, dass sowohl Segment 2 als auch 3 zur Bildmitte hin orientiert sind und damit die Person in der Mitte, würde man diese verlängern, genau am Sakkoknopf treffen würden. Somit beziehen sich also beide regelrecht auf die Person, wobei das dunklere, kleinere Segment 3 durch die leichte Linksausrichtung des Mannes im Bild unbedeutender wirkt und auch in dessen Rücken nur wenig Aufmerksamkeit erlangt.

Segment 4 (Abbildung 21) befindet sich im rechten, oberen Bildrand und wird wiederum durch eine, in sehr leuchtenden Signalfarben gehaltenen Wolke, definiert. Diese ist in einem starken Rot gehalten und bekommt somit etwas feuriges, jedoch auch romantisches zugleich. Einerseits wirkt sie also bedrohlich, fast wie starke Quellwolken vor einem Gewitter, andererseits hat sie etwas magisches in ihrer Gestaltung. Fast wirkt es als wäre sie von einem starken Wind welcher von links nach rechts durch das Bild weht, über die Industrieanlage getragen worden. Auch dieses Segment 4 ist in Richtung der Bildmitte zugespitzt, zeigt sogar direkt in das Antlitz des Mannes von Segment 1, ja verlängert sogar die Gestik der Hand hinaus in den rechten Bildrand, da sowohl die Industrieanlage, als auch die Wolke sich nach rechts leicht schließen und so der Hand fast einen Weg ebnen. Der untere Rand der Wolke könnte auch die Blickrichtung des Mannes verlängern und unterstützt auch farblich die unter ihr liegende Landschaft. Segment 3 rückt so immer mehr in den Hintergrund und hebt sich nun deutlich von den anderen Elementen des Bildes ab.



Abbildung 22, Segmente 1 bis 5

Fügt man nun Segment 5 (Abbildung 22) hinzu, das am unteren Bildrand, links und rechts der Person positioniert ist, wird die gesamte Farbgebung des Bildes deutlich unterstrichen. Es handelt sich dabei um ein Meer aus roten Fahnen, die Träger werden zwar nicht mehr gezeigt, lediglich die Spitzen stehen in den unteren Bildrand, dennoch ist deutlich zu erkennen, dass sie sich von links nach rechts im Bild bewegen, da die jeweiligen Fahnenstangen nach rechts ausgerichtet sind. Somit unterstreicht Segment 5 auch die Ausrichtung des Mannes. Dieser weist mit seiner Geste und seinem selbstbewussten Auftreten die Massen, welche in Richtung seiner Anweisung marschieren. Die feuerroten Wolken am Himmel wehen ebenso in diese Richtung, wodurch das Bild etwas reißerisches bekommt und sich alles in Richtung der Geste des Mannes und Richtung dem rechten Bildrand orientiert. Die Ausrichtung der Flaggen und

deren Farbgebung unterstreichen maßgeblich die Ausdruckskraft und die Kompositionsrichtung des Plakates.

Das Rot der Flaggen ist hier äußerst dunkel und kräftig, der Mann ragt sozusagen aus diesem Fahnenmeer hervor, ja steht perspektivisch sogar vor den nicht sichtbaren Trägern. Deutlich erkennbar ist auch die Ausrichtung der Flaggen untereinander, da jene im linken Bildbereich merklich kleiner gestaltet wurden als die im rechten Bereich, die sich noch dazu in Richtung des rechten Bildrandes erheben und so der Industrieanlage im Hintergrund mehr Tragkraft zuweisen. Fast erweckt es den Anschein, als ob die Flaggen aus Segment 2 mit jenen aus Segment 5 verbunden sein könnten und sich so vom unmittelbaren Bildvordergrund in einem Kreis bis an den Horizont an der Industriezeile vorbeiziehen.

Nun, da alle bedeutungstragenden Elemente untersucht wurden, wird das Bild noch einmal in seiner Gesamtheit betrachtet. Lässt man nun Abbildung 15 nochmals auf sich wirken, fällt der kräftige, gelbe Hintergrund auf, das Abendrot, das sowohl Mann, als auch Wolke in ein starkes, romantisches und doch bedrohlich feuriges Licht taucht. Es wird deutlich, dass die Person in der Bildmitte von diesem Gelb quasi ausgespart bleibt, die drei Wolken umgeben die Person lediglich, berühren diese aber nicht. Der Mann steht perspektivisch auf einer Meta-Ebene und entzieht sich dem Blickwinkel des restlichen Bildes, wenngleich er dennoch die vorherrschende Ausrichtung der anderen Elemente unterstützt. Eine solche, dargestellte Position wäre nur auf einer Erhöhung, wie einem Hügel oder Podest möglich. Im Hintergrund stehen rote Landmaschinen in einem üppigen, ebenfalls in sattem Gelb gehaltenen, fruchtbaren Feld, durch das sich ein nährender Fluss schlängelt.



Abbildung 23, Kompositionslinien

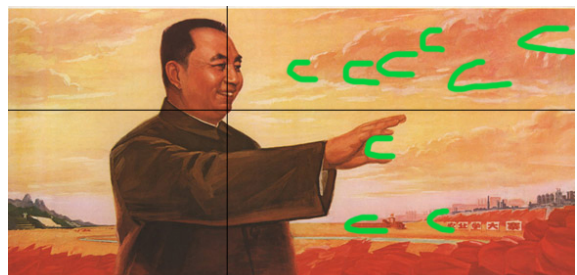


Abbildung 24, Goldener Schnitt und weitere Kompositionsmerkmale

Die Kompositionslinie (Abbildung 23), vielmehr die Kompositionslinien, die sich aus dieser Untersuchung ergeben, ziehen sich einerseits von den Augen des Mannes, dem Blick und dem unteren Rand der einen Wolke und andererseits in Verlängerung der weisenden Hand und dem oberen Rand der anderen Wolke entlang. Gemeinsam bilden diese beiden Linien ein Dreieck, welches sich zum rechten Bildrand hin verschließt. Der Treffpunkt der Linien kann nur außerhalb des Bildes liegen und so kann erkannt werden, dass der Blick der Person auf einen Punkt fokussiert ist, der sich dem Blick des Betrachters entzieht und dadurch im Verborgenen bleibt. Ein weiteres Merkmal, welches bereits aufgezeigt wurde, sind die vielen kleinen, bogenförmigen Elemente, die sich durch das gesamte Bild ziehen, in Abbildung 24 in grün markiert. Diese unterstreichen den gesamten Bildbezug nach rechts und sind in sämtlichen, im Bild zu sehenden Elementen äußerst dezent sichtbar. Bemerkenswert ist, dass sich auch beim Einzeichnen des goldenen Schnittes (ebenfalls auf Abbildung 24 in schwarz) erkennen lässt, dass zum einen der Mann recht genau im vertikalen goldenen Schnitt steht und zum anderen die Öffnung zwischen den beiden Wolken durch den horizontalen goldenen Schnitt geteilt werden. Es lässt sich also erkennen, dass sehr genau auf die Komposition dieses Plakates geachtet wurde, um auch die kleinsten Teile als Unterstützung für die gesamte Bildkomposition zu nutzen. Dazu ist es ein sehr einprägsames, kräftiges und buntes Bild. Das Markieren der Mittellinien erwies sich als nebensächlich, da sich das Bild bereits durch den goldenen Schnitt und die Kompositionslinien sehr gut entschlüsseln lässt, und die Mittelachsen keinen weiteren Aufschluss auf einen anderen Sichtwinkel geben können.

5.2. Ikonographische Analyse

Die zweite Ebene der Betrachtung dieses Bildes erlaubt es nun die Person als Maos Nachfolger Hua Guofeng zu identifizieren. Er steht über der gesamten Situation in einem überdimensionalen Verhältnis und zeigt so Stärke und Erhabenheit über die anderen Segmente und den Bildhintergrund. Beschützend und erfreut weist er positiv gestimmt in Richtung Zukunft und erweckt seinerseits beim Betrachter Vertrautheit, Sympathie und Stärke. Dies wird durch die Bildkomposition sehr gut unterstrichen. Die schweren, roten Wolken ziehen, wie auch die Fahnenträger unter dem Bild nach rechts, es hat den Anschein als würde sich ein Gewitter zusammenbrauen, welches durch die weisende

Geste Hua Guofengs heraufbeschworen wird. Dadurch wird Hua Führungskraft und Entschlossenheit zugeschrieben, die Massen folgen seinen Anweisungen, welche durch den Rückenwind getragen, unaufhaltsam vorwärts marschieren.

Segment 3, welches zuvor als weniger bedeutend erachtet wurde, bekommt nun eine andere Aufgabe zugeteilt, da es sich, wie bereits beschrieben um eine terrassierte Landschaft handelt. Diese können im Bild für die chinesische Tradition stehen, zu der Hua abgewandt steht. Dennoch stärkt sie ihm in gewissem Maße den Rücken, da auch von dort her der Wind weht und bezieht sich durch ihre Form auf die Person in der Bildmitte. Hua Guofeng wird also als übergroße Person dargestellt, die beschützend auf seine unmittelbare Umwelt einwirken kann. Das Bild erweckt beim Betrachter das Gefühl einer kämpferischen, bewegten Welt, mit idyllischem Sonnenuntergang, satten Feldern, mit grünen Hügeln bestückt und zeigt eine funktionierende, florierende Industrie, welche gleichbedeutend mit Reichtum für das Volk gesehen werden kann. Einzig Hua Guofeng scheint dazu in der Lage zu sein, über allen Dingen zu stehen. Die Anlage rechts im Bild steht hier für die Zukunft und die Richtung in welcher sich die Massen mit Hua, der diese Richtung vorgibt, bewegen.

Ein weiterer Blickwinkel, welcher in dieser Ebene der Interpretation zu tragen kommt, ist, und vor allem für Propagandaplakate sehr wichtig, die Interpretation der Schrift, die meist seitlich oder unterhalb des Bildes steht. In Segment 2 erkennt man Beschilderungen, welche vor der Industrieanlage stehen. Auf ihnen steht bei genauer Betrachtung „农业学大寨“ (Nóngyè xué Dàzhài), also „Die Landwirtschaft lernt von Dazhai“ geschrieben.

Unter dem eigentlichen Bild steht „华主席挥手我们胜利前进“ (Huá zhǔxí huīshǒu wǒmen shènglì qiánjìn). *huīshǒu* (挥手) bedeutet dabei eigentlich winken, doch passt für die Übersetzung ins Deutsche besser „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“. Nun wird es also klar, die Geste kann also als richtungsweisend oder als anleitende Geste gedeutet werden. Dieses „Winken“ wirkt leger, locker und nicht aufgesetzt. Die Zeichen „Wir schreiten siegend voran“, „胜利前进“ kann hier alleine als „Siegeszug“ übersetzt werden, deuten außerdem auf die, dem Betrachter verborgen gebliebenen Fahnenträger hin. So könnte der Satz auch mit „Vorsitzender Hua leitet unseren Siegeszug“ übersetzt werden, doch wird hier die deutsche Übersetzung an Landsbergers Englische „Chairman Hua waves his hand, we advance victoriously“ angelehnt.

Sie können nun tatsächlich unter dem Bildrand vermutet werden und würden somit von links nach rechts unter dem Bildrand in der von Hua vorgegebenen Richtung marschieren. Dazu passt ebenfalls die Interpretation, wonach Hua eigentlich auf einem Podest stehen müsste, um der Perspektive und Relation zum Bildhintergrund des Plakates gerecht zu werden.

Historisch bettet sich dieses Plakat, wie auch jedes zuvor in die Zeit ein, als in China versucht wurde einen neuen Vorsitzenden zu propagieren. Die Darstellung Hua Guofengs ist im sozialistischen Realismus gehalten. Das Bild erzeugt ein realistisches, heroisiertes Abbild des neuen Vorsitzenden, welcher nach alter Manier als weiser, starker Führer gezeigt wird.

Somit kann die ikonographische Analyse vorerst abgeschlossen und zum nächsten Schritt übergegangen werden.

5.3. Ikonologische Interpretation

Zunächst handelt es sich um ein Plakat, welches im Juli 1977 veröffentlicht wurde, also noch recht früh in der jungen Karriere des Hua Guofeng. Es handelt sich dabei um eine sehr wichtige Phase in der chinesischen Geschichte, da kurz zuvor Deng Xiaoping rehabilitiert wurde und somit die frühere Einstellung der Partei abgeändert und die Politik stabilisiert wurde.

5.3.1. Vergleich mit anderen Plakaten

Die Darstellung Huas scheint an sein offizielles Führerportrait zu erinnern, wodurch er sich hier deutlich vom Aussehen Maos abgrenzt. Trotz der dadurch entstandenen Abgrenzung erinnern Pose, Sun-Yatsen-Anzug und Körperhaltung stark an Plakate, welche bereits früher gedruckt wurden und Mao abbildeten. Daraus kann einerseits erkannt werden, dass sich Hua hier vom Aussehen stark von Mao unterscheiden lässt, was bei späteren Plakaten nicht mehr der Fall sein wird. Andererseits ist die Thematik stark an frühere Poster angelehnt, wodurch wieder eine gewisse Vertrautheit in der Darstellung der Führungsposition vermittelt werden soll. Vergleicht man dieses Poster mit ähnlichen Abbildungen Maos, so wird ersichtlich, dass tatsächlich sehr viel Ähnlichkeit in der Abbildung beider Charaktere besteht. Zum einen die übergroße Darstellung als allwissender, gottesgleicher Führer erinnert stark an spätere Poster Maos während der

Kulturrevolution. So erwähnt auch Landsberger, dass Mao oft, wie auch Hua auf diesem Plakat „seinen Arm gleichsam zum Segen ausgestreckt“¹⁹⁴, wie etwa auf dem Plakat „Den Volkskommunen geht es gut“¹⁹⁵ auf Abbildung 25. Die winkende Hand Huas wird somit mehr als nur eine schützende, freudige Geste, sondern ein Abbild des einstigen, großen Führers Mao.



Abbildung 25, „Den Volkskommunen geht es gut“

Die Geste, die Körperhaltung sowie der warme, rote Schein in Huas Gesicht werden stark von früheren Plakaten übernommen. Die Anordnung des Bildes mit der erhöhten Position des Führers, fast als ob dieser auf einem Podest stehen würde, war auch schon unter Mao, eine sehr beliebte Methode um den Vorsitzenden noch größer und mächtiger erscheinen zu lassen. Auch die Wolken im Hintergrund sparen die Person im Vordergrund aus, der gelblich erleuchtete Himmel hüllt Hua in ein wohliges, kräftiges Licht, eine Anlehnung an Plakate Maos, auf denen dieser, wie früher schon der Kaiser, als Verbindung zwischen Himmel und Erde erscheint. Die aufbrausenden, im Wind in die von Hua gewiesene Richtung ziehenden Wolken können hierbei auch für das Überdimensionale, das Sublime. Wang Ban erkennt beispielsweise, dass der Chinesische Kommunismus in seiner Ästhetik immer neue, zukunftssträchtige Menschen propagiert.¹⁹⁶ So wird die Emotion verwendet um politische Identität und Effektivität zu stärken und das Individuum in einen revolutionären Kontext einzubetten.¹⁹⁷ Die

¹⁹⁴ Landsberger, 2011, S. 95

¹⁹⁵ Dan Yinggui 单应桂. Oktober 1961. „Rénmín gōngshè hǎo 人民公社好 (Den Volkskommunen geht es gut)“, n.A., in: Landsberger, Stefan. n.A. *The people's communes are fine*. PC-1961-001 (Private collection), <https://www.flickr.com/photos/chinesepostersnet>, zuletzt eingesehen am 26.5.2016

¹⁹⁶ Wang, Ban. 1997. *The Sublime Figure of History*. Stanford, Californien: Stanford University Press. S. 123

¹⁹⁷ Wang, S. 124



Abbildung 26, „Mit dem großen Führer dem Vorsitzenden Mao unerschrocken voranschreiten!“



Abbildung 27, „Tatkräftig die Landwirtschaft unterstützen“

Abbildung Huas ist hier sehr überdimensional, durch die aufbrausenden Wolken und deren Farbgebung emotional unterstrichen. Stürmische Wolken sind hier also ein Zeichen des Großen, Überstehenden, Sublimen.¹⁹⁸ Diese haben etwas bedrohliches, etwas, das der Mensch nicht steuern kann und doch passt sich die Form der Wolke an Huas Hand an und auch die Windrichtung zieht in die von Hua vorgegebene Richtung.

Vor allem zu Beginn der 1970er-Jahre zeigt sich ein sehr ähnliches Bild Maos, welcher oft erhöht im Vordergrund zu erkennen ist, unter ihm ein Meer aus roten Fahnen mit unsichtbaren Trägern, wie etwa in Abbildung 26 „Mit dem großen Führer dem Vorsitzenden Mao unerschrocken voranschreiten!“¹⁹⁹ welches sehr stark an das oben interpretierte Hua-Poster erinnert. Auch die sich stark auftürmenden Wolken ziehen mit den Massen, fast als ob diese den Wind, welcher das aufkommende Gewitter trägt heraufbeschwören würden.

¹⁹⁸ Wang, S. 161

¹⁹⁹ Shànghǎi rénmin měishù chūbǎn shè gōnggǎo 上海人民美术出版社供稿 (Kollektive Arbeit des Verlages für Volkskunst Shanghai). April 1969. „Jǐngēn wěidà lǐngxiù Máo zhǔxí fènyǒng qiánjìn! 紧跟伟大领袖毛主席奋勇前进! (Mit dem großen Führer dem Vorsitzenden Mao unerschrocken voranschreiten!)“, Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe 上海人民美术出版社, in Landsberger, Stefan. 28 Dezember 2015. *Mao, Jiang Qing, Lin Biao (1966-1972)*. BG E13-594 (Landsberger collection), <http://chineseposters.net/gallery/e13-594.php>, zuletzt eingesehen am 1.4.2016.

Vergleiche gibt es in den frühen 1970ern genug, welche hier gezeigt werden könnten. Das Plakat „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“ zeigt also eine deutliche Übernahme von bereits zuvor bekannten Mustern aus der Mao-Ära und setzt diese mit dem neuen Vorsitzenden in Verbindung.

Erstaunlich ist auch die Anlehnung des Hintergrundes an das frühere Plakat „Tatkräftig die Landwirtschaft unterstützen“ (Abbildung 27)²⁰⁰, welches bereits während der Kulturrevolution veröffentlicht wurde. Darauf ist Mao zwar nicht selber zu sehen, sondern ein Bauer auf einem Traktor sitzend. Vergleicht man nun die dargestellten Landschaften der Hintergründe beider Plakate, so kann erkannt werden, dass es sich dabei um ein und die selbe Landschaft handelt. Lediglich die Wolkenstimmung und die Ausrichtung der Personen unterscheiden sich. Ist auf dem Poster mit Hua Guofeng das Licht eher Rotgold gehalten, so erstrahlt in Abbildung 23 der Himmel in frischem Blau, die „Maobibel“ ist, ähnlich wie beim Plakat der Zettelübergabe, im Hintergrund durch eine Art Heiligenschein ausgespart. Bemerkenswert ist das Wiederaufgreifen des Hintergrundes in der Hua-Ära und lässt ebenfalls eine bewusste Anlehnung an Plakate der Mao-Ära erkennen. Es darf angenommen werden, dass hier auf frühere Plakatthemen zurückgegriffen wurde, um eine Vertrautheit zu erzeugen, um so die Kontinuität vergangener Poster aufrecht zu erhalten. Es scheint fast als wurde versucht, nach der lang propagierten Zettelübergabe nun Hua als eigenständige Führungspersönlichkeit abzubilden, dennoch konnte nicht auf bekannte Elemente verzichtet werden. Im Hintergrund werden zudem Schilder, die wiederum auf Dazhai hinweisen, gezeigt, Huas Aushängeschild für gute Politik und so wird abermals eine Thematik aufgegriffen, welche für ein stabiles Bild sorgen und Legitimität vermitteln soll.

Weiters in Anlehnung an frühere Plakate der Mao Zeit wird Hua auf seinen Plakaten zumeist bei Besichtigungen von Höfen oder Fabriken gemeinsam mit Bauern oder Arbeitern gezeigt. Auf dem Plakat „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“ wird aber noch mehr Wert auf eine eigene Darstellung Huas gelegt, bevor er

²⁰⁰ Shěnyángshì dōngfāng hóng nóngyè jīxiè chǎng gōng dài huì gōnggǎo 沈阳市东方红农业机械厂工代会供稿 (Kollektive Arbeit des Arbeiter Kongresses des „der Osten ist Rot“ Betriebes für Landmaschinen der Stadt Shenyang). 1969-1970. "Dali zhiyuan nongye 大力支援农业 (Tatkräftig die Landwirtschaft unterstützen)". Shenyang: Shěnyáng shì géming wěiyuánhui wénhuà jú gé wěi huì 沈阳市革命委员会文化局革委会, in, Landsberger, Stefan. 16.8.2014. *Support agriculture energetically*. BG E13/833 (Landsberger collection), <http://chineseposters.net/posters/e13-833.php>, zuletzt eingesehen am 1.4.2016.

später zum sprichwörtlichen Ebenbild Maos mutiert. So wird Huas Frisur beispielsweise der Maos angeglichen und auch der dunkle Sun-Yatsen-Anzug weicht dem grauen Mao-Anzug, für welchen dieser bekannt war. Viele Plakate Huas gleichen einer Darstellung Maos mit der Zeit so stark, dass oft erst auf den zweiten Blick der schwerwiegende Unterschied erkennbar wird. Die Frisur Huas wird erstmals im August 1977, später noch häufiger, auf den Plakaten an Mao angepasst und anstatt des gewohnten kurzgeschorenen Haares wird Hua mit Maos Frisur abgebildet. Vergleicht man den Wandel Huas Haupthaars aber mit der Peking Rundschau, welche wöchentlich ein Bild des Vorsitzenden mit anderen Staatsoberhäuptern abdruckte, so kann erkannt werden, dass sich Huas Frisur in der Realität bereits viel früher als auf den Plakaten ändert, nämlich bereits zu Beginn des Jahres 1977. Auf Seite 4 der Ausgabe 35 des Jahres 1977 der Peking Rundschau befindet sich weiters ein Bild, welches die große Kongresshalle zeigt. Im Hintergrund hängt ein Portrait Maos, links daneben jenes von Hua Guofeng, welches welches vom Aussehen her an Mao angeglichen wurde.

Die Eigenständigkeit Huas wird also nach Abklingen des Themas der Zettelübergabe zwar hervorgehoben, jedoch wird sich immer bildlicher Elemente bedient, welche bereits für Mao Zedong verwendet wurden und auch die Stilistik der Gemälde wurde so gewählt, dass sie in die Reihe der früheren Plakate eingebettet bleiben. Somit wurde versucht die ideologisch fehlende Qualität seiner Führung durch die Kontinuität im Bild auszugleichen. Nach der Verkündung Huas als Vorsitzenden am 24.10.1976 wird er zunächst detailgetreu mit seiner Armeeuniform,²⁰¹ wie auch auf den Fotos abgebildet. Obwohl, vor allem nach Dengs Wiederaufnahme in die Partei, Hua zunehmend mit „Sun-Yatsen-Anzug“ gezeigt wird, wie etwa um die Zeit April bis September 1977, so wird danach wieder Wert auf jenes Erscheinungsbild gelegt, welches im Oktober 1976 verwendet wurde. Man versuchte hier also Hua zunächst eindeutiger als Vorsitzenden hervorzuheben, um ihn später wieder in gewöhnlicher Armeeuniform abzubilden, was mit Hilfe der Zeitungen durch Mythen und Legenden in schriftlicher Form unterstrichen wurde. Fast gleichzeitig wurde aber das Führerportrait Huas geändert und mit Oktober 1977 auch in die Plakate integriert.²⁰²

²⁰¹ vgl. Hopf, S. 73

²⁰² vgl. Seite 80 mit dem Plakat „Vorsitzender Hua, wir lieben dich von ganzem Herzen“ unter Lü Zhenmin

5.3.2. Vergleich mit schriftlichen Quellen aus Zeitungen

Bezieht man nun die Zeitungen der Zeit der Veröffentlichung des Plakates heran, so kann erkannt werden, dass Hua Guofeng über längere Zeit versuchte sich mit Hilfe von Dazhai zu legitimieren und auch seine politische Linie danach auszurichten. Wie bereits auf Seite 52 erwähnt war Hua ein treuer Verfechter der Mao Zedong Ideen, wodurch er sich später legitimieren wollte. Ein Aspekt davon ist die ständige Erwähnung und Huas Bezug auf Dazhai. Beginnend mit dem Modernisierungsplan bei der ersten Dazhai Konferenz 1975, wo Hua große Aufmerksamkeit erlangte, da er strukturierte, landwirtschaftliche Maßnahmen präsentierte. Diese wurden als einziges offizielles Dokument dieses Kongresses publiziert, wobei die anderen Berichte eher von Modernisierungsversuchen und Änderungsprozessen des Politbüros geprägt waren.²⁰³ Nun lässt sich gut in den damaligen Zeitungen erkennen, dass mit der Zerschlagung der Viererbande plötzlich Berichte auftauchten, wonach Jiang Qing versucht hätte die Erfolge Dazhais zu manipulieren. So etwa in den Ausgaben Februar/März und April der *China Reconstruct*. Das hier behandelte Plakat wurde im Juli 1977 veröffentlicht und schließt somit genau an diese Zeit der Beschuldigungen der Viererbande an. Auch die *Honqi* druckt im Jänner 1977 eine Rede der zweiten Dazhai-Konferenz von Hua Guofeng und auch im Februar wird Dazhai in der Zeitung hochgehalten. Die Schriftzeichen im Hintergrund auf dem Plakat „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“ unterstützen also die Verbindung Hua Guofengs zu Dazhai und versucht einerseits mit dieser Thematik, als auch mit der von früher bekannten Abbildung der Führungsperson Hua als Vorsitzenden zu stärken. Der Rückenwind auf dem Plakat und die weisende Hand deuten in die Richtung, in der auch die Schilder ausgerichtet sind. Alles schreitet also in Richtung des Erfolges von Dazhai enthusiastisch in die Zukunft.

Das Plakat unterstreicht hier also gemeinsam mit den Zeitungsartikeln der Zeit und der Darstellung Huas seine politische Ausrichtung, welche er gegen die Rehabilitation Deng Xiaopings versuchte zu erhalten. Die Linie der „Zwei Alles“, der bedingungslosen Einhaltung Maos Worte und Gedanken, spiegelt sich im Stil des Plakates wieder. 1977 versuchte man damit noch Hua als Vorsitzenden zu propagieren, jedoch wich durch die

²⁰³ Teiwes; Sun, S. 308

wichtiger werdende Rolle Deng Xiaoping in der Partei auch die Legitimität dieser politischen Ausrichtung Huas.

5.3.3. Vergleich mit der Sekundärliteratur

Ab 1978 erkennt Colin Mackerras zunehmend das Hinunterspielen der „Zwei Alles“ und auch die Viererbande wurde nicht mehr so oft thematisiert wie zuvor, obwohl die Norm des verwendeten Vokabulars und der Sprache nach wie vor jene der Kulturrevolution war.²⁰⁴ Der nun entbrannte Kampf um die Parteispitze zwischen Deng und Hua war wesentlich ruhiger als jener von 1976. Er spitzte sich aber im Winter 1978 deutlich mit der „Mauer der Demokratie“ zu – einer Wand in Peking – an der Wandplakate einer Demokratiebewegung angebracht wurden. Colin Mackerras und Pradepp Taneja vermuten sogar, dass Deng hinter dieser Bewegung steckte, durch welche Mao erstmals kritisiert wurde, die Viererbande, sowie die Anti-Deng Kampagne hochgehalten zu haben.²⁰⁵ Dies gab Deng Xiaoping gewiss einen starken Aufschwung, auch wenn dieser die Plakate entfernen lies, so zeigten sie dennoch ihre Wirkung. Seit 1977 konnte Deng bereits im Hintergrund Neuerungen in der Partei einführen, die er mindestens seit 1975 geplant hatte, wodurch sein Einfluss als Vize-Vorsitzender womöglich noch größer war, als jener von Hua als Vorsitzender.²⁰⁶ Auch sah dieser die Mao Zedong Ideen nicht, so wie die Verfechter der „Zwei Alles“ als Doktrin, sondern flexibler anwendbar, sogar als ideologische Leitlinie.²⁰⁷ So waren Huas Pläne zur Zeit des 11. Parteitags schon stark in ihrer Realisierung gehemmt und untergraben worden, die Reden von Deng und Hua widersprachen sich gegenseitig wesentlich und zeigten somit die unterschiedlichen Ansichten für die politische Zukunft des Landes.²⁰⁸ So erkennt Goodman bereits zum 3. Plenum des 11. Zentralkomitees, im Dezember 1978, dass, egal welche Positionen Deng und Hua offiziell auch bezogen haben mögen, Deng Xiaoping Hua längst als Leitfigur der Partei abgelöst hatte.²⁰⁹ Die weitere Zukunft Huas stand stark in Zusammenhang mit der Entscheidung Dengs sich gänzlich von der Kulturrevolution zu distanzieren, womit der

²⁰⁴ Mackerras; Taneia, S. 15

²⁰⁵ Mackerras; Taneia, S. 16

²⁰⁶ Goodman, S. 88

²⁰⁷ Goodman, S. 88

²⁰⁸ Goodman, S. 88

²⁰⁹ Goodman, S. 89

Verbleib von Hua noch nicht sicher war.²¹⁰ Des weiteren wurde der Prozess gegen die Viererbande, auch wenn er eigentlich nicht zwingend notwendig war, geführt, wohl eher aus vorbildlichen und lehrreichen Gründen.²¹¹ Von 1979 bis 1981 war somit noch nicht klar wie Deng die Geschichte der letzten Jahre auslegen würde, da es hier zum Einen die Möglichkeit gab, die Schuld an der Kulturrevolution Mao zuzuschreiben, dadurch auch Hua in Ungnade gefallen wäre oder eben die Viererbande zur Verantwortung zu ziehen und Maos Linie nach wie vor als quasi richtigen Weg für die Partei zu erkennen.²¹² Bis zum 6. Plenum des 11. Zentralkomitees wurden sämtliche Gefolgsleute Hua Guofengs ersetzt oder traten selbst zurück, genau wie Hua selbst, der von seiner Position freiwillig abtrat und ebenso das Angebot zur Ernennung als Vize-Vorsitzender ablehnte.²¹³

Die Partei unter Deng Xiaoping veröffentlichte später, im Sommer 1981, die „Resolution über einige wichtige Fragen zur Geschichte der Kommunistischen Partei Chinas seit der Staatsgründung“, worin Hua äußerst stark kritisiert wurde – „linke Fehler“²¹⁴ begangen zu haben, als auch die falsche Linie der „Zwei Alles“ verfolgt zu haben. Ebenfalls verurteilte Deng den Personenkult, welchen Hua aufrecht zu halten versuchte und die Blockade alte Parteikader wieder aufzunehmen.²¹⁵ Deng sprach auch davon, dass es unter Huas Führung schlicht nicht möglich war diese „linken Fehler“ zu korrigieren, welche die Wiederherstellung der Tradition der Partei aufhielten, sowie die Entwicklung der Wirtschaft hemmten.²¹⁶ Hua Guofengs Politik und Personenkult wurde somit von Deng Xiaoping als schlichtweg falsches Verhalten für Chinas zukünftige Entwicklungen definiert und demnach scharf kritisiert. Dennoch wollte auch Deng an den Mao Zedong-Ideen festhalten, diese wurden aber neu ausgelegt und anders, flexibler gesehen. So wurden Maos Fehler in der Kulturrevolution zwar erkannt, aber als sekundär gegenüber seinen Ideen und seiner historischen Stellung für die Partei gesehen. „Die großen Verdienste für die chinesische Revolution“ wurden also über seine „schweren Fehler“²¹⁷ gestellt und somit ein neuer Weg für China eingeschlagen. Hierbei schien es wichtig für

²¹⁰ Goodman, S. 95

²¹¹ Goodman, S. 95

²¹² Goodman, S. 96

²¹³ Goodman, S. 96

²¹⁴ Deng, Xiaoping. 1981. „Resolution über einige wichtige Fragen zur Geschichte der Kommunistischen Partei Chinas seit der Staatsgründung“, in, n.a. *Peking Rundschau*. Nr. 27, 7. Juli 1981. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur, S. 25

²¹⁵ Deng, S. 26

²¹⁶ Deng, S. 26

²¹⁷ Deng, S. 26

Deng, sich von allen verwirrenden Ereignissen der Vergangenheit zu distanzieren und die Zukunft stärker zu planen und Ziele festzulegen, als das in der Zeit der Kulturrevolution der Fall gewesen war.

Entgegen der Ansicht der Parteiresolution von 1981 erkennt die chinesische Forschung allerdings vor allem seit Huas Tod 2008 eine andere Seite der Übergangszeit von Mao Zedong zu Deng Xiaoping.

Ein von der East China Normal Universität herausgegebener Artikel hinterfragt zum Beispiel Huas tatsächliche Rolle im Übergang zu Deng Xiaoping. Vermutet wird hierbei, dass Hua nicht, wie zunächst vermutet, verhindern wollte dass Deng revidiert wurde. Allem Anschein nach sollte dieser schließlich vorerst an der „批邓“ (pī dèng)- Kampagne, also an der Kritik an Deng festgehalten haben. Gegenüber dieser Anschauung werden in diesem Artikel drei Gründe genannt, welche Hua selbst gleich auf der ersten Versammlung des Politbüros nach der Verhaftung der Viererbande angab. Zuerst war es Huas eigener Plan Deng zum Wiedereinstieg zu führen, gefolgt von der Forderung, dies erst auf der nächsten Vollversammlung des Zentralkomitees zu verkünden, um die eigene Position bis dahin ausreichend zu stärken, zuletzt sollte es natürlich zum Wohle des Volkes und der Volksrepublik China dienen.²¹⁸ Daraufhin suchten bereits einige hochrangige Politiker, unter anderen Wu De und Chen Xilian, Deng Xiaoping auf, um diesem die Wünsche der Parteispitze mitzuteilen. Außerdem beobachteten die Autoren, dass recht schnell nach der Verhaftung der Viererbande auch die Anti-Deng-Kampagne weitgehend eingestellt wurde. Das Abwarten Deng zu rehabilitieren sei in diesem Fall also keine Verzögerung gegen Deng, sondern eine für Hua gewesen, welcher aus taktischen Gründen mit der Wiederaufnahme Dengs warten wollte, zumal er diese gut hieß.²¹⁹ Wie auch in anderer chinesischer Literatur, wird hier das rasche Überrumpeln der radikalen Parteifraktion positiv bewertet, vor allem weil dies noch innerhalb der Trauerphase um Mao geschah. Huas größtes Problem war allerdings zu Beginn seiner Amtszeit die Linie Maos beizubehalten. Maos Wille war an ebendieser Anti-Deng-Kampagne festzuhalten, doch konnte davon nur nach und nach abgelassen werden, um Deng wieder in die Partei zurückholen zu können. Das war an der Parteispitze sicher

²¹⁸ Hán Gāng 韩钢. n.a. *Chéngqīng Huá Guófēng de jǐ gè zhòngyào lìshǐ wèntí* 澄清华国锋的几个重要历史问题 (Die Klärung einiger wichtiger geschichtlicher Fragen zu Hua Guofeng). Shanghai: Huádōng shīfàn dàxué lìshǐ xī jiàoshòu 华东师范大学历史系教授, <http://www.doc88.com/p-1364322085264.html>, zuletzt eingesehen am 5.2.2016, S. 2

²¹⁹ Han, Gang, S. 2

nicht ohne Sorgen vonstatten gegangen, da man nach der Inhaftierung Maos Witwe, nun auch die Deng Xiaoping revidierte. Insgesamt gab es hier gleich mehrere umstrittene Maßnahmen zur selben Zeit, weshalb zunächst die politische Komponente, also Hua und die neue Führungselite gestärkt werden sollte, und erst danach sollte die politische Linie nach und nach reformwilliger erscheinen.²²⁰ Weiters bemerkt der Text, dass auch die „Zwei Alles“ nicht von Hua injiziert worden seien, da dieser lediglich angemerkt haben soll, einen Übergang zwischen seiner Selbst und Deng schaffen zu wollen, indem er einen möglichst unscheinbaren Bruch der Mao Zedong Ideen provozieren wollte, wobei er bereits, am 6. Jänner 1977, zugestimmt haben soll Deng Xiaoping wieder in der Partei aufzunehmen, jedoch erst nach einer gewissen Phase der politischen Stabilität nach den Jahren der Kulturrevolution.²²¹ So bemerkte Li Xin, damaliger stellvertretender Direktor des Generalbüros des Zentralkomitees, dass die Lösung des Problems um Deng Xiaoping im Vordergrund stehe, dennoch die Mao Zedong Ideen hochgehalten werden sollten, um das Image des verstorbenen Vorsitzenden nicht zu schädigen, woraufhin zwei Reden Huas auf eben dieser Ansicht basierend, veröffentlicht wurden. Ende Jänner 1977 wurde somit das schwierige Unterfangen in Angriff genommen, Maos Ideen als Leitbild für eine beginnende Reform und das Revidieren Dengs zu verwenden. Unter den vorherrschenden Bedingungen waren die „Zwei Alles“ nach Li Xins Auffassung also am Besten dafür geeignet, Maos Image keinen Schaden zuzufügen, und um nicht erwähnen zu müssen, er habe mit dem Ausschluss Dengs schwere Fehler begangen, die Anti-Deng-Kampagne nicht mehr zu erwähnen, als auch die politische Situation zu stabilisieren.²²² Die „Zwei Alles“ wurden dadurch als Notlösung für die Parteispitze angedacht, Deng Xiaoping schnellstmöglich in die Politik zurückzuholen, obwohl zuvor noch so schwerwiegend auf ihn abgezielt wurde. Dennoch waren auch Gegner Huas in der Partei verbreitet, wie etwa Hu Yaobang, der später Hua Guofeng als Generalsekretär des Zentralkomitees ablöste, warf Hua schlechte Führungsqualitäten und Inaktivität vor.²²³ Auch weitere Details werden in diesem Text genannt, wodurch die damaligen Vorfälle in ein völlig neuen Licht gerückt werden. So soll Hua etwa den Artikel Dengs, „die Wahrheit in den Tatsachen suchen“, welches ein späteres, sehr wichtiges Leitmotiv von Dengs Politik werden sollte, vor Veröffentlichung aber nicht mehr gelesen haben,

²²⁰ Han, Gang, S. 3

²²¹ Han, Gang, S. 2

²²² Han, Gang, S. 4

²²³ Han, Gang, S. 5

wodurch im Nachhinein eine Debatte um die hier definierten Werte entbrannte, da Hua mit der vermittelten Einstellung des Wortlautes nicht zufrieden gewesen sein soll.²²⁴ Außerdem hatte Hua bereits im Mai 1977 einen Artikel veröffentlicht, in welchem eine neue Ausrichtung der politischen Linie vorgesehen war. Diese Linie soll etliche wichtige Punkte, die später in der Reform- und Öffnungspolitik verwendet wurden beinhaltet haben. Vor allem stand die Wirtschaftsordnung Chinas, so Hua, stark unter dem Einfluss der Produktivität des Landes und somit war eine Reform unausweichlich, was später als die „Vier Modernisierungen“ formuliert wurde, wobei hier wiederum die Viererbande kritisiert wurde, welche diese Reformbemühungen so lange als möglich unterdrückt haben soll.²²⁵

Somit wird auch dieses Plakat „Vorsitzender Hua leitet uns an, wir schreiten siegend voran“ in einem neuen Licht gesehen. Nun kann erkannt werden, dass es sich um eine bewusste, altmodische Darstellung einer Führungsperson handelt. Diese war bewusst geplant, nicht nur um den neuen Vorsitzenden in alter Manier zu propagieren, sondern um den Geist vergangener Zeiten so lange wie möglich aufrecht zu erhalten, bis die Anti-Deng-Kampagne mit der Zeit allmählich abgelegt werden und die Modernisierung Chinas mit Hilfe Deng Xiaoping in Angriff genommen werden konnte.

Für die Kontinuität in der Darstellung Huas bildet dieses Poster eines der ersten, von Mao getrennten Bildern des neuen Vorsitzenden, wobei trotz alldem nicht auf bekannte Elemente verzichtet wurde, sondern die Abbildung einer neuen Persönlichkeit mit der Vertrautheit älterer Plakate kombiniert wurde. Die Darstellung Huas ist stark an sein offizielles Führerportrait angelehnt, aber erstmals nicht schlicht mit Mao in Kombination, stattdessen wird Hua als eigenständige Persönlichkeit präsentiert. Geschichtlich eingeordnet wurde dieses Poster zu jener Zeit veröffentlicht, in welcher versucht wurde alten Kadern politisch wieder mehr Einfluss zu gewähren, aber dennoch keinen neuerlichen Umbruch zu erzeugen, wodurch man sich einerseits stark an die alten, bekannten Plakate und andererseits auch an den gewohnten Bildern Maos orientieren musste um die Politik und die Stimmung im Land weiter zu stabilisieren.

²²⁴ Han, Gang, S. 6

²²⁵ Han, Gang, S. 7

Viel Wissen aus der Zeit Hua Guofengs ist im Verlauf der letzten 35 Jahre verloren gegangen. Dies ist bedingt durch die später neu verfasste Einstellung gegenüber der Übergangszeit von Mao zu Deng, welche nach Hua 1981 definiert wurde. Teiwes erweist sich hier als Aufdecker einer neuen Ansicht um Hua Guofeng, welche hier stark geteilt wird und durch die Betrachtung und Analyse der Propagandaplakate dieser Zeit unterstrichen wird.

Zum einen stand Hua immer in Verbindung mit dem Tod Maos, zum Anderen wurde seine eigentliche Einstellung und Politik von Dengs Resolution stark verdreht. So wurde Hua später vorgeworfen, er habe sich gegen die Revidierung Dengs ausgesprochen und stand der Modernisierung Chinas im Weg, wo hingegen auch Teiwes erkennt, dass die politischen Maßnahmen, nämlich die Wiederherstellung von Stabilität und das Lernen aus dem Westen für technologischen und wirtschaftlichen Fortschritt, sich kaum von der Modernisierungszeit Dengs, die glorreich als „Reform- und Öffnung“ bezeichnet wurde, unterscheiden.²²⁶ Im Gegenteil, es wurde das Konsolidierungsprogramm Dengs von 1975 unter Hua viel systematischer implementiert als das zuvor versucht wurde.²²⁷ Politisch hob er sich stark von Mao ab, zwar unter dem Deckmantel der Mao-Zedong Ideen, doch konnte dies nicht anders vollzogen werden, da die Worte Maos immer noch unantastbar waren, als Hua sein Nachfolger wurde. Stattdessen gelang es ihm dennoch eine Atmosphäre innerhalb der Partei zu schaffen, wobei unter Berufung auf die Worte Maos, dessen Ideen kritisiert und neu ausgelegt werden konnten.²²⁸ Genau so hätte Hua in seiner Position als Vorsitzender das Wiederaufnehmen Dengs in die Partei tatsächlich verhindern können, stand dem Plenum 1978 aber keinesfalls im Weg,²²⁹ was sich auch auf den Plakaten zeigt, da Deng mit sofortiger Machtübernahme Huas nicht mehr kritisiert wird. Hua konnte aufgrund seiner Stellung innerhalb der Partei nicht mit Deng, der Mann der ersten Stunde war, mithalten. Es wurde also versucht einen Führerkult um Hua aufzubauen, der von den alten Parteimitgliedern nicht akzeptiert wurde.²³⁰ Stattdessen wurden Unsicherheiten Huas als Fehler gewertet und Deng konnte dadurch im

²²⁶ Teiwes, S. 263

²²⁷ Teiwes, S. 263

²²⁸ Teiwes, S. 263

²²⁹ Teiwes, S. 264

²³⁰ Teiwes, S. 264

Hintergrund mehr Macht erlangen.²³¹ Nach dem Abtritt Huas blieb er bis 2008 in der Partei und hatte noch hohes Ansehen in der Bevölkerung, was durchaus neu in der Geschichte der Kommunistischen Partei Chinas ist, da zuvor Kader eher ausgeschlossen wurden.²³² Es kristallisierte sich also mit der Zeit heraus, dass Hua schlichtweg weniger als Führungsperson propagiert wurde, da die Ablösung durch Deng Xiaoping seit 1978 nur noch eine Frage der Zeit sein konnte.

6. Conclusio

Zunächst wurden also im Sinne des *iconic turns* Bilder als erster Input für den Zugang und die Erarbeitung dieser Arbeit gewählt. Die analysierten Propagandaposter aus der Übergangszeit von Mao Zedong zu Deng Xiaoping sollen ein neues Bild von Maos Nachfolger geben. Als Methode wurde die Verbindung von Roswitha Breckners Segmentanalyse und Erwin Panofskys 3-Ebenen-Modell gewählt. Dies gewährt eine aufsteigende Aufschlüsselung des Bildes von seiner natürlichen Eigenschaft als Bild, hin zu einem inneren Bild, welches in uns entsteht und eine Geschichte zu erzählen vermag. Und genau diese Geschichte, die diese Plakate erzählen werden im Verlauf dieser Methode mit der tatsächlichen Geschichtsschreibung und Sekundärliteratur verglichen und somit ein Unterscheid oder eine Gemeinsamkeit der jeweils erzählten Geschichten herausgearbeitet.

Durch die Betrachtung der Poster konnte somit erkannt werden, dass zumindest versucht wurde einen Führerkult um Hua Guofeng aufzubauen, obwohl Hua und der restlichen Parteispitze offenbar sehr bald nach Maos Tod klar wurde, dass Deng Xiaoping wieder zurückkommen musste, dennoch ist natürlich naheliegend, dass man aus Hua einen legitimen Nachfolger, der zumindest im Vordergrund stehen sollte, machen musste, da Mao das schließlich so wollte. So wurde versucht Hua als großen, von Mao auserwählten Führer darzustellen, obwohl im Hintergrund bewusst versucht wurde, alte Kader zu rehabilitieren. Die Partei sah sich gezwungen so zu handeln, da Maos Fehler, welche er

²³¹ Teiwes, S. 265

²³² Teiwes, S. 265

in der KR begangen hatte glattgebügelt werden mussten und trotzdem das Wiederaufnehmen der alten Kader so unauffällig wie nur möglich über die Bühne gehen musste, um keinen politischen Umbruch zu provozieren. Man wollte Stabilität und die versuchte man mit Hilfe der Propagandaplakate zu erzeugen. Diese waren lange in ihrer Form bekannt und auch im Volk sehr beliebt, weshalb sie ein wichtiger und unterstützender Teil in der Transformation Chinas Parteispitze hin zu einer moderneren, offeneren Politik darstellten, da sie den Schein von Stabilität und Ruhe auf öffentlichen Plätzen zu wahren vermochten. Politisch gesehen war es bestimmt ein sehr schwieriges Unterfangen, Maos Fehler im rechten Licht zu behalten und dennoch richtig zu erklären, warum man sich nun doch für eine Modernisierung Chinas und die Rehabilitation Deng Xiaopings aussprach. Diese Manöver der Partei waren immer damit verbunden, alles was gemacht wurde mit den Mao Zedong-Ideen erklären zu können, schlichtweg um nach der starken Zeit der Kulturrevolution Ruhe einkehren zu lassen und ein neues China für die Zukunft zu kreieren. Dies konnte durch Hua Guofeng durchaus erreicht und so ein fließender Übergang zu Deng Xiaoping erzeugt werden, weniger durch die Unfähigkeit Huas bedingt, als vielmehr durch sein gutes politisches Verständnis.

Die Plakate zeigen also das Ende einer Ära, nämlich jener der reißerischen und bunten Poster, welche die Partei auf so lange Zeit begleitet hatten und wichen mit dem Ende Huas als Vorsitzenden einem neuen Stil der Vermittlung politischer Einstellungen.

Das Betrachten dieses bekannten Mediums Chinas im neuen Licht der Bildwissenschaften bindet die Plakate auf eine andere Art und Weise in die Forschung ein. Dadurch entsteht ein breiteres Spektrum an Quellen, die für wissenschaftliche Abhandlungen relevant sind und damit medienübergreifend funktionieren können.

Das Einbeziehen von Bildern in die Sinologie bietet somit einen sehr selten behandelten Bereich, wenn auch die Geschichte der Plakate bereits vielseitig behandelt wurde, allerdings fehlt ein methodischer Ansatz zur Analyse der Plakate, wodurch, vor allem was die Komposition der Plakate anbelangt, wiederum kleine Details ersichtlich werden können, welche so zuvor noch nicht erkannt wurden. Durch die Analyse dieses neuen Mediums und mit der hier gewählten Methode kommen wir also zu anderen Schlüssen, nämlich jenem, dass Hua Guofeng trotz abnehmender Legitimität auf den Plakaten

dennoch mit der von Mao bekannten Kontinuität als großer Vorsitzender gezeigt wurde, obwohl seine politische Karriere eigentlich bereits besiegelt war.

Aufgrund dieser Erkenntnis ist es sinnvoll sich im Sinne des *iconic turn* auch in der Sinologie anders mit Themen auseinanderzusetzen um so neue und andere Eindrücke durch Bilder zu erlangen.

Plakatkorpus



Cai Qun 蔡群; Jin Chen 金晨; Cai Chao 蔡超. ca. 1978. „Dian ji 奠基 (Den Grundstein legen)“, n.A., in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016, *Laying the foundation*. PC-1978-s-005 (Private collection),

<http://chinese-posters.net/posters/pc-1978-s-005.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Chen Beixin 谌北心; Huang Naiyuan 黄乃源; Qin Dajian 秦大健; Liu Wenxi 刘文西. April 1977. „Ni ban shi, wo fang xin 你办事我放心 (Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein)“, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社. in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *With you in charge, I'm at ease*. BG E15/121 (Landsberger collection),

<http://chinese-posters.net/posters/e15-121.php>, zuletzt eingesehen am 19.4.2016.



Cheng Lizhi 成励志. August 1977. „Jinmi tuanjie zai yi Hua zhuxi weishoude dang zhongyang zhouwei duoqu xinde shengli 紧密团结在以华主席为首的党中央周围夺取新的胜利 (Vereinigt euch eng um das vom Vorsitzenden Hua geleitete Zentralkomitee um neue Siege zu erringen)“. Nanjing: Jiangsu renmin chubanshe 江苏人民出版社, in, Landsberger, Stefan. 5.4.2014. *Closely unite around the Party Central Committee with Chairman Hua at the head to strive for new victories*. BG E15/607-608 (Landsberger collection),

<http://chinese-posters.net/posters/e15-607-608.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Deng Nairong 邓乃荣; Zhang Ruwei 张汝为; Zhang Yongdian 张永典. August 1977. „Jingen Hua zhuxi, fenyong xiang qianjin-relie huanqing Zhongguo gongchandang di shiyi ci quanguo daibiao dahui shengli zhaokai 紧跟华主席奋勇向前进-热烈庆祝中国共产党第十一次全国代表大会胜利召开 (Mit dem Vorsitzenden Hua unerschrocken voranschreiten - enthusiastisch das siegreiche Einberufen des 11. Nationalkongress der Kommunistischen Partei feiern)“. n.A., in, Landsberger, Stefan, n.A. *Follow Chairman Hua closely, to forge ahead courageously-Warmly celebrate the victorious convening of the 11th National Congress of the Chinese Communist Party*. BG E13/735 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Gao Hong 高红. 1977 Februar. „Hua zhuxi he women xin lian xin 华主席和我们心连心 (Vorsitzender Hua und wir sind ein Herz)“. Shanghai: Renmin meishu chubanshe 人民美术出版社, in, Landsberger, Stefan. 26.12.2013. *Chairman Hua and we are of one heart*. BG E13/621 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-621.php>, zuletzt eingesehen am 1.4.2016.



Ha Qiongwen 哈琼文. März 1978. „Zhandoude haozhao, guanghuide bangyang 战斗的号召, 光辉的榜样 (Aufruf zum Kampf, ein glänzendes Beispiel)“, Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe 上海人民美术出版社, in, Landsberger, Stefan. 5.4.2014. *A call to struggle, glorious example*. BG E13/369 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-369.php>, zuletzt eingesehen am 1.4.2016.



Hao Cunxiang 郝存祥. Oktober 1978. „Hua zhuxi shi womende tiexinren 华主席是我们的贴心人 (Vorsitzender Hua ist unser vertrauter Freund)“. Hohhot: Neimenggu renmin chubanshe 内蒙古人民出版社, in, Landsberger, Stefan. *Chairman Hua is our intimate friend*. BG E13/947 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-947.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Han Shuo 韩硕. Mai 1977. „Wuxian xinren 无限信任 (Unendliches Vertrauen)“, Shanghai: Shanghai Xinhuashe 上海新华社, in, Landsberger, Stefan. 15.1.2015. *New leaders (1976-1978)*. BG E15/190 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/gallery/e15-190.php>, zuletzt eingesehn am 1.4.2016.



Huang Zhenyong 黄振永. Oktober 1977. „Zhenqu chuxi ye 震区除夕夜 (Silvesterabend in der Erdbebenregion)“, Shanghai: Renmin meishu chubanshe (人民美术出版社), in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *New Year's Eve in the earthquake area*. BG E13/913 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-913.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Jiang Nanchun 江南春. Dezember 1976. „Mao zhuxi wuliang xinren Hua zhuxi, quanguo junmin relie yonghu Hua zhuxi 毛主席无量信任华主席，全国军民热烈拥护华主席 (Vorsitzender Mao hat unermessliches Vertrauen in den Vorsitzenden Hua, die Menschen und die Armee des ganzen Landes unterstützen Hua enthusiastisch)“. Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社. in, Landsberger, Stefan. 18.4.2014. *Chairman Mao had a boundless confidence in Chairman Hua ...*, BG E13/454 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-454.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Li Shuji 李树基; Guo Changxin 郭常信. Oktober 1977. „Hua zhuxi guanxin zan zhen sheng 华主席关心咱震生 (Vorsitzender Hua sorgt sich um unser Neugeborenes während des Erdbebens)“. Peking: Hebei renmin chubanshe 河北人民出版社. in, Landsberger, Stefan. 16.8.2016. *Chairman Hua expresses concern for our baby born during the earthquake*. BG E13/989 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-989.php>, zuletzt eingesehen am 4.4.2016.



Li Shusen 李树森, Oktober 1977. „Caoyuan ernü xin xiang Hua zhuxi 草原儿女心向华主席 (Die Herzen der Söhne und Töchter der Steppe wenden sich zum Vorsitzenden Hua)“, n.A., in, Landsberger, Stefan. n.A. *The hearts of the sons and daughters of the steppes go to Chairman Hua*. BG E13/840 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/16300827862/in/photolist-qQs1df>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Li Yansheng 李延生. Februar 1977. „Ni ban shi, wo fang xin. Zenggei shangshan xiaxiang zhishi qingnian jiazhang 你办事我放心-赠给上山下乡知识青年家长 (Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein, den Familien der auf die Berge und in die Dörfer verschickten Jugend gewidmet)“. Peking: Beijingshi geming weiyuanhui 北京市革命委员会, in, Landsberger, Stefan. 6.April 2014. *With you in charge, I'm at ease. Presented to the heads of families of intellectual youth who have been sent up the mountains, down the countryside.* BG E13/663 (Landsberger collection), <http://chineseposters.net/posters/e13-663.php>, zuletzt eingesehen am 31.3.2016.



Lǚ dà shì gōngnóng bīng xuānchuán huà chuàngzuò xuéxí bān 旅大市工农兵宣传画创作学习班 (Seminar für Propagandakunst der Arbeiter-Bauern und Soldaten der Stadt Lüda). November 1976. „Relie qingzhu Hua Guofeng tongzhi ren Zhonggong zhongyang zhuxi, zhongyang junwei zhuxi, relie qingzhu fensui "Sirenbang" cuandang duoquan yinmoude weida shengli 热烈庆祝华国峰同志任中共中央主席，中央军委主席，热烈庆祝粉碎“四人帮”篡党夺权阴谋的伟大胜利 (Feiert herzlich die Ernennung von Hua Guofeng zum Vorsitzenden des Zentralkomitees, des zentralen Militärkomitees und feiert herzlich den erhabenen Sieg über Zerschlagung des Komplottes der „Viererbände“, gewaltsam die Macht in der Partei an sich zu reißen)“, Shanghai: Renmin meishu chubanshe 人民美术出版社. in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *Warmly celebrate the appointment of comrade Hua Guofeng as chairman of the Party Central Committee and as chairman of the Central Military Committee, warmly celebrate the great victory of the smashing of the "Gang of Four"'s evil plot to usurp Party power.* BG E13/617 (Landsberger collection), <http://chineseposters.net/posters/e13-617.php>, zuletzt eingesehen am 19.4.2016.



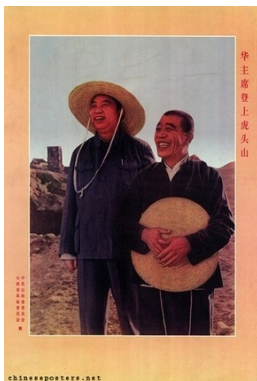
Lǚ Zhenmin 吕振敏; Lu Xinsen 陆新森. Oktober 1978. Hua zhuxi women re'ai nin 华主席我们热爱您 (Vorsitzender Hua, wir lieben dich von ganzem Herzen), n.A., in, Landsberger, Stefan, n.A. *Chairman Hua, we warmly love you.* BG E13/819 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinesepostersnet/16300816652/in/photolist-qQrWSY-qy5mvg>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Luo De'an 罗德安. ca. 1977. „Putong laodongzhe 普通劳动者 (Gewöhnlicher Arbeiter)“, Tianjin: Tianjinshi weisheng xuanchuan jiaoyusuo 天津市卫生宣传教育所, in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *Ordinary worker.* BG E13/627 (Landsberger collection), <http://chineseposters.net/posters/e13-627.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Ma Jindong 马金东; Liu Zewen 刘泽文. April 1977. „Mao Zedong sixiangde guanghui yongyuan puzhao zuguo dadi-relie qingzhu "Mao Zedong xuanji" diwu juan chubanshe 毛泽东思想的光辉永远普照祖国大地-热烈庆祝《毛泽东选集》第五卷出版 (Das Strahlen der Mao Zedong Ideen erleuchtet jeden Winkel des Landes auf ewig - enthusiastisch feiern wir die Veröffentlichung der „Volume 5 der ausgewählten Werke Mao Zedongs“)“, Tianjin: Tianjin renmin meishu chubanshe 天津人民美术出版社, in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *The radiance of Mao Zedong Thought eternally illuminates all of the nation - warmly celebrate the publication of the fifth volume of the Selected Works of Mao Zedong.* BG E13/906 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-906.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016



n.A. 1976-1977. „Hua zhuxi dengshang Hutoushan 华主席登上虎头山 (Vorsitzender Hua besteigt den Berg Hutou)“. n.A., in, Landsberger, Stefan. 15.3.2014. *Chairman Hua ascends Hutou Mountain.* BG E15/752 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-752.php>, zuletzt eingesehen am 1.4.2016.



n.A. ca. 1977. „Shengli haojiao, pengcheng wanli 胜利号角, 鹏程万里 (Das Signalhorn des Sieges, eine glänzende Zukunft haben)“. n.A., in Landsberger, Stefan, n.A. *Clarion call of victory, have a bright future.* BG E13/653 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/16275756116/in/photolist-nqmJto-qZXuiq-5bLFdD-5CGoho-pV23AB-ieD44G-97EPDs-cap8iU-pg9h9N-p4Y9Tx-58HD4K-qNevfL-bdALkV-b1XUng-roDeRX-bZ6Hh5-8QbyqS-4GrTBr-iweq9-dRQE61-8wUT57-9nTQfx-eaNCMC-7vLLD-c3g45b-jCZEeY-mLVaF6-4py7Z4-cc6K33-beG3zi-6tML96-9mTdXJ-9At9Cu-e2ngNf-jCZHt3-hvP1Ag-7iQL4R-hvMAmu-hvMhcn-cv7ZrS-9uQsSN-hvMgM4-khq5vT-hvNZC4-hvNZvR-Dby7zi-ca08DY-hvMAE5-5XCGJb-eaNpQS>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



n.A., 1977. „Guanghui de bangyang-yingming lingxiu Hua zhuxi dao Miyun shuiku canjia laodong 光辉的榜样-英明领袖华主席到密云水库参加劳动 (Ein glänzendes Beispiel-der weise Führer Vorsitzender Hua kommt beim Miyun Stausee an um bei der Arbeit teilzunehmen)“, n.A., in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *Glorious example-the wise leader Chairman Hua arrives at the Miyun reservoir to participate in labor.* BG E13/623 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-623.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Nánhuì xiàn wénhuàguǎn, xiàshā gōngshè, jīnxiánlóng gōnggǎo 南汇县文化馆，下沙公社，金祥龙供稿 (Kulturstätte des Kreises Nanhui, Kommune Xiasha, kollektive Arbeit von Jin Xianglong), Juli 1977. „Geming you youle zhangduoren 革命又有了掌舵人 (Die Revolution hat noch einen Steuermann)“. Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社. in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *The revolution still has a helmsman*. E13/449 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-449.php>, zuletzt eingesehen am 18.4.2016, zuletzt eingesehen am 29.4.2016.



Peng Bin 彭彬; Jin Shangyi 靳尚谊. 1977. „Ni ban shi, wo fang xin-zenggei liejun shu canfei junren 你办事我放心-赠给烈军属残废军人 (Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein-den Familien invalider Märtyrer gewidmet)“, Revolutionskomitee der Stadt Lüda, Provinz Liaoning 辽宁省旅大市革命委员会, in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *With you in charge, I'm at ease*. BG E13/824 (Landsberger collection) <http://chinese-posters.net/posters/e13-824.php>, zuletzt eingesehen am 19.4.2016.



Qi Menghui 齐梦慧. Oktober 1978. „Yi Hua zhuxi wei shoude dang zhongyang he quanguo gezu renmin xin lian xin 以华主席为首的党中央和全国各族人民心连心 (Das Zentralkomitee der Partei unter der Führung des Vorsitzenden Hua vereint sich mit allen Völkern der ganzen Nation)“, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *The Central Committee of the Party, with Chairman Hua at its head, unites with the people of all nationalities of the nation*. BG E13/922 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-922.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Shao Guoxing 邵国兴; Zhou Butian 周补田; Zhang Dawei 张大畏. März 1978. „Yiding yao wancheng tongyi zuguode daye 一定要完成统一祖国的大业 (Wir müssen sicher das Ziel der Einigung des Vaterlandes erreichen)“, Shanghai: Shanghai renmin meishu chubanshe 上海人民美术出版社, in, Landsberger, Stefan. 23.11.2013. *We must certainly complete the great task of unifying the mother country*. BG E13/737 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e13-737.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Shen Daci 沈大慈. September 1978. „Hua zhuxi shi zan linglu ren 华主席是咱领路人 (Vorsitzender Hua weist uns den Weg)“. Tianjin: Tianjin Yangliuqing huashe 天津杨柳青画社, in, Landsberger, Stefan. 26.12.2013. *Chairman Hua shows us the way*. BG E13/119 (Landsberger collection), <http://chinese posters.net/posters/e13-119.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Wang Chun 王春; Wu Shangong 武尚功. November 1977. „Hua zhuxi he Dazhai ren xin lian xin (华主席和大寨人心连心)“. Dongcheng: Renmin meishu chubanshe 人民美术出版社, in, Landsberger, Stefan. 6.4.2014. *Chairman Hua's heart and the people of Dazhai's beat as one*. BG E15/319 (Landsberger collection), <http://chinese posters.net/posters/e15-319.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Wang Weirong 王伟戎. September 1978. „Hua zhuxi women re'ai nin 华主席我们热爱您 (Vorsitzender Hua, wir lieben dich von ganzem Herzen)“. n.A., in, Landsberger, Stefan. n.A. *Chairman Hua, we warmly love you*. BG E13/834 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese posters net/16115539729/in/photolist-qQrWSY-qy5mvg>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Wang Yiding 王一定. Juli 1977. „Hua zhuxi huishou women shengli qianjin 华主席挥手我们胜利前进 (Vorsitzender Hua winkt, wir schreiten siegend voran)“. Hangzhou: Zhejiang renmin chubanshe 浙江人民出版社, in, Landsberger, Stefan. 23.11.2014. *Chairman Hua waves his hand, we advance victoriously*. BG E15/279 (Landsberger collection), <http://chinese posters.net/posters/e15-279.php>, zuletzt eingesehen am 31.3.2016.



Wang Yingchun 王迎春; Yang Lizhou 杨力舟. August 1978. „Hua zhuxi laidao women jia 华主席来到我们家 (Vorsitzender Hua besucht unser Zuhause)“. n.A., in Landsberger, Stefan. n.A. *Chairman Hua visits our home*. BG E15/207 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/14978728701/in/photolist-oPBUC8-s9teyX>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Wang Zhaoqing 王肇庆; Wen Guozhang 文国璋; Zhao Shiyong 赵士英; Shu Junci 舒均次. Juli 1977. "Hua zhuxi zai yiliuliu zhongxue jiazhang huishang 华主席在一六六中学家长会上 (Vorsitzender Hua auf dem Elternsprechtag der Mittelschule 166)". Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社. in, Landsberger, Stefan. 6.4.2014. *Chairman Hua at the parents' meeting of No. 166 Middle School*. BG E15/454 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-454.php>, zuletzt eingesehen am 4.4.2016.



Wang Zheng 王征; Qin Dahu 秦大虎. Oktober 1977. „Renmin zhanshi xin xiang dang 人民战士心向党 (Die Herzen der Volkskämpfer wenden sich zur Partei)“, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe 上海人民出版社, in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *The heart of the people's warriors turns to the Party*. BG E15/328 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-328.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Xu Kuang 徐匡. März 1977. „Ni ban shi wo fang xin 你办事我放心 (Wenn du die Sache in die Hand nimmst, kann ich beruhigt sein)“, Chengdu: Sichuan renmin chubanshe 四川人民出版社. in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *With you in charge I am at ease*. PC-1977-007 (Private collection) <http://chinese-posters.net/posters/pc-1977-007.php>, zuletzt eingesehen am 19.4.2016.



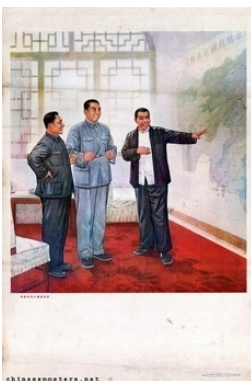
Yan Guiming 阎贵明. Juni 1978. „Hua zhuxi gei zan hui tian li 华主席给咱回天力 (Vorsitzender Hua gibt uns Kraft zurückzukehren)“, n.A., in, Landsberger, Stefan. n.A. *Chairman Hua gives us the strength to return*. PC-1978-003 (Private collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/6726708289/in/photolist-bfq928>, zuletzt eingesehen am 4.4.2016.



Yangquan Mining Bureau No. 2 Mine workers' spare time art group Yángquán kuàng wù jǔ èr kuàng gōng rén yè yú měi shù zǔ 阳泉矿务局二矿工人业余美术组 (Yangquan Minenbüro 2. Amateurlünstlergruppe der Minenarbeiter). November 1976. „Yongyuan kao Mao Zedong sixiang zhandaoyiqie tingcong yi Hua Guofeng zhuyi wei shoude dang zhongyangde zhihui 永远靠毛泽东思想战斗一切听从以华国锋主席为首的党中央的指挥 (Den Kampf für immer führen, sich auf die Mao Zedong Ideen stützen und alle Befehle des Zentralkomitees der Partei unter der Leitung des Vorsitzenden Hua Guofengs befolgen)“, n.A., in, Landsberger, Stefan, n.A. *Waging struggle while forever relying in Mao Zedong Thought, obeying all orders from the Party Central Committee with Chairman Hua Guofeng at its core*. PC-1976-s-001 (Private collection), www.flickr.com/photos/chinese-posters-net, zuletzt eingesehen am 18.4.2016.



Yang Shutao 杨淑涛. September 1977. „Hua zhuxi zai Dazhai 华主席在大寨 (Vorsitzender Hua in Dazhai)“, n.A., in, Landsberger, Stefan. n.A. *Chairman Hua in Dazhai*. E13/661 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/14017237814/in/photolist-nmE1s3>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Yao Tianmu 姚天沐. März 1978. „Xiang gao biao zhun Dazhaixian jinjun 向高标准大寨县进军 (Den Kreis Dazhai zu hohen Standards voranbringen)“, Taiyuan: Shanxi renmin chubanshe 山西人民出版社, in, Landsberger, Stefan. 22.3.2014. *Advance Dazhai District to high standards*. BG E15/679 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-679.php>, zuletzt eingesehen am 1.4.2016.



Zhang Sheng 张胜; Zhang Ruwei 张汝为. Oktober 1977. „Dianji 奠基 (Den Grundstein legen)“, Tianjin: Tianjin renmin meishu chubanshe 天津人民美术出版社, in, Landsberger, Stefan. 11.4.2016. *Laying the foundation*. BG E15/287 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-287.php>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016.



Zhōnggòng shānxī shěng wēi xuānchuán bù, shānxī shěng jūnqū zhèngzhì bù 中共山西省委宣传部, 山西省军区政治部 (Propagandaabteilung des Parteikomitees der Provinz Shanxi, Politische Abteilung der Militärzone der Provinz Shanxi). September 1978. „Gaoju hongqi, zhuqi gangtie changcheng - Jinian Mao zhuxi "daban minbing shi" zhishi fabiao nian zhounian xuanchuanhua zhiyi 高举红旗筑起钢铁长城 — 纪念毛主席“大办民兵师”指示发表廿周年宣传画之一 (Die rote Fahne hochhalten um eine Stahlmauer zu bauen - in Gedenken an das zwanzig Jährige Jubiläum der Anweisung „in großem Ausmaß die Volksmiliz organisieren“ des Vorsitzenden Mao)“, n.A., in, Landsberger, Stefan. n.A. *Hold high the red banner, build up the iron wall of steel - First of four propaganda posters in commemoration of the twentieth anniversary of Chairman Mao's instruction to "organize contingents of the people's militia on a big scale"*, BG E15/455 (Landsberger collection), <https://www.flickr.com/photos/chinese-posters-net/8457544395/in/photolist-dTn8hX-xJwsv>, zuletzt eingesehen am 14.4.2016



Zhong Zhihong 钟志宏; Gao Tongbao 高同宝; Zhang Zengmu 张增木; Zhai Runshu 翟润书. November 1978. „Hua zhuxi he women xin lian xin 华主席和我们心连心 (Vorsitzender Hua und wir sind ein Herz)“. n.A., in, Landsberger, Stefan. 6.4.2014. *Chairman Hua's heart and ours beat as one*. BG E15/314 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-314.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.



Zhong Zhihong 钟志宏; Gao Tongbao 高同宝; Zhang Zengmu 张增木; Zhai Runshu 翟润书. November 1978. „Hua zhuxi he women xin lian xin 华主席和我们心连心 (Vorsitzender Hua und wir sind ein Herz)“. n.A., in, Landsberger, Stefan. 6.4.2014. *Chairman Hua's heart and ours beat as one*. BG E15/315 (Landsberger collection), <http://chinese-posters.net/posters/e15-315.php>, zuletzt eingesehen am 11.4.2016.

Literaturverzeichnis

- Apter, David E.; Saich, Tony. 1994. *Revolutionary Discourse in Mao's Republic*. Cambridge, Harvard University Press.
- Bachmann-Medick, Doris. 2007. *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.
- Barmé, Geremie R. 1996. *Shades of Mao. The Posthumous Cult of the Great Leader*. Armonk; New York; London: M.E. Sharpe.
- Baum, Richard. 1996. *Burying Mao. Chinese Politics in the Age of Deng Xiaoping*. New Jersey: Princeton University Press.
- Bohnsack, Ralf. 2003. „Qualitative Methoden der Bildinterpretation“ in Gogolin, Ingrid (Hg.). *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*. Ausgabe: 6. Jahrg., Heft 2/2003. Hamburg: VS Verlag.
- Breckner, Roswitha. 2008. *Bildwelten – Soziale Welten. Zur Interpretation von Bildern und Fotografien*. Online-Beitrag Workshop & Workshow „Visuelle Soziologie“ vom 23./24.11.2007, www.univie.ac.at/visuellesoziologie/.
- Breckner, Roswitha. 2012. *Bildwahrnehmung – Bildinterpretation, Segmentanalyse als methodischer Zugang zur Erschließung bildlichen Sinns*. Wien: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Deng, Xiaoping. 1981. „Resolution über einige wichtige Fragen zur Geschichte der Kommunistischen Partei Chinas seit der Staatsgründung“, in, n.a. *Peking Rundschau*. Nr. 27, 7. Juli 1981. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur.
- Faulstich, Werner. 2010. *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.
- Fewsmith, Joseph. 2000. „Formal Structures, Informal Politics, and Political Change in China“, in, Dittmer, Lowell; Fukui, Haruhiro; Lee, Peter N.S. (Hg). 2000. *Informal Politics in East Asia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Han, Lei. 2013. „On the Cultural Turn of Translation Studies in China in the New Millennium: A Semiotic Appraisal and Prognosis“. in Wang, Yongxiang (Hg.). *Chinese Semiotic Studies*, Ausgabe 9, Juni 2013. Shanghai: Fudan University.
- Hé Guiyàn 何桂彦. 29.3.2008. „图像转向”与中国当代绘画的图像生存策略. (“Túxiàng zhuǎnxiàng” yǔ zhōngguó dāngdài huìhuà de túxiàng shēngcún cèlùè), veröffentlicht auf <http://www.artda.cn/>, <http://www.artda.cn/view.php?tid=283&cid=1>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015

Hóngqí zázhì biānjí wěiyuánhùi, 红旗杂志编辑委员会. 1976. Hóngqí. 1976, 9, 红旗. 一九七六年 11.

Hopf, Iris. 2011. „Uniform in der Kulturrevolution? Über den Zusammenhang von Schnitttechnik und Ideologie im China der 1960er und 1970er Jahre.“, in, Flitsch, Mareile (Hg.). 2011. *Alltagskulturen Chinas und seiner Nachbarn. Everyday Cultures in China and its Neighbouring Countries*. Nummer 4. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Hua, Guofeng. 1975. *Die ganze Partei mobilisieren für noch größere Anstrengungen in der Landwirtschaft und für den Aufbau von Kreisen vom Typ Dazhai*. Peking: Verlag für fremdsprachige Literatur.

Knight, Nick. 2001. „Dazhai“ in Mackerras, Colin; McMillen, Donald H.; Watson, Andrew. *Dictionary of the Politics of the People's Republic of China*. New York: Routledge.

Lafont, Cristina; Medina, José. 1999. *The Linguistic Turn in Hermeneutic Philosophy*. London: The MIT Press.

Landsberger, Stefan. 1995. *Chinesische Propaganda: Kunst und Kitsch zwischen Revolution und Alltag*. Köln: Dumont.

Landsberger, Stefan. 1996. „Mao as the Kitchen God: Religious Aspects of the Mao Cult During the Cultural Revolution“, in, China Information Journal. Ausgabe 11, July 1996, Sage Publications: Seiten 196-214.

Landsberger, Stefan. 2002. „The Deification of Mao“, in, Chong, Woei Lien (Hg.). 2002. *China's Great Proletarian Cultural Revolution. Master Narratives and Post-Mao Counternarratives*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Landsberger, Stefan. 2011. „Die Vergötterung Maos: Bilder und Praktiken in der Kulturrevolution und darüber hinaus“, in, Opletal, Helmut (Hg.) 2011, *Die Kultur der Kulturrevolution — Personenkult und Politisches Design im China von Mao Zedong*, Gent: Snoeck Publishers.

Landsberger, Stefan. 2014. „The Hua Guofeng cult“, in, Landsberger, Stefan. chinese posters.net, zuletzt eingesehen am 28.5.2015.

Leese, Daniel. 2011. *Mao Cult. Rhetoric and Ritual in China's Cultural Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.

Li Haiwen 李海文. 2011. „Wèi dǎng hé rénmin shìyè fèndòu de yīshēng——jìniàn huá guó fēng tóngzhì dànrén 90 zhōunián, 为党和人民事业奋斗的一生——纪念华国锋同志诞辰 90 周年“, in „Wénshǐ cānkǎo, 文史参考“ Ausgabe 15, 2011. <http://book.people.com.cn/GB/69398/18218059.html>, zuletzt eingesehen am 28.5.2015.

- Liú Wěidōng 刘伟冬. 2012. „图像学与中 国宗教美术研究“, in n.A. *Journal of the National Academy of Art. China Academic Journal Electronic Publishing House*.
<http://ex.cssn.cn/kgx/kgxlllykgxs/201507/P020150710344635902671.pdf>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015)
- Liú Xiǎolín 刘晓琳. 2006. „中国当代油画创作中的图像修辞学转向 (Zhōngguó dāngdài yóuhuà chuàngzuò zhōng de túxiàng xiūcí xué zhuǎnxiàng)“. veröffentlicht auf <http://comment.artron.net/> am 26.12.2006,
<http://comment.artron.net/20061226/n19645.html>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015.
- McFarquhar, Roderick; Schoenhals, Michael (Hg.). *Mao's Last Revolution*. Cambridge: Havard University Press.
- Melchior, Wolfgang. 2011. „Das Dreischrittverfahren, Beschreibung - Analyse - Interpretation“. Unterlagen zum *Proseminar Werbung im Deutschunterricht*. Wintersemester 2011/2012. LMU München: Institut für deutsche Philologie.
- Mitchell, W.T.J. 1994. *Priecture Theory*. Chicago und London: The University of Chicago Press.
- n.A. 18.9.1976. *Huá Guófēng tóngzhì zhì dào cí* 华国锋同志致悼词 (Genosse Hua Guofengs hält einen Nachruf). Běijīng 北京: Xīnhuá shè 新华社.
- n.A. 1976. *After the Tangshan earthquake: how the Chinese people overcame a major natural disaster*. Peking: Foreign Languages Press.
- n.A. 1977. Chairman Hua and the People. in, *China Reconstruct*, Volume XXVI, Nummer 8, August 1977.
- n.A. 11.9.1977. „Máo zhǔxí zài zhōngnánhǎi zhùguò dì dìfāng 毛主席在中南海住过的地方 (Der Ort in Zhongnanhai an dem der Vorsitzende Mao gelebt hat)“, in, *Rénmín Rìbào* 人民日报. Ausgabe 10656 am 11.9.1977
- n.A. Resolution on certain questions in the history of our party since the founding of the People's Republic of China (Adopted by the Sixth Plenary Session of the Eleventh Central Committee of the Communist Party of China on June 27, 1981). Review of the History of the Twenty-Eight Years Before the Founding of the People's Republic, In. *Chinese Communism Subject Archive*, Abschnitt 21.3),
<https://www.marxists.org/subject/china/documents/cpc/history/01.htm> zuletzt eingesehen am 30.Juni 2015.
- n.A. Guānyú jiànguó yǐlái dǎng de ruògān lìshǐ wèntí de juéyì 关于建国以来党的若干历史问题的决议 (Resolution über einige Fragen zur Geschichte der KP Chinas seit Gründung der Staatsgründung), (Yījǐbāyī nián liù yuè èrshíqī rì zhōngguó gòngchǎndǎng dì shíyī jiè zhōngyāng wěiyuánhui dì liù cì quán tǐ huì yì yīzhì tōngguó 一九八一年六月二十七日中国共产党第十一届中央委员会第六次全体会议一致通过 (am 6. Plenum des elften Zentralkomitees der Kommunistischen Partei Chinas am 27.6.1981 einstimmig beschlossen), Abschnitt 21.3),

<http://cpc.people.com.cn/GB/64162/64168/64563/65374/4526453.html>, zuletzt eingesehen am 30. Juni 2015.

Opletal, Helmut (Hg.). 1997. *Mao — Kitsch und Propaganda. Die Sammlung — Helmut Opletal*. Wien: Galerie Atrium ed Arte, Martini & Janac.

Panofsky, Erwin. 1975 „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“, in, n.A. *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln: Dumont.

Pelling, Mark; Dill, Kathleen. (n.a.). *'Natural' Disasters as Catalysts of Political Action*. London: Chatham House.

Rorty, Richard. 1992. *The Linguistic Turn: Essays in Philosophical Method, With Two Retrospective Essays*. Chicago und London: The University of Chicago Press.

Rosenberg, Raphael. 2010. „Dem Auge auf der Spur. Blickbewegungen beim Betrachten von Gemälden – historisch und empirisch“, in, Heidelberger Akademie der Wissenschaften (Hg.). 2011, Jahrbuch der Heidelberger Akademie der Wissenschaften für 2011. Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaften. http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1801/1/Rosenberg_Dem_Auge_auf_der_Spur_2010.pdf, zuletzt eingesehen am 2.10.2015.

Schirra, Jörg R.J., 4.1.2014. "Phänomenologische Bildtheorien“, in, Schirra, Jörg R.J.; Sachs-Hombach, Klaus. 2014. *GIB - Glossar der Bildphilosophie*. http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Ph%C3%A4nomenologische_Bildtheorien, zuletzt eingesehen am 26.4.2016.

Shā Wěi 沙伟. 2013. „Shàng shìjì 50 niándài de Máo Zédōng xuānchuán huà 上世纪 50 年代的毛泽东宣传画 (Mao-Propagandaplakate der 50er Jahre des letzten Jahrhunderts)“, in, Dōngfāng Shōucáng 东方收藏 (Oriental Collection), Ausgabe 12. 2013, Seiten 117–119.

Singer, Wolfgang. 6. 6. 2002. Vom Bild zur Wahrnehmung. Veröffentlicht am 22. 8. 2012 von HubertBurdaStiftung. München. <https://www.youtube.com/watch?v=5YM0oTXtYFM> (zuletzt eingesehen am 1.10.2015)

Slunecko, Thomas; Przyborski, Aglaja. 2012. „Linie und Erkennen: Die Linie als Instrument sozialwissenschaftlicher Bildinterpretation“. in, Slunecko, Thomas; Przyborski, Aglaja (Hg.). *Journal für Psychologie. Jg. 20 (2012), Ausgabe 3: Bilder verstehen – uns selbst verstehen. Zum Stellenwert des Bildes in der gegenwärtigen Psychologie*. veröffentlicht auf <http://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/issue/view/34>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015.

- Teichert, Dieter. 2010. „Erklären und Verstehen. Historische Kulturwissenschaften nach dem Methodendualismus“, in, Kusber, Jan; Dreyer, Mechthild; Rogge, Jörg; Hütig, Andreas (Hg.). 2010. *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken und Perspektiven*. Blefeld: transcript Verlag.
- Teiwes, Frederick C.; Sun, Warren. 2007. *The End of the Maoist Era, Chinese Politics During the Twilight of the Cultural Revolution, 1972–1976*. Armonk, New York, London: M.E. Sharpe.
- Teiwes, Frederick C. 2009. „Hua Guofeng, 1921-2008“, in, Pong, David (Hg.). 2009. *Encyclopedia of Modern China. Volume 2. F-M*. Detroit: Charles Scribner's Sons.
- Tyler, Christopher W.; Chen, Chien-Chung. n.A. *Chinese Perspective as a Rational System: Relationship to Panofsky's Symbolic Form*. San Francisco und Taipei: Smith-Kettlewell Eye Research Institute und Taiwan National University.
- Wang, Ban. 1997. *The Sublime Figure of History*. Stanford, Californien: Stanford University Press.
- Xu, Guangqiu. 2014. „Mao's Death and Hua Guofeng's Tragedy“ in Li, Xiaobing; Tian, Xiansheng (Hg.). 2014. *Evolution of Power: China's Struggle, Survival, and Success*. Plymouth, UK.: Lexington Books.
- Yè Yǒngliè 叶永烈. 2012. Dèng Xiǎopíng. Gǎibiàn Zhōngguó. 1978: Zhōngguó mìngyùn dà zhuǎnzhe 邓小平改变中国. 1978: 中国命运大转折 (Deng Xiaoping. Chinas Transformation. 1978: Die große Wende Chinas Schicksals). Chengdu 成都: Sìchuān rénmin chūbǎn shè 四川人民出版社.
- Zweig, David. 1989. *Agrarian Radicalism in China, 1968-1981*. Harvard University Press.
- Zhāng Xián 张娴. 2010. „让传统诠释现代——中国传统视觉文化在现代广告中的运用. (Ràng chuántǒng quánshì xiàndài——zhōngguó chuántǒng shìjué wénhuà zài xiàndài guǎnggào zhōng de yùnyòng)“. Changsha: Zhong Nan Daxue (中南大学). <http://www.doc88.com/p-077807564933.html> (zuletzt eingesehen am 1.10.2015)
- Zhāng Yǒngxiáng 张永祥. 2013. „从学术转向到文化自觉——改革开放以来我国教育科学的自主性历程 (Cóng xuéshù zhuǎnxiàng dào wénhuà zìjué——gǎigé kāifàng yǐlái wǒguó jiàoyù kēxué de zìzhǔ xìng lìchéng)“, in n.A. (Hg.). 西北师大学报 (社会科学版), *Journal of Northwest Normal University (Social Sciences)*, Ausgabe 50 Nummer 3, May 2013. Lanzhou: China Academic Journal Electronic Publishing House. <http://www.nwnu.edu.cn/UserFiles/File/620130701094034.pdf>, zuletzt eingesehen am 1.10.2015.
- Zōu Yuèjìn 邹跃进. „关于图像转向的思考 (Guānyú túxiàng zhuǎnxiàng de sīkǎo)“, veröffentlicht auf <http://www.doc88.com/p-171327194352.html> (zuletzt eingesehen am 1.10.2015)

Abstract

Hua Guofeng im Bild – Darstellung und Präsenz des Hua Guofeng auf Propagandaplakaten 1976–1980

Hua Guofeng ist als von Mao Zedong selbst auserwählter Nachfolger in die Geschichte der Kommunistischen Partei Chinas eingegangen. Westliche wie chinesische Forschung haben sich mit dieser, für China wichtigen Übergangszeit bereits ausführlich beschäftigt, wodurch ein neuer Forschungsanstoß mit dieser Arbeit gegeben werden soll.

So haben die Kulturwissenschaften in den letzten Jahrzehnten bereits einige Wendungen, sogenannte *turns* durchlebt, welche Paradigmenwechsel und neue Denkweisen in die Forschung miteinfließen lassen. Basis für die Beschäftigung mit Hua Guofeng ist also eine neue und ist vom sogenannten *iconic turn* inspiriert. Dieser versucht die enorme Bilderflut, welche wir im vergangenen Jahrhundert erlebt haben und die zunehmende Präsenz von Bildern als Medium zu verwenden, um die Forschung neu zu inspirieren. Es soll also die Welt durch Bilder erkannt werden als lediglich das Bild selbst.

Die Bildkultur Chinas der letzten Jahrzehnte war stark von den bunten und beliebten Propagandaplakaten geprägt, wodurch diese Forschungsobjekte dieser Arbeit sind. Die Plakate mit Mao Zedong als großen Vorsitzenden der Partei sind dabei auch im Westen sehr bekannt. Hua Guofeng dagegen wird zwischen den beiden Größen Mao Zedong und Deng Xiaoping im Westen eher vernachlässigt. Deshalb soll diese wichtige Übergangszeit durch die Propagandaplakate Hua Guofengs neu bewertet werden und mit Hilfe des Bildes ein neuer Aspekt in die Erforschung der Zeit zwischen 1976 und 1980 gebracht werden.

Die Plakate werden mit einer Kombination aus Roswitha Breckners Segmentanalyse und Erwin Panofskys 3-Ebenen-Modell der Bildinterpretation aufgeschlüsselt. Zunächst wird das tatsächliche Bild in der *vor-ikonographischen Analyse* in seine einzelnen Komponenten aufgeteilt, diese beschrieben und auch die Kompositionsmerkmale herausgearbeitet. Im zweiten Schritt, der *ikonographischen Interpretation* werden diese einzelnen Bildsegmente mit dem Hintergrundwissen aus der Sekundärliteratur verknüpft und die dargestellte Szenerie erklärt. Der letzte Schritt der Analyse, die *ikonologische Interpretation* stellt nun das jeweils behandelte Plakat in den Kontext der anderen Plakate, der Geschichte und der

Forschung. Die Geschichte wird hier mit chinesischen Zeitungsartikeln der Zeit der Veröffentlichung des behandelten Plakates erarbeitet. Durch den Vergleich mit der bestehenden Forschung zu diesem Thema wird die Kontinuität in der Darstellung Hua Guofengs herausgearbeitet.

Der Forschungszugang über Bilder zur Sinologie bedeutet die Verknüpfung verschiedener Sichtweisen und soll einen neuen Anstoß für die Beschäftigung mit dem Medium der chinesischen Propagandaplakate geben.