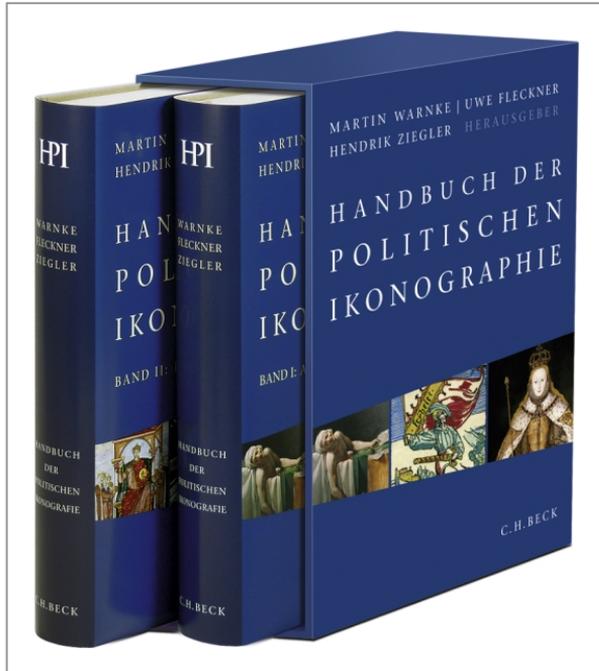


Unverkäufliche Leseprobe



Martin Warnke, Uwe Fleckner, Hendrik Ziegler (Hgg.)

Handbuch der politischen Ikonographie

In 2 Bänden.

Bd. 1: Abdankung bis Huldigung

Bd. 2: Imperator bis Zwerg

1137 Seiten, Im Schuber

ISBN: 978-3-406-57765-9

Kunstwerke und Werbebotschaften, Presse-, Film- und Fernsehbilder, triviale Bild-Erzeugnisse und die Bildarchive des World Wide Web umgeben den Menschen mit visuellen Informationen, die vielfach zwar noch immer an einen Text gebunden sind, aber freilich nicht länger in allein dienstbarer Funktion. Innerhalb der Kunstgeschichte, die für die Erforschung zumindest eines Teils dieser Bilderfülle zuständig sein will, ist es die politische Ikonographie – als historisches Bildphänomen wie als methodisches Rüstzeug –, von der ein Verständnis der komplexen visuell vermittelten

Lebenszusammenhänge der modernen wie nachmodernen Welt zu erhoffen ist. Auch dort, wo das Informations- oder das Propagandaziel solcher Bilder nicht bereits erklärtermaßen dem Bereich des Politischen angehört, werden in diesen dennoch nicht selten Aussagen über die kulturelle, soziale und damit letztlich auch politische Verfaßtheit unserer Welt getroffen. Bittere Aktualität haben gewisse Bilddokumente dabei insbesondere für die mediale Wahrnehmung, aber auch für die strategische Wirklichkeit bewaffneter Konflikte gewonnen: Die Metapher vom Bild als Waffe, lange Zeit eine hybride Selbstüberschätzung der Karikatur, wird zunehmend zur blutigen Realität.

Weit über tausend exemplarische Abbildungen

Marx? Bismarck? Lenin? Schröder?



Gedenken an den 17. Juni: Der russische Bildhauer Lew Kerbel schuf 1971 für Chemnitz (damals Karl-Marx-Stadt) eine Riesenbüste. Die gibt Rätsel auf: Nahm Kerbel einfach einen Lenin, verpasste ihm Bart und Schopf von Marx, karikierte nebenbei Bismarck und sah dabei Schröder voraus? Eine

Kunstaktion soll die Chemnitzer dazu bringen, sich diese und andere Fragen zu stellen. Dazu dürfen sie dem „Nischel“ sogar auf den Kopf steigen. Was die Chemnitzer von dort aus sehen und was sie an den Aufstand vom 17. Juni 1953 denken lässt, steht auf den **Seiten 2, 9 und 11**. Foto Christoph Busse

1 | Unbekannter Verfasser: Marx? Bismarck? Lenin? Schröder?, aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Juni 2008, Titelseite, unter Verwendung von: Lew Kerbel: Karl-Marx-Denkmal, 1969–1971, Bronze, Chemnitz (Fotografie: Christoph Busse)

aus Geschichte und Gegenwart sind in den vorliegenden beiden Bänden versammelt; ein Handbuch ist auf diese Weise entstanden, das nicht zuletzt Anspruch darauf erhebt, eben auch ein Bildhandbuch zu sein, ein Text- und Bilderbuch, das dem Leser und Betrachter vor Augen führt, welche historischen Kontinuitäten und Brüche die Begriffe, Themen und Motive politischer Visualität über die Jahrhunderte hinweg prägen. Und dennoch konnte das *Handbuch der politischen Ikonographie* nur einen Bruchteil dessen zusammentragen, was zweifellos interessante Einblicke verspräche. Wichtige Kunstwerke, wichtige Zeugnisse politischer Bildkultur fehlen daher naturgemäß, und auch im Kanon der traktierten Begriffe muß aus verschiedenen Grün-

den die eine oder andere Lücke verschmerzt werden. Andererseits wird der Leser auf den nachfolgenden Seiten so manche Entdeckung machen; scheinbar beiläufige Begriffe oder Bilder erwiesen sich bei der Arbeit an den einzelnen Beiträgen oft genug als ungewöhnlich erhellend. Die eindrucksvolle Präsenz politischer Bilder und zugleich die Notwendigkeit, diese Präsenz mit dem Handwerkszeug kunsthistorischer Forschung zum Sprechen zu bringen, führt beispielsweise ein fotografisches Fragment vor Augen, mit dem die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 18. Juni 2008 ihre Titelseite ausstattete |Abb. 1|. Mit stechendem Blick fordert ein steinernes Augenpaar unter zusammengezogenen, verschattenden Augenbrauen den Leser heraus; eine markante, scharf geschnittene Nase charakterisiert den abgebildeten Mann, dessen Aussehen den verantwortlichen Redakteur dazu veranlaßte, rhetorisch nach der Identität des Dargestellten zu fragen: «Marx? Bismarck? Lenin? Schröder?» Persönlichkeiten weit auseinanderliegender politischer Standorte werden auf diese Weise in das identifikatorische Spiel gezogen, und schlagbildartig wird deutlich, daß das Gesichtsfragment – es gehört zu Lew Korbels monumentalem Chemnitzer Karl-Marx-Denkmal von 1969–1971 – eine politisch-physiognomische Botschaft vermittelt, die jenseits epochaler Zuordnung und jenseits politischer Überzeugungen das Charisma, den unerbittlichen Überzeugungswillen als entscheidende Charakterzüge eines machtbewußten politischen Protagonisten in Szene setzt. Die Kunstgeschichte wüßte diese Physiognomie auf ihre antiken Vorläufer zurückzuführen; sie wüßte zugleich, die werkimmanenten Besonderheiten von Korbels Bronzeplastik aus dem Kontext der politisch-kulturgeschichtlichen Situation der DDR am Ende der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts abzuleiten. Die Faszination politischer

Bildstrategien zu untersuchen, dieser Faszination dennoch nicht zu erliegen, sondern sie – ganz im Gegenteil – zum nüchternen Gegenstand kunsthistorischer Forschungen zu machen, ist das erklärte Ziel des *Handbuchs der politischen Ikonographie*.

Daß Bilder politisch eingesetzt werden können, daß sie politische Tendenzen zu Ausdruck und Wirkungsmacht bringen und selbst Partei ergreifen wollen, indem sie politische Mächte stützen, verherrlichen, aber auch kritisieren, stellt freilich keine neue Erkenntnis dar. Seit dem 6. Jahrhundert haben die Kirchenväter allmählich eingesehen, daß bei einem Beharren auf alttestamentliche und urkirchliche Bilderverbote die christliche Lehre eine exklusive und elitäre Angelegenheit bleiben müsse. Papst Gregor I. hat deshalb festgestellt, daß das, «was die Bibel denen gewährt, die lesen können, die Bilder den Laien beim Anschauen gewähren», weshalb «das Bild vorzüglich für das Volk als Lektion dient».¹ Solche Überlegungen bescherten der mittelalterlichen Kirche einen unerschöpflichen Bilderreichtum. Aber auch die weltlichen Instanzen konnten nach diesem Vorbild an antike Praktiken anknüpfen und die Künste für eine bildliche Bekräftigung ihrer bestehenden oder erhofften Machtstellung in Anspruch nehmen. Spätestens seit Machiavelli wird die visuelle Repräsentation herrscherlicher Ambitionen bewußt empfohlen, aber auch durchschaut.² Noch im Jahre 1733 erklärte der Zeremonialwissenschaftler Julius Bernhard von Rohr den Nutzen einer sinnlichen Vorstellung der Macht in Anlehnung an die kirchlich-religiösen Argumente: «Sollen die Unterthanen die Majestät des Königs erkennen, so müssen sie begreifen, daß bey ihm die höchste Gewalt und Macht sey, und demnach müssen sie ihre Handlungen dergestalt einrichten, damit sie Anlaß nehmen, seine Macht und Gewalt daraus zu erkennen. Der gemeine Mann, welcher

bloß an den äußerlichen Sinnen hängt, und die Vernunft wenig gebraucht, kan sich nicht allein recht vorstellen, was die Majestät des Königes ist, aber durch die Dinge, so in die Augen fallen, und seine übrigen Sinne rühren, bekommt er einen klaren Begriff von seiner Majestät, Macht und Gewalt.»³

Die kunstgeschichtliche Forschung hat die Indienstnahme der Bildproduktion im politischen Raum immer gesehen, auch wenn ihr im Lauf der eigenen Geschichte andere Fragestellungen meist wichtiger waren und oft noch immer sind. Sie hat in mittelalterlichen Kirchenbauten, in Herrschaftszeichen und Miniaturen ebenso wie in neuzeitlichen Schloßanlagen und Denkmälern die herrscherlichen Anteile und Ansprüche aufgespürt, sie hat die mittelalterlichen und neuzeitlichen Rathausfresken aus kommunalpolitischen Bezügen heraus erklärt, und die großen Gemäldezyklen beispielsweise in den Schlössern der Barockzeit sind ebenso wie zahlreiche architektonisch ungebundene Historien- und Ereignisbilder von der Renaissance bis in die unmittelbare Gegenwart der Neuen Medien hinein in ihrem geschichtlichen Zeugniswert erforscht worden.

Trotz dieser weitverzweigten Forschungsleistungen wird man in den Handbüchern und Lexika der Kunstgeschichte vergeblich nach dem Begriff «Politische Ikonographie» suchen. Weder liegt eine auch nur ansatzweise das Forschungsfeld überblickende Gesamtdarstellung vor, noch wurde eine trag- und leistungsfähige Definition von Begriff und Gegenstand gewagt. Und auch in der Geschichts- und Politikwissenschaft wurde die unmittelbare Verzahnung von politischer Wirklichkeit und visueller Vermittlung allzu lange kaum wahrgenommen; eine Öffnung zu inter- und transdisziplinären Ansätzen sowie die mit ihr gelegentlich verbundene Adaption kunstgeschichtlicher und medienwis-

senschaftlicher Methoden hat aber schließlich doch dazu geführt, daß die Bildwelten des Politischen auch von dieser Seite her seit einigen Jahren zumindest gelegentlich in den Blick genommen werden. In der Kunstgeschichte sind das Themengebiet und der Wille zu seiner Erforschung indes bereits in den sechziger und siebziger Jahren zu beobachten gewesen, als sich – aus der politischen Alltagspraxis heraus – eine neue Aufmerksamkeit für das Gemachte und Inszenierte politischer Repräsentation ausbildete. Erkannt wurde dabei, daß die in solche Zusammenhänge verwickelte Kunst nicht mehr ohne weiteres auch die Wahrheit und Wirklichkeit ihrer propagierten Inhalte verbürgt. Zum Zeugniswert eines historischen Bilddokuments tritt dieser Einsicht zufolge eben auch die Tatsache, daß das Bild nicht bloß historiographisches oder politikgeschichtliches Belegstück sein kann und darf; vielmehr ist die Differenz zwischen dem politischen Sachverhalt, den es zur Anschauung bringt, und dem gattungsspezifischen Eigenleben bildmedialer Vermittlung als methodisch fruchtbar zu machender Mehrwert in Anschlag zu bringen.

Dementsprechend sind seither in der internationalen kunsthistorischen Forschung, und auch in Nachbardisziplinen wie der Ägyptologie, der Archäologie, der Literatur-, Film- oder Theaterwissenschaft sowie vor allem der Geschichtswissenschaft, die performativen Einsätze künstlerischer Produktion, wie sie sich in feierlichen Einzügen und Festen, in Ritualen und Zeremonien, in der Ausstattung der Städte und Gemeinwesen, in der Nutzung alter und neuer Medien, in der Verwendung von Teppichen, Stichwerken, Medaillen, Illustrationen, Flugblättern, Plakaten oder Karikaturen, in Bildzerstörung und Bildraub oder auch in einer Vielzahl populärer Bildäußerungen niedergeschlagen haben, verstärkt in den Blick genommen worden. Nicht wenige

der Kunsthistoriker, die diese Forschungen vorangetrieben haben, kommen gemeinsam mit einer jüngeren Generation kultur- und politikwissenschaftlich versierter Kolleginnen und Kollegen im vorliegenden Handbuch zu Wort. Bereits von 1990 bis 1999 existierte ein Graduiertenkolleg des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg zum Thema «Politische Ikonographie» mit zahlreichen entsprechenden Kolloquien, Vorträgen und Dissertationsvorhaben; gleichzeitig hat ein interdisziplinäres Graduiertenkolleg in Marburg die Kontextforschung mit entsprechenden Themen gefördert. Inzwischen hat sich eine einschlägige Forschungslandschaft herausgebildet, in der durch eine mittlerweile unüberschaubare Fülle von Einzeluntersuchungen sowohl inhaltliche als auch methodische Aspekte der politischen Ikonographie weiteres Profil gewonnen haben; ein Panorama wissenschaftlicher Leistungen ist entstanden, dem die Herausgeber insofern Rechnung tragen wollten, als sie die Vielfalt der Themen und Methoden all jener Forschungspositionen zusammenzutragen versuchten, die sich heute der ästhetisch-symbolischen Dimension von Politik, ihren inszenatorischen und bildstrategischen Mechanismen widmen.

Die in diesen Ansätzen postulierte politische Ikonographie will nachvollziehen, was seit Machiavelli offen ausgesprochen war und im obigen Zitat Bernhard von Rohrs deutlich zum Ausdruck kommt: ein Bewußtsein davon, daß der repräsentative Aufwand an öffentlichen oder halböffentlichen ästhetischen Darbietungen eine gelenkte Inszenierung, eine Scheinproduktion, mithin eine mediale Veranstaltung ist, die auf jeweils spezifische Weise an unterschiedliche Adressaten gerichtet ist und deshalb auch deren Bedürfnisse und Erwartungen in sich aufnehmen muß. Eine so verstandene politische Ikonographie faßt die von ihr behandelten Bil-

der daher nicht als authentische und eindeutige Dokumente politischer Sachverhalte auf, sondern betrachtet sie als interessen geleitete Vorhaben und Strategien, deren Ergebnisse vom Willen eines meist herrscherlichen Auftraggebers, von den Erwartungen eines zu überzeugenden Publikums und gegebenenfalls von der persönlichen Einstellung eines Künstlers oder sonstigen Produzenten geprägt sind oder gebrochen werden. Die im *Handbuch der politischen Ikonographie* behandelten Gegenstandsbereiche umfassen vornehmlich visuelle Inszenierungen politischer Ereignisse und ihrer Protagonisten, sie umfassen Mythen und Motive, Personifikationen und Allegorien politischer Begriffe sowie die Vielfalt ihrer Einsatzmöglichkeiten und Verdichtungen zu Symbolen oder sonstigen Bildformeln. Weil die angestrebte Komplexität dabei am ehesten in der Analyse exemplarischer Fälle zu erreichen ist, haben die Herausgeber angeregt, daß die Bearbeiter der jeweiligen Stichworte in der Regel ein Bildbeispiel, das nicht unbedingt ein Werk der Hochkunst sein mußte, an den Ausgangspunkt ihrer Texte stellen und die an ihm erkannten Strukturen vergleichend in weitere Zeitdimensionen hinein verfolgen. Diesem Vorschlag liegt auch der Gedanke zugrunde, daß die visuellen propagatorischen Strategien verallgemeinerungsfähige Elemente enthalten, die immer wieder neu zur Anwendung kommen können. Indem an ausgewählten Beispielen eine grundlegende Interpretation solcher Bildkomplexe vorgenommen wird, soll auf die Bandbreite der möglichen Nutzung von ästhetischen Formen für politisch relevante Handlungszusammenhänge hingewiesen und zu deren Deutung – durchaus auch im Transfer auf verwandte Gegenstandsbereiche – angeregt werden. Insofern möchte die hier skizzierte politische Ikonographie nicht nur einschlägige Bildmaterialien der Vergangenheit aufarbeiten, sie möchte vielmehr

selbst in eben jenem Sinne politisch sein, daß sie aktualisierbare, aufklärende und kritische Einblicke in den Mechanismus visueller politischer Überzeugungsarbeit vermitteln will.

So wenig den einzelnen Autoren für die insgesamt etwa 140 Stichworte – von Abdankung bis Huldigung, von Imperator bis Zwerg – grundsätzliche Prämissen auferlegt wurden, so sehr waren doch äußerliche Rahmenbedingungen zu setzen: Der Beitrag zu einem jeden Stichwort sollte einen gewissen Umfang an Text und Bildern nicht übersteigen. Für die Abbildungen konnten viele Autoren auf die Bestände des im Hamburger Warburg-Haus eingerichteten Bildindex zur politischen Ikonographie zurückgreifen, der seit Anfang der neunziger Jahre im Wissen um die Pionierleistungen des ehemaligen Hausherrn Aby Warburg und seiner kulturwissenschaftlichen Bibliothek aufgebaut worden ist und zur Zeit etwa 450 000 Bildkarten umfaßt, die unter 120 Lemmata und ihren Unterteilungen eingestellt sind. Die dort gewählte Begrifflichkeit folgt keiner bestimmten, etwa aus der Politik- oder Sozialwissenschaft abgeleiteten Systematik, sondern ist über die Jahre aus der kunsthistorischen Forschungspraxis erwachsen: Offenbar wurden und werden politisch-gesellschaftliche Lebensumstände in meist wiedererkennbare Bildformeln gefaßt, die unter bestimmten, mehr oder weniger festumrissenen Schlagworten zusammengeführt werden können. Der Begriffskanon des Handbuchs geht allerdings über die Ordnung dieses Bildindex hinaus, eine ganze Reihe von Themen und Motiven wurde erst durch die konzeptionelle Arbeit an den vorliegenden Bänden in das Bewußtsein der Herausgeber gerückt; auch spiegelt sich in der Vielfalt der Begriffe die reiche aktuelle Forschungssituation der Kunstgeschichte.

Durch die editorischen Grenzen der Bebilderung lastete ein erheblicher Auswahldruck auf Her-



2 | Plakat der SPD zur Bundestagswahl, Sommer 2005, Berlin, SPD-Parteivorstand, Pressestelle

ausgebern wie Autoren. Methodisch wurde dieser quantitativen Beschränkung dadurch begegnet, daß von vornherein keine endlosen, sozusagen komparatistisch-genetischen Bildreihen beabsichtigt waren, die ein vollständiges Erfassen des Bildmaterials zu einzelnen Schlagworten suggeriert hätten. Im Gegenteil: Das Buch lebt, wie seine Beiträge, vom distinkten Zugriff auf exemplarische Bildzeugnisse, denen es eigen ist, das gewählte Schlagwort einerseits visuell zu verdichten, andererseits einen großen Motivbogen oft über die Jahrhunderte hinweg zu schlagen. Nach Maßgabe der individuellen methodischen Bedürfnisse einzelner Begriffe konnte auf diese Weise einmal eine große Entwicklungslinie von der Antike bis in die Gegenwart zur Anschauung gebracht werden, ein anderes mal die gezielte und treffsichere Analyse einer auch epochal konzentrierten visuellen Situation. Bewußt wurde dabei von den Herausgebern darauf verzichtet, das erhobene Bildmaterial in der Nachfolge Aby Warburgs zu Tafeln nach Art seines *Mnemosyne*-Atlas zu arrangieren: Auch wenn nicht selten die methodische Nähe zu den Bildreihen des großen Kunsthistorikers durchaus beabsichtigt ist, sollte doch ein Gleichgewicht von diskursiver und visueller Argumentation erreicht werden.



3 | Unbekannter Fotograf: Ernst Thälmann auf einer Mai-Kundgebung, Berlin, Lustgarten, 1932, Moskau, Russisches Zentrum zur Aufbewahrung und Erforschung von Dokumenten der neuesten Geschichte

Aus der aktuellen Beschäftigung mit der kultur- und bildergeschichtlichen Arbeit Aby Warburgs konnte eine weitere und vielleicht entscheidende Erkenntnis gewonnen werden: Nicht in erster Linie die Kontinuität einer schlichten, womöglich parataktisch angeordneten Reihe bildlicher Prägungen, sondern die präzise historische Differenz innerhalb kontinuierlich erscheinender Motivketten verspricht durch einen trennscharfen Blick auf den Wandel im Bilddetail den höchsten Erkenntnisgewinn. Betrachten wir beispielsweise ein Wahlplakat der SPD zur Bundestagswahl 2005, dann ist es zwar durchaus richtig, den Gestus der geballten Faust des Kanzlers und Kanzlerkandidaten Gerhard Schröder letztlich auf das Vorbild des sozialistischen Grußes zurückzuführen, wie er in zahlreichen Gemälden, Graphiken und Fotografien dokumentiert ist [Abb. 2–3]. Die nur in Brusthöhe vorgestreckte, ein wenig rhetorisch anmutende Haltung der Hand jedoch, die auf ein demonstratives Ausreizen der Geste offenbar bewußt verzichtet, stellt eine gleichsam sozialdemokratische Variante der einst revolutionären Gebärde dar und wurde mit einem entsprechend

harmlosen Slogan kombiniert («Wer Gerechtigkeit will, muss das Soziale sichern»).

Es ist in einer so komplexen Unternehmung wie dem Handbuch der politischen Ikonographie nicht zu vermeiden, daß inhaltliche Überschneidungen vorkommen. Die Herausgeber haben deshalb in den Texten selbst auf einige Querbezüge hingewiesen. Grundsätzlich wurde jedoch angestrebt, daß jeder Artikel in sich abgeschlossen ist und eine textliche wie bildliche Einheit ergibt.

Die Herausgeber hoffen, daß das Handbuch durch seine prägnante Illustration und eine möglichst erschöpfende wissenschaftliche Erläuterung bildgewordener politischer Begriffe, Protagonisten und Tatbestände auch über die engeren kunsthistorischen Fachgrenzen hinaus das Interesse von Historikern, Politologen, Kommunikations-, Medien- und Kulturwissenschaftlern, Journalisten oder Politikern wecken kann. Auch möchte es für das Hamburger Warburg-Haus als lebendige Einrichtung gegenwärtiger kunsthistorischer Forschung werben und zu einem Benutzen und Weiterführen des Bildindex zur politischen Ikonographie vor Ort ermuntern.

Der Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf und ihren Vorständen Michael Hanssler und Angela Kühnen haben wir nicht nur für einen erheblichen Druckkostenzuschuß zu danken; auch die Einrichtung einer Redaktionsstelle, auf der Yvonne Rickert die editorische Arbeit der Herausgeber kompetent unterstützt hat, ist erst durch die großzügige Förderung der Stiftung möglich gewesen. Marianne Pieper hat vom Warburg-Haus aus das weitverzweigte Netz not-

wendiger Korrespondenz geknüpft und gepflegt; die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg haben durch ihre aktive Anteilnahme das Unternehmen kollegial begleitet. Im übrigen ist unser Vorhaben in nicht mehr als fünf Jahren von der Idee bis zur Drucklegung zum Abschluß gelangt, und das obwohl keinerlei Honorare oder besondere Drittmittel zur Verfügung standen, sondern lediglich das allein tragfähige Eigenmittel, nämlich die Einsicht in den Sinn und die Notwendigkeit einer umfassenden wissenschaftlichen Erkenntnisleistung angesichts der Herausforderungen, die eine vielschichtige politische Bildkultur an all jene richtet, die – als Staatsbürger oder aus Profession – mit den visuellen Phänomenen des Politischen Tag um Tag konfrontiert werden. Den nahezu hundert Autoren, unter ihnen ausgewiesene Experten ver-

wandter geisteswissenschaftlicher Fächer sowie gerade auch jüngere Kolleginnen und Kollegen, gilt der besondere Dank der Herausgeber. Daß der Verlag sich von der gemeinsamen Motivation hat überzeugen lassen und Stefanie Hölscher mit der Verwirklichung des riskanten Unternehmens betraut hat, verdient unsere höchste Anerkennung.

Anmerkungen

- 1 Brief an Bischof Serenus von Marseille, Oktober 600, zit. nach *Theologische Realenzyklopädie*, hg. v. Horst Balz, Gerhard Krause u. Gerhard Müller, Bd. VI, Berlin 1980, S. 544.
- 2 Vgl. Niccolò Machiavelli: *Il Principe*/Der Fürst, hg. v. Philipp Rippel, Stuttgart 1986, Kap. XVIII, S. 138 f.
- 3 Einleitung zur *Ceremoniel-Wissenschaft* Der grossen Herren [...], Berlin 1729, ²1733, Reprint, hg. v. Monika Schlechte, Weinheim 1990, S. 2.