Ikonographie

Neue Wege der Forschung

Herausgegeben von
Sabine Poeschel

Universitätsbibliothek Wuppertal

W00125954

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Umschlagabbildung: Sandro Botticelli, „La Primavera“ (Der Frühling) (um 1477/78).
Galleria degli Uffizi. © akg-images / Electa.

21
KBK 1476



Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2010 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-21666-6

2009/15524

Inhalt

Sabine Poeschel
Einleitung: Zur Aktualität der Ikonographie 7

I. Kontinuität und Legitimation der Ikonographie

Svetlana Alpers
Einleitung 13

Justus Müller Hofstede
„Wort und Bild" 31

Horst Bredekamp
Götterdämmerung des Neuplatonismus 59

Martin Warnke
Politische Ikonographie 72

II. Einführungen in die Ikonographie als Methode

Frank Büttner / Andrea Gottdang
Wege zur Deutung von Bildinhalten 86

Gabriele Kopp-Schmidt
Architektur-Ikonologie und politische Ikonologie 95

Max Imdahl
Ikonik oder Strukturanalyse 100

III. Wiederentdeckte Ansätze und neue Ideen

Erwin Panofsky
Imago Pietatis 117

Christian Tümpel
Rembrandts Ikonographie: Tradition und Erneuerung 141

Anne-Marie Bonnet
Auguste Rodin. Der Kuss – die Paare 158

IV. Zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera" – Eine kontroverse Debatte

Frank Zöllner
Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis „Primavera" 173

Michael Rohlmann
Botticellis „Primavera": Zu Anlass, Adressat und Funktion von mythologischen Gemälden im Florentiner Quattrocento 200

Sergiusz Michalski
Venus als Semiramis: Eine neue Interpretation der Mittelfigur in Botticellis Primavera 224

Auswahlbibliographie 233

Personenregister 237

Abbildungsnachweis 240

Martin Warnke: Politische Ikonographie. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2/2003, Köln 2003, S. 5-16.
Deubner Verlag, Köln

Martin Warnke

Politische Ikonographie

Bauten, Bilder oder Kunstwerke wurden seit eh und je als Träger politischer Botschaften verwendet. Monumentale Bauten signalisieren ökonomische und politische Macht. Denkmäler feiern kriegerische Ereignisse oder große Leistungen und Tugenden. Gemälde und Grafiken aktualisieren Geschichte, Traditionen oder greifen in aktuelle Meinungskämpfe ein. Solcher Instrumentalisierung hat sich die Kunst der Moderne weitgehend entledigt. Doch werden die alten Aufgaben stärker denn je in der Bildproduktion der Massenmedien gestellt und erledigt.

In vielfacher Weise sind Bilder mit dem politischen Leben verbunden. Nicht zufällig heißt die einflussreichste Zeitung in Deutschland BILD-Zeitung. Am einschlägigsten und wirksamsten wird eine Nachricht, wenn sie zugleich mit einem Bild belegt werden kann. Wenn ein Nachrichtensprecher im Fernsehen sagen muss: „Wir haben noch keine Bilder", dann heißt das so viel, wie dass es diese Nachricht eigentlich noch gar nicht gibt. Das Gewicht eines politischen Ereignisses in den Nachrichtensendungen oder in den sie beliefernden Nachrichtenagenturen richtet sich gerne nach der Quantität und Qualität des verfügbaren filmischen Bildmaterials.

Zu allen Zeiten war unter den Herrschenden und Politikern die Meinung verbreitet, sie könnten über Bilder die Untertanen am wirksamsten beeinflussen, und sie müssten deshalb erhebliche Mittel in die bildliche Umsetzung politischer Botschaften investieren. Auch die christliche Kirche hat das ihr ursprünglich vorgegebene Verbot, Bilder herzustellen und in der religiösen Praxis zu benutzen, schließlich aufgegeben mit dem Argument der Volksnähe bildlicher Mitteilungen: „Die Bilder sind die Bibel der Analphabeten". Im Mittelalter und in der Neuzeit hat man immer wieder gemeint, für das Volk seien Bilder wirksamer als Worte, visuelle Erfahrungen prägten sich einfachen Gemütern stärker ein als verbale Mitteilungen.

Politische Architektur

Unter den künstlerischen Gattungen, die in alteuropäischen Gesellschaften politisch relevant geworden sind, spielt die Architektur schon aus ökonomischen Gründen eine Hauptrolle. Das Bauen war schon für sich eine segensreiche staatliche Maßnahme: „Denn er war ein friedlicher Fürst, und der es dafür hielt, daß man viel armen Leuten damit dienet, wenn man bauet", so heißt es im 16. Jahrhundert von dem sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen. Die fürstliche Bautätigkeit umfasste sowohl sicherheitspolitische Maßnahmen wie Festungs-, Grenz- oder städtischen Mauerausbau als auch infrastrukturelle Maßnahmen im Straßen-, Lager- oder Wasserbauwesen. Wenn man im späten Mittelalter den Turmbau zu Babel darzustellen hatte, ließ man ihn gerne unter der Aufsicht und in der Gegenwart des Königs Nimrod aufwachsen, wohl weil man sich eine so große Unternehmung ohne staatliche Bauherrenschaft nicht vorstellen konnte. An der Bedeutung des baulichen Sektors, der durch große Behörden und Ministerien sowie durch umfangreiche Gesetzeswerke immer noch erweitert wurde, hat sich bis heute kaum etwas geändert. An dem biblischen Beispiel vom Turmbau zu Babel zeigt sich auch eine andere Eigenart herrschaftlichen oder staatlichen Bauens, die mit rein pragmatischen Zwecken nur wenig zu tun hat. Staatliche Bauten können in Gestalt und Größe Formen annehmen, die von den Bauzwecken nicht mehr abzuleiten sind. Es kommt immer wieder vor, dass Staaten selbst Nutzbauten, wie Staudämme oder Kraftwerke, so ausführen, dass sie die größten der Welt sind, auch wenn ihr energiepolitischer und ökologischer Sinn umstritten ist.

Superlative als Propagandamittel

Welche Stadt das größte Hochhaus, welcher Staat den höchsten Fernsehturm hat, kann zu deren Prestige erheblich beitragen. Darin äußert sich eines der ebenso einfachen wie geläufigen Motive politischer Architektur: Mit einem imposanten Bau kann ein Regime nach außen und nach innen immer noch den größten Respekt erwerben. Baustellen- und Industriebesichtigungen gehören zum unausweichlichen Programmpensum eines jeden Staatsbesuchs. Monumentale Bauten, Justizpaläste, Regierungsgebäude oder Bahnhöfe demonstrieren Konkurrenz- und Wettbewerbsfähigkeit, aber sollen auch einfach Bewunderung und Ehrfurcht hervorrufen. Die Magistralen der Metropolen des Ostblocks, die, wie die Stalinallee in Berlin oder entsprechend in Rostock oder Magdeburg, gegen alle soziale Vernunft aufgeführt wurden; olympische Bauten, hauptstädtische Großprojekte, prunkvolle Gästehäuser gehören zu den archi-

tektonischen Manifestationen der Macht, des Geltungs- oder Prestigebedürfnisses. Sie bestätigen Nietzsches Eindruck, dass Architekturen „eine Art Machtberedsamkeit in Formen" sind.

Bedeutungsträgerschaft

In vielen Fällen sind einem politisch motivierten Bau nicht nur quantitative Merkmale wie Größe, Höhe oder Lage gegeben, sondern es kommt eine eigene Semantik ins Spiel, die dem Bau ein Zeichensystem zuordnet, das mit Bedeutungen befrachtet und lesbar ist. Fahnenmaste, Auffahrten, Treppen, Portalfiguren, Giebelstatuen, aber auch Fresken oder Mosaike können Bauten zu Trägern ganzer politischer Programme machen. Der Baukörper und seine Teile können aber auch unmittelbar symbolische Gestalt annehmen: Eine Kuppel kann in einem Parlament das überwölbende Volk meinen, Burg- und Zinnenmotive können in einem zivilen Bau Grundsatzfestigkeit signalisieren, sakrale Elemente aus dem Kirchenbau, wie Türme oder Rundfenster, können einen profanen Bau feierlich einstimmen (Houses of Parliament in London).

Denkmäler

Der offensichtlichste Einsatz von Kunstwerken für politische Zwecke geschieht durch Denkmäler. Sie werden in der Regel in Form von Skulpturen erstellt, die auf einem Sockel stehen, obwohl auch Malereien und Bauten die Aufgabe eines Denkmals übernehmen können. Diese Aufgabe besteht darin, durch ein sichtbares Zeichen die Erinnerung an bedeutende Persönlichkeiten oder wichtige Ereignisse wirksam zu halten. Diese Definition besagt, dass von einem politischen Denkmal nur gesprochen werden kann, wo es an eine bestimmte oder allgemeine Öffentlichkeit gerichtet ist. Unter den Taten und Ereignissen, deren in einem Denkmal gedacht werden kann oder an die gemahnt werden kann, zählen Schlachten und Siege, gefallene Soldaten, unterdrückte Rebellionen, die Fertigstellung einer Straße oder Brücke, das Zusammentreffen zweier Herrscher, zwischenstaatliche Friedensschlüsse oder ähnliche Ereignisse, die den Zeitgenossen als denkwürdig erscheinen.

Begriff und Methode

Der Begriff der denkmalwürdigen bedeutenden Persönlichkeit ist seit der Antike nahezu ausschließlich an die Person eines Herrschers oder

hoher weltlicher oder geistlicher Amtsträger gebunden. Zur Beurteilung und Deutung eines politischen Denkmals gilt es, drei Faktoren zu bedenken:

- den Initiator, der das Denkmal anregt,
- das Thema des Denkmals, also das gefeierte Ereignis oder die gefeierte Person, und
- die Adressaten, an die sich das Denkmal richtet, und die in einem bestimmten Raum erreichbar sind.

Die Kräfte, die das Denkmal initiieren, können eigene Absichten verfolgen, die mit den Werten, für die das Thema des Denkmals steht, wenig mehr zu tun haben, obwohl sie immer auch mit zu bedenken sind. Aber jene Absichten müssen, wenn sie verstanden werden und Wirkung haben sollen, Rücksicht auf die Adressaten nehmen, so dass auch deren Wertvorstellungen mit im Denkmal enthalten sein können. Nicht weniger wichtig jedoch ist die Nachgeschichte des Denkmals, da sich dadurch, dass jede Zeit und jedes Publikum dem überlieferten Denkmal einen eigenen Sinn zuteilt, eine selbstständige Wirkungsgeschichte des Denkmals ergibt.

Eine Extremform des personalen politischen Denkmals: Das Reiterdenkmal

Im Mittelalter gibt es das öffentliche Denkmal, das einer Person gewidmet ist, offenbar nicht. Dessen anspruchsvollste Form ist gewiss das Reiterdenkmal. Noch im 15. Jahrhundert, als die ersten Reiterdenkmale als Personaldenkmäler auftauchen, stehen diese in einem übergeordneten kirchlichen oder sepulkralen Zusammenhang. Seit dem 16. Jahrhundert entwickelt sich von Italien aus das Bedürfnis oder die Notwendigkeit, auf öffentlichen Plätzen durch Reiterdenkmäler oder Standbilder die herrschaftliche Autorität zu rechtfertigen, sichtbar zu repräsentieren oder für die Dynastie auch in Zukunft zu sichern. Als das früheste frei auf dem Platz aufgestellte Reiterdenkmal gilt dasjenige, das 1581 bis 1594 für Herzog Cosimo Medici im Auftrag seines Nachfolgers Ferdinand von Giambologna gegossen wurde. Seither reißt die Kette absolutistischer Reiterdenkmale nicht ab: In Frankreich wird 1614 Heinrich IV. für den Pont Neuf, Ludwig XIV. 1699 auf der Place Vendôme auf einem drei Meter hohen Sockel und 1703 Schlüters Reiterdenkmal für den Großen Kurfürsten an der Schlossbrücke enthüllt, etwa gleichzeitig solche in Düsseldorf und Dresden.

Die Problematik des Denkmals

Es ist auffallend, dass im 18. Jahrhundert die ersten und meisten öffentlichen Denkmäler Feldherren gesetzt wurden. Sie werden durch Popularität geschützt. Jedes gesetzte Denkmal braucht und verkörpert eine Akzeptanz des Publikums, welche die Sicherheit gewährt, dass es stehen bleiben kann. Trotz der deutlichen Signalwirkung, die Denkmäler für die Sicherung und Durchsetzung eines absoluten Regiments haben konnten, waren sie doch nie selbstverständlich: Sowohl Leonardos Projekte für Reiterdenkmale der Sforza und Trivulzio in Mailand, als auch Kaiser Maximilians Reiterdenkmal am Chor von St. Ulrich in Augsburg kamen nicht zustande. Auch die Pläne, Kaiser Karl V. in Rom ein Reiterdenkmal zu setzen, zerschlugen sich. Daran mögen viele Gründe schuld gewesen sein, aber es zeigt, dass diese Form personaler Selbstdarstellung nur in einer Art Sicherheitszone realisierbar war. Selbst Ludwig XIV. war sein Denkmal auf der Place Vendôme nicht geheuer, jedenfalls ließ er die Inschrift dahingehend verändern, dass sein Ruhmes- und Verewigungsanspruch gemildert erschien. König Friedrich III. in Berlin hat vielleicht aus ähnlichen Gründen statt eines Reiterdenkmals für sich selbst, wie es ursprünglich geplant war, Schlüter das seines Vaters gießen lassen.

Der Vorwurf der Idolatrie

Eine Demonstration herrscherlicher Überlegenheit durch Denkmäler konnte in vieler Hinsicht problematisch werden. Dass sich Papst Bonifaz VIII. Ehrenstatuen über Stadttoren und in Kirchen errichten ließ, wurde vom französischen König als Idolatrie verurteilt, ein Vorwurf, der den Rückfall in heidnische Praktiken meinte. Dabei war die Statue, die man dem Papst am Rathaus zu Orvieto setzte, ebenso vom Rat der Stadt beschlossen worden wie die vergoldete Ehrenstatue, die man ihm in Bologna 1301 auf dem Rathausplatz gewidmet hat. Die Geschichte des politischen Denkmals ist nicht unwesentlich bestimmt von der Möglichkeit, dass es wieder beseitigt werden kann. Ein Denkmal öffentlich aufzustellen, bedeutet, des Respektes der Untertanen sicher zu sein, denn ein Denkmal für eine Persönlichkeit setzt deren Beliebtheit und Würdigkeit voraus. Auch war nie vorauszusehen, wie lange der Respekt vor der im Denkmal gefeierten Person dieses vor Veränderungen und Verunstaltungen schützen würde. Komplementär zur Denkmalsetzung verläuft die Geschichte der Denkmalzerstörung.

Denkmalzerstörungen

Sie muss nicht immer von unten erfolgen. In Antwerpen hatte sich im Jahre 1571 der spanische Statthalter Alba in der dortigen Zitadelle, durch welche die Stadt beherrscht wurde, ein lebensgroßes bronzenes Standbild von dem einheimischen Erzgießer Jacques Jonghelinck setzen lassen. Es war aus sechs erbeuteten Kanonen gegossen, was auch die Inschrift auf dem Sockel verkündete: „EX AERE CAPTIVO". Für die Bürger von Antwerpen war dieses Denkmal eine Provokation, doch nicht sie haben es eingeschmolzen. Der Sturz des Denkmals des Statthalters ist nach Albas Rückberufung im Jahre 1577 auf Anordnung des spanischen Königs Philipps II. erfolgt, den Alba in den Niederlanden zu vertreten hatte. Der König wollte die Bürger Antwerpens nicht unnötig provozieren. Solche Beispiele einer Denkmalbeseitigung gibt es überall immer wieder. Noch 1647 ist ein Kreuz, das 1291 König Edward an der Stelle, an welcher der Sarg seiner Gemahlin auf dem Weg nach Westminster abgesetzt worden war, hatte errichten lassen, auf Befehl des Parlamentes beseitigt worden. An der Porta Capuana in Neapel wurde eine Marmorgruppe, welche die Krönung König Ferdinands von Aragon feierte, schon 45 Jahre später anlässlich des Einzugs Kaiser Karls V. durch dessen Wappen ersetzt. In Frankreich hat kaum ein königliches Denkmal die Revolutionszeit überlebt, es sei denn es war das eines so beliebten Königs wie Heinrich IV. 1794 wurde auch in Neuss eine Statue, die man 1475 Kaiser Friedrich III. für gewährte Hilfe gesetzt hatte, beseitigt. Deshalb ist verständlich, dass manches Regiment zögerte, sich durch Denkmäler öffentlich zu exponieren. Es verdient festgehalten zu werden, dass vor dem 18. Jahrhundert in Deutschland in den großen weltlichen Residenzen München und Stuttgart, in den katholischen Kurfürsten- und Bischofssitzen und in den protestantischen freien Reichsstädten kein einziges Denkmal stand.

Die bürgerliche Denkmalwut

Im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Denkmalwut, greift das Bürgertum aktiv in die Denkmalgeschichte ein, indem es seinen Geistesgrößen Denkmäler setzt und diese als geistige Heroen gegen die panegyrischen Herrscherehrungen stellt. Nach ganz vereinzelten Denkmälern, etwa für Erasmus 1621 in Rotterdam oder dem Rundtempel mit der Büste Leibnizens 1790 in Hannover, setzt im 19. Jahrhundert eine dichte Se-

rie solcher Denkmäler für Dichter und Denker ein: in Wittenberg 1819 für Luther, dann, 1837, in Nürnberg für Dürer und in Mainz für Gutenberg, 1839 in Stuttgart für Schiller, 1844 für Goethe in Frankfurt, 1852–1857 in Weimar gemeinsam für Goethe und Schiller. Denkmäler für Herrscher und Staatsmänner werden jetzt oft von Bürgern veranlasst und durch breite Sammlungsaktionen finanziert. Die Bismarckdenkmäler und Wilhelmstürme, die durch studentische oder städtische Sammelaktionen in Gang gebracht worden waren und ganze Landschaften überzogen, sind die markantesten Zeugen einer flächendeckenden Denkmalbesetzung in politischer Absicht.

In der englischen, in der amerikanischen, vor allem aber in der französischen und dann der russischen Revolution gehört der Sturz von Denkmälern zu den markanten politischen Aktionen, die oft von den neuen Machthabern angeordnet worden waren. In dieser Hinsicht hat jedoch die Gegenwart die eindrucksvollsten Beispiele zu bieten: Von den zahllosen kommunistischen Denkmälern in allen Ländern des ehemaligen Ostblocks steht fast keines mehr; diejenigen, die überleben, wirken, als seien sie einmal von einer Sekte gesetzt worden. Offensichtlich sieht die postsozialistische Gesellschaft in den Denkmälern eine Gefahr, so wie ihre Begründer von ihrer Wirkung sich einen Gewinn versprachen.

Öffentliche Bilder

Die politischen Signale, die von Architektur und Skulptur ausgehen, rechnen damit, dass eine politische Botschaft vor einer breiteren Öffentlichkeit auf Dauer bestehen kann. Die Malerei dagegen hat zeitlich und räumlich einen eingeschränkteren Wirkungsradius und kann dafür deutlichere Aussagen machen. Die unverblümtesten Selbsterhöhungen kaiserlichen Amtsverständnisses wurden im frühen Mittelalter in der Sphäre der Buchmalerei vorgenommen, die in der Regel einen persönlichen Adressaten hatte. Wand- und Tafelbilder sind gewöhnlich nur in Zimmern zugänglich. Die Städte lassen in den Amtsstuben der Rathäuser manchmal umfangreiche Bilderzyklen ausführen, um die Maximen eines guten Regiments oder die Gefahren eines tyrannischen Regiments darzulegen. In den Rathäusern finden sich auch oft jene „Gerechtigkeitsbilder", in denen anhand von Exempla aus der Bibel oder aus der römischen Geschichte politische Normen verdeutlicht wurden. In den Schlössern weltlicher Herren werben oft mythologische Programme, welche die Legitimation eines fürstlichen Regiments und seiner Prinzi-

pien vor Augen führen. Auch die Wandmalereien und Teppiche breiten ein ähnliches Gedankengut in den Innenräumen aus.

Die Öffentlichkeit der Plätze

Es ist ein deutliches Zeichen einer sich ausbildenden Öffentlichkeit, wenn solche Bildprogramme auch auf den Straßen und Plätzen vorgetragen werden. Über ephemere Inszenierungen auf Triumphbögen konnten einziehende Herrscher durch Gemälde oder Lebende Bilder auf die Nöte und Wünsche der Bürger hingewiesen werden. Dabei wird ein lebender Fürst gerne als Jupiter, Mars, vor allem aber als Herkules „verkleidet", denn Herkules ist der Inbegriff des wohltätigen, wagemutigen Tugendhelden. Von Frankreich geht im 16. Jahrhundert eine Tendenz aus, den Herkules als Redner zu zeigen und seine Autorität auf Überzeugungsleistungen zu stellen – ein Indiz dafür, dass man monarchische Gewalt neu zu begründen versucht. In spätmittelalterlichen Städten wird es im Norden wie im Süden üblich, durch umfangreiche Fassadenmalereien auch moralische und politische Grundsätze zu verkünden. Die intellektuellen Ansprüche an die Maler werden durch solche programmatischen Explikationen allmählich so hoch, dass Handbücher herausgegeben werden, die mit mythologischen und allegorischen Deutungsangeboten behilflich sind. Seit circa 1600 entwickelt sich aus der Impresenkunst ein eigenes spezialisiertes Genre von politischer Emblematik, die dann für Rathausausstattungen, wie z.B. in Nürnberg, ausgiebig genutzt wird. Die Technik der Wandmalerei hat in sozialistischen Ländern noch in jüngster Zeit eine Wiederbelebung erfahren. Aber auch in den westlichen Demokratien sorgen die unverhofft auftauchenden „murals", die aggressiven Attacken der „Sprayer", für eine dauernde Irritation der Behörden und Bürger.

Politische Grafik

Die politische Bedeutung der Kunst in der Neuzeit ist in hohem Maße davon bestimmt, dass die Bilder mobil und reproduzierbar geworden sind. Um 1400 waren die neuen Techniken des Bilddrucks, der Holzschnitt und der Kupferstich, erfunden worden, und um 1500 tauchen die ersten politischen Flugblätter auf, die diese Techniken nutzen. In der Reformationszeit, vor allem in den Bauernkriegen, werden illustrierte Flugblätter Hauptmittel des politischen Kampfes. Im Niederländischen

Freiheitskampf und im Dreißigjährigen Krieg erreicht diese Form der politischen Auseinandersetzung einen neuen Höhepunkt, um dann erst wieder mehr als ein Jahrhundert später in der Französischen Revolution hervorzutreten.

Die grafischen Techniken sind staatlicherseits schon bald auch für die Rechtfertigung oder Popularisierung der Herrscher eingesetzt worden. Sie hatten den Vorteil, dass sie neben Bildern auch die Möglichkeit textlicher Erklärungen boten. Schon früh sind Herrscherbildnisse als Grafiken hergestellt worden. Kaiser Maximilian (Abb. 2), der einer der ersten gewesen ist, der diese Techniken in ihrer Wirkungsmöglichkeit erkannt hat, hat in seinem Testament bestimmt, dass zu seinem Gedächtnis in allen Amtsstuben sein gestochenes Bildnis aufgehängt werden sollte. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wachsen diese grafischen Bildnisse zu regelrechten politischen Traktaten aus, wo sie auf dem Rahmen mit aufwändigen allegorischen Apparaten versehen sind. Auch werden vor allem im 17. Jahrhundert große Bildprogramme, die aus Anlass von Festen zu Prinzengeburten oder fürstlichen Hochzeiten, oder von Einzügen in untertänige Städte für einen Augenblick geschaffen worden waren, durch grafische Dokumentationen weiter verbreitet.

Besonderes Interesse der Forschung verschiedener Fachgebiete haben in den letzten Jahren die Flugblätter gefunden, die seit dem 16. Jahrhundert die politischen Entscheidungen und Ereignisse begleiten. Erstmals finden in diesem Medium kritische oder oppositionell gesinnte Gruppen und Kräfte ein öffentliches Gehör.

Aus den satirischen und polemischen Elementen dieser Flugblattbilder entwickelt sich in England und dann in Frankreich die politische Karikatur, die mit den Zeitungslithografien von Daumier ihre ästhetische und argumentative Höchstform erreicht. Nicht selten wird in Karikaturen Politik nicht nur kommentiert, sondern auch provoziert. Sie stellt die Toleranzschwellen eines politischen Systems immer wieder auf die Probe.

Bilderchroniken

Die politische Bildpublizistik operiert nicht immer parteiisch. Nicht selten beabsichtigt sie eine chronistische Darstellung, einen objektiven, wahrscheinlichen Bildbericht. Schlachten, Kuriositäten, Hinrichtungen, Festivitäten, Zeremonien, fürstliche Begegnungen oder bemerkenswerte Ereignisse werden in Bildern berichtet und befriedigen ein schier unersättliches Nachrichtenbedürfnis. Im Zeitalter der Aufklärung entsteht ein besonderer Bilderdienst, derjenige des Bänkelsängers, der eine „herum-



Abb. 2: Bildnis des Kaisers Maximilian I. 1519, Hamburg, Archiv des Warburg Hauses

ziehende Person ist, die auf öffentlichen Plätzen historische Ereignisse, Mord- und Räubergeschichten etc., meist unter Hindeutung auf ein aufgerolltes, den Gegenstand darstellendes Gemälde, theils singend, theils erzählend vortragen". Im 19. Jahrhundert hatten die Bilderbögen, die zu

allen denkbaren Ereignissen auf der Welt eine Bildberichterstattung erstellten, einen bewusstseinsprägenden Erfolg. Es sind die Vorformen der Bildreportage, die dann durch die Entwicklung der Fotografie, des Films und des Fernsehens zur universalen Visualisierung aller politischen Akte führt.

Das Bild als Stellvertreter

Ein noch wenig ausgeleuchtetes Feld politischer Ikonografie ist die konkrete Verwendung oder der reale Einsatz der Bilder in der politischen Sphäre. Bilder sind oft als Objekte genutzt worden, wenn es darum ging, Untertanen unmittelbar zu bedenken oder auszuzeichnen. Wenn ein Herrscher in eine Stadt einzog, wurden Medaillen und Münzen mit dem Bildnis des Herrschers unter das Volk geworfen. Solche Medaillen konnten aber auch gezielt eingesetzt werden. An goldenen Ketten befestigt, wurden Medaillen in unterschiedlichen Kategorien für unterschiedliche Grade der Anerkennung und Tugendprämierung feierlich verliehen.

Eine Art Analogiezauber, der die Identität zwischen Bild und Abgebildeten insinuiert, könnte zu Grunde liegen, wenn politische Gegner mit Hilfe von Bildnissen bestraft und verfolgt werden. Im spätmittelalterlichen Italien breitete sich die „Schandmalerei" aus, die Hochverräter, die nicht mehr greifbar waren, mit Hilfe von Bildern dingfest zu machen versuchte. Von einem Florentiner Hauptmann, den der Papst um 1377 gegen Florenz eingesetzt hatte, wird berichtet: „Die Florentiner aber verfolgten ihn wie einen Verräter und ließen sein Bildnis an alle Türen malen, wie er nackt am Galgen hing, so als hätten sie ihn nackt erhängt." Prominente Künstler, darunter auch Botticelli, mussten solche Bilder malen. Nach einem Attentat auf den Bischof von Lipari im Jahre 1534 wurde Gregorio Magalotti verurteilt und „auf die Fassade des Kapitels gemalt als Rebell mit den Händen auf den Rücken gebunden". Ebenso üblich war die Verbrennung von Gegnern als Puppen, so etwa, als 1586 in London die Puppen des Papstes und des entthronten Königs den Flammen übergeben wurden. Damals beschloss auch das Pariser Parlament, entflohene Majestätsverbrecher sollten durch eine öffentliche Scheinhinrichtung bestraft werden. So wurde Coligny als strohgestopftes Mannequin hingerichtet.

In orientalischen Ländern wird die Verbrennung von Bildnissen, von Fotos und Fahnen noch häufig im politischen Kampf praktiziert. Auch jene Nachricht, wonach die chinesische Regierung mit tödlicher Gewalt gegen die Demonstranten auf dem Platz des Himmlischen Friedens in dem Augenblick eingegriffen hätte, als diese eine Puppe der New Yor-

ker Freiheitsstatue vorzeigten, vermittelt noch etwas von dem urtümlichen Glauben, dass mit dem Bild eine reale Stellvertretung des abgebildeten Gehaltes gewährleistet werde.

Bild und Image

Die eminente Bedeutung, die das Bildnis des Herrschers gewinnen kann, erklärt auch, warum sich Potentaten zu allen Zeiten um das richtige Erscheinungsbild bemüht haben. Kaiser Maximilian I. hat persönlich Bildnisentwürfe korrigiert. Später wurde es verboten, Herrscherbildnisse ohne die Erlaubnis des Hofes auszugeben: Es wurde als wichtig erachtet, dass das richtige, dem decorum, dem allgemeinen Geschmack gemäße und ziemliche Bildnis verbreitet wurde. Darüber hinaus wurde es als ein Majestätsverbrechen angesehen, das Bildnis des Königs zu beschädigen oder zu zerstören. Bis heute ist das Bildnis der öffentlichen Personen in besonderer Weise gegen Angriffe geschützt.

Im 20. Jahrhundert hat das Herrscherbildnis sowohl in faschistischen wie in kommunistischen Regimen hypertrophe Formen angenommen, wie sie kaum je zuvor in der Geschichte vorgekommen sind. Andererseits jedoch haben im 20. Jahrhundert auch politische Gruppen weiterhin Bildnisse als Kampfmittel „von unten" eingesetzt. Mit dem Bildnis Che Guevaras konnten studentische Gruppen in den siebziger Jahren eine erstaunliche Resonanz erzielen. Selbst in islamischen Bewegungen, wo ja eigentlich Bildverbot herrscht, spielen bei Massenaktionen die Bildnisse der ersehnten oder verehrten Führer eine wichtige Rolle.

Schluss: Künstlerdienste

In einer Holzschnittillustration Hans Burgmairs zu Kaiser Maximilians „Weisskunig" tritt der Kaiser an die Staffelei des Malers, der soeben recht fantastische Dinge auf die Leinwand gebracht hat, und flüstert ihm, wie eine inspirierende Muse, Anweisung zur „pesserung" des Bildes zu, wie die Beischrift sagt. Die Szene illustriert die damals noch selbstverständliche Tatsache, dass nämlich die Kunst ihrem Brotgeber hörig zu sein habe. Anton van Dyck hat im Jahre 1635 in seinem letzten Selbstbildnis sein Verhältnis zu seinem König allegorisch als Beziehung zu einer Sonnenblume gedeutet: Stolz wendet er sich aus dem Bild und wirft den Blick auf den Betrachter, wobei er mit der Linken die Adelskette mit der Bildnismedaille des Königs an sich drückt und mit der Rechten

auf die Sonnenblume zeigt; sie ist das Symbol königlicher Gunst und Gnade, deren sich van Dyck mit diesem Bildnis dankbar vergewissert, und in denen er sich sonnen kann. Das Ausscheiden der modernen Kunst aus gesellschaftlichen Praxis- und Dienstbeziehungen, heißt nicht, dass diejenigen Bedürfnisse und gesellschaftlichen Belange, die in vormodernen Zeiten durch Kunstwerke gedeckt, befriedigt oder geweckt wurden, heute nicht mehr gegeben wären und nicht mehr bedient werden müssten. Bilder und deren Konsum spielen seit dem 20. Jahrhundert eine größere Rolle als je zuvor. In Deutschland sitzt durchschnittlich jeder Mensch 3,5 Stunden am Tage vor dem Fernseher, in Amerika ist es wesentlich mehr. Es gibt außerhalb der Arbeit nichts, was eine so konzentrierte Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die Werbeetats der Industrie, der Parteien und Regierungen, die Investitionen der gesellschaftlichen Institutionen für ihre visuelle Ausstattung übersteigen alle Vorstellungen und Maßstäbe, die entsprechende Institutionen in der Vergangenheit je zu ihrer Ausstattung und Selbstdarstellung aufgewendet haben. Die Mittel und visuellen Strategien, die dabei zur Anwendung kommen, können durchaus denjenigen entsprechen, welche in der alten Kunst gebräuchlich waren. Bevor die Kunst autonom geworden war, hatte sie politische und alltägliche Handlungen nicht nur abgebildet, sondern auch inszeniert und für bestimmte Blickrichtungen und für bestimmte Interessen verwertbar gemacht. Dieser Bedarf ist nach wie vor vorhanden, sogar in einem Ausmaß, das die Möglichkeit der konventionellen Künste weit übersteigt.

Die Aufgabe, bei wenigen relevanten Leuten für einen Fürsten zu werben, konnte in früheren Epochen durch ein gemaltes oder gemeißeltes Bild oder durch eine entsprechende Allegorie angemessen erledigt werden. Für die Herstellung eines massenwirksamen Bildes, das in einer demokratischen Öffentlichkeit jedermann erreichen soll, waren die neuen reproduzierenden Medien, insbesondere die Fotografie und die von ihr abgeleiteten Bildtechniken sehr viel besser geeignet.

So werden z.B.Bildnisse von Herrschern und politischen Köpfen für einen demokratischen Wahlkampf so massenhaft gebraucht, dass der Künstler mit seinen handwerklichen Mitteln, mit Pinsel und Palette, den Bedarf gar nicht mehr decken könnte. Doch bleiben wesentliche Bestandteile der Präsentation und des Herstellungsverfahrens der Bildnisse alter Kunst gültig und brauchbar. So hat Kaiser Maximilian gelegentlich die Korrektur eines Münzbildnisses von sich verlangt, weil es aussah, „als ob ich schlichte". Die zahllosen nachweisbaren Verschönerungen an alten Herrscherbildnissen entsprechen den Prozeduren, die in den Fernsehstudios, in den „Masken" praktiziert werden: Vor dem Fernsehauftritt

lässt man sich am lebendigen Leib zum Bildnis stilisieren: man lässt sich schminken, achtet auf die richtigen Einstellungen; man lässt Lesepulte konstruieren, damit es so aussieht, als ob man frei spreche; man lässt sich den Himmelsblick wegtrainieren, da er jeden Fernsehauftritt verdirbt. Längst sind es nicht mehr die Maler, die solche Idealbilder ausgestalten, dies müssen in einem anderen Medium der Regisseur, der Kameramann oder die Cutterin leisten, wobei die alten Verfahren auch nach dem grundlegenden Medienwechsel, den das Bildnis erlebt hat, noch zur Anwendung kommen.

Die Politische Ikonografie behandelt also ihre historischen Gegenstände in dem Bewusstsein, dass die Mittel und Wege, die dabei zum Einsatz kommen, immer noch gültig sind. In den Kunstwerken der Vergangenheit sind vielfach Wünsche und Normen, gesellschaftliche Bedürfnisse und Fantasien sinnlich veranschaulicht worden, die noch heute die Menschen bewegen. In gleichem Maße jedoch sind auch Ideologien, Verdrehungen der Wahrheit, Überblendungen der Wirklichkeit durch Kunstwerke befördert worden.

Auswahlbibliografie

Harald Keller, Denkmal, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 3, Stuttgart 1954, Sp. 1257-1297.

Ulrich Keller, Reitermonumente absolutistischer Fürsten, München 1971.

Hans-Ernst Mittig/Volker Plagemann (Hrsg.), Denkmäler im 19. Jahrhundert, München 1972.

R. Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des W.Jahrhunderts, München 1975.

Wolfgang Harms (Hrsg.), Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. 4 Bde., Tübingen/München 1980-1989.

Martin Warnke (Hrsg.), Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute, Köln 1984.

Helmut Scharf, Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals, Darmstadt 1984.

Adolf Reinle, Das stellvertretende Bildnis, Zürich, München 1984. Klaus Herding/Rolf Reichhardt, Die Bildpublizistik der Französischen Revolution, Frankfurt a. M. 1989.