

Politische Ikonographie

Die Sichtbarkeit der Gesellschaft. Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte

Prof. Dr. Dietrich Erben
Technische Universität München
Lehrstuhl für Theorie und Geschichte
von Architektur, Kunst und Design
erben@tum.de

Die Sichtbarkeit der Gesellschaft. Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte

Dietrich Erben

Sowohl die politische Ikonographie als auch die kritische Kunstgeschichte führen eine Auseinandersetzung mit dem Begriff und den Realitäten der Gesellschaft. Dabei verschränken sich bei diesen methodischen Anliegen der Kunstgeschichte Politik und Gesellschaft. Wie alle historisch eminent aufgeladenen Elementarbegriffe sind auch Politik und Gesellschaft kaum definierbar, und genau mit dieser Offenheit sehen sich auch die kunsthistorischen Methoden konfrontiert. Beim Begriff des Politischen besteht für die politische Ikonographie eine von Anfang an gegebene und bis heute nicht bearbeitete methodische Problematik in der Gleichzeitigkeit von Politik als Organisation von Entscheidungshandeln, als Struktur der öffentlichen Kommunikation und als Sphäre der Fiktion. Beim Politischen geht es, mit anderen Worten, sowohl um Regieren und Verwalten als auch um die öffentliche Aushandlung im Modus von Narrationen. In denjenigen Bildern, die sich die politische Ikonographie vornimmt, sind diese Spannungsverhältnisse in höchst komplizierter Weise reflektiert. In Bezug auf den Gesellschaftsbegriff ist sowohl für die politische Ikonographie als auch für die kritische Kunstgeschichte die Frage nach der Sichtbarkeit des Gesellschaftlichen grundlegend. Dabei stellt sich das Problem der Sichtbarkeit auch in Bezug auf den Gesellschaftsbegriff selbst: Denn bei gesellschaftlichen Ressourcen handelt es sich nur zum geringen Teil um visuelle Gegebenheiten. Zwar gibt es, wie gerade neuerdings wieder in der Soziologie betont wird (Steets 2015; Schroer 2022), die Gesellschaft als vielfältige visuelle Realität, zu ihr zählen etwa Menschen und andere Lebewesen, Versorgungsgüter wie Lebens-

mittel und Kleidung, materielle Räume und Artefakte wie z. B. Bilder. Hingegen bleibt die Gesellschaft in der Mehrzahl ihrer Ressourcen und vor allem in ihrer Totalität gänzlich unsichtbar. Der Soziologe Armin Nassehi hat diesen Zwiespalt jüngst so formuliert: „Das Problem des Gesellschaftsbegriffs ist es, dass dieser eine Adresse formuliert, die stets abstrakt bleiben muss, die also nicht wirklich positiv vorliegt und deren Sichtbarkeit stets eine vermittelte Sichtbarkeit ist – eine begrifflich vermittelte Sichtbarkeit.“ (Nassehi 2023, 86) Diese Begriffsvermittlung, die Gesellschaft überhaupt erst denk- und vorstellbar macht, ist gerade bei komplexen sozialen Interaktionen unabdingbar, das gilt für Standes- und Klassenhierarchien, für Gruppen- und Geschlechterdifferenzen, für zeitlich ausgedehnte Handlungsroutinen und Lebensformen oder für gesellschaftliche Kommunikation in allen Spielarten.

Auf all diese für sich genommen unsichtbaren Gesellschafts- und Politikbedingungen richten sich auch die zentralen Fragen der einschlägig gesellschaftlich interessierten Kunstgeschichte. So dürfte es sich bei der von Nassehi angesprochenen „begrifflich vermittelten Sichtbarkeit“ um eine letztlich semantische Nachfrage handeln, welche die Verstehbarkeit und die Geltung des Gesellschaftsbegriffs umschreibt, nicht jedoch auf das Tatsächliche der Visualität von Gesellschaftsphänomenen zielt. Aber gerade dies ist die generelle Erkenntnisabsicht der Kunstgeschichte in ihrer methodischen Ausformulierung als politische Ikonographie und Gesellschaftskritik – die Vermittlung zwischen der Gesellschaft in ihrer grundsätzlichen Unsichtbarkeit und der Gesellschaft in ihrer

partiellen visuellen Evidenz. Aus der Perspektive der Kunst ist die Frage der Sichtbarkeit stets auch die der Darstellbarkeit.

Es begründet sich wohl aus diesem ebenso fundamentalen wie auch schwierigen Vermittlungsanspruch, dass es eine umfassend ausgearbeitete und wie auch immer konzipierte Methodik der politischen Ikonographie und der gesellschaftskritischen Kunstgeschichte bislang nicht gibt. Das ist vor dem Hintergrund des Gesagten erklärbar – und es ist durchaus kein Nachteil. Denn was sehr wohl vorliegt, sind mittlerweile unzählige Fallstudien zur politischen Ikonographie sowie überzeugende Vermessungen der Gegenstandsfelder und der Methodenansätze. Man beharrt in den seit etwa den späten 1960er Jahren vorgelegten Studien also weniger auf dem, was man programmatisch intendiert, als auf dem, was man tut.

Programmatische Absichten

Bei der politischen Ikonographie handelt es sich um eine speziell gekennzeichnete inhaltliche Ausrichtung innerhalb der allgemeinen, maßgeblich von Warburg und Panofsky, teilweise auch von der historischen Realienkunde geprägten ikonographischen Forschung. Die Großschreibung des Adjektivs „politisch“ signalisiert terminologische Verbindlichkeit, und ihre maßgebliche Institutionalisierung erfolgte in der deutschen Kunstgeschichte durch Martin Warnke am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Im Jahr 1990 wurde die „Forschungsstelle Politische Ikonographie“ mit dem dort angesiedelten „Bildindex zur Politischen Ikonographie“ eingerichtet (vgl. Bildindex 1993); gleichzeitig nahm das Graduiertenkolleg „Politische Ikonographie“ (1990–99) die Arbeit auf (vgl. Michels 2023, 115–122). Das von Warnke mitherausgegebene Handbuch *Politische Ikonographie* (2011) steckt im Rahmen eines zweibändigen Begriffsnachschlagewerks die Motivbereiche des Forschungsfeldes ab. Aktionsbegriffe (z. B. „Abdankung“, „Bündnis“, „Folter“), Bildtypen (z. B. „Allegorie“, „Bildnis“) und Gegenstände (z. B. „Landkarte“, „Pflasterstein“) sowie Organisations- und Institutionenbegriffe („Demokratie“, „Partei“, „Polizei“)

wechseln sich bei den 141 alphabetisch sortierten Stichworten ab. Einleitend angesprochen werden einige zentrale Strukturprobleme der Erkenntnisinteressen: Erstens geht es unter dem Stichwort der „performativen Einsätze künstlerischer Produktion“ um eine mediale Wirklichkeitserzeugung von Politik. Zweitens handelt es sich bei Bildproduktionen grundsätzlich um Anpassungsleistungen und „Ausgleichsprodukte“ (Aby Warburg), indem sie auf der einen Seite Auftraggeberinteressen unterliegen und auf der anderen Seite normativ gefassten Publikumserwartungen folgen. Drittens ist bei Bildern mit einem „gattungsspezifischen Eigenleben bildmedialer Vermittlung“ zu rechnen; dies betrifft, wiederum in deutlicher Rezeption von Warburgs Ideen der Mnemosyne, der Pathosformel und der „Bilderfahrzeuge“ vor allem „kontinuierlich erscheinende Motivketten“, welche dem politischen Bild Prägnanz, Wiederholbarkeit im Rahmen entsprechender Kontexteinpassungen und Wiedererkennbarkeit sichern (Politische Ikonographie 2011, Bd. I, 9–12).

Schlagwortartig zugespitzt lässt sich das Programm der politischen Ikonographie mit den Begriffen von Interesse, Institution und Image umschreiben: Kunstproduktion beruht auf mehr oder minder explizit formulierten und politisch relevanten Strategien; sie ist über die personalen Konstellationen von Auftraggeber:innen, Künstler:innen und Rezipient:innen hinaus in anonymisierte institutionelle Strukturen eingebunden – dazu gehören etwa repräsentative Zwänge, Beauftragungsketten und Kunstmarktstrukturen und nicht zuletzt epochentypische Geschmackskonventionen; schließlich sind Kunstwerke in einem umfassenden Sinn in eine Intentionalität der Imagebildung einbezogen, d. h. sie folgen normativen Erwartungen des Kunstgebrauchs, der Künstler:innen, Besteller und Publikum gleichermaßen betrifft. Man kann dabei an die normativen Images von Genie, Mäzen, Connoisseur oder Kunstsammler denken.

Eruiert werden im Rahmen der politischen Ikonographie programmatische Inhalte von visuellen Mitteilungen. Dabei wird der Begriff des Politischen in

zweifacher Weise kritisch reflektiert: Bei der Auseinandersetzung mit den Herrschaftsverhältnissen geht es nicht nur um faktisches – und erst recht nicht um stets erfolgreiches – Herrschaftshandeln, sondern zugleich um das Inszenatorische und um den proklamatorischen, letztlich fiktionalen Charakter der politischen Repräsentation (Politikstile 2016). Darüber hinaus sollen die zahllosen Konfliktfelder der politischen Proklamation untersucht werden. Relevant sind damit Fragen von gesellschaftlichem Dissens und Widerstand gegen die Staatsgewalt und vom Vermögen der Kunst, diese Konflikte in einer den künstlerischen Medien eigenen Souveränität zu artikulieren. Der Widerstand artikuliert sich allerdings nicht nur in der Kunst selbst. Er kann sich auch gegen die Kunstwerke selbst richten, wie dies vielfach von der Bildersturmforschung, die mit dem berühmten, von Martin Warnke herausgegebenen Band *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks* (1973) initiiert worden war, dargelegt wurde (Tauber 2009). All dies berührt den Sachverhalt, dass die politische Wirklichkeit durch eine ästhetische, historisch fassbare Normativität und einen kulturellen Habitus geprägt ist.

Begrifflichkeiten und Intentionen

Der Begriff der politischen Ikonographie wurde im außerdeutschen Sprachraum offenbar nur als direkte Übersetzung aus dem Deutschen vereinzelt aufgenommen. Im angelsächsischen Sprachraum wird für die Benennung ähnlicher Erkenntnisinteressen der Machtbegriff weiterhin bevorzugt, die Rede ist dann von „images of power“ und von „power and imagination“. Es spricht viel dafür, die politische Ikonographie zunächst als einen strikt funktionalistischen und zugleich einen gegenüber dem Politischen skeptisch eingestellten methodischen Ansatz zu beschreiben, bei dem das Politische vor allem als ein System von Herrschaft und daraus resultierender Machtungleichheit verstanden wird. Doch eine solche machtfixierte und damit die Realität sozusagen homogenisierende Charakterisierung wäre vereinfacht, denn die politische Ikonographie dringt als Methode stets auf die Herausarbeitung kritischer Potenziale.

Zum einen werden Kunstwerke weniger befragt als affirmative Dokumente gesicherter Herrschaftsverhältnisse, denn als Indikatoren für Interessens- und Herrschaftskonflikte. Mit der gesellschaftsbildenden Kraft politischer Konflikte richtet sich auch der Blick auf den Status der Kunst als kritisches Medium. Zum anderen bleibt die Erschließung der ästhetischen Sphäre ein zentrales Anliegen der Interpretation. In diesen beiden methodischen Aspekten des Konflikts und der Kritik trifft sich die politische Ikonographie mit der kritischen Kunstgeschichte.

Der Begriff der kritischen Kunstgeschichte ist ein Sammelbegriff für die Anwendung sehr spezieller unterschiedlicher Zugriffe und findet sich in methodischen Vorworten von Publikationen eher im Sinne einer synthetisierenden Umschreibung. Begriffsgeschichtlicher Anknüpfungspunkt war, neben den nur sporadisch und kurzzeitig erschienenen *Kritische[n] Berichte[n] zur kunsthistorischen Literatur* (1927/29–1938), deren Titulatur in der Zeitschrift des 1970 gegründeten Ulmer Vereins als *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* (seit 1973) aufgenommen wurde, sozusagen historisch folgerichtig die Kritische Theorie. Mit diesem Bezugsrahmen der Gesellschaftsanalyse verband sich auch für die kritische Kunstgeschichte der Anspruch, Gesellschaftsreflexion und politisches Engagement aufeinander zu beziehen oder – wie es im öffentlichen Jargon der 1970er Jahre hieß – der wissenschaftlichen Theorie die politische Praxis auf den Fuß folgen zu lassen. Konkret hieß das, die institutionellen und ideologischen Bedingungen der Kunstproduktion zu untersuchen und auf dieser Grundlage insbesondere die kunsthistorische Methodik, die Curricula in der Lehre, die Museumspraxis und die Publikationsstrategien (v. a. mit Beiträgen in der Tagespresse, in Ausstellungskatalogen und eigenen Zeitschriften) zu reformieren.

Deutlicher als offenbar im deutschsprachigen Bereich fand die kritische Kunstgeschichte in Großbritannien und den USA eine verbindliche terminologische und inhaltliche Festlegung. Ein früher Beleg ist der mit „Critical Art History, or a Transformation of

Values“ übertitelte Beitrag von Kurt W. Forster für die Zeitschrift *New Literary History* (Bd. 3, 1972, 459–470). Mit dem Publikationsort deutet sich auch an, dass sich die New Art History an der Neuausrichtung der Literaturwissenschaften zu orientieren suchte. In dem Band *The New Art History. A Critical Introduction* konnte von Jonathan Harris nach etwa drei Jahrzehnten eine reichhaltige Bilanz der einschlägigen Forschungspraxis gezogen werden (Harris 2004). Die weit gefassten Themenfelder werden ausführlich mit Literaturangaben dokumentiert: Terminologisch werden gegenüber der New Art History die Bezeichnungen „critical, social, or radical art history“ favorisiert; erkennbar werden damit auch die Kontinuitäten mit den seit den frühen 1970er Jahren aktuellen sozial-historisch orientierten Milieustudien, beispielsweise von Michael Baxandall, Timothy J. Clark, Rosalind E. Krauss, Linda Nochlin, Claire Farago oder Griselda Pollock. Im deutschsprachigen Raum haben einzelne Autor:innen eine explizit marxistische Kunstgeschichte konzipiert, die sich maßgeblich auf Carl Einstein, Max Raphael, Meyer Schapiro und Theodor W. Adorno bezieht; genannt seien beispielhaft Hanna Deinhard, Jutta Held, Otto Karl Werckmeister und Regine Prange.

Das etwa gleichzeitig zur methodischen Übersicht von Harris erschienene lexikalische Handbuch der *Critical Terms For Art History* (zuerst 1996, erweitert 2003) signalisiert, dass sich die kritische Kunstgeschichte methodisch stabilisiert hat (Critical Terms 2003). Sortiert sind die insgesamt 31 Einträge (in der Erstaufl. noch 22 Artikel) in fünf Sektionen („Operations“, „Communication“, „Histories“, „Social Relations“, „Societies“). Diese offenen Überschriften deuten an, dass es sowohl um geschichtliche Kontexte und Konstruktionen (z. B. „Modernism“, „Avant-Garde“, „Collecting/Museums“) als auch um systematisch-diachrone Phänomene (z. B. „Representation“, „Sign“, „Narrative“, „Gender“) geht. Ein paralleles Projekt wurde für die Architektur unter den Vorzeichen von *Critical Approaches to Architecture* initiiert; Themenfelder sind in diesem umfangreichen Reader unter anderen Informelle Siedlungen, Archi-

tektur im Anthropozän, Grenz- und Lagerarchitekturen, resiliente Bauten oder aktuelle Phänomene der architektonischen Aufmerksamkeitsökonomie wie Stararchitekt:innen oder Signature Buildings (Critical Approaches 2020)

Politische Ikonographie und kritische Kunstgeschichte verbinden als Methodenkonzepte einerseits ähnliche Erkenntnisinteressen, andererseits bestehen aber auch erhebliche Differenzen. Beide teilen eine grundlegende Orientierung auf die politisch-gesellschaftlichen Bedingungsverhältnisse, die jedoch bei der kritischen Kunstgeschichte deutlich markanter im Hinblick auf identitätspolitische Überlegungen hin personalisiert sind. Beide machen sich zwar die Analyse einer gesellschaftlichen Wirklichkeit und deren Anschlussfähigkeit an politische Gegenwartsdiagnosen zur Aufgabe, doch während hier die politische Ikonographie weiterhin für das Verfahren einer historisch-kritischen Rekonstruktion der Vergangenheit plädiert, folgt die kritische Kunstgeschichte einem konstruktivistischen Geschichtsverständnis, das von der grundsätzlich narrativen Herstellung von Vergangenheit ausgeht. Wenn man es zugespitzt formulieren will, so stehen sich hier ein modern-rationalistischer und ein postmodern-konstruktivistischer Ansatz gegenüber.

Patronageforschung

Die umfassende gesellschaftshistorische Erforschung der Bedingungskontexte der Kunstproduktion im hermeneutischen Gesamtrahmen der ästhetischen Trias von Herstellen (Auftrag und Werk-erfindung), Darstellen (Form und Inhalt) und Betrachten (Werküberlieferung und Rezeption) bringt es mit sich, dass die Analyse der Auftragsverhältnisse und -situationen eine nachdrückliche Aufwertung erfuhr. Unter den Vorzeichen von Interessensbildungen und Programmabsichten, die sich im Kunstwerk manifestieren, zogen die Auftraggeber mit den Künstlern und dem Publikum gleich, und so etablierte sich neben den im engeren Sinn ikonographischen Untersuchungen zu Bildprogrammen und Motivketten, wie sie im genannten Bildhandbuch rubriziert sind (Politi-

sche Ikonographie 2011), die kunsthistorische Patronageforschung als zentrales Untersuchungsfeld.

Die Erforschung von Auftraggebern und Auftraggeberinnen gehörte schon seit der Konstituierung des Fachs zu den Fragestellungen der Kunstgeschichte. Bedeutende methodische Vorleistungen erbrachte Jacob Burckhardt, der sie unter den Vorzeichen einer „Erforschung der Bedingtheiten“ und einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ erörterte; für die Papstmonarchie hatte bereits Ludwig von Pastor in seiner *Geschichte der Päpste* (1879–1928) dem Mäzenatentum der einzelnen Päpste materialreiche Abschnitte gewidmet; spezielle Pionierleistungen wie das dreibändige Werk von Norbert Lieb über *Die Fugger und die Kunst* (1952, 1958, 1980) blieben hingegen vereinzelt. Erst mit Francis Haskells Buch *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963) kam die Patronageforschung zu regelrechter Popularität (Haskell 1980). Der Erfolg des Buches verdankt sich mehreren Faktoren: der auflagenstarken Erstpublikation bei Yale und den späteren Paperback-Wiederauflagen; der Bedeutung des Themas der italienischen Barockmalerei in ihrer europäischen Rezeption durch Künstler, Reisende und den Kunstmarkt; die Untersuchung heterogener Auftraggebergruppen in exemplarischer Breite; die allgemein formulierte Fragestellung in Bezug auf die „relations between art and society“, die sich, so die These des Autors, tatsächlich nur als Beziehungen, nicht aber als mechanische Gesetzmäßigkeiten („underlying laws“) fassen lassen (Haskell 1980, VIII).

Nach *Patrons and Painters* beteiligten sich an der Patronagedebatte nicht nur die Kunstgeschichte, sondern gleichermaßen Archäologie, Literatur- und Musikgeschichte sowie die historische Forschung. So sind der klassischen Künstler- und Architekten-monographie in einem biographischen Modus der Parallelvitzen zahlreiche Auftraggeberbiographien an die Seite gerückt. Selbstverständlich wurde die gesellschaftliche Elite der Monarchen, Dynastien und Adeligen damit bedacht; bei den kirchlichen Auftraggebern differenziert sich das Spektrum in Kirchen-

fürsten, Konfessionsgruppen, Orden und Klöster. Hinzu treten Fallstudien zu Ministern, Favoriten und Kurtisanen, zu Kommunen und Korporationen, zu patrizischen und bürgerlichen Familien und zu Militärunternehmern – kaum ein gesellschaftlicher Funktionsträger, der oder die nicht aus der Perspektive der Kunstpatronage in den Blick genommen worden wäre. Ich selbst habe mich mit der administrativ organisierten und daher nurmehr vermittelt an individuelle Entscheidungen gebundenen Kunstpatronage des frühmodernen Staates in einer transnational vergleichenden Perspektive auseinandergesetzt (Erben 1996; Erben 2004).

Im „kubikat“ sind unter der Verschlagwortung „Mäzenatentum“ aktuell (Mai 2024) über 2.500 Titel verzeichnet. Wenn unter dem Schlagwort „Patronage“ mit wenigen Ausnahmen nur fremdsprachige Titel (250 Nachweise) aufgeführt sind, so dokumentiert dies die weiterhin volatile Begrifflichkeit in den verschiedenen Fachsprachen, bestätigt aber alles in allem die Konjunktur des Forschungsprogramms der Patronagestudien in der internationalen Forschung. Das Interesse richtet sich in der Patronageforschung darauf, die politisch-gesellschaftlichen Funktionsträger – heißen sie nun Patron, Stifter, Mäzen oder Auftraggeber – aus der Perspektive ihrer Aktivitäten als Besteller von Kunstwerken und Bauten in den Blick zu nehmen. Der traditionelle Mäzen, den man ganz im Sinn des Taufpaten Gaius Maecenas und der alten Dekorumslehre vor allem nach seinem für die Kulturentwicklung maßgeblichen Bedürfnis nach Prachtentfaltung und seiner Magnifizenz („magnanimitas“ und „magnificentia“) beurteilte, wurde konzeptionell durch den Patron ersetzt. Ihn betrachtet man im sozialgeschichtlichen Gefüge von Patron-Klientel-Beziehungen und man suchte ihn nun vorrangig in seinen für die Politik relevanten, mit den Mitteln der Kunst betriebenen manifesten gesellschaftlichen Machtinteressen zu verstehen. Es ist evident und beabsichtigt, dass die Patronageforschung, die ihre Gegenstände explizit von der Akteursgruppe der Auftraggeber konfiguriert, Ergebnisse der historischen Forschung und soziologische Fragestellungen

integriert (Oevermann 2007, Kunst der Mächtigen 2007). Doch ist zugleich das Anliegen deutlich, dass die mit der Patronageforschung befassten Autorinnen und Autoren eine Kunstsoziologie der Produktionsbedingungen stets nur als Ausgangspunkt sehen wollen, um von den historischen Entstehungsbedingungen her die ästhetische Sphäre zu erschließen. Bereits Martin Warnke stellte das Schlusskapitel seines Buches *Bau und Überbau* unter die Überschrift „Die Überleitung zur Form“ (Warnke 1984).

Politische Form

Der Formbegriff ist der Kunstgeschichtsschreibung ferngerückt. Wolfgang Kemp hat mit guten Gründen festgestellt, dass der Formbegriff anscheinend vor allem durch die *turns* seit den 1970er Jahren obsolet geworden ist, dass er bisweilen durch den Strukturbegriff ersetzt wurde und dass „Material“ zum Gegenbegriff aufstieg. Im genannten Handbuch der *Critical Terms For Art History* (2003) fehlt der Formbegriff symptomatisch, während er hingegen, wie Kemp weiter beobachtet, in der Soziologie und insbesondere in der Systemtheorie geradezu unverzichtbar ist (Kemp 2019). Im Grunde bestätigte sich die Distanz zu einem im Kunstwerk selbst zu analysierenden Formbegriff zuletzt noch – dies ist ein zugegeben ebenso ausschnittsweiser wie persönlicher Eindruck – auf dem 36. Deutschen Kunsthistorikertag 2022 in Stuttgart. Die Verbandstagung hatte sich zwar „Form Fragen“ als Kongressthema gestellt, doch sie betrieb primär die Historisierung des Formbegriffs. So war viel die Rede von der historischen Rekonstruktion von Formdebatten und von den Entwicklungssträngen kunsthistorischer Formanalyse sowie von der normativen Exegese des Formbegriffs im Sinne von ästhetischer Validierung der „idealen“ oder „guten Form“.

Für die politische Ikonographie und die kritische Kunstgeschichte wäre daher nicht nur der Formbegriff wiederzugewinnen, sondern auch ein politischer Formbegriff auszuarbeiten. Dazu wurden herausfordernde Vorschläge von anderen Disziplinen, vor allem den Literaturwissenschaften, gemacht. Franco Moretti kommt unumwunden zu der Feststellung,

dass es sich bei Formen um „Grundrisse sozialer Verhältnisse“ handle, weshalb „Formanalysen stets Machtanalysen“ seien (Moretti 2016, 59). Beispiele sind unter anderen hegemoniale Textgattungen wie der europäische Roman oder die Tragödie und marktrelevante literarische Kanonbildungen. Die Analogien zu den kunsttheoretischen und kunsthistorischen Gattungstypologien sind offensichtlich.

Caroline Levine fasst den Formbegriff unter vier Hauptkategorien, in denen sich sowohl formale Arrangements und Muster als auch elementare soziale Hierarchien und verordnete Zeitstrukturen abbilden (Levine 2017). Die Hauptbegriffe sind bereits im Untertitel von Levines Buch angekündigt: Während im Begriff des „whole“ Phänomene der Inklusion und Segregation erfasst werden, zeigen sich in den „hierarchies“ von Oben und Unten und von Vorder- und Hintergrund jeweils auch konkrete gesellschaftliche Positionierungen analog etwa zu einer zentralen oder marginalisierten sozialen Stellung; „networks“ umschreiben sowohl spezifische Formen von formalem Rapport als auch von sozialer Kommunikation; „rhythms“ bezeichnen formalisierte räumliche Taktungen und meist von oben angeordnete, unfreiwillige zeitliche Handlungsroutrinen, insbesondere in der gewaltförmig erzwungenen Sklavenarbeit und in industriellen Arbeitsabläufen.

Elaine Scarry schließlich setzt Schönheit ins Verhältnis zur Gerechtigkeit. Konkret geht es bei ihr um die Idee der „fairness“, und sie bezieht sich auf die Etymologie von „fay“ („sich verbinden“) und den ästhetischen Ursprungssinn des Wortes aus dem niederländischen Lehnwort „vegen“ („fegen, [auf]putzen, schmücken“). Fairness fungiert in der sozialen Wirklichkeit nicht nur als zentrales Prinzip der Verteilungsgerechtigkeit, sondern bedeutet im ursprünglichen ästhetischen Sinn des Begriffs auch die ausgeglichene Anordnung von formalen Elementen (Scarry 1999). Blickt man auf diese Texte, so zielen die dort formulierten Vorschläge der Ausarbeitung eines politischen Formbegriffs darauf ab, ihn gleichermaßen als ästhetische wie als gesellschaftlich relevante Kategorie handhabbar zu machen und über die Form

zugleich zentrale gesellschaftliche Konfliktfelder zu ermitteln. Damit richtet sich der Blick abschließend auf die aktuelle Erweiterung der Ansätze.

Forschungsperspektiven und Forderungen des Tages

Für die politische Ikonographie und die kritische Kunstgeschichte ist mit dem Gegenwartsbezug der Fragestellungen eine erhebliche Ausweitung der Gegenstandsbereiche und zugleich ein damit verbundenes, gesteigertes interdisziplinäres Interesse zu verzeichnen. Über die aktuellen Gegenstandsfelder geben zwei Sammelbände, die als Würdigungen von Martin Warnke erschienen sind, Auskunft: Das Heft der *kritischen berichte zu Politische Ikonographie heute* (Politische Ikonographie 2022) und der Band *Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke* (Politische Ikonologie 2022). Schwerpunkte mehrerer Aufsatzstudien bilden die zahlreichen weltweiten Protestbewegungen (u. a. Occupy Wall Street, Black Lives Matter, Me Too, Fridays For Future, Mouvement des Gilets jaunes, rechtspopulistische Querdenker). Einzelne in den vergangenen Jahren erschienene Bücher setzen sich mit der Bildlichkeit des Terrorismus (Klonk 2017), der Klimakrise (Schneider 2018) und des Versinkens der Erde im Müll (Krieger 2024) auseinander. Angesprochen wird in vielen dieser neueren Beiträge immer wieder die Frage einer Bildethik, die sich insbesondere für die digital hergestellten und verbreiteten Gewaltbilder als eines der drängenden Probleme der politischen Ikonographie der Gegenwart erweist.

Ein breites Spektrum von neueren in die politische Ikonographie eingeführten interdisziplinären Aspekten erschließt der Band *Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie* (Reinhart Koselleck 2013). Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit dem Historiker, der sich bekanntermaßen während vieler Jahrzehnte der Denkmalkultur und dem „politischen Totenkult“ gewidmet hat, ist dessen „Bildpraxis“, im Zuge derer ein umfangreiches Archiv von eigenen Fotografien entstanden ist. Zwischen dieser Praxis und einer maßgeblich aus der Begriffsgeschichte begrün-

deten Theorie vermittelt bei Koselleck ein Projekt, das er „politische Sinnlichkeit“ betitelt hat und das sich mit dem Vorhaben verbindet, die Dimensionen von Erfahrung und Erleben als Aneignungsformen politischer Bilder in die Analyse mit einzubinden (vgl. bereits Politische Inszenierung 1998, Politische Emotionen 2021, den Beitrag von Kerstin Maria Pahl in: Politische Ikonographie 2022, zuletzt Feeling Political 2022).

Angesprochen ist hier ein interdisziplinär offener Politikbegriff, der von einer „logozentrischen“ und einer „ikonozentrischen“ Politik ausgeht. Einen Meilenstein, der diese Perspektiverweiterung markiert, stellt das Werk von Murray Edelman dar, in dem anhand von Kunstbildern, Filmen, Theater- und Musikstücken und Erzählungen ausgearbeitet wird, in welcher Weise das Politische durch bildhaft strukturierte Imaginationen präformiert wird (zuletzt Edelman 1995). Dies bezieht sich sowohl auf Vorstellungsbilder von politischen Großereignissen wie Kriege oder Revolutionen, als auch auf elementare gesellschaftliche Realitäten wie „Kindheit“, „Arbeit“, „Stadt und Land“, „Protest“ oder „Krise“. Für die deutschsprachige kulturgeschichtlich orientierte Politikwissenschaft ist in diesem Zusammenhang auf die Studien von Herfried Münkler und Klaus von Beyme zu verweisen (Münkler 1994; Beyme 1998). In der Rezeption dieser Arbeiten wurde mehrfach die Verbindung von Politik und Bild erörtert (Sichtbarkeit der Macht 1999; Landfried 1999; Müller 2004). Demnach sind beide, Bilder und Politik, kommunikative Medien, und es gelingt wohl erst, der gesellschaftlichen Rationalität auf die Spur zu kommen, wenn man Bilder und Politik in ihrem wechselseitigen Bezug versteht. Einiges spricht dafür, dass sich die gesellschaftskritische Kunstgeschichte und die kulturwissenschaftlich arbeitende Politikwissenschaft und Soziologie aufeinander zubewegen. Einerseits sollten die zahlreichen, auch in diesem Heft der *Kunstchronik* kommentierten, kultur- und bildwissenschaftlichen *turns*, die allzu oft einer immanentistischen Kunstgeschichte Vorschub geleistet haben, nicht vergessen lassen, dass Kunstwerke auch eine Auseinandersetzung mit gesellschaftlich

vorhandenen Wirklichkeiten führen. Andererseits ist die Sichtbarkeit der Gesellschaft kein Problem der Illustration. Denn gesellschaftliche Wirklichkeiten und Begriffe sind offenbar nicht umstandslos vorgängig und werden in den Bildern abgebildet, vielmehr gewährleistet erst die Öffentlichkeitsarbeit der Bilder, dass Gesellschaft überhaupt erfahren werden kann.

Literatur

Beyme 1998: Klaus von Beyme, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*, Frankfurt a. M. 1998.

Bildindex 1993: Bildindex zur Politischen Ikonographie, hg. v. der Forschungsstelle Politische Ikonographie, Hamburg 1993.

Critical Approaches 2020: *The Routledge Companion to Critical Approaches to Contemporary Architecture*, hg. v. Swati Chattopadhyay und Jeremy White, New York 2020.

Critical Terms 2003: *Critical Terms For Art History (1996)*, hg. v. Robert S. Nelson und Richard Schiff, Chicago und London 2003.

Edelman 1995: Murray Edelman, *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago u. a. 1995.

Erben 1996: Dietrich Erben, Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento (Schriftenreihe des deutschen Studienzentrums in Venedig, Studi 15), Sigmaringen 1996.

Erben 2004: Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV. (Studien aus dem Warburg-Haus 9)*, Berlin 2004.

Feeling Political 2022: *Feeling Political. Emotions and Institutions Since 1789*, hg. v. Ute Frevert, Kerstin Maria Pahl u. a., Cham 2022.

Harris 2004: Jonathan Harris, *The New Art History. A Critical Introduction (2001)*, London und New York 2004.

Haskell 1980: Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque (1963)*, New York 1980.

Kemp 2019: Wolfgang Kemp, *Kein Formbegriff in Sichtweite. Kann uns die Systemtheorie helfen?*, in: Merkur Nr. 842, Juli 2019, 31–44.

Klonk 2017: Charlotte Klonk, *Terror: Wenn Bilder zu Waffen werden*, Frankfurt a. M. 2017.

Krieger 2024: Peter Krieger, *Müll in der Natur. Eine Mikrostudie zur politischen Ikonographie, Ideengeschichte und Forensik des Anthropozäns*, Baden-Baden 2024.

Kunst der Mächtigen 2007: *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hg. v. Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Berlin 2007.

Landfried 1999: Christine Landfried, *Warum es eine Kunstpolitik geben sollte*, in: *Demokratie in Ost und West. Für Klaus von Beyme*, hg. v. Wolfgang Merkel und Andreas Busch, Frankfurt a. M. 1999, 122–154.

Levine 2017: Caroline Levine, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network (2015)*, Princeton und Oxford 2017.

Michels 2023: Karen Michels, *Neues Sehen. Wie Martin Warnke die Freiheit der Kunst entdeckte*, Göttingen 2023.

Moretti 2016: Franco Moretti, *Distant Reading (engl. 2013)*, Konstanz 2016.

Müller 2004: Marion G. Müller, *Politologie und Ikonologie. Visuelle Interpretation als politologisches Verfahren*, in: *Politikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, hg. v. Birgit Schwalling, Wiesbaden 2004, 335–349.

Münkler 1994: Herfried Münkler, *Politische Bilder, Politik der Metaphern*. Frankfurt a. M. 1995.

Nassehi 2023: Armin Nassehi, *Gesellschaftliche Grundbegriffe. Ein Glossar der öffentlichen Rede*, München 2023.

Oevermann 2007: Ulrich Oevermann, *Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage*, in: *Kunst der Mächtigen 2007*, 1–11.

Politikstile 2016: *Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Dietrich Erben und Christine Tauber (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 39), Passau 2016.

Politische Emotionen 2021: *Politische Emotionen in den Künsten*, hg. v. Philipp Ekardt, Frank Fehrenbach und Cornelia Zumbusch (Mnemosyne, Bd. 7), Berlin und Boston 2021.

Politische Ikonographie 2011: *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*, hg. v. Uwe Fleckner, Martin Warnke und Hendrik Ziegler, München 2011.

Politische Ikonographie

Politische Ikonographie 2022: Politische Ikonographie heute, hg. v. Henry Kaap (kritische berichte 50, Heft 3, 2022).

Politische Ikonologie 2022: Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Mit einem Originalbeitrag von Martin Warnke, hg. v. Jörg Probst, Berlin 2022.

Politische Inszenierung 1998: Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht, hg. v. Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister und Dietmar Schiller, Wien 1998.

Reinhart Koselleck 2013: Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie, hg. v. Hubert Locher und Adriana Markantonatos (Transformationen des Visuellen 1), Berlin 2013.

Scarry 1999: Elaine Scarry, On Beauty and On Being Just, Princeton und Oxford 1999.

Schneider 2018: Birgit Schneider, Klimabilder. Eine Genealogie globaler Bildpolitiken von Klima und Klimawandel, Berlin 2018.

Schroer 2022: Markus Schroer, Geozozoologie. Die Erde als Raum des Lebens, Berlin 2022.

Sichtbarkeit der Macht 1999: Die Sichtbarkeit der Macht. Theoretische und empirische Untersuchungen zur visuellen Politik, hg. v. Wilhelm Hofmann, Baden-Baden 1999.

Steets 2015: Silke Steets, Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt. Eine Architektursoziologie, Berlin 2015.

Tauber 2009: Christine Tauber, Bilderstürme der französischen Revolution. Die Vandalismusberichte des Abbé Grégoire, Freiburg i. Br. 2009.

Warnke 1984: Martin Warnke, Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen (1976), Frankfurt a. M. 1984.