

Kunst und Politik – Synergien, Interferenzen, Konflikte: Vom Manierismus bis heute

Das diesjährige Themenheft der *Kunstchronik* ist der Interaktion von Kunst und Politik gewidmet. Dass es sich auch in methodischer Hinsicht um ein virulentes Forschungsfeld handelt, belegen die methodenkritischen Fragen von Valentine von Fellenberg und Harald Schoen nach dem Selbstverständnis und der künftigen Ausrichtung der Disziplin Kunstgeschichte angesichts der derzeitigen Konjunktur der Provenienzforschung (322ff.). Aus juristischem Blickwinkel stellt sich die Causa Gurlitt noch einmal ganz anders dar, als ihre mediale Präsentation uns glauben machen wollte (328ff.). Dass im Verhandlungsbereich zwischen Kunst und Politik immer auch moralische mit ästhetischen Urteilen interferieren, belegt Annika Wienert für das „Zeitalter der Extreme“, indem sie die kunstpolitische Rolle und stromlinienförmige Karriere des Architekten Rudolf Wolters unter anderem in der Sowjetunion und während des Nationalsozialismus analysiert (373ff.).

Die Zeit der französischen Revolution ist besonders stark von Synergien und Konflikten zwischen Kunst und Politik geprägt: Claudia Hattendorff untersucht in ihrer Rezension symbolische Praktiken und die Symbolpolitik der Revolutionszeit, die ihre umstürzlerische Dynamik zu nicht geringen Teilen aus den Krisenerfahrungen während der Terreur zieht (332ff.). In diesem produktiven Grenzbereich zwischen Geschichts-, Kunst-, Kultur- und Bildwissenschaften stehen Prozesse der Legitimierung und Delegitimierung von Politik

durch Kunst, die Etablierung neuer politischer Ordnungssysteme mit Hilfe innovativer Zeichen- und Symbolsysteme, aber auch die Instrumentalisierung von Kunst zur Propagierung politischer Ideologien einem Kunstkonzept gegenüber, das ein autonomer Gegenentwurf zur Realität mit utopischem Potential zu sein beansprucht.

Die Quellenbasis für solche Analysen hat sich in den letzten Jahren deutlich ausgeweitet: Neben Werken der ‚Hochkunst‘ finden Rituale, Kulte, symbolisches und kommunikatives Handeln verstärkte Aufmerksamkeit. Philippe Bordes hat das Buch von Richard Taws *The Politics of the Provisional* rezensiert (339ff.), in dem ephemere Objekte mit künstlerischem Anspruch, aber auch ohne diesen als integrale Bestandteile der visuellen, politischen und Bild-Kultur der französischen Revolutionszeit interpretiert werden, die mehr Papierarchitekturen hinterlassen hat als tatsächlich errichtete Monumente. Diese medial vielfach gebrochenen Dokumente einer „Politik des Provisorischen“ mit ihrer spezifischen Zeitlichkeit wurden im Zuge der boomenden *Visual Studies*, der *Material Culture Studies* und der Objektforschung als Quellen für ein Konzept aufgewertet, das die Sichtbarkeit und Sichtbarmachung von Objekten selbst als Form politischer und gesellschaftlicher Praxis postuliert.

Auch Mieke Bal untersucht das politische und realitätsgenerierende Potential von Kunst (349ff.), indem sie sich von einer überholten „Einflusskunstgeschichte“ ab- und einer gesellschaftspolitischen Lesart von Kunst zuwendet. Anhand der *Cells* von Louise Bourgeois bietet sie eine Strukturanalyse von „Größe“ als politischem Parameter in den Räumen der zeitgenössischen Kunst: „how can something as material, formal and concrete as *scale* be politically useful?“ (349); „[how] can the disruption of ‘normal’ *scale* have political impact?“ (353). Patrick Bahners fragt anschließend kritisch nach,

inwiefern Hanne Darbovens Arbeiten als Beitrag zur zeitgeschichtlich-politischen Aufklärung gelesen werden können – und ob es sich bei ihren puristischen Abschreibexerzitien von Versatzstücken historischen Wissens im „Kopiermodus“ und ihren Quersummenbildungen überhaupt um Kunst, um eine Politik der Zeitgenossenschaft oder um eine bloße Fleißarbeit handelt (362ff.).

NICHT NUR MODERN ODER CONTEMPORARY

Allerdings beschränkt sich die Analyse der Synergien, Interferenzen und Konflikte zwischen Kunst und Politik nicht auf die sogenannte Moderne, sondern eröffnet auch insbesondere für die Frühe Neuzeit interessante Perspektiven. Eine gemeinsam mit Dietrich Erben im Juni 2015 organisierte Tagung über „Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit“ (Programm: <http://www.hsozkult.de/event/id/termine-27800>; der Tagungsband erscheint Ende 2016) hat versucht, in einem fächerübergreifendem Ansatz das Konzept politischer Stile einerseits, das einer gezielt eingesetzten Stilpolitik in der Herrschaftsrepräsentation andererseits für die Frühe Neuzeit zu konturieren.

Leitende Fragen, die sich gleichermaßen auf die Analyse künstlerischer, kunsttheoretischer und literarischer Quellen sowie ereignishistorischer Vorgänge und politischer Strukturen stützten, waren hierbei die nach der Inanspruchnahme von Kunst zur Herrschaftsrepräsentation, nach vergleichbaren Strukturen im Herrschaftshandeln wie in der Kunstförderung und nach Ritualen und Zeichensystemen der Macht im Kontext des europäischen Mächtesystems nach 1500 (vgl. Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009). Ein herausragendes Charakteristikum dieser Zeit ist die durchgängige Ästhetisierung von Politik. Politische Eliten bedienen sich des Mediums der Kunst zu ihrer Selbstdarstellung. In ganz Europa bilden sich in den Zentren der Macht spezifische Politikstile aus, die miteinander in einem ständigen Wettstreit der Überbietung, der „*prépondérance*“ oder „*preeminen-*

za“ stehen. Herrscherliches Handeln bedient sich immer stärker funktional wie ästhetisch kalkulierter Rituale, Zeremonien und symbolischer Akte, um politisch erfolgreich zu sein.

Versteht man vormoderne Politik in erster Linie als Ausübung von Macht, durch die soziale Zustände festgelegt und gesellschaftliche Hierarchien stabilisiert werden, so hat eine von diesen Interessen geleitete Machtpolitik stets mit Konflikten zu rechnen. Deshalb folgt sie dem Gedanken schierer Effizienz, indem Macht sich nicht ständig instrumentell verausgabt, sondern sich symbolisch, etwa im Zeremoniell, in der politischen Rhetorik oder in der visuellen Kommunikation, darstellt. Gleichzeitig bedingt die Systembildung des Staates während der Frühen Neuzeit die Ausdifferenzierung weiterer gesellschaftlicher Systeme, zu denen auch das System Kunst gehört.

POLITIKSTILE UND ÄSTHETISIERUNG VON POLITIK

Mit Hilfe eines derart geschärften Konzepts von politischen Stilen und Stilpolitik lassen sich die Intentionen politisch konstituierter Herrschaft und die Modi ihrer ästhetischen (Selbst)Darstellung ebenso rekonstruieren wie die kommunikativen Mechanismen, die bei der Durchsetzung politischer wie künstlerischer Interessen zum Einsatz kamen. Mit der Frage nach den Interferenzen und Konkurrenzen des Politischen wie des Künstlerischen kann der im Umfeld von Martin Warnke entwickelte Methodenansatz der sogenannten politischen Ikonographie ausgeweitet und differenziert werden. Zentrale Aspekte einer Politisierung der Kunst einerseits und einer Ästhetisierung der Politik andererseits modifizieren so die Sicht auf die Kunst- und Kulturgeschichte des Politischen in der Frühen Neuzeit.

Die Zeit *grosso modo* zwischen 1450 und 1789 ist nicht nur eine Epoche validierter, da im Rückgriff auf die antiken Vorbilder seit der Renaissance historisch reflektierter Politikbegriffe, sondern auch die Zeit einer Neujustierung des Verhältnisses von Kunst und Politik, die beide an moderner Theoriefähigkeit gewinnen. Ein (früh)modernes Kunstsystem etabliert sich, in dem die politisch

Handelnden als Auftraggeber und die künstlerisch Produktiven in einem auf gegenseitiger Abhängigkeit gestellten Patronagesystem ihre jeweiligen Interessen zu einem Ausgleich bringen müssen, aus dem beide Parteien größtmöglichen Nutzen in politischer wie künstlerisch-ästhetischer Hinsicht ziehen können. Frühformen künstlerischer Autonomie und autonome künstlerische Selbstkonzeptionen stehen in einem immer wieder neu auszuhandelnden Spannungsverhältnis zu Auftraggeberwünschen und der Instrumentalisierung von Kunst zu Herrschaftszwecken.

Die Kulturgeschichte des Politischen wurde als agonale Konflikt- und Krisengeschichte um Vorrang in machtpolitischer Hinsicht, zunehmend auch als Staatenkonkurrenz verstanden, dessen Durchsetzung immer auch mit künstlerischen Mitteln vorgetragen wurde. Ikonographische wie zeichenhafte Bezugnahmen, Überbietungsstrategien im diplomatischen Verkehr prägen das Konkurrenzverhältnis zwischen den europäischen Höfen seit dem Spätmittelalter, in zugespitzter Form jedoch im 16. Jahrhundert.

L'ART POUR L'ART ODER STILPOLITIK?

Viele dieser Höfe setzten für eine erfolgreiche Stilpolitik auf den Manierismus als die damals modernste Ausprägungsform von Kunst, weil manieristische Kunstwerke primär den Intellekt des Betrachters ansprechen und vor allem die Überbietung der größten zeitgenössischen Kunstvorbilder beanspruchen. Der *paragone* ist somit nicht nur im künstlerischen Bereich, sondern auch in der Herrschaftspraxis handlungsleitend. Der manieristische Habitus der *superatio* repräsentierte an den Renaissancehöfen ein gesamteuropäisches Kulturphänomen mit immenser politischer Schlagkraft; er war einsetzbar als Strategie verfeinerter Machtausübung im Medium der Kunst.

Martin Warnke hat in seiner Untersuchung *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln 2019) bekanntlich die These aufgestellt, dass gerade die höfischen Strukturen Künstlern denjenigen Freiraum gewährleisteten, den sie brauchten, um autonom arbeiten zu können. Einen Schritt über Warnke hinaus in den

Überlegungen zu Abhängigkeiten und Freiräumen in Patronageverhältnissen geht ein Strukturmodell, das der Frankfurter Soziologe Ulrich Oevermann entwickelt hat.

Gefragt wird hierbei vor allem nach den Präferenzen, Mustern und Selektionsfaktoren, die im Spiel sind, wenn die real Mächtigen in Politik, Religion und Wirtschaft, also die Inhaber von Positionen der politischen Herrschaft und der wirtschaftlichen Produktionsmittel die Schaffenden des Geistes, also Künstler (und auch Wissenschaftler) fördern. Dem Aristokratentum, auf das sich die real Macht „besitzende“ weltliche Herrschaft in der Legitimation ihrer Entscheidungsgewalt beruft, stünde hierbei ein geistiges „Aristokratentum“ auf der Seite der kulturell Schaffenden gegenüber. Entsprechend der Asymmetrie in der Verteilung realer Sanktions- und Förderungsmittel müssen diejenigen, die als reale Aristokraten etwas zu verteilen haben und über ein materielles Förderungspotential verfügen, nicht nur im Sinne der Legitimation ihrer Herrschaft diese Vergabe rationalisieren. Sie müssen zugleich in ihrem eigenen Interesse die Aufrechterhaltung der Zukunftsoffenheit kultureller Produktion bedenken, so dass sie nicht nur das schon Bewährte, die routinisierte Formgebung fördern, sondern das zukünftig sich eventuell Bewährende, aber noch riskant Neue und faktisch Unbewährte im richtigen Verhältnis zu ersterem zulassen müssen (vgl. Ulrich Oevermann, Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, in: ders./Johannes Süßmann/Christine Tauber, Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage, Berlin 2007, 13–23).

Der Herrscher muss sich also dem Paradox stellen, vorausschauend Kriterien für eine zu fördernde Kunst zu entwickeln, die seinen herrschaftslegitimatorischen Bedürfnissen entspricht. Er muss seine Legitimation gerade durch eine nicht risikofreie Öffnung ins Ungewisse hinein perpetuieren. Reflektiertes herrscherliches „Repräsentationsbedürfnis“ manifestiert sich also auf

komplexere Art und Weise als in apodiktisch vorgetragenen konkreten Darstellungswünschen des Auftraggebers. Denn der Herrscher ist in seiner Selbstdarstellung ebenso auf den Künstler angewiesen wie dieser auf ihn. Es ist daher eine Entscheidung von höchster Brisanz, welche Hofkünstler er beschäftigt, da es hierbei nicht allein um stilistische Vorlieben geht, sondern um die eminent kunstpolitische Entscheidung, welcher Künstler am ehesten geeignet scheint, im Rahmen einer „Stilpolitik“ dem Herrschaftskonzept einen tragfähigen und überdauernden Ausdruck zu verleihen. Dem Künstler kommt in diesem reziproken Abhängigkeitsverhältnis eine Art Geburtshelferfunktion bei der Symbolisierung des herrscherlichen Habitus zu.

Von der Thematisierung solcher Überlegungen war die Frankfurter Ausstellung „Maniera“ (Städel Museum, 22.2.–5.6.2016; Kat. hg. v. Bastian Eclercy, München/London/New York 2016, ISBN 978-3-941399-57-0) denkbar weit entfernt, obgleich sie in ihrem Untertitel „Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici“ sowohl den historisch-politischen Kontext als auch die Kunstpatronage ansprach. In der schön, aber etwas konzeptlos gehängten Schau, die viele wunderbare Bilder und Zeichnungen aus dem In- und Ausland versammelte, präsentierte sich der Manierismus nurmehr als „stylish style“, als ein Stilphänomen überzogener Künstlichkeit, wie John Shearman ihn 1967 definiert hat. Wenn Interferenzen von Politik und Kunst überhaupt angesprochen wurden, so präsentierten sie sich unilateral und undifferenziert im Sinne eines bloßen Abbildungsverhältnisses.

Der Wandtext in der Sektion „Politischer Aufbruch und künstlerische Blüte: Florentiner Malerei der letzten Republik“, in der man neben der Unterabteilung „Image eines Hofes“ am ehesten strukturelle Einsichten in das Wechselspiel von Politik und Kunst erwartet hätte, wusste von einer politischen Krisendynamik als Movens kultureller und künstlerischer Innovationen nichts, so dass dort paradox erscheinen musste, was doch grund-

legende Bedingung für die Entstehung von Neuem ist: „[...] die Republik leistete Widerstand, und so beginnt im Herbst 1529 die Belagerung der Stadt durch kaiserliche Truppen. 36.000 Bürger sterben während dieser Zeit, etwa ein Drittel der gesamten Bevölkerung. Im August 1530 schließlich muss sich die Republik Florenz der Übermacht ergeben. Jene kurze Phase heftiger politischer und gesellschaftlicher Umwälzungen ist paradoxerweise eine der kreativsten und produktivsten Perioden der Florentiner Malerei, wie sich an Hauptwerken von Pontormo, Andrea del Sarto und dem jungen Bronzino ablesen lässt. Oft spiegeln diese auf einer zweiten Bedeutungsebene auch die stadtschichtlichen Ereignisse der Zeit.“ Dieses Defizit wird auch durch den knappen, vornehmlich ereignisgeschichtlich an „Wirren“, politischen „Strömungen“ und „Umwälzungen“ orientierten Abriss von Nicholas Scott Baker im Katalog nicht behoben, der die wenigen dort angeführten Medici-Porträts primär als Abbilder einer pauschal skizzierten politischen Realität interpretiert („Uno avulso non deficit alter“. Florenz und die Medici 1512–1574, Kat. Maniera 2016, 25–31). Und ausgerechnet in den vier verdienstvollerweise zusammengeführten Versionen des „Martyriums der Zehntausend“ eine Illustration von Stadt- und Zeitgeschichte entdecken zu wollen, überzeugt vor allem im Hinblick auf die Tatsache nicht, dass Pontormos erste Fassung um 1522 eine Vorzeichnung für die Ausstattung der Cappella della Compagnia dei Martiri in San Salvatore di Camaldoli war.

PROF. DR. CHRISTINE TAUBER
Verantwortliche Redakteurin