

SEMINARARBEIT

VOSE Grundlagen und Praktiken Visueller Soziologie

Eingereicht bei: Prof. Dr. Roswitha Breckner

Wintersemester 2013/14, Universität Wien, Institut für Soziologie

Eingereicht von: Klaus Halmdienst 0711553

Die Geburt des „Valands“

*Das Religiöse im Politischen –
Perspektiven einer visuellen Soziologie*

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	5
2	BILDMATERIAL	5
3	RICHTUNG UND WEG ODER METHODOLOGIE UND METHODE.....	6
3.1	IMDAHLS IKONIK	6
3.2	FIGURATIVE HERMENEUTIK.....	8
4	ANALYSE UND INTERPRETATION	9
4.1	DAS „MAKING-OF“ DER ANALYSESCHRITTE	13
5	DIE INHALTLICHE EBENE	16
5.1	EINE ERNEUTE GEGENÜBERSTELLUNG	16
5.2	DER „TAG VON POTSDAM“	19
6	EINE SOZIOLOGISCHE VERORTUNG DER ERGEBNISSE	22
	LITERATURVERZEICHNIS.....	26
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	3

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Fotografie (1933), „Der Tag von Potsdam“:

<http://www.pbs.org/behindcloseddoors/timeline/index.html>

Abbildung 2: Bearbeitung der Abb. 1

Abbildung 3: Durchschlag (gespiegelt) der Abb. 2

Abbildung 4: Konturen der „anbetenden“ Figuren aus Abb. 1 und Abb. 5

Abbildung 5: Figur aus „Die Anbetung der Könige“, Gerard David (15./16. Jh.)

<http://www.handgemalt24.de/Anbetung-der-heiligen-drei-Koenige-von-Gerard-David-17304>

Abbildung 6: Konturen „Geburt“ aus Abb. 1 und Abb. 7

Abbildung 7: „Geburt“

<http://www.singer.ch/gebmech.php>

Abbildung 8: siehe Abb. 5

Abbildung 9: siehe Abb. 1

Abbildung 10 – Abbildung 15: Bearbeitung der Abb. 1 und Abb. 5 + Durchschläge (gespiegelt)

Abbildung 16: siehe Abb. 1

Abbildung 17: siehe Abb. 5

Bildtafel 1: Die „Offenbarung“

Abb. 1: NS-Plakat 1939, <http://tpepropagandehitler.centerblog.net/>

Abb. 2: „Die Verkündung“ (1818), Julius Schnorr von Carolsfeld,

http://www.knerger.de/html/liebermabild_kunst_16.html

Abb. 3: http://www.gnadenquelle.de/johannesevangelium_4.htm

Bildtafel 2: Der „Prediger“

Abb. 1: Hitler, <http://www.lvz-online.de/nachrichten/mitteldeutschland/gemaelde-aus-hitlers-reichskanzlei-in-rudolstadt-fuer-22000-euro-versteigert/r-mitteldeutschland-a-177568-0.html>

Abb. 2: „Am Anfang war das Wort“ (1937), Hermann Otto Hoyer

<http://www.tracesofevil.com/search/label/M%C3%BCchner%20Stadtrat>

Abb. 3: „Predigt auf dem Berg“, Carl Heinrich Bloch

<http://www.handgemalt24.de/Predigt-auf-dem-Berg-von-Carl-Heinrich-Bloch-17229>

Abb. 4: Luther bei der Predigt

<http://www.welt.de/politik/deutschland/article4349076/Kain-und-Abel-brauchen-keine-Maetzchen.html>

Abb. 5: „Thomas Müntzer predigt“ (1958), Wilhelm O. Pitthan, <http://www.bauernkriege.de/kublat2.html>

Bildtafel 3: Der „heilige Georg / Drachentöter“

Abb. 1/3 (Ausschnitt): Albrecht Dürer, „Hl. Georg zu Pferde“ (1508),

<http://www.artflakes.com/de/products/duerer-hl-dot-georg-zu-pferde>

Abb. 2: Albrecht Dürer, „Hl. Georg tötet den Drachen“ (1504),

<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/D%C3%BCrre,+Albrecht%3A+Hl.+Georg+t%C3%B6tet+den+Drachen>

Abb. 4: Hubert Lanzinger „Der Bannerträger“ (1934/36)

<http://faschismusblutigeideologiedarwinismus.blogspot.co.at/2010/12/analyse-des-faschismus-des-20.html>

Abb. 5: Schundkampfbroschüre, „Hl. Georg tötet den Drachen des Bösen“ (1909)

<http://www.medialekontrolle.de/beitrage/%E2%80%99Disziplinlosigkeit-des-wissens-und-regulierung-neuer-medien-um-1900-jugendmedienschutz-im-spiegel-des-kaiserzeitlichen-schundkampfs/>

Abb. 6: Poster der Nationalsozialisten (1932 – 1933)

<http://www.logos-publishing.com/Nazi-Religion.htm>

Abb. 7: Propaganda Poster

http://ww3.ac-poitiers.fr/hist_geo/ressources/propaganda/aff_all.htm

1 Einleitung

„Seit jeher wurde die Macht der Bilder dazu genutzt, politische Ansprüche, Hoffnungen und Positionen zu verkünden. Gemälde und Denkmäler, Flugschriften und Filme, Plakate und Fotografien können die herrschenden Mächte unterstützen, glorifizieren oder kritisieren.“¹

Diese ersten Zeilen lassen bereits die Richtung meines Forschungsvorhabens erahnen. Ich werde mich dem Bild in seiner Funktion als Instrument politischer Propaganda annähern und dabei den Versuch unternehmen das Religiöse im Politischen augenscheinlich zu machen. Diese Sichtbarmachung steht am Ende des Forschungsprozesses – der Weg dorthin soll im Folgenden nachgezeichnet werden. Der Logik eines Methodenseminars folgend, richte ich dabei mein Augenmerk auf methodologische bzw. methodische Aspekte.

Aber erstmals einige wenige Worte zu dem von mir gewählten Topos. Konkret werde ich mich im Rahmen dieser Seminararbeit der Formsprache des Dritten Reiches zuwenden. Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, erlaube ich mir an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass es sich bei dem Verfasser dieses Textes weder um einen Studenten der Geschichte noch der Kunstgeschichte handelt - der Verfasser ist Student am Institut für Soziologie in Wien. Das gewählte Feld verweist aber schon darauf, dass auf disziplinäre Grenzen wenig Rücksicht genommen werden kann.

Eine detailliertere Einleitung erachte ich an dieser Stelle für nicht notwendig, möchte ich doch vielmehr den Leser dazu einladen, mich ein Stück des Forschungswegs (methodos) zu begleiten.

2 Bildmaterial

Am Beginn des Forschungsprozesses stand die Wahl des Bildmaterials. In einer ersten Intention, war es mein Anliegen, die Beziehung von Hindenburg und Hitler anhand von Fotografien nachzuzeichnen. Diesem Unterfangen Rechnung tragend, wurde ein erster Bildkorpus, welcher aus rund zehn Fotografien bestand, zusammengestellt.

Schlussendlich sollte jedoch ein einziges Bild im Zentrum meines Interesses stehen. Zwei Gründe waren für die Wahl dieser einen Fotografie ausschlaggebend - einerseits das Wissen

¹ Klappentext zum Handbuch der politischen Ikonographie, Hrsg. Fleckner, Warnke, Ziegler (2011)

um meine beschränkten Zeitressourcen, andererseits hat mich das Bild auf eine besondere Art und Weise angesprochen. Aus Gründen die wahrlich schwer in Worte zu fassen sind, hat mich die Fotografie gefesselt und in mir das Verlangen geweckt das Bild einer intensiveren Betrachtung bzw. Analyse zu unterziehen. Die Ergebnisse dieser ersten Bildanalyse, soviel sei an dieser Stelle verraten, werden wegweisend für meine anstehende Masterarbeit sein. Aus der Perspektive einer *Grounded Theorie* steht demnach die folgende Bildinterpretation gewissermaßen als der erste Fall eines an die Seminararbeit anschließenden Forschungsprozesses.

In aller Kürze sollen nun zwei für mein Vorgehen essentielle methodische Konzepte vorgestellt werden, um anschließend meine konkreten Arbeitsschritte am Bildmaterial zu illustrieren. Anzumerken ist, dass ich dem Bild keine Forschungsfrage aufzwinge - vielmehr soll die Fotografie zum „Sprechen“ gebracht werden.

3 Richtung und Weg oder Methodologie und Methode

3.1 Imdahls Ikonik

„Thema der Ikonik ist das Bild auf eine solche Vermittlung von Sinn, die durch nichts anderes zu ersetzen ist. Über diese Unersetzbarkeit läßt sich nicht abstrakt diskutieren. Um sie zu gewahren und sich ihrer bewusst zu werden, bedarf es der konkreten Anschauung eines Bildes, und zwar ist eine spezifisch ikonische Anschauungsweise unerlässlich.“ (Imdahl, 1994, S. 300)

Am Beispiel eines ottonischen Figurenbildes, eine Miniatur aus dem 10. Jahrhundert, mit der Darstellung der *Bitte des Hauptmanns von Kapernaum*, zeigt Imdahl die zentrale Bedeutung des Bildaufbaues. Durch die von Imdahl experimentell herbeigeführte Veränderung der Figur des Jesus, etwa ein Verrücken der Figur nach links oder rechts, lassen sich, im Kontrast zum Original, deutlich formale und inhaltliche Unterschiede erkennen. (Vgl. ebd., S. 303)

„Mit anderen Worten: Syntax und Semantik bedingen einander.“ (Ebd.)

Veränderungen in der Komposition des Bildes verändern somit den Sinn der verbildlichten Szene und genau dieses Erkenntnis ist eine der zentralen Einsichten in Imdahls Konzept der Ikonik. Anders als etwa ein Erwin Panofsky, legt Imdahl seinen Fokus dabei stark auf die

Komposition - die Formalstruktur - eines Bildes und trägt so der Besonderheit des Mediums Rechnung. Desweiteren gilt es das textliche und sprachliche Vorwissen, im Rahmen einer Bildanalyse bzw. Bildinterpretation nach Imdahl, einer methodischen „Einklammerung“ zu unterziehen. Das atheoretische Wissen über den Inhalt des Bildes muss gewissermaßen „verdrängt“ bzw. der ikonografischen Interpretationsebene (Panofsky) vorangestellt werden. Denn nur so könne gewährleistet werden, dass die Eigentümlichkeit des Bildes, in angemessener Weise, ihre Berücksichtigung erfährt. Zu dieser Eigentümlichkeit zählt etwa das Vermögen eines Bildes, die textgebundene Sukzession in evidente szenische Simultaneität zu transformieren (vgl. ebd., S. 308).

„Die Sinnstruktur [eines Bildes] lässt sich nicht einfach als Vorgang erzählen, weil sie sich von narrativer Sukzession wie ebenso von empirischer Geschehenserfahrung unterscheidet.“
(Ebd.)

Eine zweite Besonderheit des Bildes, liegt in dessen Vermögen, „Übergegensätzliches“ zu vereinen. Am Fresko *Die Gefangennahme Jesu* von Giotto, identifiziert Imdahl die Figur des Jesus als den „Überlegenen“ und gleichsam als den „Unterlegenen“. Diese Widersprüchlichkeit könnte in textlicher Form, wenn überhaupt, nur als Gegensätzlichkeit dargestellt werden, während sie im Bild zu einer höheren Sinnebene verschmilzt (vgl. Bohnsack, 2005, S. 255).

Diese Einsichten markieren den methodischen Weg Imdahls und führen zu einem „sehenden Sehen“. *„[Es] kann die Ikonik als die Anschauung spezifisch ikonischer Gegebenheiten dazu verhelfen, die Imaginationskraft des menschlichen Geistes in der Stiftung von Bildern bewusst zu machen, das heißt von Phänomenen, deren Informationsdichte sonst nicht zu erreichen ist und die es vermögen, ein eigentlich Unanschauliches anschaulich zu repräsentieren.“*
(Imdahl, 1994, S. 313)

Kurz: Um der Besonderheit des Bildes gerecht zu werden, richtet sich der Fokus einer Bildinterpretation nach Imdahl auf die Formalstruktur, etwa die perspektivische Projektion, die szenische Choreografie oder die planimetrische Ganzheitsstruktur (vgl. Bohnsack, 2005, S. 256) eines Bildes. Dieses Vorgehen eröffnet den Zugang zu einer Sinnebene, welche nur durch das Bild vermittelt werden kann.

Sind Imdahls Einsichten für den folgenden Analyse- bzw. Interpretationsprozess von größter Bedeutung, wird doch auch der Versuch unternommen, diese mit Aspekten einer figurativen Hermeneutik (Müller) anzureichern.

3.2 Figurative Hermeneutik

Im Verständnis einer figurativen Hermeneutik, werden Bilder immer schon mit Blick auf andere Bilder erzeugt, gesehen und verstanden. Heuristisch steckt die Bedeutung eines Bildes demnach nicht *im* Bild (als nur noch zu decodierende „Bildsprache“), vielmehr zeigt sie sich, interpretativ, jenseits der äußeren Bildgrenzen im Verhältnis zu anderen. (Vgl. Müller, 2012, S. 130)

Daher gilt es im Sinne einer figurativen Hermeneutik: *„[...] durch entsprechende Bildzusammenstellungen jene Differenzen und Analogien zu anderen Bildern im unmittelbaren Wortsinn sichtbar zu machen, aus denen sich, [...] jeweilige soziale und kulturelle Bildbedeutungen ergeben, die sich andererseits aber zugleich auch als methodisch kontrollierte Bilddeutungen in ihrer Sinnstruktur theoriebildend explizieren lassen.“* (Ebd.)

Anders als bei Imdahls Konzept des „sehenden Sehens“, wird in der Perspektive einer figurativen Hermeneutik der Fokus auf ein „vergleichendes Sehen“ gerichtet.

Und genau diese Widersprüchlichkeit, die Widersprüchlichkeit von „sehendem“ und „vergleichendem“ Sehen, gilt es aufzulösen - methodisch fruchtbar zu machen.

Mit dem Mittel der Gegenüberstellung - der Kontrastierung - erstmals auf der Ebene der Formalstruktur, soll das Wesen der gewählten Fotografie zu Tage befördert werden.

Aber genug der vielen Worte, gilt es doch das methodische Vorgehen zu zeigen.

4 Analyse und Interpretation

Abb. 1: Fotografie (1933); „Der Tag von Potsdam“



Die Fotografie in Abb. 1 ist also Ausgangspunkt meines Forschungsprozesses.

In einem ersten Schritt, habe ich mich bewusst gegen die frühzeitige Anwendung einer konkreten, bildanalytischen Methoden entschieden - vielmehr wurde versucht, sich auf das Bild einzulassen, es zu sehen und ein erstes Gefühl für die Fotografie zu bekommen.

Wann, von wem, weshalb, an welchem Ort usw. das Foto gemacht wurde, erfuhr in diesem Stadium der Analyse keine Berücksichtigung. Vielmehr wurde dem Versuch der „Einklammerung“ des sprach- bzw. textförmigen Vorwissens Rechnung getragen. Diese Herangehensweise der „Verdrängung“, macht Imdahl in seiner Ikonik zur Voraussetzung für ein „sehendes Sehen“ (vgl. Bohnsack, 2005, S. 253). Zusätzlich erleichtert die methodische „Einklammerung“, die historischen Figuren Hitler und Hindenburg, nicht automatisch in den Mittelpunkt des Sehens zu rücken und dadurch den anderen im Bild sichtbaren Segmenten den nötigen Raum zu lassen.

Es waren nun zwei Segmente der Fotografie, welche auf eine befremdliche Weise irritierten und dadurch einluden, ihnen eine erhöhte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Zum einen handelt es sich dabei um die kniende Person im linken unteren Bereich der Abb. 1 und zum anderen um den mächtigen Durchgang, der auf seine Weise das Bild dominiert.

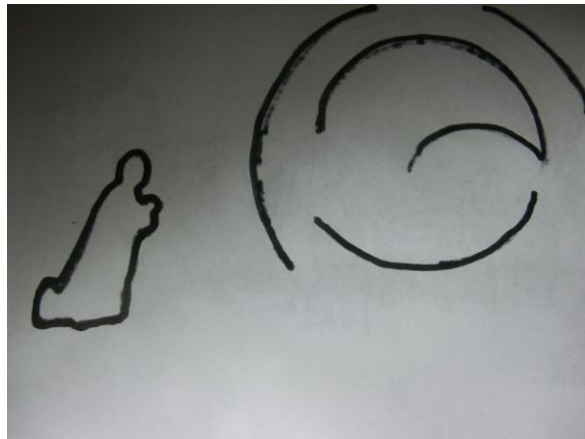
Diese beiden Bildsegmente galt es nun herauszuheben. Um es nicht komplizierter zu machen als es ist, wurden einfach die Konturen der beiden Segmente mit einem schwarzen

Filzstift nachgezeichnet (Abb. 2). Der Mehrwert dieses Vorgehens wurde ersichtlich, als das Blatt Papier (auf welchem die aus dem Internet stammende Fotografie ausgedruckt wurde) gewendet wurde (Abb. 3). Die nachgezeichneten Konturen finden sich nun, isoliert von den restlichen Segmenten des Bildes, auf der Rückseite des Papiers wieder.

Abb. 2



Abb. 3



Diese Technik birgt in sich aber noch einen weiteren, entscheidenden Vorteil. So wird etwa dem knienden Mann das Gesicht, die Kleidung, der Ausdruck - also sein gesamter „Inhalt“ - genommen. Was bleibt sind Konturen ohne Füllung, welche zum einen die notwendige „Einklammerung“ erleichtern und im Weiteren den Blick auf Komposition und Form des Bildes lenken.

In einem nächsten Schritt stehen die beiden „Symbole“ von Abb. 3 im Zentrum der Aufmerksamkeit. Es gilt sich die Frage nach ihrer Bedeutung zu stellen. Die sich daraus ergebende Tendenzen sollen durch die Zuhilfenahme von ähnlichen, bildhaften „Gestaltformen“ methodisch abgesichert werden.

Ich möchte mich nun also der Gestalt des „Knienden“ zuzuwenden. Es ist zu erwähnen, dass ohne die angewandte Technik der methodischen „Einklammerung“, dieser Mann wahrscheinlich als Fotograf (dessen Kamera im Bild einfach nicht zu sehen ist) identifiziert worden wäre. Aber die Konturen der Gestalt (1. Figur von Abb. 4) verweisen keineswegs mehr auf einen Fotografen, vielmehr auf einen Menschen der jemanden oder etwas anbetet. Um diese Vermutung abzusichern, kontrastiere ich die Konturen mit dem Umriss

einer Person, welche eindeutig den Akt der Anbetung vollzieht. Die Ähnlichkeit wird in Abb. 4 offensichtlich.

Abb. 4: Figur 1, Figur 2 (Konturen von Abb. 5)

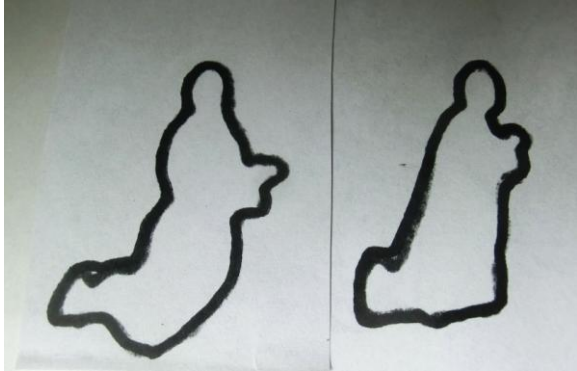


Abb. 5:



Ebenso wird mit dem zweiten Segment der Fotografie verfahren. Die Konturen des Durchgangs, des Tunnels, der Röhre wurden im Versuch der Deutung immer wieder in Verbindung mit der Thematik von Geburt gebracht.

Dementsprechend wurde auch hier nach einem bildlichen Vergleichsmaterial gesucht (Abb. 7). Die Umrahmung der Hände der Geburtshelferin und des Kopfes des Neugeborenen der sich aus dem Geburtskanal zwängt, ähneln den Konturen des Durchgangs augenscheinlich (Abb. 6).

Abb. 6: Figur 1, Figur 2 (Konturen der Abb. 7)

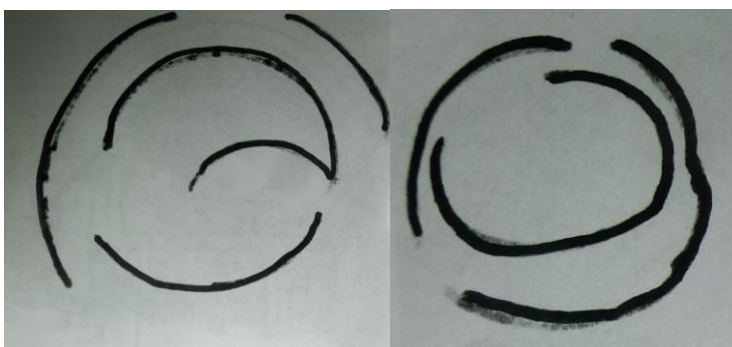


Abb. 7



Erfahren nun die ersten Ergebnisse des Vergleichs eine Abstrahierung, so bleiben die Themen: *Anbetung* und *Geburt*. Aufbauend auf diesen beiden Schlagwörtern gilt es nun, wiederum angelehnt an dem Konzept der figurativen Hermeneutik, Bilder zu finden, welche sich explizit auf die beiden Thematiken beziehen.

Selbst einem ehemaligen Katholiken drängt sich bei den erwähnten Begriffen der Topos der „Geburt Jesu Christi“ auf. Alternativ zu dieser kulturell bedingten Assoziation, würde es genügen den Wortlaut „Geburt und Anbetung“ in die Suchmaschine *Google Bilder* einzugeben. Als Resultat der Suche erscheint eine Vielzahl an bildlichen Darstellungen von der „Geburt des Heilands“.

Der Logik der figurativen Hermeneutik geschuldet, war es nun von Nöten, eines dieser vielen Bilder, gedacht als Kontrastbild, auszuwählen – denn wie an vorangegangener Stelle bereits erwähnt, ist es ein Paradigma der figurativen Hermeneutik, durch entsprechende Bildzusammenstellungen mögliche Differenzen und Analogien zu anderen Bildern sichtbar zu machen. Nach mehreren Phasen der Selektion möglicher Bildnisse, fiel die Wahl auf das Werk *Anbetung der Könige* (Abb. 8) des altniederländischen Malers Gerard David (um 1460 – 1523), welchem bereits die Figur des „Anbetenden“ (siehe Abb. 5) entnommen wurde.

Abb. 8: Gerard David, Anbetung der Könige



Abb. 9



Im bereits bekannten Verfahren werden nun die sich ähnelnde Bildsegmente herausgehoben. Dieses Vorgehen ermöglicht es, die verschiedenen Ebenen der Formalstruktur miteinander in Beziehung zu setzen bzw. zu vergleichen. Ist es doch die Formalstruktur eines Bildes, welche den Zugang zu einer Sinnebene vermittelt, welche durch textförmiges und sprachförmiges Wissen nicht zu vermitteln wäre. Und nebenbei garantiert sie eine (methodisch betrachtet) formale Genauigkeit, welche als Reliabilität der Bildinterpretation gewertet werden kann. (Vgl. Bohnsack, 2005, S. 255)

Schritt für Schritt sollen nun die zentralen Segmente beider Bilder, aber auch ihre Kraftfelder und andere Dimensionen der Formalstruktur, wie etwa die planimetrische Komposition, illustriert werden. Spätestens an dieser Stelle wird ersichtlich, dass sich das Konzept eines „sehenden Sehen“ und jenes eines „wiedererkennenden Sehen“ nicht ausschließen - vielmehr ergänzen können. Ziel ist es doch, die Formalstrukturen beider Bildnisse herauszuarbeiten und gegenüberzustellen, um daraus weitere Schlüsse auf das Wesen der Fotografie zu ziehen.

4.1 Das „Making-of“ der Analyseschritte

Diesen Zeilen folgend, sollen die einzelnen Arbeitsschritte der Analyse gezeigt werden. Beide Bilder erfahren eine aufeinander abgestimmte Bearbeitung, welche Aufschluss, so das Ziel des Vorgehens, über die innere Logik der Fotografie geben soll.

Bei dem folgenden Bildmaterial handelt es sich um jene Kopien, auf welchen tatsächlich gearbeitet wurde. Die Linien sind grob, manchmal etwas ungenau und schnell gezeichnet. Aber ich denke, dass gerade in diesem „Provisorium“ ein wichtiger Aspekt meiner methodischen Herangehensweise ersichtlich wird – die Technik ist simpel und Methode darf Spaß machen.

Abb. 10



Abb. 11



Die bereits bekannten Segmente werden also herausgehoben und auf Abb. 10 um einen planimetrischen Aspekt erweitert. Die beiden schräg verlaufenden Linien, an denen die „Anbetenden“ auf beiden Bildern grenzen, fungieren gewissermaßen als Eingänge in die

Bilder – sie öffnen den Bildraum. Das am Durchschlag Sichtbare, treibt dabei die notwendige „Einklammerung“ voran und eröffnet einen klaren Blick auf Form und Anordnung der einzelnen Elemente und ihr Verhältnis zueinander.

Abb. 12



Abb. 13



In Abb. 12 werden nun die Kraftfelder eingezeichnet. Diese ziehen den Seher gewissermaßen in das Zentrum der Komposition und geben dem Bild seine innere Spannung.

Auf der Fotografie sind es die ausgestreckten Arme, der zum Spalier vergatterten Menschenmenge, welche den Verlauf des Kraftfeldes diktieren. Im Werk von Gerard David sind es hingegen die beiden Engel welche das Kraftfeld bestimmen.

In beiden Fällen zeigen sich die Kraftfelder in Form eines Daches, welches stark an das eines antiken Pantheons erinnert. Zufall? Versammelt sich doch unter dem Dache des Pantheons das „Allerheiligste“.

Zeichnet man nun von der Spitze des entstandenen Daches eine vertikal verlaufende Linie ein, so stößt man auf die zentralen Figuren der bildlichen Darstellungen. Sie stehen unter dem Schutz des Daches. Wiederum wird deutlich, dass sich die Kraftfelder in ihrer Anordnung und ihrem Verlauf, auf Fotografie wie Gemälde, stark ähneln (Abb. 13).

Abb. 14

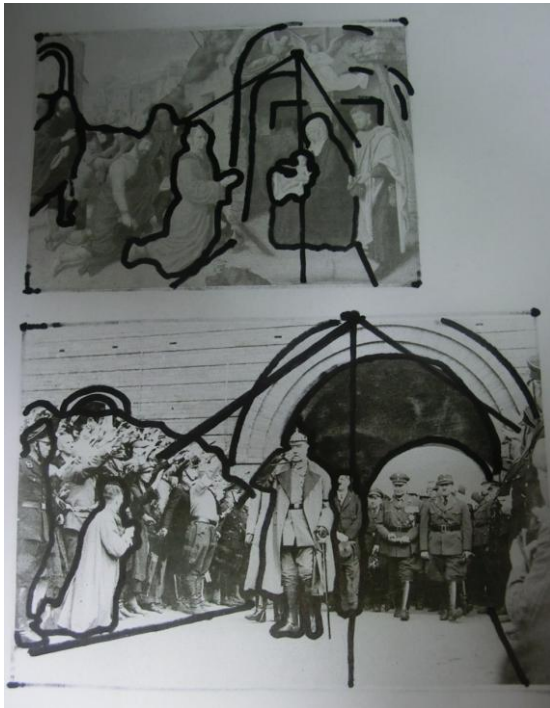


Abb. 15



Die Einzeichnungen von Abb. 14 und der dazugehörige (gespiegelte) Durchdruck (Abb. 15), stehen gewissermaßen am Endpunkt des bekannten Verfahrens.

An dieser Stelle sollte das „Ähnliche“, in Bezug auf Anordnung zentraler Bildfiguren und Elemente, szenische Choreografie und Kraftfelder offensichtlich und nachvollziehbar geworden sein. Das Werk *Die Anbetung der Könige* (spätes 15./frühes 16. Jahrhundert) und die Fotografie vom Tag von Potsdam (1933), bestechen durch ihre Ähnlichkeit in ihrem formalen Aufbau.

Die anfänglich als Geburt und Anbetung interpretierten Formen der Abb. 3, führten also zu einer, der Thematik verpflichtenden Auswahl eines Vergleichsbildes. Die Technik der Gegenüberstellung ließ eindeutig ihre „formale“ Verwandtschaft erkennen. Das Dach als Kraftfeld, der ähnliche Eingang in den Bildraum, die Anordnung der zentralen Figuren – all das finden wir in ähnlicher Weise in beiden Bildwerken, Fotografie wie Malerei.

5 Die inhaltliche Ebene

Das Gemälde *Die Anbetung der Könige* erzählt die Geschichte der Geburt des „Erlösers“ und dessen Huldigung durch die drei Weisen aus dem Morgenland, welche dem Neugeborenen Knaben, Gaben der Ehrerbietung erbringen. Aber was verrät dieser Tatbestand nun über die Fotografie? Die Ergebnisse der ikonischen Herangehensweise, unterstützt durch methodische Aspekte einer figurativen Hermeneutik, machten ersichtlich, dass die Formalstruktur der Fotografie, jener des Bildes stark ähnelt. Auf einer formalen Ebene ist also (auch) der Fotografie der „Hauch des Sakralen“ eingeschrieben.

Dieser Umstand erklärt nun warum der Fotograf das Bild in genau dieser Art und Weise inszeniert hat und lässt die Worte Imdahls in Erinnerung rufen:

„Syntax und Semantik bedingen einander.“ (Imdahl, 1995, S. 303)

Wenn dem so ist, dann sollte auch die in der Fotografie erzählte Geschichte, eine Geschichte von Geburt, Anbetung und Gabenreichung sein. Denn wie könnte der Inhalt seiner Form oder die Form ihrem Inhalt gegensätzlich sein?

An dieser Stelle ist es notwendig, sukzessive Sprach- und Textwissen in die Interpretation mit einzubeziehen. Die ikonografische Sinnebene (Panofsky), gewinnt an dieser Stelle ihre Bedeutung.

5.1 Eine erneute Gegenüberstellung

Abb. 16



Abb. 17



Findet nun das Text- bzw. Sprachwissen seine Berücksichtigung, wird deutlich, dass in beiden Bildern eine sich ähnelnde Geschichte erzählt wird. Um diese Aussage zu verdeutlichen, erlaube ich mir, die Figuren der Fotografie jener der Malerei gegenüberzustellen.

Im Rahmen dieses Gedankenspiels übernimmt Hindenburg die Funktion der Maria aber auch die der Heiligen Könige. Er ist Mutter, Hebamme und Gabenreicher in einer Person. Doch anders als Maria nimmt er sich dabei nicht demütig zurück – das Gegenteil ist der Fall.

Hindenburg ist sich seiner Rolle als „Königsmacher“ gewiss. Er schreitet voran. Die Marschallsuniform gibt seiner Person dabei eine beinahe unheimliche Größe. Die rechte Hand führt er zum militärischen Gruß an seine Pickelhaube. Der alte Mann ist von Scheitel bis Sohle ein Militär preußischen Zuschnitts. In der Attitüde des Generalfeldmarschalls präsentiert er nun den „Auserwählten“ und legt diesen symbolisch reiche Gaben zu Füßen. Der gebürtige Österreicher Hitler, der seinen Siegeszug in den Bierhallen Bayerns angetreten hat, wird durch Hindenburg mit dem Preußentum versöhnt und auf untrennbare Weise mit diesem verbunden. Der Elbjunker Hindenburg sichert Hitler und seiner Partei die Unterstützung der Militärs, der Konservativen, der Monarchisten – das sind die Gaben, welche er dem neuen „deutschen Messias“ (Ludolf Herbst) zu Füßen legt. Er legitimiert Hitler als Führer der von ihm propagierten nationalen Einheit Deutschlands. Das Charisma Hindenburgs kann in diesem Akt der Präsentation auf die Person Hitler „übergehen“.

Der Generalfeldmarschall und „Held von Tannenberg“ hat seine vermeintlich letzte siegreiche Schlacht geschlagen und tritt, sichtlich ehrerfüllt, ab.

Auf Imdahls Hinweis, in Bezug auf das Vermögen von Bildern „Übergegensätzliches“ zu zeigen, gilt es an dieser Stelle zu erinnern. Hindenburg salutiert – er grüßt damit das von ihm ersehnte neue Deutschland, präsentiert den Führer dieses neuen Deutschlands und gleichzeitig verabschiedet er sich von diesem neuen Deutschland. Anders als Bismarck geht dieser „Lotse“, sichtlich gerührt und freiwillig, von Bord.

Dem Gendankenspiel geschuldet, soll nun nach Parallelen zwischen den Figuren Hitler und Jesus in den beiden, bildlich erzählten Geschichten gesucht werden. Beide wirken schüchtern, beinahe unbeholfen. Und dennoch bilden sie eindeutig das Zentrum des Sujets. Hitler wirkt ohne seine, zu seinem Markenzeichen gewordene, Uniform nackt und auf eine fast unschuldige Art und Weise verwundbar - ähnlich dem neugeborenen „Heiland“. Man könnte meinen, es handelt sich bei Hitler um einen unsicheren Firmling oder Bräutigam –

und das ist nicht alleine dem Umstand geschuldet, dass er Cut trägt. Aber ist es nicht auch ein Stück so? Werden Hitler und seine NSDAP an diesem Tage nicht mit den alten Traditionen (und Eliten) des Reichs symbolisch vermählt?

Einer der Trauzeugen wäre in diesem Fall der in Paradeuniform gehüllte Göring. Ähnlich dem Josef im Werk von Gerard David ist auch er Zeuge eines wahrlich nicht alltäglichen Vorgangs. Desweiteren ist Hitler, wie auch Jesus, Objekt bzw. Subjekt der Anbetung - aber im Unterschied zur Fotografie, wagt es im Sujet des Gemäldes keiner der Anwesenden, mit Ausnahme der heiligen Mutter und den beiden Engeln, den Blick direkt auf das „Jesuskind“ zu richten. Hitler steht hingegen im Zentrum der Blicke (nicht Hindenburg). Das ist nicht zuletzt ein Hinweis dafür, dass der Prozess des „Übergehens“ des Charismas, von Hindenburg auf Hitler, schon beinahe abgeschlossen ist.

Weitere Zeugen des als sakral inszenierten Vorgangs wären Röhm und die in der Menschenmasse, zur Linken und Rechten der Protagonisten, versammelten Individuen. Soldaten wie Zivilisten huldigen dem neuen Führer. Sichtlich ergriffen strecken sie ihre Arme zum Gruß gegen den Himmel und vollführen eine verstörend anmutende Form der Huldigung - der Anbetung.

SA-Mann Röhm, soviel sei frei von Ironie bemerkt, wäre in der Geschichte der „Geburt Christi“ wohl der Ochse im Stall – wird er doch ein gutes Jahr später selbst zur Schlachtbank geführt. Und doch verrät seine Anwesenheit, wie übrigens auch die Anwesenheit der Tiere bei der Geburt des „Heilands“, einiges über die erzählte Geschichte. Röhm steht wie kein anderer für die Herkunft der NSDAP und folglich für ihre plebejischen Wurzeln. Hindenburg mit Röhm auf einem Bild, besser könnte die angestrebte „Volksgemeinschaft“ nicht propagiert werden.

Abschließend soll nun der Hintergrund beider Bildwerke betrachtet werden. Verweist der Hintergrund der Malerei auf ein lebendiges, städtisches Treiben, so geht von jenem der Fotografie etwas Bedrohliches aus. Die dicke Mauer aus Stein vertilgt förmlich alles Lebendige. Sie scheint unüberwindbar, erzeugt ein Gefühl der Beklemmung und besitzt den Charakter eines uneinnehmbaren Bollwerks. Die Mauer verleiht dem Bild eine Strenge, welche zweifellos mit den Uniformen, den Lederstiefeln, der Pickelhaube, den Orden und Tellerkappen – also allem Militärischen – korrespondiert.

Es bleibt zu sagen, dass die inhaltliche Auseinandersetzung, also das Ergebnis der erneuten Gegenüberstellung der beiden Bilder, deutlich macht, dass sich die Annahme, in Bezug auf das aufeinander Bezogen sein von Form und Inhalt, bestätigt. Erzählt uns die Fotografie nicht auch eine Geschichte von Geburt und Anbetung, von Huldigung und Gabenreichung?

Doch eines ist klar, die beiden Darstellungen unterscheiden sich trotz aller augenscheinlichen Gemeinsamkeiten radikal voneinander. Im Werk Gerard Davids wird ein Gefühl des nach innen gekehrt seins vermittelt. Maria, Josef, die beiden Könige strahlen eine sanfte Ruhe aus. Voll Demut sind sie sich ihrer Zeugenschaft des heiligen Geschehens bewusst. Sie halten inne. Nicht zuletzt die beiden Engel vermitteln das Gefühl des Überweltlichen, des Heiligen, der Anwesenheit Gottes.

Anders in der Fotografie. Ihre „brutale“ Ästhetik spricht Bände. Die Innerweltlichkeit des Vorgangs ist unübersehbar. Eine Einkehr ist nicht zu erkennen, vielmehr kommt es zu einer *„Vergottung eines Teilinhalts der Welt welchem bereits ein Bluttausch der Tat“* (Voegelin, zit. nach Henkel, 1998, S. 78f) eingeschrieben ist.

Der Bildinterpretation soll nun eine geschichtswissenschaftliche Interpretation der Geschehnisse des „Tages von Potsdam“ folgen. Abschließend erfahren die zusammengetragenen Ergebnisse eine soziologische Einbettung.

5.2 Der „Tag von Potsdam“

Ohne zu tief in die historische Materie eintauchen zu wollen, bleibt zu sagen, dass der Tag von Potsdam wohl einer der effektivsten Propaganditage jenes Systems war (vgl. Knopp, 1995, S. 188). Am 21. März 1933 wurde in der Garnisonskirche zu Potsdam die Eröffnung des am 5. März gewählten Reichstags mit einem Staatsakt eingeleitet. Goebbels war persönlich für die Inszenierung der Feierlichkeiten verantwortlich. Termin und Ort waren mit Bedacht gewählt. Der 21. März ist nicht nur Frühlingsanfang, sondern auch Tag der Eröffnung des ersten Deutschen Reichstags, durch Bismarck, im Jahre 1871. Und keine andere Stadt als Potsdam vermochte es besser, den Ruhm und Glanz Preußens widerzuspiegeln. Über den Sarkophagen der Preußenkönige, sollte das Gemeinsame der alten konservativen Traditionen mit dem neuen und jungen Regime Hitlers der Welt präsentiert werden. (Vgl. Kratzer, 1998, S. 208f)

Ein Festgottesdienst eröffnete den besagten Tag. Bereits am Vormittag trafen unzählige Wagenkolonnen ein und bahnten sich den Weg durch die überfüllten Straßen Potsdams. Die Häuserfronten waren prunkvoll geschmückt und überall flatterten abwechselnd schwarz-weiß-rote und Hakenkreuz-Fahnen. Es war eine prunkvoll arrangierte „Versöhnungsfeier“. Die Ehrengäste repräsentierten das „alte“ und das „neue“ Deutschland: Hindenburg, Hitler, Göring, Papen, Frick, Reichstagsabgeordnete, SA-Führer, Generäle und selbst der Kronprinz waren anwesend. Hindenburg tauschte an diesem Tag den Gehrock gegen seine alte Marschallsuniform. Als er Hitler gegen 12 Uhr Hindenburg auf den Stufen der Garnisonskirche begegnete, kam es zu dem legendären Händedruck der beiden Männer, welcher symbolisch für den „Segen des Alten Herrn“ stand. (Vgl. Fest, 1973, S. 657)

War es doch der Reichspräsident, der „Held von Tannenberg“, welcher den ehemaligen Gefreiten des Ersten Weltkriegs und Führer der NSDAP im Jänner 1933 zum Reichskanzler bestellte. Hindenburg - und nur Hindenburg - hatte die Autorität, aber auch das Charisma, Adolf Hitler in die exponierte Stellung des Reichskanzlers zu hieven und das gesamte rechte bzw. konservative Lager mit dem der Nationalsozialisten zu vereinen. Hindenburgs erklärtes Ziel war es, die Einheit Deutschlands wieder herzustellen (natürlich ohne KPD und SPD). *„Am 21. März 1933 sollte die am 30. Januar 1933 zustande gebrachte Vereinigung aller sich am „nationalen Aufbau“ beteiligten Kräfte symbolisch besiegelt werden.“* (Pyt, 2007, S. 820)

Der „Medienstar“ Hindenburg nutzte die ihm zur Verfügung gestellte Bühne der Garnisonskirche, um sein politisches Vermächtnis noch einmal vor allen Anwesenden und dem gesamten deutschen Volke auszubreiten:

„Möge er [der preußische Geist] uns frei machen von Eigensucht und Parteizank und uns in nationaler Selbstbestimmung und seelischer Erneuerung zusammenführen zum Segen eines in sich geeinten, freien, stolzen Deutschlands.“ (Hindenburg 1933, zit. nach Pyta, 2007, S. 821)

Hitlers Ansprache war auf jene des Reichspräsidenten abgestimmt. Nach einem Rückblick auf Größe und Untergang der Nation folgte das Bekenntnis zu den „ewigen Fundamenten“ ihres Lebens, ihrer Geschichte, ihrer Kultur und Tradition. Dabei huldigte er Hindenburg für dessen Entschluss die „Symbole der alten Größe“ mit jenen der „jungen Kraft“ zu vermählen. Dazu notierte Goebbels:

„Ich sitze nahe bei Hindenburg und sehe, wie ihm die Tränen in die Augen steigen. Alle erheben sich von ihren Plätzen und bringen dem greisen Feldmarschall, der dem jungen Kanzler seine Hand reicht, jubelnde Huldigung dar. Ein geschichtlicher Augenblick. Der Schild der deutschen Ehre ist wieder reingewaschen. Die Standarten mit unseren Adlern steigen hoch. Hindenburg legt an den Gräbern der großen Preußenkönige Lorbeerkränze nieder. Draußen donnern die Kanonen. Nun klingen die Trompeten auf, der Reichspräsident steht auf erhöhter Estrade, den Feldmarschallsstab in der Hand, und grüßt die Reichwehr, SA, SS und Stahlhelm, die an ihm vorbeimarschieren.“ (Goebbels 1933, zit. nach Fest, 1973, S. 659)

Die Bilder dieses inszenierten Tages haben auf alle Teilnehmer, auf Abgeordnete, Militärs, Diplomaten, ausländische Beobachter sowie eine breite Öffentlichkeit eine außergewöhnliche Wirkung gehabt und den Tag von Potsdam zu einem der Wende werden lassen. Und nur eine Minderheit vermochte sich der suggestiven Wirkung dieses Schauspiels zu entziehen. Viele, die noch am 5. März 1933 gegen Hitler gestimmt hatten, konnten sich der Macht dieser Bilder nicht erwehren. Vor allem Mitglieder des nationalgesinnten Bürgertums, etwa Offiziere, Juristen, Beamte etc., die sich anfänglich reserviert gegenüber Hitler und seiner NSDAP verhalten hatten, wurden von einer „Sturmwelle nationaler Ergriffenheit“ erfasst. (Vgl. ebd.)

Werden die historischen Ergebnisse zu den Vorgängen rund um den „Tag von Potsdam“ nun an jene der Bildinterpretation herangeführt so offenbart sich die Macht der Fotografie. Wie sonst könnte auf eine so einfache Weise, dem nicht anwesenden deutschen Volke, die Vermählung des „Alten“ mit dem „Neuen“ und die, religiös inszenierte, Geburt des Dritten Reiches vor Augen geführt werden. Kein Text wäre im Stande das „Übergehen des Charismas“, von Hindenburg auf Hitler, mit all seinen Folgen, in ähnlicher emotionaler und effektvoller Weise zu erzählen.

Hitler war sich der Macht der Bilder wohl bewusst. So reflektiert er in *Mein Kampf*:
„Eine Schrift mit einer bestimmten Tendenz [wird] meistens nur von Menschen gelesen werden, die selbst dieser Richtung schon zuzurechnen sind. [...] Größere Aussicht besitzt schon das Bild in all seinen Formen, bis hinauf zum Film. Hier braucht der Mensch noch weniger verstandesmäßig zu arbeiten; es genügt zu schauen [...] und so werden viele eher

bereit sein, eine bildliche Darstellung aufzunehmen, als ein längeres Schriftstück zu lesen. Das Bild bringt in viel kürzerer Zeit, fast möchte ich sagen, auf einen Schlag, dem Menschen eine Aufklärung, die er aus Geschriebenen erst durch langwieriges Lesen empfängt.“ (Hitler, zit. nach Soboth, 2001, S. 144)

6 Eine soziologische Verortung der Ergebnisse

Am Beispiel der bearbeiteten Fotografie wird deutlich, dass sich die Nationalsozialisten auf subtile Weise einer Formsprache der Heiligenmalerei bedient haben um ihren bildlichen Inszenierungen ein religiöses Antlitz zu verleihen. So sollte im Falle der Fotografie Hitlers Charisma nicht nur durch die gezeigte Nähe zum Reichspräsidenten, sondern auch durch die gewählte Bildkomposition, vermehrt werden.

Bewusst haben die Nationalsozialisten religiöse Inhalte und ihre typische Formsprache – in Text, Sprache und Bild - mit ihrer totalitären Ideologie verwoben und propagandistisch fruchtbar gemacht. Der Nimbus des Religiösen wurde - mal offensichtlich, mal klammheimlich - vor den Karren ihrer menschenverachtenden Ideologie gespannt.

„Die Inszenierung des Nationalsozialismus als politische Religion, die von Hitler ausging, von seiner Entourage aktiv mitgestaltet wurde und darauf hinauslief, den Führer der NSDAP in der Öffentlichkeit als Messias, die Partei als Glaubensgemeinschaft und ihr Programm als Glaubensbekenntnis darzustellen, wurde seit 1925 zum wesentlichen Mittel der Integration der Nationalsozialistischen Bewegung.“ (Herbst, 2011, S. 196)

Dieser These folgend, möchte ich die Ergebnisse meiner Bildinterpretation als einen bescheidenen, empirischen Beitrag zum Konzept einer *politischen Religion* (Eric Voegelin) verstanden wissen. Voegelins Annahmen, dass den politischen Massenbewegungen des 20. Jahrhunderts, allen voran den deutschen Faschisten, offenbar religiöse und religionsähnliche Aspekte anhaften und sie sich Präsentationsformen bedienen, die jenen der christlichen Kirche verwandt sind, verarbeitete er in seiner Theorie der *politischen Religion*. (Vgl. Henkel, 1998, S. 87) Aber auch Webers Konzept der *charismatischen Herrschaft* und Durkheims Überlegungen zu Religion, wären eine sich aufdrängende theoretische Perspektive in welche

die Ergebnisse der Bildinterpretation eingebettet werden könnten und sollten. Anzumerken ist, dass sich alle drei Ansätze durchaus ergänzen.

Da es mir auf Grund meiner begrenzten Zeitressourcen nicht mehr möglich ist detaillierter auf die erwähnten theoretischen Konzepte einzugehen, erlaube ich mir abschließend drei Bildtafeln zu zeigen, welche, so denke ich, in der Lage sind etwas zu verdeutlichen, was an dieser Stelle nicht (mehr) gesagt werden kann. Anzumerken ist, dass ich mich bei der Erstellung der Bildtafel 3, ein Stück weit, an Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne orientiert habe. In Manier einer figurativen Hermeneutik soll die Arbeit nun mit unkommentierten Bildtafeln zur Thematik: Religion, Politik, Nationalsozialismus, Propaganda, Inszenierung, Charisma, Verführung - und ihrer Verortung im Medium Bild - enden.

Bildtafel 1: Die „Offenbarung“ (Abb.1 – Abb. 3)



Bildtafel 2: Der „Prediger“ (Abb.1 – Abb. 5)



Bildtafel 3: Der „hl. Georg / Drachentöter“ (Abb.1 – Abb. 7)



Literaturverzeichnis

Bohnsack, Ralf (2005): Bildinterpretation und dokumentarische Methode. In: Wulf & Zirfas (Hrsg.): Ikonologie der Performativen, München: Wilhelm Fink Verlag. (Seite 246 – 263)

Fest, C. Joachim (1973): Hitler; Eine Biographie. Frankfurt/Main, Berlin: Verlag Ullstein.

Henkel, Michael (1998): Eric Voegelin zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag.

Herbst, Ludolf (2011): Hitlers Charisma. Die Erfindung eines deutschen Messias. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.

Imdahl, Max (1995): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild? München: Wilhelm Fink Verlag. (Seite 300 – 324)

Knopp, Guido (1995): Hitler – Eine Bilanz. München: Siedler Verlag.

Kratzer, Wolfgang (1998): Feiern und Feste der Nationalsozialisten. Aneignung und Umgestaltung christlicher Kalender, Riten und Symbole. München: Verlegt von Kratzer.

Müller, Michael R. (2012): Figurative Hermeneutik: zur methodologischen Konzeption einer Wissenssoziologie des Bildes. In: Sozialer Sinn: Zeitschrift für hermeneutische Sozialforschung, Jg. 13 (2012) ; Nr. 1, (Seite 129 – 161). Stuttgart: Lucius Lucius Verlag.

Pyta, Wolfram (2007): Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler. München: Siedler Verlag.

Soboth, Christian (2001): Hitler – Inszenierung eines Charismas. In: Häusermann, Jürg (Hrsg.): Inszeniertes Charisma. Medien und Persönlichkeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. (Seite 129 – 151)

Hrsg. Fleckner, Warnke, Zielger (2011): Handbuch der politischen Ikonographie. München: Verlag C.H.Beck