

# APuZ

Aus Politik und Zeitgeschichte

20/2006 · 15. Mai 2006



## Symbole

*Jens Jessen*

Symbolische Politik

*Oswald Schwemmer*

Die Macht der Symbole

*Winfried Speitkamp*

Jugend als Symbol

*Jonathan Osmond*

Politische Symbolik in der deutschen Kunst

*Bernd Schüler*

Farben als Wegweiser in der Politik

## Editorial

Symbole bestimmen in vielfältiger Weise unseren Alltag. Abzeichen und Embleme stehen exemplarisch für eine bestimmte Gesinnung; Denkmäler erinnern symbolisch an die Vergangenheit; Flaggen und Hymnen sollen gar ein ganzes Land repräsentieren. Symbole prägen unsere Wahrnehmung – ohne dass wir uns dessen immer bewusst sind. Denn nicht nur die Zeichen, die wir als Symbole erkennen, haben eine sinnbildliche Funktion. Auch die Wörter, die wir verwenden, stehen *symbolisch* für konkrete Gegenstände und Sachverhalte. Unsere Mimik und Gestik symbolisieren Gemütszustände. Geschichtsbilder, Religionen, Wissenschaften, Kunst und Politik lassen sich als komplexe Symbolsysteme verstehen, in denen sich die menschliche Wahrnehmung der Wirklichkeit spiegelt.

Der deutsche Philosoph Ernst Cassirer hat diese Symbolsysteme auf eine theoretische Basis gestellt. In seiner „Philosophie der symbolischen Formen“ (1923–1929) beschrieb er den Menschen als ein Lebewesen, das permanent Symbole gebraucht, um sich in seiner Umwelt zu orientieren. Ohne Symbole könnten wir weder uns selbst noch die Welt, die uns umgibt, verstehen oder darstellen. Cassirers Theorie gilt als einer der wichtigsten Grundsteine der modernen Kulturphilosophie.

In unserer aktuellen politischen Kultur finden sich zahlreiche Beispiele für die „Macht der Symbole“, die mitunter verheerende Folgen haben kann. Ein paar Strichzeichnungen waren vor kurzem der Anlass für den so genannten „Karikaturenstreit“. Dabei waren es nicht die Mohammed-Karikaturen, die den Konflikt entfachten, sondern es war die Instrumentalisierung ihrer symbolischen Bedeutung.

*Andreas Kötzing*

Jens Jessen

# Symbolische Politik

## Essay

Zu den Torheiten eines landläufigen Geschichtsbildes gehört die Neigung, den Lauf der Zeiten als einen Prozess fortschreitender Rationalität zu sehen – als blicke man von einem Gipfel aufgeklärter Nüchternheit hinab in dunkle Jahrhunderte, in denen abergläubische Politiker um magische Objekte wie Reichsapfel, Kaisertitel oder das Goldene Vlies kämpften, während die heutigen um

**Jens Jessen**  
geb. 1955; Feuilletonchef  
der ZEIT, Speersort 1,  
20095 Hamburg.  
jessen@zeit.de

reale Interessen, Bodenschätze, Absatzmärkte und militärischen Einfluss ringen. In diesem Geschichtsbild kommen die Kämpfe um Ehre, Anerkennung, Rangfolgen, Rechtstitel und religiöse Identitäten nur mehr als längst überwundene Torheiten vor. Nur manchmal wird zugestanden, dass auch früher schon materielle Interessen überwogen und diese vielleicht nur symbolisch camoufliert wurden – so wie der Schwedenkönig Gustav Adolf zwar die Reformation zu verteidigen vorgegeben habe, aber in Wahrheit schwedische Großmachtpläne verfolgte.

Selten aber wird zugegeben, dass auch heute noch materielle Interessen symbolisch verschlüsselt werden (wie Amerika die Kontrolle der nahöstlichen Ölquellen als „Kreuzzug gegen das Böse“ tarnte), und noch viel seltener wird erkannt, dass symbolische Ambitionen sich auch umgekehrt ein Mäntelchen materieller Interessen umwerfen können, um ihren eigentlich psychischen und sozialen Hauptzweck zu verschleiern (weil vielleicht der „Kreuzzug“ doch das seelische Hauptanliegen der Regierung Bush jr. war). Tatsächlich sind symbolische Positionen und der Kampf um sie aus der Politik keineswegs verschwunden, und auch wenn sie sich mit den faktischen Folgen und Ursachen vielfältig verschränken, lässt sich doch eine Unter-

scheidung treffen: Symbolische Politik ist eine Politik der *Zeichen*: der Worte, Gesten und Bilder; sie entfaltet sich im semantischen Raum. Faktische Politik ist eine Politik der *Taten*: der Kriege, Verträge, Steuern und Zölle; sie entfaltet sich im materiellen Raum.

Zu den berühmtesten, immer wieder gerne angeführten Beispielen symbolischer Politik der jüngeren Vergangenheit gehört Willy Brandts Kniefall in Warschau; zu den berühmtesten Beispielen der Gegenwart die Drohung des iranischen Staatspräsidenten, Israel zu vernichten. Der Unterschied liegt aber weniger in der Moral der Geste als in ihrer Verbindlichkeit. Während Brandts Geste eine Politik ankündigte, die Deutschland tatsächlich zu leisten imstande war: die polnischen Kriegsleiden anzuerkennen und auf Revanchismus zu verzichten, spielt Ahmadinedschad mit der Rhetorik einer Aggression, die Iran derzeit gar nicht leisten kann. Wenn man an einer trennscharfen Definition symbolischer Politik interessiert wäre, müsste man den Kniefall Brandts ausnehmen, weil er durch gleichzeitige Verträge und Handlungen an eine Politik der Tat geknüpft war – und diese nur symbolisch *überhöhte*. Ahmadinedschads aggressive Rhetorik dagegen *erschöpft* sich in der symbolischen Geste – jedenfalls solange Iran nicht über Atomwaffen verfügt.

Trotzdem bleiben seine Reden natürlich nicht ohne Wirkung. Im Innern schmeicheln sie dem Antisemitismus seiner Anhänger, im Westen verdoppeln sie die Anstrengungen seiner Gegner, dem Land den Zugang zu atomwaffenfähigem Material zu versperren, weil nun festzustehen scheint, dass es nur Böses damit im Schilde führen kann. Die Einstufung einer politischen Handlung als symbolisch hat augenscheinlich damit zu tun, wie hoch die Wahrscheinlichkeit eingeschätzt wird, dass der Geste eine Tat folgen kann. Ist die Wahrscheinlichkeit sehr niedrig, wie im Falle des rituellen Antiamerikanismus karibischer Kleinstaaten, bleibt die Geste ein reines Symbol und als solches ein *leeres Zeichen*. Ist die Wahrscheinlichkeit sehr hoch, wird die Geste bloße Zutat und medienwirksame *Dekoration*. Bei mittlerer oder unsicherer Wahrscheinlichkeit ist jedoch damit zu rechnen, dass symbolische Politik starke außersymbolische Wirkungen hat. Ahmadinedschad jedenfalls hat im Innern seine Popularität *und*

nach außen die Isolation seines Landes gewaltig erhöht.

Man könnte geradezu die Regel aufstellen, dass sich für Kleinstaaten wie für Großmächte symbolische Außenpolitik nicht lohnt; bei Ersteren ist sie *lächerlich* und unwirksam, bei Letzteren *überflüssig* oder sogar schädlich, weil eine Macht, die sich ohnehin durchsetzen kann, durch symbolisches Auftrumpfen unerträglich wird. Das war der Fehler George Bushs jr., als er der glaubwürdigen Verfolgung des Terrors noch die Rhetorik des Kreuzzugs beigab und die Durchsetzung amerikanischer Interessen mit dem Export von Menschenrechten überhöhte. Auch das war bloße Dekoration, aber ihre Überflüssigkeit war so eklatant, dass sie als Überschuss an Aggression wahrgenommen wurde.

Die deutsch-amerikanische Entfremdung, die dabei als wahrscheinlich noch geringster Schaden produziert wurde, hat mit einer weiteren Eigenschaft bloß dekorativer symbolischer Politik zu tun. Gerade weil sie an dem *factum brutum* der Macht nichts ändert, lässt sich auf sie nur abermals symbolisch reagieren. So handelte auch die deutsche Regierung, als sie zwar im Rahmen der NATO Schiffe der Marine zur Verfügung stellte, aber rhetorisch jede Kriegsbeteiligung ausschloss. Es bedurfte keineswegs des Untersuchungsausschusses zur Rolle deutscher Geheimdienste im Irak, um einen Heucheleiverdacht gegen die Regierung Schröder zu entwickeln. Heuchelei nach innen ist die natürliche Schwester symbolischer Politik nach außen.

Denn was motiviert symbolische Politik, auch wenn sie nur Dekoration der Macht (im Falle der USA) oder der Ohnmacht (im Falle Deutschlands) ist? Das ist der Kampf um die Herzen der Wähler. Weder das kriegerische Muskelspiel der Amerikaner noch das deutsche Muskelspiel der Verweigerung war nach außen gerichtet. Die Amerikaner brauchten keine Unterstützung, um den Krieg zu führen; die Deutschen hatten keine Aussicht, ihn zu verhindern noch sich der Unterstützung im Rahmen des atlantischen Bündnisses zu entziehen. Beide Regierungen lärmten nach außen und schielten nach innen; und just dieser Silberblick ist es, der moderne Demokratien noch immer (und unter dem Einfluss der Medien erst recht) mit politischen Mechanismen der Vergangenheit verbindet.

Typische Symbolpolitik zur inneren Stimmungsmache war es zum Beispiel, die Napoleon III. in den deutsch-französischen Krieg von 1870/71 führte. Keine realen französischen Interessen wären verletzt worden, wenn der Erbprinz Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen den vakant gewordenen spanischen Thron bestiegen hätte. Napoleon wusste auch, dass die schwäbisch-katholischen Hohenzollern mit den preußischen Hohenzollern nicht identisch, sondern nur verwandt waren; von einer drohenden Einkreisung Frankreichs konnte im Ernst nicht die Rede sein.

Trotzdem sandte er eine Protestnote nach der anderen an den Preußenkönig, damit dieser dem Prinzen Leopold die spanische Thronfolge verbiete; Wilhelm I. seinerseits erwiderte ein ums andere Mal, dass er Leopold den Verzicht nur nahe legen könne. Aber selbst nachdem dieser Verzicht ausgesprochen war, gab die französische Regierung keine Ruhe. Jetzt sollte Wilhelm I. erklären, dass er auch für alle Zukunft entsprechende Ambitionen seines Verwandten unterbinden werde. Der preußische König antwortete mit der bekannten, von Bismarck noch ein wenig ins Barsche verknäpften „Emser Depesche“, er habe dem französischen Gesandten in der Sache nun nichts mehr mitzuteilen.

Ob Bismarck die französische Zumutung zur gezielten Provokation nutzte, wie es die spätere Legende wollte, oder ob Preußen nicht doch mehr der gejagte als der planvoll handelnde Teil war (wie es den Zeitgenossen erschien), muss uns hier nicht interessieren. Wichtig ist nur, dass es sich um ein rein symbolisches Kräfteressen handelte, ein öffentliches Fingerhakeln um innenpolitisches Prestige. Es hätte auch niemals außersymbolische, gar kriegerische Wirkungen gezeitigt, wenn Frankreich noch eine Großmacht, Preußen ein Kleinstaat und das Kräfteverhältnis damit klar verteilt gewesen wäre. Es war weder gewiss noch gänzlich ausgeschlossen, dass die eine oder die andere Regierung den diplomatischen Gesten Taten folgen lassen würde. Es bestand just jene fatale mittlere Wahrscheinlichkeit, die meist dafür verantwortlich ist, dass aus symbolischer Politik eine faktische wird.

## Minimaler Aufwand, maximaler Schaden

Man könnte für diese Fälle eine weitere Regel aufstellen: Symbolische Politik hat die Eigenschaft, mit minimalem Aufwand ein Maximum an Schaden anzurichten. Das ist keine triviale Beobachtung. Wenn maximaler Aufwand benötigt wird, um maximalen Schaden zu erzeugen, lässt sich an dem Aufwand die Größe der drohenden Katastrophe erkennen. Diplomatische Geplänkel dagegen, bloß verbale Aggressionen und parteitaktische Rechthabereien lassen sich nur schwer als Vorgesichte zu Größerem verstehen. Symbolische Politik weiß oft nicht einmal, dass sie eine solche ist, und sie muss dieses Wissen auch nicht haben, um die entsprechende Wirkung zu entfalten. Da sie sich zunächst im Luftreich der Semantik entfaltet, eskaliert sie sogar leichter als die Politik der Tat.

Ein gutes Beispiel ist der Karikaturenstreit, der mit einer albernen antiislamischen Provokation in einer dänischen Provinzzeitung begann und mit brennenden Botschaftsgebäuden im Nahen Osten endete. Um den Eindruck zu erzeugen, dass hier keine einzelne Entgleisung vorlag, sondern der gesamte Westen die gesamte islamische Welt beleidigt hatte, und zwar vorsätzlich, musste allerdings zunächst die wichtigste Operation aller symbolischen Politik vorgenommen werden: die *appellatio principii*. Die arabischen Botschafter mussten die dänische Regierung auffordern, sich zu entschuldigen, weil das Prinzip des Religionsfriedens gefährdet sei; und die dänische Regierung musste erwidern, dass sie den Zeitungen ihres Landes nichts zu befehlen habe, dass es vielmehr um nichts Geringeres als das Prinzip der Meinungsfreiheit gehe, die durch islamische Proteste und Drohungen gefährdet sei.

So entstand der Prinzipienstreit: Freiheit gegen Blasphemie, Westen gegen Osten. Es zeigte sich aber auch, dass der äußere Konflikt von einer inneren *Selbstverständigungsdebatte* überlagert, vielleicht erst erzeugt wurde. Die Aufregung des Westens im Karikaturenstreit hat viel damit zu tun, dass er sich selbst in Widersprüche zwischen dem Schutz von Minderheiten (auch gegen Blasphemie) und dem Prinzip des säkularen, weltanschaulich neutralen Staates verwickelt hat. In einer ähnlichen Falle sehen sich die islamischen Gesellschaften, die von ihren Bürgern die strikte Beachtung des Koran

fordern und zugleich ihre unangefochtene Tolerierung in den Ländern der Ungläubigen erwarten. Beides ist nur schwer möglich: Man kann nicht an der Rechtsgleichheit des Westens teilhaben und sich außerdem konfessionell begründete Sonderrechte erretzen. Wo aber die innergesellschaftliche Diskussion solcher Zielkonflikte nicht möglich oder erwünscht ist, wird sie als symbolische Politik nach außen gewendet – der Widerspruch wird exportiert.

Fassen wir als weitere Regel zusammen: Eine hartnäckige Quelle symbolischer Politik ist der Versuch, eine äußere Lösung innerer Konflikte zu behaupten oder zu fordern. In diesen Zusammenhang gehört auch die Entschuldigungsmode der letzten Jahre. Die amerikanische Regierung, weit davon entfernt, an der bedauernswerten Situation der Indianer etwas ändern zu können (oder zu wollen), entschuldigt sich bei ihnen für das begangene historische Unrecht. Oder umgekehrt: Die afrikanischen Staaten, weit davon entfernt, ihre interne Zerrüttung zu reparieren, wünschen sich von den ehemaligen Kolonialmächten eine Entschuldigung für Sklaverei, Ausbeutung und so weiter, damit wenigstens der Schuldige an der Misere vor der Weltöffentlichkeit feststeht.

Die symbolische Politik der Entschuldigung für Jahrhunderte zurückliegendes Unrecht wird in den meisten Fällen ein leeres Zeichen bleiben, insofern aus ihr nichts folgen muss und weder Machtmittel noch Bereitschaft bestehen, aus ihr etwas folgen zu lassen. Die Regierung, die sich entschuldigt, bestreitet ja schon durch diesen Akt die Kontinuität ihrer Politik: Sie gibt zu verstehen, dass sie eine ganz andere (nämlich nicht mehr schuldige) geworden ist. Manchmal ist die symbolische Entschuldigung Dekoration einer tätigen Wiedergutmachung (das war in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg der Fall), und manchmal dient die Forderung nach Entschuldigung als Auftakt zu erpresserischen Forderungen (das war bei den Alliierten nach dem Ersten Weltkrieg der Fall).

## Formen symbolischer Politik

Jede Diskussion der Kriegsschuldfrage, wenn sie von den Siegern aufgeworfen wird, ist

symbolische Politik, die stufenlos in eine *Nötigung* der Unterlegenen übergeht; wenn sie dagegen von den Verlierern aufgeworfen oder bestritten wird, setzt sie ein lange wirkendes Gift frei, das über kurz oder lang in Aufstände oder einen neuen Krieg mündet. *Demütigungspolitik*, die ein Schuldanerkenntnis erzwingt, gehört überhaupt zu den gefährlichsten Erscheinungsformen symbolischer Politik. In den meisten Fällen aber besteht die Politik symbolischer Entschuldigung oder der Forderung nach einer solchen nur in der *Vernebelung* von tatsächlichen Missständen. Letzteres ist der klassische Aggregatzustand symbolischer Innenpolitik. Der Minister entschuldigt sich und tritt zurück; aber seine Maßnahmen bleiben ungesühnt oder werden sogar unkorrigiert von dem Nachfolger fortgesetzt, der sie nur in andere Worte kleidet. Der Kanzler besucht die Opfer eines Hochwassers und bedauert Versäumnisse; aber die Deiche werden daraufhin keineswegs in einer Weise umgebaut, die ein neues verheerendes Hochwasser ausschließt.

Der sonderbarste Fall symbolischer Innenpolitik ist die *Sprachpolitik*. Es wird verboten, von Zigeunern zu reden; aber die Sinti und Roma, als die man sie künftig ansprechen soll, werden genauso behandelt, wie man Zigeuner seit Jahrhunderten behandelt. Der Lehrling wird in Auszubildender umgetauft, aber der Respekt, den die neue Anrede bringen soll, muss sich keineswegs am Arbeitsplatz niederschlagen. Die Schokoladenwerbung hat das Phänomen vor Jahren auf die schlagende Formel gebracht: „Raider heißt jetzt Twix – Sonst ändert sich nix“. Das traurigste Debakel hat die feministische Sprachpolitik gebracht: Während sich an faktischer Macht, Einfluss und Chancen der Frauen nahezu nichts änderte, wurde der Grammatik befohlen, eine Gleichberechtigung vorzugaukeln, an der sich die Gemüter beruhigten. Wo man/frau eifrig genug von ManagerInnen und MinisterInnen schrieb, ging der Impuls verloren, danach zu fragen, warum es tatsächlich nach wie vor bei weitem mehr Manager als Managerinnen gibt. Die Durchsetzung des großgeschriebenen I hat die faktische Emanzipation nicht nur nicht gefördert, sondern behindert, oft sogar der Lächerlichkeit preisgegeben.

Auch das ist ein gemeinsamer Fluchtpunkt der symbolischen Politik: Am Abbild der Wirklichkeit wird herumgebastelt, wenn sich

die Wirklichkeit selbst nicht korrigieren lässt. Der Sprung von den symbolischen Retuschen des Überbaus in die Basis der Machtverhältnisse gelingt nur dort, wo sich ein Gegner findet, der sich *proviziert* fühlt. Das ist aber niemals bei Strukturen der Fall (wie der patriarchalischen Gesellschaft), sondern bestenfalls bei denen, die sich als Repräsentanten dieser Strukturen fühlen. Und das ist auch der Grund, warum die symbolische Politik des Inneren selten verfängt: Im Inneren ist alles Struktur, was den Kampf lohnt; die symbolische Politik des Äußeren stößt hingegen auf Regierungen, die diese Struktur vertreten müssen, auch wenn sie diese vielleicht nicht billigen.

Es ist darum kein trivialer Hinweis, dass sich symbolische Politik vor allem an Symbole hält. Man könnte auch sagen: Sie nimmt wahllos in Haft, was sich haftbar machen lässt. Die *Geiselnahme* ist eine typische Form symbolischer Politik, und meistens auch dort, wo sie buchstäblich auftritt. Die Geisel soll sich ja nicht nur finanziell lohnen, sondern auch politisch; dass sie zum politischen Zeichen taugt, ist geradezu die Rechtfertigung ihrer Entführung. Die italienische Journalistin im Irak wird nicht als Privatperson und nicht nur in Erwartung eines Lösegeldes, sondern als Repräsentantin des Westens entführt, ob sie sich nun als solche fühlt oder nicht. Das hat sie mit dem Manager gemeinsam, der von Terroristen als Exponent des Kapitalismus erschossen wird, auch wenn er selbst dem System vielleicht kritisch gegenüberstand. Der *Terrorismus*, der in einer Aktion Symbol und Tat zusammenzwingt, ist wahrscheinlich die extremste Form, die symbolische Politik finden kann.



Oswald Schwemmer

# Die Macht der Symbole

Symbole begegnen uns überall, und wir können uns ihrer Macht nicht entziehen. Symbole durchwirken nicht nur die Welt, in der wir leben, sie prägen auch unser Leben.<sup>1</sup> Was sind Symbole? Wir denken zunächst an Zeichen, mit denen man etwas zu erkennen gibt: an Abzeichen und Embleme, an Flaggen und Hymnen, an besondere Stätten und Rituale. Aber nicht nur das sind Symbole. Wo immer etwas eine Ausdrucksqualität hat, wo es etwas besagt, und wo dieses Etwas eine dingliche, eine sinnlich präsente Form besitzt,

handelt es sich um ein Symbol. Die Wörter unserer Sprache und auch schon die Laute in den Wörtern, die Bilder, die uns umgeben, ebenso die Ausdrucksformen unserer Mimik, Gestik und Körperhaltung – all dies sind Symbole.

## Oswald Schwemmer

Dr. phil, geb. 1941; Professor für philosophische Anthropologie und Kulturphilosophie an der Humboldt Universität Berlin, Unter den Linden 6, 10099 Berlin. schwemmero@philosophie.hu-berlin.de

Und wo es nicht nur um Wörter oder Laute geht, sondern um eine ganze Sprache, da bilden sich ganze symbolische Welten oder – wie der Philosoph Ernst Cassirer sagt – *symbolische Formen*, in denen die einzelnen Symbole aufeinander verweisen und einander Bedeutung verleihen. Würden wir nur ein einzelnes Lautgebilde hören und dies in einer Situation, in der wir noch nicht wissen, um welche Sprache es sich handelt, und ebenso wenig, worum es in dieser Situation geht, dann würden wir nichts verstehen. Wir müssen die einzelne Äußerung als Teil einer symbolischen Welt bzw. einer symbolischen Form verstehen, um sie als Wort oder Satz erkennen zu können. Und um zu verstehen, um was es überhaupt gehen könnte, müssen wir oft auch noch den Situationszusammenhang erkennen.

So geht es uns tagtäglich in allen Bereichen unseres Lebens. Wir würden weder von uns selbst noch von der Welt, die uns umgibt,

etwas verstehen, könnten wir uns nicht auf Symbole und symbolische Formen beziehen, mit und in denen wir wahrnehmen und darstellen, was etwas ist und warum es jeweils geht. Natürlich besitzen wir auch vorsymbolische Orientierungen. Unser leibliches Weltverhältnis wird von unseren Bedürfnissen geleitet und durch unsere Sinne erschlossen. Insofern sind wir immer schon orientiert; durch die Symbole aber werden Sinnverhältnisse in die Welt gebracht. Erst dadurch verbleiben die Ereignisse und Dinge, denen wir begegnen, nicht im engen Kreis von Sinnesreizen und Bedürfniszielen, sondern gewinnen einen Ort in der unbegrenzten Welt der Bedeutungen, in der alles nicht nur für sich selbst, sondern auch für etwas anderes bedeutsam ist. *Mit der Herausbildung von Symbolen vollzieht sich der Übergang von einer leiblichen zur geistigen Weltorientierung: der Prozess der Menschwerdung.* Dies gilt es zu erläutern.

## Form und Sinn

Symbole, so sagen wir, sind Ausdrucksformen. Ausdruck bedarf der Äußerung. Der erste entscheidende Schritt zur symbolischen Äußerung ist die Entstehung einer Form im *Ereignis* der Äußerung. Erst dort, wo sich eine Form darüber hinaus ausbildet und verfestigt, ist eine Äußerung als diese oder jene identifizierbar. Dies gilt auch für tierischen Äußerungen. Das Bellen des Hundes bei der Ankunft seines Herrn besitzt zum Beispiel eine andere Form als das beim Nahen eines Fremden.

Auch für den Hund ordnet sich damit seine Welt: Er besitzt einen Sinn für Formen und kann damit Sinn erfassen. Denn Sinn ist in seiner Grundform nicht mehr als Verweisung. Wir sehen ein Liniengefüge oder ein Farbengeflecht, eine Wölbung oder eine Kante. Aber wir sehen nicht nur diese Form. Wir sehen sie auch als Verweise auf ihr Auftreten in anderen Konstellationen. Die Form in einer Rockfalte und in der Kante eines Felsens, in einem Nasenrücken – den das Englische übrigens als „*bridge of the nose*“ sieht – und im Sturzflug einer Seeschwalbe: die Form in der Vielfalt ihres Auftretens schafft

<sup>1</sup> Im größeren Zusammenhang werden die hier erörterten Fragen dargestellt in: Oswald Schwemmer, Kulturphilosophie. Eine medientheoretische Grundlegung, München 2005.

ein Netz von Verweisungen, sozusagen Verwandtschaftsbeziehungen der Formen, die unsere Schwelt zusammenhalten. Diese Verweisungsverhältnisse schaffen damit Zusammenhang und Ordnung; Sinn wird durch Form in die Welt gebracht, weil diese durch Verweisung Zusammenhang und Ordnung ermöglicht. Sinn entsteht in der Formwahrnehmung.

## Sinn und Tradition

Die Formwahrnehmung ermöglicht, aber schafft noch nicht die symbolische Form. Diese bedarf der Weiterformung in einer Traditionsbildung, nämlich der immer weiteren Ausbildung und Ausbreitung der Wahrnehmungs- und Äußerungsformen über das Leben und Lernen der Individuen hinaus. Tradition schafft einen kollektiven Besitz des Gekonnten und nutzt diesen als Grundlage für dessen Weiterbildung zu einer höheren Stufe des Gekonnten. Es entsteht damit eine Art „Wagenhebereffekt“, der eine immanente Fortentwicklung der Wahrnehmungs- und Äußerungsformen zu symbolischen Formen und damit eine kulturelle Entwicklung möglich macht.

Entscheidend für eine solche Entwicklung ist deren *Immanenz*: Sind zum Beispiel erste Lautzeichen da, mit denen etwas zum Ausdruck gebracht werden kann, dann wird eine Traditionsbildung in dem Augenblick möglich, in dem die mit diesen Zeichen gebildeten Formen eine eigene Dynamik entfalten. Nicht mehr nur der Ausdrucksimpuls in einer Situation, sondern auch die inneren Formverhältnisse einer Äußerung, wie zum Beispiel deren Akzente und Rhythmen, werden dann zum treibenden Impuls weiterer Äußerungen, die sich am Ende auch zu Reden zusammenschließen können. Der „Motor“ einer solchen Entwicklung liegt in der Sprache selbst: Er muss zwar von den Individuen und ihrem Ausdrucksbedürfnis in Gang gebracht und gehalten werden. Aber als ein bewegliches Feld von Form- und damit auch Sinnverhältnissen besitzt er eine interindividuelle Existenz. Mit und in der Sprache entstehen so Geschichten und mit der Schrift dann auch eine Literatur, die Stile und Werke und damit Richtungen und Epochen ihrer Entwicklung ausbildet. Und ebenso verlaufen die Entwicklungen in allen anderen Bereichen

unserer Welt: Neben der Sprache entwickeln sich auch in den Bildern, in den sozialen Beziehungen und Lebensentwürfen, in den Religionen und technischen Verfahren etc. immanente Dynamiken, die sich zu symbolischen Formen, zu charakteristischen Zusammenhängen unseres Wahrnehmens und Darstellens, Denkens und Handelns zusammenschließen. *Wo überhaupt Formen sich miteinander zu Formverhältnissen verknüpfen, entstehen aus der immanenten Dynamik dieser Formverhältnisse symbolische Formen – und entsteht Kultur als das Ensemble dieser symbolischen Formen.*

## Sinn und symbolische Kultur

Als interindividuelle Formverhältnisse bilden die symbolischen Formen eine öffentliche und gemeinsame Welt. Die Symbole, die wir verwenden, sind Dinge, die in der Öffentlichkeit hergestellt und wahrgenommen werden. Andere können sie ebenso gut herstellen wie wir. Andere vernehmen sie ebenso gut wie wir. Als Elemente eines öffentlichen Lebens sind sie im Miteinanderhandeln und -reden der Menschen gegründet. Und zugleich tragen und prägen sie damit dieses Miteinanderhandeln und -reden. Wenn wir persönlich etwas zum Ausdruck bringen wollen, tun wir dies in Formen, die wir nicht selbst geschaffen haben. Wir artikulieren uns in einem Reich des bereits Artikulierten. Und wenn wir uns selbst artikulieren wollen, tun wir dies gegenüber anderen, die uns über das gemeinsame Formenreich, in dem wir uns artikulieren, verstehen sollen.

Damit zeigt sich eine grundlegende Dialektik zwischen *Selbstsein* und *Andersheit*. Denn auf der einen Seite entwickelt sich in der individuellen Artikulation das je Eigene des Sagens oder Tuns. Auf der anderen Seite gewinnt ein jeder sein Eigenes nur in dem Formenreich des schon Gesagten und Getanen. Damit steht das Selbstsein in einer unaufheb- baren Differenz zum Anderen und gewinnt so seine Identität. Auch wenn das bereits Gesagte und Getane – also das Formenreich, das uns überkommen ist und in dem wir uns artikulieren – von uns in eine eigene Form gebracht worden ist, bewahrt es doch seine Eigenheit. *In unserem Selbstsein verhalten wir uns selbst formend zu der Andersheit der Form.* Und nur, wenn wir diese eigene For-



mung in unsere Artikulation einbringen, gelingt es uns, überhaupt etwas zu sagen und uns damit auch selbst zum Ausdruck zu bringen.

Kultur, so können wir sagen, bietet uns die Möglichkeit zu einem artikulierten Welt- und Selbstverhältnis, indem sie uns zu einem individuellen Selbstsein verhilft und damit, wie Cassirer sagt, die Grundlage für die „Selbstbefreiung“ des Menschen bietet: „Im ganzen genommen könnte man die Kultur als den Prozeß der fortschreitenden Selbstbefreiung des Menschen beschreiben. Sprache, Kunst, Religion und Wissenschaft bilden unterschiedliche Phasen in diesem Prozeß. In ihnen allen entdeckt und erweist der Mensch eine neue Kraft – die Kraft, sich eine eigene, eine ‚ideale‘ Welt zu errichten.“<sup>12</sup>

Aus diesem Zusammenhang ergeben sich viele Fragen zum Verhältnis von persönlicher Artikulation und symbolischer Kultur. Hier seien nur drei dieser Fragen gestellt: Welche Form des *Selbstseins* ist uns in einer Prägung durch die symbolische *Kultur* möglich? Wie verschränken sich dabei die Grenzen der *Tradition* mit den Möglichkeiten zur *Innovation*? Und wie können wir das Verhältnis von – individuellem und kulturellem – *Selbstsein* und *Andersheit* verstehen? Alle drei Fragen lassen sich in einer zusammenfassen: Welche *Macht* haben die Symbole?

## Selbstsein und symbolische Kultur

Eine erste Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Selbstsein und symbolischer Kultur haben wir schon in unseren Überlegungen zu Ausdruck und Form vorbereitet: Man kann unsere symbolische Kultur insgesamt als den groß angelegten und immer wieder neu aufgenommenen Versuch ansehen, Ausdrucksformen zu entwickeln, die den imaginativen Wirbel und den emotionalen Aufruhr unseres Bewusstseins zur Form zusammenbinden. Erst mittels der Symbolisierung, so können wir wiederholen, gewinnt das menschliche Bewusstsein seine immer wieder identifizierbare Form. Der Mensch gewinnt mit ihr seine geistige Identität. Aus seinen persönlichen Vorstellungen können

<sup>12</sup> Ernst Cassirer, Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Hamburg 1996, S. 345.

nun *Gedanken* werden, über die man sich austauschen, auf die man zurückkommen, die man verwerfen und annehmen kann. In seiner „cultural community“, seiner kulturellen Gemeinschaft, kann er sein Selbstsein gewinnen und es immer wieder bestätigen lassen, kann er sich auf andere in deren Selbstsein beziehen und damit an der Festigkeit des kulturellen Gewebes arbeiten, in dem ein Selbstwerden und -sein möglich ist.

Eine zweite Antwort ergibt sich aus den Überlegungen zur symbolischen Kultur als solcher, da diese doch zunächst überhaupt das Medium zur individuellen Artikulation bietet. Wenn Artikulation immer ein Verhalten zu bereits Artikuliertem ist, dann bedarf mein Selbstwerden und -sein, das ja artikulierendes und artikuliertes Sein ist, dieses Mediums. In diesem Sinne ist symbolische Kultur kein von außen auferlegter Zwang, sondern ein „Angebot“, in dessen durchaus individueller und höchst unterschiedlicher Annahme wir überhaupt erst zu einer Form unserer Äußerungen, zu einer Artikulation unseres Ausdrucks und damit auch zu einem persönlichen Selbstsein kommen.

Diese Verschränkung von persönlicher Artikulation und kulturellen Ausdrucksformen hat noch eine weitere Dimension, die wir die Dimension des *Werkes* oder des *Werkcharakters* unserer Äußerungen nennen können. Mit einem Blick auf den schönen Kleist-Text *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* können wir uns zum Beispiel vergegenwärtigen, wie im Prozess des Redens das, was wir sagen, sich entwickelt.<sup>13</sup> Im Reden entsteht, wenn wir nicht ablesen oder aufsagen, das, was wir sagen. Dabei ist es nicht immer so, dass das, was wir sagen, auch das ist, was wir am Ende als das erkennen, was wir haben sagen wollen. Nehmen wir aber einmal an, es wäre so, dass das, was wir sagen, wie im Falle Mirabeaus in der Kleist'schen Schilderung, zugleich das ist, was wir im Reden als das erkennen, was wir sagen wollten, und also auch als das, was wir denken. Selbst in diesem Fall ist es aber doch so, dass das, was wir sagen, schon im Augenblick seiner Äußerung ein Eigenleben zu führen beginnt. Es wird zum Teil einer Sprache, in der auch andere und im Übrigen auch wir

<sup>13</sup> Vgl. Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Zweiter Band, München 1977<sup>e</sup>, S. 320 f.

selbst in anderen Situationen ebenfalls etwas sagen oder schreiben. Es geht dabei vielfältige Verbindungen mit dem in dieser Sprache Gesagten und Geschriebenen ein, Verbindungen, die wir in unserem Reden weder überschaut haben noch überschauen konnten.

Das Gesagte löst sich von der Person, die es gesagt hat, und auch von der Situation, in der sie es gesagt hat. Und dies geschieht gleichzeitig mit und in dem Reden, in dem wir unsere Gedanken allmählich *formulieren* und *verfertigen*. Denn die Sprache, in der wir uns ausdrücken, ist (wie jede der symbolischen Welten, in denen wir uns bewegen) in ihren Ausdrucksformen bereits da, wenn wir beginnen, uns in ihr zu artikulieren. Was wir überhaupt artikulieren, ist eingebettet in das, was schon artikuliert worden ist. Unsere ganze geistige Existenz ist eingebettet in der symbolischen Kultur, in der die geistige Existenz anderer ihre Spuren hinterlassen hat. Wir leben daher in einer stetigen Differenz von einem sich erst bildendem Ausdruckswillen und der von ihm im Medium der symbolischen Kultur gebildeten Ausdrucksform. Diese Differenz lässt sich nicht ausgleichen, auch nicht in der gelungenen Artikulation, wie sie Kleist in seinem Text vorführt.

Die Beschreibung einer allmählichen Verfertigung des Gedachten – und damit eben auch des Gesagten – beim Reden zeigt, dass der gelungene Ausdruck ein Zusammentreffen von Verschiedenem ist. Der Redner selbst wird in einem gewissen Sinne vom Gelingen seines Ausdrucks überrascht. Als eigenes Ereignis fassen wir dieses Gelingen nur, weil wir es nicht schon so, wie es geworden ist, vorausgesehen haben und voraussehen konnten. Das sprachliche Feld, in dem wir uns bewegt haben, hat uns mit den in ihm abgelagerten Verknüpfungen in eine Dynamik des Verweizens hineingezogen, die das benutzte Wort mit weiteren Sinnverbindungen anreichert und Zusammenhänge sichtbar werden lässt, die sich auch aus eigenem Recht im Denken und Reden ausbreiten.

Gerade dieses Eigenrecht der Sinnverbindungen, diese – wie Ernst Cassirer sie nennt – „Andersheit“ der Form<sup>†</sup> und damit die bleibende und jeweils von Neuem sich auswei-

sende Differenz der Form zum individuellen Ausdruckswillen macht den gelungenen Ausdruck zu einem Ereignis, das sich der Planung – wenn auch nicht der Vorbereitung – entzieht. Und weil es diese Differenz gibt, diesen Überschuss an Sinn über unsere Absicht hinaus, ist der gelungene Ausdruck selbst dort, wo er von uns (vollkommen zutreffend) in einer Identität von intendierter und artikulierter Äußerung erfahren wird, ein für uns Neues – etwas, auf das wir zwar gerichtet waren, mit dem wir aber nicht gerechnet haben.

## Tradition und Innovation

Dieser Gedanke führt uns bereits zur Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Innovation. Tatsächlich finden wir in der symbolischen Kultur eine Tendenz zum Neuen. Wir finden aber auch noch eine gegenläufige Tendenz, nämlich die zur Verfestigung des bereits Geformten oder auch Errungenen. Es ist dies die Tendenz zur Formelprägung.

Jede Symbolisierung bedeutet eine *Fixierung*. Im Symbol verfestigen sich nicht nur die flüchtigen Momente unseres Bewusstseins, sondern auch unsere Gedanken, die über ihre Formulierung – also über ihre sprachliche Symbolisierung – eine eigene und sogar von uns unabhängige Existenz gewinnen. Jede *Symbolisierung* ist somit eine *Formulierung* – wobei ich hierzu auch bildliche, gestische und andere nichtsprachliche Formulierungen zähle. Jede dieser Formulierungen tendiert dazu, die in ihr erreichte Fixierung über die Situation hinaus festzuhalten und dadurch zur *Formel* zu werden: im Sinne einer verselbstständigten Ausdrucksform, die man wie einen Gegenstand benutzen, nahezu beliebig einsetzen und über die man immerzu verfügen kann.

Damit etwas eine Formel wird, muss es nicht gleich die stehende Redewendung oder Ausdrucksform einer ganzen Gesellschaft sein. Die Wiederholung im anderen Kontext, die charakteristisch für die Formel ist, wohnt als Tendenz jeder Formulierung inne, kann sie sich dadurch doch selbst zum *gelungenen Ausdruck* erklären. Wir stützen

<sup>†</sup> Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis, in:

Ders., Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe, Band 13, Hamburg 2002, S. 45.

uns auf Formeln, wir suchen sie, wir prägen sie, wir orientieren uns an ihnen und durch sie. Salopp könnte man sagen: das *geistige Leben* besteht – gerade in seiner Kreativität – aus einem *Prozess ständiger Formelprägung*.

Diese Formelprägungen zeigen sich in unserem geistigen Leben in verschiedenen Gestalten, manchmal auch versteckt oder getarnt als *Kritik an Formeln*: so etwa im Gestus der durchaus formelhaften Auflösung aller Formeln, besonders der Tradition, der Überholung auch des Modernen durch das Postmoderne, des Kulturellen durch das Multikulturelle, des Disziplinären durch das Interdisziplinäre. Diese *Überholungsformen* stecken ein Diskursfeld der negativen Formelnutzung ab, die sich ihrer eigenen Formelhaftigkeit oft nicht bewusst ist und die ohne den Bezug auf ihre Ursprungsformeln ihren Sinn verlieren kann. Ohne Sinn für das Formelhafte präsentiert sich unser Handeln vielfach auch dort, wo es nicht um die Fixierung einer bis in ihre Einzelheiten hinein gleichbleibenden Theorie, Argumentation oder Formulierung geht. Eine Formel kann auch ein Verfahren sein, eine Geste, ein Stil, überhaupt eine Art des Umgangs, die sich auf Verschiedenes bezieht.

Mit der Betonung des *Formelcharakters unserer Symbolisierungen* soll die *Tendenz zur Selbstbestätigung und Selbstbehauptung* hervorgehoben werden, die unser geistiges Leben insgesamt durchzieht. Diese Tendenz ist zugleich die *Tendenz zur Sicherung der einmal gewonnenen Orientierungen*, zum Abschluss der Arbeit an den Formeln, in denen wir unser Selbst- und Weltverständnis artikulieren. Ihr gegenüber steht die bereits angesprochene *Tendenz zum Neuen*.

Das Neue, mit dem wir nicht gerechnet haben, entsteht aus der inneren Differenz zwischen dem Eigenen, das wir zum Ausdruck bringen wollen, und der „Andersheit der Form“, die schon besteht und ihr eigenes Sein besitzt. Dadurch wird im Grunde jede Formbildung, wenn sie denn nicht nur Wiederholung sein will oder ist, eine Neuformung. Für Ernst Cassirer ist dieses Verhältnis von Formbildung und Neuformung (bzw. von *forma formans* und *forma formata*, wie er es selbst nennt) das Grundverhältnis allen geistigen Lebens und damit aller Kulturentwicklung:

„Nur in (...) dynamischen Gleichnissen, nicht in irgendwelchen statischen Bildern läßt sich die Form als werdende Form [...] beschreiben. Wie die scholastische Metaphysik den Gegensatz zwischen dem Begriff der ‚*natura naturata*‘ und der ‚*natura naturans*‘ geprägt hat, so muß die Philosophie der symbolischen Formen zwischen der ‚*forma formans*‘ und der ‚*forma formata*‘ unterscheiden. Das Wechselspiel zwischen beiden macht erst den Pendelschlag des geistigen Lebens selbst aus. Die ‚*forma formans*‘, die zur ‚*forma formata*‘ wird, die um ihrer eigenen Selbstbehauptung willen zu ihr werden muß, die aber nichtsdestoweniger in ihr niemals gänzlich aufgeht, sondern die Kraft behält, sich aus ihr zurückzugewinnen, sich zur ‚*forma formans*‘ wiederzugebären – dies ist es, was das Werden des Geistes und das Werden der Kultur bezeichnet.“<sup>15</sup>

Die Formbildung als solche entfaltet eine Dynamik von Formprägung und Neuformung, die nicht als eine gegenseitige Störung, sondern als eine gegenseitige Steigerung des Persönlichen – des „Individuellen“ – und des Öffentlichen, des Geistigen und Kulturellen – des „Universellen“ – in unserem Leben wirkt. Ernst Cassirer bringt dieses Verhältnis in die Formulierung: „Das Allgemeine, das sich uns im Bereich der Kultur, in der Sprache, in der Kunst, in der Religion, in der Philosophie enthüllt, ist daher stets zugleich individuell und universell. Denn in dieser Sphäre läßt sich das Universelle nicht anders als in der Tat der Individuen anschauen, weil es nur in ihr seine Aktualisierung, seine eigentliche Verwirklichung finden kann.“<sup>16</sup>

Indem Cassirer auf das Universelle in der Tat der Individuen hinweist, schließt er die kulturelle und die persönliche Seite des geistigen Lebens in der Einheit des menschlichen Handelns, in der *Arbeit an der Form* zusammen. Diese Arbeit an der Form ergibt sich dabei als ein *generisches* Charakteristikum des menschlichen Handelns. Denn im Grunde kann man die gesamte geistige Tätigkeit als Arbeit an der Form beschreiben. In jedem

<sup>15</sup> Ernst Cassirer, Nachgelassene Manuskripte und Texte. Band 1: Zur Metaphysik der symbolischen Formen, Hamburg 1995, S. 17 f.

<sup>16</sup> Ernst Cassirer, Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie, in: Ders., Erkenntnis, Begriff, Kultur, Hamburg 1993, S. 249 f.

einzelnen Ereignis dieser Arbeit werden die symbolischen Welten, die unsere Kultur ausmachen, zugleich erneuert und erhalten, erweitert und ineinander verschränkt. Diese symbolischen Welten, die der Mensch sich schafft und in denen er sich artikuliert und seine Form gewinnt, sind in ihrer Mannigfaltigkeit unübersehbar und lassen sich nur dadurch einschränken, dass sie einen Prozess der Symbolisierung durchlaufen müssen. Den Ausdrucksformen des Menschen, so sie denn überhaupt die Schwelle der Artikulation überwinden, sind ansonsten keine Grenzen gesetzt. Sie können sich in immer wieder neuen Konfigurationen oder neuen Bezügen ausbilden.

Beide Tendenzen, die bewahrende und die erneuernde, charakterisieren die Struktur eines jeden Symbolisierungsprozesses und bestimmen damit auch seine Dynamik. Es scheint dabei eine anthropologische Tatsache zu sein, *dass wir nur ein gewisses Maß an Erneuerung, aber auch an Beharrung aushalten können*. Aber zugleich ist es eine ebenso anthropologische Tatsache, dass wir *das Neue suchen* (wie es scheint, manchmal fast um jeden Preis) und dabei doch *das Alte erhalten*, das Neue in das Alte eingliedern wollen.

Das Bedürfnis zur Begrenzung von Erneuerungen beantworten wir, wie schon gesagt, mit dem Aufbau einer symbolischen Kultur. Das Bedürfnis zur Begrenzung des Beharrens beantworten wir mit Systemen zur Prämierung von Neuem – dieses aber im Allgemeinen *innerhalb* der jeweiligen symbolischen Kultur. Weder zwischen den beiden Bedürfnissen noch zwischen den Wegen zu ihrer Bewältigung oder Befriedigung herrscht Symmetrie. Das erste Bedürfnis ist das zur Orientierung überhaupt, zur Schaffung einer Ordnung, in der sich Lebens- und Handlungsformen ergeben, das heißt: das Bedürfnis nach (kultureller und später dann auch persönlicher) *Identität*. Mit den verschiedenen Arten, eine solche Identität zu erzeugen und zu erhalten – also mit der Entwicklung von Kultur überhaupt –, wird dann eine *dialektische Bewegung der Formelprägung und Formelauf- und -ablösung* in Gang gesetzt, welche die verschiedenen symbolischen Kulturen in unterschiedlicher Weise und unterschiedlichem Maße charakterisiert.

Wie viel Selbstsein erreichen wir in unserer symbolischen Kultur, und wie viel Andersheit gegenüber dem Gemeinsamen dieser Kultur ist dabei möglich? Diese Frage rückt eine grundlegende Dialektik zwischen Selbstsein und Andersheit in den Blick. Diese Dialektik zeigt sich in ihrem Bezug auf die Andersheit der Form zunächst nur in ihrem generischen, anonymen Charakter. Wo und in welcher Form überhaupt eine Kultur sich hat entwickeln können, steht der Mensch der Andersheit der Form gegenüber, einer neutralen Andersheit, die als *das* Andere und nicht auch schon als *der* Andere oder *die* Anderen dem jeweiligen Individuum entgegentritt.

Die Andersheit der Anderen reicht als eine neue Form über die generelle Andersheit der Form hinaus. Durch die Arbeit an der Form im Umgang mit den Anderen entsteht ein neues Sinnverhältnis, das sich im wechselseitigen Bezug zwischen dem Eigenen des Selbstseins und der Andersheit der Anderen realisiert. In der Form der Anderen tritt mir etwas anderes als die bloße Andersheit der Form entgegen. Nicht mehr bloß *das* Andere schafft eine Differenz in meiner Artikulation, sondern *die* Anderen treten mir nun entgegen. Sie sprechen mich an und sind Individuen wie ich selbst eines bin. Dieses Sinnverhältnis verbleibt nicht in der Anonymität von Strukturen, sondern konkretisiert sich in den Situationen des Umgangs miteinander, in dem sich Personen begegnen und miteinander auseinander setzen.

Der wechselseitige Bezug von Selbst und Anderen charakterisiert den Menschen in einer besonderen Weise als ein „*Zwischensein*“,<sup>17</sup> als Mensch zwischen Menschen, der nur im Bezug auf diese anderen Menschen sein Selbstsein verwirklicht. Die Wirkungen dieser Bezugnahmen reichen tief in unser geistiges Leben hinein. So sehen wir uns meist mehr mit den Augen der Anderen als mit unseren eigenen, sehen – in der objektivierenden Einstellung des Beobachtens – die Anderen in vielen Hinsichten besser als uns selbst. Wer wir sind, das zu erkennen, bedarf immer auch des Spiegels der Anderen.

<sup>17</sup> Vgl. Jens Heise, *Präsentative Symbole. Elemente einer Philosophie der Kulturen – Europa und Japan*. Sankt Augustin 2003, S. 191–195.

Wir selbst werden so in unserem Selbstsein getragen oder auch fallen gelassen von den Spiegelungen, die unser Sagen und Tun, unser Gegenwärtigsein oder auch Nichtdabeisein in den Anderen hervorruft. Unser Selbstsein ist so nie nur unsere Sache. Den Blick des Anderen uns gegenüber und der Anderen um uns herum – was übrigens einen großen Unterschied ausmacht – geht ein in unser Selbstsein. Das, was wir als unser Selbstsein ausmachen oder auch nur auszumachen vermeinen, ist so etwas wie ein durchgehaltener Grundakkord im Konzert vieler Stimmen, die auf uns eindringen.

Unser Selbstsein ist auf der einen Seite durchwirkt von den Bildern, die uns die Anderen in ihrem Verhalten uns gegenüber zeigen, und ist auf der anderen Seite unsere Haltung gegenüber den Anderen. Unser Selbstsein entwickelt sich in den Spiegelungen, die wir von den Anderen erfahren. Wir bilden uns zu unserem Selbst in unseren Reaktionen auf diese Spiegelungen, die in unser Selbstsein eingehen.

Die Andersheit der Anderen ist gegenüber dem Eigenen des Selbst ein Neues. Es ist dies ein ständig auf uns eindringendes Neues, aber keines, das uns zwingt, selbst auf es in einer neuen Weise zu reagieren. Es ist ein Neues im Sinne einer Herausforderung und eines Angebots. Wir können durchaus versuchen, den wechselvollen Auftritten der Anderen und darin des immer wieder Anderen und Neuen durch ein Beharren auf dem Selben zu begegnen und damit in der Verfestigung unserer Selbigkeit zu verbleiben und darin unser Selbstsein zu leben.

Eine solche Form des Beharens auf Selbigkeit käme allerdings einer Totenstarre im geistigen Leben gleich und würde unserem Bedürfnis, etwas und damit zugleich auch uns selbst zum Ausdruck zu bringen, nicht entsprechen. Das sich Einlassen auf das Neue, das uns in unseren vielfachen Bezügen auf die Anderen und deren Andersheit entgegentritt, lässt uns auch das immer wieder Neue in unserem Selbstsein erfahren. Und dieses Selbstsein, das sich auf das Neue einlässt, kann sich durchaus in einer gleichwohl sich durchhaltenden Selbigkeit, nämlich in einer im Wechsel sich bewährenden Selbigkeit der Weiterentwicklungen, in einer Selbigkeit der eigenen Lebensgeschichte ausbilden. Das Neue ergibt

sich hier als eine Tendenz, die sich aus dem Willen zum Selbst, zu einem Eigenen des Selbstlebens, zu einer eigenen Geschichte unseres Lebens in dessen sozialer und kultureller Verfassung – also in seinem Bezug auf die Andersheit der Anderen und die Andersheit der Form – entwickelt.

## Die Macht der Symbole

Noch eine dritte Form von Andersheit soll angeführt werden. Es ist dies die Andersheit der anderen Kulturen. Auch hier liefert die Dialektik von Selbstsein und Andersheit die Folie der Darstellung. Die Dialektik von Selbstsein und Andersheit im Verhältnis verschiedener Kulturen zueinander ergibt sich aus einer schärferen Polarität, als sie zwischen den Individuen in einer Kultur besteht – bieten doch Kulturen als Inbegriff der in der Geschichte eines Volkes verfestigten Ausdrucksformen den Rahmen, innerhalb dessen die Individuen sich artikulieren und damit ihr Selbstsein gewinnen und sich ihre Andersheit entwickelt.

Dabei ist zu sehen, dass der kulturelle Rahmen für das individuelle Selbstsein durchaus nicht „einfältig“ ist. Denn in die meisten Kulturen haben viele und zum Teil gegensätzliche Einflüsse hineingewirkt, und aus ihnen sind viele und zum Teil gegensätzliche Impulse hervorgegangen. Kulturen weisen daher gewöhnlich ein komplexes und innerlich vielfältiges „Selbstsein“ auf, das verschiedene und möglicherweise auch gegensätzliche Orientierungen ermöglicht.

Gleichwohl ist es so, dass wir nur dann überhaupt von einer Kultur reden können, wenn diese Vielfalt eine Vielfalt wechselseitig verständlicher, wenn auch damit nicht schon wechselseitig geschätzter oder auch nur gebilligter Ausdrucks- und damit Lebens- und Handlungsformen ist. Trotz aller Spannungen, die damit entstehen und auch zu heftigen Auseinandersetzungen nicht nur zwischen Individuen, sondern zwischen kulturell verschieden positionierten und geprägten Gruppen führen, verbleiben diese Differenzen in einem umgreifenden kulturellen Verstehenszusammenhang, der Andere zwar zu Gegnern machen kann, aber eben zu Gegnern, die man versteht oder zu durchschauen glaubt.



Gegenüber diesem intrakulturellen Verhältnis fehlt dem interkulturellen Verhältnis von Selbstsein und Andersheit, so scheint es zumindest vielfach, ein übergreifender Verstehenszusammenhang. Denn wenn wir nicht mehr über die Andersheit der Anderen im eigenen kulturellen Umfeld reden, sondern über die Andersheit anderer Kulturen, wird uns der Orientierungsrahmen genommen, der uns die Anderen auch in ihrer Andersheit und selbst als Gegner noch verstehen lässt. Aus den Anderen werden Fremde, die in vielen Fällen nicht einmal Gegner in einem gemeinsamen Spannungsfeld werden können. Wo die elementare Gemeinsamkeit fehlt, die durch eine gemeinsame Kultur geschaffen und erhalten wird, erscheint uns jemand fremd, dem wir oft – zumindest zunächst – mit einer gewissen Verständnislosigkeit und vielfach auch mit Interesselosigkeit begegnen.

Tatsächlich müssen solche Begegnungen nicht die Fremdheit des ersten Augenblicks verfestigen und auch das Verstehen des Fremden ein für alle Mal vereiteln. Wenn die Unterstellung von Sinn und eine offene Neugier sich zu einem Verstehenwollen miteinander verbinden und dazu eine durch Wissen gestützte Phantasie und genaue Beobachtung den Blick für Sinnzusammenhänge auch in der anderen Kultur schärfen, dann kann sich auch ein Verstehen des Fremden entwickeln. Auch dieses Fremde der anderen Kultur ist ja ein Ergebnis menschlichen Handelns, ein historisch entstandener Sachverhalt, in dessen Entwicklungslinien die Menschen diejenigen geworden sind, die sie nun sind. Und da dies für jede Kultur gilt, sind andere Kulturen als menschliche Sinnverhältnisse im Prinzip auch für andere Menschen aus anderen Kulturen zugänglich.

Natürlich gibt es hier unterschiedliche Grade der Zugänglichkeit. Aber keine Kultur ist zwangsläufig für Menschen aus einer anderen Kultur verschlossen. Dies folgt schon aus dem Charakter der Kulturen als historische Gebilde. Die Geschichte zeigt uns, dass ein Verstehen des Fremden nicht selbstverständlich gelingt oder auch nur zu erreichen versucht wird. Aber dies erklärt sich nicht nur aus kulturellen Differenzen. Als historische Gebilde sind Kulturen aus sich selbst heraus keine statischen, ein für alle Mal festgelegten und kanonisierten Gebilde. Die Kanonisierung einer Kultur, die Festschreibung

auf wörtliche Befolgung, wird gewöhnlich durch nicht rein kulturelle Eingriffe herbeigeführt, wie zum Beispiel durch die Sanktionierung von Abweichung durch Machtmittel.

Die Legitimation durch eine kulturelle Tradition wird in solchen Fällen instrumentalisiert, um die eigenen politischen oder ökonomischen Interessen durch eine kulturelle Umkleidung zu überhöhen und als Bewahrung der gegebenen Ordnung umzudefinieren. Der Rückgriff auf kulturelle Traditionen ist für solche Instrumentalisierungen darum besonders wirksam, weil er einen Rückgriff auf einen gemeinsamen Besitz an Einstellungen und Überzeugungen darstellt. Die innere Macht der Symbole wird im Dienst der äußeren Macht nicht nur genutzt, um die eigenen Interessen der Mächtigen durchzusetzen, sondern auch um ihre innere Dynamik zur Selbstbefestigung und -erneuerung gebracht. Die Geschichte lehrt uns allerdings, dass diese Dynamik sich nicht endgültig unterdrücken lässt und sie am – wenn auch noch so langwierig und mühselig erreichten – Ende wieder zur kulturellen Macht auf dem Wege zur „Selbstbefreiung des Menschen“ wird. Dieses historische Wissen mag denn auch Ernst Cassirer zu seinem Vertrauen auf die Kraft der Vernunft – und das heißt in einem offenen Vernunftverständnis ja auch: auf die Macht der Symbole – ermutigt haben.



# Jugend als Symbol

In der britischen Kolonie Kenia bildete sich im Jahr 1947 eine Gruppe junger Männer, die sich nach dem Jahr ihrer Initiation *Aanake wa 40* nannte. Die Mitglieder wandten sich gegen die Kolonialregierung und forderten die Eindämmung von Willkür und Ausbeutung sowie die Wiederherstellung heimischer Sitten und Lebensweisen. Dazu rechneten sie an erster Stelle die Beschneidung von Mädchen, die besonders von den Missionen bekämpft wurde. Dieser Konflikt war schon Ende der 1920er Jahre eskaliert und hatte unter den Kikuyu, der größten Bevölkerungs-

gruppe Kenias, zur Gründung unabhängiger Schulen geführt, die sich dem Einfluss der Mission entzogen. Die jungen Männer, die sich nunmehr auf die Tradition beriefen, stellten sich bewusst gegen die Alten, darunter nicht zuletzt

die *chiefs*, die im Auftrag der Kolonialregierung amtierten und von den Jüngeren als Kollaborateure angesehen wurden. Daher wollten die Jungen ein wesentliches Merkmal der hergebrachten Ordnung zwischen den Altersgruppen, den Vorrang der älteren Generation, nicht anerkennen. Sie setzten vielmehr auf die Jugend, wie ihr Leitspruch „*Aanake ni kienyu kia Ngai*“ („Junge Männer sind ein Splitter Gottes“) ausdrückte. Mitglieder der *Aanake wa 40* nahmen in den 1950er Jahren auch an dem so genannten Mau-Mau-Aufstand gegen die britische Herrschaft teil. Die Mau-Mau-Führer forderten die Jugend auf, eine neue Generation zu bilden, die sie mit dem Namen *iregi* (Rebellen) bezeichneten, ein Begriff, der auf eine mythische Gründergeneration der Kikuyu verwies. Wiederum beriefen sich die jungen Männer auf die Tradition, um ihren Anspruch auf die Gestaltung der Zukunft zu behaupten.<sup>1</sup>

Der Fall Kenia ist nur scheinbar exotisch. Vielmehr macht er deutlich, in welch hohem

Maß der Begriff der Jugend symbolisch aufgeladen ist. Als Sinnbild des Neuen, Vitalen, auf Veränderung Drängenden steht er nicht nur für die Auseinandersetzung zwischen Alten und Jungen,<sup>2</sup> sondern auch für die Deutung des Verhältnisses von Vergangenheit und Zukunft. Im Verständnis von Jugend spiegelt sich insofern sowohl der Zukunftsentwurf einer Gesellschaft als auch ihr Bild von der Vergangenheit wider. Jugend ist in dieser Sicht keine biologisch vorgegebene Lebensphase, die der Vorbereitung auf die Welt der Erwachsenen dient, sondern ein soziales und kulturelles Konstrukt, ein Produkt beständiger Aushandlung zwischen gesellschaftlichen Gruppen. Erst in der gesellschaftlichen Praxis zeigt sich, was unter Jugend verstanden, welcher symbolische Gehalt ihr zugeschrieben wird. Dies ist keine bloß mitteleuropäische Erscheinung, wie die starke Konzentration der historischen Jugendforschung auf die deutsche Jugendbewegung nahe legt, sondern ein transnationales Phänomen.

## Die Ordnung der Generationen

Auseinandersetzungen zwischen Alten und Jungen um Partizipation und Ressourcen könnte man als soziale Konstante bezeichnen. Und ebenso könnte man wohl für fast alle Epochen und Kulturen Topoi der gegenseitigen Kritik feststellen. Sehr unterschiedlich waren allerdings die realen und symbolischen Ordnungen, die dazu dienten, die Auseinandersetzungen zwischen den Generationen zu regulieren. Bei den Kikuyu und auch bei anderen ostafrikanischen Gesellschaften diente dazu ein System von Altersklassen, die das gesamte Leben gliederten und über bestimmte *rites de passages* durchschritten wurden.<sup>3</sup> Die

<sup>1</sup> Vgl. Henry Kahinga Wachanga, *The Swords of Kiriinyaga. The Fight for Land and Freedom*, hrsg. von Robert Whittier, Kampala 1975, S. XXIII f.; zu Kenia nach 1945 und zum Mau-Mau-Aufstand: E. S. Atieno-Odhiambo, *The Formative Years 1945–55*, in: Bethwell A. Ogot/William R. Ochieng' (Hrsg.), *Decolonization and Independence in Kenya 1940–93*, London 1995, S. 25–47; Bruce Berman/John Lonsdale, *Unhappy Valley. Conflict in Kenya and Africa*, London 1992; Wunyabari O. Maloba, *Mau Mau and Kenya. An Analysis of a Peasant Revolt*, Bloomington 1998.

<sup>2</sup> Vgl. Heinz Bude, „Generation“ im Kontext. Von den Kriegs- zu den Wohlfahrtsstaatsgenerationen, in: Ulrike Jureit/Michael Wildt (Hrsg.), *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*, Hamburg 2005, S. 28–44, hier S. 34.

<sup>3</sup> Vgl. Bernardo Bernardi, *Age Class Systems. Social Institutions and Politics Based on Age*, Cambridge

Jugend reichte von der Beschneidung (bei Mädchen mit 13 bis 14, bei Jungen mit 15 oder 16 Jahren) bis zur Zeit der Familiengründung. Bevor junge Männer im Alter von oft über 30 Jahren in die Klasse der Erwachsenen eintraten, hatten sie sich als Krieger zu bewähren. Der Kriegerstatus war mit einer Reihe von Ritualen und Aufgaben verknüpft. Dazu zählten Schau- und Scheinkämpfe, welche die Verdrängung der vorangegangenen Altersklassen symbolisch darstellten, und Bewährungsproben wie die Eroberung von Trophäen in Nachbarclans, bei denen die jungen Krieger ihre Fähigkeiten testeten und ihren Mut beweisen konnten. Die Altersklassen waren wiederum in Generationseinheiten zusammengefasst. Bei den Kikuyu sollten sie sich im Rhythmus von ca. 25 bis 30 Jahren an der Macht ablösen. Die Übergabe der Macht, die so genannte *itwika*, erfolgte in einem komplizierten Ritual und konnte sich über Jahre hinziehen. Sie verlief selten konfliktfrei, sondern spiegelte die Auseinandersetzung um Prestige und Einfluss. Zur Radikalität der Mau-Mau-Kämpfer dürfte beigetragen haben, dass die Briten die in den 1930er Jahren anstehende *itwika* untersagt hatten und die jungen Männer um ihren Aufstieg in die Welt der Erwachsenen fürchteten.

Die ostafrikanischen Altersklassen stehen für den Versuch, das biologische Phänomen des Heranwachsenden durch rituelle und symbolische Akte einzurahmen, die Suche Heranwachsender nach Identität, Erneuerung und Mitwirkung zu bändigen sowie den unvermeidbaren Generationskonflikt durch Institutionalisierung und das Zugeständnis begrenzter Freiräume abzufedern. Trotz aller Unterschiede im Detail lassen sich dabei Parallelen zur europäischen Gesellschaft finden.<sup>14</sup> Auch vormoderne Gesellenbruderschaften, Studentenverbindungen und ländliche Knaben- oder Burschenschaften pflegten besondere Rituale, etwa Aufnahmezerimonien, Trinkgelage, korporatives Auftreten in der Öffentlichkeit. Sie hatten eigene Erkennungszeichen, die Autonomie, Abgrenzung und Gemeinschaft symbolisierten.<sup>15</sup> Dadurch konnten sie Distanz zur Welt

1985; Esei Kurimoto/Simon Simonse (Hrsg.), *Conflict, Age and Power in North East Africa. Age Systems in Transition*, Oxford 1998.

<sup>14</sup> Vgl. Georg Elwert, *Kein Platz für jungen Wilde*, in: *Die Zeit*, Nr. 14 vom 26. 3. 1998.

<sup>15</sup> Vgl. zur Geschichte der Jugend: Michael Mitterauer, *Sozialgeschichte der Jugend*, Frankfurt/M. 1986; John

der Erwachsenen demonstrieren, sich aber zugleich auf Verantwortung und Teilhabe vorbereiten, den Anspruch auf Ablösung der älteren Generationen ausdrücken. Daher wurden die alteuropäischen Jugendverbindungen von den Instanzen vertikaler und horizontaler Disziplinierung – Staat, Kirche, Stadtoberkeit, Zunft, Dorfgemeinde – misstrauisch beobachtet. Die entscheidenden Akte und Rituale des Übergangs in das Erwachsenenalter, wie zum Beispiel die Eheschließung, unterlagen zudem rigiden Normen. Auch die vormoderne europäische Gesellschaft ging dabei von einer biologisch gegebenen, aber sozial zu deutenden und politisch zu regulierenden Abfolge von Lebensaltern aus. Die aus der Frühneuzeit überlieferten Lebensalter-Abbildungen oder Alterspyramiden zeigen bis zu zehn Altersstufen.<sup>16</sup> Dahinter stand die Vorstellung spezifischer altersbedingter Bedürfnisse, Aufgaben und Rollen in der Gesellschaft, eines geordneten Übergangs von einer Lebensphase in die nächste sowie eines harmonischen, anfangs aufsteigenden, dann absteigenden Lebensganges, der im Tod auch Erfüllung fand. Gerade das populäre Symbol der Pyramide verdeutlichte freilich die Gefährdung vormoderner Ordnungsvorstellungen durch nachrückende Generationen und die Unerbittlichkeit der Verdrängung alternder Generationen. Eine generelle Achtung des Alters und der Alten enthielt diese Symbolik nicht, wie denn auch die zum Teil brutale bildliche Verhöhnung des Altersverfalls auf die Brüchigkeit frühmoderner Generationenverträge hindeutet.

## Jugend als alternative Zukunft

Wie gefährdet Generationenordnungen waren, zeigte sich in Zeiten beschleunigter Veränderung und Krisen. Für Afrika lässt sich dies nicht nur an den Folgen der gescheiterten Generationenübergabe im Kenia der 1930er Jahre ablesen, sondern auch an den tief greifenden politischen und ökonomischen Erschütterungen im 19. Jahrhundert, die zur rapiden Zunahme von Generationskonflikten führten. Heranwachsende entzogen sich nun vermehrt den tradierten Ordnungen, indem sie in die entstehenden Kolonialstädte zogen.

R. Gillis, *Geschichte der Jugend*, München 1994; Winfried Speitkamp, *Jugend in der Neuzeit. Deutschland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*, Göttingen 1998.

<sup>16</sup> Vgl. Pat Thane (Hrsg.), *Das Alter. Eine Kulturgeschichte*, Darmstadt 2005, S. 96 f. und S. 118–121.

Hier erhielten junge Männer Zugriff auf europäische Güter, hier konnten sie frei von Kontrolle junge Frauen treffen. Sie übernahmen damit Statussymbole, die gemeinhin den Erwachsenen vorbehalten waren. Alkohol, Clubs, Musik und Tanz bildeten die Basis einer eigenständigen Jugendkultur und dienten der Abgrenzung von den Alten.<sup>17</sup> In Europa, namentlich in Deutschland, führten die krisenhaften Umbrüche seit dem späteren 18. Jahrhundert zu neuen Generationskonflikten und einer neuen Deutung der Jugendphase. Nicht nur galt Jugend im Bürgertum jetzt als Moratorium und Phase der Reifung, der Ausprägung eigener Identität und Persönlichkeit. Vielmehr entwarfen junge Intellektuelle Jugend nun als Gegenmodell zur Welt der Erwachsenen, als Vorwegnahme einer künftigen besseren Welt. Die Reformbewegungen, der „Sturm und Drang“ im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, die Turngesellschaften und Burschenschaften seit 1810/1815 und das „Junge Deutschland“ der 1830er und 1840er Jahre, zielten weder auf einen biologisch begrenzten Jugendbegriff, noch bestanden sie selbst nur aus Jugendlichen. Jugend war für sie vielmehr ein Aufruf zu innerer Läuterung und ideeller Entschiedenheit.

Das zeigte sich an den Turnern und Burschenschaften, der ersten politischen Jugendbewegung in der deutschen Geschichte.<sup>18</sup> Sowohl die burschenschaftlichen Aufrufe zur sittlichen Reinigung und Erneuerung des Studentenlebens als auch das Turnen, das heißt die Ertüchtigung, Erprobung und Disziplinierung der Körper, führten eine neue Ordnung praktisch-bildhaft vor. Folgerichtig wurde das Turnen in der Restaurationszeit untersagt. Auch Turner und Burschen propagierten ihre Zukunftsvorstellungen freilich mit dem Verweis auf eine legitimierende Vergangenheit: Das Motto der Jenaer Urburschenschaft – „Ehre, Freiheit, Vaterland“ – zielte auf die Wiederherstellung des vermeintlich Verlorenen. Die Turner und Burschen

<sup>17</sup> Vgl. zum Beispiel Emmanuel Kwaku Akyeampong, *Drink, Power, and Cultural Change. A Social History of Alcohol in Ghana, c. 1800 to Recent Times*, Oxford 1996, S. 47–69. Für den Hinweis danke ich Christiane Reichart-Burikukiye.

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Hardtwig, *Studentische Mentalität – Politische Jugendbewegung – Nationalismus. Die Anfänge der Deutschen Burschenschaft*, in: Ders., *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500–1914*, Göttingen 1994, S. 108–148.

trugen die von „Turnvater“ Friedrich Ludwig Jahn eingeführte so genannte altdeutsche Tracht, Jahn und die Turner betonten die Volkstümlichkeit ihres Tuns, und die Farben Schwarz-Rot-Gold wurden nicht allein auf die Uniformen des Lützowschen Freikorps von 1813 zurückgeführt, sondern als alte deutsche Reichsfarben gedeutet. Das studentische Wartburgfest vom 18. Oktober 1817 wählte als Anlass neben dem vierten Jahrestag der Leipziger „Völkerschlacht“ das vierhundertjährige Reformationsjubiläum. Der Jenaer Student Heinrich Herrmann Riemann schlug auf der Wartburg den Bogen von der Vergangenheit zur Gestaltung der Zukunft, als er proklamierte, „daß wir gemeinschaftlich das Bild der Vergangenheit uns vor die Seele rufen, um aus ihr Kraft zu schöpfen für die lebendige That in der Gegenwart; (...) daß wir unserm Volk zeigen wollen, was es von seiner Jugend zu hoffen hat, welcher Geist sie beseelt, wie Eintracht und Brudersinn von uns geehrt werden, wie wir ringen und streben, den Geist der Zeit zu verstehen, der mit Flammenzügen in den Thaten der jüngsten Vergangenheit sich uns kund thut“. Ein anderer Festteilnehmer ging noch weiter, wenn er wenige Tage später resümierte: „Es war die begangene Feier nicht ein Fest, das den Erinnerungen an die Vergangenheit gehörte, sie war ein Fest der Weihe für die Zukunft, und ward der großen Tage aus der Vergangenheit gedacht, so geschah es nur, zu noch größeren der Zukunft zu ermuntern und zu begeistern.“<sup>19</sup>

Die Identifikation von Jugend, „Geist der Zeit“ und Zukunft wurde zum Signum der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Als Jugend präsentierten sich die „Kräfte der Bewegung“, die sich den „Kräften der Beharrung“, der Restauration und Reaktion, entgegenstellten; in immer neuen bildlichen und symbolischen Darstellungen wurde der Sonnenaufgang einer neuen Epoche beschworen.<sup>10</sup> Nach 1849, im Zeitalter von Realpolitik und Reichsgründung, erlahmte der jugendfrische Zukunftsoptimismus, in der aufkommenden Industriegesellschaft galt die (Arbeiter-)Ju-

<sup>19</sup> Beide Texte sind abgedruckt in: Günter Steiger, *Aufbruch. Urburschenschaft und Wartburgfest*, Leipzig 1967, S. 96.

<sup>10</sup> Zahlreiche Beispiele bei Ernst-Wolfgang Becker, *Zeit der Revolution! – Revolution der Zeit? Zeiterfahrung in Deutschland in der Ära der Revolutionen 1789–1848/49*, Göttingen 1999.

gend nun zudem auch als „Gefahr“. Erst im späten 19. Jahrhundert lebte, wiederum im Kontext von Krisenerfahrung und enttäuschten Erwartungen, der lebensreformerische Impetus der burschenschaftlichen Jugendbewegung erneut auf, nun aber vor dem Hintergrund zunehmender Modernisierungsskepsis und im Rahmen zivilisationskritischer und agrarromantischer Strömungen. Der in Steglitz bei Berlin Ende des 19. Jahrhunderts entstandene, vornehmlich von Gymnasiasten getragene „Wandervogel“ verband insofern zeittypische Ideen mit einem neuen Bild der Jugend, noch ohne politische Schlussfolgerungen zu ziehen.<sup>11</sup> Mehr denn je war für diese Jugendbewegung charakteristisch die Verknüpfung von – imaginierten – Traditionen, symbolisch ausgedrückt in Volksliedern, Volkstänzen oder Sonnenwendfeiern, mit Symbolen von Aufbruch und Gemeinschaft. Kluft, Fahnen, Wimpel, Grußformeln („Heil“) und Treffpunkte („Nest“) demonstrierten Auserwähltheit und Absonderung; Wandern, Gesang und Feiern festigten die Gemeinschaft; materielle Bescheidenheit und Abstinenz standen für die Kritik an den Werten und der Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft wie an den Versuchungen der (großstädtischen) Zivilisation.

Die Jugendbewegung war zwar elitär, aber sie stand keineswegs allein. Um die Jahrhundertwende wurde Jugend in Deutschland zum Mythos – und, wie im Jugendstil, zum Geschäft. „Jugend ist Daseinsfreude, Genußfähigkeit, Hoffnung und Liebe, Glaube an den Menschen – Jugend ist Leben, Jugend ist Farbe, ist Form und Licht“,<sup>12</sup> hieß es im ersten Heft der 1896 gegründeten Zeitschrift „Jugend“, die in ästhetisierenden Formen dem neuen Jugendkult ein Forum schuf. Jugend war demnach keine Entwicklungsphase, sondern eine Einstellung zum Leben, und sie barg, so konnte man der Metaphorik von „Hoffnung“ und „Licht“ entnehmen, die Utopie einer besseren Gesellschaft.

<sup>11</sup> Vgl. als Überblick Winfried Mogge, Jugendbewegung, in: Diethart Krebs/Jürgen Reulecke (Hrsg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, S. 181–196.

<sup>12</sup> Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben, 1 (1896) 1; vgl. Frank Trommler, Mission ohne Ziel. Über den Kult der Jugend im modernen Deutschland, in: Thomas Koebner u. a. (Hrsg.), „Mit uns zieht die neue Zeit“. Der Mythos Jugend, Frankfurt/M. 1985, S. 14–49, hier S. 32.

Vom biologischen Alter gänzlich abgekoppelt, war Jugend jetzt eine Entscheidung, ein „Entschluß“, wie Arthur Moeller van den Bruck 1918 formulierte.<sup>13</sup> In der Zeit der Weltkriege wurde dieser Jugendbegriff politisch aufgeladen. Das war jedoch nicht nur ein deutsches Phänomen. Auch außerhalb Europas bildeten sich zahlreiche politische Bewegungen, die den Begriff „jung“ oder „Jugend“ im Namen führten. Dazu zählten etwa in Ostafrika die 1919 entstandene Young Baganda Association und die 1921 gegründete Young Kikuyu Association oder in Westafrika das Nigerian Youth Movement der 1930er Jahre. Mitglieder waren in der Regel jüngere Männer, und sie verstanden sich als Widerpart der älteren Generation. Doch betonten sie, dass der Begriff „jung“ keineswegs das äußere Alter bezeichne, sondern die Bereitschaft zu Erneuerung und Einsatz für die gemeinsamen politischen Ziele.<sup>14</sup>

Wenngleich Jugend also eine transnationale Metapher war, wurde der Jugendbegriff doch nirgends so radikal verabsolutiert und politisiert wie in Mitteleuropa und insbesondere in Deutschland. Vor allem die Erfahrung des Ersten Weltkriegs gab ihm einen neuen Sinn. Jugend war nun ein Symbol nicht mehr nur für eine anzustrebende Zukunft, sondern an erster Stelle für eine gemeinsame Erfahrung; Jugend wurde zur Generation.<sup>15</sup> Das Frontenerlebnis trennte die Jüngeren scharf von den Älteren. Väter und Söhne, so wurde es für die Weimarer Republik immer wieder betont, zehrten von völlig unterschiedlichen Erfahrungen, sie lebten gewissermaßen in verschiedenen Welten. Zahlreiche Autoren setzten

<sup>13</sup> Zitiert nach: Barbara Stambolis, Mythos Jugend – Leitbild und Krisensymptom. Ein Aspekt der politischen Kultur im 20. Jahrhundert, Schwalbach/Ts. 2003, S. 11.

<sup>14</sup> Vgl. Winfried Speitkamp, Generation und Tradition. Politische Jugendbewegungen im kolonialen Kenia, in: Andreas Schulz/Gundula Grebner (Hrsg.), Generationswechsel und historischer Wandel, München 2003, S. 93–120.

<sup>15</sup> Grundlegend schon Detlev J. K. Peukert, Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne, Frankfurt/M. 1987, S. 94–100; vgl. T. Koebner u. a. (Anm. 12); zum mittlerweile vielfältig erforschten und diskutierten Problem der Generationen in der Geschichte: Jürgen Reulecke (Hrsg.), Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert, München 2003.



sich nun mit der Generationenproblematik auseinander. Der Jugendkult verband sich mit existenziellen Erfahrungen, bis hin zur Konfrontation mit Sterben und Tod, und die Gemeinschaftssymbolik wurde um militärische Elemente ergänzt. Die Jugendbewegung übernahm Formen eines soldatischen Männerbundes, der auf unbedingter, wenn auch selbst gewählter Einordnung basierte. Aus dem Ideal der Selbstführung wurde ein Führer-Gefolgschaftsverhältnis. Viele Bünde veränderten auch ihre Symbolik und ihre Rituale; in Übersteigerung von Ansätzen der Vorkriegszeit gewannen vermeintlich germanische Elemente an Bedeutung, vom Hakenkreuz bis zur Thingfeier. Und schließlich verstärkte sich der schon im Vorkriegswandervogel angelegte apolitische Affekt in der bündischen Jugend zu einer radikalen Kritik an Parteien, Demokratie und Republik.

Zum vielleicht wichtigsten Symbol dieser Jugend wurde Langemarck.<sup>16</sup> Dort, in der Nähe von Ypern in Flandern, sollen, so die zeitgenössische Sicht, im November 1914 junge Freiwillige, darunter zahlreiche Angehörige der Jugendbewegung, mit dem Deutschlandlied auf den Lippen in den Tod gezogen sein. Langemarck war in erster Linie eine Chiffre für Heldenmut, Opferbereitschaft, klassenübergreifende Gemeinschaft und nationale Gesinnung der Jugend. Auf einer zweiten Ebene schwang dabei freilich eine Ahnung der Sinnlosigkeit des Soldatentodes im modernen Krieg mit, denn Langemarck stand nicht für einen heldenhaften Kampf Mann gegen Mann, sondern für das Schicksal deutscher Jugendlicher, die sich in der Masse der „Feldgrauen“ aufgehen sahen, wie es der jugendbewegte Schriftsteller und Kriegsfreiwillige Walter Flex in seinem Kriegsbericht „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ ausdrückte.<sup>17</sup> Flex stellte die Doppelbödigkeit der Kriegserfahrung dar, die individuelle Erfahrung von Kameradschaft und Freundschaft und das kollektive Gefühl des Ausgeliefertseins an das Schicksal, das sich zumal im Tod seines Freundes Ernst Wurche äußerte.

<sup>16</sup> Vgl. Gerd Krumeich, Langemarck, in: Etienne François/Hagen Schulze (Hrsg.), Deutsche Erinnerungsorte, Bd. 3, München 2001, S. 292–309.

<sup>17</sup> Walter Flex, Der Wanderer zwischen beiden Welten, München 1917.

Die Kriegsheimkehrer waren keine Jugendlichen mehr, dennoch stilisierten sie sich als „Generation von Langemarck“, die dazu berufen sei, dem geschlagenen und verratenen Deutschland neue Ziele zu geben. Der „Geist von Langemarck“ sollte sich von der Erinnerung an den Krieg lösen und zum Auftrag für den Neuaufbau werden.<sup>18</sup> Eine Welle neuer Publikationen gab dieser Zeitstimmung Ausdruck, etwa Zeitschriften wie „Der Neue Anfang“ oder, von Ernst Jünger mit herausgegeben, „Die Kommenden“.<sup>19</sup> Aus dem Kriegserlebnis leitete E. Günther Gründel 1932 die „Sendung der Jungen Generation“ ab.<sup>20</sup> Deren Aufgabe sei es, den als politisch-kulturelle Krise der alten Gesellschaft interpretierten Niedergang durch eine ganzheitliche Antwort umzukehren. Kriegserlebnis, Jugend und Nation wurden, zumal im Umfeld der so genannten Jungkonservativen wie Edgar Julius Jung, verbunden in der Vision eines neuen Reiches, das auf den Opfern und Leistungen des „jungen Geschlechts“ und dem „eisernen Willen zum Glauben“ aufbaute.<sup>21</sup> Der Nationalsozialismus knüpfte daran an, als er versprach, sich für die Interessen der jungen Generation gegen die Vertreter des Veralteten einzusetzen. Der Wahlauftritt des NS-Propagandaleiters Gregor Strasser aus dem Jahr 1927, „Macht Platz, ihr Alten“, brachte die Radikalisierung und politische Zuspitzung des neuen Jugendverständnisses auf den Punkt.

Der Nationalsozialismus nutzte wie keine andere politische Gruppierung den Jugendmythos und die populären bündisch-soldatischen Formelemente. Die Nationalsozialisten präsentierten sich als Bewegung, nicht als Partei, sie traten aktivistisch und vitalistisch auf und pflegten ähnliche Gemeinschafts- und Führerschaftsformen wie die Bünde. Zudem adaptierten sie Rituale und Symbole aus der bündischen Tradition – eklektisch

<sup>18</sup> Vgl. Uwe-K. Ketelsen, „Die Jugend von Langemarck“. Ein poetisch-politisches Motiv der Zwischenkriegszeit, in: T. Koebner u. a. (Anm. 12), S. 68–96, hier S. 73.

<sup>19</sup> Vgl. Karl O. Paetel, Jugend in der Entscheidung. 1913–1933–1945, Bad Godesberg 1963, S. 52 und S. 72.

<sup>20</sup> E. Günther Gründel, Die Sendung der Jungen Generation. Versuch einer umfassenden revolutionären Sinndeutung der Krise, München 1932.

<sup>21</sup> Edgar J. Jung, Die Herrschaft der Minderwertigen. Ihr Zerfall und ihre Ablösung, Berlin 1927, S. 37.

zwar, doch nicht weniger eklektisch als die Bünde selbst. In der Praxis der Hitlerjugend setzte sich das nach 1933 fort, nur dass jetzt das Dezisionistisch-Elitäre der bündischen Tradition abgestreift und das Verpflichtend-Totalitäre der Gemeinschaftsbindung verabsolutiert wurde. Die Kluft wandelte sich zur Uniform, das Wandern zum Marschieren.

Jugend war nun nicht mehr Symbol für Selbstfindung, Dynamik und Veränderung, für gelebte und vorweggenommene Utopien, sondern Auftrag zu Eingliederung, Disziplin und Dienst an der Gemeinschaft, wie Hitler es im Dezember 1938 ausdrückte: Mit zehn Jahren kämen die Jungen in die Hitlerjugend, „und dort behalten wir sie (. . .), und dann geben wir sie erst recht nicht zurück in die Hände unserer alten Klassen- und Standeserzeuger, sondern dann nehmen wir sie sofort in die Partei, in die Arbeitsfront, in die SA oder in die SS, in das NSKK und so weiter. Und wenn sie dort zwei Jahre oder andert-halb Jahre sind und noch nicht ganze Nationalsozialisten geworden sein sollten, dann kommen sie in den Arbeitsdienst und werden dort wieder sechs und sieben Monate geschliffen, alles mit einem Symbol, dem deutschen Spaten (. . .), und sie werden nicht mehr frei ihr ganzes Leben!“<sup>22</sup>

Diese Vorstellung von Jugend wurde zum Signum aller autoritären Regime von den faschistischen Systemen der Zwischenkriegszeit bis zu den sozialistischen Staaten der zweiten Nachkriegszeit, und noch die Diktaturen in Asien und Afrika propagierten die Verpflichtung der Jugend zum Aufbau des Staates. Wenn der kenianische Staatspräsident Daniel arap Moi 1986 proklamierte: „The future belongs to the youth“,<sup>23</sup> so wiederholte er nicht nur einen Topos der europäischen Debatte über Jugend und Jugendpolitik, sondern demonstrierte die Entleerung des Symbols Jugend und kaschierte, dass er das Gegenteil meinte: Wem die Jugend gehört, dem gehört die Zukunft.

Der grundlegende Wandel im Verständnis von Jugend unterstreicht zwar, dass Symbole ihre Bedeutung erst in der gesellschaftlichen Praxis erhalten. Das ist freilich nur denkbar, wenn zugleich Anschluss und Wiedererkennung garantiert sind. Die Symbolik von Jugend und Jugendbewegungen war daher keineswegs beliebig wandelbar, sondern stand für Kontinuität. Dazu zählte neben der bisher erörterten Rhetorik und Symbolik von Aufbruch, Erneuerung und Zukunft an erster Stelle ein Bündel an metaphorischen und symbolischen Elementen, die den Anspruch auf Autonomie demonstrierten. Das Motiv der Selbstführung zog sich durch alle Jugendbewegungen der Moderne. Seine Wirkmächtigkeit wurde auch nicht dadurch eingeschränkt, dass es kaum je der Wirklichkeit entsprach: Die Turner wurden von Pädagogen wie Jahn angeleitet, die burschenschaftlichen Studenten standen unter dem Einfluss radikaler Universitätslehrer, in der Jugendbewegung von 1900 gaben Reformpädagogen die Maximen vor, und die bündischen Gruppen der Zwischenkriegszeit wurden oft von Angehörigen der Frontkämpfergeneration geleitet, bevor dann die Nationalsozialisten das Postulat der Selbstführung zwar scheinbar umsetzten, indem sie die Zahl der Jugendführerinnen und -führer bis 1939 auf 765 000 (darunter 8 000 hauptamtliche) steigerten, gleichzeitig aber jede Selbstbestimmung aufhoben.<sup>24</sup>

Selbstführung und Autonomie waren freilich als Symbol von Jugendbewegungen umso wichtiger, als sie eng verbunden waren mit der Forderung nach innerer Läuterung und Versittlichung, nach Konsequenz und Wahrheit. Diese Verbindung wurde in der so genannten Meißner-Formel vom 12. Oktober 1913, benannt nach dem Treffen der Jugendbewegung auf dem Hohen Meißner bei Kassel, in feste Form gegossen: „Die Freideutsche Jugend will nach eigener Bestimmung vor eigener Verantwortung mit innerer Wahrhaftigkeit ihr Leben gestalten. Für diese innere Freiheit tritt sie unter allen Umständen geschlossen ein.“<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Zitiert nach: Karl Heinz Jahnke/Michael Buddrus, *Deutsche Jugend 1933–1945. Eine Dokumentation*, Hamburg 1989, S. 155.

<sup>23</sup> Daniel T. arap Moi, *Kenya African Nationalism. Nyayo Philosophy and Principles*, London 1986, S. 119.

<sup>24</sup> Vgl. zur Hitlerjugend Arno Klönne, *Jugend im Dritten Reich. Die Hitler-Jugend und ihre Gegner*, Düsseldorf 1982; Michael H. Kater, *Hitler-Jugend*, Darmstadt 2005.

<sup>25</sup> Werner Kindt (Hrsg.), *Die Wandervogelzeit. Quellenschriften zur deutschen Jugendbewegung 1896–1919*, Düsseldorf 1968, S. 495 f.



Dieses Postulat verwies auf einen weiteren Symbolkomplex, der mit den Begriffen Ehre und Treue umschrieben ist. Der scheinbar atavistische Begriff der Ehre tauchte schon im Motto der Burschenschaften auf und zog sich von da durch jugendbewegte Organisationen bis in die Hitlerjugend.<sup>126</sup> Er entstammte einem semantischen Feld, das jenseits der vom modernen Staat besetzten Felder wie Politik, Verwaltung und Recht lag. Ehre beanspruchte überpolitisch-zeitlose und unmittelbare Gültigkeit. Sie bezog sich auf die Gemeinschaft, der der Einzelne angehörte und deren Werte Vorrang vor den Interessen des Individuums wie den Normen der Außenwelt hatten. Von daher war Ehre – nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend gekoppelt an den Begriff der Treue – in Jugendgruppen, die sich der Erwachsenenwelt entziehen wollten, ein höchst wichtiges Regulativ und zugleich Ausdruck eines Gegenentwurfs zur bürgerlichen Gesellschaft. Die Nationalsozialisten nutzten dies, indem sie einen beispiellosen Ehrenkult entfalteten, Ehre und Treue als Grundlagen der Gemeinschaftsbildung auch in der Hitlerjugend propagierten, mit einer Flut von Ehrenzeichen Leistungen für die Gemeinschaft nicht nur honorierten, sondern auch messbar machten und die höchste Ehre dem Soldatentod zuschrieben.

Zeichen der Gemeinschaft waren für alle Jugendbewegungen von fundamentaler Bedeutung, und zwar neben den äußerlichen Symbolen wie Fahnen, Wimpeln, Abzeichen und Kluft auch die Zeichen erlebter Gemeinschaft. Jugendbewegungen entwarfen sich insofern erst in der gemeinsamen Praxis. Körperliche Betätigungen waren darauf angelegt, die Gemeinschaft sinnlich wahrnehmbar zu machen. Turnen, Wandern, Fahrten und Gesang zielten auf körperliche und seelische Selbstfindung und zugleich auf ein Aufgehen in der Gruppe. Sie standen in eigenartiger Spannung zu den Symbolen von Innerlichkeit, Sentimentalität und Melancholie, wie sie in existenziellen Krisen hervortraten, so bei der Verarbeitung des Kriegs im bündischen Liedgut nach 1918.<sup>127</sup> Auch Verlust- und To-

deserfahrungen wurden zunehmend mit Flaggen- und Flammenritualen mystisch überhöht und als Ausgangspunkt einer besseren Zukunft gedeutet. Es bedurfte von Seiten der Nationalsozialisten nur weniger Manipulationen an der Symbolik, um daraus einen Auftrag zum Kampf um die Zukunft abzuleiten, ausgedrückt in der aus dem Gedicht „Soldatenabschied“ von Heinrich Lersch stammenden, auch als Inschrift für Kriegerdenkmäler wie in Hamburg 1936 verwendeten Zeile: „Deutschland muß leben, und wenn wir sterben müssen!“<sup>128</sup>

Eine solche Formel scheint bloß noch die Praxis der europäischen Faschismen der dreißiger und vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu spiegeln und keine Verbindung mehr mit dem transnationalen Symbol Jugend aufzuweisen. Doch steht die Formel in ihrer radikalen Konsequenz für eine Option, die Jugendbewegungen in der Moderne immer wieder charakterisierte, für das äußerste Symbol der Auserwähltheit: das Selbstopfer für die Gemeinschaft. Insofern war es kein Zufall, dass sich im Kenia der 1950er Jahre die jungen Mau-Mau-Kämpfer, die sich als auserwählte Generation verstanden, in Schwurzeremonien, die Elemente von Initiationsriten der Kikuyu aufgriffen, auf die unbedingte Bereitschaft zum Tod für die gemeinsame Sache verpflichteten und damit die Rolle der Jugend bei der Vermittlung zwischen Tradition und Zukunft symbolisch festschrieben.

<sup>126</sup> Vgl. Ludgera Vogt/Arnold Zingerle (Hrsg.), *Ehre. Archaische Momente in der Moderne*, Frankfurt/M. 1994.

<sup>127</sup> Vgl. zum Beispiel Jürgen Reulecke, „Wir reiten die Sehnsucht tot“ oder: Melancholie als Droge. Anmerkungen zum bündischen Liedgut, in: Ders., „Ich

möchte einer werden so wie die . . .“ *Männerbünde im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M. 2001, S. 103–128.

<sup>128</sup> Vgl. Peter Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Frankfurt/M. 1999, S. 63 f.

Jonathan Osmond

# Politische Symbolik in der deutschen Kunst

Von der patriotisch geprägten Romantik im frühen 19. Jahrhundert bis zur deutschen Wiedervereinigung 1990 und darüber hinaus ist die deutsche bildende Kunst wohl konsequenter politisch gewesen als die Kunst anderer bedeutender Traditionen. Die wesentlichen Phasen sind offensichtlich: die Förderung eines deutschen kulturellen Nationalgefühls in der ersten Hälfte des 19. Jahrhun-

## Jonathan Osmond

Dr. phil., geb. 1953; Professor of Modern European History, Cardiff University, Cardiff CF10 3EU, Wales. osmond@cardiff.ac.uk

derhunderts; die Feier oder Verurteilung der Revolutionen von 1848; die Dokumentierung und Memorialisierung der Deutschen Einigungskriege; die Ausbildung des Nationalbewusstseins und die Selbstverherrlichung im Kaiserreich; die kulturelle Antwort auf die politischen und sozialen Krisen des Ersten Weltkrieges und der Weimarer Republik; das rückwärts gewandte kulturelle Regime der Nationalsozialisten; die geteilte Kunst während des Kalten Krieges, verbunden mit der Erinnerung an Krieg und Völkermord; der Sozialistische Realismus in der DDR; Kunst als Mittel des politischen Protestes in der Bundesrepublik; und schließlich weitere Reflexionen über die deutsche Vergangenheit und Zukunft im Kontext der neuen Berliner Republik seit 1990.

Viele ähnliche Erscheinungen finden sich auch in den Kunsttraditionen anderer Länder; die deutsche Kunst hat sich stets in Wechselwirkung mit anderen Kulturen entwickelt. Gleichzeitig entfaltete sich ein Teil der bildenden Kunst in Deutschland – einschließlich einer so wichtigen Bewegung wie dem Expressionismus – weitgehend unabhängig von politischen Inhalten. Nichtsdestotrotz ist die uneinheitliche und unterbrochene Geschichte Deutschlands seit Napoleon fest in den bil-

denden Künsten verankert. Das Anliegen dieses Beitrages ist es, Verbindungslinien über die letzten zweihundert Jahre hinweg zu ziehen und damit eine umfassende Betrachtungsweise zu ermöglichen. Dabei soll es jedoch nicht um die chronologische Darstellung von Beispielen offenkundig politischer Kunst und Propaganda gehen, welche es sowohl auf staatskonformer als auch auf oppositioneller Seite in großer Zahl gibt. Stattdessen soll der Schwerpunkt auf der Untersuchung der Wiederkehr einiger starker Symbole liegen. Wie wurden diese von deutschen Künstlern zu verschiedenen Zeiten in die politische Ikonographie eingebunden?

## Politik und Symbole

Die Verwendung des Begriffes *Symbol* in diesem Zusammenhang erfordert einige Vorüberlegungen. Zunächst können damit ganz bestimmte politische Embleme gemeint sein, wie im 20. Jahrhundert beispielsweise Hammer und Sichel oder das Hakenkreuz, obwohl selbst diese deutlich politischen Zeichen verschiedene Assoziationen hervorrufen.<sup>1</sup> Der Begriff kann gleichfalls die subtilere Verwendung visueller Zeichen umfassen, die keinen offensichtlichen Bezug zu einer bestimmten politischen Bewegung aufweisen.<sup>2</sup> Tatsächlich gibt es über Symbole im weiteren Sinne eine Fülle von kunsthistorischen Debatten, die sich mit der Beziehung zwischen Bild und Bedeutung und zwischen Semiotik und Ikonographie befassen.<sup>3</sup>

Der Umstand, dass die künstlerische Erscheinung des Symbolismus Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland besonders präsent war, verkompliziert die Sache zusätzlich. Eine frühe französische Definition, von Jean Moréas in seinem Symbolistischen Manifest von 1886 vorgestellt, besagt, dass es bei dieser Kunstrichtung um die fassbare Darstellung der Idee gehe: „Die we-

*Übersetzung aus dem Englischen: Wiebke Düwel (Leipzig).*

<sup>1</sup> Vgl. Dieter Vorsteher, *Parteiauftrag: ein neues Deutschland: Bilder, Rituale und Symbole der frühen DDR*, Berlin 1996.

<sup>2</sup> Vgl. Sarah Carr-Gomm, *Dictionary of Symbols in Art*, London 1995; Helene E. Roberts (Hrsg.), *Encyclopedia of Comparative Iconography*, Chicago 1998.

<sup>3</sup> Vgl. Hubert Damisch, *Semiotics and Iconography*, in Donald Preziosi (Hrsg.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998, S. 234–241.

sentliche Eigenschaft der symbolistischen Kunst besteht darin, eine Idee niemals begrifflich zu fixieren oder direkt auszusprechen. Und deshalb dürfen die Bilder der Natur, die Taten der Menschen, alle konkreten Erscheinungen in dieser Kunst nicht selbst sichtbar werden, sondern sie werden durch feinnervig wahrnehmbare Spuren, durch geheime Affinitäten zu den ursprünglichen Ideen versinnbildlicht.<sup>14</sup>

Im Folgenden kommt der Symbolbegriff in verschiedenen Bedeutungen vor. Im Wesentlichen wird ein Symbol hier als visuelles Element verstanden, das als komplettes Bild oder als ein in ihm enthaltenes Detail eine über sich selbst hinausweisende Bedeutung trägt. Diese Bedeutung kann für alle potenziellen Betrachter aus der Zeit der Entstehung des visuellen Elements klar ersichtlich gewesen sein. Möglicherweise war sie aber auch nur unterschwellig wahrnehmbar. In bestimmten Fällen sind die Intentionen desjenigen, der ein Symbol schafft oder verwendet, für das Verständnis dieses Symbols entscheidend. In anderen Fällen wiederum ist das Erkennen einer eindeutigen Botschaft nicht notwendig, um das visuelle Element als Symbol beschreiben zu können. Gerade aus ihrer Mehrdeutigkeit schöpfen Symbole viel von ihrer Wirksamkeit. Drei Gruppen von Symbolen wurden für eine nähere Betrachtung ausgewählt: Bäume bzw. Wälder, die Rüstung und das Hakenkreuz. Die ersten beiden sind allgemeine Elemente, in denen über die ganze behandelte Zeitspanne hinweg politische Bedeutung mitschwingt. Das dritte ist eng mit den spezifischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts verbunden.

## Bäume und Wälder

Einzelne Bäume und Wälder sind Themen, die in der deutschen Kunst immer wiederkehren. Sie sind eng mit Fragen der nationalen Identität verknüpft. Es kommen verschiedene Baumarten vor, wobei die Eiche und der Eichenwald wichtige nationale Werte verkörpern, wie etwa Standhaftigkeit, Langlebigkeit und Vertrauenswürdigkeit. Sie sind auch in anderen nationalen Traditionen verwendet worden, sehr

<sup>14</sup> Zitiert nach: Verschlossene Welten: Druckgraphik des Symbolismus, Hamburger Kunsthalle 2003, in: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/symbolismus.html>.

häufig zum Beispiel in England. Doch von Caspar David Friedrichs Darstellungen der einzelnen Eiche bis hin zur Gestaltung der Euro-Münzen werden Eiche und Eichel mit Deutschland verknüpft. Ähnlich verhält es sich mit der Kiefer und dem Kiefernwald.

Die einzelne Eiche erscheint wiederholt in Friedrichs Werk, einerseits im voll belaubten Zustand, wie zum Beispiel in *Der einsame Baum* (1822), andererseits im winterlich kahlen Zustand, wie zum Beispiel in *Eichbaum im Schnee* (1829).<sup>15</sup> Gerade im ersten Fall wirkt der Baum – obwohl der Titel nicht von Friedrich selbst stammt – in der Landschaft einsam und verlassen. Die oberen Äste sind gebrochen und blattlos. Das Bild ist insofern realistisch, als der Künstler sorgfältige botanische Studien unternahm. Die Gemälde wurden jedoch vollständig im Atelier angefertigt und der gleiche Baum für verschiedene Szenen verwendet. Es handelt sich nicht um einen „realen“ Baum; er ist mit Bedeutungen aufgeladen, die auf die Beziehung des Menschen zur Natur und zu Gott verweisen. Wie in so vielen Arbeiten des Malers wird hier aber auch ein Gefühl von Isolation und Enttäuschung spürbar. Friedrichs in der Restaurationszeit zerstörte liberale Hoffnungen treten zutage, wenngleich nicht so stark wie beispielsweise in dem Bild *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* (1819), wo die Wurzeln des Baumes aus der Erde herausragen.<sup>16</sup>

Friedrichs Freund und Bewunderer Georg Friedrich Kersting verwendete das Motiv der Eiche noch offenkundiger politisch. In den zusammengehörenden Bildern *Theodor Körner, Friesen und Hartmann auf Vorposten* (1815) und *Die Kranzwinderin* (1815) verbindet Kersting eine Geschichte von patriotischer Selbstaufopferung mit seiner eigenen Trauer.<sup>17</sup> Im ersten Bild sind die drei Freiwilligen aus dem Lützowschen Freikorps zunächst bei der Rast im Eichenwald zu sehen. Im zweiten Bild wird dann ihres Todes gedacht; zum einen durch die weiß gekleidete Frau, die Kränze aus

<sup>15</sup> Vgl. Angelika Wesenberg/Eve Förchl (Hrsg.), Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert: Katalog der ausgestellten Werke, Berlin/Leipzig 2001, Tafeln 149 und 157.

<sup>16</sup> Vgl. Gemäldegalerie Dresden Neue Meister 19. und 20. Jahrhundert: Bestandskatalog, Dresden 1987, Tafel 393.

<sup>17</sup> Vgl. A. Wesenberg/E. Förchl (Anm. 5), Tafeln 221 und 222.



Caspar David Friedrichs Gemälde *Der einsame Baum* (1822). Die Eiche (hier als Sinnbild für Isolation und Einsamkeit) ist bis heute ein wiederkehrendes Motiv in der deutschen Kunst, das unterschiedliche symbolische Bedeutungen besitzt.

Eichenblättern bindet, und zum anderen durch die Namen der drei Männer, die in die Rinde von drei dicken Baumstämmen geritzt sind. Die Seelen der Patrioten gehen quasi in den Wald über. Der deutsche Wald erscheint von den Napoleonischen Kriegen bis heute als heimische, wenngleich unheimliche Kraft für die Deutschen, dagegen aber als Falle für unachtsame Feinde. Friedrichs *Chasseur im Wald* (um 1814) verweist direkt auf die Grande Armée. Sie wird hier als einsame Gestalt im Schnee dargestellt, die sich den Tiefen des deutschen Waldes gegenübersieht. Die hinter der Gestalt auf einem Baumstamm sitzende Krähe lässt die bevorstehende Bedrängnis erahnen.<sup>8</sup> Das um die gleiche Zeit entstandene *Felsental (Grab des Arminius)* lässt sich ebenso als patriotische Äußerung interpretieren.<sup>9</sup> So wie nur wenige Jahre zuvor Heinrich von Kleist in *Die Hermannsschlacht* (1808–09) Ar-

minius' Sieg über Varus und seine Legionen im Teutoburger Wald im Jahre 9 n. Chr. verwendet hatte, um einen symbolischen Bezug zum deutschen Widerstand gegen Napoleon herzustellen, gebrauchte Friedrich ein Grab tief im Wald, um patriotische Gefühle zu vermitteln.

Das Motiv der Schlacht im Teutoburger Wald erschien während des 19. Jahrhunderts wiederholt in Gemälden und Denkmälern und wurde dann im 20. Jahrhundert mindestens zweimal in bedeutender Weise wieder aufgenommen. 1939 fertigte Werner Peiner acht großformatige Entwürfe für einen Wandteppichzyklus mit Schlachtmotiven für die Marmorgalerie in Hitlers Reichskanzlei. Die (letztlich nicht vollständig realisierten) Motive sollten die Entwicklung der deutschen Nation anhand von Schlachten darstellen. Die erste davon war *Die Schlacht im Teutoburger Wald* (1939).<sup>10</sup> Das Bild ist übervoll

<sup>8</sup> Vgl. Werner Hofmann, Caspar David Friedrich, London 2000, Tafel 53.

<sup>9</sup> Vgl. Karin Thomas, Kunst in Deutschland seit 1945, Köln 2002, S. 270.

<sup>10</sup> Vgl. Anja Hesse, Malerei des Nationalsozialismus: Der Maler Peiner (1897–1984), Hildesheim 1995, S. 205–213, Tafel 43.



mit kämpfenden und fallenden Figuren und steht damit in völligem Gegensatz zu der weitaus schlichteren Wiederaufnahme des Themas in der Nachkriegszeit. Wie Friedrichs *Chasseur* zeigt *Varus* (1976) von Anselm Kiefer den verschneiten Eingang zu einem Wald, aber hier gibt es weit und breit keine Gestalt und auch kein anderes Lebenszeichen. Der Pfad ist blutbefleckt und die Namen von Varus, Hermann und seiner Witwe Thusnelda sind auf dem Schnee zu lesen. Zwischen den Baumwipfeln erscheinen die Namen von kulturell und militärisch wichtigen Persönlichkeiten, wobei Kleist zu beiden Kategorien zu zählen ist. In *Wege der Weltweisheit* (1976–77) verarbeitet Kiefer das gleiche Thema. Er zeigt die Baumstämme eines Waldes über den Worten „Hermanns Schlacht“, und die geisterhaften Gesichter von Schlieffen, Blücher, Clausewitz, Kleist, Hölderlin und anderen schweben zwischen den verdrehten Wurzeln der Bäume.<sup>11</sup> Hier wird nicht mehr der deutsche Patriotismus zelebriert, sondern eine düstere Verbindung zwischen den Mythen der Vergangenheit und dem Grauen des Nationalsozialismus hergestellt.

Bereits lange vor Kiefer hatte auch John Heartfield die Aufmerksamkeit auf die Selbstidentifikation der Deutschen durch Bäume und die Pervertierung des Themas durch die Nationalsozialisten gelenkt. In seinen satirischen Fotomontagen nahm er die Motive der Eiche und des Tannenbaums auf. In *Deutsche Eicheln 1933* (1933) gießt ein winziger Hitler sehr ertragreich eine Eiche mit einer Gießkanne. Über ihm wachsen riesige granatenförmige Eicheln mit militärischen Kopfbedeckungen von der Pickelhaube bis hin zum hakenkreuzgeschmückten modernen Helm. Heartfield „feierte“ Weihnachten 1934 dann mit einem kahlen Baum, der nur wenige Äste hatte: *O Tannenbaum im deutschen Raum, wie krumm sind deine Äste!* (1934). Die Äste sind zu Hakenkreuzen verboten.<sup>12</sup>

Heartfields Bearbeitung des Themas ist verknüpft mit einem anderen wirkungsvollen Baummotiv im 20. Jahrhundert: der verstümmelte Baum. Das häufig verwendete Motiv verbindet Ideen von Natürlichkeit und kultu-

reller Kontinuität mit der grausamen Zerstörung durch Krieg und Völkermord. Zwischen 1914 und 1918 entstandene Darstellungen des Grabenkrieges sind zum Beispiel voller zerstörter Baumstämme und Äste. Im Triptychon *Der Krieg* (1932) und in *Flandern* (1934–36), zwei von Otto Dix' wichtigsten Werken, finden sich ähnliche Motive.<sup>13</sup> In beiden Fällen wird das Blutbad der Menschen mit der Verwüstung der Landschaft gleichgesetzt; überall ragen kahle, zersplitterte Baumstämme aus dem Schlamm. In ähnlicher Weise setzte Felix Nussbaum im Zweiten Weltkrieg den beschädigten Baum ein, um die durch Krieg und Verfolgung zerstörte Hoffnung des Menschen darzustellen. In einer ganzen Reihe von Bildern aus den vierziger Jahren spielt der Baum mit grausam verschnittenen Ästen eine besondere Rolle: *Gefängnishof (Der Mann auf dem Baum)* (1942), *Einsamkeit* (1942), *Gliederpuppen* (1943), *Selbstbildnis mit Judenpass* (1943) und *Triumph des Todes* (1944).<sup>14</sup> Bereits die Titel drücken Verzweiflung und Trostlosigkeit aus, und in jedem dieser Bilder symbolisiert der Baum den Schmerz, der Menschen zugefügt wird.

Das Motiv fand auch nach 1945 weiterhin Verwendung. 1969 stellte Georg Baselitz, wie in vielen anderen seiner Bilder aus dieser Zeit, die Bäume des Waldes buchstäblich auf den Kopf. Der Baum, der in *Der Wald auf dem Kopf* (1969) untergraben und umgedreht wird, ähnelt in gewisser Hinsicht Caspar David Friedrichs einsamem Baum. Einige Jahre zuvor war Baselitz' Darstellung noch brutaler: In *Der Baum I* (1965–66) trieft der blattlose Baum geradezu vor Blut. Die Äste sind gebrochen und abgetrennt, und das Messer, das den Schaden verursacht hat, steckt neben den Wurzeln im Boden.<sup>15</sup> Die ostdeutsche Perspektive Wolfgang Mattheuers war nur wenige Jahre später zwar weniger grausam, aber ebenso direkt. In *Ein Baum wird gestutzt* (1971) wird der letzte Baum in einer wachsenden Stadt zersägt und verbrannt.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Vgl. Wulf Herzogenrath und Johann-Karl Schmidt (Hrsg.), Dix, Stuttgart 1991, S. 260 und S. 268.

<sup>14</sup> Vgl. Eva Berger u. a., Felix Nussbaum: Verfemte Kunst – Exilkunst – Widerstandskunst, Bramsche 1995.

<sup>15</sup> Vgl. Andreas Franzke, Georg Baselitz, München 1989, Tafeln 99 und 68.

<sup>16</sup> Vgl. Heinz Schönemann, Wolfgang Mattheuer, Leipzig 1988, Tafel 42.

<sup>11</sup> Vgl. Rafael López-Pedraza, Anselm Kiefer: ‚After the Catastrophe‘, London 1996, S. 48–49.

<sup>12</sup> Vgl. John Heartfield, Photomontages of the Nazi Period, New York 1977, S. 58 und S. 88.

Der Baum ist – abgesehen von einem rauchenden Schornstein im Hintergrund – größer als alles andere in der Landschaft und wird Stück für Stück auseinander genommen. Der Ast, den der Mann an der Spitze gerade absägt, scheint rote Blätter abzuwerfen. Der Mann selbst sitzt eigentlich fest, es gibt keine sichtbare Möglichkeit für ihn, wieder auf den Boden zurückzukehren. Im Hinblick auf die politischen wie auch ökologischen Rahmenbedingungen der Wirtschaft in der DDR vermittelt das Bild ein beklemmendes Gefühl. Joseph Beuys, der sich unter den deutschen Nachkriegskünstlern am intensivsten mit Problemen des Umweltschutzes auseinandersetzte, widmete Bäumen ein ganzes Projekt. Für seine Installation *7000 Eichen* (1982) in Kassel pflanzte er Bäume und setzte ihnen steinerne Denkmäler.<sup>17</sup>

## Rüstungen und Ritter

Adolph Menzel fertigte 1866, im Jahr des Preußisch-Österreichischen Krieges, zwei bemerkenswerte Reihen von Skizzen mit Bleistift und Aquarellfarbe an. Diese enthalten extrem gegensätzliche Kriegsbilder. Im Sommer des Jahres zeichnete er halbnackte, tot in einer Scheune liegende Soldaten. Einige Monate zuvor, als er gerade *Die Krönung König Wilhelms I. in Königsberg am 18. 10. 1861* (1865) beendet hatte, produzierte er in schneller Folge etwa zwanzig außergewöhnliche Bilder, die unter dem Titel *Rüstkammerphantasien* (1866) bekannt wurden.<sup>18</sup> Als Modelle benutzte er die Rüstungen, die er während seiner Arbeit in den Räumen des Königlichen Schlosses gefunden hatte. Er erweckte, so schien es, die gespenstischen Ritterfiguren aus der Renaissancezeit zum Leben. Wenngleich Menzels Faszination für diese Figuren in erster Linie ihren Materialien, ihrem Aufbau, ihren reflektierenden Oberflächen und den Körperformen entsprungen sein dürfte, vermitteln sie neben den Bildern der Opfer von 1866 sehr stark die militärischen Aspekte Preußens im 19. Jahrhundert. Noch bemerkenswerter ist jedoch die Tatsache, dass diese Bilderreihe lediglich

eines von zahllosen Beispielen aus dem 19. und 20. Jahrhundert ist, in denen die Figur in Rüstung für die Vermittlung nationaler Eigenschaften verwendet wurde. Dies gilt nicht nur für Deutschland – in England, Frankreich und den USA verhielt es sich ähnlich –, aber vor dem Hintergrund der spezifischen politischen Begebenheiten in Deutschland finden sich einige besonders interessante Verwendungsweisen für dieses Symbol.

Die deutsche Romantik zeigte sich fasziniert von Geschichten über Ritter aus alten Zeiten. Die Artussage und die Kreuzzüge herrschten als Themen vor, aber auch die Legende vom Heiligen Georg und dem Drachen war sehr beliebt. *Ritter, Tod und Teufel* (1513) von Albrecht Dürer verknüpfte die Themen Rittertum, Sterblichkeit und Selbstzweifel und diente als Vorbild für zahlreiche spätere Bilder.<sup>19</sup> Während der Koalitionskriege wirkten tapfere militärische Figuren, verbunden mit der Sehnsucht nach einem vereinigten, christlichen Europa, als eine Art Ermutigung in unsicheren Zeiten. In manchen Bildern, etwa in *Ritter vor der Köhlerhütte* (1816) von Karl Philipp Fohr, wurde der Ritter in seiner Rüstung tief in einem nördlichen Wald dargestellt, womit zwei der hier diskutierten Themen verknüpft wurden.<sup>20</sup> Das Bild vom Kreuzritter erinnerte außerdem an die nach Nordosteuropa gerichtete Ausbreitung der deutschen Kultur und des Christentums durch den Deutschen Orden. Dieses Thema wurde vor allem von extremen Nationalisten im 20. Jahrhundert aufgenommen.

Figuren mit Rüstungen mussten nicht zwingend männlich sein. Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* (1801) regte im 19. Jahrhundert einige Darstellungen von Jeanne d'Arc in Kampfrüstung an. Obwohl die Legende wegen ihres französischen Hintergrunds in Deutschland umstritten war, erwies sich die Idee von tapferem Widerstand und kühner Entschlossenheit im Angesicht des Feindes als wirksam. In den folgenden Jahrzehnten ging man jedoch bei der visuellen Darstellung der bewaffneten Frau mehr und mehr zum Germania-Motiv über. Im revolutionären Bild *Germania* (1848) von Philipp Veit trägt die allegorische Figur die republi-

<sup>17</sup> Vgl. Alain Borer, *The Essential Joseph Beuys*, London 1996, Tafel 141.

<sup>18</sup> Vgl. Claude Keisch/Marie Ursula Riemann-Reyher (Hrsg.), *Adolph Menzel 1815–1905: Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Köln/Berlin 1996, Tafeln 95 und 117–121.

<sup>19</sup> Vgl. Ernst Ullmann, *Albrecht Dürer*, Leipzig 1982, Tafel 38.

<sup>20</sup> Vgl. A. Wesenberg/E. Förschl (Anm. 5), Tafel 142.



kanische schwarz-rot-goldene Flagge. In der Zeit der Reichsgründung sowie in den Jahren vor und während des Ersten Weltkrieges machte dieser demokratische Aspekt jedoch einer stärker militaristischen Haltung Platz. Hermann Wislicenus stellte *Die Wacht am Rhein (Germania)* (1874) als Rüstung tragende Figur mit Helm und Schwert dar. Sie steht am Fluss, begleitet von einem Adler und einer Schlange. Deutsche Eichenblätter vervollständigen das patriotische Bild.<sup>21</sup> Im Vergleich dazu wählte Friedrich August von Kaulbach eine nahezu belustigend grimmige *Germania 1914* (1914) für die Darstellung des deutschen Patriotismus im neuen Krieg. Mit Krone, Schild und Schwert steht sie vor einem dunklen brennenden Hintergrund. Ihr langes blondes Haar weht hinter ihrem Rücken, und Licht fällt auf ihre spitzen, metallgepanzerten Brüste.<sup>22</sup>

Zur gleichen Zeit brachte der Bismarck-Kult viele Bilder hervor, auf denen Rüstungen zu sehen sind. In *Bismarck-Apotheose* (1890) von Ludwig Rudow erscheint der große Mann mit Germania an seiner Seite,<sup>23</sup> und auf dem hoch aufragenden Hamburger Bismarck-Denkmal trägt er die Rüstung der Kreuzritter.<sup>24</sup> Lovis Corinth, ein konservativer Künstler, der sich durchaus an seiner eigenen Ähnlichkeit mit Bismarck erfreute, zeigte sich besonders fasziniert von bewaffneten männlichen Rittern. Sein *Selbstporträt als Fahnenträger* (1911) ist eine überhebliche Selbstinszenierung, aber Corinth verarbeitete den Ritter in seiner Rüstung auch noch in mindestens sechs weiteren Gemälden. Eines von ihnen, *Im Schutze der Waffen* (1915), nimmt ein anderes patriotisches Thema auf: der Ritter als Beschützer der verletzlichen Frau, die hier symbolisch für Deutschland steht. Anstelle der starken Germania ist eine verängstigte, nackte Frau zu sehen, die sich an der Rüstung eines standhaften Kriegers festklammert. Durch die Andeutung einer drohenden Vergewaltigung und auch durch die auf das Geschlecht des Ritters weisende



In Lovis Corinths Gemälde *Selbstporträt als Fahnenträger* (1911) spiegelt sich die Faszination des Künstlers für Rüstungen.

Hand der Frau bekommt das Bild eine sexuelle Dimension.<sup>25</sup> Dieses erotische Element findet sich auch in einigen anderen Darstellungen vom Ritter in Rüstung mit weiblichem Akt, und mitunter ist nicht der unsichtbare Feind eine Bedrohung für die Frau, sondern der Ritter selbst. Dies ist insbesondere der Fall bei einem bizarren Bild von Richard Müller, einem Dresdner Professor und späteren Nationalsozialisten. *Ritter und Mädchen* (1919) zeigt ein nacktes, stehendes Mädchen von hinten, das, wie es scheint, soeben ein Feigenblatt abgelegt hat. Sie schaut mit Interesse oder Erstaunen einen großen Ritter in Renaissance-Rüstung mit geschlossenem Visier an. In seiner rechten Hand hält er einen phallischen Streitkolben, der auf die Stelle weist, wo vorher das Feigenblatt gewesen war. Ein an Dürer erinnernder Verweis auf die Sterblichkeit findet sich im Hintergrund, wo ein Skelett gerade ein Grab aushebt.<sup>26</sup>

<sup>21</sup> Vgl. Marie-Louise von Plessen (Hrsg.), *Marianne und Germania 1789–1889*, Berlin 1996, S. 31 und S. 40.

<sup>22</sup> Vgl. Deutsches Historisches Museum (Hrsg.), *Bismarck – Preussen, Deutschland und Europa*, Berlin 1990, S. 60.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>24</sup> Vgl. Françoise Forster-Hahn (Hrsg.), *Imagining Modern German Culture 1889–1910*, Washington, D.C. 1996, S. 290.

<sup>25</sup> Vgl. Peter-Klaus Schuster/Christoph Vitali/Barbara Butts (Hrsg.), *Lovis Corinth*, München 1996, Tafeln 62, 92, 110, 111, 185, 192 und Abbildung 12.

<sup>26</sup> Vgl. Rolf Günther, *Richard Müller*, Dresden 1995, Tafel 25.

Zwei bekannte Bilder aus der NS-Zeit, in denen sich Rüstungen finden, sind *Der Bannerträger* (1937) von Hubert Lanzinger und *Blinde Macht* (1935–37) von Rudolf Schlichter.<sup>127</sup> Lanzingers Abbildung Hitlers als Kreuzritter mit einer Hakenkreuzfahne mag heute absurd erscheinen, aber im Kontext seiner Zeit wirkte sie aggressiv und furchterregend. Schlichters Bild von einem gesichtslosen römischen Krieger, der mit gespreizten Beinen durch eine in Flammen stehende Welt schreitet, ist eine sehr komplexe Arbeit.<sup>128</sup> Mit Hammer und Schwert in der Hand ist der Soldat die personifizierte „blinde Macht“, aber gleichzeitig wird er bei lebendigem Leib von den schrecklichen Monstern gefressen, die sich bei ihm an Brust und Bauch festklammern. Schlichter, dessen kommunistische Einstellung in den dreißiger Jahren in einen extremen Konservatismus umschlug, schien schon vor Ausbruch des Krieges zu erfassen, welche Macht der Nationalsozialismus hatte und dass Deutschland Gefahr lief, sich selbst zu zerstören.

In der Nachkriegszeit nahmen Künstler in beiden Teilen Deutschlands weiterhin das Bild der Rüstung in ihren Werken auf. Markus Lüpertz' Sicht eines demokratischen Deutschland wirkt nicht gerade tröstlich; sein Triptychon *Schwarz-Rot-Gold* (1974) zeigt vordergründig Helme und Rüstungen.<sup>129</sup> Zur gleichen Zeit verwendete Susanne Kandt-Horn in der DDR noch einmal das Motiv des Ritters, der die schutzlose Frau bedroht. In diesem Fall wird der Aggressor mit der NATO identifiziert. Auf dem Poster *Für Frieden gegen NATO-Rüstung* (1984) verbirgt sich der Tod in der Rüstung und schwingt eine Schnellfeuerwaffe. Die Frau drückt ihr Baby an sich und wehrt ihn ab.<sup>130</sup>

## Hakenkreuz

Im Vergleich zum Wald und zur Rüstung handelt es sich beim Hakenkreuz ganz offensichtlich um ein politisches Symbol. Die kul-

<sup>127</sup> Vgl. Das XX. Jahrhundert: Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland, Berlin 1999, S. 24; Götz Adriani (Hrsg.), Rudolf Schlichter, München 1997, Tafel 147.

<sup>128</sup> Vgl. Olaf Peters, Neue Sachlichkeit und Nationalsozialismus: Affirmation und Kritik, 1931–1947, Berlin 1998.

<sup>129</sup> Vgl. K. Thomas (Anm. 9), S. 176–177.

<sup>130</sup> Vgl. Deutsches Historisches Museum, Berlin, Plakate, Inventar-Nr. P 90/972.

turellen Ursprünge des Hakenkreuzes, auch bekannt als Swastika, Fylfot oder Tetraskelion, liegen in vielen östlichen und westlichen Religionen. Die Art, wie sich die extreme Rechte in Deutschland im 20. Jahrhundert das Zeichen zu Eigen machte, hatte weitreichende Konsequenzen für seine weitere Rezeption. In welcher Weise wurde das Symbol von Anhängern und Gegnern des nationalsozialistischen Regimes genutzt, und welche Verwendung fand es nach dem Krieg in beiden Teilen Deutschlands?

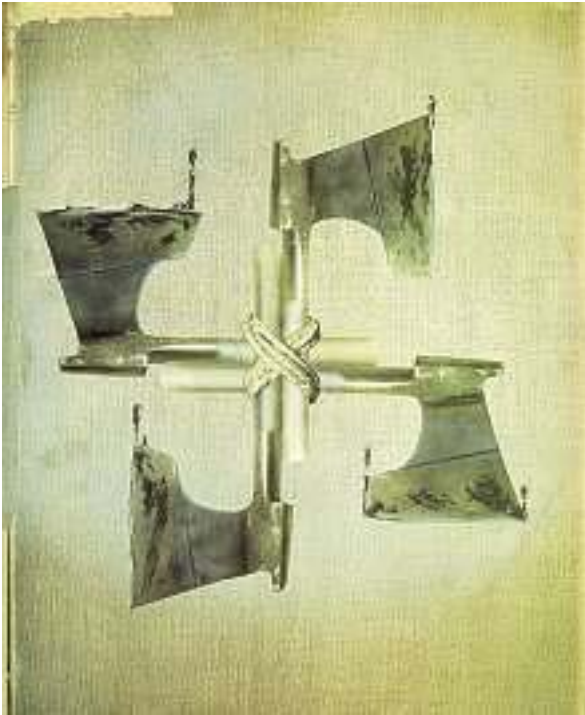
Abgesehen von seiner offensichtlichen Verwendung für nationalsozialistische Uniformen, Fahnen und Kunstwerke wurde das Hakenkreuz seit den zwanziger Jahren in vielfältiger Weise eingesetzt. Oft erfolgte eine Anspielung lediglich über ein kleines Detail im Bild. In der im *Simplicissimus* erschienenen Karikatur *Der Münchner* (1923) von Karl Arnold zum Beispiel hat der abgebildete bayerische Royalist mit dem Walrossschnauzer Hakenkreuzen in den Augen.<sup>131</sup> In *Stützen der Gesellschaft* (1926) von George Grosz trägt die Figur im Vordergrund eine Hakenkreuz-Krawattennadel.<sup>132</sup>

Der wichtigste Vertreter hinsichtlich der Manipulation des Hakenkreuzes für satirische Zwecke war jedoch zweifellos John Heartfield. Neben dem bereits erwähnten Tannenbaum ist Heartfields Werk voller einflussreicher Neuerfindungen des Symbols, die allesamt auf die Verspottung und Ablehnung der Taten des nationalsozialistischen Regimes zielen: Ein Hakenkreuz aus Markstücken verbindet Nationalsozialismus und Kapitalismus in *In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen* (1932); Hitlers Herz ist ein Hakenkreuz in *Adolf, der Übermensch: schluckt Gold und redet Blech* (1932); Kruzifixe werden zu Hakenkreuzen in *Der Reichsbischof richtet das Christentum aus* (1934); und blutige Äxte formen das Symbol in *Der alte Wahlspruch im ‚neuen‘ Reich: Blut und Eisen* (1934). Dies sind nur einige von zahlreichen eindrucksvollen Beispielen.<sup>133</sup>

<sup>131</sup> Vgl. Herbert Reinoß (Hrsg.), *Simplicissimus: Bilder aus dem „Simplicissimus“*, Hannover 1970, S. 171.

<sup>132</sup> Vgl. Uwe M. Schneede, George Grosz: Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1977, Farbtafel 7.

<sup>133</sup> Vgl. J. Heartfield (Anm. 12), Tafeln 9, 10, 31 und 34.



John Heartfield verwendete das Hakenkreuz gezielt für seine satirischen Bilder; hier in *Der alte Wahlspruch im „neuen“ Reich: Blut und Eisen* (1934).

Das Hakenkreuz wurde vom NS-Regime permanent für Propagandaeffekte genutzt. Ein Künstler, der hiermit in besonders engem Zusammenhang stand, war Mjölñir [Hans Schweizer].<sup>134</sup> In Kunstwerken, die das Hitler-Regime direkt oder indirekt unterstützten, erschien das Hakenkreuz allerdings nicht unbedingt auf Flaggen und Armbinden. Fidus [Hugo Höppener] malte etliche Jahre lang Bilder von nackten Jünglingen und Mädchen, welche die Sonne und den Himmel grüßen. 1932 schloss er sich der NSDAP an. *Die Erde* (1939) zeigt ein nacktes Paar in inniger Umarmung auf einem Berg. Der junge Mann hat unnatürlich blondes Haar, und über ihm befindet sich ein als Hakenkreuz erkennbares Symbol. Dessen Ausführung und Form scheinen allerdings auf Versionen zu verweisen, die aus der Zeit vor dem NS-Regime stammen. Das Kreuz deutet eher auf den Kreislauf des Lebens hin als auf politische Propaganda.<sup>135</sup> Eine ganz andere Art und Weise der

<sup>134</sup> Vgl. Peter Paret, *German Encounters with Modernism 1840–1945*, Cambridge 2001, Kapitel 9.

<sup>135</sup> Vgl. Jost Hermand, *Avantgarde und Regression*, Leipzig 1995, S. 72–89.

Verarbeitung findet sich in Paul Hähndels Werk *Fertigmachen* (1941), das während des Krieges entstand. Als hätte er seinen Tod an der russischen Front im Alter von 27 Jahren vorausgeahnt, schuf Hähndel ein Gemälde, das in der Großen Deutschen Kunstausstellung in München gezeigt wurde. Darauf sind fünf junge Soldaten zu sehen – einer davon scheint ein Selbstporträt zu sein –, die ihre Uniform und Ausrüstung für die Schlacht vorbereiten. Die Stimmung ist ernsthaft, es sind keine heroischen Posen enthalten, wie sie sich sonst in Bildern von SA- oder SS-Männern und Soldaten im „Dritten Reich“ finden. Die Komposition deutet sowohl eine Kreuzigungsszene als auch die Form eines Hakenkreuzes an. Diese Assoziation ist jedoch eher flüchtig als definitiv und rührt von der Körperhaltung der Männer her.<sup>136</sup>

In der Nachkriegszeit war das Hakenkreuz als öffentliches Symbol untragbar. Von Zeit zu Zeit wurde es in Ost- wie auch in Westdeutschland verwendet, um öffentlich zu provozieren, aber nicht zwangsläufig in Zustimmung zum NS-Regime. In der bildenden Kunst wurde es normalerweise indirekt eingesetzt. An dieser Stelle seien nur einige Beispiele genannt. Kurz nach dem Krieg malte Otto Dix *Hiob* (1946), in dem die über und über mit Blasen bedeckte biblische Figur in den Ruinen einer modernen Stadt liegt. Über Hiobs Kopf befinden sich verkohlte Dachsparren, die ein schwarzes Hakenkreuz andeuten, aber nicht direkt abbilden.<sup>137</sup> Viel später, in den sechziger Jahren, spielte Sigmar Polke in *Konstruktivistisch* (1968) sowohl von der Form her als auch farblich (schwarz, rot und weiß) auf das Hakenkreuz an. Das Symbol wird hier beinahe – aber eben doch nicht ganz – als Element moderner Gestaltung eingesetzt. In einem Pendant dazu – *Dr. Berlin* (1969–74) – fügte Polke einer Version des Symbols eine Reihe von grotesken Gesichtszügen und ein Telefon hinzu.<sup>138</sup>

In der DDR arbeiteten sowohl Werner Tübke als auch Bernhard Heisig nationalso-

<sup>136</sup> Vgl. Heino R. Möller, *Das Bild „Fertigmachen“ von Paul Hähndel – zweiter Versuch*, in: *Deutsche Kunst 1933–1945* in Braunschweig, Hildesheim 2000, S. 154–169.

<sup>137</sup> Vgl. W. Herzogenrath/J.-K. Schmidt (Anm. 13), S. 307.

<sup>138</sup> Vgl. Sigmar Polke, *The Three Lies of Painting*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 176–177.

zialistische Uniformen und Hakenkreuze in ihre Kritik am „Dritten Reich“ und dem Zweiten Weltkrieg ein. In Tübkes *Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III* (1965) lässt sich eine winzige Hakenkreuz-Armbinde im surrealen Durcheinander der Umgebung ausmachen.<sup>139</sup> In mehreren von Heisigs brutalen und chaotischen Kriegsdarstellungen wird die Fahne der Nationalsozialisten zu einem markanten Teil des Hintergrundes, so zum Beispiel in *Die Festung* (1979) und *Der Kriegsfreiwillige (Begegnung mit Bildern II)* (1982/86).<sup>140</sup> Ob Hans-Hendrik Grimmling in seinem augenscheinlich politischen Bild *Schuld der Mitte* (1981–82) einen Bezug zum Hakenkreuz beabsichtigte, ist hingegen strittig. Das Gewühl von Armen und Beinen erinnert teilweise an das Symbol, und der Titel lässt ebenfalls Interpretationen in Verbindung mit dem Nationalsozialismus zu. Möglich ist auch, dass sich das Bild kritisch auf das SED-Regime bezieht. Die Farbgebung in rot, schwarz, weiß und braun löst vielfältige Assoziationen aus.<sup>141</sup>

Mit dem für ihn typischen Humor schuf Martin Kippenberger ein ähnlich mehrdeutiges Werk, machte aber durch den Titel auf die Interpretationsmöglichkeiten aufmerksam: *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz erkennen* (1984).<sup>142</sup> Der raffinierte Titel spielt auf einige entscheidende Fragen zum Verhältnis zwischen der bundesdeutschen Geschichte und der Geschichte des „Dritten Reiches“ an. Ein Jahr später, als Helmut Kohl und Ronald Reagan zusammen auf dem Kriegsfriedhof in Bitburg standen, wurden diese Fragen erst recht thematisiert. Das Vorhandensein des Hakenkreuzes auf einer von Kippenbergers Skizzen auf Hotel-Notizpapier ist nicht zu leugnen. Auf dem explizit sexuellen Bild *Krieg ohne Frieden* (1990) befindet sich das NS-Symbol auf dem Tanga einer Prostituierten.<sup>143</sup> Deutlich ernster und verbunden mit rassistischen Tendenzen der Gegenwart ist *Türkenwohnung Abstand 12.000,- DM VB* (1982) von Olaf Metzger. Die

Wand einer Wohnung scheint mit Exkrementen beschmiert und ein riesiges Hakenkreuz ist in sie eingelassen. Metzgers Kritik richtet sich gegen Fremdenhass und die rücksichtslose finanzielle Ausbeutung von Gastarbeitern.<sup>144</sup> Einen etwas anderen Zugang wählte Rosemarie Trockel mit *Balaklava* (1986). Die Künstlerin versah eine wollene Gesichtsmaske mit einem Hakenkreuzmuster. Sie spielt gleichzeitig mit dem hier behandelten Motiv der Rüstung, wobei das „feminin“ wirkende, weiche Kleidungsstück als bedrohlich präsentiert wird, unter anderem dadurch, dass nur ein Schlitz für die Augen bleibt. Männlichkeit, Aggression und Faschismus werden hier miteinander verknüpft.<sup>145</sup>

## Schlussbetrachtung

Drei Motive allein können der Vielfalt der politischen Symbolik in der modernen deutschen Kunst nicht gerecht werden. In diesem Beitrag sollte jedoch gezeigt werden, inwiefern eine weit gefasste Definition des Politischen geeignet ist, um Kontinuitäten in der Ikonographie einer Kunsttradition nachzuzeichnen, die stark von politischen Bezügen geprägt ist. Andere Motive könnten in ähnlicher Weise untersucht werden, so zum Beispiel Farben und Flaggen, industrielle und militärische Ausrüstung, Raubvögel, die Person Friedrichs II. oder sogar die einfache deutsche Wurst.

Interessant ist, dass in den hier diskutierten sowie auch in anderen möglichen Fällen Künstler aus unterschiedlichen Zeiten und politischen Systemen wiederkehrende Motive aufnahmen, diese aber in unverwechselbarer Weise für ihre eigenen Zwecke einsetzten. Mitunter ist eine klare politische Botschaft zu erkennen, häufiger jedoch handelt es sich um Bedeutungen und Anspielungen, die den Betrachter zu tieferem Nachdenken anregen. In diesen Mehrdeutigkeiten liegt der Reiz der politischen Kunst.

<sup>139</sup> Vgl. Eugen Blum/Roland März (Hrsg.), *Kunst in der DDR*, Berlin 2003, Tafel 156.

<sup>140</sup> Vgl. Jörn Merkert/Peter Pachnicke (Hrsg.), *Bernhard Heisig Retrospektive*, München 1989, Tafeln 65 und 103.

<sup>141</sup> Vgl. E. Blum/R. März (Anm. 39), Tafel 82.

<sup>142</sup> Vgl. K. Thomas (Anm. 9), S. 375.

<sup>143</sup> Vgl. Angelika Muthesius/Gilles Néret, *Twentieth-Century Erotic Art*, Köln 1998, S. 178.

<sup>144</sup> Vgl. K. Thomas (Anm. 9), S. 413.

<sup>145</sup> Vgl. Sidra Stich (Hrsg.), *Rosemarie Trockel*, München 1991, Tafel 57.



Bernd Schüler

# Farben als Wegweiser in der Politik

Farben vermitteln Politik. Wenn am Wahlabend auf den Fernsehschirmen die ersten farbigen Balken in die Höhe schießen, sind wir in Sekundenschnelle informiert – über die künftigen Machtverhältnisse im Parlament. Wenn ein Politiker im gelben Pullunder auftritt, versteht das Publikum das politische Bekenntnis – die persönliche Identifikation mit der FDP. Und wenn ein SPD-

**Bernd Schüler**

M. A., Politikwissenschaftler und Soziologe, freier Journalist, geb. 1969; Mittenwalder Str. 47, 10961 Berlin.  
bernd.schueler@email.de

Generalsekretär im Wahlkampf behauptet, Schwarz und Gelb vermischten sich zu Grau, begreifen alle seine Botschaft: Die Konkurrenten können es angeblich nicht.

Über Farben erschließen wir uns die Welt des Politischen. Rot, Schwarz, Gelb, Grün sind elementare Orientierungsmuster der politischen Öffentlichkeit Deutschlands. Sie ordnen das parteipolitische Spektrum und markieren weltanschauliche Positionen. Unter den Bedingungen der Mediendemokratie wird durch Farben vieles visualisiert, was außerhalb unseres alltäglichen Erfahrungsbereiches liegt. Als Scheibe mit verschiedenfarbigen Kuchenstücken dargestellt, wird ein Wahlergebnis überschaubar. Eingerahmt in ein farbliches Ambiente mit einer typischen Leitfarbe, können abstrakte Gebilde wie Parteiorganisationen nicht nur rasch (wieder)erkannt, sondern auch voneinander unterschieden werden.

Die Situation demokratischer Konkurrenz treibt die Akteure dazu, immer wieder an ihrem Erscheinungsbild zu arbeiten: Nach außen versuchen sie mit einem eigenen farblichen Design Aufmerksamkeit und Zustimmung zu erzeugen. Dabei geht es darum, sich als Akteur optisch zu positionieren und so, inmitten einer Vielfalt anderer Angebote, unver-

wechselbar zu sein. Dies geschieht nicht nur über die Ausgestaltung öffentlichkeitsrelevanter Kulissen, sondern auch über Kleidung: Wer eine entsprechend farbige Krawatte trägt, wie sie von Parteien als Accessoires verkauft werden, signalisiert Zugehörigkeit. Nach innen fungieren Farben als Bindemittel: Farbige Schlüsselbänder zum Beispiel, die auf Parteitagen verteilt werden, machen untereinander den Status einer politischen Gemeinschaft sichtbar – ohne dass dafür programmatische Inhalte besprochen werden müssten. „Black is beautiful“, ein Slogan der Jungen Union, oder „Rot ist die Liebe“, ein Spruch von Jungsozialisten, bekräftigen zudem, dass es um Identitätsstiftung geht – um eine Form bejahender Selbstvergewisserung.

Farben reduzieren also die Komplexität politischer Praxis. Das zeigt sich auch bei der Sprache der Farben: Journalisten bedienen sich gerne formelhafter Farbbilder, um parteipolitische Ereignisse und Entwicklungen zu kommentieren: „Grün matt – gelb satt“ titelte beispielsweise „Die Zeit“, während in der „Westdeutschen Allgemeinen Zeitung“ einmal zu lesen war: „Die Gelben sehen Grün.“

In der Sprache der Farben werden zugleich auch Wandlungen des Parteiensystems thematisiert und kritisiert: Die politische Farbenlehre sei nicht mehr stimmig, so der entsprechende Tenor, weil die angenommene Einheit von Ideologie und Partei auseinanderfalle. „Die Roten sind nur noch rötlich, die Ökopartei kaum noch grünlich“, schrieb etwa „Die Welt“.

So ergibt sich ein zwiespältiges Bild: Einerseits werden Farben nach wie vor als grundlegende Orientierungsmuster im politischen Raum genutzt. Andererseits lockern sich geläufige Zuordnungen von Farben als Symbole politischer Positionen einzelner Parteien. In den Worten eines Beobachters des Wahlkampfes 2005: „Die politische Farbenlehre (scheint) ausgespielt zu haben, genau wie die alte Aufteilung in Rechts und Links.“<sup>1</sup> Es ist eine undurchsichtige Situation entstanden, welche die Parteien und ihre Marketingstrategen teilweise damit beantworten (und verstärken), dass sie sich öffentlich mit neuen, ergänzenden Leitfarben präsentieren. Je weniger

<sup>1</sup> Erik Spiekermann, Gedeckte Stimmung, gedeckte Farben, in: Frankfurter Rundschau vom 1. 9. 2005, S. 12.



man sich auf eine Farbe festlegt, so ließe sich ein Kalkül dahinter umschreiben, desto aussichtsreicher ist es, den wachsenden Kreis politisch nicht festgelegter Wählergruppen zu erreichen und für sich zu gewinnen.

Wie ein Blick in die Geschichte zeigt, war der Einsatz einzelner Farben schon immer vielfältig und ihre Bedeutung nie eindeutig fixiert. Konträre politische Haltungen wurden im Laufe der Zeit mit ein und derselben Farbe verknüpft. Ihr Gebrauch erklärt sich zumeist aus einer Mischung von praktischen, zufälligen Gegebenheiten, Tradition und Kalkül. Das zeigen zumindest die politischen Karrieren einzelner Farben, die in diesem Beitrag skizziert werden sollen. Zuvor jedoch sollen einige große Linien angedeutet werden, die den Wandel der Rolle der Farben in der politischen Geschichte beschreiben.

## Farbgebrauch in der Politik

Man könnte in der historischen Entwicklung grob drei unterschiedliche Schwerpunkte ausmachen: Farben dienen zunächst dem Ausdruck und der Bekräftigung bestehender Herrschaft. Sodann unterstützen sie neue politische Bewegungen im Kampf gegen traditionelle Machthaber. Und schließlich dienen sie politischen Gruppierungen als Instrument der Werbung etwa um Wählerstimmen, die zur Ausübung politischer Macht legitimieren.

Für die Bedeutung der Farben in der Antike bis zum Mittelalter ist ein besonderer Umstand zu berücksichtigen: Anders als heute waren reine Farbstoffe aufwändig zu besorgen und daher so teuer, dass sich nur die obersten Schichten damit ausstatten konnten. Entsprechend konnte mit der sichtbaren Nutzung der knappen Ressource ein exklusiver Herrschaftsanspruch untermauert werden. Nur der Spitze der Hierarchie war es erlaubt, farbige Kleider zu tragen; ein Privileg, das durch entsprechende Kleiderordnungen abgesichert wurde.<sup>12</sup> Die purpurfarbenen Mäntel der römischen Kaiserinnen und Kaiser und

<sup>12</sup> Vgl. Eva Heller, *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*, Reinbek bei Hamburg 2004<sup>12</sup>, S. 167 f. sowie Arnold Rabbow, *dtv-Lexikon politischer Symbole A–Z*, München 1970, Artikel „Farbensymbolik“, S. 76. Alle weiteren Aussagen über Verwendung von Farben in der Geschichte beruhen auf den Darstellungen dieser beiden Autoren.

ihrer Thronfolger sind ein prominentes Beispiel. Es dauerte mehrere Jahre, um ein solches Prachtgewand herzustellen. Ministern und hohen Beamten war es noch gestattet, einen purpurnen Streifen an ihrem Gewand anzubringen; allen anderen war Purpur, unter Androhung der Todesstrafe, verboten.

Im Mittelalter war es überwiegend das reine Rot, das den höheren Ständen reserviert blieb. Es war nicht nur der teuerste Farbstoff, sondern auch jene Farbe, mit der Stärke und Macht verbunden wurde. Die sozialen Kämpfe zwischen Adel und Bürgertum drehten sich daher immer auch um Regelungen, wer in welcher Form Rot tragen durfte. Das Privileg des Adels, eingeleitet durch die sich verringerende wirtschaftliche Macht, schrumpfte Stück für Stück; im 18. Jahrhundert blieb schließlich das Vorrecht, rote Absätze zu tragen.<sup>13</sup>

So verlor die Farbe Rot den Status eines Distinktionsmittels gehobener Stände – und wurde umso mehr zu einer Leitfarbe der unteren Schichten, ihres sozialen Protestes und schließlich der Arbeiterbewegung. Zu diesem Umschwung trugen auch neue Produktionsformen bei (etwa der Import der Cochenille-Laus aus Amerika), die den Farbstoff erschwinglich machten. Für die Arbeiter im beginnenden 19. Jahrhundert ging es darum, sich als politische Gruppierung zu formieren. Die rote Farbe und die gut sichtbare rote Fahne sind vor diesem Hintergrund ein „Massenführungsmittel“,<sup>14</sup> um das herum sich eine neue politische Bewegung gründete.

Die Mobilisierung der Massen blieb das Thema der jungen Demokratien, nicht zuletzt der Weimarer Republik. Instabile Regierungen, immer neue Wahlen prägten das Bild. Der Wahlkampf fand vor allem auf der Straße statt. Farben kamen auf Plakaten und Litfassäulen zum Einsatz; jenen Medien, über die die Parteien die Wählerschaft direkt erreichen konnten. Berühmt-berühmt waren Aufmärsche in Uniformen, um im öffentlichen Raum eine optische Vormachtstellung durchzusetzen. Die Präsenz etwa der „braunen Bataillone“ wirkte dabei nicht nur auf das Publikum. Die farbliche Uniformierung sorgte auch bei den Beteiligten dafür, „den Mut des Einzelnen (zu stärken), indem dieser sein ei-

<sup>13</sup> Vgl. E. Heller (Anm. 2), S. 57 ff.

<sup>14</sup> A. Rabbow (Anm. 2), Artikel „Rot“, S. 199.

genes Wollen vervielfacht sah. Eine kleine Gruppe von Schwarz- oder Braunhemden wirkt stärker, als ihre zahlenmäßige Größe es rechtfertigen würde.“<sup>15</sup>

Mit der Entwicklung der Mediendemokratie nach dem Zweiten Weltkrieg ging die Bedeutung der visuellen Präsenz auf der Straße zurück. Politikvermittlung orientierte sich stärker am neuen Leitmedium, dem (Farb-) Fernsehen. Neu war auch, dass sich Politik in der Mediengesellschaft stärker als bisher als ein Angebot neben anderen behaupten musste. Der Bundesgeschäftsführer der FDP, Hans-Jürgen Beerfeltz, umschrieb dies wie folgt: „Die FDP konkurriert nämlich nicht nur mit anderen Parteien um die Aufmerksamkeit potentieller Wähler und Sympathisanten, sondern auch mit anderen werbetreibenden Produkten. Wer da nicht konsequent die eigene Linie immer und immer wieder kommuniziert, geht unter.“<sup>16</sup> Entsprechend gewannen Marketingexperten immer mehr Einfluss auf die Gestaltung des Erscheinungsbildes von Parteien. Neue Farben wie Orange und Umbra, die seit kurzem das *corporate design* von CDU und SPD schmücken, wurden unter Anleitung professioneller Werbeagenturen eingeführt.

## Politische Karrieren einzelner Farben

### Rot

Nachdem Rot über Jahrhunderte die Farbe war, mit der Herrschaftsansprüche untermalt wurden, wird sie, wie erwähnt, spätestens im 19. Jahrhundert zum zentralen Symbol sozialer Aufstände und emanzipatorischer Bewegungen. Arnold Rabbow, dessen „Lexikon politischer Symbole“ von 1970 nach wie vor als Standardwerk gilt, charakterisiert die Bedeutung dieser Farbe wie folgt: „Das Rot, besonders in seiner gängigen Fixierung in Gestalt der roten Fahne, überragt alle sonstigen neuzeitlichen politischen Symbole an Alter, Bedeutung und Werbekraft. Rot ist eine aggressive Farbe; es leuchtet weithin; es zieht mit magischer Gewalt den Blick an; es fordert heraus, wirbt und schreckt ab.“<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Ebd., Artikel „Braun“, S. 48.

<sup>16</sup> Aus dem Vorwort zum Corporate Design-Manual der FDP, hrsg. von der Bundesgeschäftsstelle der FDP, in: [www.fdp.de/files/720/cd-manual\\_final.pdf](http://www.fdp.de/files/720/cd-manual_final.pdf), S. 2.

<sup>17</sup> A. Rabbow (Anm. 2), Artikel „Rot“, S. 198.

Als Zeichen der Emanzipation tauchte die Farbe auf der Mütze auf, die die Jakobiner zur Zeit der Französischen Revolution trugen; eine Anleihe an die roten Kopfbedeckungen der Galeerensträflinge. Der erste Einsatz einer roten Fahne wird für 1834 verzeichnet – bei den Aufständen der Arbeiter in der Seidenindustrie von Lyon. Fortan führte das für Rabbow „gelungenste moderne politische Symbol überhaupt“<sup>18</sup> die Protestmärsche in allen europäischen Ländern an – keine andere politische Farbe wird seither international so eindeutig verstanden.

In Deutschland kam die rote Fahne im Revolutionsjahr 1848 in Gebrauch. Nach und nach löste sie die schwarz-rot-goldene Fahne als emanzipatorisches Symbol ab. 1863 benutzte sie der „Allgemeine Deutsche Arbeiterverein“ als Parteisymbol; mit der Aufschrift „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit!“ wurde sie später die „Traditionsfahne der SPD“.<sup>19</sup> Die Farbe blieb noch lange ein ‚Bürgerschreck‘. Bis etwa 1900 gingen staatliche Behörden gegen das Zeigen roter Symbole vor: Nach Beerdigungen von Sozialdemokraten schnitt die Polizei auf dem Friedhof die roten Kranzschleifen ab.

Nach dem Ersten Weltkrieg bedienten sich vor allem kommunistische Gruppierungen der roten Fahne. Während sich die Sozialdemokraten der schwarz-rot-goldenen Kombination, den Farben der Staatsflagge, zuwendeten und nur noch intern rote Banner gebrauchten, kämpften die Kommunisten mit massivem Einsatz roter Fahnen um die Präsenz auf der Straße. Ihre Aufmärsche beschrieb auch Adolf Hitler in „Mein Kampf“: „Ein Meer von roten Fahnen, roter Binden und roter Blumen gab dieser Kundgebung (auf dem Berliner Schlossplatz, B. S.), an der schätzungsweise hundertzwanzigtausend Personen teilnahmen, ein schon rein äußerlich gewaltiges Aussehen. Ich konnte selbst fühlen und verstehen, wie leicht der Mann aus dem Volke dem suggestiven Zauber eines solchen grandios wirkenden Schauspiels unterliegt.“<sup>10</sup> Nicht nur diese Wirkung war es, die Rabbow zufolge Hitler dazu brachte, Rot umfassend für die eigene nationalsozialisti-

<sup>18</sup> Ebd., Artikel „Rote Fahne“, S. 201.

<sup>19</sup> Pressemitteilung der SPD.

<sup>10</sup> Zitiert nach A. Rabbow (Anm. 2), Artikel „Rot“, S. 200.

sche Propaganda zu verwenden. Zugleich verband er damit das strategische Kalkül, die Arbeiterschaft zu gewinnen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde Rot einerseits zu einer allgegenwärtigen, andererseits zu einer sehr dezent eingesetzten Farbe. In der DDR gehörten rote Banner, auch jenseits politischer Großveranstaltungen, zum Alltag. In der Bundesrepublik war die Farbe hingegen durch die nationalsozialistische Vergangenheit und durch die Gegenwart des kommunistischen Systemgegners belastet. Bei einem SPD-Wahlkongress wurden 1953 hundert rote Parteifahren angeboten – was der Partei eine negative Berichterstattung einbrachte. In der Parteiführung fürchtete man, mit dem Kommunismus in Verbindung gebracht zu werden. Deshalb wird seit den sechziger Jahren auf Parteitagen nur noch die Traditionsflagge gezeigt.<sup>11</sup>

In ihrer Außendarstellung setzt die SPD Rot seitdem eher punktuell ein. Der dezente Einsatz zeigt sich auf vielen Wahlplakaten. Rot ist oft nur das Logo, das 1989 eingeführt wurde: ein Quadrat mit den weißen Buchstaben SPD. Auch im Bundestagswahlkampf 2005 fand sich wenig Rot; ein Umstand, der einige kritische Kommentare auslöste, die den Zusammenhang von Farbgebung und Ideologie bemühten. So schrieb Henning Wagenbreth, Professor für Visuelle Kommunikation in Berlin, über die SPD-Wahlplakate: „Auch die Farbe Rot, vom Gestalterischen her wohl die dankbarste Farbe im politischen Spektrum, ist auf ein Minimum reduziert. Ist der Verzicht auf Rot nur eine gestalterische oder auch eine programmatische Entscheidung?“<sup>12</sup>

Wie Farben-Rhetorik und farbliches Design auseinanderfallen können, veranschaulicht beispielhaft der Auftritt der Partei „Die Linke.PDS“ im Bundestagswahlkampf 2005. Auf der Ebene politischer Rhetorik wurde etwa von dem Frankfurter Direktkandidaten, Wolfgang Gehrcke, reklamiert: „Rot ist in diesem Wahlkampf die Linkspartei gewesen. Und alle anderen waren blass.“<sup>13</sup> Die Wahlplakate zeigten dagegen kaum Rot, sondern

<sup>11</sup> Laut Pressemitteilung der SPD.

<sup>12</sup> Henning Wagenbreth, Diese Augen können nicht lügen, in: Berliner Zeitung vom 14. 9. 2005, S. 6.

<sup>13</sup> Zit. nach Friedericke Tinnappel, Die Farbe Rot, in: Frankfurter Rundschau vom 19. 9. 2005, S. 12.

waren – so das Urteil eines Designers – in verschiedenen „fröhlichen Farbtönen“ gehalten, die „eine lustige Supermarktästhetik von Preisschildern, Aufklebern und Warnmarken (zitieren), die es so hübsch in keinem Discounter gibt“.<sup>14</sup> Mit einer solchen Buntheit, so die Deutung, öffnete man sich Zielgruppen, auf die explizit rote Positionen abschreckend wirken könnten.

Als reine Signalfarbe, jenseits ihres Status als politisches Symbol, wurde und wird Rot auch von anderen Parteien verwendet. So machte die FDP auf ihren Plakaten bis in die sechziger Jahre reichlich davon Gebrauch. Und schon lange ist der Schriftzug der CDU in Rot gehalten. Diese roten Buchstaben sind Marketinganalysen zufolge zu einem festen Markenzeichen geworden.

## Schwarz

Auch Schwarz hat auf politischen Bühnen eine lange Tradition. Die verschiedenen Akteure, die sich ihrer bedienen und die hier nur teilweise anzuführen sind, zeigen wiederum, wie vielfältig die Positionen und Haltungen sind, die damit verbunden werden können: Im Mittelalter, in einer Phase dunkler Frömmigkeit, war Schwarz am spanischen Hof die dominierende Farbe. Zu Beginn der Neuzeit war es auch die vom europäischen Adel bevorzugte Kleiderfarbe. Zugleich wurde Schwarz, insbesondere der schwarze Stern, zum Symbol des Anarchismus.

Anfang des 20. Jahrhunderts gab es die so genannten Schwarzhemden, Mitglieder faschistischer Bewegungen, die zuerst 1919 in Italien in dieser Uniform loszogen, um – gewalttätig und todesmutig – gegen sozialistische Gruppierungen vorzugehen. Interessant ist die Strategie, den Einzelnen mit dieser Uniformierung als Gleichen unter Gleichen erscheinen zu lassen. Jenseits aller Klassenunterschiede sollte so für die Beteiligten der Eindruck einer verschworenen Gemeinschaft entstehen. Dabei wurde ein Umstand taktisch genutzt: Ähnlich wie für die Braunhemden in Deutschland, die Anhänger der nationalsozialistischen Bewegung, war kein Aufwand damit verbunden, sich zu bekennen und einzureihen, denn Hemden in diesen Farben gehörten zur gewöhnlichen Kleidungsausstat-

<sup>14</sup> E. Spiekermann (Anm. 1).

## Palette der Farben, die von deutschen Parteien zur Selbstdarstellung verwendet werden



Quelle: www.guillemets.de

tung – ein Beispiel für eine geschickte subversive politische Aufladung einer alltäglich verwendeten Farbe.

Wenn heute in der politischen Umgangssprache von „Schwarzen“ die Rede ist, sind allgemein Konservative gemeint und konkret CDU-Mitglieder beziehungsweise CDU-Sympathisierende. Verglichen mit anderen Farbkennzeichnungen von Parteien ist hierbei das Besondere, dass sie nicht selbst gewählt, sondern von politischen Gegnern zugeschrieben wurde. Da sich der Konservatismus auch aus dem klerikalen und christlichen Milieu rekrutierte, wurden seine Vertreter mit den Talaren der Priester in Verbindung gebracht; schwarze Kleidung ist besonders protestantischen Geistlichen vorgeschrieben.

Während Schwarz im *corporate design* der CDU kaum eine Rolle spielte, begann die Jugendorganisation der Partei, die Junge Union (JU), daraus ein Markenzeichen aufzubauen. Mit einer großen Kampagne machte sie 2004 den Slogan „black ist beautiful“, mit dem seit Ende der sechziger Jahre immer wieder geworben wurde, zur übergreifenden „Formel“ der Selbstpräsentation. Die Kampagne soll, so heißt es, eine „Art gemeinsames Band“ ergeben, das die bislang optisch sich stark unterscheidenden Außendarstellungen der Landesverbände überwindet. „Mit einer gezielten und einheitlichen Selbstdarstellung beim Wähler präsent sein“ und „ein unverwechselbares Image erzeugen“ lauten die Ziele.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Stefan Ewert, Black is black! Oder „Wir Schwarzen müssen zusammenhalten“, in: Sonderheft „black“ der JU-Zeitschrift „Die Entscheidung“, 52 (2004), S. 7.

Auffällig an dieser Kampagne, die für ähnliche Versuche anderer Parteien steht, ist der weitreichende Anspruch: Mit dem Markenzeichen „black“ und vielen schwarzen Werbeartikeln soll eine umfassende (politische) Selbsterfahrung ermöglicht werden. „BLACK‘ soll Lebensgefühl vermitteln“<sup>16</sup> – mit Hilfe eines umfangreichen Angebotes von schwarzen Kaffeetassen über T-Shirts bis hin zu Lutschern und Handys.

Daneben zeigt die Kampagne, wie schwierig der Umgang mit den zahlreichen Farbtraditionen und -bedeutungen ist, um zu einer eigenen Sinngebung der Farbwahl zu gelangen: So wird „das uralte kirchliche Symbol für Bußfertigkeit und die Leiden Jesu“ genannt, um fortzufahren: „Kann es für eine christliche Partei daher eine passendere Farbe geben? Doch Schwarz ist nicht nur die Farbe der Trauer und der Depression, sondern steht ebenso für Stärke und Kraft.“<sup>17</sup> Man beruft sich auf überlieferte Symboliken – ohne zu hinterfragen, wie die sich einstellenden vielfältigen Assoziationen zueinander passen.

## Gelb

Während Gelb in anderen Kulturen positiv besetzt ist und daher von politischen Machthabern als Staatsfarbe benutzt wurde – chinesische Kaiser schmückten sich zum Beispiel damit –, wurde die Farbe in Europa mit sozial Randständigen und Geächteten in Verbindung gebracht. Prostituierte mussten ein gelb-

<sup>16</sup> Pressemitteilung der Jungen Union zum Hintergrund der Kampagne, S. 7.

<sup>17</sup> S. Ewert (Anm. 15), S. 11.

bes Kopftuch tragen, Frauen mit unehelichen Kindern gelbe Kleidung, Juden einen gelben Hut oder andere gelbe Abzeichen.

Daneben galt Gelb als „Farbe der Verräter“.<sup>18</sup> Diese Bedeutung kam der Farbe in Deutschland erstmals zu, als im Kaiserreich und in der Weimarer Republik von einzelnen Akteuren versucht wurde, so genannte Werksgemeinschaften als Gelbe zu diskreditieren.<sup>19</sup> Dabei handelte es sich um Organisationen, die für eine Kooperation von Arbeitgebern und Arbeitnehmern eintraten – und die deshalb von sozialistisch orientierten Arbeiterverbänden und später auch von Joseph Goebbels als „Schützer des Kapitalismus“ angegriffen wurden.

Dass in Deutschland noch heute Liberale mit Gelb identifiziert werden, geht auf die baden-württembergische Landtagswahl im Jahr 1972 zurück. Nachdem in den Wahlkämpfen zuvor unter anderem mit Orange geworben wurde, wurde damals von einer Werbeagentur die Kombination Blau-Gelb als Signalfarbe eingebracht. Der Erfolg war so groß, dass die Farben auch im Bundestagswahlkampf desselben Jahres benutzt wurden. Bis heute prägen sie das Logo und die Werbeauftritte der Partei.

Zur Erklärung der Entscheidung im Jahr 1972 heißt es offiziell von Seiten der Partei: „Warum ausgerechnet die Farbwahl auf blau-gelb fiel, ist nicht begründet, denn in den hier vorhandenen Untersuchungen erhält eben diese Farbkombination keine hervorragenden Werte, daß eine zwingende Notwendigkeit zum Einsatz gegeben wäre.“<sup>20</sup> Hierin wird deutlich, dass die tatsächlichen Kriterien für die Entscheidung nicht wirklich benannt werden können oder sollen. Man kann dies als Hinweis auf die Zufälligkeit oder Willkürlichkeit der Farbwahl deuten. Aus den Erfahrungen bei der Recherche zeigt sich jedenfalls, dass es in vielen Fällen in den Parteien und den parteinahen Stiftungen wenig gesichertes und allgemein zugängliches Wissen über die Entscheidungen des farblichen Er-

scheinungsbildes gibt. Zumeist wird an Zeitzeugen verwiesen, im Falle der FDP an ein Mitglied der damaligen Wahlkampfkommission in Baden-Württemberg, das angibt, man habe diese Farbkombination „besonders attraktiv“ gefunden.

## Blau

Dass eine liberale Partei mit Gelb gekennzeichnet wird, ist eine deutsche Besonderheit. In anderen europäischen Ländern firmieren Liberale häufiger als die Blauen, so zum Beispiel die Sozialliberalen in Holland oder auch die Nationalliberalen in Österreich. In Großbritannien und anderen Staaten wiederum werden Konservative mit der Farbe Blau assoziiert.

Obwohl Blau mit Abstand die beliebteste Farbe der Deutschen ist, gibt es bislang keine Partei, die über diese Farbe identifiziert wird. Allerdings wird sie häufig als Hintergrundbeziehungsweise Begleitfarbe eingesetzt. Lange Zeit waren zum Beispiel Wahlplakate und -broschüren der SPD und der CDU blau unterlegt. Und wenn zur Pressekonferenz in die CDU-Zentrale eingeladen wird, stehen die Parteispitzen vor einem blauen Hintergrund.

Eine Rolle spielt Blau auch im Logo der CSU, das eine Farbkombination von Grün und Blau aufweist. Eine Erklärung für diese Kombination lautet, dass damit jene beiden Farben zusammengefügt wurden, die die zwei großen Regionen im Land Bayern repräsentieren. Grün steht demnach für die nördliche fränkische Region, Blau für den Süden Bayerns. Prominent ist Blau daneben auch als internationale Friedensfarbe, so in der Fahne der Vereinten Nationen und der Europäischen Union.

## Grün

In keinem anderen Fall ist die Verbindung von politischem Anliegen und Parteifarbe so naheliegend wie bei Grün: Grün ist die Farbe der Vegetation und der Inbegriff für Natur. Unter den verschiedenen sozialen Bewegungen profilierten sich „Die Grünen“ am Ende der siebziger Jahre in der Bundesrepublik mit ihrem Engagement für den Schutz von Natur und Umwelt. Seinerzeit bildeten sich an verschiedenen Orten Bürgerinitiativen unter

<sup>18</sup> E. Heller (Anm. 2), S. 141.

<sup>19</sup> A. Rabbow (Anm. 2), Artikel „Gelb“, S. 101.

<sup>20</sup> Text zur Frage „Warum Blau-Gelb?“ unter den Frequently Asked Questions, in: [www.fdp-bundesverband.de](http://www.fdp-bundesverband.de); auf diesen Text wird auch von Seiten der Pressestelle verwiesen.



Namen wie „Grüne Liste Umweltschutz“. 1980 wurde schließlich die Partei „Die Grünen“ gegründet. Als Vorbild diente die Umweltorganisation „Greenpeace“, die seit 1971 Friedensaktivisten und Naturschützer vereinigt. Während andere Parteien im Wahlkampf 2005 mit Farben experimentierten, setzten Bündnis 90/Die Grünen massiv auf die eigene Traditionsfarbe. Beim Wahl-Parteitag war die gesamte Bühne bis zu den Leuchtröhren, die hinter dem Rednerpult angebracht waren, in Grün gehalten.

In anderen Ländern greifen Parteien die Farbe Grün vor allem dann auf, wenn sie in den Nationalfarben enthalten ist. Gleichzeitig ist es häufig die Farbe, die regional orientierte politische Gruppierungen verwenden. Dies leitet sich auch her aus der Tradition, die sich seit Beginn der Neuzeit in republikanischen Bewegungen einstellt: Grün wird als Freiheitsfarbe verstanden, als Symbol für die erstrebte beziehungsweise erreichte Freiheit von Fremdherrschaft. Der grüne Streifen in der Nationalflagge Italiens hat zum Beispiel diesen Hintergrund. Verbunden mit geografischen Gegebenheiten der „grünen Insel“, sind es in Irland die nach Unabhängigkeit strebenden Katholiken, die als die Grünen bezeichnet werden. Die Farbe ihrer Gegner, der irischen Protestanten, ist bis heute Orange.

## Orange

Orange ist die wichtigste Farbe, die in den vergangenen Jahren neu auf den politischen Bühnen in Europa erschienen ist. Historisch weitgehend unbelastet und damit frei von Verknüpfungen mit klassischen politischen Richtungskämpfen, wurde Orange von verschiedensten Akteuren zur Akzentfarbe ihrer Außendarstellung erkoren. Sie folgen damit einem Trend in der Werbebranche, die die Farbe in unterschiedlichsten Bereichen präsentiert, so zum Beispiel das neu gestaltete orangene Erscheinungsbild des Zweiten Deutschen Fernsehens.

Als Leitfarbe der CDU wurde Orange beim Europawahlkampf 2004 eingeführt. Inzwischen wehen die Fahnen vor dem Konrad-Adenauer-Haus in Orange. Broschüren und Kugelschreiber sind in dieser Farbe gehalten. Das Pult, an dem Parteivertreterinnen und -vertreter bei Pressekonferenzen stehen, hat anstelle eines grauen nun einen orangefar-

benen vertikalen Streifen, in den das Logo der CDU eingelassen ist. Und Wahlhelferinnen und -helfer sind mit orangenen T-Shirts ausgestattet.

Zur Begründung der neuen Farbgestaltung heißt es in einer Broschüre der CDU-Bundesgeschäftsstelle: „Die neue Akzentfarbe Orange bietet zum einen die Möglichkeit der Differenzierung im Parteienwettbewerb und zum anderen die der stärkeren emotionalen Ansprache. Die Farbe Orange stärkt die Aufmerksamkeit und unterstützt die kommunikative Wirkung.“<sup>121</sup> CDU-Generalsekretär Volker Kauder erklärte bei der Vorstellung der Kampagne zum Wahlkampf 2005, Orange stehe für „Perspektive, Aufbruch und Zuversicht“. In vielen Medienberichten wurde die inhaltliche Offenheit und Beliebigkeit des Farbprofils kritisiert.<sup>122</sup>

Neben einer etablierten Volkspartei wie der CDU versuchen auch neue politische Akteure, Orange für sich zu besetzen, so etwa in Österreich das Bündnis „Zukunft Österreich“, eine 2005 gegründete Organisation unter dem vormaligen Nationalliberalen Jörg Haider. Die Wahl der Farbe erläuterte der Wahlkampfmanager Gernot Rumpold wie folgt: „Die Leute wollen sich nicht mehr binden, sie wollen sich wohl fühlen. Deshalb ist Orange als Parteisymbol so ideal. Sie symbolisiert Urlaub, Sonne und Energie.“<sup>123</sup>

Neben solchen farbpsychologischen Erwägungen finden sich auch explizit politische Argumente für Orange. So etwa bei Gründungsmitgliedern der „Wahlalternative Arbeit und soziale Gerechtigkeit“ (WASG), die erstmals bei den Landtagswahlen 2005 in Nordrhein-Westfalen antrat. Einerseits antwortete man mit dem Farbton auf die Situation, dass Rot, die eigentlich passende Farbe, schon besetzt sei. Andererseits sehe man darin eine Reminiszenz an die Tradition einer bestimmten Reformpolitik, die die SPD in den siebziger Jahren betrieben habe – mit

<sup>121</sup> CDU-Bundesgeschäftsstelle, Die Basiselemente des Erscheinungsbildes der CDU, Februar 2004, S. 4, siehe auch [www.ci.cdu.de](http://www.ci.cdu.de).

<sup>122</sup> Vgl. zum Beispiel Matthias Heine, Farbe der Stunde, in: Die Welt vom 17. 8. 2005, S. 16, oder Clemens Niedenthal, Ein Mann sieht orange, in: Die Tageszeitung vom 6. 4. 2005, S. 14.

<sup>123</sup> Zitiert nach: Haiders Mann für die Orange, in: Der Standard vom 3. 5. 2005.

einem seinerzeit rotorangefarbenen *corporate design*.

Seit die „orangene Revolution“ in der Ukraine die Weltöffentlichkeit beschäftigte, wird die Farbe immer wieder auch als Verweis auf die demokratische Protestbewegung interpretiert. Mitglieder der WASG zum Beispiel mutmaßen, mit der Wahl der eigenen Parteifarbe habe man an das Vorbild dieser Reformkräfte anknüpfen wollen. Das weist darauf hin, dass Farben in den nationalen Öffentlichkeiten über Ereignisse in anderen Ländern politisiert werden können – ein Phänomen der Internationalisierung von Politik.

Dass politische Farbkulturen Ländergrenzen überschreiten, zeigte sich im Frühjahr 2006 im tschechischen Wahlkampf. Vor den Parlamentswahlen griffen beide großen Parteien zu Orange: Die regierenden Sozialdemokraten CSSD, sonst mit einer roten Rose im Logo, setzten in ihrer Präsentation ganz auf Orangetöne. Die oppositionellen Konservativen der ODS ergänzten ihre Parteifarbe Blau mit orangenen Zusätzen. In der Presse wurde kommentiert, dass man damit sowohl auf die Entwicklungen in der Ukraine als auch in Deutschland Bezug nehme.<sup>24</sup> Verwiesen wird auch immer wieder auf westliche Agenturen, die international als Kampagnenberater Einfluss nehmen.

## Umbra

Umbra ist eine weitere aktuell politisch genutzte Farbe. Lange Zeit verwendete die SPD als Hintergrund- beziehungsweise Begleitfarbe Blau. Seit der Überarbeitung des *corporate designs* vor der Bundestagswahl 2005 wird der hellbraune Farbton benutzt. Die Kulissen bei Pressekonferenzen, Broschüren, das Wahlmanifest oder Wahlplakate erscheinen in Umbra. Zur Begründung verwies man bei der Vorstellung auf wissenschaftliche Erkenntnisse, die Blau als kühl identifizieren und Umbra die Wirkung zuschreiben, die Aussagen der Partei besser zu transportieren. Die Studien sind allerdings nicht öffentlich zugänglich.

Ähnlich wie bei der Einführung von Orange bei der CDU, wurde auch der Erdton

<sup>24</sup> Vgl. Die Farbe Orange auch im tschechischen Wahlkampf, in: Der Standard vom 30. 1. 2006.

Umbra kritisch aufgenommen. Interessant ist in beiden Fällen, dass die von beiden Parteien jeweils eher ästhetisch begründete Farbwahl stark politisiert wurde, indem Bezüge zwischen Eigenheiten der Farbe und dem politischen Verhalten der jeweiligen Partei hergestellt wurden. In der „Financial Times Deutschland“ hieß es etwa: „Agenda 2010, Hartz IV, Heuschrecken und Franz Müntzer, das ist Umbra, das leuchtet doch nicht rot, oder?“<sup>25</sup>

Während Parteien die Farben als Frage des Marketings behandelt wissen wollen, nehmen die Kommentatoren die jeweilige Farbwahl als Raster, um Missstände der Parteipolitik zu thematisieren. Was als Medium angeboten wird, kommt als Botschaft an. Wenn man will, ließe sich in dieser Kritik das Bedürfnis des Publikums entdecken, Farben mögen doch noch für politische Orientierungen stehen. So oder so bleiben auch die neuen Farben Wegweiser – wenn nicht mehr als Auskunft über vertraute ideologische Richtungen, dann als Einsicht in Entwicklungen der Parteiendemokratie und der politischen Kommunikation.

<sup>25</sup> Kai Beller, Wahlkampf-Tagebuch: Die Zukunft ist Umbra, in: [www.ftd.de/me/cl/13719.html](http://www.ftd.de/me/cl/13719.html).

# APuZ

Nächste Ausgabe 21–22/2006 · 22. Mai 2006

## Kommunen und demographischer Wandel

*Ulrich Sarcinelli · Jochen Stopper*

Demographischer Wandel und Kommunalpolitik

*Kerstin Schmidt · Carsten Große Starmann*

Kommunen und Regionen im demographischen Wandel

*Marc Bose · Peter Wirth*

Gesund schrumpfen oder Ausbluten?

*Stephan Beetz*

Ländliche Politik im demographischen Wandel

*Norbert Kersting*

Interkommunale Kooperation oder Wettbewerb?

Herausgegeben von  
der Bundeszentrale  
für politische Bildung  
Adenauerallee 86  
53113 Bonn.



### Redaktion

Dr. Katharina Belwe  
(verantwortlich für diese Ausgabe)  
Dr. Hans-Georg Golz  
Dr. Ludwig Watzal  
Sabine Klingelhöfer  
Andreas Kötzing (Volontär)  
Telefon: (0 18 88) 5 15-0  
oder (02 28) 36 91-0

### Internet

[www.bpb.de/publikationen/apuz](http://www.bpb.de/publikationen/apuz)  
E-Mail: [apuz@bpb.de](mailto:apuz@bpb.de)

### Druck

Frankfurter Societäts-  
Druckerei GmbH,  
60268 Frankfurt am Main

### Vertrieb und Leserservice

Die Vertriebsabteilung der  
Wochenzeitung **Das Parlament**  
Frankenallee 71–81,  
60327 Frankfurt am Main,  
Telefon (0 69) 75 01-42 53,  
Telefax (0 69) 75 01-45 02,  
E-Mail: [parlament@fsd.de](mailto:parlament@fsd.de),  
nimmt entgegen:

- Nachforderungen der Zeitschrift  
*Aus Politik und Zeitgeschichte*
- Abonnementsbestellungen der  
Wochenzeitung einschließlich  
**APuZ** zum Preis von Euro 19,15  
halbjährlich, Jahresvorzugspreis  
Euro 34,90 einschließlich  
Mehrwertsteuer; Kündigung  
drei Wochen vor Ablauf  
des Berechnungszeitraumes;

Die Veröffentlichungen  
in *Aus Politik und Zeitgeschichte*  
stellen keine Meinungsäußerung  
des Herausgebers dar; sie dienen  
lediglich der Unterrichtung und  
Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke dürfen  
Kopien in Klassensatzstärke herge-  
stellt werden.

ISSN 0479-611 X

# Symbole

APuZ 20/2006

*Jens Jessen*

## 3-6 Symbolische Politik

Symbolische Politik ist im Gegensatz zur faktischen Politik eine Politik der Zeichen: der Worte, Gesten und Bilder. Sie entfaltet sich im semantischen Raum und hat oft die fatale Eigenschaft, mit minimalem Aufwand ein Maximum an Schaden anzurichten.

*Oswald Schwemmer*

## 7-14 Die Macht der Symbole

Symbole sind nicht nur Zeichen, Flaggen oder Hymnen, besondere Orte oder Rituale. Wo immer etwas eine Ausdrucksqualität hat, wo es etwas besagt, und wo dieses Etwas eine sinnlich präsente Form besitzt, handelt es sich um ein Symbol. Der Macht der Symbole können wir uns nicht entziehen.

*Winfried Speitkamp*

## 15-21 Jugend als Symbol

Der Begriff Jugend steht als Sinnbild des Neuen, Vitalen, auf Veränderung Drängenden nicht nur für die Auseinandersetzung zwischen Alten und Jungen, sondern auch für die Deutung des Verhältnisses von Vergangenheit und Zukunft. Erst in der gesellschaftlichen Praxis zeigt sich jedoch, welcher symbolische Gehalt Jugend zugeschrieben wird.

*Jonathan Osmond*

## 22-30 Politische Symbolik in der deutschen Kunst

In der bildenden Kunst spielen Symbole eine zentrale Rolle. Am Beispiel der deutschen Kunst werden hier exemplarisch drei häufig verwendete Motive untersucht: „Wald“, „Rüstung“ und „Hakenkreuz“. Welche semantischen Bezüge sind mit diesen Symbolen verbunden?

*Bernd Schüler*

## 31-38 Farben als Wegweiser in der Politik

Über Farben erschließen wir uns die Welt des Politischen. Rot, Schwarz, Gelb, Grün sind elementare Orientierungsmuster der politischen Öffentlichkeit. Sie ordnen das parteipolitische Spektrum, markieren weltanschauliche Positionen und visualisieren, was außerhalb unseres alltäglichen Erfahrungsbereiches liegt.