

Ikone: Wie lässt sich dieser Gattungsbegriff auf einer allgemeinen Ebene in der Kunst- bzw. Bildwissenschaft anwenden? Was zeichnet ikonische Bilder aus und wie wirken sie?

Der Begriff „Ikone“ (von griech. *Eikōn* – das, was einem anderen gleichkommt) bezeichnet gattungsspezifisch ein in der orthodoxen Kirche kultisch verehrtes, nach kanonischen Vorgaben angefertigtes und rituell geweihtes Heiligenbild. Der einem solchen Bild zugeschriebene magische Kultwert wird theoretisch durch die (neu-)platonische Urbild-Abbild-Theorie fundiert, derzufolge das Seiende, das Urbild, durch Emanation in seinem Abbild, also seiner sinnlich-visuellen Erscheinung, immer noch enthalten ist. Orthodoxe Ikonen geben den Abglanz des dargestellten Heiligen wider, der sich auf dem Bild abprägt, und gelten daher strenggenommen auch nicht von Hand gefertigt (*Acheiropoieton* – nicht von Menschenhand gemacht). Insofern als die Ikone also ein „authentisches“ Abbild ist, hat das Konzept der künstlerischen Autorenschaft für ihren Ursprung keinerlei Bedeutung. Da der oder die Heilige selbst im Bild enthalten, also „anwesend“, ist, gilt eine Ikone als beseelt oder belebt. Daraus bezieht sie die ihr zugeschriebene Macht, auch selber wundertätig zu werden. Aus diesem Verständnis heraus wird deutlich, dass im Ikonenkult nicht das Bild verehrt wird, sondern durch dieses der oder die Abgebildete selbst. In der orthodoxen Ikonentheorie ist die Ikonizität (im Sinne des Kultwertes) eines Bildes also wesentlich durch seine „Authentizität“ und seine „Beseeltheit“ definiert. Um sich von den meist rundplastischen heidnischen Idolen und Fetischen zu distanzieren, die im Christentum als rein diesseitig verankerte, unbeseelte, fleischlich-körperliche Materie (*eidolon* – Trugbild) klassifiziert werden, darf eine orthodoxe Ikone nicht rundplastisch ausgestaltet sein.¹ Der Begriff „Ikone“ kann gattungsspezifisch demnach nur auf zweidimensionale Bilder angewandt werden.

Die moderne Diskussion um Definition und Bedingtheit von „Ikonizität“ konzentriert sich stark auf Fotografien², die mit einer orthodoxen Ikone zunächst ihre Zweidimensionalität sowie ihre (vermeintliche) Entstehung ohne interpretierenden Eingriff durch Menschenhand gemeinsam hat. Fotografien entstehen durch ein technologisches Abbildungsverfahren, sodass auch auf sie häufig der Begriff des *Acheiropoietons* angewendet wird, um ihnen größtmöglichen Anspruch auf Authentizität und dadurch Legitimität zu verleihen.

In seinem richtungsweisenden Essay „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1935) umschreibt Walter Benjamin den Kultwert eines wie auch immer gearteten Bildes mit dem Begriff der „Aura“, die sich nach Benjamin wesentlich aus einer „gleichzeitigen Einmaligkeit und Dauer“ ergibt.³ Dieser besondere Aspekt der aufgehobenen Widersprüchlichkeit von Zeitlosigkeit und Flüchtigkeit eines einmaligen Moments wird immer wieder als grundlegend für die intensive Wirkung und starke Aussage eines Werkes angeführt. Auch John Berger sieht die ikonische Macht der bildenden Kunst in ihrer Fähigkeit, „in der Sprache der Zeitlosigkeit über das Vergängliche zu

¹ Vgl. Fischer (1989), 133ff.

² Vgl. u.a. Goldberg (1991), Fahlenbrach/Viehoff (2003), Grittmann/Ammann (2008).

³ Vgl. Benjamin (1977), 15.

sprechen⁴. Das Abbilden, also das Festhalten und die damit einhergehende „Entzeitlichung“ (Grittmann/Ammann) eines bestimmten Moments ist der diesen Überlegungen zu Ikonizität gemeinsame Grundgedanke. Aber auch die Intensität eines solchen Augenblicks ist entscheidend für die ikonische Macht eines Bildes. Lessing prägte zu deren Umschreibung am Beispiel des hellenistischen Meisterwerks „Laokoon“ die Formulierung des „fruchtbaren Augenblickes“⁵, während Max Imdahl sie als „szenische Dichte“⁶ bezeichnet. Daran anknüpfend hebt Imdahl einen wesentlichen Vorteil der Malerei gegenüber der Fotografie hervor, die nur dann als authentisch gilt, wenn sie nicht manipuliert wurde⁷, während erstere durch ihre formalen kompositorischen Gestaltungsmöglichkeiten „sukzedierende Ereignismomente“ zu „anschaulicher Simultaneität“ zu verdichten in der Lage ist. Diese gleichzeitige Darstellung eines eigentlich Ungleichzeitigen bezeichnet Imdahl als „ikonischen Bildsinn“.⁸ An das symbolhaft Verkürzte einer so dargestellten Handlung knüpft wiederum Warburgs Begriff der „Pathosformel“⁹ an, der kunsthistorisch tradierte, idealisierte Bildtypen und Darstellungsformen bezeichnet, die als *topoi* nunmehr fest im kollektiven Kulturgedächtnis¹⁰ verankert sind und sich durch einen hohen Wiedererkennungswert auszeichnen. Auch dieser trägt zum Herausragen eines Bildes und damit zu seiner Ikonizität bei.¹¹ Darüber hinaus sind Gestik und Mimik bei sogenannten Pathosformeln durch einen übersteigerten emotionalen Ausdruck geprägt, der einen tiefen Eindruck beim Betrachter hinterlässt. Martin Warnke sieht einen weiteren zentralen Grund für die emotionale Wirkung von bildender Kunst in ihrem kultisch-religiösen Entstehungshintergrund: „Durch ihren Ursprung im Kult sind Bilder seit jeher mit den Bereichen der Spiritualität, des Glaubens und des Transzendenten verbunden. Ihre Wirkung und ihre Macht berühren tiefere Schichten jenseits der *ratio* und des *logos* und sind daher nur schwer mess- und kontrollierbar.“¹²

Vicki Goldbergs auf fotografische Werke bezogene Definition von „Ikone“ unterstreicht zudem deren Vermögen, stellvertretend für eine ganze Epoche oder ein (ideologisches) Konstrukt von Ideen zu stehen¹³, während Grittmann und Ammann auf den argumentativen und informativen Charakter sogenannter Ikonen verweisen und als deren wichtigste Funktionen ihre Rolle bei der Verständigung und der Fundierung von kollektiver Identität anführen.¹⁴

Entzeitlichung, „szenische Dichte“, emotionale Intensität und Wirkung, Authentizität, Verständlichkeit und ein hoher Wiedererkennungswert lassen sich auf Basis der bisher nachvollzogenen Überlegungen als immanente Wesensmerkmale von Ikonizität identifizieren. In einem allgemein bildbezogenen Gebrauch lässt sich der Begriff „Ikone“ daher durch Bezeichnungen wie „Schlag-“, oder

⁴ Vgl. Berger (2005), 80f.

⁵ Vgl. Lessing (2006).

⁶ Vgl. Imdahl (1994), 308ff.

⁷ Grittmann/Ammann (2008).

⁸ Vgl. Imdahl (1994), 308f.

⁹ Warburg (1906), 56.

¹⁰ Vgl. Assmann (2002).

¹¹ Vgl. Grittmann/Ammann (2008).

¹² Vgl. Belting (2011), 11.

¹³ Vgl. Goldman (1991), 135.

¹⁴ Vgl. Grittmann/Ammann (2008).

„Leitbild“ (Warburg/Diers) ersetzen und als visueller „Kristallisationspunkt kollektiver Erinnerung“¹⁵ bzw. „Träger des kollektiven Gedächtnisses“ (Grittmann/Ammann) beschreiben.

Ausschlaggebend für die Geburt einer „Ikone“ sind aber nicht nur formensprachliche und bildästhetische Charakteristika eines Werkes, sondern vor allem auch ein Kanonisierungsprozess, den dieses zu durchlaufen hat, um als solche überhaupt wahrgenommen zu werden. Zahlreiche Schritte dieses Prozesses sind bisher jedoch wiederum im Hinblick auf massenmediale Bildberichterstattung, v. a. den Fotojournalismus betreffend, definiert.¹⁶ Zu den Kriterien, die einhellig als zentral für die kanonische Ikonisierung erachtet werden, zählen vor allem die Reproduktion, Re-Inszenierung und Verarbeitung eines Werkes in unterschiedlichen Medien, seine erfolgreiche kommerzielle Vermarktung und daraus hervorgehend schließlich eine „Schlüsselposition im öffentlichen Diskurs“¹⁷ sowie der Eingang des Werkes in die Erinnerungs- und Gedenkkultur¹⁸. Visuelle Massenmedien haben demnach aufgrund ihrer medienspezifischen Bedingtheiten wie Auflagenstärke und Verbreitung, Zugänglichkeit für und Erreichbarkeit von Nutzern sowie verhältnismäßig kostengünstige, unkomplizierte und unaufwändige Reproduktionsverfahren, aber auch aufgrund ihres „Authentizitätsanspruches“ mehr Macht, das kollektive Bildgedächtnis zu bedienen und nachhaltig zu prägen, als Werke der bildenden Künste.

Bezogen auf Werke bildender Kunst aus dem Kontext des Franquismus, treffen all diese Kriterien wohl nur auf zwei Bilder zu: Picassos *Guernica* (1937), das Klaus von Beyme als „Ikone der modernen politischen Kunst“¹⁹ bezeichnet hat, und *El Abraço* (1976) von Juan Genovés. Interessant ist, dass beide Gemälde im Zuge politischer Umwälzungen während der Machtergreifung bzw. des immer wahrscheinlicher werdenden Zusammenbruchs des Regimes von Regimegegnern geschaffen worden sind, keines der beiden also der Kategorie „Regimekunst“ zuzuordnen ist. Picassos *Guernica* entstand unter dem Eindruck des Massengebombardements der baskischen Kleinstadt Gernika, dem im April 1937 mehrere hundert Zivilisten zum Opfer fielen, thematisiert also die illegitime, blutige Machtergreifung des Franco-Regimes im Zuge des Spanischen Bürgerkrieges²⁰, während Juan Genovés mit *El Abraço* (Die Umarmung), das die Versöhnung der beiden politischen Lager des franquistischen Spaniens, Franquisten und Regimegegner, versinnbildlicht, die „Ikone der *transición*“ geschaffen hat²¹. Symbolisch stehen die beiden Bilder für die gewaltvolle Machtergreifung des Faschismus in Spanien und (die Hoffnung auf) dessen friedliche Überwindung. Beide Werke beziehen sich auf zum Zeitpunkt ihres Entstehens hochaktuelle Themen von enormer nationaler und internationaler Bedeutung und Tragweite und drücken

¹⁵ E. François, in: Drechsel (2009).

¹⁶ Vgl. v.a. Grittmann/Ammann (2008), Paul (2009).

¹⁷ Drechsel (2009).

¹⁸ Vgl. Grittmann/Ammann (2008).

¹⁹ Von Beyme (1998), 173.

²⁰ Zu Interpretation und Rezeption *Guernicas* siehe u.a. Miró, Joan/Renau, Josep/Sert, Josep Lluís/Tusell, Javier/Chipp, Herschel B., *Guernica-Legado Picasso* [Ausst.Kat.]. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981. Ullman, Ludwig, *Picasso und der Krieg*, Bielefeld: Kerber, 1993. Hensbergen, Gijs van, *Guernica. Biographie eines Bildes*, München: Siedler, 2007.

²¹ *El Abraço* zeigt eine homogene und monochrome Masse ohne individualisierende Merkmale. Menschen, die sich auf den ersten Blick durch nichts voneinander unterscheiden, fallen einander unter dem Eindruck großer Freude und Erleichterung in die Arme. Das Bild wurde unter anderem 1976 als Sujet eines Plakates der Spanischen Sektion von *Amnesty International* verwendet, auf dem Amnestie für spanische politische Häftlinge gefordert wurde.

mithilfe bildästhetischer Elemente die emotionale Stimmung eines Kollektivs aus. Zumindest für den historischen Abschnitt der franquistischen Diktatur liegt daher der Schluss nahe, dass sich in historischen Umbruchphasen entstandene, gesellschaftspolitisch motivierte Kunst eher zur „Ikone“ eignet, als nach franquistischen Normen entstandene Werke, die in erster Linie rein dekorative Anforderungen zu erfüllen hatten und einem Großteil derer die politische Agonie der spanischen Gesellschaft jener Jahre eingeschrieben zu sein scheint. Im Gegensatz dazu scheinen die Werke Picassos und Genovés' die Dynamik der Umwälzungen widerzuspiegeln. Gleichzeitig bedienen diese Bilder den sensibilisierten Bedarf einer aufgerüttelten Gesellschaft, die in dieser Situation keine ästhetische Berieselung und eskapistische Passivität sucht, und auch bereit ist, sich an Rezeption, Diskussion, Reproduktion und Verbreitung aktiv zu beteiligen.

Literatur

- ASSMANN Aleida, „Das Bildgedächtnis der Kunst – seine Medien und Institutionen“, in: Huber, Hans Dieter/Lockemann, Bettina/Scheibel, Michael (Hgg.), *Bild Medien Wissen. Visuelle Kompetenz im Medienzeitalter*, München: Kopaed, 2002, S. 209-222.
- BELTING Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München: Beck, 2011.
- BENJAMIN Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1977.
- BERGER John, „Malerei und Zeit“, in: Ders., *Das Kunstwerk. Über das Lesen von Bildern*, Berlin: Wagenbach, 2005, S. 75-82.
- BEYME Klaus von, *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- DIERS Michael, *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart*, Frankfurt am Main: Fischer, 1997.
- DRECHSEL Benjamin, *Theoretische Fundierung zum Europäischen Politischen Bildgedächtnis*, in: Online-Modul Europäisches Politisches Bildgedächtnis. Ikonen und Ikonographien des 20. Jahrhunderts, 09/2009. URL: www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis/theoretische-fundierung.html [Zuletzt abgerufen: 13.04.2012].
- FAHLENBRACH Kathrin/Viehoff, Reinhold, „Ikonen der Medienkultur. Über die (verschwindende) Differenz von Authentizität und Inszenierung der Bilder in der Geschichte“, in: Beuthner, Michael (Hg.), *Bilder des Terrors – Terror der Bilder?: Krisenberichterstattung am und nach dem 11. September*, Köln: Halem, 2003, 42-60.
- FISCHER Helmut, *Die Ikone. Ursprung, Sinn, Gestalt*, Freiburg/Basel/Wien: Herder, 1989.
- GOLDBERG Vicki, *The Power of Photography: How Photographs Changed our Lives*, New York / London / Paris: Abbeville Press, 1991.
- GRITTMANN Elke/Ammann, Ilona, „Ikonen der Kriegs- und Krisenfotografie“, in: Grittmann, Elke/ Neverla, Irene/ Ammann, Ilona (Hg.): *Global, lokal, digital - Fotojournalismus heute*. Köln 2008, S. 296-325. URL: http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/grittmann_ammann_ikonen/grittmann_ammann_ikonen.pdf [Zuletzt abgerufen: 13.04.2012].
- IMDAHL Max, „Ikonik. Bilder und ihre Anschauung“, in: Boehm, Gottfried (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink, 1994, S. 300-324.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam, 2006.
- PAUL Gerhard, „Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses“, in: *Das Jahrhundert der Bilder, Band 1: 1900-1949*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, S. 14-40.
- SPANKE Daniel, *Porträt – Ikone – Kunst: Zu einer Bildtheorie der Kunst*, München: Fink, 2004.
- WARBURG Aby, „Dürer und die italienische Antike“, in: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, Leipzig 1906, S. 55-60. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1630/> [Zuletzt abgerufen: 13.04.2012].
- WARNKE Martin (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main: Fischer, 1988.