Olsson, Jan E.

Propaganda : Parteinahme : Repräsentanz : Motive in einiger populärwissenschaftlichen Arbeiten von Allan Ellenius aus dem Jahr 1982

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186), 217-221

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MUZEUM HISTORII POLSKI

ACTA UNIVERSITATIS NICOLAI COPERNICI
ZABYTKOZNAWSTWO I KONSERWATORSTWO XIII
NAUKI HUMANISTYCZNO-SPOŁECZNE — ZESZYT 176 — 1989

RECENZJE I OMÓWIENIA

PROPAGANDA, PARTEINAHME, REPRÄSENTANZ

Motive in einigen populärwissenschaftlichen Arbeiten von Allan Ellenius aus dem Jahr 1982 *

Buchtitel wie „Den offentliga konsten och ideologierna"[1] oder „Karolinska bildidéer"[2] verraten eine Interessenrichtung, die auch die Grundlage für die drei hier behandelten Schriften abgibt. Besonders das Thema Gustav Adolf in der bildenden Kunst bietet dafür reichliches Material. Allan Ellenius widmet große Aufmerksamkeit der Funktion der Kunst, im ideologischen Kampf oder in der ideologischen Konsolidierung ein wirksames Instrument zu sein. Vorausgesetzt ist natürlich hier in sämtlichen Fällen das Funktionieren der Kunst in Ausführung eines Auftrags. Von Kunst als Kommunikation von einem idividuellen Ausdrucksbedürfnis aus ist nicht die Rede, vielleicht mit einer Ausnahme, die aber die bekannte Floskel, daß solche die Regel bestätigen, ausnahmsweise bestätigt.

Auftragskunst im Dienste von Propaganda, Parteinahme, Repräsentanz verbindet sich im Falle Gustav Adolfs einmal mit dem Bedürfnis, das Bild eines säkularen Einsatzes zur Zeit seines Stattfindens vor den Augen der Welt zu etablieren, um damit seinem Gelingen in die Hände zu arbeiten, zum anderen zieht sich die Kette der Aufträge durch die seither vergangenen Jahrhunderte. Das letztere läßt sich zum großen Teil auch über die Stellung des großen Naturforschers Linné in der bildenden Kunst sagen. In seinem Fall ist ein solches Bedürfnis in unserem Jahrhundert auch wesentlich unbedenklicher zu realisieren. Die oberflächlich gesehen weit auseinanderliegenden Sphären menschlicher Willensentfaltung, auf die das Repräsentationsbedurfnis- und Propagandabedürfnis jeweils in den Fällen Gustav Adolf und Linné zielt, begegnen und flankieren sich im Stoffbereich der dritten Schrift, in deren Gegenstand Geltungsbedürfnis einer jungen Großmacht und Begeisterung für Wissenschaft und Bildung sich die Wage halten.

Die große Flut der Propaganda um die Person Gustav Adolfs setzte ein, als Schweden 1630 in den Krieg auf dem Kontinent eingriff. Zusätzlicher Anlaß war das hundertjährige Jubiläum des Glaubensbekenntnisses von Augsburg. Es wurden Flugblätter verbreitet, in denen Gustav Adolf als Gottes Werkzeug dargestellt wurde. Ein Beispiel, wo die aggressive Seite der Propaganda sehr zu ihrem Recht

---

* *Gustav Adolf i bildkonsten: från Miles Christianus till nationell frihetssymbol,* [In:] *Gustav Adolf — 350 år efter Lützen,* Livrustkammaren 1982, *Arkitektur och bildidéer i 1600-talets Uppsala,* [In:] *Gustav II Adolf och Uppsala universitet,* Uppsala universitet 1982; *Linné i medaljkonsten,* [In:] *Svenska Linnésällskapets årsskrift. Årgång 1979—1981,* Uppsala 1982.

[1] A. Ellenius, *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800 — och 1900-talen,* Acta Academiae Scientiarum Upsaliensis. Kungl. Vetenskapssamhällets i Uppsala Handlingar, Uppsala 1971.

[2] Tenże, *Karolinska bildidéer,* Acta universitatis Upsaliensis, Uppsala 1966.

kommt, ist folgender: Auf einem Kupferstich, der die erste Seite eines in Alexandrinern sorgfältig gearbeitetes Pamphlets krönt, reitet Gustav Adolf and der Spitze seines Heeres auf einem Löwen. Ihm entgegen reitet als Feind der kaiserliche Feldherr Tilly — auf einem Wolf in Schafspelz. Auf Tillys Schild ist die päpstliche Tiara abgebildet, neben den Pranken seines Reittiers windet sich auf dem Boden eine Schlange. Beides ist als Symbole der ihm unterstellten Loyalitäten zu verstehen. Hinter Gustav Adolf reitet der Kurfürst von Sachsen mit einem Gefolge von Tugunden, hinter Tilly eine Schar, die mit verschiedenen Attributen Laster symbolisieren. Das Ganze trägt den Titel „Tugendt und Laster-Kampff (zwischen Gottes kleinen geringen) doch gut außgerüsteten Häufflein (an einem) Und dann deß Teuffels Schuppen (und verkapter Hellischen Mummenschare) am andern Theil".

Der Löwe, auf dem Gustav Adolf reitet, steht eigentlich für ihn selbst. Der ehrende Beiname, den ihm die mit ihm in Bündnis stehende Mitwelt gab, lautete „Der Löwe aus dem Norden". Darin lag eine Anlehnung an die Prophezeiung des Paracelsus, die mutmaßlich auch für Gustav Adolf selbst inspirierend gewirkt hat[8]. Vor der Abreise nach Deutschland ließ er Medaillen schlagen, die an die Vorstellungen vom Löwen, aus dem Norden anknüpften. Er soll ein entsprechendes Medaillon um den Hals getragen haben, offenbar als eine Art Amulett. Ellenius weist auch darauf hin, daß eine Edition der Paracelsischen Prophezeiung 1631 zusammen mit Erlassen des schwedischen Hauptquartiers gedruckt wurde. Eine Instruktion von Gustav Adolf vom Juni 1630 ist möglicherweise als Anweisung zum Einsatz dieser Blätter für Propagandazwecke zu deuten.

Andere Gustav Adolf-Identifikationen sind biblische Gestalten wie David, Josua, Gideon, Judas Machabeus und Simson — dies im Anschluß an eine Art typologischen Denkens, das die Korrespondenzen zwischen dem Alten und dem Neuen Testament nachzuweisen strebte.

Davon war dann kein weiter Schritt mehr zu der Identifikation mit Christus. Ein Kupferstich von Johann Oeder aus dem Jahr 1632, herausgegeben im Zusammenhang mit dem Einzug des evangelischen Heeres in Augsburg, zeigt in strenger Symmetrie die beiden Seiten im Glaubenskampf. Der apokalyptischen Madonna auf der einen ist der apokalyptische Drachen auf der anderen Seite gegenübergestellt. Der gekrönte, in Rüstung gekleidete König nimmt in der Bildmitte dieselbe Stellung ein wie Christus in Darstellungen des Jüngsten Gerichts, an die der Stich in der ganzen detaillierten Ausführung überhaupt erinnert. Dies eine logisch vielleicht schwer zu vermeidende Blasphemie, in ihrer Art aber auch nicht einmalig in der Zeit.

Die Glorifizierung Gustav Adolfs als Helden des Glaubens fand ihre logische Fortsetzung in dem ihm zugesprochenen Märtyrertum. Ein Stich aus dem Jahr seines Todes, 1632, zeigt den König auf dem lit de parade und dahinter die Ortschaften und die entscheidenden Momente des Dramas. Rechts sieht man Leipzig, links das brennende Lützen — um seine rechte Flanke zu schützen, hatte Wallenstein die Stadt in Brand gesteckt. Ein Genius trägt dem König die Attribute des Sieges und des Märtyrertums zu. Abb. 1.

Ellenius berührt in seinen Auslegungen die schwer zu entscheidende Frage, inwieweit der König und seine Umbebung tatsächlich in der Überzeugung lebten, die aus den Bildern spricht, oder inwieweit es sich um eine wohl durchdachte Propaganda handelte. In diesem Zusammenhang weist er darauf hin, daß Gustav

---

[8] Es ist schwer, auf der Grundlage dieses Hinweises auf die nicht zitierte Quelle abzuschätzen, warum eine solche Deutung nur möglich zu nennen sei. Die Undurchsichtigkeit, auf die er hindeutet, erklärt Ellenius damit, daß unsere mangelhaften Kenntnisse in bezug auf die Verleger ein genaues Verständnis der ursprünglichen Funktion der Bilder nicht gewährleiste.

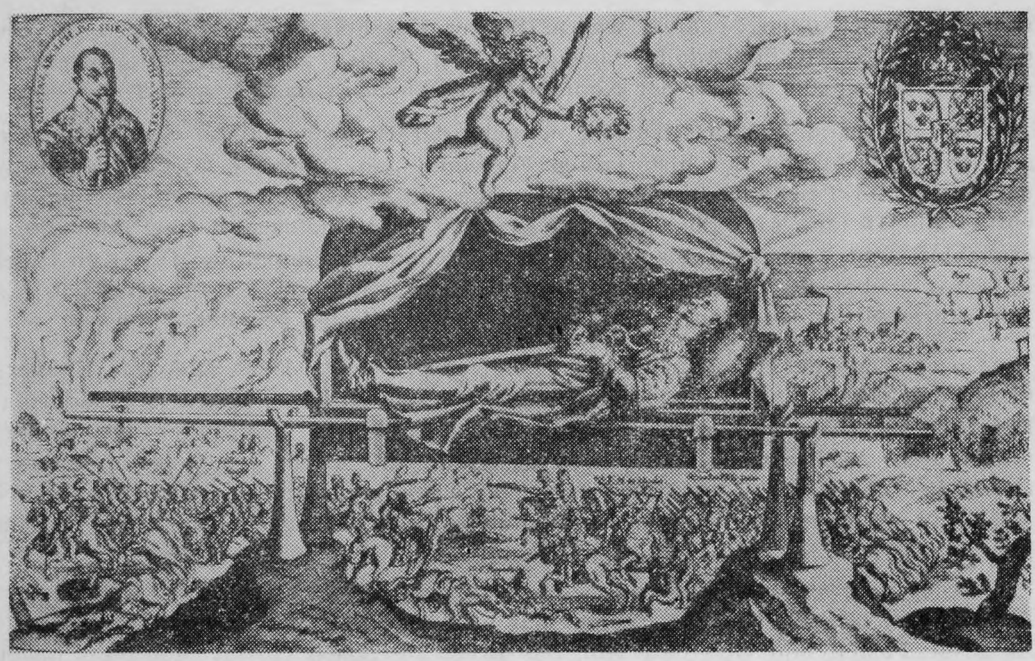

Abb. 1. Gustav II Adolf auf dem lit de parade. Kupferstich aus dem Jahre 1632. Ellenius I

Adolf als Redner ein geschickter Rhethoriker war, der die Mittel zur Überzeugung wirkungsbewußt einsetzte.

In der Zeit der Aufklärung legte man in den Gustav Adolf-Darstellungen weniger Gewicht auf den Vorkämpfer des Glaubens als auf den aufgeklärten Monarchen. Durch einen großen Teil des 18. Jahrhunderts zogen sich Diskussionen um die Gestaltung eines Gustav Adolf-Standbildes im zentralen Stockholm. Gegen Ende des Jahrhunderts wurde das Denkmal vom großen Bildhauer Johan Tobias Sergel als Reiterstandbild ausgeführt. Vor den Sockel des Denkmals stellte der Künstler den Genius der Geschichte und den großen schwedischen Staatsmann des 17. Jahrhunderts, Axel Oxenstierna, in dessen Person dem militärischen Genie und dem Sendungsbewußtsein des Königs die Staatsraison zur Seite gestellt war.

Der in der Geschichte des Parlamentarismus paradigmatisch gewordenen „Freiheitszeit" im Schweden des 18. Jahrhunderts, mit der Prädominanz des Reichstags, setzte Gustaw III mit seinem unblutigen Staatsstreich 1772 ein Ende. Er stützte sich in seiner Propaganda weitgehend auf die Wasatraditionen, weshalb er auch das Andenken Gustav Adolfs unterstützte. Unter anderem bestimmte er den Geburtstag Gustav Adolfs zum Sitzungstag der neugegründeten Schwedischen Akademie. In einer Skizze zu einer Gustav Adolf-Apotheose, in der Gustav Adolf von Der Heroischen Tugend den steilen Weg zur Unsterblichkeit hinaufgeleitet wird, offenbart sich Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, und deutet auf den Frieden und das Glück unter der Regierung Gustav III hin.

Das 19. Jahrhundert brachte in mehrerlei Hinsicht neue Bedingungen für die Künstlerische Darstellung der Geschichte. Die Wege der Verbreitung des historisch-nationalen Stoffes wurden zahlreicher. Dazu gehörten u.a. große illustrierte Geschichtswerke und die Lehrbücher für den Schulgebrauch.

Auch die Motivwahl wurde erweitert. Man begnügte sich nicht mit den heroischen Höhepunkten der Geschichte, sondern hob verschiedene Episoden hervor, die dem damaligen Publikum aus der reichen Anekdotenflora um die geschichtli-

chen Persönlichkeiten bekannt waren. Solche Überlieferung knüpft sich an die Geschichte von Gustav Adolfs Jugendliebe, an Szenen aus seiner Brautwerbung und Ehe und an die Trauer der Königin Maria Eleonora nach seinem Tode.

Was die Darstellungsart betrifft, erwuchs der Historienmalerei paradoxerweise aus den Fortschritten der historischen Forschung ein Dilemma. Als die Kenntnis der Sitten und Trachten älterer Zeiten zunehmend exakter und detaillierter wurde, entfiel die Distanz und die Ereignisse wurden entmythologisiert, die Darstellung ernüchtert und banalisiert bis hin zur historischen Kostümparade. Der Kunst fiel es schwer, über der Zeit stehende Ereignisse zu schildern. Ein Ausweg bot das Zurückgreifen auf sensationelle Motive der oben erwähnten privaten Natur.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erfuhr das Gustav Adolf-Bild eine Umwertung, eingeleitet u.a. von deutschen Historikern wie Droysen, Ranke und Mehring. Der letztere schlug vor, den „Befreier Deutschlands" in „devastator Germaniae" umzutaufen. Auch Strindberg nahm diese Kritik auf, als er gegen den nationalen Götzendienst wetterte. Diese Umwertung war eine Voraussetzung dafür, daß Gustav Adolf mit größerer Freiheit geschildert und sogar ein Motiv der Karikatur werden konnte.

Weder Auftragskunst der nationalen Repräsentanz noch geschaffen im ideellen Auftrag der Tempelschändung scheint das originelle Bild in einer Mischtechnik — Aquarell, Pastell und Öl — zu sein, das Ernst Josephson Gustav Adolf im Lager bei Lützen widmete. Es entstand zu der Zeit, als den Künstler schon die Geisteskrankheit befallen hatte.

Dieses letzte von Ellenius wiedergegebene Gustav-Adolf-Bild berührt sich möglicherweise in der entspannten, repräsentationsfernen Haltung mit dem ersten, einer von Lorenz Strauch in Nürnberg zu Lebzeiten des Dargestellten ausgeführte Zeichnung, vermutlich das porträtähnlichste Bildnis Gustav Adolfs. Die erstaunlichen Qualitäten dieser Zeichnung werden einem erst verständlich, wenn man sich vor Augen hält, daß ein Dürer gelebt und gewirkt hatte.

Ansonsten war die Porträtkunst der Großmachtzeit vor allem eine Rollengallerie. Die Ausformung des Porträts wurde von der sozialen Zugehörigkeit bestimmt. Je höher die porträtierte Persönlichkeit in der Gesellschaftshierarchie stand, je größer die Ansprüche auf standesgemäße Einrahmung (mit Saülen, Drapierungen usw.) und auf Anschluß an Moderichtungen in der bildenden Kunst. Das bedeutete größere Distanz, stärkere Idealisierung, geringeres Interesse für Individuelle Züge. In den Porträts von Geistlichen und Gelehrten dagegen war das Individuum wichtiger als der Rahmen; man bemühte sich um treue Wiedergabe der Gesichtszüge.

An die kontinentale Tradition der Fürstenbildnisse, deren hervorragendster Exponent Berninis Porträtskulptur Ludwigs XIV aus dem Jahr 1665 war, schließt sich die Porträtbüste Karls XI von Caspar Schröder an. Der Künstler gibt seinem Werk starke Dynamik aber hebt auch den Abstand zum Betrachter hervor. Unter den Beispielen der Gelehrtenporträts, die er gibt, hebt Ellenius die Medaille mit dem Bildnis des großen Gelehrten Johannes Schefferus aus dem Jahr 1679 hervor. Arvid Karlsten, der hervorragendste Medaillengraveur seiner Zeit in Schweden, schuf hier „eines seiner eindringlichsten Porträts, geprägt von weitgehender realistischer Schärfe". An diese Medaille knüpft sich ein in unserem Zusammenhang interessanter Fall von *Repräsentanz in der Negation.* Die Angehörigen sollen eine prachtvollere Inszenierung des Porträts gewünscht, aber der Künstler zu bedenken gegeben haben, daß darin ein Verstoß gegen Dekorum liegen würde, und daß seine Auftraggeber am Hof und in der Aristokratie daran Anstoß nehmen könnten. Abb 2.

Große Aufmerksamkeit widmet Ellenius der Emblematik als Ergänzung des

Abb. 2. Medaillenporträt des Gelehrten Johannes Schefferus, ausgeführt von Arvid Karlsten, 1679. Ellenius II

Abb. 3. Revers der Parträtmedaille Johannes Schefferus. Ellenius II

Porträts, sowohl in der Malerei als in der Medaillenkunst. Wenn in den Porträts der Herrscher und der Spitzen der Gesellschaft in der Großmachtzeit die Einrahmung einer allgemeinen Aufwertung der Darstellung im Sinne von Monumentalität und Klassik diente, so war für das Gelehrtenporträt aus derselben Zeit das zum Nachdenken und zur Deutung auffordernde sinnreiche Emblem typisch. Ein Beispiel aus dem Jahr 1629 ist das von Cornelius Arent gemalte Porträt des Archeologen und Mystikers Johannes Bureus. Das realistisch ausgeführte Gesicht mit dem intensiven Blick vor dunklem Hintergrund wird ergänzt durch vier Symbole in den vier Ecken des Gemäldes: Adler, Mensch, Ochs und Löwe, die vier Cherubin, Herolde der Apokalypse. Sie sind eine Hindeutung auf Buereus' mystische Spekulationen, in denen er sich selber die Rolle des Löwen zuteilte. Die Rückseite der oben erwähnten Medaille mit Johannes Schefferus' Porträt zeigt ein von ihm selber vorgeschlagenes Sinnbild, einen ausgedienten Pflug, und dazu die Inschrift *Serviendo aliis* (indem ich anderen diente). Abb 3.

Auch in der Geschichte der Linnéporträts, in und außerhalb der Medaillenkunst, spielt das Emblem und das sprechende Attribut eine durchgehende Rolle. Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Medaille aus dem Jahr 1758. Der Mäzen und Freund Linnés, Graf Carl Gustaf Tessin, ließ sie zur Feier der 10. Auflage von Linnés Werk *Systema naturae* prägen. Die emblematische Darstellung im Revers ist sinnträchtig schon darin, daß sie eine Anspielung auf das Siegel der Wissenschaftsakademie enthält. Dort liegen die drei Kronen des schwedischen Reichswappens auf den Strahlen des Polarsterns. Im Revers der Linnémedaille sind es die Strahlen der Sonne. Die Kronen aber sind so gestaltet, daß sie die drei Reiche der Natur symbolisieren: eine zeigt einen Löwen, einen Adler und einen Delphin sowie fliegende Insekten und zwei sich buchtende Schlangen; die zweite Baum- oder Buschvegetation, Blumen und zwei Lorbeerkränze; die dritte Steine, Flammen und die drei Zeichen für Gold, Silber und Kupfer.

Die Ausdeutung formulierte Tessin in seinem Tagebuch: Linné ehrt sein dreigekröntes Vaterland und erleuchtet die drei Reiche der Natur.

Jan E. Olsson