

Tà katoptrizómena

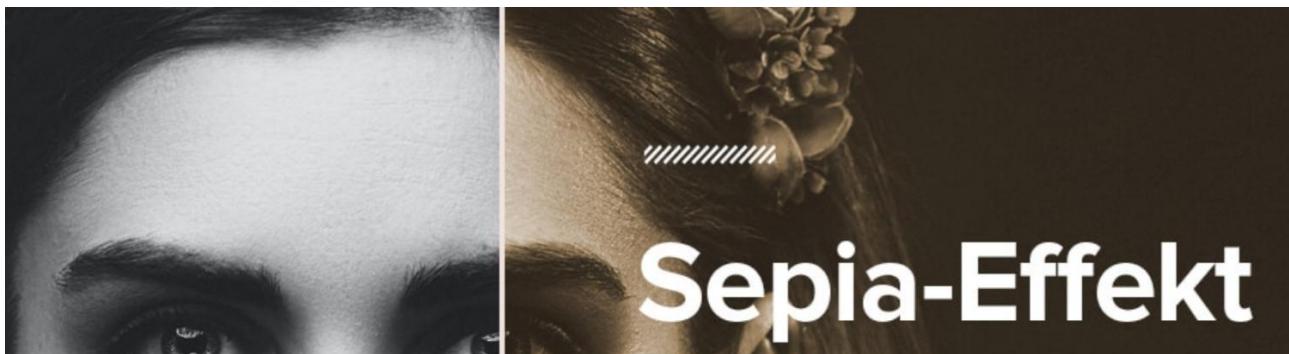
Das Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik

[Heft 159](#) | [Home](#) | [Archiv](#) | Impressum und Datenschutz | Das Magazin unterstützen

Herrschaft in Sepia

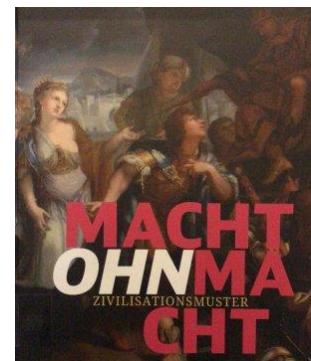
Was Wandbilder über die Machtphantasien von AfD-Politikern verraten

Karin Wendt



Vor zehn Jahren präsentierte das Museum August Kestner in Hannover eine Sonderausstellung zum Thema «*Macht und Ohnmacht. Personen, Cäsaren, Fürsten, Bürger – Zivilisationsmuster*»¹. Zur kulturhistorischen Perspektive hieß es auf den städtischen Museumsseiten:

«Ein Blick in heutige Zeitungen zeigt, dass 'Macht' einer der Leitbegriffe des menschlichen Zusammenlebens in der modernen Zivilisation ist. Das Streben nach und das Ringen um Macht – in Wirtschaft, Politik und in den kleinen alltäglichen Verhältnissen – bestimmt die öffentliche Diskussion und den Umgang der Menschen miteinander in vielerlei Hinsicht. Macht bedingt 'Ohnmacht', also Unterwerfung, Unterordnung, Gehorsam. [...] Die Ausstellung stellt die Machtfrage – über die Grenzen der Zivilisationen hinweg, vom Alten Ägypten, über die Antike und das Mittelalter bis hin zur Gegenwart. Sie spürt den Unterschieden und Gemeinsamkeiten bei den Strategien von Machterhalt und Machterwerb, bei den Insignien und der Zurschaustellung von Macht sowie bei der Machtverteilung zwischen den Geschlechtern nach.»



Macht, so kann man zunächst festhalten, kann *sichtbar* werden. Macht wird nicht nur ausgeübt, sie wird auch demonstriert und will als solche gelesen, verstanden und bestätigt werden; und wo das der Fall ist, geschieht dies meist nicht zufällig, sondern gezielt über symbolische Formen und Bildtraditionen. Eine Hermeneutik der Repräsentationen der Macht erlaubt also auch Einsichten in Ordnung(en) und Regeln, die wir unserem Zusammenleben geben bzw. geben wollen.

Demonstrative Macht in Vergangenheit und Gegenwart

Empfangsräume

Herrschaftliche Räume wurden vor allem dort zu Orten der sichtbaren Machtkonzentration, wo sie an der Schnittstelle zum öffentlichen Raum eigens für Besucher, für Empfänge und repräsentative Zwecke entworfen, ausgestattet und inszeniert wurden. Bereits in der Antike, verstärkt aber seit der Renaissance sind auch Bilder und Kunstwerke Teil solcher Inszenierungen.

So konnte ein offizielles Bildprogramm dazu dienen, die politische und religiöse Vormachtstellung zu verherrlichen, wie in den **Fresken von Raffael** und Schülern, die Papst Julius II. (1503–1513) ab 1508 für seine Gemächer im zweiten Stock des Vatikanpalasts in Rom in Auftrag gegeben hatte und die unter dem Patronat seines Nachfolgers Papst Leo X. (1513–1521) auf vier Räume ausgeweitet wurden.

In der *Sala di Costantino* etwa, dem größten und für offizielle Empfänge gedachten Raum, erinnern Legenden aus dem Leben des ersten christlichen Kaisers Konstantin an den «Sieg des Christentums über das Heidentum» und die Erhebung der christlichen Religion zur Staatsreligion.



Ein anderes berühmtes Beispiel für die politische Indienstnahme eines Kunstwerks ist das Gemälde «*Bacchus, Venus und Ariadne*» (1576-77) des venezianischen Künstlers Jacopo Tintoretto (1518-1594).

Es war Teil eines größeren Ausstattungsprogramms im Dogenpalast, das die Regierung des Dogen Gerolamo Priuli (1486-1567) würdigte und die Republik Venedig nach außen als Zivilisation präsentieren sollte, die ihre international führende Rolle dem Handel und ihren kulturellen Leistungen verdankt.



Das Bild hing ursprünglich in der *Sala dell'Anticollegio*, wo ausländische Botschafter und Delegationen darauf warteten, vom Rat empfangen zu werden; heute befindet es sich im Vorraum des Plenarsaals.

Tintoretto zeigt die mythologische Hochzeit zwischen dem Halbgott Bacchus und der Sterblichen Ariadne, die von Venus zu Göttern erhoben und als Sternbild «Corona Borealis» unsterblich gemacht wurden.



In der Funktion einer politischen Allegorie verkörpert Ariadne das von den Göttern begünstigte und mit Herrlichkeit gekrönte Venedig, während die Hochzeit Venedigs Vereinigung mit dem Meer darstellt.

Studierzimmer und private Arbeitsräume

Neben den öffentlichen Audienzräumen entstehen zur Zeit der Renaissance auch neue Formen halb öffentlicher, halb privater Repräsentationsräume. Aus der mittelalterlichen Tradition von mönchischer Zelle oder Klause und klösterlichem *Skriptorium* entwickelte sich in humanistischer Lesart der Raumtypus des *Studio*, ein dem Studium und der Kontemplation von Natur, Poesie, Künsten und Wissenschaft gewidmeter kleiner Raum. Von den Renaissance-Herrschern wurde dieser gestalterisch und funktional in Repräsentationszwecke überführt und als privates Arbeitszimmer zu einem zentralen Baustein der eigenen Residenzen.

Charakteristisch für die Raumszenierungen eines herzoglichen *Studio* waren aufwändige, oft mit illusionistischen Intarsien, Spiegeln, Lehrtenporträts oder Allegorien geschmückte Wände und die Ausstattung mit Kunstwerken, seltenen Objekten, Landkarten und wertvollen Büchern, die zum Studieren und kontemplativen Reflektieren anregen sollten. Arbeitsräume wie das *Studio von Francesco de' Medici* (1570–1572) nach Entwürfen von Giorgio Vasari im Palazzo Vecchio in Florenz geben uns eine ungefähre Vorstellung von der Gedankenwelt und persönlichen Interessen eines weltlichen Herrschers im Italien des 16. Jahrhunderts.



Bis heute nahezu unversehrt ist das *Studio von Federico da Montefeltro*, das zwischen 1473 und 1476 von italienischen und an den Hof berufenen flämischen Künstlern gestaltet wurde. Die mit vergoldeten Kassetten und herzoglichen Wappen verzierte Decke, leuchtende Farben und die Wechselwirkungen zwischen realer und fantastischer Architektur zeigen den manieristischen Stil auf der Höhe der Zeit am Hof in Urbino.



«Dieser kleine Raum diente teils als Büro, teils als Labor, teils als Versteck und teils als Kuriositätenkabinett. Hier experimentierte der Prinz mit Alchemie und bewahrte seine Sammlung kleiner, kostbarer, ungewöhnlicher oder seltener Objekte auf. Wände und Decke waren mit Gemälden geschmückt, die eine ähnliche Vielfalt an Motiven zeigten, darunter exotische Industriezweige und mythische Darstellungen.»



Eine der ersten Frauen, die sich ein privates Arbeitszimmer mit einer eigenen Kunstsammlung einrichten ließ, war *Isabella d'Este*. Ihr *Studio* (1497–1523) im *Castello di San Giorgio* in Mantua wurde später in das Hauptgebäude vom Palazzo Ducale verlegt.



Im Rückblick war das *Studio* der Renaissance auch eine Art Vorform des heutigen Büroraums und Arbeitszimmers. Auch in den Büros der Gegenwart geht es für die dort tätigen Führungskräfte darum, den Raum persönlich zu gestalten und gleichzeitig für mögliche Besucher:innen bzw. Betrachter:innen wirkungsvoll zu inszenieren.

2017 veröffentlichte die **Neue Westfälische** eine inspirierende Fotostrecke, die achtzehn «*Politiker und Promis aus Ostwestfalen und aller Welt*» in ihren dienstlichen Arbeitszimmern ablichtet. Die Fotos geben Aufschluss über persönliche Interessen, über Einrichtungsgeschmack und Arbeitsstil, und sie werfen Fragen auf, etwa nach dem Sinn von/für Ordnung und Chaos – oder auch ob ein Hund zum Inventar gehört.

Wir sehen z. B. *Donald Trump* in seinem Büro im Trump Tower. Er sitzt in einem orangefarbenen Ledersessel mit dem Rücken zum Fenster und ist im Interview mit dem damaligen Bild-Herausgeber. An der Wand neben seinem Schreibtisch hängen private Fotos, Urkunden, das Halbmodell einer Segelyacht und eine schwarz-weiß-Fotografie, die eventuell die Skyline von Manhattan zeigt. Über allem hängt horizontal das historische Original oder das Modell eines Vorderladers aus der Zeit des Amerikanischen Bürgerkriegs.

Ende der 1990-er Jahre wurde es in Deutschland Mode, in leitenden Büros und auf Vorstandsetagen moderne Kunstwerke zu präsentieren. *Art Consulting* und die demonstrative Wert-Schätzung von Kunst als kulturellem Kapital gehören inzwischen zu einem guten (Führungs-)Stil. Der Kunsthistoriker Wolfgang Ullrich ist 2000 in einer Studie² dem Bedeutungswandel von Kunstwerken als Statussymbole für die Mächtigen nachgegangen.

Einer der ersten bekannten Politiker, der sich bewusst «*mit dem Rücken zur Kunst*» porträtieren ließ, war meines Wissens *Gerhard Schröder*, der gekonnt mit den Statussymbolen (s)eines sozialen Aufstiegs – Designermöbel, Maßanzüge und teure Zigarren – zu spielen wusste. Als deutscher Bundeskanzler vor dem Gemälde «*Stürzender Adler*» (1972) von **Georg Baselitz**, das er 1998 ankaufen ließ, hat er ästhetisch aber auch ein Zeichen gesetzt.

Als Bundeskanzlerin steht *Angela Merkel* 2009 hier in ihrem Büro vor einem Porträt ihres ersten Vorgängers im Amt: «*Konrad Adenauer*» (1966) von **Oskar Kokoschka** (1886-1980). Ihre erste Wahl einer Landschaft von Emil Nolde war nach Diskussionen um eine nationalsozialistische Verstrickung des Malers entfernt und ausgetauscht worden. Das Bild von Kokoschka ist ein eher konventionelles Porträt; aber es zeigt eine Freiheit der Handschrift; das kann man auch auf den Politikstil von Angela Merkel beziehen.

Dass im Büro von *Hans-Joachim Gauck* während seiner Amtszeit im Schloss Bellevue ein Bild des Fotografen **Michael Wesely** hing, hat mich (positiv) überrascht. Beim amtierenden Bundespräsidenten *Frank-Walter Steinmeier* hängt – oder hing – das Gemälde «*Zeitungsstapel*» des Künstlers **Cornelius Völker**. Steinmeier hat sich für die Praxis wechselnder Ausstellungen in seinem Haus entschieden.

Das bisher größte Gemälde – vom Format her – hängt seit dem letzten Jahr im Bundeskanzleramt im Amtszimmer von *Friedrich Merz*. Die Leihgabe «*Des Herbstes Runengespinst*» (2005) von *Anselm Kiefer* erweckt den Eindruck eines offenen Bildes. Mit der Zeit verfestigt sich in meiner Wahrnehmung jedoch das monumentale Abbild eines herbstlichen Stoppelfeldes, vielleicht auch eines Gräberfeldes. Zurück bleibt ein mythisches Raunen – was im Titel ja auch anklingt.

Bilder im Büro eines AfD-Politikers

Eigentlicher Anlass der vorstehenden Überlegungen ist nun ein **Pressefoto** vom Anfang dieses Jahres, das einen Blick in das Fraktionsbüro der AfD im Landtag von Sachsen-Anhalt erlaubt. Es zeigt den Spitzenkandidaten im Interview mit der deutschen Presseagentur vor Kopf an einem Besprechungstisch. An den Wänden hinter ihm sind über Eck angeschnitten einige Bilder zu erkennen. Die sorgfältige Präsentation der verglasten Sepia-Bilder in schwarzen Passepartouts zeugt von einem gewissen «Stilwollen».



Das hat mein Interesse geweckt. Was für Bilder hängen dort? Welche Perspektiven eröffnen sie? Auf welche Darstellungen hat man sich in der Bürogemeinschaft geeinigt, wenn es wie im Büro einer Fraktion auch darum geht, für Besucher:innen oder bei Presseterminen nach außen sichtbar zu werden?

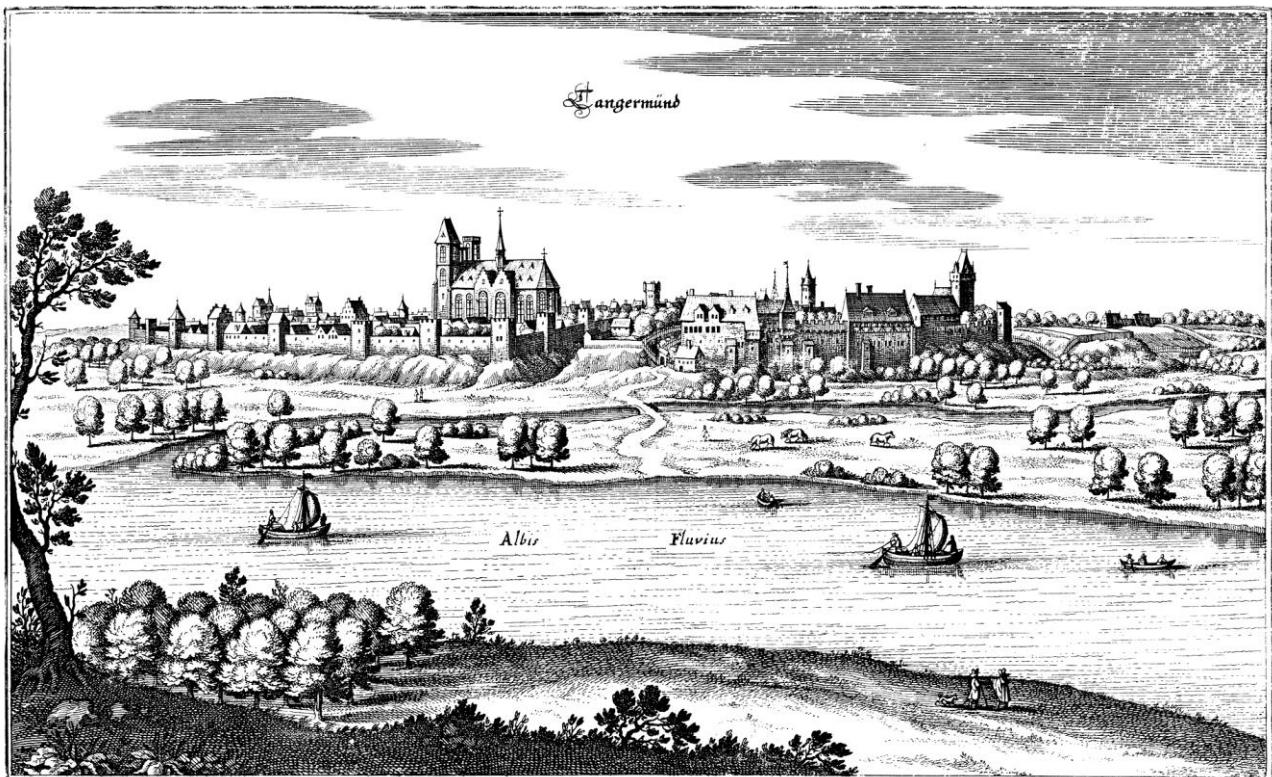
Die Aufnahme hält einen Augenblick fest, in dem der Interviewte mit dem linken Arm nach oben auf eines der Bilder hinter ihm zeigt. Der Zeigegestus holt den Betrachter in die Gesprächssituation – über die Wandbilder – hinein. Was könnten sie uns erzählen: über das Verständnis von Macht und Öffentlichkeit, über (politische) Kultur und über das Bild, das die AfD und Ulrich Siegmund von unserem Land, von unserer Geschichte und Gegenwart haben?

Landespolitische Räume

Auf dem Pressefoto deutlich zu identifizieren ist eine historische Ortsansicht der Kurfürsten- und Hansestadt **Tangermünde** nach einem Kupferstich von **Matthäus Merian d. Ä.** (1593 - 1650) aus dem Jahr 1652. Etwas überdimensioniert scheint mir das schwarze Passepartout, vor dem die Graphik etwas verloren wirkt.

Merians Stich zeichnet eine malerische Vedute auf die anhaltinische Stadt, die oben im Blatt mit ihrem Namen «*Tangermünd*» bezeichnet ist. Im Mittelgrund erstreckt sich horizontal das breite Flussufer der Elbe, die mit «*Albis Fluvius*» ebenfalls gekennzeichnet wird. Tangermünde liegt etwa 70 Kilometer von Magdeburg, südöstlich von Stendal in der Altmark am linken Ufer der

Elbe direkt an der Mündung des Tangers in die Elbe, woher sie auch ihren Namen hat. Im floralen Vordergrund sind Staffage-Figuren sichtbar. Im oberen Bilddrittel ist die im Merian beschriebene Höhenlage der Kleinstadt über den Felsausläufern einer eiszeitlichen Endmoräne gut zu erkennen. Wir sehen ihre markanten, durch die Hochlage vor Hochwasser geschützten Gebäude: die Stephanskirche und die Burg Tangermünde, die 1009 als «*civitate Tongeremuthi*» vom Chronisten Thietmar von Merseburg erstmals erwähnt wurde. Tangermünde gehörte vor der Teilung 1648 im Westfälischen Frieden zum Herzogtum Pommern (lat. *Ducatus Pomeraniae*), das große Teile des heutigen Mecklenburg-Vorpommern und der polnischen Woiwodschaft Westpommern umfasste.



«Tangermünd», Historische Ortsansicht. Kupferstich 1652. Von Matthäus Merian d.Ä.

«Diese Churfürstliche Brandenburgische Stadt ligt in der Alten Marck / auff einer Höhe / an der Elb 7. Meilen von Magdeburg / alda der Fluß Angra in die Elb lauft / daher auch der Stadt der Name kommen ist /»



Das Blatt findet sich in Merians Bildband «*Topographia Electorat[us] Brandenburgici et Ducatus Pomeraniae*»³ seiner 17-bändigen Reihe «*Topographia Germaniae*», in der die teils ältesten dokumentierten Ansichten der jeweiligen Orte festgehalten sind.

«Die 'Topographia Germaniae' bildet ein Monumentalwerk, das sich bis heute weitreichender Beliebtheit erfreut. Besonders Merians Kupferstiche haben sich als altertümliche Stadtansichten in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben und besitzen eine große Bedeutung für das Selbstverständnis lokaler Orts- und Stadtidentitäten. Merian gelang es wie keinem anderen Künstler seiner Zeit, seine Kupferstiche fantasievoll, aber auch mit einem Anschein von Wirklichkeitstreue auszuschmücken.»⁴

Zu den Veduten von Merian verfasste der Polyhistor **Martin Zeiller** (1589-1661) detaillierte Beschreibungen der Städte und liefert geschichtliche Hintergründe zu Politik, Verwaltung, Wirtschaft und Religion sowie Namensregister, und er erzählt von lokalen Bräuchen oder «curiösen» Begebenheiten, die oftmals bis in die Zeit des Dreißigjährigen Krieges hineinreichen.

Tatsächlich hält Merian in seinen Stadtveduten jedoch Ansichten fest, die es 1652 so nicht mehr gab. Am 13. September 1617 brannte die Stadt Tangermünde fast vollständig ab. Die Schuld daran gab man – zu Unrecht – der Waise Grete Minde, die aus Rache für das ihr vorenthaltene Erbe gehandelt haben sollte. Sie wurde vom Tangermünder Rat, der auch das Foltergutachten verfasste, zum Tode verurteilt und 1619 auf dem Scheiterhaufen verbrannt; ein Ereignis, das Theodor Fontane 260 Jahre später zu seiner Novelle «*Grete Minde*» (1880) inspirierte. Mit dem Ausbruch des *Dreißigjährigen Kriegs* (1618-1648) kam es in den Folgejahren zu weiteren Verheerungen. Wir sehen auf dem Kupferstich also mindestens in Teilen einen historisch idealisierten Bauzustand von Tangermünde.

«Das erklärte Ziel Merians war es ... den idealisiert-historischen Zustand der Städte angesichts der fortwährenden Verwüstung durch den Dreißigjährigen Krieg festzuhalten. Diese Bestrebung traf den Zeitgeist der Bevölkerung, welche sich nach dem Anblick der unzerstörten Reichsstädte sehnte. Derselbe Grund ließ das Interesse an Merians Stichen nach Ende des Zweiten Weltkrieges wieder auflieben.»⁵

Kommen wir zurück zur Situation im Büro der AfD-Landtagsfraktion von Sachsen-Anhalt, wo der Merian-Stich prominent platziert ist. Der Spitzenkandidat nutzt ihn auch gern als markant-dekorativen Hintergrund für seine Social-Media-Auftritte. Mit welcher Absicht und in welchen Funktionen könnte er aufgehängt worden sein?

Ulrich Siegmund ist in der Altmark in Havelberg geboren und lebt heute in Tangermünde. Dort ist auch sein aktueller Wahlkreis, in dem er kommunalpolitisch aktiv ist. Mit dem Stich bringt er also zunächst seine Verbundenheit zu seinem Wahlkreis und seiner Herkunft zum Ausdruck. Neben dem lokalpatriotischen Bekenntnis dürfte es bei der Wahl des Motivs aber auch um dessen Bezug zur deutsch-preußischen Geschichte gehen.

Tangermünde war eine bedeutende Nebenresidenz der brandenburgischen Kurfürsten (den Vorfahren der preußischen Könige). Von Böhmen aus auf der Elbe bequem erreichbar, hatte Karl IV. die alte Reichsburg Tangermünde zwischen 1373 und 1378 zu einer prachtvollen Residenz und Kaiserpfalz ausgebaut und dort seine brandenburgische Zweitresidenz eingerichtet.



Nach dem Tod des Kaisers kam es zu einer unruhigen Entwicklung in der Mark, bis **König Sigismund** von Luxemburg (1368 – 1437) als Kurfürst 1415 Friedrich von Hohenzollern mit der Mark belehnte, der dann in Tangermünde residierte, um von hier aus seine Macht zu festigen, bevor der Sitz später nach Berlin/Cölln verlegt wurde.

Als erste Residenz der Hohenzollern-Dynastie in der Mark Brandenburg gilt die Stadt deshalb als «Wiege Preußens», wobei der Stammsitz auf der Schwäbischen Alb liegt. Der Kupferstich von Merian aus dem 17. Jahrhundert fängt den «Glanz» dieser «Blütezeit» der Stadt ein. Der Altstadt kern mit Befestigung ist bis heute weitgehend erhalten.

Die Stadtvedute repräsentiert also nicht nur Siegmunds Heimatstadt, sondern auch einen genealogischen Ankerpunkt preußisch-deutscher Macht. In der identitätspolitischen Kommunikation Siegmunds und der AfD dient der Stich folglich auch als bildliches Symbol einer Zeit, in der die kleinstädtische Welt noch «in Ordnung» und die kulturelle Identität «geschlechter-» und «raumgebunden» war – das Gegenmodell zu einer modernen, fluiden, multikulturellen Stadtgesellschaft. Die historisierende Anmutung soll beim Besucher/Betrachter heimatliche Gefühle auslösen und diese in einem bestimmten Teil der deutschen Geschichtserzählung visuell verankern. Die Bürger:innen und potenziellen Wähler:innen werden zudem der Seriosität und eines bildungsbürgerlichen Backgrounds ihres Interessenvertreters versichert.

Deutsch-preußische Vor-Bilder

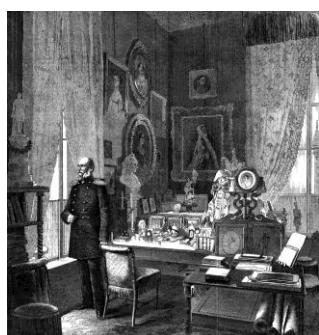
Die historische Stadtansicht von Tangermünde ist aber nicht der einzige visuelle Code im AfD-Parteibüro, mit dem auf die deutsche Geschichte Bezug genommen wird. Noch eindeutiger belegen das drei weitere Bilder.

1. Der preußische König: Wilhelm Friedrich Ludwig

Rechts auf dem Pressefoto nur unscharf und vom Bildrand ange schnitten erkennbar, hängt ein Ganzporträt Kaiser **Wilhelm I.** (Wilhelm Friedrich Ludwig von Preußen 1797-1888; 1861-1871 König von Preußen; 1871-1888 deutscher Kaiser). Es handelt es sich um eine Reproduktion des Gemäldes «*Wilhelm I. in seinem Arbeitszimmer*» des preußischen Hofmalers **Paul Bülow** (1842-1989) aus dem Jahr 1883. Bülow porträtierte Wilhelm in dessen Arbeitszimmer im Alten Palais in Berlin.



«In der linken Hand hält der Kaiser ein Schriftdokument, in der rechten einen Zwicker. Im Hintergrund ist sein mit Schreibutensilien und persönlichen Gegenständen voll gestellter Schreibtisch zu sehen. Die Szene suggeriert, dass Wilhelm seine Arbeit gerade erst eingestellt hat, um einen Gast – in diesem Fall den Bildbetrachter – zu empfangen.»⁶



Wilhelm richtete sein Arbeitszimmer bewusst so ein, dass es eine Mischung aus Regierungszentrum und privatem Gedenkort war. Im Bild zu erkennen ist eine Büste, die wahrscheinlich Friedrich Wilhelm IV., den älteren Bruder Wilhelms, als Kind darstellt. Die Büste trägt einen Lorbeerkrantz, was in der Ikonographie des 19. Jahrhunderts als Symbol der Verklärung und Unsterblichkeit auf den frühen Tod des Bruders hinweist.

Im Kontext der preußischen Monarchie diente der Lorbeerkrantz dazu, verstorbene Mitglieder des Königshauses zu ehren und sie als Teil einer »ewigen«, ruhmreichen Familiengeschichte darzustellen. Der Lorbeerkrantz auf der Büste unterstreicht den Respekt gegenüber der Tradition und der dynastischen Kontinuität der Hohenzollern. Als Hofmaler nutzte Bülow dieses Detail, um die Verwurzelung des Kaisers in seiner Familiengeschichte und seine Treue zur preußischen Tradition darzustellen.

Als Staatsoberhaupt mit dem Titel «Deutscher Kaiser» repräsentierte Wilhelm den ersten deutschen Nationalstaat in der Verfassung einer föderalen, konstitutionellen Monarchie und dem Selbstverständnis nach ein «ewiger Bund» der deutschen Fürsten und der Senate der Freien Städte. Bülows Kaiserporträt wurde eines der populärsten Motive des späten 19. Jahrhunderts und als Druckgraphik massenhaft verbreitet.

Was bedeutet das Porträt nun im Kontext eines AfD-Büros? Zunächst verweist es den politischen Beobachter dezidiert auf die Zeit des Deutschen Reiches von seiner Gründung 1871 bis zum Ende der Monarchie in der Novemberrevolution von 1918. Die propagandistische Funktion unterstreicht ein Untertitel in weißer Schrift, von dem nur das erste Wort «*Einigkeit*» zu entziffern ist. Er lautet in Gänze:

«*Einigkeit macht stark, und da wir stark sein müssen, so müssen wir auch einig sein.*»

Das ist natürlich eine andere Stoßrichtung als «*Einigkeit und Recht und Freiheit*» ... Der Satz betont die Notwendigkeit der nationalen Geschlossenheit als Voraussetzung staatspolitischer Macht. Im Kontext der AfD kann man darin eine Art Kampfansage an die anderen Parteien und eine Durchhalteparole für die eigenen Leute sehen.

Laut Auskunft der KI, die sich auf Medieninformationen und Videos von Siegmund beruft, lässt sich der Spitzenkandidat oft auch vor einem Porträt des letzten deutschen Kaisers **Wilhelm II.** (1859 – 1941; deutscher Kaiser 1888 - 1918) filmen. Dort soll auf einer kleinen Plakette unter dem Bild die Inschrift zu lesen sein:

«*Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche.*»

Der Satz stammt aus der Thronrede von Wilhelm II. zum Beginn des Ersten Weltkriegs am 4. August 1914, in der er zum sogenannten **Burgfrieden** aufruft, einem Zurückstellen innenpolitischer Konflikte und wirtschaftlicher Auseinandersetzungen während des Ersten Weltkriegs.

Der affirmative Bezug auf beide Zitate – letzteres konnte ich im Kontext von Auftritten der AfD jedoch nicht verifizieren – steht für eine propagandistische Lesart deutscher Politik zur Zeit des Deutschen Reichs, die das politische Ideal einer überparteilichen nationalen Einheit beschwört.

2. Der Reichskanzler: Otto von Bismarck

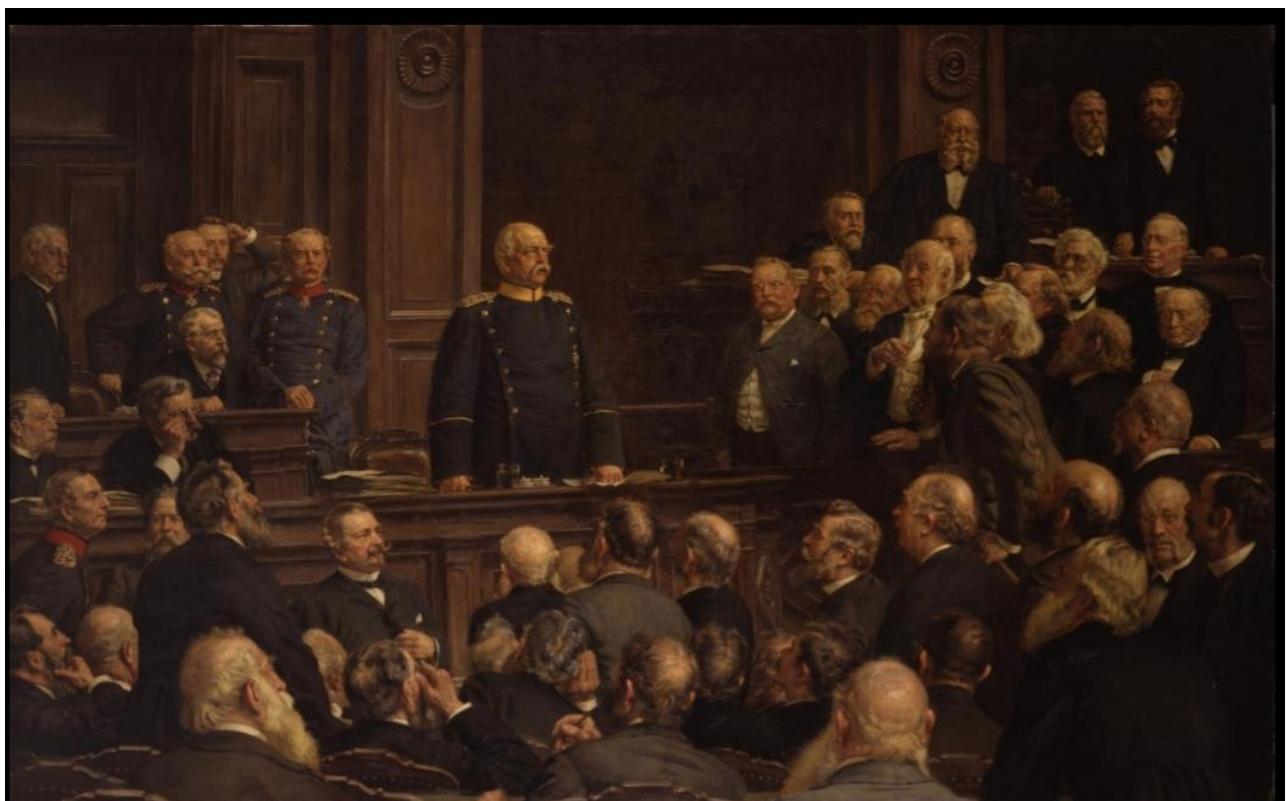
Diese politische Lesart bestätigt ein weiteres Bürobild der AfD-Fraktion, welches auf dem Pressefoto nur schemenhaft in der Verspiegelung des Landschaftsstichs zu sehen ist. Laut dpa hängt dort ein Porträt des deutschen Staatsmanns **Otto von Bismarck** (1815 – 1898), ehemaliger Reichskanzler und Ministerpräsident von Preußen und die eigentlich «treibende Kraft» hinter der Reichsgründung.



Ich könnte mir vorstellen, dass Siegmund eine repräsentative Darstellung ausgewählt hat, wie die Fotografie aus dem Jahr 1894 in der Regimentsuniform der «*Bismarck-Kürassiere*». Unter diesem Bild steht das Bismarck-Zitat:

«Wir Deutsche fürchten Gott, aber sonst nichts in der Welt!»

Der vollständige Satz endete mit «...und die Gottesfurcht ist es schon, die uns den Frieden lieben und pflegen lässt.» In der populären Version wird meist jedoch nur der erste, kämpferischere Teil verwendet.



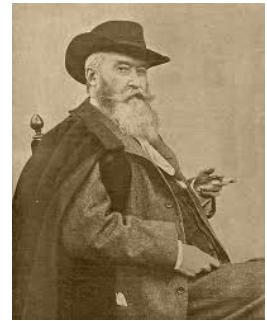
Das Zitat stammt aus Bismarcks Reichstagsrede vom 6. Februar 1888, hier in dem Gemälde «*Deutsches Reich*» (1901) von **Ernst Henseler** (1852 - 1940), in der der Reichskanzler die Wehrbereitschaft des Deutschen Reiches betonte. Der Satz erlangte «Berühmtheit» als Ausdruck nationaler Stärke und zierte in der Folge Postkarten und Schmuckteller.

Im Büro der AfD ergänzt er die Inszenierung um den Aspekt einer «preußischen» bzw. national-konservativen Haltung.

3. Der humoristische Dichter: Wilhelm Busch

Das dritte Porträt in Siegmunds Büro zeigt laut dpa den Dichter und Zeichner **Wilhelm Busch** (1832 - 1908). Ich vermute eine romantische Darstellung wie das nebenstehende Sitzporträt mit Filzhut, Cape und Zigarrenspitze. Darunter soll die Inschrift stehen:

«Was man ernst meint, sagt man am besten im Spaß.»



(man könnte fragen, wie ernst es die AfD meint, wenn man ihrem Humor folgt).

Wilhelm Busch ist durch seine Bildergeschichten im kulturellen Gedächtnis geblieben: Lebensläufe wie die vom «*Maler Klecksel*» (1884), der als hoffnungsvoller Musensohn beginnt und als Schimmelwirt endet, Kinder, die nicht wohl geraten sind und Geschichten, in denen jemand, der sich groß und bedeutend vorkommt, am Ende lächerlich macht. Zu den bekanntesten Illustrationen gehören die Kinderbücher «*Max und Moritz*» (1865), «*Die fromme Helene*» (1872) oder der «*Struwwelpeter*» (1844/45). Die eigentliche Pädagogik läuft darin weniger darauf hinaus, Kindern die Folgen eines bösen Verhaltens zu erklären, als die philiströsen und religiösen Moralvorstellungen seiner Zeitgenossen zur Zeit des Kulturkampfes in Gesellschaft und Kirche zu persiflieren. So hielt Busch der Repräsentationskultur der Gründerzeit ihren Spiegel vor.

Auf der Suche nach «deutschen» Identifikationsfiguren wussten die Nationalsozialisten dann die Popularität des Dichters für ihre Propaganda zu nutzen. Er verkörperte nun den «Volkshumor» oder die «deutsche Wesensart» und ein «gesundes deutsches Volksempfinden» und wurde über seine lokalen Sagen, Volksmärchen und Reime gar zum «völkischen Seher» mystifiziert, wie von **Karl Anlauf** in seiner Tragik-Komödie «*Der Philosoph von Wiedensahl. Der völkische Seher Wilhelm Busch*»⁷ (1938).

Dankbar griff man antisemitische Passagen und judenfeindliche Illustrationen im Werk von Wilhelm Busch auf, wie die nebenstehende Karikatur aus «*Plisch und Plum*» (1882),⁸



*„Kurz die Hose, lang der Rock,
Krumm die Nase und der Stock,
Augen schwarz und Seele grau,
Hut nach hinten, Miene schlau –
So ist Schmutzchen Schivelbeiner.
(Schöner ist doch unsereiner!)“*

Busch selbst, den man als Vertreter eines **poetischen Realismus** einordnen und eher als Skeptiker beschreiben kann, wurde von den Nationalsozialisten auch benutzt, um ihn als einen «Rebellen» gegen «undeutsche» Einflüsse konservativer Kräfte wie der Zentrumspartei oder dem Ultramontanismus ins Feld zu führen.

Und welche Bedeutung könnte Wilhelm Busch nun im Büro der AfD-Fraktion haben? Vielleicht soll der Humorist als humoristisches Pendant der beiden staatlichen Würdenträger die Last der übertragenen Verantwortung erleichtern helfen und den «Ernst der Lage» entschärfen. Er soll sicher zudem als kultureller Gewährsmann für die eigene ostentativ vorgetragene «Kritik an den herrschenden Eliten» herhalten. Als «mit spitzer Feder» verfasst, sieht die AfD auch gerne ihre eigenen Verlautbarungen und Posts.

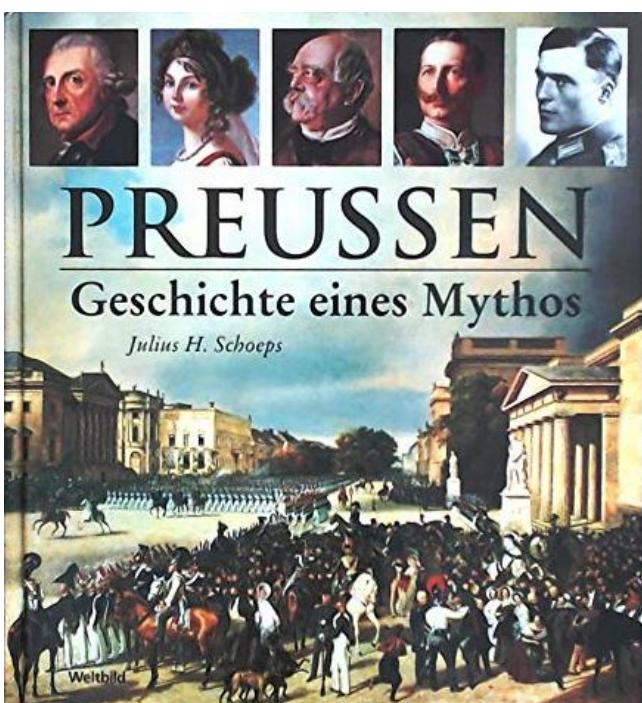
Wenn es Busch in seinen Texten und Zeichnungen darum ging, den Starken der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten, um die Schwachen und «Missratenen» zu stärken, geht es im deutsch-nationalen Setting der AfD natürlich nur um eine den deutschen Schwachen – sprich den «Volks-deutschen» – wohlgesinnte Stärkung. So sendet Wilhelm Busch als Identifikationsfigur im Büro der AfD letztlich – den dort Residierenden unbewusst – auch eine widersprüchliche Botschaft aus, die eine Tür zu seiner nicht parteigenehmen Deutung zumindest offen lässt.

Die Untertitel machen aus den drei Porträts letztlich Propagandaplakate mit dem Ziel, eine eindeutige Botschaft zu vermitteln. So sieht und *sollte* die Personifizierung deutscher Obrigkeit-kultur in der Perspektive der AfD in Sachsen-Anhalt idealerweise aussehen; «**schaut, das sind die eigentlichen Vorbilder und Identifikationsfiguren eines geeinten Deutschlands**». Vielleicht sind sie auch Teil eines Foto- oder Kalenderprojekts der neuen Rechten.

Ich hätte noch einen ergänzenden Vorschlag für eine deutsch-nationale Repräsentation unseres Landes: die Allegorie «*Germania*», nach einem Gemälde von Philipp Veit (1793 - 1877), Deutschland 1848, Teil der Otto-von-Bismarck-Stiftung. Von dem Spruch unter dem Bild sollte man eventuell nur den zweiten Teil verwenden: «*Des Vaterlands Größe, des Vaterlands Glück. O schafft sie, o bringt sie dem Volke zurück!*» Damit wäre der Bogen geschlagen. Und noch dazu mit einer Frau.



Stilistisch kommt die «deutsch-preußische Galerie» der AfD-Fraktion Illustrationen in populär-historischen Bildbänden noch am nächsten. Schon beim Blick auf das Cover des Bildbands «*Preußen. Geschichte eines Mythos*»⁹ (2007) von Julius H. Schoeps wird jedoch auch deutlich, dass im Horizont der AfD zentrale Kapitel und Protagonist:innen preußischer Geschichte zwischen



1134 und 1947 fehlen bzw. ausgeblendet werden: etwa *Friedrich II.* von Preußen (1712 - 1786) als aufgeklärter Herrscher, die preußische Königin *Luise von Mecklenburg-Strelitz* (1776 - 1810) als eigenständige Repräsentantin oder *Claus Schenk Graf von Stauffenberg* (1907 - 1944) als Offizier und Mitglied des Widerstands, mit denen ein vielfältigeres und ambivalenteres Bild des zugleich reaktionären und modernen Preußen gezeichnet wird, geprägt von Militarismus und Bürokratie, aber auch von Reformstreben und Liberalismus sowie einer weit gehenden Asylpraxis und Religionsfreiheit.

Noch weiter entfernt ist die AfD-Inszenierung von einem ernstzunehmenden Versuch der teilweisen Rehabilitierung und Re-Lektüre deutsch-preußischer Geschichte, wie ihn Sebastian Haffner seinerzeit in «*Preußen ohne Legende*»¹⁰ (1998) vorgeschlagen hat. Während Haffner gerade in der Reichsgründung den verhängnisvollen Schritt zur Nationalisierung rechtsstaatlicher Errungenschaften erkannte, der es nicht nur nicht verhinderte, sondern erst ermöglichte, unter Berufung auf «preußische Tugenden» die Massenvernichtung zu organisieren, bleiben solche Entwicklungszusammenhänge in der AfD-Bilderzählung unthematisch und werden so letztlich tabuisiert.

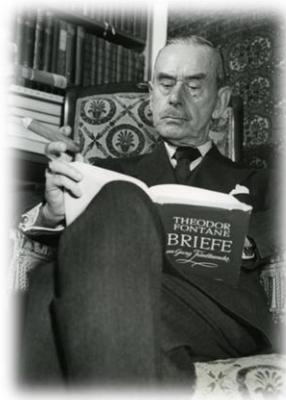


Der un-(bekannte) Politiker



Bleibt in der Betrachtung des Pressefotos noch die mittlere Wandfotografie. Sie zeigt einen älteren Mann, mit offenem Hemd und in juveniler Haltung in einem gepolsterten Lehnstuhl. Wer ist dieser Mann?

Ich denke zuerst an das Porträt eines konservativen Denkers oder Schriftstellers. Das scheidet jedoch aus, wie mir Andreas Mertin nach einem Blick in die Liste der Mitglieder und das intellektuelle Umfeld der **Konservativen Revolution** in einer kurzen Email-Korrespondenz mitteilte. Meine zweite Vermutung war, dass es sich um einen Schriftsteller aus der Szene der **DDR-Bürgerrechtsbewegung** handeln könnte. Aber auch hier werde ich nicht fündig.



Ich wende mich daher an das Team «Faktencheck» der deutschen Presseagentur, die das Foto in Siegmunds Büro ja Medienorganen zur Verfügung gestellt hat. Das Team teilte mir mit, dass es sich um Dietrich Hermann Gehlhar handelt, den Fraktionsvorsitzenden der AfD im Kreistag von Stendal. Das Zitat unter dem Foto soll lauten:

„Pannemann, geh Du voran!“

Gehlhar vertrat die AfD über Jahre hinweg in kommunalen Gremien, unter anderem im Stadtrat von Tangermünde, verzichtete 2024 nach der Wiederwahl jedoch auf die Fortführung seines Mandat. Zusammen mit Siegmund tritt er regelmäßig in Wahlkampfveranstaltungen oder an Infoständen im Norden Sachsen-Anhalts auf.

Gehlhar wird im aktuellen politischen Geschehen weiterhin als einflussreicher Akteur der AfD-Basis in der Altmark wahrgenommen, der die personelle und inhaltliche Ausrichtung des Kreisverbandes Stendal maßgeblich mitgestaltet.

Die Fotografie erzählt nun weder von Gehlhars politischen Funktionen oder seinem Engagement im Straßenwahlkampf, noch von seinem ehemaligen Beruf als Fahrlehrer. Sie zeigt den Funktionär vielmehr in einem privaten Moment der Ruhe. Er scheint nachdenklich, in Gedanken versunken. Träumt er vielleicht von den glorreichen Zeiten des Deutschen Reichs? Oder hat er die Vision vor Augen, an der er und seine Parteikollegen für Deutschland arbeiten? Gehlhar ist ein AfD-Mitglied der ersten Stunde. Auf seine Expertise und seinen Willen zur Veränderung unseres Landes setzen seine Parteifreunde wie Siegmund. Gehlhar ist also in der deutschen Ahngalerie das Bindeglied zur Gegenwart. «*Pannemann, geh Du voran*», eine Abwandlung des Zitats «*Hannemann, geh Du voran*», bringt zum Ausdruck, dass es für die Partei jemand ist, der zwar rückblickend noch nicht den erwünschten Posten besetzen konnte, der aber den steinigen Weg zur Macht für die Jüngeren geebnet hat.

Die Sprache der Wandbilder



Die Bilder, mit denen sich die AfD von Sachsen-Anhalt der Öffentlichkeit präsentiert, sprechen ihre eigene Sprache. Durch den Sepia-Filter erwecken sie den Eindruck historischer Dokumente und gealterter Aufnahmen aus dem späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert, die den Betrachter emotional ansprechen sollen. Sie bilden die bildungsbürgerliche Kulisse für ein kleinbürgerliches, von autoritären Interessen geleitetes Geschichts- und Landesbild.

Die Sepia-Galerie kann auch als eine Form von visuellem «Grenzschutz» gelesen werden – auf diese kluge Idee brachte mich die KI –, bei der das Büro – die kleinste Verwaltungseinheit – als ein geschützter, traditionell «deutscher Raum» inszeniert wird. Sie verbreitet eine eigenartige Tristesse aus Schwüle und Leere – eine Mischung aus dem «*Muff von tausend Jahren*» und der Seelenlosigkeit endlos reproduzierter, zu Postern kondensierter, missbrauchter Bilder. Ich kann darin keine Zukunft erkennen.

In dieser restaurativen, identitär gefärbten Vision für Deutschland gewinnen die aus den Lehren der Geschichte erwachsenen regulativen Ideen einer modernen Demokratie keine Gestalt. Der «eintönige» Entwurf einer «Herrschaft in Sepia» ist an der Fortschreibung aufgeklärter **Demokratiegeschichte** in einer mehrperspektivischen Wirklichkeit nicht interessiert.

Anstelle eines Schlusses: ein Ausblick in vier Bildern



Der [Deutsche Bundestag](#) in Berlin und der [Landtag Sachsen-Anhalt](#) in Magdeburg



Orte der deutschen Demokratiegeschichte 2026

Anmerkungen

- ¹ Ausst. Kat. Macht, Ohnmacht. Zivilisationsmuster : ein Lesebuch zur Anschauung / mit Beiträgen von Detlev Büttner, Eva Gläser, Christian E. Loeben, Anne Viola Siebe, Andreas Urban, Simone Vogt. Hg. Landeshauptstadt Hannover - Der Oberbürgermeister, Hannover: Museum August Kestner 2016.
- ² Ullrich, Wolfgang: Mit dem Rücken zur Kunst. Die neuen Statussymbole der Macht, KKB [Bd. 64], Berlin: K. Wagenbach 2000.
- ³ Zeiller, Martin: Topographia Electoratus Brandenburgici et Ducatus Pomeraniae (= Topographia Germaniae, Bd. 13). Illustriert von Matthäus Merian. Frankfurt am Main: Merian 1652. Bd. 13.
- ⁴ **Virtuelle Ausstellung** DDB. Die «Topographia Germaniae» von Matthaeus Merian. Universität Trier.
- ⁵ Ebd.
- ⁶ Ronge, Tobias: Das Bild des Herrschers in Malerei und Grafik des Nationalsozialismus: eine Untersuchung zur Ikonografie von Führer- und Funktionärsbildern im Dritten Reich. Münster: Lit. Verl. 2010, S. 12-13.
- ⁷ Anlauf, Karl: Der Philosoph von Wiedensahl : der völkische Seher Wilhelm Busch. Berlin: Büchergilde Gutenberg 1938, Abb. S. 12.
- ⁸ Wiesemann, Falk: Antijüdischer Nippes und populäre «Judenbilder» – Die Sammlung Finkelstein. [Online](#).
- ⁹ Schoeps, Julius H.: Preußen. Geschichte eines Mythos, Augsburg: Verlag Weltbild 2007.
- ¹⁰ Haffner, Sebastian: Preußen ohne Legende, München: Siedler Verlag 1998.

VORGESCHLAGENE ZITATION:

Wendt, Karin: Herrschaft in Sepia. Was Wandbilder über die Machtphantasien von AfD-Politikern verraten tà katoptrizómena – Magazin für Kunst | Kultur | Theologie | Ästhetik, Ausgabe 159, erschienen 01.02.2026

<https://www.theomag.de/159/pdf/kw103.pdf>