Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 4 (1997)

Artikel: Picasso und die Friedenstaube

Autor: Kaulbach, Hans-Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720106

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Hans-Martin Kaulbach

Picasso und die Friedenstaube

Vorbemerkung aus aktuellem Anlass

Keine einzige *Taube* zeigte das Museum der bildenden Künste in Leipzig, als es im Sommer 1996 Picassos Lithographien präsentierte. Das Motiv, das früher in der Friedenspropaganda der sozialistischen Staaten eine grosse Rolle gespielt hatte, war bewusst ausgelassen worden. Anders in Westdeutschland, wo 1994 in der Staatsgalerie Stuttgart die Blätter mit der Taube im Rahmen von Picassos lithographischem Werk ausgestellt waren. Die Museen in Goch und Heidenheim rückten 1993 die »Friedens- und Paradiesdarstellungen« sogar ins Zentrum der Plakatausstellung »Picassos Arkadien«.[1] Die Rezeption der Taube bereitet offenbar noch immer politische Probleme, obwohl Picasso sie auf seinen Lithographien im Unterschied zu seinen Plakaten nicht explizit in politische Bezüge gestellt hat.

Das Signet der Friedensbewegung

Kaum ein Symbol ist schneller erkennbar als die Friedenstaube. Wohl kaum ein Zeichen ist weltweit so bekannt und wird so allgemein verstanden. Aber wofür steht dieses Zeichen eigentlich? Was ist seine Aussage, und wie reagieren wir darauf? Wie sind die Bekanntheit und die scheinbare Allgemeinverständlichkeit dieses Symbols zu erklären?

Ein Aufkleber (Abb. 1) zeigt die Friedenstaube in ihrer seit etwa 1980 am weitesten verbreiteten Fassung: in der Farbkombination Weiss und Blau, zum Schema reduziert und dadurch zu maximaler Lesbarkeit gebracht. Von der Taube ist nur der Umriss zu sehen, bis auf einen Punkt, der ihr Auge markiert. Sie ist nicht gezeichnet oder gemalt; der punktförmige Rasterdruck mit blauer Farbe spart, wie an den Rändern zu erkennen ist, die Taube selbst aus. Optisch entsteht jedoch der Effekt, dass wir eine weisse Taube vor blauem Hintergrund sehen; wir lesen die leere weisse Fläche als ihren Körper.

Das Flugblatt (Abb. 2) zeigt den politischen Kontext, in dem die Taube verwendet wurde: die neuere Friedensbewegung, die sich in Westdeutschland und in anderen NATO-Mitgliedsländern seit dem »Nachrüstungsbeschluss« von 1979 gegen die Aufstellung amerikanischer Pershing-II-Mittelstreckenraketen mit atomaren Sprengköpfen richtete.[2] Die Befürchtung, dass Europa durch diese Raketen zum

1 Überarbeitete Version eines Vortrags, der anlässlich der Ausstellungen »Picassos Arkadien« im Museum Goch 1993 und »Pablo Picasso. Die Lithographien« 1994 in der Staatsgalerie Stuttgart gehalten wurde. – Margaret Glover bereitet an der University of Reading eine Dissertation »Images of Peace in 20th Century Britain« vor, in der sie Quellen zur Rezeption von Picassos Friedenstaube in den Publikationen der Friedenskongresse 1949 und 1950 vorstellen und auswerten wird.

2 Das abgebildete Flugblatt »Das Wettrüsten beenden! Keine neuen Atomraketen« diente dem »Komitee für Frieden, Abrüstung und Zusammenarbeit«, Köln, 10.5.1980.

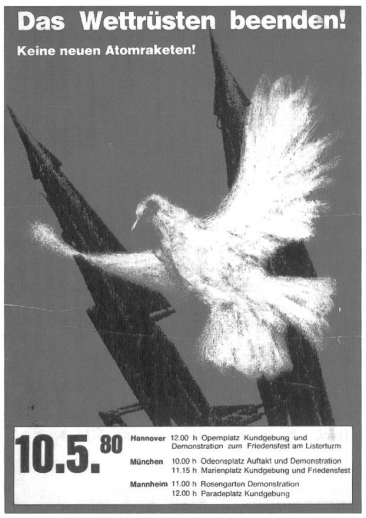


Abb. 1: Anonym, Die Friedenstaube, um 1980, Aufkleber, Durchmesser 11 cm.

Abb. 2: Anonym, Die Friedenstaube vor Raketen, 1980, Flugblatt, 29,5 x 21 cm.

Abb. 3: Pablo Picasso, »Deuxième Congrès Mondial des Partisans de la Paix«, 1950, Plakat: Lithographie, 120 x 80 cm.

Schlachtfeld eines »begrenzten Atomkriegs« werden könnte, wurde noch gesteigert durch Überlegungen in der amerikanischen Administration, durch die Pershing-Raketen das Atomwaffenpotential der Sowjetunion von Europa aus vernichten zu können, ohne dass die USA selbst getroffen würde. Obwohl die Friedensforschung damals vor dieser gefährlichen Steigerung des Wettrüstens warnte und die Friedensbewegung mit Demonstrationen, Menschenketten und Sitzblockaden weite Kreise zog, stimmte der deutsche Bundestag Ende 1983 der Aufstellung der Raketen zu.

Das »Komitee für Frieden, Abrüstung und Zusammenarbeit«, eine der zentralen Organisationen der Friedensbewegung in der Bundesrepublik, verwendete die Pastellzeichnung einer weissen Taube auf blauem Grund, d.h. vor dem Himmel fliegend, spätestens seit 1976 auf Flugblättern und Plakaten.[3] Die Taube erscheint hier wesentlich körperhafter als auf dem Aufkleber und hat mehr Binnenstruktur (doch diente sie vermutlich auch als Vorlage für den Rasterdruck). Hier ist sie in Text und Bild in den Kontext gestellt: oben ebenfalls weiss auf blau die Forderungen, unten die Veranstaltungshinweise. Wogegen man sich hier bewegen soll, indem man zur Demonstration geht, wird durch die beiden im Hintergrund schräg aufragenden, bedrohlichen Raketen angezeigt. Das Verhältnis der Motive zueinander formuliert die Botschaft des Flugblatts: Damit nicht die Raketen losfliegen und alles vernichten, sollen die Betrachter sich dem Flug der Taube, also der Friedensbewegung anschliessen. Vor der dunklen Bedrohung breitet die Taube wie ein »Schutzengel« ihre Flügel fast über die gesamte Breite des Blattes aus. Genau darin liegt der Widerspruch zur Position der damaligen Bundesregierung, die ja im Gegenteil die Aufstellung der Raketen als Mittel zur Erhaltung des Friedens propagierte. Noch deutlicher brachte 1981 die Titelseite der Illustrierten »Stern« die »Angst um den Frieden« auf den Begriff: Die Taube wird von der Pershing durchbohrt.[4] Als Vorlage diente eine Fotomontage John Heartfields (s. unten Abb. 13). Was auf dem Flugblatt mobilisierend wirken sollte, die »beflügelnde« Hoffnung auf Frieden, scheint hier zerstört.

Picassos Plakate für die Friedensbewegung

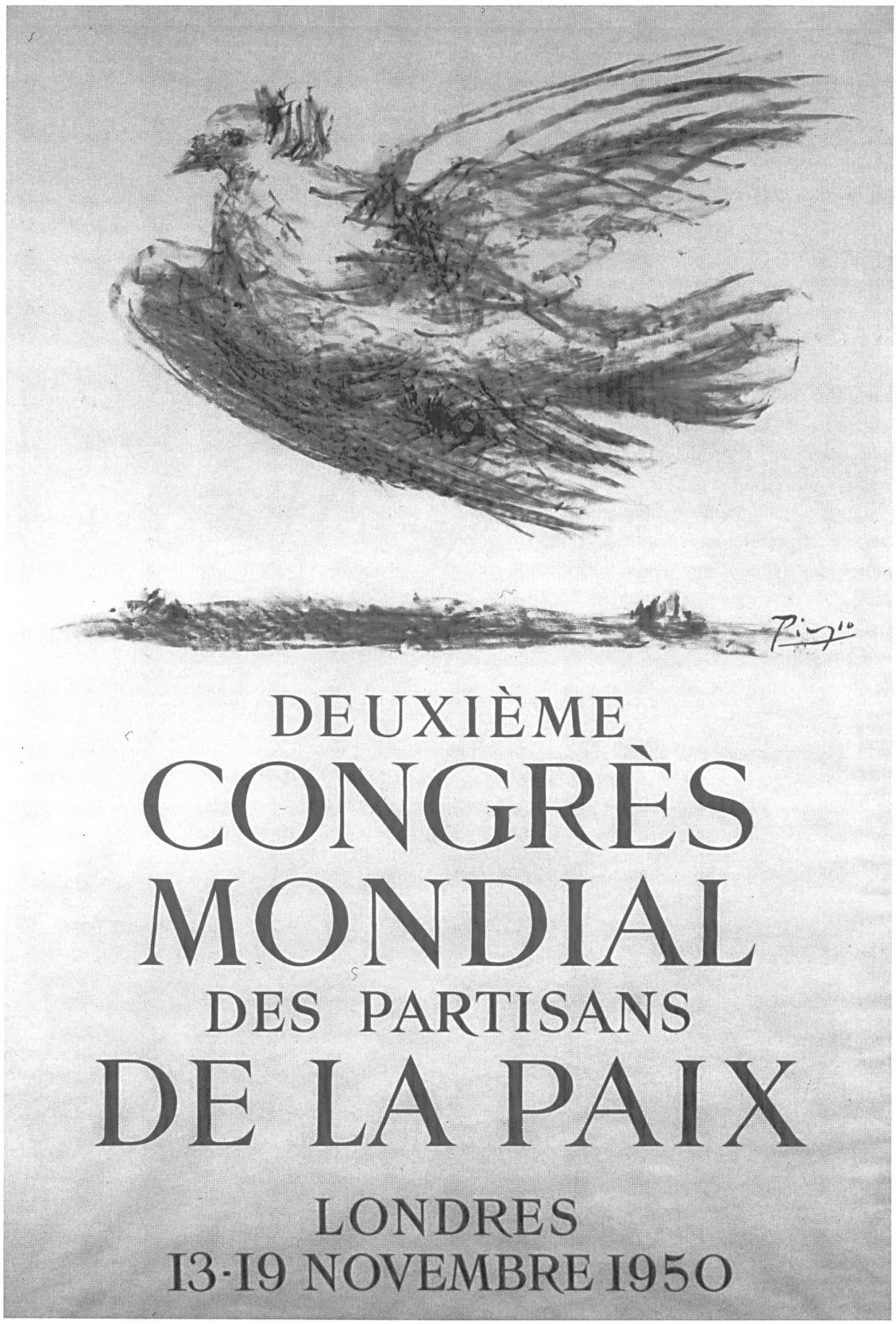
In derselben Grundkonstellation findet die Friedenstaube seit Ende des Zweiten Weltkriegs Verwendung: Symbol einer oppositionellen Bewegung gegen die offizielle Rüstungspolitik, zumindest in den westlichen Staaten. Ihre Verbreitung wird stets mit den Plakaten, die Picasso für die Friedensbewegung entworfen hat, in Verbindung gebracht; häufig wird sie »Picassos Friedenstaube« genannt.

Picasso hat insgesamt zehn politische Plakate entworfen, die sich zwei Phasen zuordnen lassen: In der ersten, von 1949 bis 1952, hat er nur die Motive zur Verfügung gestellt; in der zweiten, von 1959 bis 1962, hat er zumeist das ganze Plakat, also auch die Schrift, selbst gestaltet. Neun dieser zehn Plakate sind für Kongresse und Treffen der Friedensbewegung entworfen worden. Mit einer Ausnahme zeigen alle das Symbol der Friedenstaube.

Zum Vorbild vieler späterer Friedensplakate wurde vor allem sein drittes Plakat für den 1950 in London geplanten Zweiten Weltkongress der »partisans de la paix« (Abb. 3).[5] Picasso entwarf dafür an einem einzigen Tag vier Lithographien einer Taube im Flug,[6] deren letzte als Vorlage für das Plakat verwendet wurde.

Hans-Martin Kaulbach

3 Vgl. Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 90.
4 Dieter Wiesmüller, Titelblatt des *Stern*, Nr. 24, 4.4.1981.
5 Pablo Picasso, »Deuxième Congrès Mondial des Partisans de la Paix«, 1950, Plakat: Lithographie, 120 x 80 cm; Mourlot 193; Güse/Rau 508; Czwiklitzer 7 (vgl. Nr. 72); Märker 1981, S. 21; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Abb. 75 (mit der Ortsangabe »Sheffield 13–19 Novembre 1950«); Spies 1993, S. 42; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 3.
6 Mourlot 191–193; Bloch 676–679; Güse/Rau 504–507; Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 84; Diederich/Grübling 1982, Nr. 34.


DEUXIÈME
CONGRÈS
MONDIAL
DES PARTISANS
DE LA PAIX
LONDRES
13-19 NOVEMBRE 1950

167

10. mai 1962
WELTKONGRESS
FÜR
ALLGEMEINE ABRÜSTUNG
UND
FRIEDEN
MOSKAU
9-14 JULI 1962

Abb. 4: Pablo Picasso, »Weltkongress für die allgemeine Abrüstung und den Frieden«, 1962, Plakat: Farb-Photo-Lithographie, 100 x 66 cm.

Bereits hier zeigen sich die Merkmale vieler späterer Friedensplakate: Nahsicht und formatfüllende Grösse, Isolierung und Hervorhebung des Motivs. Einerseits sind Körperformen und Proportionen sehr genau erfasst, andererseits aber im Detail nicht auf exakte Wiedergabe angelegt. Picasso hat mit einem Tuschestift so gezeichnet, dass der Umriss teilweise offenbleibt und die dunklen Partien allein aus bewegten, sich vielfältig überschneidenden Strichen entstehen. Vor allem die Flügel auf der rechten Seite sind nicht klar konturiert, sondern beziehen den hellen Grund mit ein und wirken dadurch fast durchscheinend. Die langen, unterschiedlich dicht gesetzten Striche verleihen durch diese Offenheit dem Motiv eine grosse Dynamik, so dass die Taube im Flug erscheint. Sehr knapp nur ist der Horizont angedeutet, als Minimum dessen, was noch als Landschaft, vielleicht mit einer Stadtsilhouette, gedeutet werden kann. Mit der Reduzierung auf diese wenigen Motive erreicht Picasso einerseits eine Konzentration auf das Symbol, dem er andererseits durch graphische Mittel den Anschein einer dynamischen Bewegung gibt. Damit findet Picasso eine Lösung für das Problem, das Bild eines Tieres als Symbol für einen derart komplexen Begriff wie »Frieden« einzusetzen. Sagt die Taube selbst zunächst nicht viel aus, so erweitert ihr Fliegen den Bedeutungsgehalt um den entscheidenden Aspekt der Bewegung.

Tatsächlich wurde die Friedenstaube vor allem unter diesem Aspekt eingesetzt, und nicht allein als allgemeines, unverbindliches Symbol für den Begriff »Frieden«. Die Kongresse der Friedensbewegung, für die Picasso seine Plakate schuf, forderten in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, als fast die ganze Welt durch den Ost-West-Konflikt im Kalten Krieg gespalten wurde, die internationale Abrüstung. Die westlichen Regierungen lehnten diese Forderung als Schwächung der eigenen Position ab, während die kommunistischen Regimes versuchten, sich die Friedensbewegung propagandistisch zunutze zu machen. Der Kongress von 1950 war in London geplant, wurde dann nach Sheffield verlegt; dennoch verweigerte die britische Regierung vielen Delegierten die Einreise.[7]

Picasso hat nicht das ganze Plakat gestaltet, sondern nur das Bild dafür entworfen und zur Verfügung gestellt. Fernand Mourlot, sein Drucker, produzierte sowohl die separate Auflage der Lithographie als auch das Plakat. Die Schrift hat wohl nicht Picasso, sondern Mourlot ausgewählt; durch Grösse und einen zurückhaltenden Farbton hebt sie die Worte »Weltkongress für den Frieden« als Obertitel aus dem fortlaufenden Titel hervor. Das Plakat folgt mit dieser Trennung von Bild und Schrift einem konventionellen Schema: Das Bild ist als Bild behandelt und durch einen leicht chamoisfarbenen Hintergrund auf der Fläche isoliert.

Anders ist dies bei der zweiten Plakatserie für die Friedensbewegung in den frühen sechziger Jahren, in der Picasso die gesamte Fläche graphisch gestaltete. Beim Plakat für den »Weltkongress« in Moskau 1962 (Abb. 4)[8] hinterlegt in der unteren Hälfte ein blaues Feld die Schrift in Schwarz und dunklem Blau. Das Feld selbst ist bewusst leer und einfarbig gelassen, um den Text in verschiedenen Sprachen aufzunehmen, da das Plakat international verbreitet wurde. Das Schriftfeld stellt zudem eine graphisch-abstrakte Verbindung zwischen Bild und Text her. Es erstreckt sich direkt vom dunklen Zentrum der Zeichnung nach unten und zu den Seiten, wo es durch unregelmässige Ränder bewegt ist und so mehr als einen gleichförmigen neutralen Hintergrund für die Schrift abgibt.

7 Diederich/Grübling/Trapp 1983, zu Nr. 75.

8 Pablo Picasso, »Weltkongress für die allgemeine Abrüstung und den Frieden, Moskau, 9.–14. Juli 1962«, Plakat: Farb-Photo-Lithographie, 100 x 66 cm; Czwiklitzer 201, S. 558 (arabisch); Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 32 (englisch); Diederich/Grübling 1982, Nr. 76 (französisch); Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 80 (ungarisch); Diederich 1980 (Wiederverwendung 1979); Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 10; Ullmann 1993, S. 427, Abb. 392 (französisch).

Die Form der Taube entsteht hier allein aus wenigen, langen Umrisslinien, die sich an manchen Stellen nicht einmal berühren. Auf diese Weise öffnet sich das Motiv zur umgebenden Fläche und bezieht aus ihr gewissermassen seine Substanz. Die Taube ist in einem anderen Moment ihres Fluges dargestellt, in dem sie die Flügel weit ausbreitet. Ausserdem hat Picasso weitere Motive eingesetzt, oben ein gelbes Rund für die Sonne und direkt unter der Taube einen Haufen zerbrochener Waffen, sowohl archaische wie Schwert und Spiess als auch moderne Gewehrläufe. Die Verbindung zerstörter Waffen mit dem Frieden hat eine lange ikonographische Tradition. Damit sind die Begriffe »Frieden« und »Abrüstung« in einen sichtbaren Zusammenhang gebracht: Über den zerstörten Waffen erhebt sich die Taube im Flug, im Zeichen einer hellen, klaren, wärmeren Zeit. Abrüstung ermöglicht Frieden – die Friedensbewegung bewirkt Abrüstung. Die Drohung, auf die das Flugblatt von 1980 (Abb. 2) hinweist, scheint hier überwunden. Es lassen sich alle Elemente des Plakats gegenständlich lesen: Der Kongress findet statt im Schatten, den die Friedenstaube auf die Welt wirft; die Hoffnung, die er verspricht, ist mit der Kombination der Farben Blau und Weiss zum Ausdruck gebracht.

Der Ölzweig als Friedenssymbol

Der Ölzweig, den die Taube hier im Schnabel trägt, fehlt auf dem früheren Plakat Picassos – und auch auf den Friedensplakaten der Gegenwart. Picasso hat ihn sogar besonders akzentuiert, zunächst blau wie den Umriss der Taube gezeichnet, dann aber grün koloriert und damit zum eigenständigen Zeichen erhoben. Warum zeigt Picasso die Friedenstaube einmal mit, ein andermal ohne Zweig?

Damit stellt sich zugleich die Frage nach dem Wendepunkt in der Geschichte eines der weltweit bekanntesten Symbole. Vor Picasso war der Ölzweig das Symbol des Friedens, und nicht die Taube. Sie wurde es erst durch die weltweite Verbreitung von Picassos Plakaten. Eine derart allgemeine Bedeutung der Taube geht sogar über die Funktion hinaus, in der sie Picasso verwendete: als Symbol, besonders im Flug, für die Friedensbewegung. Es ist jedenfalls kein alltäglicher Vorgang, dass sich die Bedeutung eines so weitreichenden Begriffes von einem Symbol auf ein anderes verlagert, und dies als Folge von Werken des weltweit bekanntesten Künstlers in diesem Jahrhundert. In einem motivgeschichtlichen Rückblick sollen im folgenden die Gründe dafür umrissen werden.

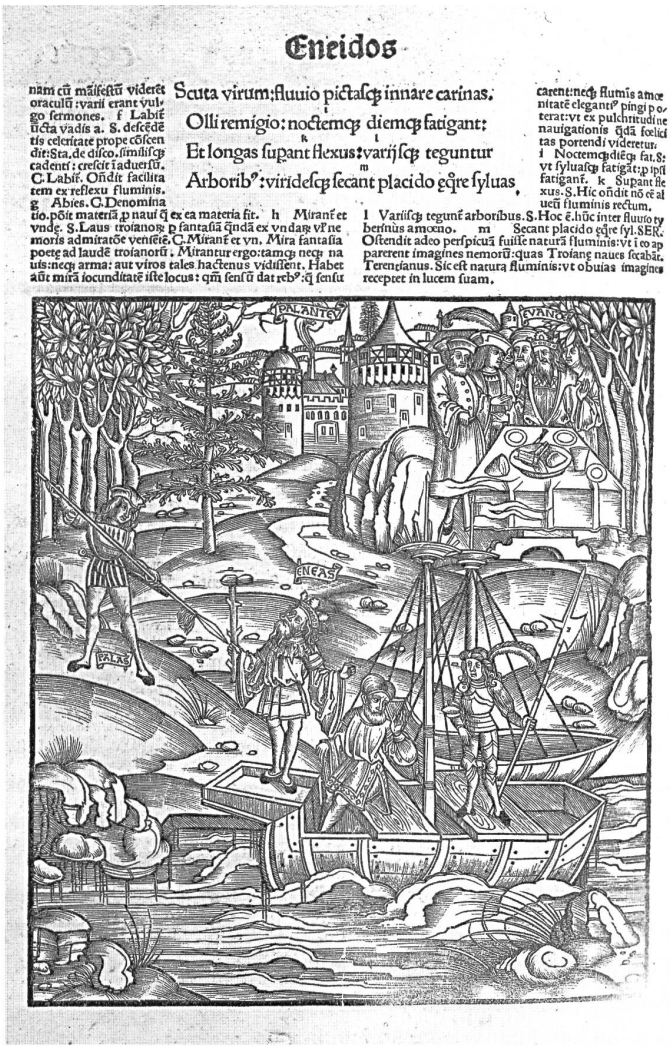
Der Olivenbaum, eine der wichtigsten Kulturpflanzen des Mittelmeerraumes, genoss in der Antike wegen seiner Fruchtbarkeit hohe Wertschätzung und spielte als religiöses und politisches Symbol eine grosse Rolle.[9] Die Sieger der Olympischen Spiele wurden mit Kränzen von den Zweigen der wilden Ölbäume im Tempelbezirk von Olympia gekrönt; in Athen verehrte man den heiligen Ölbaum der Göttin Pallas Athene auf der Akropolis.

Die antiken Autoren berichten, dass bei den Griechen der Ölzweig in der Hand eines Gesandten das Zeichen friedlicher Absicht oder eines Friedensangebotes war. Vergil schildert in der »Aeneis«, der Geschichte der Gründung Roms durch die letzten überlebenden Troianer, wie bei spannungsgeladenen Szenen des Zusammentreffens zweier Gruppen mit dem Vorzeigen eines Ölzweigs immer wieder der Ausbruch von Gewalt verhindert und friedliche Verständigung ermöglicht wurde.

Hans-Martin Kaulbach

9 A. S. Pease, *Ölbaum*, in: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Bd. 17,2 (34. Halbbd.), 1937, Sp. 1998–2022, bes. Sp. 2020f., auch zum folgenden. Von den dort genannten Quellen vgl. besonders Vergil, Georgica, II, 420–425; Ovid, Metamorphosen, VI, 101–102.

Abb. 5: Anonym, »Pallas und Aeneas mit dem Ölzweig«, Holzschnitt, in: Vergil, Opera Strassburg 1502, fol. 311v, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. B 586.



Die Schlüsselszene für diese Bedeutung des Ölzweigs ist in Sebastian Brants Ausgabe der »Aeneis« von 1502 illustriert (Abb. 5).[10] Aeneas landet in Latium während eines Festes des Königs Evander und dessen Sohnes Pallas:

»Als sie die ragenden Schiffe nun sahen, wie zwischen den dunklen
Bäumen heran sie schwammen mit leiser Bewegung der Ruder,
Da erhoben sich alle, erschreckt von dem plötzlichen Anblick,
Und verliessen das Mahl. Doch Pallas, der kühne, verbietet
Abzubrechen das Fest, fliegt hin mit dem Speer in den Händen,
Hoch vom Ufer aus ruft er: ›Was trieb euch, ihr Männer, so fremde
Wege zu suchen, wo trachtet ihr hin, wo seid ihr zu Hause,
Welches Geschlecht, was bringt ihr, Krieg uns oder den Frieden?‹
Aber der Vater Aeneas begann vom hohen Verdecke
Hob zugleich mit der Hand den friedenkündenden Ölzweig: [...]
Dann begrüsst Aeneas mit Freundesworten den König:
›Bester des griechischen Volks, vor dem, nach dem Willen des Schicksals,
Flehen ich sollte und reichen den Zweig, den die Binde umflochten [...]‹.«[11]

10 Anonym, »Pallas und Aeneas mit dem Ölzweig« (Illustration zu: Vergil, Aeneis, VIII, 107–116), Holzschnitt, 17,8 x 15,1 cm Einfassungslinie, in: *Publij Vergilij marôis opera*, hrsg. von Sebastian Brant, Strassburg: Johann Grüninger, 1502, fol. CCCXI verso, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. B 586.

11 Vergil, Aeneis, VIII, 107–116, 126–128. Vers 116: »pacifeaeque manu ramum praetendit olivae« zit. u.a. von Vincenzo Cartari, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venedig 1647, S. 167; Cesare Ripa, *Iconologia*, Padua 1630, Bd. I, S. 77; deutsch: *Hern Ceasaris Ripa [...] erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach*, Frankfurt 1669/1670, Bd. I, S. 104; Valeriano, *Hieroglyphica*, Frankfurt a.M. 1678, S. 659; Joachim von Sandrart, *Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter*, Nürnberg/Leipzig 1680, S. 111. – Vgl. Vergil, Aeneis, XI, 330–332 (zit.: Ripa 1630, S. 549); Vergil, Aeneis, VII, 152–155 (zit.: Ripa 1630, S. 549; 1680, S. 111); Ovid, Metamorphosen, VII, 490–500. – Pease 1937 (wie Anm. 9), Sp. 2021, mit weiteren Belegstellen.

Abb. 6: Nicoletto da Modena, »PAX.E«, um 1507, Kupferstich, 13,5 x 9,4 cm.

Im Hintergrund ist das Festbankett des Königs Evander zu sehen; gegen den abwehrbereiten Königsohn Pallas hebt Aeneas die Hand mit einem Aststück, das der Künstler wohl mangels genauer Kenntnis für einen Zweig vom Olivenbaum genommen hat. Mit der anderen Hand deutet Aeneas auf seine Gefährten, Kriegsflüchtlinge, die in friedlicher Absicht kommen. Vergils Formel »hebt mit der Hand den friedenkündenden Ölzweig« wurde in allen ikonologischen Kompendien stets als die geläufigste Friedensgeste zitiert. Der Ölzweig ist bis in die Gegenwart als Friedenssymbol in Verwendung: Als der amerikanische Astronaut Neil Armstrong 1969 als erster Mensch den Mond betrat, hinterlegte er dort als Zeichen für den friedlichen Charakter der Mission einen fünfzehn Zentimeter langen goldenen Olivenzweig.[12]

Der Ölzweig als Attribut der Friedenspersonifikation

Personifikationen des Friedens sind schon aus der Antike bekannt. Die Griechen hatten als Verkörperung des Friedens Eirene, dargestellt als Amme des Reichtums. Seither schwingt in unserer Vorstellung von Frieden die Idee einer Zeit des Wohlstands und des Wohl-Lebens mit. Für die Bildüberlieferung folgenreicher war jedoch die römische Personifikation des Friedens, PAX, deren Kult um die Zeitenwende unter den ersten römischen Kaisern begründet wurde. Das römische Reich erlebte damals nach langen Bürgerkriegen eine innergesellschaftliche Befriedung und beherrschte zugleich grosse Teile der Welt.[13] Dieser Zusammenhang des Friedensbegriffs mit einer einheitlichen Herrschaftsordnung ist bis heute wirksam geblieben. So war etwa nach dem Ende des Ost-West-Konflikts von einer »Neuen Weltordnung« als Bedingung des Friedens die Rede.[14]

Hans-Martin Kaulbach

12 *Focus*, Nr. 28, 11.7.1994, S. 73 (mit Abb.). Der Ölzweig ziert auch das Emblem des Internationalen Währungsfonds IWF; vgl. Abb. in: *Der Spiegel*, Nr. 39, 1988, S. 29.

13 Vgl. Ingeborg Scheibler, *Götter des Friedens in Hellas und Rom*, in: Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte 15, H. 1, 1984, S. 39–57; Erika Simon, *Eirene und Pax. Friedensgöttinnen in der Antike*, (Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 24, Nr. 3), Stuttgart 1988.

14 Zu diesem Begriff vgl. Ervin Laszlo, *Europa: Pionier einer neuen Weltordnung?*, in: Frieden durch Zivilisierung?, Koordination: Wolfgang R. Vogt, (Studien für europäische Friedenspolitik 1), Münster 1996, S. 84–89.

Die römischen Darstellungen der PAX wurden während der Renaissance wieder aufgenommen, als sich das neuzeitliche politische Denken in der Anlehnung an antike Begriffe herausbildete. Der Kupferstich von Nicoletto da Modena (Abb. 6) zeigt eine der ersten neuzeitlichen Friedenspersonifikationen nach dem Vorbild einer römischen Münze.[15] Die Figur Pax trägt den Ölzweig als Attribut und verbrennt Waffen; ihr Auftreten bezeichnet den Moment, in dem mit der Abrüstung der Friede beginnt. Die Inschrift PAX. E[TERNA] benennt das Ideal des ewigen Friedens als einer auf Dauer errichteten Ordnung. Wie dieser Frieden selbst aussehen könnte, kann die Personifikation nicht zeigen. Ihr Auftreten im Bild sagt auch nichts über die kriegerische Wirklichkeit zu Anfang des 16. Jahrhunderts aus, wohl aber einiges über die Friedenswünsche und die diesen zugrundeliegenden Ordnungsvorstellungen. Waffen verbrennend, mit Füllhorn, Löwe und Lamm oder anderen Attributen, stets aber mit dem Ölzweig als dem eigentlich identifizierenden Attribut: so figuriert PAX seit dem 16. Jahrhundert in Bild- und Skulpturenprogrammen von Palästen und Rathäusern, in der politisch-allegorischen Druckgraphik sowie in Allegorien auf Friedensschlüsse in Malerei, auf Flugblättern oder Gedenkmedaillen.[16]

Die Taube mit dem Ölzweig

Das Symbol des Friedens und einer Friedensbotschaft ist also stets der Ölzweig gewesen. Die Taube hat demgegenüber vielfältige Bedeutungen. In der Antike galt sie als sanftmütiges, friedfertiges und unschuldiges Tier. Sie konnte ebenso als Attribut der Liebesgöttin Aphrodite aufgefasst werden wie als Symboltier für die Seele eines verstorbenen Menschen.[17] Auch im Neuen Testament wird sie »arglos und ohne Falsch«[18] genannt. In der christlichen Religion ist sie vor allem Symbol für den Heiligen Geist. Dies wurde abgeleitet von der Taufe Christi durch Johannes, bei der in allen vier Evangelien die Erscheinung einer Taube beschrieben wird.[19] In dieser Bedeutung verkörpert sie eine der drei Personen der göttlichen Dreifaltigkeit.[20] Auch in Bildern der Verkündigung an Maria schwebt häufig eine weisse Taube auf Strahlen vom Himmel zu Maria herab.[21]

Die Taube mit einem Ölzweig erscheint im Alten Testament in der Geschichte von der Sintflut, die Gott geschickt hatte, um die Menschheit zu vernichten, bis auf Noah, seine Familie und ein Paar von jeder Tierart. Am Ende der Sintflut liess sich die Arche nieder auf das Gebirge Ararat; die Spitzen der Berge sahen hervor. »Nach vierzig Tagen tat Noah an der Arche das Fenster auf, das er gemacht hatte, und liess einen Raben ausfliegen; der flog immer hin und her, bis die Wasser vertrockneten auf Erden. Danach liess er eine Taube ausfliegen, um zu erfahren, ob die Wasser sich verlaufen hätten auf Erden. Da aber die Taube nichts fand, wo ihr Fuss ruhen konnte, kam sie wieder zu ihm in die Arche; denn noch war Wasser auf dem ganzen Erdboden. Da tat er die Hand heraus und nahm sie zu sich in die Arche. Da harrte er noch weitere sieben Tage und liess abermals eine Taube fliegen aus der Arche. Die kam zu ihm um die Abendzeit, und siehe, ein Ölblatt hatte sie abgebrochen und trug's in ihrem Schnabel. Da merkte Noah, dass die Wasser sich verlaufen hätten auf Erden. Aber er harrte noch weitere sieben Tage und liess eine Taube ausfliegen; die kam nicht wieder zu ihm.« (1. Mose 8,6–12).

15 Nicoletto da Modena, »PAX.E«, um 1507, Kupferstich, 13,5 x 9,4 cm; A. M. Hind, *Early Italian Engravings*, London/New York 1938–1948, Bd. 5, S. 117, Nr. 18; *The Illustrated Bartsch*, Bd. 25, S. 109, Nr. 36; Kaulbach 1991 (2), S. 196 (mit Lit.).

16 Vgl. Ausst.-Kat. Unna 1988; Kaulbach 1991 (2); Kaulbach 1994.

17 Ovid, Metamorphosen, VI, 368–370. Zur Symbolik der Taube vgl. Artikel *Taube*, in: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Bd. 4,2 (2. Reihe, 8. Halbbd.), 1932, bes. Sp. 2488–2500; Sühling 1930; Artikel *Noe*, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, Bd. 4, 1972, Sp. 617; März 1981, S. 13; Zeller 1987, S. 207. – In den Ikonologien: Cesare Ripa, *Iconologia*, Venedig 1645, S. 247 (unter »Giustitia«); Valeriano 1678 (wie Anm. 11), S. 659; Philippo Picinelli, *Mundus Symbolicus*, Köln 1687 (unter »pax«).

18 Matthäus 10,16: »Siehe, ich sende euch wie Schafe mitten unter die Wölfe. Darum seid klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben.« Vgl. die Deutung der Turteltaube im *Physiologus*, hrsg. von Otto Seel, Zürich/Stuttgart 1960, Kap. 28.

19 Matthäus 3,16–17; Markus 1,9–11; Lukas 3,21–22; Johannes 1,29–34.

20 Zum Beispiel Albrecht Dürer, »Die Himmelfahrt und Krönung Mariens«, 1510, Holzschnitt. Zum Überblick vgl. Wolfgang Braunfels, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954.

21 Zum Beispiel Bartholomäus Zeitblom, »Die Verkündigung an Maria«, Eschacher Altar, linker Flügel, Innenseite, 1496, Nadelholz, 214 x 106 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. 53; *Alte Meister*, Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 1992, S. 491f.

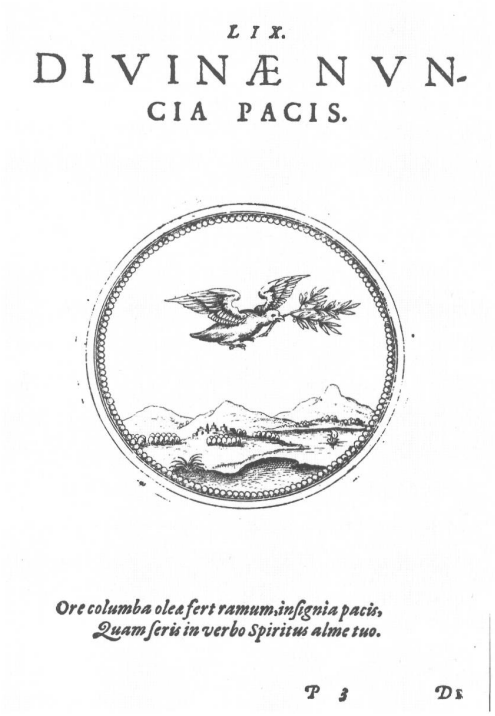


Abb. 7: Noah und die Taube, Mitte 4. Jh., Wandmalerei, Rom, Katakombe des Petrus und Marcellinus.

Abb. 8: Joachim Camerarius, »Divinae Nuncia Pacis«, Nr. LIX, in: Symbolorum & Emblematum [...] Collecta, Nürnberg 1596.

Noah in der Arche, dem die Taube den Ölzweig bringt, gehört zu den ältesten Bildgegenständen der christlichen Kunst. In den Wandmalereien der Katakomben (Abb. 7)[22] diente die Szene zur Verdeutlichung eines zentralen Glaubensinhalts, des Erlösungsgedankens: Noah hebt bittend und betend die Hände, und die Taube symbolisiert durch ihr Erscheinen das Erlösungsversprechen, das im Neuen Testament eingelöst wird. Dargestellt ist genau der Moment, in dem die Taube den Ölzweig zurückbringt; in diesem Augenblick kündigt sich an, dass Gott wieder Frieden mit den Menschen schliesst. Den frühchristlichen Autoren war bewusst, dass der Ölzweig das eigentliche Zeichen des Friedens ist, wie es auch bei den Heiden des Altertums gebräuchlich war. Sie versuchten allerdings, ihn in religiösem Sinn zu interpretieren und nicht als Symbol für den irdischen, politischen Frieden.[23] In mittelalterlichen Bildzyklen, etwa der Glasmalerei, war die Arche-Noah-Szene beliebt und verbreitet.[24] In zyklischen Zusammenhängen konnte das Bild auch als Präfiguration zur Ausgiessung des Heiligen Geistes an Pfingsten stehen. In Bildern des Pfingstgeschehens erscheint die Taube ebenfalls.[25]

Erst in der Neuzeit wurde die Taube mit dem Ölzweig aus dem Kontext kirchlicher Bilder gelöst und zum eigenständigen Symbol gemacht. Im 1596 erschienenen Emblembuch von Camerarius (Abb. 8) wird sie aber weiterhin im religiösen Sinn erläutert: »Im Schnabel trägt die Taube einen Ölzweig, das Zeichen des Friedens, den du aussäst in deinem Wort, gnadenreicher Heiliger Geist.«[26] Zwar sind hier schon fast dieselben Motive wie auf Picassos Plakaten gegeben, doch wird ihnen eine andere Bedeutung zugeschrieben. Die Taube ist nicht selbst Symbol des Friedens, sondern – so der Titel des Emblems – »Botin göttlichen Friedens«. Umgekehrt lässt sich natürlich auch überlegen, ob den modernen Friedenstauben ein Rest der alten Erlösungshoffnungen anhaftet.

Hans-Martin Kaulbach

22 Noah und die Taube, Wandmalerei, Mitte 4. Jahrhundert, Rom, Katakombe des Petrus und Marcellinus; Fink 1955, S. 13 ff., 53, Abb. 10; mit weiteren Beispielen: John Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, 2. Aufl. Harmondsworth 1979, S. 24; *Roma Sottteranea Christiana VI. Die Katakombe »Santi Marcellino e Pietro«. Repertorium der Malererei*, bearb. von Johannes Georg Decker, Hans Reinhard Seeliger und Gabriele Mietke, Münster 1987, S. 283f., Nr. 51f.

23 So etwa Tertullian: Die Taube »war aus der Arche entsandt worden und kehrte mit einem Ölzweig, den man auch bei den Heiden als Friedenszeichen entgegenhält, zurück«. Zit. mit weiteren Quellen bei Sühling 1930, S. 217–219; vgl. S. 222: »Die Fülle des Friedens wird uns jedoch erst im Jenseits zuteil. Es ist der Himmelsfriede. Auch für ihn ist die Taube ein Symbol. [...] Uns kommt es hier besonders darauf an, festzustellen, dass die Taube mit dem Ölzweig den ewigen Frieden Gottes symbolisiert.«

24 Zum Beispiel: Arche Noah, um 1430/31, Glasmalerei im Ulmer Münster, Besserer-Kapelle; Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm*, (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland, Bd. I, Teil 3), Berlin 1994, S. 146f., Farbtaf. XXI.

25 Vgl. die typologische Zuordnung im Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun, 1181; Stephan Seeliger, *Pfingsten. Die Ausgiessung des Heiligen Geistes am fünfzigsten Tage nach Ostern*, Düsseldorf 1958, S. 30, 45, Abb. 28 (mit weiteren Beispielen); Niels von Holst, *Die Taube des Heiligen Geistes. Zum Ursprung und der Entwicklung des Pfingstbildes*, in: Weltkunst 38, Nr. 11, 1968, S. 513f.

26 Joachim Camerarius, *Symbolorum & Emblematum [...] Collecta*, Bd. 3, Nürnberg 1596, Nr. LIX:

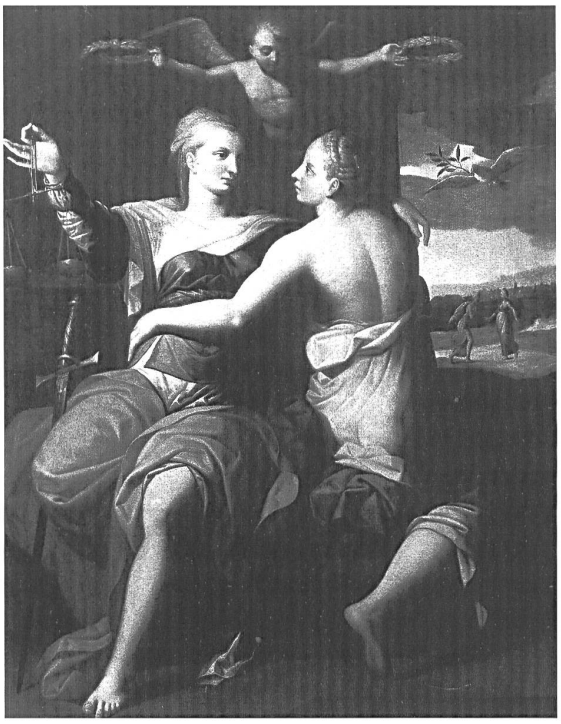


Abb. 9: Jacob de Backer, »La Paix et la Justice«, um 1580, Öl auf Leinwand, 160 x 110 cm, Privatbesitz.

Abb. 10: Anonym, Titelblatt zu: Braun/Hogenberg, Civitates Orbis Terrarum, Bd. 5, 1597/1600, Radierung, 35,5 x 22,7 cm.

Die Einschränkung auf die Funktion der Botin macht es verständlich, dass in den Darstellungen des irdischen, politischen Friedens die Taube mit dem Ölzweig selten eine Rolle spielte. Dafür stand die Personifikation PAX zur Verfügung. Die Hoffnung auf Frieden und Erlösung aus den Schrecken des Krieges äusserte sich zudem in einer neuen politischen Sinngebung biblischer Bilder. Das Gemälde von Jacob de Backer (Abb. 9), entstanden um 1580 während der vom Konfessionsgegensatz geprägten Unabhängigkeitskriege in den Niederlanden, ist nur eine von vielen Varianten eines weitverbreiteten Bildthemas: des Kusses von Gerechtigkeit und Frieden, wie er im 85. Psalm als Bedingung für den Frieden auf Erden beschrieben steht: »Es begegnen einander Wahrheit und Nächstenliebe« – im Hintergrund vor einer Stadtsilhouette dargestellt –, »Gerechtigkeit und Friede küssen sich«.[27] Es ist dies ein Plädoyer für ein humanes Verhältnis zwischen den Regierungstugenden: Nicht das dogmatische Bestehen auf einer Wahrheit und nicht die gewaltsam aufgestellte Rechtsordnung schaffen Gerechtigkeit und Frieden. Erst wenn PAX mit fast mehr als schwesterlicher Zärtlichkeit die IUSTITIA aus ihrer strengen, herrschaftlichen Haltung zu milder Zuwendung bringt, kann sich der gottgesandte Friede einstellen, und die Taube bringt den Ölzweig zur Erde.[28]

Die humanistischen Ideale kamen also ohne einen religiösen Überbau selten aus. Um 1600 erschien in Köln eines der grössten landes- und städtekundlichen Werke aller Zeiten, der mehrbändige Atlas »Civitates Orbis Terrarum«, mit Abbildungen und Beschreibungen aller damals bekannten Städte, ihrer Bewohner, ihrer Geschichte und Sitten. Das allegorische Titelbild des fünften Bandes (Abb. 10)[29] zeigt programmatisch dieses humanistische Ideal einer auf Wissen gegründeten und produktiv aufbauenden Gesellschaft: Unten sitzen Bürger aller Staaten und Nationen, dazwischen mit dem Turban auch ein Türke, in lebhafter, aber friedlicher

DIVINAE NVNCIA PACIS; Arthur Henkel/Albrecht Schöne, *Emblemata*, Stuttgart 1967, Sp. 856f. Die Erklärung bei Camerarius wörtlich auch in Valeriano 1678 (wie Anm. 11), S. 162.

27 Jacob de Backer, »La Paix et la Justice«, um 1580, Öl auf Leinwand, 160 x 110 cm, Privatbesitz; *La Réalité Magnifiée. Peinture flamande 1550–1700*, Ausst.-Kat. La Cour d'Or, Musées de Metz, 1993, Nr. 9, Farbabb. S. 21. Zu den Allegorien nach Psalm 85,11 vgl. ausführlich: Reiner Wohlfeil, *Pax antwerpiensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie »Kuss von Gerechtigkeit und Friede«*, in: Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, hrsg. von Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil, Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12, 1991, S. 211–258.

28 Als Symbol für den ersehnten gottgesandten Frieden, der aus der irdischen Not erlöst, erscheint die Noah-Taube häufig auf allegorischen Bildern zwischen ca. 1570 und der Mitte des 17. Jahrhunderts, vor allem auf illustrierten Flugblättern oder auf Münzen und Medaillen, etwa zum Westfälischen Frieden. – Eine anonyme Zeichnung zeigt in einer (wie nach der Sintflut) zerstörten Natur die Personifikation des Glaubens, die nach links zur Sonne mit dem Christogramm IHS aufschaut, und die der händeringenden Hoffnung, die nach rechts blickt, wo über der Arche und dem Regenbogen die Taube den Ölzweig herabbringt; niederländisch

Diskussion. Darüber stehen die Personifikationen der vier Erdteile, und oben in der Nische IUSTITIA und PAX, vereint im Kuss; über ihnen schwebt die weisse Taube. Der Erzengel Michael bewirkt durch einen Fingerzeig, dass das Standbild des Kriegsgottes Mars stürzt – ohne göttliche Hilfe ist die Abschaffung des Krieges nicht zu bewältigen. Friede und Gerechtigkeit sollten also die obersten Prinzipien der Gesellschaft sein, durch sie entfaltet der heilige Geist seine Wirkung. Um es modern zu formulieren: Die Taube erscheint hier als Symbol für die transzendentale Legitimation des Ideals einer multikulturellen Weltgesellschaft. Als Friedenssymbol kann sie allein nicht fungieren.

Im Absolutismus verschwand die Friedenstaube weitgehend aus der Ikonographie des politischen Friedens. Auf dem Gemälde »Louis XIV. bringt Europa den Frieden« von François Le Moyne im Salon de la Paix im Schloss von Versailles, verbreitet als Stich von Laurent Cars,[30] steht in der Mitte in alleiniger Machtfülle Ludwig XIV., der huldvoll der Europa den Ölzweig des Friedens überreicht. Im Hintergrund schliessen die antiken Götter Merkur und Minerva den Janustempel, am Rand breiten sich als Segnungen des Friedens Fruchtbarkeit, Künste und Wissenschaften aus. Die Verfügung über Krieg und Frieden erscheint völlig in das Ermessen des Herrschers gestellt; die biblische Friedensbotin hat in diesem Kontext antikisch-imperialer Ikonographie keinen Platz mehr.

Im Militarismus des 19. Jahrhunderts, als von der staatlichen Ideologie bis in die Erziehung die gesamte Gesellschaft auf die Bereitschaft zum Krieg hin orientiert wurde, ging die Vorstellung, dass ein Nationen und Staaten übergreifender Friede möglich sei, weitgehend verloren. Das Bayerische Armeedenkmal von Miller in der Münchner Feldherrnhalle aus dem Jahr 1892[31] stellt Krieg und Frieden nicht mehr als Gegensätze dar, sondern wie Ursache und Wirkung. An einen monumentalen Krieger, der triumphierend die Fahne erhebt, lehnt sich schutzsuchend die Friedenspersonifikation an. Sie hat nicht einmal mehr den Ölzweig in der Hand, sondern den Palmzweig als Symbol des Sieges. Der Friede ist nichts anderes als das Resultat des eigenen Sieges im Krieg, und die militärische Stärke garantiert seine Weiterexistenz – nur für den eigenen Staat.

Lediglich aus der Perspektive der Verlierer im Krieg konnte diese Doktrin durchbrochen werden. Puvis de Chavannes schuf zum deutsch-französischen Krieg 1871 zwei Allegorien mit Taube und Ölzweig. Die erste, noch während der Belagerung von Paris durch deutsche Truppen im Winter 1871 entstanden, spielt darauf an, dass sich die Verteidiger der eingeschlossenen Stadt nur mit Hilfe von Brieftauben mit den entfernten französischen Truppen verständigen konnten.[32] Puvis stellte jedoch keine Brieftaube im Flug dar; die Personifikation der Stadt Paris drückt eine weisse Taube ans Herz und versucht mit der anderen Hand, sie vor dem angreifenden preussischen Adler zu schützen. Unmittelbar nach dem Krieg malte Puvis »Die Hoffnung«,[33] ein junges, unschuldiges Mädchen, das auf einem weissen Tuch in einer wüsten Landschaft vor einem Gräberfeld und vor Ruinen sitzt und einen Zweig demonstrativ vor sich hält. Lässt sich in diesen Bildern die Taube als Symbol der Hoffnung auf Befreiung und Frieden verstehen und der Ölzweig als Zeichen für ein wiederaufkeimendes, friedliches Leben, so sind dies zwar noch Erinnerungen an die Bedeutungsgeschichte, doch kaum mehr allseits bekannte Symbole für einen allgemein akzeptierten Begriffsgehalt.

Hans-Martin Kaulbach

oder deutsch, »Allegorie mit Glaube und Hoffnung«, um 1600, Feder in Braun, Spuren von schwarzer Kreide, 12,8 x 19,9 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 90/3858 (unpubl.). – In Rudolph Meyers Allegorie »Die Trauer und Untätigkeit der Künste während des Dreissigjährigen Krieges« von 1632 hat die mit den anderen Künsten darniederliegende »Pictura« die Taube über der Arche Noah als Bild der Hoffnung auf Frieden auf der Staffelei stehen; Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. C 24/3; *Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, 1979/80, Bd. 2, Nr. K 14, S. 71, 227.

29 Anonym, Titelblatt zu: Georg Braun und Franz Hogenberg, *»Vrbivm Paecipvarvm Mvndi Theatrvm Quintvm«*, 1597/1600, Radierung, 33,5 x 22,7 cm (auch verwendet in der deutschen Ausgabe »Contrafactur ûd beschreibung von den vornembsten Stätten der Welt«, Bd. 5). Auf mehreren Titelblättern von Braun/Hogenberg figuriert die Friedenspersonifikation, ebenso auf verschiedenen Ausgaben von Serlios Architektur-Traktaten.

30 Laurent Cars nach François Le Moyne, »Louis XIV donne la paix à l'Europe«, 1731, Kupferstich; Kaulbach 1991, S. 463 (Abb. S. 473).

31 Ferdinand von Miller d.J., Bayerisches Armeedenkmal »Krieg und Friede«, 1892, Bronze, München, Feldherrnhalle. Grundlegend hierzu: Siegmar Holsten, *Allegorische Darstellungen des Krieges 1870–1918*, München 1976, S. 23; Kaulbach 1994, S. 48.

32 Pierre Puvis de Chavannes, »Le Pigeon Voyageur« (Die Brieftaube), 1871, Öl auf Leinwand, 136,5 x 86,5 cm, Paris, Musée d'Orsay, Inv.Nr. RF 1987–22; *Pierre Puvis de Chavannes*, bearb. von Aimée Brown Price, Ausst.-Kat. Van Gogh Museum Amsterdam, 1994, Nr. 65 (mit Farbabb., Lit.). Zur Kritik vgl. Märker 1981, S. 18f.

33 Pierre Puvis de Chavannes, »L'Espérance« (Die Hoffnung), 2. Fassung, 1872, Leinwand, 70,7 x 82 cm, Paris, Musée d'Orsay, Inv.Nr. 20 117; Lit. ebd.

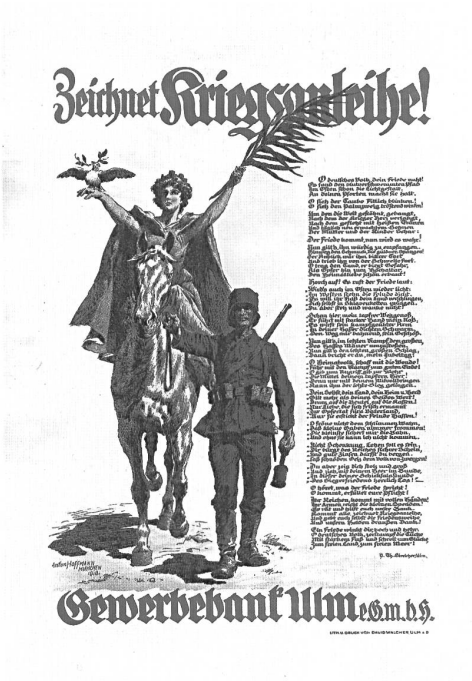


Abb. 11: Anton Hoffmann, »Zeichnet Kriegsanleihe. Gewerbebank Ulm«, 1918, Plakat: Farblithographie, 36 x 27,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. XIX A/b 23.

Die Friedenstaube in der Kriegspropaganda

Die Wiederbelebung der Friedenstaube in ihrem traditionellen Sinn erfolgte während des Ersten Weltkriegs. Damit beginnt auch die direkte Vorgeschichte von Picassos Plakaten. Als Phänomen des modernen Grossstadtlebens, wie es sich im 19. Jahrhundert in den europäischen Metropolen entwickelt hat, dienen Plakate grundsätzlich der Werbung, sei es für Gebrauchsgegenstände, Dienstleistungen oder politische Vereinigungen. Sie müssen sich, anders als alle älteren Bildmedien, gegen eine Flut visueller Reize und Signale behaupten und dabei unmittelbar ihre Botschaft an die vorübergehenden oder vorbeifahrenden Menschen vermitteln. Sie müssen auf den ersten Blick durch einen starken Reiz Aufmerksamkeit wecken und spätestens auf den zweiten Blick auf die Interessen und Bedürfnisse der Betrachter einwirken. An die Stelle der differenzierten Farbtöne in tiefenperspektivischer Schichtung treten in der Plakatkunst daher starkfarbige Flächen und Kontraste, die wenige Gegenstände schnell erfassbar machen.

Während des Ersten Weltkriegs wurden Friedensmotive in fast allen kriegführenden Ländern eingesetzt. Nach den ersten Kriegsjahren war der Stellungskrieg festgefahren, ein Sieg schien nicht mehr möglich, und es breitete sich das Bedürfnis nach Befreiung von den Kriegslasten, nach einem Ende des Verzichts und nach einer Rückkehr der Angehörigen aus. Mit Plakaten für die »Heimatfront« versuchten die Regierungen, diese Friedenssehnsucht mit der Weiterfinanzierung des Krieges zu verbinden. Sie riefen auf zum Kauf von Kriegsanleihen, einer Art Aktien auf künftige Kriegsgewinne.[34]

Viele Kriegsanleiheplakate folgten dem älteren, aus der Historienmalerei abgeleiteten Modell des erzählenden Bildplakats. Anton Hoffmann etwa arbeitete mit der Bindung des Friedens an den eigenen Sieg (Abb. 11):[35] Im Triumph führt der

34 Zu den Kriegsanleiheplakaten vgl. allgemein: Detlef Hoffmann, *Der Mann mit dem Stahlhelm vor Verdun. Fritz Erlers Plakat zur sechsten Kriegsanleihe 1917*, in: Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittig u.a. (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Giessen 1979, S. 101–114; Zeller 1987, S. 173ff.; *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, hrsg. von Rainer Rother, Ausst.-Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin, 1994; *Das letzte Vivat. Plakate und Parolen aus der Kriegssammlung der k. k. Hofbibliothek*, bearb. von Marianne Jobst-Rieder u.a., Ausst.-Kat. Österreichische Nationalbibliothek Wien, 1995. – Zu den Friedensmotiven auf Postkarten im Ersten Weltkrieg vgl. Hagenow 1994, S. 16–18, 34f., Nrn. 60–71.

35 Anton Hoffmann, »Zeichnet Kriegsanleihe. Gewerbebank Ulm«, 1918, Plakat: Farblithographie, 36 x 27,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. XIX A/b 23; Zeller 1987, S. 177, 188, Abb. 57. – Vgl. das noch erzählerischer angelegte Pendant, auf dem der deutsche Soldat wie ein Heiliger Georg zu Pferd den Drachen besiegt, um die Jungfrau, die gefesselte Friedenspersonifikation, zu befreien; Anton Hoffmann, »Zeichnet Kriegsanleihe. Gewerbebank Ulm«, 1918, Plakat: Farblithographie, 35,5 x 27,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. XIX A/b 22.

Abb. 12: F. H. Ehmcke, »Kaiser- und Volksdank für Heer und Flotte«, 1918, Plakat: Lithographie, 44,5 x 30 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. XIX A/a 42.

deutsche Soldat die befreite Personifikation zu Pferd heim; sie trägt in der einen Hand den Palmzweig des Sieges und in der anderen die Friedenstaube.

Propagandistisch nutzen liess sich auch die modernere Form, das einzelne Motive hervorhebende Sach- oder Symbolplakat. Auf signalrotem Grund wird die weisse Taube mit dem Ölzweig des Friedens von der eisernen Faust der militärischen Stärke getragen (Abb. 12).[36] Wie auf Plakaten der Gegenwartskunst ist das Signet graphisch reduziert, wobei die altdeutsche Frakturschrift des Textes aber zeigt, dass es um einen überlieferten, nationalen Gehalt geht. Dynamischer, den Eindruck schneller Bewegung durch Ausschnitte vermittelnd, war das Plakat von Karl Sigrist, auf dem der deutsche Reichsadler der Friedenstaube im Flug gewissermassen Geleitschutz gibt.[37] Auch hier verwies der holzschnittartige Stil der Zeichnung auf einen angeblich spezifisch »deutschen« Grundzug der Kunst, die in diesem Sinne auch im deutschen Nationalismus ideologisch missbraucht worden ist.[38]

Diese Dimension des Missbrauchs und der Verkehrung ihres positiven Gehalts prägt die Verwendung der Friedenstaube in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts generell. Nach dem Ersten Weltkrieg diente sie dazu, das Scheitern von Friedensbemühungen oder den Missbrauch des Friedensbegriffs zu bezeichnen.[39] Das berühmteste Beispiel hierfür ist eine Fotomontage von John Heartfield (Abb. 13)[40] zur Abrüstungskonferenz des Völkerbundes 1932 in Genf. Zu dieser Konferenz erschien eine offizielle Plakette, die einen Ölzweig vor einem zerbrochenen Schwert zeigt, sowie eine Briefmarke mit der Taube über zerbrochenem Schwert. Nachdem eine Demonstration vor dem Völkerbundspalast in Genf zu Zusammenstössen mit der Polizei geführt und Tote und Verwundete unter den Demonstranten gefordert hatte, kehrte Heartfield das offizielle Emblem um, indem er die Taube von einem Bajonett durchbohrt zeigte. Sie ist hervorgehoben vor dem schwarzen Himmel über dem Völkerbundspalast, über dem eine Hakenkreuzfahne weht. Der Hals ist

Hans-Martin Kaulbach

36 F. H. Ehmcke, »Kaiser- und Volksdank für Heer und Flotte«, 1918, Plakat: Lithographie, 44,5 x 30 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. XIX A/a 42; Zeller 1987, S. 194. – Zum Motiv der »Eisernen Faust« vgl. Klaus Wolbert, *Agitationsstil und Ikonographie politischer Plakate in der Weimarer Republik*, in: Politische Plakate der Weimarer Republik 1918–1933, Ausst.-Kat. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1980, S. 18f.; Hagenow 1994, S. 44.

37 Karl Sigrist, »Zeichnet Kriegsanleihe«, 1918, Plakat: Lithographie, 139,5 x 95,2 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. XIX A/b 15; Märker 1981, S. 18ff.; Diederich/Grübling/Trapp 1983, o.S. (Abb. 4); Zeller 1987, S. 177, 188f. (Abb. 87); Zeller 1988, S. 206f.; Malhotra 1988, Nr. 21.

38 Vgl. *Dürers Gloria*, bearb. von Berthold Hinz, Ausst.-Kat. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kunstbibliothek, Berlin 1971, S. 40ff.

39 Eine Ausnahme ist Paul Klee, »Mit der herabfliegenden Taube«, 1918, verschollen; O. K. Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a.M. 1981, S. 69, 77, Abb. 27.

40 John Heartfield, »Der Sinn von Genf«, Photomontage, Titelblatt der *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, Nr. 48, 1932; März 1981, auch zum folgenden; *John Heartfield*, Ausst.-Kat. Akademie der Künste zu Berlin, Altes Museum u.a., Berlin 1991, Nrn. 223–224 (Farbabb. 88a–b).

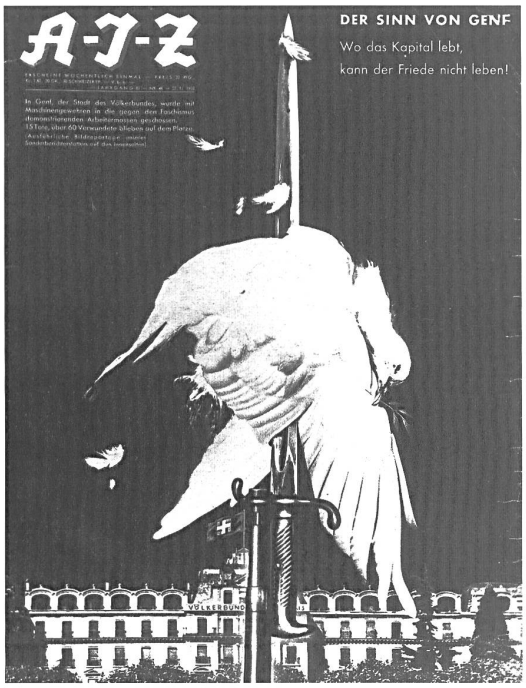


Abb. 13: John Heartfield, »Der Sinn von Genf«, 1932, Photomontage, Titelblatt der AIZ, Nr. 48.

Abb. 14: C. Reiser, »Geist und Kultur schaffen die Verständigung unter den Völkern«, 1946, Plakat: Lithographie, 87,5 x 124 cm.

abgeknickt, die Flügel hängen herunter, und einige Federn, die noch in der Luft schweben, zeigen, dass die Gewalttat nur einen Augenblick zurückliegt. Bewusst hat Heartfield den Kontrast der Stofflichkeit des verletzlichen Lebewesens zu dem kalten Stahl der Waffe eingesetzt, um die in der Symboltradition ausgeprägten Anmutungen von Reinheit, Zartheit, Unschuld und Geistigkeit zu evozieren. In den zahlreichen Würdigungen dieser Montage wird jedoch meist übersehen, dass die Taube auch den Ölzweig im Schnabel hält.

Ging es Heartfield in dieser Darstellung darum, die Zerstörung einer Friedenshoffnung mit der Taube zu verbildlichen, so arbeitete er in der Fotomontage für eine Exilzeitung geradezu umgekehrt.[41] Ein Adler sitzt auf zwei Kanonenrohren, die mit »Krupp« und einem Hakenkreuz gekennzeichnet sind, und hält eine Taube mit dem Ölzweig vor sich. Die Taube ist hier jedoch nicht mehr als eine flache Hülle. Mit der schon aus den Plakaten im Ersten Weltkrieg bekannten Motivkombination von Adler und Taube führt Heartfield einen Tarnungsversuch vor, den die Betrachter durchschauen und »entlarven« können. Die Leser sollten erkennen, dass Hitlers Friedensrhetorik der Verschleierung der Kriegsvorbereitung diente.

Die »Wiederentdeckung« der Friedenstaube

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer Wiederbelebung biblischer und antiker Motive. Diese standen für Versöhnung, für den Aufbau verinnerlichter moralischer Werte und einer Kultur, die in Formen der gemässigten Moderne eine traditionelle Bildung beschwört und dabei politische Dimensionen bewusst ausklammert.[42] Charakteristisch für diese ins allgemeine gewendete Stilisierung einer Heilsbotschaft ist der Holzschnitt »Noah« von Gerhard Marcks.[43] Die Collage »Friedenstaube« von Hannah Höch[44] zählt in den Nachkriegsjahren zu

41 John Heartfield, »Bild ohne Worte«, in: *Volks-Illustrierte*, Nr. 9, 3.3.1937, S. 141; März 1981, Nr. 17; Märker 1981, S. 20; Kaulbach 1987, Nr. 107.

42 Vgl. *Schrecken und Hoffnung. Künstler sehen Frieden und Krieg*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle u.a., 1987/88, S. 38 (Werner Hofmann); vgl. auch *Grauzonen-Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955*, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin, 1983.

43 Gerhard Marcks, »Noah«, 1948, Holzschnitt, 20,1 x 20 cm; abgebildet auf dem Umschlag von: Rolf Italiaander/R. Benninghoff, *»... und liess eine Taube fliegen.« Almanach für Kunst und Dichtung*, Reinbek 1948; Ausst.-Kat. Unna 1988, Nr. 90; Kurt Lammek, *Gerhard Marcks. Das druckgraphische Werk*, Stuttgart 1990, Nr. H 194 (mit Lit.).

44 Hannah Höch, »Friedenstaube«, 1945–1947, Collage, 22,5 x 22,8 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin; *Hannah Höch 1889–1978*, Ausst.-Kat. Berlinische Galerie Berlin, 1989/90, Abb. S. 129.

Abb. 15: Pablo Picasso, »Congrès Mondial des Partisans de la Paix«, Paris 1949, Plakat: Lithographie, 60 x 40 cm und 120 x 80 cm.

45 C. Reiser, »›Geist und Kultur schaffen die Verständigung unter den Völkern‹. Die Gewerkschaft der geistig u. kulturell Schaffenden«, 1946, Plakat: Lithographie, 87,5 x 124 cm; *Zwischen Kaltem Krieg und Wirtschaftswunder*, Ausst.-Kat. Münchner Stadtmuseum, 1982/83, Nr. 1 (Farbabb.).

46 Pablo Picasso, »Congrès Mondial des Partisans de la Paix«, Paris 1949, Plakat: Lithographie, 60 x 40 cm und 120 x 80 cm; Mourlot 141; Bloch 583; Cwiklitzer 68; Diederich/Grübling 1982, Nr. 30; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 33 (Farbabb.); François Gilot/Carlton Lake, *Leben mit Picasso*, München 1965, S. 259; Zeller 1988, S. 209; Ullmann 1993, S. 427; Hirner 1993, S. 11; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 1 (Farbabb.).

47 Hirner 1993, S. 11. Quellen zum Beitritt Picassos und zu seinem Verhältnis zur KPF bei Ullmann 1993, S. 394f.; vgl. auch Spies 1993, S. 41–44.

48 Picasso nahm an vier Friedenskongressen teil: 1948 in Wroclaw, 1949 in Paris, 1950 in Sheffield und 1951 in Rom; Ullmann 1993, S. 394 und 551, Anm. 746. Der Angabe bei Diederich/Grübling 1982, unter Nr. 30, zufolge wurde Picasso Mitglied des 1949 gegründeten Weltfriedensrates.

49 Pablo Picasso, »La colombe«, 9.1.1949, Lithographie, 54,5 x 70 cm; Mourlot 141; Bloch 583; Güse/Rau 414; Françoise Gilot/Carlton Lake, *Life with Picasso*, New York/Toronto/London 1964, S. 255f.; abgedruckt auch bei Marily McCully, *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, London 1981, S. 240.

50 »In seiner Volière hielt sich Matisse in Gesellschaft vieler exotischer Vögel vier grosse Mailänder Tauben. [...] Eines Tages sagte er zu Pablo: Ich müsste Dir eigentlich die Tauben schenken, weil Du schon einmal ganz ähnliche gemalt hast. Wir nahmen sie mit nach Vallauris. Eine von ihnen erlebte eine ruhmreiche künstlerische und politische Karriere.« Gilot/Lake 1965 (wie Anm. 46), S. 240; zitiert bei Güse/Rau, S. 247, zu Nr. 414, und bei Hirner 1993, S. 11 und 24, Anm. 8.

51 »Armer Aragon«, soll Picasso angemerkt haben, »er weiss nichts über Tauben. Und was die sanfte Taube betrifft, was ist das für ein Märchen! Es gibt kein grausameres Tier. Ich hatte ein paar hier, und sie pickten eine arme kleine Taube tot, weil sie sie nicht mochten. Sie hackten ihr die Augen aus und rissen sie dann in Stücke. Es war schrecklich. Wie verträgt sich das mit einem Symbol des Friedens?« Hirner 1993, S. 11; dort zitiert nach Arianna Staasinopoulos Huffington, *Picasso. Genie und Gewalt. Ein Leben*, München 1988, S. 365f.

52 Spies 1993, S. 42. Vgl. Staasinopoulos Huffington 1988 (wie Anm. 51), S. 363: »Aragon hatte die Taube zum Symbol erklärt und die Lithographie in ein Plakat für den Frieden verwandelt.« Kritisch dazu Hirner 1993, S. 11.

53 »Ich entsinne mich eines Mittagessens in seinem Atelier am Tag der Eröffnung des Pariser Weltfriedenskongresses. Am selben Tag wurde Pablo eine Tochter gegeben, welcher er den Namen Paloma, die Taube, gab. Am Tisch waren wir zu dritt: Picasso, Eluard und ich. Zuerst sprachen wir über Tauben. Pablo erzählte, wie sein Vater, der als

den Ausnahmen: Scharf begrenzt hebt sich die fliegende Taube von den Kanonenrohren, den Vernichtungsinstrumenten, und einer metallisch erstarrten Welt ab.

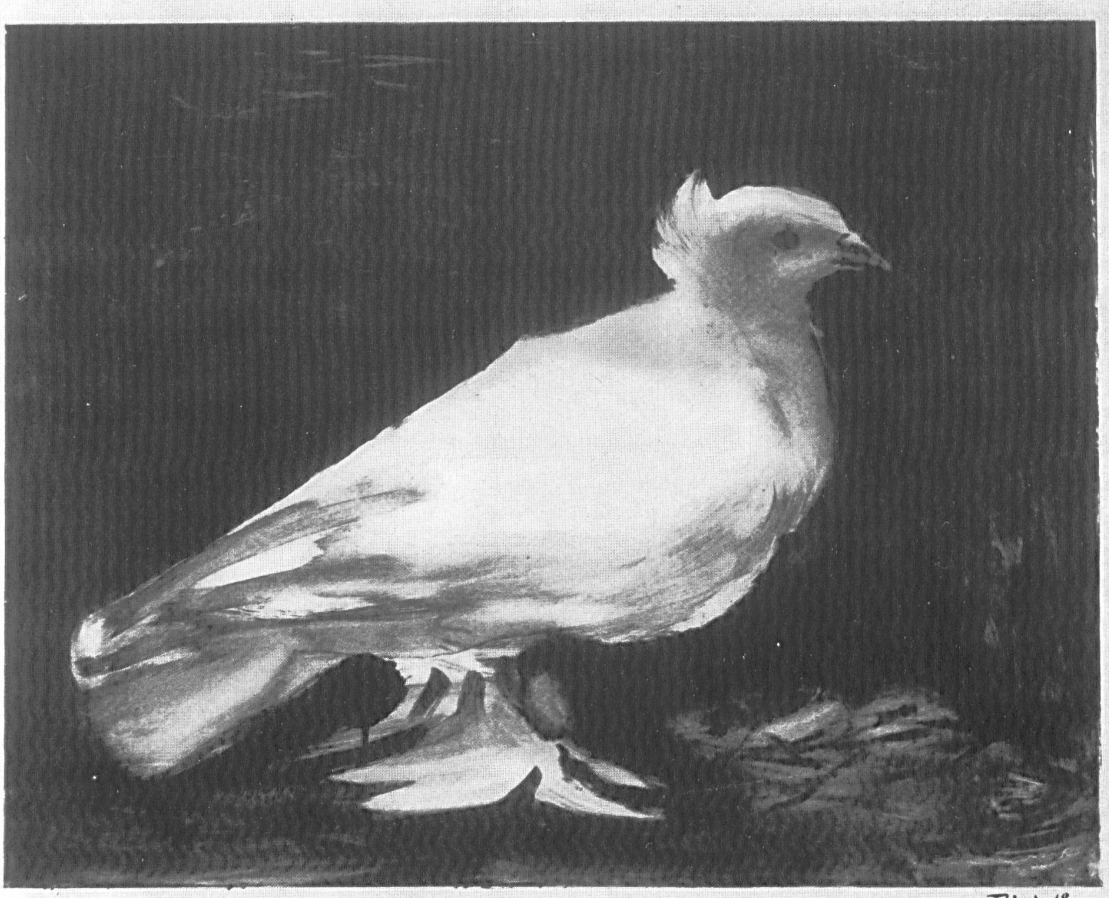
Mit dem kulturellen Rückverweis arbeitet dagegen auch das Plakat »Geist und Kultur« von 1946 (Abb. 14): Für die Kultur steht die ionische Säule, die intakt ist.[45] Sie bezeichnet also nicht den Zusammenbruch der Kultur durch Nationalsozialismus und Krieg, sondern den gelungenen Beginn des kulturellen Wiederaufbaus, für den mit dem Zitat der Antike gewissermassen ein tragender Pfeiler bereitsteht. Die Strahlen der aufgehenden Sonne zeigen den Anbruch einer neuen Zeit und verkünden eine »goldene Zukunft«. Für den Geist steht die Taube, deren Ölzweig auch gleich angibt, welche Botschaft er bringt: »Verständigung unter den Völkern«.

Das Beispiel zeigt, dass es nicht erst Picasso war, der die Friedenstaube nach dem Zweiten Weltkrieg wieder populär machte. Eher stellt sich die Frage, wie Picasso sie verändert hat und welche Stellung seine Arbeiten in der Geschichte des Friedensplakats einnehmen. Bereits an seinem ersten Plakat für die Friedensbewegung (Abb. 15)[46] lässt sich ablesen, wie Picasso von den in der Plakatkunst etablierten Methoden graphischer Schematisierung abweicht. Sein Bild in der oberen Hälfte ist von dem typographisch einfach gestalteten Text in der unteren strikt getrennt. Indem er jedoch die Form öffnet, gibt er der Taube gewissermassen ein graphisches Eigenleben, während alle weiteren Bildelemente reduziert sind.

Den Auftrag zu diesem Plakat für den Weltkongress der »partisans de la paix« in Paris erhielt Picasso im Winter 1948/49 von der Kommunistischen Partei Frankreichs, der er nach der Befreiung von der deutschen Besatzung 1944 beigetreten war.[47] Auf Einladung Ilja Ehrenburgs hatte er bereits am Weltfriedenskongress in Wroclaw 1948 teilgenommen.[48] Louis Aragon suchte ihn kurz vor Beginn des Kongresses 1949 im Atelier auf und wählte aus einer Mappe mit Lithographien das Blatt mit der Taube aus, das nach Auskunft von Françoise Gilot noch am selben Tag für den Druck des Plakats verwendet wurde.[49] Als »Modell« für die Lithographie diente Picasso eine lebende Mailänder Ziertaube, die er während des Krieges von Henri Matisse geschenkt bekommen hatte.[50] Picasso sprach selbst auf dem Kongress, und für seine und Françoise Gilots Tochter, die während des Kongresses geboren wurde, wählte er den Namen »Paloma«.

Die Picasso-Forschung tut sich bis heute schwer mit der Friedenstaube. Stets wird angeführt, die Taube habe eigentlich gar nichts mit dem Frieden zu tun, sondern sei schon vor den Plakaten im Werk Picassos vorhanden gewesen und habe andere Bedeutungen. Als Zitat beliebt ist eine Äusserung Picassos, dass Tauben eigentlich grausame Tiere seien.[51] Werner Spies, der führende Picasso-Experte, formuliert diesen Vorbehalt folgendermassen: »Es handelt sich nicht um einen Auftrag, sondern um einen Akt der Taufe. Picasso hatte nie daran gedacht, dieses Motiv als politisches Emblem anzubieten.«[52] Dies mag für Picassos erstes Taubenplakat von 1949 gelten, aber nur dafür. Es bleibt unberücksichtigt, dass nach Ilja Ehrenburgs Erinnerungen Picasso durchaus an der Wahl der Taube für das Plakat mitbeteiligt gewesen sein dürfte.[53] Verschwiegen werden zudem meist die neun Plakate für die Friedensbewegung – acht davon mit der Friedenstaube, die Picasso in den Jahren bis 1962 geschaffen hat. Ausserdem verwendete er die Friedenstaube in zahlreichen Werken weiter. Ludwig Ullmann nennt sie allesamt »virtuos-wirkungsvolle Gebrauchsgraphik ohne besonderen künstlerischen Anspruch«.[54]

Hans-Martin Kaulbach



CONGRÈS MONDIAL
DES PARTISANS
DE LA PAIX

SALLE PLEYEL
20·21·22 ET 23 AVRIL 1949
PARIS

MOURLOT. IMP. PARIS

181

Abb. 16: René Magritte, »Le Thérapeute«, 1937, Öl auf Leinwand, 92 x 65 cm, Paris, Sammlung Baron Joseph-Berthold Urvater.

Maler oft Tauben zeichnete, ihn die Füsse fertigzeichnen liess – der Vater hatte genug von Taubenfüssen. Dann kam das Gespräch auf Tauben im allgemeinen. Picasso liebt Tauben und hat immer welche im Haus. Lachend sagte er, Tauben seien habgierige und streitsüchtige Vögel; er verstünde nicht, wieso sie Friedenssymbol hatten werden können. Dann ging Picasso auf seine Kunsttauben über und zeigte uns an die hundert Entwürfe für sein Plakat; er wusste, dass seinem Vogel der Weltflug bevorstand.« Ilja Ehrenburg, *Memoiren*, Bd. 1, München 1962, S. 308 (zit. nach Diederich/Grübling 1982, unter Nr. 28). – Hirner 1993, S. 11, weist darauf hin, dass dieses Zitat nicht verkürzt als Distanzierung Picassos gelesen werden sollte, sondern als Äusserung zum prinzipiellen »Problem bildlicher Symbolisierungen«.

54 Ullmann 1993, S. 427.

55 Die Anekdote bei Jaime Sabartes, *Picasso. Gespräche und Erinnerungen*, Zürich 1956, S. 48–51 (englisch 1949). Die kritische Aufschlüsselung dazu bei Ernst H. Gombrich, *Psychoanalyse und Kunstgeschichte* [1953], in: Meditationen über ein Steckenpferd, Frankfurt a.M. 1973, S. 68f. – Gombrichs auch methodisch grundlegende Ausführungen sind von der Picasso-Forschung offenbar bis heute nicht rezipiert worden.

56 René Magritte, »Le Thérapeute«, 1937, Öl auf Leinwand, 92 x 65 cm, Paris, Sammlung Baron Joseph-Berthold Urvater; Waldberg 1965 (Farbabb. S. 204); Torczyner 1977, S. 172; Sylvester 1992, S. 275, 288, 336, 435; Sylvester 1992/93, Bd. 2, S. 236, Nr. 427; Ausst.-Kat. Brüssel/Paris 1978/79, Nr. 118. Vgl. »Le Thérapeute I«, 1936, Gouache, 46 x 30 cm, Privatbesitz; Torczyner 1977, S. 172; Ausst.-Kat. Tokio 1988, Nr. 45 (Farbabb.); Sylvester 1992/93, Bd. 2, S. 236, zu Nr. 427.

Hinter solchen Äusserungen wird ein Unbehagen an Picassos bewusstem Umgang mit politischen Symbolen offensichtlich. Als methodische Frage formuliert: Welche Motivation wird bei einem bedeutenden Künstler akzeptiert? Gerne nimmt man Motive an, die in der Persönlichkeit begründet liegen; gerade am Beispiel Picassos zeigt sich, wie viel sich aus der Sexualität oder der Psychologie unterdrückter und verborgener sexueller Motivationen an Interpretation gewinnen lässt.

Es ist daher nicht überraschend, dass als Antwort auf die Frage, welche Bedeutung die Taube für Picasso denn wirklich habe, auch der Ödipus-Komplex herangezogen worden ist. Dem liegt eine Anekdote aus der Kindheit zugrunde: Picassos Vater malte Bilder von Taubenschlägen und hatte als Modell ausgestopfte Tauben zu Hause, die er mit ins Büro nahm. Der junge Pablo wurde, wenn sein Vater ihn zur Schule brachte, von Angst geplagt, nicht wieder abgeholt zu werden. Deshalb versuchte er, Pinsel, Spazierstock oder vor allem die Tauben des Vaters als Pfand zu behalten. Aus der Angst heraus, den Vater zu verlieren, habe sich eine

Hans-Martin Kaulbach

starke Bindung an das »phallische« Symbol der Taube entwickelt. Pablo begann später, selbst Tauben zu malen, liess den väterlichen Familiennamen Ruiz fallen, um allein den mütterlichen, Picasso, anzunehmen. Daraus wäre zu folgern, dass ein ödipaler Wunsch als Motivation hinter den in seinem Werk immer wiederkehrenden Tauben steckt.[55]

Eine solche Rückführung der politischen Dimension von Kunstwerken auf psychoanalytische Deutungsmuster ist in der Kunstgeschichte der Moderne äusserst beliebt. Es gibt tatsächlich auch Gemälde, die diese Deutung von Picassos Tauben zu illustrieren scheinen. Der »Therapeut« von 1936 (Abb. 16)[56] ist eine sitzende paternale Figur mit verdecktem Kopf – das Individuum also ausgeblendet – und einem Taubenkäfig als Körper, der mit dem Spazierstock schliesslich fast alle Attribute von Picassos Vater aus der Anekdote hat. Allerdings stammt das Bild nicht von Picasso, sondern von René Magritte, der in dieser Aufmachung auch selbst für eine Photographie posiert hat.[57] Das Gemälde mit dem bezeichnenden Titel »Die grosse Familie« zeigt einen hinter dem Horizont auffliegenden, monumentalen Vogel über bewegter See, dessen Umriss den Himmel öffnet.[58] Entwickelt hat Magritte diesen Vogel als Bild auf der Staffelei in der Darstellung des Malers bei der Arbeit,[59] weiterverarbeitet beispielsweise als Schatten einer nackten Frau auf der Wand.[60] – Es ist hier nicht der Ort, nach der Thematik verdrängter familiärer Obsessionen im Werk Magrittes zu fragen, zumal es gerade im Gegenteil darum geht, vor verkürzten psychologischen Rückschlüssen zu warnen. Allerdings sei die Frage gestellt, ob die psychoanalytischen Interpretationen der Taube bei Picasso aus der Analyse seiner Werke gewonnen oder nicht vielmehr von solchen Bildern Magrittes abgezogen sind.

Picassos Weiterentwicklungen der Friedenstaube

Die erste Phase von Picassos Beitrag zur Entwicklung des Friedensplakats, in den fünfziger Jahren, lässt sich als »Isolierung und graphische Dynamisierung des Motivs« beschreiben. Die Abhängigkeit des Symbols vom Kontext war Picasso bewusst, deshalb arbeitete er an verschiedenen Möglichkeiten, die Taube in weiteren Zusammenhängen einzusetzen. Sein zweites Friedensplakat (Abb. 17)[61] schuf er für das »Internationale Jugendtreffen für Frieden und ein absolutes Verbot der Atomwaffen« 1950 in Nizza. Sinnfällig wird hier seine Mailänder Taube von zwei Jugendlichen gehalten. Da Picasso das Motiv der Bewegung als Merkmal der Friedenstaube zu jenem Zeitpunkt noch nicht ausgebildet hatte, war ein zusätzliches Zeichen zur eingrenzenden Klärung des Bedeutungsgehalts notwendig. Deswegen fügte er im Hintergrund den traditionellen Ölzweig ein.[62]

Im gleichen Jahr begann er mit langen Reihen von Versuchen, die Taube in erweiterte Friedenssymbole zu verwandeln. Aus 29 Zeichnungen, in denen er die Taube und ein weibliches Gesicht ineinanderschob und den Ölzweig der Taube mit dem Blütenkranz der Frau identifizierte, entstand das Buch »Das Antlitz des Friedens«, zu dem Paul Eluard die Verse schrieb.[63] Die Variationsbreite der Zeichnungen reicht dabei von der schlichten Kombination über die Überlagerung der Formen mittels mehrfacher Funktion einer Linie als Kontur zweier Gegenstände bis zur Durchdringung. Teilweise kamen weitere Motive – Ähren und Sonnenstrahlen –

57 René Magritte, »Dieu, le huitième Jour«, Photographie, 1937, in der Mappe »La Fidélité des Images«; Torczyner 1977, S. 172, Abb. 357, vgl. Abb. 358–361; Ausst.-Kat. Tokio 1988, S. 179, Nr. 161-12.

58 René Magritte, »La grande famille«, 1963, Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm, Foundation for Investment in Modern and Contemporary Art; Roque 1983, S. 113f.; Ausst.-Kat. Brüssel/Paris 1978/79, Nr. 171; Ausst.-Kat. Tokio 1988, Nr. 139 (mit Lit., Farbabb.); Sylvester 1992, S. 423; Sylvester 1992/93, Bd. 3, S. 380f., Nr. 972. Bei Waldberg 1965 (Farbabb. S. 124), Schneede 1975, S. 64 und Torczyner 1977, S. 115 ist als Entstehungsjahr 1947 angegeben; diese Datierung wird im Werkverzeichnis von Sylvester nicht bestätigt.

59 René Magritte, »La Clairvoyance«, 1936, Öl, 54 x 65 cm, Privatbesitz; Sylvester 1992, S. 423 (Farbabb. S. 191); Sylvester 1992/93, Bd. 2, S. 230, Nr. 419.

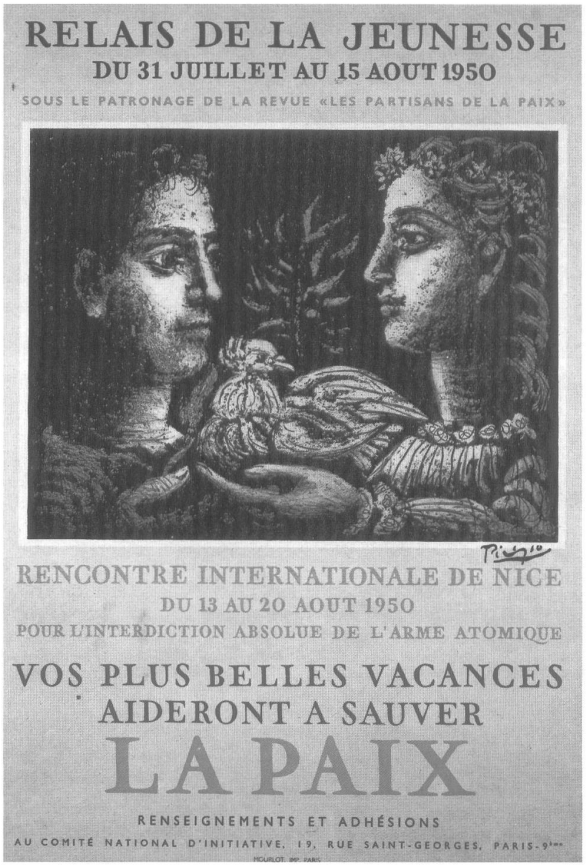
60 René Magritte, »Le Principe d'Incertitude«, 1944, Öl auf Leinwand, 65 x 51 cm, Privatbesitz Brüssel; Waldberg 1965 (Abb. S. 255); Roque 1983 (Abb. 27); Sylvester 1992, S. 328, 431; Sylvester 1992/93, Bd. 2, S. 334, Nr. 557; bes. Torczyner 1977, S. 159, Abb. 326.

61 Pablo Picasso, »Relais de la Jeunesse«, 1950, Plakat: Lithographie, 120 x 80 cm; Czwiklitzer 6, 71; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 77; Ullmann 1993, S. 427f.; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 2. – Zunächst wurde eine kleine Auflage separat von Zink gedruckt, die Plakatauflage dann nach dem Umdruck auf Stein. Mourlot 188; Bloch 675; Güse/Rau 503; Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 85; *Picasso in der Staatsgalerie Stuttgart*, Ausst.-Kat. 1981, Nr. 20; *Picasso im Sprengel Museum Hannover*, Ausst.-Kat. 1986/87, Nr. 217 (mit Lit.). – Ein bisher unbekannter Probedruck des I. Zustands bei Stolzenburg 1994, Nr. IX (entspricht Güse/Rau 502 A).

62 Hirner 1993, S. 12; Ullmann 1993, S. 427 schreibt falsch: »im Hintergrund ein kleiner Baum«.

63 Picasso/Eluard, Le Visage de la Paix, 1951. Die Zeichnungen sind alle mit »5.12.50« datiert. – Als Beilage für die Vorzugsausgabe des Buchs entstand die Lithographie »Le Visage de la Paix«, 29.9.1951; Mourlot 203; Bloch 687; Güse/Rau 537; Goeppert/Goeppert-Frank/Cramer 62 (mit Lit.); Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 117; Knirim 1981, S. 31–33; Diederich/Grübling 1982, Nr. 35–36. – Knirims Rückführung auf antike »Gorgonenhäupter« ist, trotz seiner interessanten Trouvaillen von Arbeiten Gustave Courbets und Ferdinand Khnopffs als Vermittlungsstufen, wiederum nur zu verstehen als Resultat ungenauer Betrachtung und mangelnder Vergleiche, selbst innerhalb von Picassos Œuvre. Picassos Motiv ist hier ausserdem das Gegenteil des Gorgonenhauptes: ein humanes Antlitz. – In diesen Zusammenhang gehört auch eine Zeichnung vom September 1951: »Le Visage de la Paix«, Bleistift, 51 x 66 cm, Paris, Musée Picasso, Nr. 1416; nicht bei Zervos; Ullmann 1993, S. 434, Abb. 402. – In der Reihe »Deux figures et colombe«, Farbstiftzeichnungen vom September 1956, nahm Picasso dieses Verfahren nochmals auf: Ausgehend von zwei jungen Frauen, die wie auf »Jeunesse« vor sich die Taube halten (die hier den Ölzweig im Schnabel trägt), schiebt er die Gesichter ineinander und integriert die Taube oben in Haar und Stirnen der Figuren; Zervos, Bd. 17, 175–180.

Abb. 17: Pablo Picasso, »Relais de la Jeunesse«, 1950, Plakat: Lithographie, 120 x 80 cm.



hinzu. Anlass für die Entstehung der Arbeit war der dreissigste Jahrestag der Gründung der Kommunistischen Partei Frankreichs. Aber obwohl Picasso das erweiterte Friedenssymbol der Partei zu ihrem Geburtstag schenkte, veröffentlichte es diese nie. Lediglich einmal, für ein Plakat zum Friedenskongress 1952 in Wien (Abb. 18),[64] wurde »Das Antlitz des Friedens« als Motiv verwendet. Bezeichnenderweise handelte es sich dabei um eine derjenigen Zeichnungen, bei denen die Metamorphose nur leicht angedeutet ist und die Gegenstände noch weitgehend getrennt zu sehen sind. Das Bild ist hier wesentlich stärker vom Text abgesetzt als auf den anderen Plakaten und zudem durch eine Rahmenlinie geradezu eingezwängt.

Die Kommunistische Partei, die Picasso 1950 den Leninpreis verlieh, hatte in der Tat Schwierigkeiten mit seiner Kunst.[65] Die Zergliederung der menschlichen Gestalt, etwa im Gemälde »Guernica« von 1937, stiess ebenso auf Ablehnung wie die vergleichsweise leicht lesbaren Metamorphosen von Taube und Gesicht. Auch an Picassos zweitem Plakat für den Friedenskongress in Wien 1952 zeigten sich die Probleme, die seine politischen Auftraggeber mit der formalen Weiterentwicklung der Friedenstaube hatten. Als Motiv wählte Picasso eine auffliegende Taube, der ein Regenbogen hinterlegt war. In der ersten Variante waren die Körperformen vereinfacht und zu weissen, schwarz konturierten Schemen fragmentiert.[66] Die zweite Variante mit einer detailgetreu gezeichneten Ziertaube vor dem Regenbogen kam ebenfalls nicht zum Einsatz.[67] Was schliesslich als Plakat Verwendung fand, war eine Taube nicht vor, sondern getrennt über dem Regenbogen.[68]

Hans-Martin Kaulbach

64 Pablo Picasso, »Congrès des Peuples pour la Paix«, 1952, Plakat: Offset, 79 x 59,5 cm; Czwiklitzer 76; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 5; Hirner 1993, S. 13. – Vorlage war Zeichnung IX der Folge »Le Visage de la Paix«.

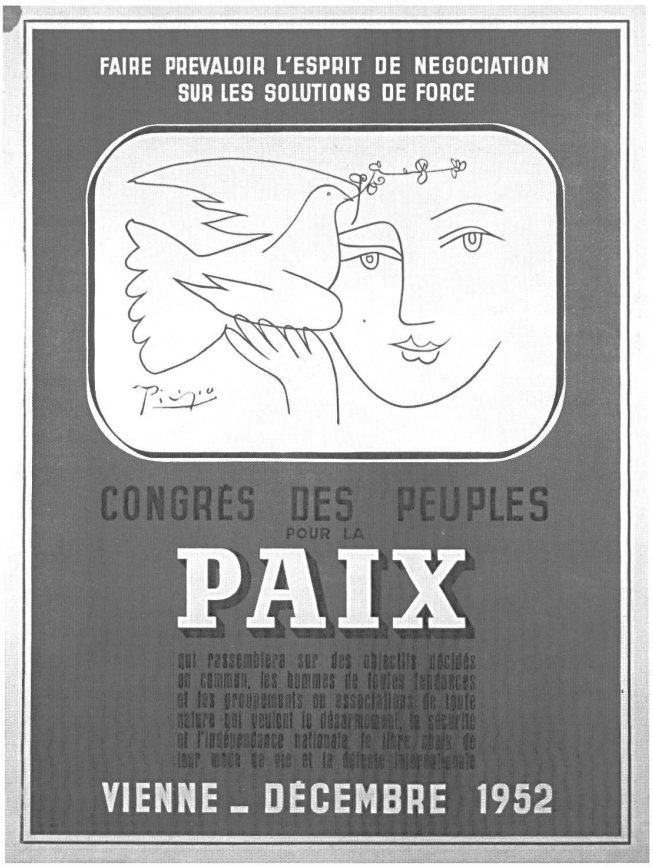
65 Vgl. hierzu vor allem Spies 1993; Ullmann 1993; Hirner 1993.

66 Pablo Picasso, »La colombe volant à l'arc-en-ciel«, 23.10.1952, Lithographie; Mourlot 215; Güse/Rau 549; Diederich/Grübling 1982, Nr. 73 (Farbabb.); Hirner 1993, S. 13. – »Auf die abstrakte Zeichnung einer fliegenden Taube, deren einzelne Formfragmente die Dynamik des Flugs anschaulich machen, reagierten die Genossen mit den Worten: Schaut! Eine in Stücke gebrochene Taube!« Hirner 1993, S. 13 (dort zitiert nach Rodrigo, Bd. 3, S. 1618).

67 Pablo Picasso, »Colombe volant (à l'arc-en-ciel)«, 10.10.1952, Lithographie; Bloch 712; Güse/Rau 548; Hirner 1993, S. 14; vgl. Mourlot 1356.

68 Pablo Picasso, »Congrès des Peuples pour la Paix«, Wien, 12.–18.12.1952, Plakat: Farb-Photo-Lithographie, 120 x 80 cm; Czwiklitzer 78; Diederich/Grübling 1982, Nr. 73 (Farbabb.); Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nrn. 16 und 16bis; Hirner 1993, S. 13 (Abb. 12). – Die Taube wurde nach einer Aquatinta-Radierung reproduziert: »Pigeon en vol«, 1952, 49,8 x 64,5 cm; Geiser/Baer, Bd. 4, S. 196, Nr. 898; Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 88.

Abb. 18: Pablo Picasso, »Congrès des Peuples pour la Paix«, 1952, Plakat: Offset, 79 x 59,5 cm.



Auch andere Variationen der »argumentierenden« Symbolerweiterung, etwa die Taube im Kreis umschlungener Hände, konnte Picasso zwar als Lithographien für den Kunstmarkt produzieren, nicht jedoch als Plakat für den Kongress in Wien 1952 verwenden, für den sie eigentlich entworfen worden waren.[69] Die KPF wollte »plakative« Eindeutigkeit, wie sie in den ersten Plakaten vermeintlich gegeben war.[70] Akzeptiert wurde nur, was sich direkt propagandistisch verwerten liess. In einer Zeichnungsfolge von 1961, die wieder beim »Antlitz des Friedens« ansetzt, überlagerte Picasso die Friedenstaube mit dem Gesicht des sowjetischen Kosmonauten Yuri Gagarin, der als erster Mensch die Erde im All umflog. Eine dieser Zeichnungen schmückte dann, vergrössert, das Podium eines politischen Kongresses.[71]

An den ab 1950 entstandenen Arbeiten ist abzulesen, dass Picasso die Taube nicht als allgemeines Symbol für Frieden auffasste, sondern ihre spezifische Bedeutung als Erkennungszeichen für die Friedensbewegung beibehalten wollte. Deutlich wird dies vor allem da, wo sie in Darstellungen des Kampfes gegen Krieg und Rüstung einbezogen ist. Direkt in diesem Kontext steht die Zeichnung »Kämpfer für den Frieden« von 1951.[72] Wie ein neuer Herkules tritt der Friedenskämpfer gegen das Rüstungsungeheuer an, das moderne Bild des technisierten Krieges.[73] Er trägt einen Schild mit einem menschlichen Antlitz, hinter dem die Taube geborgen ist. Dieses aus dem »Antlitz des Friedens« entwickelte wappenartige Symbol ist nicht eigentlich als Schutzschild in die Bildhandlung einbezogen, sondern eher nach aussen gewendet als Erkennungszeichen für die Betrachter.

69 Pablo Picasso, »Les mains liées«, 25.9.1952, Lithographien; Mourlot 210–213; Bloch 708–711; Güse/Rau 543–546; Hirner 1993, S. 14. – Verwendet wurde die erste dieser Lithographien allerdings 1965 für ein Theaterplakat; Czwiklitzer 261; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 13.

70 »Es geschah, dass man sein Werk niederschrie, es rücksichtslos mit Füssen trat, besonders und gerade von seiten der Genossen und Freunde, während die Taube seines Heiligen Geistes ihm den Internationalen Friedenspreis eintrug. [...] Nie wurde er so geliebt, und nie wurde er so verkannt geliebt. Man beweihräucherte die Friedenstaube. Aber zugleich hielt man ihm die Friedenstaube vor: Warum malt er nicht alles so wie die Friedenstaube?« Hélène Parmelin, *Bei Picasso*, Berlin 1962, S. 169f. (zit. nach Ullmann 1993, S. 434). – Die Rezeption der Friedenstaube setzte jedoch bald ein. Von den 48 für ein Mappenwerk ausgewählten Einsendungen moderner Graphik zu einem Wettbewerb, der für die Internationale Buchkunst-Ausstellung 1959 in Leipzig ausgeschrieben war, zeigten 14 eine Friedenstaube; *Frieden der Welt. Internationale Grafik*, Dresden: Verlag der Kunst, 1959.

71 Pablo Picasso, »Étude pour Youri Gagarine«, 1961; Zervos, Bd. 19, 438–460; *Je suis le cahier. The Sketchbooks of Picasso*, hrsg. von Arnold und Marc Glimcher, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 1986, Nr. 148. – Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 27, Photo: Verwendung einer Zeichnung als Dekoration eines politischen Kongresses.

72 Pablo Picasso, »Kämpfer für den Frieden«, 5.10.1951, Feder in Tusche, 65 x 50 cm, Umschlagentwurf für die Zeitschrift »Démocratie Nouvelle«; Roy 1954, Abb. S. 115 unten (S. 115–118 die Folge von VII numerierten Blättern); Diederich/Grübling 1982, Nr. 64 (vgl. Nrn. 63, 65); Ullmann 1993, S. 429, Abb. 394 (vgl. Abb. 395). – Eine 1968 zur Unterstützung der Anti-Vietnamkriegs-Bewegung von Mourlot gedruckte und von Picasso signierte Offsetlithographie nach Blatt V der Folge bei Ullmann 1993, S. 456 (Abb. 423); Probedruck bei Stolzenburg 1994, Nr. XII; vgl. Czwiklitzer 325.

73 Vgl. Kaulbach 1987, Kapitel II.2. Zur Verwendung auf Demonstrationen in den 80er Jahren vgl. Kaulbach 1994, S. 48f.

Abb. 19: Pablo Picasso, »Paix, Désarmement. Pour le Succès de la Conférence au Sommet, Paris, Mai 1960«, Plakat: Farblithographie, 120 x 80,5 cm.

1952 tritt dieselbe Figur in den monumentalen Gemälden, mit denen Picasso die während der französischen Revolution säkularisierte romanische Schlosskapelle in Vallauris in Südfrankreich zum »Tempel des Friedens« umgestaltete, wieder auf.[74] Der »Friedenskämpfer« hält der destruktiven Gewalt des archaischen Kriegswagens einen Schild entgegen, dessen Emblem aus dem »Antlitz des Friedens« abgeleitet ist. Anders als in den ersten Entwürfen, bei denen der »Friedenskämpfer« noch vehement auf den Kriegsdämon einschlägt, wählte Picasso für die Endfassung eine abwartende Haltung. Er vermied damit das Bild eines gewaltsamen Kampfes gegen den Krieg, gab zudem der Figur die Waage der Gerechtigkeit in die Hand, so dass deutlich werden soll, mit welchem nicht-aggressiven Programm der Krieg zu bekämpfen ist.[75]

Den Frieden schilderte Picasso als arkadische Welt, wobei er auf Motive des »Goldenen Zeitalters« zurückgriff.[76] Allerdings mit Irritationen und Paradoxien: Das Dichterross Pegasus zieht den Pflug, die Vögel sind im Aquarium, die Fische im Käfig. Die Trennung von Arbeit, Studium, Musse und Lebensfreude ist aufgehoben, der Friede erscheint als etwas, das noch nicht dagewesen ist, sich in Bildern der Wirklichkeit noch nicht voll fassen lässt, in dem aber alte Ideale aufgehoben sind. Eine Taube gibt es auf diesem Bild nicht; sie bleibt Symbol der Friedensbewegung, und nicht des Friedens selbst.[77] So ist sie, wiederum in einem Kreis, gehalten von vier Menschen verschiedener Hautfarbe, auf dem Bild an der Stirnwand des »Temple de la Paix« zu sehen, das Picasso 1958 über dem verschlossenen ursprüng-

Hans-Martin Kaulbach

74 Pablo Picasso, »Der Krieg«, 1952, Öl auf gebogenen Hartfaserplatten, 470 x 1020 cm, Vallauris, Temple de la Paix; Zervos, Bd. 15, 196; Roy 1954; Keen 1980, bes. S. 469; Diederich/Grübling 1982, Nr. 67f.; Ullmann 1993, S. 403–425, bes. S. 404, 414ff. (Farbabb. S. 418f.); Hirner 1993, S. 21f. – Quellen zur Entstehung der Wandbilder und Zeichnungen bei Roy 1954 und Ullmann 1993.

75 Ullmann 1993, S. 415; am deutlichsten herausgearbeitet bei Hirner 1993, S. 22. – Die Zeichnung (im Carnet Nr. 126), in der die Kombination mit der Waage der Gerechtigkeit versucht wurde, abgebildet bei Roy 1954, S. 100 oben rechts, und bei Ullmann 1993, Abb. 383.

76 Pablo Picasso, »Der Frieden«, 1952 (s. Anm. 74); Zervos, Bd. 15, 197; Kaulbach, 1991, S. 470f.– Zum »Goldenen Zeitalter« vgl. Becker 1993; Hans-Martin Kaulbach, *Bilder des Goldenen Zeitalters in der Kunst*, in: Ausst.-Kat. Das Goldene Zeitalter. Die Geschichte des Goldes vom Mittelalter zur Gegenwart, hrsg. von Tilman Osterwold, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1991/92, S. 190–223, 519–520.

77 Nur auf der am 16.12.1953 entstandenen Zeichnung »Die Zeit des Friedens« ist die fliegende Friedenstaube vor das Sonnensymbol aus dem Wandbild gelegt; Tusche, 50,5 x 66 cm, Paris, Musée Picasso, Nr. 1415; Ullmann 1993, S. 420, Abb. 389.

Abb. 20: Pablo Picasso, »Amnistia«, 6.11.1959, Plakat: Farblithographie, 74,8 x 52 cm.

lichen Eingang anbrachte.[78] Auch auf der Lithographie, die er für die Vorzugsausgabe des Buches von Claude Roy über seine Wandbilder in Vallauris schuf, trägt der »Friedenskämpfer« den Schild mit der Friedenstaube.[79]

Picassos Gestaltung der Friedensplakate

In der zweiten Phase seiner Beschäftigung mit dem Friedensplakat, seit 1960, gestaltete Picasso jeweils das ganze Plakat, also auch die Schrift. Aus der Vielfalt seiner graphischen Formen nutzte er sowohl die Umrisslinie wie die detaillierte Binnenstruktur. Ausgangsmaterial sind nun nicht mehr allein die Lithographien, sondern auch Farbstiftzeichnungen. Für das im Mai 1960 entstandene Plakat (Abb. 19)[80] verwendete er eine ältere Lithographie und ergänzte sie mit einem Regenbogen – wiederum ein biblisches Symbol für den nach der Sintflut erneuerten Bund Gottes mit den Menschen, das in der Bildtradition häufig in Allegorien auf Friedensschlüsse zu finden ist. Zum Mittel der Gestaltung wird nun auch Picassos Handschrift. Mit breitem Pinsel auf den hellen Grund gesetzt, entfalten die blauen Buchstaben geradezu eine visuelle Dominanz über den farbigen Hintergrund des Symbols.

78 Pablo Picasso, »Die Menschheit hält das Symbol des Friedens«, 1958; Ullmann 1993, S. 425 (Farbabb. 423). Vgl. die Zeichnungen vom 13.6.1958; Zervos, Bd. 18, 253–256, 259.

79 Pablo Picasso, »La Guerre et la Paix«, 10.2.1954, Lithographie, 30,8 x 23 cm; Mourlot 245; Bloch 748; Güse/Rau 583; Goeppert/Goeppert-Frank/Cramer 67 (mit Lit.); Ausst.-Kat. Hannover 1986/87 (wie Anm. 61), Nr. 231 (mit Lit.); Diederich/Grübling 1982, Nr. 2; Märker 1981, S. 21, Nr. 9; Ullmann 1993 (Abb. 363). – In einer Zeichnungsfolge von 1953 nahm Picasso die Konstellation »Kämpfer für den Frieden – Kriegsdämon« nochmals auf, entwickelte sie jedoch dahin weiter, dass der Kriegsdämon allein durch die Erscheinung der Friedenstaube (meist im Kreissymbol) stürzt; Zervos, Bd. 16, 16–31; Ullmann 1993, S. 429–432 (Abb. 396–398).

80 Pablo Picasso, »Paix, Désarmement. Pour le Succès de la Conférence au Sommet, Paris, Mai 1960«, 1960, Plakat: Farblithographie, 120 x 80,5 cm, unter Verwendung einer Lithographie vom 10.10.1952; Czwiklitzer 169; Diederich/Grübling 1982, Nr. 75; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Abb. 78; Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 28; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 9. Vgl. Mourlot 214; Bloch 712, 1356; Güse/Rau 547–548.

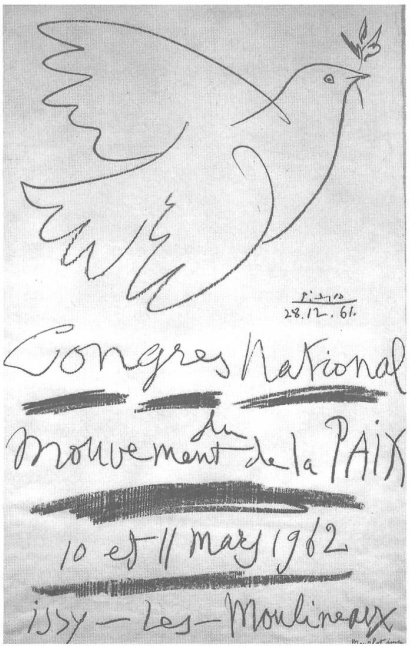


Abb. 21: Pablo Picasso, »Congrès National du Mouvement de la PAIX«, 1962, Plakat: Farb-Photo-Lithographie, 100 x 64,5 cm.

Das Amnestie-Plakat (Abb. 20),[81] 1959 vom Hilfskomitee für die Opfer des Franco-Regimes in Auftrag gegeben, stellt die Friedenstaube in einen erweiterten Bedeutungszusammenhang: Ihr blauer Umriss steht vor den Gitterstäben und dem Gesicht des Gefangenen, lässt aber den Grund offen. Ihr Flug wird zum Symbol für die Hoffnung auf Befreiung der politischen Gefangenen. Das vorletzte Plakat schliesslich, für den Friedenskongress 1962 entstanden (Abb. 21),[82] ist in der Vereinfachung der graphischen Mittel und der Angleichung von Zeichen und Schrift das radikalste. In der Linienführung sind Text und Bild fast gleichwertig behandelt, die blaue Umrisszeichnung der fliegenden Taube erhält ihr Gegengewicht durch die dicken Unterstreichungen, die an die Stelle des farbigen Textfeldes treten (vgl. Abb. 4), im Grün, mit dem auch der Ölzweig gezeichnet ist. Das ganze Plakat wird zum Bild – und als solches farbig gerahmt.

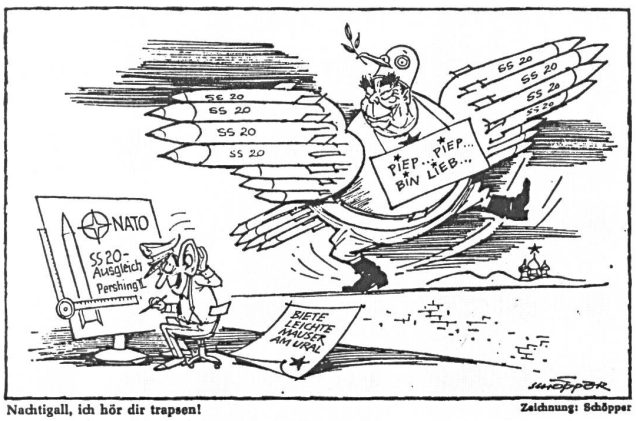
Auf den letzten Plakaten gibt Picasso der Taube den traditionellen Ölzweig wieder in den Schnabel. Sie ist nun aber nicht mehr Trägerin eines Zeichens, sondern selbst zum Symbol geworden, dessen utopischer Gehalt von der Dynamik der graphischen Form getragen wird. – Picasso hat also die Friedenstaube weder erfunden noch wiederentdeckt. Seine Leistung war es vielmehr, sie für die graphische Gestaltung freizustellen. Damit eröffnete er die Möglichkeit für den Wandel ihres symbolischen Gehalts. Beides hatte Folgen für die Plakatkunst bis in die Gegenwart.

Kommunistisches Symbol?

Durch die Bindung an die Friedensbewegung geriet die Taube direkt in den Symbolkonflikt während des Kalten Krieges. Sie war permanent dem Vorwurf ausgesetzt, ein Kampfmittel der Propaganda zu sein. Die Länder des Ostblocks versuchten, mit der Doktrin »Der Friede muss bewaffnet sein« ihre eigene Aufrüstung durch den

81 Pablo Picasso, »Amnistia«, 6.11.1959, Plakat: Farblithographie, 74,8 x 52 cm; Cwiklitzer 152; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 8 (Farbabb.); bes. Hirner 1993, S. 15.

82 Pablo Picasso, »Congrès National du Mouvement de la PAIX«, 1962, Plakat: Farb-Photo-Lithographie, 100 x 64,5 cm; Czwiklitzer 207; Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Nr. 33; Diederich/Grübling 1982, Nr. 77; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 79; Diederich 1980, S. 24ff.; Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, Nr. 11 (Farbabb.). – Picasso verwendete für das Plakat (vermutlich) eine Farbstiftzeichnung, datiert 28.12.61.



Nachtigall, ich hör dir trapsen! Zeichnung: Schöpper

Abb. 22a: Rudolf Schöpper, »Nachtigall, ich hör dir trapsen!«, Westfälische Nachrichten, 12.10.1979.

Abb. 22b: W. Fomitschew, »Primitive Tarnung«, Prawda, 26.5.1975.

Gebrauch des Taubensymbols als Sicherung einer friedlichen Zukunft für die Menschheit darzustellen. Die NATO-Staaten, die ebenfalls einer Doktrin der Abschreckung durch Aufrüstung folgten, lehnten deshalb die Friedenstaube ab und warfen der Friedensbewegung jahrzehntelang vor, sie diene nur der Propaganda des Gegners. So schrieb 1970 das westdeutsche »dtv-Lexikon politischer Symbole«, die Friedenstaube sei »von der kommunistischen oder prokommunistischen Propaganda für die politische Werbung der kommunistisch gesteuerten Friedensbewegungen in den nichtkommunistischen Ländern mit Beschlag belegt worden«.[83] Noch Anfang der achtziger Jahre wurde in der Bundesrepublik gelegentlich das Aushängen der Friedenstaube in öffentlichen Gebäuden verboten.[84]

Auch Picasso geriet in diesen Ost-West-Gegensatz: im Westen der am höchsten geschätzte moderne Künstler, mit dessen politischem Engagement man aber Probleme hatte und sich deswegen lieber auf andere Aspekte seiner Kunst konzentrierte; im Osten geschätzt wegen seiner Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei und wegen des so nützlichen Friedenssymbols, aber zugleich mit dem Rest seiner Kunst wegen der Abweichung von den Doktrinen des »Sozialistischen Realismus« als dekadent bekämpft. In der DDR war eine Ausstellung von Picassos Graphik nur mit dem Hinweis auf die Friedenstaube durchsetzbar, in Westberlin wurde eine Picasso-Ausstellung gerade wegen der Friedenstaube verboten.[85]

In den Karikaturen der Tagespresse treten solche ideologischen Verhärtungen des Symbolverständnisses besonders deutlich zutage. Der Vorwurf, Propaganda zu treiben, richtet sich stets nur an die andere Seite. Zwei Beispiele zeigen diesen Mechanismus: Generalsekretär Leonid Breschnew als »falsche« Friedenstaube mit Flügeln aus SS-20-Raketen (Abb. 22a) stellt ein Abrüstungsangebot der Sowjetunion als leicht durchschaubare Propaganda dar, und deshalb muss, wie der pfiffige NATO-Planer am Reissbrett zeigt, der Westen nachrüsten. In der westdeutschen Karikatur steht die getarnte Gefahr rechts, wo auf der Landkarte der Osten ist. Für die Prawda kommt die Gefahr aus dem Westen, also von links (Abb. 22b):[86] Politische Verhandlungsangebote sind nichts anderes als der Versuch des Gegners, die Aufrüstung zu tarnen; dem NATO-Panzer wird als Hülle die Friedenstaube übergezogen.

Entsprechend erleichtert und befreit waren die Reaktionen, als mit der Abrüstung der Mittelstreckenraketen die Ängste abgebaut werden konnten. Eine Karikatur von 1989 (Abb. 23)[87] demonstriert vor, wie Michail Gorbatschows neue

83 Kaulbach 1987, S. 49–54.

84 Vgl. *die tageszeitung*, 14.6.1985, S. 16.

85 Spies 1993, Anm. 194, 195, vgl. S. 41–44 mit weiteren Quellen; vgl. Ullmann 1993, S. 394–400, 432–434.

86 Rudolf Schöpper, »Nachtigall, ich hör dir trapsen!«, in: *Westfälische Nachrichten/Münsterländische Volkszeitung*, 12.10.1979. – W. Fomitschew, »Primitive Tarnung«, in: *Prawda*, 26.5.1975; Kaulbach 1987, Nrn. 121, 122.

87 Horst Haitzinger, »Brutal zerstört, unser schönes Feindbild!« *tz, München/Der Spiegel*, Nr. 3, 16.1.1989, S. 7. – Vgl. die Karikaturen von Walter Hanel (aus Rheinischer Merkur/Christ und Welt), in: *Der Spiegel*, Nr. 23, 1988, S. 149, und von Horst Haitzinger, in: *Bunte*, 23.11.1989, S. 15.

Abb. 23: Horst Haitzinger, »Brutal zerstört, unser schönes Feindbild!«, Der Spiegel, 16.1.1989.

tz, München

Politik wörtlich den »Durchbruch« und die Zerstörung eines lange gehegten Feindbildes bewirkt hat. Auf einmal ist die Taube mit dem Ölzweig nicht mehr nur Tarnung, sondern mit eigener Substanz vorhanden und bezeichnet ein reales Friedensangebot – und stürzt dadurch die NATO in eine Sinnkrise.

Die Illustrierten reagieren auf politische Veränderungen mit Titelbildern, die sich am Zeitschriftenstand behaupten müssen und daher Symbole in einer vergleichbar direkten Weise einsetzen. Auf einem »Stern«-Titel von 1987[88] sieht der amerikanische Präsident Ronald Reagan lächelnd zu, wie der ebenso mediengerecht lächelnde Gorbatschow die Taube mit dem Ölzweig steigen lässt. Ist die Friedenstaube, die seit Picassos Plakaten nach dem Krieg Symbol einer Bewegung »von unten« war, überflüssig geworden, sofern sie in den Händen der regierenden Staatsmänner liegt? Ist ihr utopischer Gehalt verloren?

Um einer Antwort auf diese Fragen näher zu kommen, ist ein Blick auf die Geschichte der Friedensplakate nach Picasso nötig. Gerade in den Plakaten scheint sich anzudeuten, dass sich die Friedenstaube über die Fixierung des Friedensbegriffs auf die staatliche Politik hinwegsetzen kann.

Friedensplakate nach Picasso

Die grösste Auswirkung von Picassos Plakaten auf den Symbolgebrauch der Friedensbewegungen liegt im ikonographischen Wandel des Zeichens. Merkmal der Friedenstaube ist nicht mehr die Friedensbotschaft, die sie bringt, sondern das Fliegen selbst. Der Verzicht auf den Ölzweig als zusätzliches Zeichen stellt neue Anforderungen an die graphische Gestaltung: Was die Taube bedeutet, muss nun weitgehend aus ihrer Form ersichtlich werden. Dabei dominiert eine meist auf das Zeichen reduzierte, flächige Gestaltung.

Einfluss auf die formale Entwicklung des Taubenmotivs hatten auch Werke René Magrittes. Zu seinen wichtigsten Verfahrensweisen gehört das Spiel mit hintereinanderliegenden Darstellungsebenen, besonders das »Fensterproblem«:[89] Der Himmelsraum wird zur Fläche, zur Wand, die den Durchblick verriegelt; der Gegenstand auf der Fläche wird zum Umriss eines Ausschnitts, der den Blick auf eine zweite, dahinterliegende Ebene öffnet. Seinen Inhalt bezieht der Gegenstand aus

88 »Der Friedensgipfel«, Montage, 29,4 x 22,6 cm, in: *Stern*, Nr. 51, 10.10.1987.

89 Schneede 1975, S. 48–52, 60–64; Hofmann 1979, S. 137–143.

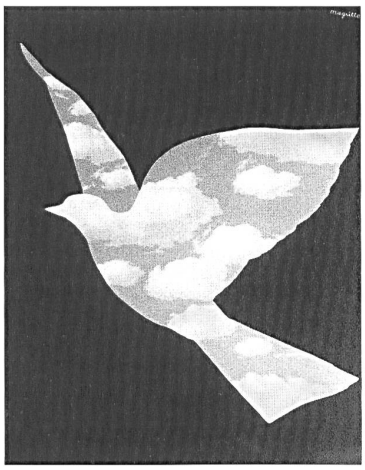


Abb. 24: René Magritte, »L'Oiseau de ciel«, 1965, Öl auf Leinwand, 68,5 x 48 cm, Brüssel, Sabena – Belgian World Airlines.

Abb. 25: Karol Sliwka, »Stoppt das Wettrüsten! 25 Jahre Stockholmer Appell«, 1975, Plakat: farbiger Offsetdruck, 97,5 x 67 cm.

Abb. 26: Anonym, »Nein zum Wettrüsten!«, 1978, Plakat, UdSSR.

diesem Durchblick auf die zweite Realitätsebene, seine Form aus der Negation der ersten. Magritte schuf das Gemälde »Der Vogel am Himmel« (Abb. 24) als Auftragswerk für die belgische Fluggesellschaft Sabena, die es tausendfach als Signet auf Plakaten, Flugtickets und Prospekten verwendete.[90] Der Vogel im Flug öffnet einen Ausblick aus der dunkelblauen Nacht auf einen dahinterliegenden, angenehm hellblauen Himmel mit weissen Wölkchen. Die »unangenehmen« Motive früherer Versionen, etwa die herabhängenden Krallen auf der »Grossen Familie«, sind verschwunden; an die Stelle des bewegten Meeres sind die Lichter einer Startbahn getreten. Auf die Entwicklung der Friedensplakate hatte dieses sehr populäre Werk zwei wesentliche Auswirkungen: Die Beziehung zwischen Figur und Grund kam ins Spiel, und als Kontrastkombinationen setzten sich endgültig Hell-Dunkel und Blau-Weiss durch.

Auf Werke Picassos, vor allem das »Antlitz des Friedens«, geht die Technik zur Metamorphose zurück: Ein Gegenstand nimmt die Formen eines zweiten an und ist Zeichen für den Zusammenhang von beiden. Das international preisgekrönte Plakat Karol Sliwkas von 1975 (Abb. 25)[91] bezieht sich auf das fünfundzwanzigste Jubiläum des »Stockholmer Appells«, der ein Ende des Wettrüstens forderte und von Millionen Menschen in aller Welt unterschrieben worden war. Hand und Taube, Feder und Ölzweig werden identisch. Die Unterschriftenaktion als Weg zum Frieden? Sie gehörte jedenfalls zu den meistgebrauchten Formen des öffentlichen Appells in den letzten Jahrzehnten. Das Plakat »Nein zum Wettrüsten« aus der UdSSR (Abb. 26)[92] folgt in der Nutzung der Figur-Grund-Beziehung eher den Anregungen Magrittes: Das eine Zeichen entsteht aus dem Bruch des anderen, die Taube aus der Zerstörung der Bombe, und sinngemäss wäre zu ergänzen: der Friede aus der Abrüstung.

Ihre grösste Popularität und Verbreitung erreichte die Friedenstaube mit der Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg Ende der sechziger Jahre und dann wieder mit der Friedensbewegung seit Anfang der Achtziger.[93] Günther Kieser legte in seinem Plakat für die Berliner Jazztage 1968 (Abb. 27)[94] die Bilder eines farbigen Musikers und der Taube übereinander. Das graphische Mittel der Aufrasterung diente dazu, das Motiv nicht als Realität auszugeben, sondern als Bild deutlich zu machen. Wie die Luftbewegung der Musik bewegt sich die Idee des Friedens. Phil

90 René Magritte, »L'Oiseau de ciel«, 1965, Öl auf Leinwand, 68,5 x 48 cm, Brüssel, Sabena – Belgian World Airlines; Ausst.-Kat. Tokio 1988, Nr. 148 (Farbabb.); Sylvester 1992/93, Bd. 3, S. 426, Nr. 1034; Roque 1983, Nr. 132, S. 175, 196 (Farbabb. S. 104); zu den Verwendungen vgl. Roque 1983, S. 174, Abb. 232–234. – Zum Gemälde »La grande famille« s. Anm. 58. – Zu den Vorstufen gehören: »Le retour«, 1940; Sylvester 1992/93, Bd. 2, S. 285, Nr. 485; »La promesse«, 1950; Sylvester 1992/93, Bd. 3, Nr. 719; »Le baiser«, 1951; Sylvester 1992/93, Bd. 3, Nr. 769; »L'entrée en scène«, 1961/62, Gouache, 35 x 24,5 cm, Privatbesitz; Ausst.-Kat. Rotterdam 1967, Nr. 102; *Magritte*, Ausst.-Kat. Marlborough Fine Art, London 1973, Nr. 77.

91 Karol Sliwka, »Stoppt das Wettrüsten! 25 Jahre Stockholmer Appell«, 1975, Plakat: farbiger Offsetdruck, 97,5 x 67 cm; Ausst.-Kat. Hamburg 1983, Nr. 54; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 88 (mit englischem Text).

92 Anonym, »Nein zum Wettrüsten!«, 1978, Plakat; Diederich 1980, S. 24; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 91; Diederich 1989, S. 356.

93 Beispiele sind bei Diederich/Grübling/Trapp 1983 und in den Ausst.-Kat. Washington 1975 und Hamburg 1983 zu finden. – 1982/1984 gab die Initiative »Künstler für den Frieden/P.A.N.D.« eine Serie von 15 Postern (meist Reproduktionen von Werken bekannter Künstler) heraus.

94 Günther Kieser, »Jazz! Not War. Berliner Jazztage '68«, 1968, Plakat; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 86.

Abb. 27: Günther Kieser, »Jazz! Not War. Berliner Jazztage '68«, 1968, Plakat.

Ochs dagegen nahm die Realität als Symbol.[95] Das für sein Plakat verwendete Foto zeigt eine Zirkusszene mit einer asiatischen Künstlerin, auf deren Armen sich weisse Tauben niederlassen. Selten findet sich Freude so direkt auf Friedensplakaten dargestellt; hier lag es am Anlass, einer Feier zum Ende des Vietnamkriegs.

Im Verlauf der achtziger Jahre kam es zu einer Inflation der Friedenstaube, die millionenfach verwendet und verwandelt wurde. Ihre ursprünglich spezifische Bedeutung weitete sich dabei immer mehr aus, wurde unverbindlicher und die Gestaltung immer nichtssagender. Auf einem Flugblatt von 1983 etwa sind sämtliche Leerstellen im Layout mit blau-weissen Täubchen in unendlicher Zahl aufgefüllt;[96] jede weitergehende visuelle Argumentation mit dem Symbol bleibt ausgeschlossen. Eine schlechte Nachzeichnung von Picassos »Antlitz des Friedens« diente als Button, mit lila-farbenem Grund speziell an eine frauenbewegte Kundschaft gerichtet.[97] Davon gibt es allerdings auch eine Variante für den grösseren Geldbeutel: einen Porzellan-Sammelteller mit dem »Antlitz des Friedens«, der während der Ausstellung »Picasso: Sculptor-Painter« im Frühjahr 1994 im Gift-Shop der Tate Gallery in London erhältlich war.[98] Schliesslich wurde die Taube von allen möglichen

Hans-Martin Kaulbach

95 Phil Ochs, »The War is Over!«, 1975, Plakat: Offsetlithographie, 58,5 x 73,3 cm; Ausst.-Kat. Washington 1975, Nr. 243; Diederich/Grübling/Trapp 1983, Nr. 121.

96 *Friedenszeitung*, Bildungs- und Erziehungseinrichtungen/Uni-Friedensinitiative. »Wir sagen Nein!«, Hamburg, 1.10.1983; weitere Beispiele im Archiv des Verfassers.

97 Anonym, Button, unter Verwendung einer Nachzeichnung von Picassos »Das Antlitz des Friedens«, Blatt XVII, erworben Mitte der 80er Jahre in einem Buchladen mit dem Schwerpunkt »Frauenliteratur« in der Nähe der Hamburger Universität. – Nach der Erinnerung des Verfassers nahm seit Ende 1984 die Verwendung von Picassos »Antlitz des Friedens« in der Friedensbewegung fast dramatisch zu und löste die bis dahin dominierenden Friedenstauben ab.

Gruppen und Richtungen in Anspruch genommen, um die Zugehörigkeit zur Friedensbewegung auszudrücken oder deren Symbole für eigene Ziele zu nutzen.[99] Im Bundestagswahlkampf 1983 warb sogar die CDU damit, obwohl sie im Bundestag für die Aufstellung der atomaren Mittelstreckenwaffen gestimmt hatte.[100] Als fast beliebig einsetzbares Signet fanden die fliegenden Tauben endlich auch Eingang in die Werbung. Über ihnen entfaltete sich die ganze Rhetorik einer »Bewegung von unten«: mit »sanfte Revolution – neue Freiräume – mehr Weitblick – befreiende Ideen« warben sie für Büroausstattung der Designserien »Putty« und »Coffee«.[101]

Auf die Reduktion zum Schlagwort, dessen Inhalt zunehmend beliebig wurde, reagierten in den achtziger Jahren Künstler mit kritischen Interventionen. Jürgen Waller malte »War and Peace« als Gesprächsszene zweier Figuren am Küchentisch, der zugleich wie ein Ost-West-Verhandlungstisch bei Abrüstungsverhandlungen erscheint.[102] Begriffe und Symbole der politischen Auseinandersetzung sind als (gemalte) Zettel aufgeklebt und verdecken die Gesichter; die Zuordnungen sind vertauscht: Friedensmotive auf der mit »War« bezeichneten Seite, Kriegsszenen dort, wo »and Peace« steht. Eine aus weissem Papier geschnittene Taube mit angesengtem Flügel fliegt zur Kriegsseite. Ein Dialog wäre erst möglich, wenn die Menschen hinter den vorgegebenen Bildern und Begriffen wieder sichtbar würden. Joseph Beuys versuchte, der unverbindlich gewordenen und verbrauchten Taube mit dem »Friedenshasen« ein neues Symbol entgegenzusetzen. Er schmolz in einer öffentlichen Aktion zur »documenta 7« in Kassel 1982 eine Nachbildung der Zarenkrone Iwans des Schrecklichen, also eines Symbols für Macht und Gewalt, in einen Hasen um, und zwar in die beliebteste Form dieses friedlichen Tiers, die eines Schokoladenosterhasen. Für Beuys ist der Hase zugleich das Muster des plastischen Arbeiters bei der Wärmetransformation. Beuys hat diesen goldenen Hasen gerade nicht plakativ verwendet. Hinter Panzerglas in einen eisernen Tresor eingeschraubt, steht der »Friedenshase« eher rätselhaft eingelassen in einer Wand in der Staatsgalerie Stuttgart.[103] Die Betrachter sollen vom Kunstwerk aus den Prozess der Umgestaltung zum Frieden rekonstruieren. Der weitreichende Versuch zielt auf ein Friedenssymbol, das nicht mehr sofort als bekannt übersehen wird, sondern wieder zum Denken anregen soll.

Nochmals: Ist die Friedenstaube überflüssig geworden? Als Mittel zum Hinweis auf ein ungelöstes Problem gewiss nicht. In dieser Funktion wird sie auch weiterhin in der Karikatur verwendet, etwa zum Einsatz der UNO-Friedenstruppen in Somalia im Jahr 1993:[104] Die friedenserhaltende Mission wird zur aktiven Kriegsführung, die Taube trägt den blauen Helm der UN-Truppen, die Blätter des Ölzweigs, den sie bringt, verwandeln sich in Bomben. Solange das Problem besteht, wird auch das Symbol gebraucht. Die Karikaturisten setzen die Friedenstaube fast ausschliesslich da ein, wo es um das Scheitern von Friedenshoffnungen geht.[105] Im Gegensatz zum Flug der Taube auf den Plakaten und Flugblättern der Friedensbewegung ist dabei der Ölzweig unverzichtbar.

Die aktuelle Werbung eines privaten Fernsehsenders (Abb. 28)[106] zitiert eindeutig Picassos Plakat von 1962 (Abb. 4), verharmlost aber dessen Inhalt: Als habe sie ein Tontaubenschiessen überlebt, landet die weisse Taube mit erhobenen Flügeln auf einer Schrotflinte. Die Waffe ist, anders als bei Picasso, nicht zerstört, sondern sogar frisch geladen. Die lustige Nachricht aus dem Alltag ist das Programm, mit

98 Hergestellt von einer Porzellanmanufaktur in Limoges, nach Blatt XX der Folge »Le Visage de la Paix«. Vgl. Ausst.-Kat. Ingelheim 1981, Abb. S. 225.

99 Zur Kritik der Friedenstaube vgl. Märker 1981, Zeller 1988 und Diederich 1989. Reck analysiert die »Ohnmacht unserer Einbildungskraft« und sieht am Beispiel der Taube »eine asketische wie heilsgeschichtlich gläubige Fixierung auf magisch verklärte Symbole«. »In dem Ausmass, wie solche Zeichen Bezeichnungs- und Kommunikationskraft verlieren, dominiert die blosse Sicherung der ingroup-Zuschreibung.« Reck 1988, S. 227, 230.

100 Rainer Diederich/Richard Grübling, *Stark für die Freiheit. Die Bundesrepublik im Plakat*, Hamburg 1989, Nr. 144 (Farbabb.). Vgl. Märker 1981, S. 18.

101 Prospekt der Firma Hansa-Technik, Hamburg o.D. (ca. 1983); Archiv des Verfassers.

102 Jürgen Waller, »War and Peace«, 1982, Dispersion, Öl auf Leinwand, 200 x 250 cm; Ausst.-Kat. Hamburg 1987/88 (wie Anm. 42), Nr. 162 (mit Lit.).

103 Joseph Beuys, »Friedenshase«, 1982, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.Nr. P 1002. Grundlegend: René Hirner, *Joseph Beuys. Friedenshase. Ein Umschmelzungsprozess*, in: Der Krieg in den Köpfen, S. 215–225; Hans-Martin Kaulbach, *»Schwerter zu Pflugscharen«. Abrüstung und Rüstungskonversion in der Kunst*, in: Detlef Bald (Hrsg.), Rüstungsbestimmte Geschichte und das Problem der Konversion in Deutschland im 20. Jahrhundert, Jahrbuch für Historische Friedensforschung 1, 1992, S. 139–141.

104 Hervi, »o. T.« (aus La Epoca, Santiago), in: *Die Zeit*, 9.7.1993, S. 8. – Vgl. die ähnliche Karikatur von Fuchs, »Der Friedensengel«, in: *die tageszeitung*, 16.7.1993, S. 10.

105 Beispiele solcher erschossener, eingemauerter oder gesprengter Friedenstauben in Karikaturen auf das Scheitern des israelisch-palästinensischen Friedensprozesses anlässlich der Auseinandersetzungen in Jerusalem 1996: Joep Bertrams, »Tunnelchen« (aus Het Parool, Amsterdam), in: *Die Zeit*, Nr. 41, 8.10.1996, S. 8; Horst Haitzinger, »Baufirma Netanjahu & Co.«, in: *Bunte*, 12.9.1996, S. 13; *die tageszeitung*, 4.10.1996, S. 10.

106 Agentur Serviceplan, »Es gibt auch gute Nachrichten!«, Anzeige für den Fernsehsender PRO 7, in: *Focus*, Nr. 21, 1993, S. 157; auch auf Plakatwänden, März–April 1993.

Abb. 28: Agentur Serviceplan, »Es gibt auch gute Nachrichten!«, 1993, Anzeige für PRO 7.

dem der Sender für sich wirbt. Für den optischen Gag wird der letzte Rest von utopischem Gehalt geopfert. Was übrig bleibt, ist ein Medienkonsum, in dem wir alles wissen und alles zitieren, aber kein Anliegen mehr haben.

In kunstgeschichtlicher Perspektive führt die Analyse der Formen, mit denen Picasso neue Bedeutungen der Friedenstaube entwickelte, auf einen epochalen symbolgeschichtlichen Wandel. Wenn sich, über die Folgen für die Plakatkunst der letzten Jahrzehnte hinaus, damit wieder die Frage stellt, was denn die Botschaft der Friedenstaube sein könne, so ermisst sich nicht zuletzt daran die Qualität von Picassos Plakaten.

Fotonachweis
1, 2, 8, 10, 22a–b, 28: Archiv des Verfassers; 3, 4, 15, 17, 18, 19, 20, 21: Kunstmuseum Heidenheim/Picasso-Plakate-Museum Christoph Czwiklitzer; 5, 11, 12: Staatsgalerie Stuttgart, Franziska Adriani; 6: The Illustrated Bartsch, Bd. 25; 7: Beckwith, John, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth 1979; 9: Ausst.-Kat. Metz 1993 (wie Anm. 27); 13: Ausst.-Kat. Berlin 1991 (wie Anm. 40); 14: Ausst.-Kat. Münchnen 1982/83 (wie Anm. 45); 16: Waldberg 1965; 23: Der Spiegel; 24: Ausst.-Kat. Tokio 1988; 25: Ausst.-Kat. Hamburg 1983; 26, 27: Diederich/Grübling/Trapp 1983.

Hans-Martin Kaulbach

Mehrfach zitierte und ergänzende Literatur

Zu Friedenstaube, Friedenssymbolik und Friedensplakaten:

Ausst.-Kat. Hamburg 1983
»Habt Ihr Vergessen?« Plakate gegen Gewalt, Diktatur und Krieg aus dem Polnischen Plakatmuseum Warschau, Ausst.-Kat. Katholische Akademie/Kulturbehörde Hamburg, Hamburg 1983.

Ausst.-Kat. Unna 1988
Bilder und Szenen des Friedens zwischen Antike und Gegenwart, bearb. von Marlene Lauter, Ausst.-Kat. Ev. Stadtkirche Unna (Kreis Unna, Kulturabteilung), 1988.

Ausst.-Kat. Washington 1975
Images of an Era: the American Poster 1945–75, Ausst.-Kat. National Collection of Fine Arts/Smithsonian Institution, Washington (D.C.) 1975.

Blasius 1981
Friederike Blasius, *Die Taube als Friedenssymbol*, in: Kunst + Unterricht, Heft 70, 1981, S. 48–51.

Dickel 1983
Hans Dickel, *Unterrichtsmaterial zum Thema Kunst und Frieden. 1. Gesten des Friedens, 2. Allegorien des Friedens, 3. Bilder für die Abrüstung*, in: Frieden. Anregungen für den Ernstfall, Gemeinsames Sonderheft 1983 der pädagogischen Zeitschriften des Friedrich Verlages, Seelze 1983, S. 37–44, 83–91, 127–133.

Diederich 1980
Rainer Diederich, *Plakate für den Frieden*, in: Tendenzen 131, 1980, S. 24–27.

Diederich 1989
Rainer Diederich, *Eine Taube macht noch kein Plakat. Anmerkungen zur Geschichte des Friedensplakates seit den zwanziger Jahren*, in: Kultur gegen Krieg – Wissenschaft für den Frieden, hrsg. von Hans-Jürgen Hässler und Christian von Heusinger, Würzburg 1989, S. 349–363.

Diederich/Grübling/Trapp 1983
Rainer Diederich/Richard Grübling/Richard Trapp, *Plakate gegen den Krieg*, Weinheim/Basel 1983.

Fink 1955
Josef Fink, *Noe der Gerechte in der frühchristlichen Kunst*, (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte 4), Münster/Köln 1955.

Hagenow 1994
Elisabeth von Hagenow, *Politik und Bild. Die Postkarte als Medium der Propaganda*, hrsg. von der Forschungsstelle Politische Ikonographie, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, Hamburg 1994.

Kaulbach 1987
Hans-Martin Kaulbach, *Bombe und Kanone in der Karikatur*, Marburg 1987.

Kaulbach 1991
Hans-Martin Kaulbach, *Die Idee von Europa in den Allegorien des Friedens*, in: Le cheminement de l'idée européenne dans les idéologies de la paix et de la guerre, Actes du colloque international organisé à l'Université de Besançon, 1990, hrsg. von Marita Gilli, 1991, S. 461–485.

Kaulbach 1991 (2)
Hans-Martin Kaulbach, *Friedenspersonifikationen in der frühen Neuzeit*, in: Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele, hrsg. von Brigitte Tolkemitt und Rainer Wohlfeil, Zeitschrift für Historische Forschung, Beiheft 12, 1991, S. 191–209.

Kaulbach 1994
Hans-Martin Kaulbach, *Weiblicher Friede – männlicher Krieg? Zur Personifikation des Friedens in der Kunst der Neuzeit*, in: Allegorien und Geschlechterdifferenz, hrsg. von Sigrid Schade, Monika Wagner und Sigrid Weigel, Köln 1994, S. 27–49.

Der Krieg in den Köpfen
Der Krieg in den Köpfen. Beiträge zum Tübinger Friedenskongress »Krieg – Kultur – Wissenschaft«, hrsg. von Hans-Joachim Althaus u.a., (Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 73), Tübingen 1988.

Märker 1981
Peter Märker, *Tauben fliegen nicht nur für den Frieden*, in: Linkskurve 3, 1981, S. 18–21.

März 1981
Roland März, *John Heartfield. Der Sinn von Genf*, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, (Essay. Werkmonographien der Nationalgalerie 1), Berlin 1981.

Malhotra 1988
Ruth Malhotra, *Politische Plakate 1914–1945*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1988.

Reck 1988
Hans Ulrich Reck, *Guten Glaubens ins bilderlose Paradies. Kritische Bemerkungen zur Zeichensprache der Friedensbewegung*, in: Der Krieg in den Köpfen, S. 227–243.

Sühling 1930
Friedrich Sühling, *Die Taube als religiöses Symbol im christlichen Altertum*, (Römische Quartalsschrift 24, Suppl.), Freiburg i.Br. 1930.

Zeller 1987
Ursula Zeller, *Die Frühzeit des politischen Bildplakats in Deutschland (1848–1918)*, Stuttgart 1987 (Diss. Tübingen 1987).

Zeller 1988
Ursula Zeller, *Plakatierter Frieden. Zu Motiven und Traditionen des Friedensplakats im 20. Jahrhundert*, in: Der Krieg in den Köpfen, S. 205–214.

Zu Picasso:

Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993
Picassos Arkadien. Friedens- und Paradiesdarstellungen in Pablo Picassos Plakatkunst, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Heidenheim/Picasso-Plakate-Museum Christoph Czwiklitzer/Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Goch, 1993.

Ausst.-Kat. Ingelheim 1981
Pablo Picasso. Maler, Grafiker, Bildhauer, Keramiker, Dichter, bearb. von François Lachenal, Ausst.-Kat. Ingelheim am Rhein, 1981.

Becker 1993
Jörg Becker, *Arkadien im Horizont der Moderne. Über die Herkunft arkadischer Motive, ihren erotischen Gehalt und ihre Transformierung in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, in: Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, S. 27–45.

Bloch
Georges Bloch, *Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre gravé et lithographié*, 4 Bände, Bern 1967–1979.

Czwiklitzer
Christoph Czwiklitzer, *Pablo Picasso. Plakate 1923–1973. Werkverzeichnis*, München 1981.

Diederich/Grübling 1982
Rainer Diederich/Richard Grübling, *Picasso. Grafik gegen den Krieg*, Weinheim/Basel 1982.

Geiser/Baer
Bernhard Geiser/Brigitte Baer, *Picasso peintre-graveur*, 7 Bände, Bern 1933–1996.

Goeppert/Goeppert-Frank/Cramer
Sebastian Goeppert/Herma Goeppert-Frank/Patrick Cramer, *Pablo Picasso. Catalogue raisonné des livres illustrés*, Genf 1983.

Güse/Rau
Ernst-Gerhard Güse/Bernd Rau, *Pablo Picasso. Die Lithographien*, 2. Aufl. Stuttgart 1988 (Neuauflage 1994).

Hirner 1993
René Hirner, *Picassos Arkadien*, in: Ausst.-Kat. Heidenheim/Goch 1993, S. 9–25.

Jung 1985
E. Jung, *wie picasso zur taube kam und warum eine taube heute kein plakat mehr macht*, in: Peter Rautmann/E. Jung/H. M. Hingerl (Hrsg.), »Was glauben Sie denn ist Picasso?«, Fischerhude 1985.

Keen 1980
Kirsten Hoving Keen, *Picasso's communist interlude: the murals of »War« and »Peace«*, in: The Burlington Magazine 120, Nr. 928, 1980, S. 464–470.

Knirim 1981
Helmut Knirim, *Aufnahme und Verarbeitung traditioneller Motive im lithographischen Werk Picassos*, in: Ausst.-Kat. Picasso. Druckgraphik, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, 1981, S. 29–41.

Mourlot
Fernand Mourlot, *Picasso Lithographe*, 4 Bände, Paris 1949–1964.

Rodrigo
Luis Carlos Rodrigo, *Picasso in his Posters*, 4 Bände, o.O. 1992.

Roy 1954
Claude Roy, *Picasso. La Guerre et la Paix*, Paris: Éditions Cercle d'Art, 1954.

Spies 1993
Werner Spies, *Picasso – Die Zeit nach Guernica*, in: Ausst.-Kat. Picasso. Die Zeit nach Guernica 1937–1973, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz/Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München/Hamburger Kunsthalle, 1993, S. 11–58.

Stolzenburg 1994
Andreas Stolzenburg, *Pablo Picasso. Die Lithographien. Zwölf Lithographien und eine Zeichnung – Nachträge zum Verzeichnis der Picasso-Lithographien*, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart, 1994.

Hans-Martin Kaulbach

Ullmann 1993
Ludwig Ullmann, *Picasso und der Krieg*, Bielefeld 1993 (zuerst Diss. Osnabrück 1986 unter dem Titel »Der Krieg im Werk Picassos«).

Le Visage de la Paix
LE VISAGE DE LA PAIX par Picasso et Eluard, Paris: Éditions Cercle d'Art, 1951.

Zervos
Christian Zervos, *Pablo Picasso*, 33 Bände, Paris 1942–1978.

Zu Magritte:

Ausst.-Kat. Brüssel/Paris 1978/79
Rétrospective Magritte, Ausst.-Kat. Palais des Beaux-Arts Brüssel, 1978/Musée National d'Art Moderne Paris, 1979.

Ausst.-Kat. Rotterdam 1967
René Magritte. Het mysterie van de werkelijkheit/Le mystère de la réalité, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1967.

Ausst.-Kat. Tokio 1988
René Magritte, Ausst.-Kat. Le Musée National d'Art Moderne Tokio, 1988.

Hofmann 1979
Werner Hofmann, *Zu einem Schlüsselbild von Magritte*, in: Gegenstimmen, Frankfurt a.M. 1979, S. 134–150.

Roque 1983
Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité*, Paris 1983.

Schneede 1975
Uwe M. Schneede, *René Magritte. Leben und Werk*, 2. Aufl. Köln 1975.

Sylvester 1992
David Sylvester, *Magritte*, Antwerpen/Basel/Houston 1992.

Sylvester 1992/93
David Sylvester, *René Magritte. Catalogue raisonné*, 3 Bände, Antwerpen/Basel/Houston 1992/93.

Torczyner 1977
Harry Torczyner, *René Magritte. Zeichen und Bilder*, Köln 1977.

Waldberg 1965
Patrick Waldberg, *René Magritte*, Brüssel 1965.