

## **Das Bild des Volkes – Vom Zentralismus zur Totalität in Italien und Deutschland**

Von Susanne von Falkenhausen

Vor das Problem gestellt, wie ich den vierfach verknüpften Bezugsrahmen der Tagung – das Verhältnis von Zentralismus und Regionalismus und der Vergleich der beiden Länder – für mich und mein Fach erschließen könnte, habe ich mich dazu entschlossen, den Aspekt des Föderalismus<sup>1</sup> außer acht zu lassen und mich auf den Zentralismus zu konzentrieren. Umso wichtiger war mir jedoch, die nationalen Bildersprachen der Länder zu vergleichen. Als Schlüsselbegriff einer Imagination des Nationalen schien mir das „Volk“ geeignet zu sein, um so etwas wie Zentralismus in der Welt der Bilder wiederfinden zu können. Zudem ist der Begriff vom „Volk“ mit der Französischen Revolution als ein die Nation konstituierender eingeführt – wie sehr er auch in der Geschichte der Machtverhältnisse im 19. Jahrhundert immer wieder verdeckt gewesen sein mag. Insofern wäre auch die Abwesenheit des Volkes in den Bildern der Nation aussagekräftig.

Wie das Stichwort Totalität im Titel zu erkennen gibt, werde ich mich nicht auf das 19. Jahrhundert beschränken, sondern versuchen, den Bogen vom Vormärz bis zum Faschismus zu spannen. Nur so wird die Kontinuität der Vorstellungen von nationaler „Einheit“ seit 1789, auch und gerade in ihren historischen Verschiebungen in Bezug auf Konstruktion und Position des „Volkes“ deutlich.

Meine bisherigen Erfahrungen im Dialog mit Historikerinnen veranlassen mich, eine kurze Bemerkung vorwegzuschicken, in der Hoffnung, Eulen nach Athen zu tragen: Bilder, auch die einer öffentlich-repräsentativen Kunst, spiegeln nichts. Sie reagieren auch nicht auf historisch Objektivierbares und schon

---

<sup>1</sup> Auch mit dem Föderalismus ließe sich kunstgeschichtlich durchaus etwas machen, allerdings vermittelt durch die Themen, die in der Historienmalerei zu finden sind und die z.T. den Streit um die Form der zukünftigen Nation in Italien mitgestalten. Dies gehört allerdings v.a. in den Zusammenhang der unterschiedlichen Geschichtsbilder, mit denen die Nation fundiert werden sollte – in Italien: die Geschichte der unabhängigen Stände des Mittelalters für das föderative Staatsmodell und die Bezüge auf das antike Rom für das zentralistische Modell. Letztere sind jedoch gerade in der bildenden Kunst bis nach 1870 kaum zu finden, da bis dahin in der Historienmalerei generell das Repertoire des Mittelalter-Revivals vorherrschte. Hier gibt es zwischen den einzelnen Kulturbereichen Ungleichzeitigkeiten, die einen Vergleich fast unmöglich machen.

gar nicht bilden sie es ab. Sie folgen eigenen, medienspezifischen Kodierungen innerhalb der Verfahren visueller Repräsentation – womit erst einmal nicht Staatsrepräsentation, sondern Repräsentation im bild- und sprachtheoretischen Sinne der ‚Darstellung‘ gemeint ist. Diese Kodierungen wiederum können historisiert werden, d.h. heutiger Lesbarkeit zugeführt werden, indem die jeweiligen bildsprachlichen Faktoren in ihren historischen Bezügen (künstlerische Konventionen und die Abweichungen davon, Einordnung in das kollektive Bildgedächtnis, Rezeption, zeitgenössische Rede über Kunst, kultur- und mentalitätsgeschichtliches Umfeld usw.) re-konstruiert werden. Erst dann können wir erschließen, wo und wie die Bilder, die eben keine „Quellen“ sind, in einer immerhin von uns definierten und beschriebenen historischen Situation stehen und welche Lesarten dieser Situation sie erlauben<sup>2</sup>.

Wir können die Bildproduktion, um die es hier gehen soll, auch als Teil von diskursiven Praktiken bezeichnen. Das bedeutet unter anderem, daß sie nicht nur Effekt von Diskursen ist, sondern diese mit produziert. Das meine ich, wenn ich sage, diese Bilder reagieren nicht – sie bringen das mit hervor, worauf sie zu reagieren scheinen.

Wenn abstrakte Begriffe wie Nation und Volk bedeutsam werden, wie dies seit 1789 geschehen ist, löst dies noch nicht das Problem ihrer kollektiven ‚Vorstellung‘. Erst ihre bildhafte Vorstellung, ihre ‚Verkörperung‘, scheint diese Begriffe letztlich diskursmächtig werden zu lassen. Dabei, und das ist das bildstrukturelle Problem der Repräsentation, kann es nicht um die Nation/das Volk als ‚Abbild‘ gehen (was sollte da abgebildet werden?), sondern um die „Selbstbeschreibungsformel des Gesellschaftssystems“ in einer Verbildlichung der „Einheitssemantik“<sup>3</sup>. Sie dient zur Herstellung kollektiver Identität und zur Identifikation mit einem verbindlichen Wertekatalog in einer symbolischen Repräsentation.

Es gibt Bildverfahren zur Repräsentation von nationaler Zentralität im 19. Jahrhundert – und das gilt über Deutschland und Italien hinaus für die europäischen Nationalstaaten –, von denen ich die wichtigsten nennen will: Da ist vor allem die ‚große Erzählung‘ über den Helden, selten die Heldin, über zentrale Momente eines Volksepos oder über die Gründungslegende der Nation. Der ‚symbolische Einheitskörper des Herrschers‘ dagegen ist eine Repräsentationsform, die ‚weniger narrativ, als vielmehr zeitlich stillgestellt erscheint. Sie schließt an die monarchische Tradition an und geht vom Untertan, nicht vom Staatsbürger als Gegenüber aus – was mit zunehmender wirtschaftlicher und

<sup>2</sup> Derartige Rekonstruktionen können im Rahmen dieses Beitrages allerdings nicht im Detail geleistet werden, denn dies würde den historisch etwas großräumiger angelegten Bogen, den ich verfolgen möchte, unmöglich machen. Ich verweise dafür jedoch auf meine diesbezüglichen Versuche, die ich in den Anmerkungen anführen werde.

<sup>3</sup> G. Kiss, Nation als Formel gesellschaftlicher Einheitssymbolisierung, in: *J.-D. Gauger / J. Stagl* (Hrsg.), ‚Staatsrepräsentation‘, Berlin 1992, S. 105-130, dort S. 109.

kultureller Hegemonie des Bürgertums immer schwieriger wird. Als politische Gegen- wie Komplementärfigur zum Herrscher fungiert der ‚symbolische Einheitskörper des Volkes/der Nation‘ in Form der weiblichen Nationalallegorie, während der ‚Kulturheld‘ als pars-pro-toto-Figur Baustein der Konstruktion bürgerlicher Geschichte ist, die sich konstituiert als Geschichte nationaler Kulturleistungen (*uomini illustri*). Hinzu kommen Kombinationen all dieser Bildstrategien. Sie entstehen, um die konfliktreichen Machtkonstellationen des 19. Jahrhunderts zwischen Monarchie und Demokratie, Bürgertum, Adel und Arbeiterschaft, Zentrum und Periferie im Bild zu ‚harmonisieren‘<sup>4</sup>. Das „Volk“ als zu repräsentierende Kollektivvorstellung steht in gewisser Weise quer zu dieser Aufteilung und läßt sich in allen Punkten wiederfinden, auch in Bildern des Herrschers.

Die früheste Bildgattung, in der nationale Erzählungen imaginiert wurden – wenn wir einmal von politischer Flugblattgraphik u.ä. absehen – ist die Historienmalerei. Sie birgt die Möglichkeit, die dynastische Wiederkehr des Immergleichen (Eroberung, Heirat, Belehnung, Schlacht) mit neuen Erzählungen abzulösen. Hier artikulieren sich wesentliche Unterschiede zwischen Deutschland und Italien, denen wir im folgenden nachgehen werden.

Recht früh im 19. Jahrhundert artikulieren sich in Italien bereits die ersten Versuche zu nationalen Bildepen, die den sogenannten „Romanticismo storico“<sup>5</sup> einleiten. Impuls dafür ist, bereits unter Napoleon vorbereitet, das „in tyrannos“ der patriotischen Elite vor allem Norditaliens gegen Österreich<sup>6</sup>. Diese Elite figuriert auch als Auftraggeber, ohne die eine solch ambiziose und oft großformatige Bildgattung nicht auskommt; bei Francesco Hayez' berühmter Schilderung der „Vespri Siciliani“ ist das die Marchesa Visconti d'Aragona aus dem Umkreis der adligen Carboneria. Bezugsepoche ist in der Regel das Mittelalter. Diese Bilder leben von einer Art klandestiner Rezeption, in der sich der Widerstand gegen die Fremdherrscher kulturell artikuliert. Die Parallelen, die zwischen den Geschichten mittelalterlicher Rebellion/Volkserhebung und der tagespolitischen Situation gesehen werden, formen in dieser Zeit auch das Bild eines patriotischen „Volkes“. Giuseppe Mazzini benannte den Unterschied zwischen dynastischer und „nationaler“ Geschichte und Geschichtsmalerei deutlich: Nicht um den Helden als Einzelfigur gehe es nunmehr, sondern um

<sup>4</sup> Dies faßt kurz einige strukturorientierte Resultate meiner Untersuchung nationaler Bildersprache im Risorgimento zusammen: Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830-1890 – Strategien nationaler Bildersprache, Berlin 1993. Dort finden sich auch Darstellungen des Kunstapparats im 19. Jahrhundert in Italien und eine ausführliche Bibliographie zu den soziokulturellen Bedingungen von Kunst in Italien.

<sup>5</sup> Eine erste wissenschaftliche Erfassung für Italiens „Romanticismo storico“ bietet der Ausstellungskatalog: Romanticismo Storico, Florenz 1974, mit einem ausführlichen Repertoire der Themen und der Literaturvorlagen.

<sup>6</sup> Siehe dazu u.a.: Katalog: Il primo '800 italiano. La pittura tra passato e futuro, Mailand 1992, mit weiterf. Bibliographie.

die Erzählung des „sentimento del ‚collettivo‘ che domina oggi [1840, S.F.] e dominerà sempre più il concetto della storia“<sup>7</sup>. Aber noch sei diese Historienmalerei nur Vorläufer einer nationalen Kunst, denn:

„Perché l'Arte del Popolo, della Nazione Italiana possa esistere, bisogna che la Nazione sia ... La caratteristica della scuola che seguono (gli artisti) è di essere eminentemente ‚storica‘: è infatti nella continuità della tradizione storica che l'Italia debba attingere le ispirazioni e le sue forze per fondare la sua Nazionalità“.

Für Mazzini ist der erwähnte Hayez der „capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in Italia“. Hayez greift bereits 1822 mit seiner ersten Version der „Vespri siciliani“ (Abb. 1) das Thema der Volkserhebung gegen die (französische) Fremdherrschaft auf, das er der „Storia delle Repubbliche italiane“ von Sismondi entnommen hatte<sup>8</sup>. Das Bild zieht drei Zeitmomente des Aufruhrs zusammen: Im Vordergrund sehen wir jene Szene, die den Aufstand der Sizilianer gegen die Franzosen 1282 angestoßen hatte<sup>9</sup>, dahinter und rechts im Mittelgrund rufen zwei Männer mit dem Rücken zum Betrachter mit dem Schrei „Morte ai Francesi“ zum Kampf auf, der sich wiederum in den bewegten Gruppen im Hintergrund bereits vollzieht – eine Bilddramaturgie, die gegen die aristotelischen Regeln des Theaters, wie sie auf die Gattung des Historienbildes übertragen worden waren, zumindest in Bezug auf die Einheit der Zeit verstößt. Dies allein verweist bereits auf ein neues Erzählbedürfnis, dem die herkömmlichen Formen der Historienmalerei, orientiert am Einzelhelden, nicht mehr genügen konnten, eben auf das Mazzini'sche „collettivo“, das im Grunde auch nach neuen Bildregeln verlangte.

Ganz anders dagegen die Situation in Deutschland vor 1848: Nationale Bezüge auf das Mittelalter kreisen in der Regel um die Kaiser-Mythen (Karl der Große, Friedrich Barbarossa). Das „Volk“ tritt nicht in Erscheinung. Vielmehr geht es um die Ausbildung der mythischen Genealogie für ein deutsches „Reich“, vorgestellt als Monarchie. Es ist sehr schwierig, das Verhältnis der bürgerlichen Eliten in Deutschland zu solchen Bildern nachzuvollziehen, die z.T. als Mo-

<sup>7</sup> Dieses und die folgenden Mazzini-Zitate aus: *G. Mazzini, Pittura moderna italiana* (1840), in: *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, XXI, Imola 1915, S. 275-284, 292-299, 304-307, zitiert nach: *Katalog: Romanticismo Storico*, S. 136-139.

<sup>8</sup> *J.-Ch.-L. Simonde de Sismondi, Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo*. Traduzione del francese, Italia 1817-1819. Hayez besaß dieses Buch und hatte sich daraus Notizen für Bildthemen gemacht, die veröffentlicht sind in: *G. Nicodemi, Francesco Hayez*, Mailand 1969, Bd. 1, S. 187-188.

<sup>9</sup> Hayez faßt diese so zusammen: „Il 30 marzo lunedì 1282 giorno dopo Pasqua, i Palermitani ... si posero in via per andare ad assistere al Vespro nella chiesa di Monreale ... I francesi stabiliti in Palermo presero parte alla festa ed alla processione. Questi avevano fatto pubblicare la proibizione di portare armi ... una bella nobile donzella s'incamminava alla chiesa col suo sposo ... Un francese ... la frugò insolentemente nel seno sotto pretesto di verificare se portava armi nascoste. La giovane cadde svenuta e Drouet venne ammazzato ... Allora fu gridato: Morte ai francesi ed il Vespro Siciliano ebbe principio“ (ebd.).

numentalzyklen von Aristokraten in Auftrag gegeben wurden<sup>10</sup> und die so gar nicht bürgerlichen Bedürfnissen der Selbstrepräsentation zu entsprechen schienen. Alfred Rethels Zyklus zu Karl dem Großen im Aachener Rathaus zeigt allerdings, daß in der Tat diese Variante des Reichsgedankens auch bei der bürgerlichen Auftraggeberschaft<sup>11</sup> für öffentliche Kunst – so rar wie diese vor der Reichseinigung auch war – im Mittelpunkt stand.

Rethels Bildfindung für den Besuch Ottos III. in der Karlsgruft (Abb. 2) für diesen Zyklus versucht, in einem Szenario, das uns recht „gothic“ anmutet, jene mythische Kraft zu inszenieren, die dieser Geschichtsimagination zugesprochen wurde. Rethel zeigt nicht etwa den Jüngeren am geöffneten Sarg seines Vorgängers, sondern läßt den toten Kaiser aufrecht in der Krypta thronen; die Fackel, von den Begleitern Ottos getragen, läßt eine Art Licht in das Dunkel der Krypta fallen, die an den göttlichen Lichtstrahl bei Verkündigungsbildern u.ä. denken läßt; Otto und Gefolge gehen vor dem Toten anbetend in die Knie wie vor einer Gottheit. Im Kontrast zwischen dem großen Alten und dem jugendlichen Otto finden die BetrachterInnen eben jenes dynastisch Immergleiche, aber nun gewendet zur Genealogie für die rückwärts gewandte politische Utopie des neuen deutschen Reiches. Das Zusammenspiel des politischen „Urahn“ mit der Jugend Ottos läßt diesen zur Präfiguration jenes neuen Herrschers werden, den Rethel als Hoffnungsträger für die Zukunft des Reiches herbeizuträumen scheint. Für Rethel waren die Kaiser Gegenstand der Volksverehrung, um „das niedergebeugte Nationalgefühl“ wiederaufzurichten<sup>12</sup>.

Die im Grunde ahistorische Wiederkehr des Immergleichen dynastischer Legitimation berührt sich hier mit den politischen Identitätsbedürfnissen des national gesinnten Bürgertums in einer Weise, die zeigt, daß in Deutschland die ideologischen und machtpolitischen Verschränkungen zwischen aufstiegenderem Bürgertum und Monarchie ganz anders gelagert waren als in Italien. Das wird noch verstärkt durch die Form, in der die Monarchie imaginiert wird, in einem Rückgriff, der jede bürgerliche „Fortschrittsgeschichte“ seit dem Mittelalter symbolisch ungeschehen machte. Die Helden dieser Nationalgeschichte sind die Kaiser, keine Tyrannenmörder und kein aufständisches „Volk“. Und so finden wir in dieser Bildproduktion auch visuelle Strategien, die auf das klassisch barocke, königliche Exemplum Virtutis<sup>13</sup> zurückverwei-

<sup>10</sup> Dazu siehe u.a. *I. Jenderko-Sichelschmidt*, Die Düsseldorf Historienmalerei 1826 bis 1860, in: Katalog: Die Düsseldorf Malerschule, Düsseldorf / Darmstadt 1979, S. 98-111; und *D. Graf*, Die Fresken von Schloß Heltorf, ebd., S. 112-120.

<sup>11</sup> Auftraggeber waren in diesem Fall ein Aachener Bürger und der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Der Auftrag wurde 1839 erteilt; er wurde erst nach der '48er Revolution fertiggestellt (siehe *I. Jenderko-Sichelschmidt*, Die Düsseldorf Historienmalerei, S. 107 ff.).

<sup>12</sup> Ebd., S. 108.

<sup>13</sup> Zur Geschichte dieser Bildgattung siehe u.a. den Katalog: Triumph und Tod des Helden, Köln 1987-1988.

sen, wenn auch nun im Gewand des „gothic revival“. Man kann sich vorstellen, wie Mazzini auf solche Themen reagiert hätte, die einen einsamen Einzelprotagonisten herausstellen, der noch dazu von Gott eingesetzt ist. Wie hätte sich für ihn wohl hier der Zusammenhang mit der „collettività“, dem „popolo“ dargestellt, in dem er das Ideal nationaler Geschichtsmalerei sah?

Als die ersten Bilder in Deutschland vom „Volk“ als geschichtsformende Kraft können wohl Karl F. Lessings Bilder zur Hussitenbewegung betrachtet werden, die seit 1836 entstanden waren. Als isoliertes Phänomen haben sie begeisterte Zustimmung im kleinen demokratischen Lager hervorgerufen, so bei Friedrich Theodor Vischer: „Auf höchst erfreuliche Weise hat Lessing angefangen, aus der thatenlosen, trauernden Innerlichkeit sich herauszuarbeiten, das Epos der Geschichte aufzuschlagen und Thaten der Männer darzustellen“<sup>14</sup>. Wie Monika Wagner beschreibt, suchten die demokratisch gesinnten Kunstkritiker des Vormärz in der Geschichte „jene Epochenumbrüche, die als Vorbild der angestrebten bürgerlich-demokratischen Gesellschaft dienen konnten. Doch ließen sich diese Vorstellungen im Rahmen der Monumentalmalerei als staatlich kontrolliertem öffentlichen Sektor nicht durchsetzen. Lediglich die Tafelmalerei – etwa Karl Friedrich Lessings „Hussitenpredigt“ oder seine Luther-Bilder – lieferten hier Ansätze“<sup>15</sup>. Solche Umbrüche waren für Vischer die Reformationszeit, der Dreißigjährige Krieg, die Völkerwanderung<sup>16</sup> – also Momente einer zu konstruierenden ‚Volks‘-Geschichte, die von den Kontinuitäten der Herrschaftsgeschichte abwichen und zu denen auch die Hussitenbewegung gezählt werden konnte.

Lessings Prediger (Abb. 3) ist imaginiert als eine Mischung von Aufrührer und Missionar; die hingebungsvoll Lauschenden sind aus typisierten VertreterInnen des ‚niedereren‘ Volkes zusammengestellt. Dennoch verbleibt Lessing, wenn auch nicht thematisch, so doch im Aufbau, innerhalb der Gesetze des herkömmlichen Historienbildes, denn mit dem Prediger steht ihm eine zentrale Erzähl- und Heldenfigur zur Verfügung, die auch kompositorisch innerhalb des klassischen, hierarchisch gliedernden Raumdreiecks hervorgehoben wird. Ein vergleichender Blick auf Hayez' immerhin vierzehn Jahre früher entstandenes „Vespri“-Bild macht die Grenzen der Lessing'schen Leistung und damit auch jene der deutschen Situation, innerhalb derer sich Lessing artikuliert, deutlich.

<sup>14</sup> F.T. Vischer, Die Aquarell-Copien von Rambox in der Gallerie zu Düsseldorf (Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst, 1842), in: Kritische Gänge, Bd. 1, Tübingen 1844, S. 207-287, dort S. 219, zitiert nach: M. Wagner, Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Tübingen 1989, S. 16, Anm. 83. Wagners Buch ist im übrigen seit M. Droste, Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert, Münster 1980, der wichtigste Beitrag zur öffentlichen Kunst in Deutschland in diesem Jahrhundert.

<sup>15</sup> Ebd., S. 16.

<sup>16</sup> Ebd., Anm. 82.

Diese Divergenz zwischen den beiden Ländern in Bezug auf die Ausformung eines Bildes vom „Volk“ innerhalb des nationalen Diskurses wird uns im übrigen durch das Jahrhundert begleiten. Es entsteht der Eindruck, daß das sogenannte Bürgertum in Deutschland, bis auf die kleine Gruppe der Demokraten, seinen politischen Status offenbar nicht aus der Konstruktion eines Volksbegriffs bzw. seines Bildes ableiten wollte oder konnte. Nationale Einheit schien sich für diese Gruppe aus anderen Faktoren abzuleiten, die der Monarchie näherstanden als in Italien.

Insofern, und das möchte ich als Diagnose schon vorausschicken, kam es in Italien eher als in Deutschland zu Bildformen und – verfahren, die ich als genuin bürgerlich bezeichnen möchte – und das, obwohl diese Schicht in Italien des 19. Jahrhunderts als nur schwach ausgebildet und kaum homogenisiert gilt.

Wir könnten also die Frage nach dem Zentralismus, oder anders, nach Figurationen von Zentralität, bezogen auf die Konstituierung der Nation, auch anders stellen: Wie ist es um das zentrale Element der Nationsbildung in der westlichen Moderne bestellt: Die Konstruktion des politisch handelnden Subjekts „Der Bürger“?

Wenn wir diese Frage an die damaligen Bildwelten stellen, so bieten sich jene an, die den patriotischen Kampf bis zur Nationsgründung zum Thema haben; und auch hier werden wir auf wesentliche Unterschiede zwischen Italien und Deutschland stoßen.

Der bekannteste deutsche Versuch einer diesbezüglichen Aussage schildert ein Scheitern, eine symbolische Leere, ja, eher die Absenz gerade dieses bürgerlichen politischen Subjekts: Menzels „Aufbahrung der Märzgefallenen“ von 1848/49 (Abb. 4), vom Künstler unvollendet gelassen und zu seinen Lebzeiten nie ausgestellt<sup>17</sup>. Es gibt also in diesem Fall keine öffentliche Rezeption der Zeitgenossen wie bei Lessings Hussitenbildern; wir können uns nur auf die Verankerung des Künstlers im zeitgenössischen Diskurs stützen. Die ersten Studien entstanden unmittelbar nach den Berliner Märzkämpfen. Das Bild zeigt jedoch nicht den Kampf, sondern einen Moment des Trauerzuges nach dem Kampf. Das Trauergeschehen, wie es Menzel aufgezeichnet hat, zeigt keine Spur von Volksempörung. Die Mitte des Bildes – d.h. der Ort, der in der großen Erzählung dem/den Protagonisten vorbehalten war, ist leer. Es bleibt uns nur, als einzigen ‚Helden‘ der Revolution den aus der Mitte versetzten Sarg eines gefallenen Märzkämpfers zu identifizieren. Die epische Erzählung vom handelnden Volk ist suspendiert. Es wundert nicht, daß Menzel das Bild nicht vollendet hat.

<sup>17</sup> Für eine genauere Interpretation und zeitgenössische Positionierung dieses Bildes in Bezug auf die Selbstkonstruktion des bürgerlichen „Subjekts“, auch im Vergleich zur Pariser 48er Revolution, siehe den Artikel der Autorin: *Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*, im Katalog zur Ausstellung: *Adolph Menzel 1815-1915. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 494-502.

In der damals verbreitesten Darstellung der Märzrevolution, Alfred Rethels „Auch ein Totentanz“, einer vielverkauften sechsteiligen Stichserie, wird die Revolution von einem Verführer des Volkes in Gestalt des Todes initiiert, der dieses Volk ins Verderben führt (Abb. 5). Das Scheitern der Revolution wird zu einem tragisch schicksalhaften Geschehen stilisiert: das Volk ist ihm hilflos ausgeliefert, politisch wird es in der Rolle des unreifen Kindes gesehen. Dieser bürgerliche Blick auf die Revolution sieht in ihr nicht die Chance zur eigenen Emanzipation, sondern ist geprägt von Angst vor jenem Chaos, mit dem die Gemäßigten die niederen Stände und damit das revolutionäre Geschehen *tout court* verbinden. Es gibt also weder ein einheitliches bürgerliches, noch ein einheitliches revolutionäres Subjekt, und schon gar nicht sind beide identisch. In Deutschland konnte sich offenbar keine positive Bildtradition der volkstümlichen Revolutionserzählung ausbilden.

In Italien hingegen wurde gerade diese Tradition vor allem in Ober- und Mittelitalien gepflegt, vorbereitet in Historienbildern wie den bereits erwähnten „Vespri Siciliani“ von Francesco Hayez, oder dem wildbewegten Bild eines Volksaufstandes von Emilio Busi und Luigi Asioli, „La cacciata dei Tedeschi da Genova per il moto del Balilla“, beendet 1842 (Abb. 6). Auch hier gab es einen Bürger als Auftraggeber, Niccolò Puccini aus Pistoia, unter den Zeitgenossen berühmt geworden wegen seiner patriotisch-didaktischen Kulturarbeit, wie man heute sagen würde, gerade auch für die ‚niedereren‘ Stände<sup>18</sup>. Obwohl im Gewand akademischer Figur- und Farbauffassung, ahnen wir doch einen fernen Reflex von Delacroix' „La Liberté guidant le peuple“ von 1831, vor allem in der Figur des Jungen, der die Kämpfer antreibt. Der Balilla-Aufstand von 1746 gegen die „Tedeschi“ wurde von Mazzini und Guerrazzi als Manifestation des politisch handelnden Volkes gefeiert und erlebte – ebenso wie das Bild – sein Revival im Faschismus<sup>19</sup>, der sich mit der Wiederbelebung dieser Art Mythen als Vollender des Risorgimento inszenierte.

Ein Bild wie Antonio Puccinellis Porträt eines unbekanntens toskanischen Freiwilligen von 1848 (Abb. 7) mag nun als eine Art bildfaktischer Nachweis dienen, daß es zumindest in jenen Gegenden Italiens, deren bürgerliche Klasse die Patrioten der 48er Revolution hervorbrachte, weniger Probleme als in

<sup>18</sup> Puccini ist eine der interessantesten Erscheinungen des italienischen kulturellen Vormärz. Berühmt wurde er v.a. durch seinen Landschaftsgarten, ausgestattet mit patriotischen Denkmälern berühmter Italiener (ein besonderes, leeres Podest war dem zukünftigen Realisator der Nation vorbehalten), den er an gewissen Feiertagen auch für die arme Bevölkerung öffnete. Er gab außerdem, beraten von Niccolini und Guerazzi, einen Zyklus von elf Bildern mit patriotischen Historienthemen bei den führenden toskanischen Malern der Zeit in Auftrag. Garten wie Bilder fanden in Stichwerken weite Verbreitung; siehe dazu den Katalog: *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La Collezione Puccini, Pistoia 1977*. Auch hierin ist ersichtlich, daß das Verhältnis zwischen Bürgern und „niederem“ Volk in Nord- und Mittelitalien (vielleicht mit Ausnahme Piemonts, siehe dazu die Debatte um die „educazione del popolo“, dargestellt in: *G. Chiosso* [Hrsg.], *Scuola e stampa nel Risorgimento. Giornali e riviste per l'educazione prima dell'Unità*, Mailand 1988), weniger angespannt war, als in Deutschland.

<sup>19</sup> Siehe zum Bild den Katalog: Garibaldi, *Arte e Storia*, Rom 1982. S. 91-92.

Deutschland mit einer politischen Selbstdefinition gab, auch auf individueller Ebene. Der Blick des Freiwilligen schaut wach und in hohem Maße „subjektiv“ auf die BetrachterInnen, Ambivalenzen gegenüber seiner Rolle als Soldat der Revolution scheint er nicht zu empfinden. Auch die Enttäuschung über die letzte Niederlage scheint im Bild nicht auf, obwohl das Bild erst 1849 vollendet worden ist. Selbst, wenn wir Abstriche machen von dieser Einschätzung, vor allem, weil der ungewöhnlich intensive Blickaustausch zwischen Soldat und BetrachterIn, den Puccinelli herbeiführt, wohl auch darauf zurückzuführen ist, daß der Porträtierte ein Freund des Malers war – Vergleichbares gibt es für Deutschland nach meiner Kenntnis nicht. Ein wesentlicher Faktor dabei dürfte der Umstand sein, daß in Italien nicht nur um die politische Emanzipation zu Staatsbürgern einer Nation gekämpft wurde, sondern gleichzeitig gegen die Fremdherrschaft; und zumindest hier gab es in den Jahrzehnten bis zur Reichsgründung immer wieder Teilerfolge.

Die große Erzählung der Volkserhebung, für die ich noch viele Beispiele zeigen könnte, bildet immerhin einen soliden Fundus im kollektiven Bildgedächtnis, gleich wie skeptisch Giulio Bollati sich zur Konsistenz einer Identität des „Italieners“ äußern mag<sup>20</sup>. Mit der 48er Revolution rückt dann auch in Italien die Gegenwart in die Position der Geschichte, und die Erzählung aktuellen, kollektiven wie individuellen Heldentums dringt in neue, bürgerliche Bildgattungen vor, die bisher niedriger eingestuft worden waren, als die Historienmalerei. So zeigen die „Cucitrici di camicie rosse“ von Odoardo Borrani 1863 (Abb. 8) eine biedermeierliche „Heimatfront“ der Revolution in der Gattung des häuslichen Genrebildes, während „Garibaldi e il maggiore Leggiere in fuga trasportando Anita morente“ von Pietro Bouvier, 1864 (Abb. 9), den Kampf in die Strophe einer herzerreißenden Ballade zu verwandeln scheint, die den (ausnahmsweise weiblichen) Heldentod mit dem tragischen Ende einer Lebensliebe kombiniert. Giuseppe De Nigris hat die bürgerliche Rezeption der Bilder vom Befreiungskampf in „Le impressioni di un quadro“ von 1863 (Abb. 10) übermittelt<sup>21</sup>. Es hat allerdings den Anschein, daß diese Erzählung, die in der Regel republikanischen Charakter hat, nach 1870 mit zunehmender Zentralisierung auf das Haus Savoia gleichsam relegiert wird in den Mythos Garibaldi, der gegen Ende des Jahrhunderts besonders vom anarcho-sozialistischen Ambiente gepflegt wird. Pietro Nomellinis „Garibaldi“ von 1907 (Abb. 11) bietet eine gespenstische Wiederauferstehungsszenarie der Garibaldi-Truppen, von einem Trompeter zum Appell gerufen, mit den Gefallenen der letzten Schlacht noch am Boden liegend, Garibaldi schattenhaft zu Pferde<sup>22</sup>. Garibaldi ist in Italien die einzige Einheitsfigur, die der des Königs Konkurrenz machen kann.

<sup>20</sup> G. Bollati, *L'Italiano - Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Turin 1983.

<sup>21</sup> Abgebildet im Katalog: *Garibaldi*, S. 25.

<sup>22</sup> Das Bild von Nomellini geht auf eine literarische Quelle zurück: „Inno di Garibaldi“, von Luigi Mercantini (1821-1972), die populärste Hymne des Risorgimento,

Einzig vergleichbarer Mythos in Deutschland, aber politisch völlig anders gelagert, ist der Bismarcks. Alexander Zicks „Germanias letzter Gruß“ (an Bismarck) von 1899 (Abb. 12), neben Nomellinis Garibaldi gesehen, verdeutlicht weitere grundsätzliche Unterschiede in den Konstruktionsweisen nationaler Einheit. Wo bei Nomellinis Garibaldi in gleichsam napoleonischer Tradition das Volk als Volksheer auftaucht, ist bei Zicks Bismarck die Nation als weibliche Allegorie gegeben, begleitet von Allegorien der Bundesländer, altgermanischen Kämpen und deutschtümelnden Rittern. Ob dieser altmodische Figurenapparat<sup>23</sup> als Repräsentation im Sinne einer Darstellung der Nation als „Volk“ geeignet gewesen sein könnte, wage ich zu bezweifeln. Vielmehr scheint es hier um die recht forcierte Konstruktion einer Nationalität als etwas Mythisch-Fernes und deshalb Heiliges zu gehen und weniger um ein Angebot partizipatorischer Identifikation. Und diese Art des Mythos macht die Nation zu etwas Entrücktem. Zwischen „Volk“ und „Nation“ wird der Mythos errichtet. Damit wird ein Autoritätsgefälle eingeführt: Die Nation ist nun eine mythisch gesetzte, heilige Autorität, der das Volk unterstellt ist.

Wie wir gesehen haben, beginnt diese Tendenz bereits im Vormärz mit den Kaisermythen. Meine Hypothese wäre, daß diese Distanz zwischen Bevölkerung, Volksrepräsentation und Nationalmythos in Deutschland notwendig war, um den ‚Konflikt‘ zwischen monarchischer Staatsform und modernem Nationsgedanken ‚im Bild zu neutralisieren‘. Das provoziert die Frage, welches „Volk“ denn dann wohl gemeint gewesen sein mag, eine Frage, die sich mit dem Erstarken der Arbeiterbewegung zum akuten Problem auswächst: der Volksbegriff kann nicht mehr harmonisiert werden im Sinne einer Konstruktion von nationaler Einheit. Es entsteht ein Bruch zwischen „Volk“ und „Nation“, bzw. ‚innerhalb‘ dessen, was das Volk sein könnte. In Deutschland reagiert man mit immer aggressiveren Visualisierungen der Nation auf die Spaltung des Volksbegriffs: Hermann Prells Fresko „Germania zwischen Wehrkraft und Fruchtbarkeit“ von 1891 im Palazzo Caffarelli (Abb. 13), der damaligen deutschen Botschaft in Rom<sup>24</sup>, zeigt in machtvолlem, neobarocken Gewand ein Programm imperialistischer Expansion, mit dem auch die Arbeiterschaft für den Nationalmythos gewonnen werden sollte, mit zumindest partiellem Erfolg. Die Intensität, mit der diese Bilderpolitik betrieben wurde, zeigt sich auch im Monumental-

---

von Garibaldi selbst in Auftrag gegeben, deren erste Strophe mit dem Satz beginnt: „Si scopron le tombe, si levano i morti, i martiri nostri son tutti risorti“. Ich verdanke diesen Hinweis Benedetta Heinemann Campana.

<sup>23</sup> Es gibt in Deutschland in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Diskussion, ob die Historienmalerei oder die Allegorie für die bürgerliche Kultur der Gegenwart angemessener wäre. Wie *M. Wagner*, Allegorie, besonders S. 14 ff., zeigt, hat diese Diskussion auch politische Dimensionen, wobei die Befürworter der Allegorie eher auf der konservativen Seite angesiedelt sind. Konkreten Aufwind gegenüber der Historienmalerei erhält die Allegorie dann nach der Reichsgründung in der Malerei mit öffentlichem Repräsentationscharakter, d.h. im Zusammenhang mit der kaiserlichen Zurschaustellung von Macht.

<sup>24</sup> Siehe *M. Wagner*, Allegorie, S. 94.

bild von Max Seeliger, „Erziehung der Jugend“, von 1900 (Abb. 14) für die Aula des Gymnasiums in Würzen<sup>25</sup>.

Zeitgleich entstand in Italien ein noch heute bekanntes Bild monumentalen Formats: Giuseppe Pellizza da Volpedo, „Il Quarto Stato“<sup>26</sup> (Abb. 15), in den Jahren nach 1968 Ikone der außerparlamentarischen Linken. Die anarcho-humanistische Version vom Volk war um 1900, wenn auch minoritär, immerhin so lebendig, daß der Maler sich in der vergeblichen Illusion wiegen konnte, das Bild würde vom König angekauft werden, denn er hielt es für ein Bild, das über die Linke hinaus universale Gültigkeit besaß. Ästhetisch zeigt sich seine Suche nach einer allgemeingültigen Bildsprache in der radikalen Vermeidung der damals üblichen anekdotischen Erzählweise, der Stillstellung und Monumentalisierung des Bildaufbaus und in seiner Filterung der Philosophenfiguren in Raffaels „Schule von Athen“ für die debattierenden Arbeiter, in dem Versuch, dem Vierten Stand mit den Strategien ästhetischer Nobilitierung die Würde der Allgemeingültigkeit zu verleihen. Auch hier suchen wir in Deutschland vergebens nach vergleichbaren Beispielen auf diesem Niveau. Bei der graphischen Bildpropaganda der Arbeiterbewegung dagegen, die ich hier nicht heranziehe, gäbe es sicher Übereinstimmungen, allerdings nicht nur zwischen diesen beiden Ländern, sondern international.

Beenden wir unsere kurze Bildreise mit den „Volksherrschaften“ des zwanzigsten Jahrhunderts, nun allerdings mit den Repräsentationsformen des jeweiligen Volks-Führers.

Die Volksmetapher konnte gegen Ende des Jahrhunderts als übergreifende Einheits- und Autoritätsmetapher, auch unter dem Zeichen kolonialer Expansion, kaum noch wirksam sein<sup>27</sup>. Für diese Situation, auch als Krise des liberalen Staates beschrieben, bot erst der Faschismus eine Lösung an: Gleichsam in Wiederaufnahme einer Tradition, die sich im Grunde aus dem historischen Bruch der Französischen Revolution und den Legitimationsverfahren Napoleons ableitet, tritt der legitimatorische Kreislauf zwischen Volk und Führer in Kraft: Das Problem einer machthebergenden, das Volk transzendierenden Autorität wird nun ‚innerhalb‘ dieses Zirkels gelöst. Das Volk selbst, im NS der Rassekörper bzw. kollektiv die völkische Gemeinschaft, wird als sakrale Autorität, als Mythos gesetzt, die nun die Staatsmacht/den Führer legitimiert.

Umso erstaunlicher, daß die visuellen Führer-Inszenierungen von Hitler und Mussolini sich erheblich unterscheiden: Während Hitler immer erkennbar Hitler bleibt – hier im Plakat zum Plebiszit von 1933 (Abb. 16) als Kniestück

<sup>25</sup> Ebd., S. 213.

<sup>26</sup> Dazu v.a. A. Scotti (Hrsg.), Giuseppe Pelizzada Volpedo. Il Quarto Stato, Milano 1976.

<sup>27</sup> Im Folgenden nehme ich Gedanken wieder auf, die ich ausführlicher in: Vom Balhausschwur zum Duce. Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität Demokratie und Autokratie, in: A. Graczyk (Hrsg.), Das Volk, Abbild, Konstruktion, Phantasma, Berlin 1996, S. 3-17, entwickelt habe.

im Dreiviertelprofil über der aufschauenden Masse montiert –, gibt es von Mussolini eine Bandbreite von Strategien, die vom Naturalismus bis zur modernistischen Montage reicht: Mussolini, ebenfalls auf einem Plakat zum Plebiszit von 1934 in Italien (Abb. 17), auf sich herabschauend, wobei sein Körper, Hobbes „Leviathan“ gleich, von der Masse gebildet wird, oder umgekehrt: Mussolini bildet die Masse in Form unendlich vieler Duce-Köpfe selbst (Abb. 18) – etwas, was Hitler nie zugelassen hätte. Mussolini geht auch so weit, sich total ent-körpert darstellen zu lassen: abstrahiert zum Signet des Riesenbuchstabens M vor einem Jugendlager (Abb. 19). Was geben diese Formen zu erkennen? Mussolini zieht den Autorisierungskreislauf zwischen Volk und Führer am engsten. Er ‚verkörpert‘ das Volk und nimmt damit einen Legitimationsmodus wieder auf, den Napoleon entwickelt hatte und der nach Napoleon im 19. Jahrhundert keine Anwendung mehr gefunden hatte. Dies geschieht sogar auch in Abweichung vom naturalistisch-ganzheitlichen Körperbild. Hitler hingegen läßt eine solche Abweichung nicht zu. Das ist der eine Unterschied. Der andere ist, daß Hitler sich, anders als Mussolini, nicht als Inkarnation des Volkes inszeniert. Der völkische Rassekörper wird visuell nicht im Bild des „Führers“ inszeniert, sondern in dem des jungen, nackten Körpers, sei er männlich wehrhaft oder weiblich fruchtbar. Fritz Erlers Hitler-Porträt (Abb. 20) vermag das Verhältnis zwischen Rassekörper, der gleichzeitig Volkskörper ist, und dem Führer zu exemplifizieren: Hitler, mit dem Rücken zum männlichen „Volkskörper“ in Gestalt der Skulptur eines nackten, knieenden Kriegers stehend, ist der Konstrukteur dieses Rasse/Volkskörpers, sein Architekt. In gewisser Weise schiebt sich also wieder ein Mythos zwischen das Volk und eine weitere Größe, der sich das Volk zu unterstellen hat: diesmal nicht der Nation, sondern dem Führer. Die Rasse als zentrale Kollektivzuschreibung machte die inszenierte Verschmelzung von Volk und Führer, die wir bei Mussolini gesehen haben, unmöglich. Das Volk ist nurmehr Volkskörper, von Hitler ‚geformt‘. Nun legitimiert sich nicht mehr der Führer vor seinem Volk, sondern das Volk muß sich vor und in dem strengen Blick seines Führers und ‚Architekten‘ legitimieren.



Abbildung 1: *Francesco Hayez*, *I vespri Siciliani*  
(Öl auf Leinwand, 1. Version 1821-1822)

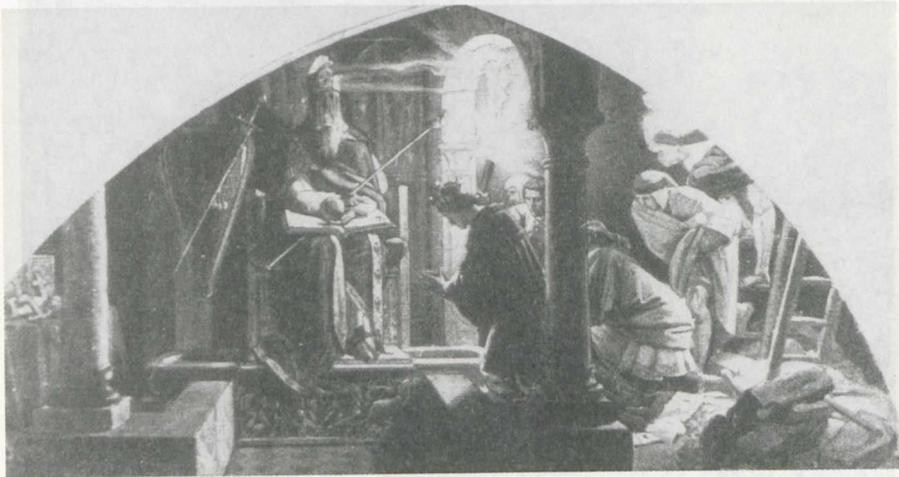


Abbildung 2: *Alfred Rethel*, *Otto III. in der Karlsgruft*  
(Entwurf zum Fresko im Aachener Rathaus, 1847)

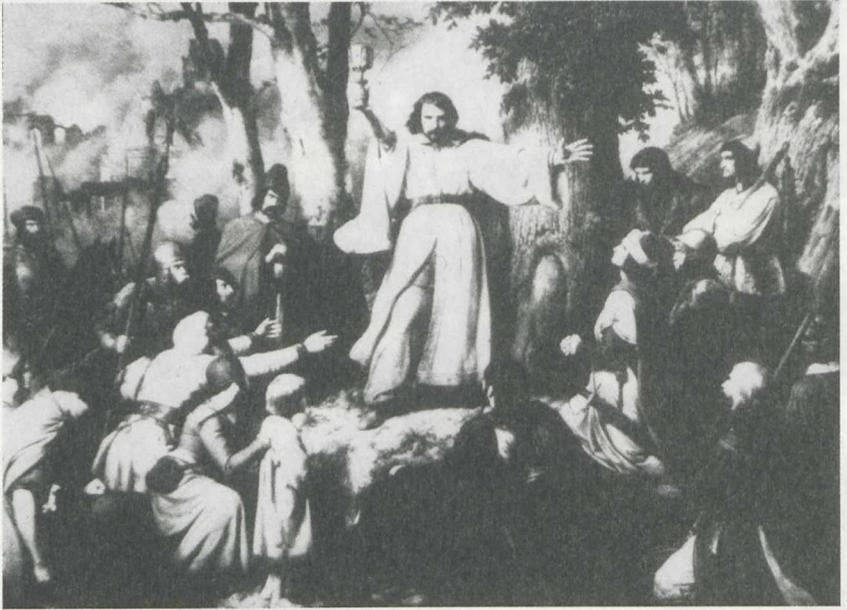


Abbildung 3: *Carl Friedrich Lessing, Hussitenpredigt* (Öl auf Leinwand, 1836)



Abbildung 4: *Adolph Menzel, Die Aufbahrung der Märzgefallenen* (Öl auf Leinwand, 1848)



Abbildung 5: *Alfred Rethel*, Auch ein Totentanz (Blatt 6, Holzschnitt, 1849)



Abbildung 6: *Emilio Busi* und *Luigi Asioli*, La cacciata dei Tedeschi da Genova per il moto di Balilla (Öl auf Leinwand, 1842)



Abbildung 7: *Antonio Puccinelli*, *Ritratto di un volontario toscano*  
(Öl auf Leinwand, 1849)



Abbildung 8: *Odoardo Borrani, Le cucitrici di camice rosse*  
(Öl auf Leinwand, 1863)



Abbildung 9: *Pietro Bouvier*, Garibaldi e il maggiore Leggiero in fuga trasportando Anita morente (Öl auf Leinwand, 1864)

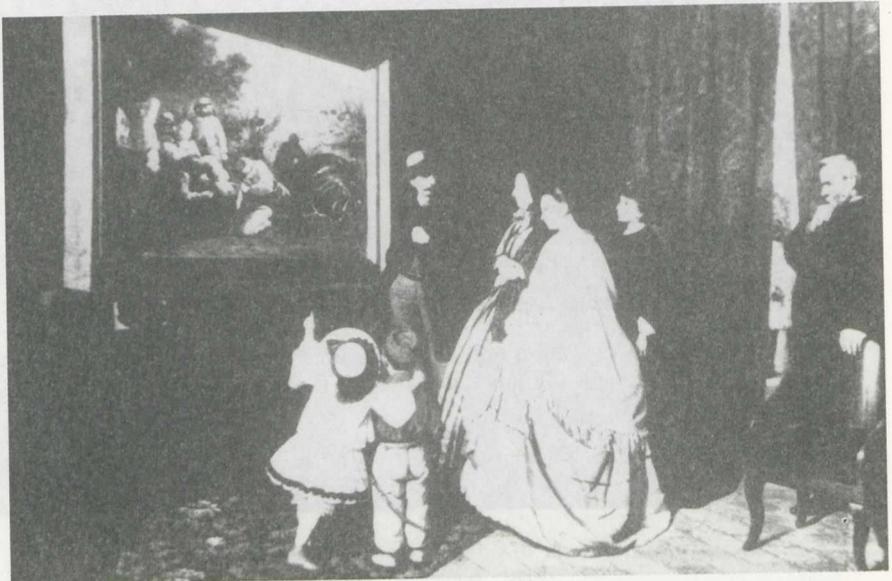


Abbildung 10: *Giuseppe De Nigris*, Le impressioni di un quadro (Öl auf Leinwand, 1863)



Abbildung 11: *Pietro Nomiellini, Garibaldi* (Öl auf Leinwand, 1907)

Abbildung 15: *Giuseppe Pellizza da Volpedo, Il Quarto Stato*  
(Öl auf Leinwand, 1901)



Abbildung 12: *Alexander Zick*, Germanias letzter Gruß (Gouache, 1898-1899)

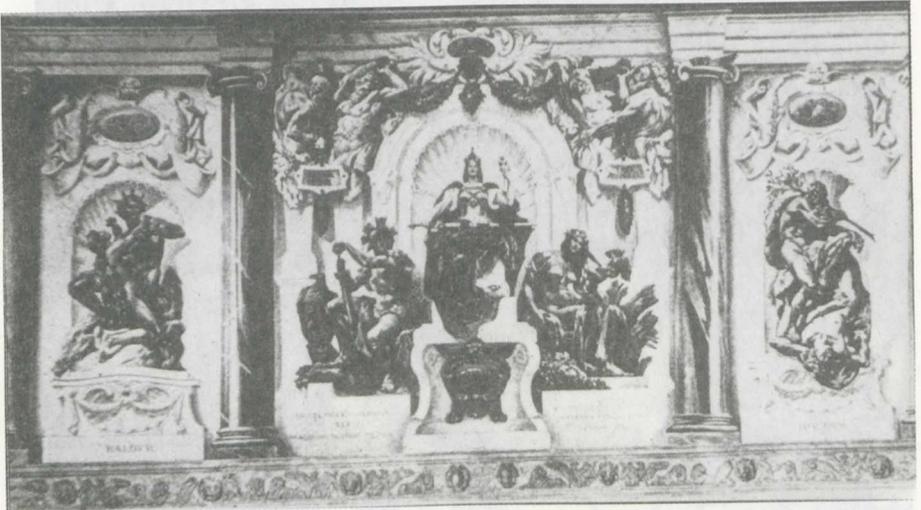


Abbildung 13: *Hermann Prell*, Germania zwischen Wehrkraft und Fruchbarkeit (Fresko, Palazzo Caffarelli, Rom, um 1891)

Abbildung 10: *Giuseppe De Siga*, Le Impressioni di un quadro  
(1882/1883, Leipzig, 1863)

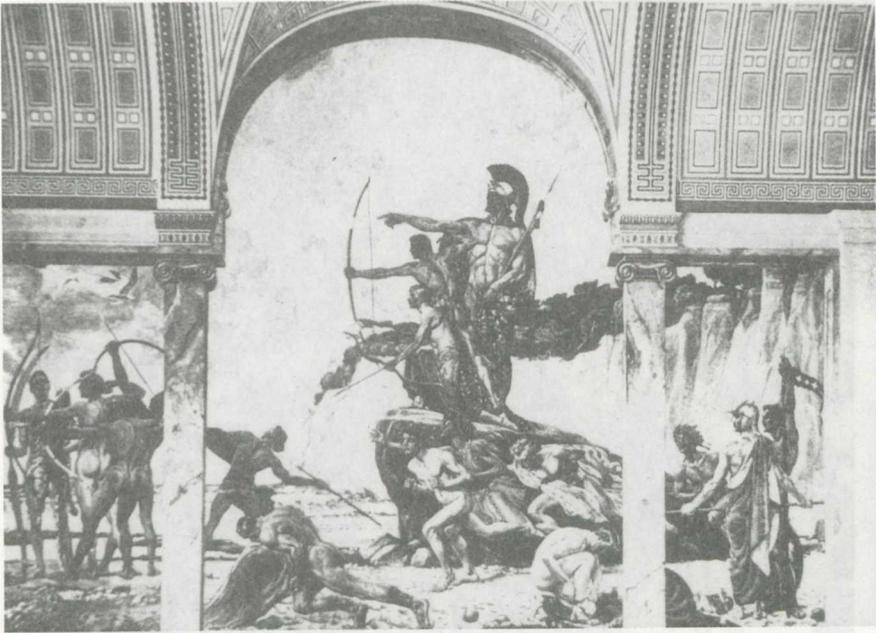


Abbildung 14: *Max Seeliger*, *Erziehung der Jugend*  
(Fresko, Aula des Gymnasiums Würzen, um 1900)



Abbildung 15: *Giuseppe Pellizza da Volpedo*, *Il Quarto Stato*  
(Öl auf Leinwand, 1901)



Abbildung 16: Plakat: „Ja! Führer wir folgen Dir“ (1933)



Abbildung 17: Plakat: „1934.XII. SI“ (1934)



Abbildung 18: Fotomontage: Mussolini (1936)

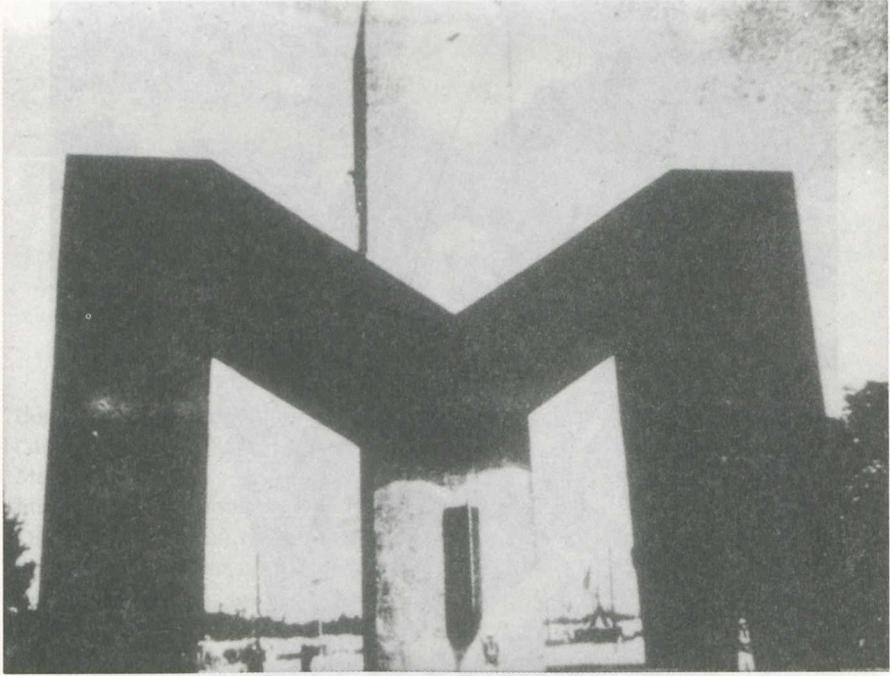


Abbildung 19: Eingangstor zu Jugendlager: M (Datierung unbekannt)



Abbildung 20: *Fritz Erler*, Hitler (Öl auf Leinwand, Datierung unbekannt)