

Stil als allegorisches Verfahren

Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst

Susanne von Falkenhausen

Die Kunstgeschichte ordnet die Begriffe Stil und Allegorie in der Regel unterschiedlichen bildfunktionalen Sphären zu. Der Stilbegriff wird üblicherweise als Mittel formaler Klassifizierung betrachtet, während der Umgang mit der Allegorie sich zumeist im Ikonographischen erschöpft. Das allegorische Verweisen geschieht für die Kunstgeschichte in der Regel mit einer lesbaren figürlichen Repräsentation, wie z. B. der Personifikation einer Tugend. Ein Stil kann jedoch auch als ein Zeichen fungieren, das aus einem konnotierten, historischen Zusammenhang entnommen und isoliert werden kann, um in einem neuen bildlichen Kontext allegorisch auf etwas anderes zu verweisen. Beobachten läßt sich das sinnstiftende Zitieren eines vergangenen Stiles in der Geschichte der europäischen Kunst immer wieder; besonderen Charakter erhält dies Phänomen jedoch seit der pluralistischen Verfügbarkeit aller Stile im Historismus.

Es geht also über die kunsthistorische Verwendung des Begriffs der Allegorie als „sinnbildliche Darstellung abstrakter Begriffe“¹ hinaus um einen Allegoriebegriff, der auch das „anders ausdrücken“ mit den Mitteln des *Stils* einbezieht.

Aber auch die Definition von Stil als „sinnlich-optische Verhältnisse, innerhalb derer die Kunst einer Zeit gesellschaftlich funktioniert“², erweitert sich um die allegorische Funktion von Stil, die eine Bewußtheit eben dieser Verhältnisse und die Möglichkeit der *Wahl* zwischen verschiedenen Stilen voraussetzt. Der Historismus führt die „Freisetzung“ der Epochenstile aus den ursprünglichen gesellschaftlichen Zusammenhängen zum Extrem und damit auch ihre Verfügbarkeit als Zeichen. Nun können die Epochenstile gleichzeitig und

¹ Lexikon der Kunst, Bd. I, Leipzig 1968.

² Friedrich Möbius, Stil als Kategorie der Kunststoriographie, in: ders. hg., *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*, Dresden 1984, S. 36.

nebeneinander operativ als Zeichen, als Metapher oder allegorisch eingesetzt werden. Der Stil nicht nur als historisch „organische“ Struktur oder Form, sondern als Allegorie, als sinnstiftendes Verweissystem unter der Voraussetzung seiner Verfügbarkeit als Zeichen ist allerdings selbst in der kunsthistorischen Historismusforschung erst ansatzweise problematisiert.

Daß Stil kein Problem der reinen Form ist, zeigt sich in der Geschichte des Redens über Kunst. Häufig wird er – je nach Diskurszusammenhang – männlich oder weiblich konnotiert, im Falle einer „weiblichen“ Kodierung zumeist mit negativierenden oder gar diffamierenden Effekten. So galt z. B. der Stil des Rokoko im 19. Jahrhundert über lange Zeit als dekadent oder gar verderbt, verbunden mit bestimmten Bildern von Weiblichkeit. Ähnliches läßt sich auch in den Auseinandersetzungen zwischen künstlerischer Moderne und Gegenmoderne bis hin zum extremen Fall der „Entarteten Kunst“ finden, wenn „männlich“-„weiblich“ in der Debatte um ästhetische Prinzipien und Ausdrucksformen mit wertenden Absichten als Assoziationsfelder eingesetzt wurden. Systematisch untersucht sind diese Formen des Redens über Kunst bisher noch kaum.³ Die Frage wäre jedoch, ob wir die Spuren von geschlechtlichen Zuschreibungen nicht nur im Reden über Kunst, anders ausgedrückt, in schriftlichen Zeugnissen über Kunst, oder noch einmal anders, in der Rezeption des Ästhetischen, sondern auch in den Formen des Ästhetischen selbst verorten können. Es geht um eine kritische Analyse nicht nur des Redens über Kunst, sondern auch der spezifischen „Rede“, die Kunst ist, ihrer allegorischen Redeweisen, ihrer symbolischen Formen und wie diese historisch eingeführt werden – wobei ich natürlich nicht die Absicht habe, Sprache und Bild „in Deckung bringen“ zu wollen. Gleichwohl beeinflussen sie sich gegenseitig.

Die Frage nach dem Stil als allegorischem Verfahren stellt sich bei einer Kunst, die sinnstiftend operiert, also etwas „bedeuten“ will. Das heißt, in ihr geht es nicht um Autonomie von der Gesellschaft, sondern im Gegenteil um eine Interaktion mit ihr.

Zum Problem und damit zum besonderen Anliegen wird dies seit der Verabschiedung der Kunst aus ihren hergebrachten gesellschaftlichen Funktionen der Sinnstiftung für Glaube und Herrschaft in der Moderne. Nun, nachdem einerseits ein historisches Stil-Bewußtsein eingetreten ist und sich andererseits der Wunsch artikuliert hat, die mit der Autonomisierung der Kunst entstan-

³ Anne-S. Domm spricht dies an in: Der „klassische“ Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts, München 1989. Auch Silke Wenk hat dies in: Schwere – Geschlechtlichkeit. Ein Problem der Bildhauerei in Moderne und Gegenmoderne, Vortrag DKV Aachen 1990, für die Assoziationsfelder zur Materialität der Skulptur um die Jahrhundertwende untersucht.

dene Trennung von Kunst und Leben wieder aufzuheben, funktioniert Stil als Allegorie.

So könnten wir fragen, ob die Suche eines Teils der frühen Avantgarde nach formalen Analogien für außerkünstlerische Phänomene – wie z. B. beim Futurismus die malerische Rhetorik der Bewegung und des Gefühls – nicht nur als formale Innovation, sondern auch als Versuch einer „Allegorisierung der Moderne“ gelesen werden könnte und ob darin etwa das eigentliche Resultat futuristischer Anstrengungen zur Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben (*Arte-Vita*) zu sehen sei. Auf jeden Fall ist bereits hier eine Art Spannung oder Ambivalenz zu spüren: Dem Anliegen, veraltete Repräsentanzen von Ganzheiten, wie sie die akademischen Bildtraditionen boten, durch die Fragmentierung des Ab-Bildes zu stürzen, stand die Suche nach neuen Wegen der Darstellung vom Ganzen entgegen, nun verlagert vom Bildganzen hin zu einer neu zu gewinnenden Totalität von Kunst und Leben in der künstlerischen Praxis.

Meine Befragung des Stils als allegorischem Verfahren setzt etwas später an, als die frühe Avantgarde an diesem Anliegen bereits gescheitert war. In Italien war ein Regime an die Macht gekommen, das den Künstlern einen Ausweg aus diesem Dilemma anzubieten schien in Form einer „unmittelbaren“ Teilhabe der Kunst am Leben. Es gab den Künstlern die Möglichkeit, wieder mit der Gesellschaft in eine interaktive Beziehung durch die Stiftung von Sinn zu treten und ihr krisengeschütteltes Identitätsgefühl als Künstler entsprechend zu vereindeutigen.

Ein Künstler, der sowohl das Scheitern der frühen Avantgarde durchlebt, als auch das Angebot des faschistischen Regimes angenommen und künstlerisch umgesetzt hatte, war Mario Sironi (1885–1961), dessen Arbeiten für das Regime im folgenden als Ausgangspunkt dienen sollen.

Das Interesse an seinem Werk war nach Jahrzehnten des Vergessens in den achtziger Jahren gewachsen, zunächst unter Ausblendung seiner faschistischen Monumentalkunst. Mehrere Ausstellungen zwischen 1985 und 1988 bezogen diese jedoch ein und es entfaltete sich ein „Fall Sironi“⁴. Zwei seiner monumentalen, programmatischen Wandmalereien aus den dreißiger Jahren wurden in den 80er Jahren ohne größeres öffentliches Skandalon restauriert⁵.

⁴ s. dazu v. a. Kat. Sironi 1885–1961, Milano 1985; Kat. Sironi, *Opere inedite*, a cura di Claudia Gian Ferrari, Brescia 1988; Kat. Mario Sironi, hg. Jürgen Harten u. Jochen Poetter, Düsseldorf/Baden-Baden 1988.

⁵ Das Fresko in der Aula Magna der Universität Rom (1935) und zwei Wände in der Casa Madre dei Mutilati (1938). „Epoca“ vom 13. 11. 1988 ist eines der Blätter, die Sironi als „Fall“ präsentieren.

1930 begann für das faschistische Regime das sogenannte Jahrzehnt des Konsenses. Es baute seine aktive Kunstpolitik aus und profilierte sich als öffentlicher Auftraggeber. Die Frage, wie die „Arte Fascista“ auszusehen habe, beschäftigte alle künstlerischen Richtungen⁶. Sironi stellte sie in den Mittelpunkt seiner Arbeit und konzentrierte sich in diesem Jahrzehnt auf öffentlich-monumentale Aufträge.⁷

Die Gelegenheit war günstig, ein Repertoire von *Topoi* faschistischer Staatskunst zu entwickeln. Aber Sironi ging es um Grundsätzlicheres – einen faschistischen *Stil*: Sein Ziel war „eine Kunst, die der bildnerische Ausdruck des faschistischen Geistes“ sein sollte⁸. Im Faschismus muß die Kunst „die Ethik unserer Zeit zur Sprache bringen.“ Kunst sollte dem öffentlichen Leben „die *Einheit des Stils* (Hervorh. von mir) verleihen. So wird die Kunst wieder zu dem, was sie in ihren Blütezeiten . . . gewesen war: ein perfektes Instrument geistiger Führung.“⁹ Die Kunstform, die diesen Anforderungen am besten entsprach, war seiner Meinung nach die Wandmalerei: „Aus ihr wird der faschistische Stil hervorgehen.“

Hervorstechendstes Merkmal seiner ersten monumentalen Arbeit, einem Glasfenster für das Ministerium der Korporationen¹⁰ mit der Allegorie der

⁶ s. S. v. Falkenhausen, *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien 1922–1943*, Frankfurt/M. 1979.

⁷ 1931 entwirft Sironi als ersten öffentlichen Auftrag ein großes Glasfenster für das Ministerium der Korporationen mit dem Titel „Charta der Arbeit“, der sich auf die korporativistische Arbeitsgesetzgebung des Regimes bezieht. 1932 veröffentlicht er seinen ersten Text zur Wandmalerei (*Pittura murale*, in: *Il Popolo d'Italia*, 1. 1. 1932). Im gleichen Jahr erweitert er seine Interventionsformen im Raum über die Wandmalerei hinaus zur plastischen Gestaltung des gesamten Raumes, als er die zentralen Räume der großen Propagandaausstellung „Mostra della Rivoluzione Fascista“ in Rom gestaltet und dabei auch Verfahren der konstruktivistischen Ausstellungsgestaltung der Sowjetunion, v. a. El Lissitzkij, zum Vorbild nimmt – ein Vorgehen, das er allerdings den Räumen von Propagandaausstellungen vorbehält, die nicht auf Dauer, sondern auf schnelle Wirkung angelegt sind. Orte, die größerer „Weihe“ bedürfen und auf Langlebigkeit angelegt sind, werden dagegen mit den traditionelleren Medien des Freskos, des Mosaiks und des Flachreliefs ausgestattet. 1933 publiziert er ein „Manifest der Wandmalerei“ (*Manifesto della pittura murale*, in: *La Colonna*, Dez. 1933). Im gleichen Jahr stellt er seine Position, daß die monumentale Malerei der Schlüssel für eine faschistische Kunst sei, in hochoffiziellem Rahmen auf die Probe: Bei der V. Triennale von Mailand leitet er eine Truppe von über dreißig Künstlern, darunter die damals bekanntesten wie De Chirico, Severini, Carrá, die den eigens erbauten Palazzo d'Arte mit Fresken und Reliefs ausgestalten. Er selbst steuert ein Wandbild mit dem Titel „Die Arbeit“ in den gewaltigen Maßen 10 × 11 m bei.

⁸ *Manifesto della pittura murale*, a.a.O.

⁹ ebd.

¹⁰ Der faschistische Korporativismus verfolgte mit enormem propagandistischen Aufwand das Ziel, die Klassengesellschaft in einer Organisation zu „überwinden“, die Arbeiter und Arbeitgeber zusammenschloß und sie der Nation als klassenüberwindender Entität verpflichtete, s. Falkenhausen, a.a.O., S. 7ff.

„Charta der Arbeit“ von 1931 (Abb. 36), ist die extreme Vertikalität, die zwei ineinandergreifende Assoziationsfelder eröffnet: Die formale Analogie zum schmalen, hochstrebenden Kirchenfenster der Gotik, auf das auch die Quersegmentierungen verweisen und die Ordnung durch räumlich-vertikale Hierarchie mit einer obersten Ordnung an der Spitze: das Schwert.

Die Vertikalität ist Bestandteil der Strukturen, die zusammen seinen Stil bilden. Auf sie bezogen erweist sich die klassisch kunsthistorische Allegorie-Definition der Personifikation – die bildliche Veranschaulichung von abstrakten Begriffen im Sinne einer Versinnlichung oder Konkretion; das „anders reden“ läge hier im Wechsel von der Abstraktion zur Konkretion im Bild – als ungenügend. Ich schlage daher vor, analog zur Struktur der sprachlichen Allegorie als „fortgesetzter Metapher“ hier die stilistischen Strukturmerkmale als Einzelmetaphern zu bezeichnen, die zusammen den Stil als „allegorischen Text“¹¹ bilden. In diesen Text bringt die hier artikulierte Form der Vertikalität die Bedeutungsfelder „Kirche“ und (hierarchische) „Ordnung“ ein.

In Sironis Schriften wird deutlich, welch zentrale Position dieser formale Aspekt als Bedeutungsträger für ihn hat, auch für seine Haltung gegenüber der Avantgarde: „Ein romantischer Futurismus zerfließt am Horizont. Aufbauen und in die Höhe sehen.“ heißt es im Manifest der Wandmalerei 1933. Die Avantgarde mit dem Hang zur Horizontale kontrastiert hier negativ mit der „neuen“ (faschistischen) Ordnung, die nicht „zerfließt“, sondern aufbaut. Wer in die Höhe sieht, zerfließt nicht. 1942 formuliert er dies auch als räumliches Stilprinzip: Die moderne Architektur soll endlich wieder „... die Würde des Maßes, die organische Gliederung kennenlernen, einen strukturierten Raum, der in die Höhe strebt, nachdem er so lange der Horizontalen verpflichtet war.“¹² Nur ein solcher Raum ist für Sironi der richtige für die Wandmalerei, nur seinen architektonischen Gesetzen, die eine klare Hierarchie implizieren, kann die Wandmalerei verpflichtet sein. Beide, hierarchischer Raum und Wandmalerei, sind Ausdruck der Idee¹³ – etwas, was laut Sironi der Avant-

¹¹ Gerhard Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982, S. 41f., *Allegorie und Metapher* sind keine sich gegenseitig ausschließende Begriffe, da sie nicht auf der gleichen Strukturebene angesiedelt sind: Die Metapher ist ein „Binnenelement literarischer Texte, die Allegorie dagegen ist auch eine Gattungsform“, ebd., S. 5. Eine Allegorie kann also mit Hilfe von Metaphern gebildet werden.

¹² Sironi, *Le ragioni dell'artista*, Text für eine Bildmappe anlässlich einer Ausstellung Sironis in der Galleria del Milione, Mailand 1943, geschrieben 1942, zit. nach Kat. Sironi, Brescia 1988

¹³ Die Bewertung der Wandmalerei als Ideenkunst und deshalb als höchste Gattung der Malerei ist nicht neu, sondern seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein Topos, der immer dann wieder aktuell wurde, wenn es galt, verloren geglaubte Repräsentationsmöglichkeiten des Universellen unter verschiedenen Vorzeichen (religiös, idealistisch) wiederherzustellen. Als Beispiele seien hier nur die Nazarener, Chassériau, Hans von Marées oder Puvis de Chavannes genannt.

garde und der modernen Architektur vor lauter Abstraktion – für Sironi Synonym für Beliebigkeit – abhanden gekommen sei.

Sironis Manifest der Wandmalerei wurde im elften Jahr des faschistischen Regimes und im ersten Jahr der NS-Herrschaft verfaßt. Sironis Auffassung von Staatskunst unterschied sich jedoch nicht nur von der NS-Kunstpolitik¹⁴, sondern auch von der des in diesen Jahren zur Doktrin werdenden sozialistischen Realismus in einem grundlegenden Punkt: Nicht das „Thema“ (der „neue“ Mensch), sondern der Stil ist das wesentlich „menschenformende“ Element. Der Stil transzendiert sozusagen das Thema und ist damit universaler. Er wird hier als Element der Kommunikation oder Interaktion mit den BetrachterInnen aufgefasst, wobei er seine Überzeugungskraft allerdings aus einer „Kraft“ innerbildlicher „Autonomie“ bzw. Stringenz gewinnen soll. Hier wäre die Dialektik zwischen modern gedachter Bildautonomie und der rückwärts gerichteten Utopie einer Kunst, die an der Erzeugung gesellschaftlicher Totalität teilhaben soll, anzusiedeln. Die Parallele zwischen dieser Auffassung von Stil und der Allegorie als Mittel der Kommunikation von Universellem ist offensichtlich. Die Gattungsfrage, die Sironi für die Wandmalerei entscheidet, wird integraler Bestandteil seiner Suche nach diesem Stil. Damit verschiebt sich zwangsläufig der Schwerpunkt der Sinnstiftung von der Ikonographie zur ästhetischen Struktur – womit natürlich nicht unterstellt ist, daß Sironis Arbeiten ohne ein figurativ erkennbares Repertoire auskommen. Wenn man sich jedoch beim Betrachten seiner Werke die NS-Kunst vor Augen führt, wird deutlich, daß die Ergebnisse Sironis aufgrund ihrer formalen Reduktion des Körperbildes in NS-Deutschland nicht praktikabel gewesen wären – ein Unterschied in den visuellen Strategien für die Inszenierung von Macht der beiden Regimes, der hier jedoch nicht Thema sein soll.

Sironis Entscheidung für die monumentale Wandmalerei als Medium und für die Techniken des Fresko, des Mosaiks und des Flachreliefs erklärt sich aus seinem positiven Verständnis dieser Kunst als öffentliche, d. h. als Kunst mit einer sinnstiftenden „Aufgabe“. Deshalb müssen bereits Gattung und Technik als Bestandteile seines ästhetischen Allegorie-Verfahrens gelesen werden. Das wird besonders deutlich, wenn wir uns vor Augen führen, daß gerade diese künstlerischen Praktiken in der Moderne zu Anachronismen geworden waren: Sie waren vergessen, kaum ein Künstler der Moderne hatte damit Erfahrung, sie entsprachen den modernen ökonomischen Produktionsbedingungen bürgerlicher Kunst nicht mehr. Sironi wählte diese „unzeitgemäßen“ Medien in

¹⁴ dazu Emily Braun, Die Gestaltung eines kollektiven Willens, in: Kat. Mario Sironi, Düsseldorf u. Baden-Baden 1988, S. 40ff.

dem Bewußtsein eines historistischen Rückgriffs, wie seine Texte zur Kunst des Mittelalters zeigen. Dieser Rückgriff sollte Sinn sicherstellen, der mit modernen Bildstrategien nicht repräsentierbar schien. Der Bedeutungskontext, in dem Wandmalerei, Mosaik, Fresko und Relief ursprünglich wirksam gewesen waren, sollte – als allegorischer „Praetext“¹⁵ – in den neuen Kontext öffentlicher Monumentalgestaltung überführt werden. Die Wandmalerei als Gattung impliziert die Einbindung in einen vorgegebenen architektonischen Raum. Dies wiederum impliziert eine andere Rezeption von Kunst als bei dem von Sironi als bürgerlich abgelehnten Staffeleibild, das in die Repräsentation bürgerlicher Privatheit gehört. Wandmalerei ist öffentlich und wird an symbolisch „aufgeladenen“ Orten im Kollektiv rezipiert und nicht individuell wie das moderne Staffeleibild. Sie konnotiert deshalb eine entsprechende Gesellschaftsform. Gerade der Widerspruch, in dem diese Gattung mit den Bedingungen einer bürgerlich-modernen Gesellschaft seit der Mitte des 19. Jahrhunderts steht, macht sie zur Metapher für eine *andere* Gesellschaft, für eine rückwärts gewandte Utopie: „Wir wollen also die technische Revolution der „Rückkehr“ zum Fresko. Die Wandmalerei steht zum modernen Staffeleibild wie das Ganze zum Teil.“¹⁶ Sie wird zum Faktor ästhetischer Allegoriebildung für die Vorstellung faschistischer Totalität und ist gleichzeitig Ausdruck der Absolutheit des Anspruchs, mit dem hier Kunst und gesellschaftliches Leben verschmelzen sollen – ein Anspruch, den die Avantgarde als Absage an dekadenzlerisches „l'art-pour-l'art“ in die Welt gesetzt hatte und der nun, im Kontext eines totalitären Regimes, fern von den Verunsicherungen der Experimente und Identitätskrisen der Avantgarde, in einer Kunst für das völkische Kollektiv eingelöst werden sollte.

Stil als Allegorie faschistischer Totalität

Sironis zentrale Kriterien für seine Stilsuche sind Ordnung und strukturierter Raum, die er in der Moderne verloren glaubt. Der Entwurf für das Glasfenster zeigt ebenso wie ein Wandbildentwurf von 1933 die Wand als strukturierten, aber nicht im Sinne der Zentralperspektive meßbaren Bildraum. Die Ordnung wird eingebracht durch eine architektonische Rythmierung und eine betonte Mittelachse, auf der die zentralen Motive liegen: das Schwert und eine antikisch gewandete Figur mit unbestimmter Bedeutung. Müßten wir den Stil be-

¹⁵ Kurz, a.a.O., S. 41.

¹⁶ Sironi, Le ragioni dell'artista, a.a.O.

schreiben, wären Assoziationen mit Stilen weit zurückliegender Vergangenheiten zur Hand: die Spätantike, Byzanz, die Romanik. Für Sironi waren im Mittelalter Architektur und Dekoration zu einer sinnstiftenden Totalität verschmolzen, in einer die Wandfläche bedeckenden, flächig und streng arrangierten Dekoration wie in den Wandmosaiken von Monreale in Sizilien von ca. 1250, die die Schichtung der Bildräume im Glasfensterentwurf in Erinnerung rufen. Sinn- und Auftraggeber dieser Welt im Bild war die Kirche. Nun sollte es der faschistische Staat sein, den Sironi durch sein Verfahren, gesellschaftliche Totalität durch Stil zu allegorisieren, an die Stelle der Kirche als gesellschaftliche und ideologische Totalität treten ließ – als Auftrag- wie als Sinngeber, und zwar in einer Kunst, die den Menschen dort als Umwelt umgab, wo er sich in einem öffentlichen Kontext, gleichsam als Teil des Kollektivs, befand und nicht in der individuellen guten Stube. So wurden Avantgarde und bürgerlicher Kunstkonsum gleichzeitig durch die Wahl des Mediums und den daraus folgenden stilistischen Konsequenzen überwunden. Dabei ist jedoch anzumerken, daß gerade die Erfahrung der Avantgarde, die mit aller künstlerischen Tradition brechen wollte, es Sironi ermöglichte, den zentralperspektivischen Bildraum, der die Kunst seit dem 15. Jahrhundert bestimmte, außer Kraft zu setzen. Und paradoxerweise konnte er erst durch diese Erfahrung eines radikalen Bruchs mit dem Jüngstvergangenen auf den Bildraum des Mittelalters zurückgreifen und diesen als stilistische Metapher der „Transzendenz“ und des „Authentischen“ einsetzen. In einem Artikel über die Fresken im Baptisterium von Castiglione Olona¹⁷ beschreibt er die Form des Bildraums, die er sucht: „Rückkehr zur Monumentalität des Entwerfens, zur Weihe der Anlage (impostazioni), zur Transzendenz der Bildebenen/Flächen(piani). Die Fläche (piano), das ist die Grundlage der Malerei und der gesamten Kunst; die vertikale Linie, die in die Höhe strebt, ist der plastische Ausdruck einer spirituellen Himmelfahrt/eines Aufstiegs (ascensione), einer durchdachten Erhebung und Macht.“ Hier kommt nicht nur seine enge Verquickung von Stil und Kunstgattung zum Ausdruck, sondern auch sein allegorisch-stilistisches Programm. Die Spiritualität der Linie, die er anspricht, meint etwas völlig anderes als z. B. bei Kandinsky, für den das Geistige der Linie in ihrer Befreiung von der Aufgabe, ein Ding zu zeichnen, lag, im „reinen inneren Klang“¹⁸ der Abstraktion.

¹⁷ Affreschi nel Battistero di Castiglione Olona, in: *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, 1934, zit. nach: Sironi – *Opere inedite*, a.a.O., S. 56.

¹⁸ Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hg. und kommentiert von Max Bill, Stuttgart 1955, S. 32 (Über die Formfrage, 1912). Anders als bei Sironi gibt es für Kandinsky „keine Frage der Form als Prinzip“. Die Form ist für ihn individuell. Sie muß allerdings im jeweiligen Kunstwerk eine „innere Notwendigkeit“ haben (ebd.). Dagegen ist für Sironi die Form das Verbindliche,

Hier ist diese Linie im Gegenteil eine Art gesellschaftlicher Konkretion des Spirituellen.¹⁹ Die aufstrebende Linie des Wandbildes in ihrer historischen Gestalt gilt ihm als Verbildlichung einer Weltordnung, und diese sinnstiftende Kapazität will er für seine ästhetische Allegorie faschistischer Transzendenz gewinnen.

Ein weiterer Bestandteil seines allegorischen Bezugssystems ist die Frontalität und Statik der Figuren, wie bei seinem Mosaik für den Mailänder Justizpalast von 1938: „Die Gerechtigkeit zwischen Gesetz und Stärke“, das seine Inspiration aus den Ravennater Mosaiken nicht verleugnen kann, wie der Vergleich mit „Justinian mit Gefolge“ aus dem Presbyterium von S. Vitale in Ravenna von 545 zeigt. Diese Frontalität ist auch eine Folge seiner Reduktion des Bildraums auf die Fläche, die den byzantinischen Mosaiken den ikonischen Kultcharakter verleiht, den Sironi offenbar übertragen wollte – auch dies etwas, was ich als Teil seines allegorischen Stilverfahrens benennen will. Eine weitere Analogie zwischen „alter“ und neuer Ordnung ist die Verdoppelung der Architektur im Bild: Der Bau ist Gesetz für die Malerei, diese wiederholt das Gesetz im Bild: Der Mensch ist gerahmt, also einem Gesetz unterworfen, das dem des Mittelalters entspricht: Sironis Flachrelief – auch dies eine von ihm wiederbelebte antike Technik – von 1939 (Mailänder „Palazzo dei Giornali“, Abb. 37) im Vergleich mit der Fassadendekoration von S. Zeno in Verona macht dies deutlich.

Die architektonische Ordnung, in die Sironi die menschliche Figur hineinstellt, können wir als seine stilistisch-metaphorische Analogie zu der Selbstunterstellung des Individuums unter die Gesetze des Kollektivs lesen. So wird die Statik des Bildgefüges zur Allegorie für die Festigkeit und Verbindlichkeit des faschistischen Sozialgefüges. Sironi überträgt diese Prinzipien auch in ein Medium, das der Moderne verpflichtet ist: Seine Gestaltung von Propaganda-ausstellungen, die in den 30er Jahren aus den Experimenten der Avantgarde, insbesondere des sowjetischen Konstruktivismus, Kapital schlägt.

Sironi setzt hier erstaunliche Symbiosen ins Werk zwischen dem modernen Experiment, das Wand und Raum „interpenetrieren“²⁰ will und dem, was er von den „Alten“ gelernt hat: Der dem „Duce“ gewidmete Saal (Abb. 38) der Ausstellung der faschistischen Revolution 1932 in Rom zeigt eine Wandgestal-

Überindividuelle, denn sie ist sinnstiftend. Gemeinsam ist beiden Positionen hingegen die Ablehnung der Abbild-Kunst als Zeugnis des seelenlos-materialistischen Lebens des 19. Jahrhunderts.

¹⁹ Der religiöse Beigeschmack ist bei ihm so stark, daß ich „Spiritualità“ nicht als „Geistiges“ übersetzen möchte, das in der deutschen philosophischen Tradition andere Konnotat hat.

²⁰ s. dazu v.a. die „Plastica Murale“ der Futuristen in den gleichen Jahren, s. Falkenhausen 1979, a.a.O.

tung, die Volumen und Flachrelief verknüpft und die den „DUX“ in einer strengen Axialität dort zeigt, wo am mittelalterlichen Kirchenportal der Christus Pantokrator zu finden ist, wie am Portal von St. Madeleine in Vezelay.

Wie sich für Sironi das Verhältnis Individuum – Staat/Ethik/Kollektiv/Norm gestaltet, zeigt sein Entwurf für das Wandbild der Aula der unter Mussolini gegründeten Universität La Sapienza in Rom, der die Rezeptionssituation einbezieht: Winzig unter dem Wandbild der Lehrende, gleichsam als Bindeglied zwischen den zu vermittelnden Werten, übermächtig exemplifiziert im Wandbild, und den StudentInnen.

Fassen wir kurz die Metaphern zusammen, aus denen die faschistische Stilallegorie Sironis besteht: Bezogen auf die Kunstgattung: monumentale, architekturbezogene Gattungen vergangener Epochen; bezogen auf die Technik: solche mit antiken und mittelalterlichen Traditionen wie das Fresko, das Mosaik und das Flachrelief; bezogen auf die Bildstruktur: Merkmale bzw. Verfahrensprinzipien dieser Gattungen und Techniken: hierarchische, aufsteigende Bildstruktur, Vertikalität der Linie, Rahmung der Figuren, Statik und Frontalität der Figuren, in die Fläche reduzierter, „transparenter“ Bildraum, Farbskala und Bildauftrag, die die Zeitalter der Spätantike und des Mittelalters evozieren.

Mit den Übernahmen aus historischen Stilen wurden Assoziationswelten mittransportiert, die wiederum aus dem Bild resultierten, das die BetrachterInnen von jenen Kulturen hatten: Ganzheit, Konfliktfreiheit durch eine übergeordnete Autorität, die Transzendenz – ob nun Religion oder herrscherliches Gottesgnadentum, am besten beides – und Macht in sich vereinte: Dieses Mythenbündel bildet den allegorischen „Praetext“, die „wörtliche“ Lesart eines „Textes“, dessen allegorische Lesart die der faschistischen Ordnung ist. Sironis Stil konstruiert die Allegorie einer konfliktfreien Einheit von Volkswillen und Willen zur Macht. Das ist das faschistische Extrakt aus der Geschichte, stilistisch analog gesetzt in einem kollektiven Willen zur Form – und das wiederum ist: faschistische Kunst.

Der Kultrest, der der modernen Kunst abhanden gekommen ist, soll durch den Rückgriff auf die ästhetischen Strukturen mittelalterlich-kirchlicher Kunst wieder aktiviert und damit die verlorene Sprachmacht des Bildes wieder hergestellt werden.

Sironi läßt bei seinem Rückgriff auf die „Alten“ ungesagt, daß diese selbst ihre Kunst sicher nicht mit der Kategorie „Stil“ erfaßten, daß „Stil“ also bereits eine Kategorie historistischer Ästhetik ist und daß diese Kunst inhaltlich-ikonographisch genauestens bestimmt war. Jede Figur und viele Ornamente hatten eine ganz bestimmte Lesart. Sironi hingegen bezeichnet seine allegorischen

Figuren meist nicht genau; sie ergeben zusammen über ihr Erscheinungsbild ein vages Assoziationsfeld, das der Titel uns näher bezeichnet – wobei die Titel – ob nun „Die Arbeit“ oder „Italien zwischen den Künsten und den Wissenschaften“ – durchaus austauschbar wären. Das entspricht den Verfahren faschistischer Rhetorik, wenn sie vage von Staat, Führer, Aktion, Gesetz, Kraft, Volk spricht.

Sironis Bezug auf die Geschichte, dessen Resultate so anders aussehen als die Historismen des 19. Jahrhunderts, erweist sich nun als strukturell vergleichbar, da er sich historische Stile anverwandelt, sich die modernen Assoziationswelten dieser Stile zunutze macht als Steinbruch für die Pathosformeln von Herrschaftskunst, aber deren ursprüngliche Sprache „zerschlägt“, um Benjamins Wortwahl zur Beschreibung des allegorischen Verfahrens aufzugreifen²¹.

Wo jedoch im Historismus des 19. Jahrhunderts historisierende Sinnstiftung über das vorgebliche „Wissen“, über die vorgeblich genaue Rekonstruktion von Geschichte, historischem Geschehen, historischer Gewandung, Umwelt usw. lief, also gleichsam überprüfbar im Sinne eines positivistischen Geschichtsverständnisses und durchaus parallel zum gleichzeitigen „Realismus“, der vorgab, nur zu zeigen, was zu sehen ist, geht Sironi anders vor. Er überträgt in die Moderne nicht die nachahmbare „Oberfläche“ historischer Phänomene bzw. der Stile, sondern das, was er für deren strukturelle Essenz hält. Diese ist es, die jenen metaphorischen Überschuß an emotional aufgeladener Bedeutung hervorruft, der das allegorische Verfahren, das Sironi entwickelt, unabhängig macht von einer ikonographisch orientierten Übertragung von Sinn. Sironi versucht, auf diese Weise das gleiche emotionale Resultat zu erzielen, das er bei den mittelalterlichen Gläubigen vermutet, die in einem mächtigen Kirchenraum dem Eindruck des Zusammenklangs von Raum, Fresken, Bauskulpturen und Kirchenfenstern ausgesetzt waren.

Wir können diese Stilallegorie sehen als Gegenentwurf von Sinn gleich Ordnung gegenüber avantgardistisch-experimentellem „Unsinn“, aber auch als Transformierung der Avantgarde-Utopie von der Verschmelzung der Kunst mit dem Leben. Diese Transformierung überwindet auch den Status des Künstlers nurmehr als „Hofnarr“ des Bürgertums, denn der Künstler hat im Faschismus eine „Aufgabe“.

Gegenüber dem Kunst-Leben-Axiom der Avantgarde besteht jedoch der wesentliche Unterschied, daß noch über das Leben die transzendente Ebene

²¹ Walter Benjamin, GS I 2, S. 666: „Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert; es wird zerschlagen und konserviert zugleich.“

einer faschistischen Ethik gestellt wird. Aus einer „Zweierbeziehung“ wird eine Dreiecksbeziehung: Kunst und Leben an der Basis mit der übergeordneten faschistischen Ethik an der Spitze.

Der Künstler verpflichtet sich einer (vermeintlichen?) faschistischen Ethik, nicht dem Regime. Er vertritt seiner Auffassung nach – auch dem Regime gegenüber – sozusagen die geistige Idealität einer faschistischen Welt. Hierin liegt seine Aufgabe als Künstler und geistiger „Führer“. Darin liegt die Überwindung der Kluft; so wird die Kunst zum Maßstab des Lebens und so wird die Krise des Avantgarde-Experiments überwunden.

Wand ist also gewissermaßen Welt – was will der moderne, sinnkrisengeschüttelte Künstler mehr?

Das Anti-Bürgerliche liegt jetzt in der Überwindung des bürgerlichen Individuums durch ein ideales Kollektiv, sozusagen ein kollektives Überich, das sich nach dem Gesetz faschistischer Ethik herausbilden soll. Sironi erhebt das Wandbild als künstlerische Ausdrucksform zur Allegorie für dieses Verhältnis von Individuum, Kollektiv und faschistischer Ethik, da es architektonischen Gesetzen unterliegt und an einen bestimmten Ort funktional gebunden ist. Gleichzeitig ist die Wandmalerei in ihrer raumbherrschenden Wirkung Zeichen von Totalität. In dieser Dialektik von Unterordnung (unter ihre Funktion) und (Wirkungs-)Macht ist sie, ob gewollt oder ungewollt, auch lesbar als Allegorie der faschistischen Masse, wie sie Umberto Cerroni beschreibt: Sie muß einerseits durch das Gefühl kollektiver Macht aktiviert, aber andererseits vom politischen Eingreifen abgehalten werden – eine „nur exekutive Mobilisierung“²², die das Gefühl von Macht im Kollektiv mit Passivität verbindet.

Sironis Gewebe von Stilmetaphern, mit Mitteln ins Werk gesetzt, die in der stalinistischen UdSSR als „formalistisch“ und in NS-Deutschland als „entartet“ bezeichnet worden wären, scheint im übrigen auch heute noch Wirkung zu zeitigen: Ohne den faschistischen Kontext weiter zu würdigen, umschreibt z. B. Claudia Gian Ferrari mit offensichtlicher Sympathie Sironis Ziele als ein „Beschreiben und Erheben der menschlichen Spiritualität hin zu neuen Horizonten von Größe („grandezza“) und Idealität“, als „eine Erfindung neuer Formen von unmittelbarer Verständlichkeit für eine soziale Kunst im Dienste neuer Ideale und neuer Eroberungen(!)“²³. Woher soviel empathische Begeisterung für diese Neuauflage einer „Ideenkunst“? Offenbar gelten der Autorin, und da ist sie sicher nicht die einzige, solche Ziele nach wie vor als hehr und dem Künstler angemessen, denn er scheint damit seine „Humanität“ jenseits

²² Umberto Cerroni, *Teoria della società di massa*, Roma 1983, S. 318.

²³ Kat. Sironi, Brescia 1988, S. 48 u. 50.

vom Faschismus unter Beweis zu stellen. Praktischerweise ermöglicht dieser merkwürdige „Idealismus“ wiederum dann eine Rezeption, die den Zusammenhang mit dem faschistischen Totalitarismus (wo, wenn nicht hier, ist die Anwendung dieses Begriffs deskriptiv gerechtfertigt?) zu ignorieren versteht.

Die stilallegorische Prägung von Geschlechterdifferenz und Totalität

Sironis Texte bieten keine unmittelbaren Hinweise auf Geschlechterbilder als sinnstiftenden Faktor; er dröhnt nicht wie Mussolini von einem Stil, der „den Merkmalen der Männlichkeit, der Stärke und des Stolzes der Revolution entsprechen muß.“²⁴ Wir können jedoch annehmen, daß die Assoziationswelten, die Mussolini hier anspricht, auch von Sironi geteilt und in seinen Arbeiten konkretisiert werden, allerdings gleichsam veredelt in einer Kunst der höheren „Idee“, die Ausdruck quasireligiöser, faschistischer Transzendenz sein soll.

Hinzu kommen andere Symptome, wie z. B. Sironis Ablehnung des Naturalismus, von ihm „nordischer Realismus“ genannt, als materialistisch. Wenn wir nun bedenken, daß 1. die Fähigkeit zur „Transzendenz“ traditionell als Fähigkeit des Mannes betrachtet wird, die der Frau verschlossen bleibt, denn sie ist qua männlicher Definition Natur, also Materie und 2., daß die Diffamierung der „Dekadenz“ in der Regel u. a. durch eine negative Besetzung als „weiblich“ betrieben wurde, haben wir bereits zwei indirekte Hinweise aus der kulturhistorischen Tradition.

Aber auch die Wandmalerei als Gattung wurde in der Moderne bewußt „gewählt“ und damit Thema eines Diskurses, ideologisch befrachtet und durch entsprechende Geschlechteranalogien gekennzeichnet: „Monumentalität ist männliche Kunst. Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, als Mann, Held und Künstler noch eins waren. Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stufen sich hieratisch. Ihre Körper wirken wie Dogmen.“ Das klingt wie eine Beschreibung Sironischen Stils, stammt aber aus Moeller van den Brucks „Der preußische Stil“ von 1916²⁵. Hier geht es um den Stil der Monumentalität

²⁴ zit. nach: Ester Coen, Monumentalkunst im öffentlichen Auftrag, in: „Die Axt hat geblüht . . .“. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Kat. Düsseldorf 1987, S. 204.

²⁵ Arthur Moeller van den Bruck, Der preußische Stil, München 1916, S. 130, zit. nach Domm, a.a.O., S. 132. Bei Domm auch mehr zur Debatte um die Wandmalerei in Deutschland um 1900, die Geschlechterkonnotationen und das national-konservative ideologische Umfeld der Diskussion.

als etwas Wesenhaft-Männliches. Deutlich wird, daß Geschlechtlichkeit, hier die männliche, bereits vor²⁶ der Ebene figurativer Lesbarkeit in der visuellen Erscheinungsform als repräsentiert erscheint. Bei Sironi wäre das, soweit dies sich in Sprache übersetzen lässt bzw. soweit auch Sironis Texte dies bezeugen, anzusiedeln im Vertikalen, Rauhen, „Archaischen“, „Mächtigen“, „Authentischen“ und „Idealischen“ als jenen Eigenschaften des Stils, die den männlich-monumentalen Ton des Sironischen Faschismusbildes repetieren. Das Sprachbild von der männlichen Parthenogenese – die „Jungferzeugung“ als naturwissenschaftlicher Begriff schließt den männlichen Zeugungsbeitrag aus und ist auf das weibliche Geschlecht beschränkt – läßt, abgesehen von spontanen vulgärpsychologischen Erwägungen zum männlichen Gebärneid, an den Mythos der Geburt der Pallas Athene aus dem Kopf des Zeus denken, nachdem Zeus die Mutter, Metis, verschlungen hatte. Das Zitat zeigt, daß nicht nur der Pygmalionmythos, sondern auch die Zeussche Kopfgeburt ihren Anteil am männlichen Künstlermythos der Moderne gehabt haben muß²⁷. Es verweist darüber hinaus noch auf etwas, das wir auch in Sironis Stil beobachten können: Das Männliche „schluckt“ das Weibliche – wie im Geburtsmythos der Athene – bzw. macht es sich in-different.

Weniger mittelbar ist ein Hinweis, den uns Sironi selbst gibt, in Texten wie in den Werken selbst, nämlich sein Beharren auf dem Wert der Vertikalen im Kontrast zur Horizontalen. Hier hätten wir also eines der geläufigsten Assoziationsmomente von Geschlechterdifferenz, das vielfältige kulturelle Ausformungen hat. Damit wären wir bei einem weiteren, unmittelbar stilistischen Merkmal angekommen: der Form, in die die weibliche Figur bei Sironi gefaßt ist. In der Regel erscheint sie in Sironis öffentlicher Kunst ausschließlich als allegorische Figur, während die männliche sowohl als Personifikation – z. B. der „Forza“ in der „Giustizia“-Allegorie für den Mailänder Justizpalast – als auch einzeln oder in Gruppen als Repräsentantin für das Volk auftritt. Wir haben bereits beobachtet, daß Sironis stilistisches Verfahren die allegorischen Einzelfiguren kaum noch ikonographisch präzise, z. B. durch Attribute, kenn-

²⁶ dieses „vor“ bezieht sich auf die Zeitabläufe der Rezeption. Ich gehe davon aus, daß besagter Stil mit dem „ersten Eindruck“ rechnet, bevor die Entzifferung der ikonographischen Details beginnt – ein weiterer Grund, warum bei Sironi die ikonographische Kennzeichnung gering ist.

²⁷ s. dazu auch die Bemerkungen von Christa Rohde-Dachser, Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin Heidelberg 1991, S. 101f, zur männlichen Schöpferphantasie, wo sie auch Walter Benjamins „Nach der Vollendung“, aus: W. B., Denkbilder, in: Gesammelte Schriften, IV 1, S. 438, zitiert. Bei ihm wird deutlich, wie der männliche Schöpfer, indem er Kunst gebiert, sein der „dunklen Tiefe des Mutterschoßes“ zu verdankendes Dasein „nun einem helleren Reiche zu danken“ hat – also ein Verlangen nach Transzendierung und Reinigung vom Weiblich-Körperlichen, wie es wohl auch in Sironis Intentionen spürbar wird.

zeichnet. Sironi verschleift die ikonographische Lesbarkeit der Gesamallegorie zugunsten eines vage bleibenden Eindrucks der Erhabenheit. Es entsteht eine Spannung zwischen der Entladung der ikonographischen Bedeutungsproduktion und der sinnstiftenden Aufladung des Stils.

Sironis weibliche Personifikationen sind alle verhüllt und aufgerichtet oder frontal thronend. Keine zeigt die traditionelle, auf den männlichen begehrenden Blick hin kalkulierte Sexualisierung des weiblichen Körpers in der Haltung oder der Mischung von Nacktheit und teilweiser Ver- bzw. Enthüllung – ein Vorgehen, das in der ikonographischen Tradition bei der Figur der Veritas, die enthüllt wird, sogar zu weitgehender Deckung mit der Bedeutung gebracht wird. Dagegen bildet die Gewandung bei Sironi eine Art Panzer, ähnlich den Skulpturen des lombardischen Bildhauers Antellami (geb. vor 1150, gest. nach 1220), den Sironi bewundert hat²⁸. Die starre Gewandhülle verbirgt den Körper, ja suggeriert nicht einmal mehr die darunter liegende Körperlichkeit – extrem in der „Vittoria alata“ für das Wandbild an der Universität Rom (Abb. 39). Sie ist sogar behelmt, wie seine „Allegoria dell’Italia“, wobei ikonographisch der Helm der Minerva mit einem modernen Soldatenhelm verknüpft wird. Diese weiblichen Figuren signalisieren Wehrhaftigkeit und Schutz in einer Art „Vermännlichung“ des Körpers: straff, aufrecht, abgekapselt, verschlossen. Obwohl Sironi gerade hier, in den für seine allegorischen Kompositionen ikonographisch zentralen Figuren, auf den ersten Blick der Tradition von Personifikationen der Nation, des Volkes und ähnlichen Kollektivbildern am nächsten kommt, „überwindet“ er deren erotisierte Körperlichkeit, indem er sie archaisiert und panzert. Auch hier greift also jenseits der ikonographischen Kennzeichnung bzw. über sie hinaus seine stilistische Allegorisierung, die u. a. aus der bewußten Ablehnung „nordisch realistischer“ Mimesis herkommt. Der „realistische“ Körper der herkömmlichen Personifikation ist aber gleichzeitig auch der erotisierte. Sironi abstrahiert und verbirgt dagegen den weiblichen Allegoriekörper in einer Weise, die seiner Vorstellung von der Verkörperung einer Idee entspricht und die der Transzendenz, die für ihn die faschistische Ethik beansprucht, würdig sein soll. Aus diesem Verweissungszusammenhang mit der Transzendenz ließe sich dann auch die „Vermännlichung“ der weiblichen Figur erklären.

Das hieße aber auch, daß der Modus männlicher Selbstunterstellung unter das weiblich figurierte Kollektivideal mit letztendlicher Bereitschaft zum Selbstopfer im Tod, in dem dann die Verschmelzung mit der immer begehrten

²⁸ s. Kat. Sironi, Brescia 1988, S. 46.

„Mutter“ (der Nation usw.) möglich wird²⁹, sich geändert hat oder zumindest nicht mehr über die voyeuristische Exponierung des weiblichen Körpers läuft.

Sironis gepanzertem weiblichen Allegoriekörper entspricht ein meist nackter oder halbnackter, athletischer männlicher Körper. Während, wie bereits erwähnt, die weibliche Personifikation meist als Einzelfigur auftritt, was ihrer Bedeutung als übergeordnetem Wert entspricht, sind die männlichen Körper in Gruppen angeordnet. Sie signalisieren das gesellschaftliche Kollektiv des Faschismus, bestehend aus dem tätigen männlichen Subjekt. Eine derartige Polarisierung zwischen einer Allegorisierung kollektiver Werte im weiblichen Körper und der männlichen Präsenz als Subjekt in diesem Kollektiv, das jene Werte schafft und sich ihnen unterstellt, scheint in der öffentlichen Kunst seit jeher die Regel zu sein. Neu jedoch ist die Entsexualisierung, ja „Vermännlichung“ (wenn wir den geschlechtsspezifischen Körpercodes folgen) des weiblichen Körpers in dieser Struktur, die den Begehrzusammenhang traditioneller allegorischer Personifikationen abwandelt. Es stellt sich die Frage, ob wir es hier weniger mit einem vom Männlichen abgespaltenen Bild des Weiblichen – im Sinne von Rohde-Dachser³⁰ – als vielmehr mit einer Art Verdoppelung des Männlichen zu tun haben. Zumindest würde diese Abspaltung des Weiblichen als das Andere, die den patriarchalen Weiblichkeitskonstruktionen zugrundeliegt, unsichtbar gemacht in einer Art Totalisierung des Männlichen auch im Bild des Weiblichen. Dieses Weibliche wird verhüllt, gleichsam „verschlungen“ als Vorbedingung eines Bildes männlicher Parthenogenese von Totalität. Was sich also präsentierte als „Überwindung“ oder Abstraktion von Geschlechtlichkeit mit dem Ziel einer Totalität – ich erinnere z. B. an die Metapher von der Wandmalerei als das Ganze im Gegensatz zur Staffeleimalei als Teil, an den Stil als Universalsprache –, gibt sich zu erkennen als Phantasie von der Unversehrtheit und Vollständigkeit des Männlichen³¹. Hier liegt der Zusammenhang zwischen Totalitätskonzepten und Vorstellungen von den Geschlechtern und damit auch zwischen faschistischer Legitimation und Geschlechterdifferenz, evident gerade in Sironis öffentlicher Kunst, also im Zusammenhang der visuellen Legitimation des faschistisch-patriarchalen

²⁹ Wenk hat ihn als Funktionsmodell für die weibliche Allegorie in der öffentlichen Plastik entworfen, s.: Die steinernen Frauen. Weibliche Allegorien in der öffentlichen Skulptur Berlins im 19. Jahrhundert, in: S. Anselm, B. Beck hg., Triumph und Scheitern in der Metropole: Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 08ff. Zum Tod als letzten Inzest, der ja diesem Modell zugrundeliegt, s. Rohde-Dachser, S. 117ff.

³⁰ s. Rohde-Dachser, a.a.O.

³¹ s. dazu Christina von Braun, Nicht ich: Logik, Lüge, Libido, Frankfurt/M. 1985.

Staatswesens. In anderen Funktionsbereichen faschistischer Kunst stellen sich die Visualisierungsstrategien von Geschlechtlichkeit anders dar.

Die Aufhebung der Begehrensstruktur zwischen dem Bild des Weiblichen und dem männlichen Blick würde diese These ebenso unterstützen wie der Umstand, daß in Sironis Faschismus-Allegorie der männliche, nicht der weibliche Körper vorwiegend nackt ist. Die nächste Frage für künftige Arbeiten wäre dann die nach den Zusammenhängen zwischen faschistischem Virilitätsmythos, Staatslegitimation und Strukturen homoerotischen Begehrens, insbesondere in bezug auf die „Stiftung“ von Totalität.

Ein kurzer Blick auf erste feministische Forschungen zur Weiblichkeitskonstruktion in der Kunst des NS³² wirft im übrigen die Frage auf, inwieweit sich bei beiden Regimen die Bilder gleichen. In der NS-Kunst, die dem von Sironi verabscheuten „materialistischen“ „realismo nordico“ extrem verpflichtet ist, scheint der Umgang mit dem Bild des weiblichen Körpers doch weitgehend von einer Aufrechterhaltung besagter Begehrensstruktur geprägt zu sein, ja gegenüber den Verfahren des 19. Jahrhunderts noch verstärkt in der Präsentation des rückhaltlos „offenen“ weiblichen Körpers. Da Sironis Beispiel für das faschistische Regime in Italien ein gewisser Grad an repräsentativer Bedeutung zugemessen werden kann, heißt das, daß sich das Streben, der faschistischen „Doktrin“ den Charakter von Transzendenz und geistiger Idealität zu vermitteln³³, in anderer Weise in den Visualisierungsstrategien für das Bild des Körpers ausdrückt, als dies der Fall ist bei der NS-Doktrin vom Rassekörper³⁴. Weiterführend könnte dann ein Vergleich mit den Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit im sozialistischen Realismus zeigen, wo die geschlechterbezogenen Inszenierungen gleichbleiben, d. h. ähnlichen Bedürfnissen in der Legitimation von Herrschaft folgen und wo die Unterschiede liegen.

³² s. v. a. Wenk, Aufgerichtete weibliche Körper. zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S. 103ff. und Kathrin Hoffmann-Curtius, Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der „Naturgesetzlichkeit“, in: L. Siegele-Wenschkewitz, G. Stuchlik hg., Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler 1990, S. 151ff.

³³ Georges Bataille spricht bereits 1933 von einer „Art Hegelscher Vergöttlichung des Staates“ (Die psychologische Struktur des Faschismus, München 1978, S. 36).

³⁴ Ich habe einen ersten Versuch gemacht, Unterschiede in den visuellen Legitimationsstrategien der beiden Regime am Beispiel der „Führer“-Bilder vor dem Hintergrund der jeweiligen Staatsdoktrinen zu analysieren (Mussolini architetonico. Notiz zur ästhetischen Inszenierung des Führers im italienischen Faschismus, in: Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987, S. 243ff.