

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Geschichte als Metapher – Geschlecht als Symptom. Die Konstruktion der Nation im Bild¹

Für mich hat sich die Forschung in der feministischen Kunstgeschichte in letzter Zeit zu einer Art der Geschlechterforschung gewandelt, die angemessener wohl feministische Androzentrismusforschung heißen sollte. Die feministische Forschung hat in einigen, v.a. geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen den Begriff der sozial und kulturell konstruierten Zweigeschlechtlichkeit als grundlegendes wissenschaftstheoretisches Paradigma eingeführt. Das hat nicht verhindern können, daß doch weitgehend »Frauenforschung« betrieben wurde, die von liberalen männlichen Kollegen durchaus begrüßt, wenn auch nicht in ihrer Tragweite verstanden wurde. Diese »Toleranz« der wissenschaftlichen Gemeinde ist darauf zurückzuführen, daß »Frauenforschung« als Problem der Frauen angesehen wurde. Daran hat die zunehmende Verdrängung dieser Benennung durch den Begriff der Geschlechterforschung (*gender-studies*) nichts geändert.² Gerade in dieser Liberalität gegenüber »Frauen«- und »Geschlechter«-Forschung zeigte sich die Asymmetrie des androzentrisch orientierten Geschlechterverhältnisses bestätigt, denn sie verdeutlichte erneut, daß dem sozialen Geschlecht »Frau«, bzw. dem »Weiblichen«, der Status des Sonderfalls, der Abweichung von der unausgesprochen androzentrischen Norm erhalten blieb, während das soziale Geschlecht »Mann«, bzw. das »Männliche«, den Status des Allgemeinen, Normativen allein dadurch konservieren konnte, daß es als Besonderes, dessen Status im kulturellen System im Verhältnis zu dem des Weiblichen zu erforschen wäre, nach wie vor nicht ins Blickfeld rückte. Eine Erforschung des »Weiblichen« im kulturellen System, gleich wie kritisch die Intention auch sei, muß also so lange wirkungslos bleiben, wie sie erstens den Bezug zur Setzung des »Männlichen« nicht herstellt und wie zweitens auf der Seite der männlichen Wissenschaftler nicht mit der Erkenntnis geantwortet wird, daß das »Männliche« ebenso wie das »Weibliche« als Ausdruck kultureller und sozialer Zweigeschlechtlichkeit und darüber hinaus als Beziehungsgeflecht im Rahmen von unterschiedlichsten Machtformationen aufgefaßt und entsprechend erforscht

werden muß. Androzentrismusforschung bedeutet also, den Ansatz der Asymmetrie der kulturellen Geschlechterkonstruktionen als *Machtverhältnis* anzuerkennen. Das heißt auch, daß sie den verborgenen Androzentrismus mit all seinen Folgen aufspüren muß, wie er sich im bewußten wie unbewußten Axiom vom Männlichen als dem Absoluten, jenseits geschlechtlicher Dualität gesetzten Allgemeinen manifestiert.³ Gerade hier wird im übrigen mehr als deutlich, wie eng kulturell-symbolische und soziale Ebenen miteinander verquickt sind.

Ein Phänomen, das die Notwendigkeit zu einem solchen Ansatz zu zeigen vermag, ist die Geschichte der Bildersprache, mit der politische Kollektividentitäten begründet, versinnbildlicht und legitimiert werden.

Seit einigen Jahren kreuzt sich ein altes Interesse von mir, die Frage nach der Beziehung von Kunst und Macht/Staat/Nation, mit Recherchen zu Bildern und Metaphern von Geschlecht in der Kunst der Moderne seit der Französischen Revolution. Es entfaltet sich Fragen nach dem Warum von Geschlechterbildern in der visuellen Repräsentation von Macht. Dabei wurde deutlich, daß es sich in der Regel um Strategien der Selbstrepräsentanz eines politischen Kollektiv-Ichs handelte, das sich implizit als Gemeinschaft männlicher »Menschen« verstand. Damit stellte sich nun die oben skizzierte Frage nach dem Status des »Männlichen« im kulturellen System.

Inzwischen habe ich die Phänomene solch bildlicher Identitätssuche über eine Epoche von fast 200 Jahren verfolgt.⁴ Dabei wurde der enge Zusammenhang zwischen den Arten politischer Systembildung – Volkssouveränität, absolute Monarchie, konstitutionelle Monarchie, diverse Mischformen bürgerlicher und monarchischer Staatssysteme, Faschismus, Stalinismus – und den Geschlechterbildern in den jeweiligen Repräsentationsstrategien deutlich.

Im folgenden werde ich die entscheidenden Etappen von der Französischen Revolution bis zum Ende des 19. Jahrhunderts an symptomatischen Beispielen nachzeichnen und mit einigen grundsätzlichen Erwägungen zu Struktur und Funktion von Geschlechterbildern im Zusammenspiel mit Konstruktionen von Geschichte bei der Visualisierung von Macht und den dazugehörigen Bildstrategien ergänzen.

Die Bilder der Legitimation einer politischen Entität (sei es der Herrscher, sei es das politische, männliche Kollektiv, das sich als Nation begreift) haben grob aufgeteilt drei Funktionsweisen:

1. die Herleitung von Ursprüngen aus der Geschichte,

2. die Identifikation des Bürger-Betrachters mit dem historischen Helden,

3. die Transzendierung des Einzelnen im Allgemein-Universalen als kollektiv verpflichtenden Wert.

Diesen drei Funktionsweisen können wir nach meiner bisherigen Erfahrung im Umgang mit dem Material unterschiedliche Medien von Kunst zuordnen:

1. Das Historienbild mit dem Helden im Zentrum. Es dient der Identifikation des Bürger-Betrachters mit dem historischen Helden und bedient die kollektiven Bildwelten, aus denen entsprechende Identitätskonstruktionen gespeist werden.

2. Der Einheitskörper des Herrschers. Er dient zur Ableitung einer Dynastie und damit zur Legitimation einer Monarchie.

3. Der weibliche allegorische Einheitskörper. Er ist die Verkörperung des männlichen Allgemeinen, also jener Werte, die das männliche Individuum transzendieren und denen es sich unterstellt (Nation, Freiheit usw.).

Die Kernunterscheidungen in bezug auf die psychosozialen Funktionsweisen von Geschlechterbildern und Geschichte in den Bildstrategien zur Legitimation von Macht sind also erstens die Identifikation des Bürgers mit einem historischen Helden und zweitens die Transzendierung des einzelnen Bürgers im Allgemein-Universalen als kollektiv verpflichtendem Wert. Wenn wir über die Geschlechterbilder im Rahmen der Visualisierung von politischen Kollektiven nachdenken, ist folgender Gedankengang wichtig als Voraussetzung, zumindest bis zum Zeitpunkt einer Einführung des Wahlrechts von Frauen. Wir untersuchen die Legitimationsstrukturen *innerhalb* des bürgerlichen Patriarchats. In den Bildern vom Volk zum Beispiel wird nicht das Patriarchat legitimiert. Es wird vielmehr ungesagt bereits als legitim vorausgesetzt. *Zwischen* den Geschlechtern wird also die Frage nach der Legitimität von Machtausübung erst gar nicht verhandelt, obwohl bereits seit der Aufklärung immer wieder die Frage nach den politischen Rechten der Frau aufgeworfen wurde. Nur Männer waren also über lange Zeit Bestandteile jener Gruppen, die eine Legitimität zur Ausübung politischer Souveränität untereinander verhandelten. Damit ist die politische Gemeinschaft, die da ihre Visualisierungsstrategien entwickelt, eine Gemeinschaft von Gleichen, nicht nur im politischen Sinne, sondern auch im Sinne des *gender*.

Mit der Französischen Revolution stellte sich die Frage nach der Be-

gründung und Legitimation der Volkssouveränität. Die Frage war, ob die Legitimität einer solchen Staatsgewalt unabhängig von der Setzung einer höheren irdischen Autorität überhaupt möglich war. Eine solche selbstreferentielle Autorität des Volkes schien nach der bisherigen Tradition eines von Gott gegebenen Königtums buchstäblich schier undenkbar. Konnte ein Volk aus sich heraus jene Autorität hervorbringen, die dann die über es selbst herrschende Institution legitimiert? Dieses Problem drückte sich auch in der Suche nach bildlicher Visualisierung des neuen politischen Systems aus.

Als ersten Versuch könnten wir das Bild einer historischen Schwurhandlung ansehen: Johann Heinrich Füßli, *Der Rütli-Schwur* (Abb. 1), eine Zeichnung von 1779 für ein geplantes monumentales Auftragswerk zur Ausstattung des Rathauses von Zürich.⁵ Das Bild entstand bereits vor der Französischen Revolution, gehört aber in den Kontext bürgerlicher Selbstregierung. Es ist als Historienbild zu klassifizieren, also als der damals höchsten Bildgattung zugehörig, mit entsprechendem sinnstiftenden Anspruch. Füßli schildert eine staats- bzw. nationsgründende Handlung, die darin besteht, daß ein männlicher Waffenbund beschworen wird. Welches sind die Bestandteile, mit denen Füßli die Ursprungshandlung für die Schweizer Nation konstruiert? Wir sehen drei antikisch weitgehend nackte Männerkörper mit emphatisch erhobener Schwurhand und in der Mittelachse zusammengeführtem Handschlag der Brüderlichkeit. Daß auf etwas geschworen wird, läßt sich an der Geste und dem ekstatisch in den Himmel erhobenen Blick ersehen. Das, worauf geschworen wird, ist zumindest in dieser Skizze nicht ablesbar. Auch der historische Rahmen bleibt unspezifisch. Deutlich ist nur, daß die Brüder im Bunde von Feld und Baum umgeben sind, in Klassizismus und beginnender Romantik beliebte Chiffren wilder Natur für das unmittelbare, dramatische Gefühl, das nicht zivilisatorisch verstellt ist. Das Repertoire von Körper und Gestik ist klassisch geprägt, das heißt unabhängig vom gedachten historischen Kontext in eine Art transhistorische Idealsituation und -zeit transportiert, visuell aufgeladen mit den ikonographisch und stilistisch klassischen Signalen der Erhabenheit. Ursprung, Grund, Quelle der Nation wird also in einer Art transhistorischen Idealität loziert, im Gegensatz zu späteren historistischen Rütli-Schwur-Darstellungen mit Kriegern in adretten gotisch inspirierten Wämsern.

Warum beginne ich mit einem Bild des Schwurs?

1. Weil es der erste Versuch ist, den symbolischen Einheitskörper des



Abb. 1: Johann Heinrich Füssli. *Der Rütli-Schwur* (1779), Entwurf für das Ölgemälde gleichen Titels im Rathaus Zürich, Feder laviert, 52,3 × 40,3 cm. Zürich. Kunsthhaus.

Königs als *corpus politicum* und *mysticum* abzulösen durch ein Symbol des neuen politischen Kollektivs, das sich dem Prinzip der Volkssouveränität verschworen hat.

2. Weil bereits dieser Versuch auf Probleme verweist, die hier interessieren.

Da ist einmal die Geschichte als Konstituens für eine kollektive, bildhafte Vorstellung von Nation, hier als Gründungsmythos, verankert in einer Handlung männlicher politischer Subjekte. Zum anderen haben wir die Konstruktion einer nationalen Gemeinschaft der Subjekte unter Ausschluß der Frauen. Dies ist jedoch nicht der Punkt, um den es mir geht. Ich möchte keineswegs a posteriori die Anerkennung politischer Rechte von Frauen oder ihren Subjektstatus einklagen. Mich interessieren die strukturellen Zusammenhänge zwischen den Bildkonstruktionen, dem Geschlecht und den Bezugnahmen der Betrachter auf diese Bilder, und zwar im Zusammenhang mit dem Kernpunkt nationaler Bewußtseinsagglomeration: der Identitätsbildung. Zu fragen wäre also, welche Bilder konstruieren und legitimieren wie welche Identitäten? Das *Rütli-Schwur*-Bild steht an einer Art Schwelle. Es ist einerseits ein Historienbild, andererseits aber auch der Versuch, darüber hinaus das politische System als universales zu inszenieren. Als Historienbild bietet es die Identifikation der Schweizer mit ihren Urvätern in der historischen Gründungshandlung ihrer Nation. Die nächste Frage wäre, ob es das Universale, den transzendierenden Anspruch des politischen Systems, also das, was die kollektive Identität konstituieren und naturalisieren soll, auch zum Ausdruck bringen kann. Dies würde bedeuten, daß es dem Bild des Schwurs gelingt, als Einheitssymbol der Volkssouveränität an die Stelle der Darstellung des Königskörpers als Einheitssymbol zu treten.

Jacques-Louis Davids Bild vom *Ballhauschwur* von 1791 (Abb. 2) sollte monumentale Ausmaße haben (11 m lang) und in einem noch zu bauenden Parlamentssaal an der Stirnseite hängen. Nur ein Karton wurde ausgeführt.⁶ Es ging über Füßlis *Rütli-Schwur* noch hinaus, denn hier schworen nicht nur drei, sondern eine Vielheit von Männern. David mußte, um das bildlich zu bewältigen, mit der herkömmlichen Dramaturgie des Historienbildes brechen, obwohl dies Bild als Historienbild geplant war, und zwar von Geschichte, die in der Gegenwart gemacht wurde, morgen Geschichte sein würde und einem zukünftigen Publikum als *history in the making* ins Bildgedächtnis übergehen sollte. Die Kom-

positionsgesetze des Historienbildes waren mit der Etablierung der Pariser Akademie seit dem 17. Jahrhundert kanonisiert worden.⁷ Es bestand in der Regel aus relativ wenigen Figuren, gruppiert um die Mittelachse eines bühnenartig konzipierten Bildraumes. Der pyramidale Bildaufbau erlaubte es, die wichtigste Person, den Helden, an der Spitze der Raumpyramide herauszustellen. Meist führten außerdem Repoussoir-Figuren an den Seiten und ein leerer Raum vor der Figur des Helden den Betrachterblick zu ihm hin.

Der Ballhauschwur präsentierte eine Situation, die es erzwang, von diesen Regeln abzugehen. Das Geschehen wurde agiert von über 600 Menschen auf engstem Raum. Held war tatsächlich die Vielzahl der Personen und keine Einzelfigur. David versuchte dies zu lösen, indem er die Personen im vorderen Bildraum horizontal friesartig anordnete, so daß sie dem Betrachter als Einzelindividuen mit ihren Reaktionen erkennbar waren. Auf diese Weise wurde die aufgeladene Emotionalität des Schwurgeschehens im Bild erzählbar. Hinter dieser vorderen Bildhorizontale hingegen staute sich eine nicht mehr einzeln erkennbare Menge von Köpfen. Zumindest auf der vordersten Ebene konnte der Betrachter also das Geschehen nachvollziehen. Die Horizontalität dieser Anordnung erlaubte allerdings weder eine Hierarchisierung noch die Heraushebung einer handelnden Einzelperson als Krönung des Geschehens. David fand jedoch einen Kompromiß zwischen der geforderten Egalität der Handelnden und den narrativen Gesetzen des Historienbildes in der Figur des Sitzungsleiters Bailly, der auf einem Tisch stehend die Schwurformel sprach. Allerdings reduzierte er diese Akzentuierung Baillys gegenüber der Bedeutung der Vielzahl von schwörenden Einzelpersonen auf ein Minimum.

Dennoch ist Davids Entwurf zum großangelegten Ereignisbild des *Ballhauschwurs* gleichsam die gescheiterte Premiere für die Inszenierung einer Einheitssymbolik für eine Vielzahl männlicher politischer Subjekte. Sie scheitert meines Erachtens gerade, weil sie im Abbildhaften verbleibt. Bei dem Problem der kollektiven Vorstellung der Volkssouveränität ging es nicht um das Volk als Abbild, sondern um die »Selbstbeschreibungsförmel des Gesellschaftssystems in einer Vertextung der Einheitssemantik«⁸, hier einer Verbildlichung, und zwar in der Funktion einer Legitimation zur Regierungsmacht – eben um die bildliche Vertextung der sogenannten Volkssouveränität. Es ging also um ein Abstraktum, und ein Abstraktum ist schlechterdings im Abbild (wovon?) nicht



Abb. 2: Jacques-Louis David, *Der Ballhaussschwur* (1791), Feder laviert, 101 × 66 cm. Versailles, Musée nationale de Château.



zu visualisieren. Auch eine Einheitssemantik ließ sich offenbar schwer herstellen in dem Abbild einer Vielheit von schwörenden Einzelsubjekten. Die Hoffnung, daß das Bild der gemeinsamen Schwurhandlung das Bild vom Einheitskörper des Herrschers würde ersetzen können, trott. Der Versuch, das, was damals als Volk galt, das heißt den dritten Stand mit seinen Verbündeten, als Vielheit der Subjekte abzubilden und damit die Repräsentation einer Einheit zu erreichen, scheiterte nicht nur an den Erzählkonventionen des Historienbildes. Ablesen läßt sich dies im übrigen auch daran, daß Davids Entwurf nie zur Ausführung kam, u. a. weil einige der hier so treulich abgebildeten Personen recht schnell aus ebendem Prozeß ausgeschieden waren, der als Geschichte verewigt werden sollte.

Das souveräne Kollektiv männlicher *citoyens* hatte also nach wie vor keine visuelle Legimitationsform gefunden. Ein nächster Versuch war Davids *Der Triumph des Volkes* von 1794 (Abb. 3), ein Entwurf für den Vorhang der Opéra.⁹ Die Figur des *peuple* ist eine Kreuzung zwischen Herkules, Apoll und Augustus. In der Manier antiker Triumphzüge wird »das Volk« auf einem Wagen thronend begleitet von reicher Figurenstaffage gezeigt: Die weiblichen Allegorien Liberté und Égalité zwischen seinen Schenkeln, eine Garde weiblicher Personifikationen vorne auf seinem Wagen (Wissenschaft, Kunst, Handel, Überfluß), historische Vorkämpfer, Tugendbeispiele und Märtyrer der Revolution hinter dem Wagen: Cornelia, die Mutter der Gracchen, Wilhelm Tell mit Sohn, Marat und Le Pelletier. Dieser Paradigmenwechsel in der Repräsentationsstrategie weg von der Vielzahl der Teilhabenden – wie im *Ballhauschwur* – hin zur Personifikation des Volkes erlaubte nun, wieder zur vertrauten, hierarchischen Bildformel zurückzukehren, mit *Le peuple* an der Spitze.

Ein solcher Bildaufbau, beruhend auf antiken Repräsentationen von Herrschaft, würde es erlauben, die Figur dieses *peuple* ohne größeres Aufsehen gegen die Gestalt z. B. eines Napoleon auszutauschen. Darin erweist sich die Ambivalenz dieser Bildstrategie zwischen Einheit und Vielheit, Demokratie und Autokratie. Das Dilemma, in dem sich die identitätsstiftende Bildsymbolik für die Volkssouveränität befindet, wird nun deutlicher: Eine Einheitssemantik mit einer Vielheit, auch wenn sie in einem gemeinsamen Akt gezeigt wird, erscheint als ein Paradox bzw. zumindest nicht symbolkräftig, weil nicht eindeutig genug. Merkwürdig ist, wie dieses Dilemma parallel erscheint zur historischen Entwicklung: Erst Napoleon bietet einen symbolischen wie politischen Ausweg – die

Rückkehr zum männlichen Einheitskörper des Herrschers, aber nun, nach der Revolution, als aus der Vielheit, dem Volk, geboren.

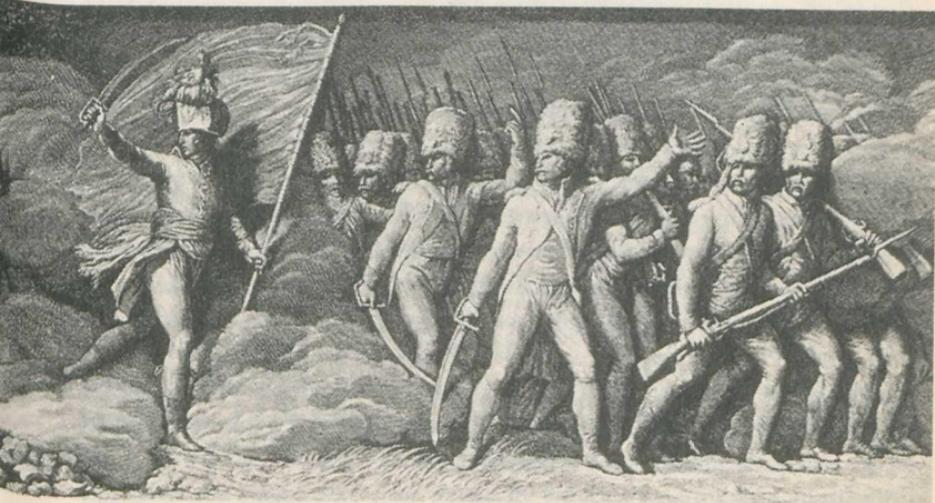
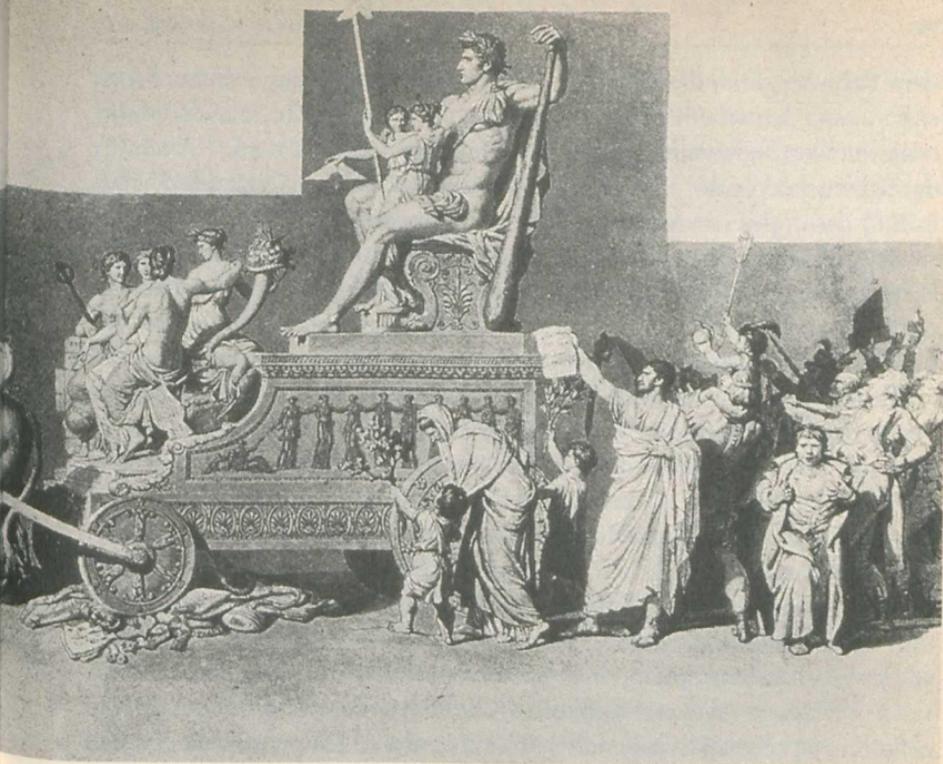
Diese Lösung bildet sich seit dem erfolgreichen Ende des zweiten Italienfeldzuges bildstrategisch wie politisch heraus. Appianis Darstellung der *Schlacht von Arcole*¹⁰ (Abb. 4) zeigt, daß für Napoleon Bild- und Erzählstrategien entwickelt werden, die darauf hinführen, aus diesem neuen Einheitskörper nicht mehr des gottgegebenen Herrschers, sondern des imperialen Despoten, der aus dem Volke hervorgegangen ist, eine Art Allegorie zu machen im Sinne einer *Verkörperung* des Volkes. Inmitten von Pulverdampf, der aussieht wie jene Wolkengebilde, auf denen die Maler mit Vorliebe Allegorien plazieren, erscheint Napoleon, die Standarte schwingend, im Laufschrift eines Merkur inmitten seiner entmutigten Soldaten – der Einheitskörper des Führers, der aus dem Volkskörper des revolutionären Volksheeres hervorgeht, Führer, weil Held und Macher von Geschichte. Dieser Einheitskörper wird konstruiert mit Mitteln, die traditionelle Allegorieformen suggerieren. Dennoch, aus Gründen, die ich noch erläutern werde, entsteht so zwar eine neuartige Führerfigur, aber keine Nationalallegorie. Peu à peu rekonstruiert sich nun, nach dem Scheitern einer kollektiven Einheitsverkörperung für die national-revolutionäre Einheitssemantik, mit Napoleon der männliche Einheitskörper als Herrscherkörper, aber nun mit neuen Legitimationsproblemen, die das Gottesgnadentum nicht gekannt hatte: Wo ist die von der dynastischen Abfolge garantierte Kontinuität zwischen Geschichte und Zukunft, wo die historische Ableitung? Welche Autorität hat sie eingesetzt, gleichsam gesalbt? Napoleon erkennt das Problem sehr genau und etabliert mit unglaublicher Klarsichtigkeit visuelle und rituelle Legitimationsstrukturen, die nach ihm erst wieder von den »Führern« des 20. Jahrhunderts voll genutzt werden. Der Bruch, den die Revolution im Gefühl eines Zeitkontinuums bewirkt hat, wird von Napoleon demagogisch umgemünzt: In seiner Gegenwart liegt die Wurzel der Zukunft, sein Heldenmythos begründet eine neue Kontinuität, mit ihm beginnt Geschichte im Namen des Volkes. Da das jüngst Vergangene, die Monarchie von Gottes Gnaden, abgelehnt werden muß, etabliert sich Napoleon im kollektiven Bildgedächtnis in Analogie zu den antiken Caesaren als Gottkaiser, also durch den Rückgriff auf ein Urvergangenes. Eine ihm übergeordnete göttliche Autorität, die ihn einsetzt, entfällt. Entsprechend löst er das rituelle Problem, wer ihn krönt: Er krönt sich selbst. David, nun sein Hofmaler, hat dies für die Nachwelt festgehalten in sei-



Abb. 3: Jacques-Louis David, *Der Triumph des Volkes* (ca. 1793/94), Bleistift laviert, 44 × 21 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 4: Andrea Appiani, *Die Schlacht von Arcole 15.–17. November 1796*, Blatt IX der Stichserie nach dem Fries *I Fasti di Napoleone* (1803–1807, zerstört) im Palazzo Reale, Mailand.



nem Krönungsbild, das Napoleon zeigt, wie er die Krone erhebt, neben sich sitzend den arbeitslosen Papst, dessen Aufgabe zu Zeiten vorrevolutionären Gottesgnadentums es gewesen wäre, ihn zu krönen.¹¹ Auch für das Schwurbild findet er ein neues Muster. Die Soldaten in Davids *Distribution des aigles sur le champ de mars*¹² schwören auf etwas sehr Irdisches, auf ihn. Diese Inszenierung weist übrigens voraus auf Speers Zeppelfeld in Nürnberg¹³ und Khmelkos Bild *Triumph unseres Vaterlandes*¹⁴, das die Zeremonie der Niederlegung der NS-Standarten vor dem Lenin-Mausoleum nach dem Sieg über NS-Deutschland schildert.

Die historische Ableitung seiner Herrschaft vollzieht sich für den postrevolutionären Usurpator in der Verspannung seiner heldischen Gegenwart mit der Antike als weit zurückliegende, gleichsam mythische Präfiguration seiner selbst. Damit bringt er gegenüber seinen Vorläufern von Gottes Gnaden ein neues Moment ein: das der Identifikation des männlichen politischen Subjekts mit ihm, und zwar über seine heldische Gegenwartigkeit. Er ist Held des zeithistorischen Ereignisbildes, das unter ihm systematisch gepflegt wurde, und gleichzeitig Einheitskörper mit stark allegorischen Zügen, wie die Verwandtschaft mit der revolutionären Figur des *peuple* und Appianis Darstellung der Schlacht von Arcole zeigen. Napoleon als jugendlich-romantischer Held wird zur Projektionsfläche einer ganzen Generation ehrgeiziger junger Männer ohne ständische Privilegien, zu einem Spiegelbild, dem gegenüber es dann galt, durch eigenes Heldentum im Felde eine Wahrnehmungsidentität herzustellen. Damit erwuchs Napoleon allerdings auch potentielle Konkurrenz, und das macht deutlich, warum der männliche Einheitskörper für die symbolisch-visuelle Repräsentation der *Volkssouveränität* keine Lösung sein konnte.

Der männliche Bildkörper suggeriert offenbar zwangsläufig einen Subjektstatus der Figur, das heißt, er ist, hat, macht Geschichte, hat einen Namen, ist individuell-partikular – zu partikular, um die politische Teilhabe einer Vielheit von Männern als etwas Universales symbolisieren zu können.¹⁵ Der männliche Bildkörper kann Einheitsymbol sein nur in der Form des Herrscherkörpers, nicht aber als Allegorie kollektiver Identität. Er konnotiert den historischen oder mythischen Helden, sei es Caesar, Herkules oder Napoleon; er ist Mittelpunkt der Erzählung, mit der im Historienbild nationale Geschichte konstruiert wird.

Identität, sowohl individuelle als auch kollektiv-nationale in enger Verquickung, wird hier via Identifikation des Betrachters mit dem Hel-

den herbeigeführt. Das schließt jedoch die Möglichkeit aus, diesen Bildkörper als das Logo, Signet, einzusetzen, das eine Nation in *einem Bildsymbolkörper* faßt. Dazu braucht es nun einen unbeschriebenen Körper, der beliebig mit Sinn besetzt werden kann und der vor allem verschieden vom Männlichen ist, denn eine männliche partikulare Figur birgt die Gefahr, durch ihre Subjekthaftigkeit in Konkurrenz zu den Mitgliedern des Kollektivs zu treten und zur Einzelautorität aufzurücken – genau jene Bildkarriere, die Napoleon für sich realisiert hatte. Dann aber ist es mit der Fähigkeit dieser Figur, Signifikant des Allgemeinen, das Kollektiv Transzendierenden (Nation, Freiheit) sein zu können, vorbei. So kommt es zu der Scheinparadoxie, daß ausgerechnet der weibliche Allegoriekörper Signifikant für das Männlich-Allgemeine wird – extremes Beispiel: die *Fraternité*. Weiblichkeit bezeichnet so männliche Autorität, ohne sie zu sein, das heißt, ohne die Autorität der männlichen Vielheit zu gefährden. Kein Wunder, daß Frauen während der Französischen Revolution dem Trugschluß erlagen, die virtuelle Medienpräsenz des Weiblichen in der politischen Bildersprache müßte eigentlich von einer entsprechenden Präsenz im politischen Leben begleitet werden – das heißt, sie begingen ihrerseits den Fehler, sich mit diesem weiblichen Bildkörper zu identifizieren, mit gelegentlich tödlichen Folgen. Die Männer sahen in dieser Situation kein Paradox, sie sahen diese weiblichen Körper, im Grunde korrekterweise, nicht als different, denn sie waren ja phantasmatische Entäußerungen ihrer selbst, anders vom Männlichen insofern, als diese Entäußerung in Form einer Abspaltung des Weiblichen vor sich ging.¹⁶ In unsere Gegenwart mit ihrer Krise der öffentlich verbindlichen Symbole könnte das Strukturmodell, das ich hier entwickelt habe, mit folgenden Schlußfolgerungen überführt werden: Nun, da auch die Frau zumindest politisch-juristisch weitgehend Subjektstatus erreicht hat, ist die visuelle Präsenz weiblicher Allegoriekörper als Staatssymbolik sehr zurückgegangen. Ob das wohl etwas miteinander zu tun hat? Das hieße folgerichtig, daß es nun keinen menschlichen Bildkörper als einen anderen von dem, was er bedeuten soll, mehr gäbe. Das nicht-figurative Zeichen des Logo träte an seine Stelle.

Napoleons Modell der Verschmelzung von symbolischem Einheitskörper und identifikatorischer Heldenfigur bleibt im 19. Jahrhundert ohne Nachfolge. Bildlich gesprochen geht es im 19. Jahrhundert bei der Legitimation politischer Identität und Macht um die symbolische Konkurrenz zwischen dem vorrevolutionären Königskörper und der aus der

Volkssouveränität hervorgegangenen Nationalallegorie, die das politische Kollektiv mit einer visuell greifbaren Identität versorgt. Es ist nun eine Spaltung eingetreten zwischen Monarchie und Nation, zwischen Königtum und Staatsbürger-Volk. Die Restauration kann das alte Bezugssystem zwischen König und Untertan, der an der königlichen Repräsentation von Macht »durch Identifikation narzißtisch teilnehmen konnte«¹⁷, nicht wieder aufleben lassen. Die Gemeinschaft der Bürger figuriert ihre Identität nun neben, über oder im Widerspruch zum Königshaus, aber kaum noch in völliger Übereinstimmung von Interessen und Ideologie. Hinzu kommt ein weiteres Problem, das eine kompakte, eindeutige Einheitssymbolik der Nationen im 19. Jahrhundert unmöglich macht: Auch nach der Reinhronisierung des Gottesgnadentums in der Restauration hatte die Monarchie ihren Status als symbolische Universalie nicht wiedererlangt. Mit dem Prozeß der bürgerlichen Emanzipation und dem aktiven Eintritt des Bürgertums in die Politik bekommt diese Universalie Konkurrenz, es kommt zum Widerstreit von Partialwerten, die als Universalien von den entsprechenden Gruppen gesetzt werden. Die Bedeutungsfelder von Nation, Volk und Volkssouveränität sind nicht deckungsgleich, sondern treten zu den alten Systemen der Monarchie und der Dynastie in zum Teil äußerst widersprüchliche Beziehungen, zusätzlich gekreuzt von denen der Klasse, der Konfessionen und der regionalen Identitäten. Warum ist der Punkt Geschlecht in dieser Aufzählung nicht genannt? Das geht aus dem eingangs Gesagten hervor: Es gibt kein weibliches Subjekt als Produzent oder Bezugsort für die Bilder von Herrschaft im 19. Jahrhundert. Dennoch, und das ist ein hübsches Paradoxon, ist das entschieden erfolgreichste Herrscherbildnis des 19. Jahrhunderts das der Queen Victoria – die Version von Winterhalter von 1859 (Abb. 5) ist dafür nur ein Beispiel unter vielen.¹⁸ Eigentlich hätte dem die Konfliktlage zwischen dem biedermeierlichen Weiblichkeitsbild mit scheu gesenktem Blick und geneigtem Haupt und dem Bild von Herrschertum mit herrischem Blick und statischer Frontalität entgegenstehen müssen. In der Tat jedoch treffen hier drei Faktoren günstig aufeinander: Das Weiblichkeitsbild der reifen Matrone trifft sich mit dem matronenhaften Typus der Nationalallegorie, wie ihn um die Mitte des Jahrhunderts die männlichen Bildideologen mit Vorliebe imaginiert haben. Dieses korreliert dann vorteilhaft mit dem Geschlecht der Herrscherin, deren Bild so die bürgerliche Universalie der Nation mit dem Herrscherkörper in einer außerordentlichen Koinzidenz zusammen-



Abb. 5: Franz Xaver Winterhalter, *Königin Victoria von England* (1859), Öl auf Leinwand. London, Buckingham Palace.

führt. Anders gesagt, in der Figur der Queen Victoria kreuzt sich die Bildstrategie der Nationalallegorie, die in der Regel weiblich ist, mit der des Königskörpers. Die weibliche Nationalallegorie als eine Repräsentation des männlich Universalen funktioniert über das Andersein vom männlich partikularen Körper. Das Resultat: Die englische Monarchie selbst wurde nur mehr, aber das um so intensiver, als Bild erlebt, das um so langlebiger war, als es sich die symbolische Konkurrenz bürgerlich-nationaler Universalien durch die Allegorisierung im weiblichen Bildkörper der Königin gleichsam einverleibt hatte. Wir könnten natürlich auch fragen, ob es nicht umgekehrt war: Die bürgerlichen Bildwelten von Nation usw. haben im weiblichen allegorischen Körper eine derartige Bildmacht bekommen, daß nun umgekehrt diese bürgerlichen Bildwelten sich die symbolische Konkurrenz des monarchischen Königskörpers einverleibt haben. Eine weitergehende Koinzidenz von Monarchie und Bürgertum im kollektiven Imaginären wird man im 19. Jahrhundert kaum noch irgendwo finden.

Wenn wir den Napoleon-Mythos mit dem Victoria-Mythos vergleichen, dann finden wir im Napoleon-Mythos einen Heldenmythos, der seinen partikularen Charakter, oder auch anders gesagt, seinen historischen Charakter nur in Momenten dort vergessen machen kann, wo er sich figuriert als aus dem männlichen Volkskörper hervorgegangen. Aber auch dort ist Napoleon Identifikationsfigur dieser jugendlichen Self-made-Elite der napoleonischen Epoche und damit zeitgebundene pars-pro-toto-Figur – und weniger Repräsentationskörper im Sinne einer Transzendenz des Nationalen. Victoria hingegen ist als Bildkörper sehr langlebig, gerade weil sie nicht über eine Identifikation der männlichen Subjekte mit diesem Bild wirkt. Sie ist also, obwohl sie auch realer historischer Körper ist, Allegoriekörper. Das hieße, daß für die Struktur der Repräsentation ihr historischer Körper, anders als in vorrevolutionären Herrscherbildern, die neben dem *corpus mysticum* auch den *corpus politicum* des Königs¹⁹ repräsentierten, kaum von Bedeutung ist, sondern im weiblichen allegorischen Körper als dem Anderen vom männlichen Subjekt völlig aufgeht. In ihrer Figur löst die Nationalallegorie die Herrscherrepräsentation auf. Sie könnte deshalb im Jahrhundert bürgerlicher Nationalstaatsbildung paradigmatisch für die Karriere der Monarchie als politische Institution wie als Faktor kollektiver Imagination stehen.

Zurück zum Historienbild im Verhältnis zur individuellen Identifika-

tion mit dem historischen Helden und der darüber konstruierten männlichen Kollektiv-Identität. Seit Napoleon hatte diese Bildgattung eine grundlegende Modernisierung im Sinne bürgerlich-emanzipatorischer und nationaler Bestrebungen erfahren. In den europäischen Ländern wurden jeweils spezifische Repertoires von Heldengeschichten entwickelt, mit denen die Hegemonieansprüche des Bürgertums visualisiert werden konnten, ohne zwangsläufig die Monarchie in das nationale Geschichtsbild einbeziehen zu müssen.²⁰

Stellen wir den bereits gezeigten *Ballhauschwur* als Gründungsgeschehen zukünftiger Demokratie-Geschichte neben ein Zeugnis aus der italienischen Gründerzeit: das Wandbild *Attilius Regulus bricht auf, um nach Karthago als Gefangener zurückzukehren* (Abb. 6) aus einem Freskenzyklus von Cesare Maccari mit Episoden aus der römischen Geschichte im italienischen Senat in Rom von 1888.²¹

Die Episode: Attilius Regulus war von den Karthagern gefangen genommen und nach Rom geschickt worden, um dort einen Frieden zu verhandeln. Im Falle eines Fehlschlages hatte er sein Ehrenwort gegeben, nach Karthago zurückzukommen. Attilius hatte den Römern von einem Friedensschluß abgeraten und wird hier gezeigt, wie er, nachdem er den Interessen Roms treu geblieben war, auch sein Ehrenwort gegenüber den Karthagern einhält und aufbricht. Das Bild ist lebensgroß in Betrachterhöhe an der Wand eines Saales im Senat plaziert. Der Betrachter sieht sich Aug' in Aug' mit dem Geschehen, der Eindruck entsteht, er bräuchte nur über die Balustrade steigen, um mitten in der Geschichte zu stehen – gute Voraussetzungen für eine Identifikation. Die bildlichen Identifikationsangebote, von denen dieses ein extremes Beispiel ist, waren nach der erfolgreichen Installierung des bürgerlichen Nationalstaates an den bürgerlichen Mann als Staatsbürger und damit Teilhaber der Macht gerichtet. Dazu taugte allerdings weder ein weibliches Subjekt als Heldin noch ein Subjekt aus dem Volk, d. h. dem Vierten Stand. Der Vergleich mit dem *Ballhauschwur* zeigt die historischen Veränderungen im Verständnis von Volkssouveränität seit 1790 sehr deutlich, und zwar vor allem in der Bildstrategie. Zuerst die bildstrategischen Gemeinsamkeiten: Am auffallendsten ist die ausgeprägte Horizontalität in der Anordnung der Figuren – bei David als demokratische Bildformel eingesetzt, um die Teilhabe einer Vielheit politischer Subjekte am historischen Gründungsgeschehen als das zentrale Sinnelement herauszustellen. Damit fehlte jedoch ein eindeutiges symbolisches Zentrum. Nachfolger hatte dieser von

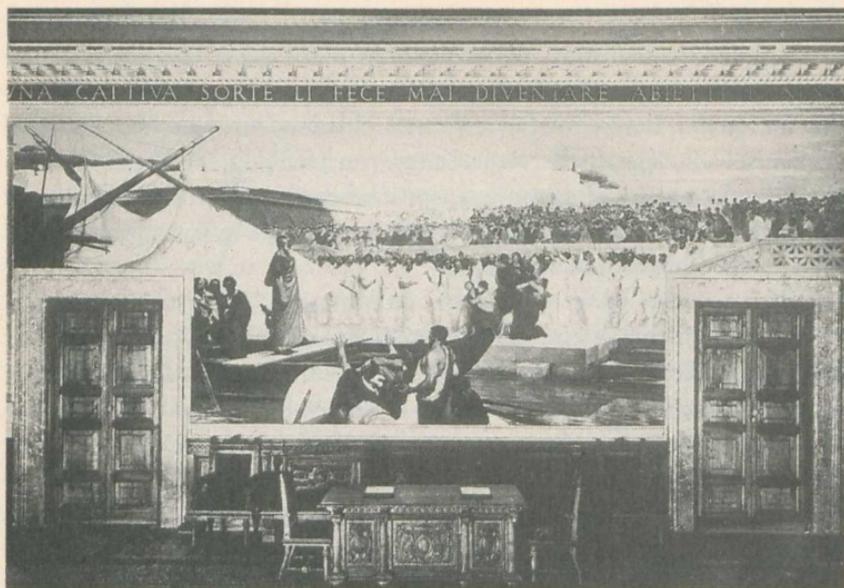


Abb. 6: Cesare Maccari, *Attilius Regulus bricht auf, um nach Karthago als Gefangener zurückzukehren* (1881–1888), Fresko im Gelben Saal des Palazzo Madama, Rom.



Abb. 7: Lodovico Pogliaghi, *Allegorie der Historia* (1887), Mosaik am Mittelportal des Cimitero Monumentale, Mailand.

David entwickelte Bildtypus im 19. Jahrhundert im Umfeld bürgerlich-politischer Bildstrategien nicht. Hier nun, im italienischen Senat, gegen Ende des Jahrhunderts, taucht zumindest die Horizontale als Erzählmodus wieder auf. Aber können wir ihr die gleichen Intentionen zugrunde legen? Wir sehen Attilius auf dem Schiff, er schaut isoliert stehend auf zurückbleibende Menschenmassen, die Gruppe der Senatoren in weißen Togen, davor dunkel abgesetzt die trauernde Familie – hier finden sich die einzigen Frauen –, hinter den Senatoren eine Volksmenge – also auch hier viele, nicht mehr individualisierbare Köpfe, aber im Unterschied zum *Ballhausschwur* ist dies eine Masse, die passiv bleibt. Sie ist nicht charakterisiert als ein Kollektiv politisch Handelnder. Worum es also nicht mehr geht, ist die Volkssouveränität. Der Bildansatz der Horizontalen, den Maccari wieder aktualisiert, ist also nach wie vor bürgerlich-politisches Selbstzeugnis, aber unter drastisch modifizierten Vorzeichen: Das Volk ist passiv, der Führer handelt. Die Sinnstiftung entsteht in der Bildstrategie durch den gerade in der Horizontalität besonders aufgeladenen Kontrast zwischen Einzelheld und passiver Masse, nicht mehr durch eine gemeinsame Handlung. Aus einer Bildidee, die bei David noch die politische Partizipation des auf die Männer beschränkten Volkes zum Ausdruck bringen sollte, ist eine Pathosformel von Herrschaft geworden, diesmal einer genuin bürgerlichen. Zu fragen wäre: Wurden etwa schon zu Zeiten des Ballhausschwurs künftige Herrschaftsstrukturen angelegt, deren Preis von jenen gezahlt wurde, die dieses Ergebnis bürgerlicher Emanzipation durch ihren Ausschluß davon als Herrschaftsdiskurs garantierten und fixierten: den Frauen und dem Vierten Stand?

Maccari scheint hier Nietzsches Auffassung monumentaler Geschichte in einem Bild inszeniert zu haben, das antike Geschichte als Legitimation und Nobilitierung der bürgerlich-korrupten Gegenwart mythisch überhöhte. Eine solche Mythisierung konnte dann über den Identifikationsprozeß, den Maccari durch die Aug'-in-Aug'-Konfrontation mit dem Betrachter besonders zu stimulieren suchte, in die Selbstwahrnehmung des Betrachters eingehen. Allerdings mußte der über die Identifikation mit dem Helden gigantisierte Bürgersensor nun Maßnahmen ergreifen, um ein Minimum an Wahrnehmungsidentität²² mit dieser Phantasie herzustellen – und das wiederum läßt sich an den Diskursen zur nationalen und kolonialen Identität seit den 1880er Jahren ablesen, die von einer Überlegenheit des weißen italienischen, deutschen, britischen, französischen Mannes ausgingen.

Zurück zur Transzendierung in ein Allgemein-Universales und der dazugehörigen Visualisierungsmethode, der Allegorie, gezeigt am Beispiel einer genuin bürgerlichen Universalie. Die Allegorie der *Historia* (Abb. 7) befindet sich im Tympanon des Mittelportals an der Ruhmeshalle des Mailänder Monumentalfriedhofs (1889 eingeweiht).²³ Mir ist kein anderes Beispiel bekannt, wo die Repräsentation der Geschichte selbst, nicht nur ihre Geschichten, an derart zentraler Stelle in einem säkularen Kultbau des 19. Jahrhunderts zu finden wäre. Die Ruhmeshalle dient in der Tat nicht dem christlichen Toten- und Gedenkkult, sondern dem »zivilen«, wie er zur Zeit der Planung des Friedhofs der katholischen Kirche regelrecht abgetrotzt wurde. Entsprechend intensiv sind die Sakralisierungsstrategien: Eine weibliche Gestalt in Haltung und Gewand des Pantokrators, wie er in der Apsiskalotte byzantinischer Kirchen den Kirchenraum zu beherrschen pflegte, hier plaziert, wo im Mittelalter in der Regel Christus der Weltenrichter thronte; im Tympanon des Mittelportals die Heilige Schrift ersetzt durch eine neue »heilige« Schrift: das Buch der Geschichte. Weiter konnte man sicher nicht gehen in der Übertragung sakraler Autorität an eine neue, abstrakte Universalie, die Geschichte. Der weibliche Allegoriekörper wird so gleichsam zum *corpus mysticum* eines Kultes, der eine Glaubensgemeinschaft der Bürger vereint. Die Analogie ist jedoch nicht perfekt, denn der Kult der Gläubigen ist selbstreferentiell: Die angebetete Geschichte wird von den Gläubigen selbst »gemacht«, wie die berühmten Männer, die in der Ruhmeshalle geehrt werden, zeigen. Das Verhältnis zwischen der Geschichte und den Bürgern ist ein anderes als das christlicher Gläubiger zu ihrer Autorität, Gott. Die Bürger beten sich selbst an bzw. jene Identität, die sie in der hier errichteten historischen Genealogie einer bürgerlichen Meritokratie der »Kulturhelden« konstituiert sehen. Hier wird noch einmal deutlich, daß die weibliche Allegorie die Extrapolation des »nicht-partikularen Männlichen« ist, und auch, warum dieses nicht in männlicher Gestalt erscheinen kann. Das Weibliche, wie es hier erscheint, bewirkt jedoch noch etwas anderes: Der Charakter des Herrschers, der dem Pantokrator innewohnte, ist aufgehoben. Keine strenge Vaterfigur blickt auf die Gläubigen, sondern eine Inkarnation des Weiblichen, die das kollektive Unbewußte der männlichen Beschauer anspricht. Damit wird eine Begehrensstruktur ins Werk gesetzt, die die männlichen Betrachter mit dem Bild des Weiblichen und damit dem Männlich-Allgemeinen, das mit diesem Weiblichen bedeutet werden soll, verspannt. Nur im Bild des

von ihm selbst Verschiedenen, des Weiblichen, kann der Bürger eine in seinem Kollektiv selbst geortete Autorität entäußern, der er sich unterstellen soll – daher die Begehrensstruktur. Der Körper des Königs wird nicht einfach ersetzt durch die weibliche Allegorie, denn diese nimmt andere Funktionen wahr als das Bild des Königskörpers. Diese Funktionen haben mit den neuen Mustern der Legitimierung einer Herrschaft zu tun, die nicht mehr in der Monarchie verankerbar ist. Das Weibliche in der allegorischen Personifikation eines Allgemeinen scheint die männliche Identität rückzuversichern, ihr Stabilität zu garantieren: Das Weibliche ist hier neben dem allegorischen Signifikat insofern mitgemeint, als es dem männlichen (Un-)Bewußten Metapher für einen Ursprung, eine Quelle, eine Keimzelle, eine Naturwüchsigkeit sein kann. Gerade die bürgerliche Universalie »Geschichte« wird hier paradoxerweise allegorisch und kultisch als transhistorische installiert. Diese Paradoxie kann nur im weiblichen Allegoriekörper verborgen werden, denn das Weibliche als Quellenmetapher hat eine lange Tradition. Gleichzeitig kann im Weiblichen auch die »Naturwüchsigkeit« dieser legitimatorischen Ursprungsableitungen signalisiert werden, denn im androzentrischen Symbolfeld ist Weiblichkeit »Natur«. Gerade darin kann sich nun die moderne Fassung einer Aura säkularer Sakralität abbilden; und dort, im Weiblichen der politischen Bildsprache, ist der moderne Rest einer Vorstellung metahistorischer und transzendenter Autorität eingelagert.

Diese Form der Projektion männlicher Autorität im Rahmen kollektiver Identitätsbildung auf das Bild des anderen, weiblichen Körpers endet nicht mit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Wirkungsweise und Funktion lassen sich weiterverfolgen bis in den deutschen und italienischen Faschismus.²⁴ Daran ändert auch die Einführung des Wahlrechts für Frauen nichts. Der weibliche Körper bleibt markiert als der vom politischen Kollektiv unterschiedene; sein Bild-Sein ist Symptom für das Fortdauern alter androzentrischer Machtformationen. Solange dieses Verfahren kollektiver Symbolbildung virulent bleibt, zeigt es auch die Unmöglichkeit an, das politische Kollektiv als in sich verschieden zu denken. So schwierig, wie sich dies bereits in bezug auf ethnische Differenz erweist, scheint es, bezogen auf die Geschlechter, gar den Status des politischen Subjekts per se zu gefährden.

Anmerkungen

- 1 In diesem Text finden sich einige Passagen, die z. T. bereits andernorts zu lesen sind. Sie sind für diesen Beitrag überarbeitet, zusammengeführt, wesentlich erweitert und neu kontextualisiert worden. Daß der Text in die Publikation aufgenommen wurde, ist etwas, wofür ich die Verantwortung dank ihres freundlichen Insistierens an die Herausgeber weitergeben möchte.
- 2 Joan W. Scott diskutiert die feministische Kritik am synonymen Gebrauch von »Geschlecht« anstelle von »Frau« in: »Gender: Eine nützliche Kategorie der historischen Analyse«, in: Nancy Kaiser (Hg.), *Selbst Bewußt. Frauen in den USA*, Leipzig 1994, S. 27–75.
- 3 Dazu bereits 1911 Georg Simmel, »Das Relative und das Absolute im Geschlechter-Problem«, in: ders., *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1985, S. 200–223.
- 4 Siehe u. a. Susanne von Falkenhausen, »Eine Idylle des Nationalen Italien – ›Luisa Sanfelice in carcere‹ von Gioacchino Toma«, in: *kritische berichte* 9 (1981), H. 4/5, S. 38–62; dies., »Mussolini architettonico – Notiz zur ästhetischen Inszenierung des Führers im italienischen Faschismus«, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Kat. Berlin 1987, S. 243–252; dies., »Vom ›Ballhauschwur‹ zum ›Duce‹. Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie«, in: *Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte* 11 (November 1993), S. 1017–1025 [veränd. Fass. in: Annette Graczyk (Hg.), *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin 1996, S. 3–17]; dies., »Stil als allegorisches Verfahren: Totalität und Geschlecht in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst«, in: Sigrid Schade/Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1995, S. 187–203; dies., *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830–1890. Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin 1993.
- 5 An dieser Stelle möchte ich mich darauf beschränken, auf Jean Starobinskis Behandlung des Schwurs, darunter auch die Beispiele von Füßli und David, in: *1789 – Die Embleme der Vernunft*, München 1981 (Paris 1973), zu verweisen: »Die Eidesgeste vollzieht sich als von einem Körper, der die Zukunft durch die Erhöhung eines Augenblicks begründet« (S. 60). Ansonsten herrscht auch bei ihm das Simmelsche Gesetz des »Menschlich«-Absoluten als dem ungenannt Männlichen vor.
- 6 Siehe den Ausstellungskatalog *David*, Paris 1989, Nr. 100–114.
- 7 Zur Gattungsgeschichte des Historienbildes siehe den Ausstellungskatalog *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, Köln 1987.
- 8 Gabor Kiss, »Nation als Formel gesellschaftlicher Einheitssymbolisierung«, in: Jörg-Dieter Gauger/Justin Stagl (Hg.), *Staatsrepräsentation*, Berlin 1992, S. 105–130, hier S. 105.
- 9 *David* (wie Anm. 6), Nr. 123.
- 10 Andrea Appiani, *Battaglia di Arcole*, Blatt IX-X aus dem Zyklus *I Fasti di Napoleone*, Kupferstiche nach dem 1943 zerstörten Fries im Kariatydensaal des Palazzo

- Reale in Mailand, 1803–1807; siehe den Ausstellungskatalog *Mito e Storia nei ›Fasti di Napoleone‹ di Andrea Appiani*, Rom 1986, S. 36–37.
- 11 Siehe David (wie Anm. 6), S. 399ff. Dort auch eine Schilderung der Verhandlungen mit dem Papst, die die neuartige Legitimationsproblematik an der Form des Krönungs- und Salbungsrituals vor Augen führen.
 - 12 Ebd., S. 443ff.
 - 13 Dazu u. a. Albert Speer, *Erinnerungen*, Frankfurt/M. u. a. 1969, S. 68, und Dieter Bartetzko, *Zwischen Zucht und Ekstase. Zur Theatralik von NS-Architektur*, Berlin 1985, S. 92.
 - 14 Abbildung in: Igor Golomstock, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich and the People's Republic of China*, New York 1990, S. 335.
 - 15 Silke Wenk hat diesen Gedanken erstmals, Hegel zur Allegorie aufnehmend, im Bezugsrahmen feministischer Kunstgeschichte ausgearbeitet, siehe dies., »Warum ist die (Kriegs-)kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin«, in: *Kunst und Unterricht* 101 (1986), S. 7–14.
 - 16 Sehr klar, auch für NichtpsychoanalytikerInnen, hat diesen die Bilder von Weiblichkeit konstituierenden Mechanismus Christa Rohde-Dachser in: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Berlin u. a. 1991, entwickelt.
 - 17 Thomas Kleinspehn, *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*, Reinbek 1989, S. 246.
 - 18 Rainer Schoch, *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975, Abb. 154. Schoch hat allein vierzehn Porträts der Queen Victoria aufgenommen (Abb. 144–146, 151–154, 171–176), die von 1837 bis 1899 reichen.
 - 19 Ich beziehe mich hier auf Ernst H. Kantorowicz' bekannte Untersuchung *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990 (*The King's Two Bodies*, Princeton 1957).
 - 20 Dazu siehe *Triumph und Tod des Helden* (wie Anm. 7), und für Italien: Falkenhausen, *Italienische Monumentalmalerei* (wie Anm. 4), mit weiterführender Literatur.
 - 21 Dieser Zyklus wird in seiner Gesamtheit in Falkenhausen, *Italienische Monumentalmalerei* (wie Anm. 4), behandelt.
 - 22 Rohde-Dachser, *Expedition* (wie Anm. 16), S. 49: »Der kürzeste Weg zur Wahrnehmungsidealität ist die halluzinatorische Wunscherfüllung.«
 - 23 Zum Cimitero Monumentale, insbes. dem Famedio, siehe Falkenhausen, *Italienische Monumentalmalerei* (wie Anm. 4).
 - 24 Dazu sei für den Faschismus verwiesen auf meine Arbeit zu Mario Sironis Versuch einer universalisierenden faschistischen Bildersprache (siehe Anm. 4). Für den deutschen Faschismus verweise ich auf: Silke Wenk, »Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus«, in: *Inszenierung der Macht* (wie Anm. 4), S. 103–118; Anne Meckel, *Animation – Agitation. Frauendarstellungen auf der ›Großen Deutschen Kunstausstellung‹ in München 1937–1944*, Weinheim 1993; Kathrin Hoffmann-Curtius, »Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der ›Naturgesetzlichkeit‹«, in: *kritische berichte* 17 (1989), H. 2, S. 5–30.