

Der Prozeß der Zivilisation und der Ort der Gewalt Zur Darstellung von Gegenwart und Geschichte seit der Aufklärung

Michael F. Zimmermann

»cameras caught it all and made this indeed the people's war«
Paramount-Rückblick auf 20 Jahre Wochenschau, 1947

I. Der Betrachter als Täter: der Krieg im Wertesystem der Nationen des 19. Jahrhunderts

Ein Buch über die Darstellung der Zeitgeschichte im 19. Jahrhundert ist in weiten Teilen eine Erinnerung an vergangene Kriege, an Töten und Sterben im Namen der teilweise erst entstehenden Nationalstaaten. Nicht mehr für die Religionen wurden die Kriege geführt, auch nicht zur Beförderung eines durch die jeweilige Dynastie verkörperten Staatsinteresses, sondern für die Nationen, der die Betrachter selbst angehörten, und von Soldaten, die sich aus ihrer Mitte erhoben hatten oder in ihrem Namen in den Kampf gerufen wurden. Der Betrachter, der historische wie der heutige, steht im Bann dieser Nationen, die sich in ihren Schlachten behaupteten oder erst zu sich selbst fanden, wie es die meisten der in diesem Buch abgebildeten Gemälde suggerieren. Kaum vor Mitte des 18. Jahrhunderts und nur selten nach dem Zweiten Weltkrieg gab es eine so ungebrochene Kriegsbegeisterung wie seit der Aufklärung bis ins 19. Jahrhundert. Letztlich entstand aus den hier gezeigten Schlachten die nationalstaatliche Realität des heutigen Europa. Unverkennbar prägt der Appell an den Betrachter die Malerei – von englischen Darstellungen zum Siebenjährigen Krieg über die Bilder zur Verherrlichung der französischen Revolutionskriege, der napoleonischen Schlachten und der Befreiungskriege bis hin zu den Feldzügen zur Durchsetzung der nationalen Einigung Italiens und der kleindeutschen Lösung. Wie konnte es zu einer derartigen Bejahung des Krieges durch große Teile des Bürgertums kommen,

das doch ansonsten die Gewalt aus allen Bereichen des zivilisierten Lebens immer mehr verbannte?

Die Frage drängt sich auf, weil für den heutigen Betrachter, wenn er sich vergangene Kriege vergegenwärtigt, nicht die Nation, sondern die Namenlosigkeit des Sterbens im Vordergrund steht.¹ Sobald die Szenen von Tod und Triumph aus dem vergangenen Jahrhundert von der Patina der Kriegs- und Geschichtsmuseen befreit werden, rufen sie ähnliche Reaktionen wie moderne Greuelbilder hervor: zugleich Betroffenheit und jenes Entsetzen, bei dem man sich nicht sogleich angewidert abwendet. Wer jedoch seinen Eindruck als den der »Unbegreiflichkeit« oder »Sinnlosigkeit« umschreibt, verrät auch, daß er nicht verstehen will, die durchaus bekannten Sinngebungen nicht akzeptiert, sondern im Gegenteil jene Ideologien verabscheut, in deren Namen das Sterben gerechtfertigt wurde. Die heutigen Kulturnationen verwerfen den Krieg weitgehend als Mittel der Politik. Der Krieg gilt ihnen nicht mehr als unvermeidliches und vor allem nicht als zivilisiertes Mittel der Durchsetzung von Gruppeninteressen. Entsprechend wird von einem Buch über den Krieg ganz vordergründig erwartet, in die Rituale der Kriegsvermeidung und Furchtbannung einzustimmen und die Grenzlinie zwischen der Zivilisation und dem Krieg zu verfestigen. Wie kam es zu diesem Mentalitätswandel? Die Frage kompliziert sich dadurch, daß die Epoche des zivilisatorischen *containment* des Krieges nicht durchweg auf die Ära nationaler Kriegsbereitschaft folgte, sondern das Eintreten für weltbürgerlichen Frieden und die kriegerische Selbstbehauptung der Nationen stets nebeneinander bestanden. Natürlich haben Künstler seit Goya auch gegen den Krieg gemalt, sicher jedoch nicht im Sinne eines humanitären Pazifismus, den man attitudeshaft vertritt, ohne seine gesellschaftliche Konsequenz noch in Frage zu

stellen. Kunsthistoriker, die über Goyas Bilder des Madrider Aufstands vom Mai 1808 (Tafel XII und XIII) oder über Manets Gemälde zur Exekution des mexikanischen Kaisers Maximilian (Tafel LIV und LV) debattieren, identifizieren sich meist mit den Malern, denen sie die heutige Abscheu vor dem Krieg so oder so zuschreiben.

Die Darstellung der nationalen Schlachten war immer wieder ein Pionierthema des malerischen Realismus. Adam Franz van der Meulen (Tafel I und IV) stellte den topographischen Rahmen der Schlachten des Sonnenkönigs mit einer perspektivischen Genauigkeit dar, die an den geometrischen Fertigkeiten des Artilleristen geschult war, der ballistische Berechnungen anzustellen hatte. Noch war die Schlacht die Tat des Herrschers, aber auf allegorische Überhöhung wurde verzichtet. Der König handelte in eigenem Namen, im Namen des durch ihn verkörperten Staats, nicht als Vollstrecker eines religiösen Heilsplans. Schlachtenbilder brachen im napoleonischen Frankreich die traditionelle Hierarchie der Gattungen auf. Ihnen, nicht idealistischen Fassungen vergangener Historie, kam der höchste Rang zu.² Mit der Kriegsmalerei ließ schließlich auch der italienische Verismus die Geschichtsmalerei des *romanticismo storico* hinter sich. Die Darstellung der Schlachten des Risorgimento trat zuerst neben die Historienmalerei, dann an deren Stelle. Die gegenwärtigen Taten der Nation wurden zu den herausragenden historischen Heilsereignissen, die den historischen Ereignissen der Vergangenheit – einer neu erzählten historischen Vergangenheit – erst ihren Sinn gaben.³ Die Helden der Geschichte taten nunmehr Schritte auf dem Weg zu jener Selbstfindung der Nation, die erst die Bürger in Waffen im 19. Jahrhundert vollendeten. Die Geschichte wurde an der Gegenwart gemessen, nicht umgekehrt. In einem solcherart umgekehrten Verhältnis der Schlachtenmalerei zur Historienmalerei realisierte sich eine Umwertung, die Nietzsche dazu veranlassen konnte, in polemischer Abwehr bildungsbürgerlicher Klischees den »Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« gegeneinander abzuwägen.⁴

Die Geschichte der allgemeinen Wehrpflicht muß wohl noch geschrieben werden. Unbestritten stand jedoch am Anfang der modernen Volkskriege der *citoyen*, der sich im Sommer 1792 massenhaft zur Verteidigung des revolutionären Frankreich erhoben hatte. Napoleon organisierte auf der Basis der allgemeinen Wehrpflicht eine schlagkräftige Armee, die von einem wirklichen Korpsgeist zusammengehalten wurde. Eher durch die Professionalisierung der Führung wie auch der Logistik als durch Aufrechterhaltung des totalen Kriegs der Revolution erreichte er eine vorher undenkbare Schlagkraft. Dabei spielten im Feld frei agierende Scharfschützen, die den Angriff beweglicher

Verbände vorbereiteten und deckten, eine große Rolle. In anderen Armeen gab man den Soldaten kaum die Freiheit, sich ungebunden im Feld zu bewegen und Deckung zu suchen, da man an ihrer Disziplin und Zuverlässigkeit zweifelte.⁵ Noch die Wehrpflichtigen der Napoleonischen Armeen waren andere Soldaten als die Konskripten oder Söldner, die keine bürgerlichen Freiheiten hatten. So war denn das Vorbild der *grande armée* allein durch militärtaktische Maßnahmen auch kaum zu kopieren. Vorbereitet wurde die Durchsetzung einer allgemeinen Wehrpflicht⁶ in anderen europäischen Ländern immer wieder durch heroische Bewegungen von Kriegsfreiwilligen, Burschenschaften und Garibaldi, die bereit waren, demokratische Freiheiten und die Nation als den dafür notwendigen Rahmen auch mit Waffengewalt zu erkämpfen.

Der zum Kriegseinsatz bereite Bürger ist für die bildende Kunst von mehr als nur thematischer Bedeutung. Er erscheint auf dem berühmten Relief der »Marianne« von François Rude, das die Bürger zur Verteidigung des Vaterlandes auffordert: Am Arc de Triomphe zwischen Champs-Élysées und Boulevard de la Grande Armée verewigte er sozusagen eine Illustration des Kampfliedes, das zur französischen Nationalhymne wurde. Auf zahllosen Denkmälern für die todesmutigen Garibaldi, die sich mit aufgepflanztem Bajonett auf den Gegner stürzen, noch bevor dieser sein Gewehr nachladen kann, oder in Gestalt der Helden ihres jeweiligen Vaterlandes bevölkert der Bürger in Waffen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg den öffentlichen Raum. Doch vor allem wurde der Betrachter selbst zum beteiligten oder betroffenen Bürger, dessen Angehörige möglicherweise als Soldaten in den Krieg gezogen waren. Diese Perspektive einer tatsächlichen oder möglichen Beteiligung erstreckte sich auf das gesamte Publikum der Malerei. Als Staatsvolk oder Nation sah es sich selbst – nicht mehr nur oder zuerst den Fürsten – als Akteur kriegerischen Handelns, als betroffen vom und bereit zum Tod fürs Vaterland. Die Bilder tragen dieser Perspektive Rechnung. Der Illusion des Realen in der Schlachtenmalerei entspricht eine Perspektive der Vergegenwärtigung, die den Betrachter ins Geschehen stellt. Selbst wenn er das kriegerische Geschehen wie in den zahlreichen Schlachtenpanoramen von einem erhöhten Standpunkt aus überblicken konnte, wird der Betrachter nicht mehr – wie noch bei Van der Meulens Teppichkartons – auf den entfernten Feldherrnhügel versetzt (Tafel I und IV).⁷ Vielmehr werden ihm noch in den verlogenen Darstellungen vaterländischen Heldentums das Kriegereignis und damit Tod und Bedrohung ganz nahegerückt.

Als Beispiel soll ein Schlachtenbild des italienischen Malers Gerolamo Induno dienen, das die geschilderten Merkmale in be-

merkwürdiger Dichte vor Augen führt (Tafel XLIII).⁸ Die Schlacht bei Magenta war bald nach dem Krimkrieg eine der ersten Feldschlachten der neueren Kriegsgeschichte, bei der es durch die nunmehr industriell produzierten Waffen der Artillerie zu massenhaften Verlusten kam. Die Truppen Napoleons III. kämpften 1859 Seite an Seite mit den regulären Einheiten des Königreichs Sardinien-Piemont und mit revolutionären, garibaldinischen Kriegsfreiwilligen gegen die Österreicher, die anschließend aus Mailand und der Lombardei abziehen mußten. Induno selbst nahm als garibaldinischer Gebirgsjäger an den Kämpfen teil. Die Vereinigung der revolutionär gesonnenen Freiwilligen unter der Führung Garibaldis und der regulären piemontesischen Truppen war ein historischer Zufall – und eine Unerhörtheit. Auf Indunos Bild stehen wir mit geringem Abstand zu den Soldaten mitten im Pulverdampf. Erst auf den zweiten Blick macht man im dichten Nahkampf der Todbereiten die unterschiedlichen an der Schlacht beteiligten Fraktionen aus. Die Österreicher in ihren weißen Uniformen werden durch die berüchtigten französischen Zuaven – ein im französischen Algerien ausgehobenes Regiment –, außerdem durch französische und piemontesische Infanteristen bedrängt. Das Gemälde zeigt die Uniformen mit akribischem Detailrealismus; zugleich führt es einigermassen beiläufig den Schrecken des Todes vor. Der Raffung des Erlebnisraumes entspricht die der Zeit, so daß man den panoramaartig zusammenfassenden Überblick über das politische Kriegseignis als Informationsmittel sozusagen überspringt, um sich dennoch in das zum Augenblick geschrumpfte Geschehen hineinzusetzen. Induno stellt die Illusion der Augenzeugenschaft jedoch nicht allein durch die Momenthaftigkeit und die Nähe des Ereignisses her, auch nicht nur durch die dokumentarische Genauigkeit der Wiedergabe zahlloser Details, sondern eher durch den scheinbaren Verzicht auf Gewichtung, auf pathetische Manipulation, vor allem aber durch die trotz ihrer Genauigkeit doch spontane, pastose Fleckenmalerei. Paradoxerweise verbirgt gerade die auf äußerste Suggestion abzielende Gegenwartsmalerei ihre technischen Geheimnisse am wenigsten. Der sichtbaren Applikation der Farbe entspricht das gleichmäßige Naturlicht, scheinbar ein Zeugnis des Verzichts auf inszenierte Lichtführung (erreicht, wie Aurora Scotti zeigt, jedoch nur durch die Wahl des Mittagslichtes für eine Gefechtssituation, die tatsächlich erst am Abend eintrat), schließlich die Gleichgewichtung der Figuren, die offenkundig nicht in eine kompositorische Dramaturgie eingebunden wurden. Als Realität wird die Szene gerade durch die affichierte Unverblümtheit des malerischen Tuns nahegelegt. Reminiszenzen an Genre-, Historien- und Landschaftsmalerei und das Gruppenporträt sind zwar we-

gen der engen Anlehnung Gerolamos an den episch-sentimentalen Genrestil seines älteren Bruders Domenico überdeutlich, dennoch wirkt das Gemälde nicht als Collage unterschiedlicher Beobachtungsmodi. So, wie man die Raffung von Raum und Zeit hinnimmt, ohne die Authentizität des Gemäldes in Frage zu stellen, akzeptiert man auch die Heranziehung älterer Darstellungsweisen gerade wegen ihrer Augenfälligkeit, ohne daß an dem Pathos des engagierten Berichtes Zweifel aufkämen. Das Repertoire der bildnerischen Mittel enthält nichts, was dem *bon sens* einer aufs Herstellen ausgerichteten Bürgermentalität widersprechen könnte. Gerade aufgrund der leichten Eingängigkeit, einer bewußt naiven Franchise, die auf jede Raffinesse verzichtet, kann der Betrachter die bildnerische Strategie vergessen, um sich der suggerierten Bildrealität hinzugeben. Erst durch Reduktion kann dieses Idiom später wieder künstlerische Ansprüche stellen, allerdings ganz unerwarteter Art: Die Malerei der *macchiaioli* wird aus der genauen Applikation von Licht- und Farbmassen eine Virtuosität der offenkundigen, technisch durchschaubaren, optischen Trouvaille machen. So erweist sich gerade das Zurücktreten des Kunstcharakters als Voraussetzung für die neue Kunst des unerwarteten Aspekts.

Dem Schlachtengemälde als Panorama der Regimenter entspricht ein politisches Gemälde als Gesellschaftspanorama. Gerolamos Bruder Domenico Induno malte im Jahre 1862 »Die Ankunft der Nachricht über den Friedensschluß von Villafranca« (Tafel XLV). Das Gemälde bezieht sich auf den von Napoleon III. oktroyierten Friedensschluß zwischen Frankreich, Savoyen und Österreich. Dabei wurde trotz der verlustreichen Schlachten bei Magenta und Solferino auf Eroberungen im Veneto verzichtet. Nach den Vorstellungen Frankreichs sollte der Krieg damit enden, daß die Lombardei an Piemont fiel, das im Gegenzug das französischsprachige Savoyen und Nizza an den großen Nachbarn abtrat. Erhebungen in der Romagna, der Emilia und in der Toskana, die in einem Plebiszit für den Anschluß an die sabaudische Monarchie votierte, sowie der berühmte Zug der tausend Garibaldini nicht, wie ursprünglich geplant, gegen Nizza, sondern gegen Sizilien haben gegen den Willen der Franzosen die Fortführung des Krieges als italienischer Einigungskrieg erzwungen. Allerdings konnte Napoleon III. den Fortbestand des Kirchenstaates, jedoch verkleinert um die Emilia-Romagna und Umbrien, durchsetzen, bis Frankreich 1870 von Preußen besiegt wurde.⁹ Induno führt in dem 1862 in der Brera unter dem Titel »Armes Venedig!« ausgestellten Gemälde die Reaktionen auf das Ereignis wie auf einer Bühne vor. Er schildert die Öffentlichkeit, an die sich das Bild zugleich richtet. Seine eigene Beschreibung folgt der stilistischen Logik des Bildes:

»Man schreibt den 14. Juli 1859, an welchem Tag die Nachricht des Friedens von Villafranca Mailand unerwartet erreichte. Ich möchte nicht den offiziellen Akt wiedergeben, sondern den Eindruck, den diese Nachricht auf das Volk machte. Vor einem Gasthaus an einem Mailänder Stadttor sind alle Teile des Volkes, jeder Herkunft und jeden Standes, versammelt: Arbeiter, französische und italienische Soldaten sowie Freiwillige, Herrschaften und Arme beider Geschlechter. Bekanntlich greift in solchen Situationen mehr oder weniger eine allgemeine Verbrüderungstimmung um sich. Nachdem ein Straßenjunge, der Zeitungen anbietet, überall in dieser Ansammlung die Ausgaben mit der Nachricht über den Frieden von Villafranca verkauft hat, geraten alle in Bewegung, und es entspinnt sich eine aufgeregte Diskussion über die neueste Entwicklung der öffentlichen Angelegenheiten. Alle beteiligen sich daran: Ein »troupié« – ein französischer Soldat – will mit seinen Gesten und Worten und mit komischer Attitüde zu verstehen geben, daß alles in Ordnung geht ... Die Umstehenden dagegen drängen mit anderen Argumenten auf ihn ein: Der italienische Soldat weist mit Zorn auf die Zeitung; ... in der Mittelgruppe zeigt sich der kriegsverletzte Freiwillige aus dem Gebirgsjägerbattalion entsetzt ...«¹⁰

Die Reaktionen der Dargestellten auf das Ereignis spiegeln die nationalen Interessen der hier vorgeführten Italiener und Franzosen. Zugleich drückt sich in ihnen jedoch auch eine altertümliche und eine neuere Auffassung des Krieges im Sinne der Nationalstaatsidee aus. Frankreich war schon seit dem 18. Jahrhundert bestrebt, vom Königreich Sardinien-Piemont als Gegenleistung für eine Unterstützung gegen Österreich Savoyen und Nizza zu erhalten. Immer wieder wurden auch mit Blick auf dieses Ziel die habsburgischen Niederlande mit Faustpfandkriegen bedroht, die aufgrund anderweitiger Koalitionszwänge jedoch nicht dauerhaft zum Ziel führten. Insofern verfolgte Napoleon III. strategische Interessen, die er vom *ancien régime* ererbt hatte. Zum Unterstützer der nationalen Einigung Italiens wurde er nur durch die historische Konstellation, in die hinein Frankreichs militärische Macht wirkte, und durch das politische Geschick des piemontesischen Premiers Camillo Cavour. Die italienischen Kommentatoren des Friedens von Villafranca in Indunos Gemälde unterscheiden sich von den Franzosen nicht nur durch ihre Nationalität, sondern vor allem durch die Ehrenhaftigkeit ihrer Identifikation mit dem politischen Ereignis. Sie wollen den Krieg, weil sie sich mit der zu schaffenden Nation eins wissen, in deren Namen sie die Fortsetzung der Fremdherrschaft über Venetien verurteilen. Dem empörten verwundeten Offizier steht seine Frau zur Seite. Der Betrachter macht auf der Bühne des Gemäldes seinesgleichen aus und identifiziert sich im Kon-

zert der europäischen Staaten auch moralisch mit seiner Nation. Obwohl Induno der französischen Öffentlichkeit damit sicher Unrecht tut, läßt er in seinem Gemälde die moralische Welt der alten, von abstraktem Staatsinteresse geleiteten Kabinettskriege und das neue Erlebnis des vom ganzen Volk getragenen nationalen Krieges aufeinanderprallen.¹¹ Das Ideal der Ehre, in dessen Mittelpunkt nunmehr die Nation steht, war in der Historienmalerei schon früher hervorgetreten. Als Beispiel seien zwei Gemälde von Francesco Hayez herangezogen, die vor dem Hintergrund der Debatte um die italienische Einigung rezipiert wurden – gerade weil es in ihnen noch nicht um vordergründige Propaganda für die Erringung der Staatsnation gehen konnte, sondern um den bürgerlichen Tugendkanon, um die Einbindung einer emphatischen Einstellung zu männlicher und weiblicher Ehre in eine Perspektive, deren Fluchtpunkt das Gemeinwesen, der Staat ist. In Italien, wo die Nation zusammen mit den Werten, auf die sie sich gründen sollte, lange eine Utopie, ein Wunschbild war – wie übrigens auch die bürgerliche Gesellschaft –, macht die Malerei den Zusammenhang zwischen der Nation und dem neuen Ehrenkodex besonders deutlich. Überkommene Rachegesetze werden überformt zum bürgerlichen Rollenspiel weiblicher Intimität und männlicher Kriegsbereitschaft.

Francesco Hayez hatte die 1809 erschienene »Storia delle repubbliche italiane del medioevo« des Genuesers Sismondo de' Sismondi durchgearbeitet und war dort, wie viele andere, auf Szenen für Historienbilder gestoßen.¹² Nach der Lektüre übersetzte er in einem Brief, den er Anfang 1821 an den Stecher Michele Bisi schickte, die entsprechende Episode aus Sismondi sehr frei: »Montag, der 30. März 1282 war der Tag nach Ostern. Nach altem Brauch machten sich die Palermitaner auf den Weg, um in der drei Meilen von der Stadt entfernten Kirche von Monreale der Vesper beizuwohnen. Die in Palermo ansässigen Franzosen nahmen am Fest und an der Prozession teil. Sie hatten ein Verbot ausrufen lassen, Waffen zu tragen. Während das Volk Blumen pflückte und den Frühling mit Gesang begrüßte, näherte sich eine schöne, noble Frau mit ihrem Gemahl und ihren Brüdern der Kirche. Ein Franzose namens Drouet faßte ihr auf unverschämte Weise an die Brust, unter dem Vorwand, zu prüfen, ob sie eine Waffe verborgen habe. Die junge Frau wurde ohnmächtig, und Drouet wurde mit seinem eigenen Schwert getötet. Es erhob sich der Schrei: Tod den Franzosen, und so brach die sizilianische Vesper aus.« Hayez hat das Thema dreimal dargestellt: Zuerst 1821/22 in einer wild bewegten Version, 1822 in der Brera ausgestellt, deren Figuren idealisierte Porträts von Freunden und Verwandten der Auftraggeberin Vittoria Visconti d'Aragona waren, dann 1826, und von 1844 bis 1846 in einer

beruhigteren, pathetisch würdevollen Variante (Tafel XXXIII).¹³

Das Sujet knüpfte zunächst an die aragonische Familiengeschichte der Auftraggeberin, konnte allgemein als Aufruf zu gerechter Herrschaft gesehen werden, und war schließlich auch offen für eine Deutung als Aufforderung zur Befreiung Italiens von der Fremdherrschaft. Der Kritiker Giovanni Prati verglich die niemals ausgestellte dritte Fassung, entstanden im Auftrag des in Neapel residierenden Prinzen von Sant'Antimo, Vincenzo Ruffo di Motta e Bagnara, mit der frühen Version, lobte Hayez für den Mut, mit einem Meisterwerk seiner Jugend zu konkurrieren, und hob das genauere historische Ambiente hervor. Die beiden 1822 und 1844 gewählten Szenen brachte der Kritiker dann in eine melodramatische Abfolge, wobei er die Wahl des Augenblicks vor dem Ausbruch der Gewalt in



10 Noël Hallé, Cornelia, Mutter der Gracchen, Salon von 1779, Öl auf Leinwand, 76 x 96 cm, Musée Fabre, Montpellier

der Fassung von 1844 bis 1846 auch als Ausdruck menschlich-künstlerischer Reife wertete. »Eine feierliche Ruhe, eine fast fromme, süße Klarheit strahlt aus der Tiefe dieser Leinwand, von jener so reinen und durchsichtigen Luft, von dem weiten Horizont, von dem sich die Silhouette der Berge abzeichnet, zu deren Füßen Palermo sich ausbreitet. [...] Noch einen Augenblick, und die so ruhige Szene wird sich mit Tumult und Mord füllen, das Blut wird die grünen Grasbüschel röten, und die Luft wird von Schreien und Klagerufen erfüllt sein.« An der politischen Allusion besteht kein Zweifel: »Zu loben ist der historische Gedanke, durch den der Künstler die Aufmerksamkeit von einer einfachen Episode auf ein ganzes Volk lenkte, das noch in der Betrachtterrolle verharret, aber ersichtlich bereit ist, zur Handlung zu schreiten.«¹⁴ Die enge Verbindung von Ehre, Liebe und Gewalt wurde typisch für die romantische Behandlung des Krieges. Der Kampf fällt dem Manne als Verpflichtung zu, um die Ehre der Frau zu bewahren. Auch die schlechthin beispielgebende Republik, die römische, war durch die männliche Rachepflicht am Frevel gegen die Frau entstanden. Nach der Darstellung des Livius hatte Sextus, der Sohn des letzten römischen Königs Tar-

quinius, die tugendhafte Lucretia, Frau des Collatinus, vergewaltigt. Sie rief ihren Vater und ihren Gemahl, die in Begleitung des Publius Valerius und des Brutus kamen, und reinigte sich von der Schmach, indem sie sich erstach. Brutus schwor daraufhin, Rom nicht allein von den Tarquiniern zu befreien, die den Thron nur usurpiert hatten, sondern von der Monarchie überhaupt. Sismondi hatte die Kernstruktur dieser Episode auf die Idee des italienischen Einigungswillens projiziert, er hatte den Gründungsmythos der Republik zu einem Gründungsmythos italienischer Staatstugend im Sinne der Idee des *konkreten* Nationalstaats umgestaltet. Hayez kannte sicher klassizistische Darstellungen wie die von Gavin Hamilton aus den Jahren 1763/64, bekannt durch zahlreiche Stichkopien.¹⁵ Der sterbenden Lucretia entspricht in seiner Episode die in ihrer Ehre verletzte Sizilianerin, und ihr Ehemann, der die Rachehandlung bereits vollzogen hat, nimmt den Platz des Brutus ein, der mit dem Dolch in der Hand, durch den Lucretia von eigener Hand gestorben war, die Gründung des freien Staatswesens gelobt. Wie bei Hamilton sind auch bei Hayez die mit theatralischer Genauigkeit präsentierten Figuren von der jeweils handlungstragenden Emotion

völlig erfüllt. Während der englische Klassizist die recht abstrakt antikisierten Figuren jedoch gänzlich in der bewegten Gestik aufgehen läßt, beruhigt Hayez nicht nur die Szene, sondern reichert sie bereits in der ersten Version mit typgerechten Details der Anatomie, der Mimik und der Physiognomik an. Nach wie vor aber nimmt das Pathos der Figuren keine Regung auf, die nicht von der Episode verlangt wäre. Durch den realistischen Reichtum der Mittel, die seine Phantasie mobilisieren, fordert Hayez den Betrachter zu einer Identifikation auf, bei der die ethische Einstimmung durch eine sittlich-ästhetische Anverwandlung ergänzt wird. Das Pathos erweitert sich in Richtung Comic Strip und Historienfilm. Zur Verdeutlichung des Szenarios, des Dekorums, der Gestik und der Mimik wird das Gemälde mit Charakterisierungen aufgeladen. Die von den Nazarenern ererbte Stilisierung wird durch die Häufung pathetischer Details erstickt. In der Übererfüllung banaler Erwartungen an szenische Theatralität deutet sich bereits der Verzicht auf die sanktionierten Muster in den späteren Medien an.

Das nationalistische Ethos des Ereignisses konnte in der Oper kurzerhand wieder neutralisiert, die Begebenheit dadurch vielschichtig werden. Giuseppe Verdi ließ in seiner Oper »Les vèpres siciliennes«, 1855 in Paris uraufgeführt und kritisiert für den gigantischen Apparat des *grand opéra*, den Librettisten Eugène Scribe und Charles Duveyrier eine Akzentverschiebung durchgehen: Zur intriganten Schlüsselfigur wird nun der sizilianische Arzt Giovanni da Procida, der die Revolte anzettelt, indem er die Franzosen auf die Idee bringt, sich an sizilianischen Mädchen zu vergreifen. Die Haupthandlung um den französischen Gouverneur Guido di Monforte und die Herzogin Helena, die sich für die Ermordung ihres Bruders Friedrich von Österreich durch die Franzosen rächen will, scheint schon gelöst, als der Aufstand über die zur Versöhnung bereiten Helden hereinbricht. Verdi selbst war über diese Abkehr von Sismondi unglücklich und betonte, er empfinde vor allem als Italiener. Mit Blick auf den Ort der Uraufführung – und vielleicht in der Hoffnung auf Unterstützung Frankreichs für die politischen Ambitionen Italiens – folgte er dennoch dem Libretto Scribes und Duveyriers. Im Ergebnis neutralisiert seine Oper die antifranzösischen Empfindungen, mit denen Sismondi und die zahlreichen Verarbeiter seines Stoffs in Literatur, Musik und Malerei auf die napoleonische Herrschaft in Italien reagiert hatten.¹⁶

Selbst die Darstellung der Liebe konnte jetzt zum kriegerischen Bild werden. Francesco Hayez malte 1859, im Jahr der blutigsten Schlachten des Risorgimento, sein berühmtes Bild »Der Kuß. Episode der Jugend in Kostümen des 14. Jahrhunderts« (Tafel XXXIV), das nur drei Monate nach dem triumpha-

len Einzug Vittorio Emanules II. und Napoleons III. in der Brera ausgestellt wurde. Gezeigt ist eine junge Frau in eng anliegendem Seidengewand, die ihrem Liebhaber zu einem Abschiedskuß tief in die Arme sinkt. Der Mann ist schon im Begriff, eine Treppe hochzusteigen, und seine Gewandung und sein Schwert lassen auf einen Aufbruch zu kriegerischen Taten schließen. Die spitze Krempe seines Hutes verbirgt die Gesichter: Er ist ganz Tat und Aufbegehren, sie ganz Hingabe und Versenkung. 1867 wurde auf der Weltausstellung in Paris eine Replik präsentiert, die der Künstler für sich selbst gemalt hatte. In Paris wie in Mailand verstand man den »Kuß« als poetische Anspielung auf die Kriegsfreiwilligen des Risorgimento. Francesco Dall'Ongaro faßt 1872 in einem Artikel über Hayez frühere Reaktionen der Kritik zusammen: »Wir erleben ein Drama, das noch geschehen muß; ein schöneres Gedicht, als jene, die wir von unseren arkadischen Zeitgenossen kennen, die in Weihwasser wiedergetauft wurden. Möge aus diesem gefühlvollen Kuß eine robuste, ernsthafte Generation hervorgehen, die das Leben nehmen wird, wie es kommt, und es mit der Liebe zum Schönen und zur Wahrheit befruchten wird.«¹⁷

II. Gewissen und Familie, Nation und Gewalt

Propaganda für das Ideal der romantischen Liebesehe, wie sie in der Art des melodramatischen *romanticismo storico* nur in Italien denkbar war, wo die bürgerliche Familie noch ein Projekt war, verbindet Hayez' Gemälde »Der Kuß« implizit mit einer Vorstellung vom Krieg für die Nation.¹⁸ Das mag verdeutlichen, daß der gewandelte gesellschaftliche Ort des Krieges nicht allein durch Reflexionen über neue Arten politischer Identität im Rahmen des Nationalstaats plausibel gemacht werden kann, sondern erst vor dem Hintergrund mentalitätsgeschichtlicher Forschungen über das moderne Wertesystem im weiteren Sinne. Die neuen Familienideale, die gewandelten Vorstellungen von Intimität, ehelicher Liebe und Erziehung einerseits, von Ehre, Tugend, männlicher Sendung und geschichtlicher Teleologie andererseits verändern nicht nur das Verhältnis von Genre, Historienmalerei und Gegenwartsdarstellung zueinander. Sie bestimmen auch eine neue Ökonomie verinnerlichter gesellschaftlicher Zwänge und institutionalisierter Gewalt, die es auszuloten gilt, bevor man über die gewandelte Wirkung moderner Kriegsdarstellungen angemessen diskutieren kann.

Bemühungen, die Sozialgeschichte mentalitätsgeschichtlich und sozialpsychologisch zu erweitern, sind in der kunstgeschichtlichen Debatte um das 19. Jahrhundert ins Hintertreffen



11 Angelika Kauffmann, Cornelia, Mutter der Gracchen, 1785, Öl auf Leinwand, 101,6 x 127 cm, Virginia Museum of Fine Arts, The Adolph D. and Wilkins C. Willams Fund, Richmond

geraten gegenüber einer erzähltheoretisch ausgeweiteten Geistesgeschichte, die aus Bildern *allein* abgeleitet wird und insofern nicht jener Einschätzung der gesellschaftlichen Realität bedarf, die auf statistischen Grundlagen oder sozialgeschichtlichen Quellen beruht. Eine Analytik des Bildes und seiner medialen wie narrativen Strukturen ist unverzichtbar. Notwendigerweise handelt es sich um eine *zunächst* bildimmanent vorgehende Wissenschaft. Als solche hat sie erheblich zu einer Systematisierung der von Bildern ausgehenden Fragestellungen beigetragen. Eine Geschichtsdiagnostik jedoch, die anhand der Kunst allein erkennbar werden soll, bei der die gegenläufigen Tendenzen jeweils nur künstlerisch sind, immunisiert sich gegenüber der einstweilen im

Kunstwerk nicht erkennbaren Realität aus Gründen, die von dem Postulat nach analytischer Konzentration nicht mehr gedeckt werden. Sie birgt die Gefahr einer Sozialgeschichte ohne Sozialgeschichte. Ausgeblendet wird dadurch nicht nur die nicht oder noch nicht verkunstete historische Wirklichkeit – etwa der Teil des sozialen Spektrums, dem das Recht auf künstlerische Mimesis jeweils verweigert wurde –, hintangestellt werden auch solche Aspekte, die die Kunst nicht von sich aus preisgibt. Eine Geschichte des Bewußtseins und der Mentalität (im Singular), die man aus Bildern allein abliest, ist nicht nur offen für Projektion moderner Wertmaßstäbe auf die Historie, sondern geradezu darauf angewiesen: Das historisch rekonstruierte Bewußtsein er-

scheint als notwendiges Stadium auf dem Weg zur modernen Identität, die durch den Interpretierenden vertreten wird. Das jeweilige künstlerische Material wird geradezu mit Blick auf seine konstruktive Rolle beim Aufbau eines vermeintlich stringenten historischen Bewußtseinsprozesses bewertet. Für die Entscheidung über die Berechtigung einer Interpretation gibt es solcherart nur noch Kriterien der Rhetorik, einer Logik des Wünschens, nicht mehr der Historie. Was bei der Ausblendung der außerkünstlerischen (sozialen) Realität in der Kunstgeschichte auf dem Spiel steht, ist die Grenzziehung zwischen Ideologiebildung und Ideologiekritik, wobei hier keineswegs naiv außer acht gelassen wird, wie sehr beide aufeinander angewiesen sind. Um in unserem Kontext die notwendige Dialektik von Ideologiebildung und Ideologiekritik in Gang zu halten, soll im folgenden ein schlaglichtartiger Überblick über die mentalitätsgeschichtliche Debatte gegeben werden, wie sie von Historikern, Anthropologen und Sozialpsychologen geführt wird. Es wird dabei um die Entstehung der bürgerlichen Familie, um die Etablierung des modernen Gewissens und bürgerlicher Bewußtseinsformen sowie um die Entstehung des neuzeitlichen Nationalismus gehen. Kernfrage ist der Ort der Gewalt im zivilisatorischen Prozeß.

Die Parallelität der Entstehung der modernen Familie, des modernen Gewissens und des modernen Nationalstaats wurde noch nicht zum Thema übergreifender Studien gemacht, obwohl die Einheitlichkeit des dahinterstehenden Wertesystems in den fachwissenschaftlichen Studien fast immer mitbedacht worden ist. Die langsame und größtenteils verspätete Rezeption von Norbert Elias' während des Zweiten Weltkriegs entstandenem Buch über den »Prozeß der Zivilisation« hat den Zusammenhang zwischen der Komplexität einer Gesellschaft einerseits und ihrer Gewaltbereitschaft nach außen andererseits zu einer allseits beachteten Kulturkonstante erhoben.¹⁹ Je länger die Handlungsketten einer Gesellschaft, je komplexer die wechselseitigen Abhängigkeiten, desto geringer war und ist die Fähigkeit einer Gesellschaft, Aggression unter ihren Mitgliedern zuzulassen. Elias hat dies an der Entwicklung höfischer Verhaltensregeln wie den Einschränkungen demonstriert, denen der Gebrauch des Messers bei Tisch unterlag. Er entwickelte bereits seine Gedanken in Anlehnung an Sigmund Freuds Ideen über die Triebsublimierung. Der »Prozeß der Zivilisation« fiel zusammen mit einer gesellschaftlichen Entwicklung zur Verinnerlichung äußerer Zwänge, zur Stärkung des Über-Ichs.

Dieses Gedankenmodell verknüpft eine sozialpsychologisch-genetische Vision vom Zivilisationsprozeß mit der historischen. Die Rahmenbedingungen und Grundkonstanten erscheinen als wiederholbar, wenngleich der abendländische beziehungsweise

westliche Prozeß nach europäischem Vorbild einmalig und unumkehrbar ist. Der Grundgedanke der Herausbildung einer organisierten Massengesellschaft in territorialen Staaten als Prozeß der kulturellen Überformung und Verinnerlichung vormals durch äußere Normen bestimmter Verhaltensmuster wurde seither vielfach relativiert und differenzierter dargestellt. Mentalitätsgeschichtlich betrachtet hat Elias sicher den herrschenden Gesellschaftsschichten und ihrer Sozialisation in einer höfischen Öffentlichkeit eine viel zu exklusive Rolle im zivilisatorischen Projekt zugeschrieben. Bereits zehn Jahre zuvor hatte Bernhard Groethuysen geschildert, wie sich bürgerliche Werte selbst im Kontext der französischen Katechese durchsetzten, in einem konfessionellen Rahmen, der aufgrund der gallikanischen Freiheiten stark staatskirchliche Züge trug.²⁰ Eindringlich stellt er dar, daß die Rolle des Bösen, des Satans in der Glaubenspredigt des späten 17. und des frühen 18. Jahrhunderts zurückgedrängt und die katholische Katechese von theistischen Vorstellungen beeinflusst wurde. Der seinem Wesen nach gute Gott garantierte nunmehr die naturwissenschaftlich bereits durchdrungene Weltordnung. Besonders in der jesuitischen Predigt spiegelte sich der geordnete Kosmos mehr und mehr in der gesellschaftlichen und sogar der wirtschaftlichen Ordnung. Der Verstoß gegen die gesellschaftliche Ordnung wurde nun zugleich zum Verstoß gegen die göttliche Schöpfung. In diesem Verständnis der Sünde verblaßte die Idee des Diabolos zur allegorischen Figur. Askese wurde nach wie vor bejaht, aber nicht mehr als Abkehr vom tristen Erdental hin zu himmlischen Verheißungen, sondern als notwendiger Tribut an die göttliche Ordnung, der neben dem himmlischen auch irdischen Gewinn versprach. Die Kirche verherrlichte im allgemeinen ein ständestaatliches Ordnungsmuster, paßte sich in diesem Rahmen aber neuen, bürgerlichen Idealen an. So sehr sie die ungebremste Akkumulation von Reichtum in liberalistischen Verhältnissen auch anprangerte, unterstrich sie doch gleichzeitig den Wert der Bürgertugenden in einem Gemeinwesen, dessen kastenartige Schichtung durch merkantile Wirtschaftsformen bereits aufgeweicht wurde. Dieser Antagonismus des ständischen Ordnungmodells, der Einbezug des Bürgertums einerseits und seine Unterhöhlung durch eben dieses Bürgertum andererseits, ließ sich nicht lange überdecken. Im 19. Jahrhundert sollte er im Gegeneinander der liberalen Nationalstaatsbewegungen und der weitgehend monarchistisch oder restaurativ gesonnenen katholischen Kirche aufbrechen, bis er in neueren katholischen Soziallehren mühsam wieder versöhnt wurde.

Auch die Vorstellung vom Tod änderte sich unter den gewandelten Bedingungen. Der Bürger, der sein Vermögen pflegte und

seinen Nachkommen wohlgeordnete Verhältnisse hinterließ, war nicht mehr durch die Idee zu beeindrucken, dies alles sei nicht über die Schwelle des Todes zu retten, die von allen in gleicher Nacktheit überschritten werde. Bekehrung und Glauben im Moment des Todes galten nicht mehr als ausschlaggebend für die göttliche Begnadigung; wichtiger wurde das gute Gewissen, das man sich nur durch ein tugendhaftes Leben erwirbt. Wenn der Mensch sich aber durch seine Lebenshaltung, die sich in den Werken niederschlägt, vor Gott rechtfertigt, ist man nicht mehr weit davon entfernt, das gute Leben als einen Wert an sich einzuschätzen, der keiner weiteren Rechtfertigung bedarf. Entsprechend wurde das Leben nicht mehr durchweg unter der Perspektive des Todes gesehen: Das Memento mori im Leben verschob sich zugunsten einer Perspektive, in der nicht mehr das Leben als Vorbereitung auf den Tod, sondern das Sterben als Erfüllung des Lebens erschien. Entsprechend verblaßte während des 18. Jahrhunderts der Geschmack an Darstellungen von Martyrien in den Kirchen, und wenn sie doch noch vorkamen, so wurde dabei mehr und mehr ein Sterben gezeigt, das unter den gleichen Tugendgesetzen wie das Leben stand. Friedrich der Große gab seinem Kunstagenten, dem Grafen Algarotti, den Auftrag, für günstige Preise Gemälde von möglichst berühmten Künstlern zu erwerben, »aber keine hundspöttischen Heiligen, welche man märtyrert«. ²¹ Trotz ihrer Anlehnung an deutsche und italienische Kunst der Spätgotik und der Frührenaissance vermieden die Nazarener nicht nur die Darstellung von Martyrien, sondern zunächst sogar die des Gekreuzigten. Erst später im 19. Jahrhundert wurde die Kreuzigung wieder zu einem omnipräsenten Thema, wobei man jedoch eher an die Idealisierungen des schönen Christus der Barockzeit anknüpfte als die grausamen Aspekte der Hinrichtung hervorzuheben.

Die Gegensätze ließen sich auf die Dauer nicht durch Abstriche an der Verbindlichkeit der religiösen Perspektive ausgleichen. In Umkehrung der Säkularisierungstendenzen in der Katechese hatten die Jansenisten mit der Forderung nach be-



12 Pierre Peyron, Cornelia, Mutter der Gracchen, Salon 1785, Öl auf Leinwand, 73 x 132 cm, Musée des Augustins, Toulouse

dingungsloser Liebe zu Gott und weltentsagender Askese das Wesen der christlichen Heilslehre doktrinär überhöht. Am anderen Ende des Spektrums wurde die bürgerliche Tugendlehre weiter profaniert. Statt sich mit religiösen Vorstellungen zu arrangieren, suchte man andere Tugendlehren als die christliche. Nun entwickelten sich Elemente stoischer Ethik und vor allem der Tugendkanon antiker *exempla* zur tragenden Ideologie, während auf philosophischer Ebene abstrakt theistische Tugendlehren entworfen wurden. ²² Schon Groethuyssens Studien durchzieht der leitende Gedanke, daß sich die bürgerliche Lebensweise, die mit dem bürgerlichen Erwerbs- und Aufstiegsmodell verbundenen Imperative, nicht in der ideologischen Auseinandersetzung, sondern allein nach wirtschaftlichen Gesetzen und angetrieben von der industriellen Dynamik durchgesetzt hätten. Der Kampf des Bürgertums um den Staat führt entsprechend zu neuen Akzenten auch bei der Rezeption stoischer Tugendexempel. Kennzeichnend für die säkularisierte Tugendlehre der Aufklärung ist durchweg – in der politischen Theorie wie im Bildgut – die Abhängigkeit der individuellen Tugend vom Staat, oft symbolisiert durch das Modell der römischen Republik. Das Streben nach privater Tugend fiel tendenziell immer mehr mit dem Kampf um ein tugendhaftes Gemeinwesen zusammen. An die Stelle der religiösen Heilslehre trat eine aufklärerische Ge-

schichtsteleologie, die immer zugespitzter einen gesellschaftlichen Heilszustand an das Ende der Geschichte stellen sollte. Das neue Leben schuf sich seine neuen Werte. In Vorwegnahme gegenwärtiger, auf Althusser zurückgehender Positionen scheint schon in Groethuysens Perspektive die Ideologie keine eigene, sondern nur eine abgeleitete Geschichte zu haben.

Was Groethuysen in einer bis heute nicht überholten Weise in bezug auf die Entstehung des französischen Bürgersinns geleistet hat, ergänzte Heinz D. Kittsteiner durch eine begriffs- und mentalitätsgeschichtliche Studie zur »Entstehung des modernen Gewissens«, die überwiegend auf Material zum deutschen und englischen protestantischen Raum fußt.²³ Er revidiert dabei manche Vorstellungen, die bei Groethuysen und in der Mentalitätsgeschichte tragend waren. Seine Untersuchung gilt nicht nur den theologischen und philosophischen Lehren der geistigen und gesellschaftlichen Eliten, sondern besonders den Realitäten, die mit der Durchsetzung der jeweils neuen Ideologien für die Mehrheit der Bevölkerung geschaffen wurden. Gewissen ist für Kittsteiner die Verinnerlichung gesellschaftlicher Zwänge, die ursprünglich durch religiöse Projektionen nach außen symbolisiert wurden. Für die bäuerlichen Massen auch der Neuzeit nimmt er noch weitgehend jene magische Einstellung zur Religion an, der das Gewitter als Gottesstrafe und die Hölle als unentrinnbare Sühne des Sünders erschien. Die Verinnerlichung der Hölle im Gewissen war nach Kittsteiner zunächst ein Projekt höfischer und teilweise bereits verbürgerlichter Eliten, das bei den bäuerlichen Massen sozusagen nur durch miteinander verkettete Mißverständnisse einen Widerhall fand. Wenn etwa Gott im Gewitter selber predigte, machte sich der Bauer ein Gewissen, aber nur, um weiteren Schaden abzuwenden. Er war ohnehin eher geneigt, den Wettergott durch die Preisgabe von Hexern und Hexen besänftigen zu wollen. Ausführlich schildert Kittsteiner auch die Sühnerituale, denen zum Tode verurteilte Delinquenten unterzogen wurden. Um den Preis der Gewissenseinkehr wurde ihnen die Rettung der Seele durch Gott versprochen, und nur deshalb, weil sie ihre weltliche Persönlichkeit verwirkt hatten, ließen sich die meisten darauf ein, sich vor der Hinrichtung in Gestalt einer erst durch die Bekehrung erreichbaren geistigen Persönlichkeit zu retten. Tatsächlich erschien durch die Luthersche Gnadenlehre eine Reinigung des Menschen durch Sühne im Tod möglich, und Berichte von Sündern, die unter der Hinrichtung zu Heiligen gewandelt wurden, waren ein beliebtes Genre der Erbauungsliteratur. Dahinter stand die Vorstellung von der Hölle als eines kathartischen Feuers, das alles Unreine hinwegbrennen sollte, statt die Gottabgewandten ewig zu strafen. Sowohl im Einzelschicksal als in der theologischen und ethi-

schen Entwicklung wurde so die Hölle zunehmend verinnerlicht – und damit als externe Instanz der Zurichtung durch Furcht entbehrlich.

In der philosophischen Tugendlehre nach den Religionskriegen konnten die religiösen Antriebe des gewissenhaften Handelns so weit in den Hintergrund treten, daß unter dem Aspekt der Verhaltenssteuerung unterschiedliche religiöse Begründungen als gleich gut galten. Darin sieht Kittsteiner den gesellschaftlichen Hintergrund für die ethischen Vorstellungen bei Thomas Hobbes und John Locke. Aus einer resignativen Grundhaltung heraus trat der Staat als Tugendgarant an die Stelle der Religion. Toleranz war das Fazit des Scheiterns der Religionskriege. Erst später kam die optimistischere Idee hinzu, die Gesellschaft könne durch eine Verbesserung ihrer natürlichen Dynamik – ein Spiegelbild der wachsenden Naturbeherrschung – insgesamt zu idealeren Zuständen entwickelt werden, und ein vervollkommenes Gemeinwesen könne auch die natürliche Tugend des Menschen immer besser zur Entfaltung bringen.

Kittsteiner ist davon überzeugt, daß die Entstehung des modernen Gewissens aus den von ihm nicht näher spezifizierten, aber doch offensichtlich hofnahen Kreise nicht wirklich auf die ländlichen Massen übergreifen konnte. Die Verinnerlichung der äußeren oder in einem magischen Religionsverständnis durch äußere Instanzen verkörperten Zwänge war zunächst nur ein Projekt der für das Geistige zuständigen Kreise. Das Instrument für die gesellschaftliche Verwirklichung dieses Projekts war erst die bürgerliche Familie, die durch ein neues Erziehungsideal und durch ein modernes Modell der Intimität die Voraussetzungen zur Bannung der Gewalt aus dem Alltagsleben geschaffen hat.²⁴ Die neuere Volkskunde hat daneben darauf aufmerksam gemacht, wie sehr auch in den katholischen Ländern, vor allem in den Städten, in der Folge des Tridentinums ein verinnerlichtes Modell der Religion immer mehr an Boden gewann. Schon Michel Foucault hatte in seiner Studie über die Sexualität darauf hingewiesen, daß eine moderne Kultur des Bekenntnisses, des beständigen Nachdenkens und auch des verborgenen Redens über die inneren Triebregungen nicht in der Psychoanalyse, sondern in der Jesuitenbeichte zuerst faßbar ist.²⁵ In einer Studie über Findelhäuser in Italien zeigte David Kerzer eine erstaunliche Parallelentwicklung: Seit dem frühen 17. Jahrhundert verstärkte sich in den katholischen Ländern der Druck auf junge Frauen, voreheliche Schwangerschaften zu verbergen und die Säuglinge anonym in Findelhäusern abzugeben, obgleich wegen des Mangels an Ammen die Mehrzahl der Kinder dort nicht überlebte. Für die Frau war dies der einzige Weg, ihre Heiratsfähigkeit und damit den gesellschaftlichen Status zu erhalten.



13 Joseph-Benoît Suvée, Cornelia, Mutter der Gracchen, Salon 1795, Öl auf Leinwand, 318 x 420 cm, Musée du Louvre, Paris

Frühere Bemühungen, uneheliche Kinder durch nachfolgende Eheschließungen zu legitimieren, wurden demgegenüber in den katholischen Ländern weitgehend aufgegeben.²⁶ Der Entsorgung der Findel entsprach die Verdrängung der Geschlechtlichkeit, soweit sie mit dem dominierenden Familienideal nicht übereinstimmte. Schließlich konnte Robert Muchembled in einer volkswissenschaftlichen Feldforschung über die Picardie sogar zeigen, daß selbst die Hexenverbrennungen des 17. Jahrhunderts in der Weise inszeniert wurden, daß überkommene, magische Elemente bäuerlichen Glaubens durch die begleitende Propaganda und durch eine omnipräsente Drohung zugunsten einer verinnerlichten Religion bekämpft wurden, die zu einer gesellschaftlichen

Formierung im Sinne der Dominanz der Kernfamilie führte. Selbst das brutale Spektakel öffentlicher Hinrichtungen von Unschuldigen bestätigte also keineswegs mehr magische Neigungen, zur Abwendung von Unglück die göttliche Gewalt durch die Opferung von Sündenböcken zu besänftigen. Vielmehr greift hier bereits ein Mechanismus, für den es in der heutigen Medienlandschaft manche Entsprechungen gibt: Die Gewalt wird durch die Obrigkeit öffentlich inszeniert, um auf dem Wege der Verinnerlichung aus dem Alltagsleben herausgehalten zu werden.²⁷

Die Geschichte der Familie ist zu einer Kerndisziplin der historischen Soziologie und der Volkskunde geworden. In ihr wie-

derholt sich der Konflikt geistesgeschichtlich orientierter Darstellungen, in denen die entscheidenden Anstöße einer Bildungselite zugeschrieben werden, und alltagsgeschichtlicher Studien, in denen die Wirksamkeit der religiösen, philosophischen und der Aufklärungsideale relativiert, die Bedeutung wirtschaftlicher Rahmenbedingungen hervorgehoben und der Prozeß der Verbürgerlichung der Gesamtgesellschaft später angesetzt wird.²⁸

Geistesgeschichtlich orientierte Sozialgeschichte ist auch für die Kunstgeschichte in der Regel noch der Leitfaden, sind Gemälde doch in der Mehrzahl ebenso elitäre Erzeugnisse wie Aufklärungstraktate. Dies wird sich erst ändern, wenn die massenhafte Bildproduktion zu einem normalen Forschungsgebiet der Kunstgeschichte avanciert ist. Die sozialgeschichtliche Folie kunstgeschichtlicher Darstellungen ist daher allzu unbefragt das neue Familien- und Moralmodell der Aufklärung, das auch zu einem neuen Tugendkanon in der Historienmalerei geführt hat. Die Bedeutung Rousseaus steht in begriffs- und ideengeschichtlichen Analysen stets im Vordergrund.²⁹ Die Abkehr von der Koketterie und von der hochadeligen *société*, die Verpflichtung der Familie auf die Kindererziehung und die Überhöhung ehelicher Liebe gehörten zu dem gleichen Tugendkanon. Man wandte sich gegen ein aristokratisches System nicht nur der Pariser Hofgesellschaft, innerhalb dessen die Ehe nach Standesinteressen geschlossen wurde, man sich gleichzeitig aber Leidenschaften hingab, deren Erfüllung als unwahrscheinlich oder unmöglich apostrophiert wurde. Die von Niklas Luhmann in seinem schönen Buch »Liebe als Passion« analysierte Paradoxierung der Liebe hatte sich zuvor in allen Spielarten der Koketterie geäußert: Die Liebe war als glückvoller Augenblick erschienen, der mit der Erfüllung vergeht, so daß diese hinausgeschoben oder vermieden werden mußte, als schmerzlich schön, als ewig flüchtig. Das Spiel der Ambiguitäten basierte auf einer Realität, in der Liebe keinen Bezug zum kruden Heiratsmarkt hatte, außerhalb davon aber auch nur insgeheim und vielleicht niemals geschehen durfte. Die Kindererziehung war zuerst der Amme, dann Hauslehrern, Internaten und oft kirchlichen Institutionen überlassen worden. Im neuen Horizont der Tugenden wurde die Ehe als beruhend auf freier Liebeswahl aufgewertet. Liebe bedeutete nun unbedingte Freundschaft, Liebe und Ehe wurden identisch.³⁰ Unterschwellig erfüllte sich das Wesen der Frau freilich stärker in der Ehe als das extravertierte Wesen des Mannes. Für die Frau war die Liebe die Apotheose ihrer selbst; sie fand mit der Familie zu ihrer eigentlichen Bestimmung. Wie in Rousseaus Erziehungsroman »Émile« gefordert, stillte und erzog sie ihre Kinder selbst. Sie war gebildet genug, um die Kinder zu bilden; der Mann sollte sie an seinem geistigen Leben teilhaben lassen. Bei

Rousseau wie auch später in der Französischen Revolution wurden ihr trotz heftig erhobener Forderungen (beispielsweise von Condorcet) politische Mitspracherechte verwehrt; dafür machte man sie zur Herrin über den intimen Bereich, während der Mann die Herrschaft über den öffentlichen Bereich beanspruchte. Rousseau verlegt die Erziehung im »Émile« nur deswegen in den privaten Bereich der Kleinfamilie, weil das öffentliche Leben zu verdorben und korrupt sei. Eine Aufwertung der Rolle der Kleinfamilie wird bei ihm nur als einstweiliger Rückzug vor einem verdorbenen Gemeinwesen notwendig – tatsächlich sollte sich diese Rollenzuweisung von intim und öffentlich, weiblich und männlich jedoch verfestigen. Das Resultat ist in unserem Jahrhundert die von Alexander Mitscherlich durchleuchtete, vielfach überforderte Kleinfamilie, die als Ersatz für soziale Defizite zu viele Ansprüche in sich selbst aufnimmt.³¹ Erst seit dem 18. Jahrhundert versteht man unter der Familie nicht mehr Haus, Hof und Gesinde, den antiken *oikos*, sondern die durch die Liebesheirat gestiftete, noch mehr oder weniger patriarchalisch aufgefaßte Kernfamilie.

Familie und Staat wurden dabei auf immer höheren Stufen parallelisiert. In der Philosophie Rousseaus und Kants ermöglicht der Staat als Urvertrag überhaupt erst moralisches Verhalten. Jeder gibt an die gemeinsame Gewalt soviel Freiheit ab, wie notwendig ist, damit alle miteinander frei sein können. Ähnlich definiert Kant auch die Ehe als Vertrag. Einzig, indem die Partner sich einander gänzlich übergäben, schafften sie die Voraussetzung, daß der Partner nicht durch ein auf die Sexualität beschränktes Partikularinteresse zum Objekt gemacht werde. Nur in der Ehe schenke sich der Partner dem anderen, um sich von ihm zugleich wieder zurückzuerhalten.³² Für Schelling wird schließlich ein jeder sich als Spiegel des Kosmos erst im anderen erkennen. Die tiefe, gebildete Seelenfreundschaft der Frühromantik wurde auf die Ehe projiziert. Bei Hegel ist dann die Entsprechung von Familie und Staat auf die Spitze getrieben. Wie der Mensch in der Ehe zu sich selbst finde, mit dem Partner sozusagen ein Charakter, eine unauflösliche Einheit werde, so finde die Freiheit im Staat zum Bewußtsein ihrer selbst – und ihrer Verwurzelung in der nationalen Schicksalsgemeinschaft, endlich zum Bewußtsein ihrer geschichtlichen Verfügungsmacht.³³ Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde die neue Rollenverteilung durch eine sich zuspitzende Sexualisierung von Mann und Frau unterstrichen. Die Liebesehe, die Vorbereitung darauf, der Dienst an der Familie, Schutz und Schutzbedürfnis mutierten zum Wesen der Frau, Extravertiertheit, Selbstbehauptung, Genius und Schöpferkraft zur Natur des Mannes. Das Jahrhundert erlebte zudem eine eigenwillige Feminisierung der Religion. Ge-

fördert wurde sie dadurch, daß die Ideale des »Émile« durch Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand und andere Eingang in die katholische Pastoralen fanden, die vor allem durch eine Förderung weiblicher Religiosität auf das neue Familienbild der Aufklärung reagierte. Der atheistische Geist des Positivismus konnte als männliches Prinzip daneben bestehen. In weniger entwickelten Regionen Europas wie etwa in Süditalien sollten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein laizistischer Staat, soziale und humanitäre Bewegungen und die Kirche Konkurrenz machen bei der Propagierung des Modells der patriarchalischen Kleinfamilie, das die bäuerliche Großfamilie mit ihrem oft kruden Überlebenskampf, ihrer Grausamkeit ablöste. Seit den 1860er Jahren wurde in einer »psychophysischen« Literatur die Definition der Geschlechter zur Verfestigung ihrer sozialen Rolle überspitzt: Bücher über die »Physiologie« besonders der Frau – ihrer auf einer angeblich spezifischen Nerven- und Gehirnphysiologie beruhenden Seelenkonstitution – nahmen in ganz Europa Überhand, ausgehend von der Schule Wilhelm Wundts, der sich die bahnbrechenden Entdeckungen Helmholtz' zu eigen gemacht hatte und international eine mechanistische, physiologische Psychologie begründete.³⁴

Konsequente Reaktion auf eine solche, weitgehend dem elitären oder bürgerlichen Verständnis verhaftete Entstehungsgeschichte der modernen Familie ist eine umgekehrte Herangehensweise, bei der die Massenkultur im Vordergrund steht und das bildungsbürgerliche Modell nur insoweit berücksichtigt wird, als es davon abhängt. Die klassische Darstellung der Familie in diesem Sinne ist das 1975 erschienene Werk von Edward Shorter,³⁵ mit dem das Wissen um säkulare Mißstände zum populärwissenschaftlichen Allgemeingut wurde: Es handelt von Männern, die ihre Frauen mißachteten, die sie bestenfalls als erste Magd behandelten, denen ihr Vieh mehr Wert war als die Lebenspartnerin, da sie sich von einer neuen Verbindung eine neue Mitgift versprechen konnten, und von Wickelkindern, denen man bis ins dritte Lebensjahr durch eine Art Fesselung jegliche Bewegungsfreiheit raubte, und die in den ersten zwei Lebensjahren bei Ammen aufwuchsen, welche wiederum oft bettelarm waren und die fremden Kinder gegenüber den eigenen benachteiligten. Es handelt von der niedrigen Überlebensrate dieser Kinder, vom Haberfeldtreiben, durch das die Dorfgemeinschaft Frauen mit vorehelichen Schwangerschaften, Männer, die ihre Frauen nicht in die ihnen zukommende dienende Rolle zwangen, Witwer, die sich zu jung wiederverheirateten, strafe. Philippe Ariès hatte in der »Geschichte der Kindheit« bereits herausgestellt, daß die Entstehung eines tief emotionalen Verhältnisses zu den Kindern, das Zugeständnis einer spezifisch kindlichen Ent-

wicklungsphase relativ jung ist und sich nur langsam auf breite Gesellschaftskreise ausdehnte.³⁶ Bunt und romantisch sind seit Huizinga die Berichte über gnadenlose Bauerngesellschaften, die erst im Zuge der Durchsetzung der bürgerlichen Familie von ihren Grausamkeiten Abstand nahmen. Die neueste Familiengeschichtsschreibung hat dieses Bild zum Teil bestätigt. Immer wieder erweist sich, wie spät das Modell der intimen Kernfamilie auch auf dem Lande verbindlich wurde. Die Proletarisierung und die Arbeiterbewegungen hatten daran erst im späten 19. und im frühen 20. Jahrhundert entscheidenden Anteil, und es wird deutlich, wie jung das moderne Gegenüber der häuslichen Intimität einerseits und einer zum Markt degenerierten Öffentlichkeit andererseits ist.³⁷

Die gesellschaftliche Durchsetzung der modernen Kernfamilie steht dagegen in einem noch wenig durchleuchteten Verhältnis zur Geschichte des Nationalismus. Die neuere Forschung konzentriert sich nicht mehr allein auf die Erkämpfung des deutschen und italienischen Nationalstaats oder auf das Ringen der osteuropäischen Sprachnationen um die Eigenstaatlichkeit. Es geht dabei auch um ein gewandeltes Verständnis vom Staatsvolk in Monarchien wie England, Frankreich und Spanien, in denen schon im 17. Jahrhundert weitgehend der Staat mit der Sprachnation zusammenfiel.³⁸ Eine Identifikation der Untertanen mit dem Staat, in der sich das moderne Phänomen des Nationalbewußtseins ankündigt, wird dabei als eine Entwicklungstendenz bereits des 18. Jahrhunderts erkennbar, bevor sie im 19. Jahrhundert politikbestimmend wurde. Die Entstehung des modernen, politischen Nationalismus gerät dadurch immer mehr in Parallele zur Herausbildung der modernen Familie.

In der neueren Literatur stehen die konstruktiven Elemente des Nationalismus weitgehend im Vordergrund: Eric Hobsbawm sammelte Beispiele, die zeigen, wie selbst die sprachliche Einheit erst erzeugt wurde, und zwar nicht allein durch die Schriftkultur, sondern aufgrund ihrer Indiennahme durch die sich verdichtenden staatlichen Organe und die Öffentlichkeit. Seit der für den heutigen Leser naiv anmutenden, dennoch bahnbrechenden Studie »The Gutenberg Galaxy« von Marshall McLuhan ist es ein Gemeinplatz, daß die Verbreitung der Schriftkultur durch die Druckerpresse eine der wesentlichen Voraussetzungen für die Entstehung der modernen Staatsnation war.³⁹ Für die Kunstgeschichte ergibt sich ein entsprechender Zusammenhang im Bereich graphisch reproduzierter Bilder. Durch die Abkehr von einer Kultur des einmaligen Bildes hat sich doch offenbar auch das Wesen kollektiver Phantasie geändert. Auch war die Entwicklung eines bildungsbürgerlich gewandelten und von breiteren Rezipientenkreisen einheitlich ima-

ginierten Mythenschatzes sicher eine Voraussetzung für den Nationalismus. Insofern hat nicht allein die Schriftkultur, sondern die Schrift und Bild umfassende Kultur der Reproduktion die nationalen Mythen erzeugt. Nicht zufällig ist der nationale Mythos ein geschichtlicher Mythos. Die Einheit der Nation wurde in die Vergangenheit projiziert, sie selbst erschien als das Projekt, auf dessen Verwirklichung der historische Prozeß zutrieb. Die Erzählform des Buches, die *historia*, konditionierte die Form des nationalen Mythos.⁴⁰

Der Nationalstaat steht bei Hobsbawm am Ende eines Weges zur Schaffung des modernen Staats, der, auf der Grundlage einer weitgehenden gesellschaftlichen Akzeptanz, Wirtschaft und Kultur eines Territoriums zum hocharbeitsteiligen Organismus vereint. Für Hobsbawm ist die Identität des Kleinbürgertums in besonderer Weise Ziel wie Ausgangspunkt nationaler Propaganda. Gerade diejenigen Schichten, die kaum das Stadium der Verbürgerlichung erreicht hatten, die um den wirtschaftlichen Status, der eine bürgerliche Lebensweise erst ermöglichte, besonders kämpfen mußten, verlangten nach emphatischer Identität mit dem nationalen Staat. In seinem Rahmen konnten sie ihre Leistung herausstreichen, und ihn wollten sie stärker in Besitz nehmen, um ihren bürgerlichen Status weiter zu verfestigen.⁴¹ John Breuilly fand zu einer entgegengesetzten Theorie, in der der Nationalismus nicht als latentes Bedürfnis von unten betrachtet wird, sondern sozusagen von oben als politische Strategie zur Gewinnung von Mehrheiten im modernen Staat. Breuilly gilt der Nationalismus vor allem als Politikform, nicht als Mentalität, deren Ziel die Erringung desjenigen politischen Organismus sei, in dem auch die günstigsten Voraussetzungen zu seiner Entfaltung bestehen, eben des Nationalstaats. Wenn sich dann innerhalb des Nationalstaats die nationalistische Politikform als die erfolgreichste erweise, da sich mit ihr eher als unter Berufung auf nicht nationale Gruppeninteressen dauerhaft Mehrheiten bilden ließen, so sei das nur die notwendige historische Konsequenz.⁴² Breuilly stellt seine Überlegungen weitgehend in den Rahmen der welthistorischen Erklärungsmodelle Ernest Gellners, der mit dem Zusammenbruch der agrarisch dominierten Personenverbandsstaaten eine Bindung durch Kultur in nationalen Gesellschaftstypen für unvermeidlich hält.⁴³

Kritisch steht diesen konstruktivistischen Theorien Miroslaw Hroch gegenüber, obwohl auch bei ihm die Nation zunächst als Projekt einer Elite, nicht als Bedürfnis der Massen erscheint. Die nationalen Bewegungen in Osteuropa, vor allem innerhalb des habsburgischen Vielvölkerstaats, periodisiert er durch ein Dreistadiengesetz, das die Rolle der kulturellen Eliten und die Erfassung breiter Bevölkerungsmassen von der nationalen Ideologie



14 Jean-Guillaume Moitte, Liebe und Freundschaft, 1792, Terrakotta, Höhe 25 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon

gleichermaßen berücksichtigt: In der ersten Phase propagiere eine kulturelle Elite die nationale Identität und interpretiere die Geschichte in diesem Sinne neu. Die Nationalsprache werde literarisch perfektioniert und vereinheitlicht. Oft geschehe dies im Namen einer teils bürgerlichen, aufstrebenden Elite, die im Namen einer anderen ethnischen Identität als derjenigen der herrschenden Schicht ihren Platz suche, noch bevor sie, meist erst im dritten Stadium, Hegemonie im neudefinierten nationalen Kontext anstrebe. Im zweiten Stadium würden breitere Bildungsschichten von der neuen Rhetorik erfaßt, und erst im dritten werde daraus eine in allen Schichten wirksame Ideologie, vor deren Hintergrund nun auch die sozialen Konflikte selbst im regionalen Rahmen interpretiert und ausgetragen würden. Hroch macht



15 Hector Baltard, Das Vaterland krönt Genie und Tugend, um 1817, Kreidezeichnung nach Jean-Guillaume Moitte (Giebelrelief des Panthéon), 57 x 84 cm, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Paris

gegen Breuilly geltend, daß in allen Stadien das Ziel zunächst nicht die Erringung des Nationalstaats sei, sondern vielfach nur die Erlangung der Statusgleichheit, etwa mit dem deutschen Adel und Bürgertum, dann die Hegemonie ausschließlich im regionalen Rahmen.⁴⁴ Vor dem Hintergrund der derzeit anscheinend unaufhaltsamen Entwicklung zur Nationalstaatlichkeit in den Ländern Mittel- und Osteuropas erscheinen Breuillys Thesen jedoch zumindest als außerordentlich bestechend. Offenbar sind die Extrempositionen – entweder Nationalismus als Systemzwang oder als Ausdruck gesellschaftlicher Interessen und historischer Gemeinsamkeiten – nicht gegeneinander entscheidbar. Während Hobsbawm etwa darauf hinweist, daß es gesellschaftlich gleichgültig sei, wie verwandt die Sprachen zweier Volksgruppen seien, die sich nicht verstehen, betont Hroch doch die Tragweite ethnischer und sprachlicher Voraussetzungen für den Weg zur nationalen Identitätsfindung. Eingleisige Interpretationen werden letztlich nicht überzeugen. Denn, weder ist der Keim des Nationalstaats in der Volksgemeinschaft schon angelegt, noch ist die Sprachnation ein bloßes Konstrukt zur Beförderung einer bestimmten Form staatlicher Organisation. Angesichts der massiven Umdeutungen der Geschichte, welche die Nationen als Subjekte der Geschichte auf den gesamten historischen Verlauf projizierten, erscheint es jedoch berechtigt, vor allem auf die konstruktive Vereinheitlichung der nationalen Identitäten zu verweisen, mit der sich tatsächlich nicht nur ein neuer Typus der Politik durchsetzte, sondern auch eine neue Strategie der Identitätsstiftung, nicht zuletzt durch Malerei.

Wie immer man den konstruktiven Anteil der Ideologien des 18. und 19. Jahrhunderts veranschlagen mag, so erscheint Nationalismus doch als die modernste Gruppenidentität. Sie setzte sich letztlich weitgehend an die Stelle der religiösen Identitäten, deren Universalitätsanspruch durch die Religionskriege ins

Wanken geraten war. So wurde die Nation auch zur legitimierenden Instanz des Krieges.

Zugleich war die Herausbildung der nationalen Gruppenidentität die Voraussetzung für die Exteriorisierung der Gewalt im 19. Jahrhundert. Warum verlaufen die Entstehung der modernen Nation und die Entstehung der bürgerlichen Familie entwicklungsgeschichtlich parallel, warum stellt sich mit dieser Entwicklung ein neues Verständnis vom Krieg ein?

Kunsthistoriker können durchaus zur Beantwortung solcher Fragen beitragen. In Bildern bieten sich Mythen in suggestivster Form: Der mythische Zusammenhang stellt sich in ihnen als gegeben dar. Die aktuellen Erzähltheorien in der Kunstgeschichte machen oft vergessen, daß der Mythos in der bildenden Kunst zunächst einmal nicht als erzählter, also nicht diskursiv präsent ist, sondern gezeigt wird. Er wird in komplexen, vorgeführten und durchdefinierten Bildern als real suggeriert. Diese fordern also nicht zunächst zum diskursiven Verständnis auf, um den Betrachter erst in einem zweiten Schritt dazu einzuladen, sich in seinem Verhalten, mit seinen Normen und Maximen der mitgeteilten Vision anzuverwandeln. Nein, der Betrachter wird unmittelbar mit der Fiktion konfrontiert, er wird unmittelbar in eine Scheinwirklichkeit versetzt, und die darin implizierten Verhaltensimperative, die normativen Narrative, werden durch die bildende Kunst einfach präsent gehalten. Insofern drückt bildende Kunst die neuen Normen und Identitäten im strengen Sinne unmittelbar aus, anders als Literatur gleich welcher Gattung.⁴⁵ Für das komplexe, neue Werteflecht, das die Familie wie die Nation, die Liebe wie den Krieg betrifft, sind Werke der bildenden Kunst also eine sehr direkte Quelle.

Die eigentliche Parallelität der Entstehung des modernen Gewissens, der Familie und der Nation wird dabei in der Verinnerlichung des Zwangs liegen, in der Verdrängung der Gewalt aus

dem Alltag und in ihrer Verlagerung an die Grenzen zunächst der Nation, dann der wie auch immer umgrenzten Zivilisation. Vordergründig bietet moderne Psychoanalyse Ansätze und Paradigmen zu einer Geschichtsschreibung der Moral von Malerei – auch der Kriegsmalerei. Allgemeinste Zusammenhänge der Geschichte der Aggression werden durch die psychoanalytische Debatte immerhin angedeutet, und einige Autoren sind tatsächlich von Fragestellungen ausgegangen, die aus dieser Richtung an die Kunstgeschichte herangetragen werden. Natürlich handelt es sich nur um Anregungen, die nur dann zu nicht zirkulären Einsichten führen können, wenn kunsthistorische Entwicklungen nicht mit moderner Psychologie gedeutet, sondern im Lichte gründlich erforschter historischer Anthropologie rekonstruiert werden. Eine derart vorgehende Kunstgeschichte muß sich nicht nur auf Disziplinen historischer Anthropologie wie die Physiognomik, die Charakterlehre, die Ethik und die historische Pathologie stützen, sondern in großer Breite auch die massenhafte Bildproduktion vom Bilderbogen über die Karikatur bis zur illustrierten Presse berücksichtigen.

Insofern deuten Überlegungen wie die von Julia Kristeva zur Geschichte des moralisch Widerwärtigen, des »abject«, nur das Phänomen an, noch bevor es sich einem tieferen historischen Verständnis erschließt. Gipfel des Verwerflichen ist natürlich das sinnlose Sterben. Kristeva beschreibt den moralischen Ekel, das, wovor man sich nur abwenden kann, aus einer Position der Ordnung, der verinnerlichten Zwänge, wie man sie vor der Entstehung der modernen bürgerlichen Persönlichkeit wohl kaum annehmen kann. Daher kann man auf der Grundlage ihrer Argumentation lediglich den psychischen Ort umschreiben, den die Idee des Sterbens in der bürgerlichen Welt einnimmt. Abjekt, im moralischen Sinne widerwärtig, ist alles, was »ich« permanent von mir fernhalte, um mich am Leben zu erhalten. In der Abscheu begegnet das Ich den Grenzen seiner »condition de vivant«. Gipfel des Ekels ist der Kadaver, der noch die Form des Lebens behalten hat, obwohl er längst hätte beseitigt werden müssen. Der Widerwillen, mit dem ein Objekt betrachtet wird, ist insofern nicht ein Gefühl, das die Wahrnehmung begleitet, sondern das Gegenteil zur Objektbeziehung: die Ausgrenzung aus dem Kreis der Dinge, durch die das Ich sein Umfeld definiert, und, korrelativ zu seiner Welt, auch sich selbst.

Der Widerwillen, die Verleugnung richtet sich gegen das Objekt, nicht, wie die Verdrängung, gegen den Wunsch. Gewisse Phobien jedoch scheinen mit dem Widerwillen verwandt. In ihnen wird die Objektrelation nur so weit zugelassen, wie sie zur Wiedererkennung des angstvoll ausgeschlossenen Objekts unumgänglich ist, doch nicht weit genug, um zu einer klaren Schei-



16 Antonio Canova, Amor und Psyche, 1787–1793, Marmor, Höhe 155 cm, Musée du Louvre, Paris

dung von Subjekt und Objekt zu gelangen. Die heftige, vehemente, aber dennoch durchlässige Gegenüberstellung des Ich und des Anderen, von Innen und Außen bleibt meist unbewußt, kommt jedoch in symbolischer Präsentation der Grenzen zum Ausdruck, wenn nicht zu Bewußtsein. Unbewußtes und Bewußtes stehen hier einander oft faßbar gegenüber, ohne daß ihr Verhältnis ins Bewußtsein gezwungen wird. Vielmehr werden sublimierende Verarbeitungen wie Ästhetisierung und Mystifizierung angeboten.

Weil im Widerwillen das Objekt, statt begriffen zu werden, nur ausgegrenzt wird, bleibt auch die Position dessen, der verabscheut, ungewisser als die eines Urteilenden. Weder kennt man das Objekt des Widerwillens, noch ist es unbekannt. Doch kann man Ekelhaftes, Widerwärtiges durch ein dauerndes Umherir-



17 Luigi Belli, Denkmal für Tunnelbau des Fréjus, 1879, Turin, Piazza Statuto

ren im Unbekannten, Ausgeschlossenen auch suchen. Man begegnet dann der Aversion, die sich als ausgrenzende Kraft vor das Ekelhafte stellt. In der Erfahrung der Entgrenzung kann nahezu rituell die Begrenzung (Beschränktheit) immer wieder inszeniert werden. Den Entgrenzenden, das Abjekte Suchenden empfindet dann das Ich wie einen Dritten, an dem es – obwohl dieser von seinem Ekel geschüttelt wird – Gefallen findet. Dieser Dritte, der sich durch Spaltung des Bewußtseins, etwa durch Hyperkompensation, herausgebildet hat, nimmt die Position des *Anderen* ein, jener Instanz, die als omnipräsente Mitmenschlichkeit meinen Verfügungsspielraum stets eingrenzt. »In diesem Sinne existiert das Abscheuliche als solches nur durch den Genuß. Weder kennt man es, noch ist es Ziel eines Wünschens. Man kostet es aus. Heftig und schmerzhaft. Eine

Leidenschaft.« In diesem *alter ego*, das sich an die Stelle des Gegenüber gesetzt hat, verweilt das angewiderte Ich, zerrissen zwischen Identifikation mit jenem imaginierten, das all dem standhält, und dem näheren Ich, das sich abwenden möchte, es aber nicht tut.⁴⁶

Tatsächlich ist die Logik der Kriegsmalerei wie auch des Kultes um die Gefallenen immer eine der Ausgrenzung des Todes. Die Toten sind zwar die Helden, die Blutzengen der Nationen, die sich im Krieg beweisen. So wird ihr Martyrium für die nationale Gemeinschaft den Lebenden auch als Beispiel vorgehalten, um sie zur gleichen Opferbereitschaft anzuspornen. Die Heldenmalerei verblaßt jedoch bald. Die Toten werden aus der Rolle der Hauptpersonen verdrängt; allenfalls legitimieren sie noch die Lebenden. An die Stelle der Märtyrer tritt der unbekanntes Soldat, und die Kriegerdenkmäler weichen in unserem Jahrhundert schließlich der unüberschaubaren Zahl der Kreuze auf den Kriegerfriedhöfen oder den Namen auf dem *memorial* für die Gefallenen des Vietnamkriegs in Washington.⁴⁷ Der Totenkult stärkt zwar das Gemeinschaftsgefühl der Überlebenden, sogar deren Ruhm. Doch eine wirkliche Sinnggebung des Todes im Krieg kann das Ideal der Nation nicht leisten. Nach wie vor bleibt dies und damit die Hauptrolle beim Totenkult der Religion anheimgestellt. Wie das religiöse Martyrium, selbst die furchtbarste Hinrichtung, anders als das Sterben im Krieg, nicht ekelhaft wirkt, so ist auch nur in der religiösen Perspektive der Tote wirklich in eine geglaubte, andere Welt entrückt. In der Perspektive der nationalen Ideologien versinkt der Kriegsheld im Augenblick des Todes nur in jener Historie, die schon immer mit den Idealen, um die nun gekämpft wurde, schwanger ging. Die Toten sind daher schon ausgegrenzt aus der Welt des ideologisch Denkbaren, sie stehen am Rand. Ihr Tod ist das Undenkbare, sozusagen das große Reale, der wirkliche Widerstand gegen das Ideale, das Außen, durch das sich das Innen der idealen Ordnung erweist. Nur wenige Maler wie Goya oder Manet stellen den Augenblick des Todes dar und konfrontieren den Betrachter dadurch mit dem Punkt, an dem die ideologische Überhöhung ankommt und sich in immer neuem Scheitern immer neu verwirklicht.

III. Wandlungen der Auffassung von Krieg und Frieden und die Entstehung der modernen Staatsnation

In der politischen Theorie hat sich die Einstellung zum Krieg vom Absolutismus bis zur Moderne umgekehrt: vom Gebot, die staatlichen Interessen notfalls auch gewaltsam durchzusetzen, zu

einem allgemeinen, auch völkerrechtlich anerkannten Friedensgebot.⁴⁸

Die christliche Auffassung des Mittelalters fußte auf Augustinus' Theorie vom gerechten Krieg, der einen Frieden im gerechteren Zustand zum Ziel hat. Ein Krieg nur zur Bereicherung oder aus rein wirtschaftlichen Interessen sei nicht zu rechtfertigen. Ganz vermeidbar sei der Krieg jedoch nur im Zustand allgemeiner Gerechtigkeit, im Gottesstaat. In der Scholastik wurden die Gründe für einen gerechten Krieg rechtlich formalisiert. Thomas von Aquin nennt als unabdingbare Voraussetzungen die Autorität des Fürsten, eine gute Sache – begründet in der Regel durch eine Schuld des Gegners – schließlich eine gute Absicht. Diese Rechtfertigung deckt auch den Angriffskrieg gegen Heiden. Für Machiavelli gehörte der Krieg zum Wesen der Politik; seine Berechtigung könne ebensowenig in Frage stehen wie die der Politik überhaupt. Der Krieg zeige seine Rechtfertigung im Sieg; insofern habe die Macht eine Tendenz, sich selbst zu legitimieren. Das Eigeninteresse des über alle Werte erhabenen Staates, der vielmehr Werte erst zu begründen vermöge, verleihe jeglichem Krieg Berechtigung, der dem Staate nütze. Machiavelli erklärte die Eroberung zum sinnvollen und legitimen Ziel von Kriegen. Der Staat wird nach dieser Auffassung absolut gesetzt und nicht weiter als sinnvollster Zusammenschluß historisch gewachsener Volksgruppen legitimiert. Nach Hugo Grotius werden seine Angehörigen durch den Krieg ohne ihr Zutun zu Kriegführenden; der Kampf wird also nicht mehr nur von den Kämpfenden, sondern legitimerweise unter Mitleidenschaft der Zivilbürger getragen. Auch schwand die mittelalterliche Auffassung, nach der nur jeweils einer der Kriegsgegner gerechtfertigt sein konnte: Beide Kriegsparteien könnten nun durchaus für legitime Kriegsziele streiten. Dies ist der theoretische Hintergrund von Thomas Hobbes' Gedanken, daß der Krieg eigentlich der Natur des Menschen entspreche, und der Urzustand menschlichen Miteinanders der Krieg aller gegen alle sei. Der tatsächliche Hintergrund war freilich ein Jahrhundert blutiger Religionskriege.

In der Praxis waren solche staatsphilosophischen Rechtfertigungen des Krieges immer weniger bedeutsam als tiefe religiöse und im Brauchtum verankerte Gegensätze. Nicht die Idee des Staates als abstraktes Ordnungsgebilde, dessen Interessen mit denen des Fürsten und seiner Dynastie zusammenfielen, sondern volkstümliches Wir-Empfinden schuf oft den Rückhalt für verlustreiche Kriege. Im 18. Jahrhundert wurden besonders in Frankreich Stimmen gegen den kalten Rationalismus der absolutistischen Staatstheorie laut. Der Begriff der Nation – seit der Antike eine Bezeichnung für nicht verfaßte Landsmannschaften an Universitäten, Abordnungen auf Konzilen oder, zunehmend,

für die Adeligen und Notablen eines Staates – nahm allmählich seinen modernen Sinn an, als zuerst in England, dann – ohne bleibenden Erfolg – in Frankreich der König darauf verpflichtet werden sollte, die ständestaatlichen Parlamente zu berücksichtigen. Rousseaus Vorstellung von der Demokratie als der einzig legitimen Instanz kollektiver Gewalt, seine Idee der Volkssouveränität, veränderte auch die Auffassung vom Krieg. Kriege würden zwar zwischen Staaten geführt, aber ihre Angehörigen seien nur akzidentiell Kriegsteilnehmer – nicht, insofern sie Menschen oder Bürger seien, sondern nur als Soldaten. Dieser Gedanke wurde zur Grundlage für die modernen Bestrebungen zum Schutz der Zivilbevölkerung.

Seit der Französischen Revolution wurde die Idee der Staatsräson auf die geschichtlich zu kultureller Einheit herangereifte Nation übertragen. Die Französische Revolution etablierte mit dem Begriff der Nation das neue Staatsverständnis: Die Generalstände konstituierten sich am 17. Juni 1789 auf Vorschlag des Abbé Sieyès als »assemblée nationale«, nicht, wie Mirabeau vorgeschlagen hatte, als »représentants du peuple français«. Nach der »déclaration des droits de l'homme et du citoyen« liegt die Souveränität »essentiellement dans la nation«. Nicht mehr als abstraktes, durch die Dynastie gänzlich repräsentiertes Gebilde begründete der Staat nunmehr einen Zustand des Rechts und der wirtschaftlichen Ordnung. Legitimiert wurde die vom Staat ausgehende Gewalt durch die historische Erlebniseinheit der Nation. Staatsphilosophische Auffassungen waren nun noch einflußloser, vergleicht man ihre Wirkung mit kollektivem Empfinden, ausgedrückt und verfestigt im Mechanismus moderner Verwaltungs-, Wirtschafts- und Bildungseinheiten. All diese Veränderungen haben zugleich zwei gegenläufige Tendenzen gefördert: einerseits die Bejahung des Krieges trotz der unvorstellbaren Zahl von Menschenleben, die er nun forderte, andererseits die humanitäre Ablehnung jeden Krieges, die Verpflichtung der Völkergemeinschaft auf den Weltfrieden.

Bejaht wurde der Krieg als Ausdruck des historischen Ringens der Völker, die mehr und mehr nicht mehr nur als historisch gewachsene, sondern vor allem als rassische Einheiten aufgefaßt wurden. Die Gegner der Revolution lehnten zunächst die Idee der souveränen Nation ab, dann setzte sich die Überzeugung durch, daß das Zusammenfallen von staatlicher Organisation und sittlich-geschichtlicher Gemeinschaft erst die Nation ausmache – die damit mehr und mehr zum Ziel und zum Subjekt der Geschichte wird. Bei Clausewitz rechtfertigt die politische Absicht der Nation den Krieg, ja, zwischenstaatliche Politik wird nachgerade als ein Ringen angesehen, das seinen Sinn aus der latenten Bereitschaft und Fähigkeit zur Gewalt bezieht. Macht

könne auch zur Bildung der Nation beitragen. Die Diskussion um die Zugehörigkeit des Elsaß verdeutliche, daß sich der nationalistische Krieg durch unterschiedliche Auffassungen der Nation legitimiere. Nach Ernest Renan ist die ständige Zustimmung zur Gemeinschaft, ein »plébiscite de tous les jours«, Grundlage der Nation, nicht, wie in Deutschland meist behauptet, die durch Sprache und Brauchtum gewachsene Gemeinschaft. Die jüngsten Entwicklungen in Osteuropa, besonders auf dem Balkan, bezeugen die Vitalität nicht nur der aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Idee vom Krieg, sondern auch der dahinterstehenden Auffassungen von der Nation, die sich auf verschiedene Weise vereinigen: die absolutistische vom Staat als dem sich selbst zugleich mit allen Werten legitimierenden System, die aufklärerische von der allein durch Demokratie zu legitimierenden souveränen Nation und die romantische von der Nation als historisch gewachsener Sprach- und Erlebnis-einheit.⁴⁹

Die Ablehnung des Krieges nahm mit dem Grauen zu, das sich in steigendem Maße bei jedem Waffengang einstellte, aber auch mit einem wachsenden Vertrauen in Möglichkeiten der unblutigen Austragung von Konflikten. Die Satzung der Vereinten Nationen verwirft nicht nur den Krieg, den schon die Völkerbund-Satzung geächtet hatte, sie verbietet zudem auch jede andere Form zwischenstaatlicher Gewalt oder Drohung. Friedlicher Interessenausgleich gilt als Errungenschaft des fortgeschrittenen Zivilisationsprozesses, der zu einer Verinnerlichung äußerer Zwänge geführt hat. Während zur Zeit der totalen atomaren Vernichtungsdrohung der beiden Supermächte jede Alternative zur unbedingten Friedenswahrung eine globale Katastrophe bedeutet hätte, ist heute eine Rückkehr zu Auffassungen des 19. Jahrhunderts unüberschbar.

IV. Die Familie und die Nation. Cornelia, die Gracchenmutter

Ohne Zweifel erreichte die Definition öffentlicher und privater Tugenden nach der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Stufe systematischer Verfestigung, die mit dem Begriff der Aufklärung nur unzureichend abgedeckt werden kann. In Frankreich bestand das System Colberts trotz aller krisenhaften Anzeichen fort. Es hatte enge Grenzen für den gesellschaftlichen Aufstieg gezogen, und ihn dennoch in einem vorher nicht denkbaren Maß ermöglicht. Die verschiedenen Kriege brachten alles in allem für Frankreich kaum mehr als die Aufrechterhaltung des Status quo und eine beträchtliche, aber durchaus nicht so katastrophale Verschuldung, wie die Zeitgenossen glaubten. Innerhalb des

merkantilen Systems konnten unternehmerische und finanzielle Interessen durchaus verfolgt werden; vor allem während der Kriege entstanden oft fabulöse Vermögen. All dies führte zu einer Konkurrenz unterschiedlich motivierter Interessen der Partizipation an dem überschaubaren, zentralistischen Staat. Seit den 60er Jahren wurden dann zur Sanierung des Staats verschiedene Strategien regelrecht ausprobiert, zuletzt eine Reform im Sinne der Physiokraten, die in der Landwirtschaft mehr als im nationalen Manufakturwesen die Quelle allen Reichtums sahen. Die Agrarproduktion wollten sie durch eine innere Liberalisierung – Abschaffung von Schutzzöllen und anderes mehr – bei gleichzeitiger Protektion nach außen fördern. Die Abschottung lokaler Wirtschaftsbereiche innerhalb des Landes und gegen Konkurrenz von außen hatte zwar zu einer Mehrung des Reichtums geführt, erwies sich bei gesteigerter Wirtschafts- und Finanzkraft jedoch als Beengung. Insgesamt drifteten aufgrund des überkommenen Systems Leistung und Reichtum auseinander.⁵⁰

Norbert Elias hat vor Michel Foucault bemerkt, daß der Physiokratismus nicht nur eine neue politische Theorie, sondern eine Theorie neuer Art war, insofern als den Maßnahmen des Staates insgesamt ein utopisches System entgegengesetzt wurde, das auf der Natur des Wirtschaftskreislaufs gegründet schien.⁵¹ Die Vorstellungen Quesnays, Turgots und der Physiokraten trafen sich mit moralischen Ideen Rousseaus, der allen halbwüchsigen Knaben eine handwerkliche Ausbildung angedeihen lassen wollte. Sie waren weit weniger als englische Ideen des Wirtschaftsliberalismus gegen das monarchische System gerichtet, sollte doch nach wie vor der Warenverkehr in die Hände einer allerdings aufgeklärten, weniger als Klientel agierenden Beamtenschaft gelegt werden. Dennoch erschien einer diskutierenden Öffentlichkeit das System erstmals insgesamt als verfügbar, als durch freimütige und zugleich wissenschaftliche Debatte modifizierbar. Eine vergleichbare Situation hatte es nur während der *glorious revolution* gegeben. Die Staatskrise des *ancien régime* ist im Rückblick von der Revolution her immer als zu schwerwiegend geschildert worden: Tatsächlich war der Staat nicht stärker verschuldet als andere Nationen, und die Franzosen zahlten auch nicht die höchsten Steuern. Aber mehr als in anderen Nationen stand die gesellschaftliche Ordnung in Frankreich in den Augen der gebildeten Öffentlichkeit zur Disposition. Und mit moralischer Vehemenz war man überzeugt, den Staat den Ämterkäufern, Profiteuren und Günstlingen entreißen zu müssen, um seine Verankerung in der natürlichen Ordnung zu gewährleisten. Die absolutistisch dekretierten merkantilen Zwänge sollten durch eine natürliche – wirtschaftliche, moralische und gesellschaftliche – Ordnung ersetzt werden. Damit ist auch das

neue System der Tugenden, wie es sich aus populären als auch elitären Debatten herauschälte, so Elias, als neue Stufe der Internalisierung vormals äußerer Zwänge, als Verlagerung moralischer Imperative in die Psyche zu werten. Transportiert wurden die neuen Tugenden vor allem durch den gebildeten Diskurs, an dem teilzunehmen von nun an selbst moralischer Imperativ war.

Schlachten zwischen englischen und französischen Heeren im Siebenjährigen Krieg und während des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges waren Anlaß für einige Werke der bildenden Kunst, in denen der mutig für sein Vaterland eintretende Soldat in den Rang eines mythischen Helden erhoben wird. Die Bereitschaft zum Tode und der Sinn der säkularisierten Blutzugehörigkeit für die Nation werden hier in eine für künftige Zeiten einigermmaßen verbindliche Form gebracht. Der Kampf Frankreichs und Englands um die koloniale Vorherrschaft erscheint als Zusammenstoß zweier Kulturnationen und ihrer durch die Geschichte gewachsenen, erprobten Moral. Daß der Krieg nicht nur auf dem Schlachtfeld und in absolutistischer Berichterstattung, sondern auch in einer vor allem gebildeten Öffentlichkeit ausgetragen wurde, trug sicher erheblich zur Schaffung einer neuen Vision vom bürgerlichen Helden bei.⁵²

Major-General James Wolfe wurde als Kommandant der britischen Streitkräfte gegen Frankreich im Jahre 1759 vor Quebec tödlich verwundet. Auch sein Widersacher, der Marquis de Montcalm, fiel in der Schlacht, die jedoch von den Engländern gewonnen wurde. Die Nachricht vom Sieg erreichte Wolfe noch – in den meisten Gemälden symbolisiert durch die eroberte französische Fahne. Seine letzten Worte waren angeblich: »Now, God be praised, I will die in peace«. Dem Thema wurde in England eine Reihe berühmter Darstellungen gewidmet. George Romneys Gemälde von 1763 ist leider verschollen; danach wagte sich Edward Penny an das Thema.⁵³ Erst Benjamin West erhob es zum Rang der Historienmalerei: Der General liegt nun, wie in Van Dycks »Beweinung Christi« (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), halb seitlich, ganz niedergesunken, umgeben von der ruhigen, gefaßten Schar der Getreuen, überragt von der erbeuteten Fahne des Gegners (Tafel V). Sein bleiches Gesicht drückt nicht mehr fatales Vertrauen in den Sinn des eigenen Todes, sondern trauernde Hingabe aus. Die beiden Gruppen der Umstehenden fordern den Betrachter zu gefaßtem Schrecken und bewunderndem Beistand auf. Zwar ersetzt der Zeigegestus auf die Siegesbotschaft die von einem Engel gebrachte Märtyrerpalme, und die Nation tritt insofern an die Stelle der Religion. Doch die Psychologie der Umstehenden verrät, daß die Identifikation mit dem Ideal relativiert wurde: Der Betrachter wußte sicher von der kritischen Debatte, die in der Pres-

se um Wolfes taktische Entscheidungen in dieser Schlacht geführt worden war, und mußte durch den allzu appellativen Charakter des Gemäldes erst von dem darin enthaltenen Heldenmythos überzeugt werden. So tritt der sterbende Held bereits in den Hintergrund, die angemessene Reaktion der anderen wird zum eigentlichen Inhalt der Darstellung. Es geht weniger um seinen Tod, als um die Verpflichtung der Lebenden. Das zentrale Motiv war zudem dem christlichen Bilderkreis entlehnt; der moderne Held kann seinen Platz in der Bildordnung also nur durch den Rückgriff auf eine Darstellungskonvention aus der Passionsgeschichte einnehmen. Auch dadurch geraten die Überlebenden ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Sie allein sind modern komponierte Figuren. Der Sterbende passiert sozusagen die oben skizzierte Grenzlinie zwischen der Ideologie und dem »Udenkbaren«, dem großen Realen. – Dem Motiv wurden immer neue Darstellungen gewidmet.⁵⁴ Das moderne Heldengemälde erweist sich schon in seiner Entstehung als Unterfangen, das trotz immer neuer Lösungsversuche keinen unproblematischen Platz im öffentlichen Bildbewußtsein erringen kann.⁵⁵

Der unvorhersehbare und im Grunde durch den Zufall bestimmte Tod des Soldaten in der Schlacht war also kaum geeignet, das System der modernen Tugenden vor Augen zu führen und sie für die Opferbereitschaft im Dienste der Nation zu mobilisieren. Tatsächlich bezieht sich die im späten 18. Jahrhundert florierende Bildgattung der sterbenden Helden auch weniger auf den fatalen Kriegstod als auf historische Helden, die aufgrund ihrer ethischen Grundsätze nach einem diesen gemäß geführten Leben schließlich bereit waren, im Namen ihrer Prinzipien auch den Tod hinzunehmen.⁵⁶ Es ging dabei vor allem darum, daß private Tugend und die durch die Nation verkörperte öffentliche Ordnung einander bedingen, so daß die Nation letztlich auch zum Ziel persönlicher ethischer Maximen werden konnte. Wer solche Vorstellungen als bloße Ideologie verurteilt, und eine Kunst in diesem Sinne als doktrinär herabsetzt, verkennt, daß es dabei um die Erfindung eines modernen Typs von Ideologie geht.⁵⁷ Der Kanon neuer Staats- und Familientugenden, vermittelt durch bildungsbürgerliche Antikenrezeption, kann hier in seiner philosophischen und historischen Genese nicht zurückverfolgt werden.⁵⁸ In nuce ist das neue ethische System in den Artikeln »patrie« und »vertu« der »Encyclopédie« enthalten, deren Veröffentlichung 1865 abgeschlossen wurde. Sie liefern geradezu einen Interpretationsleitfaden für die Malerei zu Themen der römischen Republik. Zur »patrie« schreibt der stark von Montesquieu beeinflusste Verfasser Louis de Jaucourt: »Der Philosoph weiß, daß dieses Wort vom lateinischen *pater* abgeleitet ist, und daß man dabei einen Vater und Kinder vor Augen hat. Es



18 Thomas Couture, Der Aufbruch der Kriegsfreiwilligen von 1792, Öl auf Leinwand, 489 x 925 cm, Musée Départemental de l'Oise, Beauvais

drückt also einen Sinn aus, den wir mit der Familie verbinden, mit der Gesellschaft, dem freien Staat, dessen Mitglieder wir sind und dessen Gesetze unsere Freiheiten und unser Wohlergehen sicherstellen. [...] Die Griechen und Römer kannten nichts, was ihnen so liebenswert und heilig gewesen wäre wie das Vaterland. Sie sagten, daß man sich ihm gänzlich verdanke, daß es ebenso wenig erlaubt sei, sich an ihm zu rächen, wie an seinem Vater, daß man keine anderen Freunde als die des Vaterlandes haben solle, daß es unter allen Schicksalswendungen die beste sei, für es zu kämpfen, daß es schön und süß sei, für seine Erhaltung zu sterben, und daß der Himmel sich denen öffne, die ihm gedient hätten. [...] Die Liebe zum Vaterland führt zur Güte der Sitten, und diese wiederum führt zur Vaterlandsliebe.« Im Zweifelsfalle stehe die Verpflichtung dem Staat gegenüber jedoch über der Bindung an die Familie. »Um das Vaterland zu bewahren, ließ Brutus seine Söhne enthaupten. Diese Handlung erschien nur den schwachen Seelen abartig. Ohne den Tod seiner Söhne wäre das Vaterland des Brutus bereits in der Wiege gestorben.« Man darf diese Texte nicht, wie oft geschehen, rückblickend von der Revolution her als republikanische Propaganda auffassen. Das in dem Artikel ebenfalls erwähnte Tugendbeispiel des Kaisers Tra-

jan zeugt von einer Utopie, die mit Blick auf die absolutistische Gegenwart durchaus als realisierbar erschien, sofern der König nur die Parlamente stärker berücksichtigen und zum Ausgangspunkt eines dem englischen Modell folgenden Parlamentarismus machen würde: »Als man sah, wie der Herr der Welt sich den Gesetzen unterwarf, dem Senat seinen Glanz und seine Autorität zurückgab, nichts ohne Einvernehmen mit dem Senat unternahm und die Kaiserwürde nur als ein Amt, eine Verpflichtung gegenüber dem Vaterland betrachtete, als das Glück der Zukunft sich ersichtlich im Wohlergehen der Gegenwart bereits abzeichnete, konnte man nicht mehr an sich halten. Die Frauen beglückwünschten einander dafür, daß sie dem Vaterland Kinder geschenkt hatten, die jungen Leute sprachen von nichts anderem als davon, wie sie den Ruhm des Vaterlandes mehren konnten, die Alten faßten wieder Kraft, um ihm zu dienen, alle riefen *Glückliches Vaterland! Ruhmreicher Kaiser!* Durch Zuruf gaben alle dem besten der Fürsten einen Titel, der jeglichen anderen einschließt: Vater des Vaterlandes.«⁵⁹

Den Artikel über die Tugend verfaßte der Genfer Pastor Jean-Edme Romilly, empfohlen wahrscheinlich von Jean-Jacques Rousseau.⁶⁰ In seinem Beitrag, der kaum sechzig Jahre später als

dem Geist nach »katholisch« eingeschätzt werden konnte, verankert er die Tugenden im Naturrecht und leitet ihre Wertigkeit vom Staat ab: »Um sie richtig einschätzen zu können, ist das Allgemeinwohl ein fester Punkt, von dem man ausgehen muß. [...] Bezieht euch also vor allem auf den allgemeinen Willen, das höchste Gut der Menschheit. Je stärker ihr euch diesem annähert, desto erhabener wird eure Tugend, und umgekehrt, etc. Alle, die ihr gut handeln wollt, die ihr Tugend beanspruchen wollt, pflegt mit Nachdruck den Umgang mit den achtenswerten Menschen, die euch in diesem strahlenden Werdegang vorausgegangen sind. Beim Anblick der Meisterwerke Raffaels und Michelangelos entzündet sich die Begeisterung der Jungen, sie erzittern vor Bewunderung. In gleicher Weise wird die Betrachtung der Vorbilder aus der Geschichte und der Gesellschaft euer Herz erweichen und ein brennendes Verlangen zur Nachahmung in euch entzünden.« Das antike Vorbild lehrte auch, die Tugend, trotz manchen Geredes von der Menschheit, strikt im Rahmen der Nation zu sehen; sie sei letztlich Garantin politischer Hegemonie: »Durch ihre Sitten haben Athen, Rom und Sparta das Universum in Erstaunen versetzt [...]; bedenkt auch, ich bitte euch, welcher Eifer, welcher Patriotismus jeden Einzelnen erfüllte, zu welcher Verehrung die römischen Senatoren und die einfachen Bürger die Botschafter von Epirus veranlaßten, mit welcher Eile die anderen Völker der römischen Tugend die Ehre erwiesen und sich ihren Gesetzen unterwarfen.«⁶¹

Tugendexempla, eher aus der antiken Geschichte als aus der Mythologie gewählt, wurden seit den 1760er Jahren weithin zum Leitthema moralisierender Kunst. Der intellektuell konstruierte, nicht mehr gewachsene Stil stellte die Kenntnis klassischer Antike zur Schau. Bildung wurde damit zur vordergründigsten Norm, für die sich diese Malerei einsetzt. Den Staat, das Vaterland, sah vor allem das gebildete Publikum nicht nur als Garanten und Ziel eines tugendhaften Lebens, sondern auch als jene Instanz, in deren Namen es um seinen gesellschaftlichen Einfluß kämpfte. Der senatorischen Geschichtsschreibung, den Mythen eines Livius um die Frühzeit der römischen Republik schenkte man noch bis zu Niebuhr Glauben. Sie gaben nun Modelle ab für das totale Einstehen der belesenen Bürger für den Staat.⁶²

Die in den belehrenden Tugendbeispielen des frühen Klassizismus verlangte Loyalität gegenüber Familie und Nation gewichtet dabei häufig und immer dramatischer zwei Rollen. Beliebte waren tragische Beispiele aus der römischen Geschichte, bei denen die Gefühle eines Mannes als Vater mit der Verpflichtung als öffentlicher Amtsträger in einem unauflöselichen Konflikt geraten, der meistens zugunsten des Staates entschieden wird.

Livius und Valerius Maximus berichten von dem Todesurteil des römischen Konsuls Manlius Torquatus über seinen Sohn (Abb. 3). Die Episode fällt in die Zeit der Latinerkriege, als es den Soldaten bei Todesstrafe untersagt war, sich auf eigene Faust, also ohne Befehl, auf Kampfhandlungen einzulassen. Nun forderte einer der besten latinischen Offiziere den Sohn des Konsuls zum Zweikampf heraus. Jean-Simon Berthélemys 1785 ausgestelltes Bild zeigt, wie der Konsul seinen siegreichen Sohn, der eigentlich auf einen triumphalen Empfang gefaßt war, dem soeben erlassenen Gesetz gemäß verurteilt. In der zeitgenössischen Diskussion wurde dieses römische Beispiel keineswegs einhellig beurteilt. In manchen pädagogischen Tugendtraktaten wurde die Ansicht vertreten, die natürlichen Gefühle des Vaters hätten gegenüber der Staatsräson und der Prinzipientreue überwiegen müssen.⁶³ Davids Horatierschwur treibt den tragischen Konflikt familiärer und staatlicher Verpflichtung, dem Corneille schon 1640 die Tragödie »Horatius« gewidmet hatte, auf die Spitze: Um einen Krieg zwischen Alba Longa und Rom zu vermeiden, sollen stellvertretend die Söhne der Curatier und der Horatier miteinander kämpfen. Nun ist Camilla, die Schwester des Horatius, auch die Verlobte des Curatius, während Sabina, die Schwester des Curatius, mit Horatius vermählt ist. Nach dem siegreichen Kampf des Horatius verflucht ihn die um den Geliebten trauernde Camilla, woraufhin er sie erschlägt. Sein Vater bewahrt ihn davor, daß als Strafe für diesen Mord das daraufhin ergangene Todesurteil vollstreckt wird.⁶⁴

Brutus, der seine beiden Söhne Titus und Tiberius zum Tode verurteilt, weil sie mit dem exilierten Usurpator der römischen Königswürde, Tarquinius Superbus, gegen die Republik paktiert hatten, ist das verzweifeltste Beispiel für die über allem stehende Staatstugend (Abb. 97). In Voltaires Drama von 1730, das im November 1790 neu inszeniert wurde, kann der Sohn vor der Hinrichtung dem Vater vergeben. David hatte ein Gemälde zu dem Thema erstmals 1787 konzipiert, um es im Sommer 1789 zu vollenden und im September auf dem Salon des ersten Revolutionsjahres auszustellen. Es stellt den düsteren Staatsmann und die Klage seiner Frau wie der Töchter dar, als ihnen die Leichname der hingerichteten Söhne gebracht werden. Die Tragik des Vaters und der hieratischen Prozession wird die bewegte Klage der Mutter, deren Familie sich an der Konspiration beteiligt hatte, und ihrer Töchter gegenübergestellt. Die Beurteilung der Tat des Brutus schied die Geister entlang einer Grenze, die der Trennlinie zwischen den politischen Lagern entsprach.⁶⁵ In beiden Gemälden Davids steht männliche Pflicht, gleichbedeutend mit der Bereitschaft zu töten, weiblicher Verzweiflung gegenüber.

Der Konflikt zwischen den privaten und den öffentlichen Tugenden war in dieser Pointierung neu; er machte den systematischen Zusammenhang nur um so deutlicher: Beide Wertehorizonte differenzieren sich in nur scheinbarer Konkurrenz zueinander aus. Indem sie aufeinanderprallen, wird die Emphase, mit der man beide gleichermaßen als lebensbestimmend verfocht, nur um so spürbarer. Und diese Emphase ist einheitlich. Zwar steht die naheliegende Wertewelt der Familie mit der fernerliegenden der öffentlichen Werte im Streit, und meist wurde zugunsten des allgemeinen Gesetzes entschieden. Rational aber wurde die öffentliche Ordnung von Rousseau bis Kant als Garant der privaten postuliert, als Schutz vor Willkürherrschaft. Diesem rationalen Zusammenhang entsprach ein emotionaler. Im tragischen Konflikt gerieten Wertsphären aneinander, die beide mit gleicher Vehemenz bejaht wurden und einem einheitlichen kulturellen Empfinden zu entstammen schienen. Wenn die Härte eines Brutus oder eines Manlius Torquatus letztlich doch befürwortet wurde, so lag darin die Aufforderung zur Überformung des privaten, familiären Ehrenkodex durch die komplexeren ethischen Anforderungen der Nation. Der Konflikt zweier Werthorizonte sollte erst im 20. Jahrhundert durch die subversive Kriegskritik und die Infragestellung öffentlicher Werte durch die Avantgarden institutionalisiert werden, und wir verdanken Koselleck die Erkenntnis, daß der nationalistisch-chauvinistische Horizont durch diese Begleitmusik zunächst verstärkt werden kann; in den Anfängen bürgerlich-nationaler Moral wurde die Opposition offenbar sogar herbeikonstruiert. Das fatale Aufdämmern eines moralischen Horizonts wurde erst durch den Konflikt, durch innere und äußere Widerstände zum nachvollziehbaren Erlebnis. Der innere Widerstreit bereitet den Akt der Identifikation mit der normsetzenden Instanz vor, in diesem Falle der Staatsnation.

In England wie auch in Frankreich hatten seit den 1760er Jahren auch Themen aus der Ilias Hochkonjunktur, in Frankreich gefördert durch die Akademie und einflußreiche Kunsttheoretiker wie den Comte de Caylus und La Font des Saint-Yenne.⁶⁶ Das bei der Wahl der Themen aus dem Trojanischen Sagenkreis leitende Anliegen war nicht nur die Verbreitung neuer Tugendmodelle, sondern darüber hinaus die Verdeutlichung einer durchgängigen Verflechtung von individuellem und staatlichem Handeln. Verborgen im klassischen Mythos ersetzte der Staat theologische Legitimationshorizonte für das private Handeln.

Die aus der Ilias ausgewählten Themen betreffen den tragischen Konflikt zwischen Freundschaftsdienst und Freundserrache, Vaterpflicht und Vaterlandstreue, schließlich den Dienst der Frau an Familie und Vaterland sowie am Ehrengedächtnis

ihres Mannes. Einfache, heroische Gemälde zu Homer wurden in England gegenüber Themen aus der antiken Geschichte bevorzugt. In Frankreich traten daneben Darstellungen der alten Geschichte – meist komplizierte Evokationen eines ‚stoischen Ehrenkodex‘, den schon Poussin geprägt hatte und der in der ethischen Diskussion vom späten Humanismus bis zur Aufklärung eine Rolle spielte. Doch stach die Bedeutung der Nation als letztlich legitimierender Instanz ethischer Imperative immer mehr hervor. Die beispielhafte Freundestreue des Achilleus gegenüber Patroklos, das Heldentum Hektors, dessen Abschied von seiner Frau Andromache und dem Sohn Astyanax vor dem tödlichen Kampf, die väterliche Treue des Priamos, der die Sorge um den Leichnam des Sohnes über den Wunsch nach Rache stellt, schließlich die Totenklage der Andromache und ihr ehrendes Gedenken des gefallenen Gemahls – all dies sind Tugendbeispiele, in denen das Pathos einem Ethos gilt, das sich gerade in der tiefsten Hoffnungslosigkeit erweist. Die Ehrenpflicht wird gegenüber dem Fatum in den Vordergrund gestellt, indem das Handeln der Helden in seiner Aussichtslosigkeit auf einer unausweichlichen Verbindlichkeit beruht und so die Unbedingtheit des Sittengesetzes in einer Epoche bezeugt, die den kategorischen Imperativ formulieren sollte. Der Krieg der Griechen gegen die Trojaner war ein Modell für das blutige und doch faire Ringen zweier einander achtender und kulturell befruchtender Völker. Besonders in Frankreich begleitete man das Ringen mit dem englischen Rivalen um koloniale Hegemonie nur selten mit Verunglimpfungen.⁶⁷ Die stilistische Bandbreite der Tugendexempla entwickelte sich vom theatralischen Appell hin zur Demonstration des bloßen Ereignisses. Die Ehrenpflicht erfüllt sich in Opferbereitschaft, Kampf und Trauer und führt außer sich selbst immer weniger vor. Es wird mehr gezeigt, weniger erzählt – die erzählerischen Hintergründe für die Tugend der Protagonisten werden ausgeklammert, und die Pflicht wird immer weniger durch psychologische Einfühlung und Emphase plausibel gemacht. Die Ideologie erfüllt sich im Ritual.⁶⁸

Eine von Valerius Maximus berichtete Episode aus dem Leben der Gracchenmutter bietet in besonderer Weise Anlaß, weibliche und männliche Rollen-Imperative und den Zusammenhang von Ehre und Nation zu durchleuchten: Cornelia, Witwe des verstorbenen Scipio Africanus, erzieht ihre beiden Söhne Tiberius und Gaius Gracchus, die später einer nach dem anderen ihren Kampf für eine Agrar- und Staatsreform mit dem Leben bezahlen müssen. Natürlich waren die Gracchen wichtige historische Helden für die Physiokraten – besonders, nachdem der Versuch einer Staatsreform im Sinne der physiokratischen Ideen gescheitert war. Um so mehr erstaunt es, daß vor allem ihre

Mutter in bedeutenden Historienbildern gefeiert wurde. Vorgeführt wird nicht die beispielhafte Staatstugend der Reformer, sondern die Erziehung, die zu solcher Tugend befähigte. Valerius Maximus berichtet, wie Cornelia von einer kampanischen Mutter besucht wird, die ihre Juwelen vorzeigt und auch den Schmuck der Freundin gern sehen möchte. Da weist Cornelia auf ihre Söhne als ihre wahren Schätze. In der nach Goethe »natürlichen und sehr glücklichen Komposition« von Angelika Kauffmann steht sie der beflissen über ihr Schmuckkästchen gebeugten Besucherin in stolzer, statuarischer Einfachheit gegenüber (Abb. 11). Die beiden Knaben kehren gerade aus der Schule heim und halten sich in inniger Geschwisterliebe an der Hand. Durch ihre Nähe zur Arkadenöffnung ist die Römerin dem öffentlichen Bereich entschieden nähergerückt als die Kampanierin, die am linken Bildrand ihren Platz im geschützten Halbdunkel des Rauminnen gefunden hat. Cornelia hält auch das Kind der Kampanierin mit einfachem Gestus am linken Händchen, obwohl es mit dem rechten sehr entzückt nach einer Perlenkette greift.⁶⁹

Der geschwätzigen Dummheit der im Profil gesehenen Kampanierin mit ihrem Schmuckkasten im Schoß hatte Noël Hallé wenige Jahre zuvor eine innige, säkularisierte Madonna gegenübergestellt (Abb. 10). Cornelia präsentiert ihre Kinder, die laut Salonkatalog »von den öffentlichen Schulen heimkehrten«. Eine Vorzeichnung verdeutlicht, daß Hallé für die Hauptfigur zunächst Anlehnung an den Caritas-Typus suchte, um dann wohl eher an Beispiele der Madonna mit dem Johannesknaben zu denken. Ihrem Stil nach ist sie eine Verwandte solcher Madonnen, die gemäß dem Ideal des barocken Klassizismus gestaltet wurden, während die Kampanierin mit dem übertriebenen Putz des früheren 18. Jahrhunderts angetan ist. Cornelia ist in ihrer Anmut und dem leichten Déshabillé durchaus schöner als die ungeschickt pompöse Begleiterin. Die Polemik des modernen Erziehungsideals gegen höfische Oberflächlichkeit drückt sich in einem Stilbruch in der Malerei aus, ohne daß für die Gracchenmutter ein wirklich neues Idiom geschaffen würde.⁷⁰

Pierre Peyron erweitert in seinem düster klassischen Ambiente das Thema vom Tugendbeispiel zur historischen Tragödie – allein seine Fassung drückt die Unbedingtheit des neuen Sittengesetzes in kompromißloser, römisch archaisierender Stilisierung aus (Abb. 12). Im dunklen, grün verhangenen Ambiente trifft ein Lichtstrahl die »kampanische Mutter« und ihre Diener. Der jüngere Sohn Cornelias wird von Großmutter und Mutter gehalten, wobei beide ihn eigenwillig fest an den kleinen Handgelenken greifen; kindliche Angst läßt ihn fürchten, solchermaßen als Juwel vorgezeigt zu werden. Der ältere schaut auf die ringlose

Hand der Mutter, sei es, um sie zu prüfen, vielleicht auch, um sie zu küssen. Die Gracchenmutter und ihr Gefolge begnügen sich mit dem Schatten – Vorahnung, daß Muttertugend wie das spätere Lebensanliegen der Söhne von den Kräften der Geschichte übergangen werden. Ähnlich wie Maria den Tod Christi in zahlreichen mittelalterlichen Darstellungen erahnt, wirft auch hier das spätere Schicksal der Söhne seinen Schatten schon auf die junge Mutter. Tugend glänzt nicht, steht aber um ihrer selbst willen im Zentrum. In weit ausgreifenden Gesten und nachklingenden Rhythmen, in denen sich der Ausdruckswille ganz erschöpft, bieten die Gestalten ihre Torheit oder ihre Lebensweisheit lapidar dar. Das Gemälde wurde 1878 für den Kardinal Bernis gemalt, eine kleinere, heute verlorene Skizze 1785 im Salon ausgestellt. Den Kritikern erschien das Gemälde zu dunkel, auch wurde bemängelt, daß die Lichtregie nicht die Hauptperson hervorhebt.⁷¹

In einer im 1795 ausgestellten Fassung von Joseph-Benoît Suvée wendet sich die junge, kräftig gebildete Gracchenmutter von dem Tisch ab, auf dem die Kampanierin die Juwelen ausgebreitet hat, und weist hinter sich zurück auf die Söhne, von denen der ältere schon halbwüchsig ist und in der Gewandung und der gemessenen Pose eines Senators daherschreitet (Abb. 13). In dem kargen, eher an eine Tempelcella denn an eine Wohnung erinnernden Raum geben arbeitende Mägde und die Lehrer der Kinder das Publikum für diese Belehrung ab. Die kräftige Mutter mit ungezwungener Kurzhaarfrisur besticht durch eine Natürlichkeit, mit der das Pathos des von Michelangelo entlehnten Sitzmotivs zivilisiert wird. Ein neues Verständnis weiblicher Rolle drückt sich hier durchaus optimistischer aus als bei Peyron. Suvéés Cornelia erhält ihren Platz in der Mitte zwischen der verspielten Intimität der Kampanierin und ihres Gefolges und der schon öffentlichen Welt der Söhne mit den begleitenden Lehrern. Der Portikus, mit dem sich der streng geschlossene Raum zur Rechten öffnet, weist auf die Vermittlerrolle der Mutter für das Hinaustreten der Söhne in den öffentlichen Raum. Der Krieg wird in diesem Panorama weiblicher Rollen-Imperative nicht ausgeblendet: Zwischen den Statuen der *majores* sind Speer und Schild hoch an der Wand aufgehängt. Als könnte die Revolution auch unerfüllte Hoffnungen der römischen Geschichte einlösen, deutet in Suvéés Bild nichts auf das tragische Ende des Tiberius und Gaius Gracchus.

Suvée hatte seit 1790 Studien zu dem Thema gefertigt und das Gemälde Ende 1791 und Anfang 1792 ausgearbeitet, seit diesem Jahr auch in öffentlichem Auftrag, es jedoch offenbar erst 1795 gänzlich fertiggestellt. Das Schicksal waltet in seiner Fassung des Themas weniger schwer als in der Peyrons, aber nicht weniger



19 Jules Adler, Der Streik in Le-Creusot, 1899, Öl auf Leinwand, 231 x 302 cm, Ecomusée de la Communauté Le-Creusot-Montceau-les-Mines

streng. Peyron läßt das Tugendgesetz auf den Handelnden lasten. Der Lohn für Cornelias Tugend sollte der Tod der Söhne sein! Suvéé legt diese Sentimentalität ab; auf seiner Darstellung lasten keine dunklen Vorahnungen. Statt dessen hellt er das Licht auf und präsentiert den Bildraum ohne Zonen, in denen das Licht die Details überstrahlt oder die Dunkelheit sie aufsaugt. Peyron appelliert an den Betrachter, selbst in das Un-erträgliche einzustimmen und sein Leben auch gegen alle Hoffnung unter das Tugendgesetz zu stellen. Suvéé zeigt uns eine objektive Welt, in der das moralische Gesetz ohne Pathos gilt, und zwar unabhängig davon, ob der Betrachter einstimmt oder nicht.⁷² Der Zurücknahme des Sentiments entspricht auch die

besondere Art des Realismus. Ohnehin ist der Realismus bei Peyron wie auch bei David nicht als realistische Bildrhetorik zu beschreiben, wie man dies immer wieder unter Rückgriff auf einen Text von Roland Barthes versucht. Die Glaubwürdigkeit der Erzählung wird nicht durch die Einführung von Elementen garantiert, die scheinbar nebensächlich sind, funktionslos, da sie die Handlung nicht weiterbringen.⁷³ Vielmehr illustriert das Beiwerk ein Leben, aus dem solche Tugend hervorgeht. Die Genauigkeit der Wiedergabe von Details und Material, Anatomie und Lichteinfall folgt ihrerseits einer moralischen Maxime. Der Maler objektiviert dadurch weniger die Glaubhaftigkeit als die Geltung seiner Darstellung. Dies um so mehr, als sämtliches

Beiwerk dem Dekor der Szene entspricht. Die *virtus romana* äußert sich im kargen Tuffstein der Gebäude ebenso wie im Kostüm oder im Kunsthandwerk. Alles spiegelt die Bescheidenheit und die Strenge der Republik. »Die Anlage dieser Szene ist klug ausgedacht. Das Beiwerk, die Natur der Stoffe, der Charakter der Köpfe und der Architektur: alles erinnert an die Sitten, die Gebräuche und den Geist der alten Römer«, so ein Kritiker des Jahres 1795.⁷⁴ Das private Interieur ähnelt dabei immer mehr einem öffentlichen Raum. In dieser Hinsicht enthalten die realistischen Bildräume des französischen Klassizismus nichts Überflüssiges. Sie sind durchweg von der Tugend der Handelnden geprägt. Die lückenlose Bestimmtheit der Maler im Detail symbolisiert somit die lückenlose Bestimmtheit des Tugendgesetzes, dem die handelnden Bildfiguren unterstehen. Die Abnahme des subjektiven Duktus oder einer emphatisch einführenden Gestaltung der gestischen Sprache der Personen entspricht die zunehmende Objektivität des ethischen Gesetzes. Daher erscheint es konsequent, daß bei Suvée die handelnden Personen mit der Beiläufigkeit der Genremalerei vorgeführt werden. Die Moral, in deren Namen sie handelt, hat Cornelia schließlich bereits verinnerlicht und muß sie der kampanischen Freundin nicht mehr demonstrieren.

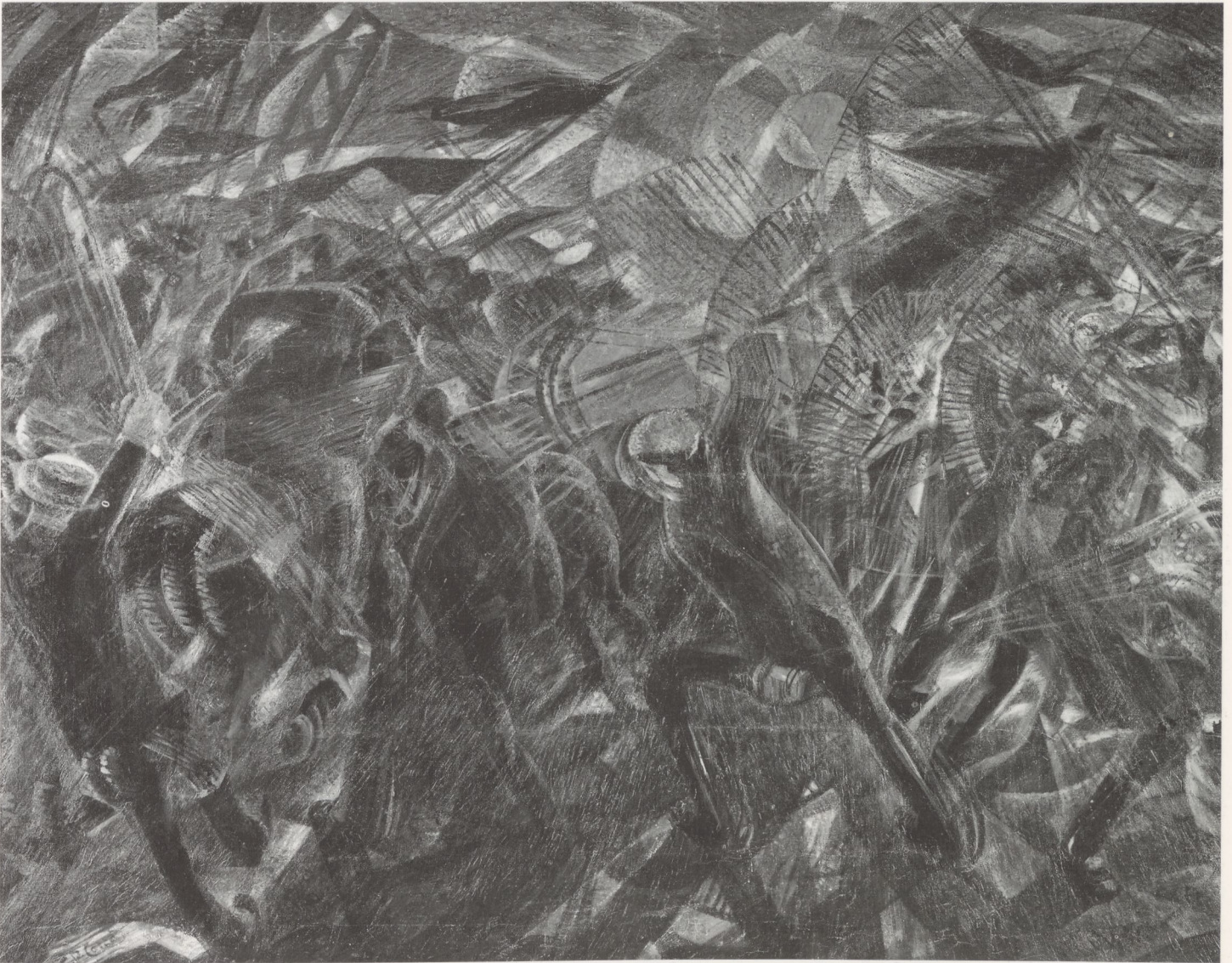
V. Weibliche Heimat und männliche Aggression: Freundschaft und Liebe, Tugend und Genie, Materie und Geist

In dem Maße, in dem die Frau im 19. Jahrhundert auf die Rolle der verständnisvollen Gefährtin des Mannes und der liebenden Mutter fixiert wurde, wurden die Ideen der Heimat, der Nation oder der Klasse in weibliche Allegorien gefaßt. Einer Ikonographie zur Überhöhung der Partnerwahl aus Liebe und der Mutter als Erzieherin ihrer Kinder⁷⁵ entspricht ein allegorischer Kosmos, der von weiblichen Allegorien der Vernunft, der Freiheit, selbst der Religion bevölkert wird. Diese Entwicklung gipfelt in der vielbeschworenen Wendung der Religion ins Weibliche, dem Vorurteil, demzufolge männlichem Unternehmungsgeist eine atheistische Grundhaltung zunächst gemäß sei, aber weiblicher Glauben schließlich auch den Mann erlösen könne.

Liebeswahl sollte nach der romantischen Auffassung die Ehe begründen, nicht elterliches Arrangement gemäß Stand oder Interesse. Entsprechend florierte im späten 18. Jahrhundert eine neue Ikonographie der Liebe als Erfüllung und der emotiven Rolle der Geschlechter in der Liebesbeziehung. Erstaunlich ist nun, daß Motive, die dieser Ikonographie entstammen, zur Allegorisierung der Nation weiterentwickelt wurden.

Einfache Tugendbeispiele aus der klassischen Mythologie unterstreichen den neuen Erwartungshorizont. Eine neue Auffassung von Liebe, besonders von der Möglichkeit, Liebe zu institutionalisieren, deutet sich an. In einer Gesellschaft arrangierter Ehen, die auf eine mögliche Rangerhöhung hin kalkuliert waren, in der aber dennoch die Begegnung der Geschlechter zum allgegenwärtigen Ritual gemacht wurde, war die Liebe notwendig »unmöglich«, die leidende Koketterie das reinste Sentiment.⁷⁶ Das Ideal romantischer Geistesfreundschaft, die Begegnung zweier Menschen, von denen jeder ein Seelenspiegel des Kosmos ist, wurde erst mit der Aufklärung als eine Form der Beziehung angesehen, die durch die Ehe eingelöst werden könnte. Über das auf die Ehe ausgeweitete, ursprünglich protestantische Freundschaftsgebot hinaus erreichte das Ideal der Liebesheirat eine neue Entwicklungsstufe.⁷⁷ Der Übergang von einem Ideal zum anderen ist ikonographisch durchaus faßbar: Schon die Faszination für Vestalinnen hatte etwas mit der Verklärung der reinen Frau im Sinne öffentlicher, nicht mehr religiöser Tugend zu tun.⁷⁸ Der Liebesgott, der noch der Renaissance als eng mit Fortuna verbundene Macht der Unwägbarkeiten des Herzens galt, wird bei Angelika Kauffmann durch tugendhafte Anmut entwaffnet und gebunden (Angelika Kauffmann, *Cupid bound by the graces*, um 1788, Öl auf Papier und mechanische Malerei, Kenwood, London, *The Iveagh Bequest*). Doch ganz läßt sich Amor nicht überlisten – das ist die Botschaft eines späteren Gemäldes Joseph-Marie Viens, in dem der kleine Liebesknabe das wuchtig klassische Ambiente heftig klagender Griechinnen verläßt (Joseph-Marie Vien, *L'Amour fuyant l'esclavage*, 1789, 131 x 161 cm, Toulouse, Musée des Augustins). Der Duc de Brissac hatte dieses Pendant zu einem früheren Gemälde Viens, einer »Verkäuferin von Liebesgöttern« gewünscht. Viens Gemälde spielen sämtlich mit den Motiven einer Heirat zwischen Liebe und Kalkül.⁷⁹

Davids Doppelbildnis des Ehepaars Lavoisier bringt das neue Ideal exemplarisch zum Ausdruck: Es zeigt den berühmten Chemiker zusammen mit seiner Frau Marie-Anne-Pierrette Paulze. In Davids Porträt erscheint sie nicht, wie man oft gesagt hat, als inspirierende Muse – eine solche Deutung beruht auf einer Projektion. Freundschaftlich und ungezwungen hat sie den Arm auf die Schulter des sitzend über seine Arbeit gebeugten Mannes gelegt, der sich im Aufschauen ihres Wohlwollens für seine Arbeit und ihrer Unterstützung gewiß ist. Arbeitsethos und Gemeinsinn demonstrieren die chemischen Apparate auf und unter dem Tisch wie auch die Zeichnungsmappe hinter der Frau. Das Aufblicken des Mannes findet sein Echo in der innigen Zugeneigntheit der Frau; die schwellenden Formen ihres erst am Hals gelö-



20 Carlo Carrà, Das Begräbnis des Anarchisten Galli, 1910-1911, Öl auf Leinwand, 198,7 x 259,1 cm, The Museum of Modern Art, New York

sten Haares und des bauschigen Hauskleides bietet David genüsslich dar. Neben ihr erscheint der Mann mit seiner einfachen, schwarzen Kleidung asketisch: Wie er seiner Sache, so ist sie ihm ergeben. Im gebildeten wie auch emotionalen Verständnis für das Lebensanliegen des Mannes erfüllt sich ihre Rolle.⁸⁰

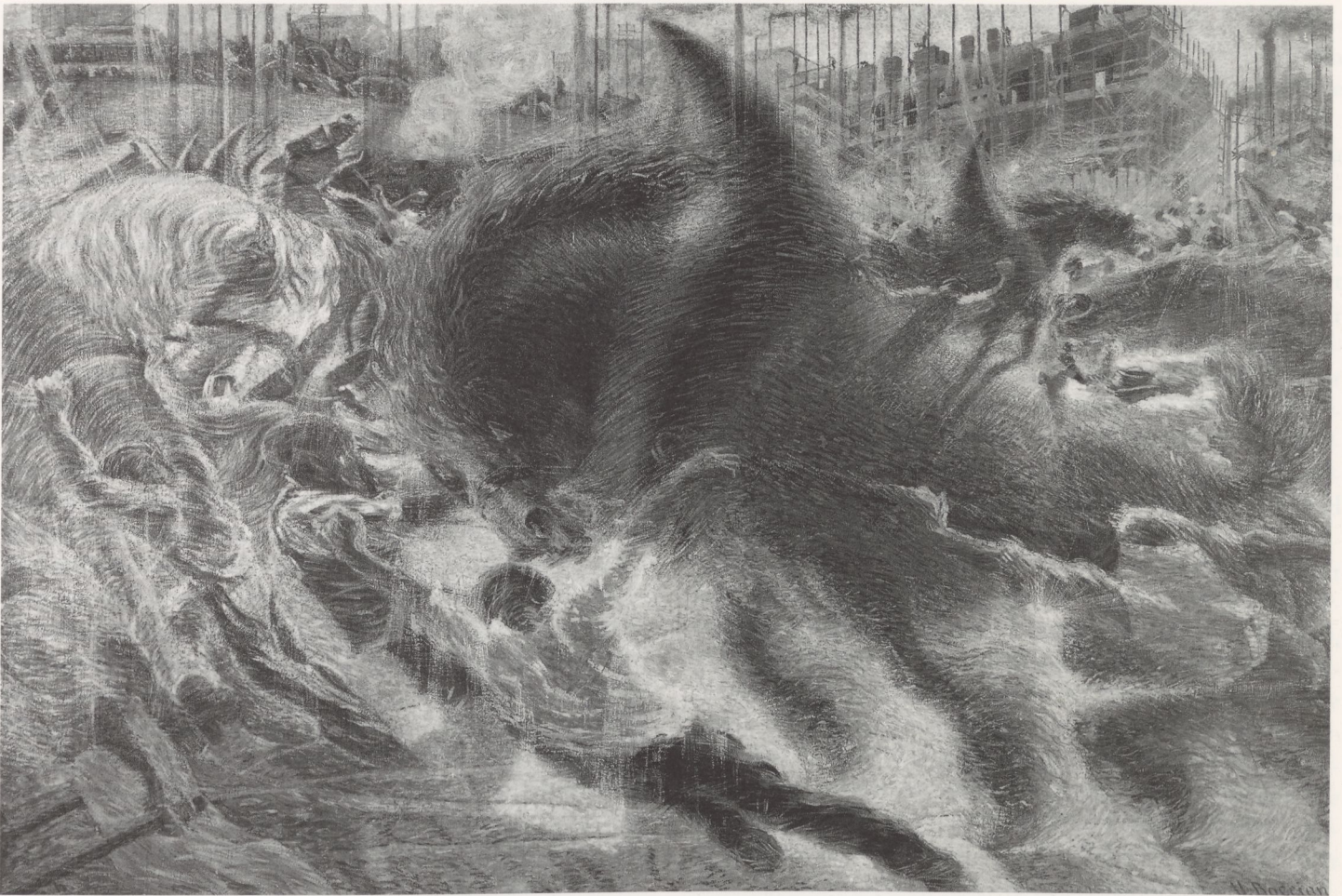
Wenig später stellte die Berühmtheit von Canovas »Amor-und-Psyche«-Gruppe alles bisherige in den Schatten. An diesem Werk arbeitete Canova im Auftrag des englischen Colonels John Campbell seit 1787, lieferte es jedoch niemals aus. Im Jahre 1800 gelangte die Gruppe in den Besitz Joachim Murats. Zwei Jahre später modifizierte Canova die Drapierungen, die unter anderem

von Quatremère de Quincy kritisiert worden waren (Abb. 16). Selbst moderne Interpretationen verfallen in hymnische Liebespoesie, wobei die Distanz zum historischen Werk verblaßt. Obschon auf eine genaue Rezeptionsanalyse nicht zurückgegriffen werden kann, ist doch bekannt, daß es auch negative Reaktionen gab, etwa von Carl Ludwig Fernow, der das Werk als rokokohaft ablehnte. Unter Vorwegnahme einer notwendigen Rezeptionsanalyse sei die These erlaubt, daß die Liebe hier nicht nur anthropologisch, sondern auch gesellschaftlich verortet ist. Eine Zeichnung im Museum von Bassano zeigt die erste Idee Canovas: Bereits hier umfaßt Amor die frontalansichtig gezeigte

Psyche von hinten, die somit nicht nur unverstellt den Blicken des Betrachters dargeboten, sondern in ihrer durch Amor wachgerufenen Weiblichkeit diesem gegenüber auch in den Vordergrund gerückt wird. Der Kuß des adoleszenten Liebesgottes erweckt das Mädchen aus der Ohnmacht – nach Zeitler wird sie sogar vor sicherem Tod bewahrt – und hebt es sozusagen empor. In ihm erfüllt sich die keimende Lebensbestimmung an der Schwelle zum Erwachsensein.⁸¹ Ganz anders wurde die Erzählung des Apuleius etwa von Raffael zum Liebesschicksal verdichtet. Psyche, zu schön, so daß sie den eifersüchtigen Zorn der Venus auf sich zog, kann nur erlöst werden, indem sie ein göttlicher Amor entführt. Göttliche (oder Kurtisanen-)Liebe, nur überirdisch (oder in poetischen Sphären) erfüllbar, war bei Raffael der irdischen entrückt. Bei Canova geht es um die Erweckung der Frau zu sich selbst, während Raffael in der Loggia di Psiche in der Farnesina erzählt hatte, wie die Götter nur durch eine unerhörte Begnadigung den Liebeswunsch der Psyche erfüllten. Canova gestaltete die Apotheose der modernen Liebesheirat. Jean-Guillaume Moitte entwickelt auf der Grundlage des Amor-und-Psyche-Motivs allegorische Figuren, in denen sich das Staatsverständnis des napoleonischen Frankreich ausdrückte. Ein kleines Tonmodell, möglicherweise als Studie für eine im April 1792 in Auftrag gegebene Marmorskulptur »einer jungen Frau, die von der Liebe mitgerissen wird« gedacht, zeigt in erhöhter Sitzposition auf einer Wolke eine erwachsene, weibliche Personifikation der Liebe, die sich innig an einen daneben stehenden, adoleszenten Amorknaben schmiegt. Amor und Psyche werden hier in der Benennung »Liebe und Freundschaft« vorgeführt (Abb. 14). Die Figuren entsprechen in Typus und Habitus den Hauptfiguren auf Moittes zerstörtem Relief aus der Revolutionszeit für den Pariser Pantheonsgiebel: die weibliche, keusche Tugend ein Inbegriff der Hingabe, der männliche, unbedeckte Genius, breitbeinig stehend, zugleich im Aufbruch und aufstrebend, nun über den jugendlichen Typus hinausgewachsen und kaum noch imstande, sich der bekrönenden Personifikation der *patrie* unterzuordnen (Abb. 15). Nach dem Tode Mirabeaus im April 1791 war die Kirche Sainte-Geneviève zum Panthéon National erklärt worden. Der Bauschmuck wurde entfernt und von 1792 bis 1794 unter der Leitung von Quatremère de Quincy durch neue Arbeiten ersetzt. Dieser bereits äußerte sich 1791 zur Figur des Genius: »Sein Habitus, seine Haltung und der ganze Ausdruck der Figur künden von der Kühnheit und jenem Verlangen nach Ruhm, schließlich dem Trachten nach Ehrung, die wie die Nahrung des Genies sind.« Die Anteile des verantwortlichen Direktors bei der Umgestaltung der Kirche und des ausführenden Künstlers an der Ikonographie sind umstritten. Mög-

licherweise fügte Moitte erst nach Ausbruch der Revolutionskriege die Keule als Attribut des Genius hinzu. Ein Jahr später beschreibt Quatremère de Quincy die Gestalt der Tugend: »Die andere Hand der *patrie* hält eine Krone, die ihren Platz auf dem Haupt einer jungen Frau findet. An ihrem bescheidenen Habitus, an ihrer reservierten Haltung erkennt man sie als Tugend.«⁸² Die *patrie* in der Mitte ersetzt hier die weitaus aggressivere Darstellungen der Vernunft, oft zugleich als Freiheit betrachtet, und der Natur, die auf den Revolutionsfesten und auch in der Bildpublizistik der Revolution im Zentrum standen. Auch die aus Amor-und-Psyche-Gruppen abgeleitete Gestalt des geflügelten Genius wiederholt natürlich einen in der Revolutionszeit sowohl in der Hochkunst als auch in der populären und propagandistischen Graphik äußerst verbreiteten Darstellungstyp. Meist gibt der Genius der Freiheit oder der Gleichheit jedoch durch sein jugendliches Alter die Herkunft aus der Amor-und-Psyche-Ikonographie deutlicher zu erkennen.⁸³ Das Bild der Geschlechterrollen in Moittes Pantheonsgiebel spiegelt das Familienideal, das sich nach den gescheiterten Kämpfen der Revolution um weibliche Gleichberechtigung herauskristallisiert hatte.⁸⁴

Moittes *patrie* aus dem Pantheonsgiebel ist im Vergleich zu der revolutionären Allegorie der Freiheit mit der phrygischen Mütze eine konservative Verkörperung der Nation. Erst seit der Juli-Monarchie von 1830 konnte diese Gestalt allmählich zur Symbolfigur nicht der Republik, sondern der französischen Staatsnation mutieren. Voraussetzung dafür war Delacroix' »28. Juli 1830. Die Freiheit führt das Volk«, noch im Sommer des Revolutionsjahrs konzipiert und im April des Folgejahrs, als sich die Juli-Monarchie bereits etabliert hatte, im Salon ausgestellt (Tafel XXIII). Immer wieder hat man bemerkt, daß Delacroix' Bild geprägt sei von der durch Marx so beißend kritisierten Fiktion, die Revolution einige alle Gesellschaftskreise. Diese Auffassung findet sich jedoch noch nicht in der zeitgenössischen Kritik. Die linke der drei über die Barrikade stürmenden Gestalten wurde von den Zeitgenossen nicht als junger Bürger, sondern als Arbeiter aufgefaßt. Die modernere soziale Konnotation des Zylinders hat offenbar zu einer falschen Lesart verleitet. Vielmehr sah man in ihm ebenso einen Angehörigen des *peuple* wie in dem zwei Pistolen schwingenden Straßenjungen zur Linken der *Liberté*. Auch als Studenten oder Bohemien wird man ihn nicht einstufen dürfen. Heinrich Heines berühmter Bericht über den Salon von 1831 zeigt, daß das Ausstellungspublikum sich selbst auf dem Gemälde wiederfand, ja, es wurde sogar bemängelt, daß die während der Revolution so präsenten Schüler der École Polytechnique bei Delacroix fehlten. Selbst die Gestalt der *Liberté* wurde nicht unzweideutig als allegorische Figur auf-



21 Umberto Boccioni, Die Stadt erhebt sich (La città che sale), 1910, Öl auf Leinwand, 199,3 x 301 cm, The Museum of Modern Art, New York

gefaßt. Erst ihre Karriere in der späteren Staatsikonographie macht diese Lesart zwingend. Man sah in ihr nicht die nach antikem Vorbild, aber als Gallierin idealisierte Frauengestalt, sondern betonte ihre niedrige Abkunft und bezeichnete sie als schmutzig. Natürlich mußte sie an ihre Vorbilder aus der revolutionären Ikonographie erinnern, übrigens nicht nur an allegorische Fassungen der Vernunft als höchstem Wesen oder der Freiheit, sondern auch an die Verkörperung der Natur: Der hinter der Menschenrechtserklärung stehende Gedanke des Naturrechts wurde oft durch die mit entblößten Brüsten dargestellte Gestalt der *nature* symbolisiert. Zunächst einmal aber sahen die zeitgenössischen Betrachter in Delacroix' Gestalt ein furioses Flintenweib. Durch die Leichen im Vordergrund, eine Erinnerung vor allem an Géricaults »Floß der Medusa« (Tafel XVII), führt Delacroix den Schrecken der Revolution schonungslos vor Augen. Die Grausamkeiten schrieb man unwillkürlich der Ge-

stalt der *Liberté* zu. Sie wurde damit für manche Konservative zur glaubhaften Verkörperung des gewalttätigen Pöbels, während enttäuschte Republikaner sie ebenfalls, jedoch unter gewandeltem Vorzeichen bewunderten: Sie schien die fortdauernde Revolutionsbereitschaft des Volkes zu verkörpern, von dem man sich die Verwirklichung der durch die Juli-Monarchie verratenen Ideale versprach. Nur die Anhänger des neuen Regimes verabscheuten Delacroix' Allegorie der Revolution des vergangenen Jahres als zu grausam, zu häßlich, zu wenig idealisiert.⁸⁵ Nina Athanassoglou-Kallmyer macht in diesem Buch deutlich, daß Delacroix die Figur schon im Zusammenhang seines Eintretens für den griechischen Freiheitskampf konzipiert hatte. Die Figur war also ursprünglich zugleich Allegorie der liberalen Idee wie der Idee der (griechischen) Nation. Erst nach der Juli-Revolution mutierte sie unter der Last der assoziierten Revolutionsikonographie gemäß ihrer ursprünglichen Bedeutung zurück. So

verwundert es wenig, daß die Figur bald wieder im nationalen Sinne überformt wurde.

Der Bildhauer François Rude, der wie sein Lehrer David während der Restauration ins Exil nach Brüssel ging, jedoch 1827 nach Paris zurückkehrte, hat mit dem Aufbruch der Kriegsfreiwilligen zur Verteidigung der Revolution auf seinem berühmten Relief an Napoleons Arc de Triomphe ein Emblem für alle Volkshere geschaffen. Die Revolution von 1830 machte Napoleons Triumphbogen wieder zu einem Monument *aller* Siege der Nation. Adolphe Thiers, damals Innenminister, der als Journalist und Gründer des »National« ein entscheidender Wegbereiter der Juli-Monarchie gewesen war, hat bei der Vergabe des Auftrags für den plastischen Schmuck an Rude offenbar persönlich mitentschieden. Das Relief des »Aufbruchs der Freiwilligen« stellt die drei anderen – »Rückkehr aus Ägypten«, »Verteidigung des nationalen Territoriums« und »Frieden« – in der populären wie künstlerischen Wirkung in den Schatten, und es markiert bis heute den nationalen Sinngehalt des kolossalen Bauwerks zwischen Champs-Élysées und Boulevard de la Grande Armée. Zentrale Gestalt von Rudes erst 1836 enthülltem Relief ist die Symbolfigur der Marseillaise als kräftige, furchterregende junge Frau mit phrygischer Mütze. Sie wäre ohne Delacroix' Wiederaufnahme und Überhöhung der revolutionären Gestalt der *Liberté* wohl kaum denkbar. Das radikale Pathos verhält sich umgekehrt proportional zur kompromißlerischen Vereinnahmung bonapartistischen Ruhms für das orleanistische *juste milieu*. Im schreien, keineswegs klassisch schönen Gesicht der geflügelten Marseillaise, allegorische Vertreterin zugleich der Nation und der Freiheit, spiegelt sich der Schrecken über die Invasion ebenso wie die kämpferische Entschlossenheit. Halb junge Frau, halb Furie, steht die weibliche Allegorie nun für den Selbstbehauptungswillen der Nation. Ihr Offiziersgestus mit ausgestrecktem Schwert findet sein Echo im Kampfeswillen eines reifen Kriegers, der einen Jüngling mit in den Krieg reißt. Gemäß der Ideologie des Bürgerkönigs erscheint der Impuls, der das Volk von Paris 1789 und 1830 auf die Barrikaden getrieben, es dann in die Revolutionskriege und die Napoleonischen Kriege geführt hat, immer wieder als derselbe: der einer undifferenzierten Nation, die sich über die Parteien und Klassen hinweg in allen ihren »gloires« wiederfindet. Die schreckliche, schreiende Figur machte Bildhauerkollegen wie David d'Angers und Kritik Probleme. Ästhetische Reserviertheit mischte sich mit Angst vor der Botschaft: Der Rückgriff auf die revolutionäre Allegorie erschien nun als allzu bonapartistisch gefärbte Botschaft.⁸⁶

Die Zweite Republik, hervorgegangen aus der Februarrevolution des Jahres 1848, versuchte systematisch, die unterschiedli-

chen Traditionselemente für die Schaffung einer gültigen Allegorie der Republik zu bündeln. Schon im März wurden Wettbewerbe für eine gemalte und eine skulptierte Gestalt der Republik sowie für eine Medaille ausgeschrieben. Anregungen aus dem revolutionären Bildgut wurden verknüpft mit Anspielungen auf Delacroix' »Liberté«, mit Anleihen beim klassischen Motivschatz – besonders die Gestalt der Athene wurde durch Attribute und Habitus evoziert –, schließlich mit Elementen der Ikonographie der Tugenden, etwa der Justitia oder der Caritas. Bezeichnenderweise griff kaum jemand auf Rudes Gestalt der Marseillaise zurück. Insgesamt waren die Entwürfe von einem trockenen, bildungsbürgerlich-didaktischen Geist getragen.⁸⁷ Die aufschlußreichste Ruine der republikanischen Ikonographie des Jahres 1848 jedoch stammt von Thomas Couture, der durch eine monumentale Vergegenwärtigung der »levée en masse« von 1792 die Aufbruchstimmung in der neuen Republik feiern wollte. Das Gemälde sollte durch eine Berufung auf die Revolutionskriege der republikanischen Begeisterung und ihrem unaufhaltenden Siegeszug durch das Jahrhundert huldigen. Beraten durch den Directeur des Beaux-Arts Charles Blanc, Bruder des berühmten Revolutionärs und Historikers der Revolution Louis Blanc, hatte die Regierung der Zweiten Republik unter Louis Napoléon den Auftrag für die riesige Leinwand, die den Sitzungssaal der Nationalversammlung zieren sollte, am 9. und 11. Oktober 1848 erteilt; nach dem Staatsstreich Louis Napoléons am 2. Dezember 1851 wurde der Auftrag zurückgezogen. Aus zahlreichen, von Davids Entwürfen für »Den Triumph des französischen Volks« von 1794 (38,6 x 71,0 cm, Paris, Musée Carnavalet) beeinflussten Studien für eine friesartige Komposition blieb ein Hauptmotiv übrig: Mit schwerer Muskelarbeit wird eine Kanone, die wohl gerade auf den Fahrbock gestemmt worden ist, zum Einspannen geschoben (Abb. 18).⁸⁸ Ein Athlet mit entblößtem Oberkörper greift hart in die Speichen, um das Gefährt in Bewegung zu setzen. Darüber sitzen auf einem Podium Offiziere und schreiben Kriegsfreiwillige in die Listen ein. Über ihnen weht eine Fahne mit der Aufschrift »La patrie est en danger«. Vor der Fahne, ausgehend sozusagen von dem Inskriptionstisch, drängen als einzige allegorische Figuren zwei schwebende Genien, weibliche Gestalten mit entblößten Brüsten, in Richtung des Kampfes – unverkennbar Abkömmlinge sowohl von Delacroix' »Liberté« als auch von Rudes »Marseillaise«. Darunter halten drei Frauen ihre Kinder in die Höhe. Zwei Freiwillige, obwohl sie das Kanonengespann zwischen sich und den Müttern vorbeiziehen lassen, beziehen sich doch auf diese, wenn sie die Hand zum Schwur erheben. Ein romantischer Bewegungsstrom führt nach hinten rechts, skandiert durch die Re-

poussoirfigur eines zu Pferde aufbrechenden Kürassiers, auf dräuende Rauch- und Nebelschwaden zu. Dieser Aufbruch in den Krieg zeigt noch nicht die Fratze des Todes. Natürlich steht hier ein historisches Ereignis für ein anderes: Der Aufbruch vom Sommer 1792 sollte die Stimmung kollektiver Gewaltbereitschaft während der Revolution von 1848 in Erinnerung rufen. Das Ereignis selbst wird zur Allegorie eines anderen. Und dieses andere, die Februarrevolution, wird dabei im Sinne der Republik unter dem Prince-Président als Aufbruch umgedeutet. Coutures eigene Beschreibung des Themas zeugt zudem von seiner Auffassung des Volkes als biologischer Gemeinschaft, deren Schicksal über dem einzelnen steht: »1792 erhob sich die Nation, um ihren Heimatboden zu verteidigen. Priester, Arbeiter, Künstler vereinigten sich, um ihr gefährdetes Vaterland zu schützen. Vaterland? Was ist das Vaterland? Es ist die Frau, das Kind, es sind die Ahnen, alles Schwache, und die, die man liebt. Die Konskribierten schwören, sie zu verteidigen, die Frauen nehmen ihre Kinder und heben sie über die Köpfe; aus der Mitte der Menge erwächst die künftige Generation.«⁸⁹ Diese Rhetorik begleitete auch Hayez' Gemälde »Der Kuß«. Sie steht für Coutures Fortschrittsoptimismus. In der großen, unvollendeten Version hatte Couture auf eine in früheren Entwürfen wesentliche allegorische Figur verzichtet. In einer ersten Fassung ruhte auf dem Fahrbock eine Kiste, wohl mit Munition. Lichtumflutet sitzt darauf die bekränzte Gestalt der Freiheit, zuerst offenbar mit der phrygischen Mütze, dann mit Lorbeer bekränzt. Die sitzende Frau mit entblößtem Oberkörper erinnert in diesen Studien eher an eine Bacchus-Figur bei Veronese als an Delacroix' »Liberté«. Mit der doch offenbar allegorischen Figur war die Revolutionsheldin Théroigne de Méricourt gemeint, die am 10. August 1789 einen royalistischen Journalisten hatte ermorden lassen. Coutures historistisch inspirierter Versuch der Neuschaffung einer allegorischen Figur scheiterte ebenso wie die eklektizistischen Entwürfe, die zum Wettbewerb eingereicht worden waren. In der ersten Fassung weht die Trikolore vor dräuenden Wolken, der Wind schlägt in Richtung des Angriffs. Die Komposition ist reliefartiger als die der großen Leinwand, entwickelt sich noch klar in bildparalleler Richtung, ohne die romantische Richtung des Aufbruchs zu akzentuieren. Eine zweite Studie verzichtete sogar auf die herabschwebenden Furien. Ob Couture die Figur der Freiheit in der großen Fassung eliminierte, weil er später mit einer bonapartistischen Neufassung des Themas doch noch reüssieren wollte, oder ob die Allegorie nationaler Einheit durch die tatsächlichen sozialen Konflikte dementiert wurde, ist umstritten. In jedem Fall ließen die vielen symbolischen Vertretungen – eines Revolutionsereignisses durch ein anderes, einer

allegorischen Figur durch eine historische Heldin, der Auffassung von der plebiszitär konstituierten Staatsnation durch den Aufbruch in den Krieg – das Projekt scheitern. Zudem fehlte dem Gemälde schließlich die allegorische Mitte.

Liberté und *Marianne* sollten ihren revolutionären Ursprung nicht vergessen. Die allegorische Figur der Freiheit, der Republik und der Nation findet im späten 19. Jahrhundert Eingang in das Bildgut der Arbeiterbewegung. Wie bei Delacroix bleibt meist unklar, ob die Figur aus dem Szenario heraus legitimiert wird oder ob sie als allegorische Gestalt dieses überhöht. Aber faßt man sie einmal als Allegorie auf, bleiben die Bezüge allenfalls diffus: Revolziert die Klasse im Namen der Freiheit oder der Nation? Meist ist jede Lesart erlaubt. Frauen mit Kindern gehören in Streikbildern zum Repertoire, durch das der Protest legitimiert wird, auch wenn sie ihre Kinder nicht hochheben oder demonstrativ vorführen. Als Beispiel wählen wir hier ein Streikbild von Jules Adler (Abb. 19). Durch den dargestellten Generalstreik in Le Creuzot war am 31. Mai 1899 die Gründung einer Gewerkschaft der Metallarbeiter des Ortes durchgesetzt worden. Vor Bergwerksgebäuden, hölzernen Hallen und Türmen, stellt Adler eine verhängnisvoll hervorbrechende Menschenmenge dar, deren Abwärtsbewegung von links oben nach vorne rechts hoffnungslose, verzweifelte Gewaltbereitschaft suggeriert. Wie die Gesichter in ihrer stumpf-elementaren Entschlossenheit eher karikiert werden, so wirkt auch die stimmungsvolle Düsternis, unter der diese »Herde«, so Gustave Geffroy, marschiert, wie ein romantisches Klischee. Die soziale Realität der »bas-fonds« wird durch Adler in den Seelenbereich des Düsternen regionalisiert; ebenso unvermeidlich wie das Bewußtsein seine Schattenzonen hat, gibt es auch in der Gesellschaft den unteren Bereich – eine bis heute wirksame Strategie der Verdrängung. Gerade der klischierte Tonfall von Gustave Geffroys Beschreibung trifft das Motiv: »die große Herde der Arbeit ohne Hoffnung. Es ist die zornige Prozession des Hungers, voraus die Frauen, dann die Alten, junge Männer, Kinder, alles, was im Verborgenen leidet, seufzt, wartet, alles was plötzlich ausbricht auf den öffentlichen Platz, fahnschwingend, und Schreie und Lieder in den Raum stößt. Herr Adler hat sie alle gesehen, die Niedergedrückten und Armseligen, die aus ihrer Resignation heraus wie mechanisch revoltieren. Die voranschreitende Frau jedoch drückt mit einem schönen, entschlossenen Gesicht aus, daß ihr das Heute und das Morgen vor Augen stehen.«⁹⁰ Unschwer gibt sie sich als Verwandte von Rudes »Nation« und von Delacroix' »Liberté« zu erkennen. Die fehlende Einheit der Figuren, ihre Pose bemerkt jedoch auch Geffroy, und skeptisch wirft er die Frage auf, ob durch solche Gemälde Wählermassen für die Re-

publik gewonnen würden. Die Klasse erscheint in solchen Bildern vom sozialen Kampf in ähnlicher Weise als unausweichliche Schicksalsgemeinschaft wie die Nation in Coutures »Einschreibung der Kriegsfreiwilligen« – nur unter dem Blickwinkel der Fatalität der anderen. Der (bürgerliche) Betrachter ist nicht betroffen, er wird nur betroffen gemacht. Mit romantischer Emphase wird zugleich die biologische Notwendigkeit des Protestes vorgeführt. Die theoretische Forderung der sozialen Bewegungen, das Proletariat möge im Widerstand gegen die zwei Formen bürgerlicher Gewalt, den Staat und das Eigentum, selbst zur revolutionären Gewalt werden, überhöht solche Darstellungen nicht nur, sie nimmt ihr die konkrete Gestalt: Der Aufstand erscheint nicht nur als fataler Selbstausschlag des Rechts der Person, sondern auch ihrer ursprünglichsten Vitalität.

Gegen Ende des Jahrhunderts wurden das aggressive, kriegsbereite Wesen des Mannes und das fürsorgliche, den emotionalen und gesellschaftlichen Privatbereich bestellende Wesen der Frau für naturhaft erklärt. Sozialdarwinistisch geprägte, zugleich medizinisch-physiologische und philosophisch argumentierende Traktate über die Frau, das Wesen der Intelligenz und die spezifisch weibliche oder männliche Psychologie, einschließlich der jeweils typischen Pathologie, waren von Jules Michelet bis zu Cesare Lombroso unglaublich in Mode. Diese äußerst populäre, heute fast vollständig vergessene Literatur gehört in eine Zeit, die den menschlichen »Psychismus« durch die Ausweitung der Nervenphysiologie und ihrer Methode erklären wollte. Alles wurde gemessen, männliche und weibliche Intelligenz, Rezeptivität, Muskelkraft, Schmerzempfindlichkeit. Das Rollenspiel, das seit dem späten 18. Jahrhundert neu definiert und verfestigt worden war, wurde als natürliche Bestimmung von Mann und Frau, Volk und Rasse festgeschrieben.

Imperialistisch-nationale Kriegsbegeisterung einerseits, revolutionäre andererseits waren mit dem Vordringen sozialdarwinistischer Ideen im 19. Jahrhundert oft in eine allgemeine Kriegsbejahung umgeschlagen. Um die Jahrhundertwende waren Denker wie Georges Sorel der Überzeugung, daß nur im Moment kollektiver, unbedingter Revolte der Mensch den Impuls der Freiheit, die vitale Urkraft, die er von der Evolution erhalten habe, in sich empfinde. Nach Sorels Vorstellung des Syndikalismus ist eine Revolution im Sinne anarchistischer Dezentralisation (kommunistische *communes* vereinigen sich ausschließlich durch freie Assoziation zu höheren Einheiten) durch den Generalstreik zu erkämpfen. Dieses Revolutionsmodell tritt jedoch bei Sorel in den Hintergrund gegenüber einer bedingungslosen Apologie der Gewalt. Rationales Interessenkalkül steht hinten gegenüber dem Streben, sich selbst als Ursache »einer in ihrem

Verlauf unbestimmten Zukunft« zu setzen.⁹¹ Einen historisch gesehen marginalen, künstlerisch wichtigen Höhepunkt erlebte diese Auffassung im Futurismus – eine romantische Überspitzung im Vergleich zur massenhaften Gewaltbereitschaft des Faschismus und zum sozialdarwinistisch begründeten Völkermord der Nazionalsozialisten.

Zunächst sollte Carlo Carrà die Ikonographie politischer Revolte in einer anarchistischen Begräbnisszene aufgreifen, bevor Boccioni den Duktus gewaltsamer Aktion in alltägliche Themen des modernen Großstadtlebens hineinbrachte. Das Bild hatte seinen Ursprung in einer Begebenheit, an der Carrà selbst im Jahre 1904 teilnahm. Der Begräbniszug eines beim Generalstreik in der Mailänder via Carlo Farini getöteten Anarchisten geriet, da die genehmigte Route verlassen wurde, zur politischen Demonstration, die, wie eine Vorzeichnung Carràs deutlicher zeigt, von Lanzenreitern auseinandergetrieben wurde (Abb. 20). Der frenetische Rhythmus der Glieder und der Schatten unter elektrischem Licht, skandiert von den fächerartigen Verlaufspuren der Lanzen und Stöcke, läßt zusammen mit dem schwülroten Licht die Stimmung äußerster Aggressionsgeladenheit entstehen. Der Betrachter wird zum mitagierenden Teil der Masse, der das Bild in seiner Perspektive ebensowenig abschließen kann, wie der Künstler es vollenden konnte. Diese gestische Malerei mußte ein Prozeß von Neufassungen und Übermalungen bleiben – anders als Carràs kubische Farbklänge der späteren futuristischen Zeit. Carrà beschrieb noch 1942 das dargestellte Ereignis von »inaudita violenza« in seinen Lebenserinnerungen. Durch Zufall habe er sich im Zentrum des Zusammenpralls wiedergefunden, und dies habe im technischen Manifest der futuristischen Malerei zu dem Satz inspiriert: »Noi metteremo lo spettatore al centro del quadro.«⁹²

Zu Anfang unseres Jahrhunderts zeigte Umberto Boccioni selbst den Ausbau einer industriellen Großstadt im ähnlichen Sinne als emphatischen Kampf, als gewaltsame Bändigung der Naturgewalten, vergegenwärtigt in zwei sich aufbäumenden Arbeitspferden (Abb. 21). Selbst das industrielle Leben wird nun mit dem Pathos von Krieg und Revolte vorgetragen. Wie Coutures muskulöser Kriegsfreiwilliger in die Speichen der Kanone greift, so ziehen die Bauarbeiter den Wagen, und über der Baugrube tost die Menge, die sich ähnlich einer anrückenden Armee im Bewegungsstrom mit zwei Straßenbahnen vorankämpft. Und wie die Schicksalsgemeinschaft der Nation sich in ihren Rechten über die Wünsche und Ängste des einzelnen erhebt, so scheint sich der Mechanismus der großstädtisch-industriellen Gesellschaft nun über den einzelnen zu erheben. Ihre von einem kollektiven, biologischen Willen gelenkte Kraft rea-

lisiert sich in einem Rhythmus und einem Impuls, der alle durchdringt und zugleich allen überhoben ist. Diese Vision von der Souveränität der Masse trieb Jules Romains in seinen »unanimistischen« Gedichten zur Wahnvorstellung, er selbst sei nur ein Blutkörperchen im übergeordneten Organismus der Straße, dann der Stadt. Der Fortschritt erscheint bei Boccioni als triumphales Ergebnis von Gewalt; vitale Emphase bringt das Leben in grundsätzlicher Kampfbereitschaft immer neu aus sich selbst hervor. Das Jahrhundert des Krieges hatte das Leben selbst kriegerisch werden lassen.⁹³

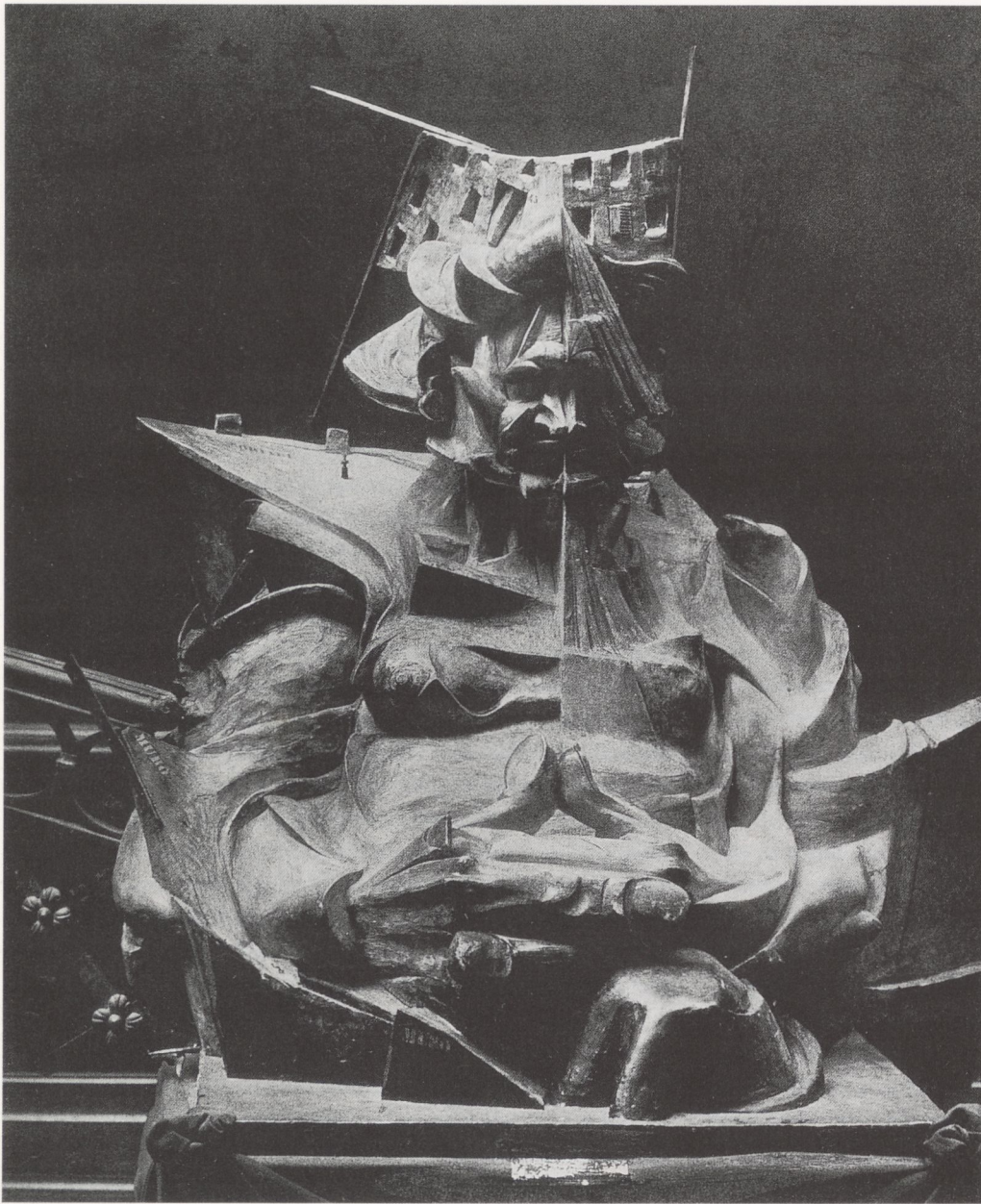
Wenn Aggressivität, Gewaltbereitschaft und Freiheitsdrang durch Boccioni schließlich zu einer einzigen symbolischen Figur verdichtet wurden, so stand er damit noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Das Voranschreiten wird zum Vorwärtstürmen, und die Dynamik der Muskeln wird in immer neuen Fassungen zu einer paranoiden Ikone der Männlichkeit verdichtet. Es ging ihm nicht nur um die Darstellung von Bewegung, auch um mehr als die Symbolisierung des Fortschritts durch das Vorwärtstürmen. Der Impuls der Freiheit treibt sich in aggressivster Kraftgeladenheit aus sich selbst hervor. Der Mann verwandelt sich in sein kulturelles Prinzip und hyperkompensiert alles, was dem Rollenbild entgegensteht. Gleichzeitig arbeitete Boccioni an einer Serie von Darstellungen seiner Mutter, die er unter Titeln wie »volumi orizzontali«, »maternità« oder »materia« in Gemälden und Skulpturen festhielt. Den futuristischen Darstellungen gingen naturalistische Gemälde voraus, in denen er die Mutter, etwa am Fenster eines Neubaus im modernen, industriell-großstädtischen Mailand sitzend, bei einer Näharbeit zeigt, wobei sie sich einer modernen Nähmaschine bedient. Man hat in diesen Bildern eine private Obsession sehen wollen. Dagegen sprechen die Zeitereignisse und die Ambitionen des Künstlers innerhalb der futuristischen Bewegung. Im Herbst des Jahres 1911 waren die Futuristen nach Paris gereist, um sich mit dem Kubismus zu konfrontieren. Die Radikalität der neuen Formensprache hatte ihnen klargemacht, daß sie noch kaum imstande waren, sich in die Avantgarde der künstlerischen Bewegung einzureihen. Frenetisch arbeiteten sie nun daran, sich das neue bildnerische Repertoire anzueignen und Bildikonen im Sinne des futuristischen Dynamismus zu schaffen. Und doch widmete Boccioni im Jahre 1912 fast die Hälfte seiner malerischen und plastischen Werke den Darstellungen der Mutter. Diese Arbeiten sah er offensichtlich ebenso als programmatisch futuristische Schöpfungen wie die immer wieder neuen Fassungen des Muskelprotzes, ob in der Skulptur oder in der Malerei. Mehr noch: Vermutlich waren die Darstellungen der Mutter und die Figuren des Voranstürmenden sogar Pendants. Vor dem Hintergrund

der Bergsonschen Lehre, die in Italien sogleich mit Sorels Gewalttheorie vermengt wurde, machte er den Mann zum Prinzip des Genies, zum Fortschrittsgaranten, der im Impuls der Freiheit, spürbar im Augenblick der Intuition, immer wieder neuen Lebenselan – und damit die Evolution – vorantreibt, sich nur in atemloser Zeitlichkeit realisiert. Dabei knüpfte er an die Ikonographie der Revolutionszeit an: an die Gestalt des jugendlichen, geflügelten Genius, in Italien nicht nur durch die Erinnerung an Canova sehr präsent (Abb. 23). Das Prinzip des Innehaltens, in dem sich räumliches Auseinander erst konfiguriert, der Intelligenz, die nach dem Gesetz von Ursache und Wirkung die Lebensverhältnisse bestellt, war für Bergson nicht diejenige geistige Kraft, in der das Leben sich selbst erfassen kann. Die Intelligenz galt ihm lediglich als Überlebensmittel, mit dem sich das Leben folgerichtig niemals in seinem bewegten Wesen erfahren kann, sondern nur die Materie. Boccioni verweiblichte dieses Prinzip, wobei er offenbar an Allegorien der Natur anknüpfte. Die Titel von Boccionis Bildern seiner Mutter verdeutlichen, daß er tatsächlich die Bergsonsche Intelligenz zum weiblichen Prinzip allegorisierte.⁹⁴ Allegorisch werden die Figuren der Mutter und der egomanisch-anonyme Muskelmann gerade dadurch, daß sie in der Werkgenese und in der Künstlerbiographie als Pendants dastehen. Sie werden zu ruinösen Monumenten einer hyperbolischen Übererfüllung der traditionellen Geschlechterrollen. Verzweifelt scheinen sich die Gestalten so sehr mit den Rollenimperativen zu identifizieren, daß sie diese nicht mehr erleben, sondern sie ihrerseits als Naturgebote erlassen. In einer doppelten Entkleidung der Figuren – mit ihren Kleidern verlieren sie ihre persönliche Individualität – führt sich diese Allegorie der Geschlechter ad absurdum.

VI: Die Exekution als Kollaps der Werte

Francisco de Goya hielt in seinen Gemälden »2. Mai 1808« und »3. Mai 1808« (Tafel XII und XIII) einen Madrider Volksaufstand fest, der am Anfang des spanischen Guerillakrieges gegen die französische Fremdherrschaft stand. Im ersten Gemälde sehen wir das zornige Volk von Madrid, wie es französische Kavalleristen von ihren Pferden herunterholt und erdolcht. Das zweite führt die französischen Soldaten bei einer Massenerschießung nach dem Aufstand der Madrider vor. Die Opfer blicken mit entschlossener Entschlossenheit in die Gewehrmündungen.

Goya malte ein Ereignis, das keineswegs auf geklärten Verhältnissen beruhte. Klar ist lediglich, daß es am 2. Mai des Jahres 1808 in Madrid für Stunden zu einem blutigen Volksaufstand ge-



22 Umberto Boccioni, Kopf + Haus + Licht (Testa + casa + luce), 1912, Gips, zerstört, zuletzt: Galerie la Boétie, Paris, Sommer 1913

gen die französischen Besatzungstruppen unter dem Befehl Joachim Murats kam. Napoleon hatte die spanische Königsfamilie nach Bayonne gerufen, und es hielten sich –wahrscheinlich zutreffende – Gerüchte, er wolle den König wie den Thronfolger zur Abdankung zugunsten seines Bruders Joseph Bonaparte zwingen. Die Aufständischen versammelten sich daraufhin vor dem Königspalast, um zu verhindern, daß die letzten noch anwe-

senden Angehörigen des bourbonischen Königshauses ebenfalls aus Madrid abgezogen würden. Der Palast wurde gestürmt, und die französischen Soldaten, die ihn wieder in Besitz nehmen wollten, wurden mit den Waffen, die man gerade hatte, getötet. In Goyas Gemälde werden Kavalleriesoldaten, vor allem Mamelucken im Dienste der Franzosen, von nur mit Dolchen bewaffneten Spaniern angegriffen. Für einige Stunden verloren die Besatzungstruppen die Kontrolle über die Stadt, und die französischen Soldaten wurden auf offener Straße niedergemacht. Doch zog Joachim Murat schnell Verstärkung in die Stadt, und in wenigen Stunden hatte er die Situation wieder im Griff. Am nächsten Tag wurden die Aufständischen in Massenerschießungen hingerichtet. Goya malte den entscheidenden Moment des Volksaufstands vor dem Königspalast und die Erschießung der Aufständischen am nächsten Tag. Seine Gemälde feiern die Wiedereinsetzung des legitimen bourbonischen Thronfolgers Ferdinand VII. Vordergründig lautet die Botschaft der Gemälde also: Das Volk hat sich für seine Dynastie erhoben, und dafür mit seinem Blute bezahlt. Die restaurierte Dynastie ist durch die Opferbereitschaft des Volkes legitimiert.

Nach einer solchen Lesart stehen die Ereignisse Anfang Mai 1808 am Beginn der Guerilla auf der iberischen Halbinsel, die sich gegen die Franzosenherrschaft gerichtet, zu einem unvergleichlich grausamen Krieg geführt, schließlich Wellingtons Siege ermöglicht und wesentlich zum Niedergang der napoleonischen Herrschaft über Europa beigetragen hatte. Doch wird eine solche Lesart weder dem spanischen Aufstand des Jahres 1808 noch Goyas Gemälden gerecht.

Die Revolten nicht nur in Madrid, sondern auch in anderen Städten des Landes richteten sich nicht nur gegen die Franzosen, sondern auch gegen den seit 1788 herrschenden, legitimen König Karl IV. Bekannt war die bedeutende Rolle der Königin Maria Luisa, auf deren Betreiben ein erst 25-jähriger Emporkömmling, Manuel de Godoy, im Jahre 1792 zum Premierminister ernannt worden war. Von 1793 an hatte sich Spanien in die Revolutionskriege hineinziehen lassen, mußte aber 1795 unter erniedrigenden Umständen um Frieden bitten. Seither zwang Napoleon das Land immer wieder zu Kriegstributen und auch zu militärischer Unterstützung. Godoy versuchte eine rigide Reformpolitik zur Modernisierung der absolutistischen Monarchie, durch die er sowohl die traditionellen Schichten des mächtigen Landadels als auch die Kirche gegen sich aufbrachte. Seine Versuche, die staatlichen Finanzen zu sanieren, mußten nach der Kontinental Sperre und der Niederlage der spanischen Marine vor Trafalgar scheitern. Der seit Beginn des Jahrhunderts einsetzende rapide wirtschaftliche Niedergang machte ihn zur Negativfigur der Dynastie. Die unverhohlene Favorisierung Godoys durch die dominante Königin und ihren schwachen Gemahl wurde oft in drastischen Karikaturen geißelt. Für Konservative wie auch für verarmte Bauern wurde der Thronfolger Ferdinand nun zum Hoffnungsträger. Überzeugt, seine Eltern wollten Godoy an seiner statt auf den Thron bringen, denunzierte Ferdinand bei Napoleon Godoys Tendenzen zur Illoyalität gegenüber den Franzosen, in der Hoffnung, durch deren Hilfe als König eingesetzt zu werden. Tatsächlich hatten Murats Truppen seit dem Herbst 1807 in Katalonien, in



23 Umberto Boccioni, Muskeln in schneller Bewegung (Muscoli in velocità), 1913, Gips, zerstört, zuletzt: Galerie la Boétie, Paris, Sommer 1913

Aragon und Navarra Fuß gefaßt, und Napoleon schien entschlossen, Spanien stärker zu kontrollieren. In der »Escorial-Affäre« hatte Godoy die geheimen Verhandlungen aufgedeckt und Ferdinand sogar verdächtigt, er wolle seine Eltern ermorden lassen. Der hofnahen Elite erschien Ferdinand daraufhin als die bessere Lösung: Nur seine Einsetzung schien einen Krieg mit Frankreich noch verhindern zu können. Am 17. März 1807

brachte Ferdinand die königliche Garde in Aranjuez zur Revolte; am 24. März zog er als Ferdinand VII. in Madrid ein. Napoleon beorderte daraufhin die ganze Königsfamilie nach Bayonne und zwang Vater wie Sohn zur Abdankung. Die Bereitschaft zum Aufstand war durch den verbreiteten Haß gegen Godoy weit hin groß. Als der Thronfolger als populärer Hoffnungsträger destituiert werden sollte, entlud sich die Gewaltbereitschaft des Volkes.⁹⁵

In dem durch Goyas Radierungen »desastres de la guerra« – veröffentlicht erst 1863 – in seiner Schrecklichkeit verewigten Guerillakrieg lautete der Schlachtruf zwar »für Dynastie und Kirche«. Doch ist das Bild eines Volkskriegs für die Dynastie brüchig. Vor allem war der Aufstand des Jahres 1808 in dem erst zu geringeren Teilen von den Franzosen besetzten Land durchaus nicht obrigkeitlich, sondern revolutionär ausgerichtet. Liberale und reaktionäre Stoßrichtungen mischten sich in die teils ziellose Revolte. Unter dem Einsatz für den Thronfolger fanden die Gefühle der verarmten Landbevölkerung mit den Interessen des alten Adels und der Kirche zusammen. Die späteren Guerillakriege behielten den Charakter einer von Banden getragenen Revolte. Die Partisanengruppen agierten in ihren Heimatregionen und waren dort verwurzelt. Teilweise bestanden sie aus Deserteuren, die sich den regulären Truppen auch wegen des Einsatzes fernab der Heimat und wegen der schlechteren Versorgung entzogen hatten. Obschon die Guerilla sehr dazu beitrug, die französischen Truppen zu zermürben – sie senkte die Moral der mehr und mehr verrohenden Truppen und trieb vor allem die Kosten des Krieges in die Höhe –, war sie doch keineswegs kriegsentscheidend. Erst der gescheiterte Rußlandfeldzug Napoleons schwächte Frankreich so sehr, daß die Kosten des Einsatzes in Spanien nicht mehr getragen werden konnten und man den von Portugal aus eindringenden Truppen unter dem Kommando Arthur Wellesleys, des späteren Duke of Wellington, nachgeben mußte.

Ferdinand VII. kehrte am 28. März 1814 feierlich nach Madrid zurück. Schon am 24. Februar hatte sich Goya erboten, die Ereignisse vom Mai 1808 in Gemälden zu verewigen. Das exilierte Parlament, das in Cadiz unter dem Schutz der Engländer getagt hatte, hatte bereits im Jahre 1810 den 2. Mai zum Nationalfeiertag erklärt. In Madrid jedoch wurde dieser Tag erst im Jahre 1814 begangen. Wahrscheinlich entstanden Goyas Gemälde für eine entsprechende Feierlichkeit, möglicherweise auch für einen Triumphbogen zu Ehren Ferdinands VII., von dem man damals noch eine liberale Monarchie erwartete – vielleicht nicht ganz im Sinne der Verfassung, die das Parlament in Cadiz im Jahre 1812 erlassen hatte, aber doch nicht offen reaktionär. Der Monarch

machte sich jedoch die immer noch populäre, zugleich antiliberale und klerikale Stimmung zunutze und betrieb eine scharf restaurative Politik. In einem am 12. Mai 1814 publizierten Dekret bedrohte er die Verteidigung der Verfassung von Cadiz mit der Todesstrafe. Am 13. Mai hielt Ferdinand, von der Menge frenetisch begrüßt, Einzug in Madrid. Als Goya die beiden Gemälde schuf, mag er die reaktionäre Wendung des Königs befürchtet haben, konnte sie jedoch nicht vorhersehen.⁹⁶ Möglicherweise verband er mit seinen Bildern einen zivilisatorischen, ja sogar konstitutionellen Appell.

Die neuere Kunstgeschichte interpretiert Goyas Gemälde fast durchgehend im entgegengesetzten Sinn einer Deutung, bei der die Opferbereitschaft des Volkes zugunsten des legitimen Herrschers Ferdinand VII. im Vordergrund steht. Sie sieht die Bilder vor allem als Stellungnahmen gegen die Sinnlosigkeit des Krieges und als Anklagen gegen das Morden im Zuge militärischer Aggression. Meist identifizieren sich die modernen Autoren dabei mit Goya, der sich auf die Seite der Unterdrückten und der Sterbenden schlage. Tatsächlich hat sich Goya für beide Szenen auf populäre Druckgraphik gestützt und auf eine im Jahre 1814 in anderen Gemälden durchaus geläufige Idealisierung der Aufständischen im Sinne des klassischen Repertoires verzichtet. Seine Gemälde blieben denn auch zunächst nahezu unbeachtet; sie paßten auch in der Folgezeit nicht zur politischen Selbstdarstellung der reaktionären Monarchie.

Neuere Deutungen des Bildes zum 2. Mai sehen Goyas Episode in Kontrast zur Tradition der Schlachtenmalerei, die nicht nur Helden kannte, sondern das Panorama des Geschehens zudem so ausbreitet, daß die Protagonisten und die Zielrichtung des Gefechts dargeboten werden. Goya jedoch stellt den Betrachter mitten in ein Scharmützel, bei dem das Volk die gefürchteten Mamelucken todesmutig vom Pferd herunter erdolcht. Aus der Menschenmenge des wütenden Volkes, die wie eine Mauer das Ereignis hinterfängt, wagen sich junge Männer zum Töten hervor, und die Mamelucken, kaum noch zur Gegenwehr fähig, fliehen in Panik. Aus nahezu nächtlichem Dunkel flackert nervöses Licht auf, um sich im Motiv des weißen Pferdes zu konzentrieren, das unter dem kopfüberfallenden Mamelucken mit roter Hose davonsprengt.

Die Erschießungsszene des 3. Mai konfrontiert den Betrachter mit dem Augenblick des Todes. Vor dem Abfeuern der Gewehrsalve liegt nur noch der hier gezeigte Augenblick. Das Ausschreiten der von hinten gesehenen Soldaten mit durchgedrückten Knien verdeutlicht zugleich mit der maschinenhaften Gewalt die Eile der Exekution. Der Betrachter findet seinen Ort sozusagen im Rücken des Exekutionskommandos, als jemand, der das Un-

faßliche zumindest zulassen muß. Unter den Opfern hat die Mittelfigur die Hände zu einem todbereiten Bekenner schrei erhoben; ihre christusgleiche Haltung und die Wundmale in den Händen beziehen sich auf eine populäre Stilisierung der Aufständischen zu Märtyrern der Religion gegen die atheistischen Franzosen. Eines der Opfer scheint ein franziskanischer Mönch zu sein. Der vorderste in der Reihe der Hinzurichtenden hält sich in blinder Verzweiflung die Hände vors Gesicht. In der Gruppe der zu Exekutierenden weicht die Gebrochenheit jedoch dem Bekenntnis zum Tode. In den meisten neueren Deutungen gerät das Bild durch das Motiv der Mittelfigur zur säkularisierten Passion. Das anonyme Opfer tritt an die Stelle Christi. Bei den Toten der unmittelbar vorangegangenen Erschießung bearbeitete Goya das Malmaterial wie ein Prospektmaler gerade soweit, wie es die Darstellung der Szene erforderte: Das Gesicht des Vornübergefallenen wird durch die blutigen Pinselstriche ebenso zerschmettert wie durch die Gewehr kugeln. Die Schonungslosigkeit, mit der Goya die Vernichtung in der Sprache eines gestisch betroffenen Duktus vorführt, scheint die Überhöhung durch das Christumotiv wieder rückgängig zu machen.⁹⁷ Wenn diese Toten irgendwo ihren Sinn finden, dann nur bei Gott – aber bei ihrem Gott, an den der Betrachter schon kaum noch glaubt –, nicht im Namen der Nation, nicht im Namen der Monarchie und auch nicht im Namen des Gottesgnadentums.

Diese geläufige Deutung soll hier durch einen Aspekt relativiert werden, der zwar in den meisten Beschreibungen der Gemälde zum Tragen kommt, kaum aber in den Interpretationen, die darauf aufbauen. Eine allzu projizierende Vereinnahmung Goyas kann dadurch in Frage gestellt werden. Auffällig ist vor allem, daß in beiden Gemälden kaum eine wirkliche Identifikationsfigur für den bürgerlichen Betrachter zu finden ist. Die Aufständischen werden in beiden Gemälden durchweg nahezu karikiert. Gedrungene Gestalten, kleinwüchsig und mit runden Gesichtern, werfen sich auf die Mamelucken, ebenfalls karikierte, kriegsgewohnte Soldaten. Der Mamelucke im Bildmittelfeld, der sich mit gezücktem Dolch auf seinem Pferd umwendet, während ihn ein stubsnäsiger Rohling von hinten schon an der Schärpe gepackt hat, fand, überrascht von dem Angriff, wohl keine Zeit mehr, seinen Säbel zu ergreifen. Sein Gesicht ähnelt im Schnitt, in der Haartracht und im Ausdruck – Schrecken und Aggression zugleich – dem des Machos, der auf den vom Pferd fallenden Kamaraden des Mamelucken einsticht. Beide sind mit einer dunklen Jacke bekleidet, und der ausgestreckte Arm mit dem Dolch des einen scheint die Aktion des anderen zu repetieren. In der Haltung entsprechen die in gegensätzlicher Richtung um eine Mittelachse verkürzten Figuren einander, beide sind

einander zugewandt, bekämpfen einander aber doch nicht. Die kaum verborgene Symmetrie dieser Gegner, besonders ihrer Gesichter, unterstreicht der französische Kürassier rechts im Hintergrund, vielleicht die einzige Figur des Gemäldes, mit der sich ein Betrachter aus den Bildungsschichten identifizieren konnte. Unter dem glänzenden Helm sehen wir nur die feingeschnittene Nase, das Kinn und den Bart sowie ein Glanzlicht, das den hellen Teint der durchaus zarten Wange kenntlich macht. Der glühende, schwarzgekleidete Macho mit gezücktem Dolch eignet sich wohl ebensowenig als Identifikationsfigur wie der gebückte, der den prächtigen Araberschimmel des Mamelucken erdolcht. In dem Gemälde zum 2. Mai steht der Mob auf: Das Bild hält einen Moment kollektiver Gewalt fest, in dem das Volk, betrogen durch Napoleon, gegen muslimische Reiter, gemietete Soldaten der Franzosen, losbricht.

Auch in dem Erschießungsbild sind die Opfer dieser Massensexekution durchweg karikiert: Die Mittelfigur mit den ausgebreiteten Armen erinnert an hetzerische Darstellungen von Zigeunern oder Mulatten, und auch die anderen Todbereiten grimassieren nicht nur vor Furcht und Entschlossenheit. Ohne Zweifel gehören sie unteren, ungebildeten Gesellschaftsschichten an. Natürlich nobilitieren sie sich durch ihren Mut und die stolze Opferbereitschaft über alle Maßen, was Goya nicht daran hindert, ihren niedrigen Status nahezu durch Rassenmerkmale zu unterstreichen. Von den Soldaten im Exekutionskommando sehen wir die Gesichter nicht, man wird jedoch nicht sagen können, daß in der Wiedergabe ihrer Statur karikierende Züge zum Tragen kommen – wohl aber ein abstrahierender Rhythmus paralleler Bewegung. Goya akzentuiert hier eine Sehweise, die sich im populären Bildgut, wie es von den durch die Engländer bereits befreiten Gebieten aus verbreitet wurde, in dieser Deutlichkeit keineswegs durchgehend findet. Eine graphische Darstellung des 2. Mai zeigt die Aufständischen als todesmutige Bürgerliche, bewaffnet zum Teil mit Gewehren, allerdings begleitet von tollkühnen Frauen und Männern niederer Schichten (Abb. 24). In einer weiteren Darstellung der Erschießung jedoch werden die Opfer zu Gestalten von kleiner Statur, ja zu kindhaft unschuldigen, armen Teufeln.

Goya stellt die Aufständischen also keineswegs so dar, daß ein bürgerlicher Betrachter sich mit ihnen identifizieren könnte. Dies war offensichtlich der Grund dafür, daß seine Gemälde zunächst nahezu unbeachtet blieben. Offenbar distanzierte sich Goya durchaus auch von den Aufständischen, und zwar nicht nur aus der Perspektive des höfisch zivilisierten Betrachters, zu dessen Verhaltensrepertoire solche Gewaltausbrüche nicht gehören. Die offenkundige soziale Distanzierung macht die Hem-

mung des Hinschauens erst thematisch faßbar. Sie inszeniert die Unfähigkeit, sich abzuwenden, ebenso wie die Unlust, hinzuschauen. Die französischen Soldaten, blicklos für den Betrachter wie für ihre Opfer, was durch die von den großen Helmen wirkungsvoll unterstrichene Neigung der Köpfe betont wird, eignen sich kaum für Schuldzuweisungen. In die französische Kriegsmaschinerie, die doch im Namen der Zivilisation, des *Code Napoléon*, losgezogen war, sind sie nur eingebunden. Goya zeigt, daß sie ihre Handlungssouveränität an den Kriegsherrn abgetreten und als verantwortlich oder auch nur empfindend Handelnde dadurch abgedankt haben. Erst Picasso wird in Anlehnung an Goya aus dem Exekutionskommando eine insgesamt schuldige Kriegsmaschine machen. Mehr als die Opfer eignen sich bei Goya die Soldaten als Identifikationsfiguren, nicht nur durch ihre Position gleichsam vor der Blickrichtung, nicht nur dadurch, daß aufgrund ihres Mangels an individueller Identität beliebige Persönlichkeitsmerkmale in sie hineinprojiziert werden können. Oft wurde betont, daß die künstlerische wie menschliche Erfahrung der »desastres« in dieses Bild Eingang gefunden hat. Doch offenbar klingt unterschwellig auch ein hinreißendes Porträt eines französischen Soldaten, das des Ferdinand Guillemardet nach.⁹⁸ Die beiden Gemälde zeugen bei aller sichtlichen Betroffenheit des Malers auch von der Einsicht, daß Elend, Rückständigkeit und unzeitgemäßer Despotismus zu einer Verrohung führen, die sich dann in den unglaublichen Grausamkeiten des Guerillakrieges Bahn gebrochen hat. Die Gemälde sind ein Appell, Grausamkeit und Mord aus der Wirklichkeit zu verbannen – durch Zivilisation, möglicherweise durch eine liberale Monarchie, die das zutiefst gespaltene Land wieder hätte einen können, um ihm Anschluß an den bürgerlichen Fortschritt Europas zu verschaffen. Diese Sinnschicht fehlt auch in neueren Interpretationen keineswegs, in sie mischen sich ebenso wie in die über die Grausamkeit nur entsetzte Betrachtungsweise Projektionen: Man geht sogar soweit, nicht nur den religiös motivierten, dynastischen Nationalismus, wie ihn Goya zeigt, sondern Nationalismus überhaupt als ein Identitätsmodell der Unterschichten zu qualifizieren und diese Einsicht Goya diffus zu unterstellen.⁹⁹ Nur die rigorose Historisierung der Gestalt Goyas, zu der vor allem die Forschungen von Janis Tomlinson beigetragen haben, ist geeignet, auch auf die Frage nach seiner evidenten Modernität differenziertere Antworten zu geben, als dies bei einer emphatischen Identifizierung mit dem Künstler möglich ist.

Manche neuere Deutungen sind diffus von einer heute sehr wirksamen Ideologie zur Unterdrückung von Gewalt und Krieg gefärbt, zu deren Verteidigung man sich gern auf Norbert Elias beruft. Aus dieser Perspektive erscheint es als natürlich, daß

in den fortgeschrittenen Industrienationen die Fähigkeit zur Gewaltbeherrschung und -vermeidung höher ist als in weniger entwickelten Staaten. Krieg wird mit abnehmendem gesellschaftlichem Entwicklungsgrad zunehmend als unvermeidlich betrachtet. Diesem Vorurteil zufolge werden die Bürger kriegsführender Nationen oft als unzivilisiert dargestellt. Unterschlagen wird dabei, daß außereuropäischen und minoritären Kulturen die Chancen zum Interessenausgleich vielfach beschnitten werden, ihre »Unterentwicklung« insofern kein eigengesetzlich-naturhafter, sondern ein durch die Interessen der »entwickelten« Staaten und Gruppen miterzeugter Zustand ist.

Edouard Manets Bild der Exekution Kaiser Maximilians von Mexiko (Tafel LIV und LV) belegt, daß eine derartige Perspektive der Distanzierung von der zugleich auch ganz nahe gebrachten Gewalt nicht unvermeidlich ist. Er nahm die Emphase zurück, so daß sich nicht eine emotionale Wertung des Ereignisses in seinem Duktus zeigt, sondern eine beiläufige Interessiertheit, so, als sei hier nicht ein historisch-politischer Skandal dargestellt, sondern eine Begebenheit aus der alltäglichen Lebenswelt. Als historisches wird das Ereignis dadurch latent entwertet, und auch die ohne Emphase teilnehmende alltägliche Sensibilität vermag das Ereignis nicht wirklich zu fassen.

Manet malte eine grausame Exekution, an der kein entfesselter Mob beteiligt war. An ihre historische Sinnhaftigkeit glaubten wenigstens die Betroffenen, Täter wie Opfer, während den Dynastien Europas die mit der Erschießung gescheiterte Politik als verfehlt, das Opfer Maximilians als sinnlos erscheinen mußte. Und er malte sie weder unter der Perspektive ihrer Sinnlosigkeit noch unter der der Sinnhaftigkeit. Goya zeigt den Wagemut purer Revolte, die ausbrechende Vitalität des Volkes, die durch das Militär zerquetscht wird; Manet zeigt die Politik, die sich aus der Politik zurückzieht. Sein entpolitisiertes Bild des politischen Ereignisses erfüllt scheinbar die Forderung des Second Empire, die Erschießung Maximilians ungedeutet zu lassen, und legt sie dadurch bloß. Die verordnete Distanz von der Begebenheit durchbrach Manet, indem er sich dem Ereignis überhaupt widmete. In der Malerei führt er sie jedoch sozusagen durch Übererfüllung ad absurdum.¹⁰⁰

Die vier Versionen von der Erschießung des mexikanischen Kaisers Maximilian stehen unter den großen Figurenkompositionen Manets isoliert da. Ganz selten hielt der Künstler eine Begebenheit fest, die er nicht selbst gesehen hatte, niemals aber in einem derart anspruchsvollen Gemälde. Er bedurfte des realen Motivs nicht nur zur dauernden Inspiration des Auges, sondern auch deswegen, weil er die Begegnung, meist der Blicke, zum eigentlichen Hauptanliegen seiner Malerei machte. Stets ist sein



Con 24 Planchas

DIÁ DOS DE MAYO DE 1808. EN MADRID.

Pelean los patriotas con los franceses en la puerta del sol.

Acuden los franceses en este sitio por los patriotas, se traza entre estos y aquellos una sangrienta refriega, en que el valor y la indignacion de los unos suple a la tactiva y disciplina de los otros. No obstante reforzados los primeros con numerosos cuerpos de infanteria y caballeria que acuden de todos puntos y con algunas piezas de artilleria, tiene el pueblo que ceder a la superioridad, despues de haber causado gran destrozo en el enemigo. Los franceses para satisfacer su cobarde venganza, asesinan un numero considerable de personas de todas clases y estados, que con el fin de huir del tumulto, se habian refugiado al templo del Buen-suceso, cuyo sagrado recinto queda profanado con la inocente sangre de aquellos martires de la libertad española.

B. N. M.
estampas
n.º 1

24 Tomás López Enguñados, Pelean los patriotas con los franceses en la puerta de Sol (Die Patrioten kämpfen bei der Puerta del Sol gegen die Franzosen), um 1813, Kupferstich aus der Folge »A la nación española. Día dos de Mayo de 1808 en Madrid«, 41,5 x 33,0 cm, Biblioteca Nacional, Madrid

Duktus auch ein symbolisches Abtasten oder gar eine Berührung; er macht Art und Intensität der Aufmerksamkeit so genau nachvollziehbar, daß man dem Künstler darin auch unbewußt folgt. Die Bewegungen des Pinsels zeichnen ohne jede Emphase nur die Intensität und das Interesse der Beobachtung auf, die in ihrem zeitlichen Verlauf, sogar in ihrem Ineinander, symbolisch auf dem Bild nachvollzogen werden können. Jede Abkehr von einem desinteressierten Beteiligtsein, jedes allzu laute Gefühl,

jede auch nur unterschwellige Verarbeitung des Gezeigten im Sinne einer Deutung würde die lediglich dokumentierte Subjektivität, die den gezeigten Augenblick der Begegnung begleitet, übertönen.

Vor diesem Hintergrund hat Manets Entscheidung, sich mit der Exekution Kaiser Maximilians von Mexiko einem ihm nur vom Hörensagen, das heißt durch die Medien bekannten Ereignis zu widmen, besonderes Gewicht. Doch zeigt sich in den

Bildern keine gänzliche Abkehr von dem Grundanliegen einer Darstellung von scheinbar sich selbst beobachtender Subjektivität. Auch wenn man die teils ruinösen ersten Fassungen außer acht läßt, und nur die endgültige Version (Tafel LIV) betrachtet, die Manet gern im Salon des Jahres 1868 ausgestellt hätte, so fällt die eigenwillige Zerrissenheit von Objektivität und Subjektivität auf. Vehement variierte Manet den Duktus, ja, die ganze bildnerische Sprache in den unterschiedlichen Versionen, aber auch in ein und demselben Bild. Sein Pinsel folgt mit zahlreichen *Pentimenti* den ihrer Tätigkeit ohne jede Distanz ergebenden Soldaten. Der groß geschwungene Duktus scheint in den etwas weniger als lebensgroßen Figuren die körperliche Emphase nachzuvollziehen. Dann wieder zermalte Manet das Gesicht des Hingerichteten, schilderte das Scheitern der Einfühlung. Die Feinheit des Gesichts des nachladenden Soldaten, die minutiöse, farbverliebte Beobachtung der Gewehrschlösser kontrastiert vehement mit dem leeren, grauen Hintergrund, einer undifferenzierten Projektionsfläche, und dem anscheinend vom Ereignis ausgeschlossenen einfachen Volk, das mit unbeeindruckter Neugier über die Mauer blickt.

In den früheren Versionen arbeitete Manet stilistisch klišierte Sprachen des sentimentalischen Ausdrucks an dem Ereignis ab. Man hat den Fortgang von Manets Arbeit mit den jeweils in der Presse erscheinenden Berichten, mit den naiven Bilderbögen aus *Epinal* und den Porträtphotographien der Erschossenen in Verbindung gebracht. Informationen zu zwei Photographien des Erschießungspelotons, die der in Mexiko ansässige François Aubert verbreitet hatte, veranlaßten Manet zur Modifikation seiner Komposition: Der befehlshabende Offizier wurde eingeführt, bevor er aus der Mannheimer Version wieder verschwand, und der jugendliche Korporal, dessen mit dem Ereignis merkwürdig kontrastierende Schönheit auch den Kritikern schon aufgefallen war, wird zur Hauptfigur. Diesen Soldaten, der dem vor allem in den Bauch getroffenen Kaiser den Gnadenschuß geben soll, zeigt Manet ganz unbeeindruckt von der Exekution beim Durchladen des Gewehrs. Die Verbreitung der Photographien des Pelotons und zweier weiterer Photographien der durchlöchernten Weste und des Gehrocks des Kaisers wurde in Frankreich verboten. Gerade weil sie verboten, aber doch bekannt waren, übten diese Photographien eine heute kaum mehr vorstellbare Wirkung auf die öffentliche Phantasie aus. Sie machten ein Ereignis faßbar, das Frankreich gegen Ende Juni 1867 zuerst als dementiertes Gerücht erreicht hatte, dann bestätigt wurde. Erst nach mehreren Wochen lagen detailliertere Berichte vor. Das Regime suchte sich von vornherein gegen die naheliegende Schuldzuweisung zu verwahren, auch mit Mitteln der Zensur,

die Anfang 1868 unter anderem die Ausstellung von Manets Werk und dessen lithographische Verbreitung verbot. Die Nachricht konnte nicht unterdrückt werden, da jedoch die historische Schlußfolgerung auf der Hand lag, wurde praktisch jede Wertung, jede politische Deutung unterbunden. Das erfolglos verdrängte Ereignis wurde in seiner Faktizität selbst zur Anklage, ja, zur Abrechnung mit Napoleon III.

Manet war persönlich in seiner Rolle als oppositioneller Künstler den Begebenheiten von Anfang an sehr nahe: Er hatte beschlossen, parallel zur Weltausstellung des Sommers 1867 eine privat organisierte Schau zu zeigen. Gerade in die Eröffnung der Weltausstellung am 29. Juni platzten die ersten Gerüchte über das Desaster. Die Veranstaltung, eigentlich eine Huldigung an den fortschrittlichen Geist Frankreichs unter dem *Second Empire*, erschien dadurch in einem fragwürdigen Licht. Trotz des Mißerfolgs seiner eigenen Ausstellung plante Manet, die Erschießung in einem für den nächsten Salon bestimmten Gemälde festzuhalten. Frankreich hatte durchaus nicht im Alleingang eine liberalkonservative Tendenz in Mexiko durch die Unterstützung der Thronkandidatur des nach dem Fall der Lombardei im Jahre 1859 sozusagen beschäftigungslosen Monarchen gefördert. Dahinter stand ursprünglich das lang gehegte Anliegen auch Großbritanniens, eine weitere Ausdehnung der Vereinigten Staaten von Amerika und ihres Einflusses nach Süden zu verhindern. Vor seinem Aufstieg in das Präsidentenamt, dann zum Kaiser, hatte Louis Napoléon selbst zeitweilig nach dem mexikanischen Thron gestrebt, dem er durch den Bau eines Kanals durch die Landenge Glanz verleihen wollte. Später verließ er sich zu sehr darauf, daß die USA wegen des Bürgerkriegs an der Unterstützung der liberalen Aufständischen um Benito Juárez gehindert sein würden. In Paris kritisierte man zunächst, daß Maximilian sich allzusehr durch autoritäre Maßnahmen durchgesetzt hätte, statt auf eine plebiszitäre Stimmung zu seinen Gunsten zu warten. Dann unterstützte man den habsburgischen Kaiser immer halbherziger. Nachdem Österreich 1866 in *Sadowa* der preussischen Armee unterlegen war, erschien auch die seit dem Frieden von *Villafranca* gesuchte Annäherung an die Doppelmonarchie nicht mehr sehr vielversprechend. Frankreich zog schließlich seine Truppen zurück; der auf sich selbst gestellte Maximilian ergriff in einer Mischung aus stolzer Treue und Naivität nicht die Möglichkeit zur Abdankung. Seine Erschießung erschien seit dem Sommer 1867 zunehmend als Wendepunkt der anfangs erfolgreichen Außenpolitik des *Second Empire*.

In einer ersten Fassung des Ereignisses werden die Soldaten fast lebensgroß in der wilden Tracht der *Guerilleros* mit *Sombros* vorgeführt (Tafel LIV). Die drei Opfer schließt der Künstler

entgegen den historischen Tatsachen zur Freundesgruppe zusammen. Die Generäle Miguel Miramón und Tomás Mejía rücken, schon teils zusammengesunken, hinter den Kaiser. Mit ihm verschwinden sie düster hinter dem Pulverdampf. An dieser Gruppenbildung, die den christusgleichen Helden in die Mitte einer opferbereiten Freundesgruppe stellt, sollte Manet bis zuletzt festhalten. Die vehemente, gestische Malerei übersetzt Daumiers Strich mit der Lithographenkreide beinahe ins Lebensgroße. Mit düsterer Vehemenz rückt der Betrachter auf die Seite der Täter: Manet malte das Opfer fast hinweg, so, wie es die Kugeln auslöschten. Daß diese Skizze lebensgroß ist, ihr offenbar auch kaum Zeichnungen vorausgegangen waren, unterstreicht die

Bedeutung der körperlichen Emphase im Duktus. Durch das bewußte Nicht-Erfassen der Gestalten jedoch legte Manet das semantische Skelett selbst dieses vehementesten Einfühlungsidioms frei – die Sprache versagt am Sentiment. Man hat die Bedeutung der nacheinander erscheinenden Nachrichten und Darstellungen für Manets Bildfindung vielleicht überschätzt. Ohne Zweifel veränderte er die Tracht der Hingerichteten, die Uniformen der Soldaten und die Figuren des Korporals und des Offiziers besonders aufgrund der Aubertschen Photographien. Auch nehmen die Züge der Hingerichteten, so summarisch sie auch sein mögen, porträthafte Züge an. Möglicherweise wurde auch die nicht authentische hohe Wand hinter den Opfern einer Presse-Illustration entnommen (Execution of Maximilian, Mejía, and Miramón, »Harper's Weekly«, 10. August 1867). Vor allem aber testete Manet in den unvollendeten Werken stilistische Möglichkeiten, Idiome von unterschiedlicher emotionaler Beteiligung und Beobachtungsnähe, um solch ein Ereignis überhaupt festhalten zu können.

Den fast romantischen Ausdruck gestisch-körperlichen Nachempfindens der Aktion, kennzeichnend für die Bostoner Variante, gab Manet in der gescheiterten, zerschnittenen Londoner



25 Juan Carrafo, Horrible sacrificio de inocentes víctimas con que la alevosa ferocidad francesa, empeñada en sofocar el heroísmo de los Madrileños, inmortalizó las glorias de España en el Prado de Madrid en el día 2 de Mayo de 1868 (Grauenvolle Abschachtung unschuldiger Opfer, durch die am 2. Mai 1868 im Prado in Madrid die heimtückische Grausamkeit Frankreichs, in ihrem erbitterten Bestreben, das Heldentum der Madrilenen zu unterdrücken, dem glorreichen Ruhm Spaniens zur Unsterblichkeit verhalf, 1813, Kupferstich nach Zacarías González Velázquez, 28,6 x 20,2 cm, Biblioteca Nacional, Madrid)

Version auf (Edouard Manet: Die Exekution des Kaisers Maximilian, 1867/68, vier Fragmente, 35 x 26 cm, 89 x 30 cm, 190 x 160 cm, 99 x 59 cm, London, National Gallery). Die Soldaten versenken sich nun naiv in ihr Tun; der starke Helldunkelkontrast ihrer imaginierten, französisch-mexikanischen Mischuniformen aus grauer Kleidung und weißen Gürteln wie auch Gamaschen übertönt die gesichtslose Körperlichkeit. Die Absorbiertheit in das Geschehen, dessen Bedeutung die ausführenden Soldaten nicht erreicht, wird überhöht durch das schöne Gesicht des Korporals, dessen Besorgtheit beim Durchladen der Büchse in eigenwilligem Gegensatz zur Vernichtungsabsicht steht.

In der Mannheimer Version (Tafel LV) heben sich die Gesichter der Exekutierten von den subtil und doch kontrastreich durchgestalteten Zügen des Korporals ab. Die kontrastarme, helle Faktur gibt ihre Züge erst auf den zweiten Blick zu erkennen, obwohl sie mit wenigen, dünnen, nur scheinbar flüchtigen Strichen sehr genau gezeichnet wurden: Mejía, im Gesichtsschnitt durchaus an Goyas Aufständische erinnernd, ist ganz

mutiges Aufbäumen gegen den Tod, aber voller entsetzter Spannung. Die anderen beiden sind in einer Art nicht verzerrender, nur verkürzender Karikatur wiedergegeben wie in einer emotionslosen Porträtphotographie. Die Gesichter wurden zwar nicht durchgearbeitet, aber doch charakterisiert: Fast ironisch mutet die feine Ausziselierung der ornamenthaften Nase des Kaisers an. Die Deutlichkeit hat hier nicht der Pulverdampf geschluckt – obwohl man die Kontrastarmut der Darstellung instinktiv diesem zuschreibt –, sondern die Geschichte, die Emotion und Sinn dieser Gesichter schon wieder verblassen läßt. Nach der kleinen Fassung aus Kopenhagen und der Lithographie befremdet vor allem das Gesicht des Kaisers – eine liebevolle Korrektur der ansonsten zur Schau gestellten Distanziertheit. Die fein geschnittene Nase ähnelt der einer eleganten Dame, Madame Guillemet, die Manet zehn Jahre später zusammen mit ihrem Mann Jules in dem Bild der Berliner Nationalgalerie festhielt (Edouard Manet: *Dans la serre*, 1879, 115 x 150 cm). Die nahezu subversive Verwandtschaft des kaum erkennbaren Gesichts Maximilians mit dem der selbstbewußten Frau zeugt von einer verhohlenen Sympathie, ja sogar von der Identifikation des Künstlers mit dem verleugneten Märtyrer des Second Empire. Maximilian hatte alle Angebote zur Flucht ausgeschlagen. Mit seinem vermeidbaren Tod stand er nicht nur für seine historisch-politische Vision ein, sondern für eine bestimmte, veraltete Form der Sinngebung von Geschichte.

In keiner Variante kann man dem Ereignis selbst begegnen – am wenigsten in der endgültigen Mannheimer Version. Das Tunder im Atelier skizzierten Soldaten ist nachvollziehbar. Ihre in den Rückstoß der abgefeuerten Salve verkrampften Rücken, die lächerlich auseinandergespreizten Füße lassen sie als stupide Exekutoren eines unbegreiflichen Ereignisses erscheinen. Das sporadisch neugierige Volk von genrehaftem Lokalkolorit straft die Illusion Lügen, hier übe das empörte Volk Rache. Die nur scheinbar zermalten Gesichter stellen nicht nur den historischen Sinn des Opfers in Frage, sondern auch den existentiellen des Todes. Das Ereignis erscheint aus drei Gründen eigentlich unfaßbar: Weil die durch die Medien vermittelten Bilder und Vorstellungen die visuelle Phantasie nicht zur Formung eines authentischen Bildes anregen, weil die allseits konsternierte Suche nach geschichtlicher Wertung nicht überzeugen kann, ja sogar in ihrem Anliegen als sinnlos erscheint, somit die Helden des Ereignisses unter der Hand entwertet und damit tendenziell anonymisiert werden, schließlich, weil die Unfaßbarkeit des Todes erst durch die Entblößung von allen visuellen Sinngebungsversuchen pur dasteht. Unfaßbar ist der Tod wohlgemerkt nicht nur, weil er nicht mehr als Heldenopfer, als Erreichen einer moralischen Be-

stimmung erscheint, auch nicht nur durch seine Säkularisierung: Manet läßt die Opfer sich hinter den Gewehrsalven auflösen – was jede Vorstellung von einem gloriosen Transitus der Seele unterminiert. Nein, die Unmöglichkeiten, das Bildgeschehen einzulösen, liegen auf einer vitaleren Ebene. Wie der Moment der Begegnung mit der Bardame in den *Folies-Bergères* sich nicht im momentanen Interesse oder im kommunikativen Zweck des Sich-Anschauens erfüllt, so ist auch das verwirrend Vollendet-Unvollendete der Erschießungsbilder nicht mit dem Nachweis zu fassen, daß gewohnte Sinnstrukturen nicht wiederzufinden sind. Die Blickbegegnung mit der lebenden Frau vermittelt eine Konfrontation mit dem vitalen Impuls des anderen, seinem Recht, nicht Objekt zu sein. Die fast ausgebliebene Darstellung des Gesichts der Erschossenen, die mit liebevollem Duktus ganz kontrastlos korrigiert wurde – nicht nachträglich, aber doch in einer eigenwilligen Umkehr des dominanten Gefühls, zeugt vom Schauern davor, den Moment des Todes, das Verlöschen des Gesichts, in seiner banalen Endzeitlichkeit überhaupt nachzuvollziehen. Manet zeigt, daß ein wirklicher Nachvollzug den Lebenswillen des Betrachters mitbetreffen würde. Kaum merkbar, sozusagen insgeheim, gibt er seine Sympathie mit dem scheinbar sinnlos gefallenen Helden zu erkennen und lenkt die Aufmerksamkeit dann deutlich auf den noch unbeteiligten Korporal. Die schauernde Lust am Tod anderswo und von anderen, die Neugier auf die verbotenen Photographien, werden nur teilweise nachvollzogen, dann aber durch die Kontrastierung mit unbeteiligten Schauen entlarvt. Von schauernder, uneingestandener Schaulust darf sich der Betrachter auf eine Figur wie den Korporal oder auf Details wie das Gewehrschloß zurückziehen, die ihm aus dem Leben hier und jetzt vertraut sind. Dieses erscheint im Ergebnis nicht vermittelbar mit dem geschauten Sterben.

Insofern hat Manet mit der »Exekution Kaiser Maximilians von Mexiko« nicht nur gegen die überkommenen Vorstellungen von Heldentum und historischem Sinn angemalt, sondern auch gegen die moderne Lust der öffentlichen Phantasie am »Unvorstellbaren«. Manet versuchte, das Ereignis hinter der Flut von Bildern und Berichten zu fassen. Er malte an den Kanälen vorbei, durch die das vorgeprägte Bild vom Ereignis ins öffentliche Bewußtsein eingeht, und legte das subtile Zusammenspiel von Verdrängung und faszinierter Neugierde zugleich frei. So rückte auch jeder Versuch, seine Bilder wegzudrängen, diese nur stärker ins Zentrum. Letztlich inszeniert sein Gemälde ein Hinschauen, das gerade durch die Notwendigkeit der Verdrängung an sein Motiv gebunden wird.

Zwei Photographien einer Erschießung – der Erschießungspeloton und die nachfolgende Erteilung des Gnadenschusses

durch einen Offizier – mögen als Beispiel dienen für die heutige »Vision« eines konkreten Krieges (Tafel LXIII). Die beiden Photographien erschienen am 28. März 1991 in »Paris Match«. Die Herausgeber erklärten in einem Begleittext, sie seien schon seit dem 30. November 1990 in ihrem Besitz. Zunächst hätten sie angenommen, hier würde die Erschießung kuwaitischer Widerstandskämpfer durch die Iraker gezeigt. Am 1. Dezember hätten sie jedoch erfahren, daß es sich bei den Opfern der Exekution um irakische Soldaten gehandelt habe, die in Kuwait City geplündert hätten und von ihrer eigenen Armee mit dem Tode bestraft worden seien.¹⁰¹ Man habe daraufhin beschlossen, die Fotos nicht in einer Dezember-Nummer von »Paris Match« zu zeigen, um die Bereitschaft Frankreichs zum Eingreifen gegen die Iraker nicht zu untergraben. »Wir waren verpflichtet«, so die Herausgeber, »auf die Veröffentlichung zu verzichten, um nicht zur Imagepflege Saddam Husseins beizutragen.«

Im Namen welcher Verantwortung vertagten die Herausgeber von »Paris Match« die Veröffentlichung dieser Erschießungsszene bis auf die Zeit nach der Vertreibung der Iraker aus Kuwait? Was rechtfertigt diese Selbstzensur? Fühlte sich die Presse hier wie selbstverständlich dazu berufen, die Kriegsbereitschaft einer Nation zu fördern? Es war die Zeit, als die Vergleiche Saddam Husseins mit Hitler modisch waren. Rachegeleüste wurden weltweit durch eine Story über kuwaitische Babys geschürt, die angeblich von irakischen Soldaten aus Brutkästen in Krankenhäusern herausgezerrt worden seien. Die Brutkästen wären in den Irak abtransportiert worden. Später hat sich herausgestellt, daß die Story durch die Organisation »Citizens for a Free Kuwait« (CFK) mit Unterstützung der regierungsnahen Washingtoner Werbeagentur »Hill and Knowlton« (H & K) in Umlauf gebracht worden war. Aufgrund schlechter Recherche wurde sie vielfach übernommen, teilweise – zum späteren Bedauern der Organisation – auch von »Amnesty International«. Berichte über irakische Greuel waren eher geeignet, die Kriegsbereitschaft der reichen Länder aufzupeitschen, als Informationen über ein undemokratisches Wüstenscheitern, das ein Massenhier von Gastarbeitern unterhält. Die Herausgeber von »Paris Match« meinten, es nicht verantworten zu können, der emotionalisierten Leserschaft Fotos zu zeigen, auf denen sich die Iraker als brutal disziplinierte, drakonische Strafen verhängende Besatzungsmacht präsentierten.

Zugleich hatten sie den offenbar nicht ganz unbegründeten Eindruck, die Fotos seien ihnen von den Irakern zugespielt worden. Was aber bezweckten die Iraker damit? Wollten sie das Image einer blutrünstigen, fanatischen Diktatur durch das nur wenig bessere eines eisernen Law-and-order-Agressors korrigie-

ren? Wollten sie den Schock über die Fotos vom Tod benutzen, um die Schockwellen der Greuelpropaganda gegen Saddam Hussein zu stören? In jedem Fall zeugt der Umgang mit den Bildern hier von einem Kalkül, das die Wirkung des Mediums vorwegnimmt und damit zunichte macht. Selbst wenn die sechs vermeintlichen Plünderer mit verbundenen Augen um der Fotos willen hätten sterben müssen, wenn die Exekution nur für die Kamera veranstaltet worden wäre, hätte ihr Tod nicht die erwünschte Wirkung gehabt. In diesem Fall wäre das geschichtliche Ereignis für die Berichterstattung und deren Wirkung auf das politische Bewußtsein der Massen produziert worden. Diejenigen, die die Fotos »schossen«, zielten von vornherein auf ihre Wirkung in der Bildvorstellung der Öffentlichkeit ab. Doch diese, wenn auch wirre Propaganda-Absicht meinten die Herausgeber von »Paris Match« abwehren zu müssen: nicht etwa im Namen ihrer Informationspflicht, sondern offenbar, weil sie sich einer entgegengesetzten Propaganda moralisch verpflichtet fühlten. Das reale Element im Foto hat sich aufgelöst. Das Foto ist zum Traumgebilde geworden, das um seinen Platz in der Phantasie der Massen ringt, um seine Rolle im Bildbewußtsein der Öffentlichkeit von zeitgenössischer Realität. Die Macht dieser Bilder wurde im ideologischen Konflikt zunächst abgewehrt. Warum aber wurden die Fotos am 28. März 1991, also nach der sogenannten Befreiung Kuwaits, veröffentlicht? Einen Rest skandalöser Betroffenheit schienen sie noch wachzurufen und der Auflage der Zeitschrift dadurch dienen zu können – selbst wenn sie zum Zeitpunkt des Erscheinens nicht mehr aktuell waren. Die Macht der Bilder setzte sich schließlich doch durch, allein aufgrund der von den Bildern ausgehenden widersinnigen Faszination des Todes.

Im Golfkrieg war das Publikum längst in die Rolle des Akteurs, des »Alliierten« geschlüpft. Auf geographischen Karten, bei deren eingängiger Gestaltung Zeitschriften und Fernsehsender sich Konkurrenz machten, hatte es die Operation »Wüstenturm« generalstabsmäßig verfolgen können. Die kleinen Symbole für Kampfhubschrauber, Bomber und Raketen wurden durch Archivaufnahmen militärischer Werbung über die Wirkung dieser Waffen plausibel gemacht. Der Zielflug hochgenauer Waffen wurde aus der Perspektive des Zielgerätes nachvollzogen. Kaum jemandem war klar, daß nur sieben Prozent der über Kuwait und dem Irak niedergegangenen Bomben laser- oder radargelenkt waren, die restlichen 93 Prozent waren konventionelle Bomben, von denen viele aus B-52-Bombern der Vietnam-Ära abgeworfen wurden. Natürlich trafen viele davon in dicht bevölkerten Städten daneben. Ein ausgeklügeltes, im Falkland-Krieg, dann bei der Invasion von Grenada und bei der

Aktion gegen General Noriega erprobtes System der Pressezensur hatte diese Kriegsberichterstattung aus der Perspektive der Akteure ermöglicht. Die Presse hielt nicht einmal an der Fiktion fest, als unbeteiligte, objektive Instanz den Krieg auf die Bühne der Öffentlichkeit zu bringen. Der Krieg war von vornherein als Presse-Ereignis geplant worden. Satellitenbilder, die es nahelegten, die Truppenstärke der Iraker in Kuwait weit niedriger einzuschätzen als dies vom Pentagon verbreitet wurde, gelangten im Dezember 1990 nur sporadisch und schlecht kommentiert in amerikanische Illustrierte. Die Berichterstattung war als »second front« des Krieges manipuliert worden: Die Nachrichtenagenturen und Fernsehanstalten haben sich die Zensur gefallen lassen und sind untereinander in Konkurrenz um die wenigen Kanäle getreten, die einen zensierten Zugang zu dem Ereignis ermöglichten. Die Aufdeckung dieser in der Geschichte der westlichen Demokratien gigantischsten, raffiniertesten Zensur, der gewaltigsten Untergrabung der Pressefreiheit, der strategisch geplanten Unterminierung der öffentlichen Meinung, wurde ihrerseits keineswegs zum Medienereignis. Der Blick zurück war eine Affäre weniger Journalisten. Nachdem die Reagan-Administration abgewählt war, und beim UNO-Einsatz in Somalia die Fernsehkameras schon am Strand warteten, bevor die Truppen landeten, war die Manipulation der Berichterstattung über den Golfkrieg nur noch ein Thema für Intellektuelle, ihr Interesse nur noch geschichtlich. Das Bild des Ölkriegs als technisiertem, hygienisch-zivilisiertem Krieg hat sich weitgehend erhalten.

Die Pressezensur hat mit großem Erfolg die Ausgrenzung des Todes aus dem Krieg betrieben und den Betrachter in die Perspektive des Täters hinter den »chirurgisch« genauen Waffen gedrängt. Die Illusion des zivilisierten Krieges treibt die Ausgrenzung der Gewalt aus der dennoch gewalttätigen Zivilisation auf die Spitze. Die Gewalt der zivilisierten Nationalstaaten, seit dem Kalten Krieg einseitig identifiziert mit dem »Westen«, richtet sich aus der Zivilisationsperspektive gesellschaftlich sozusagen nach unten, wo der eigentliche Ursprung der Gewalt ausgemacht wird. Ziel ist die Abschaffung der Gewalt bei gleichzeitiger Durchsetzung der Interessen der Nation, dann des Teils der Welt, der sich als zivilisiert betrachtet. Wenn der Krieg auf die weniger zivilisierten Teile der (sozialen) Weltkarte als natürlich eingetragen wird, so ist seine Eindämmung nur noch durch das Weitertreiben einer zur Norm erhobenen liberalen Weltzivilisation zu erreichen. Die geschichtliche Entwicklung erschiene dann als Teleologie der Zivilisation. Nicht nur in der Rolle der UNO nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Machtblocks zeigt sich die Wirksamkeit dieser Sichtweise. Sie steckte auch schon hinter aufklärerischen Visionen vom Weltbürgertum

und vom ewigen Frieden. Heute erklärt man die Teleologie des Zivilisationsprozesses im Prinzip für beendet. Die angeblich erreichte Vollendung des liberalen Zivilisationsmodells, das grundsätzlich nicht mehr perfektionierbar sei, hat Francis Fukuyama unter heftigem Applaus als Ende der Geschichte präsentiert.¹⁰²

VII. Kritik der Zivilisationsideologie

Wie die Kriegsmalerei des 19. Jahrhunderts, so hat auch die Bildberichterstattung über den Golfkrieg den Betrachter zum Täter gemacht. Nur agierte er nun nicht mehr im Namen der Nation, sondern einer privilegierten Welt, die sich als zivilisiert begreift. Die Presseberichterstattung über einen Krieg, der vorgeblich im Namen der Zivilisation geführt wurde, stilisierte den Gegner, in diesem Falle Sadam Hussein, zum Barbaren. Ähnlich mutierten in der Berichterstattung über den Jugoslawien-Konflikt, anfänglich ein serbokroatischer Bürgerkrieg, die Serben zur Barbaren-Nation, während man sich mit den Bosniern im Namen multikultureller Werte identifizierte. Und in ganz analoger Weise distanziert sich der moderne Betrachter von der künstlerischen Heroisierung revolutionärer Gewalt und zwischenstaatlicher Kriege im 19. Jahrhundert, obwohl er doch in seiner geschichtlichen Existenz selbst durch die revolutionären Errungenschaften und die nationalstaatliche Realität mitgeprägt ist. Er idealisiert etwa Goya als Anti-Kriegsmaler im Sinne moderner Gewaltvermeidung, obwohl Goya den Krieg letztlich doch als den der anderen zeigt. Rituelle Kriegsbannung tritt an die Stelle einer historisch begründeten Interpretation der Darstellung von Gewalt. Es würde der Absicht dieses Aufsatzes widersprechen, hier Beispiele für die entsprechenden psychosozialen Rituale in der Kunstgeschichte zusammenzutragen. Grundsätzlich spiegelt sich in ihnen die gesellschaftliche Verdrängung der Gewalt an die Außengrenzen der Zivilisation, die oft an die Stelle von realistischen Strategien der Gewaltvermeidung durch Konfliktlösung tritt.

Eine kurze Reflexion über das Modell des Prozesses der Zivilisation als eines Wegs zunehmender Triebsublimierung ist geeignet, diese Perspektive zugunsten einer realistischeren Sichtweise zu modifizieren. Die Distanzierung von der Zivilisationsideologie ist nicht nur notwendig, um diese in den vorherrschenden Interpretationen etwa von Goyas und Manets Erschießungsbildern wirklich in Frage stellen zu können, sondern auch, um auf der Grundlage der kunsthistorischen Erfahrung Gedanken zur Vermeidung von Gewalt in die Debatte einzubringen, statt an den intellektuellen Ritualen der *abjection* teilzunehmen. Was bedeu-

tet Verinnerlichung und Sublimierung nach dem neuesten Stand der Debatte? Was versteht man unter der zivilisatorischen Kompensation der verinnerlichten Gewalt? Davon hat die Ideologiekritik inzwischen ein wesentlich differenzierteres Bild als die politische Populärpsychologie. Die Gedanken des späten Freud über das »Unbehagen in der Kultur« spielten für den vielzitierten Norbert Elias noch eine geringe Rolle. Nach Freud hat die Verinnerlichung der Triebzensur einschließlich der Aggression die Glücksmöglichkeiten so weit beschnitten, daß das Empfinden, das Leben lohne sich in der modernen Gesellschaft nicht mehr, wenigstens nicht unabweisbar sei. Schon während des Zweiten Weltkrieges trat der Pessimismus des späten Freud in den Vordergrund. Für Horkheimer und Adorno war das Projekt der Rationalisierung der Lebensvorgänge im hocharbeitsteiligen Kapitalismus untrennbar mit der Nachtseite des zivilisatorischen Prozesses verbunden. Der entmythisierte Gesellschaftsapparat mußte aus ihrer Perspektive fatal in den Dienst des Verdrängten geraten, das als Thema der Kulturindustrie auf die Gesellschaft zurückschlug: Die stereotypen Glücksvorstellungen, die sich an ein immer niedrigeres Konsumenten-Niveau richteten, instrumentalisierten die Gesellschaft im Sinne einer nicht mehr kontrollierten Ökonomie verdrängter, in stereotype Mythen und fetischhafte Waren gekleideter Wünsche.

Die unzureichende Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg verschaffte bis zur Studentenrevolte dem Motiv vom »Unbehagen in der Kultur« eine ungeahnte Popularität. Nun wurde das immer weiter trainierte Ich als Kern der tyrannischen, autoritären Persönlichkeit begriffen, das den gesellschaftlichen Zwang verinnerlicht, in seinem Namen auftritt, statt unter dem ethischen Ideal der Kommunikation einen Ausgleich zwischen individuellem Glücks- und Freiheitsstreben und gesellschaftlichen Anforderungen zu suchen.¹⁰³ Zivilisatorische Zwänge erschienen nun als Verwirklichung eines bildungsbürgerlichen Ideals der Humanität, das den spontanen Lebensausdruck beschneidet. Bezeichnenderweise blieb direkte Aggression aus dem Bereich der Triebregungen, denen man zu neuen, spontanen Ausdrucksmöglichkeiten verhelfen wollte, weitgehend ausgespart.

Diese Vision von der Zivilisation als Prozeß, der die Möglichkeiten zum spontanen Selbstaussdruck beschneidet und unvermitteltes Glück durch ein anwachsendes Potential von Imperativen unmöglich macht, wird seit den 80er Jahren allseits in Frage gestellt. Zunächst wurde etwa durch die Praxis der antiautoritären Erziehung deutlich, daß eine Emanzipation der affektiven Regungen nicht ohne eine ganz unerwünschte Enthemmung der aggressiven Triebe möglich ist. Daß die Glücksmöglichkei-

ten in der hochzivilisierten Gesellschaft bei allem »Unbehagen« und allem Sindefizit ohne Zweifel größer sind als in Gesellschaften, in denen Privatfehde, Rache, Kleinkrieg und grausame Strafrituale zum Alltagsleben gehören, war eine evidente Erfahrung, noch bevor sie theoretisch ausgebreitet wurde. Man neigt nun zu der Auffassung, daß die Verinnerlichung der Gewalt nur dann zu einer Überforderung des einzelnen führt, wenn der zivilisatorische Prozeß sich psychosozial falsch entwickelt, und bemüht sich eher um eine interne Reparatur schwer erträglicher Zustände durch Emanzipation und psychologische Aufklärungsstrategien.¹⁰⁴

Dadurch wandelt sich die Zielrichtung moderner Ideologiekritik, auch die moderne Vorstellung vom Krieg. Es geht nicht mehr nur darum, unter den unterschiedlichen Vorzeichen der Ideologiekritik und der Diskursanalyse die objektiven Klasseninteressen zu analysieren, die sich hinter Systemen der Erkenntnis verbergen, oder die inhärenten Machtstrukturen zu entlarven, die die gesellschaftlichen Diskurse dominieren und damit auch das Verhalten der einzelnen konditionieren.¹⁰⁵ Eine solche Emanzipation durch Freilegung der Macht- und Rollenansprüche, die sich hinter scheinbar objektiven Zusammenhängen verbergen, hatte sich in den 80er Jahren endgültig als wirkungslos erwiesen. Peter Sloterdijk hat unter dem Stichwort der »zynischen Vernunft« verdeutlicht, daß die Wirksamkeit der Ideologien in einer Gesellschaft, die diese als Wertesysteme längst in Frage gestellt hatte, keineswegs abnimmt.¹⁰⁶ Während man einige Zeit glaubte, in eine nachideologische und in diesem Sinne auch posthistorische Phase eingetreten zu sein, steht heute wieder die Einsicht im Vordergrund, daß die ideologischen Systeme sich nicht darin beweisen, daß man an sie glaubt, sondern daß sie für das gesellschaftliche Handeln und die Verwirklichung von Ambitionen bestimmend sind.¹⁰⁷

Auch das Modell der Sublimierung, das der neueren Zivilisationstheorie seit Norbert Elias zugrundeliegt, erscheint dadurch in einem anderen Licht. Sublimierung wird nun nicht mehr nur begriffen als Verinnerlichung der nach außen gerichteten Aggressionen und Triebenergien, sondern vielmehr als ein ebenso notwendiges wie aussichtsloses Projekt zur Reparatur der sozusagen immer schon beschädigten Persönlichkeit. Ziel der großen sublimierenden Systeme, der Ideologien, ist nach moderner Erfahrung nicht die erneute Exteriorisierung der einst verinnerlichten Zwänge durch einen gesellschaftlich objektivierten Machtanspruch. Die Sublimation durch Ideologie verfolgt psychohistorisch gesehen vielmehr noch archaischere Ansprüche. Es geht nicht darum, im gesellschaftlichen Ringen um Verwirklichung – und gegen die Angst vor Erniedrigung und Entwertung

(Kastraktion) – einen eigengesetzlichen Raum der Dominanz zu schaffen. Sondern die notwendige Sublimierung zielt auf ebenso notwendig Unerreichbares. Die in ihrer Integrität beschädigte Persönlichkeit zielt auf einen (vorödipalen) Bereich vor der Objektivierung allen Wünschens ab, auf einen Bereich psychisch erfahrener Ganzheit vor der Etablierung jedweder Regeln, durch die Wunsch und Anspruch verhandelbar werden. Diese Sehnsucht nach einer nie dagewesenen Integrität des bereits zielorientierten Bedürfnisses und der Befriedigung, die als ursprüngliche nur postuliert wird, realisiert sich durch die Bildung der Ideologie. Beschädigt in diesem Sinne ist die zivilisierte Persönlichkeit ganz unausweichlich, und nur, wenn sie sich als solche akzeptiert, können ihre weltanschaulichen Wunschbilder in einen produktiven Prozeß der Selbstheilung der Zivilisation eintreten.

Slavoj Zizek hat solche Vorstellungen in der Auseinandersetzung mit der Hegelschen Philosophie, der offenbar extremsten Sublimationsideologie entwickelt.¹⁰⁸ Die extreme Rationalisierung und zugleich Spiritualisierung aller Seiten des Daseins, auf die die Selbstentfaltung des Geistes, der zum Bewußtsein seiner Freiheit gelangt, bei Hegel hinausläuft, ist für Zizek nur der Ausgangspunkt, um in den Vordergrund zu stellen, was durch eben diesen Geist nicht einholbar ist. Hegel habe erkannt, daß die menschliche Existenz durch den Parasiten des Logos, der sie begleitet, nicht einholbar sei. Wahrscheinlich ist dies ein Zizeksches Konstrukt, das erst vor dem Hintergrund einer erkenntnistheoretisch, linguistisch neu begründeten Psychoanalyse überhaupt denkbar geworden ist. Nach Jacques Lacan begreift man nicht nur, daß sich Wunschperspektiven im ideologischen Diskurs realisieren, sondern daß der Wunsch sein Objekt konditioniert – ob privat oder gesellschaftlich. Auch in geistesgeschichtlichen Zusammenhängen bleibt man oft noch vordergründig bei der Annahme stehen, daß das Wunschobjekt das Wünschen hervorruft. Wunschobjekt ist dabei ebenso das sexuelle der Libido wie das des gesellschaftlichen Konsums: die Ware – schließlich das der Ideologie: die geistig beherrschbare Welt. Offenbar ist der Zizeksche Hegel äußerst akzeptabel. Er gelangt zu der Einsicht, daß jede Konzeptualisierung, jedes ideale oder ideologische Selbstverständnis fundamentale Antagonismen des Subjekts überdeckt, sie nur provisorisch und nicht vollständig versöhnt, die ihm zugrundeliegende Wahrheit nur teilweise rationalisieren kann. Auch in der Gesellschaftskritik bleibt die Wahrnehmung des Ungenügens Stückwerk, die Möglichkeit der Neukonstitution gesellschaftlichen Verhaltens beschränkt. In diesem Sinne gibt es für Zizek keine Wahrheit des Geschlechterverhältnisses, des ökologischen Gleichgewichts, des Klassenausgleichs etc. Die Einholbarkeit der Verhältnisse durch Ideologie,

identisch mit der Vision vom Ende der Ideologie – für Zizek die höchste ideologische Vorstellung – stößt sich am Substrat des Realen, dem nicht Rationalisierbaren, Uneinholbaren im Menschen. Und dieses faßt Zizek, offenbar in Anlehnung an Lacan, als das Unbewußte, das sich einer vollständigen Bewußtmachung grundsätzlich entzieht und für sich selbst unausweichlich nur in privaten und kollektiven Ideologien oder Mythen projektiv greifbar bleibt.¹⁰⁹ Unter Rückgriff auf das Lacansche Modell der Realität als dem nicht Rationalisierbaren mutiert Hegel für Zizek zum konsequenten Vertreter eines offenen, nicht idealistischen Demokratieverständnisses. Darin werden nicht nur die Antagonismen ausgetragen und in ihrer prinzipiellen Uneinholbarkeit verewigt, sondern zugleich ist sich diese Demokratie auch bewußt, daß sie – selbst als Demokratie – ein unabgeschlossenes und unabschließbares Projekt bleiben muß. In diesem Sinne ist die Vorstellung radikaler Demokratie für Zizek totalitär. An die Stelle der institutionellen wie auch der offenen gesellschaftlichen Gewalt, des Klassenkampfes und der Revolution, tritt in dieser Perspektive eine unbedingt in Gang zu haltende Dynamik von Destruktion und Produktion gesellschaftlichen Selbstverständnisses, eine Art beständige Reparatur der Zivilisation und des zugrundeliegenden sozialpsychologischen Zustands.¹¹⁰ Das Projekt der Zivilisation ist innerhalb der Zivilisation selbst aushandelbar geworden, aber in der Regel nur unter der Voraussetzung, daß der zivilisatorische Standard, einschließlich der damit verbundenen Freiheit von äußerlicher Gewalt, nicht mit zur Disposition steht. Die Abhängigkeit dieser Voraussetzung von ökonomisch-ökologischen Gleichgewichten ist heute ein Gemeinplatz. Ideologiekritik verwirklicht sich in dem beständigen Bemühen, die Verhandelbarkeit des zivilisatorischen Projekts zu erhalten. Nicht durch Verdrängung an die Außengrenzen der wie auch immer definierten Zivilisation, auch nicht durch Verabsolutierung des einmal erreichten Modells liberaler Zivilisation kann Aggression kultiviert werden, sondern nur im friedlich ausgetragenen Konflikt.

Anmerkungen

- 1 Beim Zusammenstellen der Illustrationen zu diesem Buch hatten wir zunächst die Sorge, angesichts einer Fülle gedrängter Schlachtenbilder nicht die Langeweile aufkommen zu lassen, die man von manchem Geschichts- oder Armeemuseum gewohnt ist. Als die Abbildungen dann vorlagen, überraschte die Grausamkeit all dieser Szenen von Krieg und Tod.
- 2 Vgl. die Beiträge von Thomas Kirchner und Wolfgang Brassat in diesem Buch sowie Werner Hager: Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939; ders.: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Hildesheim etc. 1989.

- 3 Vgl. den Beitrag von Aurora Scotti in diesem Band sowie: Eric Hobsbawm und Terence Ranger (Hrsg.): *The Invention of Tradition*. Cambridge/London etc. 1983, insbesondere die Einleitung von Eric Hobsbawm (S. 1–14) und die Beiträge von David Cannadine (S. 101–164, »The context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the »Invention of Tradition«, c. 1820–1977«) und Eric Hobsbawm (S. 263–308, »Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914«).
- 4 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Zweites Stück. Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (1873/74). In: Friedrich Nietzsche: *Gesammelte Werke*, Bd. 6, München 1922, S. 227–326.
- 5 Charles J. Esdaile: *The wars of Napoleon*. London und New York 1995.
- 6 Stephan Oettermann: *Das Panorama*. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt a. M. 1980.
- 7 Vgl. Maurizio Corgnati (Hrsg.): *Soldati e pittori nel Risorgimento italiano*. Ausst.-Kat. Turin, circolo Ufficiali, 1987, Mailand 1987, S. 221–222; sowie Aurora Scotti Aufsatz in diesem Buch.
- 8 Dennis Mack Smith: *Garibaldi e Cavour nel 1860*. Turin 1958; Walter Maturi: *Interpretazioni del risorgimento*. Turin 1962; Harry Hearder: *Italy in the Age of the Risorgimento, 1790–1870*. London und New York 1983; Alfonso Scirocco: *L'Italia del Risorgimento, 1800–1860*. Bologna 1990.
- 9 »E il giorno 14 luglio 1859, in cui venne in Milano di sorpresa la notizia della pace di Villafranca; io voglio raggiungere l'impressione che fece nel popolo e non già l'atto ufficiale. E in una osteria di porta dove sono riuniti a convegno una parte di popolo di ogni condizione, operai, militari francesi ed italiani e volontari, signori e poveri d'ogni sesso. Come sapete regna in quei momenti una più o meno fratellanza. E nel mentre adunque che un monello girovago venditore ha spacciato a quella comitiva i bollettini che portano tale notizia, succede un movimento generale, ed in seguito una viva discussione sulla nuova fase che prendeva la cosa pubblica. Tutti vi prendono parte; un 'troupié' soldato francese vorrebbe coi suoi modi e parole, e con comica atteggiatura, capacitare che tutto va bene ... Li astanti invece lo stringono da presso con altri criteri, il soldato italiano dimostra il bollettino sul viso con accenti d'ira ...; nel gruppo di mezzo al quadro il giovane volontario 'Cacciatore delle Alpi' ferito si mostra sdegnato ...« Zit. nach Corgnati 1987, *Pittori e soldati* ..., op. cit., S. 194–195.
- 10 Eine zweite Version (188,3 x 132 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) datierte Induno auf 1860 – eine Fälschung, die darüber hinwegtäuschen soll, daß diese Art von Appell an die nationale Ehre erst nach der gelungenen Gründung des Nationalstaates möglich war, und die zugleich den Charakter der Augenzeugenschaft bekräftigen soll. Vgl. Corgnati 1987 (op. cit.) sowie Silvestra Bietoletti: *Domenico Induno*. Soncino/CR 1991, S. 80 bis 81.
- 11 Jean-Charles-Léonard Sismondo de' Sismondi: *Histoire des républiques italiennes du Moyen Age*. 10 Bde. [1818]. Paris 1840. Als politischer Ideologe und Wirtschaftstheoretiker war Sismondi in Frankreich zunächst einflußreicher als in Italien. Sein Geschichtswerk war der entscheidende Anstoß für die Umdeutung der italienischen Geschichte im Sinne eines liberalen Nationalismus. Vgl. Jean-Rodolphe de Salis: *Sismondi*. La vie et l'œuvre d'un cosmopolite philosophe. Paris 1932, Reprint Genf 1973; Svent Stelling-Michaud (Hrsg.): *Sismondi Européen*. Actes du colloque international tenu à Genève les 14 et 15 septembre 1973. Genf und Paris 1973.
- 12 »Il 30 marzo Lunedì 1282 giorno dopo Pasqua, i Palermitani giusta il costume loro si posero in via per andare ad assistere al Vespero nella chiesa di Monreale tre miglia lungi dalla Città, i francesi stabiliti in Palermo presero parte alla festa ed alla processione. Questi aveano fatto pubblicare la proibizione di portare armi. Mentre il popolo era intento a colgier fiori ne' prati ed a salutare la primavera, una bella e nobile donyella s'incamminava alla Chiesa col suo sposo ed i suoi fratelli, un francese la frug'o insolentemente nel seno sotto pretesto di verificare se portava armi nascoste, la giovane sviene fra le braccia dello sposo e uno dei fratelli di lei ammazzò il francese con la stessa sua spada. Fu gridato allora morte ai Francesi ed il Vespro Siciliano ebbe principio.« Sandra Pinto (Hrsg.): *Romanticismo storico*. Ausst.-Kat. Florenz, La Meridiana di Palazzo Pitti, 1973/74, Florenz 1974, S. 33, 37–38, zit. S. 174; Maria Cristina Gozzoli und Fernando Mazzocca: *Hayez*. Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi und Accademia, Pinacoteca und biblioteca di Brera, 1983/84, Mailand 1983, S. 100–101, 215–218, zit. S. 100.
- 13 »Una calma solenne, una certa quale serenità pia e dolce traspira dal fondo di quella scena, da quell'aere così puro e trasparente, da quell'ampio orizzonte, su cui si stacca la linea dei monti, a' cui piedi vedesi Palermo distendere le sue case. [...] Un momento ancora, e quella scena così quieta s'empirà di tumulti e di stragi, e il sangue irrorerà le yolle verdeggianti del prato, e l'aere risuonerà di grida e di lamenti. [...] è da lodarsi il pensiero storico, onde l'artista seppe da un semplice episodio trasportar l'attenzione sopra tutto un popolo, il uqale non è ancora se non spettatore, ma si vede già presso a divenire attore«, zit. nach Gozzoli und Mazzocca 1983 (op. cit.), S. 216. Vgl. zum rechts-historischen Hintergrund: Aldo Casalinuovo: *La causa d'onore nella struttura del reato*. Neapel 1939; Paolo Ungari: *Storia del diritto di famiglia in Italia (1796–1942)*. Bologna 1974.
- 14 Gavin Hamilton: *Der Schwur des Brutus (Tod der Lucretia)*, Öl auf Leinwand, London, Drury Lane Theatre. Vgl. Ellis Waterhouse: *The British Contribution to the Neoclassical Style in Painting*. In: *Proceedings of the British Academy XL*. 1954, S. 57–74; Robert Rosenblum: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*. Princeton, New Jersey [1967] 1970, S. 68–70.
- 15 Scribe betont im Vorwort des Librettos, daß die Episode der Sizilianischen Vesper eine Erfindung sei, und also von jedem nach seinen Empfindungen ausgestaltet werden könne. Fiamma Nicolodi in Pinto 1974 (op. cit.), S. 244 bis 245; Birgit Pauls: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento*. Berlin 1996.
- 16 »è un dramma ancora da farsi; è un poema più bello dei quelli dei nostri arcaici contemporanei, ribattezzati nell'acqua santa. Esci da quel bacio affettuoso una generazione robusta, sincera, che pigli la vita come'ella viene, e la feconda coll'amore del bello e del vero.« Zit. nach Gozzoli und Mazzocca 1983 (op. cit.), S. 243.
- 17 Eine Parallele ist die Wirkung von Alessandro Manzoni's Roman »I promessi sposi«. Vgl. Manzoni. *Il suo e il nostro tempo*. Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale, 1985/86. Mailand 1985. In der Darstellung der Meridiana des Palazzo Pitti und in den Illustrationen zu dem Roman wird deutlich, daß die Geschichte einer Liebe im Gewand des 17. Jahrhunderts als Propaganda für ein modernes Familienmodell wirkte.
- 18 Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1. *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Bd. 2. *Wandlungen der Gesellschaft*. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Bern 1969 sowie Frankfurt a. M. 1976.
- 19 Bernhard Groethuysen: *Die Entstehung der bürgerlichen Welt- und Lebensanschauung in Frankreich*. Bd. 1. *Das Bürgertum und die katholische Weltanschauung*. Bd. 2. *Die Soziallehren der katholischen Kirche und das Bürgertum*. Halle a. d. S. 1927 sowie Frankfurt a. M. 1978.
- 20 Helmut Börsch-Supan: *Friedrich des Großen Umgang mit Bildern*. In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft NF 42*. 1988, 1, S. 23 bis 32.
- 21 Bernhard Groethuysen: *Philosophie der französischen Revolution*. Mit einem Nachwort von Eberhard Schmitt. Neuwied und Berlin 1971; Wolfgang Röd: *Die Philosophie der Neuzeit*. 2. Von Newton bis Rousseau. (Geschichte der Philosophie, hrsg. v. Wolfgang Röd, Bd. 8) München 1984.
- 22 Heinz D. Kittsteiner: *Die Entstehung des modernen Gewissens*. Frankfurt a. M. und Leipzig 1991 sowie Frankfurt a. M. 1995; vgl. auch: Daniel Pickering Walker: *The decline of hell*. *Seventeenth Century Discussions of Eternal Torment*. Chicago, London und Toronto 1964.
- 23 Kittsteiner 1991 (op. cit.).
- 24 Michel Foucault: *Histoire de la sexualité*. Bd. 1. *La volonté de savoir*. Paris 1977. Bd. 2. *L'usage des plaisirs*. Paris 1984. Bd. 3. *Le souci de soi*. Paris 1984.
- 25 David I. Kerzer: *Sacrificed for Honor*. *Italian Infant Abandonment and the Politics of Reproductive Control*. Boston 1993.
- 26 Robert Muchembled: *La sorcière au village (XVe–XVIIIe siècle)*. Paris 1979; ders.: *Kultur des Volks – Kultur der Eliten*. Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung. Stuttgart 1982; ders.: *L'invention de l'homme moderne*. *Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*. Paris 1988. Muchembled spielt sogar mit dem Gedanken, die Zahl der tatsächlichen Hexenverbrennungen sei geringer als vielfach angenommen, hingegen müsse man eine wirksame propagandistische Begleitung der Exekutionen annehmen.

- 27 Heute ist man zudem im wesentlichen davon abgekommen, einen abendländischen Entwicklungsverlauf zu konstruieren, um sich auf regionale Besonderheiten zu konzentrieren, aus denen erst hernach wieder ein differenziertes sozialgeschichtliches Modell entwickelt werden kann. Jack Goody: *The development of the family and marriage in Europe*. Cambridge etc. 1983.
- 28 Bibliographische Angaben in: Jochen Martin und August Nitschke (Hrsg.): *Zur Sozialgeschichte der Kindheit*. Frankfurt a. M. und München 1986, Verzerrendes Beispiel einer allzu literarisch orientierten und daher zu sehr auf die bürgerliche Elite fokussierten Studie: Elisabeth Badinter: *Die Mutterliebe*. München 1991.
- 29 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a. M. 1982.
- 30 Alexander Mitscherlich: *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*. München und Zürich [1963] 1973.
- 31 Charlotte Annerl: *Das neuzeitliche Geschlechterverhältnis. Eine philosophische Analyse*. Frankfurt a. M. und New York 1991.
- 32 J. Frese: a. v. Familie, Ehe, Abschnitt II, in: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Basel und Stuttgart 1972.
- 33 Foucault 1977 u. 1984 (op. cit., *Hist. de la sexualité*); Edward Shorter: *A History of Women's Bodies*. New York 1982, dt.: *Der weibliche Körper als Schicksal*. Zur Sozialgeschichte der Frau. München 1987; Edward Shorter: *From Paralysis to Fatigue. A History of Psychosomatic Illness in the Modern Era*. New York 1992, dt.: *Moderne Leiden. Zur Geschichte der psychosomatischen Krankheiten*. Reinbek bei Hamburg 1994; Jean Clair (Hrsg.): *L'âme au corps. Arts et sciences, 1793–1993*. Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, 1993/94, Paris 1993; Jean Clair, Cathrin Pichler und Wolfgang Pircher: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele*. Ausst.-Kat. Wien, Reithalle in den ehemaligen Hofstallungen, Messepalast 1989, Wien 1989.
- 34 Edward Shorter: *The making of the modern family*. New York 1975, dt., Reinbek bei Hamburg 1977.
- 35 Philippe Ariès: *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Regime*. Paris [1960] 1973; vgl. Lloyd de Mause (Hrsg.): *Hört ihr die Kinder weinen? Eine psychogenetische Geschichte der Kindheit*. Frankfurt a. M. 1977; George D. Sussman: *Selling mother's milk. The wet-nursing business in France, 1715 bis 1914*. Urbana, Chicago und London 1982.
- 36 Richard Sennett: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*. Frankfurt a. M. 1983; ders.: *Families against the city. Middle class homes of industrial Chicago, 1872–1890*. Cambridge/Mass. etc. 1984. Noch bei der Beurteilung der Verwandtschaftsstrukturen in den afroamerikanischen Armenvierteln der USA durch Weiße prallen, wie Sennett herausstellt, das Kleinfamilienideal und großfamiliäre Verhältnisse aufeinander und sorgen für Unverständnis. – Eine wachsende Zahl regionaler Studien unterstreicht die Bedeutung lokaler Unterschiede: In Landstrichen, wo wenigen reichen Gutsbesitzern ländliche Unterschichten gegenüberstehen, sind etwa voreheliche Beziehungen viel stärker tabuisiert als in relativ egalitären Bauerngesellschaften, wie sie die karger Bergregionen Frankreichs kennzeichnen. Strukturalistisch geprägtes Entwicklungsdenken stellt die Verbürgerlichung als einen regional sehr unterschiedlichen Prozeß dar. Unter den Kreisen der normannischen Bauern etwa hat die Industrialisierung der Landwirtschaft eher zu einer Verfestigung der überkommenen Heiratsstruktur geführt, die vor allem darauf abzielte, den Grundbesitz in der Hand der traditionellen Familien zu halten und sogar zu vergrößern. Vgl. einführend Martine Ségalène: *Die Familie. Geschichte, Soziologie, Anthropologie*. Frankfurt a. M. und New York 1990.
- 37 Simon Schama: *Der zaudernde Citoyen. Rückschritt und Fortschritt in der Französischen Revolution*. München 1989.
- 38 Marshall McLuhan: *The Gutenberg Galaxy. The making of typographic man*. Toronto 1962; Elizabeth L. Eisenstein: *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge und New York 1983; Jack Goody: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt a. M. 1986; ders.: *The interface between the written and the oral*. Cambridge etc. 1987; ders.: *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*. Frankfurt a. M. 1990.
- 39 Reinhard Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M. 1979; ders.: *Wandel und Beharrung in der frühen Neuzeit*. Göttingen 1982; Simon Schama: *Landscape and memory*. New York 1995.
- 40 Eric Hobsbawm: *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780*. Frankfurt a. M. etc. 1991. Hobsbawms Interpretation und seine relativ ungeschützten Reflektionen über das Kleinbürgertum erinnern in ihrem Wertekanon an Hannah Ahrendt (Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Frankfurt a. M. 1962), bei der die Rede über den »Mob« zu einer fragwürdigen sozialpsychologischen Abrechnung mit dem Mittelstand gerät. Er wird als Schicht geschildert, die der bildungsbürgerlichen Propaganda und der Kulturindustrie am meisten ausgesetzt ist, in ihrer Psychologie am frustriertesten, und insofern keine eigene Geschichte hat. Solche Argumentationen zeugen von der Sehnsucht nach einer intellektuellen Allianz der gesellschaftlichen Elite mit der Unterschicht, um den heteronomen, mittelständischen Kern der Gesellschaft zu neutralisieren.
- 41 John Breuilly: *Nationalism and the state*. New York 1982; ders.: *Approaches to Nationalism*. In: Eva Schmidt-Hartmann (Hrsg.): *Formen des nationalen Bewußtseins im Lichte zeitgenössischer Nationalismustheorien*. Tagung Collegium Carolinum 1991, München 1994, S. 15–38.
- 42 Ernest Gellner: *Nations and nationalism*. Ithaca etc. 1983; ders.: *Culture, identity and politics*. Cambridge etc. 1987; ders.: *Pflug, Schwert und Buch*. Stuttgart 1990; ders.: *Nationalismus und Moderne*. Berlin 1991.
- 43 Miroslav Hroch: *Social preconditions of national revival in Europe: a comparative analysis of the social composition of patriotic groups among the smaller european nations*. Cambridge etc. 1985; ders.: *Nationales Bewußtsein zwischen Nationalismustheorie und der Realität der nationalen Bewegungen*. In: Schmidt-Hartmann 1994, S. 39–52; ders.: *The social interpretation of linguistic demands in european national movements*. Badia Fiesolana, San Domenico/Fiesole 1994.
- 44 Eine pragmatisch ausgerichtete Ikonistik, die Werke der bildenden Kunst nicht in überzogener Analogie zur Linguistik als Sprachschöpfungen versteht, könnte das Wesen bildnerischer Suggestion weiter ausleuchten.
- 45 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris (Seuil) 1980, zit. S. 13, 17. Vgl. Juliane Rebentisch: *Abject, Informe und die Frage nach der Angemessenheit von Interpretationen*. In: *Texte zur Kunst* 6. Nr. 24. November 1996, S. 83–93.
- 46 Koselleck 1979 (op. cit.).
- 47 A. Ragden (Hrsg.): *The language of political theory in early-modern Europe*. Cambridge 1987; Wilhelm G. Greve: *Epochen der Völkerrechtsgeschichte*. 2. Aufl. Baden-Baden 1988; Ritter: a. v. Krieg, Nation.
- 48 Hobsbawm 1991 (op. cit.); Hroch 1985 (op. cit.); Werner Conze: *Ostmitteleuropa. Von der Spätantike bis zum 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Klaus Zernack, München 1992.
- 49 Jean Meyer: *Frankreich im Zeitalter des Absolutismus, 1515–1789*. Stuttgart 1990, S. 475–496. Dort nützliche Auswahlbibliographie.
- 50 Elias 1969 (op. cit.); Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris 1966, S. 192–224; A. J. Bourde: *Agronomie et agronomie en France au XVIIIe siècle*. Paris 1967.
- 51 Raphael Samuel: *Patriotism: The Making and Unmaking of British National Identity*. Bd. 3. National Fictions. London und New York 1989.
- 52 Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993; A. U. Abrams: *The Valiant Hero. Benjamin West and Grand-Style History Painting*. Washington 1985; Helmut von Erffa/Allen Staley: *The Paintings of Benjamin West*. New Haven und London 1986, S. 55–68, S. 211–216. Vgl. auch: Edward Penny: *The Death of General Wolfe, 1764*, National Trust, Petworth House, Sussex. Wir sehen den General mit kraftlos ausgestreckten Beinen halb sitzend am Boden, gestützt von einem Soldaten und getröstet von seinen Getreuen. Ein herbeieilender Bote bringt die Siegesnachricht, und mit zum Himmel erhobenen Augen vollbringt der Held sein Leben.
- 53 Werner Busch 1993 (op. cit.): In einer zweiten Variante lockerte West die Enge der reliefhaft gedrängten Komposition (Benjamin West: *Der Tod des General Wolfe, 1771, 153,7 x 245,1 cm, Her Majesty the Queen*). James Barry, der den Vergleich mit West bewußt suchte, reduzierte die Komposition wieder auf wenige Figuren, allerdings mit einer Heftigkeit, ja Affektiertheit in Ausdruck und Gestik, die die Schwierigkeit der Identifikation mit dem inzwischen ausgehöhlten Thema spürbar macht (James Barry: *Der Tod des General Wolfe, 1776, 148,6 x 236,2 cm, New Brunswick/Kanada, New Brunswick Museum*). Barrys Variante konnte nach Wests klassischer Formulierung in Anlehnung an Poussin nicht mehr überzeugen.

- 54 Rosenblum 1970 (op. cit.), S. 50–106; Abrams 1985 (op. cit.); Erffa und Staley 1986 (op. cit.), S. 220–223; Busch 1993 (op. cit.). Im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg, bei dem die Franzosen auf Seiten der Sezessionisten standen, war der Weg vom Ereignis zur Darstellung musterhafter Soldatentugend nicht mehr so lang. Im Jahre 1781 landeten die Franzosen auf der Insel Jersey, nahmen im Handstreich den Hauptort der Insel, St. Helier, und inhaftierten den Kommandanten der britischen Truppen. Ein vierundzwanzigjähriger Major übernahm daraufhin das Kommando über die übrigen auf der Insel verbliebenen englischen Regimenter und eroberte in heftigem Kampf St. Helier zurück. Auf dem Höhepunkt der Schlacht, als das Gefecht fast entschieden war, traf ihn eine feindliche Kugel tödlich. John Singleton Copley zeigt schon ein Jahr nach dem Ereignis, wie der Sterbende von seinen Kamaraden aus der Schlacht getragen wird, während links seine Regimenter unerbittlich voranschreiten und rechts Frauen mit Kindern die Flucht ergreifen. Die Dichte des Bildberichtes und die Gestaltung als detailgenaues Gruppenporträt im Schlachtgetümmel macht die Nähe des Ereignisses deutlich, und seinen moralischen Rang erhält es wiederum durch Rückgriff auf christliche Motive, nämlich durch die Nachahmung einer Grabtragung Christi (John Singleton Copley: *Der Tod des Majors Peirson*. 1782–84, 251,5 x 365,8 cm, London, Tate Gallery). Noch näher rückt uns der Heldentod in Wests Gemälde von Lord Nelsons letzten Augenblicken (Benjamin West: *Der Tod des Lord Nelson*. 1808, 87,5 x 72,5 cm, National Maritime Museum, Greenwich). Bezeichnend ist das Gemälde durch die auch später für diese Art Malerei typische Kombination von deskriptiver Genauigkeit und emotionaler Nähe. West befriedigt sowohl das Bedürfnis des Betrachters nach narrativer Ausmalung, nach Schilderung der Reaktion aller Anwesenden, als auch jenes nach betroffener Einfühlung. Ein Stich nach dem Gemälde wurde von einer Erläuterung begleitet, die West vermutlich selbst verfaßt hatte: »The point of view is taken from the cable tier before the Cockpit. The wounded Admiral is represented laid on a pallet, on the larboard side of the Cockpit, with pious resignation in his dying moments, his hand in Captain Hardy's. [...] Next to him stands Mr. Smith, the assistant surgeon, apparently listening to the last words articulated by the dying Hero, namely, »I HAVE DONE MY DUTY – I PRAISE GOD FOR IT.« [...] The principal Portraits of this Picture [...] are such characteristic likenesses, as to add no small degree of interest and sympathy to the affecting scene of historical composition.« Nach einer Anekdote hatte Nelson Wests »Tod des General Wolfe« gepriesen, worauf der Künstler ihm geantwortet habe, sollte Nelson selbst einmal solches Heldentum widerfahren, und sollte er selbst lange genug leben, werde er ihm ein ähnliches Historienbild widmen. Der Held, der Künstler und sein Publikum rücken einander ganz nahe in einem Gruppenporträt, worin der Betrachter im Prinzip eines Tages selbst porträtwürdig werden könnte.
- 55 Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert (Hrsg.): *Triumph und Tod des Heliden*. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet. Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Zürich, Kunsthaus und Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1987/88, Mailand 1987; Ekkehard Mai (Hrsg.): *Historienmalerei in Europa*. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Mainz 1990.
- 56 James A. Leith: *The Idea of Art as Propaganda in France, 1750–1799*. A Study in the History of Ideal. University of Toronto Press 1965.
- 57 Groethuysen 1971 (Philos. der Frz. Revolution, a. a. O.); einführung in die neuere Literatur: Annemarie Pieper (Hrsg.): *Geschichte der neueren Ethik*. Bd. 1. Neuzeit. Tübingen und Basel 1992.
- 58 Louis de Jaucourt, a. v. »patrie«, in: Jean le Rond d'Alembert und Denis Diderot: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Bd. 12. Neuchâtel 1765: »Le philosophe sait que ce mot vient du latin pater, qui représente un pere & des enfans, & conséquemment qu'il exprime le sens que nous attachons à celui de famille, de société, d'état libre, dont nous sommes membres, & dont les lois assurent nos libertés & notre bonheur. [...] Les Grecs & les Romains ne connoissent rien de si aimable & de si sacré que la patrie; ils disoient qu'on se doit tout entier à elle; qu'il n'est pas plus permis de s'en venger, que de son pere; qu'il ne faut avoir d'amis que les siens; que de tous les augures, le meilleur est de combattre pour elle; qu'il est beau, qu'il est doux de mourir pour la conserver; que le ciel ne s'ouvre qu'à ceux qui l'ont servie. [...] l'amour qu'on lui porte conduit à la bonté des mœurs, & la bonté des mœurs conduit à l'amour de la patrie.« [...] »Brutus pour conserver la patrie, fit couper la tête à ses fils, & cette action ne paroitra dénaturée qu'aux âmes foibles. Sans la mort des deux traitres, la patrie de Brutus expiroit au berceau.« [...] »Quand on vit le maître du monde se soumettre aux lois, rendre au sénat sa splendeur & son autorité, ne rien faire que de concert avec lui, ne regarder la dignité impériale que comme une simple magistrature comptable envers la patrie, enfin le bien présent prendre une consistance pour l'avenir; alors on ne se contint plus. Les femmes se félicitoient d'avoir donné des enfans à la patrie; les jeunes gens ne parloient que de l'illustrer; les vieillards reprochoient des forces pour la servir; tous s'écrioient *heureuse patrie! glorieux empereur!* tous par acclamation donnerent au meilleur des princes un titre qui renfermoit tous les titres, pere de la patrie.«
- 59 F.-X. de Feller: *Dictionnaire historique ou biographie universelle*. 8. Aufl. Bd. 17, S. 403.
- 60 Jean-Edme Romilly, a. v. »vertu«, in: *Encyclopédie* (op. cit.), Bd. 18, Neuchâtel 1765: »Le bien général est un point fixe dont il faut partir pour les apprécier avec justesse. [...] Consultez donc avant tout la volonté générale, le plus grand bien de l'humanité; plus vous en approchez, plus votre vertu sera sublime, & réciproquement, etc. O vous enfin, qui aspirez à bien faire, qui osez prétendre à la vertu, cultivez avec empressement ces hommes respectables qui marchent devant vous dans cette brillante carrière; c'est à l'aspect des chef-d'œuvres des Raphaëls & des Michel-Anges que les jeunes peintres s'enflamment & tressaillent d'admiration; c'est de même en contemplant les modèles que l'histoire ou la société vous présente, que vous sentirez votre cœur s'attendrir & brûler du désir de les imiter.« [...] »C'est par les mœurs qu'Athènes, Rome, Lacédémone ont étonné l'univers ...; voyez aussi, je vous prie, quel zèle, quel patriotisme enflammoit les particuliers; chaque membre de la patrie la portoit dans son cœur; voyez quelle vénération les sénateurs de Rome & les simples citoyens inspiroient à l'ambassade d'Epire, avec quel empressement les autres peuples venoient rendre hommage à la vertu romaine, & se soumettre à ses lois.«
- 61 Gabriele Sprigath: *Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts*. München 1968; Peter Johannes Schneemann: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*. Berlin 1994.
- 62 Rosenblum 1970 (op. cit.) S. 66–68; Pierre Rosenberg (Hrsg.): *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, 1974/75, Paris 1974, S. 313–314; Elmar Stolpe: *Klassizismus und Krieg*. Über den Historienmaler Jacques-Louis David. Frankfurt a. M. und New York 1985.
- 63 Antoine Schnapper/Arlette Sérullaz/Elisabeth Agius d'Yvoire: *Jacques-Louis David, 1748–1825*. Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre und Versailles, Musée national du château, 1989/90. Paris 1989, bes. S. 162–171; Norman Bryson: *David et le gender*. In: Régis Michel (Hrsg.): *David contre David*. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989. Paris 1993, Bd. 2, S. 703–724; Simon Schama: *David et les enfants de la patrie*, ebd., S. 739–757.
- 64 Robert L. Herbert: *David, Brutus, David, Voltaire and the French Revolution: an essay in art and politics*. New York 1972; Ursula Hilberath: »ce sexe est sûr de nous trouver sensibles«. Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit (1733–1789). Alfter 1993, S. 253 bis 327. Vgl. auch: Reinhard Koselleck: *Kritik und Krise*. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt. Frankfurt a. M. 1979.
- 65 D. Wiebenson: *Subjects from Homer's Iliad in Neoclassical Art*. In: *The Art Bulletin* XLVI. März 1964, S. 23–38; Helge Siefert: *Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750–1831)*. München 1988.
- 66 Ellis Waterhouse: *English Painting and France in the eighteenth century*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XV. 1952, S. 122–135; Waterhouse 1954 (op. cit.); Rosenblum 1970 (op. cit.), S. 38–43, S. 82–84; Thomas W. Gaechtens/Jacques Lugand: *Joseph-Marie Vien, 1716–1809*. Paris 1988; Wendy Wassing Roworth: *Kauffmann and the Art of Painting in England*. In: dies. (Hrsg.): *Angelika Kauffmann. A Continental Artist in Georgian England*. Brighton und London 1992. Gavin Hamiltons 1767 von David Cunego gestochene Szene der Totenklage des Achilleus über den von Hektor getöteten Freund Patroklos ist eine friesartige Beweinungsgruppe (Gavin Hamilton: *Achilleus beweint den toten Patroklos*, vor 1767, 227,3 x 391,2 cm, Edinburgh, National Gallery of Scotland). Achilleus weist jeden Trost

zurück; nur dies läßt seinen Racheschwur ahnen. Die großen, ponderierten Figuren erzählen den Stoff mit gemessener Deutlichkeit. David dagegen zeigt das theatralische Ereignis des Begräbnisses in einer Massenszene. Achill kann sich bis auf den Scheiterhaufen, auf dem der Leichnam des Freundes in Kürze in Flammen aufgehen soll, nicht von Patroklos trennen. Links wird die Opferung trojanischer Jünglinge, die Achill befohlen hat, vorbereitet, und rechts hält hinter sich aufbäumenden Rössern der Wagen, an dem er den toten Hektor angebunden hatte, um ihn immer wieder um den Platz des Begräbnisses zu schleifen. Theatralisch wird eine große Zahl von Figuren in atmosphärisch-dramatischem Helldunkel dargeboten. Der Betrachter bleibt ein ferner Beobachter, weniger präsent als in Davids späterer Darstellung der Totenklage der Andromache, und auch weniger betroffen von diesem furiosen Racheszenario (Jacques Louis David: Das Begräbnis des Patroklos. Salon von 1781, 94 x 218 cm, Dublin, National Gallery of Ireland). – Von den zahlreichen Darstellungen des Abschieds der Andromache von Hektor, der sich zum aussichtslosen Kampf mit Achilleus aufmacht, seien hier nur zwei frühe Varianten erwähnt. Angelika Kauffmann zeigt den hurtig ausschreitenden Helden, dessen allzu jugendliches, aber doch hellenistisch stilisiertes Gesicht das Profil der Gattin verschattet. Innig greift sie den nach unten gestreckten Arm des Kriegers, fast, als wolle sie ihn zurückhalten, aber wohl doch eher, um dem Gemahl ihre Wünsche und Mahnungen mit auf den Weg zu geben. Eine Amme trägt den kleinen Astyanax auf dem Arm, so als wäre dies irgendein Abschied irgendeines Kämpen (Angelika Kauffmann: The Interview of Hector and Andromache, 1768, The National Trust, Saltram Collection). Bei Vien gerät der Abschied zur dramatischen Szene – Aufbruch in einen verlorenen Kampf. Andromache weist auf die Stadt und ihr Schicksal, der dem Vater von einer Magd entgegengehaltene Knabe wehrt den zärtlichen Anblick Hektors erschreckt ab, und die Krieger vor der Mauer mahnen zur Eile (Joseph-Marie Vien: Les Adieux d'Hector et d'Andromaque, 1786, 320 x 420 cm, Paris, Musée du Louvre). Das Vokabular des Leidenschaftsausdrucks wird in Gesten und Gesichtern mit beflesener Eloquenz ausgebreitet. – Vien hat sich in seinem Spätwerk mit mehreren Szenen aus den letzten Tagen Trojas befaßt. Die Trauer des Vaters um den gefallenen Hektor, seine Unterstützung durch die Frauen des Volkes stehen im Mittelpunkt seiner Darstellung von Priamos' Abschied (Joseph-Marie Vien: Priam partant supplier Achille de lui rendre le corps d'Hector, 1783, 57 x 67 cm, Aix-en-Provence, Privatbesitz). Inmitten des Kolonnadenhofs seines Palastes sammelt er Geschenke, die ihm die Frauen Trojas großzügig bringen, damit er den geschundenen und geschändeten Leichnam seines Sohnes vom zornigen Achilleus freikaufen kann. Vien erreichte wiederum den für ihn so typischen Kompromiß von vehementer, gestisch unterstützter Leidenschaft und einem weichevollen Rhythmus, der diesen Augenblick resignierter Entschlossenheit zugleich nacherlebbar macht und ihn mythisch bedeutsam werden läßt. In Gavin Hamiltons friesartiger, Poussin nachgebildeter Szene der um den toten Hektor klagenden Andromache ist die prächtigste Erfindung sicher die Figur des mit erhobener Brust, doch zurückgeworfenem Haupt aufgebahrten Hektor, die David übernehmen sollte (Gavin Hamilton: Andromache beweint den toten Hektor. Radierung von D. Cuneo, 1764, nach einem Original von ca. 1761). Die Sentimente der Trauer werden von etwas zu statuarischen Figuren mit einer etwas überzogenen, uneinheitlichen Vehemenz vorgetragen. Neben der bewegten Gruppe, deren Gestikulation hellenistische Anregungen wie der Laokoon plausibel machen, isoliert sich links unter den Trauernden die Figur der Helena. Zu ihrer Signifikanz als hauptverursachende und betroffene Reflexionsfigur vgl. Werner Busch 1993 (op. cit.). Ohne sie wäre das Ereignis noch Episode in einer illustrativen Folge, nicht, wie David dies gelang, zur moralischen Ikone verdichtet. (Jacques-Louis David: Andromache beweint den toten Hektor, Salon von 1783, 275 x 203 cm, Paris, Louvre). David hat dieses Sujet in seiner Aufnahmearbeit für die Akademie zweifellos am günstigsten ausformuliert. Der einem toten Christus gleiche Leichnam Hektors, wundersam unverletzt durch Achilleus' Schleifungen, liegt ähnlich wie bei Hamilton auf einem hohen, reich geschmückten Bett, neben sich seine prächtige Rüstung. Andromache sitzt daneben verzweifelt auf einem Stuhl. Sie weist auf den toten Gemahl und wendet sich, obgleich die Augen nach oben blicken, hilflos dem Betrachter zu, als könne ein Einstimmen in ihre Klage ihren Schmerz lindern. Auf sie zu, dabei zwischen ihren Beinen Geborgenheit suchend, schrei-

tet der kleine, aber schon männlich gefaßte Astyanax, der die eine Hand in die der Mutter gelegt hat, die andere an ihre Brust und ebenso Trost spenden möchte, wie er selbst des Trostes und Rates bedarf. Von dem lapidaren Patros dieser Reliefszene vor steinerne Mauer führt uns Angelika Kauffmann in die intimere Welt der Trauer und des ehrenden Gedenkens (Angelika Kauffmann: Andromache Weeping over the Ashes of Hector, 1772, Mezzotinto von Thomas Burke, Sammlung David Alexander). In besinnlicher, wissender Trauer lehnt sich die stehende Andromache über Hektors Urne, während der kleine Astyanax die sitzende, weinende Hekabe trösten will, indem er die Hand ergreift, in der sie das Gesicht verborgen hat. Verpflichtung aus dem Tod des Mannes und Vaters einerseits, rückwärtsgewandte Trauer der Mutter andererseits drücken sich hier aus – die demonstrierte Angemessenheit der Gefühle läßt die pompöse Palastszene in einem Licht erscheinen, als gebe es noch einen Schimmer der Hoffnung, der jedoch aus dem Homerischen Epos kaum herzuleiten ist.

- 67 Rosenblum 1970 (op. cit.), S. 41–43; Erffa und Staley 1986 (op. cit.), S. 178 bis 182; Busch 1993 (op. cit.). Ein ähnlich pathetisches Ehrengedächtnis wie das der Andromache erwies Agrippina ihrem ermordeten Gatten Germanicus. Das Sujet stellte künstlerisch insofern eine Herausforderung dar, als es thematisch an den wohl berühmtesten Helden Tod in der Malerei, den des Germanicus in der Darstellung Poussins anknüpfte. Germanicus, Adoptivsohn des Kaisers Tiberius, war, wie wir aus den Annalen des Tacitus wissen, ein beliebter Feldherr, zunächst am Rhein, dann in Nordafrika. Vermutlich wurde er durch den syrischen Statthalter des Tiberius, Gnaeus Piso, vergiftet, und ein Schatten des Verdachts fiel auch auf den eifersüchtigen, ständig in Angst lebenden Kaiser. In einem Gemälde von West sehen wir Agrippina, wie sie mit der Asche ihres Mannes im Hafen von Brindisi eintrifft. Mit ihrem Gefolge und den Kindern, Agrippina der Jüngeren und Caligula, dem späteren Kaiser, hat sie die Stufen des Kais gerade hinter sich gelassen und trägt in tiefer Trauer die Urne ihres Mannes (Benjamin West: Agrippina at Brundisium with the Ashes of Germanicus, 1768, 164 x 240 cm, Yale University Art Gallery, New Haven). Dies sollte der Beginn eines anklagenden Fußmarsches nach Rom sein. Trauernde Soldaten und eine akklamierende, betroffene Menge empfangen den weiß gekleideten Trauerzug in dieser noch etwas unbeholfen arrangierten Komposition. In einer gedrängten, friesartigen Szene intensivierte Hamilton später den Zug; besonders wird die Gestalt der Agrippina mehrdeutiger; verbitterte Gewißheit scheint neben der Trauer sichtbar zu werden (Gavin Hamilton: Agrippinas Ankunft in Brindisi mit der Asche des Germanicus, 1772, London, Tate Gallery). Im Motiv des Prozessionszugs der Figuren mit feierlich gesenkten Häuptern werden die Handlung und ihre innere Motivation auf einen tanzartigen Rhythmus reduziert.
- 68 Zur Geschichte des Cornelia-Themas in der Malerei: Andor Pigler: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. 2. Aufl. Budapest 1974, Bd. 2, S. 382; zu A. Kauffmann: Ann Sutherland Harris/Linda Nochlin: Women Artists: 1550–1950. Ausst.-Kat. Los Angeles County Museum of Art etc., New York 1976, S. 178; Roworth 1992 (op. cit.), S. 91–93; Oscar Sandner: Hommage an Angelika Kauffmann. Ausst.-Kat. Vaduz, Mailand, 1992/93, Mailand 1992, S. 69 bis 70, 269.
- 69 Rosenberg 1974 (op. cit.), S. 476–478; Hilberath 1993 (op. cit.), S. 119–125; Nicole Willk-Brocard: Une dynastie. Les Hallé. Daniel (1614–1575), Claude-Guy (1652–1736), Noël (1711–1781). Paris 1995, Kat.-Nr. 145 u. 145a (Verzeichnung), S. 448–451. Hallés ebenfalls 1779 ausgestelltes Pendant zu diesem allzu zeitgemäßen Erziehungsbild war »Agésilas jouant avec ses enfants« (76 x 96 cm, Montpellier, Musée Fabre). Das Livret de Salon erklärt das Thema: »Un ami d'Agésilas, roi de Sparte, l'ayant trouvé à cheval sur un bâton jouant avec ses enfants, le roi lui dit: «Ne parlez de ce que vous voyez que lorsque vous serez père«». Eine anonyme Kritik belegt die Aktualität des Themas zugleich mit der mangelnden Radikalität des Stils: »Cette Cornélie, si simplement mise, cette Campanienne, si parée, figurent un contraste qu'on peut voir chaque jour dans nos sociétés. La parole manque à l'un des personnages; & c'est, comme vous le savez, dans une parole, qu'est le sublime de ce sujet. Puisque la Campanienne s'enorgueillit de ses richesses, ne pouvoit-on la peindre dans une attitude qui semblât finir de les indiquer? Pouvoit-on donner à sa tête une caractère de vanité, quelque peu confuse de la belle réponse

- qu'elle a provoquée? Son faste, plus sensible, ne devoit-il pas frapper sigulièremment le Spectateur? La Romaine, au contraire, devoit exprimer l'affection vive pour ses enfans, qui lui inspire ce mot naïf & touchant. Or, ce n'est pas en regardant je ne sais où, qu'elle exprime bien sa tendresse. Elle semble dire: *Avancez, mes Enfans; faites la révérence à Madame*. Elle n'avoit besoin que de les montrer, en portant ses bras & ses regards vers eux; & tandis que sa posture & la disposition de ses traits auroient fait connoître qu'elle répondoit, le caractère de la phisionomie auroit indiqué, jusqu'à un certain point, la nature de cette réponse. Il n'auroit pas été mal, dans cette occasion, de laisser entrevoir de jeunes personnes, dont l'entretien & le malin sourire eussent fait remarquer davantage la confusion de la Campanienne, pendant que de plus graves Personnages auroient témoigné, non par des gestes, mais par une attention recueillie, l'admiration tranquille & profonde qu'inspire une action vertueuse, qui touche & pénètre l'âme, sans l'ébranler avec violence.« Coup de patte sur le Sallon de 1779, dialogue; précédé et suivi de réflexions sur la peinture. Paris 1779, S. 20–21, in: Collection Deloyne, Bd. XI, Nr. 202.
- 70 Pierre Rosenberg/Udolpho van de Sandt: Pierre Peyron, 1744–1814. Paris 1983, S. 96–97; Collection Deloyne, Bd. XIV, Nr. 336, S. 27–28, Nr. 339, S. 6, Nr. 340, S. 20, Nr. 344, S. 37.
- 71 Jean-François Méjanès in: Rosenberg 1974 (op. cit.), S. 611–614.
- 72 Roland Barthes: L'effet de réel. In: Roland Barthes/Leo Bersani/Philippe Hamon/Miachel Riffaterre/Ian Watt: Littérature et réalité. Paris 1982, S. 81 bis 90.
- 73 »L'ordonnance de cette scène et sagement pensée, les ajustements, la nature des étoffes, les caractères des têtes, celui de l'architecture: tout y rappelle les mœurs, les usages et l'esprit des anciens romains.« Exposition publique des ouvrages des artistes vivans dans le Salon du Louvre, au mois de septembre, année 1795, vieux stile, ou vendemmiaire de l'an quatrième de la République. Ein anderer Kritiker fragte: »le dessin de tout l'ensemble ne paraît-il point tracé d'après des stutes étrusques?« und bemängelte, das Bemühen um Wahrheit des Dekorums habe zu unnatürlichen Figuren geführt: Première lettre de Polyscope sur les ouvrages de peinture, sculpture, etc. exposée dans le grand Salon du Museum. 1795. In: Pierre-Jean Mariette/Charles-Nicolas Cochin/M. Deloyne: »Collection Deloyne«, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris 1675–1808, Microfiche-Sammlung Paris 1980, Bd. XVIII, Nr. 469, S. 401–402; S. 473, 563 (handschriftlich).
- 74 Beispielhaft als künstlerischer Ausdruck des neuen Erziehungsideals ist das Gemälde von Marguerite Gérard: Le premier pas de l'enfance, von 1786, 44 x 55 cm, Cambridge/Mass., Fogg Art Museum. Vgl. Sarah Robertson in: Rosenberg 1974 (op. cit.), S. 436–439. Die Ebene des bauerlichen Genres, gekennzeichnet durch eine fiktive Unschuldigkeit des Milieus und seines Brauchtums, verlässt Marguerite Gérard zugunsten einer gemessenen, keineswegs naiven Natürlichkeit. Ihr Gemälde »Der erste Schritt eines Kindes« wurde 1876 durch eine Radierung von Regnault und Vidal berühmt gemacht; es trifft den Geist von Davids Lavoisier-Porträt durch die raffinierte Verschränkung von Natürlichkeit und Pose. Mit stolzer Verwunderung entläßt eine Mutter stehend das Knäblein aus der Obhut der Wiege, damit es der wartend hingeneigten Freundin in elegantem, aber ungezwungenem Kleid entgegenstapfen kann. Wie die Mutter von der Großmutter hinterfangen ist, ihre Rolle sozusagen durch deren Beispiel im selbstverständlichen Lebensrhythmus eingebettet ist, so erscheint hinter dem häßlich fleischigen Knaben, einem unbeholfen mutigen Kleinkind, ein im Schatten hinter ihm sitzendes Schwesterchen. Die weibliche Sorge drückt sich in spontanen und doch gemessenen Gesten aus; sie sprechen zugleich von der bewegten Anteilnahme am Geschehen und von stillem Einvernehmen. Die fürsorgende Bewunderung gilt hier dem einzig dargestellten männlichen Wesen – dem vor dem weich schattierten Hintergrund vom Licht isolierten Säugling.
- 75 Luhmann 1982 (op. cit.).
- 76 Marie O. Métral: Le mariage. Paris 1977 (Geschichtliche Quellen werden zu einer generellen Abrechnung mit der Institution der Ehe herangezogen.); Annerl 1991 (op. cit.).
- 77 In stolzer Hingabe läßt Joseph-Marie Vien Griechinnen mit der gestischen Affektiertheit des Rokoko einen Altar bekränzen, auf dem sie zur Bekräftigung ihres Keuschheitsschwurs ein Opfer dargebracht haben (Joseph-Marie Vien: Deux jeunes Grecques faisant serment de ne jamais aimer, um 1773, 270, ursprgl. 320 x 230 cm, Chambéry, Préfecture). Das Bild eröffnete einen Zyklus für Madame du Barry, der in Louveciennes die berühmten Gemälde Fragonards über »Le progrès de l'amour dans le cœur d'une jeune fille« ersetzen sollte. Der Fortgang von Viens Zyklus wie auch der in seinem ersten Vestalinnenbild liegende Saturn deuten darauf hin, daß die Zeit über das Versprechen hinweggehen sollte. Der säkularisierten Keuschheit widerspricht schon insofern nicht die Wollust, mit der sie betrachtet und von den Bildgestalten auch kokett vorgeführt wird. Daß die Vestalinnen die private weibliche Rolle par excellence, die des Behütens von Herd, Vorräten und Laren, sozusagen durch den staatlichen Kult nur überhöhen, daß ihre öffentlich vorgeführte Keuschheit nur Ausdruck eminenter Begehrlichkeit ist, hat die klassizistische Phantasie vehement angeregt. Die Lust an der reinen Frau, ihre Koketterie, das affektierte Spiel mit der Keuschheit passen gut in den sich artikulierenden Tugendkanon (Joseph-Marie Vien: Une jeune Grecque qui orne un vase de bronze, 1760, 89 x 66 cm, Paris, Privatbesitz). Gaehgtens/Lugand 1988 (op. cit.), S. 78–86 u. Kat.-Nr. 175–186.
- 78 Auch spielt der von dem gleichen Künstler vorgeführte Verkauf von Liebesgöttern offenbar nicht ausschließlich auf Frivolität und rokokohafte Ungebundenheit – oder gar auf Prostitution an, sondern das Thema berührt auch die Intervention der Vernunft, der Berechnung bei der Suche der Seele nach dem Lebensschicksal, der zur Ehe werdenden Liebe (Joseph-Marie Vien: La Marchande d'Amours, 1763, 98 x 122 cm, Fontainebleau, Schloß). Die Capriccios des Liebesgottes werden durch bürgerlichen Realitätssinn überlistet. Vorbild war ein 1859 in Stabiae gefundenes Fresko, das 1862 von C. Nolli in »Le Pitture antiche d'Ercolano« gestochen worden war. Diderot war von dieser »allégorie qui a du sens« charmiert. Gaehgtens/Lugand 1988 (op. cit.), S. 78–86 u. Kat.-Nr. 187. Vgl. auch: Anna Ottani Cavina: Il Settecento e l'antico. In: Storia dell'arte italiana. Teil 2. Bd. 2, II. Turin 1982, S. 597–660; Jean Locquin: La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Paris 1912, S. 195, 231, 248.
- 79 Jacques-Louis David: Lavoisier et sa femme. 1788, 286 x 224 cm, New York, Metropolitan Museum. Lavoisier setzte sich auch für öffentliche Angelegenheiten wie die Stadtbeleuchtung und die Kanalisation ein und hatte als *fermier général* eine einträgliche Position. Lavoisier hatte die damals erst dreizehnjährige Tochter ebenfalls eines *fermier général* 1771 geheiratet. Sie übersetzte Traktate, war ihrem Mann bei der Publikation seiner Texte, besonders bei der Herstellung der Tafeln behilflich, und gab 1805, elf Jahre nach seiner Hinrichtung, auch einen Teil seiner Papiere heraus. Joachim Gaus: Ingenium und Ars – Das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninspiration. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36. 1974, S. 99–228; Régis Michel 1989 (op. cit.).
- 80 Vittorio Malamani: Canova. Mailand 1911, S. 41–56; Rudolf Zeitler: Klassizismus und Utopia. Stockholm 1954, S. 100; Giuseppe Pavanello/Mario Praz: L'opera completa del Canova. Mailand 1976; Fred Licht: Canova. New York 1983 (mit Photographien von David Finn), S. 149–171. Vgl. auch: Christiane Noireau: La lampe de psyché. Paris 1991, S. 79–132, sowie die Aufsätze von Gianna Piantoni und Maria Grazia Messina in: Giulio Carlo Argan (Hrsg.): Studi Canoviani. Rom 1973.
- 81 Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy: Rapport sur l'édifice dit de Sainte-Geneviève, fait au Directoire du département de Paris ... Paris 1791, S. 7; ders.: Rapport fait au directoire du département de Paris le 13 novembre 1792 ... Paris 1792; Quatremères Beschreibung der Ikonographie vereinfacht die attributreichen Figuren, wie sie das allegorische Traktat von Charles-Nicolas Cochin und C.-E. Gaucher (Iconologie ou Traité de la science des allégories ...) beschreibt, das von 1789–91 in Paris erschien. Robert Schneider: Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts. Paris 1910; Gisela Grammacini: Jean-Guillaume Moitte (1746–1810). Berlin 1993, Bd. 1, S. 83–99, 205–212; Bd. 2, S. 51, 80. Vgl. dort auch Rondelet und Moitte: Portikus des Pantheon mit den von Moitte gezeichneten Giebelfiguren, 1792, 57 x 84 cm. Lavierte Federzeichnung, Paris, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.
- 82 Vgl. z. B. Klaus Herding/Rolf Reichardt: Die Bildpublizistik der Französischen Revolution. Frankfurt a. M. 1989, bes. S. 25–51; Werner Hofmann (Hrsg.): Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall. Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 7. 9.–19. 11. 1989, Köln 1989; Madelyn Gutwirth: Wo-

- men and Representation in the French Revolutionary Era. New Brunswick/ New Jersey 1992, S. 252–284.
- 83 Crane Brinton: French Revolutionary Legislation on Illegitimacy 1789–1804. Cambridge (Harvard University Press) 1936; Sara Melzer/Leslie Rabine (Hrsg.): Rebel Daughters: Women and the French Revolution. New York (Oxford University Press) 1983; Barbara Schaeffer-Hegel: Die Freiheit und Gleichheit der Brüder. Weiblichkeitsmythos und Menschenrechte im politischen Diskurs um 1789. In: Astrid Deuber-Mankowsky u. a. (Hrsg.): 1789/1989. Die Revolution hat nicht stattgefunden. Dokumentation des V. Symposiums der Internationalen Assoziation von Philosophinnen. Tübingen 1989; Inge Baxmann: Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur. Weinheim/Basel 1989; Madelyn Gutwirth: The Rights and Wrongs of Woman: The Defeat of Feminist Rhetoric by Revolutionary Allegory. In: The Revolutionary Moment, hrsg. v. James Heffernan, Hanover (University Press of New England) 1992.
- 84 Hélène Toussaint: La Liberté guidant le peuple de Delacroix, 26. dossier du département des peintures. Ausst.-Kat. Louvre 1982/83, Paris 1982; Nicos Hadjinicolaou [Nikos Chadzenikolaou]: Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn. Dresden 1991. Unerlässlich zur Beurteilung der politischen Tendenzen in der Kunstkritik auch die Habilitationsschrift dess.: La lutte des classes en France dans la production d'images de 1829–1831. Première partie: la critique d'art. Unveröff. Manuskript. 9 Bde. Paris 1980.
- 85 Eine detaillierte Rezeptionsanalyse steht noch aus. Louis de Fourcaud: François Rude, sculpteur. Ses œuvres et son temps (1784–1855). Paris 1904, S. 164–173, 218–224; Joseph Calmette: François Rude. Paris 1920, S. 74–88; Henri Drouot: Une carrière: François Rude. Dijon 1958, S. 73–81. Vgl. zur Baugeschichte des Monuments: Thomas W. Gaehtgens: Napoleons Arc de Triomphe. Göttingen 1974.
- 86 Marie-Claude Chaudonneret: La figure de la République. Le concours de 1848. Notes et documents des Musées de France 13. Paris 1987. Vgl. auch: Timothy J. Clark: Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich, 1848 bis 1851. [1973] Reinbek bei Hamburg 1981.
- 87 Thomas Couture: Die Anwerbung des Freiwilligenheeres von 1792. Ölskizze, 21 x 37 cm, Beauvais, Dépôt du Musée National de Compiègne au Musée Départemental de l'Oise; Thomas Couture: Die Anwerbung des Freiwilligenheeres von 1792, Ölskizze, 58,4 x 101,6 cm, Springfield/Mass., Museum of Fine Arts, James Philip Gray Collection.
- 88 Thomas Couture: Méthode et entretiens d'atelier. Paris 1867, S. 278–279; Michael Fried: Thomas Couture and the theatricalization of Action in 19th-century painting. In: Art Forum 8. Nr. 9. Juni 1970, S. 36–46; Albert Boime: Thomas Couture and the eclectic vision. New Haven und London 1980; Agnès Delanoy/Josette Galilègue/Françoise Maison/Mari-José Salmon u. a., Einleitung von Pierre Vaisse: L'enrolement des volontaires de 1792. Thomas Couture (1815–1879). Les artistes au service de la patrie en danger. Ausst.-Kat. Musée Départemental de l'Oise, Ancien Palais Épiscopal, Beauvais 1989, Paris 1989.
- 89 Gustave Geffroy: Le Salon de 1900. In: La vie artistique. 1903; R. Parize: Les militants ouvriers du Creuzot pendant les grèves de 1899–1900. In: Le Mouvement social. April–Juni 1977, S. 98–99; La représentation du travail. Mines – forges – usines. Ausst.-Kat. CRACAO Ecomusée, Le Creuzot 1977/78, S. 21–22.
- 90 Georges Sorel: Réflexions sur la violence. Paris 1908, dt.: Über die Gewalt. Frankfurt a. M. 1981; Giuliano il Sofista [Pseudonym für: Giuseppe Prezzolini]: Il linguaggio come cause d'errore. H. Bergson. Florenz 1904; Enrico Bergson: La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere, hrsg. v. Giovanni Papini, Lanciano 1909; Giuseppe Prezzolini: La teoria sindacalista. Neapel 1909.
- 91 Carlo Carrà: Tutti gli scritti, hrsg. v. Massimo Carrà. Mailand 1978; Marianne W. Martin: Futurist art and theory. 1909–1915. Oxford 1968.
- 92 Umberto Boccioni: Gli scritti editi e inediti, hrsg. v. Zeno Birolli. Mailand 1971; Maurizio Calvesi/Ester Cosen: Boccioni. L'opera completa. Mailand 1983; Boccioni a Milano. Ausst.-Kat. Mailand, Palazzo Reale, 1982/83, Mailand 1982; Uwe M. Schneede: Umberto Boccioni. Stuttgart 1994.
- 93 Henri Bergson: Œuvres, hrsg. v. André Robinet u. Henri Gouhier. Paris 1970; Marc Antliff: Inventing Bergson. Cultural politics and the Parisian avant-garde. Princeton/N.J. 1993; Laura Mattioli Rossi (Hrsg.): Boccioni 1912, Materia. Ausst.-Kat. Verona, Galleria dello Scudo 1991, Mailand 1991, bes. S. 115–135; Aurora Scotti: Boccioni 1908: Dal vero naturale alla materia in espansione.
- 94 David Gates: The Spanish ulcer. A history of the peninsular war. London und New York 1986.
- 95 Janis A. Tomlinson: Goya in the twilight of enlightenment. New Haven und London 1992, S. 128–149.
- 96 Vgl. vor allem Fred Licht: Goya. The origins of modern temper in art. New York 1983.
- 97 Francisco Goya: Ferdinand Guillemardet, 1798, Öl auf Leinwand, 185 x 125 cm, Paris, Musée du Louvre.
- 98 Hugh Thomas: Goya. The Third of May 1808. London 1972.
- 99 Edouard Manet and the *Execution of Maximilian*. Ausst.-Kat. Department of Art, Brown University und Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence/Rhode Island 1981; Juliet Wilson-Bureau u. a.: Manet: The Execution of Maximilian. Painting, Politics and Censorship. Ausst.-Kat. London, National Gallery, 1992, London 1992; Manfred Fath/Stefan Germer (Hrsg.): Edouard Manet. Augenblicke der Geschichte. Ausst.-Kat. Mannheim 1992/93, München 1992. Vgl. auch: Rosella Fabiani: Schloss Miramare. Das historische Museum. Triest 1989.
- 100 Paris Match, 28. März 1991; John R. MacArthur: Second Front. Censorship and propaganda in the Gulf War. New York 1992, S. 75–76.
- 101 Immanuel Kant: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht [1784]. In: Kants Werke, Gesammelte Schriften, hrsg. von der Kgl. Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin 1912, S. 15–32; Francis Fukuyama: The end of history and the last man. New York 1992.
- 102 Herbert Marcuse: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Neuwied und Berlin 1967; Theodor W. Adorno: The authoritarian personality. New York 1950; Jürgen Habermas: Theorie des kommunikativen Handelns. Frankfurt a. M. 1984.
- 103 Vgl. z. B. Stavros Mentzos: Der Krieg und seine psychosoziale Funktion. Frankfurt a. M. 1993.
- 104 Axel Honneth/Han Joas: Beiträge zu Jürgen Habermas' »Theorie des kommunikativen Handelns«. Frankfurt a. M. 1986; David Ingram: Habermas and the dialectic of reason. New Haven etc. 1987; Gabor Kiss: Paradigmawechsel in der Kritischen Theorie. Stuttgart 1987; François Ewald/Bernhard Waldenfels (Hrsg.): Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken. Frankfurt a. M. 1991; Elisabeth Roudinesco/Georges Canguilhem u. a.: Penser la folie. Essais sur Michel Foucault. Paris 1992; Alfred Sohn-Rethel: Warenform und Denkform. Frankfurt a. M. 1971; ders.: Das Geld, die bare Münze des Apriori. Berlin 1990.
- 105 Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt a. M. 1982.
- 106 Slavoj Žižek: Le plus sublime des hystériques. Hegel passe. Paris 1988, dt. 1991; ders.: Hegel mit Lacan. Zürich 1995.
- 107 Slavoj Žižek: The sublime object of ideology. London etc. 1989; ders.: Mapping ideology. London 1994.
- 108 Elisabeth Roudinesco: Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée. Paris 1993; Mireille Cardot/Yves Duroux/Patrick Guzmard/Philippe Lacoue-Labarthe/René Major: Lacan avec les philosophes. Paris 1991.
- 109 Louis Althusser: Ecrits sur la psychanalyse: Freud et Lacan, hrsg. v. Olivier Corpet. Paris 1993; ders.: Ecrits philosophiques et politiques. Paris 1994/95; Ernesto Laclau/ Chantal Mouffe: Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus. Wien 1991; Chantal Mouffe: Le politique et ses enjeux: pour une démocratie plurielle. Paris 1994; Ernesto Laclau (Hrsg.): The Making of Political Identities. London 1994. Auf die davon ausgehende Debatte zur gesellschaftlichen Konstitution des Subjekts und zur Relativierung und Historisierung der individuellen Freiheitsmöglichkeiten sei hier nur verwiesen. Žizeks Ansatz besticht vor allem durch die Integration sprachanalytischer Ansätze – Zeichen dafür, daß ein Ausbau der vom Postmarxismus und von Lacan ausgehenden Theorien im Sinne der Handlungstheorie und des *pragmatism* das analytische Instrumentarium zugleich objektivieren und verfeinern könnte.



XII Francisco de Goya, 2. Mai 1808, 1814,
Öl auf Leinwand, 266 x 345 cm,
Museo Nacional del Prado, Madrid



XIII Francisco de Goya, 3. Mai 1808, 1814,
Öl auf Leinwand, 266 x 345 cm,
Museo Nacional del Prado, Madrid



LIV Edouard Manet, Die Exekution Kaiser Maximilians von Mexiko, 1867,
Öl auf Leinwand, 195 x 259 cm,
Museum of Fine Arts, Boston



LV Edouard Manet, Die Exekution Kaiser Maximilians von Mexiko, 1868–1869,
Öl auf Leinwand, 252 x 302 cm,
Städtische Kunstsammlungen, Mannheim



I Adam Frans van der Meulen, Ludwig XIV. vor der Priorei von Fives
während der Eroberung von Lille im August 1667,
Öl auf Leinwand, 52 x 80 cm,
Musée National du Château de Versailles



IV Adam Frans van der Meulen, Die Überquerung des Rheins
am 12. Juni 1672,
Öl auf Leinwand, 49 x 111 cm,
Musée du Louvre, Paris



XLIII Gerolamo Induno, Die Schlacht bei Magenta, 1861,
Öl auf Leinwand, 210 x 350 cm,
Museo del Risorgimento e Raccolte Storiche, Mailand



XLV Domenico Induno, Die Nachricht über den Friedensschluß
von Villafranca (14. Juli 1859), 1862,
Öl auf Leinwand, 182 x 286 cm,
Museo del Risorgimento e Raccolte Storiche, Mailand



XXXIII Francesco Hayez, Die sizilianische Vesper 1282, 1846,
Öl auf Leinwand, 225 x 300 cm,
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom





XXXV Adolph Menzel, Die Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848,
Öl auf Leinwand, 45 x 63 cm, Hamburger Kunsthalle

XXXIV Francesco Hayez, Der Kuß. Episode der Jugend
in Kostümen des 14. Jahrhunderts, 1859,
Öl auf Leinwand, 112 x 88 cm,
Pinacoteca di Brera, Mailand



V Benjamin West, Tod des General Wolfe, 1770,
Öl auf Leinwand, 152,6 x 214,5 cm,
National Gallery of Canada, Ottawa





XXIII Eugène Delacroix, Die Freiheit führt das Volk, 1830,
Öl auf Leinwand, 260 x 350 cm,
Musée du Louvre, Paris

XXII Eugène Delacroix, Das sterbende Griechenland auf den Trümmern
von Missolonghi, 1826, Öl auf Leinwand, 209 x 147 cm,
Musée des Beaux-Arts, Bordeaux



XXVII Horace Vernet, Die Schlacht im Wald von Habrah.
Sieg des Herzogs von Orléans an der Spitze der Brigade Oudinot
über die reguläre leichte Infanterie Abd El Kaders am 3. Dezember 1835,
1840, Öl auf Leinwand, 512 x 713 cm,
Musée National du Château de Versailles



LXIII Pressephotos einer Exekution in Kuwait City,
Erschießung und Gnadenschuß,
in: Paris Match, 28. März 1991