

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Vom „Ballhausschwur“ zum „Duce“

Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie¹

Die Grundmuster der bildlichen Vorstellungsformen von Volkssouveränität haben sich seit der Französischen Revolution erstaunlich konstant erhalten. Aber gerade in dieser Konstanz sind auch die Probleme einer sich verändernden oder gar widersprüchlichen Formierung politischer Kollektivität bewahrt, besonders dort, wo sie sich in der Konstruktion der imaginären kollektiven Identität als „Volk“ niederschlug.

Im Sinne des jeweils zeitgenössischen Redens bedeutet „Volk“ während der Französischen Revolution „Dritter Stand = Bürgertum minus Adel und Geistlichkeit = Nation“.² Das sogenannte Volk ist also die bürgerliche Gemeinschaft der Gebildeten und Gleichgesinnten, die sich sowohl über die Politik als über die Kultur definiert. Dies bleibt auch im 19. Jahrhundert noch so und ändert sich erst mit dem Erstarken der Arbeiterbewegung, die in die diskursive Hegemonie des Bürgertums einbricht. Synonym dazu wird auch die Nation begriffen. Zentral für die Visualisierungsstrategien dieser Gemeinschaft ist, daß sie eine Gemeinschaft von Gleichen nicht nur im Politischen, sondern auch im Sinne des *gender* ist: Nur Männer waren Bestandteile jener Gruppen, die eine Legitimität zur Ausübung politischer Souveränität miteinander verhandelten. Frauen waren keine Verhandlungspartner. Allerdings soll es hier nicht darum gehen, nun die Legitimität des Patriarchats als solchem zu befragen, denn wir untersuchen die Legitimationsstrukturen *innerhalb* des – bürgerlichen – Patriarchats. In den Bildern vom Volk wird nicht das Patriarchat legitimiert. Dieses wird vielmehr ungesagt bereits als legitim *vorausgesetzt*. *Zwischen* den Geschlechtern wird also die Frage der Legitimität von Machtausübung nicht verhandelt, obwohl bereits seit der Aufklärung immer wieder die Frage nach den politischen Rechten der Frau aufgeworfen wurde.

1 Eine leicht gekürzte Version dieses Vortrags wurde veröffentlicht in: *Die Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte*, November 1993, Nr. 11, S. 1017–1025.

2 Kiss (1992): „Nation als Formel“, S. 109.

Die „Legitimität der Staatsgewalt (Souveränität) ... kann nicht begründet werden durch ein von einer höheren *irdischen*³ Autorität ausgehendes Gesetz, weil es eine solche nicht gibt.“⁴ Diese Denkfigur, formuliert 1863 und noch verwurzelt in den Traditionen einer von Gott gegebenen Legitimität des Herrschers, bezeichnet das Kernproblem, mit dem sich Staatstheoretiker, Politiker und Ideologen im Prozeß des Übergangs vom Gottesgnadentum zur Volkssouveränität herumgeschlagen hatten. Kann ein „Volk“, dem Baron von Münchhausen gleich, der sich am eigenen Schopfe aus dem Sumpf zog, aus sich heraus jene Autorität hervorbringen, die dann die über es herrschende Institution legitimiert? Heutigem politischen Alltagsverständnis, das dieses Problem der Autorisierung von Macht als mit der parlamentarischen Repräsentanz via Wahl gelöst ansieht, erscheint diese Frage eher veraltet; im 19. Jahrhundert hingegen bot sie Argumente gegen die Demokratie, die von der gleichen Stichhaltigkeit schienen wie der Gottesbeweis selbst.⁵ Aber auch die Anhänger einer Souveränität des Volkes hatten durchaus Schwierigkeiten mit dem Prinzip der Legitimität und seiner Ableitung. Die Jakobiner hatten es mit der Natur als Autorität und Gesetz versucht; das 19. Jahrhundert rückte dann immer ausschließlicher die „Nation“ an diese autoritative Leerstelle.

Die Konzepte von Volkssouveränität und Nation im modernen Sinn sind ungefähr gleichzeitig zu Bedeutung gelangt und wurden von den Jakobinern zu extremer Deckung gebracht im Sinne eines subjektiven Begriffs von Nation, d. h. einer Nation von *Citoyens*. Die Jahre der *Terreur* müssen in ganz Europa ein derart einschneidendes Schockerlebnis gewesen sein, daß noch Generationen danach die Angst vor einer Volksherrschaft wach blieb und vorrevolutionäre Auffassungen von Legitimität unterstützte: „Das legitime Herrscherrecht ist ..., wie jedes Recht, ein *begrenztes*, nicht, wie das angebliche Volkssouveränitätsrecht, eine Allmacht.“⁶ Der Gedanke, Allmacht statt dessen in ein überirdisch Göttliches zu delegieren, dessen Vertreter auf Erden der König ist, muß gegenüber einer solcherart suggerierten Vorstellung von Volksherrschaft als Chaos etwas Tröstliches und Schützendes gehabt haben. Merkwürdig ist, daß in dem eben zitierten Argument bereits der Vorwurf eines Totalitarismus ante litteram anklingt. Historisch wirksam wurde dieser aber erst dann, als im 20. Jahrhundert autoritäre Legitimationsformen von Herrschaft *innerhalb* einer Volksgemeinschaft konzipiert und praktiziert wurden. Das Volk, nun allerdings sakral begriffen, wurde selbst zur „überirdischen“ Ersatzautorität.

Allerdings löste der Einsatz der abstrakten Begriffe Volk und Nation nicht das Problem ihrer kollektiven *Vorstellung*. Es geht dabei nicht um das Volk als Abbild, sondern, wie Kiss

3 Hervorhebung der Autorin.

4 Wagener (1863): *Staats- und Gesellschafts-Lexikon*, unter dem Stichwort „Legitimität“.

5 So z. B. bei Joseph de Maistre (1959): „Des constitutions politiques“, der 1809 darauf bestand, daß jede Konstitution in ihrem Prinzip göttlich sei, daß also der Mensch selbst sich keine Konstitution geben könne.

Es gibt für ihn kein Naturrecht wie für Locke. Die Dynastie ist für ihn daher der einzige Ort der Legitimität.

6 Wagener (1863): *Staats- und Gesellschafts-Lexikon*, unter dem Stichwort „Legitimität“.

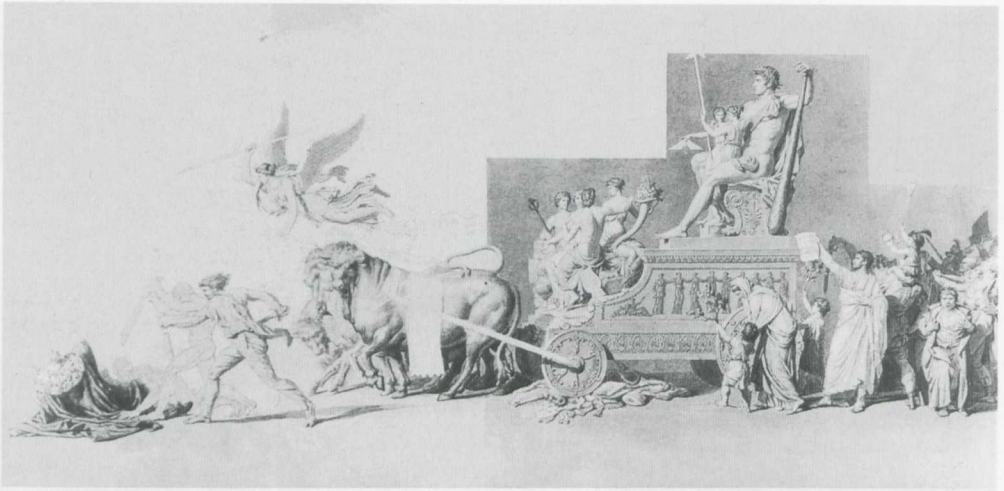


Jacques-Louis David: *Der Ballhauschwur*, Feder, laviert, 66 x 101 cm, 1791. Versailles, Musée national du Chateau (Depot Musée du Louvre).

für den Begriff der Nation feststellte, um die „Selbstbeschreibungsförmel des Gesellschafts-systems“ in einer „Vertextung der Einheitssemantik“⁷, hier einer Verbildlichung, und zwar in der Funktion einer Legitimation zur Regierungsmacht – eben um die bildliche Vertextung der sogenannten Volkssouveränität.

J.-L. Davids Entwurf zum großangelegten Ereignisbild des *Ballhauschwurs* von 1789 ist gleichsam die gescheiterte Premiere für die Inszenierung einer Einheitssymbolik für eine Vielzahl männlicher politischer Subjekte. Sie scheitert gerade, weil sie im Abbildhaften verbleibt. David bricht zwar mit den hierarchisierenden Kompositionsregeln des akademischen Ereignisbildes mit dem Einzelhelden an der Spitze einer kompositorischen Pyramide, um diese Vielheit in einer egalitären Horizontalität ins Bild zu setzen. Aber die Hoffnung, daß das Bild der gemeinsamen Schwurhandlung das bildhafte Einheitssymbol ersetzen kann, trägt. Der Versuch, das, was damals als „Volk“ galt, d. h. den dritten Stand mit seinen Verbündeten, in seiner „Volk“haftigkeit als Vielheit der Subjekte abzubilden und damit die Repräsentation einer Einheit zu erreichen, scheiterte nicht nur an den Konventionen der Bildgattung.

7 Kiss (1992): „Nation als Formel“, S. 105.



Jacques-Louis David: *Der Triumph des französischen Volkes*, Bleistift, laviert, 21 x 44 cm, ca. 1794. Paris, Musée du Louvre.

Aber auch ein zweiter Versuch Davids, diesmal nicht abbildhaft, sondern allegorisch, verlief offenbar nicht zufriedenstellend: *Le triomphe du peuple français*, zu datieren wahrscheinlich 1794, nach der Ermordung Marats und Le Pelletiers (1793, in der Gruppe rechts am Rand), gedacht vielleicht für den Vorhang der neuen Opéra.⁸ „Le Peuple“ ist repräsentiert in einer Mischung aus Augustus (Wagen und Figur lehnen sich an die Gemma Augustea, Wien, Kunsthistorisches Museum, an), Apoll und Herkules, mit der „Liberté“ und der „Égalité“ zwischen den Schenkeln und einer Garde weiblicher Personifikationen vorne auf seinem Wagen: „Wissenschaft“, „Kunst“, „Handel“ und „Überfluß“ zeichnen dieses Volk als Gemeinschaft der Gebildeten aus, ebenso die historischen Vorkämpfer und Tugendbeispiele hinter dem Wagen: Cornelia, Mutter der Gracchen, Wilhelm Tell mit Sohn, Marat und Le Pelletier. Dieser Paradigmenwechsel in der Repräsentationsstrategie weg von der Vielzahl der Teilhabenden hin zur Allegorie erlaubte nun, wieder zu vertrauten, hierarchischen Bildformeln zurückzukehren mit einer Figur an der Spitze. Daß allerdings ein solcher Bildaufbau, beruhend auf antiken Repräsentationen von Herrschaft, es erlauben würde, die Figur des Volkes ohne größeres Aufsehen mit der Gestalt z. B. eines Napoleon zu ersetzen, zeigt die Ambivalenz dieser Strategie zwischen Einheit und Vielheit, Demokratie und Autokratie. Da helfen auch die Pars-pro-toto-Figuren wehrhafter Vertreter des Volkes nichts, die dem Wagen vorne den Weg durch die Feinde schlagen.

Das Problem liegt also in der Verbildlichung von Volksautorität: eine Autorität der Vielen ist allein schon in der politischen Praxis schwer vorstellbar, denn die Autorität ist eine

⁸ Kat. David (1989), Nr. 123.

universalisierende Figur, die eine Distanz zwischen denen, die die Autorität delegieren und annehmen, und ihr selbst voraussetzt. Das ist, wie bereits Silke Wenk in anderem Zusammenhang unter Bezugnahme auf Hegels Äußerungen zur Allegorie entwickelt hat⁹, mit einer Vielzahl männlicher Partikularsubjekte nicht möglich. Der Ausweg ist bekannt: die weibliche Nationalallegorie des 19. Jahrhunderts. Damit ist unter anderem auch die immer latente Gefahr beseitigt, daß eine männlich-partikulare Figur als Signifikant des Allgemeinen durch ihre Subjekthaftigkeit wieder zur Einzelautorität aufrücken könnte. Nicht nur die Vorstellung eines Allgemeinen für ein männliches Kollektiv wird so im repräsentierten weiblichen Körper als dem „Anderen“ gefunden, sondern Weiblichkeit kann die männliche Autorität bezeichnen, ohne sie jedoch zu *sein*, d. h. ohne die Autorität einer männlichen *Vielheit* zu gefährden.

Davor liegt aber, historisch gesehen, noch ein weiterer Versuch: Wieder David, wieder ein Schwur, nun für Napoleon: *La Distribution des Aigles*, in Auftrag gegeben 1804 von Napoleon, beendet 1810. Mit dem Adler, von Napoleon befohlenes neues Emblem des Empires, auf den Standarten, wurde in einer Zeremonie das Volksheer ehemals der Revolution nun auf das Empire, oder besser, den Empereur, eingeschworen. David hatte ursprünglich eine über der Gruppe der Offiziere mit den Standarten fliegende „Viktoria“ geplant, die ihm aber Napoleon aufschlußreicherweise verbot. Strukturell ist diese Anlage so anders nicht als der *Triumph des Volkes* von 1794: Wir haben eine männliche Führergestalt und bewaffnete Volksvertreter in Anspielung auf den neuen Charakter des Militärs als modernes Volksheer. Ausgespart bleibt jedoch die weibliche Personifikation als legitimatorischer Signifikant übergeordneter Autorität, zumindest im Bild. In der realen Festarchitektur hingegen – das Ganze fand statt vor der École Militaire auf dem Märzfeld – gab es Viktorien am Hauptpavillon und zweimal die France, einmal kriegführend, einmal Frieden stiftend.¹⁰

Abgesehen von dem Umstand, daß die gesamte Inszenierung dieser kollektiven Schwurhandlung vorausweist auf die NS-Inszenierungen auf dem Nürnberger Zeppelinfeld oder die des Stalinismus vor dem Lenin-Mausoleum, finde ich es symptomatisch, daß Napoleon selbst die Repräsentation einer anderen Autorität bzw. Einheitssymbolik neben ihm, der Allegorie der „Viktoria“, offenbar als Konkurrenz ablehnt. Er bezieht seine Autorität zwar aus dem revolutionären Volksheer, dennoch geht er das Wagnis ein, sich allein als einigender Symbolkörper im Sinne des Königskörpers darzustellen, der *corpus politicum* und *corpus mysticum* zugleich ist, um Begriffe aus der von Kantorowicz¹¹ untersuchten mittelalterlichen Staatstheorie aufzugreifen. Ein Wagnis ist dies, weil er seine Souveränität ohne die autorisierenden Instanzen von Gottesgnadentum und dynastisch-väterlicher Genealogie legitimieren muß, also ohne die bisher üblichen Ableitungen, die ja die lineare Struktur des Zurückgehens zu einer Quelle, einem Ursprung haben, sei sie chronologischer oder metaphysischer Natur. Seine Alleinherrschaft ist abgeleitet eben vom *Volk*, dem sie gleichzeitig gilt.

9 Wenk (1986): „Warum ist die (Kriegs-)kunst weiblich?“, S. 7–14.

10 Kat. *David* (1989), S. 443.

11 Kantorowicz (1990): *Die zwei Körper des Königs*.

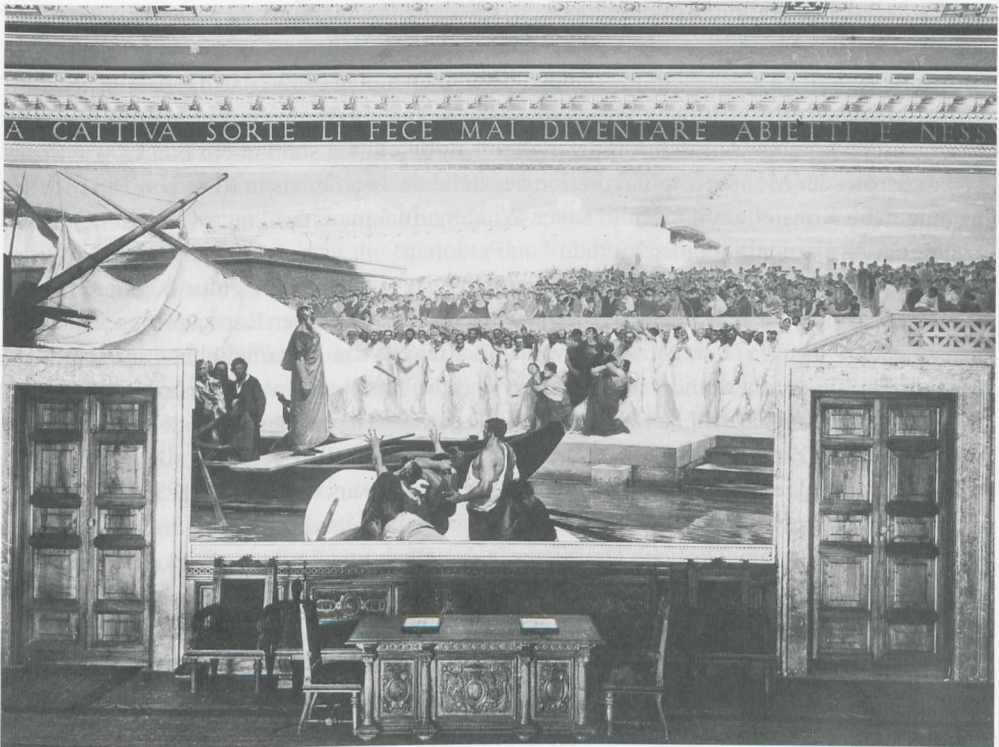
Erstmals haben wir eine Art zirkelförmige Legitimationsstruktur, die zwischen dem Volk als Verband männlicher Subjekte und der Herrschaft kreist. Insofern binde ich die Visualisierung Napoleons als Empereur in die Geschichte der Repräsentation der Volkssouveränität ein. Paradoxaerweise erweist sich gerade deshalb seine Lösung als echte Autokratie – erstmals hat selbst Gott als „Auftraggeber“ oder wie im antiken Rom das „Gottsein“ des Herrschers keinen Anteil. Volksherrschaft hat hier also zu einer Art der Alleinherrschaft geführt, wie sie dann erst wieder in den autoritären Regimen des 20. Jahrhunderts in Erscheinung tritt. Dennoch erweist sich Napoleons Versuch, sich aus dem autoritativen „Nichts“ des Volkes zu legitimieren, als historisch verfrüht; die Könige von Gottes und dynastischer Genealogie Gnaden gewinnen erneut die Oberhand. Sie allerdings halten wiederum der historischen Aktualität der Volkssouveränität nicht stand – Delacroix' Ikone der Rebellion, die *Liberté guidant le peuple* (1831), legt davon Zeugnis ab. Gleichzeitig zeigt sie in dieser Bildgattung erstmals den Vierten Stand in pars-pro-toto-Gestalten als Teil des Volkes – wobei bis heute nicht klar ist, ob Delacroix dies affirmativ meinte oder ob er ihn in einer Art Faszination gegenüber der damals immer, wenn von den Arbeitern die Rede war, implizierten Anarchie bildwürdig machte.¹²

Damit haben wir jedoch einen historisch neuen Anspruch an die visuelle Repräsentation des Volkes. Seit der Etablierung konstitutioneller Monarchien ist der Dritte Stand, der bisher mit „Volk“ gemeint war, staatstragend geworden. Nun aber spaltet sich der Volksbegriff. Von nun an gibt es staatstragendes und subversives Volk. Mit zunehmender Stärkung der Arbeiterbewegung gerät also auch die Legitimations- und Integrationskraft des bürgerlichen Volksbegriffs für die nationale Einheitssemantik des 19. Jahrhunderts in eine Krise, nachdem bereits die Symbole des einigenden Körpers des Königs und des Volksdiktators nicht „funktioniert“ hatten. Das bedeutet jedoch, daß auch der neue Symbolkörper von Volkseinheit, die Nationalallegorie, insofern problematisch wird, als nicht mehr sicher sein kann, wer unter den – nach wie vor männlichen – Betrachtenden sich gemeint fühlen kann als Teil der säkularen Ecclesia Nation.

In der Tat erweist sich bei näherer Betrachtung von Einzelfällen die weibliche Personifikation des gesellschaftlichen Allgemeinen zumeist als Repräsentantin der Werte bestimmter Teilgruppen des Volkes. Solche Personifikationen sind nicht notwendigerweise nur Nationalallegorien. Sie können auch Werte bezeichnen, die als universal präsentiert werden, die jedoch vor allem den kulturellen Diskursen bestimmter Schichten entsprechen.

Im Königskörper der absoluten Monarchien hatte der patriarchale Androzentrismus in der männlichen Figur eine Einheit von „überirdisch“ inthronisierter Autorität, historisch-subjekthafter Partikularität und universalisierend-einigendem Symbolkörper gefunden. Nun, wo eine Vielheit männlicher Subjekte an der politischen Macht partizipierte, mußte dieser Einheitskörper zwangsläufig entthront werden. Das neue Problem, die Einheit einer

12 Material dazu findet sich im Ausstellungskatalog *Delacroix* (1987), S. 23. Auch die zeitgenössische Kritik war sich nicht einig und bewertete das Bild je nach politischer Orientierung, s. dazu ebd., S. 38. Dort wird die berühmte Besprechung von Heinrich Heine wiedergegeben. Siehe auch: Wagner (1989): *Allegorie und Geschichte*, S. 99ff.



Cesare Maccari: *Attilius Regulus*, Fresko im Gelben Saal des Palazzo Madama, Rom, 1881–1888.
(Foto: Alinari)

Vielheit von männlichen Subjekten (das Volk) zu repräsentieren, an dem David mit dem Bild vom Ballhauschwur gescheitert war, wurde im 19. Jahrhundert mit dem Bild des Weiblichen gelöst. Das heißt, gerade der Androzentrismus ist es, der das Bild des Weiblichen als scheinbar Herrschendes hervorbringt, und zwar gerade dort, wo, wie bereits erwähnt, männliche Partikularität das männliche Allgemeine zu gefährden droht. Die konstitutionellen Monarchien finden dort zu Mischformen zwischen den Einheitskörpern des Königs und der Allegorie, wo die Legitimation des Königs bereits geschwächt ist und der aktiven Anerkennung des Volkes bedarf, das heißt, wo bereits zwingend deutlich wird, daß die Universalität des einen Prinzips kaum mehr anerkannt werden wird.

Wie wir wissen, wird sich die Autoritäts- und Einheitsfigur des Königs nicht halten. Auch die weibliche Allegorie zeigt in den unterschiedlichen Bedeutungsfeldern, die sie repräsentieren soll, daß es zwar kulturelle und politische Hegemonien gibt, die sich in ihr ausdrücken, aber eben keine Volks-„Einheit“. Das Problem einer „verkörperten“ Repräsentation von Volkseinheit bleibt bestehen, ja wird sich sogar verschärfen, als Bedürfnis verstärkt herauschälen, je mehr sich das Krisenbewußtsein in den liberal-monarchistischen Staaten ver-

schärfen wird. Der Nationalismus bringt nun, seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, immer aggressivere Metaphern von Volkseinheit und Volkskraft hervor, die zwar auch Teile der Arbeiterschaft zu absorbieren vermögen, aber eben nicht soweit, daß die bereits erwähnte Spaltung des politisch aktiven Volkes in staatstragende und subversive Gruppen hätte beseitigt werden können. Aus den Anfängen dieser Entwicklung stammt ein Fresko von Cesare Maccari aus der Monumentaldekoration des italienischen Senats in Rom von 1881–1888, das eine neue Konstellation einführt unter Wiederaufnahme einer lange vergessenen Bildformel: der Horizontalität einer Vielheit von Personen.

Die Geschichte spielt während der Punischen Kriege. Attilius Regulus begibt sich, des sicheren Todes gewiß, aus freiem Willen wieder in die Gewalt der Karthager.

Wir sehen Attilius vor seiner Abfahrt nach Karthago, wie er zurückblickt auf trauernde Angehörige, die weißgewandeten Senatoren und die dunklen Massen des römischen Volkes. Gegenüber herkömmlichen Heldenerzählungen der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts haben sich die hierarchischen Verhältnisse im Bild selbst geändert: Die pyramidale Anordnung in Anlehnung an die Bildschemata der Renaissance weicht einer ausgreifenden, panoramischen Horizontale. Innerhalb dieser neuen Bildsituation wird eine in der Historienmalerei ebenfalls ungewöhnliche Dramaturgie des Oben und Unten entwickelt, die auf der Isolation des Protagonisten gegenüber der Masse basiert, ohne ihn jedoch kompositorisch oberhalb von ihr zu plazieren.

Das Verhältnis von Einzelem und Menge ist hier also trotz der vergleichbaren Anordnung in der Horizontale anders als bei Davids *Ballhauschwur*, denn nun gibt es den gegenüber der Masse hervorgehobenen Einzelnen, eine Konfiguration, die Maccaris Bild wie die bildnerische Entsprechung von Nietzsches Phantasie einer monumentalischen Historie¹³ erscheinen läßt.

Der Bildansatz der Horizontale, der hier nun wieder auftaucht, ist nach wie vor bürgerlich-politisches Selbstzeugnis, aber unter drastisch modifiziertem Vorzeichen: das Volk ist passiv, der „Führer“ handelt. Kaum hat sich also das Bürgertum in einem politischen System etabliert, ist dieses bereits in der Krise; und Nationalismus sowie erste klägliche Versuche von Imperialismus¹⁴ bereiten ihrerseits eine Entwicklung vor, die dann dreißig Jahre später im Faschismus kulminiert.

13 „Daß die großen Momente im Kampfe der Einzelnen eine Kette bilden, daß in ihnen ein Höhenzug der Menschheit durch Jahrtausende sich verbinde, daß für mich das Höchste eines solchen längst vergangenen Momentes noch lebendig, hell und groß sei – das ist der Grundgedanke im Glauben an die Humanität, der sich in der Forderung einer *monumentalischen* Historie ausspricht.“ Nietzsche (1899): „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie“, S. 296. Die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* sind 1873 entstanden. Dennoch können sie sicher nicht als unmittelbare Anregung für Maccari namhaft gemacht werden, da die Nietzsche-Rezeption in Italien erst in den 90er Jahren beginnt. Die Entsprechungen zwischen seiner Forderung und Maccaris Visualisierung des „Einzelnen“ scheinen mir jedoch immerhin einen Verweis darauf im Sinne einer „historischen Konfiguration“ (Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.3, S. 1074) zu rechtfertigen. Zu den Fresken s. Falkenhausen (1993): *Italienische Monumentalmalerei*, S. 171ff.

14 Sabatucci (1970): „Il problema dell'irredentismo“.

Bereits bei Maccari ist aus einer Bildidee, die bei David noch visuelle Formel für die politische Teilhabe des – auf die Männer beschränkten – Volkes war, eine weitere Pathosformel von Herrschaft geworden, diesmal einer „genuin“ bürgerlichen. Zu fragen wäre also, ob schon zu den Zeiten vom *Ballhauschwur* künftige Herrschaftsstrukturen in nuce gelegt wurden, oder auch: Der Preis für die Emanzipation des Bürgertums wurde von jenen beglichen, die eben diese Emanzipation durch ihren Ausschluß davon als Herrschaftsdiskurs garantierten und fixierten: den Frauen und dem „Vierten Stand“.

Ein anderer Vergleich macht die Spaltung des Volkes deutlich: In seinem Monumentalbild *Il Quarto Stato*¹⁵ greift Pellizza da Volpedo wenige Jahre später die Horizontale auf. „Die Arbeiter rücken vor und nähern sich nach unabwendbarer Gesetzmäßigkeit ihrer hohen Bestimmung“¹⁶, äußerte sich Pellizza da Volpedo über seine Ausdrucksziele. Aus einem Vortrag von Max Nordau, den dieser 1896 zur sozialen Funktion von Turin in Turin gehalten hatte, hatte sich Pellizza notiert: „... die Kunst muß dem Volk ein Bild seiner selbst geben, aber verschönert.“¹⁷ Das heißt, es ging ihm keineswegs um ein Bild der Denunziation sozialer Mißstände. In der Endversion ist der Horizont tief heruntergezogen und der Himmel verschmälert, während der Raum im Vordergrund, in den der Zug hineinmarschiert, vergrößert ist. So wird die Richtung des Wohin gegenüber dem Woher des Menschenzuges betont, also die Zukunft. Die formalen Mittel dieser Volksdarstellung zielen alle auf idealisierende Statik und eine Art „großen Stils“ für das Volk, erreicht u. a. mit Anlehnungen an Raffaels *Schule von Athen*. Die Gruppe der „Avantgarde“ an der Spitze zeigt darüber hinaus in einer Art Subtext Konnotate der Hl. Familie, wohl in dem Versuch, dieses Volk und sein „hohes Schicksal“ zu sakralisieren – die Arbeiterbewegung als Heilsbewegung der Menschheit allgemein. Als legitimatorisches Zentrum dieses Universalismus wird hier die Utopie einer heilig-heilen Familie eingesetzt, gleichsam als letztes Ziel des sozialistischen Humanismus. Das bürgerliche Produkt Familie wird so zum alles transzendierenden Prinzip erhoben, mehr noch als im Bürgertum selbst.

Die völkische Gemeinschaft als sakrale Autorität

Das Nebeneinander von Maccaris antiker Präfiguration einer modernen „Massengesellschaft“ und Pellizzas *Viertem Stand* führt vor Augen, daß die Volksmetapher gegen Ende des Jahrhunderts als übergreifende Einheits- und Autoritätsmetapher kaum noch wirksam sein konnte. Die Einheit und die das Kollektiv transzendierende Autorität als sich gegenseitig bedingende konnten nicht einmal mehr unter dem Zeichen kolonialer Expansion (nur

15 1891–1901, erste Version *Ambasciatori della fame* ab 1891, zweite Version *La Fiumana* ab 1895, ab 1898 dritte Version *Il Quarto Stato*, heute bekannt als Hintergrund im Filmplakat für Bertoluccis *1900*.

16 „... i lavoratori si avanzano e per legge ineluttabile vanno avvicinando i loro alti destini“; Pellizza da Volpedo (1976): *Il Quarto Stato*, S. 104.

17 „L'arte deve dare al popolo l'immagine di se stesso ma abbellita“; ebd., S. 38f.

ein expandierendes, eroberndes Volk ist vital) mit der notwendigen Eindeutigkeit über die Volksmetapher – sei sie abbildhaft oder versinnbildlicht – evoziert werden.

Diese Situation, von Historikern auch als Krise des liberalen Staates beschrieben, dauerte bis nach dem Ersten Weltkrieg an. Der Faschismus bot dann eine Lösung, über deren Bewertung die Historiker und Theoretiker sich immer noch nicht einig sind: Geschah da etwas Neues oder war dies die ulteriore Konsequenz bürgerlicher Staatsmacht, also geschehen im Zeichen der Kontinuität, den pseudorevolutionären Parolen des Faschismus zum Trotz? Abgesehen davon, daß solche Entweder-Oder-Klassifizierungsversuche in der Regel daran scheitern, daß sie die falschen Fragen stellen, möchte ich eine Interpretation anbieten, die vielleicht nicht neu ist und die ihrerseits keinerlei Anspruch auf Universalität hat, die sich jedoch gerade bei der Analyse der visuellen Repräsentationsformen von Herrschaft / Staat / Volk in den 30er, 40er Jahren als außerordentlich effektiv erweist.

Kurz auf den Punkt gebracht: Sozusagen in Wiederaufnahme einer Tradition, die sich im Grunde aus dem historischen Bruch der Französischen Revolution ableitet und den rein „profanen“ Legitimationsverfahren Napoleons, d. h. ohne die Vermittlung über eine höhere Instanz, nicht unähnlich ist, tritt der legitimatorische Kreislauf zwischen Volk und Führer wieder in Kraft. Nun allerdings ist er kombiniert mit einem Angebot mythosgenerierender Transzendenz neuer Art, die historisch gut vorbereitet ist durch den Nationalismus: Nachdem der liberale Staat daran gescheitert war, eine Verkörperung des Einheitssymbols zu finden (bzw. dieses Problem, dessen sich Robespierre durchaus bewußt gewesen war, ignoriert hatte), wird das Problem einer machtdelegierenden, das Volk transzendierenden Autorität *innerhalb* dieses Zirkels gelöst. Das Volk selbst, im Nationalsozialismus der Rassekörper bzw. kollektiv die völkische Gemeinschaft, wird als sakrale Autorität gesetzt, die nun die Staatsmacht / den Führer legitimiert.

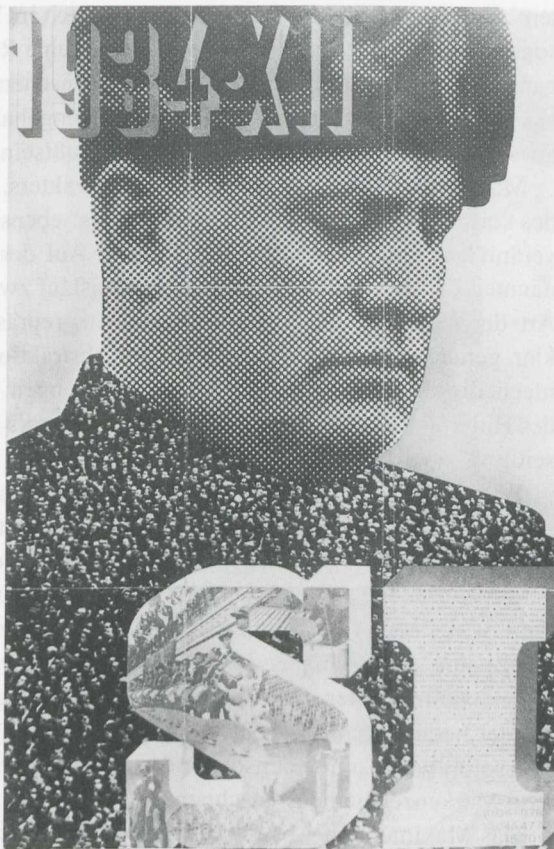
Mit diesem Ansatz ist m. E. auch einiges erklärbar, was bei Vergleichen „totalitärer“ Ästhetiken immer wieder stutzig macht, nämlich daß die Ähnlichkeiten eben nur partieller und nicht genereller Natur sind. Nachvollziehbar werden die Unterschiede in den jeweils unterschiedlich unterlegten Begriffen oder Mythen vom Volk in seinem Verhältnis zum Führer als seiner Inkarnation, d. h. in den Differenzen im Verhältnis Volk – Führer, wie sie sich durch die unterschiedlichen Auffassungen vom „Volkskörper“ ergeben.

Den Zirkel-Charakter der Führer-Legitimation in diesen autokratischen Regimen zeigen die Fotomontagen Hitlers, Mussolinis und Lenins (für entsprechende Montagen Stalins scheint der sozialistische Realismus bei Durchsetzung des Stalinkultes bereits zu dominant gewesen zu sein).

Hitler als Kniestück im Dreiviertelprofil über der aufschauenden, hitlergrübenden Masse montiert,¹⁸ El Lissitzkys Lenin als „Urvater“-Traumgesicht über eine Menge gelegt bzw. aus ihr aufsteigend,¹⁹ Mussolini, auf sich herabschauend, wobei sein Körper, Hobbes' *Le-*

18 Plakat von 1934, Abbildung in: Golomstock (1990): *Totalitarian Art*, S. 171.

19 Abbildung in: ebd., S. 49.



1934. XII SI, Plakat zur Volksabstimmung, 1934.
(Archiv der Autorin)

viathan ähnlich,²⁰ von der Masse gleichsam gebildet wird – der modernistische Montagecharakter ist bei Mussolini am deutlichsten. Dazu noch ein Beispiel, in dem sich das Verhältnis umkehrt: Mussolini bildet die Masse in Form unendlich vieler Duce-Köpfe mit jeweils typischem Mienenspiel.²¹ Führer-Inszenierungen wie diese wären weder unter Stalin noch unter Hitler zu finden gewesen. Im folgenden werde ich mich jedoch auf die faschistischen Regime konzentrieren.

Bataille sagt zur „spezifisch faschistischen Einheit“: „Mussolini selbst erkennt, in einer Art Hegelscher Vergöttlichung des Staates ..., ein besonderes Prinzip der Souveränität an, das er zugleich als *Volk*, *Nation* und *Überperson* bezeichnet“. Das Volk, in Mussolinis Wor-

20 Thomas Hobbes: *Leviathan*, 1651, Titelkupfer. Den Vergleich regte mit einem Vortrag zu diesem Blatt Horst Bredekamp an. Er wäre auch inhaltlich, d. h. vor allem in der bildlichen Umsetzung staatstheoretischer Modelle, einer Vertiefung würdig, die hier zu weit führen würde.

21 Abbildung in: Silva (1973): *Ideologie e arte*, Abb. 60.

ten: „Zumindest die Idee des Volkes, ... die sich im Volk als Wille einer kleinen Anzahl oder sogar eines Einzigen inkarniert ..., ist weder eine Rasse, noch eine geographisch lokalisierbare Bevölkerungsgruppe, sondern eine Menschengruppe, die historische Kontinuität hat, eine Vielheit, die durch eine Idee zusammengehalten wird, die gleichermaßen Wille zur Existenz und zur Macht ist: d. h. Selbstbewußtsein, Persönlichkeit.“²²

Mussolini scheint sich also des Ideencharakters, heute würden wir pointiert formulieren, des konstruierten Charakters dieses „Volkes“ ebenso bewußt zu sein wie der Art seiner Souveränität als Inkorporation einer Vielheit. Auf der theoretischen Ebene zieht von den genannten Führern er den Autorisierungskreislauf zwischen Führer und Volk am engsten. Die Art der Montage, die wir gesehen haben, repräsentiert diesen Inkarnationsmodus sehr klar, gerade auch in der Möglichkeit zur Abstraktion bzw. zur Zusammenführung von Bildideen, die die organische Bildauffassung sprengen. Dagegen betont die statische Gestaltung des Hitlerplakats eher die Abgelöstheit des Führers vom Volk. Die Bezugnahme verläuft einseitig vom Volk auf ihn, nicht aber zurück.

Wie die Volkseinheit begriffen wird, zeigt sich also auch in der Inszenierung der Führerporträts als Inkarnation dieser Einheit. Der Futurist Prampolini konstruiert in *Sintesi plastica del Duce* von 1926²³ mit wenigen geometrisch einfachen Formen und Volumen in einer extremen Reduktion der Form das dennoch eindeutig erkennbare Vorbild. Ein mit Schlaglicht versehener, metallisch wirkender Zylinder vermittelt den stechend-hypnotischen Blick, eine geschwungene Form den vorgeschobenen Unterkiefer, die Mussolini gern zur Schau stellte. Hinter dem Profil wird die Axtklinge sichtbar, die sonst aus dem Likteurenbündel herausragt. Die Identität von Führer und faschistischer Bewegung wird evoziert. Mussolini wird damit ebenso wie das Rutenbündel zum Symbol, oder besser, zum Signet, zum Markenzeichen des Faschismus.

Das Maximum an Abstraktion jedoch ist erreicht, wenn Mussolini nur noch im monumentalen M mit dem Fascio in der Mitte präsent ist, welches das Eingangstor zu einem Sommerlager bildet²⁴ – eine Inszenierung, wie sie im Falle Hitlers undenkbar gewesen wäre. Hitler blieb in seinen visuellen Repräsentationen immer naturalistisch erkennbar.

Worauf ist dieser Unterschied in der Führerinszenierung *innerhalb* dessen, was die Linke lange kurz den Faschismus genannt hat, zurückzuführen? In seiner Analyse von 1936 formuliert Bataille etwas, das wie ein Vorschlag zur Lösung dieser Frage klingt: „Das nationalsozialistische Deutschland, das sich nicht auf den Hegelianismus und dessen Theorie des Staats als Weltgeist berufen hat, wie es das faschistische Italien ... tat, hat die theoretischen Schwierigkeiten nicht gekannt, die sich aus der Notwendigkeit ergeben, offiziell ein

22 Zit. n. Bataille (1978): *Die psychologische Struktur des Faschismus*, S. 36. Das Zitat stammt aus dem Artikel „Fascismo“ der *Enciclopedia italiana*.

23 Siehe Falkenhausen (1979): *Der Zweite Futurismus*, Abb. 1. Dort auch zur Beziehung Futurismus – Faschismus bis 1944. Ansonsten habe ich einige Gedanken zur Führer-Inszenierung in Falkenhausen (1987): „Mussolini architettonico“, skizziert, die ich hier wieder aufnehme.

24 Abbildung in: Silva (1973): *Ideologia e arte*, Abb. 32.



Fritz Erlers: *Hitler*, Öl auf Leinwand.
(Abb. nach: *Die Kunst im Dritten Reich*)

Prinzip der Autorität formulieren zu müssen: einerseits hat sich die mystische Idee der Rasse unmittelbar als imperatives Ziel der neuen faschistischen Gesellschaft durchgesetzt; andererseits erscheinen der Führer und die Seinen als ihre leibhaftige Verkörperung.“ Das verbietet natürlich jede Abweichung vom idealisierten Abbildcharakter. Allerdings möchte ich den Punkt der leibhaftigen Verkörperung etwas modifizieren: der „Rassekörper“ wurde visuell nicht im Körper des Führers herausgestellt, sondern im Abbild des jungen, nackten Körpers, sei er männlich wehrhaft oder weiblich fruchtbar. In gewisser Weise schob sich also das Dogma vom Rassekörper zwischen Führer- und Volksbild und machte inszenierte Verschmelzungen beider, wie wir sie im italienischen Faschismus gesehen haben, gewissermaßen unmöglich. Erlers Hitler-Porträt scheint das Verhältnis zwischen Rassekörper, der gleichzeitig Volkskörper ist, und Führer zu exemplifizieren: Hitler, mit dem Rücken zum männlichen „Volkskörper“ in Gestalt eines nackten, knieenden Kriegers stehend, ist der „Erbauer“ dieses Rasse / Volkskörpers, sein Architekt. Rassegesetzgebung und Konzentrationslager wären dann, um im schrecklichen Bild zu bleiben, in seinen Augen nichts weiter als Baumaßnahmen am Volkskörper.

Nur konsequent erscheint es denn auch, daß in der Malerei des Nationalsozialismus das Volk in seiner Vielheit kaum in Erscheinung trat, sondern in Pars-pro-toto-Figurationen, als Repräsentanzen bestimmter Bevölkerungsgruppen (z. B. Soldat, Arbeiter, Bauer, Mutter).²⁵ Sie visualisierte damit eine fixierte, ständische Gesellschaftsordnung, die der sozialen Fragmentierung des industriegeprägten Lebens Hohn sprach.

Das Volk selbst hingegen bildete auf den Plätzen die Bausubstanz der NS-Festarchitektur und wurde so Bestandteil seiner eigenen visuellen Repräsentanz. Nur dort, in den geordneten Quadern der Marschformationen, verlor offenbar das Volk als Masse für die Führer seinen gefürchteten Massencharakter im Sinne von Chaos und Unlenkbarkeit. Das ist auch in der stalinistischen Diktatur des Proletariats nicht anders.²⁶

So formiert das Volk selbst jenes Bild der faschistischen Masse, wie sie Umberto Cerroni beschreibt: Sie muß einerseits durch das Gefühl kollektiver Macht aktiviert, aber andererseits durch das Gefühl der Aufgehobenheit in einer kollektiven Identität vom politischen Eingreifen abgehalten werden – eine nur „exekutive Mobilisierung“²⁷, die sich gerade in dem Moment perfekt realisiert, wo das Volk sich selbst als Metapher inkarniert. Der Spieß ist umgedreht: das Volk legitimiert sich vor und in dem strengen Blick seines Führers / Architekten im „perfekten“ Bild seiner selbst.

Literatur

BATAILLE, GEORGES: *Die psychologische Struktur des Faschismus. Die Souveränität*, München 1978.

CERRONI, UMBERTO: *Teoria della società di massa*, Roma 1983.

David, Ausstellungskatalog, Paris 1989.

Delacroix, Ausstellungskatalog, Zürich 1987.

DE MAISTRE, JOSEPH: „Des constitutions politiques et des autres institutions humaines“ (1809), in: Univ. de Strasbourg, Faculté des Lettres: *Publications*, Series 2, Fasc. 21, hg. v. Robert Triomphe, Strasbourg 1959.

FALKENHAUSEN, SUSANNE VON: *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus von 1922–1943*, Frankfurt/M. 1979.

FALKENHAUSEN, SUSANNE VON: „Mussolini architettonico – Notiz zur ästhetischen Inszenierung des Führers im italienischen Faschismus“, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, S. 243–252.

FALKENHAUSEN, SUSANNE VON: *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830–1890. Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin 1993.

GOLOMSTOCK, IGOR: *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, New York 1990.

25 Beispiele dafür finden sich z. B. bei Hinz (1974): *Die Malerei im deutschen Faschismus*.

26 Das zeigen auch Plakatentwürfe von Gustav Klucis, s. Kat.: *Gustav Klucis* (1991), z. B. Nr. 267.

27 Cerroni (1983): *Teoria*, S. 318.

- HINZ, BERTHOLD: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München 1974.
- KANTOROWICZ, ERNST H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.
- Kat.: *Gustav Klucis. Retrospektive*, hg. v. H. Gaßner u. R. Nachtigäller, Kassel 1991.
- KISS, GABOR: „Nation als Formel gesellschaftlicher Einheitssymbolisierung“, in: *Staatsrepräsentation*, hg. v. J.-D. Gauger u. J. Stagl, Berlin 1992.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“, in: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen*, Nietzsches Werke, Erste Abteilung, Bd. I, Leipzig 1899.
- PELLIZZA DA VOLPEDO, GIUSEPPE: *Il Quarto Stato*, hg. v. Aurora Scotti, Milano 1976.
- SABATUCCI, S. G.: „Il problema dell'irredentismo e le origini del movimento nazionalista in Italia“, in: *Storia contemporanea*, n. 3 (1970) u. n. 1 (1971).
- SILVA, UMBERTO: *Ideologia e arte del fascismo*, Milano 1973.
- WAGENER, HERMANN: *Staats- und Gesellschafts-Lexikon*, Berlin 1863.
- WAGNER, MONIKA: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Tübingen 1989.
- WENK, SILKE: „Warum ist die (Kriegs-)kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin“, in: *Kunst und Unterricht* 101 (1986).