

SUSANNE VON FALKENHAUSEN

1880–1945: Wie kommt Geschichte ins Bild?

Warum verschwindet sie daraus? Und taucht sie wieder auf?

Eine Skizze

Wenn Kunst und Geschichte aufeinander bezogen werden sollen, fällt die Aufmerksamkeit wohl zuerst auf die Historienmalerei. Heutzutage am bekanntesten sind die Historienbilder des 19. Jahrhunderts, die von einem Publikum, das gewöhnt ist an die innovatorischen Schocks der Avantgarde, zumeist mit kennerschaftlicher Herablassung ob ihrer bunten, opernhaften Erzählweise konsumiert werden. Im Fach Kunstgeschichte wurde seit den späten 1960er Jahren die Forschung zum 19. Jahrhundert zu einem randständigen Spezialgebiet ausgebaut.

Wie nah dieses Jahrhundert den heutigen kulturellen Phantasmen und Tabus trotz aller Fremdheit in Stil und Rhetorik jedoch nach wie vor ist, zeigt sich u. a. daran, daß seine visuellen Residuen, sofern sie nicht zur Vorgeschichte der Avantgarde gerechnet werden, oft genug als ästhetisch minderwertig betrachtet werden. Das Wort »Kitsch« fällt, und ich glaube, daß hier ein Schlüssel zum Verständnis dieser Haltungen liegt: Kitsch bezeichnet etwas, das noch undistanziert nah ist, schwer zu historisieren, indiskret und peinlich zugleich – Spur jener Tabus und zugleich Ausweis ihrer anhaltenden Aktualität.

Das ungemütlichste und augenblicklich präsenteste unter diesen Phantasmen ist sicherlich die »Nation« als essentialistische Konstruktion kollektiven Ich-Gefühls. Die nationalen Selbstbeschreibungen waren Haupttriebkraft für die Ausformung der Historienmalerei im 19. Jahrhundert, und deshalb werde ich die »Geschichte«, um die es hier gehen soll, von diesem Zusammenhang aus eingrenzen. Geschichte ist in diesen Bildern identitätsbegründende Erzählung. Insofern ist ein solcher Rückgriff auf die Geschichte utopiehaltig und der historische Gründungsmythos einer Nation das Wunschbild nationaler Zukunft. Gleichzeitig werden auf diese Weise politische und kulturelle Hegemonien legitimiert. Auch der bürgerlich-emanzipatorische Geschichtsdiskurs ist also zu lesen als Teil einer Geschichte der Mächtigen, selbst dort, wo er einen Machtwechsel erst antizipiert, wie dies z. B. beim bürgerlich-nationalen Historienbild *vor* den Nationsgründungen der Fall war.

Im Licht einer solchen Beschreibung von Geschichte sind beide, Geschichte und Kunst, funktional gedacht, denn sie sind, gerade in ihrem Verhältnis zueinander, bezogen auf eine Öffentlichkeit, auf ein kollektives Gedächtnis. Damit sollten hier allerdings keinesfalls allzu bekannte moralische Urteile über eine schmähhliche »Indienstnahme« von Kunst durch die Macht assoziiert werden, denn diese wiederum gehen aus von einer »Reinheit« der Kunst, dem unmöglichen Traum der Avantgarde, und verstellen den Blick auf die funktionalen Zusammenhänge.

Augenblicklich (Januar 1997) ist im Centre Pompidou in Paris eine Ausstellung mit dem Titel »Face à l'histoire« – *Kunst im Angesicht der Geschichte* – zu sehen, die Kunst und Dokumente zur Geschichte seit 1933 zeigt. Im Vordergrund steht hier der Bezug der Kunst zum Zeitgeschehen, sei es im Sinne eines Widerstandes (z. B. Picassos »Massaker in Korea« von 1950), sei es in der Perspektive politischer Propaganda. Dieser Ansatz begreift Geschichte anders, als das hier geschehen soll, denn ihm geht es im Falle des Widerstandes um engagierte Zeugenschaft gegenüber der Gegenwart und nicht um die Stiftung eines kollektiven Sinnhorizontes in der Vergangenheit. Im Falle der Propaganda hingegen könnten wir sagen, daß dort weniger Geschichte als vielmehr aus der Geschichte der Mythos konstruiert wird, d. h., Geschichte wird aus ihrer post factum etablierten Geschichtlichkeit herauskatapultiert in die Ewigkeitstopoi autoritärer Regimes. Wir werden sehen, ob sich dies in unserem Zusammenhang wiederfinden läßt. An einer anderen Stelle jedoch berührt sich diese Ausstellung mit dem Thema dieses Bandes, zumindest scheint sie ähnlichen Zweifeln entsprungen zu sein: Diese beziehen sich auf die Diskussion um die sogenannte Krise der Repräsentation, die mit der jüngeren Moderne einhergeht und die sich im Falle der Kunst in der Verweigerung des Gegenständlichen zu manifestieren scheint.

Es wird also darum gehen, ob und wie es seit 1885, als die Historienmalerei allmählich zum Auslaufmodell wird, weitergeht mit der Beteiligung der Kunst an der Stiftung gesellschaftlicher Identität durch die Fundierung in einer imaginären Geschichte.

Dazu ist es nützlich, vorab das Verhältnis von Historienmalerei und dem Geschichtsdiskurs, der in diesem Band diskutiert wird, d. h. von Geschichte als Wissenschaft, zu klären. Wir können die Historienmalerei nicht einfach als Parallel- oder gar Folgeerscheinung der Geschichte *als Wissenschaft* auffassen. Ich kann mich also kaum auf die Geschichte der Geschichte als Wissenschaft zurückbeziehen. Damit möchte ich aller-

dings auch wieder nicht behaupten, Historienmalerei hätte damit gar nichts zu tun. Aber ich nehme an, daß bei einem Versuch, beide aufeinander zu beziehen, eher Ungleichzeitigkeiten als Spiegelungen herauskämen, was wiederum damit zu tun hat, daß die Kunst nicht in einem Ursache-Folge-Verhältnis zur Geschichte steht, sondern nach Regeln verläuft, die eine gewisse, systemische Unabhängigkeit des Mediums Kunst innerhalb des kulturellen Systems mit sich bringen. Mit anderen Worten: Kunst spiegelt keine Geschichte, sie bildet sie auch nicht ab. Wenn HistorikerInnen Kunst einerseits als »Quelle« im Sinne der Wiedergabe von historisch Objektivierbarem ansehen oder – prägnante Kehrseite dieser Medaille – als Fiktion, als rein ästhetisches Produkt, und deswegen eben nicht in den Geschichtsdiskurs eingliederbar, so entgeht ihnen das, was Kunst gerade für diese Wissenschaft interessant machen könnte.

Kunst ist nicht nur Effekt von Diskursen, sondern produziert diese mit, ist also Teil diskursiver Praktiken im Medium des Bildes. Sie bringt das mit hervor, worauf sie zu reagieren scheint. Dabei folgt sie eigenen, medienspezifischen Kodierungen innerhalb der Verfahren visueller Repräsentation, hier verstanden im bild- und sprachtheoretischen Sinne der *Darstellung*, womit auf die unüberbrückbare Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem hingewiesen sei. Wenn letzteres als »Wirklichkeit« verstanden und gleichzeitig diese Differenz geleugnet oder ignoriert wird, wird die Darstellung zur bloßen Mimesis oder zur Spiegelung von Realitäten und damit mißverstanden.

Die Kodierungen der Repräsentation können historisiert werden, d. h. heutiger Lesbarkeit zugeführt werden, indem die jeweiligen bildsprachlichen Faktoren in ihren historischen Bezügen (künstlerische Konventionen und die Abweichungen davon, Einordnung in das kollektive Bildgedächtnis, Rezeption, zeitgenössische Rede über Kunst, kultur- und mentalitätsgeschichtliches Umfeld usw.) re-konstruiert werden. Erst dann können wir erschließen, wo und wie die Bilder, die eben keine »Quellen« sind, in einer immerhin von uns definierten und beschriebenen historischen Situation stehen und welche Lesarten dieser Situation sie erlauben.

Die drei im Titel formulierten Fragen sollen dabei helfen, möglichst genau auf das Thema dieses Bandes in bezug auf die Kunst zu reagieren. Die Antwort auf die erste Frage – wie kommt Geschichte ins Bild? – könnte man in Form einer Geschichte *erzählen*. Denn davon abgesehen, daß bekannterweise »Geschichte« selbst eine Begriffsgeschichte hat, gibt es die Bilderzählung geschichtlicher Ereignisse, auch jeweils gegenwärtig-



Die Bilderzählung im Historienbild: Figuren im Dialog, Bühneneffekt. Giuseppe Diotti, *Il Giuramento di Pontida*, 1836, Öl auf Leinwand, Mailand, Academia di Brera.

ger Ereignisse, in der Geschichte europäischer Kunst schon lange. Wir könnten also damit beginnen, daß wir die historischen Formen solcher Bilderzählung verknüpfen mit den jeweiligen Geschichtsauffassungen – die chronikalische Reihung, das exemplum virtutis usw. –, aber das ist bisher durchgängig noch nicht geleistet worden und soll hier auch nicht Thema sein. Beschränken wir uns also darauf festzustellen, daß *eine* Art, wie die Geschichte in die Kunst kommt, die der Bilderzählung ist, vor allem im Historienbild, das gerade in der Epoche vor der hier zu thematisierenden Krise um 1900 den Höhepunkt seiner Entwicklung und Funktion erreicht und überschritten hatte.

Halten wir zudem fest, daß zur Bilderzählung gewisse künstlerische Voraussetzungen gehören: die Gegenständlichkeit, interagierend gezeigte menschliche Figuren und die Wiedergabe eines als »real« erscheinenden, von einem als Realszenarie vorausgesetzten Ort »abgemalten« Illusionsraumes. Diese Kunst funktioniert im Auge des Betrachters als »Guckkastenbühne« oder Fenster, das den Blick auf die Geschichte freigibt. Sie suggeriert eine momentane Gleichzeitigkeit von Beschauer und historischem Bildgeschehen im Augenblick der Wahrnehmung und bie-

tet damit eine mediale Struktur an, die zur Identifikation mit dem/den Protagonisten einlädt, nicht unähnlich dem Theater oder dem späteren Film.

Um 1880 verschwindet diese Art von Geschichte fast völlig aus der Kunst. Warum? Für Mitglieder meiner Disziplin, der Kunstgeschichte, ist die Sache klar: Mit dem Impressionismus, später mit dem Symbolismus und der frühen sogenannten Avantgarde verändern sich die Grundlagen der Kunstausbübung in einer Weise, die das Historienbild innerhalb der Kunstdiskurse veraltet erscheinen lassen. Die Impressionisten scherten sich nicht um Geschichte, sondern um die Wahrnehmungsprobleme des Augenblicks; mit ihnen begann ein Prozeß, der dazu führte, daß sich das Gewicht vom Thema oder Inhalt der Malerei verschob hin zum Vorgang des Malens selbst. Was im Zeitalter Darwins Historismus wie Realismus gleichermaßen, wenn auch auf verschiedene Weise gesucht hatten, nämlich eine Art objektiver Wahrheit, die in den Bildern zu erkennen sein sollte, wurde nun in die Beobachtung subjektiver Wahrnehmung der Außenwelt verlagert. Hinzu kam auch, in der Nachfolge romantischer Modelle des Künstlertums, die zunehmende Aufmerksamkeit gegenüber innersubjektiven Wahrnehmungen und psychischen Prozessen, die ebenfalls nicht auf objektivierende Wahrheitssuche ausgerichtet waren. Der Begriff der Objektivität ist hier insofern absichtsvoll gewählt, als er im 19. Jahrhundert eng mit dem der Geschichte verknüpft ist. Kurz, es wurden keine Geschichten geschichtlicher Wahrheit mehr erzählt, sondern kunstimmanente und subjektiv-individuelle Prozesse mit visuellen Mitteln erforscht.

Erzählung, »objektive« Wahrheit und Geschichte sind die Begriffe, die auf diese Weise gleichzeitig aus den Axiomen der künstlerischen Praxis – und ihrer Theorie – ausscheiden. Damit hätten wir eine *kunstimmanente* Erklärung für das Verschwinden der Geschichte aus der Kunst formuliert: Das System Kunst geht dazu über, seine eigene Wirklichkeit in der Materialität von Farbe und Bildfläche zu konstituieren und die abbildbare »Wirklichkeit« als etwas der Kunst Heterogenes zu sehen. Eine Sinnstiftung, bezogen auf äußere Realitäten, scheidet damit aus; es werden ästhetische Verfahren einer (mehr oder weniger) strikten medialen Immanenz entwickelt, die – z. B. bei Mondrian und Malewitsch – zu Formen radikaler Abstraktion führen. Allerdings ist auch diese Abstraktion zumeist nicht einfach formalistisch, d. h. inhaltsleer, wie später die Anhänger einer Figuration der Humanität in diffamierender Absicht mein-

ten, sondern sie entsteht mit einer anderen Art der Sinnstiftung im Kopf: der Erschaffung eines Bildes absoluter, Materie und Geschichte transzendierender Metaphysik, Repräsentation einer Art innersten Wesens der Welt; und die wiederum ist nicht ausgerichtet auf eine *gesellschaftliche* Formulierung kollektiver Identität, auch wenn sich Grenzsituationen vorstellen ließen, in denen diese Art des formalen Essentialismus auch in solch einem Rahmen genutzt werden könnte. Aber im Grunde genommen schließen sich totalisierende Staatsreligion à la UdSSR und die totalisierende Kunstreligion eines Malewitsch auf dem Wege der Konkurrenz gegenseitig aus, wie Boris Groys dargestellt hat.

Geschichte kommt nicht nur über die Erzählung und damit über die abbildhaft-objektivierende Schilderung eines als historisch wahr imaginierten Geschehens ins Bild. Das Phänomen des Stilhistorismus im 19. Jahrhundert hat uns in allen Kunstgattungen (v. a. Malerei, Plastik, Architektur) gezeigt, daß nicht nur der »Inhalt« (die Geschichte im Sinne von Erzählung), sondern auch die »Form«, die Art der ästhetischen Realisierung, Geschichte *darstellt*. Der histori(sti)sche Stil wird auf diese Weise zur Metapher, die auf Geschichte verweist. Die Wahl des Stils, in dem gebaut oder gemalt wurde (Hauptreferenzen: Gotik, Renaissance, Barock, Raffael, Dürer, Rembrandt u. a., je nachdem, worin die jeweilige Nation ihr Jahrhundert historischer Glorie gesehen hatte), ja sogar die Technik, die verwandt wurde (z. B. das Mosaik oder das Fresko anstelle der modernen Ölmalerei), können in diesem Sinne verstanden werden. Dabei wurde das, womit dargestellt wird, d. h. die Partikel vergangener ästhetischer Erscheinungsweisen, aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herausgerissen. Und so stellt sich die Frage nach der Darstellbarkeit von Geschichte auch im *ästhetischen* Sinne *innerhalb* der Kunst.

Wenn also mit dem Einsetzen der avantgardistischen Selbstbefragung der Kunst einerseits die außerkünstlerische Wirklichkeit über Bord gegangen ist, bleibt immer noch die Frage, was auf der ästhetischen Ebene bei den künstlerischen Verfahren passiert, denn auch die Geschichte als historistisches Stilzitat wird mit der Avantgarde zum Anachronismus.

Am besten läßt sich das beschreiben, indem wir nun wieder zusammen sehen, was wir der Klarheit halber getrennt haben: »Inhalt« und »Form«. Dafür werden wir eine andere Geschichte erzählen, eine Art Krisen-genese, die uns ins 19. Jahrhundert zurückführt, zur Vorgeschichte der Krise des Historienbildes. Diese kann zudem deutlicher machen, auf welche Weise die »Krise der Repräsentation« die Bildgattung tangiert und



Die Genealogie bürgerlicher Geschichte in den Berühmten Männern: Jakob Götzenberger, *Die Philosophie*, 1824–1836, aus dem Freskenzyklus der vier Fakultätenbilder in der Aula der Universität Bonn.

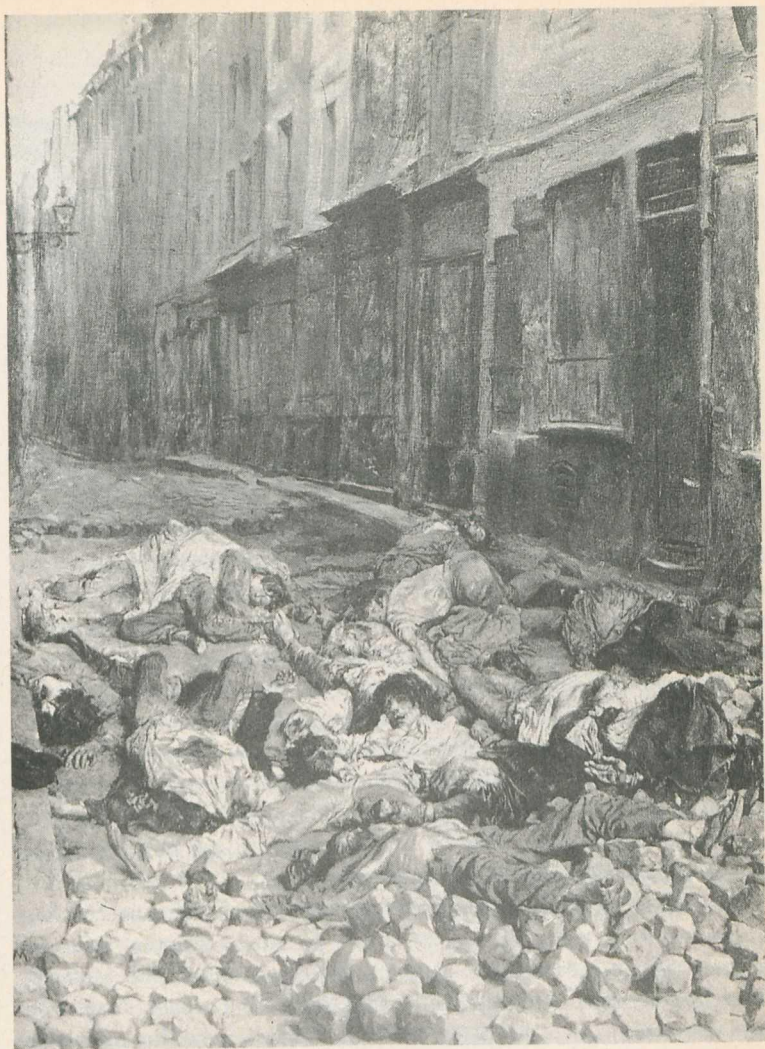
wie dies wiederum zu beziehen wäre auf die Probleme, welche die Konstruktion eines bürgerlich-nationalen Kollektivsubjekts begleiten.

Das vielzitierte Diktum des Malers Wilhelm Kaulbach um die Mitte des Jahrhunderts: »Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit – Geschichte allein ist zeitgemäß« fällt in eine Zeit, in der die dominierende Funktion der Historienmalerei bereits ins Wanken gerät. Noch ist Geschichte, besser der Diskurs der Geschichte, Ausgangsort von Kanonisierungen, wie sie zur Absteckung des Repertoires für die Konstruktion eines nationalen Selbstbildes notwendig erscheinen. Aber Brüche in der Selbstbeschreibung des bürgerlichen Kollektivsubjekts kündigen die Krise an. Ablesbar ist das u. a. an den Veränderungen in der Hierarchie der akademischen Kunstgattungen (Historienmalerei, Porträt, Landschaft, Genre), in ihrer Geltung und ihren Ausformungen. Die historische Erzählung in der Form des Historienbildes hatte seit den barocken Akademiegründungen an der Spitze einer klar gegliederten Aufgaben- und Gattungshierarchie der bildenden Kunst gestanden, gebunden an die Legitimationsbedürfnisse der Fürstenhöfe und an eine entsprechende Auffassung von Geschichte. Dynastische Geschichte war die Erzählung des immer Gleichen, die Reihung von ritualisierten Ereignissen, die bezeugten, daß sich außer den realen Körpern der Könige, die da aufeinander folgten, nichts änderte. Mit dem Funktionsverfall dieser alten, dynastisch legitimatorischen Historienmalerei im Verlauf der Aufklärung und der Französischen Revolution beginnt das bürgerliche

Ringens um eine historische Fundierung neu zu etablierender Identitäten. Allmählich entwickelt sich ein evolutionäres Bild von Geschichte als – bürgerlichem – Fortschritt, das sich so prinzipiell von den ewig gleichen Bildern der Krönungen unterscheidet, daß auch der Übernahme monarchischer Bildmuster Grenzen gesetzt sind. Neue Erzählungen werden gesucht, erstes Ergebnis ist die Aktualisierung der Tradition der »Berühmten Männer« im Sinne eines spezifisch bürgerlichen Kulturheldentums und in Absetzung zum Monarchen. Mit der Erfahrung des gewaltigen Bruchs im historischen Kontinuum, wie sie die Französische Revolution mit sich gebracht hatte, wird dieses Zusammenspiel von bürgerlicher Geschichts- und Identitätskonstruktion im Bild allerdings krisenhaft zugespitzt: Wenn die Gegenwart in derart disruptiver Weise zur Geschichte wird, geraten die Erzählkonventionen frühbürgerlicher Selbstrepräsentation, die sich bis dato durchaus auch Formeln königlicher Akademiemitraditionen anverwandelt hatten, erheblich durcheinander, in der Form wie im Sujet – und nicht allein deshalb, weil die Helden der jeweiligen revolutionären Gegenwart morgen bereits guillotiniert sein mögen. Am beeindruckendsten läßt sich die Auflösung fester Codes der Bilderzählung im Zusammenhang mit Geschichte darum an jenen Bildern ablesen, die Zeugnisse revolutionärer »Gegenwartsgeschichte« sein sollten, so in Jacques-Louis Davids nie ausgeführtem Monumentalbild des Schwurs im Ballhaus, in Auftrag gegeben vom Jakobinerklub 1790, in Adolph Menzels ebenfalls unvollendeter »Aufbahrung der Märzgefallenen« von 1848/49, in den Bildern von Honoré Daumier und Ernest Meissonier zur Revolution von 1848.

Mit den bürgerlichen Revolutionen zerfällt außerdem der gesellschaftliche Funktionsrahmen historischer Erzählung im Bild in eine noch kaum strukturierte öffentliche Sphäre, die den Hof als Auftraggeber nicht ersetzen kann, und in eine ebenfalls wenig auftragskräftige private. Beide sind nicht imstande, einen adäquaten Ersatz für die eingespielten und ästhetisch in hohem Grade kodierten Strukturen des höfischen Kunst-»Apparats« herauszubilden. Diese Ambivalenzen werden durch das ganze 19. Jahrhundert spürbar bleiben und bewirken den Zerfall der Gattung »Historienmalerei«, der sich diskontinuierlich je nach Wirtschafts- und politischer Lage vollzieht.

Im öffentlichen Funktionszusammenhang kollektiver Sinnstiftung bleibt die Historienmalerei auch im 19. Jahrhundert wie noch zu höfischen Zeiten an das große bis monumentale Bildformat gebunden. Hinzu



Die Bilderzählung scheitert an der gescheiterten Revolution: Ernest Meissonier, *Die Barrikade*, 1849, Öl auf Leinwand, 29 × 22 cm, Paris, Musée du Louvre.

kommt mit der Erweiterung des privaten Kunstmarktes der bürgerlichen Klientel nun allerdings das kleinformatige Historienbild mit genrehaftem Charakter für die Repräsentation im trauten Heim. Ernest Meissonier, Adolph Menzel, Federico Faruffini zum Beispiel bieten kleinformatige Szenen von historischer Bedeutung oder auch »nur« aus vergangenem Alltag an, ins Bild gesetzt, als ob sie gerade erst geschehen würden. Die Techniken und Erzählweisen von Realismus und Naturalismus machen aus dieser Form der Historie eine »erfundene Realität« in weit größerem Ausmaß als bisher, eine Realität, die den neuen Konsumenten sozial nahegerückt wird: Geschichte »geschieht« in diesen Bildern nun auch in Schichten, die bisher nicht als geschichtsträchtig angesehen wurden (Bauern, Handwerker, Händler usw.). Dafür schwindet jedoch der sinnstiftende Anspruch dieser Bilderzählungen, der zuvor auf den herausragenden Helden konzentriert war. Geschichte wird zur Genreszene. In den 1880er Jahren wird dann aus dem großformatigen Historienbild das, was heute landläufig als »Schinken« bezeichnet wird (Hans Makart). Hier wird Geschichte zur monumentalen Dekoration. Auftraggeber sind häufig bürgerliche Kulturinstitutionen der Gründerzeit. Und diese Bilder vor allem bieten dann reichlich Angriffsfläche für den künstlerischen Protest gegen die Historienmalerei als nunmehr verkommene, unzeitgemäße Konvention.

Hinzu kommt, daß in den Akademien seit den 1830er Jahren die alte Hierarchie der Bildgattungen in Fluß geraten ist. Die ehemals niedrigsten Gattungen (Genre, Landschaft) entwickeln nun das größte Potential ästhetischer Innovation, weil sie zum einen der realistischen Absage an das Idealschöne und seiner Forderung nach Naturnähe eher entsprechen, zum andern aber auch, weil sie weniger belastet sind mit den festgeschriebenen Codes kollektiver Kanonisierung.

Nach 1848, spätestens jedoch mit den jeweils vollzogenen Nationsgründungen, scheidet die Historie, wie bereits angedeutet, aus den künstlerischen Debatten aus. Noch im Vormärz ist bei Jules Michelet, Giuseppe Mazzini, Pietro Selvatico oder Friedrich Theodor Vischer das Bild nationaler Geschichte zentrales Motiv künstlerischer Erneuerung in einer Verbindung von ästhetischer und inhaltlicher Reform, gebunden an den Impetus politisch-nationaler Emanzipation. In solch einem Kontext erscheint auch die Funktion des Künstlers als gesellschaftlicher Erneuerer gesichert; Gemeinschaft und Künstler stehen in einem Verhältnis gegenseitiger Legitimierung über die Kunst. Allerdings bleibt der



Geschichte der »kleinen-Leute« im Kleinformat: das historische Genre. Ernest Meissonier *Der Wein des Pfarrers*, 1860, Öl auf Leinwand, 11,5 × 15,3 cm, Museum Reims.

konkrete Rahmen für diese Kunst vor den Nationsgründungen wegen der politischen Repression der patriotischen Bewegungen begrenzt; es fehlt an öffentlichen Auftraggebern. Das bezeichnet auch den Utopiegehalt der Bilder, der mit den jeweiligen Nationalstaatsgründungen nach Erreichen von Teilen des Gewünschten (wohl eine Nation, aber keine Demokratie) verschwindet in der Integration der Geschichte für die Affirmation des neuen Status quo.

In der öffentlichen Monumentalmalerei, die nach den Staatsgründungen in Deutschland und Italien Geschichte im Sinne von Gründungslegenden zu erzählen suchte, wuchs gegen Ende des Jahrhunderts die Tendenz, die Geschichtsmodelle des 19. Jahrhunderts mit Bildprogrammen abzulösen, die den Gedanken des geschichtlichen Werdens und damit die Bindung an ein zeitliches Vergehen transzendieren sollten. Universale Werte mit ewiger Dauer waren nun gefragt und wurden folgerichtig nicht in der historischen Erzählung visualisiert, sondern in allegorischer Überhöhung. Der Bildkörper, der diese Wendung nationaler Identität in die Transhistorie garantieren sollte, war die weibliche Personifikation der Nation. Nicht vergessen sollte man, daß dieser Prozeß Hand in Hand



Symbolistische Transhistorie: Es wird nicht mehr erzählt, sondern idealisch allegorisiert. Puvis de Chavannes *Le bois sacré cher aux Arts et Muses*, 1884, Öl auf Leinwand, 4,60 × 10,40 cm, Lyon, Musée des Beaux Arts.

ging mit dem Umschwung vom nationalen Patriotismus der Einigungsbewegungen zu einem imperialistischen Nationalismus, für den nur eine expandierende, kriegerische Nation »vital« erschien.

Seit der Mitte des Jahrhunderts waren Realismus und Historismus noch zeitgleich und im Grunde mit vergleichbaren Motivationen der Objektivierung von Wirklichkeit, sei sie vergangen oder gegenwärtig, aktiv gewesen. Ich betone dies, weil die landläufige Meinung diese beiden -ismen als Gegensätze bzw. den Realismus als Überwinder des Historismus liest. Dabei gab es eine bezeichnende Gemeinsamkeit, denn sie basierten über die systemischen Grenzen von Kunst, Geschichtsbild und Wissenschaft hinweg auf dem gleichen Paradigma: der positivistischen Annahme einer objektiven Realität. So gingen die Maler von Historienbildern ebenso wie die des Realismus davon aus, eine Realität – aber eben eine vergangene, nie gesehene – überprüfbar rekonstruieren, d. h. die Materialität vergangenen Geschehens sozusagen realistisch abbilden zu können. Einen naturwissenschaftlich-positivistischen Grundzug hatte auch noch der Impressionismus, der die Wahrnehmung der Außenwelt auf Grund optischer Gesetzmäßigkeiten von Farbe und Licht objektiv wiedergeben zu können schien. In den beiden letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts trat dann mit dem Symbolismus eine Tendenz auf den Plan, die in einer Art antibürgerlichen Protests Geschichte ablehnte, um sie durch die Bilder eines transhistorischen Arkadien zu ersetzen (Puvis de Chavanne, Hans von Marées). Als bildstrategische Folge wich die Erzählung eines Geschehens der statischen Präsentation, häufig in der Art

eines Frieses von stehenden und lagernden Figuren in Gewandungen, die eine Anbindung an eine historische Epoche nicht erlaubten, vor ebenfalls unbestimmbarem oder arkadischem Hintergrund. Sosehr dies der Nietzscheschen Verwerfung von Geschichte entsprochen haben mag, so bot doch gerade diese Strategie ahistorischer Identitätsfundierung, kaum daß der Symbolismus breitere Akzeptanz gefunden hatte, auch die Bildmittel für die Repräsentation des Staates um 1900 an, so z. B. – noch heute zu besichtigen – im italienischen Parlament in dem Fries von Alberto Sartorio.

An diesem Punkt unserer Erzählung könnte man nun den Übergang zur frühen Avantgarde ansetzen. Die einzige Gruppe, die damals imperialistische Positionen in ihre Manifeste schrieb, war der italienische Futurismus mit seinen Oden auf den Krieg und seinem »Irredentismo«, d. h. seiner Agitation zur Wiedereinverleibung von Istrien und Fiume. Gleichzeitig entwickelten die Futuristen eine aggressive Rhetorik gegen den »Passatismo«, was Vergangenes selbst ebenso meint wie die Wertschätzung des Vergangenen. Ihre Ablehnung einer von Geschichte geleiteten Kultur ging einher mit der Verachtung akademischer Malweisen und Bildformen. Geschichte wurde nicht als Teil der Kultur der industriellen Moderne gesehen, sondern als ihr Feind, als retardierendes Element, Ursache kultureller und gesellschaftlicher Stagnation. Allein die technischen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts fanden ihre Anerkennung, nicht aber die kulturellen, die die bürgerliche Emanzipation begleitet hatten, wie Positivismus und Historismus. Kaum emanzipiert, galt ihnen die bürgerliche Klasse bereits als dekadent und kraftlos – eine Haltung, die uns bei Intellektuellen anderer Länder wie Frankreich und Deutschland bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts vertraut ist, die sich in Italien jedoch spät und um so vehementer artikulierte. Dazu trug wohl einerseits die in Italien besonders starke »antiquarische« Kultur bei, andererseits die spät einsetzende Industrialisierung, der große Teile der Besitzenden mit Skepsis und Ablehnung begegneten. Der Futurismus half bei der ideologischen Durchsetzung der industriellen Moderne, indem er sie als Kraft der Ablösung von der Geschichte propagierte. Wir könnten sagen, daß es in Italien nicht die Französische Revolution war, die zur Erfahrung eines Bruchs im historischen Kontinuum geführt hat, auch wenn sie de facto vor allem im Norden einige Anhänger gefunden hatte, sondern die Auflösung alter agrarischer Strukturen durch die Industrialisierung.

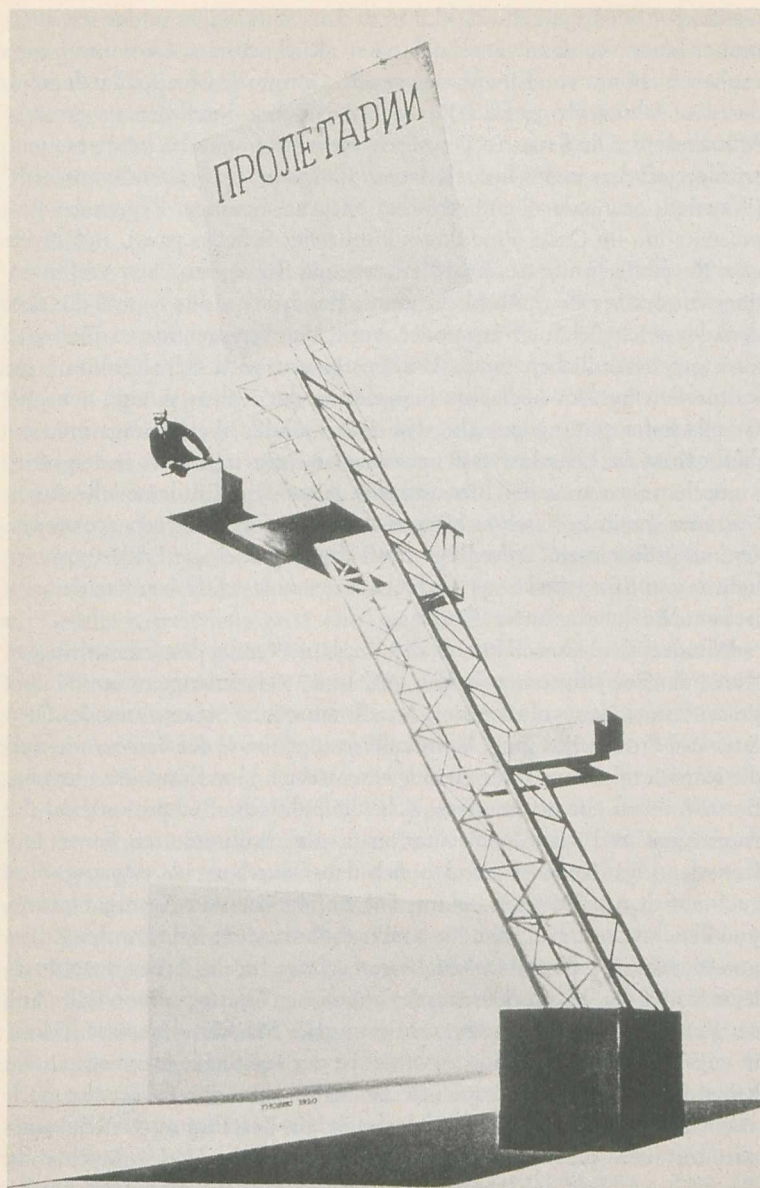
Die Kunst der Avantgarde – ich verwende diesen Begriff im folgenden so kursorisch, wie es gerade noch vertretbar ist angesichts der nicht enden wollenden Definitionsprobleme, die er genaugenommen mit sich bringt – hat als ein selbstdefinierendes Moment das der permanenten Innovation. Auch die Traditionslinien und Genealogien, die sich innerhalb der Diskursgeschichte der Avantgarde bald ausschalten, unterlagen diesem Gesetz. Zur Avantgarde gehört Geschichte als das, was sie hinter sich läßt.

Knüpfen wir noch einmal an eines der Motive für die Darstellung von Geschichte in der Kunst an, egal ob nun thematisch oder stilistisch: die Legitimation einer gesellschaftlichen Identität, die in einer Herleitung aus der Geschichte fundiert werden soll. Das setzt voraus, daß Kunst und Künstler irgendeine Art der Funktion innerhalb der Gesellschaft und ihrer Sinnstiftungsverfahren und -institutionen haben. Wir haben bereits verfolgt, wie diese Funktion erst mit dem Verschwinden der Monarchie und der Kirche als öffentlichen Auftraggebern und dann mit den Schwierigkeiten der bürgerlichen Gesellschaft, solche Verfahren und Institutionen langfristig zu etablieren, in die Krise geriet. Kunst und Künstler begannen, ihre Rolle nicht mehr innerhalb der, sondern in Opposition zur Gesellschaft zu definieren. Die Figur des *Bohémien* seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist eines der Resultate, ein weiteres die antibürgerliche Rhetorik avantgardistischer Manifeste. Ein Symptom ist auch der Versuch der Avantgarde, das System Kunst gleichsam aus sich selbst heraus zu begründen – ein Versuch, dem die Gesellschaft mit einer Mischung aus Exterritorialisierung der Kunst und im Gegenzug mit ihrer Integration als das utopische Andere der Gesellschaft begegnete. Beide Muster funktionierten, ohne daß dabei die Geschichte als Begründungsfaktor herbeigezogen werden mußte. Geschichte als große Erzählung verschwand also in mehrfacher Hinsicht um 1900 aus der Kunst, zum einen weil die gesellschaftlichen Selbsterklärungsmodelle über Geschichte in eine Krise geraten waren, zum anderen weil die Kunst der Avantgarde an ihnen nicht mehr partizipieren wollte, oder anders gesagt, weil die Kunst wiederum die Gesellschaft nicht mehr als Selbsterklärungs- und Legitimationsgrundlage einsetzte.

Warum aber, wann und wie, tauchte die Geschichte dann wieder in der Kunst auf? Das ergibt sich im Umkehrschluß aus dem Vorhergehenden: In dem Moment, wo Kunst und Gesellschaft oder Staat sich wieder in jeweils identitätsbeschreibender Absicht aufeinander beziehen, rückt die

Geschichte wieder ins Blickfeld. Erstes Anzeichen dafür ist der seit 1918 immer lauter werdende Ruf nach einer »Rückkehr zur Ordnung«, formuliert nicht nur von Künstlern wie z. B. Giorgio de Chirico, der dann in den 20er Jahren für große Teile der europäischen Intelligenzija gängige Münze wird. Die Krise der Repräsentation (wie man das heute nennen würde), sichtbar in den künstlerischen Praktiken der frühen Avantgarde (Fragmentierung der Figur, Abstraktion, Auflösung der Regeln der Repräsentation im Dada, Produktion kultureller Schocks usw.), soll durch eine Restabilisierung des Künstlertums und der ästhetischen Verfahren überwunden werden: Rückkehr zum »Handwerk«, zur Kunst, die sich dem klassisch Schönen zuwendet, zum nichtfragmentierten Bild und zum gegenständlichen Sujet. Darüber hinaus wird diese Ordnung im kulturellen System über eine Einordnung der Kultur in eine neu-alte Gesellschaftsordnung gesucht. Politisch münden die Lösungsversuche dieser Krise der liberalen Nationalstaaten in einigen Ländern in den autokratischen Systemen der 20er und 30er Jahre. Die Kulturmodelle dieser Systeme waren z. T. schon bestens vorbereitet in den vorhergehenden Ordnungsdiskursen. Allerdings muß das gegenseitige Erklärungsverhältnis von Kunst und Staat noch etwas genauer gefaßt werden, denn es ist keine Beziehung unter Gleichen.

Wunderbar ablesen läßt sich dies in dem Wandel der Formen in der Kunst der Sowjetunion zwischen 1917 und 1934. Solange es um die Repräsentation des revolutionären Anteils am neuen Staatswesen der Diktatur des Proletariats ging, konnten die »Ingenieure der Seele«, wie sich die Künstler des Konstruktivismus beschrieben, eine Kunst der »revolutionär« neuen Formen machen, d. h. die politische Revolution fand ihr Äquivalent und ihre Repräsentation in der revolutionären Form. Die Künstler-Ingenieure empfanden sich dabei durchaus als »Avantgarde« auch auf dem politischen Sektor. Die Koinzidenz von Avantgardeform und Revolution währte allerdings nur sehr kurz, denn bald wurden Kunst und Architektur als Stabilitätsfaktoren gebraucht; die Arbeit der Künstler war nun der Selbsterklärung des politischen Systems unterstellt. Aus der Revolution wurde eine Zementierung der Machtverhältnisse. Damit in engstem Zusammenhang zu sehen ist der staatliche Anspruch an die Kunst, dem »Volk« verständlich zu sein, denn die Forderung nach »Volksnähe« bedeutet nichts anderes als die Bestätigung von Bekanntem, mit dem Volk »Identischem«, im Seherlebnis. Und so tauchte die Geschichte im Bild wieder auf, oft in der Manier der historischen Erzäh-



lung des 19. Jahrhunderts, mit ästhetischen Rückbezügen auf russische Historienmaler des 19. Jahrhunderts wie Ilja Repin und thematischen Rückbezügen auf vergangene Volkshelden. Das bedeutete aber auch, daß die formalen Voraussetzungen der Avantgarde, die im Zusammenhang mit der Legitimation von Kunst aus der »Autonomie« zu sehen sind (Auflösung des perspektivischen Illusionsbildraumes und der Abbildfunktion, Selbstreflexion des Mediums Kunst, Überschreitung der Gattungskategorien von Staffeleibild, Wandbild, Plastik usw.), in diesem Funktionsrahmen hinfällig wurden.

In der sowjetischen Architektur seit den späten 20er Jahren sind die historischen Rückgriffe häufig nicht spezifisch »russisch«, sondern auf die Codes des europäischen Historismus und Klassizismus bezogen, also auf die historischen Formen von Herrschaftsarchitektur anderer Systeme. Das ist im übrigen ein Umstand, der allgemein sichtbar wird, wenn es seit dem 19. Jahrhundert darum geht, in neu zu begründenden Staaten/Systemen/Nationen entsprechende »Nationalstile« zu erfinden: Das Repertoire der Stile und Bauformen, das für eine identitätsorientierte Differenzbeschreibung des Nationalen herangezogen wird, ist paradoxerweise international. Das heißt, daß gerade diese Suche nach einem ästhetischen Nachweis ethnisch partikularer Quellen zu einem verstärkten Kulturtransfer zwischen den europäischen Staaten führt.

So bezieht sich die geschichtliche Stilreferenz hier letztlich weniger auf die jeweilige Differenz als vielmehr vor allem auf den Ordnungsfaktor von Macht, der den meisten dieser staatlichen Systeme gemein ist: Zentralität, Unterordnung, Hierarchie und Stabilität. Etwas wie die dynamische Diagonale der Lissitzkyschen Lenintribüne (1924), die einer architektonischen Allegorie revolutionärer Dynamik gleichkommt, findet in diesem Sinnzusammenhang keinen Ort mehr.

Das klingt nun so, als ob die sogenannte Avantgarde bei diesem Prozeß der Re-Signifikation nichts mehr zu suchen gehabt hätte. Im Falle der Sowjetunion wie des NS-Staates trifft dies auf der Ebene der öffentlich-repräsentativen Inszenierung auch in der Regel zu, während es in anderen Zusammenhängen wie der Industriearchitektur oder der ephemeren Propaganda durchaus vereinzelte Ausnahmen gibt.

Vom Regime aus gesehen hat dies wohl mit dem Wiedererkennungsg-

Der Künstler-Ingenieur findet die revolutionäre Form der Zukunft – die dynamische Diagonale: El Lissitzky, Lenintribüne, Entwurfszeichnung, 1924.

wert traditioneller Ästhetik zu tun. Hinzu kam das gängige Bild von Avantgarde als Un-Ordnung, ja De-Signifikation; so waren es das breite Publikum und die Künstlergruppen selbst seit den ersten Schocktherapien der frühen Avantgarde ja auch durchaus gewöhnt. Ihre visuellen Methoden konnten dementsprechend eher zur Repräsentation dessen eingesetzt werden, was als »Feind«, als Störung der neuen Ordnung gekennzeichnet werden sollte, denn zur Konstruktion dieser Ordnung.

Dennoch blieb auch diese Avantgarde nicht unberührt von dem offenbar mit den Umwälzungen seit 1917 gewachsenen Bedürfnis nach Sicherheit und gesellschaftlicher Stabilität, wie es sich in dem bereits erwähnten Schlagwort einer »Rückkehr zur Ordnung« manifestierte. In den 20er Jahren führten auch Gruppen, die sich als Avantgarde verstanden, alte Ordnungskategorien des Ästhetischen wie »Harmonie«, »Maß«, aber auch neue, der technischen Moderne verpflichtete, wie z. B. »Standard«, in erhöhtem Maße in ihre Arbeit ein, zu beobachten vor allem im Konstruktivismus, in gesamt-kunstwerklich angelegten Reformbestrebungen wie der des Bauhaus, in der geometrischen Abstraktion und in der Architektur eines Le Corbusier. Insofern gab es Parallelen zum internationalen Baustil klassiszierender Monumentalität auch in demokratischen Staaten wie den USA oder Frankreich, den Franco Borsi in seinem bekannten Essay zur Architektur dieser Jahre unter dem Titel der »monumentalen Ordnung« subsumiert hat. Die einzige Gruppe, die erneut die Unordnung, diesmal in der Form eines unkontrollierbaren Unbewußten, zum Parameter künstlerischer Praxis erhob, war der Surrealismus, aktiv seit 1924. Darin löste er gleichsam Dada ab, das bereits seinen Höhepunkt überschritten hatte. Konstruktivismus, Bauhaus und andere Richtungen der Abstraktion hingegen strichen nun den Begriff der Ordnung als wichtige Matrix ihrer Ästhetik heraus. Sogar die traditionsbelastete Vokabel des Klassischen wurde von ihnen aufgegriffen und in ihre Auffassung von Moderne unterstützend und legitimierend eingebaut. Dennoch verband die Öffentlichkeit diese Gruppen häufig immer noch mit dem Bild von der avantgardistischen Anarchie. Das mag ein weiterer Grund dafür gewesen sein, daß auch die klassisch revidierten Formen der Avantgarde in der visuellen Repräsentation dieser Regimes kaum Anwendung fanden, von den bereits genannten Ausnahmen an den Rändern des Offiziellen abgesehen. Dabei können wir davon ausgehen, daß unter den Künstlern viele bereit gewesen wären, den Regimen die jeweils »neue« Kunst für ihre »neuen« Menschen bereitzustellen.



Sowjetische Gegenwart als Historienbild à la Repin: Alexandr Wassilewitsch Wolkow, *Wahltag zum Obersten Sowjet der UdSSR, 1949*, Öl auf Leinwand, 250 × 212 cm, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg.

Wenn wir nun, wie vorgeschlagen, davon ausgehen, daß die Geschichte dort wieder in die Kunst kommt, wo Künstler/Kunstapparat und politisches System sich in ihren Selbsterklärungsstrategien brauchen, treffen und ergänzen, dann müssen wir jetzt fragen, ob es eine Situation gibt, in der dies für die Avantgarde und eines der Systeme zwischen den Kriegen zutrifft. Ich formuliere die Frage bewußt so, daß ich

zwischen System und Kunstapparat eine Beziehung der Gegenseitigkeit herstelle und nicht eine der Unterwerfung oder Indienstnahme der Künstler durch das System, denn letzteres beinhaltet zumeist eine Verkürzung des Problems auf die Moral; und das ist in der Regel nicht erkenntnisfördernd. Gleichzeitig frage ich in dieser Konstellation danach, ob Geschichte auch anders als durch Erzählung oder historistisches Zitat wieder in der Kunst zur *Darstellung* kommen kann, nämlich durch jene vom Inhalt gereinigte, autonomisierte Form, wie sie die Avantgarde sucht.

Wohl das einzige autoritäre System der 1930er Jahre, das die Avantgarde jener Jahre in die offizielle Inszenierung seiner Legitimation zumindest gelegentlich einbezogen hat, ist der italienische Faschismus. Zwar zeigt sich bei dieser Avantgarde bereits eine Art Umschlag ihrer Ästhetik, weg von den schockerzeugenden, umstürzlerischen Kunst-ins-Leben-Konzepten der frühen Avantgarde hin zu einer Art pragmatischem Modernismus, aber dennoch bleibt genug vom Anspruch ästhetischer Innovation übrig, um die Frage nach der Form und der Geschichte zu stellen.

Anders als in der Sowjetunion und auch anders als im deutschen Faschismus, wo Geschichte in der Kunst zum einen über Themen, also Erzählungen, zum anderen über historistische Referenzen der äußeren Form dargestellt wird, gibt es in Italien Versuche, Geschichte über einen *essentialistischen Begriff von Stil* zur Legitimation des Faschismus als Universalie visuell einzuführen. Der wichtigste dieser Versuche geht allerdings weder von den Futuristen noch von den Abstrakten aus, sondern von einem Ex-Futuristen: Mario Sironi. Seine Arbeiten im öffentlichen Raum bieten sich nicht nur deshalb an, weil er die Erfahrung der frühen Avantgarde durchlaufen hat, sondern auch, weil in ihnen und in seinem Selbstverständnis als faschistischer Künstler meine Hypothese der gegenseitigen Legitimation von Künstler und Staat im Moment ihrer jeweiligen Selbstbeschreibung prägnant nachvollziehbar wird.

Sironi war ein überzeugter Anhänger des Faschismus, den er als ethisches Prinzip empfand. Für ihn war der faschistische Künstler der geistige Führer des Kollektivs neben dem politischen Führer. System und Künstler garantierten sich auf diese Weise gegenseitig ihre öffentlich-soziale Funktion. Gleichzeitig beherbergt diese künstlerische Haltung auf verzwickte Weise noch Reste avantgardistischen Demiurgentums, die hier allerdings nicht in gleicher Weise zum Konflikt mit dem Regime

und zum Ausschluß der Avantgarde aus repräsentativen Zusammenhängen führten wie in der Sowjetunion. Boris Groys hat diesen Konflikt als Resultat einer Konkurrenz welt schöpferischen Ehrgeizes zwischen Avantgarde und Regime geschildert, den das Regime für sich entscheiden kann in einer Überführung der Ästhetik in die Politik und nicht vice versa, wie von der Avantgarde gewollt. Das Primat der Politik hat also immerhin ihre Ästhetisierung zur Folge, aber unter völlig anderen, bereits beschriebenen Prämissen, die auf eine visuelle Verkörperung von Ordnung und Status quo abheben.

Sironi entschärft diesen potentiellen Konflikt, indem er das Primat des Politischen de facto anerkennt, aber der Kunst den Bereich des Ethisch-Ideellen innerhalb des Systems reserviert, eine Art Aufteilung der Kompetenzen bei der Konstruktion einer neuen, faschistischen Welt. Indem die Kunst für sich die Rolle des »Gewissens« in Anspruch nimmt und damit die visuelle Repräsentation faschistischer Idealität als ihre Hauptaufgabe sieht, bleibt allerdings eine Möglichkeit der Reibung mit der Politik erhalten, dann nämlich, wenn die Kunst den Rahmen eines moralischen »Reservoirs« faschistischer Tagespolitik sprengt und dem Regime den »Spiegel seines besseren Ichs« vorhält. Am Ende kostete dies Sironi um 1938 seine Monopolstellung für die faschistische Monumentalkunst.

Aber zurück zur Geschichte: Wie führt Sironi sie wieder in die Kunst ein? Und welche Auffassung von Geschichte ist es, die in Sironis Monumentalkunst für das Regime den Status des Künstlers wie die faschistische Identität gleichermaßen beschreibt?

Sironi bestimmt als erstes das künstlerische Medium: die monumentale Wandmalerei, ausgeführt in den Techniken des Freskos und des Mosaiks. Bereits hierin scheint auf, wo und wie Sironi das Problem der Bedeutungstiftung lokalisiert, nämlich in der ästhetischen Praxis, beginnend beim »technischen« Verfahren. Nun ist es nicht so, daß die Frage des Verfahrens ihrerseits losgelöst wäre von denen des Inhalts und des sozialen Kontextes. In der Wandmalerei, dem Fresko wie dem Mosaik, sieht er die Gesellschaftsformen bestimmter historischer Epochen konnotiert: Das Mosaik läßt die klassische Antike und Byzanz anklingen, das Fresko das christliche Mittelalter. Beide sind teuer in der Herstellung, sie brauchen öffentliche Räume und mächtige Auftraggeber, sei es die Kirche, sei es eine weltliche Macht. Beide Techniken fallen seit dem späten 18. Jahrhundert – das Mosaik noch früher – der Vergessenheit anheim, kaum ein Künstler beherrscht sie, es gibt kaum noch Auftraggeber. Die

Kunstausbübung orientiert sich am privaten Markt; es werden Ölbilder und Plastiken kleineren Formats für den freien Verkauf produziert, unabhängig von Aufträgen.

Warum also versucht Sironi mit aller Macht, diese wahrhaft anachronistischen Techniken wiederzubeleben? Er setzt sie als Bedeutungsträger ein: Sie verweisen auf Epochen, die im kollektiven Gedächtnis verbunden werden mit Gesellschaftsformen, die von einem übergeordneten Prinzip bzw. einer Institution wie der Kirche beherrscht werden, mit einem stabilen System ideeller Werte und gesellschaftlicher Stände, in das sich die Individuen fraglos einordnen. Geistliche und weltliche Macht sind von derselben transzendenten Autorität (Gott) gestiftet, aus der Sironi eine Totalität des Kollektiven ableiten kann, die er mit der Wahl des monumentalen Mediums in Analogie zu seiner Auffassung des Faschismus bringt: Nun wird der faschistische Staat zu jener Autorität, die die klassenübergreifende Harmonie der Gesellschaft stiftet, analog zur Funktion der Kirche im Mittelalter, und gleichzeitig wird er zum Auftraggeber. Das Medium soll zudem die gesellschaftliche Einbindung der Kunst und des Künstlers stiften: Wandmalerei ist notabene öffentlich, gemacht für die kollektive Betrachtung.

Aber es sollte ja nun um das Bedeuten von Geschichte über die Form, im Sinne der Avantgarde, gehen. Was also hat dieser Rückgriff auf feudale Epochen mit der Avantgarde zu tun? Erinnern wir uns: Die Autonomisierung der Form ging, zumindest bei einigen frühen Gruppen, mit der Forderung zusammen, Kunst und Leben zu verschmelzen, ein Anspruch, der begleitet wurde vom welt schöpferischen Anspruch der Avantgarde. Das Scheitern dieses Programms drang nach 1918 zunehmend ins Bewußtsein der Künstler.

Ein neuerlicher Rückblick sei erlaubt: Nachdem seit 1870 erste Versuche eines Hans von Marées und anderer – gleichsam in Vorwegnahme dieses Weltschöpferwahns der frühen Avantgarde –, die ideale Form mit monumentalem Repräsentationsanspruch zu koppeln, am Desinteresse der Öffentlichkeit gescheitert waren, bot sich nach dem Kollaps der liberal-bürgerlichen Gesellschaft nun erneut die Möglichkeit, diese Forderung auf den Tisch, besser, an die Wand zu bringen, allerdings mit veränderten Vorzeichen. Das Bild vorkapitalistischer Gesellschaft, in den 1930er Jahren mit großem Erfolg verkörpert in den großen Mosaiken und Fresken Sironis, propagierte eine neu-alte Bindung von Künstler und Staatssystem, die Sironi als zutiefst antibürgerlich verstand – ein weite-



Historische Technik (Fresko, Mosaik) und historischer Stil als totalisierende Form: Sironis Stilessenz vorvergangener Epochen für die faschistische Monumentalmalerei. Mario Sironi, *La Giustizia, fiancheggiata dalla legge, che reca le tavole scritte, e da una figura giovane simbolo della forza* (Die Gerechtigkeit mit dem Gesetz zur Seite, das die Gesetzestafeln trägt und einer jungen Figur, Symbol der Kraft), 1938, Mosaik, Palazzo della Giustizia, Mailand.

rer Bezugspunkt zur Tradition der Avantgarde. Wandmalerei wurde für ihn zum Antipoden bürgerlich-privaten Kunstkonsums, mehr als es die Malerei des Futurismus, an der er ja teilgehabt hatte, je hätte werden können.

Sironi ging es nicht um den Zitat-Historismus des 19. Jahrhunderts, der in Erscheinungs- und Konsumformen eminent bürgerlich gewesen war, sondern um eine totalisierende *Form*. Geschichte wurde in ihr nicht durch die »naturalistische« Wiedergabe historischer Oberflächenerscheinungen (Gewänder, Bauten, Ausstattung) evoziert, sondern verankert in einer Art stilistischer Essenz, die sich nicht auf diese Oberflächenerscheinungen bezog, sondern auf weit zurückliegende Kunststile. Diese wurden nicht zitiert, d. h. kopiert, sondern mit Mitteln, die aus dem Erbe avantgardistischer Kunstpraxis hervorgegangen waren und die im folgenden noch kurz beschrieben werden, archaisiert. Das Resultat war eine Formallegorie faschistischer Lebenswelt.

In der Regel verbindet sich mit dem Begriff der Allegorie in der bildenden Kunst die allegorische Personifikation, also ein weiblicher oder

männlicher Bildkörper, seiner Bedeutung entsprechend mit Attributen ausgestattet. Die Allegorie, um die es m.E. geht, ist eine andere: Sie ist keine Personifikation, sondern wird konstruiert mit Bestandteilen der ästhetischen Erscheinung. Das Zusammenspiel dieser Elemente kann man in gewissem Sinne als kontinuierte Metapher – eine Begriffsübertragung aus der Literaturwissenschaft – betrachten. In ihm kreuzen sich Verweise auf Geschichte, stillgestellt im allegorischen Verfahren als Stil. Das altertümliche Medium der Wandmalerei und seine anachronistischen Techniken von Mosaik und Fresko bilden die Basis dieser Konstruktion. In Sironis Bildern finden wir zwar Figuren, die als Personifikationen der *Italia* oder *Vittoria* lesbar sind, aber von ihnen hängt die allegorische Repräsentation des Faschismus als ethisch-totales System nicht ab. Sie sind eher vage bezeichnete Spielfiguren der Sironischen Erhabenheitsrhetorik.

Für Sironi hatte die Wandmalerei noch weitere Charakteristika, die diese Allegorie totaler Gesellschaft unterstützten. So ist sie gebunden an einen festen Ort und gestaltet die gesamte »Haut« des Raumes. Sie umfaßt das Individuum »total«. Der gestaltete Raum selbst wird als hierarchische Kraft betrachtet; er steigt in vertikaler Ordnung auf und suggeriert dem Betrachter, indem er ihn umhüllt, daß er Teil dieser Ordnung ist – eine weitere visuelle Analogie zur faschistischen Idealgesellschaft. Das Prinzip des Gesamtkunstwerks wird hier zum Prinzip faschistischer Lebenswelt erhoben.

Aber Sironi geht noch weiter in seinem Rückgriff auf die totalisierenden Gesellschaften der Vorvergangenheit. Sein historischer Rückgriff mündet allerdings nicht in einer Wiederaufnahme der bekannten Mittel der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts. Er konstruiert keinen Illusionsraum und erzählt nicht. Die Figuren kommunizieren nicht miteinander, indem sie sich einander zuwenden und anschauen, sondern sind entweder streng frontal oder im Profil zu sehen. Drehungen der Körper sind sehr selten. Jede Gestalt dieser vielfigurigen Bilder scheint eine Entität für sich zu sein. Körper und Gewänder haben etwas Antikisches an sich, das jedoch völlig anders formuliert ist als bei den Malern des 19. Jahrhunderts: nicht im Sinne einer naturalistischen Rekonstruktion antiker Nacktheit und Gewandfalten, sondern in stark schematisierten, blockhaft reduzierten Formen, die sich mit den Körper- und Gewandschemata des frühen Mittelalters kreuzen und gleichzeitig in der schartigen, offenen Malweise Assoziationen einer archaischen Kultur wecken.



Vage bezeichnete Personifikationen für eine vage Rhetorik faschistischer Erhabenheit: Mario Sironi, *Le Opere e i Giorni* (Die Werke und die Tage), Wandmalerei, 1933, V. Triennale dell'arte decorativa, Mailand (zerstört).

Hingegen sind die Hinweise auf eine historische Zeit – die im Historismus des 19. Jahrhunderts für eine ganz bestimmte Epoche in der möglichst genauen, gleichsam positivistisch objektivierten Wiedergabe der Oberflächendetails abrufbar waren – hier bewußt unbestimmt. Da Sironi, ganz im Sinne der Avantgarde, die Wiedergabe des zentralperspektivischen Bildraumes ablehnt, kann eine Historisierung auch nicht über die pseudonaturalistische Situierung der Figuren in einem historisch »realen« Umraum stattfinden. Vage Stilparallelen finden sich zu frühbyzantinischen Mosaiken, vor allem in der Frontalität, der Schematisierung der Figuren und dem flächigen Bildgrund. Die Art, wie Sironi mit der gesamten Bildfläche umgeht, bezeugt, daß auch diese ihm als sinnstiftender Verweis dient: Er gliedert die Fläche häufig in vertikal gestaffelten Bildstreifen, ähnlich den mittelalterlichen Fresken in Monreale, und orientiert sie zusätzlich um eine stark akzentuierte Mittelachse, die oben von einer Personifikation – einer *Italia* oder einer mit dem Schwert bewaffneten *Vittoria* – oder dem Emblem des staatlichen Gewaltmonopols,



Räumliche Hierarchie, vertikale Ordnung, mit dem Schwert an der Spitze: Mario Sironi, *La Carta del Lavoro* (Die Charta der Arbeit), Entwurf für ein Glasfenster für das Korporationsministerium, 1931, Zeichnung, Privatsammlung Rom.

dem Schwert, bekrönt wird. Das räumliche Ordnungssystem ist also nicht geprägt von den Gesetzen des zentralperspektivischen Abbildraumes der Historienmalerei, sondern von dem Bedürfnis, eine ideelle Ordnung allegorisch zu exemplifizieren. Das entspricht der Bildordnung des Mittelalters, wo ja z. B. die Größe der Figuren ihren Platz in einer geistlichen oder ständischen Hierarchie wiedergibt und nicht ihren Ort in einem Erzählraum.

In seinen großen Wandbildern kristallisiert er so über die Form eine Art Essenz dieser Epochen heraus, die gleichzeitig eminent modern ist – mit anderen Worten, er tut dies auf eine Weise, die ohne die Erfahrung der ästhetischen Moderne unmöglich gewesen wäre. Nur die Ablösung

von der abbildorientierten Malerei des 19. Jahrhunderts mit ihrem erzähllogischen Tiefenraum bot die Voraussetzung dafür, die Bildverfahren des westlichen und byzantinischen Mittelalters – mit ihren frontal und flächig gegebenen Figuren ohne Bildraum, mit dem scharfen Kontur und den fehlenden Schatten – überhaupt anerkennen zu können. Mit den Augen des Ex-Futuristen wurde aus dieser lange Zeit als primitiv angesehene Kunst der höchste Ausdruck ethisch-religiöser Idealität, gewidmet einem kollektiven Kult. Aus der Sicht der künstlerischen Moderne war hier ein formaler Reduktionismus im Spiel, der dem Gedanken entgegenkam, daß sich in einer ästhetischen Essentialisierung das »Wesen« eines Zeitalters ausdrücken ließ. Das wiederum konnte gekoppelt werden an die legitimatorische Sakralisierung des Faschismus – und letztlich auch des Künstlers.

Was Sironi mit diesen visuellen Strategien erreichen will, ist die Übertragung des Kultcharakters der mittelalterlichen Bilder auf die Repräsentation faschistischer Totalität. Und gerade das ist ihm nur möglich, weil er als ehemaliges Mitglied der Avantgarde den naturalistisch-historistischen »Materialismus« des 19. Jahrhunderts verabscheut. Formaler Reduktionismus und die Suche nach Urformen des Bildnerischen prägen nicht nur seine Malerei, sondern lassen sich bereits in der »Primitivismus«-Rezeption der Avantgarde als Archaisierung der Form aufspüren. Vielleicht könnten wir dieses Archaische als den Ort *innerhalb* der künstlerischen Praxis bezeichnen, in dem sich Geschichte avantgardespezifisch äußert – ein Zusammenhang, den es sich lohnte, näher zu untersuchen.

Geschichte ist in Sironis Bildern – mit Titeln wie »Charta der Arbeit« (1931), »Die Werke und die Tage« (1932), »Italien zwischen den Künsten und Wissenschaften« (1935) – kein Ereignis, keine fiktive Rekonstruktion eines als bedeutungsvoll eingestuften Zeitmoments im Kontinuum evolutionärer Geschichte. Dazu hätte es der Erzählung bedurft, des »Kostümfilms« im Bild. Aber gerade das Verfahren der Allegorie – sei es als Stilanalogie, sei es als Personifikation – impliziert das genaue Gegenteil: Die Stillstellung, die Isolierung in etwas Transhistorisches. Nachdem die allegorische Personifikation und das Historienbild von Kunstwissenschaftlern wie Friedrich Theodor Vischer um die Mitte des 19. Jahrhunderts als feindliche Pole gesetzt worden waren – die allegorische Personifikation als Kunst restaurativer Herrschaft, das Historienbild als Kunst einer demokratischen Nation –, ist es immerhin bemerkenswert, nun »Geschichte« allegorisiert zu sehen, aber eben nicht in Gestalt einer Hi-

storia, sondern in einem neuen, über die Form vermittelten Verfahren. Daß wir es mit einer Geschichte von Herrschaft zu tun haben, darauf verweist nicht nur ihre Allegorisierung, sondern noch etwas anderes: Im Grunde geht es strukturell um etwas Ähnliches wie bei den Präfigurationen barocker Monarchen, wenn sie in Gestalt eines Alexander, eines Augustus gemalt wurden. Präfiguriert wurde bei Sironi allerdings nicht Mussolini, was durchaus auch üblich war. Sironi identifizierte den Faschismus nicht mit der Führergestalt, sondern betrachtete ihn als übergreifendes Prinzip, das er dann durch eine Allegorie der Form zu visualisieren versuchte. Die *Ordnung* des Faschismus erscheint in den Gesellschaftssystemen der Antike und des Mittelalters als bereits »angekündigt« – ein bildhafter, ahistorischer Gebrauch von Geschichte, wobei Sironis allegorisches Verfahren Geschichte im Mythos stillstellt.

Zurück zur Frage, ob, wie und warum Geschichte *nach* dem avantgardistischen Bruch mit der malerischen Mimesis zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur Darstellung kommt: Sironi präsentierte ein Urvergangenes des Faschismus auf eine Weise, die nur auf der Grundlage dieses Bruchs vorstellbar war, denn sie war ohne den Verzicht auf eine vorgebliche »Realität« des Dargestellten nicht zu realisieren. Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus hätte Sironi als »entartet« klassifiziert. Dennoch erscheinen Sironis Fresken und Mosaiken heutigen Augen als Visualisierung äußersten Konservativismus.

Dem Mythos evolutionärer Geschichte des 19. Jahrhunderts, mit der geglückten Errichtung bürgerlicher Subjektidentität als Endpunkt der Entwicklung, entsprach das naturalistisch erzählende Historienbild. Als dieser optimistische Mythos zerbrach, konnte Geschichte nur in neuem Gewand formuliert werden: im Mythos historischer Archaik, im Urvergangenen Walter Benjamins, gekleidet in Analogien der Form, wie sie nach der Erfahrung der frühen Avantgarde erst möglich geworden waren. Beispiele dafür ließen sich sicher auch außerhalb Italiens finden. Ich denke, man könnte eine – etwas holzschnittartige – Hypothese wagen: Der optimistischen Erzählung steht die allegorische Stillstellung von Geschichte im Mythos einer fundierenden Urvergangenheit entgegen, die alles Dazwischenliegende zum Verschwinden bringt. Sie ist dort zu finden, wo der »liberale« Gedanke einer ungesteuerten Evolution dem Determinismus eines politischen Systems gewichen ist. Eine Unterstützung dieser These wäre im Umkehrschluß, daß z. B. die USA ihren Zivilisationsoptimismus bis in die 1930er Jahre hinein in der großen Erzählung

historischer Pionierleistungen zur Schau stellten. Voraussetzung für die *legitimatorische* Repräsentation von Geschichte in der Kunst ist jedoch in jedem Fall, daß Künstler und politisches System sich im Prozeß einer Stiftung ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Identität begegnen.

Literaturhinweise

- Zum »Urvergangen«: Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1983, v. a. S. 46f.
- Zum Gegensatzpaar Allegorie und Geschichte in der Kunstdebatte des 19. Jahrhunderts: Monika Wagner, *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Tübingen 1989 (dort auch eine weiterführende Bibliographie zur Allegoriefrage und zum Historismus).
- Zum Bild der bürgerlichen Revolution 1848: Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848–1851*, Princeton 1973.
- Zum Verhältnis Avantgarde und Regime in der Sowjetunion: Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1988.
- Zu Marées und der Monumentalmalerei: Anne-S. Domm, *Der »klassische« Hans von Marées und die Existenzmalerei Anfang des 20. Jahrhunderts*, München 1989.
- Zum »internationalen« Stil der »Rückkehr zur Ordnung«: Franco Borsi, *Die Monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929–1939*, Stuttgart 1987.
- Zum Problem der Nachahmung in der Repräsentation: Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*, Reinbek b. Hamburg 1992.
- Einige hier nur angesprochene Aspekte werden von der Autorin in folgenden Texten ausführlich behandelt: »Stil als allegorisches Verfahren: Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst«, in: Sigrid Schade/Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hg.), *Allegorien und Geschlechterdifferenz*, Köln/Weimar/Wien 1994, S. 187–204; »Vom »Ballhausschwur« zum »Duce«. Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie«, in: Annette Graczyk (Hg.), *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin 1996, S. 3–17; *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830–1890. Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin 1993; »Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel«, in: Kat. Nationalgalerie Berlin, *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 494–502.