

Susanne von Falkenhausen

Geschlechterbilder - Bilder der Macht¹

Die feministische Forschung hat in einigen, v.a. geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen den Begriff der sozial und kulturell konstruierten Zweigeschlechtlichkeit als grundlegendes wissenschaftstheoretisches Paradigma eingeführt. Das hat nicht verhindern können, daß doch weitgehend "Frauenforschung" betrieben wurde, die von liberalen männlichen Kollegen durchaus begrüßt, wenn auch nicht in ihrer Tragweite verstanden wurde. Diese "Toleranz" der wissenschaftlichen Gemeinde ist m. E. darauf zurückzuführen, daß "Frauenforschung" als Problem von Frauen angesehen werden konnte. Es schien um die Erforschung des Weiblichen als dem Besonderen in einem merkwürdig unbestimmt bleibenden Allgemeinen zu gehen, und solange das so blieb, konnte alles so bleiben, wie es war. Die Erforschung des - wohlgemerkt nicht biologisch, sondern als kulturelle und soziale Konstruktion aufgefassten - Geschlechts "Frau" und der kulturellen Konstruktionen vom Weiblichen erhielt ihr Gärtlein im Wissenschaftspark, ohne daß sich jedoch die Gärtner in Frage gestellt fühlen mußten. Die Asymmetrie des androzentrisch orientierten Geschlechterverhältnisses zeigte sich gerade in dieser "Toleranz" bestätigt, die erneut verdeutlichte, daß dem Geschlecht "Frau" der Status des Partikularen erhalten blieb, während das Geschlecht "Mann" den Status des Allgemeinen, Normativen allein dadurch hielt, daß es als Besonderes, dessen Status im kulturellen System analog zu dem des Weiblichen zu erforschen wäre, nach wie vor nicht ins Blickfeld rückte.

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

¹ Dieser Text ist als Vortrag für die Ringvorlesung des ZiF im Sommersemester 1995 konzipiert worden. Ich habe den Charakter des gesprochenen Textes beibehalten und deshalb auch auf einen ausführlichen Anmerkungsapparat verzichtet. Im Sinne dieser Ringvorlesung ging es mir darum, den wichtigsten Schwerpunkt der letzten Jahre in meiner Forschung und Lehre zur feministischen Kunstgeschichte zusammengefasst und systematisiert vorzustellen. Einige Gedankengänge wurden erstmals in meiner Vorlesung über "Kunst und Macht seit 1789" ausprobiert; andere Beispiele wurden an anderen Orten ausführlicher behandelt, die in der Literaturliste am Schluß zusammen mit Texten anderer AutorInnen aufgeführt werden.

und so wandelte sich für mich in den letzten Jahren die Geschlechterforschung zu etwas, das adäquater vielleicht Androzentrismus-Forschung heißen sollte.

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

Im folgenden möchte ich Sie auf eine kurze Zeitreise von der Epoche der Französischen Revolution zum Faschismus begleiten, die Ihnen die entscheidenden Etappen an symptomatischen Beispielen aufzeigt. Ergänzt wird sie von grundsätzlichen Erwägungen zu Struktur und Funktion von Geschlechterbildern in der Visualisierung von Macht und den dazugehörigen Bildstrategien.

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

1. die Herleitung von Ursprüngen aus der Geschichte,
2. die Identifikation des Bürger-Betrachters mit dem historischen Helden,
3. die Transzendierung des Einzelnen im Allgemein-Universalen als kollektiv verpflichtenden Wert.

Diese drei Funktionsweisen können wir nach meiner bisherigen Erfahrung im Umgang mit dem Material unterschiedlichen *Medien* von Kunst zuordnen. Da wäre

1. das Historienbild mit dem Helden im Zentrum. Es dient der Identifikation des individuellen Bürger-Betrachters mit dem historischen Helden.
2. der Einheitskörper des Herrschers. Er dient zur Ableitung einer Dynastie, also zur Legitimation einer Monarchie und richtet sich an den Untertanen, nicht an den Staatsbürger, als Adressaten.
3. der weibliche allegorische Einheitskörper. Er ist die Verkörperung des männlichen Allgemeinen, dem sich der individuelle Betrachter verpflichtet fühlen soll. Damit transzendiert er die Identifikation des Einzelnen, wie sie für das Historienbild angenommen wird, in seine Unterstellung unter die Werte des Kollektivs.

Die Kernunterscheidungen der psychosozialen Funktionsweisen von Geschlechterbildern und Bildstrategien für die Legitimation von Macht sind also erstens die Identifikation des Bürgers mit einem Helden und zweitens die Transzendierung des einzelnen Bürgers im Allgemein-Universalen als kollektiv verpflichtenden Wert. Wenn wir über die Geschlechterbilder im Rahmen der Visualisierung von politischen Kollektiven nachdenken, ist folgender Gedankengang wichtig als Voraussetzung, zumindest bis zum Zeitpunkt einer Einführung des Wahlrechts von Frauen: Wir untersuchen die Legitimationsstrukturen *innerhalb* des

bürgerlichen Patriarchats. In den Bildern vom Volk zum Beispiel wird nicht das Patriarchat legitimiert. Es wird vielmehr ungesagt bereits als legitim vorausgesetzt. *Zwischen* den Geschlechtern wird also die Frage nach der Legitimität von Machtausübung erst gar nicht verhandelt, obwohl bereits seit der Aufklärung immer wieder die Frage nach den politischen Rechten der Frau aufgeworfen wurde. Nur Männer waren über lange Zeit Bestandteile jener Gruppen, die eine Legitimität zur Ausübung politischer Souveränität untereinander verhandelten. Damit ist die politische Gemeinschaft, die da ihre Visualisierungsstrategien entwickelt, eine Gemeinschaft von Gleichen, nicht nur im politischen Sinne, sondern auch im Sinne des *gender*.

Beginnen wir mit der Französischen Revolution. Sie bedeutet einen historischen Bruch ohnegleichen in der plötzlichen Einführung einer für damalige Verhältnisse totalen Volkssouveränität und der radikalen Abschaffung der Monarchie. Damit stellt sich die Frage nach der Begründung und Legitimation einer solchen Souveränität. War die Legitimität einer solchen Staatsgewalt unabhängig von der Setzung einer höheren irdischen Autorität überhaupt denkbar? Die selbstreferentielle Autorität des Volkes schien nach der bisherigen Tradition eines von Gott gegebenen Königtums gleichsam unvorstellbar. Konnte 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 selbst* herrschende Institution legitimiert? Uns erscheint dies heute keine Frage mehr; für uns ist das Delegationsprinzip der modernen Demokratie zwar nicht unumstritten, aber doch relativ selbstverständlich geworden. Das Problem, die Souveränität des "Volkes" vorstellbar zu machen, drückte sich auch in der Suche nach bildlicher Visualisierung des neuen politischen Systems aus.

Beginnen wir unsere Reise mit dem Bild einer historischen Schwurhandlung: Johann Heinrich Füssli, "*Der Rütli-Schwur*", eine Zeichnung von 1779 für ein geplantes monumentales Auftragswerk zur Ausstattung des Rathauses von Zürich. Vor der Französischen Revolution entstanden, gehört es jedoch bereits in den Kontext bürgerlicher Selbstregierung. Es ist als Historienbild zu klassifizieren, also als der damals höchsten Bildgattung zugehörig, mit entsprechendem sinnstiftendem Anspruch. Füssli schildert eine staats- bzw. nationsgründende Handlung, die darin besteht, daß ein männlicher Waffenbund beschworen wird. Welches sind die Bestandteile, mit denen Füssli die Ursprungshandlung für die Schweizer Nation konstruiert? Wir sehen drei antikisch weitgehend nackte Männerkörper mit emphatisch erhobener Schwurhand und in der Mittelachse zusammengeführtem Handschlag der Brüderlichkeit. Daß auf etwas geschworen wird, läßt sich an der Geste und dem ekstatisch in den Himmel erhobenen Blick ersehen. Das, worauf geschworen wird, ist zumindest in dieser Skizze nicht ablesbar. Auch der historische Rahmen bleibt unspezifisch. Deutlich ist nur, daß die Brüder im Bunde von Fels und Baum umgeben sind - in Klassizismus und beginnender Romantik beliebte Chiffren wilder Natur für das unmittelbare, dramatische Gefühl, das nicht zivilisatorisch verstellt ist. Das Repertoire von Körper und Gestik ist klassisch

geprägt, das heißt unabhängig vom gedachten historischen Kontext in eine Art transhistorische Idealsituation und -zeit transportiert, visuell aufgeladen mit den ikonographisch und stilistisch klassischen Signalen der Erhabenheit. Ursprung, Grund, Quelle der Nation wird in einer Art transhistorischen Idealität loziert, visuell verdeutlicht an den Bildcodes für Antike und Natur.

Warum beginne ich mit einem Bild des Schwurs?

1. Weil es der erste Versuch ist, den symbolischen Einheitskörper des Königs als *corpus politicum* und *mysticum* (Kantorowicz) abzulösen mit einem Symbol des neuen politischen Kollektivs, das sich dem Prinzip der Volkssouveränität verschworen hat.
2. Weil bereits dieser Versuch auf Probleme verweist, die uns hier interessieren. Da ist einmal die Geschichte als Konstituens für eine kollektive, bildhafte Vorstellung von Nation, hier als Gründungsmythos, verankert in einer Handlung männlicher politischer Subjekte. Zum anderen haben wir die Konstruktion einer nationalen Gemeinschaft der Subjekte unter Ausschluß der Frauen. Dies ist jedoch nicht der Punkt, um den es mir geht. Ich möchte hier keine a posteriori Anerkennung politischer Rechte von Frauen oder ihren Subjektstatus einklagen. Mich interessieren die strukturellen Zusammenhänge zwischen den Bildkonstruktionen, dem Geschlecht und den Bezugnahmen der Betrachter auf diese Bilder, und zwar im Zusammenhang mit dem Kernpunkt nationaler Bewußtseinsagglomeration: der Identitätsbildung. Zu fragen wäre also, welche Bilder konstruieren und legitimieren wie welche Identitäten?

Das Rütli-Schwur-Bild steht an einer Art Schwelle. Es ist einerseits ein Historienbild, und andererseits ist es auch der Versuch, darüber hinaus das politische System als universales zu inszenieren. Als Historienbild bietet es den Schweizern die Identifikation mit ihren Urvätern in der historischen Gründungshandlung ihrer Nation. Aber kann es gleichzeitig auch das Universale, den transzendierenden Anspruch des politischen Systems, also das, was die kollektive Identität konstituieren und naturalisieren soll, zum Ausdruck bringen? Dies würde bedeuten, daß es dem Bild des Schwurs gelingt, als Einheitssymbol der Volkssouveränität aufzutreten. Meiner Ansicht nach ist das gescheitert. Das Bild des Schwurs eignet sich nicht als Einheitssymbol für die Volkssouveränität, das an die Stelle der Darstellung des Königskörpers als Einheitssymbol treten könnte. Die Gründe lassen sich im Vergleich mit Jacques-Louis Davids Bild vom *"Ballhaus-Schwur"* von 1790 zeigen. Er geht über Fußli hinaus, denn hier schwören nicht nur drei, sondern eine Vielheit von Männern. David muß, um das bildlich zu bewältigen, mit der herkömmlichen Dramaturgie des Historienbildes brechen, obwohl dies Bild als Historienbild geplant war, und zwar von Geschichte, die in der Gegenwart gemacht wird, morgen Geschichte sein wird und einem zukünftigen Publikum als Geschichte in the making ins Bildgedächtnis übergehen soll. Das Bild sollte monumentale Ausmaße haben (11m lang), in einem noch zu bauenden Parlamentssaal an der Stirnseite hängen

und wurde nicht ausgeführt. Ein Entwurf von Kersaint für einen - ebenfalls nicht ausgeführten - halbarenaförmigen Parlamentssaal zeigt erhöht im oberen Abschnitt ein Wandbild, das meiner Ansicht nach der "Ballhaus-Schwur" von David sein könnte. Die Lozierung oberhalb der Sitzreihen der Parlamentarier ihnen gegenüber und damit für alle im Blickfeld, könnten wir so interpretieren, daß zwar einerseits eine Identifikation der Parlamentarier mit den Ballhaus-Schwörenden angestrebt wird, daß aber andererseits der historische Akt dieses Ballhaus-Schwurs gleichzeitig nobilitiert/erhöht/entrückt wird, denn die Parlamentarier müssen zu ihm aufschauen. Zwischen den Gesetzestafeln der *Droits des Hommes* plaziert, gewinnt das Bild den sakralisierenden Charakter eines säkularen Altarbilds für den Jakobinerkult der Revolution.

Davids Entwurf zum großangelegten Ereignisbild des Ballhaus-Schwurs ist gleichsam die gescheiterte Premiere für die Inszenierung einer Einheitssymbolik für eine Vielzahl männlicher politischer Subjekte. Sie scheitert meines Erachtens gerade, weil sie im Abbildhaften verbleibt. Warum wäre das ein Grund zum Scheitern? Es ging bei dem Problem der kollektiven Vorstellung der Volkssouveränität ja nicht um das Volk als Abbild, sondern um die "Selbstbeschreibungsförmel des Gesellschaftssystems in einer Vertextung der Einheitssemantik" (Kiss), hier einer Verbildlichung, und zwar in der Funktion einer Legitimation zur Regierungsmacht - eben um die bildliche Vertextung der sogenannten Volkssouveränität. Das heißt, es ging erstens um ein Abstraktum, das schlecht im Abbild zu fassen ist und zweitens um die Herstellung einer Einheitssemantik, die sich offenbar schwer herstellen ließ in dem Abbild einer Vielheit von schwörenden Einzelsubjekten. Die Hoffnung, daß das Bild der gemeinsamen Schwurhandlung das Bild vom Einheitskörper des Herrschers ersetzen könnte, trog also. Der Versuch, das, was damals als Volk galt, das heißt, den dritten Stand mit seinen Verbündeten, in seiner Volkhaftigkeit als *Vielheit* der Subjekte abzubilden und damit die Repräsentation einer *Einheit* zu erreichen, mußte scheitern. Der Königskörper konnte also nicht so ohne weiteres mit einem Bild ersetzt werden, das eine gemeinsame Schwurhandlung zeigte. Die *Handlung* des Schwurs, die immerhin eine Bildstrategie der Erzählung erzwang, könnte ein weiterer Grund sein dafür, daß sich das Motiv nicht zum Einheitssymbol eignete. Das souveräne Kollektiv männlicher *citoyens* hatte also nach wie vor keine visuelle Legitimationsform in Gestalt eines ganzen, einheitlichen Symbolkörpers gefunden.

Nächster Anlauf: "*Le triomphe du peuple*" von David, 1794, ein Entwurf für den Vorhang der Opéra in Paris. Die Figur des *peuple* ist eine Kreuzung zwischen Herkules, Apoll und Augustus. In der Manier antiker Triumphzüge wird "das Volk" auf einem Wagen thronend gezeigt, begleitet von reicher Figurenstaffage: Die weiblichen Allegorien *Liberté* und *Egalité* zwischen seinen Schenkeln, eine Garde weiblicher Personifikationen vorne auf seinem Wagen (Wissenschaft, Kunst, Handel, Überfluß), historische Vorkämpfer, Tugendbeispiele und Märtyrer der Revolution hinter dem

Wagen: Cornelia, die Mutter der *Gracchen*, Wilhelm Tell mit Sohn, Marat und Le Pelletier.

David versucht nun, das Problem mit einem Paradigmenwechsel in der Repräsentationsstrategie zu lösen, weg von der Vielzahl der Teilhabenden - wie im Ballhauschwur - hin zur Personifikation. Das hatte zur Folge, daß er nun wieder zur vertrauten, hierarchischen Bildformel mit einer Figur an der Spitze zurückkehren konnte. Ich möchte das kurz am Vergleich "*Ballhaus-Schwur*" und "*Le triomphe du peuple*" zeigen. David hatte mit seinem "*Ballhaus-Schwur*", obwohl er es als Historienbild auffassen wollte, mit einigen Konventionen des Historienbildes gebrochen. Das Historienbild bestand in der Regel aus relativ wenigen Figuren, wohl zentriert, mit einer Mittelachse und einem pyramidalen Bildaufbau, der es erlaubte, die wichtigste Person, den Helden der Erzählung, herauszustellen. Der Held stand also in der Regel an der Spitze dieser räumlichen Pyramide, vor ihm zumeist leerer Raum, um den Betrachterblick auf ihn hinzuführen. Er wurde von einer mäßig zahlreichen Gruppe von Menschen umgeben, häufig auch nur von sehr wenigen. Der "*Ballhaus Schwur*" präsentierte eine Situation, die es erzwang, von diesen Regeln abzugehen, denn über 600 Menschen agierten auf engstem Raum. Held war tatsächlich die Vielzahl der Personen und keine Einzelfigur. David versuchte dies zu lösen, indem er eine horizontale Anordnung der Personen erfand, die bildparallel in der Art eines Frieses lesbar ist. Hinter dieser vorderen Ebene von erkennbar miteinander kommunizierenden und schwörenden Männern staut sich eine Menschenmenge, in der keine Einzelpersonen erkennbar sind. Auf diese Weise konnte der Betrachter zumindest auf der vordersten Ebene das Geschehen nachvollziehen. Dennoch mußte David einen Kompromiß suchen zwischen der Horizontalität dieser Anordnung, die keine Hierarchisierung einzelner Protagonisten erlaubt, und der Akzentuierung einer handelnden Einzelperson als Krönung des Geschehens. Er fand diesen Kompromiß in der Figur des Sitzungsleiters *Bailly*, der auf einem Tisch stehend die Schwurformel sprach. Allerdings wurde diese Akzentuierung so gering wie möglich gehalten gegenüber der gerade für die Visualisierung einer egalitären Volksherrschaft wesentlichen horizontalen Präsentation der Vielzahl von schwörenden Einzelpersonen.

Bei "*Le triomphe du peuple*" hingegen finden wir einen eindeutig hierarchischen Aufbau mit der Personifikation des Volkes an der Spitze. Ein solcher Bildaufbau, beruhend auf antiken Repräsentationen von Herrschaft - betrachten Sie zum Vergleich eine Gemme mit Tiberius und Familie, ebenfalls in reicher Allegorien-Begleitung -, würde es erlauben, die Figur dieses Volkes ohne größeres Aufsehen mit der Gestalt z.B. eines Napoleon auszutauschen. Darin erweist sich die Ambivalenz dieser Bildstrategie zwischen Einheit und Vielheit, Demokratie und Autokratie. Das Dilemma, in dem sich die identitätsstiftende Bildsymbolik für die Volkssouveränität befindet, wird nun deutlicher. Eine Einheitssemantik mit einer Vielheit, auch wenn sie in einem gemeinsamen Akt gezeigt wird, erscheint als ein Paradox bzw. zumindest

nicht symbolkräftig, weil nicht eindeutig genug. Merkwürdig ist, welche Parallelen dieses bildkünstlerische Dilemma zur historisch-politischen Entwicklung hat. Erst Napoleon bot einen symbolischen wie politischen Ausweg: Die Rückkehr zum männlichen Einheitskörper des Herrschers, aber nun, nach der Revolution, als aus der Vielheit, dem Volk, geboren. Diese Lösung bildete sich seit dem erfolgreichen Ende des zweiten Italienfeldzuges bildstrategisch wie politisch heraus. Appianis Darstellung der "*Schlacht von Arcole*" zeigt, daß Napoleon Strategien entwickelte oder besser entwickeln ließ, die dahinführten, aus diesem neuen Einheitskörper, - nicht des gottgegebenen Herrschers, sondern des imperialen Despoten der aus dem Volke hervorgegangen ist, - eine Art Allegorie zu machen im Sinne einer Verkörperung des Volkes. Inmitten von Pulverdampf, der aussieht wie jene Wolkengebilde, auf denen die Maler mit Vorliebe Allegorien plazieren, erscheint Napoleon, die Standarte schwingend, im Laufschrift eines Merkur inmitten seiner entmutigten Soldaten - eine eher allegorische Gestalt, eine Personifikation des Volkes oder: Der Einheitskörper des Führers, der aus dem Volkskörper des revolutionären Volksheeres hervorgeht, Führer, weil Held und Macher von Geschichte. Peu à peu re-konstituiert sich so für die national-revolutionäre Einheitssemantik, nach dem Scheitern einer kollektiven Einheitsverkörperung, der männliche Einheitskörper als Herrscherkörper, aber nun mit neuen Legitimationsproblemen, die das Gottesgnadentum nicht gekannt hatte: Wo ist die von der dynastischen Abfolge garantierte Kontinuität zwischen Geschichte und Zukunft, wo die historische Ableitung? Welche Autorität hat sie eingesetzt, gleichsam gesalbt? Napoleon erkennt das Problem sehr genau und etabliert mit unglaublicher Klarsichtigkeit visuelle und rituelle Legitimationsstrukturen, die nach ihm erst wieder von den "Führern" des 20. Jahrhunderts voll genutzt werden. Der Bruch, den die Revolution im Gefühl eines Zeitkontinuums bewirkt hat, wird von Napoleon demagogisch umgemünzt: In seiner Gegenwart liegt die Wurzel der Zukunft, sein Heldenmythos begründet eine neue Kontinuität, mit ihm beginnt Geschichte im Namen des Volkes. Da das jüngst Vergangene, die Monarchie von Gottes Gnaden, abgelehnt werden muß, etabliert sich Napoleon im kollektiven Bildgedächtnis in Analogie zu den antiken Caesaren als Gottkaiser, also durch den Rückgriff auf ein Urvergangenes. Caesar, Augustus und Jupiter sind die Muster. In Appianis Deckenbild im Mailänder Königspalast (1807) ist es eine Apotheose als Jupiter. Eine ihm übergeordnete göttliche Autorität, die ihn einsetzt, entfällt. Entsprechend löst Napoleon das rituelle Problem, wer ihn krönt: Er krönt sich selbst, wie auf Davids Krönungsbild zu sehen. Auch für das Schwurbild findet er ein neues Muster. Die Soldaten in Davids "*Distribution des aigles sur le champ de mars*" schwören auf etwas sehr Irdisches, auf ihn. Die historische Ableitung seiner Herrschaft vollzieht sich also für den revolutionären Usurpator in der Verspannung seiner heldischen Gegenwart mit der Antike als weit zurückliegende, gleichsam mythische Präfiguration seiner selbst. Damit bringt Napoleon gegenüber seinen Vorläufern von Gottes Gnaden ein neues Moment ein: Das

der Identifikation des männlichen politischen Subjekts mit ihm, und zwar sowohl durch seine heldische Gegenwärtigkeit als auch durch die bildlich repräsentierte Genese seines Mythos aus dem Volksheer. Er ist Held des zeithistorischen Ereignisbildes, das unter ihm systematisch gepflegt wurde und gleichzeitig Einheitskörper mit stark allegorischen Zügen, wie die Verwandtschaft mit der revolutionären Figur des *Peuple* und Appianis Darstellung der "*Schlacht von Arcole*" zeigen. Napoleon als jugendlich-romantischer Held wird zur Projektionsfläche einer ganzen Generation ehrgeiziger junger Männer ohne ständische Privilegien, zu einem Spiegelbild, dem gegenüber es dann galt, durch eigenes Heldentum im Felde eine Wahrnehmungsidentität herzustellen. Damit erwuchs Napoleon allerdings auch potentielle Konkurrenz, und das macht deutlich, warum der männliche Einheitskörper für die symbolisch-visuelle Repräsentation der Volkssouveränität als politische Teilhabe einer Vielheit von Männern keine Lösung sein konnte.

Der männliche Bildkörper suggeriert offenbar zwangsläufig einen Subjektstatus der Figur, das heißt, er ist, hat, macht Geschichte, hat einen Namen, ist individuell-partikular - zu partikular, um das Allgemeine des politischen Kollektivs der Männer symbolisieren zu können. Der männliche Bildkörper konnte Einheitssymbol sein nur in der Form des Herrscherkörpers, nicht aber als Allegorie kollektiver Identität. Er konnotierte den historischen oder mythischen Helden, sei es Caesar, Herkules oder Napoleon; er war Mittelpunkt der Erzählung, mit der im Historienbild nationale Geschichte konstruiert wurde. Identität, sowohl individuelle als auch kollektiv-nationale in enger Verquickung, wurde hier via Identifikation des Betrachters mit dem Helden herbeigeführt. Das schloß jedoch die Möglichkeit aus, diesen Bildkörper als das Logo, Signet, einzusetzen, das eine Nation in einem Bildsymbolkörper faßt. Dazu brauchte es nun einen unbeschriebenen Körper, der beliebig mit Sinn besetzt werden konnte und der sich vor allem vom Männlichen unterschied, denn eine männliche partikulare Figur barg die Gefahr, durch ihre Subjekthaftigkeit in Konkurrenz zu den anderen männlichen Mitgliedern des Kollektivs zur Einzelautorität aufzurücken - genau jene Bildkarriere, die Napoleon für sich realisiert hatte.

Dann aber ist es mit der Fähigkeit dieser Figur, Signifikant des Allgemeinen, das Kollektiv Transzendierende (Nation, Freiheit) sein zu können, vorbei. So kommt es zu der Schein-Paradoxie, daß ausgerechnet der weibliche Allegorie-Körper Signifikant für das Männlich-Allgemeine wird - extremes Beispiel: Die *Fraternité*. Weiblichkeit bezeichnet so männliche Autorität, ohne sie zu sein, das heißt, ohne die Autorität der männlichen Vielheit zu gefährden. Kein Wunder, daß Frauen der Französischen Revolution dem Trugschluß erlagen, die virtuelle Medienpräsenz des Weiblichen in der politischen Bildersprache mußte eigentlich von einer entsprechenden Präsenz im politischen Leben begleitet werden - das heißt, sie begingen ihrerseits den Fehler, sich mit diesem weiblichen Bildkörper zu identifizieren. Die Männer sahen in dieser

Situation keinerlei Widerspruch, sie sahen diese weiblichen Körper, im Grunde korrekterweise, un/bewußt nicht als different, denn sie waren ja phantasmatische Entäußerungen ihrer selbst, anders insofern, als diese Entäußerung eine Abspaltung des Weiblichen war.

In unsere Gegenwart mit ihrer Krise der öffentlich verbindlichen Symbole könnte das Strukturmodell, das ich hier entwickelt habe, mit folgenden Schlußfolgerungen überführt werden: Nun, da auch die Frau zumindest politisch-juristisch weitgehend Subjektstatus erreicht hat, ist die visuelle Präsenz weiblicher Allegoriekörper als Staatssymbolik sehr zurückgegangen. Bei der letzten Fußballweltmeisterschaft konnten wir zwar die Transformation weiblicher "Real"-Körper in lebende Nationalallegorien, eingehüllt in die Nationalflaggen, bewundern - aber könnten wir uns ein Bild der Germania über dem Sitz der Parlamentspräsidentin vorstellen? Ob das wohl etwas miteinander zu tun hat? Das hieße folgerichtig, immer die soziale Zweigeschlechtlichkeit vorausgesetzt, daß es für die körpersymbolische Repräsentation des politischen Kollektivs, das beide Geschlechter umfaßt, nun keinen menschlichen Bildkörper als einen anderen von dem, was er bedeuten soll, mehr gibt. Das nicht-figurative Zeichen des Logo träte an seine Stelle.

Napoleons Modell der Verschmelzung von symbolischem Einheitskörper und identifikatorischer Heldenfigur bleibt im 19. Jahrhundert ohne Nachfolge. Bildlich gesprochen geht es im 19. Jahrhundert bei der Legitimation politischer Identität und Macht um die symbolische Konkurrenz zwischen dem vorrevolutionären Königskörper und der aus der Volkssouveränität hervorgegangenen Nationalallegorie, die das politische Kollektiv mit einer visuell greifbaren Identität versorgt. Es ist nun eine Spaltung eingetreten zwischen Monarchie und Nation, zwischen Königtum und Staatsbürger-Volk. Die Restauration kann das alte Bezugssystem zwischen König und Untertan, der an der königlichen Repräsentation von Macht "durch Identifikation narzißtisch teilnehmen konnte" (Kleinspehn, S. 246), nicht wieder aufleben lassen. Die Gemeinschaft der Bürger figuriert ihre Identität nun neben, über oder im Widerspruch zum Königshaus, aber kaum noch in völliger Übereinstimmung von Interessen und Ideologie. Hinzu kommt ein weiteres Problem, das eine kompakte, eindeutige Einheitssymbolik der Nationen im 19. Jahrhundert unmöglich macht: Auch nach der Reinthronisierung des Gottesgnadentums in der Restauration hatte die Monarchie ihren Status als symbolische Universalie nicht wiedererlangt. Mit dem Prozeß der bürgerlichen Emanzipation und dem aktiven Eintritt des Bürgertums in die Politik bekommt diese Universalie Konkurrenz, es kommt zum Widerstreit von Partial-Werten, die als Universalien von den entsprechenden Gruppen gesetzt werden. Die Bedeutungsfelder von Nation, Volk und Volkssouveränität sind nicht deckungsgleich, sondern treten zu den alten Systemen der Monarchie und der Dynastie in zum Teil äußerst widersprüchliche Beziehungen, zusätzlich gekreuzt von denen der Klasse, der Konfessionen und der regionalen Identitäten. Warum ist der Punkt Geschlecht in dieser

Aufzählung nicht genannt? Das geht aus dem anfangs Gesagten hervor: Das männliche Geschlecht ist Produzent und Adressat für die Bilder von Herrschaft im 19. Jahrhundert.

Dennoch, und das ist ein hübsches Paradoxon, ist das entschieden erfolgreichste Herrscherbildnis des 19. Jahrhunderts das der Königin Viktoria - zum Beispiel in einer Version von Winterhalter 1859. Warum wohl? Eigentlich hätte dem die Konfliktlage zwischen dem biedermeierlichen Weiblichkeitsbild mit scheu gesenktem Blick und geneigtem Haupt und dem Bild von Herrschertum mit ungerichtet erhobenen Blick und statischer Frontalität entgegenstehen müssen. In der Tat jedoch treffen hier drei Faktoren günstig aufeinander: Das Weiblichkeitsbild der reifen Matrone trifft sich mit dem matronenhaften Typus der Nationalallegorie, wie ihn seit der Mitte des Jahrhunderts die männlichen Bildideologen mit Vorliebe imaginiert haben. Dieses korreliert dann vorteilhaft mit dem Geschlecht der Herrscherin, deren Bild so die bürgerliche Universalie der Nation mit dem Herrscherkörper in einer außerordentlichen Koinzidenz zusammenführt. Anders gesagt, in der Figur der Königin Viktoria kreuzt sich die Bildstrategie der Nationalallegorie, die in der Regel weiblich ist, mit der des Königskörpers. Ich erinnere noch einmal daran, daß die weibliche Nationalallegorie eine Repräsentation des männlich Universalen ist. Sie funktioniert über das Anderssein vom männlich partikularen Körper. Das Resultat: die englische Monarchie selbst wurde nurmehr, aber das um so intensiver, als Bild erlebt, das um so langlebiger war, als es sich die symbolische Konkurrenz bürgerlicher Universalien durch die Allegorisierung im weiblichen Bildkörper der Königin gleichsam einverleibt hatte. Sie könnten natürlich auch fragen, ob es nicht umgekehrt war: Nämlich daß die bürgerlichen Bildwelten von Nation usw. im weiblichen allegorischen Körper eine derartige Bildmacht bekommen haben, daß nun diese ihrerseits sich die symbolische Konkurrenz des monarchischen Königskörpers einverleibt haben. Eine weitergehendere Koinzidenz von Monarchie und Bürgertum im kollektiven Imaginären wird man im 19. Jahrhundert kaum noch irgendwo finden.

Wenn wir den Napoleon-Mythos mit dem Victoria-Mythos vergleichen, dann finden wir im Napoleon-Mythos einen Heldenmythos, der seinen partikularen Charakter, oder anders gesagt, seinen historisch-spezifischen Charakter nur in Momenten dort vergessen machen kann, wo er sich figuriert als aus dem männlichen Volkskörper hervorgegangen. Aber auch dort ist Napoleon eher die Identifikationsfigur der jugendlichen Self-made-Elite der napoleonischen Epoche und weniger die Transzendenz des Nationalen. Viktoria ist als Bildkörper sehr langlebig, was nichts mit einer Identifikation der männlichen Subjekte mit diesem Bild zu tun haben kann. Sie ist, obwohl sie auch realer historischer Körper ist, Allegoriekörper. Das könnte bedeuten, daß ihr historischer Körper, d.h. ihr Körper als Königin, im allegorischen Körper des Anderen vom männlichen Kollektiv-Subjekt völlig aufgeht - etwas, das mit dem Napoleon-Bild nicht geschehen könnte.

Schauen wir uns nun die Visualisierung einer genuin *bürgerlichen* Universalie an: Die Allegorie der "*Historia*" befindet sich im Tympanon des Mittelportals an der Ruhmeshalle des Mailänder Monumentalfriedhofs. Die Halle wurde in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts gebaut, das Mosaik entstand in den 80er Jahren. Mir ist kein anderes Beispiel bekannt, wo das Bild der *Geschichte*, nicht etwa ihre Geschichten, an zentraler Stelle in einem säkularen Kultbau des 19. Jahrhunderts zu finden wäre. Die Ruhmeshalle dient in der Tat nicht dem christlichen, sondern dem "zivilen" Toten- und Gedenkkult, wie ihn die bürgerlichen Institutionen der Stadt der katholischen Kirche regelrecht abgetrotzt hatten, als sie den städtischen Zentralfriedhof planten. Entsprechend intensiv sind die Sakralisierungsstrategien: Eine weibliche Gestalt in Haltung und Gewand des Pantokrators, wie er in der Apsiskalotte byzantinischer Kirchen den Kirchenraum zu beherrschen pflegte, ist hier plaziert, wo im Mittelalter in der Regel Christus der Weltenrichter thronte: Im Tympanon des Mittelportals. Die Heilige Schrift, die der Pantokrator den Gäubigen entgegenhält, wird nun ersetzt durch eine neue "heilige" Schrift: Das Buch der Geschichte. Weiter konnte man sicher nicht gehen in der Übertragung sakraler Autorität an eine neue, abstrakte Universalie, die Geschichte. Der weibliche Allegoriekörper wird so gleichsam zum Corpus Mysticum eines Kultes, der eine Glaubensgemeinschaft der Bürger vereint. Die Analogie ist jedoch nicht perfekt, denn der Kult der Gläubigen ist selbstreferentiell: Die angebetete Geschichte wird von den Gläubigen selbst "gemacht", wie die Namen berühmter Männer der Mailänder Stadtgeschichte zeigen, die in der Ruhmeshalle an den Wänden verzeichnet sind. Das Verhältnis zwischen der Geschichte und den Bürgern ist ein anderes als das christlicher Gläubiger zu ihrer Autorität, Gott. Die Bürger beten sich selbst an bzw. jene Identität, die sie in der hier errichteten historischen Genealogie einer bürgerlichen Meritokratie der "Kulturhelden" konstituiert sehen. Hier wird noch einmal deutlich, daß die weibliche Allegorie die Extrapolation des "nicht-partikularen Männlichen" (Wenk) ist und auch, warum dieses nicht in männlicher Gestalt erscheinen kann. Das Weibliche, wie es hier erscheint, bewirkt jedoch noch etwas anderes: Der Charakter des Herrschers, der dem Pantokrator innewohnte, ist aufgehoben. Keine strenge Vaterfigur blickt auf die Gläubigen, sondern eine Inkarnation des Weiblichen, die das kollektive Unbewußte der männlichen Beschauer anspricht. Damit wird eine Begehrensstruktur ins Werk gesetzt, die die männlichen Betrachter mit dem Bild des Weiblichen und damit dem Männlich-Allgemeinen, das mit diesem Weiblichen bedeutet werden soll, verspannt. Nur im Bild des von ihm selbst Verschiedenen, des Weiblichen, kann der Bürger eine in seinem Kollektiv selbst geortete Autorität entäußern, der er sich unterstellen soll - daher die Begehrensstruktur. Der Körper des Königs wird nicht einfach ersetzt durch die weibliche Allegorie, denn diese nimmt andere Funktionen wahr als das Bild des Königskörpers. Diese Funktionen haben mit den neuen Mustern der Legitimierung einer Herrschaft zu tun, die nicht mehr in der Monarchie verankerbar ist. Wo das Bild des Königs zum *Untertanen* sprach,

spricht diese weibliche Allegorie zum *Staatsbürger*. Das Weibliche in der allegorischen Personifikation eines Allgemeinen scheint seine männliche Identität rückzuversichern, ihr Stabilität zu garantieren: Das Weibliche ist hier neben dem allegorischen Signifikat insofern mitgemeint, als es dem männlichen (Un-)Bewußten Metapher für einen Ursprung, eine Quelle, eine Keimzelle, eine Naturwüchsigkeit sein kann. Gerade die bürgerliche Universalie "Geschichte" wird hier paradoxerweise allegorisch und kultisch als transhistorische installiert. Diese Paradoxie kann nur im weiblichen Allegoriekörper verborgen werden, denn das Weibliche als Quellenmetapher hat eine lange Tradition. Gleichzeitig kann im Weiblichen auch die "Naturwüchsigkeit" dieser legitimatorischen Ursprungsableitungen signalisiert werden, denn im androzentrischen Symbolfeld ist Weiblichkeit "Natur". Gerade darin kann sich nun die moderne Fassung einer Aura säkularer Sakralität abbilden, und dort, im Weiblichen der politischen Bildsprache, ist der moderne Rest einer Vorstellung metahistorischer und transzendenter Autorität eingelagert.

Nach diesem Zeugnis gründerzeitlicher Allegorie soll es mit einem Zeitsprung über eine Krise hinweg zu allegorischen Darstellungen des Faschismus gehen. Die Krise ist die der figurativen Malerei in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts mit der Kunst der Avantgarde zwischen 1900 und dem Ausbruch des 1. Weltkrieges. Diese Krise der figurativen Malerei bewirkt auch eine Krise für die Repräsentation des ganzen Körpers. Der ganze Körper wiederum ist wesentlich als Zeichen für die Repräsentation von Herrschaft und kollektiver Einheit, wie wir bereits gesehen haben. In ihm wird die Vorstellung vom Kollektiv als "Körper" am sichtbarsten; aus ihm spricht die Phantasie der Unversehrtheit des männlichen Kollektiv-Subjekts am deutlichsten. Ein solcher ganzer Körper ist die weibliche Allegorie, obwohl gerade dies aufgrund seiner Differenz zum männlichen Geschlechtskörper als schwer nachvollziehbar erscheint. Die Futuristen, hier als Vertreter der Avantgarde genannt, haben den allegorischen weiblichen Körper und den weiblichen Akt vehement abgelehnt. Sie erschienen ihnen gegenüber den neuesten Veränderungen moderner Lebenswelten als verlogene und veraltet.

Allerdings führte diese Krise nicht zu neuen Lösungen des Problems der Repräsentation, das sich damit ergab. Ein Versuch der Überwindung dieser Krise war in den 20er Jahren der Ruf eines "Zurück zur Ordnung" nicht nur in der Kunst, der mit der Re-Installation des ganzen Körpers auch die weibliche Figur der Allegorie für die Repräsentation eines Staatsgebildes zu retten schien. Das zeigte sich bereits vor der Ausführung eines Bildwerkes in der Wahl der Kunstgattung bzw. des Mediums seiner Realisierung. Auch Kunstgattungen können männlich/weiblich kodiert angesprochen werden. Dazu ein Beispiel: "Monumentalität ist männliche Kunst. Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, als Mann, Held und Künstler noch eins waren. Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stufen sich hieratisch. Ihre Körper wirken

wie Dogmen." Dieses Zitat stammt aus Möller van den Brucks "Der preußische Stil" von 1916. Es ist ein Zitat, das die Rückkehr zur Ordnung bereits anzeigt. Hier geht es um Monumentalität als etwas wesenhaft Männliches. Deutlich wird, daß Geschlechtlichkeit, hier die männliche, bereits vor der Ebene figurativer Repräsentation auch in der visuellen Erscheinungsform, hier der Monumentalkunst, als repräsentiert erscheint.

Das Sprachbild von der männlichen Parthenogenese - die "Jungferzeugung" als naturwissenschaftlicher Begriff schließt den männlichen Zeugungsbeitrag aus und ist auf das weibliche Geschlecht beschränkt - läßt, abgesehen von spontanen vulgärpsychologischen Erwägungen zum männlichen Gebärneid, an den Mythos der Geburt von Pallas Athene aus dem Kopf des Zeus denken, wohlgemerkt, nachdem Zeus die Mutter, Metis, verschlungen hat. Das Zitat zeigt, daß nicht nur der Pygmalion-Mythos, sondern auch die Zeussche Kopfgeburt ihren Anteil am männlichen Künstlermythos der Moderne gehabt haben muß. Es verweist darüber hinaus auf etwas anderes, das wir gleich auch für die monumentale Repräsentationskunst des italienischen Faschismus beobachten werden: Das Männliche "schluckt" das Weibliche - wie im Geburtsmythos der Athene - bzw. macht es sich indifferent. Schauen wir uns an, wie der faschistische Künstler Mario Sironi im Medium der monumentalen Wandmalerei, um das es im eben Zitierten ging, versuchte, die mit der Krise der Repräsentation des ganzen Körpers einhergehende Krise der Sinnstiftung zu lösen.

Wir konzentrieren uns dabei auf seine Allegorien. Ich zeige Ihnen die Allegorie der Justitia, also der Gerechtigkeit oder des Gesetzes, für den Mailänder Justizpalast von 1938. Betrachten Sie im Vergleich dazu die geflügelte Viktoria für das Wandbild "*Italia tra le arti e le scienze*" an der Universität Rom von 1935.

In Sironis faschistischer Monumentalkunst erscheint die weibliche Figur in der Regel ausschließlich als allegorische Figur, während die männliche sowohl als Personifikation, wie z. B. bei der Forza, der Kraft in der Justitia-Allegorie, als auch einzeln oder in Gruppen als Repräsentant für das Volk auftritt.

Sironi weicht ab von der bisherigen Tradition der Bildung von Allegorien. Er kennzeichnet die allegorischen Einzelfiguren kaum noch ikonographisch präzise, z. B. durch Attribute. Er verschleift die ikonographische Lesbarkeit der Gesamtallegorie zugunsten eines vage bleibenden Eindrucks der Erhabenheit. So entsteht eine Spannung zwischen der Entladung der ikonographischen Bedeutungsproduktion in den Einzelfiguren und der sinnstiftenden Aufladung durch Sironis besonderen erhabenen Stil. Dieser Stil wiederum ist zentral für unseren Blick auf die weibliche Figur. Sironis weibliche Personifikationen sind alle verhüllt und aufgerichtet oder frontal thronend. Keine zeigt die traditionelle auf den männlichen begehrenden Blick hin kalkulierende Sexualisierung des weiblichen Körpers, wie sie im 19. Jahrhundert noch gang und gäbe war. Sironi lehnt diesen abbildhaften Stil im übrigen ab als materialistisch und nordisch realistisch und damit ungeeignet, die Idealität des politischen Systems, für das er

arbeitet, darzustellen. Sein Vorgehen ist anders. Er sexualisiert die Figur nicht durch Haltung oder durch eine Mischung von Nacktheit und teilweiser Ver- bzw. Enthüllung. Bei ihm bildet die Gewandung eine Art Panzer, der das Spiel von Ver- und Enthüllung, wie es für die Sexualisierung des weiblichen Körpers wesentlich ist, ausschließt. Darin ähnelt die Figur den Skulpturen des lombardischen Bildhauers Antellami (gestorben ca. 1220), den Sironi bewundert hat. Die starre Gewandhülle verbirgt den Körper, ja suggeriert nicht einmal mehr die darunter liegende Körperlichkeit - extrem sehen Sie das an der geflügelten Viktoria des Wandbildes aus der römischen Universität. Sie ist sogar behelmt, wobei ikonographisch der Helm der Minerva mit einem modernen Soldatenhelm verknüpft wird. Diese weiblichen Figuren signalisieren Wehrhaftigkeit und Schutz in einer Art "Vermännlichung" des Körpers: straff, aufrecht, abgekapselt, verschlossen. Obwohl Sironi gerade hier, in den ikonographisch zentralen Figuren, strukturell der Tradition von Personifikationen der Nation, des Volkes und ähnlichen Kollektivbildern am nächsten kommt, geht es ihm darum, deren erotisierte Körperlichkeit zu überwinden, indem er sie archaisiert und panzert. Dieser Schritt geht nicht nur hervor aus seiner bewußten Ablehnung nordisch-realistischer Mimesis, sondern auch aus der Erfahrung der Krise des ganzen Körpers in der Avantgarde. Das Resultat ist eine Rückwendung zu Stilschemata des Mittelalters als Weg zur Wiedergewinnung des ganzen Körpers.

Im Gegensatz zum naturalistisch abgebildeten, erotisierten Allegoriekörper der akademischen Tradition des 19. Jahrhunderts verfolgt Sironi eine Strategie der Abstraktion und Panzerung des weiblichen Allegoriekörpers. Das entspricht seiner Vorstellung von der *Verkörperung* einer *Idee*, die der Transzendenz, die für ihn die faschistische Ethik beansprucht, würdig sein soll. Aus diesem Verweisungszusammenhang mit der Transzendenz ließe sich dann auch die "Vermännlichung" der weiblichen Figuren erklären. Das hieße aber auch, daß sich der Modus männlicher Selbstunterstellung unter das weiblich-figurierte Kollektiv-Ideal geändert hat. Zumindest läuft dieser nicht mehr über die voyeuristische Exponierung des weiblichen Körpers und den entsprechenden männlichen begehrenden Blick.

Sironis gepanzertem weiblichen Allegoriekörper entspricht ein meist nackter oder halb nackter, athletischer männlicher Körper. Während die weibliche Personifikation meist als Einzelfigur auftritt, was ihrer Bedeutung als übergeordnetem Wert entspricht, sind die männlichen Körper in Gruppen angeordnet. Sie signalisieren das gesellschaftliche Kollektiv des Faschismus, bestehend aus tätigen männlichen Subjekten. Es ist in der öffentlichen Kunst geläufig, daß polarisiert wird zwischen der Allegorisierung kollektiver Werte im weiblichen Körper und der männlichen Präsenz als Subjekt in dem Kollektiv, das diese Werte schafft und sich ihnen unterstellt. Neu jedoch ist die Umkehrung der Zuordnung von Nacktheit und Verhüllung zu den Geschlechtern und die Entsexualisierung, ja "Vermännlichung" (wenn wir den gegebenen geschlechtsspezifischen Körpercodes folgen) des weiblichen Körpers in

dieser Struktur, die den Begehrenszusammenhang traditioneller allegorischer Personifikationen abwandelt. Es stellt sich die Frage, ob wir es hier weniger mit einem vom Männlichen abgespaltenen Bild des Weiblichen im Sinne von Rohde-Dachser zu tun haben, als vielmehr mit einer Art Verdoppelung des Männlichen. Zumindest würde diese Abspaltung des Weiblichen als das Andere, die den patriarchalen Weiblichkeitskonstruktionen zugrunde liegt, unsichtbar gemacht in einer Art Totalisierung des Männlichen auch im Bild des Weiblichen. Dieses Weibliche wird verhüllt, gleichsam verschlungen als Bedingung einer *männlichen Parthenogenese von Totalität*. Was sich also präsentierte als "Überwindung" oder Abstraktion von Geschlechtlichkeit mit dem Ziel einer Totalität, gibt sich zu erkennen als Phantasie von der Unversehrtheit und Vollständigkeit des Männlichen. In ihrer (im Mai 1995 noch unveröffentlichten) Antrittsvorlesung "Versuch über den Schwindel" hat Christina von Braun im übrigen diese Phantasie im Kontext einer Geschichte des Blicks thematisiert.

Liegt in dieser Phantasie männlicher Ganzheit oder Universalität der Zusammenhang zwischen Totalitätskonzepten und Vorstellungen von den Geschlechtern und damit auch zwischen faschistischer Legitimation und Geschlechterdifferenz begründet? Gerade in Sironis öffentlicher Kunst, also dort, wo die visuelle Legitimation des faschistisch-patriarchalen Staatswesens mit dem extremsten Anspruch an Idealität, Erhabenheit und transhistorischer Dauer verbunden wird, scheint mir dies deutlich zu werden.

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

Ein kurzer abschließender Blick auf erste feministische Forschungen zur Weiblichkeitskonstruktion in der Kunst des Nationalsozialismus wirft im übrigen die Frage auf, inwieweit sich im faschistischen Italien und im NS-Regime die Bilder gleichen. In der NS-Kunst, die ja dem von Sironi verabscheuten "materialistischen" *Realismo Nordico* extrem verpflichtet ist, scheint der Umgang mit dem Bild des weiblichen Körpers weitgehend von einer Aufrechterhaltung besagter Begehrensstruktur geprägt zu sein, ja gegenüber den Verfahren des 19. Jahrhunderts noch verstärkt in der Präsentation des rückhaltlos "offenen" weiblichen Körpers, wie Silke Wenk gezeigt hat. Da Sironis Beispiel für das faschistische Regime in Italien ein gewisser Grad an repräsentativer Bedeutung zugemessen werden kann, heißt das, daß sich das Streben, der faschistischen Doktrin den Charakter von *Transzendenz* und geistiger Idealität zu vermitteln, in anderen Visualisierungsstrategien ausdrückt, als

dies der Fall ist bei der NS- Doktrin vom *Rassekörper*. Weiterführend könnte dann ein Vergleich mit den Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit im sozialistischen Realismus der dreißiger Jahre zeigen, wo die geschlechterbezogenen Inszenierungen gleich bleiben, d. h. ähnlichen Bedürfnissen in der Legitimation von Herrschaft folgen und wo die Unterschiede liegen.

Ausgewählte Literatur:

David, Ausstellungskatalog, Paris 1989.

Susanne von Falkenhausen, Vom "Ballhauschwur" zum "Duce". Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie, in: Die Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte, 11, November 1993.

Dies., Stil als allegorisches Verfahren: Totalität und Geschlecht in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst, in: S. Schade, M. Wagner, S. Weigel (Hg.), Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln, Weimar 1995.

Dies., Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830-1890 - Strategien nationaler Bildersprache, Berlin 1993.

Ernst H. Kantorowicz, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, München 1990.

Gabor Kiss, Nation als Formel gesellschaftlicher Einheitssymbolisierung, in: J.-D. Gauger, J. Stagl (Hg.), Staatsrepräsentation, Berlin 1992.

Christa Rohde-Dachser, Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse, Berlin u. a. 1991.

Jean Starobinski, 1789 - Die Embleme der Vernunft, München 1981.

Silke Wenk, Warum ist die (Kriegs-)kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin, in: Kunst und Unterricht, 101.

Dies., Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus, in: Inszenierung der Macht - Ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin 1987.