

Susanne von Falkenhausen

## Transformation der Moderne ohne Exil: Das faschistische Italien

Als das Thema für meinen Kolloquiumsbeitrag – »Italien als Projektionsfläche der Moderne« – formuliert wurde, ging es offenbar darum, die Situation dieses Landes in den dreißiger Jahren, also in den Jahren der Affirmation des faschistischen Regimes, als symptomatisch, beispielhaft, als Modellfall für die Lage der Moderne in den dreißiger Jahren generell zu interpretieren, ein Modell, an dem Erkenntnisse für die Diskussion um Exil und Moderne gewonnen werden könnten. Allerdings gilt gerade für Italien nicht, was für die Debatte zur Lage von Intellektuellen und Künstlern im NS-Deutschland zentral wurde: Kaum ein italienischer Künstler oder Architekt ist während des Faschismus ins Exil gegangen.

Wodurch also zeichnet sich diese Situation gegenüber anderen Ländern, die das Phänomen des politischen Exils aufweisen, in einer Weise aus, die sie für die Frage nach kulturellen Transformationsprozessen der Moderne aufschlußreich macht? Zuerst wohl der Umstand, daß der italienische Faschismus das einzige unter den totalitären Regimes war, das die Moderne, die Formen und Künstler der Avantgarde bis in die vierziger Jahre hinein in seine offizielle Ästhetik, in die Inszenierung öffentlicher Räume, in die visuelle Propaganda neben anderen Tendenzen mit einbezog. Das betrifft durchaus nicht nur die bekannteste der Avantgardegruppierungen, den Futurismus der zweiten und dritten Generation,<sup>1</sup> sondern auch Künstler der norditalienischen malerischen Abstraktion und insbesondere die Architekten des Rationalismus. Die Problematik von Moderne und Gegenmoderne wurde in Italien

nicht über den Weg des Ausschlusses von Staatsseite »geregelt«, wie im Nationalsozialismus, sondern als Diskussion innerhalb der Formierungsprozesse faschistischer Kulturpolitik öffentlich zur Schau gestellt. Man könnte diese demonstrative »Offenheit« als konsenspolitisches Kalkül abtun, ich denke jedoch, daß es sich dabei auch um eine genuine Auseinandersetzung handelte, die dafür sorgte, daß das faschistische Ideologienkonglomerat auch die Mythen der Moderne in sich aufnahm.

Bereits 1919, in den Jahren enger Zusammenarbeit von Futuristen und Faschisten, erklärte Mussolini: »Wir werden die technische und spirituelle Rückständigkeit bekämpfen [...]«<sup>2</sup> – ein Diktum, das als Beleg für die Einschätzung dienen könnte, daß beide Bewegungen, nicht nur der Futurismus, sondern auch der frühe Faschismus, »revolutionär« gewesen seien, womit man allerdings die Selbsteinschätzung dieser Gruppen kritiklos übernehme.<sup>3</sup> Zu den Mythen der Moderne, die der Faschismus sich zu eigen machte, gehörte allerdings auch der Mythos der permanenten Revolution, welcher auch nach der Machtergreifung im Repertoire der Propaganda blieb. Der Architekt Giuseppe Terragni hatte mit der Gestaltung des Saales zum Jahr 1922, dem Jahr der faschistischen Machtergreifung, für die Propagandaausstellung *Mostra della Rivoluzione Fascista* 1932 in Rom (Abb. 1) m. E. das eindrücklichste Beispiel für die Visualisierung dieses Topos geliefert, eindrücklich vor allem deshalb, weil er eine formale Analogie erdacht hatte, die über eine

<sup>2</sup> Zit. n. Artikel »Fascismo«, in: *Enciclopedia Italiana*, Rom 1932.

<sup>3</sup> Ein Beleg dafür ist die in der italienischen Faschismusforschung umstrittene Position von Renzo de Felice, wie sie in seiner *Mussolini-Biographie* deutlich wird, insbesondere in Bd. 1–2, vgl. *Mussolini il rivoluzionario*, Turin 1966, und *Mussolini il fascista. I. La conquista del potere, 1921–1925*, Turin 1966.

<sup>1</sup> Diese Konstellation bewog mich in den siebziger Jahren dazu, meine Dissertation »Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922–1943« zu schreiben (erschienen Frankfurt/M. 1979).

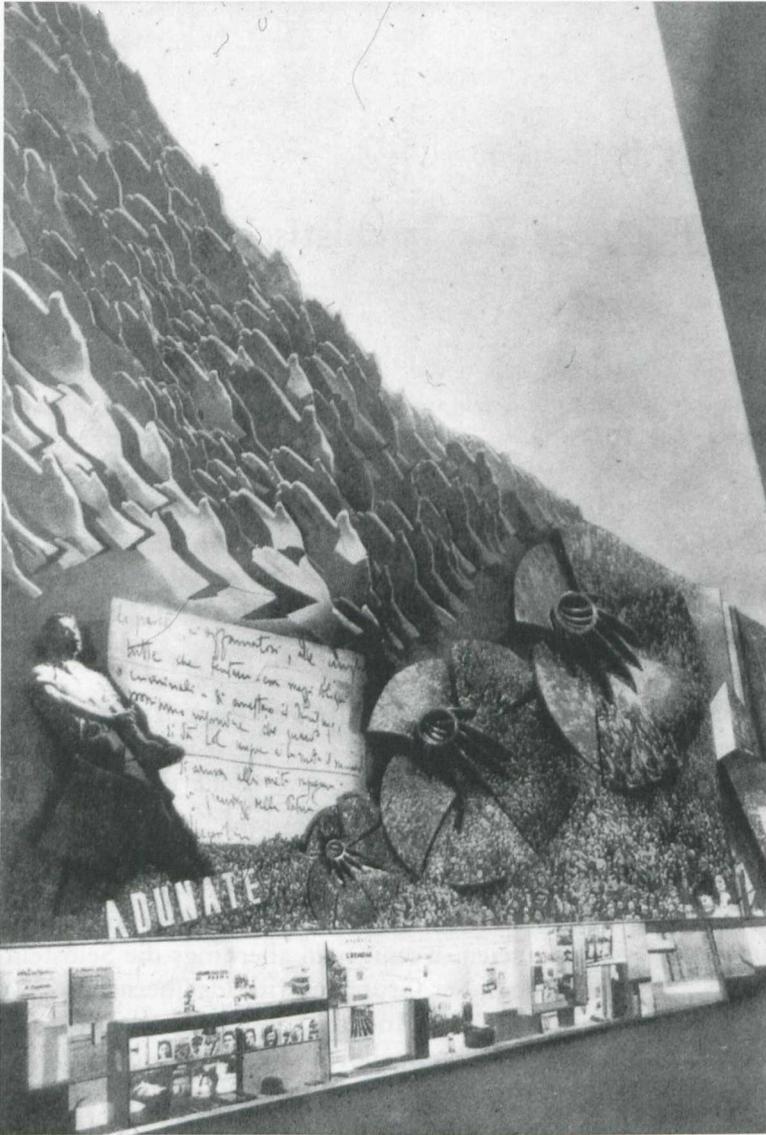


Abb. 1:  
Giuseppe Terragni, Sale O,  
*Mostra della Rivoluzione Fascista*,  
Rom 1932

Revolutionsikonographie weit hinausging: Mit der Avantgarde-Technik der Montage, hier von Großphotographien, transformierte er das Bild der »revolutionären« Masse, aufgeschnitten zu Schaufelrädern, in eine Metapher der Massenbewegung. Der Mythos revolutionärer Bewegung legitimierte hier autoritäre Machtstrukturen (Abb. 2).

Diese Situation kann als Schnittstelle für das Zusammentreffen wesentlicher Elemente gelten, die eine wie immer vage Beschreibung der hier zur Debatte stehenden Moderne ausmachen: ein totalitäres Regime und eine modernistische Künstler- und In-

telektuellenschicht treffen ebenso aufeinander wie extrem traditionalistische mit radikal modernistischen Stilmitteln in der öffentlichen Inszenierung und Kunstpolitik dieses Regimes, Ideologeme extremer agrarisch geprägter Autarkie mit den Mythen einer noch nicht realisierten, ergo herbeigeträumten, utopisch besetzten technisch-industriellen Moderne. Um eine dieser Schnittstellen, die erste, soll es im folgenden gehen, und zwar in enger Anbindung an die Vorgaben, die der Tagungstitel formuliert. Es wird hier also kein Überblick geboten über Architektur und Kunst dieser Zeit in Italien.

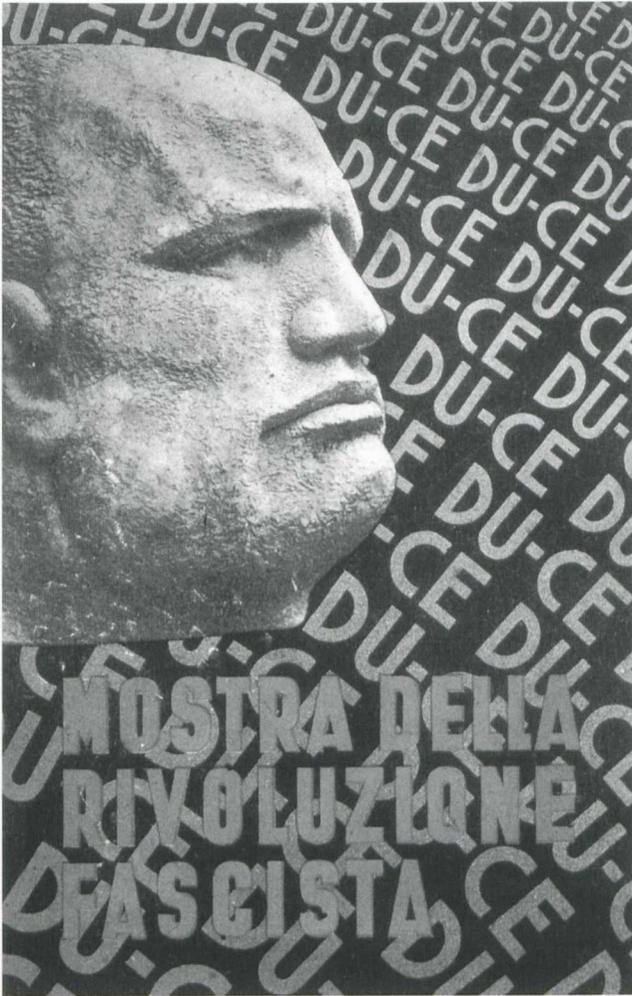


Abb. 2: *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Rom 1932, Ausstellungsplakat

Es gibt ein Problem, das »moderne« italienische Intellektuelle, Künstler und Politiker gleichermaßen, wenn auch aus unterschiedlichen Perspektiven, beschäftigt hat. Als Mussolini Strategien entwickelte, wie die Italiener zu machen seien (»fare gli Italiani«<sup>4</sup>), stellte Antonio Gramsci in einem faschistischen Gefängnis die These auf, daß erst der Faschismus der Vollzug des Risorgimento sei, weil es ihm erst gelungen sei, und nicht etwa bereits der Politik und dem Diskurs der nationalen Einheit im 19. Jahrhundert, diese Italiener zu »machen.«<sup>5</sup> Giulio

<sup>4</sup> Zit. n. Emilio GENTILE, *Il culto del Littorio*, Rom 1993, S. 155.

<sup>5</sup> Siehe Antonio GRAMSCI, *Il Risorgimento*, Rom 1975.

Bollati veröffentlichte 1983 ein sehr erhellendes Buch mit dem Titel *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*.<sup>6</sup>

Warum setze ich an diesem Problem nationaler Identitätserfindung an? Weil es seit dem Beginn des Risorgimento – also der Bewegung zur nationalen Vereinigung – als Problem des Zeitgenössisch-Seins artikuliert wurde; Italien konnte Nation nur werden/sein als moderner Staat, u. a. im Sinne einer Aufnahme in die »Familie« nordeuropäischer früh-industrieller Nationalstaaten. Regionale Partikularismen konnten aus historisch vormodernen »Wurzeln« abgeleitet werden (z. B. die mittelalterlichen Stadtstaaten), nicht aber ein moderner zentralistisch organisierter Nationalstaat. Das mag ein Grund sein dafür, daß die kulturelle Moderne im faschistischen Italien propagandistisch wichtig war, und auch dafür, daß dies wiederum einherging ausgerechnet mit der extremen Rückwendung zur »Romanität«, gekoppelt an die Idee eines imperialistisch-zentralistischen Reiches. Insofern ist verständlich, daß für unseren Diskussionszusammenhang Italien gleichsam als exemplarisch komplizierte Folie zur Thematisierung von »Modernität« dienen soll. Gleichzeitig macht es deutlich, daß hier polarisierende Interpretationskategorien wie Moderne und Gegenmoderne als sich gegenseitig ausschließende nicht greifen können, denn wie geht man z. B. damit um, wenn rationalistische Architekten von »Italianität« oder »Mediterraneität« im Sinne einer gemeinsamen Tradition und Stilbestimmung sprechen?<sup>7</sup>

Es kann also nicht darum gehen, nach Abgrenzungskriterien zu suchen, um so etwas wie eine kulturelle Moderne gegenüber ihrem traditionalistischen »Anderen« zu isolieren. Italien zwingt dazu, andere Frageweisen zu suchen. Voraussetzung dabei ist, daß im Sinne einer Moderne als Zeitraumbestimmung und diskursivem Zusammenhang die sogenannte Gegenmoderne als nichts anderes als ein

<sup>6</sup> Giulio BOLLATI, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino 1983.

<sup>7</sup> Edoardo PERSICO, überzeugter Internationalist in der italienischen Architekturkritik der 20er und 30er Jahre, hat sich kritisch-polemisch mit diesen Selbstdefinitionen der Rationalisten (Hauptangriffspunkt dabei war P. M. Bardis Manifest: *Rapporto sull'architettura* (per Mussolini), Rom 1931) in seinem Essay: *Punto e da capo per l'architettura*, in: *Domus* Nr. 83, Nov. 1934, auseinandergesetzt, deutsch, in: DERS., *Die Freiheit des Geistes. Architekturkritik im faschistischen Italien*, hrsg. v. Giancarlo POLO, Basel u. a. 1993, S. 63–82.

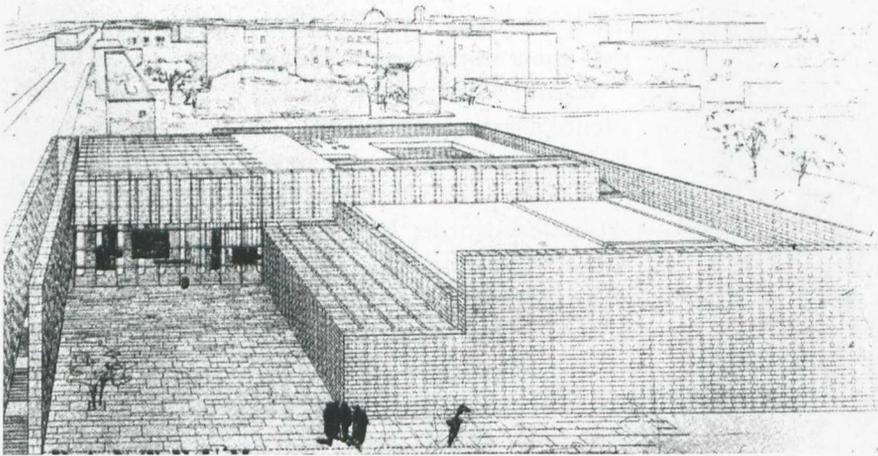


Abb. 3:  
Giuseppe Terragni, Danteum,  
Perspektivische Ansicht,  
Entwurf 1938

Teil dieser Moderne begriffen wird. Das bringt mich zum nächsten Stichwort für unseren Zusammenhang: die Transformation. »Transformation der Moderne« heißt es im Titel. Wer oder was transformiert wen oder was? Und worin? Exportiert etwa die deutsche Emigration die Moderne in »zurückgebliebene« Länder, wie die Türkei? Das wäre eine heutzutage im Zeitalter des Postkolonialismus eher heikle Annahme.

Ich habe mit meinem Thema die Chance, eine andere Verbindung zu knüpfen: der »Trasformismo« ist ein in Italien zentraler Begriff politischer, und womöglich auch allgemeinerer, Kultur, erfunden 1883 für eine Programmschrift.<sup>8</sup> Bollati jedenfalls nennt diesen Trasformismo eine strukturelle Notwendigkeit für den Eintritt Italiens in die Moderne. Also scheinen Trasformismo und Moderne irgendwie zusammenzugehören. Als politischer terminus technicus bezeichnet ersterer die Forderung, die Parteien insofern zu transformieren, als die Frontlinie zwischen Rechts und Links, wenn nicht verschwindet, so doch zumindest irrelevant wird. Mussolini beherrschte – politisch wie kulturell – das Handwerkszeug des Trasformismo bestens.

Nun könnten wir diese Praxis der Verschleifung der Gegensätze als allumgreifende Verständnismetapher auch auf den oft und gern behaupteten Pluralismus faschistischer Kunstpolitik in Fragen des »Stile fascista« anwenden und damit das – für deut-

sche Augen und deutsche historische Erfahrung – bleibende Rätsel für erklärt halten, wie denn die Wohngemeinschaft von Klassizismus und Rationalismus, Naturalismus, Futurismus und Abstraktion unter dem faschistischen Dach möglich gewesen war. Vielleicht erweist sich das Rätsel als leichter nachvollziehbar, wenn man sich an den Gedanken gewöhnt, daß in den dreißiger Jahren in Italien nicht nur der Klassizismus in seinem normativen Charakter als Analogie gesellschaftlicher Ordnung eingesetzt wurde. Auch die italienischen Modernisten, sei es der Architektur, des Designs, der Plastik oder der Malerei, suchten nach Formeln eines »Ri-chiamo all'ordine«, einer Rückkehr zur Ordnung, nach einer »klassischen« Moderne, wie sie sowohl an den Arbeiten z. B. der geometrischen Abstraktion um 1930 als auch in der rationalistischen Architektur ablesbar ist.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Auch die schriftlichen Äußerungen von Künstlern und Architekten dieser Gruppierungen zeigen den Versuch, ihre Arbeit in den Diskursrahmen einer »Italianità« im Sinne einer Moderne, die nun von ihnen als klassisch, harmonisch und schön beschrieben wird, einzuordnen. Reichhaltiges Material dazu bietet der Ausst.-Kat., *Anni trenta – arte e cultura in italia*, Mailand 1982. Sie handelten also durchaus parallel zu den international hervortretenden klassisierenden Tendenzen dieser Jahre, wenn auch eben unter anderen formalen Voraussetzungen als die künstlerischen Traditionalisten. An dieser Stelle relativiert sich auch der angeblich so klare Unterschied zwischen der Situation in Italien und der in NS-Deutschland, was die Einbeziehung der Moderne betrifft. Anders als die Faschisten 1922 in Italien fanden die Nationalsozialisten bei ihrem Machtantritt elf Jahre später diese Rückkehr zur Ordnung innerhalb der internationalen Moderne bereits vor, was zweifellos auch die Kunstpolitik in Nazi-

<sup>8</sup> S. BOLLATI (wie Anm. 6), S. IX.

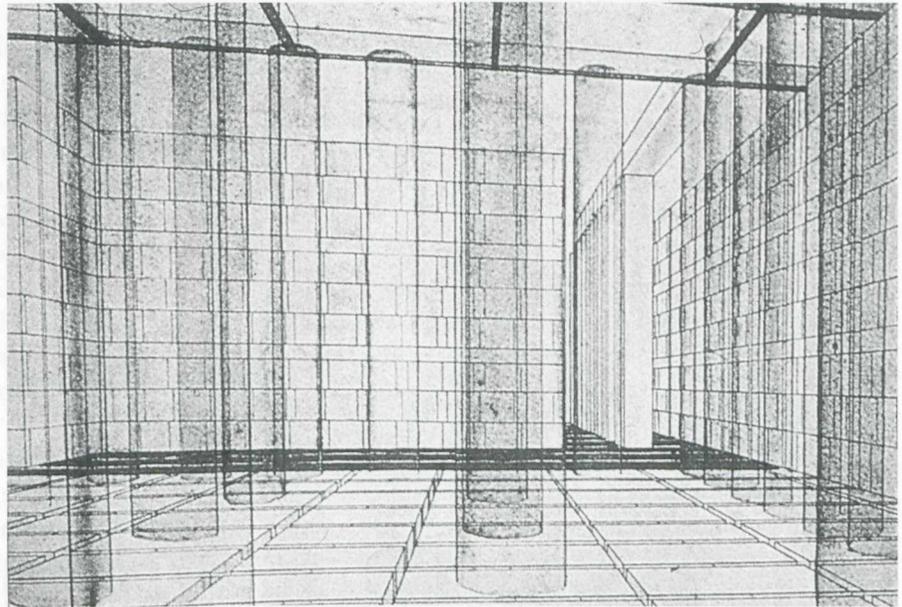


Abb. 4:  
Giuseppe Terragni, Danteum,  
Glaszylinder im *Paradiso*,  
Entwurf 1938

Die Verwischung der Positionen und Polaritäten, wie sie den *Trasformismo* notwendig kennzeichnet, wäre jedoch in der Binnensicht der einzelnen Künstler- und Architektenfiguren, die ihr Profil ja auch im Faschismus erst aus der Auseinandersetzung um diese Polaritäten gewannen, nicht plausibel – oder vielleicht doch? Könnte es sein, daß das, was damals als polarisierende Debatte, als Konkurrenzkampf verstanden und praktiziert wurde, heute aus historischer Distanz hingegen die transformativen Fronterweichungen auch in den Karrieren und künstlerischen Entscheidungen der Einzelnen sichtbar werden lässt? Die Klassizität der Moderne, die Rückkehr zur Ordnung auch der radikalen Modernevertreter? Wenn wir Terragnis Entwürfe für die *Mostra della Rivoluzione Fascista*, 1932 (Abb. 1) mit ihrer agitatorisch und formal brillanten Visualisierung von präfaschistischer Anarchie und Chaos neben seinen Entwurf für ein Danteum aus dem Jahr 1938 stellen (Abb. 3, 4), können wir entweder annehmen, daß er zwischen 1932 und 1938 eine Ent-

deutschland beeinflusst hat. In dieser »revidierten« Form fanden dann durchaus auch Tendenzen der künstlerischen Moderne Einlaß in Teilbereiche der ästhetischen Strategien des Nationalsozialismus; s. dazu Gerd SELLE, *Techno-modernes Design im Vorzeichen der Macht und der Unterwerfung*, in: *Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin 1987, S. 261–272, und Rolf SACHSSE, *Propaganda für Industrie und Weltausstellung*, in: *ebd.*, S. 273–284.

scheidung zugunsten der Ordnung gefällt hat, oder wir sind pragmatisch (und Mussolini war das auch in hohem Maße) und sagen, daß die Unterschiede aus den andersgearteten Funktionen des Entworfenen herrühren, ephemere-propagandistisches Medium das eine, affirmativ kulturbewahrendes Denkmal das andere. Da aber wiederum Terragni mit dem Danteum dem Regime ein erstklassiges, aber nicht akzeptiertes Legitimationsangebot machte, indem er den Faschismus als Realisationsform der Danteschen Reichsidee erscheinen ließ – siehe Gramscis bereits erwähnte Diagnose des Faschismus als endgültiger Vollstrecker der ideologischen Einheit – könnte auch etwas dran sein an Ersterem: Terragnis Entscheidung für Ordnung, vergleichbar seiner visuellen Inszenierung von bedrohlicher Anarchie insofern, als beides in Funktion einer Inszenierung faschistischer Rhetorik entstanden wäre.

Eine Diskursanalyse zum Begriff der Ordnung und seinen Derivaten in der künstlerischen Diskussion der dreißiger Jahre quer durch die Fraktionen von Moderne und Gegenmoderne wäre im übrigen m. E. äußerst lohnenswert. Ein Leitbegriff dieses Bandes, mit dem die Kultur des faschistischen Italien nun gar nicht verbindbar ist, ist der des Exils. Zwei Namen von Kulturschaffenden fallen mir ein, die aus Italien ins Exil gegangen sind: der Dirigent Arturo Toscanini und der Kunstkritiker und Kunst-

historiker Lionello Venturi – letzterer einer der berühmten, insgesamt nur elf Professoren, die den Dienst auf den Faschismus verweigert und es vorgezogen hatten, ins Exil zu gehen. Ich weiß weder von einem bildenden Künstler noch von einem Architekten, der als überzeugter Gegner des Regimes ins Exil gegangen oder dazu gezwungen worden wäre.

Wie wäre das zu erklären? In den siebziger Jahren habe ich mir einen Reim darauf gemacht, indem ich Hildegard Brenners Begriff der »integrativen Konsenspolitik« herangezogen habe, um die faschistische Kulturpolitik zu beschreiben, im Kontrast zur NS-Kulturpolitik, bei der eine »aggressive Konsenspolitik« überwog.<sup>10</sup> Dann hat das Kind zwar einen Namen, aber was wissen wir damit? Auch hier käme die Metapher des *Trasformismo* gerade richtig: Die Transformation – hier die des Konflikts mit dem Regime in einen Konsens – fände im Lande statt, und das Exil wäre vermieden. Damit wäre aber immer noch nicht die Art der Beziehung zwischen Regime und Künstler/Architekten näher beschrieben, die dann konkret zu Ergebnissen führte, die fünfziger Jahre später in Italien in einigen Ausstellungen<sup>11</sup> als vorbildhaft für eine italienische Moderne heute rezipiert worden sind.

Historiker und Soziologen haben den Faschismus auch als Modernisierungsregime beschrieben. So einig sie sich darin sind, so angestrengt bemühten und bemühen sich dagegen Kunstwissenschaft und Kulturoperatoren, eine »saubere« Genealogie der italienischen Kulturmoderne zu zeichnen, indem sie argumentativ versuchen, die Errungenschaften moderner Kunst, Architektur und Design der dreißiger Jahre vom Stigma des Faschismus freizuhalten. Die Argumentationsmodelle dafür sind unterschiedlich. Beispiele noch aus den sechziger Jahren bietet die Interpretationsgeschichte der Werke von Giuseppe Terragni, so bei Bruno Zevi und Carlo Giulio Argan.<sup>12</sup> Beiden liegt daran, die künstlerische Form der Moderne als etwas zu isolieren, das nicht vom Faschismus kontaminierbar sein kann. Diese Vor-

annahme führt allerdings zu der vertrackten Konsequenz, daß selbst dort, wo dieser Formenapparat, diese stilistische Rhetorik der Moderne, in Funktion des Regimes eingesetzt wird, die Annahme gälte, daß die moderne Form gleichsam aus sich heraus die faschistischen Ziele antifaschistisch zu unterwandern vermöge. Dies hätte dann auch zu gelten nicht nur für Terragnis niemals gebautes Danteum, sondern auch für seine an El Lissitzkys Gestaltung des Sowjetpavillons auf der *Pressa* in Köln 1929 orientierte Bildmontage für die bereits erwähnte erste große Propagandaexposition des Regimes in Rom 1932.

Nicht etwa die Künstler und Architekten der dreißiger Jahre, sondern erst die Rezeption in Kunstwissenschaft und Ausstellungswesen besonders der achtziger Jahre versucht, die enge Verwebung von Faschismus und Moderne mit Hilfe des Mythos von der zwar autonomen, reinen, aber gerade insofern antifaschistischen Form zu negieren. Künstlerische Formen der Moderne werden als kosmopolitische Widerstand gegen das Autarkieklima des Faschismus gewertet, auch dort, wo es um öffentliche Inszenierungen des Regimes geht.<sup>13</sup>

Aber warum haben dann Terragni, Figini, Pollini u. a. für das Regime gearbeitet? Warum haben sie an den großen Wettbewerben für die Staatsbauten des Regimes teilgenommen und Propagandaexpositionen wie die *Mostra dell'aeronautica* 1934 in Mailand (Abb. 5) auf eine Weise gestaltet, die auch Walter Gropius entzückte?<sup>14</sup>

Ich möchte dazu eine These vorstellen, die, wie ich annehme, auch für Deutschland hätte gelten

<sup>13</sup> Diese Position wird beispielhaft von Enrico Crispolti in seinen zahlreichen Schriften zu den Künstlern des Zweiten Futurismus vertreten (so z. B. in seiner Schriftensammlung, *Il Mito della Macchina e altri Temi del Futurismo*, o. O. [Celebes Editore] 1969), bildet aber darüber hinaus in der italienischen Forschung in der Nachfolge Argans zur Kunst im Faschismus den Grundtenor. Ersichtlich wird dies in den Konzeptionen und Beiträgen der in Anm. 9 genannten Ausstellungen und Kataloge.

<sup>14</sup> 1934 reiste Walter Gropius nach Italien. Er sah dort sowohl die *Mostra della Rivoluzione Fascista* in Rom als auch die *Mostra dell'Aeronautica Italiana* in Mailand: »ich muß sagen, daß die jüngste architektingeneration dort wirklich anfängt etwas neues aufzubauen, ganz besonders hatte ich das gefühl in der aeronautischen ausstellung in mailand, die allerersten ranges war [...]«, schrieb er in einem Brief an Martin Wagner, zit. n. Stefan GERMER, *Die italienische Hoffnung. Rolle und Rezeption der rationalistischen Architektur in Deutschland*, in: GERMER, PREISS (wie Anm. 12), S. 102.

<sup>10</sup> Hildegard BRENNER, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963.

<sup>11</sup> *Ausst.-Kat., Anni Trenta* (wie Anm. 9); *Ausst.-Kat., E 42 – Utopia e scenario del Regime*, Rom 1987.

<sup>12</sup> Nachzulesen in Stefan GERMER, *Warum Terragni?*, in: Giuseppe Terragni 1904–1943. *Moderne und Faschismus in Italien*, hrsg. Stefan GERMER u. Achim PREISS, München 1991, S. 8–9.

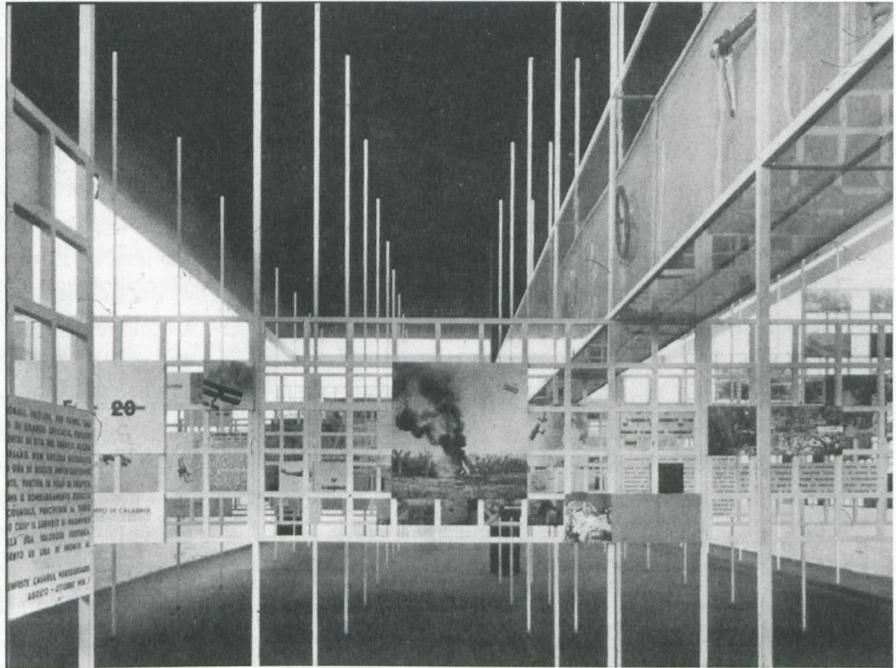


Abb. 5:  
Marcello Nizzoli, Edoardo  
Persico, Saal der Goldmedaillen,  
*Mostra dell'aeronautica*,  
Mailand 1934

können, wenn das NS-Regime nicht a) eine extrem aggressive Konsenspolitik des Ausschlusses betrieben hätte und b) gerade in bezug auf den Status der Moderne im NS-Bündel der Ideologeme die Situation nicht anders als in Italien gewesen wäre: Technik und Industrie wurden in Deutschland als bereits eingetretene, ja in die Krise geratene Realität nicht utopisch verklärt wie in Italien, sondern eher mit kulturkritischem Ressentiment betrachtet. Künstler und Architekten jener Richtungen, die wir hier pauschal als modern bezeichnen, treffen sich mit dem Regime in einem gemeinsamen Interesse: dem der *kulturellen Legitimation*. Dieser etwas lakonisch und damit auch irgendwie selbstverständlich klingende Satz formuliert ein Resultat, oder besser eine Forschungshaltung gegenüber dem Problem von Kunst in autoritären Staatsformen und Regimen, die aus meiner Beschäftigung mit Kunst im italienischen Faschismus hervorgegangen ist.<sup>15</sup> So »natür-

lich« er klingt, birgt dieser Satz einiges an Konfliktpotential, sowohl im Feld der Kunstwissenschaft als auch in dem der Politik.

Da wäre zum einen die zugrunde liegende Annahme eines dialogischen Gegenübers von Kunst und autoritärem Staat: Allenfalls, wenn von der Beziehung zwischen einem *demokratischen* Staat und dem Kunstsystem gesprochen würde, dürfte diese Annahme Geltung beanspruchen, denn dann spräche man ja nicht von einem Unterdrückungsverhältnis, wie dies jedoch der Fall wäre, wenn es um einen autoritären oder diktatorischen Staat und sein Verhältnis zur Kunst ginge. Soweit zumindest der demokratisch-liberale Konsens, der davon ausgeht, daß Kunst in einem solchen Staatswesen nur in zwei moralisch determinierten Positionen denkbar ist: als unterworfenene, instrumentalisierte, in den Dienst genommen für die Manipulation der Massen, oder als unterdrückte Dissidenz. Die Folgen dieser Definition konnte man unter anderem bei der Diskussion von 1986<sup>16</sup> um die Frage, die sich v. a. an Skulpturen Arno Brekers in der Sammlung Ludwig entzündete, ob Kunst im Nationalsozialismus überhaupt Kunst sei und ob sie ins (Kunst-)Museum gehöre, nach-

<sup>15</sup> Dazu u. a. Susanne v. FALKENHAUSEN, Die Futuristische Rekonstruktion des Universums, in: Kritische Berichte, 9, 1981, H. 3, S. 51–59; DIES., Mussolini architettonico, in: Ausst.-Kat. Inszenierung der Macht, 1987 (wie Anm. 9), S. 243–252; DIES., Stil als allegorisches Verfahren: Totalität und Geschlechterdifferenz in Mario Sironis Entwurf einer faschistischen Universalkunst, in: S. SCHADE, M. WAGNER, S. WEIGEL (Hrsg.), Allegorien und Geschlechterdifferenz, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 187–204.

<sup>16</sup> Vgl. Klaus STAECK (Hrsg.), Nazi-Kunst ins Museum? Göttingen 1988.

vollziehen: Das in der Kunstwissenschaft seit Jahrzehnten kontrovers diskutierte Paradigma der Autonomie von Kunst als *sine qua non* ihrer Existenz wurde zu einem moralisch aufgefassten Reinheitspostulat, das als eine Art Subtext die Diskussion prägte und so auch den implizierten Begriff von Kunst unhinterfragbar zu naturalisieren schien – wobei denn auch die Auffassungen von Faschismus und Nationalsozialismus als »teuflisch« oder »böse« metaphorisch gleich mit-naturalisiert wurden. Die Behauptung, daß Kunst und Staat in einem Verhältnis gegenseitiger Legitimation stehen könnten, stört also vor allem bezogen auf ein Wort dominante Vorannahmen: das Wort »gegenseitig.«

Zum einen stellt es das Reinheitskonzept von Kunst in Frage, denn es impliziert einen Konsens zwischen Herrschaft und Kunst/Künstler (selten Künstlerin) und hebt so die angenommene Trennung von Kunstpraxis einerseits und staatlicher Legitimationspraxis andererseits auf. Zum anderen wird der Faschismus aus seiner diskursiven Isolation als das »Böse« schlechthin herausgeholt. Und zuletzt folgt aus diesem Wort, daß nicht nur die Autorität des Regimes der Legitimation bedarf, sondern auch die Autorität des Künstlers und daß der Künstler dies weiß und anstrebt. Das Komplizierte daran ist unter anderem, daß gerade diese Figur des Künstlers als Autorität/Autor erwachsen ist aus der Figur der Autonomie der Kunst. Es stellt sich dann eine weitere Frage: Nachdem die Praxis der Avantgarde – zumindest jener Avantgarde-Genalogie, die sich mit dem Namen von Duchamp und mit Dada verknüpft<sup>17</sup> – andere Modelle künstlerischer Autorschaft hervorgebracht hat als noch der Geniekult des 19. Jahrhunderts, wie kann es sein, daß nun die Künstler (wieder?) in ein solches Verhältnis zu Staat und Gesellschaft einzutreten wünschen?

Was hier für die Kunst zur Diskussion gestellt wird, wirkte sich auch und gerade auf jene Architekten aus, die ihre Arbeit nicht auf die Funktion

des Ingenieur-Architekten begrenzt sehen wollten. Nicht nur für die Künstler, auch für die Architekten und das Regime entspann sich eine Beziehung gegenseitiger Legitimation – für die Künstler eine große Versuchung, denn mit dem Zugewinn der »Autonomie« schienen sie andererseits jede gesellschaftliche Funktionen verloren zu haben. Dieser (Wieder-)Erwerb eines Status gesellschaftlicher Nützlichkeit schien in Italien zudem nicht notwendigerweise mit Verzicht und Anpassung verbunden zu sein, denn die »pluralistische« Kulturpolitik des Regimes, die eingangs geschildert wurde, vermittelte den Eindruck, anders als in NS-Deutschland, die künstlerische Freiheit des Ausdrucks nicht einschränken zu wollen. Dem Regime war viel darum zu tun, den Anschein einer »Nazi-Absurdität einer Kunst auf Kommando«<sup>18</sup> zu vermeiden. Welcher Künstler/Architekt hätte sonst »reinen« Herzens eine derartige Beziehung eingehen können, wenn sie für andere das Exil bedeutet oder sie gar das Leben gekostet hätte?

Der Faschismus bot zwei Möglichkeiten für die gesellschaftliche Definition des Künstler-Architekten: Die konservative Variante war der Rückbezug auf das Modell des Künstler/Architektenfürsten der Renaissance mit dem Regime als Mäzen. Das modernistisch geprägte Künstlerselbstverständnis hingegen redimensionierte nun die Utopie der historischen Avantgarde von der Aufhebung der Kunst im Leben: Der Architekt und Künstler sah diese nun aufgehoben in der Totalität der faschistischen Doktrin, die ihm im Leben den Platz des »uomo d'azione« (Mann der Tat) zuwies, der seine Vitalität und Kreativität dem faschistischen Staat unterstellte. Im Unterschied zum Traditionalisten blieb sein Begriff von Kunst »modern«; er orientierte sich nicht an einer »hohen« Kunst, sondern an der Gestaltung der Lebenswelt. Das Regime wußte beide Auffassungen und ihre Resultate in unterschiedlichen Sektoren, wie der Gestaltung von Propagandaausstellungen, öffentlicher Architektur, Kunst am Bau, Plakaten, Zeitschriften, Film und Photographie einzusetzen.

<sup>17</sup> Hier sei vor allem verwiesen auf die Diskussionen in der anglo-amerikanischen Kunstwissenschaft, die sich mit der postmodernen Revision der Kunst der Moderne und dort auch mit Fragen von Autorität und Autorschaft befassen, z. B. Thierry de DUVE (Hrsg.), *The Definitely Unfinished Marcel Duchamp*, Boston, London 1991, und Amelia JONES, *Postmodernism and the Engendering of Marcel Duchamp*, Cambridge/Mass. 1994.

<sup>18</sup> »... l'assurdo nazista dell'Arte su commandamento«, R.F.D., *Arte e Regime*, in: *La Tribuna*, 7. 2. 1935.

Künstler und Architekten wurden also vom Regime in ihrem (wieder-)erworbenen Status als gesellschaftliche Autorität und Autor insofern bestätigt, als ihnen eine »revierbezogene« Führerschaft des Volkes, begrenzt auf ihre berufliche Kompetenz, eine gesellschaftliche Wirksamkeit im Rahmen einer faschistischen Utopie wie Realität gleichsam auf dem Tablett angeboten wurde.<sup>19</sup> Das faschistische Regime band Künstler und Architekten wieder in den gesellschaftlichen Kontext zurück und bot für diese Bindung eine neu-alte Bestimmung der gesamtgesellschaftlichen Relevanz von Kunst/Architektur. Vielleicht macht diese Situation, deren organisatorisch-faktische Seite im Aufbau faschistischer Künstlersyndikate ich 1979 bereits versucht habe, zu beschreiben,<sup>20</sup> verständlicher, warum es in Italien kein Exil gab und keine Dissidenz. Eine Art totalitärer Transformismus in actu, der es offenbar – und hier könnten wiederum unsere Fragen erneut einsetzen – irrelevant für die Entscheidungen der Künstler/Architekten werden ließ, daß der neue Ersatz von Hof und Kirche immerhin der Faschismus war. Es wäre sicher interessant, das, was hier an künstlerischer »Freiheit« für die Moderne konstruiert wurde, zu vergleichen mit der Situation im US-amerikanischen New Deal, mit der Haltung und der Praxis von Künstlern wie Arshile Gorky, dem jungen Jackson Pollock oder Stuart Davis gegenüber den gesellschaftlichen Funktionsangeboten, die die Roosevelt-Administration über Aufträge und Programme artikulierte.

Künstler und Architekten in den dreißiger Jahren teilten in besonderer Weise den Arbeitskontext, u. a. im engen Zusammenrücken von Malerei, Plastik und Architektur bei der Gestaltung öffentlicher Räume und Gebäude. Und gerade dies ist ein Bereich, der von den totalitären Regimen der dreißiger Jahre besonders vorangetrieben wurde – aber eben

nicht nur dort, denn beispielsweise auch in Frankreich und den USA gab es ähnliche Tendenzen.

Ich denke, daß dies ein herausstechendes Merkmal eben jener Moderne ist, über die wir hier reden. Die Regimes und die Regierungen scheinen es nun zu sein, die dem seit 1918 bei den Künstlern (allen voran z. B. Jean Cocteau und Giorgio de Chirico) lautgewordenen Ruf nach einer Rückkehr zur Ordnung einen festen institutionellen wie ideologischen Rahmen geben. Dabei ist gerade dieses Phänomen der Gestaltung öffentlicher Räume in einem hohen Grade Schnittstelle für die visuellen Diskurse von Moderne und Gegenmoderne, häufig genug am selben Ort. Daß das faschistische Italien dabei Planungen und Realisierungen aufzuweisen hatte, die andere, vollindustrialisierte Länder wie z. B. die USA punktuell an Modernität in den Schatten stellen konnten, ist wohl auch ein Grund, warum Italien den Modellfall zum hiesigen Leitthema bieten sollte. Ich könnte mir vorstellen, daß man auch bei Realisierungen von Architekten im Exil für ihr Gastland nach dieser Art Schnittstelle fragen könnte. Außerdem könnte es aufschlußreich sein, nach den Beweggründen und dem Kontext möglicher gegenseitiger Legitimationsbeziehungen zwischen Gastland und Architekten im Exil zu fragen. Vorstellbar wäre so auch, daß gerade die Exilsituation ein erhöhtes Bedürfnis nach gesellschaftlicher Einbindung und Funktionszuschreibung im Land des Exils mit sich gebracht haben könnte, das nun wiederum vor allem in jenen Gastländern, deren nationale Formierung relativ neu war, auf Gegenliebe gestoßen sein könnte. Wichtig wäre mir dabei vor allem die Frage nach der Form, der Ästhetik, der stilistischen Rhetorik, in der diese Situation mündete: In welchem Stile sollen wir bauen, wurde noch im Historismus gefragt, heute würde man fragen: In welchen Stilcodierungen wurde gebaut und entworfen? Und wie binden diese sich ein in eine Art ästhetischer Argumentation der Legitimation – der Moderne wie der »Gegenmoderne« – innerhalb der Legitimationsverflechtungen über Diskurse des Nationalen, der Staatsfundierung, der Teilhabe des Architekten/Künstlers an gesellschaftlicher »Konstruktion«? Und welches Gewicht haben in solchen, in der Regel extrem normativ ausgerichteten Bestrebungen formalrhetorische Strukturen von »Ordnung« als Analogie von Staats- und Gesell-

<sup>19</sup> Daß diese Führungskompetenz begrenzt war, ist insofern wichtig, als dies erklärt, warum sich für Italien eine Konkurrenz des avantgardistischen Totalitätsanspruchs mit dem des Diktators nicht stellte – eine These, die Boris Groys für das Verhältnis der sowjetischen Avantgarde zu Stalin aufgestellt hat. Eine solche Konkurrenz mußte, so Groys, für die stalinistische Sowjetunion zu der gleichsam zwangsläufigen Folge einer Ausschaltung der Avantgarde führen, s. Boris GROYS, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gesplante Kultur in der Sowjetunion*, München/Wien 1988.

<sup>20</sup> S. Anm. 1.

schaftsordnung, wie wir sie auch bei den italienischen Rationalisten in Analogie zu klassizistischen Ordnungssystemen finden und die sich sprachlich in Begrifflichkeiten wie Maß, Harmonie u. ä. auch bei radikal der Moderne verpflichteten Architekten wiederfinden lassen?

### Abbildungsnachweis

Abbildung 1–4 aus PREISS/GERMER, 1991 (wie Anm. 12); Abb. 5 aus Ausst.-Kat. »Die Axt hat geblüht«, Düsseldorf 1987.