

U:ã ä æç^!4-^} q&@} * Å KÓ^ @\ \^} ÈS|æ • ÅP! • ÈKQ • :^} ð!~} * Å^! Å æ @ ÈÄ • c @ ã & @ Åææ : ä ææ } Å Åææ & @ { ~ • Å
ŽE • • c \| } * • \ æææ } * äZÓ^! ä ÅJ! i ÈUÈG HÈI GÁ

MUSSOLINI ARCHITETTONICO

Notiz zur ästhetischen Inszenierung des Führers im italienischen Faschismus

Susanne von Falkenhausen

1 U. a. zu nennen wären Ph. V. Canistraro: *La fabbrica del consenso-fascismo e mass media*. Roma-Bari 1975; L. Mangoni: *L'inter-ventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*. Roma-Bari 1974; E. Gentile: *Le origini dell'ideologia fascista*. Roma-Bari 1975; U. Silva: *Ideologia e arte del fascismo*. Milano 1973; E. Crispolti/B. Hinz/Z. Birolli: *Arte e fascismo in Italia e in Germania*. Milano 1974; S. v. Falkenhausen: *Der Zweite Futurismus und die Kunstpolitik des Faschismus in Italien von 1922 bis 1943*. Frankfurt 1979.

2 *Ausstellungskatalog Annitrenta - Arte e Cultura in Italia*. Milano 1982.

Zu Beginn der achtziger Jahre scheint die Rezeption des Faschismus in Italien in eine neue Phase eingetreten zu sein. An die Stelle historisch-kritischer Aufarbeitung¹ trat das spektakuläre, ganz »wertneutrale« Ausleuchten der »Leistungen« der italienischen dreißiger Jahre mit der 1982 in Mailand veranstalteten Riesenschau »Annitrenta«². Die sozialistisch regierte Industriemetropole Mailand servierte der Öffentlichkeit italienisches Protodesign, italienische Autos und Flugzeuge der dreißiger Jahre in glanzvoller Verpackung. 1986 feierte die FIAT spa in Venedig den Futurismus als Ahnen heutiger high-tech-Träume unter Ausparung des Faschismus.

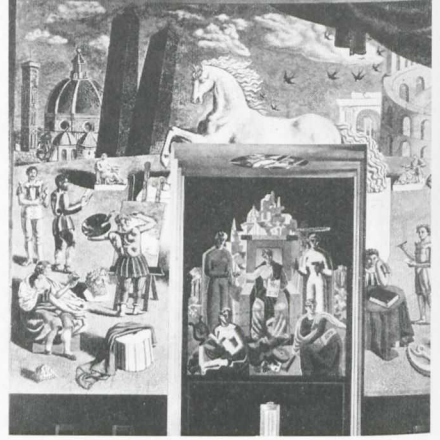
Hat Italien sein »Projekt der Moderne« noch nicht abgeschlossen? Liegt hierin das Leitmotiv für das heutige Interesse am Futurismus und an den Jahren, in denen das faschistische Regime das Image einer Industrienation zu kreieren suchte?

Kulturelle Strömungen und Kulturpolitik im faschistischen Italien

Mussolini vollzog in der Kultur keine Gleichschaltung, die der in Deutschland vergleichbar wäre. Unterschiedliche künstlerische und intellektuelle Strömungen wurden mit Mitteln einer



1



2

Abb. 1

Mario Sironi, *Die Justiz*, zu ihren Seiten das Gesetz, welches die Schrifttafeln hält, und eine jugendliche Figur, Symbol der Kraft, die das Likatorenbündel mit der Wahrheit trägt, Justizpalast Mailand

Abb. 2

Giorgio De Chirico, *Italienische Kultur*, Wandmalerei im Zeremoniensaal des Palazzo dell'arte in Mailand, 1933 (auf der Wand der Apsis im unteren Teil ein Mosaik von Gino Severini, *Die Künste*)

Abb. 3

Enrico Prampolini, Pavillon der Elektrotechnik auf der »Mostra d'oltremare«, Neapel 1940

Abb. 4

Gio Ponti, Saal des *Leichter als Luft*, »Mostra dell'aeronautica«, Mailand 1934

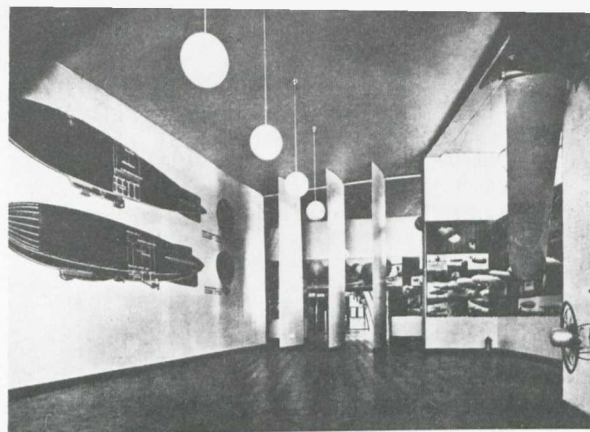
äußerst geschickten, die bestehenden Polarisierungen sorgfältig nutzenden integrativen Konsensstrategie für die Schaffung einer »faschistischen« Kultur gewonnen. Der Bogen spannte sich von äußersten Traditionalismen bis zu jenen Gruppierungen, die als Erben der historischen Avantgarde bezeichnet werden könnten; also von Positionen nationaler Autarkie, d.h. eines kulturellen Isolationismus, bis zu einem Internationalismus, der die Kontakte mit den Strömungen außerhalb Italiens, von der Sowjetunion über Frankreich bis in die USA zu pflegen versuchte. Letztere umfaßten Futuristen, Abstrakte und Rationalisten, die vor allem in den Bereichen der angewandten Kunst (Fotografie, Werbung, Typographie, Design), der Ausstellungsgestaltung und der Architektur zu Resultaten kamen, welche heute in der Welt der Fachleute als gültig rezipiert werden, ob als »Protodesign« oder in der Architektur der Postmoderne.

Ich möchte diese Tendenzen nicht mit dem Terminus der Avantgarde belegen, da ihre künstlerische Praxis und deren gesellschaftliche Bedingungen mit denen der klassischen Avantgarde kaum noch etwas gemeinsam haben und schlage für unseren Zusammenhang als übergreifenden Begriff den der »Modernisten« vor – ein Begriff, der ihre Stellung im damaligen Spektrum der kulturellen Auseinandersetzungen zwischen Tradition und Moderne, Stadt und Land (»stracitta« und »strapaese«), Industrie- und Agrargesellschaft recht gut treffen kann.

Mit Fug und Recht läßt sich behaupten, daß sich *alle* diese italienischen Gruppierungen deklariert als faschistisch verstanden. Die Kunstwissenschaft seit 1945 zeigte jedoch wenig Tendenzen, diese Deklarationen ernstzunehmen. Die »Guten« sollten von den »Bösen«, die Spreu vom Weizen, die »reine« von der faschistischen Kunst getrennt werden und damit die Kontinuität der Entwicklung moderner Kunst seit der Jahrhundertwende, wenn nicht trotz, so doch jenseits des Faschismus



3



4

gesichert werden – ein Problem, das sich so für die deutsche Entwicklung nicht stellte, da die »Modernisten« unter den Nazis nicht hatten weiterarbeiten können. Die Nationalsozialisten hatten damit in den Augen der Nachkriegskritik die Guten von den Bösen säuberlich geschieden. Erst mit der aktuellen Breker-Rezeption erwies sich die moralische Eindeutigkeit dieses Diskurses als verlogen.

Wie sollte die faschistische Staatskunst, die »arte di stato« aussehen? Dazu Mussolini: »Heute, wo die Bedingungen, welche die großen Italiener erstrebt haben, vor allem die nationale Einheit, realisiert sind, kann sich in unserem Land eine große Kunst entwickeln, die allen Ausdruck von Leben enthält und weitergibt, eine Kunst, die traditionalistisch und modern zugleich sein muß, die auf die Vergangenheit wie auf die Zukunft schauen muß« [Falkenhausen 1979, 81f.]. Genauere Aussagen, die eine ästhetisch-stilistische Festlegung beinhalten, wird man auf Seiten des Regimes vergeblich suchen.

Das Regime behielt sich die Kontrolle der Kunst vor, indem es die Künstler in einem Künstlersyndikat vereinigte und ein hierarchisches System von Ausstellungen und Preisen schuf. Es verhinderte jedoch die eindeutige Entscheidung für eine Tendenz. Mussolini griff bei der Benennung von Juries sogar gelegentlich persönlich ein, um die Tendenzen auszutarieren [ebd., 28f.; sowie *Annitrenta*, 43f.].

Die NS-Kulturpolitik nannte man in Italien »l'assurdo nazista dell'Arte su commandamento«, also die »Nazi-Absurdität der Kunst auf Kommando«, die zu einer Sujet-Kunst mit einem für italienische Augen ins Lächerliche gesteigerten Pathos führte, was die italienischen Künstler und Intellektuellen eher abstoßen mußte als einbinden konnte. Diese Haltung des Regimes verhinderte nicht, daß Künstler auf der Suche nach der »Arte fascista« unzählige Beispiele gerade solcher Kunst reproduzierten, die dann jedoch von den Juries oft abgelehnt wurden mit dem Hinweis, dies sei noch nicht die Qualität, die

Abb. 5

Giuseppe Terragni, Saal O: *Legaler Streik*, »Mostra della rivoluzione fascista«, Rom 1932

Abb. 6

A. Libera und A. Valente, *Das Heiligtum der Märtyrer*, »Mostra della rivoluzione fascista«, Rom 1932

Abb. 7

Mario Sironi, *Galleria dei Fasci*, »Mostra della rivoluzione fascista«, Rom 1932



5

3 Die ‚Squadre‘ waren die Banden des frühfaschistischen Straßenterrors.

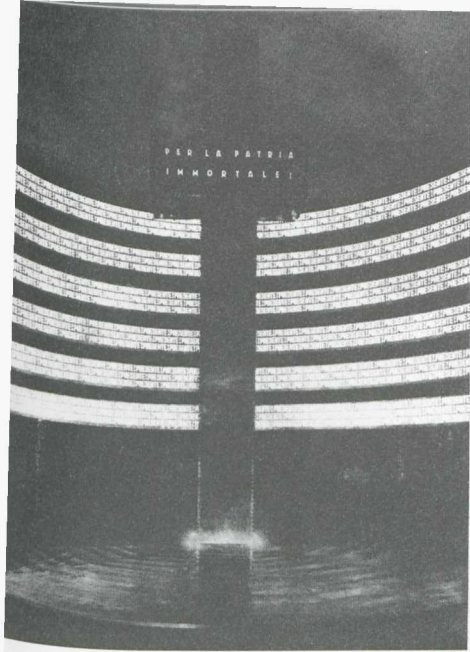
der Faschismus brauche. »Arte fascista« wurde als in der Entwicklung befindlich gesehen; man dachte langfristig, faschistische Kunst sollte ja jenseits der Aktualität bestehen können, um so den Anspruch des Regimes auf Dauerhaftigkeit ausdrücken zu können.

Vittorio Fagone gibt eine mögliche Erklärung für die Bedeutung der modernistischen Tendenzen in der faschistischen Kulturpolitik: das Regime wolle »... ein internationales Bild des neuen faschistischen Italien verbreiten, das nicht mehr plump squadristisch³ und gegen die Arbeiter eingestellt ist und in der westlichen Welt überzeugend und glaubwürdig wirkt.« [*Anni-trenta*, 15]

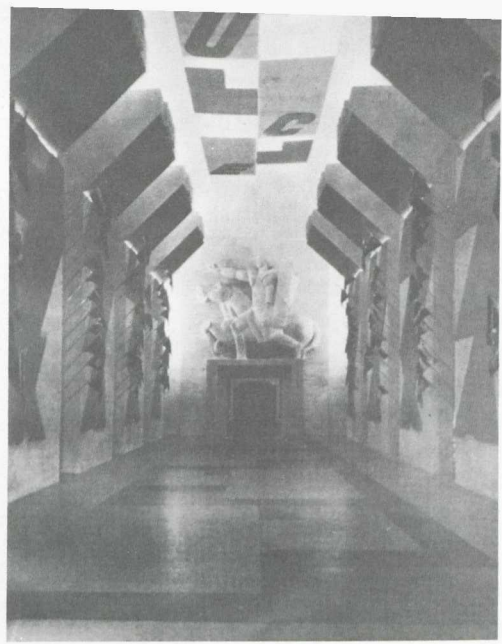
Dazu zieht das Regime in unterschiedlichen Bereichen unterschiedliche Präsentationsformen heran, die es bei den verschiedenen künstlerischen Strömungen findet. Verkürzt läßt sich diese Situation, die sich von der im Nazi-Deutschland wesentlich unterscheidet, so schildern: Das Regime wählte durch Wettbewerbe und Aufträge Stile und Formen aus, die zum Präsentierten in einem sinnunterstützenden und im weitesten Sinne werbewirksamen Kontext standen. Vor allem am öffentlichen Bau und an der Gestaltung von Propagandaausstellungen läßt sich dieses »System« ablesen.

Einige Beispiele:

Der Mailänder Justizpalast wurde mit Wandgemälden und Reliefs ausgestaltet, die thematisch und stilistisch den Bezug zur antiken Tradition von Rechtsprechung und Staat herstellen sollten (Abb. 1). Künstler wie Lucio Fontana, Manzù, Severini, Carrà, Campigli und Sironi waren daran beteiligt.



6



7

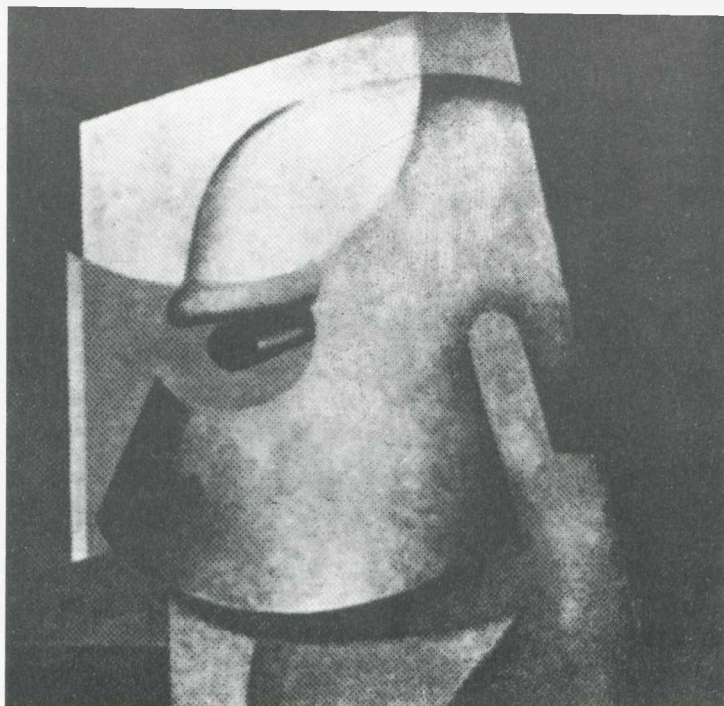
Die Monumentaltechnik des Freskos sollte auf der Triennale von Mailand 1933 wiederbelebt werden mit Fresken u.a. von De Chirico und Severini (Abb. 2). In beiden Fällen zeigt sich, daß zwar wie bei der Nazi-Plastik und Architektur der Rückbezug auf die Antike programmatisch vorhanden ist, daß jedoch die Fresken eine Stilisierung der Figur zeigen, die mehr mit der klassisierenden »Internationale« der Endzwanziger zu tun hat, als mit den naturalistischen Tendenzen der Nazimalerei.

Die »Mostra d'oltremare« in Neapel 1940, eine Ausstellung für die Wirtschaftspropaganda des Regimes, enthielt eine Gestaltung des Futuristen Prampolini, die in Design und Materialien überaus modern war (Abb. 3) und Bezüge zu Le Corbusier aufwies.

Die italienische Flugtechnik wurde in funktional klarer Weise in der Ausstellung »Mostra dell'aeronautica« von Gestaltern aus dem Kreis der Mailänder Rationalisten um Pagano präsentiert (Abb. 4).

Die größte Propagandaausstellung des Regimes, die »Mostra della Rivoluzione Fascista« von 1932 (zum zehnjährigen Bestehen des Regimes), vereinte wieder alle Stile: Die Jahre des »Kampfes«, sprich des Straßenterrors 1919 bis 1922, wurden u.a. durch expressiv bewegte Montagen von Fotografie, Raumplastik und Typographie ähnlich den Montagen El Lissitzkys von Nizzoli und Terragni vorgeführt (Abb. 5). Die Architekten Libera und Valente gestalteten mit neuester Leuchtreklametechnik das »Heiligtum der Märtyrer« zu einer Art Lichtdom (Abb. 6). Die »Galleria dei Fasci« wurde von Sironi als wuchtige Hoheitsinszenierung präsentiert (Abb. 7).

Abb. 8
Enrico Prampolini, *Mussolini architettonico*, 1924/1925
Abb. 9
Benito Mussolini in Duce-Pose



8

Während also im Bereich öffentlicher, permanenter Inszenierung von Hoheit (öffentliche Bauten u.a.) mit Vorliebe – aber auch hier nicht ausschließlich – auf die Antike mit ihrer Referenz zur imperialen Vergangenheit zurückgegriffen wurde, kamen in Bereichen der ephemeren Propaganda und der Technik die Modernisten stärker zum Zuge.

Der futuristisch konstruierte Held

»La ricostruzione futurista dell' universo« (Die futuristische Rekonstruktion des Universums), Titel eines Manifests der Gruppe von 1915, verdeutlicht einen Totalitätsanspruch an die Kunst, der dem Kampf der Futuristen um die Alleinvertretung der »Arte fascista« sicher zugrundeliegt. Wesentliche Äußerung dieses Kampfes ist die Ausformung eines Bildes vom futuristisch-faschistischen Helden, im folgenden gezeigt am Beispiel Mussolinis als extremste Ausformung.

»Mussolini architettonico« (1924–25) von Enrico Prampolini (Abb. 8) wurde 1926 auf der Biennale von Venedig ausgestellt. Prampolini konstruiert mit wenigen, geometrisch einfachen, flachen und leicht gewölbt-geschwungenen Formen und Volumen eine erkennbare Form: das Profil eines Mannes, und erreicht durch die Konstruktion sowohl eine extreme Reduktion des eindeutig erkennbar bleibenden Vorbilds, als auch



9

eine Hervorhebung von Elementen, die bestimmte Assoziationen wecken: Ein mit Schlaglicht versehener, metallisch wirkender Zylinder vermittelt den stechend-hypnotischen Blick, eine geschwungene Form den vorgeschobenen Unterkiefer – beides feste Bestandteile des Bildes, das Mussolini von sich für die Öffentlichkeit inszenierte, wie unzählige Fotografien belegen (Abb. 9).

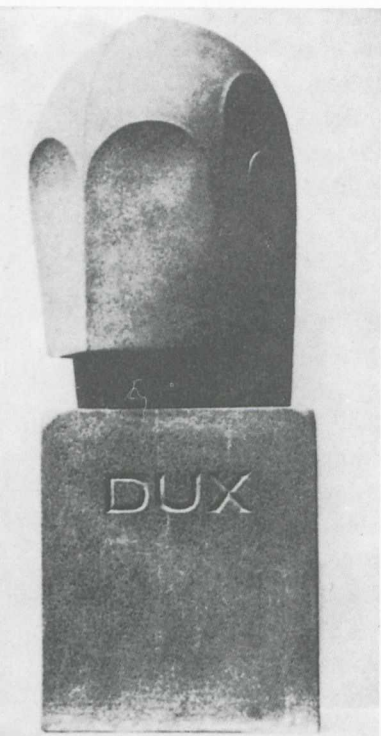
Hinter dem Profil wird die Axtklinge sichtbar, die sonst aus dem Liktorenbündel herausragt. Der Schädel Mussolinis und das Liktorenbündel verfließen ineinander, die Identität beider wird evoziert. Mussolini wird damit ebenso wie das Rutenbündel zum Symbol, noch treffender, zum Signet, zum »Markenzeichen« des Faschismus.

Der Einfluß der Konstruktivisten ist eindeutig. Der Einsatz konstruktivistischer Mittel, um ein Äußerstes an Sinnfälligkeit zu erreichen, ist allerdings auf den ersten Blick überraschend, da üblicherweise traditionelle Darstellungsformen der »Wiedererkennbarkeit« dort eingesetzt wurden (und noch werden), wo es darum ging, für »alle« verständlich zu sein. Ästhetisch bestimmt ist dieses »Markenzeichen« vom Bezug auf die Maschine. Die Reduktion des porträthaft Erkennbaren auf die Konstruktion mit maschinenteil-ähnlichen Flächen und Körpern macht aus Mussolini den Prototyp des futuristischen Maschinenmenschen, der durch die Pose des vorgeschobenen Unterkiefers als Herrscher über ein Volk von Maschinenmenschen bezeichnet wird. Das Synonym Mussolini/Faschismus inkorporiert offenbar nun für die Futuristen ihren alten Traum von einer neuen, durch die Maschine revolutionierten Welt.

Die Akzeptanz dieses Signets von seiten des Regimes und der Öffentlichkeit läßt sich anhand der Pressereaktionen überprüfen [Falkenhausen 1979, 58 und Anm. 105]. Zeuge des Erfolgs ist auch die relative Häufigkeit, mit der dieser Mussolini-Kopf im Zeitraum nach seiner Entstehung in den zwanziger Jahren in Zeitschriften abgebildet wurde – als eine von unzähligen Varianten, die in allen Medien Verbreitung fanden und die große Stilvielfalt aufwiesen. (Ein wichtiger Unterschied zum Nazi-Regime, wenn man an die wenigen Varianten des Hitler-Kopfes denkt, die im Umlauf waren.)

Noch mehr Erfolg hatte ein anderer Mussolini-Kopf, von einem Futuristen entworfen: »DUX«, von Thayaht (1926) (Abb. 10). Auf eine Abbildung dieses »DUX« hatte Mussolini selbst geschrieben: »Mussolini come piace a Mussolini« (»Mussolini wie er Mussolini gefällt«). Mit dieser Unterschrift fand der »DUX« weite Medienverbreitung.

Auch dieser Mussolini wirkt durch Reduktion – entpersönlicht, mechanisiert, allerdings mit der rückwärts gerichteten Evokation eines Kriegerhelmes, die noch akzentuiert wird durch den Sockel und die antikisch-strenge Inschrift. Mussolini, unsicht-



10

Abb. 10

Ernesto Thyaht, *Dux*, 1929

Abb. 11

Ferdinand Liebermann, *Führerbüste*

Abb. 12

M für Mussolini

bar, verschwindet nicht, er ist inkorporiert im Helm. Eine Inszenierung, die weit vom Porträhaften wegführt; im Falle Hitlers meines Wissens nicht zu finden, Hitler bleibt immer physiognomisch erkennbar (Abb. 11).

Was Thyaht, ein Futurist der zweiten Generation, hier allerdings erreicht, ist etwas, was eigentlich aufgrund der antiken Anklänge ins Ressort der Traditionalisten und des »gemäßigten Novecento« gehörte: der »hohe Stil« als »Stil eines Ordnungsfaktors«, wie ihn Haug [1986, 159] für die NS-Plastik im Zusammenwirken mit der Architektur charakterisiert. Unabhängig von der Größe dieser Plastik, über die ich keine Kenntnisse habe, die aber, wenn wir die Größe der Inschrift als Anhaltspunkt nehmen, nicht monumental gewesen sein kann, hat sie einen Stil, der ein »Aufblasen« zu monumentaler Größe durchaus erlauben würde. Soweit mir bekannt ist, hat diese Plastik weniger – oder gar nicht – an einem konkreten Ort in einem baulichen oder sonstigen räumlichen Zusammenhang gewirkt, als vielmehr temporär in einer Ausstellung und reproduziert in den Medien.

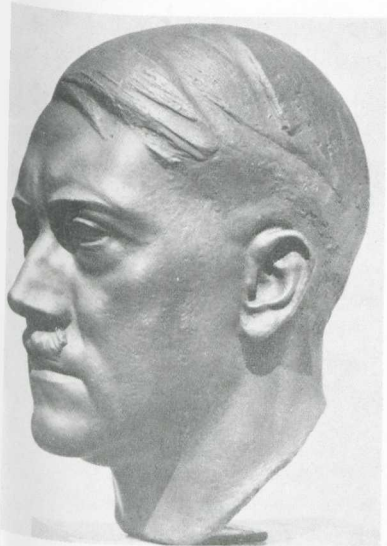
Die stilistische Verknappung im Verein mit den rückwärts gewandten Elementen des Helms einer Rüstung und der antiken Inschrift bringt etwas hervor, was einerseits modernen Signetcharakter hat, andererseits diesen bündelt mit der Idee des römischen Imperiums als Ausweis faschistischen Herrschaftsanspruchs in einer einfachen und, gemessen an den »faszinatorischen« Zielen des Regimes, äußerst gelungenen Synthese.

Abstraktion und Porträt

Wie nun kommt es, daß im italienischen Faschismus ästhetische Vorgehensweisen möglich sind, die das Naziregime als entartet ausrottet? Wie kann es so unterschiedliche Repräsentationsästhetiken »innerhalb« des Faschismus geben – oder doch der faschistischen Systeme?

Der relativ einheitlichen Repräsentationsästhetik der Nazis, die sich in der Fixierung auf das antike Griechenland äußert, steht in Italien nichts vergleichbar Einheitliches gegenüber. Die Nazi-Ästhetik bietet ein Bild, welches die Bündelung, d. h. die unterschiedliche Herkunft der ideologischen Teile zugunsten der Einheit oder Ganzheit vergessen machen soll. In deren Zentrum steht das Modell der Rasse, die aggressiv als *einziges* Modell präsentiert wird.

Die Ästhetik des italienischen Faschismus hingegen ist nicht einheitlich, sie pendelt zwischen Rückgriffen auf imperiale und bäuerliche Traditionen und modernistischen Technik-Pathos



11

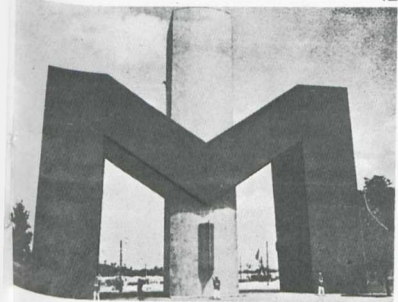
und bedient so mit einer weniger aggressiven Methode des Konsens unterschiedliche Bevölkerungsgruppen der städtischen und ländlichen Regionen. Das neue, faschistische Italien als Nation steht im Zentrum der inszenatorischen Kampagnen gegenüber einer Bevölkerung, die regional wesentlich differenzierter ist als in Deutschland.

Es scheint, als wolle Mussolini endlich ideologisch schaffen, was Jahre zentrale Verwaltung seit 1870 nicht hatten herstellen können: eine Nation, basierend auf einer entsprechenden Homogenität der wirtschaftlich tragenden Klassen, wie sie in Italien nicht gegeben war (die Antagonismen zwischen Industrie und Großgrundbesitz waren sehr stark, verstärkt noch durch die Nord-Süd-Problematik).

Nach Georges Bataille erkennt Mussolini »... in einer Art Hegelscher Vergöttlichung des Staates ... , ein besonderes Prinzip der Souveränität an, das er zugleich als *Volk*, *Nation* und *Überperson* bezeichnet, das aber mit der faschistischen Formation selbst und mit seinem Führer identifiziert werden muß: das Volk, „zumindest die Idee des Volkes, ... die sich im Volk als Wille einer kleinen Anzahl oder sogar eines Einzigen inkarniert...« Diese Idee, schreibt Mussolini, »ist weder eine Rasse noch eine geographisch lokalisierbare Bevölkerungsgruppe, sondern eine Menschengruppe, die historische Kontinuität hat, eine Vielheit, die durch eine Idee zusammengehalten wird, die gleichermaßen Wille zur Existenz und zur Macht ist: d. h. Selbstbewußtsein, Persönlichkeit.« [Bataille 1978, 36]

Laut Bataille ist für Mussolini die Reihenfolge: Überpersönlichkeit → Staat → Nation. Die Nation wird im – faschistischen – Staat inkorporiert, nicht umgekehrt. Staat und Führerpersönlichkeit werden in eins gesetzt. Identifikationszentrum ist Mussolini als Staat, nicht das Prinzip der rassischen Volksgemeinschaft, wie beim Naziregime. Der italienische Faschismus inszeniert sein Einheitsprinzip, das des in Mussolini inkarnierten Staates, auf andere Weise als das Naziregime im Falle des Hitler-Porträts, da ein abstraktes Prinzip (der Staat) mit einer Person (Mussolini) verbunden werden muß. Ein Porträt Mussolinis reichte dazu offenbar nicht aus. Montage und Synthese der beiden Elemente Staat und Person sind also notwendig, und zwar so, daß in der Verschmelzung *beide* Elemente spürbar bleiben. Die Lösungen oszillieren denn auch zwischen den Polen der Erkennbarkeit (Person) und dem der Abstraktion (Prinzip Staat). Die Beispiele Prampolinis und Thayahts leisten die Verschmelzung durch Techniken der Montage sinnevozierender Elemente, die zum Signet verknüpft werden. Ein extremes, ungeheuer lakonisches Beispiel für die Abstraktion des Signets ist das riesige M mit dem Likatorenbündel in der Mitte, das den Eingang zu einem Gelände (Messe? Kaserne?) schmückte (Abb. 12).

12



Mussolini bleibt also präsent als »Überpersönlichkeit« auch in der Abstraktion, in der Verschmelzung mit dem Regimesymbol des Likatorenbündels. In diesen Methoden ist erkennbar, was Bataille analysiert: »Der Begriff *Persönlichkeit* muß als *Individualisierung* verstanden werden, als ein Prozeß, der in der Person Mussolinis gipfelt, und wenn er hinzufügt: ‚die Überpersönlichkeit ist die Nation als Staat; es ist nicht die Nation, die den Staat schafft ...‘, muß man das so verstehen, daß er 1. an die Stelle des alten demokratischen Souveränitätsprinzips der Nation das individualisierende faschistische Souveränitätsprinzip setzt und 2. die Grundlage für eine totale Identifikation von souveräner Instanz und Staat schafft« [ebd.].

Warum nun ist der Umgang mit dem Kopf des Führers im Nazi-Regime anders als mit dem Kopf des »Duce« im italienischen Faschismus? Hitler bleibt immer »leibhaftig« präsent, er wird immer im Porträt, sei es Bild, sei es Plastik, verkörpert, nie verfremdet oder gar abstrahiert. Die visuelle Präsentation einer leibhaftigen Verkörperung ist schlechterdings durch Verfremdung und Abstrahieren nicht zu leisten. »Das nationalsozialistische Deutschland, das sich nicht auf den Hegelianismus und dessen Theorie des Staats als Weltgeist berufen hat, wie es das faschistische Italien offiziell tat, hat die theoretischen Schwierigkeiten nicht gekannt, die sich aus der Notwendigkeit ergeben, offiziell ein Prinzip der Autorität formulieren zu müssen: einerseits hat sich die mystische Idee der Rasse unmittelbar als imperatives Ziel der neuen faschistischen Gesellschaft durchgesetzt; andererseits erscheinen der Führer und die Seinen als ihre leibhaftige Verkörperung.« [Ebd.] ■