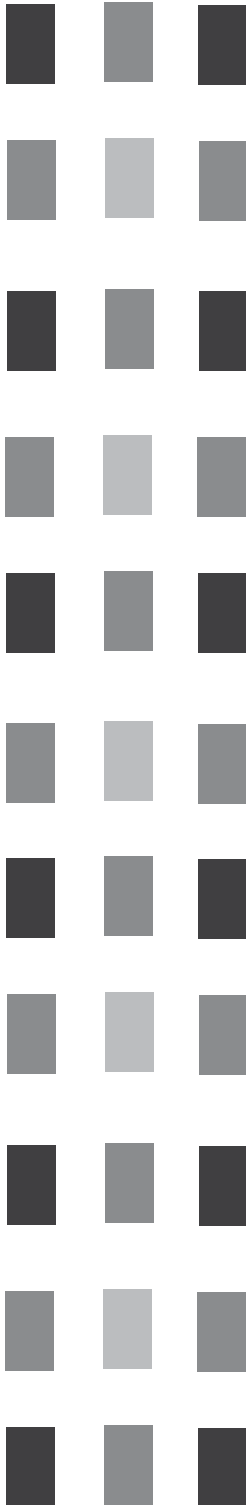


„Noi dobbiamo creare (...) un'arte dei nostri tempi, un'arte fasci- sta“¹ (Mussolini)

Fotografie und Architektur im Faschismus

Nanni Baltzer



1933 war in Berlin das Bauhaus endgültig zur Schließung gezwungen worden; ein knappes Jahr später, 1934, lud in Rom Mussolini einige junge, der europäischen Moderne nahe stehende Architekten zu sich in den Palazzo Venezia ein.² In einer kurzen Ansprache teilte er ihnen mit, dass er ihren Stil schätze und sie unterstütze. Gleichtags ließ er ein Communiqué an die nationale Presse schicken, in welchem er seinem Gefallen Ausdruck verlieh, dass „junge Leute versuchen, einen architektonischen (...) Stil zu entwickeln, welcher der Sensibilität und dem Bedürfnis unseres faschistischen Jahrhunderts entspricht.“³

Die Geschichte zeigt, dass die moderne Architektur in Italien noch in den dreißiger Jahren einen ganz anderen Stellenwert besaß als in Deutschland. An der jahrelangen Debatte, die in diesen Jahren in Italien über den „einzig richtigen“ Stil für den faschistischen Staat geführt wurde, nahmen sowohl die Traditionalisten um den Römer Accademico Marcello Piacentini als auch die so genannten Rationalisten aus dem Norden, v. a. aus Mailand und Como, teil; und nicht nur konnten die der europäischen Moderne nahe stehenden italienischen Architekten in ihrer Heimat bleiben, sondern sie projektierten und bauten in den 30er Jahren genauso (wenn auch nicht genauso viel) wie ihre traditionelleren Kontrahenten, sie gründeten ebenso ihre Zeitschriften und nahmen gleichfalls an wichtigen Ausstellungen teil, wie zum Beispiel der Triennale in Mailand. Diese Präsenz unterschiedlichster Stile und Architekten und die Tatsache, dass eine Diskussion über den „richtigen“ Stil überhaupt stattfinden konnte, ist der Unentschiedenheit des Regimes bis gegen 1939 zu verdanken. Dazu muss man sagen, dass eine auf diese Art und Weise geführte Diskussion über Staatsarchitektur in einer Demokratie obsolet ist.

Nebst der Sprache und der Grafik bedienten sich die italienischen Architekten der Fotografie, um ihre künstlerische Überzeugung darzulegen; in den beiden Bereichen Publikationen und Ausstellungen spielte die Fotomontage als Kommunikationsmittel eine wichtige Rolle.⁴ Die Ansprechperson dabei war Mussolini: Der Duce (Führer) verkörperte den Faschismus, er war – zumindest in den Augen vieler damaliger Architekten – der Entscheidungsträger. „Der Duce hat immer Recht“⁵ war ein geflügeltes Wort. Es ist unübersehbar, dass die Architekten, indem sie ihre Arbeit dem Regime anboten, nicht nur einen ästhetischen Standpunkt vertraten, sondern durch ihre Projekte auch ihre politische Position und ihre Stellung im faschistischen Regime thematisierten. Durch ihre Arbeit sichern sie sich nicht nur einen Platz in der italienischen Architekturgeschichte der dreißiger Jahre, sondern auch in der politischen Landschaft des Faschismus. Wenn sich die Architekten der Sprache, der Grafik oder der Fotografie bedienten, um

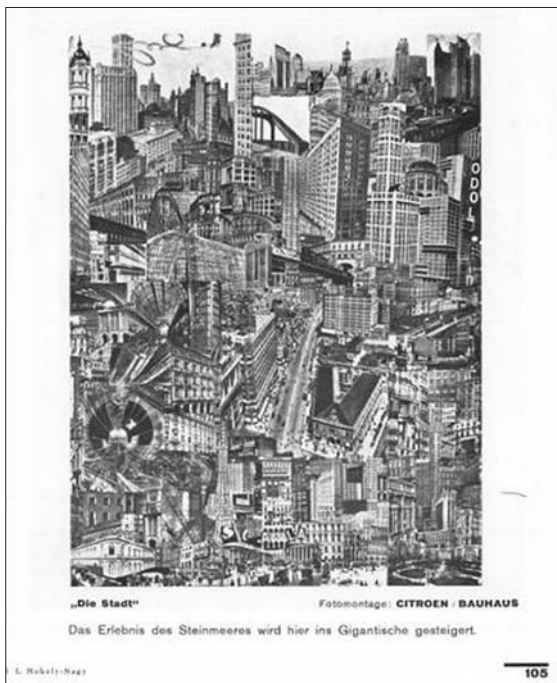
Mussolini ihre Umsetzung des Faschismus in Architektur und Städtebau begreifbar zu machen, dann kommt dies einer politischen Absichtserklärung gleich. Die Fotografie war dabei „Mittel zum Zweck“, sie war das vermittelnde Medium, das nicht zuletzt die Sprache ersetzen konnte. Entsprechend lassen sich die Fotografien und Collagen häufig nicht nur oder nicht primär nach ästhetischen Kriterien beurteilen, sondern sind als Stellungnahme zu stilistischen oder politischen Fragen zu lesen. Der Kunstwert der Aufnahmen stand häufig nicht im Vordergrund, die Fotografen blieben meist anonym.

Die Fotocollage als Polemik: Der „Tavolo degli orrori“ an der 2. MIAR-Ausstellung (1931)

Das wohl berühmteste Beispiel für eine politische Stellungnahme in Form einer Fotocollage, welche die Potenz eines ganzen polemischen Artikels enthält, ist der so genannte *Tavolo degli orrori* von 1931, der *Tisch des Horrors*, der das Hauptstück der 2. MIAR-Ausstellung (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionale*, italienische Bewegung für rationalistische Architektur) bildete. Autor dieser „Tisch-Collage“ war der Galerist Pier Maria Bardi, zentrale Person in der aktuellen Debatte um die „richtige faschistische Architektur“, der die modernen architektonischen Projekte der jungen Rationalisten in seiner privaten, kommerziellen „Galleria di Roma“ ausstellte.

Bardis Ziel war es, den Duce auf der Eröffnung begrüßen zu können, und so wandte er sich im Vorfeld der Ausstellung mit einem *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* – (Bericht über die Architektur an Mussolini. Dieser wird einmal mehr als Führer angesprochen, der die Rationalisten ins Ziel lenken soll: „Wir haben gesehen und gehört (...), wie der Führer die Künstler zur Ordnung gerufen hat, wie er sie dazu eingeladen hat, zur Größe der Epoche beizutragen. (...) Mussolini ist der Wegweiser eines Stils.“⁶ Das blinde Vertrauen in den Duce im Streit um die Staatskunst kommt im abschließenden Satz nochmals deutlich zum Ausdruck: „Was auch immer Mussolini antworten wird, es wird richtig sein. Denn Mussolini hat immer Recht.“⁷

Entsprechend groß ist der Triumph, als Mussolini dann auch tatsächlich einen Tag nach der Eröffnung die Ausstellung besucht, auch wenn er sich kaum über die präsentierten Projekte äußert. Der rationalistische Architekt und zeitweilige Chefredaktor von *Casabella*, Giuseppe Pagano, legt jedoch in seinem überschäumenden Enthusiasmus auch diese Zurückhaltung positiv aus und sieht darin den Beweis, dass sich der Duce nicht in leere Floskeln flüchte. Pagano schreibt: „Nicht ein Ausdruck des Erstaunens zeichnet sich auf seinem



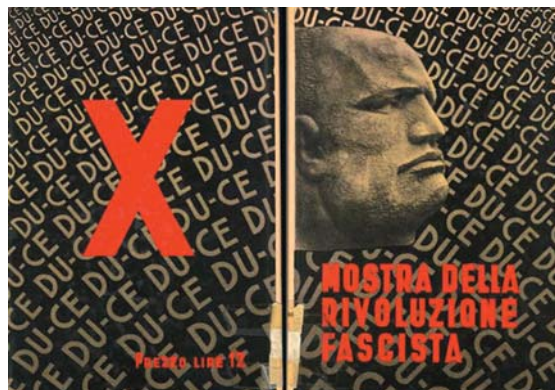
2 | Paul Citroën: „Die Stadt“, um 1922

„Doch vor dem ‚tavolo degli orrori‘ wird er (Mussolini) nachdenklich: Was spielte sich im Kopf des *condottiere* ab, als er die neusten Zeugnisse dieser abgehobenen Architektur sah?“¹³

So direkt, ja fast schon plump Bardis Collage die an den Klassizismus anknüpfende Architektur diffamierte, so wenig subtil schlachteten die Rationalisten Mussolinis Interesse an ihrer Architektur aus in der falschen Annahme, die Frage nach der Staatsarchitektur sei entschieden, wie Pagano 1934 meinte feststellen zu dürfen: „Jetzt ist die moderne Architektur Staatskunst.“¹⁴ Nach jahrelangem Streit um die Staatsarchitektur wurde um 1939 im Zusammenhang mit der prestigeträchtigen Planung der Weltausstellung E'42¹⁵ (dem heutigen EUR-Quartier) jedoch immer deutlicher, dass das Regime eine klassizistische, pompöse, eine „sprechende“ Architektur brauchte: eine Architektur, die mit einem verkürzten, einfach zu verstehenden Vokabular – wie zum Beispiel Symmetrien, Formelementen wie Bogen und Säulen, Materialien wie Travertin und Marmor – die Schlagworte des Regimes darstellen konnte: *italianità, mediterraneità, civiltà romana*. Oder einfacher ausgedrückt: Das Regime wünschte die architektonische Reverenz an die römisch-antike Tradition.¹⁶

Spielregeln für die Propaganda-Fotocollage: Zum Katalog der „Mostra della Rivoluzione Fascista“ (1932/1933)

Bei der *Mostra della Rivoluzione Fascista* handelt es sich um ein großes Unternehmen mit langer Vorbereitungszeit, enormer propagandistischer Wirkung, abertausenden archivierter Dokumente und



3 | Umschlag des Kataloges der „Mostra della Rivoluzione Fascista“, 1932

ca. 20 involvierten Künstlern und Architekten, die je eine eigene Behandlung verdienten. Die Jubiläumsausstellung zum 10. Jahrestag des Marsches auf Rom vom 28. Oktober 1922, dem Datum der Legalisierung des Faschismus,¹⁷ fand im Palazzo delle Esposizioni in Rom statt, einem Gebäude von 1883, dessen klassizistische Fassade vollständig nach einem Projekt der Rationalisten Mario De Renzi und Adalberto Libera verkleidet wurde. Der Inhalt der Ausstellung hatte zwar nichts zu tun mit Architektur, doch waren alle zehn Säle von Architekten und Künstlern inszeniert worden, u. a. von Achille Funi, Marcello Nizzoli, Mario Sironi auf Seiten der Künstler, von Giuseppe Terragni und dem bereits erwähnten Libera auf Seiten der Architekten.

Der Einband des Ausstellungskatalogs¹⁸ zeigt den steinernen Kopf Mussolinis¹⁹ im Profil, welches sein zum Markenzeichen stilisiertes Kinn betont (Abb. 3). Er blickt nach rechts, in die dem Kopf unterlegten, immer gleichen Worte: „DU-CE“. So einfach, ja fast simpel die Collage ist, so groß ist ihre Wirkung: Das kurze Wort wird durch die Trennung mit Bindestrich noch eingängiger, schärfer. Vor allem aber signalisiert die Trennung ein kurzes Innehalten und zeigt damit an, dass das Wort gerufen wird. Die Vervielfältigung der Parole evoziert die Masse, die nach dem Führer schreit: „DU-CE, DU-CE, DU-CE ...“ Dynamisch bewegen sich die durch die Grafik dargestellten Schallwellen in einer Diagonalen von rechts und links oben zur Mitte unten, zu Mussolinis Gesicht hin sich vergrößernd.

Einzig und allein durch die zwei Elemente, die Foto des skulptierten Kopfes und das vielfach reproduzierte Wort, wird das Bild einer skandierenden Volksmasse suggeriert, die vor dem Führer steht. So weist diese Darstellung zwei bei Collagen häufig anzutreffende Eigenschaften auf: Erstens ruft sie beim Betrachter den Eindruck eines dreidimensionalen Raumes hervor – die Volksmasse auf der Piazza –, zweitens umschreibt sie eine Zeitspanne – das Rufen der Volksmasse.

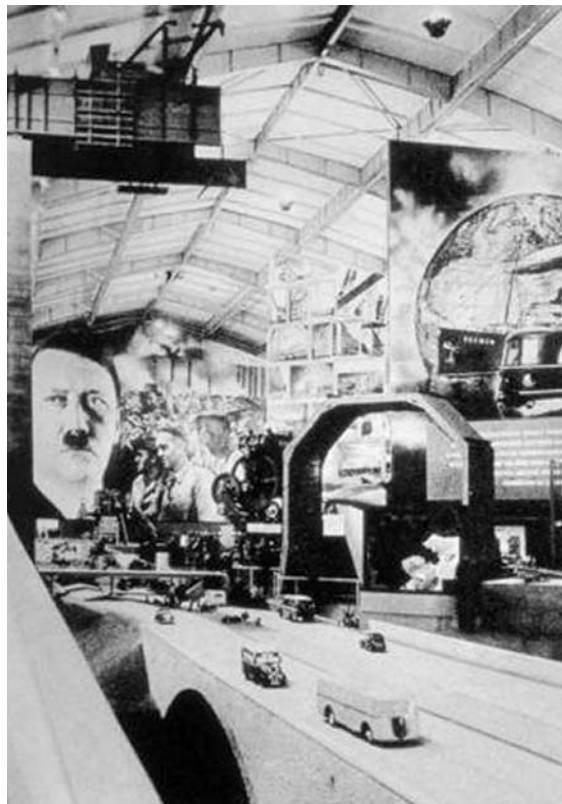
Die Collage reiht sich aber auch bestens in einen über die Jahre gepflegten, internationalen Stil ein, den ich anhand einiger weniger Abbildungen kurz skizzieren möchte, um an diesem Beispiel meine Vermutung zu illustrieren, dass es weniger eine italienische oder gar rationalistische Sprache der Fotocollage gibt denn einige internationale ästhetische Spielregeln der Propagandacollage.

Zwei der folgenden Beispiele (Abb. 4–7) stammen aus Amerika, im Gegensatz zu den vorhergehenden Beispielen also aus einem demokratischen Land: Die anonyme Collage 523-To-8 – Roosevelt steht kurz vor der erneuten Wahl – und das immense fotocollagierte Wandbild aus der Ausstellung *Tribute to President Roosevelt Exhibiton*, die parallel zur Kampagne für Roosevelts fünfte Wiederwahl lief und unter der Gesamtleitung des Fotografen Paul Strand stand.

Alle diese Beispiele zeigen die Kombination des übermenschlich großen Porträts des Führers mit der Volksmasse. Während in der Collage von Marcello Nizzoli für die Sala G der *Mostra della Rivoluzione Fascista* einzig Mussolinis Kopf frontal über die Masse blickt, steht Lenin in seiner ganzen Größe weniger in als auf „seinem“ Volk. Roosevelt schließlich erhebt sich in der anonymen, früheren Collage gleich mehrfach aus dem Volk; im Gegensatz zu Lenin und Mussolini ist Roosevelt in Bewegung, er zeigt Gefühle, lacht und spricht. Die Roosevelt-Collage von 1944, deren abgebildeter Ausschnitt sich auf die 1930er Jahre und den Weltkrieg bezieht, gleicht wieder stärker der Mon-



4 | Sala G der „Mostra della Rivoluzione Fascista“, 1932



5 a | „Gebt mir vier Jahre Zeit!“, 1937, Haupthalle von Egon Eiermann, Porträt Hitlers von Heinrich Hoffmann



5 b | Hitler an der Reichstagswahlversammlung vom 18. Juli 1930, Fotocollage Heinrich Hoffmann (?), ursprünglich abgebildet in „Der Illustrierte Beobachter“



6 | Sergej Senkin: „Under the Banner of Lenin – To the Second Five Year Plan“, Plakat, 1931



7 a | „Tribute to President Roosevelt Exhibition“, 1944, Ausschnitt

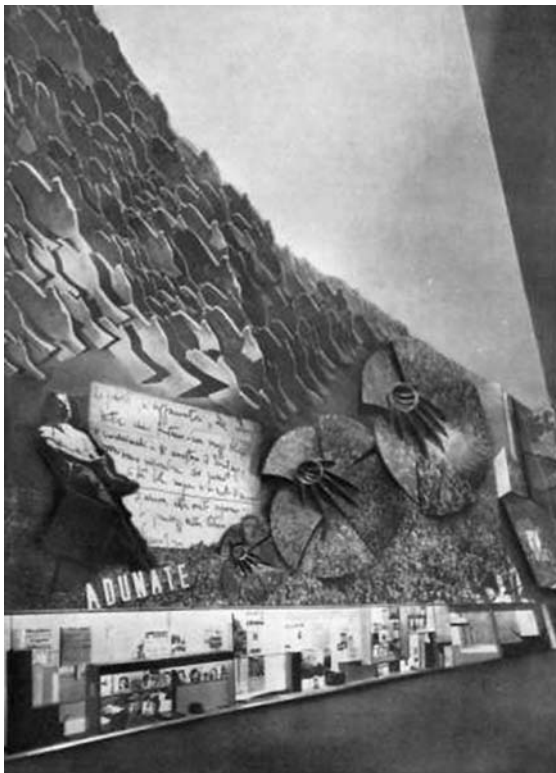


7 b | „523-To-8“, anonyme Collage, 1937

tage mit Mussolini aus der „Mostra della Rivoluzione Fascista“, wenn auch der eklatanteste Unterschied darin besteht, dass der italienische Duce den Betrachter starr fixiert, während Roosevelt vgleichsweise leger mit offenem Mund abgebildet ist, da er gerade dabei ist, zum Ausstellungsbesucher zu sprechen: „Innocent peoples, innocent nations, are being cruelly sacrificed to a greed of power... The moral consciousness of the world must recognize the importance of putting an end to acts of international aggression.“ Dieses Zitat, direkt über des Präsidenten Kopf abgebildet, das aus einer Rede Roosevelts vom 5. Oktober 1937 stammt, stellt die Collage in Opposition zu Mussolinis Achsenmacht – zwar werden gleiche grafische Prinzipien angewendet, doch unter Umständen können diese für die Vermittlung einer gegensätzlichen Haltung stehen. Dies ist besonders im Fall des überragenden Porträts bemerkenswert, da heute gemeinhin in der westlichen Welt das Bild des „Führers“, das heißt des Individuums, das sich aus der Masse und über sie erhebt, vom Betrachter mit unrechtmäßiger Machtaneignung und Regime verbunden wird.²⁰

Der zweite Topos, der sich in politisch motivierten Fotocollagen der dreißiger Jahre finden lässt, ist die Steigerung der Wirkung durch Wiederholung, womöglich in der dynamischen Diagonalen: Was auf dem Buchumschlag das Wort „DUCE“ ist, ist in der „Mostra della Rivoluzione Fascista“ in der Sala O von Giuseppe Terragni die Wand mit den gestreckten Händen (Abb. 8): Die Volksmasse rechts unten wird in der oberen linken Bildhälfte kondensiert auf die gestreckte Hand, erhoben zum römischen Gruß der zum Appell Zusammengerufenen.

Nach demselben Prinzip funktionieren die folgenden beiden Beispiele: Das zwei Jahre früher entstandene Propagandaplat (1930) von Gustav Klutsis zum 13. Jahrestag der Oktoberrevolution zeigt dutzende, diagonal nach oben ausgestreckte Hände, die die Masse der Wählenden symbolisieren, vereint in der einen, überdimensionierten Hand. Wie bereits auf dem Buchumschlag zur *Mostra della Rivoluzione Fascista* wird auch hier die aus vielen kleinen Teilen zusammengesetzte Masse dem alles dominierenden Einzelnen gegenübergestellt, der führt und schützt. Das heute vielleicht berühmteste Beispiel, das dasselbe Prinzip befolgt, ist das ein Jahr nach der Faschismus-Ausstellung in Rom und vier Jahre nach Klutsis entstandene Plakat von John Heartfield, das die dutzendfach gestreckte Faust gegen den Nationalsozialismus zeigt. Beide Beispiele sind in ihrer motivischen und grafischen Sprache den italienischen Beispielen verwandt, wiederum (siehe Beispiel mit „Führerfigur“) jedoch mit völlig anderer, ja z. T. gegensätzlicher Absicht geschaffen und aus unterschiedlichem politischen Umfeld stammend (Abb. 9, 10).



8 | „Mostra della Rivoluzione Fascista“, Sala O von Giuseppe Terragni, 1932

Paragone der Macht: Die *sventramenti*-Publikation von 1938

Der Versuch der „rationalistischen“ Architekten, einen Teil vom Kuchen für sich abzuschneiden, war nicht nur eine Prestigesache, sondern es standen ganz konkret große Projekte an: Zum einen versuchte Mussolini, durch Bauprojekte die schwache Wirtschaft anzukurbeln, indem er, propagandistisch wirksam, die vor Rom liegenden pontinischen Sümpfe trockenlegen ließ und fünf neue Städte aus dem Boden stampfte.²¹ Von der Wirksamkeit und Anzahl her bedeutsam waren außerdem die unzähligen neu zu erstellenden Häuser für die faschistische Jugend, die Gewerkschaften oder die Studenten, v. a. aber auch die Stadien und die prestigeträchtigen Case del Fascio. Zum anderen ließ Mussolini Rom in einer Art verändern, die an Napoleon III. und seinen Baumeister Haussmann erinnert. Mussolini ließ Monumente wie das Kapitol oder das Augusteum freilegen und neue Achsen legen, zum Beispiel vom Denkmal des Vittorio Emanuele zum Kolosseum oder vom Tiber zu Sankt Peter. Allein die Schneise, die für die auf Sankt Peter zuführende Via della Conciliazione geschlagen werden musste, bedeutete die Vertreibung von 5000 Menschen (Abb. 11–13).

Das Titelblatt der Dokumentation des Propagandabüros des *governatore* von Rom, die diese *sventramenti* genannten Schleiungen festhält (Abb. 15), zeigt einen chronologischen Ablauf, den wir wie Text von links oben nach rechts unten le-



9 | Gustav Klutis: „Let Us Fulfill the Plan of the Great Projects“, 1930



10 | John Heartfield: „Alle Fäuste zu einer geballt“, 1934

sen sollen: Mit korinthischen Säulen im Rücken sehen wir in der oberen Hälfte den Protagonisten, Mussolini, der mit einer Spitzhacke auf baufällige



11 | Via della Conciliazione



12 | Via della Conciliazione



13 | Via della Conciliazione



14 | Via della Conciliazione, Postkarte, 2003



15 | Titelblatt der Dokumentation des Propagandabüros des Gouverneurs von Rom

und dicht ineinander geschachtelte Bauten, auf antike Spolien und gepflasterte Straßen schlägt. Es wird deutlich, dass er „nur“ die anonymen, unhygienischen und nicht funktionellen Stadtteile beseitigen will. Die antike Vergangenheit hingegen stützt ihm den Rücken und ist Basis für sein Regime: Entsprechend tritt Mussolini hier nicht nur als Vertreter des Staates und somit Auftraggeber der Aktion auf, sondern er ist vor allem der aktive *Duce*, der Führer, der auf der Tradition aufbauend „das Neue“ schafft, was in der unteren Hälfte des Titelblattes zu sehen ist: „Getragen vom Volk“ (er steht „im Volk“) legt er den Grundstein für eine Reihe von neuen Bauten aus den letzten Jahren. Doch: Mussolini legt nicht nur den Grundstein zum Bau neuer Häuser, Straßenzüge, Quartiere oder Städte, sondern er ist auch der Kreator eines Staates und einer Ära – des Faschismus. Der Schlusspunkt oder das Ausrufezeichen der ganzen Seite ist der mit Mussolini unterschriebene Obelisk rechts unten, der weniger den Kontrapunkt denn eine Klammer mit den antiken Säulen links oben bildet: Tatsächlich ist es der Obelisk, der noch heute auf dem Foro Italico in Rom steht, dem früheren Foro Mussolini, das eines der ganz großen, frühen, prestigeträchtigen städtebaulichen Projekte des Faschismus war (Abb. 16).

Wir kennen das Bild der Grundsteinlegung mit Gemeinderäten, Regierungsvertretern oder Staatspräsidenten; wir kennen sehr wahrscheinlich aber kaum Aufnahmen, die dieselben beim Zerstören

von Altbauten zeigen. Mussolini zelebrierte hingegen den ersten Schlag mit der Spitzhake genauso wie die Grundsteinlegung und legitimierte dadurch den unpopulären Akt der Zerstörung ganzer Straßenzüge und die Umsiedlung Tausender von Menschen. Ein Vorläufer dieses Bildes der Zerstörung allerdings war im kollektiven Gedächtnis zumindest eines Großteils der italienischen Katholiken verhaftet: Es ist das Bild des Papstes, der in den Heiligen Jahren die Porta Santa öffnet.

Auf den zwei Medaillen von 1500²² (Abb. 17) sieht man den Borgia-Papst Alessandro VI., wie er die zugemauerte Heilige Tür im Vatikan mit der Spitzhacke aufschlägt bzw. den Grundstein legt zur neuerlichen Schließung am Ende des Jahres. Auch im Anno Santo 1925 wird dieses Bild wieder aktuell: Die *Poste Italiane* drucken zum Jubiläumsjahr sechs Briefmarken, wovon zwei den Papst beim Öffnen resp. beim Schließen der Heiligen Tür zeigen (Abb. 18).

Nachdem Mussolini im Februar 1929 die Lateranverträge unterschrieben und damit den

Katholizismus als Staatsreligion anerkannt hatte, kommt es bereits 1931 zu einer Krise, als Mussolini versucht, gegen die aufgrund der Verträge erstarkte Katholische Aktion und deren Jugendverbände einzuschreiten, in deren Konkurrenz die faschistischen Jugendverbände Balilla standen. Formell hatte die katholische Kirche durch die Lateranverträge zwar in Bezug auf Lehre und Verkündigung Autonomie erhalten, tatsächlich aber sah Mussolini in der Kirche und ihrem Papst durchaus einen potenten Konkurrenten. Durch den Vergleich, den das Propagandabüro des römischen *governatore* auf diesem Titelblatt inszeniert, eignet sich der *Duce* das bekannte Bild des Papstes an und stellt die Gewaltentrennung – trotz Lateranverträgen – in Frage.

Die Schrift schließlich auf dem Titelblatt, die nicht unwesentlich zu einem „Lesen“ der ganzen Assemblage verleitet, ist weniger eine Erklärung zu den einzelnen Bildern denn zur ganzen Aktion der Schleifungen: „Alles, was an Großem, Schönerm, Ehrwürdigem geblieben ist, bewahren wir nicht nur, sondern wir vergrößern es ...“ „... wir zerstören alle infizierten Hütten, wir machen die nötigen Bereinigungen zu jedem Preis. Geben wir dem Volk Sonne, Licht und Luft“.²³



16 | Obelisk auf dem Foro Italico, Detail



17 | Zwei Münzen zum Giubileo 1500, Kopien aus dem 19. Jahrhundert nach den Originalen



18 | Zwei Briefmarken der Poste Italiane zum Heiligen Jahr 1925

Den erwähnten Fotocollagen sind nicht der Stil oder die Qualität gemeinsam, sondern die Funktion, die über eine simple Darstellung weit hinausging und die Rolle eines eigentlichen Propagandamanifests übernahm. Die implizite Aussage, das Lesen zwischen den Zeilen oder von Gegenüberstellungen und Größenverhältnissen, das Verfolgen des Ablaufs innerhalb einer Collage, das Verstehen

der grafischen Umsetzung der politischen Propaganda sind die entscheidenden Momente einer solchen Fotoplastik unter dem faschistischen Regime.

Verfasserin:
Nanni Baltzer
Istituto Svizzero di Roma

Anmerkungen:

- 1 „Noi dobbiamo creare un nuovo patrimonio da porre accanto a quello antico, dobbiamo crearci un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista.“ Benito Mussolini, hier zit. n. *Quadrante*, Nr. 1, Mai 1933, p. 21.
- 2 Am 10. 6. 1934.
- 3 „Comunicato ‚Stefani‘ del 10-6-XII. Roma 10 – Il Capo del Governo ha ricevuto i cinque architetti progettisti della nuova stazione di Firenze: Giovanni Michelucci, Piero Berardi, Italo Gamberini, Nello Baroni e Leonardo Lusanna, i quali gli hanno riferito sull'andamento dei lavori, che danno occupazione a 700 operai, e che saranno condotti rapidamente a conclusione in modo che la nuova stazione sarà inaugurata il 28 ottobre 1935 Anno XIII. Il Capo del Governo ha ricevuto anche i progettisti degli edifici di Sabaudia, Luigi Piccinato, Eugenio Montuori, Gino Cancellotti e Alfredo Scalzelli. Agli uni e agli altri il Capo del Governo ha espresso il Suo compiacimento e il Suo plauso, che ha voluto estendere a tutti i giovani che cercano nell'architettura e negli altri campi di realizzare un'arte rispondente alla sensibilità e alla necessità del nostro secolo fascista.“ In: Giuseppe Pagano: *Architettura e città durante il fascismo*, hrsg. v. Cesare De Seta, Rom/Bari, 1990, p. 11, Fn. 1. (Diese und die folgenden Übersetzungen von NB.)
- 4 Rolf Sachsse erklärt außerdem den bevorzugten Gebrauch von Fotografie in Ausstellungen in der nationalsozialistischen Zeit damit, dass die Fotografie nicht nur dokumentiere, sondern auch „Stimmungsträger“ sei – eine Eigenschaft des Mediums, die Mussolini bewusst einsetzte. In: Rolf Sachsse: *Fotografie als NS-Staatsdesign. Ein Medium und sein Missbrauch durch Macht*, in: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, i. Z. mit Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas, Köln, 1997, p. 120.
- 5 Der Satz findet sich ursprünglich im *Endecalogo* von Leo Longanesi von 1926 und wurde in den folgenden Jahren zum am meisten verbreiteten Satz aller Merksprüche (Dekaloge) des Faschismus.
- 6 „Abbiamo visto e udito il Capo (...) richiamare all'ordine gli artisti, e invitarli a collaborare alla grandezza dell'epoca (...) Mussolini appariva come l'ordinatore e l'indicatore d'uno stile. „Ursprünglich erschien der *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)* von Pier Maria Bardi im März 1931 in der Reihe *Polemiche* der Zeitschrift *Critica Fascista*, hrsg. v. Giuseppe Bottai und Gherardo Casini; hier zit. n. Michele Cennamo (Hrsg.): *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna. Il M.I.A.R.*, Neapel, 1976, p. 152.
- 7 Ebd., p. 159: „Quello che risponderà Mussolini andrà bene. Perché Mussolini ha sempre ragione.“
- 8 „Non una espressione di sorpresa traspare dal suo maschio volto, ma vi si può leggere la più cordiale ed intima adesione alla nostra maniera di vedere e di sentire. Davanti a certi lavori più significativi si allontana un pò, osserva, (...) e commenta in modo inequivocabile: ‚Bello, molto bello! Mi piace!‘“, A. a. O., Anm. 3, p. 6.
- 9 „Uomo dotato di fantasia prepotente e di volontà netta e concreta, egli ‚vedeva‘ con gli occhi dell'architetto e con quelli dell'ordinatore dell'Italia nuova. Sembrava a un dato momento di essere suoi discepoli e di ascoltare dalla sua bocca il tanto sospirato verdetto di lode.“, a. a. O., Anm. 3, p. 6.
- 10 „(...) spietato collage in cui si accomunarono le brutture più o meno riconosciute del provincialismo umbertino con la paludata edilizia eclettico-classicista prodotta da Piacentini e soci.“ In: Cesare De Seta: *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Rom/Bari, 1983, p. 229. Cesare De Seta fährt fort: „In conseguenza alla pubblica e violenta condanna del sindacato nazionale fascista nei confronti degli organizzatori della mostra, Libera scioglie il Miar che era succeduto alla prima formazione con ben altre ambizioni.“
- 11 „Il super-garage di Roma con le sue meschine appiccicature classicheggianti, l'onta di Parigi' del '25, la profanazione della pietra del Carso nella nuova stazione di Milano, la trionfa rettorica di certi edifici pubblici di Catania, di Roma e di Milano, la laude glorificazione dei nostri morti in Rumenia, l'inutile ampollosità di certi sanatori, la nauseante scimmiettura classica di un cosiddetto grattacielo romano ormai tristemente famoso: tutto egli ha potuto contemplare nello storico capolavoro di Bardi.“ In:

- Giuseppe Pagano: *Mussolini e l'architettura*, in: *Rassegna mensile illustrata*, Brescia, April 1931, hier zit. n. Giovanni Volpe: *Architettura e fascismo*, hrsg. v. Carlo Fabrizio Carli, Rom, 1980, p. 73.
- 12 „ (...) Piacentini, le cui architetture sono inserite nel Tavolo degli orrori, un collage di paccottiglie, luoghi comuni e opere di cattivo gusto preparato appositamente per l'esposizione del 1931.“ In: Giorgio Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922–1944*, Turin, 1989, p. 109–110.
- 13 „Ma davanti alla ‚tavola degli orrori‘ egli si fa pensoso: che cosa è passato nel cervello del condottiere quando ha visto i documenti recenti dell'architettura aulica?“ In: A. a. O., Anm. 11, p. 73–74.
- 14 „Ora l'architettura moderna è arte di Stato.“ In: A. a. O., Anm. 11, p. 77.
- 15 In der Kommission für den *piano regolatore* für die E '42 sitzen: Piacentini, Pagano, Piccinato, Vietti, Rossi, ausgewählt von Cipriano Effisio Oppi. Die E '42 soll ein großer Kompromiss der Stile werden; anfänglich ist Pagano sehr enthusiastisch, bis er gegen Ende 1938 polemisch gegen Piacentini schreibt und diesen vorwirft, nur an einem „Klassizismus der Formen“ interessiert zu sein. Obwohl viele moderne Architekten gewinnen oder direkte Aufträge erhalten, werden die Projekte nach und nach zu Gunsten einer „classicità“ verändert.
- 16 Ein Hinweis, wie die Aufforderung, sich auf die römisch-antike Tradition zu beziehen, zum Teil gar wörtlich genommen wurde, ist folgendes Zitat: „Il Palazzo dei ricevimenti e congressi di Libera (...) ‚potrebbe contenere esattamente il Pantheon di Roma.‘“ In: *Esposizione Universale di Roma MCMXLII – Anno XX E.F.*, hrsg. v. Commissariato generale, Rom 1939, p. 52; hier zit. n. Giorgio Ciucci: *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922–1944*, Turin, 1989, p. 189.
- 17 Interessant ist, dass die Ausstellung die Jahre bis 1922 dokumentiert und nicht die zehn Jahre unter faschistischem Regime von 1922–1932.
- 18 Hrsg. v. Dino Alfieri und Luigi Freddi; von wem die Gestaltung des Umschlags ist, wird nicht vermerkt. Im Ausstellungskatalog *Arte Italiana. Presenze 1900–1945*, hrsg. v. Pontus Hulten, Germano Celant, Mailand, 1989, p. 688, heißt es, der Einband sei von Ernesto Prampolini. Diese Angabe scheint mir aber nicht richtig und ich fand sie auch nirgends bestätigt.
- 19 Skulptur von Domenico Rambelli, auch in der Ausstellung präsentiert. Für das vor wenigen Jahren erschienene Buch *Mussolini ha sempre ragione. I decaloghi del fascismo* von Carlo Galeotti (Mailand, 2000) wird exakt der Umschlag des Kataloges der *Mostra della Rivoluzione Fascista* übernommen; die kantige Härte des steinernen Kopfes symbolisiert sowohl für die Quelle als auch die Rezeptionspublikation den eisernen Willen und die zielgerichtete Führungskraft des Duce.
- 20 Es geht hier nicht um das isolierte Porträt eines Redners zum Beispiel auf einem Wahlplakat oder in einer Zeitung, sondern um die Kombination von Volksmenge und Porträt eines Machthabers und deren oben beschriebenes Größenverhältnis zueinander.
- 21 Fünf Stadtneugründungen im trockengelegten Agro Pontino (pontinische Sümpfe), organisiert und finanziert vom Opera Nazionale Combattenti: Sabaudia, Pontinia, Aprilia; Littoria (heute Latina), Pomezia.
- 22 Abgebildet sind Kopien aus dem 19. Jahrhundert, die nach den Originalen aus dem 15. Jahrhundert hergestellt wurden. Vgl. *I Borgia*, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Carla Alfano, Felipe V. Garin Lombart, Mailand: Electa 2002, p. 176/177.
- 23 „... Tutto quello che di grande, di bello, di venerabile è rimasto, noi lo conserviamo non solo, ma lo aumentiamo“/„... Demoliamo tutte le casupole infette, facciamo i diradamenti necessari a tutti i fini“/„Diamo del sole, della luce e dell'aria al popolo“. Schrift auf dem Titelblatt der *Documentazione fotografica delle più importanti opere di trasformazione edilizia e di sistemazione archeologica volute dal Duce per il maggiore splendore di Roma (realizzate a cura del Governatore, Rom: Governatore di Roma, Ufficio Propaganda 1938*.
- 24 1929 erstmals in Zürich und Leipzig im Orell Füssli Verlag erschienen.
- 25 Giuseppe Pagano, der sich, nach Cesare De Seta, nie als professionellen Fotografen sah, schreibt: „(La fotografia mi) procurerà il pane quotidiano, come illustratore, quando Interlandi e Pensabene, Ogetti e Della Porta avranno partita vinta.“ In: *Giuseppe Pagano fotografo*, hrsg. v. Cesare De Seta, Mailand, 1979, p. 5. Bis heute ist Pagano einer der wenigen bekannten italienischen Architekten-Fotografen der Zeit.
- 26 „(...) komprimierte Durchdringung von visuellem und Wortwitz (...)“ In: László Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film, Neue Bauhausbücher*, Florian Kupferberg, Main/Berlin, 1978, 2. Aufl., p. 34.
- 27 Ebd.
- 28 Vor allem aber erscheint auf den fotografischen Aufnahmen die Ausstellung selbst als riesige Collage: Die Rasterpanels und die schrägen, fallenden Wände mit spitzen Winkeln, die an das expressionistische „Kabinett des Dr. Caligari“ erinnern, überlagern sich in die Tiefe, und mit dem chronologischen Ablauf von Saal 1 zu 10 kommt die 4. Dimension dazu.

Abbildungsnachweise:

- 1 Giorgio Ciucci: *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922–1944*, Turin, 1989, ill. 48.
- 2 Laszlo Moholy-Nagy: *Malerei-Fotografie-Film*, in: *Neue Bauhausbücher*, Florian Kupferberg, Main/Berlin, 1978, 2. Aufl., p. 105.
- 3, 16, 19 Foto NB.
- 4 Dino Alfieri, Luigi Freddi (Hrsg.): *Mostra della Rivoluzione Fascista*, Ausstellungskatalog, Rom, 1933, p. 127.
- 5 a Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas (Hrsg.): *German Photography 1870–1970. Power of a Medium*, Köln, 1997, p. 85.
- 5 b Ebd., p. 71.
- 6 Matthew Teitelbaum (Hrsg.): *Montage And Modern Life 1919–1942*, Cambridge/London/ Boston, 1992, p. 90.
- 7 a Ebd., p. 186.
- 7 b Ebd., p. 175.
- 8 A. a. O., Abb. 5, p. 189.
- 9 Margarita Tupitsyn: *From the Politics of Montage to the Montage of Politics. Soviet Practice 1919 through 1937*, in: A. a. O., Abb. 7, p. 102.
- 10 *AIZ*, vol. 13, no. 40, 4. Oktober 1934, p. 633. In: Christopher Phillips: *Introduction*, in: A. a. O., Abb. 7, p. 30.
- 11, 12, 13, 15
Documentazione fotografica delle più importanti opere di trasformazione edilizia e di sistemazione archeologica volute dal Duce per il maggiore splendore di Roma (realizzate a cura del Governatore), Rom: Governatore di Roma, Ufficio Propaganda 1938.
- 14 Postkarte, 2003.
- 17 Carla Alfano, Felipe V. Garin Llombart (Hrsg.): *I Borgia*, Ausstellungskatalog, Mailand, 2002, p. 177.
- 18 Luigi Marra: *Anni Santi 1300–2000*, 2000, o. p.
- 20 Foto: Thomas Gasser.