

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Der Totenkult in der totalitären Architektur der 1930er Jahre.
Deutschland und Italien im Vergleich“

verfasst von / submitted by

Enzo Meisel, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Meinen Geschwistern, Fabio und Lauretta

Danksagung

Mein *Erasmus*-Semester an der *Università degli Studi di Siena* im Sommersemester 2011 stellte in vielfacher Hinsicht eine große Bereicherung für mein Leben dar. Neben den Freundschaften, die ich geknüpft habe und bis heute pflege, konnte ich auch meinen fachlichen Horizont erweitern. Die Vorlesung mit dem Titel „*Architettura e dittatura*“, die von Prof. Luca Quattrocchi gehalten wurde, hatte einen enormen Einfluss auf meinen weiteren Studienverlauf. Meine universitäre und persönliche Auseinandersetzung mit dem Themenbereich der totalitären Kunst nahm mit dieser hoch interessanten Lehrveranstaltung seinen Anfang. Als ich mich auf die Suche nach einem passenden Thema für meine Masterarbeit machte, war mir Prof. Quattrocchi mittels regen E-mail-Verkehrs von großer Hilfe. Mein Dank gilt deshalb zu allererst ihm.

Für meine methodische Ausbildung innerhalb des Kunstgeschichte-Studiums an der Universität Wien möchte ich hingegen meiner Betreuerin Ao. Prof. Dr. Martina Pippal danken. Sowohl in ihren Seminaren als auch in den Einheiten ihres Privatissimums habe ich das methodische Grundgerüst bzw. die Kernkompetenzen des Faches erlernt und entsprechend verinnerlicht. Diese verhältnismäßig späte Beschäftigung mit einschlägigen Fragestellungen hat, meinem Empfinden nach, meine kunsthistorische Ausbildung erst richtig abgeschlossen.

Des Weiteren möchte ich Dr. Renate Resch für ihre fortwährende und unermüdliche Unterstützung danken. Der intensive Austausch mit ihr hat mich nicht nur geistig weitergebildet, sondern auch menschlich geformt. Mein Lebensabschnitt an der Universität wäre ohne sie sicherlich weniger erfolgreich und erkenntnisreich verlaufen.

Abschließend seien sowohl meine engsten Freunde als auch meine gesamte Familie erwähnt. Ohne ihren moralischen Beistand wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Im Speziellen möchte ich aber meinem kürzlich verstorbenen Großvater Dkfm. Dr. Ernst Meisel danken. Sein unerschöpfliches Interesse und seine große Lebensfreude werden immer eine Inspiration sein.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Begrifflichkeiten	3
2.1. Totalitäre Architektur	3
2.1.1. Igor Golomstock	4
2.1.2. Paolo Nicoloso	6
2.2. Totenkult	8
2.2.1. Gefallenenkult nach dem 1. Weltkrieg	9
2.2.2. „Märtyrer“kult – Parteigenossen.....	10
3. Totalitäre Ideologien als weltliche Religionen.....	13
3.1. Il culto del Littorio	14
3.2. Die Religion des Hakenkreuzes	16
4. Gefallenendenkmäler in Italien und Deutschland	17
4.1. Der Monumentalisierungsplan „sacrari ai caduti“	18
4.2. Monte Grappa.....	21
4.2.1. Vorgeschichte und Planung des sacrario del Monte Grappa.....	22
4.2.2. Beschreibung des sacrario del Monte Grappa.....	24
4.2.3. Der sacrario del Monte Grappa als Totenkultstätte.....	26
4.3. Sacrario militare di Redipuglia.....	28
4.3.1. Der Friedhof am Colle Sant´Elia	28
4.3.2. Planung des sacrario di Redipuglia	29
4.3.3. Beschreibung des Sacrario di Redipuglia	30
4.3.4. Sacrario dei Centomila: Architektur zur Faschistisierung der Gefallenen.....	32
4.4. Der Deutsche Volksbund und seine „Totenburgen“	37
4.5. Wilhelm Kreis und die NS-Planungen	40
4.5.1. Die Entwürfe der NS-Kriegerehrenmäler.....	42
4.6. Formale Überlegungen zum totalitären Bautypus des Gefallenendenkmals.....	46

5. Bauten des Totenkults als sakrale Orte.....	49
5.1. Das „sacrario dei martiri“ in der Mostra della Rivoluzione Fascista 1932	50
5.1.1. Aufbau und Konzept der Ausstellung.....	53
5.1.2. Das „sancta sanctorum“ der faschistischen Religion.....	54
5.2. Die „Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz.....	56
5.2.1. Die Architektur des Königsplatzes und des „Forum der NSDAP“	57
5.2.2. Der Münchner Königsplatz und der Novemberritus	60
6. Der Totenkult in Partei- und Repräsentationsbauten	63
6.1. Projekte für die Reichshauptstadt „Germania“	65
6.1.1. Der Triumphbogen	67
6.1.2 Die Soldatenhalle	68
6.2. Projekte für „La Terza Roma“	71
6.2.1. Il Palazzo del Littorio	73
6.2.2. Il Foro Mussolini	76
7. Zusammenfassung	78
8. Schlusswort	80
9. Bibliographie.....	82
10. Abbildungen.....	89
11. Abbildungsverzeichnis	116
12. Abstract (Deutsch).....	121
13. Abstract (Italiano)	122

1. Einleitung

Die Beschäftigung mit totalitärer Architektur stellt sich gleich zu Beginn als äußerst problematisch heraus. Es handelt sich nämlich um einen ganz konkreten entwicklungsgeschichtlichen Moment in der Architektur, der in der westlichen Welt nach dem 2. Weltkrieg für „rückschrittlich“ und „anachronistisch“ erklärt und daher in Folge aus dem Kanon der Architekturgeschichte meist ausgeklammert wurde. Wie bereits 1918 und 1933, sollte sich auch die politische Zäsur von 1945 auf die Architektur auswirken. Die Vorstellung, dass sich gesellschaftspolitische Bedingungen und Veränderungen anhand von Werken der Kunst und Architektur widerspiegeln, war allgemein gültig und wurde sowohl von den totalitären Regimen als auch den darauffolgenden europäischen Demokratien geteilt. Ähnlich wie Hitler der „entarteten Kunst“ und der modernen Architektur nach seiner Machtergreifung den Kampf ansagt hatte, sollte nach 1945 die als „antifaschistisch“ verstandene Kunstauffassung der Abstraktion sowie des architektonischen Rationalismus triumphieren. Dabei wurden die Gegenständlichkeit in der Malerei und die klassizistischen Architekturformen als vorbelastete „Stilismen“ eingestuft, die im medialen Streit um namhafte öffentliche Aufträge von den Gegnern als „faschistisch“ bezeichnet und somit degradiert wurden. Diese strenge, formale Zuordnung und ihre allgemeine räumliche und zeitliche Loslösung von der restlichen Entwicklungsgeschichte erschwerten eine ernste Auseinandersetzung mit dem Themenbereich der totalitären Architektur.¹

Seit ein paar Jahrzehnten verfügt eine immer größer werdende Anzahl an wissenschaftlichen Arbeiten hingegen über einen weitaus kritischeren und stark interdisziplinär ausgelegten Zugang. Dabei versteht man totalitäre Architektur nicht mehr ausschließlich als einen rein formalen Begriff², sondern als in totalitären Staaten auftretende Architekturen, die sich in ihrem Selbstverständnis ähneln, dieselben Ideale bzw. Werte verkörpern, idente Funktionen übernehmen und gleiche Ziele verfolgen. Wichtige Beiträge von Kunsthistoriker_innen und Architekturhistoriker_innen, die im Verlauf dieser Arbeit näher vorgestellt werden sollen, stellen den Aspekt des gegenseitigen Austausches zwischen den Regimen des italienischen Faschismus, des Nationalsozialismus und des

¹ Vgl. Frank 1985, S.7-8.

² Würde man bei dieser kunsthistorischen Untersuchung einen rein formalistischen Standpunkt vertreten und totalitäre Architektur ausschließlich als das Produkt eines eigenen architektonischen Stils verstehen, würde man sehr rasch an unausweichliche Grenzen stoßen. Die weitverbreitete Auffassung totalitäre Architektur definiere sich durch ihre stark an die klassische Antike orientierten Formen und stünde infolgedessen im kompletten Kontrast zu den neuen Prinzipien der modernen Architektur, ist nur teilweise richtig. Der oftmals vermittelte falsche Eindruck von Architekturgeschichte als einer logischen Abfolge von Bauten und Baustilen, die stets eine lineare Entwicklung veranschaulichen, missachtet das reale Nebeneinander von unterschiedlichen Tendenzen und Strömungen. Tatsächlich war bis zum Ende des 2. Weltkriegs in vielen Ländern der Neoklassizismus der offizielle Stil für öffentliche Bauten. Allgemein ist in der Architektur der 1930er Jahre eine Rückkehr zu klassischen Vorbildern feststellbar. Formal gesehen kann man daher nicht immer eindeutig zwischen der Architektur totalitärer und demokratischer Staaten unterscheiden. Diese Tatsache zeugt von der Notwendigkeit den Begriff der totalitären Architektur anders zu definieren.

Stalinismus in den Vordergrund. Das große Interesse an den Entwicklungen im Bereich der Architektur im politisch verwandten Land äußerte sich beispielsweise in Italien durch die Publikation von Albert Speers Planungen für den Ausbau Berlins in italienischen Fachzeitschriften (**Abb. 1**) oder in Deutschland durch das offensichtliche Kopieren von italienischen Gestaltungskonzepten, wie beispielsweise im Falle von Benno von Arents „Haus der Deutschen Arbeit“ (**Abb. 2**), der sich eindeutig auf die Fassade von Adalberto Libera bei der sogenannten „Mostra della Rivoluzione Fascista“ in Rom (**Abb. 37**) bezieht. Dieses reziproke Interesse entwickelte sich zu einem schonungslosen Konkurrenzkampf, der vor allem darauf abzielte durch immer größere und monumentalere Bauten die eigene Herrschaft als wahre und legitime Erbin des römischen Reichs darzustellen.³

Die hier vorliegende Arbeit mit dem Titel „Der Totenkult in der totalitären Architektur der 1930er Jahren. Deutschland und Italien im Vergleich“ sieht sich ebenfalls als ein Beitrag zur Untersuchung der Architektur des europäischen Totalitarismus hinsichtlich seiner vorrangig inhaltlichen Gemeinsamkeiten. Die Zentralität des Totenkults für die Ideologie des Faschismus in Italien und die des Nationalsozialismus in Deutschland wird sich anhand von ausgeführten oder auch lediglich geplanten Bauprojekten zeigen. Da die deutschsprachige und italienische Fachliteratur meist ausschließlich ein einziges Regime und seine Bauten behandelt, soll in dieser Arbeit der Versuch unternommen werden, jede Überlegung zum Thema des Totenkults, sei es auf ideologischer und theoretischer Basis, oder in Bezug auf die Architektur auf funktionaler und formaler Basis, im Sinne der Vergleichbarkeit dieser beiden Kulturräume zu präsentieren und vor allem zu thematisieren.

Dass die Vergleichbarkeit in anderen wesentlichen Aspekten nicht gegeben ist, soll vorab mit den Worten von Hans-Ulrich Thamer ausdrücklich betont werden: „*Die faschistischen Bewegungen und Regime, die sich nur in Italien und Deutschland etablieren konnten, besitzen signifikante Ähnlichkeiten in Teilen ihrer Ideologie, ihrer Propaganda, ihrem politischen Stil, in ihrer Organisationsstruktur sowie in ihrer Gewaltpraxis und werden darum unter dem Gattungsbegriff Faschismus subsumiert. Doch verfügen sie in ihrer Entwicklungsgeschichte wie in ihrer nationalen Ausprägung über deutliche Unterschiede bzw. Veränderungspotentiale, die keine verallgemeinerbaren Aussagen, auch nicht über die jeweilige Funktion ihrer Gewaltpraxis erlauben.*“⁴ In diesem Sinne sollen vordergründig parallel ablaufende Prozesse in der Kunst und Architektur dieser beiden totalitären Staaten aufgezeigt werden und keine allgemeine

³ Vgl. Nicoloso 2008, S.XXVII.

⁴ Thamer 2007, S.28.

gesellschaftspolitische Gleichsetzung des Faschismus und des Nationalsozialismus vermittelt werden.

2. Begrifflichkeiten

Bevor das Thema des Totenkults anhand von ausgewählten deutschen und italienischen Beispielen erörtert werden kann, müssen zunächst einige wesentliche Begriffe herausgegriffen und näher erklärt werden. Es ist von großer Bedeutung jene Grundvoraussetzungen, die für die Beschäftigung mit Bauten des Totalitarismus notwendig sind, zu besprechen, da diese erst eine tiefere Auseinandersetzung mit der Materie ermöglichen. Dabei wird es nicht darum gehen, möglichst umfassende Definitionen aufzustellen, sondern stattdessen einzelne Aspekte, die das Verständnis der in dieser Arbeit behandelten Inhalte erleichtern, zu thematisieren. Dadurch soll der historische und vor allem sozio-politische Kontext der Zeitspanne, die vom Beginn der 1930er Jahre bis kurz vor das Ende des 2. Weltkriegs reicht, vermittelt werden. Die zwei Schlagwörter des Titels dieser Masterarbeit, Totenkult und totalitäre Architektur, werden hierfür stärker unter die Lupe genommen und im Sinne einer Darstellung von theoretischen und vor allem transnationalen Zusammenhängen analysiert.

2.1. Totalitäre Architektur

Die Verwendung des Begriffes der totalitären Architektur basiert auf der Prämisse, dass Staaten, die einem totalitären politischen System⁵ unterliegen, wie auch in den anderen bildenden Künsten eine ähnliche bis idente Architekturauffassung vertreten. Diese äußert sich in der besonderen Stellung der Architektur für die jeweilige Gesellschaft: in der Beschäftigung mit den gleichen Bautypen, die ähnlichen Bedürfnissen entspringen und nahezu idente Funktionen übernehmen, sowie in einer sich sehr stark annähernden formalen Umsetzung, die in weiterer Folge eine gemeinsame Ästhetik konstituiert.

Schon der erst genannte Punkt wird in der Fachliteratur zum jeweiligen Sprach- und Kulturraum auf sehr ähnliche Art und Weise beschrieben. Hans Reichhardt und Wolfgang Schäche gehen mit folgenden Worten auf die Bedeutung der Architektur im Nationalsozialismus ein: *„Der gesellschaftlichen Aufgabe der Architektur im „Dritten Reich“ war von Beginn an ein*

⁵ Als politischer Begriff verstanden, handelt es sich beim Totalitarismus um eine alles erfassende und alles unterwerfende, grenzenlose Herrschaft, die folglich alle öffentlichen und privaten Lebensbereiche durchzieht. Kontrolle, Unterdrückung und Ausschaltung gehören zu ihren wesentlichsten Merkmalen. Die Mobilisierung der Massen, die beispielsweise durch eine ideologisierte Sprache oder eigens entwickelte Symbole und Rituale ermöglicht wird, soll in einem totalitären Staat eine soziale Uniformierung mit gleichzeitiger Beseitigung von möglichen Alternativen erreichen. In diesem besonderen, gesellschaftspolitischen Klima stehen Kunst und Politik in einem ständigen Wechselverhältnis. Die Politik wirkt sich demnach auf die Kunst aus und die Kunst schafft gleichzeitig den Rahmen für die entsprechende Politik. Vgl. Spieker 1981, S.7-11.

herausragender Stellenwert zugewiesen. Sie genoß (sic!) als öffentlichste und damit sichtbarste aller Künste eindeutige Priorität. Ihre Allgegenwärtigkeit präformierte sie zu einem der propagandistisch wirksamsten Instrumente nationalsozialistischer Massenmanipulation.“⁶ Im nahezu identen Wortlaut bezeichnet Margit Estermann-Juchler die faschistische Architektur als „signifikantes Beispiel faschistischer Kunstideologie“ und behauptet, dass sie aufgrund ihres hohen Grades an Öffentlichkeit „im Vergleich zu den anderen Künsten in politischer Sicht dienstbar machen lässt“, sowie „als Träger von Ideologie in ihrer symbolisch-propagandistischen Funktion am gesellschaftlichen Leben teilnimmt“.⁷ An dieser ersten Gegenüberstellung lässt sich bereits erkennen, dass die Architektur des Faschismus und jene des Nationalsozialismus sich in ihrem Selbstverständnis gleichen und ähnliche Werte bzw. Inhalte verkörpern. Die anschließende Vorstellung der Überlegungen von Igor Golomstock und Paolo Nicoloso, die eine auf die Vergleichbarkeit ausgerichtete Untersuchung totalitärer Bauten mit ihren Publikationen vornehmen, soll die angeschnittenen Aspekte näher ausführen und das Thema dieser Masterarbeit auf theoretischer Ebene einleiten.

2.1.1. Igor Golomstock

Der russische Kunsthistoriker Igor Golomstock geht in seinem maßgeblichen Werk zur totalitären Kunst⁸ auch ausführlich auf die Architektur ein und bespricht einige, wesentliche Punkte. Die bereits erwähnte Bedeutung der Architektur für den Totalitarismus äußert sich laut Golomstock im beliebten Topos des Diktators als Architekten des Landes. Neben Hitler, der sich selbst als „Architekt des Dritten Reiches“ bezeichnete, setzte sich auch Josef Stalin propagandawirksam als Architekt in Szene (**Abb. 3**). Obwohl dieser im Vergleich zu Hitler bei Architekturfragen deutlich stärker im Hintergrund agierte, wurde der Ausbau Moskaus mit seiner Person in Verbindung gebracht. Ebenso Benito Mussolini, der sich gerne bei Architekturausstellungen zeigte und stets sein Interesse für die verschiedenen, teils entgegengesetzten, italienischen Strömungen bekundete. Dieser Topos ging mit der Vorstellung Hand in Hand, dass eine neue Gesellschaft bzw. der neue Mensch, der das erklärte Ziel der totalitären Ideologien war, eine entsprechende bauliche Umgebung brauche, die quasi ein Ausdruck dieser tiefen Veränderung sei. In den Bauten sollte sich somit die neue Gesellschaftsordnung widerspiegeln, die primär vom Führer konzipiert, ermöglicht und in Folge gesteuert wurde.⁹

⁶ Reichhardt/Schäche 1998, S.38

⁷ Estermann-Juchler 1982, S.10.

⁸ Igor Golomstock, *Totalitarian Art in Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, London 1990.

⁹ Vgl. Golomstock 1990, S.266-267.

Nach dieser Auffassung entsprach die Architektur totalitärer Regime einer sogenannten “*mass architecture*“, die von den auferlegten Idealen der Kollektivität durchzogen, die Masse in sich aufnahm und ihr gleichzeitig die Möglichkeit gab sich selbst darzustellen. Statt wie in der Vergangenheit, sollte die Architektur fortan nicht mehr für eine einzelne soziale Gruppe stehen, sondern die gesamte Gesellschaft in sich vereinen. Dementsprechend sollte sie möglichst große, weitläufige Räume und Plätze schaffen, in denen sich die Masse versammeln konnte. An dieser Stelle wird sogleich ersichtlich, dass in totalitären Regimen eine klare Hierarchie in der Architektur vorherrschte, die stark zwischen ideologischen und nutzungsgerichteten Bauten unterschied. Oberste Priorität hatte folglich die öffentliche Repräsentationsarchitektur, die im Vergleich zum dringend benötigten Wohnbau über ein deutlich größeres Investitionsvolumen verfügte und die klare Mehrheit aller laufenden Planungen darstellte.¹⁰

Golomstock beschreibt verschiedene Charakteristika dieser totalitären Massenarchitektur. Von großer Bedeutung ist zunächst ihre Begründung in nationalen Bautraditionen. Sie sollte sich auf die Architekturgeschichte des jeweiligen Landes beziehen und sich entschieden gegen den zunehmenden Internationalismus in der Architektur stellen. Dementsprechend bot sie im Nationalsozialismus und Stalinismus auch ein stilistisches Gegenmodell zur avantgardistischen Architektur, die in Russland als kapitalistisch, elitär und in Deutschland als kosmopolitisch kulturbolschewistisch verurteilt wurde. Italien ging formal hingegen einen eignen Weg. Die Avantgarde unterstützte den Faschismus von Beginn an und gestaltete daher aktiv bei der Schaffung eines faschistischen Gesellschaftsmodells mit.¹¹

Eine weitere in allen totalitären Staaten anzutreffende Eigenschaft der “*mass architecture*“ ist ihre ideologische Aufladung durch eine eigens entwickelte Symbolik. Gerade im Bereich der Bauten des Totenkults wird sich im unmittelbaren Vergleich zwischen Deutschland und Italien zeigen, wie unterschiedlich sich die jeweilige Symbolsprache äußerte. Des Weiteren spielt der Antikenbezug eine große Rolle innerhalb des Bereichs der totalitären Architektur. Golomstock unterstreicht die paradoxe Tatsache, dass sich die drei mächtigsten Regime des 20. Jahrhunderts gleichermaßen als direkte Erben des antiken Roms sahen. Zwar berief man sich je nach politischer Orientierung entweder auf das republikanische oder auf das imperiale Rom, dennoch war primär der Wunsch über ein Weltreich zu herrschen ausschlaggebend. Diese bewusste Anknüpfung zeigte sich formal

¹⁰ Vgl. Golomstock 1990, S.283.

¹¹ Für eine genauere Ausführung des Sonderwegs Italiens im Bereich der totalitären Architektur vgl. Kapitel 4.6.

durch die Verwendung von klassischen Architekturformen, die bis heute das Bild der Regime und ihrer Bauten prägen.¹²

Tatsächlich entstanden nach dem Urteil Golomstocks Bauten, die zwar hinsichtlich ihrer Strenge an die Antike erinnerten, jedoch aus stilistischer Perspektive, rückblickend eher wie „eklektische Barock-Hybride“ wirken.¹³ Diese eigensinnige Antikenrezeption ist sicherlich auch mit dem Anspruch verbunden eine zeitlose, monumentale und vor allem für die Ewigkeit bestimmte Architektur zu schaffen. In den jahrtausendealten Bauten Roms sah man hierfür das zu übertreffende Ideal. Albert Speer erarbeite diesbezüglich sogar eine Studie mit dem Titel „Ruinenwerttheorie“, in der er Regeln aufstellt damit die Bauten des „Dritten Reichs“ dank der Verwendung von konkreten Materialien und der Berücksichtigung von statischen Faktoren ihre Wirkungskraft auch nach tausenden Jahren nicht verlieren würden.¹⁴ Dieses Streben nach Monumentalität führte gerade in den 1930er Jahren zu einem äußerst hitzig geführten Architektur-Wettstreit zwischen den Regimen,¹⁵ der zu immer größeren und teils utopischen Maßstäben führte. Die ideologische und politische Größe des Systems sollte sich anhand der Monumentalität der Bauten zeigen. Beim direktem Vergleich der Bauten, das einem realen Kräfteressen sehr nahekam, wollte sich weder Hitler noch Stalin noch Mussolini mit dem zweiten, oder gar dritten Platz zufrieden geben.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Kunst und Architektur in den Dienst des totalitären Staates gestellt wurden und demnach integraler Bestandteil der Propagierung des Führer- und Totenkults waren. Durch diese Unterstützung nahmen auch die Bauten einen sakralen Charakter an und wurden, wie sich anhand der ausgewählten Beispiele zeigen wird, in regelrechte Kultstätten verwandelt.

2.1.2. Paolo Nicoloso

Auch der italienische Architekturhistoriker Paolo Nicoloso beschäftigt sich in seinen umfassenden Publikationen¹⁶ mit dem Themenbereich der totalitären Architektur und legt dabei anhand von

¹² Vgl. Golomstock 1990, S.278.

¹³ Vgl. Golomstock 1990, S.280.

¹⁴ Vgl. Speer 1969, S.69.

¹⁵ Man denke hierbei an das medial heftig diskutierte Ereignis der Pariser Weltausstellung von 1937, bei der sich gerade die Pavillons der UdSSR und von Deutschland gegenüberstanden und sich somit ein Kopf-an-Kopf-Rennen lieferten. Die Architektur sollte die jeweilige Weltanschauung und ihre zweifelloste Überlegenheit gegenüber dem politischen Feind darstellen. Nach Bekanntgabe der sowjetischen Pläne soll Albert Speer im letzten Augenblick die Gebäudehöhe noch angeglichen haben, damit sein Pavillon gegenüber dem von Boris Iofan nicht weniger monumental wirkte.

¹⁶ An dieser Stelle sei auf zwei sehr wichtige Werke Nicolosos zur Architektur des Faschismus verwiesen. Zum Einen auf die Publikation über die Rolle Mussolinis bei den sehr umfangreichen Bauten des Regimes: Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008, und zum Anderen auf die

ähnlichen Fragestellungen einen Schwerpunkt auf das sehr rege Baugeschehen in der Zeit des Faschismus.

Neben den bereits erwähnten Aspekten spricht Nicoloso von totalitärer Architektur als einem Mittel zur „Selbsterkennung der Massen“. Damit ist gemeint, dass diese Bauten mit eindeutigen identitären Vorstellungen verknüpft waren, die über Mythen und Symbolen in der Masse ein Gefühl von Zusammengehörigkeit erzeugen sollten. Dadurch wurden neue Wahrheiten konstruiert, ganze historische Entwicklungen im Sinne der jeweiligen Ideologie manipuliert und für eine besonders eindrucksvolle Wirkung instrumentalisiert.¹⁷ Beispielsweise war es über die Architektur möglich das italienische Volk als direkte Nachfahren des römischen Reichs darzustellen, indem man die Ästhetik der Antike zitierte und auf die Weise eine Verbindung mit der Vergangenheit herstellte. Mit den Bauten versuchte man somit die vermeintlichen „rassischen Ursprünge“ und die damit verbundenen Herrschaftsansprüche des Regimes zu legitimieren. Die Masse fand sich in der Architektur als Gruppe bzw. als Nation wieder.

Diese Repräsentation nationaler Identität durch die Architektur war keine Erfindung totalitärer Regime, sondern ging bereits auf das 19. Jahrhundert zurück, als man in ganz Europa eine Vielzahl an Nationaldenkmälern errichtete.¹⁸ Laut Nicoloso kam es aber im Zeitalter des Totalitarismus zu einer deutlich erhöhten Produktion an Bauten „identitärer Monumentalarchitektur“, die das kollektive Bewusstsein maßgeblich prägen sollten. Wie sich anhand der ausgewählten italienischen Gefallenendenkmälern zeigen wird, dienten sie dem Regime nicht nur dazu, die nationale Identität zu stärken, sondern vor allem dazu die Vergangenheit für sich zu beanspruchen, um die zukünftige Erinnerung an die Geschichte bestimmen zu können. Ziel war es, den Faschismus dank seiner Bauten zu einem wesentlichen Teil des identitären Erbes der Nation zu machen.¹⁹ Diese Bestrebungen wurden vom Nationalsozialismus und dem Stalinismus auf sehr ähnliche Art und Weise verfolgt.

Eine weitere, wichtige Überlegung Nicolosos ist, dass sowohl der Faschismus als auch der Nationalsozialismus die Architektur für das Erreichen von politischen Zielen einsetzten. Er beschreibt die Dichotomie der Zerstörung und des Wiederaufbaus, im weitesten Sinne des Krieges und der Architektur, als zentrales Mittel der politischen Aktion im Totalitarismus.²⁰ Die von Wilhelm Kreis geplanten NS-Kriegerehrenmäler belegen die Richtigkeit dieser These besonders

Publikation zur identitären Architektur des Faschismus: Paolo Nicoloso, *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Udine 2012.

¹⁷ Vgl. Nicoloso 2012, S.15.

¹⁸ Vgl. Nicoloso 2011, S.15-17.

¹⁹ Vgl. Nicoloso 2008, S.XVII.

²⁰ Vgl. Nicoloso 2008, S.53.

gut. Inmitten der Wirren des 2. Weltkrieges von Hitler in Auftrag gegeben, sollten die Denkmäler an symbolträchtigen Orten errichtet werden und die neuen, großzügigen Grenzen des „Dritten Reiches“ markieren. Mit ihrer Errichtung waren somit klare militärische Absichten verbunden. Die gleiche Entwicklung ließ sich auch in Italien beobachten, wo der Ausbau Roms, der unter anderem zur Schaffung der *via dell'Impero* (die heutige *via dei Fori Imperiali*), jene Prachtstraße, die das Einheitsdenkmal auf der Piazza Venezia mit dem antiken Kolosseum verbindet, führte, und die aggressive Expansionspolitik in Afrika ganz gezielt parallel zueinander verliefen. Der Sieg im Abessinienkrieg wurde in Folge auf der neuen faschistischen *via triumphalis* gebührend gefeiert. Die Architektur fungierte als wirkungsvolles Medium politischer Verbalisierung und fand gerade in der zwanzigjährigen Herrschaft Mussolinis in einem riesigen Ausmaß Anwendung.

Der angeschnittene Aspekt, der die Architektur als wichtige Grundlage für die Schaffung eines Gefühls der Zusammengehörigkeit innerhalb einer Nation erachtet, spielt auch im Totenkult eine entscheidende Rolle. Ähnlich wie bei der Architektur handelt es sich auch beim Totenkult um ein Mittel der sogenannten „Nationalisierung der Massen“. Dieser Begriff soll gleich im Anschluss näher besprochen werden.

2.2. Totenkult

Der Begriff der „Nationalisierung der Massen“ bildet die Grundlage für das Verständnis weiterer theoretischer Inhalte, die den Themenbereich der Arbeit bilden. Durch diesen entscheidenden Begriff können fundamentale Zusammenhänge zwischen der Politik, der Kunst und der Religion jener Zeit richtig hergestellt und nachvollzogen werden. Sie alle sind untrennbar mit dem Konzept der Nationalisierung der Massen verbunden. Geprägt wurde er vom deutsch-britischen Historiker George L. Mosse, dessen gleichnamige Publikation²¹ große Anerkennung erhielt und vielfach sowohl von der deutschsprachigen als auch von der italienischen Literatur rezipiert wurde. Darin beschreibt er wie die Einheit eines Volkes bzw. die Idee einer Volksgemeinschaft, welche im Verlauf der Geschichte zur höchsten Instanz erklärt wurde und deren Schutz der Kriegsmobilisierung äußerst dienlich war, letztlich als Ergebnis eines politischen Stils gesehen werden muss, der einerseits durch die Verwendung von nationalen Symbolen, Riten und Mythen und andererseits durch die aktive Beteiligung der Bevölkerung, ebendiese zu einer vermeintlich homogenen Masse machte. Dabei entwickelte sich die Politik zunehmend zu einer „weltlichen

²¹ George L. Mosse, Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich, Frankfurt/Main 1993.

Glaubenslehre“, die unter anderem mit wirkungsvollen ästhetischen Mitteln arbeitet um den Glaubensinhalten zusätzliche Bedeutung einzuräumen.²²

Hans-Ulrich Thamer beschreibt diese Ästhetisierung der Politik als eine der signifikantesten Veränderungen der politischen Kultur der 1920er und 1930er Jahre. Ihre Repräsentation erfolgte in dieser Zeitspanne vorwiegend über „symbolische Formen der Gewalt“. Eine Radikalisierung der Sprache und eine entsprechende Inszenierung von Krieg und Gewalt waren die Folge. Kunst und Politik standen somit in einem engen Verhältnis miteinander. Die ästhetische Überhöhung von Gewalt lenkte die Aufmerksamkeit daher auf die visuelle, sinnliche und vor allem emotionale Ebene.²³ Folglich erkennt Thamer im Totenkult ein zentrales Element der faschistischen und nationalsozialistischen politischen Praxis und Rhetorik. Die hohe Emotionalität der gemeinschaftlich erlebten Kriegserfahrung machte aus dem Totenkult ein ideales Mittel für das Erreichen einer nationalisierten Masse.

Der in dieser Arbeit beschriebene Totenkult der totalitären Regime versteht sich als ein Phänomen, das die Aneignung des frühen Kults rund um die Gefallenen des 1. Weltkriegs durch den Faschismus und den Nationalsozialismus zur Folge hatte. Darauf aufbauend wurden eigene Märtyrerkulte für die im Kampf getöteten Parteigenossen entwickelt und sukzessive beide Formen miteinander verbunden, um sie schlussendlich komplett gleichzusetzen. Unter dem Sammelbegriff „Totenkult“ ist daher die allgemeine Kriegerverehrung im politischen Totalitarismus gemeint, die sich in der Architektur auf einschlägige und umfangreiche Art und Weise manifestierte. Eine kurze Vorstellung der soziopolitischen Umstände im Bereich des öffentlichen Gefallenengedenkens soll diesen Prozess näher veranschaulichen.

2.2.1. Gefallenenkult nach dem 1. Weltkrieg

George L. Mosse macht in seinem Werk zur Instrumentalisierung der kollektiven Kriegserfahrung im 20. Jahrhundert²⁴ auf die erschreckende Tatsache aufmerksam, dass während des 1. Weltkrieges mehr als doppelt so viele Menschen starben als in allen größeren Kriegen zwischen 1790 und 1914 zusammen. Zum ersten Mal in der Geschichte war die europäische Gesellschaft mit einer derartigen Anzahl an Kriegstoten konfrontiert.²⁵ Der Gefallenenkult nimmt dabei im Bereich des Militärs seinen Anfang. Unter den Überlebenden war bereits während des Krieges der Wunsch nach einem angemessenen Gedenken an die verstorbenen Kameraden groß. Man wollte verhindern, dass diese nur allzu schnell in Vergessenheit gerieten. In dieser Trauer war es für die Hinterbliebenen und

²² Vgl. Mosse 1993, S.11.

²³ Vgl. Thamer 2007, S.28-29.

²⁴ George L. Mosse, *Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford 1990.

²⁵ Vgl. Mosse 1990, S.3-4.

Angehörigen enorm wichtig die Gewissheit zu haben, dass diese Männer nicht umsonst ihr Leben gelassen hatten.²⁶ Die Schaffung eines „Mythos der Kriegserfahrung“, der den Krieg zu einem glorreichen Ereignis stilisierte, bei dem sich die Soldaten bewähren und ihren Beitrag zum Schutz des Vaterlandes leisten konnten, war vor allem bei den Kriegsverlierern ein wesentlicher Teil der Legitimierungsstrategie. Dieser Mythos gab der Opferung hundertausender Soldaten einen tieferen, sakralen Sinn.²⁷ An das Christentum angelehnt wurde den Kriegstoten Unsterblichkeit in der kollektiven Erinnerung versprochen. Die Gefallenen sollten im Gedächtnis der Nation weiterleben und den kommenden Generationen als Vorbild dienen. Von großer Bedeutung ist somit, dass dieser anfänglich militärische Kult ab einen gewissen Zeitpunkt politisch wurde. Er wurde in ganz Europa als mächtiges politisches Instrument eingesetzt. In jenen Ländern, die noch nicht lange als Nationalstaaten existierten, war die gemeinsam erlebte Kriegserfahrung für die Bildung eines Zusammengehörigkeitsgefühls ausschlaggebend. Bereits vor der Machtergreifung Mussolinis wurde durch den sogenannten „*culto del soldato caduto*“ eine breitenwirksame nationalistische Zivilreligion begründet, die zum ersten Mal alle Italiener_innen über die Klassengrenzen hinweg miteinander verband.²⁸

Der Gefallenenkult äußerte sich in der Folge durch eine gewaltige Anzahl an Denkmälern, die in jedem Dorf und jeder Stadt errichtet wurden. Der Kriegstod wurde als öffentlicher und politischer Akt gesehen und klar vom privaten, zivilen Tod unterschieden. In der Hierarchie des Todes galt letzterer als Tod zweiter Klasse. Eine entsprechende Beisetzung in Soldatenfriedhöfen sollte die untrennbare Bindung der gefallenen Staatsbürger mit den Idealen der Nation darstellen und dem Kult einen entsprechenden repräsentativen Rahmen geben.²⁹ Der Gefallenenkult war für den langsamen Prozess der Brutalisierung, der 20 Jahre später zu einem erneuten Weltkrieg führen sollte, sehr förderlich, denn er verwandelte die Erinnerung an den Krieg und rechtfertigte ihn dadurch. Er reicherte den Nationalismus mit weiteren Mythen und Symbolen an, mit denen keine Friedensbewegung mehr mithalten konnte.³⁰

2.2.2. „Märtyrer“kult – Parteigenossen

Der Zeitpunkt, als sich der politisch motivierte Gefallenenkult in ganz Europa verbreitete und die Funktion einer Vaterlandsreligion annahm, fiel in Italien mit der Machtübernahme der Faschisten zusammen. Im Gegensatz zu Deutschland, wo nach dem 1. Weltkrieg fünfzehn Jahre lang

²⁶ Vgl. Bregantin 2006, S.383-384.

²⁷ Vgl. Mosse 1990, S.7.

²⁸ Vgl. Janz 2009, S.3-6.

²⁹ Vgl. Janz 2009, S.317.

³⁰ Vgl. Mosse 1990, S.181.

demokratische Verhältnisse herrschten, ging man in Italien sehr rasch vom Kriegszustand zunächst ins „*biennio rosso*“, dann ins „*biennio nero*“³¹ und letztlich in eine zwanzig Jahre andauernde Diktatur über. Somit entstand in Italien sehr früh ein an den Gefallenenkult angelehnter Märtyrerkult für die getöteten Parteigenossen. Bereits im Jahr 1923 forderte der damalige italienische Staatssekretär für Bildung Dario Lupi einen solchen, dem Gefallenenkult gleichgestellten Kult.³² Gleichzeitig wurde auch die kollektive Erinnerung an den Krieg bewusst zugunsten der neuen Machthaber manipuliert. Dadurch verschob sich langsam der Fokus innerhalb des Soldatengedenkens, der ursprünglich bei Trauer und Schmerz der Hinterbliebenen lag, zum Gedenken, im Zeichen des Sieges. Man verwandelte hierfür die gefallen Soldaten in faschistische Vorkämpfer und versuchte dadurch die Abfolge politischer Ereignisse nach dem 1. Weltkrieg als dessen logische Konsequenz darzustellen. Paolo Nicoloso spricht von einer regelrechten „Faschistisierung“ des 1. Weltkriegs: *„Il fascismo si appropria della memoria della Grande Guerra e ne veicola i significati (...) viene letta come un'anticipazione dello stesso fascismo. Il regime promuove una sistematica ideologizzazione della nazione. Vuole che la nazione sia identificata dalle masse con il fascismo. Così anche la Grande Guerra viene fascistizzata. Un'operazione ideologica, che ha lo scopo di dimostrare che quella vittoria sia stata in realtà una Guerra fascista ante litteram.“*³³ Gefeierte wurde daher nicht der Sieg im 1. Weltkrieg, sondern der Sieg über die sozialistischen Gegner im Land. Die Unterscheidung zwischen den Gefallenen des Krieges und jenen der faschistischen Revolution wurde in Folge langsam aufgehoben. Im faschistischen Totenkult äußerte sich diese erwähnte Gleichsetzung der beiden Gruppen, und ihr Gedenken fungierte nun als Vorwand für die eigentliche Selbstverherrlichung des Regimes, die architektonisch besonders eindrucksvoll umgesetzt werden sollte.

In Deutschland kann man nach der Machtergreifung Hitlers eine sehr ähnliche Entwicklung feststellen, die zwar im Verhältnis zu Italien verspätet, dafür aber auf beschleunigte bzw. radikalere Art und Weise verlief. Der nationalsozialistische Märtyrerkult wurde bereits in den 1920er Jahren begründet und selbst in der Zeit der Weimarer Republik von der NSDAP entsprechend gepflegt. Mit dem gescheiterten Putschversuch des Jahres 1923 und der anschließenden Verurteilung wurde Hitler große mediale Aufmerksamkeit zuteil, die er geschickt nutzte, um sich als wahren

³¹ Als „*biennio rosso*“ und „*biennio nero*“ bezeichnet man in Italien jene Jahre zwischen 1919-1922 in denen bürgerkriegsähnliche Zustände herrschten. Nachdem zunächst linke, sozialistische Gruppen zwei Jahre lang („*biennio rosso*“) den Versuch eines politischen Umsturzes versucht hatten, gelang es den Faschisten in den darauffolgenden Jahren („*biennio nero*“) die Macht im Land für sich zu sichern. Somit herrschten auch nach dem 1. Weltkrieg äußerst instabile Verhältnisse im Land. Vgl. De Felice 2000, S.3-14.

³² Vgl. Belli 2007, S.35.

³³ Nicoloso 2011, S.593.

Revolutionären zu inszenieren und die sechszehn getöteten Parteigenossen, die er fortan mit dem Namen „Blutzeugen“³⁴ bezeichnete, zu Helden der nationalsozialistischen Bewegung zu verklären. Die Erinnerung an Hitlers Kameraden wurde durch ihre Erwähnung in „Mein Kampf“ sowie durch einen eigens eingerichteten Gedenkraum in der Münchner Parteizentrale stets wach gehalten, um die Erinnerung an sie nach der Machtergreifung mit dem entsprechenden großzügigen Pomp alljährlich zu zelebrieren. Die Bedeutung des Märtyrerkults für den Nationalsozialismus zeigt sich auch anhand des Umstands, dass die Umgestaltung eines großen öffentlichen Platzes, jene des Münchner Königplatzes, für das Abhalten dieser Gedenkfeiern den Beginn der NS-Bautätigkeit markierte.

Wie bereits in Italien verschmolzen auch in Deutschland die „NS-Märtyrer“ und die Gefallenen des 1. Weltkriegs im Totenkult zu einer einzigen Gruppe. Karl Arndt beschreibt im nahezu identen Wortlaut diesen Prozess, den Paolo Nicoloso für den Faschismus aufgezeigt hat: *„Immer wieder wurden die Märtyrer der „Bewegung“ mit den Toten des Weltkriegs in einer Front gesehen. Die Absicht dieser Ineinssetzung ist unschwer zu erkennen: Die Parteihelden sollten die gefallenen Soldaten als Vorkämpfer des nationalsozialistischen Dritten Reiches erscheinen lassen und dabei ihrerseits an Geltung gewinnen, nämlich die Rolle von „Blutzeugen“ nicht einer einzelnen politischen Gruppierung, sondern der gesamten Nation spielen.“*³⁵ In der NS-Architektur griff man hierfür ganz bewusst auf etablierte und weitverbreitete Gestaltungsformen der Gefallenendenkmäler zurück, um diese falsche Kontinuität zu vermitteln und baulich eine klare Verbindung zum Weltkrieg herzustellen.³⁶

Die Vorstellungen eines politischen Märtyrerkults gehen selbstverständlich mit jenen eines religiösen Glaubens Hand in Hand. Beim Totenkult handelt es sich womöglich um den expressivsten Aspekt der weltlichen Religiosität beider Ideologien, die wie anfänglich erwähnt, ihre Kulte im Sinne einer Vaterlandsreligion konzipierten. Der Totenkult stellte dabei einen wesentlichen Bestandteil dieser ins Leben gerufenen religiösen Bewegungen dar. Das folgende Kapitel soll die totalitären Weltanschauungen als Religionen, konkret die des römischen Rutenbündels und jene des Hakenkreuzes, näher ins Blickfeld rücken und den einführenden Teil dieser Arbeit somit abschließen.

³⁴ Der Begriff „Blutzeuge“ ist aus dem Griechischen entlehnt und als Synonym von „Märtyrer“ (wortwörtlich: „Zeuge“ bzw. „Zeugnis“) zu verstehen. Er steht im direkten Zusammenhang mit dem frühchristlichen Märtyrerkult. Von den Nationalsozialisten wieder aufgegriffen, sollte er bewusst einen direkten Vergleich zwischen den getöteten Parteigenossen und den für ihren Glauben gestorbenen Christen anstreben.

³⁵ Karl Arndt 1989, S.73.

³⁶ Beispielsweise sollte die antikisierende Pergola-Architektur der „Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz, die noch Gegenstand einer genaueren Untersuchung sein werden, gezielt an Gefallenendenkmäler des 1. Weltkriegs erinnern und dadurch die NS-Bauten in eine konkrete architektonische Tradition stellen. Vgl. Arndt 1989, S.72-73.

3. Totalitäre Ideologien als weltliche Religionen

Klaus Hildebrand wirft in dem von ihm herausgegebenen Sammelband über das Verhältnis zwischen Politik und Religion³⁷ folgende Frage auf: *„Sind die modernen Diktaturen des 20. Jahrhunderts vor allem in die Politik verschlagene Religionen? Sind ihre Ideologien, Programme und Dogmen – im Sinne einer Rückkehr zur Einheit von Kult und Polis, von Religion und Politik – politisch instrumentalisierte Theologien? Sind die alltäglich praktizierten Riten und Kulte, Inszenierungen und Stile ihrer Herrschaft Ausdruck einer ganz spezifischen, nämlich politischen Religiosität?“*³⁸

Lange Zeit hatte man die Regime des Faschismus und des Nationalsozialismus ausschließlich als politisches Phänomen verstanden. Die Mitberücksichtigung dieser fundamentalen Komponente ermöglichte ein tieferes Verständnis des totalitären Systems als Ganzes sowie jener folgenreichen Mechanismen, die dadurch erst in Gang gesetzt werden konnten. Der Ursprung dieser Entwicklung ist laut Emilio Gentile im frühen Nationalismus der französischen Revolution zu suchen. Die Sakralisierung der Politik ging dabei mit der langsamen institutionellen Autonomie des Staates gegenüber der traditionellen Religion, konkret der katholischen Kirche, einher. Das spirituelle Monopol, das die Kirche seit Jahrhunderten für sich beansprucht hatte, konnte mit dem aufkeimenden Nationalismus gebrochen werden. Dabei wurde das Konstrukt der Nation in eine eigenständige sakrale Einheit verwandelt, die durch einen entsprechenden Apparat an Werten, Mythen, Riten, Symbolen und Lebensmustern den Status einer unantastbaren und unangefochtenen Autorität erlangte. Diese Autorität wurde in weiterer Folge zu einem öffentlich gefeierten Kultobjekt, zur allerhöchsten Instanz, der man sich völlig hingab, ewige Treue schwur und im Ernstfall sogar das eigene Leben opferte.³⁹

Emilio Gentile unterscheidet in seinem Werk mit dem Titel *„Le religioni della politica“*⁴⁰ zwischen der sogenannten „Zivilreligion“ und der „politischen Religion“. Erstere versteht sich als die Sakralisierung eines politischen Systems, das eine Vielfalt an Einstellungen und Ideen zulässt und die Freiheit des Individuums respektiert, dabei drängt sie ihre Ideologie nicht auf, sondern sie koexistiert im Regelfall friedlich mit anderen Ansichten. Die „Zivilreligion“ entspricht somit den Idealen einer auf dem Prinzip der Nationalstaatlichkeit begründeten modernen Demokratie, die als

³⁷ Klaus Hildebrand (Hrsg.), Zwischen Politik und Religion. Studien zur Entstehung, Existenz und Wirkung des Totalitarismus, München 2003.

³⁸ Hildebrand 2003, S.IX.

³⁹ Vgl. Gentile 2001, S.XII.

⁴⁰ Emilio Gentile, Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi, Roma-Bari 2001.

Produkt eines Befreiungs- und Emanzipationsprozesses zu werten ist.⁴¹ Im Gegensatz dazu handelt es sich bei der „politischen Religion“ um die Sakralisierung eines Systems, das auf dem uneingeschränkten Machtmonopol beruht und die Unterwerfung des Individuums nach den aufgestellten Vorschriften verfolgt. Jeder Aspekt des individuellen und kollektiven Lebens wird ihr somit untergeordnet. Darin erkennt man sogleich die totalitäre Ausformung der weltlichen Religion.⁴²

Dass der religiöse Aspekt gerade im Totenkult derart stark zum Ausdruck kam, geht vor allem auf die Tatsache zurück, dass das traditionelle kirchliche Begräbnis im Falle der Kriegstoten wegfiel. Die gefallenen Soldaten waren aus dieser Sicht nicht eines christlichen Todes gestorben, sondern hatten ihr Leben für die politische Gemeinschaft bzw. für die Nation gelassen. Dies ermöglichte die Entwicklung von eigenen Zeremonien und Riten, die den Kult rasch im ganzen Land verbreiteten.⁴³ Die Aneignung des Gefallenenkults durch die totalitären Regime sowie der anschließende Ausbau der „politischen Religionen“ stellte für die traditionellen, religiösen Instanzen eine wahre Gefahr dar. Diese totale Beanspruchung jedes Lebensbereiches machte die Sakralisierung der Politik zu einem klaren Gegner der verschiedenen Konfessionen. Das Nebeneinander von „politischer“ und christlicher Religion wurde aufgrund der zunehmenden Radikalisierung der totalitären Staaten immer schwieriger.⁴⁴

Die folgenden zwei Unterkapitel sollen einen kurzen Einblick über den Aufbau des „*culto del Littorio*“ und der „Religion des Hakenkreuzes“ geben und ihre wichtigsten Inhalte und Praktiken vorstellen.

3.1. Il culto del Littorio

Der Faschismus war die erste totalitäre Bewegung des 20. Jahrhunderts, die sich als politische Religion verstand und dies auch öffentlich vermittelte. Neben der politischen und moralischen Einheit Italiens, die der Faschismus mit der Machtübernahme im Land erreicht hatte, sollte in Folge auch ein gemeinsamer Glaube entstehen. Zwei wichtige staatliche Institutionen, jene der Schule und des Militärs, sollten dabei als Grundpfeiler für die Etablierung eines landesweiten „*culto del Littorio*“ fungieren.⁴⁵ Im Sinne der Nationalisierung der Massen musste bei der jüngsten und daher

⁴¹ Emilio Gentile erkennt im 20. Jahrhundert das furchtbarste für die Sakralisierung der Politik. Um den Status eines Nationalstaates zu erreichen, wurden durch eine Reihe an Kriegen viele Menschenleben geopfert. Die Befreiung aus der Fremdherrschaft und die Emanzipation von einem Vielvölkerstaat führen am häufigsten zu einer neuen Staatsgründung. Vgl. Gentile 2001, S.XVI-XVII.

⁴² Vgl. Gentile 2001, S.XIII-XIV.

⁴³ Vgl. Janz 2009, S.327.

⁴⁴ Vgl. Gentile 2001, S.69-70.

⁴⁵ Vgl. Gentile 1993, S.11-15.

formbarsten Generation angesetzt werden. Die schulische Indoktrinierung konnte dann im Falle der männlichen Bevölkerung mit der anschließenden strengen Militarisierung fortgesetzt und weiter intensiviert werden.

Bei der faschistischen Religion handelte es sich grundsätzlich um ein Konglomerat von Mythen und Riten verschiedener Religionen und Kulturströmungen, das darauf ausgerichtet war die Heiligkeit der Nation zu zelebrieren. Es ging dabei nicht darum, besonders originell zu sein, sondern die gewünschte Wirkung zu erzielen.⁴⁶ Verschiedene Stichwörter fassen die Inhalte des „*culto del Littorio*“ zusammen. Zu diesen gehörten die Begriffe „*italianità*“ und „*romanità*“⁴⁷, die nicht nur die faschistische Herrschaft als solche und ihre späteren Expansionsbestrebungen politisch legitimierten, sondern auch einen wichtigen Beitrag zu ihrer allgemeinen Mystifizierung leisteten. Das verbindende Element war der medial großangelegte Führerkult. In der charismatischen Figur des *Duce* liefen alle Bestrebungen zusammen. Seine Vergöttlichung und Überhöhung waren der größte Ausdruck der mystisch verhafteten faschistischen Ideologie.⁴⁸

Die Herausbildung einer spezifischen Liturgik war laut Gentile bereits zwischen 1921 und 1922 abgeschlossen. Diese umfasste neben dem römischen Gruß auch den Schwur der militärischen Einheiten, der als Zeichen der Zugehörigkeit zur faschistischen Bewegung einem christlichen Glaubensbekenntnis glich. Des Weiteren zählte die Anbetung nationaler und faschistischer Symbole, wie z.B. das Ritual des „*culto della bandiera*“, dazu. Der bereits erwähnte Gefallenenden- und Märtyrerkult stellte gleichzeitig mit einem stark ausgeprägten Heimatkult den wichtigsten Bestandteil des „*culto del Littorio*“ dar. Großangelegte Massenveranstaltungen wie die sogenannte „*benedizione dei gagliardetti*“ oder den für den Totenkult besonders bedeutenden „*rito dell'appello*“ waren vor allem daraufhin konzipiert eine große Anteilnahme von Seiten der Bevölkerung zu bewirken.⁴⁹ Dabei kamen Kunst und Architektur im großen Ausmaß zum Einsatz. Sie wurden ganz in den Dienst der faschistischen Religion gestellt und sollten den entsprechenden Rahmen für das Abhalten liturgischer Abläufe schaffen. Diese „*templi della fede*“ wurden, wie sich später zeigen wird, in den Typus des Gefallenendenkmals integriert. Die angesprochene

⁴⁶ Vgl. Gentile 1993, S.44-45.

⁴⁷ Der Begriff „*italianità*“ geht auf das Zeitalter der italienischen Einheitsbewegung („*Risorgimento*“) zurück. Er suggerierte eine gemeinsame kulturelle, sprachliche aber auch rassische Identität aller Italiener_innen. Die Berufung auf die „*italianità*“ wurde häufig aus politischen Gründen eingesetzt um ausländische Gebiete zu beanspruchen. Zur Zeit des Faschismus wurde diesem Begriff jener der „*romanità*“ beigestellt. Dabei wollte man eine klare Verbindung zum römischen Reich herstellen. Mussolinis Diktatur wurde in die Tradition der römischen Kaiserzeit gestellt und seine Person als neuer Augustus gefeiert. Im Faschismus trafen folglich Nationalismus und aggressiver Kolonialismus aufeinander.

⁴⁸ Vgl. Klinkhammer 2003, S.78-79.

⁴⁹ Vgl. Gentile 1993, S.46.

Faschistisierung der kollektiven Erinnerung an den 1. Weltkrieg wurde über den „*culto del littorio*“ und mithilfe von architektonischen Mitteln umgesetzt.

Zwar könnte man die politische Religion des Faschismus lediglich als eine propagandawirksame Ästhetisierung von Symbolen und aufwendig inszenierten Feierlichkeiten interpretieren, tatsächlich ging es aber darum, die Mentalität und vor allem das Wertesystem der Menschen zu kontrollieren, um im weiteren Verlauf eine neue Zivilisation mit veränderten Vorstellungen vom Leben und Tod zu begründen.⁵⁰

3.2. Die Religion des Hakenkreuzes

Auch die sogenannte „Religion des Hakenkreuzes“ war vordergründig ein mächtiger Personenkult. Die Person Adolf Hitlers war mit der Zeit zum Gegenstand immer steigender Verehrung geworden. In ihm sah man den Schöpfer der neuen wiederauferstandenen deutschen Nation, der einem göttlichen Plan folgend, durch einen radikalisierten Krieg die Erlösung des Volkes in die Wege leiten würde.⁵¹ An das faschistische Vorbild anknüpfend, entwickelte sich auch der nationalsozialistische Glaube zu einem bunten Geflecht aus verschiedenen Bezügen und religiösen Ansätzen, das auf ein reiches Repertoire an Ritualen und Praktiken zurückgriff. Stichwörter wie „Ästhetisierung der Politik“ und „Dekoration der Gewalt“ spielten in Deutschland eine ebensolche Bedeutung.⁵²

Ein wesentlicher Unterschied zum „*culto del Littorio*“ liegt aber sicherlich in der tiefen rassistischen und blutbesessenen Verwurzelung des Nationalsozialismus. Das Motiv der „Säuberung“ ist dabei von größter Bedeutung. Neben der „Säuberung“ von vermeintlich fremden und feindlich gesinnten „Elementen“, die sowohl Objekte und Symbole, wie im Falle der Zerstörung von Synagogen und der Bücherverbrennungen, als auch einzelne Personen und gesamte Bevölkerungsgruppen⁵³ betraf, sprach man auch von der eigenen Reinigung durch die sogenannte „Bluttaufe“. Dieser Vorstellung zufolge hatte der Nationalsozialismus erst durch das beim Putschversuch 1923 vergossene Blut den Status einer religiösen Bewegung erreicht.⁵⁴ Allgemein konzentrierte sich die Religion sehr stark auf die sechzehn getöteten Parteigenossen Hitlers, die, wie bereits erwähnt, mit der Bezeichnung „Blutzeugen“ als Märtyrer angesehen wurden. Gerade in ihrer Verehrung äußerte sich die von Werner Telesko beschriebene „Instrumentalisierung christlichen Vokabulars“. Konkret lehnte man

⁵⁰ Vgl. Gentile 1993, S.312.

⁵¹ Vgl. Telesko 2004, S.98-99.

⁵² Vgl. Hockerts 2003, S.47.

⁵³ Die Rede ist vom riesigen Ausmaß der nationalsozialistischen Verfolgung und Ermordung von Juden, Roma und Sinti, politischen Gegnern, Homosexuellen, Menschen mit Behinderungen usw.

⁵⁴ Vgl. Spotts 2002, S.113-114.

sich somit bei den NS-Feiern an die protestantische Liturgie an. Dabei wurde die Person Hitler mit Jesus gleichgesetzt. Die sechzehn „Märtyrer“ entsprachen in der „Heilsgeschichte“ der NSDAP den zwölf Aposteln. Des Weiteren kann der alljährliche „Novemberritus“, der bei den Gräbern der Putschisten am Münchner Königsplatz stattfand, hinsichtlich seines Aufbaus durchaus mit der Fronleichnamsprozession verglichen werden. Bei diesem Ritual kam Hitler quasi die Funktion eines „Hohepriesters des nationalsozialistischen Totenkults“ zu.⁵⁵

4. Gefallenendenkmäler in Italien und Deutschland

Die Menge der nach dem 1. Weltkrieg gebauten Gefallenendenkmäler ist gewaltig. In ganz Europa folgte auf den gesamtgesellschaftlich erlebten Schock vom Massensterben an der Front eine Fülle und Vielfalt an entsprechenden Gedenkort. Reinhart Koselleck beschreibt in einem wissenschaftlichen Beitrag⁵⁶ ihre Errichtung als einen wichtigen sozialen Identifizierungsprozess, der sowohl die Toten als auch die Überlebenden gleichermaßen betraf. Der geschaffene Kontext, der an die getöteten Männer erinnern sollte, ließ einzig und allein ihre Identifikation als Soldaten dauerhaft zu. Diese Vereinnahmung durch den Staat legte daher eine Funktionalisierung ihres Todes im politischen Sinne sehr nahe. Ihre Verklärung zu Beschützern der Nation und der geleistete „Opfertod“ stellten eine klare Verbindung zu den Hinterbliebenen her, die ihre Existenz den gefallenen Soldaten somit verdankten. Die Denkmäler fungierten in jedem Land als Projektionsfläche für die Vermittlung von unterschiedlichen Werten, die den Gefallenen einverleibt wurden und zu dessen wahrhaftigsten Trägern sie in Folge wurden. Gleichzeitig wurden die verschiedenen Gefallenendenkmäler durch ihre jeweilige Inszenierung zum Ausdruck einer klaren politischen Orientierung.⁵⁷ Im Falle der totalitären Staaten betont Joachim Petsch die bereits angesprochene überzeitliche Rolle des Denkmals, die sowohl im Nationalsozialismus als auch im Faschismus von großer Bedeutung ist. Dabei diene es vor allem dazu historische Ereignisse in manipulierter Art und Weise zu veranschaulichen und im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Infolgedessen konnte die Vergangenheit verändert, die Gegenwart legitimiert und die Zukunft vorgegeben werden. Als besonders wirkungsvolles, ästhetisches Medium sollte es zudem die zentrale Figur des Kriegers für die Gesellschaft repräsentieren.⁵⁸

⁵⁵ Vgl. Telesko 2004, S.126 ff.

⁵⁶ Reinhart Koselleck, *I monumenti ai caduti come elementi fondatori dell'identità per i sopravvissuti*, in: Jeffrey T. Schnapp (Hrsg.), *In Cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900*, Ausstellungskatalog, Venezia 2004, S.25-36.

⁵⁷ Vgl. Koselleck 2004, S.25-28.

⁵⁸ Vgl. Petsch 1976, S.139.

In dieser Abhandlung zum Thema des Totenkults in der totalitären Architektur der 1930er Jahre soll zunächst dieser Bautypus im Mittelpunkt stehen. Gerade die Entwicklungen in Italien werden das zunehmende Interesse des Regimes am Totenkult näher illustrieren, jene in Deutschland hingegen einen Blick in ein erschreckendes Zukunftsszenario bieten, das sich mit dem Sieg der sogenannten „Achsenmächte“ womöglich erfüllt hätte. Beide länderspezifischen Betrachtungen ein- und desselben Typus zeugen jedenfalls von der Bedeutung des Totenkults für die jeweilige Ideologie, sowie seine tiefe Begründung im gesamteuropäischen Phänomen des Gefallenenkults des 1. Weltkrieges.

4.1. Der Monumentalisierungsplan „sacrari ai caduti“

Als der Faschismus in Italien an die Macht kam, lag der 1. Weltkrieg gerade erst vier Jahre zurück. Die Erinnerung an die hundertausenden Gefallenen war dementsprechend groß. Der Verlust von so vielen Menschen war in jedem Dorf und in jeder Stadt spürbar. Unmittelbar nach Kriegsende wurde zwischen 1919-1920 eine Vielzahl an Denkmälern errichtet. Dabei handelte es sich nicht ausschließlich um staatliche Aufträge, sondern vor allem um Initiativen von lokalen Politikern und religiösen Würdenträgern. Die Bandbreite an umgesetzten Entwürfen ist inhaltlich und formal betrachtet sehr groß, wobei allgemein festgestellt werden kann, dass mehrheitlich der Aspekt der Trauer im Vordergrund stand und man stilistisch auf Vorbilder des 19. Jahrhunderts zurückgriff.⁵⁹ Mit der Machtübernahme der Faschisten verlor der Bautypus des Gefallenendenkmals die vormals entscheidende lokale Komponente und wurde stattdessen zum Monopol des zentralistisch und totalitär geführten Staates erklärt. Den einzelnen Vereinen und Bürgerinitiativen wurde diese Bauaufgabe somit entzogen. Die Planung und Errichtung von Krieger- und Gefallenendenkmälern wurde ab diesem Zeitpunkt von hohen staatlichen Instanzen auf systematische Art und Weise durchgeführt. Man erkannte das Potential eines faschistisch durchgesetzten Kultes der Gefallenen des 1. Weltkrieges. Der Faschismus wurde fortan als Erbe bzw. Folge des Krieges betrachtet und wie erwähnt, ihre Toten förmlich als Vorreiter der später im Kampf um die Machtergreifung getöteten „*martiri fascisti*“ gesehen. Die Kriegsschauplätze wurden somit vom Faschismus besetzt und die kollektive Kriegserfahrung für ideologische Zwecke missbraucht.⁶⁰

Die Bauprojekte, die in dieser Arbeit näher behandelt werden, waren Teil eines großen Monumentalisierungsplanes, der in den 1930er Jahren die Errichtung von insgesamt 40 Kriegergedenkstätten (**Abb. 4**) zur Folge hatte. Dass dieser Plan gerade in jenen Jahren umgesetzt wurde und nicht schon zuvor, hat mehrfache Gründe. Zum einen musste sich die neue Macht im

⁵⁹ Vgl. Monteleone/ Sarasini 1986, S.632.

⁶⁰ Vgl. Dogliani 1996, S.381.

Land erst konsolidieren und die ideologischen Inhalte, sowie Botschaften erfolgreich verbreitet werden, um den Gefallenenkult für sich einnehmen zu können, zum anderen mussten entsprechende Gesetze erlassen werden, die eine rasche und ungestörte Durchführung des Planes ermöglichen sollten.⁶¹ Zu diesem Zweck wurde 1927 ein Amt geschaffen, welches zu Beginn von Giovanni Faracovi geleitet wurde und zu dessen Kompetenzbereich sämtliche Kriegsgräberstätten (Friedhöfe und Gedenkstätten) im In- und Ausland gehörten. Die zentrale Aufgabe des neuen „*commisario straordinario per le onoranze ai caduti in guerra*“ war es, die fast unüberblickbare Anzahl von 2500 Soldatenfriedhöfen zu reduzieren und die Leichen an gesammelten Stellen neuerlich in angemessener Form beizusetzen.⁶²

Viele dieser Friedhöfe waren in unmittelbarer Nähe zu den Kriegsschauplätzen notdürftig errichtet worden. Sie wirkten in der Zwischenzeit deutlich heruntergekommen und unordentlich. Sie entsprachen in ihrem Erscheinungsbild in keinsten Weise den Vorstellungen des Regimes einer siegreichen und ruhmvollen Nation. Wie im Falle des Friedhofs des *Colle St.Elia* in Friaul – Julisch Venetien, der zu den größten seiner Art zählte, war das zentrale Motiv die pietätvolle Trauer und nicht der Sieg Italiens im Krieg. Der großzügige Monumentalisierungsplan sollte die Kosten für die Erhaltung der Friedhöfe endgültig senken, aber vor allem einen angemessenen Rahmen für die „Erziehung der Massen“ schaffen. Damit sind Orte gemeint, an denen Propaganda-Veranstaltungen stattfinden konnten, die ganz dem Totenkult gewidmet waren und ein besonders eindrucksvoller architektonischer Rahmen für die nötige Wirkung erforderten. Der hierfür eigens geschaffene Typus des „*sacrario/ossario*“⁶³ erwies sich als ideale Lösung. Dabei handelt es sich um monumentale Beinhäuser, die einerseits die Gebeine tausender italienischer Soldaten aus den verschiedenen Friedhöfen aufnehmen konnten und keine weiteren Kosten für die Pflege der einzelnen Gräber verursachten, und die andererseits als große „Behälter“ formal stärker den Anforderungen des totalitären Regimes angepasst werden konnten. Massenfriedhöfe nach dem Vorbild Großbritanniens und Frankreichs, die sich in ihrem Aussehen stark ähnelten und ausschließlich der Trauer dienten, hätten in keinsten Weise den gewünschten Eindruck von Größe und Macht vermitteln können.⁶⁴ Kurz zusammengefasst ging es beim Monumentalisierungsplan um die Reorganisation, Reinigung

⁶¹ Vgl. ebenda.

⁶² Vgl. Quattrocchi 2001, S.22.

⁶³ Der Begriff des „*ossario*“ (zu Deutsch „Beinhaus“) wurde 1931 zum ersten Mal für die Bauten des Monumentalisierungsplanes verwendet. Da man aber neben dem Massengrab auch einzelne Gräber innerhalb dieser Anlagen hervorheben wollte und meistens ein Bereich dem unbekannten Soldaten gewidmet war, wurde der Begriff sukzessive durch einen weiteren, nämlich „*sacrario*“, ersetzt. Damit wurde der sakrale Charakter dieser Orte stärker betont und der sepulkrale Charakter in den Hintergrund gerückt. Vgl. Fiore 2007, S.357.

⁶⁴ Vgl. Fiore 2003, S.233.

und Disziplinierung der alten Soldatenfriedhöfe, die auf eine Zusammenführung der fortan gleichgeschalteten Soldaten zugunsten einer Inszenierung des Faschismus abzielte.⁶⁵

Die in den 1930er Jahren vom Regime errichteten *sacrari* weisen eine Reihe an Gemeinsamkeiten auf, die sie klar von der vorfaschistischen Memorialarchitektur unterscheiden: Die Bauten zeichnen sich durch eine erhöhte und somit gutschichtbare Lage aus. Sie stehen im engen Verhältnis zur umliegenden Umgebung und versuchen durch ihre Architektur die Naturlandschaft mit einzubeziehen. Die zentralen inhaltlichen Motive ihrer Gestaltung sind Aufopferung und Sieg. Dabei ist ihre Architektursprache durch große, einfache, aufeinandergestapelte Baukörper charakterisiert. Auf kleinteiliges, aufwendiges Ornament wird bewusst verzichtet. Stattdessen versucht man die Bauten innerhalb der nationalen Bautradition zu verorten und greift daher vereinzelt auf römisches Formvokabular zurück.⁶⁶ Zusätzlich dachte *commissario* Faracovi auch an eine gute infrastrukturelle Anbindung der neuen Bauten, damit diese für Veteranenverbände und Schülergruppen gut erreichbar wären. Man wollte besonders hohe Besucherzahlen erreichen und den Bekanntheitsgrad durch Reiseermäßigungen steigern.⁶⁷

Im Herbst des Jahres 1929 wurden ohne einen entsprechenden Wettbewerb und vor allem unter Ausschluss der Öffentlichkeit regimetreue Architekten mit Entwürfen beauftragt. Unter ihnen finden sich auch bekanntere Namen wie z.B. Pietro del Fabro, Ghino Venturi und Alessandro Limongelli. Es wurden bei der Wahl Architekten bevorzugt, die selbst im Krieg gedient hatten, da man sich eine geringere Entlohnung ihrer Arbeit erhoffte.⁶⁸ Bis zum Jahr 1935 entstanden mehrere *sacrari* unter der Leitung des *commissario* Faracovi. Auch wenn die ersten Projekte der *sacrari* von Pasubio und Tonezza formal noch stark von der historistischen Architektur des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt sind, so zeigt sich bereits beim *sacrario* von Felice Nori in Montello (**Abb. 5**) und jenem von Gino Venturi in Oslavia (**Abb. 6**) eine langsame Vereinfachung der klassischen Architekturformen und einer Abwendung von bauplastischen Ausstattungen.⁶⁹

Nichtsdestotrotz ist bei den ausgeführten Beispielen eine Monotonie feststellbar, die eine gewisse Einfallslosigkeit von Seiten der Architekten erkennen lässt. Die Bauten gleichen einander in ihrem Grundkonzept sehr stark. Sie bestehen alle aus einem hohen, vertikalen Bauteil, in Form eines Turmes oder eines Triumphbogens, der die Stelle des eigentlichen Beinhauses, welches sich meist darunter in einer Art Krypta befindet, markiert. Die tatsächliche Andacht und Huldigung wird ins Innere der *sacrari* verlegt. Somit konnte auch nicht dem Wunsch des Regimes entsprochen werden,

⁶⁵ Vgl. Dogliani 1996, S.382.

⁶⁶ Vgl. Fiore 2007, S.357.

⁶⁷ Vgl. Fiore 2003, S.234.

⁶⁸ Vgl. ebenda.

⁶⁹ Vgl. Fiore 2007, S.358.

an diesen Orten Massenveranstaltungen abzuhalten, denn die Innenräume konnten selbstredend nur eine begrenzte Anzahl an Personen aufnehmen.⁷⁰

Mit dem Rücktritt Giovanni Faracovis und der Neuernennung Ugo Ceis zum *commissario straordinario* im Februar des Jahres 1935 kam es zu einer radikalen Wende innerhalb des bereits laufenden Monumentalisierungsplanes. Fortan sollte die *pietas* dem Fanatismus weichen und mithilfe von großzügigen Außenräumen die Masse kollektiv miteinbezogen werden. Die Masse musste integraler Bestandteil der Architektur werden und dafür sollten die ehemaligen Kriegsschauplätze in „kolossale Bühnenbilder“ verwandelt werden, die die Suggestivität der Alpenlandschaft ausnutzten, um „epische Feierlichkeiten“ durchführen zu können.⁷¹ Ugo Cei hatte sich bei der Leitung der Bauarbeiten des *sacrario del Monte Grappa* in den Jahren 1933-1935 bewährt, in dem er das Duo, bestehend aus dem Architekten Giovanni Greppi (1884-1960) und dem Bildhauer Giannino Castiglioni (1884-1971), mit den Entwürfen beauftragte. Das Projekt des *Monte Grappa* (**Abb. 7**) setzte wahrlich neue Maßstäbe und sollte den Monumentalisierungsplan entscheidend prägen. Neben der intensiven Zusammenarbeit mit Greppi und Castiglioni war Cei Amtsübernahme von einer Umstrukturierung des gesamten Plans, der zu einem deutlichen Personalabbau führte und die Widerrufung von bereits getroffenen Entscheidungen zur Folge hatte, sowie von neugewonnenen Entscheidungsbefugnissen, die lediglich von Mussolini persönlich eingeschränkt werden konnten, geprägt.⁷²

An den Erfolg des *sacrario del Monte Grappa* konnte Ugo Cei mit jenem von Redipuglia (**Abb. 8**) anschließen. Dieses Projekt wurde ebenfalls vom Duo Greppi/Castiglioni ausgeführt und 1938 feierlich eröffnet. Das Wirkungspotential eines ideologisch begründeten und mit Mitteln der Propaganda verbreiteten Totenkults zeigt sich anhand dieser Bauten besonders gut. Sie sollen in den nächsten beiden Kapiteln näher besprochen werden und im Anschluss in einen Zusammenhang mit ihrem nationalsozialistischen Pendant gestellt werden.

4.2. Monte Grappa

Wie bereits erwähnt wurden Giovanni Greppi und Giannino Castiglioni 1933 mit der Planung und Ausführung des *sacrario del Monte Grappa* betraut. Bevor Ugo Cei im Jahre 1932 die Leitung dieser Großbaustelle übernahm, hatte ein Nationalkomitee das bauliche Vorhaben in Angriff genommen. Das langsame Voranschreiten der Bauarbeiten, die Unentschlossenheit der am Projekt beteiligten Personen und die allgemeinen Schwierigkeiten bei der Umsetzung der Pläne des

⁷⁰ Vgl. Quattrocchi 2001, S.23.

⁷¹ Vgl. ebenda.

⁷² Vgl. Fiore 2003, S.235.

Architekten Alessandro Limongelli führten zur Erhebung Ceis zum Hauptbeauftragten des „*Cimitero Monumentale del Grappa*“, dessen Aufgabe es war die Fertigstellung so rasch wie möglich umzusetzen.⁷³

Die Gründe, die zur Wahl des bereits seit ihren Studienjahren an der *Accademia di Brera* befreundeten Duos führten, sind nicht bekannt. Dennoch konnten beide bereits Erfahrungen im Bereich der Memorialarchitektur vorweisen. Greppi hatte beispielsweise im Jahre 1920 an einem der wichtigsten, öffentlichen Wettbewerbe der Nachkriegszeit teilgenommen, jener des sogenannten „*monumento al Fante*“⁷⁴. Castiglioni beteiligte sich hingegen am Wettbewerb für das Kriegerdenkmal in Mailand. Seine Entwürfe wurden dabei mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Es folgten weitere Aufträge Grabmäler und Brunnenanlagen, wie jene in der *Piazza San Francesco* in Mailand.⁷⁵

Die Bedingungen für die Errichtung einer monumentalen Grabanlage samt Beinhaus und Einzelgräbern stellten sich im Falle des *Monte Grappa* aus vielerlei Hinsicht als besonders schwierig und mühsam heraus.

4.2.1. Vorgeschichte und Planung des sacrario del Monte Grappa

Die Besonderheit des Projektes zur Errichtung eines monumentalen *sacrario* auf dem Monte Grappa äußert sich in der Tatsache, dass dieser Ort bereits vor dem 1. Weltkrieg ein Gedenkort der katholischen Kirche gewesen war. Der Berggipfel des Monte Grappa wurde während der sogenannten „*campagna nazionale di consacrazione delle cime dei monti*“ im Jahr 1899 zum heiligen Berg der Region Venetien erklärt. Es folgte wenig Zeit später der Bau einer Kapelle, in dessen Inneren eine Statue der Madonna aufgestellt wurde. Die Weihe fand im Jahr 1901 in Anwesenheit Papst Pius´ X. statt. Seitdem wird alljährlich am ersten Sonntag im August das Fest der *Madonnina del Grappa* gefeiert.⁷⁶

Mit dem Ende des 1. Weltkriegs und der späteren Machtergreifung des Faschismus befanden sich Kirche und Staat plötzlich in einen Konkurrenzverhältnis um die Hegemonie des Kults der gefallenen Soldaten auf dem Monte Grappa. Dieser Ort war nämlich Schauplatz von erbitterten Kämpfen zwischen der italienischen Armee und jener Österreich-Ungarns gewesen. Während der

⁷³ Vgl. Fiore 2007, S.359.

⁷⁴ Das *Fante*-Denkmal hätte am *Monte San Michele*, einem wichtigen Kriegsschauplatz im Karstgebirge, errichtet werden sollen. Von besonderem Interesse ist der Umstand, dass dieses Denkmal der Figur des einfachen Infanteristen gewidmet war. Der erste Wettbewerb fand 1920 statt. Es folgten weitere Durchgänge, sowie eine Reihe heftiger über die Medien ausgefochtene Auseinandersetzungen, die in entscheidenden künstlerischen Differenzen begründet waren. Der Siegerentwurf hätte ab 1923 umgesetzt werden sollen, doch der frisch ernannte Ministerpräsident Mussolini entschied sich klar dagegen und setzte dem Projekt ein Ende. Vgl. Savorra 2007, S.365-373.

⁷⁵ Vgl. Fiore 2003, S.236.

⁷⁶ Vgl. Vanzetto 1996, S.364-367.

Kampfhandlungen kam es auch zur Zerstörung der Marienkapelle am Berggipfel, so dass ein Wiederaufbau nach dem Krieg nötig wurde. Dieser erfolgte 1921 unter großer Anteilnahme der Bevölkerung.⁷⁷ Da die Soldaten an einem heiligen geweihten Ort ihr Leben gelassen hatten, wollten die regionalen kirchlichen Instanzen die Oberhand beim Totengedenken behalten und somit bei der Gestaltung des Ortes den Ton angeben. Die Interessen der katholischen Kirche waren durch das regionale Komitee „*Opera regionale Madonnina del Grappa*“, welches schon für die Errichtung der Kapelle verantwortlich gewesen war, vertreten. Neben diesem religiösen Komitee mit Sitz in Crespano bildete sich 1920 ein weiteres laizistisches und politisch links gerichtetes in Bassano heraus. Als der Faschismus wenig Zeit später an die Macht kam, waren somit gleich mehrere Gruppierungen an der Schaffung einer sogenannten „*zona monumentale*“⁷⁸ für die gefallenen Soldaten interessiert. Die Folge war ein langjähriger Kampf zwischen unterschiedlichen Weltanschauungen, die allesamt mit ihren Symbolen und Riten die kollektive Erinnerung an den Krieg bestimmen wollten.⁷⁹

Eine zentrale Persönlichkeit, die sich stark für den Bau des *sacrario del Monte Grappa* einsetzte und zwischen den verschiedenen Komitees zu verhandeln versuchte, war Gaetano Giardini. Giardini nutzte seine Bekanntheit und sein hohes Ansehen als gefeierter Feldherr der „*Grande Guerra*“, um Einfluss auf die Planung dieses Projektes zu nehmen. Dank seiner Funktion als Mediator zwischen den religiösen und den laizistischen Gruppierungen gelang es ihm, in Architektur- und Gestaltungsfragen ein Wort mitzureden. Indem er sein eigenes Grab und das seiner Frau im Zentrum der zu errichtenden Anlage plante, wollte Giardini sich und der vierten Armee ein monumentales Denkmal setzen. Das Engagement, das er selbst bei Aspekten der Detailplanung, wie beispielsweise bei der formalen Gestaltung seines Sarkophags, an den Tag legte, zeugt von der Entschlossenheit, seine Person als „väterlichen General“, der die Soldaten seiner Armee zu Lebzeiten, aber eben auch im Tode anführt, entsprechend zu inszenieren.⁸⁰

Bevor das faschistische *commissariato* das Projekt 1932 selbst in die Hand nahm und zwischen 1933-35 den heute noch bestehenden Bau errichtete, lieferten die Komitees unterschiedliche Entwürfe mit verschiedenen architektonischen Lösungen. Doch die Schwierigkeiten bei der Umsetzung eines der beiden Entwürfe und die Unentschlossenheit des anderen Komitees bei der

⁷⁷ Vgl. Vanzetto 1996, S.367-368.

⁷⁸ Der Begriff „*zona monumentale*“ bezeichnet im Italienischen ein großflächiges, zusammengehöriges Schutzgebiet auf dem sich verschiedene Gedenkstätten befinden. Ähnlich wie bei einem Naturschutzgebiet gelten in einer „*zona monumentale*“ gewisse Verhaltensregeln. Sie dienen als Orte der Trauer, der Andacht und der Selbsteinkehr und sind stark mit der Nationalgeschichte verbunden. Als solche markieren sie meist Stellen an denen wichtige historische Ereignisse stattgefunden haben.

⁷⁹ Vgl. Mondini 2006, S.417-418.

⁸⁰ Vgl. Mondini 2006, S.418.

Durchführung ihres Vorschlags führten dazu, dass Anfang der 1930er Jahre am Monte Grappa noch immer kein monumentales Massengrab stand. Als der Monumentalisierungsplan in die entscheidende Phase der Realisierung kam und die ersten *sacrari* entstanden, wurde der Monte Grappa sogleich in die Planungen miteinbezogen. Der Autoritätskonflikt zwischen den Komitees wurde durch ein Machtwort Mussolinis schnell aus dem Weg geräumt, so dass der Faschismus als stärkste Kraft im Land den Monte Grappa endgültig besetzen konnte. Der einstige heilige Berg der Region Veneto wurde im Verlauf der Ereignisse zum „*monte sacro alla Patria*“, dessen ursprüngliches zentrales Motiv der „*Madonnina del Grappa*“ zugunsten des „*fante di vedetta*“ herabgesetzt wurde.⁸¹ Diese offensichtliche Deklassierung des christlichen Motivs sowie die auffällige Zurschaustellung der vom Regime propagierten faschistischen Heimatreligion, die sich in der Symbolik der ausgeführten Architektur niederschlägt, veranlassten den Bischof von Padua der feierlichen Eröffnung nicht beizuwohnen.⁸²

Nach dem Sturz des Faschismus und dem Ende des 2. Weltkrieges kam es auch am Monte Grappa zu einer wichtigen ideologischen Neubesetzung. Zwar kann durch das 1974 fertiggestellte Partisanen-Denkmal die Wirkung der faschistischen Architektur nicht gemindert werden, nichtsdestotrotz wurde somit das „schwarze“ Monopol auf das Gefallenengedenken gebrochen und die Anlage in gewisser Weise rehabilitiert.

4.2.2. Beschreibung des *sacrario del Monte Grappa*

Das Areal rund um den Berggipfel des Monte Grappa, der sich auf 1775 m Seehöhe befindet, wurde 1922 zur „*zona monumentale*“ erklärt. Es umfasst eine Reihe an Gebäuden und Gedenkstätten, von denen der Friedhof der italienischen Gefallenen, samt dazugehörigen Bauten, Gegenstand dieser Untersuchung ist.

Der von Greppi und Castiglioni entworfene *sacrario* ist als kommemorativer Rundgang konzipiert, der aus verschiedenen baulich klar von einander unterscheidbaren „Stationen“ besteht. Als solcher weist er eine hierarchische Gliederung auf, die wie ein musikalisches *Crescendo* zum Schluss ihren Höhepunkt erreicht. Dabei handelt es sich zugleich um den inhaltlichen, strukturellen und topographischen Höchstpunkt der gesamten Anlage.

Die Besucher_innen stehen am Beginn des Rundgangs vor einer gewaltigen, treppenartigen Konstruktion (**Abb.9**). Über mehrere, kleinere Stufen gelangt man zunächst zum einem Vorplatz. Dieser Eingang in den *sacrario* wird links und rechts von zwei großen Fahnenstangen flankiert. Die Basis der Fahnenstangen, die aus Bronze gegossen wurde und eine Spende des italienischen

⁸¹ Vgl. Mondini 2006, S.420.

⁸² Vgl. Vanzetto 1996, S.372.

Veteranenvereins war, führt die Wappen und Zeichen der verschiedenen Truppen und militärischen Formationen an. Mit einer Höhe von 40 Metern ist dieses repräsentative Tor weitgehend in der gesamten Umgebung sichtbar.⁸³ Das eigentliche Beinhaus, in dem die Gebeine von insgesamt 10.615 italienischen Soldaten ihre letzte Ruhestätte fanden, besteht aus fünf übereinander gelagerten und in Form von konzentrischen Kreisen ausgeführten Mauerblöcken, deren Durchmesser sukzessive abnimmt. Auf den Mauerblöcken sind, in alphabethischer Reihenfolge von links nach rechts, die Namen der 2.283 identifizierten Soldaten zu sehen. Jeder Name ist einer eigenen Rundbogennische zugeordnet. Die Nischen fungieren bei diesem ansonsten sehr schlicht wirkenden Beinhaus, neben dem Bossenwerk an den Mauern, als primäres Gestaltungselement. Es handelt sich dabei um ein Motiv aus der römischen Antike. Als „*tema del colombario*“ bezeichnet, geht diese Form auf die Grabnischen der römischen Katakomben zurück.⁸⁴ Abwechselnd finden sich zwischen den Nischen der bekannten Soldaten, größere „*loculi*“, die jeweils für 100 namenlose Soldaten stehen (**Abb. 10**). Den Abschluss dieser pyramidalen Struktur bildet der kreisrunde Zentralbau der Marienkapelle, der von einem Bronzedach samt Eisenkreuz bekrönt wird. Die Kapelle, die die Statue der *Madonnina del Grappa* beherbergt, bildet die erste „Station“ des Rundgangs. Über Treppen zwischen den einzelnen Mauerblöcken gelangen die Besucher_innen vom Eingang zu diesem Punkt. Am oberen Ende der Treppe, kurz vor dem kreisförmigen Platz, auf dem sich die Kapelle befindet, erreicht man das Grab des Generals der 4. Armee Gaetano Giardini und seiner Frau Margherita dei Conti Jahn Rusconi. Zwar erfüllte sich Giardinis Wunsch nicht, dass sein Grab zum Zentrum der Anlage werden würde, dennoch wurde er nur zwei Monate nach der feierlichen Eröffnung an einer prominenten und gut sichtbaren Stelle des *sacrario* beigesetzt. Eine Inschrift mit den Worten „*Gloria a voi soldati del Grappa*“ markiert den Eingang in sein Grab.⁸⁵ Nach diesem ersten überwältigenden Abschnitt, der bereits die wesentlichste Funktion des Baus, nämlich die der Unterbringung tausender Soldaten an einer einzigen Stelle, erfüllt, folgen zwei weitere „Stationen“, die lediglich der Repräsentation und Selbstinszenierung des Faschismus dienen. Diese setzen sich zum Einen aus der 300 Meter langen „*via eroica*“ (**Abb. 11**), die direkt hinter der Kapelle beginnt, und zum anderen aus dem daran anschließenden „*portale di Roma*“ (**Abb.12**) zusammen. Der „Heldenweg“ besteht aus hellleuchtendem Stein und wird fortlaufend immer schmaler. Er verbindet den Platz der „*Madonnina del Grappa*“ mit dem sogenannten „*Piazzale della Vittoria*“. Links und rechts sind insgesamt sieben Steinquaderpaare im Spalier

⁸³ Vgl. Ministero della Difesa 1984, S.7-8.

⁸⁴ Vgl. Quattrocchi 2001, S.26.

⁸⁵ Vgl. Cadeddu 2008, S.115.

aufgestellt, die die Namen der wichtigsten Schlachten in der Region anführen.⁸⁶ Die Besucher_innen werden somit beim Entlanggehen an die vielen Kämpfe und vor allem an das große Blutvergießen im Krieg erinnert. Bereits am Beginn dieser makaberen *via triumphalis*, der die Leichen von über 10.000 Soldaten wortwörtlich zu Füßen liegen, erblicken die Besucher_innen am Ende des Weges den Höhepunkt der Gesamtanlage. Der zwölf Meter hohe „*portale di Roma*“, der auf einen Entwurf des Architekten Alessandro Limongelli zurückgeht und von der Hauptstadt Rom gestiftet wurde⁸⁷, ist ein Gebäude, das fast ausschließlich aus großen Steinquaderblöcken besteht. Auf zwei dicken stilisierten Pilasterpaaren stützt sich eine glatte und undurchlässige Wandoberfläche ab, die zunächst die ursprüngliche Breite beibehält, um dann im oberen Drittel der Fassade an Gestaltung und Formung zu gewinnen. Vor- und zurückspringende Teile lockern den allgemein sehr strengen und wehrhaften Bau auf. Ein friesartiger Schriftzug mit den Worten „*Monte Grappa tu sei la mia patria*“ und die durchgitterte Brüstung der Aussichtsplattform bilden den obere Fassadenabschluss. Das Innere des Gebäudes, das einem heiligen Schrein gleicht, ist der Aufbewahrungsort von zwei Steintafeln, auf denen die Namen der 37 Soldaten, die im Krieg für ihre Tapferkeit die goldene Medaille erhielten, eingemeißelt sind.⁸⁸ Zwei Stiegen auf der linken und rechten Seite führen die Besucher_innen seitlich am Gebäude entlang zur Plattform, von der man aus die Kriegsschauplätze gut überblicken kann. Zwar ist es für Besucher_innen auf der „*via eroica*“ nicht ersichtlich, dennoch erstreckt sich unmittelbar hinter dem „*portale di Roma*“ der Friedhof der österreichisch-ungarischen Soldaten, der die Anlage nach Norden hin abschließt.

4.2.3. Der *sacrario del Monte Grappa* als Totenkultstätte

Das neue Erscheinungsbild des nunmehr als heiligen Berg der italienischen Nation bezeichneten Monte Grappa wird in dem vom *Touring Club Italiano* herausgegeben Führer aus dem Jahr 1941 mit folgenden Worten beschrieben: „*Così conviene che il Grappa appaia al visitatore, perchè questo possa rendersi conto della situazione militare, della condizione dei nostri, delle funzioni svolte dal monte in guerra, del significato che esso ha nella storia, del simbolo che rappresenta, e che deve rappresentare per il Paese, per tutto ciò che sui suoi fianchi, sulla sua vetta, nei nostri antri, nelle sue viscere, nel suo cielo si è compiuto di bello, di eroico, di leggendario, perché l'Italia potesse ancora una volta dirsi orgogliosa di sè.*“⁸⁹ Wie das Zitat verdeutlicht, sollte die neue Gedenkstätte, trotz der Schrecken und Gräuel, die dieser Ort durchleben musste, auch an die „heroischen und legendären Taten“ der Soldaten erinnern und dadurch das Land neuerlich mit Stolz

⁸⁶ Vgl. Cadeddu 2008, S.117.

⁸⁷ Vgl. Cadeddu 2008, S.118.

⁸⁸ Vgl. Ministero della Difesa 1984, S.12-13.

⁸⁹ Vgl. Consociazione Turistica Italiana 1941, S.7.

erfüllen. Wie stark das Motiv des Sieges über jenes der Trauer gestellt wurde, zeigt sich anhand des ausschließlich für repräsentative Zwecke geschaffenen Raumes. Das Beinhaus mit seinen vielen Einzel- und Sammelgräbern erhält zwar ein monumentales und beeindruckendes Aussehen, dennoch ist es der „*via eroica*“ und dem „*portale di Roma*“ konzeptionell untergeordnet. Der auf seine Funktion als Totenkultstätte entwickelte Bau basiert, wie bereits erwähnt, auf der Idee eines architektonischen Rundgangs, der den Besucher_innen eine klare Gehrichtung vorgibt. Die Route führt vom Eingang geradeaus an den Grabnischen vorbei und hoch zur Marienkapelle. Hinter der Kapelle setzt sie sich entlang der „*via eroica*“ fort, um schlussendlich beim „*portale di Roma*“ anzukommen. Die Besucher_innen werden lediglich beim Grab des Generalen Giardini, das sich direkt auf dieser baulichen Ausrichtungsachse befindet, zum Verweilen angeregt. Da die einzelnen Mauerblöcke nur über die zentrale Stiege miteinander verbunden sind, werden die Besucher_innen nicht näher an die Gräber gebracht, sondern zum Weitergehen animiert.

Das Beinhaus der gefallenen Soldaten fungiert am Monte Grappa als architektonisches Vorspiel, welches die Besucher_innen auf das Bevorstehende einstimmen soll. Gleichzeitig symbolisiert es die inhaltliche bzw. ideologische Grundlage für die Existenz der Totenkultstätte. Diese ruht in diesem Fall sprichwörtlich auf den Gebeinen tausender Männer. Andererseits ist sie aber auch im christlichen Märtyrerglauben begründet, der wiederum durch die Marienkapelle am Monte Grappa präsent ist.

Gerade weil diese Anlage im Sinne des „*culto del littorio*“ als sakraler Ort verstanden wurde, benötigte sie den entsprechenden Raum für das Abhalten von Ritualen und Feiern. Dafür eignete sich eine *open-space* - Architektur besonders gut. Diese stand im deutlichen Kontrast zu den bisherigen Gefallenendenkmälern: „*Non più quindi una criptica oscura spazialità, ma un'architettura paesaggio da percorrere en plein air; non raccoglimento statico e interiore (nel doppio senso del termine), ma esultanza collettiva all'insegna di una cinèsi ascensionale.*“⁹⁰ Statt statischer Einkehr soll in dieser „im *plein-air* erlebbaren Architektur“ kollektiver Jubel und Begeisterung herrschen. Die Masse kann am Monte Grappa prozessionsartig die monumentale Treppenanlage besteigen und nach einem imposanten Marsch entlang der „*via eroica*“ sich am „*piazzale della vittoria*“ vor dem „*portale di Roma*“ versammeln. Letzterer übernimmt förmlich die liturgische Funktion eines Altares, der das Allerheiligste, nämlich die Namen der tapfersten Soldaten, aufbewahrt. Daran ist erkennbar, dass im Totenkult die Menschen im Angesicht des Todes nicht alle gleichwertig waren, sondern dass einige durch ihren Tod, aus der Sicht des totalitären Regimes, einen größeren „Beitrag“ geleistet hatten.

⁹⁰ Quattrocchi 2001, S.24.

4.3. **Sacrario militare di Redipuglia**

Ein weiteres, deutlich bekannteres Projekt von Giovanni Greppi und Giannino Castiglioni ist die zwischen 1935 und 1938 verwirklichte Umgestaltung des Friedhofs am Colle Sant'Elia (**Abb. 13**) in den heutigen *sacrario militare di Redipuglia*. Es handelt sich hierbei um den größten *sacrario* in Italien, der selbst in Europa aufgrund der riesigen Anzahl an bestatteten Soldaten vermutlich seinesgleichen sucht. In Redipuglia kulminiert der in den 1920er Jahren vom Faschismus eingeleitete Prozess der Aneignung der kollektiven Erinnerung an den 1. Weltkrieg. Durch den radikalen und achtlosen Abbau eines für den frühen nationalen Gefallenenkult besonders wichtigen Friedhofs, sowie durch seine Verwandlung in eine eindrucksvolle Projektionsfläche faschistischer Selbstdarstellung kann die erfolgreiche soziopolitische Faschistisierung Italiens besonders gut nachvollzogen werden.

4.3.1. **Der Friedhof am Colle Sant'Elia**

Das Projekt zur Schaffung eines Friedhofs für die Gefallenen der dritten Armee, die insgesamt drei Jahre lang an der östlichen Front im Karstgebirge gekämpft hatten, wurde sehr rasch nach dem Ende des Krieges umgesetzt. Wie bereits erwähnt, handelte es sich bei diesem monumentalen Friedhof, in dem um die 30.000 Soldaten bestattet worden waren, um ein Zeugnis für den vom Staat initiierten und von George L. Mosse ausführlich beschriebenen "*cult of the fallen soldier*"⁹¹, der in ganz Europa begangen wurde und sich größtenteils auf eine ähnliche Art und Weise äußerte. Wie stark sich dieser Kult vom totalitär geprägten Totenkult unterschied, zeigt sich anhand des Friedhofs am *Colle S. Elia* besonders gut.

Als der Friedhof am 24. Mai 1923 feierlich in Anwesenheit von Mussolini eröffnet wurde, waren die Faschisten in Italien noch nicht lange an der Macht. Somit hatten sie sich nicht an dessen Planung und Ausführung beteiligen können. Die Gestaltung des Friedhofs war durch dicht nebeneinander gelegte Gräber in Form von konzentrischen Kreisen charakterisiert, die sich an die Beschaffenheit des markanten Hügels anpassten (**Abb. 14**). Am Gipfel befand sich ein kreuzähnliches Denkmal, das den krönenden Abschluss dieses Totenbergs bildete. Das Bild das man mit dieser Anordnung evozieren wollte, war jenes von Dantes „*divina commedia*“. Der *Colle S. Elia* fungierte dabei als Berg des Fegefeuers und die konzentrischen Kreise stellten die verschiedenen Ebenen der Hölle dar. Laut Fabio Todero war es diese eindeutige Anlehnung an das Werk Dantes, die die Suggestivität

⁹¹ Für eine genauere Ausführung siehe Kapitel 2.2.1.

dieses Ortes maßgeblich ausmachte. Dante war damals ein klarer Bezugspunkt für die Soldaten, die im Krieg gedient und die Hölle auf Erben erlebt hatten.⁹²

Ein weiterer zentraler Aspekt war jener der Individualität. Jedes einzelne Grab hatte einen anderen Grabstein, der jeweils individuell gestaltet war. Geschmückt wurden sie mit verschiedenen poetischen Inschriften von bekannten Nationaldichtern wie z.B. Giacomo Leopardi und Ugo Foscolo oder auch von Gabriele D'Annunzio, der zu Lebzeiten vom Staat angeregt wurde etwas zum Gefallenekult beizutragen.⁹³ Einen noch viel stärkeren Eindruck auf die Besucher_innen machten aber die verschiedenen auf dem Schlachtfeld zurückgelassenen Gegenstände, die als Zimelien und Zeugnisse der stattgefundenen Schreckenstaten um den Grabstein herum arrangiert wurden. Unter diesen fanden die Besucher_innen durchgeschossene Helme, Trinkflaschen, Dolche, Schusspatronen, aber auch Stacheldraht aus den Verteidigungslinien und Einzelteile von zerstörten Panzern.

Diese Gestaltung, die eine tiefe Ergriffenheit und Trauer bei den Besucher_innen und Angehörigen der Soldaten auslöste, gefiel Mussolini ganz und gar nicht. Abwertend von ihm als „*un grande deposito di ferro-vecchio*“⁹⁴ (zu Deutsch: eine große Alteisendeponie) bezeichnet, sollte dieser Friedhof ein neues und vor allem den Vorstellungen des Regimes entsprechendes Erscheinungsbild erhalten.

4.3.2. Planung des *sacrario di Redipuglia*

Der Abbau des Friedhofs am *Colle S. Elia* und die Errichtung des *sacrario di Redipuglia* stellen sicherlich den Höhepunkt des vom *commissario* Ugo Cei geleiteten Monumentalisierungsplanes dar. Der offizielle Anlass zur Umgestaltung des Areals war der hohe Abnutzungsgrad der auf den Gräbern positionierten Metallgegenstände.⁹⁵ Aufgrund der Prominenz und der Beliebtheit des Friedhofs, der jährlich von einer großen Anzahl an Personen aufgesucht wurde, galt die Neugestaltung als besonders heikel. Gleichzeitig ergab sich für das Regime die Möglichkeit die dadurch gewonnene Aufmerksamkeit für Propaganda-Zwecke zu nützen. Ein gut durchdachtes Konzept sowie eine gelungene Ausführung konnten dank der medialen Verbreitung des Bauvorhabens und des öffentlichen Interesses den Wirkungsgrad der erstrebten Selbstverherrlichung des Faschismus noch weiter steigern.

Als das Duo Castiglioni/Greppi 1935 das Projekt in die Hand nahm, hatte sich bereits eine Reihe an anderen Architekten mit der Anfertigung von Entwürfen beschäftigt. Es lieferten neben Alessandro

⁹² Vgl. Todero 2012, S.27-29.

⁹³ Vgl. Todero 2012, S.31.

⁹⁴ Zitat nach Fiore 2003, S.239.

⁹⁵ Vgl. Fabi 1993, S.16.

Limongelli und Ghino Peressutti auch Ghino Venturi und Pietro Del Fabro Pläne für Redipuglia. Ursprünglich sollten sich Letztere für die Ausführung verantwortlich zeigen. Tatsächlich kam es aber während der laufenden Bauarbeiten plötzlich zu einem Stopp. Ugo Cei, der gerade erst zum *commissario straordinario* ernannt worden war, gefielen die Baupläne nicht und er beauftragte daher das vom Erfolg des *sacrario del Monte Grappa* gekürte Duo Castiglioni/Greppi. Diese erarbeiteten wenig Zeit später einen ersten *bozzetto*.⁹⁶

Die Pläne, die sich in ihren Grundzügen nicht allzu stark von jenen der Vorgänger unterschieden, sollen enthusiastisch von Mussolini aufgenommen worden sein, der sie kurzer Hand im Dezember 1935 genehmigte.⁹⁷ Nach dem Kauf des Grundstücks entstand zwischen 1936 und 1938 auf der gegenüber liegenden Seite des alten Friedhofs der neue *sacrario militare*. Die Gebeine der Soldaten wurden in das Beinhaus transferiert und alle weiteren Reste des Friedhofs beseitigt. Ghino Venturi übernahm in Folge die Neugestaltung des *Colle S. Elia* und schuf an der gleichen Stelle einen sogenannten „*parco della rimembranza*“⁹⁸. Aus den ursprünglich veranschlagten 20 Millionen Lire wurde es letzten Endes 45 Millionen. Auch die endgültige Fertigstellung musste aufgrund der fehlenden finanziellen Mittel sowie des Kriegseintritts Italiens verschoben werden und fand daher erst in den 1950er Jahren statt.⁹⁹

4.3.3. Beschreibung des *Sacrario di Redipuglia*

Das Konzept hinter dem neuen *Sacrario di Redipuglia* war die „geordnete militärische Einheit“, die von ihren Befehlshabern angeführt und den Tag des letzten Gerichts abwartend, die östliche Grenze Italiens vor fremden Eindringlingen beschützt.¹⁰⁰ Der Eingang in Redipuglia wird, statt wie am Monte Grappa von Fahnenmasten, links und rechts von zwei großen Bombenhülsen flankiert. An diesen Stellen standen ursprünglich zwei stilisierte *fasci littori* aus Stein (**Abb. 15**), die nach dem Fall des Regimes entfernt wurden.¹⁰¹ Über eine zwanzig Meter breite und dreißig Meter lange Brücke gelangen die Besucher_innen von der *Via Terza Armata* zunächst auf einen langen geradlinigen Pfad. Hier lässt sich bereits die Handschrift von Greppi/Castiglioni klar erkennen. Diese der *via eroica* am Monte Grappa nachempfundene Rampe führt die Besucher_innen nach

⁹⁶ Vgl. Fiore 2003, S.238.

⁹⁷ Vgl. Fiore 2003, S.239.

⁹⁸ Der Typus des „*parco della rimembranza*“ oder auch „*giardino degli eroi*“ ist in Italien weit verbreitet und wie jener des „*sacrario militare*“ stark mit dem Gefallenekult nach dem 1. Weltkrieg verbunden. Dabei handelt es sich um einen meist großangelegten Landschaftspark, der einerseits durch Bäume und Pflanzen und andererseits durch Gedenktafeln und Skulpturen gestaltet ist. Anders als beim „*sacrario militare*“ sind im „*parco della rimembranza*“ keine Soldaten begraben. Im Vordergrund stehen die spirituelle Einkehr sowie die tiefe Anteilnahme am Tod. Meist im Zentrum eines Ortes bzw. einer Stadt errichtet, soll dieser Park die Erinnerung an die Soldaten fortwährend lebendig halten.

⁹⁹ Vgl. Fabi 2002, S.21-23.

¹⁰⁰ Vgl. Ministero della Difesa 1984, S.9.

¹⁰¹ Vgl. Fabi 2002, S.29.

mehreren Stufen zum großzügigen Vorplatz der gewaltigen Anlage. Dabei spaziert man an einem noch erhaltenen österreichischen Schützengraben vorbei, der sich auf der rechten Seite unmittelbar neben dem *sacrario* befindet. Als bauliches Zeugnis des Krieges, erinnert er die Besucher_innen an das an diesem Ort stattgefundene mörderische Gemetzel. Entlang des Pfades (**Abb. 16**) sind ähnlich wie auf der *via eroica* am Monte Grappa auf beiden Seiten insgesamt 38 Bronzetafeln mit den Namen der wichtigen Schlachten in der Region in den Boden eingelassen.¹⁰²

Der 300 Meter breite und 130 Meter lange Vorplatz ist Versamlungs- und Gedenkort zugleich. Er kann aufgrund seiner großzügigen Dimensionen eine große Anzahl an Personen aufnehmen. Primär handelt es sich aber um die letzte Ruhestätte von fünf Generälen der italienischen Armee, sowie um das Grabmal des Herzogs von Aosta. Letzteres ist auf der gleichen Achse des Pfades, zentral vor den anderen Sarkophagen angeordnet. Der 75 Tonnen schwere Monolith aus Porphyr, der ein Geschenk der Stadt Turin war, steht auf einem vierstufigen Sockel.¹⁰³ Dieser hebt jenes Grabmal im Verhältnis zu den anderen noch stärker hervor. Eine Inschrift am Fuße des Sockels mit den Worten „... *in mezzo agli eroi della terza Armata. Sarò con essi vigile e sicura scolta alle frontiere d’Italia, al cospetto di quel Carso che vide epiche gesta ed innumeri sacrifici vicino a quel mare che accolse le salme dei marinai d’Italia.*“¹⁰⁴, die aus dem Testament des Herzogs stammt, soll seine tiefe Verbundenheit mit den Soldaten der dritten Armee ausdrücken und sie über den Tod hinaus untrennbar aneinander binden. Die Sarkophage der Generäle sind hingegen einfacher und kleiner ausgeführt. Sie reihen sich hinter jenem des Herzogs von Aosta auf.

Erst nach diesen Einzelgräbern setzt das eigentliche Beinhaus an. Die Idee vom Duo Greppi/Castiglioni den *sacrario* stufenförmig aufzubauen wird auch in Redipuglia verwirklicht. Das Beinhaus, welches die unglaubliche Anzahl von 100.187 Soldaten, von denen 39.857 bekannt und 60.330 namenlos sind, aufnimmt, besteht aus 22 Stufen.¹⁰⁵ Die anfängliche Breite von 12 Metern nimmt mit jeder Stufe leicht ab. Die Höhe von 2,5 Meter bleibt hingegen bis zur letzten Stufe erhalten. An dieser Stelle befindet sich zwischen den zwei großen Massengräbern der namenlosen Soldaten auch eine kleine Kapelle, die durch drei einfache Eisenkreuze gekennzeichnet ist. Sie ist im Inneren mit schwarzem Marmor verkleidet. An der Decke hängt auf einem mit goldenen Mosaiksteinen verzierten Grund ein leuchtendes Metallkreuz. Eine Grablegung Christi von Castiglioni aus vergoldeter Bronze auf dem Altar, sowie Darstellung des Kreuzweges entlang der

¹⁰² Vgl. Fabi 1993, S.17.

¹⁰³ Vgl. Ministero della Difesa 1984, S.11.

¹⁰⁴ Ministero della Difesa 1984, S. 12.

¹⁰⁵ Vgl. Ministero della Difesa 1984, S.9.

Seitenwände schließen die Ausstattung ab.¹⁰⁶ In der Kapelle werden ähnlich wie im „*portale di Roma*“ am Monte Grappa jene Soldaten geehrt, die für ihre Tapferkeit mit der goldenen Medaille ausgezeichnet wurden.

Kleinere Treppen in Zickzack-Form (**Abb. 17**) ermöglichen es den Besucher_innen auf der linken und rechten Seite den *sacrario* hinauf zu steigen und an den Bronzetafeln mit den Namen der Verstorbenen, die an den Wänden der großen Stufen angebracht sind, zu halten. Im Gegensatz zur Treppenanlage vom Monte Grappa, werden die Besucher_innen in Redipuglia stärker dazu animiert, an den Gedenktafeln vorbeizugehen und sich die einzelnen Namen anzusehen. Es wird folglich keine strenge Gehrichtung vorgegeben. Die Besucher_innen können in diesem Fall problemlos zwischen den linken und rechten Treppen wechseln. Den Abschluss des Rundgangs bildet eine Aussichtswarte auf der Spitze des *Monte Sei Busi* (117 Meter), von der man die verschiedenen Plätze der Kampfhandlungen gut überblicken kann.

Auch wenn der Aufbau des *sacrario di Redipuglia* jenem des Monte Grappa in mehr als nur einem Aspekt ähnelt bzw. sogar gleicht, so unterscheidet sich Redipuglia doch durch seine deutlich stärker zurückgenommene formale Gestaltung. Der Verweis auf die *romanità* ist lediglich durch die beim Eingang positionierten *fasci littori* gegeben. Auf Rundbogennischen und prominentes Bossenwerk wurde bewusst verzichtet. Stattdessen wurden helle Karststeinblöcke mit glatter Oberfläche eingesetzt. Das einzige Gestaltungselement ist das scheinbar unendlich vervielfältigte Wort „*Presente*“ (auf Deutsch: „Anwesend“, **Abb. 18**), das über den Gedenktafeln an der oberen Kante der Stufen in einfachen Großbuchstaben und aus Stein ausgeführt, angebracht ist. Das christliche Symbol des Kreuzes auf der letzten Stufe der „*scalinata dei centomila*“, geht innerhalb dieser überwältigenden Masse an „*Presente*“-Ausrufen unter. Zusätzlich rahmen auf der linken und rechten Seite die für Friedhöfe in Italien besonders typischen Zypressenbäume den *sacrario* ein und verstärken dadurch zusätzlich die Höhenwirkung der Anlage.

4.3.4. *Sacrario dei Centomila*: Architektur zur Faschistisierung der Gefallenen

Auch wenn die Arbeiten an den verschiedenen Baustellen noch nicht vollständig abgeschlossen waren, eröffnete Mussolini anlässlich einer Reise in den äußersten Nordosten des Landes im September des Jahres 1938 eine Reihe an Bauten des Monumentalisierungsplanes. Neben den *sacrari* in Oslavia und Caporetto besichtigte Mussolini selbstverständlich auch den mittlerweile als „*sacrario dei Centomila*“ bezeichneten Bau in Redipuglia. Die Feierlichkeiten am 18. September fielen verhältnismäßig einfach und nüchtern aus. Mussolini wurde im Zuge dessen in Anwesenheit

¹⁰⁶ Vgl. Ministero della Difesa 1984, S.16.

der Repräsentanten aller Regimenter des italienischen Heeres geehrt. Eine lange und stille Prozession führte anschließend über die *via eroica* und die Stufen der Anlage zur Kapelle. Auf eine Rede des *Duce* wurde bewusst verzichtet. Die Stimmung war durch eine tiefe Andacht und Einkehr der Teilnehmenden charakterisiert.¹⁰⁷

Tatsächlich bedurfte es bei der geschaffenen Architektur um keine zusätzliche Inszenierung. Das hinter dem *sacrario* stehende Konzept hatte gemeinsam mit der dezent eingesetzten Symbolik von vornherein eine starke, selbsterklärende Wirkung. Die inhaltliche Botschaft des Monuments konnte allein durch das Erscheinungsbild ausreichend artikuliert werden. Die Architektur sprach regelrecht für sich. Wie Paolo Nicoloso erwähnt, erreichte die faschistische Aneignung der kollektiven Erinnerung an den 1. Weltkrieg mit dem *sacrario di Redipuglia* ihren Höhepunkt: „(...) *l'ossario di Redipuglia è il punto più alto di questo processo di fascistizzazione della Guerra e del culto dei caduti. Qui si afferma che chi è morto per la patria è in realtà morto per il fascismo. Uno slittamento semantico, una mutazione del significato del lutto, reso possibile dall'architettura, che è capace di trasformare l'ideologia nella pietra più dura.*“¹⁰⁸ Die Gefallenen des Krieges verwandelten sich in Redipuglia zu faschistischen Kämpfern. Die Architektur ermöglichte es laut Nicoloso die Ideologie entsprechend zu veranschaulichen und sie in Stein gemeißelt für die Ewigkeit festzuhalten. Erzielt wurde diese Wahrnehmung durch das geschlossene Auftreten der 100.000 Mann starken Armee, die im Gegensatz zur ursprünglichen Gestaltung des Friedhofes des *Colle S. Elia* die Form einer homogenen und disziplinierten Masse annahm. Von den Befehlshabern, deren Sarkophage dem Grab der Soldaten vorangestellt sind, angeführt, reagiert sie auf die Kampfaufforderung mit einem klaren und unüberhörbaren „*Presente*“.

Dieser dem sogenannten „*rito dell'appello*“ entnommener Ausspruch, wurde bereits mehrfach von Architekten und Künstlern aufgegriffen. Die Idee, den Spruch innerhalb der Architektur für ein inhaltliches Programm zu verwenden, ging auf Adalberto Libera und Antonio Valente zurück. Im Jahr 1932 schufen sie anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Marsches auf Rom für die *Mostra della Rivoluzione fascista* einen Gedenkraum (**Abb. 19**), der als „*sacrario dei martiri*“ bezeichnet wurde und den getöteten Parteimitgliedern gewidmet war. Die Ästhetik dieses Raumes war entscheidend vom hellaufleuchtenden *Presente*-Schriftzug geprägt, der genauso wie in Redipuglia mehrfach wiedergegeben, die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich zog.¹⁰⁹

Beim „*rito dell'appello*“ handelt es sich um einen der wichtigsten Rituale des Faschismus im Bereich des Totenkults. Laut Emilio Gentile markiert dieser Todesritus den Höhepunkt innerhalb

¹⁰⁷ Vgl. Fabi 1993, S.20.

¹⁰⁸ Nicoloso 2011, S.593-594.

¹⁰⁹ Für genauere Informationen zum „*sacrario dei martiri*“ bei der *Mostra della Rivoluzione fascista* siehe Kapitel 5.1.

der Liturgie des faschistischen Begräbnisses. In ihm manifestiert sich die Religiosität des „*culto del littorio*“ ganz besonders stark.¹¹⁰ Durch den Ritus wurde eine enge Verknüpfung zwischen den Toten und den Lebenden hergestellt. Während des Begräbnisses, welches nachts im Lichte eines Fackelzugs stattfand, rief der Anführer der Truppe den Namen des Gefallenen aus. Die kniende Menschenmenge antwortete dann im Chor mit „*Presente*“. Diese mystische Kommunion, die den Eindruck von der Stärke einer Gemeinschaft vermitteln sollte, wurde in weiterer Folge von der Partei auf das faschistische Nationskonzept innerhalb des totalitären Staat übertragen und somit ausgehend von einer begrenzten und elitären Gruppe auf die gesamte italienische Bevölkerung ausgeweitet.¹¹¹

Das Wissen um die Bedeutung des „*rito dell'appello*“ bzw. des *Presente*-Schriftzuges machten die Architektursprache von Redipuglia allgemein verständlich. Der große Erfolg der *Mostra della Rivoluzione fascista*, die Schätzungen zufolge jeder/e zehnte Italiener-in besucht hatte¹¹², sowie ihre multimediale Verbreitung in Form von Bildern und Erlebnisberichten, steigerten den Bekanntheitsgrad dieser Thematik. Erst dadurch war eine Vereinnahmung der im 1. Weltkrieg gefallenen Soldaten durch den Faschismus auf der inhaltlichen und vor allem visuellen Ebene in der Architektur möglich.

In Redipuglia präsentiert sich den Besucher_innen das Bild der Aufopferung einer gesamten Armee für ein höheres Ideal, dem des Faschismus. Angefangen vom Heeresführer, dem *commandante*, bis hin zum einfachen Infanteristen, dem *fante*, sind alle hier beerdigten Personen über den Tod hinaus als Beschützer der herrschenden Ordnung im Land miteinander verbunden. Die einzelnen Namen der Soldaten verschwinden im neuen *sacrario* und nehmen stattdessen die Gestalt einer mächtigen und unbezwingbaren Masse an.¹¹³ Der von Igor Golomstock innerhalb seiner Beobachtungen zum Themenbereich der totalitären Architektur beschriebene Versuch der Schaffung einer „*mass architecture*“, eine Architektur, die die Ideale der Kollektivität verkörpern und über die Grenzen der verschiedenen Gesellschaftsschichten hinaus die Bürger_innen zu einer Masse vereinen sollte¹¹⁴, erfüllte sich mit dem *sacrario di Redipuglia*. In den gefallenen Soldaten spiegelte sich ein beträchtlicher Teil der italienischen Gesellschaft wider. Die Aufhebung des Individualen, die sich an diesem Ort formal durch den bewussten Verzicht von Grabnischen, die hingegen am Monte Grappa noch ein entscheidendes Gestaltungsmerkmal waren, niederschlägt, prägt die Vorstellung einer regelrechten Gleichschaltung der gesamten Bevölkerung. Die zunehmende Zuspitzung der

¹¹⁰ Vgl. Gentile 1993, S.51-54.

¹¹¹ Vgl. Gentile 1993, S.53-54.

¹¹² Vgl. Schnapp 2003, S.38.

¹¹³ Vgl. Fiore 2003, S.240.

¹¹⁴ Vgl. Golomstock 1990, S.272-273.

internationalen Krise, die den Tag des Kriegseintritts Italiens immer näher heranrückten, hatte eine frenetische Mobilisierung von Seiten des Regimes zur Folge. In diesem Sinne muss der *sacrario di Redipuglia* als mächtiges Kommunikationsmittel innerhalb der Propagandamaschinerie, die die Italiener zu im Kampf gegen den Feind zu den Waffen rufen sollte, gesehen werden. Die Reise Mussolinis zu den Orten der „*Grande Guerra*“ und die von ihm eröffneten Bauten sprachen in diesem konkreten historischen Kontext eine klare Sprache.

Die Unmittelbarkeit der agitatorischen Botschaft des Bauwerks wurde in Redipuglia durch ein konsequentes formales Konzept verwirklicht. Neben der bereits beschriebenen Bedeutung des „*Presente*“-Schriftzugs, spielten noch weitere Überlegungen eine Rolle. Der Anblick, der sich den Besucher_innen beim Betreten der Anlage bot, war der eines steinernen Hügels, der sich aus den Leichnamen von 100.000 gefallenen Soldaten zusammensetzt. Das dabei evozierte Bild eines in diesem Fall sprichwörtlichen Totenbergs, steigerte die Suggestivität der hinter dem *sacrario* stehenden Symbolik um ein Vielfaches. Hinzu kommt, dass durch die leichte Verringerung der Länge der 22 Stufen, aus denen das Beinhaus besteht, und die daraus resultierende Verengung der Treppenanlage mit zunehmender Höhe, das Bauwerk insgesamt größer und vor allem steiler wirkt. Diese optische Täuschung wird durch die Zypressenbäume links und rechts der Stufen, die wie eine Konturlinie die Anlage seitlich „einrahmen“, noch verstärkt. Das Ergebnis ist die Betonung der trapezartigen Grundform des *sacrario*. Anna Maria Fiore spricht von regelrechten „illusionistischen Tricks“, die bewusst vom Duo Castiglioni/Greppi eingesetzt wurden um den Eindruck von Monumentalität zu maximieren.¹¹⁵

Wie bereits beim ersten Projekt von Castiglioni/Greppi, dem *sacrario del Monte Grappa*, ist auch jener in Redipuglia als architektonischer, Freilufttrundgang konzipiert. Der große Unterschied besteht darin, dass am Monte Grappa der *sacrario* in verschiedene Etappen unterteilt ist und in Redipuglia Denkmal, Beinhaus und Kapelle in Form einer gigantischen Treppe bauliche eine Einheit bilden. Somit steht dieses Motiv, im Gegensatz zum Monte Grappa, für sich alleine und erzielt dadurch eine stärkere visuelle Wirkung. Im diesem begehbaren Monument folgen die Besucher_innen einem vorgefertigten Weg, der vom Eingang, über die *via eroica* bis zur Kapelle an der topographisch höchsten Stelle führt. Laut Fiore handelt sich in Redipuglia um einem sogenannten „*percorso ascensionale*“¹¹⁶, einem Pfad, der an die christliche Glaubensehre angelehnt, einer transzendentalen Himmelfahrt gleicht. Folglich verlassen die Besucher_innen

¹¹⁵ Vgl. Fiore 2007, S.361.

¹¹⁶ Vgl. Fiore 2007, S.362.

entlang dieses Weges, ähnlich wie die hier beerdigten Gefallenen zuvor, die Sphäre des irdischen Daseins, um in den Himmel hinaufzusteigen.

Auf diesem Gedankengang aufbauend erhält der *sacrario di Redipuglia* einen tiefen religiösen Charakter: „*Qui il fascismo ha modo di manifestare la violenza della sua dottrina, sia verso i morti, sia verso la memoria dei vivi (...) vera architettura del fascismo totalitario, è questo un tempio, tra i più riusciti in assoluto, della religione laica fascista. Un monumento nazionale capace con i suoi simboli di giungere dentro le coscienze dell'„uomo nuovo“, che il regime sta forgiando.*“¹¹⁷ Als sakraler Ort der von Emilio Gentile beschriebenen Religion des „*culto del littorio*“ wird in Redipuglia die aggressive Doktrin des Regimes sowohl den Lebenden als auch den Toten aufgezwungen. Laut Nicoloso schaffte es dieses Nationaldenkmal mit seiner Symbolik das Bewusstsein des „neuen, faschistischen Menschen“ zu bestimmen. Von der suggestiven Kraft dieses Tempels angezogen und von der magischen Wirkung beeindruckt, kehrte Mussolini noch einmal im Juli des Jahres 1942 an diesen Ort zurück.¹¹⁸ Ähnlich wie ein Wallfahrtsort, sollten Pilger_innen aus ganz Italien die Kriegsschauplätze aufsuchen, persönlich die Orte der Opferung ihrer Kameraden und Landesbrüder erleben und an deren Grab beten. Auch wenn der christliche Glaube in vielen *sacrari* nachwievor über Symbole präsent war, ist anhand dieser Bauten innerhalb des Totengedenkens eine langsame Ablösung des Katholizismus durch die Ideologie des Faschismus festzustellen. Dieser Bruch des Monopols der Kirche hätte dem „*culto del littorio*“ sicherlich den Weg in Richtung breitenwirksamer Staatsreligion weiter ebnen können.

Die von Giannino Castiglioni und Giovanni Greppi erbauten *sacrari* gehören zu den berühmtesten ihrer Art in Italien und finden in der Forschung auch am meisten Erwähnung. Das auf die Architektur angewandte konsequente inhaltliche Programm, welches in ihren Bauten auf eine besonders interessante und bemerkenswerte Formensprache trifft, wurde gleichzeitig auch in Deutschland, bereits vor der Machtergreifung der Nationalsozialismus, in der Weimarer Republik mit den sogenannten „Totenburgen“ verarbeitet. Wie sich im Anschluss zeigen wird, sind schon die Planungen des Deutschen Volksbundes mit den *sacrari* in Italien vergleichbar. Nicht nur inhaltlich, sondern auch formal lassen sich Gemeinsamkeiten im unmittelbaren Vergleich zwischen verwirklichten Beispielen desselben Bautypus in Italien und Deutschland festmachen. In weiterer Folge übernahm das nationalsozialistische Regime diese Bauaufgabe und betraute Wilhelm Kreis mit dem Entwurf von zusätzlichen Denkmälern, die die Gefallenen des in der Zwischenzeit ausgebrochenen 2. Weltkrieges in großen Beinhäusern aufnehmen sollten. Innerhalb dieses

¹¹⁷ Nicoloso 2011, S.603.

¹¹⁸ Vgl. Nicoloso 2008, S. 140-141.

Prozesses der Radikalisierung des politischen Systems, der einen Sieg um jeden Preis forderte, gewannen diese Bauten sowie der Totenkult allgemein an Aktualität und Bedeutung. Nach der Vorstellung einzelner ausgewählter Beispiele soll abschließend eine gesamtzusammenhängende, stilistische Analyse das weite Spektrum an formalen Lösungen im Bereich der totalitären Architektur aufzeigen.

4.4. Der Deutsche Volksbund und seine „Totenburgen“

Nach dem Vorbild der Westmächte entstanden auch auf deutscher Seite nach dem 1. Weltkrieg in der Weimarer Republik Massenfriedhöfe, in denen die gefallenen Soldaten auf groß angelegten Grünflächen bestattet wurden. Tausende gleichaussehende weiße Kreuze ohne Sockel markierten die letzte Ruhestätte der Gefallenen. Auch hier erinnerte das gleiche einheitliche Aussehen der Gräber an eine militärische Formation. Der Kriegertod war ein nationaler und vor allem öffentlicher Tod. Den Soldaten wurde zwar ein Einzelgrab zugesprochen, doch trat der Aspekt der Individualität im Vergleich zu den Zivildfriedhöfen deutlich stärker in den Hintergrund. Uniformität und militärische Strenge bestimmten den Charakter der Soldatenfriedhöfe.¹¹⁹

Von Beginn an nahm der sogenannte „Volksbund deutscher Kriegsgräberfürsorge“ eine wichtige Rolle bei der Organisation und der Gestaltung der Kriegsgräber im In- und Ausland ein. Der gemeinnützige Verein wurde im Dezember des Jahres 1919 gegründet und sollte aufgrund der damals vorherrschenden politischen Schwierigkeiten der jungen Republik eine rasche und adäquate Lösung in der Debatte rund um die Bestattung der gefallenen deutschen Soldaten finden. Ab der Mitte der 1920er Jahren übernahm der VDK fast ausschließlich die Leitung dieser bedeutenden Aufgabe und konnte dadurch freier und autonomer in Gestaltungsfragen entscheiden. Des Weiteren kam in jenen Jahren der Wunsch nach einer architektonischen Neuorientierung der Friedhöfe auf. Man kehrte dem Modell des Massenfriedhofs den Rücken und entwickelte dabei ein neues nahezu „präfaschistisches“ Konzept, das die Soldatengräber in Form von „Heldenhainen“ verwirklicht sehen sollte. Das Massengrab wurde somit auch in Deutschland für geeigneter und dem Zweck dienlicher erachtet.¹²⁰

Bei diesem vom VDK ins Leben gerufenen und als „Totenburg“ bezeichneten Bautypus handelte es sich im Grunde um das deutsche Pendant zu den faschistischen „*sacrari militari*“, die etwa zeitgleich errichtet wurden. Auch bei den Totenburgen war der Monument-Charakter für die architektonische Umsetzung ausschlaggebend. Darin sollte sich die Vorherrschaft des Staates über den einzelnen gefallenen Soldaten und somit über die/den einzelne/n Bürger_in widerspiegeln.

¹¹⁹ Vgl. Lurz 1989, S.81-82.

¹²⁰ Vgl. Lurz 1989, S.85.

Diese vom VDK geplanten Bauten wurden zu einem Zeitpunkt realisiert, als sich Deutschland inmitten großer gesellschaftspolitischer Umwälzungen befand. Sie sind daher Ausdruck eines veränderten Sozialverständnisses sowie eines radikalisierten Nationalbewusstseins. Die von George L. Mosse beschriebene „Nationalisierung der Massen“ war damals voll im Gange und darum überrascht der Umstand, dass die Totenburgen im Nachhinein stärker mit dem Nationalsozialismus als mit der Weimarer Republik in Verbindung gebracht werden, nicht.¹²¹

Das erste Beispiel dieses neuen Typus wurde bereits vor der Machtergreifung Hitlers zwischen 1929-1930 geplant und hätte im damaligen jugoslawischen Bitola, das sich heutzutage in Mazedonien befindet, errichtet werden sollen. Der Entwurf (**Abb. 20**) zeigt einen kubischen oben offenen Kern, der links und rechts von mächtigen, rechteckigen Anbauten flankiert wird und dem ein großer, kreisrunder Platz vorangestellt ist. Eine dicke, entlang der Umrisslinie des Platzes verlaufende Mauer, die die einzelnen Gräber der Soldaten enthält, klammert gleichzeitig auch den Kernbau ein. Dadurch bilden Kreis und Kubus eine bauliche Einheit. Über drei in Bronze ausgeführte Rundbogenportale gelangt man vom Platz ins Innere des Denkmals. An dieser Stelle sind die Namen der 3000 gefallenen deutschen Soldaten auf großen Tafeln angeführt.¹²² Diese schlichte, auf jede Ornamentik verzichtende Architektur, die auf qualitativ hochwertige Materialien wie Granit und Bronze setzt und mit ihrer teils an die Moderne, teils an das Mittelalter angelehnte Formensprache eine Verbindung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit schafft, erinnert stark an die beschriebenen *sacrari* von Giannino Castiglioni und Giovanni Greppi. Wie die Miteinbeziehung des bekanntesten deutschen Denkmals der Zwischenkriegszeit, dem zwischen 1924 und 1927 errichteten Tannenberg-Denkmal (**Abb. 21**), in diese Untersuchung zeigt, handelt es sich bei der Typologie der Totenburg um ein regelrechtes Bindeglied zwischen der Memorialarchitektur der Weimarer Republik und jener des Dritten Reiches. Bereits hier wurde nämlich der Versuch unternommen, mit einer geometrischen, prunklosen und wehrhaft wirkenden Burgenästhetik Größe und Macht der deutschen Nation darzustellen.

Mit dem Machtwechsel in Deutschland begann eine Phase enger Zusammenarbeit zwischen dem VDK und dem nationalsozialistischen Regime. Die Errichtung weiterer Totenburgen war die Folge. Den neuen Machthabern gefiel das hinter den Bauten stehende inhaltliche Konzept, das gerade

¹²¹ In der (teils fremdsprachigen) Fachliteratur wird der Terminus „Totenburg“ nicht mit dem VDK, sondern ausschließlich mit den Planungen des NS-Regimes in einen Zusammenhang gebracht. Die von Wilhelm Kreis zu Beginn der 1940er Jahre geplanten Bauten gebrauchen diesen Begriff nicht. In diesem Fall ist von „Kriegerehrenmale“ die Rede. Tatsächlich steht das Wort vor allem mit den vom VDK durchgeführten Bauten in einem Verhältnis. Die für den Nationalsozialismus sehr bedeutende Todesthematik führte neben den erwähnten Analogien der Bauten zur NS-Ideologie vermutlich zur besagten Fehlbezeichnung. Für eine genauere Ausführung der Problematik der Verwendung des Begriffes „Totenburg“ vgl. Brands 2001, S.216.

¹²² Vgl. Brands 2001, S.232-234.

einem auf die totale Unterwerfung des einzelnen Individuums ausgerichteten totalitären Staat sehr entgegen kam. Das zwischen 1936 und 1938 ausgeführte Freikorpsehrenmal im schlesischen Annaberg¹²³ (**Abb. 22**) zeugt vom Wirkungspotential dieses Bautypus und vom Gebrauch ähnlicher architektonischer Mittel wie im faschistischen Italien. Das Denkmal wurde auf einer 35 Meter hohen Gesteinswand errichtet. Die Landschaft ist somit integraler Bestandteil der Architektur und wurde dementsprechend in die Planungen miteinbezogen bzw. effektiv in der Realisierung eingesetzt. Beim Denkmal handelt es sich neuerlich um einen Zentralbau aus Stein, der durch mächtige Pfeiler gegliedert ist, an deren oberen Abschluss große eiserne Feuerschalen angebracht sind und dessen kreisrunder Kern über die Grundmauern leicht herausragt. Seine kompakte und massive Form lässt die Konstruktion wie ein tausende Jahre alter Tempel einer weit zurückliegenden Epoche erscheinen. Es wurde augenscheinlich der Versuch unternommen, eine zeitlich schwer festzulegende Architektur zu schaffen. Die Gesteinswand und das Denkmal bilden in Annaberg die Bühne für das am Fuße positionierte riesige Amphitheater, das den antiken Vorbildern in nichts nachsteht. Die Zuschauerreihen dehnen sich bis weit nach hinten aus und bieten dadurch tausenden Personen Platz. Ähnlich wie in Redipuglia wurde auch hier ein großer Versammlungsort geschaffen, der vor allem danach ausgerichtet war, Massenrituale und Großveranstaltungen in Szene zu setzen und ihnen somit den passenden Rahmen zu geben. Die eigentliche Funktion als Gedenkort und Grabstätte rückte bei dieser Gestaltung deutlich in den Hintergrund. Die umliegende Landschaft wurde nach der Errichtung zur Schutzzone erklärt. Diese Schutzzone, die im Grunde einer italienischen „*zona monumentale*“ entspricht, sollte das Zusammenspiel zwischen Natur und Architektur weiterhin erhalten und den sakralen Charakter des Ortes bewahren.

Ein weiteres Beispiel ist die von Robert Tischler entworfene und 1939 eröffnete Anlage im norditalienischen Quero (**Abb. 23**).¹²⁴ Robert Tischler arbeitete fast drei Jahrzehnte, zwischen 1926 und 1959, für den VDK und verwirklichte in diesem Zeitraum mehrere Bauten. Der Umstand, dass sich diese Totenburg nur knapp 30 Kilometer vom *sacrario del Monte Grappa* befindet und lediglich drei Jahre später fertiggestellt wurde, macht sie für diese Untersuchung besonders interessant. Folglich kann man in der italienischen Region Venetiens zwei Beispiele ein und desselben Bautypus studieren, die von zwei verschiedenen Staaten zur gleichen Zeit errichtet wurden. Über einen von Fruchteebäumen gesäumten Pfad gelangen di

¹²³ Vgl. Brands 2001, S.241.

¹²⁴ Vgl. Brands 2001, S.235.

e Besucher_innen in Quero zum Denkmal, das wie eine mittelalterliche Festungsanlage auf einem kleinen Hügel thront. Mehrere klotzig wirkende Türme und ein rundförmiges Bollwerk sind über eine doppelt ausgeführte Burgmauer miteinander verbunden. Die Mauer gibt dabei den Rundgang der Besichtigung vor. Der größte Turm beherbergt eine Ehrenhalle, die in ihrem Aussehen an eine Krypta erinnert. In der Mitte des Raumes befindet sich ein großer aus schwarzem Granit geformter Altar, auf dem die Namen der 2596 bekannten deutschen und österreichisch-ungarischen Soldaten angeführt sind. Die Wände sind mit byzantinisch anmutenden Mosaiken geschmückt und stellen verschiedene Soldaten in unterschiedlichen Posen dar.

Es ist auffällig, dass der VDK trotz enger Verbindung zum Nationalsozialismus mit seinen Totenburgen einen eigenständigen, klar zu unterscheidenden Typus etablierte, der über eine eigene Symbolik verfügte und sich von den NS-Planungen klar unterschied. Seine vermeintliche Vereinbarkeit mit jenen Idealen, die auch das Regime teilte, war vorrausichtlich der Grund für die fortlaufende Autonomie des VDK. Dass er nach dem 2. Weltkrieg zunächst noch an diesem Typus festhielt und weitere Totenburgen, wie beispielsweise im ägyptischen El Alamein (**Abb. 24**)¹²⁵, errichtete, ist der Beweis dafür, dass diese Bauten nicht eindeutig mit dem Nationalsozialismus und seinem Gedankengut in einen Zusammenhang gebracht werden können. Somit spiegelt sich in diesem Typus eine gewisse Kontinuität wider, die zu Zeiten der Weimarer Republik ihren Anfang nahm, das „Dritte Reich“ andauerte und schlussendlich in der Nachkriegszeit endete.

Wie sich im nächsten Kapitel zeigen wird, war der Startschuss für die NS-Planungen der Ausbruch eines weiteren Weltkrieges, der noch mehrere Opfer fordern sollte und daher die Errichtung von Gefallenendenkmälern von Beginn an schlichtweg unentbehrlich machte. Dass diese aber von den Totenburgen des VDK stark abhängig waren und vor allem stilistisch keinen spezifischen bzw. selbstständigen Weg einschlugen, soll Gegenstand der Untersuchung sein.

4.5. Wilhelm Kreis und die NS-Planungen

Inmitten der Vorbereitungen für den Russlandfeldzug betraute Hitler im März des Jahres 1941 den angesehenen und mittlerweile 68-jährigen Architekten Wilhelm Kreis mit der Planung von mehreren, auf dem gesamten europäischen Kontinent verstreuten „Kriegerehrenmälern“. Winfried Nerdinger beschreibt den hessischen Architekten in seinem, gemeinsam mit Ekkehard Mai

¹²⁵ In der Kriegsgräberstätte von Al Alamein, das sich ca. 100 km westlich von Alexandrien befindet, sind 4.213 deutsche Soldaten begraben. Sie wurde von Robert Tischler entworfen und 1959 offiziell eingeweiht. Der Aufbau und die formale Gestaltung der Anlage lassen sie eindeutig als Totenburg erkennen. Sie unterscheidet sich kaum von ihren Vorgängern aus den 1930er Jahren. Die veränderte politische Lage Deutschlands lässt sich somit nicht ausmachen. Dadurch ist eine gewisse Kontinuität im Bereich der Memorialarchitektur des VDK ersichtlich.

veröffentlichten Sammelband¹²⁶, als eine wandlungsfähige Persönlichkeit, die von den politischen Veränderung Deutschlands scheinbar völlig ungestört ihre Karriere weiter vorantreiben konnte und unabhängig von den aktuellen Machthabern bedeutende öffentliche Aufträge erhielt. Kreis war somit im Stande, auf die Wünsche und Vorstellungen unterschiedlicher politischer Systeme zu reagieren und je nach Bedarf als Modernist oder als Konformist aufzutreten. Dank dieser Anpassungsfähigkeit und selbstverständlich auch seines einflussreichen sozialen Netzwerkes, das bei jedem Machtwechsel gekonnt ins Spiel gebracht wurde, konnte Kreis, angefangen vom Kaiserreich bis zur Nachkriegszeit in der Bundesrepublik ohne Hindernisse seiner Arbeit als Architekt nachgehen.¹²⁷

Als Wilhelm Kreis 1941 zum sogenannten „Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe“ ernannt wurde, hatte er bereits mehrere offizielle Aufträge des NS-Regimes ausgeführt. Zu den bedeutendsten gehört sicherlich das zwischen 1935-1938 errichtete, und nachwievor erhaltene Luftgaukommado in Dresden (**Abb. 25**)¹²⁸ Es ist erstaunlich, dass gerade ein prominenter Vertreter der „Neuen Deutschen Baukunst“, wie es Kreis durch die Umsetzung von mehreren Prestigeprojekten der Weimarer Republik¹²⁹ geworden war, derart rasch in die Gunst der Nationalsozialisten kam. Der Umstand, dass er gerade mit der Planung von Gefallenendenkmälern beauftragt wurde, überrascht hingegen weniger. Wilhelm Kreis galt zu diesem Zeitpunkt als regelrechter Experte innerhalb des Bereichs der Memorialarchitektur und konnte im Jahr 1941 auf eine jahrzehntelange Erfahrung zurückblicken. Er nahm bereits 1895 mit lediglich 23 Jahren am wichtigsten Architekturwettbewerb der wilhelminischen Kaiserzeit teil, jenem des Völkerschlachtdenkmals in Leipzig und wurde anschließend sogar mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Zwar wurde sein Entwurf (**Abb. 26**) niemals ausgeführt, dennoch konnte er sich einige Jahre später beim Wettbewerb für ein nationales Bismarck-Denkmal (**Abb. 27**) durchsetzen. In weiterer Folge entstanden auf der Grundlage seiner Pläne über 50 dieser sogenannten

¹²⁶ Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994.

¹²⁷ Vgl. Nerdinger 1994, S.8-27.

¹²⁸ Vgl. Schäche 1998, S.206.

¹²⁹ An dieser Stelle sei nur kurz auf die vielen bedeutenden Bauten Kreis' in der Zwischenkriegszeit verwiesen. Neben dem sogenannten „Wilhelm-Marx-Haus“ in Düsseldorf, das zu den ersten Hochhäusern Deutschlands zählt, zeigte sich Kreis für ganze Museumskomplexe verantwortlich. In Dresden errichtete er beispielsweise das deutsche Hygienemuseum und in Düsseldorf das heutige „NRW-Forum“ mit der Tonhalle und dem Kunstpalast. Für genauere Informationen zur Entstehungsgeschichte dieser und weiterer Projekte vgl. Dietrich Neumann, Wilhelm Kreis und das Bürohochhaus in den zwanziger Jahren; Achim Preiß, Der Ehrenhof in Düsseldorf und Ralf Schiller, Ein weißer Tempel für Dresden, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.106-121/ S.122-139/ S.140-155.

„Bismarcktürme“, die aufgrund der Vielzahl an Bauten einen eigenen Denkmaltypus begründeten und bei deren Errichtung Kreis zum unbestrittenen Hauptprotagonisten wurde.¹³⁰

Mit Kreis glaubte man daher den richtigen Kandidaten gefunden zu haben, der eine für den Nationalsozialismus passende Sprache in der Architektur entwickeln würde, eine Sprache, in der fortan die Denkmäler des „Dritten Reiches“ errichtet werden sollten und in der sich die Inhalte der NS-Ideologie widerspiegeln konnten.¹³¹ Wie stark er sich dabei auf die eigenen Entwürfe am Beginn seiner Karriere und auf die Architektur der Kaiserzeit allgemein bezog, wird sich bei der genaueren Betrachtung der einzelnen Denkmäler zeigen.

4.5.1. Die Entwürfe der NS-Kriegerehrenmäler

Zwei Jahre nach dem Auftrag Hitlers wurden 1943 die Ergebnisse seiner Arbeit veröffentlicht.¹³² Die Planung der Bauten soll sich bereits im fortgeschrittenen Stadium befunden haben. Zu einer tatsächlichen Ausführung kam es zwar nie, dennoch waren seine Pläne für die Kriegspropaganda von enormer Bedeutung. Zu einem Zeitpunkt als der Krieg zunehmend zugunsten der Alliierten verlief und das NS-Regime den „totalen Krieg“ mit dem „Endsieg um jeden Preis“ von der Bevölkerung forderte, kam der Figur des Kriegers mehr denn je die Rolle eines zentralen gesellschaftlichen Vorbildes zu. Bei dieser alles entscheidenden Schlacht sollte sich im Opfertod eines einzelnen für die Gemeinschaft jene unaufhörlich propagierte Überlegenheit der Rasse zeigen. Der Tod im Krieg wurde zum alleinigen Sinn des Lebens stilisiert. Folglich musste eine angemessene „Versinnbildlichung des Leitbildes“ anhand von Denkmälern stattfinden und diese entsprechend medial verbreitet bzw. vermittelt werden.¹³³ In der Publikation war den Zeichnungen mit den Entwürfen auch ein kurzer Aufsatz von Wilhelm Kreis mit dem Titel „Kriegermale des Ruhmes und der Ehre im Altertum und in unserer Zeit“¹³⁴ beigelegt, indem er einerseits auf wichtige Etappen der neueren, deutschen Memorialarchitektur verwies und andererseits seine persönlichen Motivationen für diese Bauaufgabe darlegte. Ganz explizit ging Kreis in diesem Text auch auf die Arbeit des VDK ein, die er als wichtiges „künstlerisches Fundament“ bezeichnete, sowie auf die Ehrentempel von Paul Ludwig Troost, bei denen es sich um die ersten NS-Planungen innerhalb dieses Bereichs handelte.¹³⁵

¹³⁰ Vgl. Mai 1994, S.34.

¹³¹ Vgl. Schäche 1998, S.206.

¹³² Unter anderem bei Friedrich Tamms, Die Kriegerehrenmäler von Wilhelm Kreis, in: Die Kunst im Deutschen Reich, Ausgabe B, 7 (1943).

¹³³ Vgl. Schäche 1998, S.207.

¹³⁴ Vollständiger Text des Artikels in: Anna Teut, Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Frankfurt 1967, S.222-226.

¹³⁵ Zitat nach Teut 1967, S.224-225.

Ein Aspekt der bei den Kreis'schen NS-Kriegerehrenmalen von größter Bedeutung war, war ihre Funktion als Grenzmarkierung des durch die aggressive Expansionspolitik angestrebten Weltreiches. Da sie im Gegensatz zu den faschistischen *sacrari* und den Totenburgen des VDK während des Krieges geplant wurden, ging es hierbei nicht darum, effektiv reale Gefallene zu begraben und ihrer zu gedenken, sondern vor allem „sichtbare Zeichen des eroberten Machtbereichs“ zunächst imaginär auf die Landkarte zu setzen.¹³⁶ Vermutlich wollte das durch die vielen Gebietszuwächse beflügelte NS-Regime, das gerade im Jahr 1941 einen großen Teil Europas unter seiner Herrschaft hatte, eine lange Entwicklung, wie sie beispielsweise Italien vom Ende des 1. Weltkrieges bis zur Umsetzung des Monumentalisierungspanes in den 1930er Jahren durchschritten hatte, drastisch verkürzen und dadurch den ruhmvollen Sieg nach Beendigung der Kampfhandlungen bereits vorwegnehmen. In diesem Sinne sollten die Denkmäler den neuen Grenzverlauf des „Dritten Reiches“ darstellen und die neugewonnenen Territorien bis in alle Ewigkeit durch ihre mächtige Präsenz für das deutsche Volk sichern.

Die Entwurfsreihe von Kreis zeigt somit die NS-Denkmäler an vielen, weit von einander entfernten Orten in Europa und sogar in Nordafrika. Neben dem besprochenen Grenzstein-Charakter, den diese Orte verkörperten, fanden dort auch wichtige Schlachten statt, bei denen entsprechend viele Soldaten gefallen waren. Wie schon die faschistischen *sacrari* und die Totenburgen des VDK sind auch die NS-Kriegerehrenmäler riesige Beinhäuser, die in einem engen Verhältnis zur umliegenden Landschaft stehen und meist auf einer erhöhten, gutschichtbaren Stelle positioniert sind. Hinsichtlich der verwendeten Typen unterscheidet Meinhold Lurz zwischen dem Typus des tempelartigen Ehrenhofs (**Abb. 28**), der sich durch seine klare Anlehnung an den hellenistischen Tempelbau auszeichnet, dem Typus des Zentralbaus (**Abb. 29**), der hingegen am Mausoleum des Ostengoten Theoderich in Ravenna und am Castel del Monte des Staufers Friedrich II. anknüpft, und dem letzten Typus (**Abb. 30**), der in der Idee eines riesigen Sarkophags mit vorangestellter Hofanlage die ersten beiden Typen miteinander kombiniert.¹³⁷ Neben den Beispielen, die den aufgezählten Typen zugeordnet werden können, lässt sich auch der Versuch des Architekten erkennen, die einzelnen Bauten an die jeweilige lokale Bautraditionen formal anzupassen. Dementsprechend erinnert das „Denkmal in Nordafrika“ (**Abb. 31**) mit seinem Vokabular stark an die Architektur der Pharaonen und das „Ehrenmal am Fuße des Olymp“ (**Abb. 28**) an jene des antiken Griechenlands. Tatsächlich überrascht die große Fülle an unterschiedlichen Lösungen, die abgesehen von ihren klar identifizierbaren NS-Symbolen sehr wenig gemeinsam zu haben scheinen. Statt eine einheitliche

¹³⁶ Vgl. Schäche 1998, S.207.

¹³⁷ Vgl. Lurz 1979, S.191-194.

Gestaltungslinie vorzugeben, wie es der VDK mit seinen Totenburgen getan hatte, schöpfte Wilhelm Kreis stattdessen voll und ganz aus dem Kanon vergangener Monumentalarchitektur. Aus dieser Sicht scheiterte er bei der Aufgabe, dem Nationalsozialismus im Bereich der Memorialarchitektur eine entsprechende Sprache zu verleihen. Dieses historistische Potpourri an Bauformen zeugt von den Schwierigkeiten totalitärer Architektur in Deutschland einen unverwechselbaren und für sich alleine stehenden Baustil zu etablieren. Dagegen leistete Kreis aber mit seinen Entwürfen einen wesentlichen Beitrag zur Begründung einer eigenen NS-Ästhetik, die ganz im Zeichen der Martialität, der germanischen Rassenüberlegenheit und letzten Endes auch des Totenkults stand.¹³⁸

Das größte der von Kreis geplanten Krieger Ehrenmäler hätte das sogenannte „Denkmal am Dnjepr“ (**Abb. 32**) werden sollen. An den gigantischen Ausmaßen des Gebäudes, die unter anderem eine Gesamthöhe von 165 Metern vorsahen, sollte der Sieger des „Rassenkampfes“ eindeutig hervorgehen. Gerade in der „slawischen Rasse“ sah Hitler eine dem deutschen Volk deutlich unterlegene Gruppe. Ihre Unterdrückung und Unterwerfung sollte sich in diesem Bau offenkundig äußern.¹³⁹ Die Grundform des Denkmals ist die eines riesigen Kegels, der auf einem mächtigen, kreisrunden Sockel ruht und stufenförmig bis zur Spitze in die Höhe ragt. Der obere Abschluss besteht neuerlich aus einem runden Sockel auf dem eine Skulptur des Reichsadlers thront. Eine Treppenanlage führt zum Eingang dieses tempelähnlichen Gebildes, das durch vier wuchtige, stützenförmige Vorbauten charakterisiert ist, die wiederum jeweils von einer großen Löwenkulptur bekrönt werden. Ein Schnitt des Gebäudes (**Abb. 33**) zeigt die Gestaltung des Inneren. Es handelt sich um einen großzügigen, überkuppelten Raum, der durch seiner Form stark an das Pantheon in Rom erinnert. Ein großer *oculus* an der höchsten Stelle der Kuppel, sowie einige Belichtungsschächte entlang der äußeren Kegeloberfläche hätten einen eindrucksvollen, dezent illuminierten Innenraum geschaffen. Dem Kegelaufsatz samt Sockel und Reichsadler wäre somit die Funktion einer Laterne zugekommen. Statt der üblichen Kassettendecke, wie sie bei vielen an das Pantheon angelehnten Bauten anzutreffen ist, wird hier das bereits beim *sacrario del Monte Grappa* verwendete *tema del colombario*, das Motiv der Rundbogennische aus den römischen Katakomben, in den Entwürfen integriert.¹⁴⁰

Das Innere des Denkmals stellt eine klare Verbindung zum größten aller NS-Projekte, dem Bau der „Großen Halle“ (**Abb. 34**) in der Reichshauptstadt Berlin¹⁴¹, her. Bei diesem vom Albert Speer

¹³⁸ Vgl. Schäche 1998, S.209.

¹³⁹ Vgl. Schäche 1998, S.210.

¹⁴⁰ Siehe Kapitel 4.2.2.

¹⁴¹ Für die NS-Planungen entlang der sogenannten „Nord-Süd-Achse“ in Berlin siehe Kapitel 6.1.

entworfenen Repräsentationsbau, der auf der neuen Prachtstraße, der sogenannten „Nord-Süd-Achse“, hätte errichtet werden sollen, handelte es sich ebenfalls um einen riesigen Zentralbau mit Kuppel. Die eigentliche Bestimmung der „Großen Halle“ war unklar. Im weitesten Sinne kann sie ebenfalls als ein religiöser Versammlungsort verstanden werden. In Anbetracht dieser Tatsache ist die Vergleichbarkeit dieser beiden Bauten nicht nur aus formalen Gründen gegeben. Die „Große Halle“ stellt somit einen klaren Referenzpunkt für Kreis dar.

In Bezug auf seine Typologie, seinem Verhältnis zur umliegenden Landschaft, aber auch seiner architektonischen Gestaltung kann das Denkmal am Dnjepr hingegen eindeutig auf die klassizistische Befreiungshalle in Kelheim (**Abb. 35**) zurückgeführt werden. Dieses den Befreiungskriegen von 1813-1815 gewidmete und vom bayrischen König Ludwig I. in Auftrag gegebene Denkmal, wurde zwischen 1842 und 1863 nach Plänen mehrerer namenhafter Architekten, darunter auch Leo von Klenze, errichtet. Diese Ähnlichkeiten lassen Rückschlüsse auf das Denkmalverständnis von Kreis zu, welches sich als stark in der Architektur des 19. Jahrhunderts verwurzelt erweist. Dies äußert sich im Umstand, dass alle von Kreis geplanten NS-Kriegerehrenmäler mit einem prominenten Sockel versehen wurden. Die bauliche Anhebung, die eine sichtbare Auszeichnung der öffentlichen Repräsentationsbauten gegenüber der privaten Architektur bedeutete, ist gerade in der Epoche des Historismus zu beobachten. Kreis übernahm diesen Ansatz und stellte seine Denkmäler auf entsprechende Podeste. Gleichzeitig assoziiert man den speziell in diesem Entwurf vermittelten Eindruck, der durch gigantische Ausmaße und durch das Hervorheben von einzelnen, einfachen geometrischen Formen wie dem Kegel und der Kugel geprägt ist, mit der französischen Revolutionsarchitektur von Étienne-Louis Boullé und Claude-Nicolas Ledoux.¹⁴²

Das in der Nähe von Warschau am Ufer der Weichsel geplante Denkmal (**Abb. 29**) ist stattdessen ein klarer Rückgriff auf seine Entwürfe aus der wilhelminischen Kaiserzeit. Die Grundform gleicht in nahezu unveränderter Art und Weise jener des Entwurfes für das nationale Bismarckdenkmal in Bingen (**Abb. 36**) aus dem Jahr 1911. Lediglich die Kuppel wurde nicht übernommen. Statt eines überdachten Zentralbaus sollte das Denkmal bei Warschau eine offene, durchlässige Architektur werden. Anstelle der Kuppel findet sich hier ein einfacher, kranzförmiger Abschluss, der den gesamten Bau wie eine wehrhafte Burgbastion wirken lässt. In diesem Entwurf äußert sich jene gewisse Kontinuität im Werk von Wilhelm Kreis, die sowohl zu Beginn als auch am Ende seiner Laufbahn die Beschäftigung mit „germanischen“ Bauformen zum Thema hat. Ganze drei Jahrzehnte nach den Planungen des deutschen Kaiserreiches wird der Versuch, eine an

¹⁴² Vgl. Lurz 1979, S.190.

mittelalterliche Bauten der Stauferkönige angelehnte Formensprache in der nationalstaatlichen Memorialarchitektur zu etablieren, aufgrund der Gesinnung und des Geschmacks der neuen, politischen Eliten wieder aktuell. Diese nahezu archaische Ästhetik, die bereits die Planungen des VDK maßgeblich charakterisiert hat, wurde ab diesem Zeitpunkt anhand eines anderen formalen Codes ausgedrückt.

Der an Kreis übergebene Auftrag Kriegererehnenmäler zu entwerfen, muss in Anbetracht dieser veränderten Umstände als eindeutiger Verlust der Monopolstellung des VDK verstanden werden. Zwar wurden auch in der NS-Zeit einige Totenburgen realisiert, dennoch zeugt die Beauftragung eines dem VDK fernstehenden Architekten von den sich abzeichnenden unterschiedlichen Vorstellungen in der architektonischen Umsetzung der Totenverehrung. Diese hätten vermutlich bei einem Sieg der Nationalsozialisten im 2. Weltkrieg eine Auflösung des VDK zugunsten einer direkt den oberen Reihen des Regimes unterstehenden Einrichtung zur Folge gehabt.¹⁴³ Diese Überlegungen lassen das NS-Kriegererehnenmal von Kreis trotz einer gewissen strukturellen und inhaltlichen Abhängigkeit von der Totenburg zunehmend als ein von VDK losgelöstes und somit eigenes Baukonzept erscheinen.

4.6. Formale Überlegungen zum totalitären Bautypus des Gefallenendenkmals

Vergleicht man die ausgewählten Beispiele totalitärer Gefallenendenkmäler in Deutschland und Italien hinsichtlich ihrer stilistischen Gemeinsamkeiten, erkennt man rasch, dass sie eine unterschiedliche, wenn nicht gar gegensätzliche ästhetische Auffassung vertreten. In beiden Staaten kam diesem Bautypus in den Jahren totalitärer Radikalisierung eine große Bedeutung zu. Auf ähnliche Art und Weise hätten die ausgeführten oder auch lediglich geplanten Bauten dieselben ideologischen Inhalte verkörpern und vermitteln sollen. Die Vergleichbarkeit ist somit vor allem auf der Ebene der Funktion und des baulichen Konzepts gegeben. Die formalen Lösungen könnten aber unterschiedlicher nicht aussehen.

In Italien näherte man sich beim *sacrario del Monte Grappa* und bei jenem von Redipuglia deutlich stärker an die Ideale der Avantgarde-Architektur an, um die Größe und Stärke des Reiches darzustellen. Der in der faschistischen Architektur oft anzutreffende Verweis auf die *romanità* ist am Monte Grappa nur leicht im beschriebenen „*motivo/tema al colombario*“ angedeutet und fällt in Redipuglia gänzlich weg. Die Bauten von Giannino Castiglioni und Giovanni Greppi stellen keine Verbindung zur Vergangenheit her, noch sehen sie sich in einer konkreten baulichen Tradition verankert. Sie sind vielmehr in die Zukunft gerichtet und bieten daher neue Möglichkeiten an, den

¹⁴³ Vgl. Brands 2001, S.254.

Wünschen des Regimes nach Monumentalität architektonisch nachzugehen, ohne Gebrauch von antiken Bauformen zu machen. Dass man in Italien im Vergleich zu den anderen totalitären Staaten einen eigenen formalen Weg einschlug, hat mehrere Gründe.

Italien kann sicherlich als Sonderfall innerhalb des Themenbereichs totalitärer Kunst und Architektur bezeichnet werden.¹⁴⁴ Im Gegensatz zu Deutschland gab es bei der Machtergreifung der Faschisten noch keine klaren Vorstellungen zu den Vorgaben an die Kunst. Generell dauerte der Prozess bis zum totalen Gewalt- und Machtmonopol länger als in den anderen, europäischen Diktaturen. Die Kontrolle aller Lebensbereiche erfolgte somit deutlich später. Hinzu kommt auch, dass sich das Regime auf einen breiten Konsens von Seiten der Intellektuellen des Landes stützen konnte. Kunst- und Kulturschaffende wollten sich aktiv an der Schaffung einer faschistischen Gesellschaft beteiligen. Die über einen längeren Zeitraum andauernde liberale Einstellung des Regimes in Kunst- und Architekturfragen führte gemeinsam mit dem Kampf der verschiedenen Avantgarde-Strömungen (Futurismus, *Novecento*, *Razionalismo*) um die Gunst Mussolinis¹⁴⁵ zu einen regelrechten Stilpluralismus, einem vielfältigen Nebeneinander von unterschiedlichen formalen Standpunkten. Gerade in der Architektur strebten die Vertreter der Avantgarde eine Erhebung ihrer Strömung zur offiziellen Staatskunst an. Der späte Sieg von Marcello Piacentini und seinem „*stile littorio*“, einem moderaten Mittelweg zwischen sichtbarer Antikenrezeption und sanfter Moderne, ist der Grund dafür, dass man faschistische Architektur heutzutage in formaler Hinsicht stärker unter dem Leitmotto der Erneuerung und Innovation sieht.

Betrachtet man die NS-Planungen von Wilhelm Kreis, bietet sich einem ein von Italien deutlich abweichendes Bild. Die einzelnen Entwürfe lassen auf einen klaren Rückgriff auf altbewehrte Architekturformen vergangener Stilepochen schließen. Die Formen sind dabei ähnlich wie im Historismus eklektisch miteinander vermischt und ordnen sich daher keinem strikt vorgegebenen, formalen Programm unter. In diesem Sinne sind Vorbilder der klassischen, antiken Architektur ebenso vertreten wie die mittelalterlicher Burgen. Wie sich anhand vom Beispiel für ein Denkmal in Nordafrika gezeigt hat, wurde die Form bei Bedarf auch an die lokale Architekturtradition

¹⁴⁴ Igor Golomstock argumentiert, dass das Regime in Italien bereits aus politischer Sicht deutlich liberaler eingestellt war. Politischer Terror war im Gegensatz zu Deutschland und Russland in Italien nicht an der Tagesordnung. Demnach kann auch der italienische Geheimdienst in keinsten Weise mit der Gestapo bzw. der stalinistischen AKhRR verglichen werden. Ebenso herrschte im Kulturleben verhältnismäßige Freiheit. Niemand hinderte italienische Künstler daran ihrer Arbeit nachzugehen, diese auszustellen und zu publizieren. Einzig bei großen öffentlichen Aufträgen war eine entsprechende politische Gesinnung von Vorteil, da sie Geld, Auszeichnungen und einen Platz innerhalb der faschistischen Elite mit sich brachte. Vgl. Golomstock 1990, S.46ff.

¹⁴⁵ Benito Mussolini wurde regelmäßig zu Ausstellungseröffnungen eingeladen und zeigte sich auch entsprechend gerne umgeben von „seinen“ Künstlern und Architekten. Große Aufmerksamkeit erregte sein Besuch der zweiten Ausstellung des M.I.A.R. (*Movimento Italiano per l'Architettura Razionalista*) im Jahr 1931 bei der von Vertretern der Avantgarde geführt und über die Ansätze moderner Architektur aufgeklärt wurde. Vgl. Brunetti 1993, S.157-171.

angepasst. Dieser Umstand ist ein Beweis für den gescheiterten Versuch des Regimes einen neuen und eigenständigen NS-Baustil zu prägen.

Sehr ähnlich sind sich die Bauten der beiden Regime hingegen bei der Wahl ihres Standortes. Es handelt sich in der Regel meist um eine erhöhte und vor allem exponierte Lage. Die Architektur geht dabei auf die umliegende Landschaft ein und versucht sie zwecks größerer Wirkung mit einzubeziehen. Das landschaftliche Setting ist somit integraler Bestandteil dieser *plein-air* - Architektur. Auch bei der Wahl der Baumaterialien gleichen die verschiedenen Projekte einander. Man erkennt ausnahmslos nur Steinbauten unter den Beispielen, die meist aus einer lokalen Bausteinart bestehen und auf die Verwendung von modernen Materialien nach außen hin bewusst verzichten.

Ein weiterer großer Unterschied zwischen den faschistischen und den nationalsozialistischen Gefallenendenkmälern besteht allerdings in ihrer Sichtbarmachung von Symbolen. Wenn bei den Planungen von Kreis der NS-Reichsadler jeweils an prominenten und gut sichtbaren Kanten und Ecken der Bauten positioniert ist und dadurch keine Zweifel über die ideologische Zugehörigkeit der Architektur entstehen, sind die faschistischen Beispiele in ihrer Symbolik deutlich subtiler und weniger offensichtlich. Es ist interessant zu beobachten, wie die *sacrari* von Castiglioni/Greppi auch ohne den üblichen Gebrauch von Rutenbündel mit einer eigenständigen Sprache auf den Faschismus verweisen. In Redipuglia äußerte sich nämlich die enge Verbindung zum Regime nicht vorrangig über die stilisierten *fasci littori*, die am Eingang der Anlage die Besucher_innen in Empfang nahmen, sondern stärker durch den 748-mal wiedergegebenen „*Presente*“-Schriftzug, der unmissverständlich die Verwandlung der im 1. Weltkrieg gefallenen Soldaten zu faschistischen Vorkämpfern ausdrückte. Die Frage ob dieses gemäßigtere und vor allem stärker ausgeklügelte „*branding*“ der faschistischen Bauten darauf zurückzuführen ist, dass eine plumpe Beanspruchung des „*culto del soldato caduto*“ auf die Ablehnung der Bevölkerung gestoßen wäre, oder schlicht und ergreifend die Architekten in Gestaltungsfragen freier und somit kreativer als in Deutschland waren, kann im Nachhinein nicht mit Gewissheit beantwortet werden. Nichtsdestotrotz sind die italienischen Beispiele sowohl in ihrem inhaltlichen Programm als auch ihrem Erscheinungsbild komplexer und bieten dadurch einen größeren Spielraum für architekturtheoretische Untersuchungen bzw. Überlegungen.

Auch im nächsten Kapitel wird die Vergleichbarkeit der beiden totalitären Staaten im Mittelpunkt stehen. Es handelt sich neuerlich um Beispiele offizieller Staatsarchitektur, die aber im Gegensatz zu den bereits behandelten Bauten ausschließlich eine sakrale Funktion ausübten und somit ganz im Zeichen der politischen Religionen des Faschismus und Nationalsozialismus standen. Frei von

jeglichen Vorwänden, wie die thematisierte Beisetzung der gefallenen Soldaten des 1. Weltkriegs, die erst eine entsprechende Selbstdarstellung der Regime und ihrer sakralen Seite ermöglicht hatte, entstanden in totalitären Staaten Orte, an denen sich die Religiosität der Bewegung öffentlich entfalten konnte. Der Totenkult spielte dabei wieder eine zentrale Rolle.

5. Bauten des Totenkults als sakrale Orte

Wie in den Kapiteln 3., 3.1., 3.2. ausführlich beschrieben, manifestierte sich das erschreckende Wirkungspotential totalitärer Regime, die ähnlich wie der italienische Faschismus oder der Nationalsozialismus in ihrer Auffassung als weltliche Religionen begründet waren, vor allem in ihren sorgfältig durchdachten und aufwendig inszenierten Ritualen. Sabine Behrenbeck unterstreicht die gesellschaftspolitische Relevanz solcher Massenfeiern folgendermaßen: *„Die gesellschaftliche Gruppe, die auf dem rituellen Feld ein Deutungsmonopol entfalten, d.h. es mit ihrer Ideologie, ihren Symbolen und Feiern besetzen kann, bestimmt, was über die „gegenwärtige Situation hinaus als Bestandteil des kollektiven Gedächtnisses einer Kultur kanonisiert“ wird und der öffentlichen Kritik entzogen ist.“*¹⁴⁶ Ausschlaggebend hierfür war es, die sichtbare Präsenz des erwähnten "Deutungsmonopols" zu gewährleisten, die die Gesellschaft in einem totalitären Staat lediglich von einem einzigen Diskurs bestimmt erscheinen ließ.

Der Architektur wurden folglich zwei Aufgaben auferlegt. Sie musste einerseits durch monumentale Bauten den vorherrschenden Diskurs öffentlich weitgehend sichtbar machen und andererseits einen angemessenen Rahmen für die wirkungsvolle Durchführung eben dieser religiös aufgeladenen Massenrituale schaffen. Dabei handelte es sich laut Emilio Gentile um eine für weltliche Religionen typische Forderung: *„Come tutte le religioni secolari, anche la religione fascista voleva affidare a monumenti e templi duraturi l'esaltazione della sua fede e lasciare nei secoli l'impronta della sua civiltà. Il fascismo fu posseduto da una vera e proprio mania per la monumentalità, concepita come materializzazione del mito, a perenne glorificazione della sua religione, e affidò agli architetti il compito di costruire i suoi luoghi di culto [...]“*¹⁴⁷ Es lag folglich an den Architekten im Zeichen der faschistischen Religion entsprechende sakrale Bauten zu errichten, die die „*epoca mussoliniana*“ verkörperten und diese baulich auch für die zukünftigen Generationen verewigten.

Im faschistischen Italien war es vor allem der bereits besprochene Typus des „*sacrario*“, der den idealen Rahmen für die kollektive Ausübung des Totenkults schuf und als Tempel der faschistischen Staatsreligion fungierte. In ihm verdichteten sich jene Werte und Vorstellungen, die die faschistische Ideologie ausmachten und er markierte zugleich den höchsten Punkt innerhalb des

¹⁴⁶ Behrenbeck 1998, S.39.

¹⁴⁷ Gentile 1993, S.236-237.

symbolischen Apparates des Regimes.¹⁴⁸ In der folgenden Analyse wird es um den wohl bedeutendsten faschistischen *sacrario* gehen, jenem von Adalberto Libera und Antonio Valente bei der *Mostra della Rivoluzione Fascista*. Seine Bedeutung für weitere Bauprojekte des Totenkults in Italien wird sich auch im anschließenden Kapitel zu den Partei- und Repräsentationsbauten zeigen. Seine gelungene architektonische Umsetzung trug wesentlich dazu bei, den Totenkult noch stärker im italienischen Stadtbild und zugleich auch im Bewusstsein der italienischen Bevölkerung zu verankern.

In Deutschland konnte sich kein derart spezifischer Bautypus für den Totenkult etablieren. Dennoch spielte die religiöse bzw. sakrale Komponente beim Totenkult und seinen Bauten eine fundamentale Rolle. In Anlehnung an den Faschismus entwickelte auch der Nationalsozialismus einen aufwendigen Apparat an Mythen, Riten und Symbolen. Im „Dritten Reich“ lieferte die Architektur ebenfalls den angemessenen Rahmen für das Abhalten von Massenritualen und üppigen Selbstinszenierungen. Die zu untersuchenden „Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz, die zu den ersten verwirklichten Bauten des Regimes gehörten und somit den Stellenwert des Totenkults innerhalb der NS-Ideologie betonen, sollten dem Kult rund um die getöteten „Parteimartyrer“ eine gewisse Aura verleihen und vor allem die angestrebte Wirkung als Ergebnis der Wahrnehmung der Bauten als sakrale Orte darstellen.

5.1. Das „sacrario dei martiri“ in der Mostra della Rivoluzione Fascista 1932

Die *Mostra della Rivoluzione Fascista*, zu Deutsch "Ausstellung der faschistischen Revolution", wird zu den zentralen Propaganda-Events des Regimes in den 1930er Jahren gezählt. Sie fand zwischen Oktober 1932 und Oktober 1934 im *Palazzo delle Esposizioni* auf der *Via Nazionale* in Rom statt. Der Erfolg war so groß, dass das Ende der Ausstellung zweimal verschoben werden musste, da der Andrang an Besucher_innen nicht nachlassen wollte. Somit wurden aus den ursprünglichen sechs Monaten (vom 29. Oktober 1932 bis zum 21. April 1933) ganze zwei Jahre, in denen insgesamt 3.854.927 Personen, knapp 5000 pro Tag, die Ausstellung sahen. Umgerechnet auf die damalige Bevölkerung Italiens, bedeutet diese riesige Zahl, dass eine/r von zehn Italiener_innen die Ausstellung besucht hatte.¹⁴⁹

Eine umfangreiche Werbekampagne, die selbst in den kleinsten und abgelegensten Dörfern Italiens durch Plakate wirksam wurde, sowie Reisevergünstigungen und Ermäßigungen bei den Eintrittspreisen hatten diesen Erfolg ermöglicht. Die enthusiastische Berichtserstattung, die die künstlerische Umsetzung des Themas lobte, unterstützte noch zusätzlich diesen regelrechten

¹⁴⁸ Vgl. Belli 2007, S.385.

¹⁴⁹ Vgl. Schnapp 2003, S.38.

Ansturm auf die Ausstellung. Ähnlich wie bereits bei den *sacrari ai caduti* wurden auch in diesem Fall Reisen von den einzelnen Arbeitsverbänden und Unterorganisationen der Partei (*Balilla* oder *Opera Nazionale Dopolavoro*) angeboten und unternommen.¹⁵⁰ Eine weitere Maßnahme war die mehrmals am Tag stattfindende Wachablöse vor dem *Palazzo delle Esposizioni* beim Eingang in die Ausstellung. Hierfür wurden einerseits Freiwillige aus der Bevölkerung rekrutiert, die sich in den zwei Jahren in Scharen meldeten, und andererseits Angehörige der im Kampf verstorbenen Parteigenossen eingesetzt. Die Organisatoren wollten dadurch ein klares Zeichen für die Verbundenheit zwischen den Bürger_innen und dem Faschismus setzen.¹⁵¹

Der Anlass für diese aufwendige Propagandaaktion war das 10-jährige Jubiläum des Marsches auf Rom, der den Beginn der faschistischen Herrschaft in Italien markiert.¹⁵² Nach einer ersten Phase der Konsolidierung der Macht sah man sich 1932 im Stande, die eigenen Leistungen zu präsentieren und sich selbst zu feiern. Dennoch handelte es sich bei der *Mostra* nicht ausschließlich um eine reine Machtinszenierung, vielmehr kann man sie als kulturelle Maßnahme verstehen. Wie es nämlich Jeffrey T. Schnapp in seinem Werk *„Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932“*¹⁵³ treffend beschreibt, wollte das Regime die Bevölkerung von der historischen Notwendigkeit einer faschistischen Revolution im Land überzeugen und somit dieses Ereignis im kollektiven Gedächtnis fest verankern. Es wurde nämlich von Seiten des Regimes erkannt, dass die Kontrolle staatlicher Institutionen durch den Faschismus nicht ausreichte, um die dauerhafte Faschistisierung Italiens zu erzielen. Dies war eben nur möglich, indem man den Faschismus als Massenkultur verstand und vermittelte.¹⁵⁴

Um die Botschaften und Inhalte der Ausstellung besonders eindrucksvoll zu gestalten, entschied man sich bewusst für eine moderne und zeitgenössische Ästhetik. Mussolini höchstpersönlich gab die Devise des *„far cosa d’oggi“* vor.¹⁵⁵ Man wollte den dynamischen und kreativen Geist der faschistischen Revolution betonen. Diese Werte konnten klarerweise nicht mit einer traditionellen, sondern ausschließlich mit einer innovativen und zukunftsgerichteten Architektur ausgedrückt werden. Viele bekannte Künstler der italienischen Avantgarde, wie beispielsweise Mario Sironi

¹⁵⁰ Vgl. Gentile 1993, S.227.

¹⁵¹ Vgl. Gentile 1993, S.231-232.

¹⁵² Auch wenn unter den Historikern Einigkeit darüber herrscht, dass erst ab 1925, nach der sogenannten "Mateotti-Krise", der Faschismus sich als alleinige Macht im Land durchsetzen und eine Diktatur errichten konnte, so spielt das Jahr 1922 für die Ideologie des Faschismus eine deutlich größere Rolle. Dem revolutionären Akt, jener der Auflehnung gegen die damaligen Machthaber, wurde vor allem in Hinsicht auf seine propagandataugliche Wirkung deutlich mehr Bedeutung beigemessen. Es ist kein Zufall, dass mit 1922 auch die faschistische Zeitrechnung („l’Era Fascista“) beginnt. Für genauere Ausführungen vgl. De Felice 2000, S.27-39.

¹⁵³ Jeffrey T. Schnapp, *Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa-Roma 2003.

¹⁵⁴ Vgl. Schnapp 2003, S.13.

¹⁵⁵ Vgl. Gentile 1993, S.217.

(*Novecento*), Enrico Prampolini und Gerardo Dottori (*Futurismo*) oder Adalberto Libera und Giuseppe Terragni (*Razionalismo*) leisteten im Dienste des Staates ihren Beitrag. Es entstand somit in Folge keine Ausstellung im klassischen Sinne, sondern eine mitreißende und beeindruckende Schau. Die Säle der *Mostra* zielten mit ihren riesigen Kollageartigen Wandpanelen und bühnenhaftwirkenden Raumgestaltungen auf ein unmittelbares und einprägendes Sinnerlebnis ab.¹⁵⁶ Wie viel Wert auf die ästhetische Wirkung gelegt wurde, zeigt die aufwendige Umgestaltung der Fassade des *Palazzo delle Esposizioni* (**Abb. 37**). Die historistische Fassade von Pio Piacentini konnte in den Augen der Faschisten unmöglich als Eingang zur Ausstellung dienen. Auf semantischer Ebene eignete sich der Futurismus deutlich besser, um die faschistische Revolution und den mit ihr verbundenen Beginn einer neuen Ära darzustellen.

Als im Oktober 1934 die Ausstellung geschlossen wurde, wirkte es, als würde das Interesse der Bevölkerung nicht nachlassen, sodass man beschloss einen dauerhaften Standort zu finden. Es gab verschiedene Vorschläge und Mussolini selbst sprach sich dafür aus, die Ausstellung prominent auf der neuerrichteten *Via dell'Impero* (die heutige *Via dei Fori Imperiali*), zwischen Piazza Venezia und dem Kolosseum in einem modernem Gebäude unterzubringen.¹⁵⁷ 1937 wurde schließlich in der *Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (GNAM) die *Mostra* wiedereröffnet. Im Gegensatz zur avantgardistischen Fassade von Adalberto Libera, fiel jene in der *Valle Giulia* von Cesare Bazzanini besonders rückwärtsgewandt und reaktionär aus.¹⁵⁸ Die Ausstellung blieb in dieser Form bis zum Ende des Faschismus im Jahr 1943 bestehen, konnte aber bei Weitem nicht an den Erfolg der Jahre 1932-34 anknüpfen.¹⁵⁹ Diese gewisse Anziehungskraft, welche ursprünglich von der *Mostra* ausging, konnte ab 1937 nicht mehr erzeugt werden. Die aufwendige Installation der Futuristen, welche wenige Jahre zuvor als besonders innovativ und beeindruckend empfunden wurde, nahm unter den neuen Ausstellungsbedingungen einen leblosen Archivcharakter an. Die Aura war verschwunden.

¹⁵⁶ Vgl. Schnapp 2003, S.38.

¹⁵⁷ Vgl. Gentile 1993, S.235.

¹⁵⁸ Die von Cesare Bazzanini entworfene Fassade kann dem sogenannten „*stile littorio*“ zugeordnet werden. Dieser von Marcello Piacentini konzipierte Stil verstand sich als eine moderne Interpretation der traditionellen, akademischen Bauform. Piacentini, der sicherlich der einflussreichste faschistische Architekt seiner Zeit war, betonte die Bedeutung eines moderaten Mittelweges. Zeitgenössische Ansätze der Avantgarde sollten mit dem antiken Ideal in Einklang gebracht werden. Obwohl der „*stile littorio*“ als eine gelungene Übereinkunft zwischen den zwei gegensätzlichen Architekturauffassungen gefeiert wurde, nimmt man ihn heutzutage im Vergleich zum Futurismus als sehr nüchtern und starr wahr.

¹⁵⁹ Vgl. Schnapp 2003, S.63.

5.1.1. Aufbau und Konzept der Ausstellung

Das Konzept der *Mostra* kann grob in zwei Bereiche unterteilt werden, einen historischen und einen rein propagandistischen Bereich, wobei anzumerken ist, dass diese Bereiche natürlich einander ergänzten und auf synchronische Art und Weise miteinander verbunden waren.¹⁶⁰

Die Besucher_innen durchschritten zunächst jene Räume, in denen die historischen Ereignisse des 1. Weltkriegs und der Gründung der *Fasci di combattimento* chronologisch und mit viel dramaturgischen Pathos erzählt wurden. Einen Schwerpunkt stellte sicherlich die Zeitspanne zwischen 1919 und 1922 dar, die mit dem Marsch auf Rom kulminierte und in der Ausstellung als „*fase eroica*“ bezeichnet wurde.¹⁶¹

Die Darstellung dieser Ereignisse wurde auf insgesamt elf Räume verteilt. Anhand des Orientierungsplans (**Abb. 38**) der Ausstellung lässt sich die Raumabfolge beim Besuch der *Mostra* rekonstruieren. Man erkennt sofort, dass nicht der historische Teil, sondern jener der Propaganda im Vordergrund stand. Kreisförmig ordneten sich die Räume der Geschichte um das Herzstück der Ausstellung herum an. Dieses bestand aus vier großzügigen, fast die gesamte Breite des Gebäudes einnehmenden Sälen, die jeweils einer anderen Thematik gewidmet waren. Der *salone d'onore*, die *galleria dei Fasci*, die *sala Mussolini* und abschließend das *sacrario dei martiri* sollten die Besucher_innen durch ihre künstlerische Realisierung ins Staunen versetzen und Ehrfurcht vor dem Regime wecken.

Im ersten Stock des *Palazzo delle Esposizioni* setzte sich der Besuch der Ausstellung fort. Nach der historischen Narration der Geschichte des Faschismus und ihrer beeindruckenden Verklärung in den anschließenden großen Sälen, folgte nun die Präsentation von namenhaften Projekten, die vom Regime initiiert und umgesetzt wurden.¹⁶² In diesen insgesamt fünf Räumen nahm die *Mostra* den Charakter einer Leistungsschau an. Den Besucher_innen wurde die vermeintliche Innovationskraft des Faschismus in den Bereichen der Arbeit, der Landwirtschaft, des Transports, der Industrie, sowie des Handels gezeigt. Es sollte der Eindruck entstehen, dass sich Italien, im Vergleich zu den Vorkriegsjahren, in Richtung eines fortschrittlichen und vor allem produktiven Landes entwickelt habe.

Abschließend folgten noch Räume, die die Arbeit der faschistischen Organisationen im Ausland illustrierten, sowie die sogenannte „*biblioteca del Fascismo*“, die alle bis dahin publizierten und

¹⁶⁰ Vgl. Schnapp 2003, S.30.

¹⁶¹ Vgl. Schnapp 2003, S.52.

¹⁶² Vgl. ebenda.

vom Regime genehmigten Werke, die sich mit dem Faschismus in all seinen unterschiedlichen Bereichen und Aspekten beschäftigten, beinhaltete.¹⁶³

5.1.2. Das „sancta sanctorum“ der faschistischen Religion

Trotz der großen Anzahl an Räumlichkeiten und der Fülle an Ausstellungsobjekten und künstlerischen Installationen besteht in der Literatur Einigkeit darüber, dass der *sacrario dei martiri* den ideologischen Kristallisierungspunkt der gesamten Ausstellung darstellte. Emilio Gentile beschreibt ihn als das mystische Zentrum der *Mostra*, als das „*sancta sanctorum*“ der faschistischen Religion, welches als heiliges Zeichen des Opferungswillens eines Volkes fungierte und in dem den Gefallenen des Reiches die allerhöchste Ehre zuteil wurde.¹⁶⁴

Dem Totenkult wurde mit diesem Werk von Adalberto Libera und Antonio Valente ein zentraler Ort innerhalb dieser faschistischen Selbstrepräsentation gegeben und damit verknüpft eine tiefe inhaltliche Bedeutung. Der Faschismus sah sich durch das in der Revolution vergossene Blut ausgezeichnet und geadelt. Die „Märtyrer“ der Bewegung waren Pfeiler, auf denen sich der Faschismus stützte und eine angemessene szenische Umsetzung ihres Stellenwerts galt als unverzichtbar.

Die wirkungsvolle Architektur ist durch Fotografien rekonstruierbar (**Abb. 39**). Es handelte sich um einen quadratischen Raum, der von einer großen, mittleren und zwei kleineren, vorangestellten Kuppeln bekrönt war. Letztere tauchten durch ihr gefärbtes Glas den vorraumartigen Bereich in ein zartes Hellblau. Die größere, zentrale Kuppel bildete einen eigenen kreisförmigen Raum mit einem Durchmesser von 13 Metern. In der Mitte thronte auf einem blutroten Podest ein mächtiges, sieben Meter großes Aluminium-Kreuz. Dieses Kreuz war mit dem Schriftzug „*Per la patria immortale*“ (Für das unsterbliche Vaterland) versehen. Sechs übereinandergestellte Bänder, die das Wort „*Presente*“ scheinbar unendlich oft durch eingebaute Glühbirnen beleuchtet wiederholten, umkreisten bis zum Kuppelansatz das Kreuz. Unterhalb der Bänder waren die faschistischen Standarten im Spalier aufgestellt, die jeweils den Namen eines gefallenen Faschisten trugen. Um die Atmosphäre ergreifender und suggestiver zu machen, wurde über Grammophone der Chorgesang von „*Giovinezza*“, der Hymne des Faschismus, gespielt.¹⁶⁵

Emilio Gentile gibt die Atmosphäre dieses sakralen Ortes besonders unmittelbar wieder: „*Da un piedistallo color rosso-sangue sorge una Croce metallica, che una luce misteriosa quasi sospende*

¹⁶³ Vgl. ebd.

¹⁶⁴ Gentile 1993, S.225: „*Il Sacrario dei martiri*“ era il centro mistico della mostra, il *sancta sanctorum* della religione fascista, che attribuiva "al sacrificio dei Caduti il regno più alto che lo corona di immortalità [...] il simbolo sacro della capacità di una razza, della certezza futura, difesa e garantita dallo spirito invincibile dei Morti“.

¹⁶⁵ Vgl. Belli 2007, S.386.

nell'atmosfera conclusa della cripta. Sulla Croce, simbolo del sacrificio e della fede, Croce guerriera nella sua struttura metallica, appaiono i termini del rito: l'appello. Una scritta rammenta la ragione suprema del sacrificio: „Per la patria immortale“. Alla tacita evocazione dei vivi, ecco, nell'atmosfera azzurro-cupa del Sacrario, i Martiri rispondere „Presente“. Sono mille e mille voci, raprese nel chiarore della luce che ripete infinitamente la parola di coloro che gettarono la vita al di là della meta ed ora guidano il cammino delle legioni instancabili.”¹⁶⁶

Gentile spricht in dieser Passage das Grundkonzept der Ausführung von Libera und Valente an. Dieses greift eines der wichtigsten faschistischen Rituale, den sogenannten „*rito dell'appello*“, auf und interpretiert es im Sinne der Architektur um. Mit ihrer besonders schlichten und radikal abstrakten formalen Lösung schuf das Duo Libera und Valente einen Ort, der sich aus Grundformen zusammensetzte, wie sie im Grunde seit der Antike existieren, und der gleichzeitig von einer in die Zukunft gerichtete Ästhetik geprägt war, die nur elitäre Kreise zu jener Zeit in Italien kannten. Mit dem *Sacrario dei martiri* wollte man in der *Mostra* eine Art Parallelwelt schaffen, einen mystischen Ort, an dem die Faschisten mit den toten „Märtyrern“ symbolisch aufeinandertreffen konnten. Der „*rito dell'appello*“ ermöglichte diese spirituelle Begegnung über das Ausrufen der Namen der Toten, die mit „*Presente*“ antworteten und somit ihre räumliche Anwesenheit bekannt gaben.¹⁶⁷ Gerade dieses Motiv wurde sehr positiv in den Kritiken erwähnt und sollte nach dem Erfolg der *Mostra* auch vielfach von anderen Architekten aufgegriffen werden. Hauptsächlich waren es Kriegerdenkmäler und die monumentalen Beinhäuser der 1930er Jahre, die sich dieser Idee bedienten und den Schriftzug als Gestaltungsmerkmal verwendeten.¹⁶⁸

Wie stark sich der Faschismus bzw. der *culto del littorio* im Christentum ideologisch fundiert und verankert sah, zeigt der erste Entwurf Liberas und Valentines (**Abb. 40**). Anstelle eines Aluminium-Kreuzes hätte eine Skulpturengruppe, bestehend aus einer liegenden und toten, sowie einer sich darüber erhebenden, triumphierenden Figur, den Raum dominieren sollen. Die Motive des kämpferischen Gewaltaktes und des Symbol des Faschismus, dem römischen Rutenbündel, hätten diese Art der Umsetzung charakterisiert. Die christliche Rhetorik, die im Kreuz das Symbol der Aufopferung für die Gemeinschaft sieht, wurde letztendlich als verständlicher und breitenwirksamer erachtet und kam folglich zum Tragen. Es war die Vermischung von faschistischen und christlichen Elementen, die diese Suggestivität erst ermöglichten.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Gentile 1993, S.226.

¹⁶⁷ Vgl. Schnapp 2003, S.60.

¹⁶⁸ Vgl. Kapitel 3.4.

¹⁶⁹ Vgl. Nicoloso 2008, S.134-135.

Der religiöse Raumeindruck des *sacrario dei martiri* der *Mostra* ist vielfach durch Augenzeugenberichte dokumentiert. Erwähnenswert ist sicherlich ein Kommentar von Margherita Sarfatti, die zu den maßgeblichen Befürworter_innen des Faschismus unter den italienischen Intellektuellen gehörte: „*Di Libera e Valente è il sacrario dei martiri, dove universale è il sentimento di religioso stupore e di tacito e commosso raccoglimento da parte delle moltitudini che entrano, studiano, sostano e affollano le sale [...]*”¹⁷⁰ Auch wenn Sarfatti für ihre verherrlichenden Schriften über die faschistische Kultur bekannt ist und auch dieser Text als eindeutig propagandistisch zu werten ist, zeugt er von der tiefen andachtsvollen Stimmung des Raumes, welche sich an den Gesichtern der verstummten und in sich gekehrten Besucher_innen augenfällig abzeichnete.

Die *Mostra* wurde aber auch von ausländischen Intellektuellen besucht und anschließend kommentiert. Gentile nennt unter ihnen Le Corbusier, André Gide, Maurice Denis und Paul Valéry.¹⁷¹ Dieser Umstand ist ein Beweis für die große Aufmerksamkeit, die die Ausstellung auch über die Grenzen des italienischen Staates hinaus auf sich zog. Der französische Kunst- und Literaturhistoriker Louis Gillet beendete seinen Bericht über die *Mostra* mit den folgenden Worten: „*Si esce stupefatti: è questa ancora Italia? È questa la terra dei sorrisi, del sole e della bellezza? Queste tinte tenebrose, questo Pantheon lugubre, questo Dies irae che è anche un Ça ira sembrano appartenere a un altro cielo o a una razza straniera. Un impatto potente sul pubblico. Così il fascismo imprime sulle anime il culto del sacrificio e la leggenda dei suoi martiri.*”¹⁷² Der Blick von außen verrät, dass die propagandistische Schau selbst bei Ausländern und politisch Andersdenkenden einen großen Eindruck hinterließ. Gleichzeitig zeigte sich Gillet über die Veränderungen in Italien sehr besorgt. Er erkannte die Bedeutung der Künste und vor allem der Architektur in diesem Prozess der Faschistisierung der Gesellschaft. Es waren nämlich Bauten wie der *sacrario dei martiri*, die es dem Regime ermöglichten, den Totenkult und den Mythos der faschistischen Märtyrer zu verbreiten bzw. nach den Worten Gillets aufzuzwingen.

5.2. Die „Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz

In Deutschland zeichnete sich etwa zeitgleich eine ähnliche Entwicklung ab. Auch hier entstanden verschiedene dem Totenkult geweihte Orte, bei denen der religiöse Aspekt stark im Vordergrund stand. Es ist bemerkenswert, dass sich das Regime bereits kurz nach der Machtergreifung Hitlers im Jänner 1933 dieser Bauaufgabe widmete. Noch im selben Jahr wurden großzügige Bauvorhaben,

¹⁷⁰ Zitat nach Schnapp 2003, S.71.

¹⁷¹ Vgl. Gentile 1993, S.227.

¹⁷² Zitat nach Schnapp 2003, S.101.

die vor allem das im Jahr 1935 zur „Hauptstadt der Bewegung“¹⁷³ ernannte München betrafen, ins Leben gerufen. Neben der Grundsteinlegung des „Haus der Deutschen Kunst“, begannen 1933 auch die Umbauarbeiten am Münchner Königsplatz. An dieser Stelle entstanden in den darauffolgenden zwei Jahren bis 1935 die sogenannten „Ehrentempel“ (**Abb. 41**) für die zwischen dem 8. und 9. November 1923 getöteten nationalsozialistischen Putschisten. Sechzehn „Blutzeugen“ sollten hier ihre vorerst letzte Ruhestätte bekommen. Der neue Königsplatz, der rückblickend sicherlich zu den wesentlichsten Beispielen entworfenen und tatsächlich auch ausgeführter NS-Architektur zählt, war mehr als nur eine monumentale Grabanlage. Er war ein großzügiger, öffentlicher Ort, an dem die Macht und Anziehungskraft des Nationalsozialismus dargestellt wurde, um sie für das ganze Deutsche Reich sichtbar zu machen. Die Umgestaltung des neoklassizistischen Ensembles von Leo von Klenze und Georg Friedrich Ziebland war Teil eines noch größeren Projekts, welche die Schaffung eines „Forum der NSDAP“ (**Abb. 42**) vorsah. Die Bauten des Königsplatzes sollten gemeinsam mit dem „Braunen Haus“¹⁷⁴ und dem „Führerbau“¹⁷⁵, die sich in unmittelbarer Nachbarschaft auf der Brienner Straße befanden, in einen architektonischen Zusammenhang gebracht werden und somit als neues politisches, kulturelles und eben auch religiöses Zentrum unterm Hakenkreuz fungieren.¹⁷⁶

5.2.1. Die Architektur des Königsplatzes und des „Forum der NSDAP“

Der Münchner Königsplatz war bereits vor 1933 als Versammlungs- und Demonstrationsort von Mitgliedern der NSDAP, aber auch von anderen Parteien der Weimarer Republik genutzt worden. Karl Arndt spricht in seinem Aufsatz „Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler“¹⁷⁷ davon, dass der Platz längst vor der Umgestaltung als „politischer Platz“ wahrgenommen wurde. Planungen des Architekten Otho Orlando Kurz aus den 1920er Jahren, die die Umwandlung des Kulturforums Ludwigs I. in einen „Vaterländischen Heldenplatz“

¹⁷³ Die Stadt München war vor allem für die Jahre bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten von großer Bedeutung. Sie war Schauplatz der Parteigründung gewesen sowie der ersten politischen Erfolge des noch jungen Hitlers. Durch diesen Titel galt München als eine der fünf sogenannten Führerstädte, zu denen auch Hamburg, Nürnberg, Berlin und Linz zählten.

¹⁷⁴ Als „Braunes Haus“ bezeichnete man ein klassizistisches Palais des 19. Jahrhunderts, welches 1930 von der NSDAP gekauft und durch Paul Ludwig Troost aufwendig umgebaut wurde. Es handelt sich um die erste Zusammenarbeit Hitlers mit dem Münchner Architekten. In diesem Gebäude war bis 1933 die Reichsleitung der NSDAP untergebracht ehe es nach der Machtergreifung zur Münchner Parteizentrale wurde. Das „Braune Haus“ wurde nach Bombenschäden abgetragen. Vgl. Weihsman 1998, S.661.

¹⁷⁵ Der „Führerbau“ entstand zeitgleich mit den „Ehrentempel“ und wurde 1937 fertiggestellt. Dieser ebenfalls von Paul Ludwig Troost entworfene Bau diente zu Repräsentations- und Verwaltungszwecken. 1938 kam es hier zur Unterzeichnung des Münchner Abkommens. Heutzutage ist die Hochschule für Musik und Theater in diesem Gebäude untergebracht. Vgl. Weihsman 1998, S.661.

¹⁷⁶ Vgl. Arndt 1989, S.70.

¹⁷⁷ Karl Arndt, Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hrsg.), Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.69-81.

thematisieren, sollen Hitler in seinem Bauvorhaben entschieden inspiriert haben.¹⁷⁸ Jedenfalls waren es die enge Verknüpfung mit der Parteigeschichte, die günstige innerstädtische Lage des Platzes, sowie seine großzügigen Dimensionen, die ihn für eine Instrumentalisierung durch den Nationalsozialismus besonders interessant machten.¹⁷⁹

Wie für die restlichen Bauten des „Forum der NSDAP“ war auch im Falle der „Ehrentempel“ der Münchner Architekt Paul Ludwig Troost für die Planung und Ausführung verantwortlich. Troost sollte maßgeblich die Architektur im nationalsozialistischen Deutschland prägen. Die große Wertschätzung, die Hitler für ihn empfand, führte dazu, dass seine Bauten, zu denen auch das bekannte „Haus der Deutschen Kunst“ gehört, nach seinem Tod Vorbildcharakter annahmen und eine ständige Referenz für alle weiteren Planungen, beispielsweise von Albert Speer und anderen NS-Architekten, darstellten.

Der Königsplatz war in seinem ursprünglichen Erscheinungsbild von drei großen Bauten charakterisiert: Klenzes Glyptothek, die zwischen 1816 und 1830 errichtet worden war, und Zieblands Kunst- und Industrie-Ausstellungsgebäude (heute Staatliche Antikensammlung) aus den Jahren 1838-1845 standen parallel zueinander, während die Propyläen, welche ebenfalls von Klenze geplant, aber erst zwischen 1848-1862 gebaut wurden, den Platz in Richtung Westen hin abschlossen. Die klassizistischen Bauten blieben erhalten und wurden von Troost nicht angetastet. Die „Ehrentempel“ wurden an die gegenüberliegende Seite der Propyläen gesetzt und sollten somit der in „Königlichen Platz“ unbenannten Anlage eine strenge axial-symmetrische Form geben. Aus diesem Grund wurden die Rasenflächen aufgegeben und durch große Granitplatten ersetzt. Dies führte zu einem gesteigerten Eindruck von Monumentalität, der aber zugleich eine optische Verkleinerung der historischen Gebäude zur Folge hatte.¹⁸⁰ Joachim Petsch kommentiert diesen radikalen Eingriff folgendermaßen: *„Die Plätze dienen nicht länger als kommunikative Verweilräume, sondern werden zu autoritären und disziplinierenden Einordnungs- und Unterordnungsräumen.“*¹⁸¹ Der Platz sollte einen Denkmal- und Kultortcharakter annehmen. In diesem Sinne wurde auch jeglicher Fahrzeugverkehr eingestellt.¹⁸²

Die auf einem quadratischen dreigestuften Kalksteinsockel errichteten „Ehrentempel“ bestanden jeweils aus zwanzig kannelierten Pfeilern und waren von einem einfachen Kranzgesims bekrönt. Die Gesamthöhe der Zwillingbauten betrug jeweils 10 Meter. Die Offenheit und Leichtigkeit der Struktur zeigte sich auch durch die durchbrochene Decke der Tempeln, die einen Ausblick auf den

¹⁷⁸ Vgl. Arndt 1989, S.71.

¹⁷⁹ Vgl. Petsch 1976, S.85.

¹⁸⁰ Vgl. Arndt 1989, S.70.

¹⁸¹ Petsch 1976, S.87.

¹⁸² Vgl. ebenda.

Himmel ermöglichte. Eine umlaufende Brüstungsmauer rahmte die alten und die neuen Gebäude ein und vereinheitlichte somit das Erscheinungsbild des Platzes. Die neoklassizistische Architektur Klenze'scher Prägung aus dem 19. Jahrhundert und jene Troost'scher Prägung der 1930er Jahre bildete ein fast stilreines Ensemble. Gewaltige Fahnenmasten mit einer Höhe von 33 Metern, welche links und rechts vor den "Ehrentempeln" aufgestellt wurden, markierten die neue architektonische Ausrichtung. Statt wie ursprünglich an den Propyläen König Ludwigs I. orientierten sich die Blicke am Platz fortan an den neuen NS-Bauten, und im besonderem Maße an der Grabstätte der „Märtyrer“.¹⁸³

Je acht der insgesamt sechszehn getöteten Putschisten der Novembernacht 1923 wurden in gusseisernen Sarkophagen in den Boden der beiden Pfeilerhallen (**Abb. 43**) eingelassen. Unter freiem Himmel waren ihre Gräber jeglichen Wetterbedingungen ausgesetzt. Auf jedem Sarkophag war der Reichsadler und das Hakenkreuz dargestellt. Darüber waren die Worte „Der letzte Appell“ zu lesen, während darunter der Familienname des Getöteten und das Wort „Hier“ stand.¹⁸⁴ Antikisierende Feuerschalen, die in jeder Ecke der beiden Pfeilerhallen standen, verstärkten den sepulkralen Charakter des Ortes. Tag und Nacht hielten Mitglieder der SS Wache bei den Gräbern der „Märtyrer“.

Flankiert bzw. eingefasst wurden die „Ehrentempel“ auf der Brienner Straße von nahezu identen NS-Verwaltungsbauten, von denen der sogenannte „Führerbau“ als der bedeutendere hervorgeht. Beide wurden sukzessive nach 1935 fertiggestellt. Nach dem 2. Weltkrieg wurden die Reste der „Ehrentempel“ geschleift. Eine der beiden Parzellen blieb Jahrzehnte lang unverbaut. Im Mai 2015 wurde am ehemaligen Grundstück des „Braunen Hauses“ und des westlicheren der beiden Tempel das „NS Dokumentationszentrum München“ eröffnet.

Wie bereits erwähnt, orientierte sich die Architektur Troosts stark an den älteren Gebäuden der Platzanlage. Auch wenn Troost im Falle des Münchner Königsplatzes ein harmonisches Gesamtbild anstrebte, so ist seine Architektur a priori eindeutig klassizistisch einzuordnen. Hitler und Troost verband eine Vorliebe für die Bauweise des 19. Jahrhunderts. Troost schuf mit seinen NS-Bauten einen an die klassische Architektur angelehnten Stil, der jedoch in seiner Formgebung und Ausschmückung deutlich reduzierter und bescheidener ausfiel. Ähnlich wie beim „Haus der Deutschen Kunst“ wird das antike Formenvokabular auf das Wesentlichste vereinfacht. Die formale Eigenständigkeit dieser vermeintlichen neuerlichen Rückbesinnung auf eine bereits mehrfach wiederentdeckte Architektur (nach der Renaissance und dem Neoklassizismus) besteht darin,

¹⁸³ Vgl. Petsch 1976, S.85.

¹⁸⁴ Vgl. Arndt 1989, S.71.

einerseits vitruvianische Gestaltungsprinzipien sichtbar zu machen, vordergründig in Anbetracht ihrer semantischen Wirkung als Träger von Assoziationen wie Größe, Macht und Bedeutung, und sich andererseits im Sinne der modernen Baukunst des unnötigen Ballasts des Schmucks zu entledigen. Die Verwendung von Pilastern, Säulen und Giebeln ist weder als Ausdruck eines wahrhaftigen Interesses an antiker Baukunst zu verstehen, noch will man sie mit diesen Bauten sklavisch kopieren. Man setzt gerade so viel davon ein, damit ihr Verweischarakter sichtbar wird. Die Form soll ausschließlich in ihrer Funktion als Versinnbildlichung von Werten und Vermittlung von Botschaften verstanden werden.

5.2.2. Der Münchner Königsplatz und der Novemberritus

Trotz des Hervorrufens von Assoziationen wie Größe und Macht zeigte sich die Architektur der „Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz in einem inhaltlich äußerst reduzierten und schlichten Kleid. Aufwendige ikonographische Programme für Reliefs oder symbolisch aufgeladene Bauplastik, wie sie in der totalitären Architektur meist anzutreffen sind, fielen in diesem Fall weg. Abgesehen von den Inschriften auf den Sarkophagen der getöteten Putschisten und den mit Reichsadler und Hakenkreuz geschmückten Fahnenmasten vor den „Ehrentempel“, deutet nichts daraufhin, dass es sich hier um hochoffizielle, nationalsozialistische Repräsentationsarchitektur handelt. Die Bedeutung und Wirkung dieses Ortes ist einzig und allein über den damit eng verbundenen Novemberritus zu verstehen. Die ideologische Aussage der „Ehrentempel“ wird somit von außen und nicht von der Architektur selbst getätigt.¹⁸⁵ Es ist das Zusammenspiel zwischen dem städteplanerischen Kontext, der Positionierung der Gebäude inmitten des neuen politischen Zentrums, und andererseits den Massenveranstaltungen im Dienste der Propaganda, die die Architektur von Paul Ludwig Troost inhaltlich erst maßgeblich aufladen.

Der hohe Stellenwert dieses öffentlichen Rituals für das Regime wurde bereits vor 1933 begründet. Schon 1926 erklärte Hitler den 9. November zum „Reichstrauertag“ der NSDAP. Einige Jahre später wurde mit zwei großen Bronzetafeln und den Standarten der SA im „Braunen Haus“ der getöteten Parteigenossen gedacht. Ihnen widmete Hitler sogar den ersten Band von „Mein Kampf“.¹⁸⁶ Dass diese Trauerfeierlichkeiten bzw. der Kult um die „Staatsmartyrer“ nach der Machtergreifung Hitlers auf das gesamte Land ausgedehnt wurden, erscheint daher logisch. Die Verehrung und Überhöhung der Parteigenossen in Deutschland lief nahezu ident wie im faschistischen Italien ab. Ihre Inszenierung bediente sich analoger Vorstellungen und kam auch in verblüffend ähnlicher Art und Weise zum Ausdruck.

¹⁸⁵ Vgl. Arndt 1989, S.73.

¹⁸⁶ Vgl. Arndt 1989, S.70.

Karl Arndt fasst das inhaltliche Konzept der „Ehrentempel“ folgendermaßen zusammen: *„Alle Toten der „Bewegung“, insbesondere aber die sechzehn „Gefallenen“ des Münchner Putsches, sollten buchstäblich zu Heiligen, zu reinen Wächtern der NS-Weltanschauung verklärt werden und diese Ideologie als eine unangreifbare, zu blindem Gehorsam, auch zum äußersten Opfer verpflichtende Religion erscheinen lassen.“*¹⁸⁷ Wie der Faschismus sah sich auch der Nationalsozialismus durch das Blutopfer ausgezeichnet. Das Blut der „Märtyrer“ am 9. November 1923 fungierte als Taufwasser für das zehn Jahre später ausgerufenen Dritte Reich.¹⁸⁸ Es verwundert daher nicht, dass die sogenannte „Blutfahne“, die beim Putschversuch angeblich mitgeführt und in das Blut der toten Parteigenossen getränkt wurde, die zentrale Reliquie der nationalsozialistischen Bewegung darstellte.¹⁸⁹

Beide Bewegungen betonten ihren aufständischen und auflehrenden Ursprung. Sowohl der Münchner Putschversuch als auch der Marsch auf Rom wurden nach geglückter Machtübernahme entsprechend stilisiert. Dies ging mit der Vorstellung Hand in Hand, dass nur über den revolutionären und heroischen Akt eine neue Herrschaft errichtet bzw. eine neue Gesellschaftsordnung etabliert werden konnte. Beide Ereignisse sind als „Gründungsmythen“ zu verstehen, die im Falle des Nationalsozialismus dank der Architektur einen angemessenen Rahmen für liturgische Feiern erhielten.

Sabine Behrenbeck geht in ihrem Aufsatz „Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“¹⁹⁰ auf die Bedeutung von politischen Ritualen ein und vergleicht dabei die Selbstdarstellung der Weimarer Republik in Hinblick auf das Gefallenengedenken mit jener des NS-Regimes. Unterschiede und Parallelen zwischen der totalitären Märtyrerverehrung und der demokratischen Form des Totenkults werden aufgezeigt und entsprechend analysiert. Behrenbeck erklärt, wie in einem Gesellschaftssystem, welches das Streben nach Individualismus zum Ziel hat, rituelle Praktiken gering geschätzt oder gar abgelehnt werden, während sie in einer Gesellschaftsform, die die komplette Unterwerfung des Individuums zugunsten der Gruppe oder eines höheren Ideals fordert, ihre größtmögliche Wirkung erzielen und dadurch die Identität maßgeblich stärken.¹⁹¹

¹⁸⁷ Arndt 1989, S.75.

¹⁸⁸ Vgl. Behrenbeck 1998, S.46.

¹⁸⁹ Vgl. Arndt 1989, S.70.

¹⁹⁰ Sabine Behrenbeck, Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“, in: Sabine R. Arnold/ Christian Fuhrmeister/ Dietmar Schiller (Hg.), Politische Inszenierung im 20.Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien 1998, S.35-55.

¹⁹¹ Vgl. Behrenbeck 1998, S.36-39.

Behrenbeck stellt in ihrem Vergleich die Gefallenengedenkfeier vom 3. August 1924 vor dem Berliner Reichstag der Einweihung der Münchner „Ehrentempel“ vom 9. November 1935 gegenüber. Das Opferritual wurde nach 1935 alljährlich wiederholt und gehörte zu den aufwendigsten Feiern im „Dritten Reich“. Das augenscheinlichste Merkmal war die klare Anlehnung an christliche, respektive römisch-katholische Traditionen. Wie in der Osterliturgie am Karfreitag wurde auch beim Novemberritus das Ereignis neuerlich heraufbeschworen. Einzelne Stationen des „Leidensweges“ wurden gemeinsam abgegangen. Man wollte durch den Verweis auf die toten „Helden“ den Eindruck erwecken, dass der Nationalsozialismus in Deutschland ohne ihre Opfer gar nicht erst hätte ermöglicht werden können.¹⁹²

Wie bereits im einführenden Kapitel zur politischen Region des Nationalsozialismus erwähnt, spricht Werner Telesko im Zusammenhang mit dem „Novemberritus“ vom Höhepunkt einer ganzen Reihe an Parallelisierungen zwischen der Rolle Hitlers und jener Christi. Im diesem Fall ging es konkret um die Gegenüberstellung von Christus mit seinen zwölf Aposteln und Hitler mit seinen 16 „Märtyrern“. Ihr Tod sollte förmlich als eine Art „Heilsgeschichte der Partei“ gelesen und verstanden werden.¹⁹³

Der erste Abschnitt der Prozession führte vom Bürgerbräukeller zur Feldherrnhalle am Münchner Odeonsplatz. An dieser Stelle waren die Parteigenossen getötet und der Putschversuch endgültig niedergeschlagen worden. Eine entsprechende Inschrift samt Hakenkreuz und Reichsadler erinnerte in der östlichen Arkade an das Geschehen (**Abb. 44**). Jedes Jahr kam es hier im Zuge des Novemberritus zu Kranzniederlegungen. Wenn die Prozession bis zur Feldherrnhalle einem Trauermarsch ähnelte, so stand sie im Anschluss bis zum Königsplatz stärker im Zeichen des Sieges und des Triumphs. Das Marschiertempo machte sich schneller und die Musik aus den Lautsprechern wurde immer lauter. Am Königsplatz angekommen, vollzog sich der sogenannte „Appell der ewigen Wache“, der den Höhepunkt der Feierlichkeiten markierte. Dabei wurden die Namen der sechzehn Nationalsozialisten einzeln über ein Mikrophon ausgerufen, während die anwesenden Formationen nach jedem Namen mit „Hier“ antworteten. Das Ende des Appells war durch folgende Worte gekennzeichnet: *„Die Nationalsozialisten, die Rotfront und Reaktion am 9. November 1923 [...] erschossen hat, stehen [...] wieder auf. Sie beziehen am Königlichen Platz zu München die „Ewige Wache“.*“¹⁹⁴

Durch dieses Ritual wurde Hitler eine klare Rolle zuteil: *„Indem Hitler dort in eine stumme Zwiesprache mit den toten Helden des Ersten Weltkrieges und den Gefallenen, die sich im Glauben*

¹⁹² Vgl. Behrenbeck 1998, 47-48.

¹⁹³ Vgl. Telesko 2004, S.126.

¹⁹⁴ Zitat nach Arndt 1989, S.74.

*an ihn und seine Mission geopfert hatten, trat, empfing er als „Führer“ ihr Vermächtnis, um es in Form von Befehlen an die Lebenden weiterzugeben und von diesen dann das Gelöbnis der Treue bis in den Tod verlangen zu können. Hitler beanspruchte durch dieses – dem christlichen Kult entlehnte – Ritual die Funktion eines „Hohepriesters des nationalsozialistischen Totenkultes“.*¹⁹⁵ Das Bild Hitlers als einer Christus-Figur mit treuer Gefolgschaft, die bereit ist sich für ihn zu opfern, konnte dank des gelungenen Zusammenspiels von eigens kreierten Ritus und aufwendiger Architektur entsprechend visualisiert werden. Noch wesentlicher ist aber die Vorstellung, dass durch den Appell der getöteten „Blutzeugen“ zum Leben erweckt wurden. Sie sollten den Nationalsozialismus in Deutschland beschützen und der Bevölkerung des „Dritten Reichs“ auf mahnende Art und Weise als Vorbild dienen. Die SS-Männer, die Tag und Nacht vor den „Ehrentempel“ am Königsplatz Wache hielten, standen sinnbildlich für die Verstorbenen. Durch ihre Anwesenheit wurde die Aufgabe der ewigen Wache vor den Bauten dargestellt.¹⁹⁶

Die offensichtliche Übernahme des faschistischen *„rito dell'appello“*, der bereits in den 1920er Jahren entwickelt worden war und in Folge vielfach zum Einsatz kam, zeugt einerseits vom Erfolg dieses hybridartigen Rituals und andererseits von der inhaltlichen bzw. ideologischen Überschneidung der beiden politischen Bewegungen im Bereich des Totenkults. Der starke, religiöse Aspekt, der den Totenkult dieser totalitären Regime ausmacht und kennzeichnet, steht sicherlich nicht im Zeichen von Originalität, sondern ist vorrangig auf die Wirkung ihrer Symbole, Mythen und Riten ausgerichtet.

6. Der Totenkult in Partei- und Repräsentationsbauten

Nach der Untersuchung jener Bauten des Totenkults, die primär die Funktion von sakraler Architektur übernehmen und somit vordergründig unter dem Leitmotiv des Religiösen stehen, soll abschließend noch auf die Typologie der Partei- und Repräsentationsbauten und ihrer Verknüpfung mit dem Totenkult verwiesen werden.

Wie bereits einleitend beschrieben, stand der repräsentative Aspekt innerhalb der totalitären Architektur an oberster Stelle. Der Repräsentationsbau eignete sich nämlich besonders gut als „Ideologieträger“ und wurde daher als „Versinnbildlichung des zukünftigen Reichs“ in den Dienst des Regimes gestellt.¹⁹⁷ Die streng zentralistisch ausgerichtete faschistische und nationalsozialistische Machtgewalt äußerte sich somit in einer starken Hinwendung zur Hauptstadt des Landes. Im Bereich der Architektur richtete sich die gesamte Aufmerksamkeit auf die

¹⁹⁵ Telesko 2004, S.126.

¹⁹⁶ Vgl. Behrenbeck 1998, S.51.

¹⁹⁷ Vgl. Reichhardt/Schäche 1998, S.23.

großzügigen Um- und Ausbaupläne des Machtzentrums. Es ist interessant zu beobachten, wie der Totenkult auch in diesen Überlegungen und Planungen berücksichtigt wurde und sogar mit einer prominenten Stellung versehen wurde.

Im Wesentlichen geht es im folgenden Kapitel darum zu zeigen, wie sehr sich der Wirkungskreis des Totenkults durch seine Integration in die Partei- und Repräsentationsbauten der Hauptstadt ausgeweitet hat. Neben den Bauten an den „*luoghi della memoria*“ bzw. Kriegsschauplätzen und jenen, die den Totenkult als fundamentalen Bestandteil der politischen Religion kennzeichnen, konnten vor allem jene im Zentrum die andauernde Vergegenwärtigung des Kults rund um die Gefallenen und „Märtyrer“ garantieren. Wobei an dieser Stelle anzumerken ist, dass die Bauten in der Peripherie und jene im Zentrum parallel entstanden und untrennbar miteinander verbunden sind. Der Umstand, dass der Totenkult auch in der Hauptstadt des Reiches Einzug gehalten hat, ist ein Beweis für seinen angestrebten, omnipräsenten Status. Die Bürger_innen wären durch seine Positionierung an markanten und stark frequentierten Stellen innerhalb der Stadt fortwährend mit dem Opfertod konfrontiert worden. Die Basis der neuen Gesellschaft, in der die Aufhebung des einzelnen Individuums zugunsten eines Ideals als oberstes Ziel postuliert wurde, wäre somit weitgehend sichtbar geworden und hätte fortan das Stadtbild Berlins und Roms geprägt.

Der Totenkult wurde aber nicht nur in den monumentalen Ausbauplänen für die Hauptstadt berücksichtigt, sondern trat auch in den verschiedenen Parteibauten auf. Hierbei handelt es sich natürlich um keinen Zufall. Emilio Gentile geht in seinem bereits mehrmals zitierten Werk „*Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*“¹⁹⁸ auf eben diese zentrale Rolle der Partei für die weltliche Religion des Faschismus ein: „*La funzione sacerdotale del partito, esaltata soprattutto dai suoi dirigenti, era svolta anche attraverso un'intensa rappresentazione simbolica che mirava a rivestire di „sacralità“ la sua presenza nella vita civile.*“¹⁹⁹

Die erwähnte „*funzione sacerdotale*“ der faschistischen Partei, die sie im Verhältnis zu den vielen weiteren faschistischen Unterorganisationen klar hervorhob, sollte sich somit vorrangig im zivilen, also öffentlichen Leben ausdrücken. Konkret bedeutete dies eine Vielzahl an Gedenkortern unterschiedlicher Dimensionen innerhalb der in jeder größeren Stadt Italiens befindlichen Parteizentrale. Diese Präsenz des Totenkults, der mitunter der fundamentalste Aspekt der faschistischen Religion war, machte aus den „*Case del Fascio*“ regelrechte „*chiese della nostra fede*“ bzw. „*gli altari della religione della patria*“.²⁰⁰

¹⁹⁸ Emilio Gentile, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma 1993.

¹⁹⁹ Gentile 1993, S.132.

²⁰⁰ Vgl. Gentile 1993, S.132.

Folglich soll neben den prominenten Plänen für die Reichhauptstadt „Germania“ und jene der „*Terza Roma*“ auch auf die Projekte des *Palazzo del Littorio* und des *Foro Mussolini* eingegangen werden, die den Totenkult unter dem Aspekt der „*funzione sacerdotale*“ der Partei zeigen.

6.1. Projekte für die Reichshauptstadt „Germania“

Die zentrale Bedeutung des Totenkults für den Nationalsozialismus zeigt sich besonders gut anhand der Planungen zur Umgestaltung Berlins in die neue Reichshauptstadt „Germania“. Dabei wurde dem Totenkult viel öffentlicher Raum in Form von Repräsentationsbauten zugesprochen. Gleich mehrere Bauten an prominenten und markanten Stellen innerhalb des neuen Stadtzentrums sollten dem Gefallenen- und „Märtyrer“-kult gewidmet sein und die weltliche Religion des Nationalsozialismus präsenter und sichtbarer im Stadtbild machen.

Nach der Machtergreifung Hitlers und der darauffolgenden Konsolidierung der Macht wurden 1937 die Aufträge zur Neugestaltung der „Gauhauptstädte“ beschlossen. Hamburg, München, Linz und vor allem Berlin waren von diesen Planungen betroffen. Jene für Berlin sollten absolute Priorität haben und als Orientierung für alle weiteren Städte des „Dritten Reichs“ dienen. Hierfür wurde eigens eine neue Behörde, der sogenannte „Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Berlin“, ins Leben gerufen, die lediglich Hitler selbst unterstand und somit völlig unabhängig von der Stadtverwaltung ihre Entscheidungen treffen konnte.²⁰¹

Die Planungen für Berlin sahen konkret die Schaffung zweier wichtiger Straßenachsen vor. Die geplante Nord-Süd-Achse und die Ost-West-Achse sollten sich im Bereich des Brandenburger Tores treffen und neben dem Autobahnring, welcher die neue Berliner Stadtgrenze markierte, den Verkehr regeln. Die Fertigstellung dieses gigantischen Bauvorhabens war für 1950 angesetzt und hätte zugleich die Geburtsstunde der in „Germania“ unbenannten Hauptstadt kennzeichnen sollen.²⁰²

Auch wenn bereits um die Jahrhundertwende die fehlenden Bahn- und Straßenverbindungen in nordsüdlicher Richtung bemängelt wurden und daher die NS-Planungen aus städteplanerischer Sicht notwendig waren, lag der Schwerpunkt nicht im Bereich der Infrastruktur. Viel wesentlicher erschien Hitler das sieben Kilometer lange Kernstück der Nord-Süd-Achse (**Abb. 45**), welches die wichtigsten Repräsentationsbauten der Stadt aufnehmen sollte. Das Kernstück war an beiden Enden von einem Bahnhofsbau begrenzt. Zwischen dem neuen Süd- und Nordbahnhof sollten aber laut dem endgültigen Plan von 1942 nicht nur Ministerien bzw. Verwaltungsbauten entstehen, sondern

²⁰¹ Vgl. Reichhardt/Schäcke 1998, S.38-39.

²⁰² Vgl. Reichhardt/Schäcke 1998, S.40.

auch die Reichsoper, die Philharmonie, ein großes Schauspielhaus, ein Operettentheater, sowie Hotels und weitere Privatbauten untergebracht werden.²⁰³

Die Gestaltung dieser Prachtstraße war durch eine Monumentalität charakterisiert, die lediglich in Planungen anderer totalitärer Regime, wie für das stalinistische Moskau oder das faschistische Rom anzutreffen war. Hans Reichhardt und Wolfgang Schäche beschreiben das Aussehen der Bauten für Berlin in ihrer gemeinsamen Publikation²⁰⁴ wie folgt: *„Sie hatten die Kulissen des öffentlichen Raumes zu bilden, der zur permanenten Inszenierung des Macht- und Herrschaftsanspruches notwendig erschien. Monumentalität verkam angesichts solcher Intentionen zu maßstabsloser Übergröße; Größe verzerrte zu dimensionslosen Volumina. Die Baukörper sollten das dialektische Pendant zu den angetretenen Menschenblöcken bilden, die in ihrer Wechselwirkung die leibhaftige Erfahrung der Autorität des nationalsozialistischen Systems zu materialisieren hatten. Fassaden wurden zu auswechselbaren Folien, die man inhaltsleeren Körpern bedeutungsvoll überstülpte; sie waren ordnender Rahmen zum „Ornament der Masse“, zu dem man die Öffentlichkeit zu disziplinieren gedachte und damit in ihrem Einsatz Dekoration der Gewalt.“*²⁰⁵

Tatsächlich ähneln sich die einzelnen Bauten auf der geplanten Nord-Süd-Achse so sehr, dass man Schwierigkeiten hat, diese klar voneinander zu unterscheiden. Dass die zu verbauenden Flächen keineswegs den effektiven Raumbedarf der Bauträger widerspiegeln, sondern lediglich dazu dienen, den Straßenzug besonders groß und mächtig erscheinen zu lassen, ist klar ersichtlich. Diese offenkundige Künstlichkeit in der Zuteilung von Raum, die sich vor allem in den überdimensionierten und jeglichen Prinzipien von Funktionalität widersetzenden Proportionen der Bauten zeigt, trifft in Hitlers und Speers „Germania“ auf den radikalen Drang jede Fassade bzw. jedes formale Detail zu vereinheitlichen. Das uniforme Aussehen der Prachtstraße ist die oberste Gestaltungsregel dieser nationalsozialistischen Planungen, der andere, womöglich bedeutendere Fragen der Architektur untergeordnet werden.

Nichtsdestotrotz stechen die dem Totenkult „geweihte“ Bauten deutlich hervor. An zwei wichtigen Stellen der Nord-Süd-Achse hätten die Menschen beim Entlanggehen mit dem Kult rund um die Gefallenen und „Märtyrer“ des Landes konfrontiert werden sollen.

²⁰³ Vgl. Reichhardt/Schäche 1998, S.95-96.

²⁰⁴ Hans J. Reichhardt/Wolfgang Schäche, Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1998.

²⁰⁵ Reichhardt/Schäche 1998, S.46.

6.1.1. Der Triumphbogen

Von den zwei Bauten, die in dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Totenkult und den Planungen für Berlin behandelt werden, ist der Triumphbogen (**Abb. 46**) sicherlich der bedeutendere und darüber hinaus der weitaus bekanntere. Dieser Umstand lässt sich einerseits dadurch erklären, dass der Triumphbogen nicht entlang der Achse, sondern selbstverständlich auf der Achse selbst positioniert war. Folglich stand er in den Planungen isoliert von den restlichen Gebäuden und wurde stärker als Einzelbauwerk wahrgenommen. Neben der besonders markanten Stelle ist der Triumphbogen aber vor allem dafür bekannt, dass er bereits auf Überlegungen Hitlers aus den 1920er Jahren zurückgeht.²⁰⁶ Generell ist bei den NS-Planungen für die Reichshauptstadt Berlin zu sagen, dass Hitler sich über einen längeren Zeitraum Gedanken zum Städtebau gemacht hatte. Selbst zu einem Zeitpunkt als die Machtübernahme mehr als unrealistisch erschien, schmiedete Hitler bereits Pläne für die Umgestaltung der Stadt nach der angestrebten Weltherrschaft des Nationalsozialismus. Seine Bauskizzen, die laut Speer aus den Jahren 1925/26 stammten, dienten ihm und den weiteren am Bauprojekt beteiligten Architekten als Vorlage. Es galt die architektonischen Utopien Hitlers in die Tat umzusetzen.²⁰⁷

Der Triumphbogen bildete das bauliche Gegenpol zur "Großen Halle" (**Abb. 34**), die am anderen Ende der Prachtstraße situiert war. Diese gigantische Versammlungshalle, die sich aus einem quadratischen Unterbau und einer riesigen 320 Meter hohen Kuppel zusammensetzte, sollte mit ihrem Fassungsvermögen von bis zu 180.000 Menschen die größte ihrer Art werden und den Höhepunkt der nationalsozialistischen Neugestaltungsplanungen darstellen. Dieser Bau hätte in Anlehnung an andere totalitäre Regime²⁰⁸ über die Jahrhunderte hinweg den Status eines „Kultraumes der Nation“ erlangen sollen und ähnlich wie die großen europäischen Kathedralen das geistige und spirituelle Zentrum der NS-Ideologie repräsentieren sollen.²⁰⁹

Die dialektische Beziehung zwischen dem Triumphbogen und der „Großen Halle“ zeigt sich auch anhand der Planung, letzteres Gebäude wie im Rundbogen des anderen eingefasst erscheinen zu lassen (**Abb. 47**). Der Stadtbesucher hätte dadurch bereits beim Verlassen des Südbahnhofs diese

²⁰⁶ Vgl. Reichhardt/Schäche 1998, S.136.

²⁰⁷ Vgl. Thies 1976, S.36.

²⁰⁸ Man denke hierbei an die Planungen des Architekten Boris Iofan für den „Palast der Sowjets“ in Moskau und jenen Mario Palantis für die sogenannte „*Mole Littoria*“ im faschistischen Rom. Beide Projekte hätten alles bereits Gebaute übertrumpfen sollen und als Denkmal für die jeweilige, entgegengesetzte Weltanschauung fungieren sollen. Die technischen und architektonischen Leistungen wurden als Zeichen der eigenen Überlegenheit im Gegensatz zum ideologischen Feind verstanden. Gleichzeitig sollten diese Bauten aber auch Anziehungspunkte für die Massen darstellen. In ihnen verdichteten sich jene Werte von Größe und Suprematie, die das jeweilige Regime in mehreren Bereichen des Lebens zu vermitteln versuchte. Für genauere Ausführungen zum „Palast der Sowjets“ vgl. Golomstock 1999 (2011), S.274-275, zur „*Mole littoria*“ vgl. Nicoloso 2012, S.38-42.

²⁰⁹ Vgl. Reichhardt/ Schäche 1998, S.111.

beiden bedeutendsten Bauten der neuen Hauptstadt „Germania“ als Einheit wahrgenommen. Mit seiner Bogenöffnung in 80 Meter Höhe und einer Gesamthöhe von 117 Metern hätte der Triumphbogen alle umliegenden Bauten deutlich überragt und zugleich den Auftakt für die Selbstdarstellungsorgie des Nationalsozialismus gebildet.²¹⁰

Für die Thematik des Totenkults in totalitären Regimen ist der Berliner Triumphbogen besonders interessant, weil riesige Granittafeln mit allen Namen der 1,8 Millionen Gefallenen des 1. Weltkrieges hätten angebracht werden sollen. In den Augen Hitlers sollte ein würdigeres Denkmal entstehen, welches jenes der Weimarer Republik, das in Schinkels Neue Wache Unter den Linden eingerichtet worden war, deutlich in den Schatten gestellt hätte.²¹¹ Die für die Bauten des Totenkults so typische Vorstellung, dass der Sieg und die Herrschaft auf das (meist ungewollte) „Opfer“ unzähliger Soldaten begründet ist, findet im Triumphbogen sein womöglich augenscheinlichstes Beispiel. Auf den ersten Blick mag die Anbringung von Gedenktafeln mit den Namen von Verstorbenen an einem Gebäude, welches den Sieg feiert, paradox erscheinen, vor allem angesichts der Tatsache, dass Deutschland 1918 kapitulieren musste. Aus der Sicht der NS-Ideologie aber wäre es ohne den 1. Weltkrieg und den darauffolgenden „Schandfrieden von Versailles“ vermutlich nicht zum kometenhaften Aufstieg Hitlers gekommen. Dieser war wiederum mit der angestrebten Weltherrschaft verbunden, der mit dem Triumphbogen gefeiert werden sollte. Die aggressive Expansionspolitik des „Großdeutschen Reichs“ bzw. die Kampfhandlungen des Regimes ab 1939 standen somit mit jenen von 1914-1918 nicht nur historisch sondern im Falle dieser Architektur auch inhaltlich in einem Zusammenhang.

6.1.2 Die Soldatenhalle

Der zweite dem Totenkult gewidmete Bau entlang der Nord-Süd-Achse wurde vom namenhaften Architekten Wilhelm Kreis geplant und entworfen. Kreis, der wie ausgeführt, durch seine jahrzehntelange Arbeit im Bereich der Memorialarchitektur eng mit dem Gefallenenkult in Deutschland verbunden war, wurde im Zuge der Planungen zur Umgestaltung Berlins gleich mit mehreren, prestigeträchtigen Neubauten beauftragt. Neben dem Oberkommando des Heeres und der Soldatenhalle, die Gegenstand dieser Untersuchung sein werden, plante Kreis auch vier große Museumsbauten²¹², die am nördlichen Spreeufer nahe der Museumsinsel hätten errichtet werden

²¹⁰ Vgl. Reichhardt/Schäche 1998, S.136-137.

²¹¹ Vgl. Reichhardt/Schäche 1998, S.136.

²¹² Wilhelm Kreis plante gemeinsam mit Hans Dustmann, der unter anderem auch an den Umgestaltungsplänen von Wien beteiligt war, diese großzügige Erweiterung des Berliner Museumsviertels. Neben der Weidendammer Brücke an der Spree sollte in östlicher Richtung Kreis das „Museum des 19. Jahrhunderts“, das „Ägyptisch-Vorderasiatische Museum“ und ein „Germanisches Museum“ errichten. Gegenüber war hingegen Dustmanns „Völkerkundemuseum“

sollen, sowie einen Ehrenfriedhof im südlichen Bereich der Nord-Süd-Achse außerhalb des Stadtzentrums, fernab der Prachtstraße und das Heereswaffenamt mit dem Modell der „Weihehalle“. Das Maß der Projekte mit denen Kreis betraut wurde, zeugt von der außerordentlichen Stellung des Architekten in der nationalsozialistischen Zeit.²¹³

Das Oberkommando des Heeres, auch OKH (**Abb. 48**), und die Soldatenhalle (**Abb. 49**) befanden sich ungefähr auf halben Weg zwischen dem Triumphbogen und der „Großen Halle“ und somit auf dem repräsentativsten Teilstück der Nord-Süd-Achse. Unmittelbar nach dem sogenannten „Runden Platz“, der von einer monumentalen Brunnenanlage des Bildhauers Arno Breker charakterisiert war, hätte sich parallel zur Prachtstraße die Soldatenhalle erstrecken sollen. Gleich dahinter und baulich direkt mit der Soldatenhalle verbunden das OKH (**Abb. 50**). Dieser Gebäudekomplex, der sich axial-symmetrisch über einen großzügigen „Ehrenhof“, ähnlich einer barocken Schlossanlage, ausdehnt, hätte alle wichtigen Verwaltungseinrichtungen des Deutschen Heeres an einem Ort unterbringen sollen.²¹⁴ Der Grundriss des zu bebauenden Areals umfasste im Wesentlichen ein senkrechtgelagertes Rechteck mit den Maßen 325 mal 425 Metern. Das architektonische Zentrum bildete ein Hochhaus mit siebzehn Geschoßen, das von einer kolossalen Kriegerfigur bekrönt werden sollte. Je zwei idente viergeschossige Gebäude standen sich gegenüber und umschlossen den Ehrenhof.²¹⁵

Die Soldatenhalle grenzt in den überlieferten Plänen westlich an das OKH an. Der Bau hätte auf einer Grundfläche von 250 mal 100 m errichtet werden sollen. Mit seiner geplanten Höhe von 80m hätte die Soldatenhalle die Verwaltungsbauten des OKH deutlich überragt. An den beiden Enden der Soldatenhalle waren dem Kernbau auf der Nord-Süd-Achse zwei Gebäudeflügel quergelagert. Dadurch entstand zum „Runden Platz“ hin eine Art Vorhof samt großzügiger Treppenanlage. Mächtige Doppelpilaster und aufwendiger skulpturaler Schmuck in Form von Reliefs gestalteten die Fassade des ansonsten eher wehrhaft und klotzig wirkenden Baus.²¹⁶

Hans J. Reichhardt und Wolfgang Schäche erklären, wie sich Hitler anfänglich über die Funktion und den Sinn des Baus nicht im Klaren war. Sie beschreiben die Soldatenhalle als eine „*Verbindung von Zeughaus und Ehrenmahl*“ bzw. als eine „*Mischung aus Trophäen- und Gedächtnissammlung*“.²¹⁷ Tatsächlich gab es verschiedene Überlegungen zur Nutzung der

geplant. Ein Waffenmuseum zwischen dem Zeughaus und der Stadtbahn hätte die Museumsinsel vorerst abschließen sollen. Vgl. Arndt 1994, S.172-182. - Reichhardt/Schäche 1998, S.75-80.

²¹³ Vgl. Arndt 1994, S.169.

²¹⁴ Vgl. Petsch 1976, S.112.

²¹⁵ Vgl. Arndt 1994, S.184.

²¹⁶ Vgl. Arndt 1994, S.186.

²¹⁷ Reichhardt/Schäche 1998, S.125.

Soldatenhalle. In erster Linie diene sie der Würdigung der gefallenen, deutschen Soldaten und als solche war sie ein monumentales Denkmal der Erinnerung. Gleichzeitig wollte man hier auch Kriegsgegenstände bzw. Kriegszimelien unterbringen. Beispielsweise hätte der sogenannte „Speisewagen von Compiègne“, in dem der Waffenstillstand zwischen Frankreich und Deutschland im Jahr 1918 unterzeichnet worden war, hier ausgestellt werden sollen.²¹⁸ Neben diesem Objekt hätten vermutlich viele, weitere im tragischen Verlauf der aggressiven Expansionspolitik des Nationalsozialismus ihren Weg in die Soldatenhalle gefunden.

Das Kernstück der Baus bildete ein riesiger von allen Richtungen aus zugänglicher Versammlungsraum (**Abb. 51**). Mit seinen Maßen von 220 Metern an Länge, 50 Metern an Breite und 63 Metern an Höhe hätte er den größten Teil des Gebäudes eingenommen. Mächtige Pfeilerpaare hätten ein schweres, antikisierendes Gebälk, sowie das daran anschließende, gigantische Tonnengewölbe getragen. Der nördliche Abschluss des Raumes war durch eine dreifach zurückgestufte Rundbogennische gekennzeichnet, die eine monumentale Skulpturengruppe von Arno Breker hätte aufnehmen sollen. Diesem Abschluss war eine 20 mal 40 Meter große Treppenanlage vorgelagert, über die man in die Krypta der Soldatenhalle (**Abb. 52**) hinabsteigen konnte. Zwar war diese im Verhältnis zum darüber liegenden Versammlungsraum niedriger, dennoch hätte sie den gleichen, riesigen Grundriss gehabt. Breite Gurtbögen, kassettierte Schildbögen und ein unverputztes Kreuzgewölbe charakterisierten den in drei Schiffe unterteilten Raum. Massive Feuerschalen in den Durchgängen hätten den Eindruck von Pathos und schwermütiger Trauer noch zusätzlich verstärkt. Dieser Ort wäre die letzte Ruhestätte „großer Soldaten“ bzw. „tapferer Vaterlandshelden“ geworden und hätte somit als sepulkrale Ruhmeshalle dienen sollen.²¹⁹

Karl Arndt gibt in seinen Ausführungen zu den Planungen des Architekten Wilhelm Kreis für die Hauptstadt Berlin²²⁰ näher Aufschluss über die Funktion der Soldatenhalle: *„Geplant war mit ihr nichts anderes als eine politische Kathedrale, die unter militärischen Vorzeichen und mit dementsprechenden Märtyrern einem emotionsgeladenen Staatskult dienen sollte. In den hier beabsichtigten Massenveranstaltungen wäre das nationalsozialistische Reich als allerhöchster, unantastbarer, jedes Opfer rechtfertigender Wert propagiert, ja förmlich sakralisiert worden.“*²²¹

Neuerlich begegnet man im Zusammenhang mit den Bauten des Totenkults dem Aspekt des Sakralen und Religiösen. Erst unter Berücksichtigung der Tatsache, dass der Nationalsozialismus

²¹⁸ Vgl. Reichhardt/Schäche 1998, S.125.

²¹⁹ Vgl. Petsch 1976, S.112.

²²⁰ Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.168 – 187.

²²¹ Arndt 1994, S.186.

sich selbst nicht nur als politische, sondern vor allem als religiöse Bewegung sah und dass der Totenkult einen integralen Bestandteil dieser Religion darstellte, kann die Soldatenhalle in ihrer Architektur richtig erfasst werden. Der steinerne Eindruck der großzügigen Schauseite auf der Nord-Süd-Achse, die gewaltigen Dimensionen sowohl der Versammlungshalle als auch der Krypta und die auf den ersten Blick funktionslos wirkende Ausstattung des Gebäudes gleichen wahrlich einer Kathedrale bzw. einem riesigen Kultraum.

Das ungeheure und erschreckende Potential einer auf dem Toten- und „Martyrer“-kult begründeten Staatsreligion manifestiert sich in den Planungen zur Umgestaltung Berlins auf eine besonders einschlägige Art und Weise, wie sie nur selten in dieser Form und vor allem in diesem Ausmaß anzutreffen ist. Der anschließende Blick auf das faschistische Italien wird aber zeigen, dass nicht nur in Deutschland der Versuch unternommen wurde, den Totenkult im Stadtbild stärker zu verankern und somit seine spirituelle Allgegenwärtigkeit innerhalb der neu geschaffenen Gesellschaft zu gewährleisten.

6.2. Projekte für „La Terza Roma“

Bereits vor Berlin war auch Rom zum Gegenstand von großzügigen und teils größenwahnsinnigen Aus- und Umbauplanungen geworden. Im Gegensatz aber zur Hauptstadt des „Dritten Reichs“ wurden einige dieser Bauprojekte in Rom tatsächlich realisiert. Sie prägen auch heutzutage nachhaltig das Stadtbild und lassen die jüngere Geschichte Italiens besonders präsent und zeitlich nah erscheinen.

Mussolini träumte vom sogenannten „Dritten Rom“. Neben dem antiken, imperialen Rom und jenem der Päpste, sollte das neue, faschistische Rom an die Glorie und an den Prunk vergangener Epochen anknüpfen. Dieses Bestreben veranschaulicht ein aus Travertin-Marmor geschaffenes Relief von Publio Morbiduccio sehr treffend (**Abb. 53**). Das riesige Kunstwerk (ca. 8 mal 3 Meter), welches seit 1939 den Eingang des *Palazzo Uffici*, einem Gebäude innerhalb des E.U.R.-Areal nahe dem berühmten *Palazzo della civiltà italiana*, schmückt, trägt den programmatischen Titel: „*La storia di Roma attraverso le opere edilizie*“. Zu sehen sind die bedeutendsten Bauten gemeinsam mit den prägendsten Ereignissen der Geschichte Roms. Anfangen vom Gründungsmythos in der linken oberen Ecke des Reliefs werden chronologisch einzelne historische Etappen in Zickzacklinie verlaufend dargestellt, um schlussendlich im untersten Segment auf die triumphierende Gestalt Mussolinis zu stoßen, die kompositorisch offensichtlich ganz bewusst besonders nahe an die Betrachter_innen herangeführt wird. Mussolini wollte ähnlich wie Hitler und Stalin in der Hauptstadt einen großen architektonischen Fußabdruck hinterlassen. Wie bereits erwähnt, offenbart

sich hier die primäre Funktion totalitärer Architektur, jene der Repräsentation. Die Bauten sollten auch nach dem Tod des Diktators wirken und die ideologische Botschaft von Größe und Bedeutung weiter entsenden.

Nur zwei Jahre nach dem Marsch auf Rom begannen somit die ersten Planungen für die Neugestaltung der „*città eterna*“. Mussolini hatte eine moderne Stadt im Sinn, die sich durch eine eigenständige formale Identität auszeichnen sollte, um gleichzeitig den Vergleich mit Monumentalbauten der Vergangenheit standzuhalten. Vor allem jene historisch gewachsenen Teile der Innenstadt, die um wichtige Denkmäler herum errichtet worden waren, sollten zugunsten einer faschistischen „Aufpolierung“ weichen. Im folgenden, sogenannten „*ventennio nero*“, der zwanzigjährigen faschistischen Herrschaft in Italien, wurde eine Vielzahl an Projekten verwirklicht, die eben diesem Geist nach gemäßigter Neuerung unter klassizistischen Gestaltungsprinzipien entsprangen.²²²

In diesem Zusammenhang wären für Rom einerseits infrastrukturelle Eingriffe, wie beispielsweise die *Via della Conciliazione* oder die *Via dei Fori Imperiali*, ehemals *Via dell'Impero*, die unter anderem die Zerstörung von antiker und neuzeitlicher Bausubstanz zur Folge hatten, zu erwähnen und andererseits die Errichtung von kompletten Stadtviertel wie das Prestigeprojekt des *E.U.R.*, dem Areal der geplanten aber niemals ausgetragenen Weltausstellung von 1942 und der sogenannten *città universitaria*, dem Universitätscampus der römischen *Sapienza*.²²³ Neben diesen umfangreichen und aufwendigen Großprojekten entstammt auch eine Schar an anderen auf dem gesamten Gebiet der heutigen Innenstadt verteilten Neubauten den Umgestaltungsplanungen des faschistischen Regimes. Man denke hierbei an den Bereich rund um das Augustus-Mausoleum bzw. um die *Ara-Pacis*²²⁴, aber auch an die vielen Verwaltungsbauten wie dem *Ministero dello sviluppo economico* (ehemals *Ministero delle corporazioni*) und der *Casa Madre dei Mutilati*, jenem des Verbandes der italienischen Kriegsinvaliden.

Die soeben angeführten Objekte zeugen von der Vielfalt und vor allem von der Fülle der realisierten bzw. noch erhaltenen Gebäude aus der faschistischen Zeit und spiegeln das umfangreiche Bauvorhaben des Regimes wider. Untersucht man diese Planungen unter dem Aspekt

²²² Vgl. Nicoloso 2009, S.38-39.

²²³ Für genauere Ausführungen zum Projekt E.U.R. vgl. Riccardo Mariani, *E42. Un progetto per „L'Ordine Nuovo“*, Milano 1987. bzw. Richard Etlin, *Modernism in Italian Architecture. 1890-1940*, Cambridge (Massachusetts) 1991, S.483-516. (Kap.13, *The Esposizione Universale of 1942*) und Harald Bodenschatz (Hrsg.), *Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien*, Berlin 2011, S.177-199. Zum Projekt der *Città universitaria* vgl. hingegen Fabrizio Brunetti, *Architetti e fascismo*, Firenze 1993, S.189-202. (Kap.14, *L'“intesa cordiale” Pagano-Piacentini e l'episodio della città universitaria di Roma*) und Harald Bodenschatz (Hrsg.), *Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien*, Berlin 2011, S.139-144.

²²⁴ Zum Ausstellungskontext der *Ara Pacis* vgl. Nicoloso 2009, S.109-114.

des Totenkults, so wird man einerseits beim Projekt des *Palazzo del Littorio* und andererseits beim *Foro Mussolini*, dem heutigen *Foro Italico*, fündig.

6.2.1. Il Palazzo del Littorio

Das Projekt des *Palazzo del Littorio* kann zu den prestigeträchtigsten Bauaufgaben des Regimes in den 1930er Jahren gezählt werden. Kaum ein anderes beeinflusste im Verlauf seiner Planung die Architektur seiner Zeit so einschlägig. Im *Palazzo del Littorio* manifestierten sich nämlich die ersten richtigen, totalitären Bestrebungen des Regimes in diesem Bereich. Bis dahin hatte in Italien in Architekturfragen ein Pluralismus an Ideen und Formen geherrscht, wie er nur selten in anderen Diktaturen feststellbar ist.²²⁵ Dies sollte mit der Ausschreibung für eine neue Parteizentrale im Jahr 1934 und der damit verbundenen öffentlichen Debatte über die Suche nach einem „*nuovo stile littorio*“ ein Ende finden.

Zum Architektur-Wettbewerb waren ausschließlich italienische Architekten zugelassen. Diese wurden vor eine äußerst schwierige Planaufgabe gestellt. Sie mussten ein Gebäude auf einem dreieckigen Grundstück konzipieren, das sich direkt entlang der neuen, aber noch in Bau befindlichen *Via dell'Impero* erstreckt hätte. Von der *Piazza Venezia* aus, hätte der *Palazzo del Littorio* die Sichtachse auf das Kolosseum nicht beeinträchtigen dürfen und sich den umliegenden, antiken Baudenkmälern unterordnen müssen. Gleichzeitig hätte er aber auch wahrhafter Ausdruck der „*epoca mussoliniana*“ sein sollen und folglich durfte eine entsprechende Inszenierung der Größe und Macht des Faschismus nicht fehlen. Das alte und neue Rom sollten sich architektonisch auf der neuen Prachtstraße vereinen.²²⁶ Die Herausforderung bestand darin, die Monumentalität und Rhetorik der Architektur soweit zurückzuschrauben, damit der Status des Kolosseums bzw. der Maxentius-Basilika nicht gefährdet würde. Als Vorzeigeobjekt der „*Italianità*“ durfte der *Palazzo del Littorio* aber ebenfalls nicht baulich „untergehen“. Diesen Spagat zu schaffen erwies sich als besonders mühsam.

Von den 100 verschiedenen Einreichungen wurden 72 zum eigentlich Wettbewerb freigegeben. Diese wurden wiederum von einer Jury bewertet und neuerlich selektiert. Letztlich kamen 14 unter ihnen in die engere Auswahl. Die Ergebnisse des Wettbewerbs wurden unter dem Titel „*Il nuovo*

²²⁵ Generell handelt es sich beim faschistischen Italien um eine verhältnismäßig liberal eingestellte Diktatur. Dies gilt vor allem im Vergleich zum nationalsozialistischen Deutschland und dem stalinistischen Russland. Im Gegensatz zu diesen beiden Staaten wurde die Verfolgung politischer und ideologischer Gegner mit geringerer Vehemenz durchgeführt. Ebenso war die Situation im Kunst- und Kulturbereich. Aufgrund fehlender Vorgaben des Regimes, welches lange Zeit die Formulierung eines offiziellen faschistischen Stils verweigerte, lebten verschiedene Zugänge, Auffassungen und Lösungen nebeneinander. Die Kunst war folglich nicht von einem einzigen Diskurs geprägt. Vgl. Golomstock 1990 (2011), S.46.

²²⁶ Vgl. Bodenschatz 2011, S.130.

stile littorio. I progetti per il Palazzo del Littorio e della Rivoluzione Fascista in Via dell'Impero“ publiziert und somit einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert (**Abb. 54**).²²⁷ Wie der Titel der Publikation verrät, ging es primär darum, einen geeigneten faschistischen Architekturstil zu finden. Dem Formenpluralismus der vergangenen Jahre sollte ein Ende gesetzt werden. In dieser Suche nach dem „*stile littorio*“ und vor allem anhand dieser bedeutenden Bauaufgabe zeigt sich, dass die italienische Avantgarde Schwierigkeiten hatte, eine breitenwirksame Lösung zu erarbeiten. Die Formensprache der *Razionalisti* war nach wie vor für die große Masse schwer verständlich und galt ohnehin als viel zu elitär. Der Siegerentwurf von Foschini (**Abb. 55**) verkörperte vermutlich dieselben Werte und Botschaften wie jene seiner rationalistischen Kollegen, dennoch hätten ihre nicht den gewünschten Eindruck auf die Bevölkerung gemacht, deren Vorstellung von Größe und Macht letztlich noch immer mit dem klassischen Baustil verbunden war.²²⁸

Jene Architekten, die die 14 ausgewählten und publizierten Entwürfe gezeichnet hatten, wurden 1937 neuerlich zu einem Wettbewerb eingeladen. Am Ende dieser zweiten Auswahlrunde wurde beschlossen, den *Palazzo del Littorio* am Gelände des *Foro Mussolini* zu errichten.²²⁹ Der Siegerentwurf von Enrico del Debbio, Arnaldo Foschini und Vittorio Morpurgo wurde in den darauffolgenden Jahren umgesetzt, aber erst Ende der 1950er Jahre fertiggestellt. Heutzutage beherbergt es das italienische Außenministerium („*La Farnesina*“).

Dass dem Totenkult ein Platz innerhalb des Projektes des *Palazzo del Littorio* zugesprochen wurde, hat vordergründig mit der *Mostra della Rivoluzione Fascista* zutun. Wie bereits in Kapitel 5.1. erwähnt, plante man nach dem riesigen Erfolg der *Mostra*, diese in einem neuen Gebäude auf der *Via dei Fori Imperiali* dauerhaft unterzubringen. Diese Überlegungen wurden schlussendlich in die Planungen für den *Palazzo del Littorio* integriert. In der neuen Parteizentrale hätte sowohl die *Mostra* als auch ein *Sacrario dei martiri* mit weitaus größeren Dimensionen als jener von Libera und Valente aus dem Jahr 1932 einen Platz finden sollen.²³⁰

In der Ausschreibung für den Architektur-Wettbewerb wurde festgelegt, dass der *sacrario* groß genug sein müsste, um dort religiöse Massenrituale abzuhalten. Generell wurde die neue Parteizentrale als „*tempio delle rivoluzioni*“ und somit als eine riesige Kultstätte wahrgenommen. Mit ihr sollten die spirituellen Traditionen des antiken Roms, der Christenheit und des Faschismus sichtbar zu einer Einheit verschmelzen.²³¹ Dabei wurde die Idee eines kreisrunden Baukörpers, wie ihn Libera und Valente konzipiert hatten, von einigen Architekten übernommen. Mario Sironi, der

²²⁷ Vgl. Bodenschatz 2011, S.131.

²²⁸ Vgl. Nicoloso 2012, S.77.

²²⁹ Vgl. Etlin 1991, S.434.

²³⁰ Vgl. Belli 2007, S.387.

²³¹ Vgl. Belli 2007, S.387.

sich innerhalb der Gruppe von Giuseppe Terragni am Wettbewerb beteiligte, lieferte einen ebensolchen an die *Mostra* angelehnten Entwurf. Seine zweite Studienserie (**Abb. 56**) zeigt einen hohen, rechteckigen und von mehreren Seiten begehbaren Raum. Sein *Sacrario* ist von einer klaren Offenheit und Durchlässigkeit charakterisiert. Eine Galerie in der oberen Etage und Treppenanlagen an den Seiten führen zu diesen Ort. Im Zentrum schwebt über dem einfach gestalteten „*altare dei martiri*“ ein mächtiger, breiter und hellerleuchteter Stahlring mit einem Durchmesser von 18 Metern.²³²

Das Motiv des Kreises ist auch für den Entwurf von Giuseppe Somonà (**Abb. 57**) entscheidend. Der ellipsenförmige Raum weist in dessen Zentrum einen schwarzen Steinquader auf, dem ein Kreuz eingemeißelt ist. Ein dünner Stahlring, der auf vier Stützen ruht, umkreist und begrenzt gleichzeitig die heilige Stätte. Der schwarze Quader steht im Kontrast zum hellen Stein der Decke und der Raumwand. Auch der blutrote und glatt polierte Granitboden hebt sich farblich von der restlichen Raumgestaltung ab. Eine hellaufleuchtende Linie zwischen Wand und Decke wiederholt neuerlich die Kreisform.²³³

Es ist interessant zu beobachten, dass gerade im Zusammenhang mit dem Totenkult die Formensprache vergleichsweise einfach und zurückgenommen ist. Die beschriebenen Beispiele für den *sacrario dei martiri* im *Palazzo del Littorio* bilden einen klaren Gegensatz zum eigentlichen Siegerentwurf von Foschini nach der ersten Auswahlrunde. Wenn im Falle von offizieller, repräsentativer Architektur ab dem Wettbewerb vom *Palazzo del Littorio* zunehmend der Klassizismus nach Marcello Piacentinis Auffassung bevorzugt wurde, so ist für die Bauten des Totenkults in Italien eine andere Entwicklung feststellbar. Ob es sich hierbei formal betrachtet tatsächlich um „moderne“ Lösungen handelt, ist schwer auszumachen. Viel mehr kann von einer gewissen Archaik und Brachialgewalt die Rede sein, die sich vor allem in der Reinheit der geometrischen Formen widerspiegelt. Gemeinsam mit der Verwendung von kostbaren Materialien und der sorgsam Abstimmung der einzelnen Raumelemente erzeugen die Formen eine wirkungsvolle, sakrale Atmosphäre, ohne sich dabei zu stark an den architektonischen Traditionen der etablierten Religionen anzulehnen.

Hinter diesem Konzept steht die Vorstellung, dass dieser scheinbar natürliche Drang des Menschen, der Verstorbenen und Gefallenen zu gedenken, sich in ebensolcher naturgegebenen Form äußern muss. Man hat nämlich den Eindruck, als ob diese Bauten an das tief im Inneren des Menschen Verborgene appellieren. Sie sind folglich der Ausdruck elementarerer, menschlicher Sehnsüchte, die

²³² Vgl. Belli 2007, S.387.

²³³ Vgl. ebenda.

unabhängig von historischen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Entwicklungen den Menschen in seiner Urform definieren. Auch das nächste Beispiel innerhalb des Areals des *Foro Mussolini* kann unter diesem Aspekt betrachtet werden.

6.2.2. Il Foro Mussolini

Das weitläufige Areal des *Foro Mussolini* (**Abb. 58**) wurde bereits in den 1920er Jahren begonnen und sukzessive bis zum Ende des Faschismus um zusätzliche Bauten erweitert. Nach dem Ende des 2. Weltkriegs war das mittlerweile in *Foro Italico* unbenannte Stadtgebiet abermals Gegenstand von Ausbauplänen. Wichtige Bauten der italienischen Nachkriegsarchitektur, wie das *Stadio Flaminio* oder der *Palazzetto dello Sport* des lomardischen Architekten Pier Luigi Nervi, entstanden in unmittelbarer Nachbarschaft zu jenen Mussolinis und waren gemeinsam der Austragungsort der XVII. Olympischen Spiele im Sommer des Jahres 1960.

Dieses erste große städtebauliche Projekt des Regimes außerhalb des Zentrums war ursprünglich als Sportstadt der faschistischen Jugendorganisation *Opera Nazionale Balilla* geplant. Zwischen der Milvischen Brücke im Nordosten und der Villa Madama im Südwesten wurden in den Jahren von 1928 bis 1932 die sogenannte *Accademia fascista di Educazione fisica* (**Abb. 59**) und der *Stadio dei Marmi* (**Abb. 60**) realisiert. Die Größe dieser repräsentativen Bauten des Architekten Enrico del Debbio, der bis 1933 das Amt des Chefplaners des *Foro Mussolini* innehatte, zeugen von der stetig wachsenden Bedeutung jener faschistischen Unterorganisation, die die „physische und spirituelle Formierung“ der italienischen Jugend zum Ziel hatte.²³⁴

Durch die zunehmende Ausdehnung des Areals in den verschiedenen Plan- und Bauphasen, die gleichzeitig mit einer Monumentalisierung der Sportstadt einherging, trat die Partei und vor allem die Figur Mussolinis stärker in den Vordergrund, während der ursprüngliche Bauträger, die *Opera Nazionale Balilla* im Verhältnis nur noch eine untergeordnete Rolle spielte. Enrico del Debbio wurde durch seinen deutlich jüngeren Konkurrenten Luigi Moretti ersetzt, der stärker dem *Razionalismo Italiano* zugeordnet werden kann und den von del Debbio angestrebten Klassizismus nicht fortzuführen gedachte.

Moretti entwarf den sogenannten *Piazzale dell'Impero* (**Abb. 61**), der heutzutage vom Tiberufer zum *Stadio Flaminio* führt und als repräsentativer Eingang der Sportstätte fungiert. Der in die Länge gestreckte Platz ist zum Tiber hin durch einen 17 Meter hohen monolithischen Obelisk, auf dem die Worte „*Mussolini Dux*“ eingemeißelt sind, charakterisiert. Über ein langes aus Quaderblöcken zusammengesetztes und mit Bodenmosaiken geschmücktes Spalier erreicht man

²³⁴ Vgl. Bodenschatz 2011, S.97-99.

den runden Abschluss des Platzes, die „*fontana della sfera*“.²³⁵ Dieser Bau hätte gemeinsam mit anderen Planungen, die unter anderem die Aufstellung eines Koloss mit den Zügen Mussolinis am steilen Hang des Monte Mario vorsahen (**Abb. 62**), den passenden Rahmen für Massenveranstaltungen samt feierlichen Prozessionen und Aufmärschen bilden sollen.²³⁶

In diesem Zusammenhang steht auch der für den Totenkult im *Foro Mussolini*, in der sogenannten „*Foresteria nord*“ verwirklichte Bau. Wie bereits im Falle des *Palazzo del Littorio* stellt der Totenkult nicht ausschließlich die Funktion eines Gebäudes dar. Viel eher wird durch einen eigenen Bereich innerhalb von Partei- und Repräsentationsbauten an den Totenkult erinnert. Durch die Schaffung von Andachtsräumen an bedeutsamen Orten wird die Sichtbarkeit und Omnipräsenz des Kultes rund um die Kriegsgefallenen und „Märtyrer“ verstärkt und neu aufgeladen.

Wie der Name bereits verrät, handelt es sich bei der von Luigi Moretti im Jahr 1940 geschaffenen und am 28. Oktober 1941 eröffneten „*Cella commemorativa al Foro Italico*“ (**Abb. 63**) um eben einen solchen Andachtsraum. Innerhalb dieses stetig wachsenden Gebäudekomplexes der *Opera Nazionale Balilla* bzw. der faschistischen Partei im allgemeinen Sinne, entstand somit ein Ort der Huldigung der in der faschistischen Revolution getöteten Parteigenossen. Die Gestaltung dieser *cella* zeigt, wie sehr der schon einige Jahre zurückliegende *sacrario dei martiri* von Libera und Valente bei der faschistischen Ausstellung im *Palazzo delle Esposizioni* nach wie vor ein klarer Referenzpunkt für die Bauten des Totenkults in Italien war.²³⁷

Rückblickend war es vermutlich der Erfolg ihres Konzeptes, welcher die Schaffung solcher Räume in diesem Ausmaß erst in die Wege leitete bzw. aus der Sicht der Propaganda entschieden legitimierte. Fest steht jedenfalls, dass die beiden genannten Architekten gemeinsam eine formale Lösung für das Thema des Totenkults vorgaben, die in weiterer Folge von einigen Kollegen wieder aufgegriffen wurde. Moretti übernimmt in seiner *cella* die Einfachheit des Projektes von Valente und Libera, aber auch ihre Reduzierung auf elementare geometrische Formen und ihr sorgfältiges Einsetzen von unterschiedlichen Materialien.

Der Raum hat im Gegensatz zum kreisrunden Grundriss des *sacrario dei martiri* bei der *Mostra* einen ellipsenförmigen Grundriss. Der Boden besteht aus glänzenden, blutroten Granitplatten und steht im starken Kontrast zur rauen Oberfläche der aus Carrara-Marmor verkleideten Wand. Das Alternieren von glatt polierten und grob belassenen Material erhöht gemeinsam mit der entlang der Raumleiste positionierten Beleuchtung ästhetische Wirkung dieses Ortes. Über einen fünfstufigen Unterbau, der stark an die Krepis eines antiken Tempels erinnert, erhebt sich ein aus weißem

²³⁵ Vgl. Bodenschatz 2011, S.168.

²³⁶ Vgl. Bodenschatz 2011, S.168.

²³⁷ Vgl. Belli 2007, S.388.

Marmor geformter Quader. Dieser Altar, der einem Sarkophag ähnelt, bildet das Zentrum der *cella commemorativa*. Abgesehen von drei Bronzestelen, die hinter dem Altar in den Boden eingelassen sind und als Masten für Standarten fungieren, zeigt sich der Raum gänzlich schmucklos.²³⁸ Aufwendige ikonographische Programme für Reliefplatten oder Inschriften mit ideologisch aufgeladenen Botschaften, wie sie in der totalitären Architektur oft anzutreffen sind, fallen wie auch bereits bei den nationalsozialistischen „Ehrentempel“ am Münchner Königsplatz komplett weg. Es gibt kein einziges Symbol bzw. Indiz das eindeutig auf den Faschismus verweisen würde. Es ist vermutlich ebendiese Einfachheit in der Gestaltung und die Verwendung von kostbaren Materialien in Verbindung mit unterschiedlichen Oberflächenqualitäten, die Morettis Bau besonders wirkungsvoll und in seiner Funktion als Andachts- und Gedenkort äußerst gelungen erscheinen lassen. In der *cella commemorativa al Foro Italico*, bei der es sich vermutlich um den letzten Bau des Totenkults im faschistischen Italien handelte, weicht das anfängliche Streben nach einer monumentalen und übersteigerten Rhetorik zugunsten eines intimeren und vor allem ruhigeren Rahmens für die Erinnerung an die gefallenen Soldaten und die politischen „Märtyrer“.

7. Zusammenfassung

Die Zentralität des Totenkults für die Ideologien des Faschismus und des Nationalsozialismus konnte in dieser Arbeit anhand der Fülle und Vielfalt der geplanten, sowie umgesetzten Bauten gezeigt werden. Dabei hat sich eine klare Entwicklung abgezeichnet, an deren Anfang der Gefallenenkult des 1. Weltkriegs steht. Darauf aufbauend entstand in Folge eine Vaterlandsreligion, die von der rechtsextremen Bewegung Deutschlands und Italiens übernommen und in die jeweilige politische Religion integriert wurde. Im faschistischen „*culto del littorio*“ und in der nationalsozialistischen „*Religion des Hakenkreuzes*“ wurden die getöteten Parteigenossen zu „Märtyrern“ verklärt und somit zum verehrungswürdigen Kultobjekt. Der großangelegte und systematisch verbreitete Totenkult der totalitären Regime der 1930er Jahre setzte die im Krieg Gefallenen und die im Putsch getöteten Kameraden zunehmend gleich.

Mit dem in Italien entwickelten Typus des „*sacrario militare*“ konnte man eine große Anzahl an Leichen an einer einzigen Stelle konzentrieren und dadurch die tausenden, im Nordosten des Landes verstreuten Soldatenfriedhöfe auflösen. Gleichzeitig war es auch möglich, dem beinhausartigen „Behälter“ entsprechend wirkungsvoll zu gestalten. Im umfangreichen Monumentalisierungsplan für die Errichtung solcher *sacrari* äußerte sich der Versuch des faschistischen Regimes durch die Architektur sowohl die Geschichte als auch das kollektive

²³⁸ Belli 2007, S.388.

Gedächtnis zu kontrollieren und zum eignen Gunsten zu verändern. Das *sacrario* am Monte Grappa und jenes von Redipuglia verwandelte die Soldaten des 1. Weltkriegs in faschistische Vorkämpfer. Mit diesen Bauten wurde einerseits die Herrschaft Mussolinis legitimiert und andererseits ein idealer Rahmen für die Selbstdarstellung des Faschismus geschaffen, in dem Massenveranstaltungen abgehalten werden konnten. Die mediale und propagandawirksame Inszenierung dieses Bauvorhabens sollte eine neuerliche Mobilisierung am Vorabend des 2. Weltkriegs in die Wege leiten.

In Deutschland hingegen zeigte sich der *Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge* für die Errichtung von sogenannten „Totenburgen“ verantwortlich. Erste Beispiele entstanden bereits in der Weimarer Republik. Die Machtergreifung der Nationalsozialisten hatte zunächst keine großen Auswirkungen auf die Arbeit des VDK, dessen Denkmaltypus durchaus den Idealen der NS-Weltanschauung entsprach. Das Konzept hinter dem Denkmaltypus der Totenburg kann durchwegs mit jenem des italienischen „*sacrario militare*“ verglichen werden. Wie sich gezeigt hat, verkörpern die Totenburgen des VDK ähnliche Inhalte wie ihr italienisches Pendant. Auch in formaler Hinsicht konnten Gemeinsamkeiten festgemacht werden. Die Herausbildung eines eigenständigen NS-Kriegerehrenmals erfolgte verhältnismäßig spät mit den Planungen des Architekten Wilhelm Kreis. Mitten in den Wirren des 2. Weltkriegs geplant, hätten sie nach dem erhofften „Endsieg“ an signifikanten Stellen errichtet werden sollen. Als gigantische Grenzsteine hätten sie die eroberten Gebiete des Weltreiches markieren und somit den Triumph des Nationalsozialismus über seine Gegner feiern sollen. Die überlieferten Zeichnungen und Skizzen zeugen vom starren Festhalten an klassischen Vorbildern und traditionellen Architekturformen, die die NS-Bauten klar von jenen des Faschismus unterscheiden. Darin äußert sich die wesentliche Tatsache, dass totalitärer Architektur letztlich nicht formal festgemacht werden kann, sondern viel stärker mit Fragen der Semantik und der Funktion zusammenhängt.

Neben jenen Beispielen, die ausschließlich in ihrer Funktion als sakrale Orte der politischen Religion des Nationalsozialismus und des Faschismus errichtet wurden, war die Berücksichtigung weiterer Projekte im Bereich des totalitären des Partei- und Repräsentationsbaus besonders aufschlussreich. Die verschiedenen, untersuchten Objekte verdeutlichen die Bedeutung des Totenkults für beide Ideologien. Die Planungen von Albert Speer für Berlin hätten dem Totenkult eine wichtige Stellung eingeräumt. An prominenten Orten des neuen Stadtkerns wäre der Totenkult allgemein sichtbar gewesen und hätte somit das Stadtbild maßgeblich geprägt. Daran ist die zunehmende Etablierung des Totenkults als eine tatsächlich praktizierte Religion samt offiziellen Kultstätten erkennbar. Auch in Rom konnte eine derartige Entwicklung festgestellt werden. Diese

Untersuchung gibt der Vergleichbarkeit dieser beiden Kulturräume den nötigen Nachdruck. Der Austausch und die gegenseitige Beeinflussung von Faschismus und Nationalsozialismus sind angesichts der erarbeiteten Ausführungen unbestreitbar und unterstreichen die Notwendigkeit nach einer stärkeren komparativen sowie transnationalen Auseinandersetzung mit dem Themenbereich des Totalitarismus.

8. Schlusswort

Selbst nach einer längeren Beschäftigung mit dem Thema des Totenkults in der totalitären Architektur wird man permanent auf weitere, zusätzliche Bauprojekte aufmerksam. Die behandelten Bauten schöpfen das Material bei weitem nicht aus und können es in seiner umfangreichen Gesamtheit bzw. Komplexität gerade einmal anreißen. Die Bedeutung des als politische Religion vermittelten und tatsächlich auch gelebten Totenkults schlug sich in einer unvorstellbar großen Anzahl an Gefallenendenkmälern, Platzanlagen und öffentlichen Repräsentationsbauten nieder. Der Sieg der Alliierten bedeutete das Ende vieler Planungen. Beispielsweise hätten die von Friedrich Tamms in Wien errichteten Flaktürme, die sicherlich die markantesten Zeugnisse der siebenjährigen NS-Herrschaft in Österreich sind, in riesige Grabmonumente für die im „totalen Krieg“ gefallenen Soldaten umgestaltet werden sollen. Ähnlich wie im Falle des Triumphbogens auf der Berliner Nord-Süd-Achse wären die sechs Flaktürme mit großen, schwarzen Marmorplatten verkleidet worden, auf denen alle Namen eingemeißelt stehen sollten.²³⁹ Dieser Plan hätte die bereits beschriebene Sichtbarkeit des Totenkults im Stadtbild bedeutet und somit die maßgebliche Stellung des Soldaten innerhalb der Gesellschaft neuerlich bekräftigt. Ausgehend von Speers Überlegungen für Berlin hätte der Totenkult somit nicht nur im Zentrum, sondern auch in der Peripherie den öffentlichen Raum bestimmt.

Ganz im Gegensatz zu Deutschland und Österreich, wo alle sichtbaren NS-Symbole und einige repräsentative Bauten zerstört wurden, setzte man die Arbeit an den vielen faschistischen Baustellen nach dem Krieg fort. Die junge italienische Republik zeigte sich somit für ihre Fertigstellung verantwortlich. Dadurch entstand ein gewisses Paradoxon, denn jene bekannten Großprojekte des Regimes, wie das *E.U.R.*-Gelände (**Abb. 64**) oder die *via della Conciliazione* (**Abb. 65**) in Rom, die bis heute entscheidend das Bild der Diktatur prägen, konnten letztendlich nur durch den neuen italienischen Staat, der aber stark im Antifaschismus begründet war, tatsächlich umgesetzt werden.²⁴⁰ Dieser Umstand wirft wichtige Fragen über den Umgang mit dem historischen Erbe in Italien auf. Grundsätzlich kann die Fülle der in Italien zwischen der Machtergreifung und dem Fall

²³⁹ Vgl. Feller 1994, S.146.

²⁴⁰ Vgl. Nicoloso 2012, S.10.

des Faschismus realisierten Bauten in keinsten Weise mit jenen im „Dritten Reich“ verglichen werden. Nicht nur, dass das Bauvolumen deutlich größer war, auch die bewusste Positionierung von faschistischer Repräsentationsarchitektur in vielen italienischen Stadtzentren machte ihre Beseitigung schlichtweg unmöglich. Stattdessen blieben sie der Nachwelt erhalten und wurden als „falsche“ und „pathetische“ Bauten abgestempelt.

Paolo Nicoloso sieht ihre unkommentierte Erhaltung für äußerst problematisch, da die ideologischen Botschaften in abgeschwächter Form noch immer nachwirken. Das von Mussolini angestrebte Ziel, die Architektur als Mittel zur Beeinflussung der Massen einzusetzen, scheint in diesem Sinne erreicht worden zu sein, denn die Bauten vermitteln durch ihre Monumentalität auch heutzutage einen verfälschten und trügerischen Eindruck von der Größe und Macht der imperialistischen Vergangenheit Italiens.²⁴¹ Die mangelnde gesellschaftliche Aufarbeitung dieser Epoche bestätigen gerade in wirtschaftspolitisch instabilen Zeiten weitverbreitete Mythen über die vermeintliche Effizienz des faschistischen Regimes, das im Verhältnis zum derzeitigen italienischen Staat als überaus gut organisiert und strukturiert dargestellt wird. Diese komplette Fehleinschätzung ist sicherlich nicht zuletzt auf die besagte Wirkung der Architektur zurückzuführen.

Abschließend kann somit festgehalten werden, dass die Auseinandersetzung mit dieser Thematik es einerseits ermöglicht, totalitäre Staaten in ihrem politischen Stil näher zu verstehen und andererseits das eingesetzte Propaganda-Instrumentarium aufzudecken. Die von Symbolen, Bildern und letztlich auch von Bauten ausgehende mächtige Aura darf daher in keinsten Weise durch einen zusätzlichen ästhetisierenden Rahmen verstärkt werden, sondern sollte mit dekonstruierenden künstlerischen Mitteln und didaktischen Programmen in Frage gestellt und in Folge geschwächt werden. Ihr ausschließliches Verbot und ihre Kriminalisierung lösen nach wie vor eine gefährliche Faszination aus, die das Interesse in gewisser Weise noch verstärkt. Ein ernster und vor allem kritischer Umgang mit den Zeugnissen dieser einschlägigen Zeit innerhalb unserer gebauten Umgebung könnten ein stärkeres Bewusstsein für die Zeitgeschichte schaffen und die Allgemeinheit auf die Folgen von Populismus und Totalitarismus hinweisen.

²⁴¹ Vgl. Nicoloso 2008, S.70.

9. Bibliographie

Arndt 1989

Karl Arndt, Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hrsg.), Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.69-81.

Arndt 1994

Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.168 – 187.

Arnold/ Fuhrmeister/ Schiller 1998

Sabine R. Arnold/ Christian Fuhrmeister/ Dietmar Schiller (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20.Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien 1998.

Behrenbeck 1998

Sabine Behrenbeck, Gefallenengedenken in der Weimarer Republik und im „Dritten Reich“, in: Sabine R. Arnold/ Christian Fuhrmeister/ Dietmar Schiller (Hrsg.), Politische Inszenierung im 20.Jahrhundert: Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien 1998, S.35-55.

Belli 2007

Gemma Belli, Liturgia e progetti si sacrari, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.385-389.

Bodenschatz 2011

Harald Bodenschatz (Hrsg.), Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011.

Brands 2001

Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.215-256.

Bregantin 2006

Lisa Bregantin, Culto dei caduti e luoghi di riposo nell'arco alpino, in: Hermann J.W. Kuprian/ Oswald Überegger (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung, Innsbruck 2006, S.383-396.

Brunetti 1993

Fabrizio Brunetti, Architetti e Fascismo, Firenze 1993.

Cadeddu/ Castagnoli 2008

Lorenzo Cadeddu/ Filippo Castagnoli, Guida illustrata del Monte Grappa nella Grande Guerra. Itinerari, musei, storia e personaggi, Udine 2008.

Consociazione Turistica Italiana 1941

Consociazione Turistica Italiana, Sui campi di Battaglia, Il Monte Grappa, 5.Ausgabe, Milano 1941.

Czech/Doll 2007

Hans-Jörg Czech/ Nikola Doll (Hrsg.), Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945, Berlin 2007.

De Felice 1990

Renzo De Felice, Breve storia del Fascismo, Milano 1990.

Dogliani 1996

Patrizia Dogliani, Redipuglia, in: Mario Isnenghi (Hrsg.), I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita, Roma-Bari 1996, S.375-389.

Estermann-Juchler 1982

Margit Estermann-Juchler, Faschistische Staatsbaukunst. Zur ideologischen Funktion der öffentlichen Architektur im faschistischen Italien, Köln 1982.

Fabi 1993

Lucio Fabi, Redipuglia. Il sacraio, la guerra, la comunità, Monfalcone 1993.

Fabi 1998

Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra nella testa: arte popolare, esperienze, memoria nel primo conflitto mondiale, Trieste 1998.

Fabi 1999 (I)

Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Qutodiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliches des 1.Weltkrieges, Udine 1999.

Fabi 1999 (II)

Lucio Fabi, La guerra quotidiana, in: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Qutodiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliches des 1.Weltkrieges, Udine 1999, S.7-48.

Fabi 1999 (III)

Lucio Fabi, Der alltägliche Krieg, in: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Qutodiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliches des 1.Weltkrieges, Udine 1999, S.78-87.

Fabi 2002

Lucio Fabi, Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace, Trieste 2002.

Feller 1994

Barbara Feller, Ort patriotischen Gedenkens, Heldendenkmal in Wien, in: Jan Tabor (Hrsg.), Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956, Baden 1994, S.142-147.

Fiore 2003

Anna Maria Fiore, La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni, in: Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio", Vicenza 2003, S.233-247.

Fiore 2007

Anna Maria Fiore, I sacrari della Grande Guerra, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.356-363.

Frank 1985 (I)

Hartmut Frank (Hrsg.), Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945, Hamburg 1985.

Frank 1985 (II)

Hartmut Frank, Welche Sprache sprechen Steine? Zur Einführung in den Sammelband „Faschistische Architekturen“, in: Hartmut Frank (Hrsg.), Faschistische Architekturen. Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945, Hamburg 1985, S.7-21.

Frattolin 2011

Maria Paola Frattolin (Hrsg.), Artisti in viaggio '900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, Udine 2011.

Gentile 1993

Emilio Gentile, Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista, Roma 1993.

Gentile 2001

Emilio Gentile, Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi, Roma-Bari 2001.

Giuffrè 2007

Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007.

Golomstock 1990

Igor Golomstock, Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China, London 1990.

Hildebrand 2003

Klaus Hildebrand (Hrsg.), Zwischen Politik und Religion. Studien zur Entstehung, Existenz und Wirkung des Totalitarismus, München 2003.

Hinz 1979

Berthold Hinz (Hrsg.) et al., Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979.

Hockerts 2003

Hans Günter Hockerts, War der Nationalsozialismus eine politische Religion? Über Chancen und Grenzen eines Erklärungsmodells, in: Klaus Hildebrand (Hrsg.), Zwischen Politik und Religion. Studien zur Entstehung, Existenz und Wirkung des Totalitarismus, München 2003, S.45-71.

Isnenghi 1996

Mario Isnenghi (Hrsg.), I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita, Roma-Bari 1996.

Janz 2009

Oliver Janz, Das symbolische Kapital der Trauer. Nation, Religion und Familie im italienischen Gefallenenkult des Ersten Weltkrieges, Tübingen 2009.

Klinkhammer 2003

Lutz Klinkhammer, Mussolini zwischen Staat, Kirche und Religion, in: Klaus Hildebrand (Hrsg.), Zwischen Politik und Religion. Studien zur Entstehung, Existenz und Wirkung des Totalitarismus, München 2003, S.73-90.

Koselleck 2004

Reinhart Koselleck, I monumenti ai caduti come elementi fondatori dell'identità per i sopravvissuti, in: Jeffrey T. Schnapp (Hrsg.), In Cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900, Ausstellungskatalog, Venezia 2004, S.25-36.

Kuprian/ Überegger 2006

Hermann J.W. Kuprian/ Oswald Überegger (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung, Innsbruck 2006.

Labanca 2010

Nicola Labanca (Hrsg.), Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale, Milano 2010.

Leoni/ Zadra 1986

Diego Leoni/ Camillo Zadra (Hrsg.), La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini, Bologna 1986.

Lurz 1989

Architektur für die Ewigkeit. Überlegungen zu Gestalt und Aussage von Soldatenfriedhöfen, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hrsg.), Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.81-91.

Lurz 1979

Meinhold Lurz, Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis, in: Berthold Hinz (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.185-197.

Mai/ Schmirber 1989

Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hrsg.), Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.50-57.

Mai 1994

Ekkehard Mai, Die Denkmäler im Kaiserreich, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.28-44.

Mittig 1979

Hans-Ernst Mittig, Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst, in: Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittig/ Wolfgang Schäche/ Angela Schönberger (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.31-52.

Mondini 2006

Marco Mondini, La costruzione monumentale della memoria di guerra in Veneto. Attori, linguaggio, legittimazione, conflitti, in: Hermann J.W. Kuprian/ Oswald Überegger (Hrsg.), Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung, Innsbruck 2006, S.413-425.

Monteleone/ Sarasini 1986

Renato Monteleone/ Pino Sarasini, I monumenti italiani ai caduti della grande guerra, in: Diego Leoni/ Camillo Zadra (Hrsg.), La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini, Bologna 1986, S.631-662.

Mosse 1990

George L. Mosse, Fallen soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars, Oxford 1990.

Mosse 1993

George L. Mosse, Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich, Frankfurt/Main 1993.

Nerdinger/ Mai 1994

Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994

Nerdinger 1994

Winfried Nerdinger, Wilhelm Kreis – Repräsentant der deutschen Architektur des 20.Jahrhunderts, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.8-27.

Nerdinger 2000

Winfried Nerdinger (Hrsg.), Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof, München 2000.

Neumann 1994

Dietrich Neumann, Wilhelm Kreis und das Bürohochhaus in den zwanziger Jahren, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.106-121.

Nicoloso 2008

Paolo Nicoloso, Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista, Torino 2008.

Nicoloso 2011

Paolo Nicoloso, L'ossario di Redipuglia: un'architettura del fascismo totalitario, in: Maria Paola Frattolin (Hrsg.), Artisti in viaggio '900. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia, Udine 2011, S.591-603.

Nicoloso 2012

Paolo Nicoloso, Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti, Udine 2012.

Petsch 1976

Joachim Petsch, Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich, München 1976.

Preiß 1994

Achim Preiß, Der Ehrenhof in Düsseldorf, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.122-139.

Quattrocchi 2010

Luca Quattrocchi, Montagne sacre. Architettura e paesaggio simbolico nei sacrari militari, in: Nicola Labanca (Hrsg.), Pietre di guerra. Ricerche su monumenti e lapidi in memoria del primo conflitto mondiale, Milano 2010, S.21-30.

Reichhardt/Schäche 1998

Hans J. Reichhardt/Wolfgang Schäche, Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1998.

Safred 1999

Laura Safred, Arte, storia e memoria, in: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Quotidiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliche des 1. Weltkrieges, Udine 1999, S.49-68.

Savorra 2007

Massimiliano Savorra, La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al Fante, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.365-373.

Schiller 1994

Ralf Schiller, Ein weißer Tempel für Dresden, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.140-155.

Schnapp 2003

Jeffrey T. Schnapp, Anno X. La mostra della Rivoluzione fascista del 1932, Pisa-Roma 2003.

Schnapp 2004

Jeffrey T. Schnapp (Hrsg.), In Cima. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti. Architetture della memoria nel '900, Ausstellungskatalog, Venezia 2004.

Spieker 1981

Helmut Spieker, Totalitäre Architektur. Feststellungen und Bekenntnisse, Programme und Ergebnisse, Bauten und Entwürfe, Einzel- und Prachtprojekte, Stuttgart 1981.

Spotts 2002

Frederic Spotts, Hitler and the power of Aesthetics, Essex 2002.

Tabor 1994

Jan Tabor (Hrsg.), Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922 – 1956, Baden 1994.

Telesko 2004

Werner Telesko, Erlösermythen in Kunst und Politik. Zwischen christlicher Tradition und Moderne, Wien 2004.

Teut 1967

Anna Teut, Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Frankfurt 1967.

Thamer 2007

Hans-Ulrich Thamer, Repräsentation von Gewalt in Deutschland und in Italien in den 1920er und 1930er Jahren. Zur Ästhetisierung von Politik, in: Hans-Jörg Czech/ Nikola Doll (Hrsg.), Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930-1945, Berlin 2007, S.28-31.

Todero 2012

Fabio Todero, Le metamorfosi della memoria. La Grande Guerra tra modernità e tradizione, Udine 2012.

Vanzetto 1996

Livia Vanzetto, Monte Grappa, in: Mario Isnenghi (Hrsg.), I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita, Roma-Bari 1996, S.361- 374.

Weihsmann 1998

Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998.

Wolschke-Bulmahn 2001

Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001.

Zucconi 2007

Guido Zucconi, Architetture per un culto laico degli eroi, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.343-348.

10. Abbildungen



Abb.1. Ausgabe der Zeitschrift „Architettura“ über die NS-Architektur, 1939.

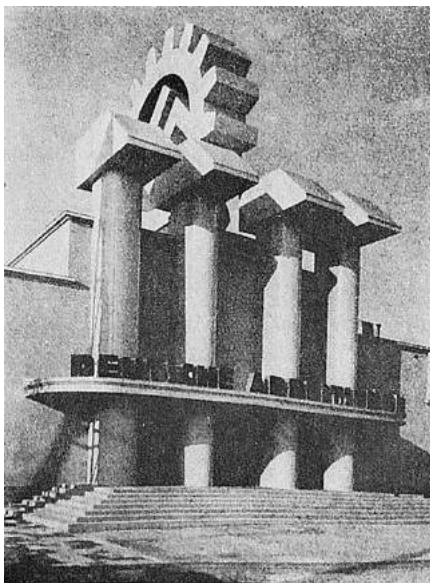


Abb.2. Benno von Arent, Haus der Deutschen Arbeit, Berlin, 1934



Abb.3. Propaganda-Plakat, „Es lebe der Große Stalin – Architekt des Kommunismus“, ca. 1940er Jahre.



Abb.4 Commissariato per le onoranze caduti in guerra, Plan der zwischen 1928-1939 errichteten “sacrari”

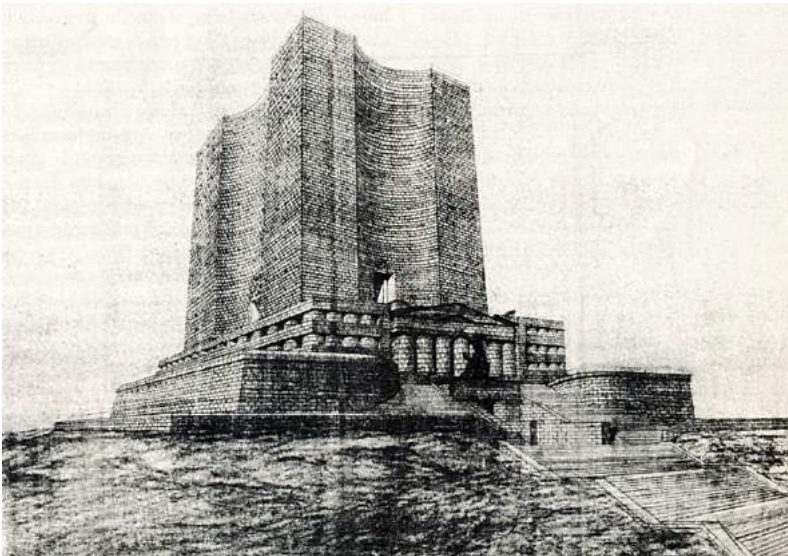


Abb.5 Felice Nori, Entwurf des Sacratio del Montello (Venetien), ca. 1931

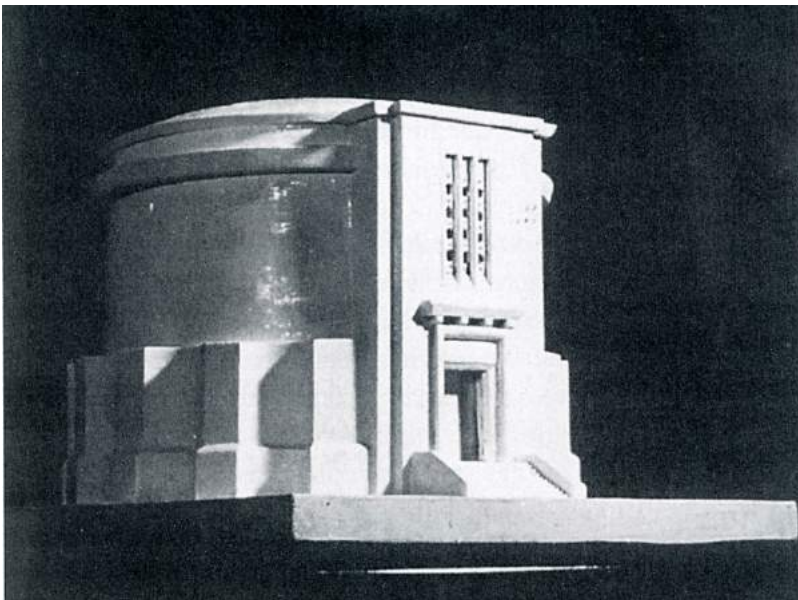


Abb.6 Ghino Venturi, Modell des Sacratio di Oslavia (Friaul - Julisch Venetien), 1932-1938.



Abb.7 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, Sacratio del Monte Grappa (Venetien), 1934-1935.



Abb.8 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, Sacratio di Redipuglia (Friaul – Julisch Venetien), 1935-1938.



Abb.9 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, Sacrario del Monte Grappa, 1934-1935.



Abb.10 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, “Loculi” des Sacrario del Monte Grappa, 1934-1935.



Abb.11 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, “via eroica” des Sacrario del Monte Grappa, 1934-1935.

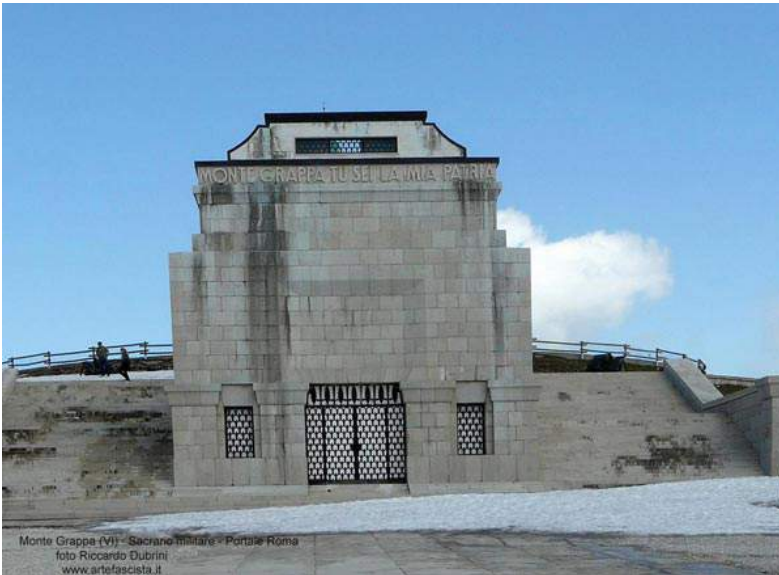


Abb.12 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, “portale di Roma” des Sacrario del Monte Grappa, 1934-1935.



Abb.13 Friedhof Colle Sant´Elia in Redipuglia (Friaul – Julisch Venetien), 1923.

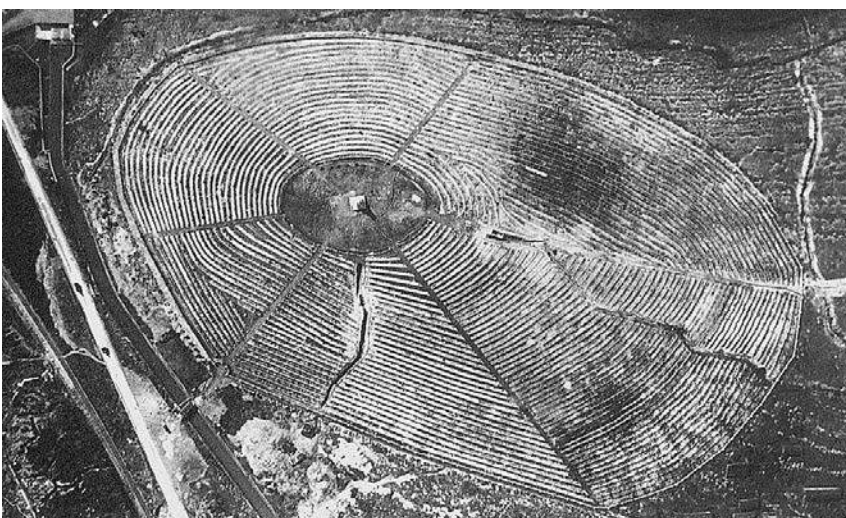


Abb.14 Friedhof des Colle Sant´Elia in Redipuglia, 1923.

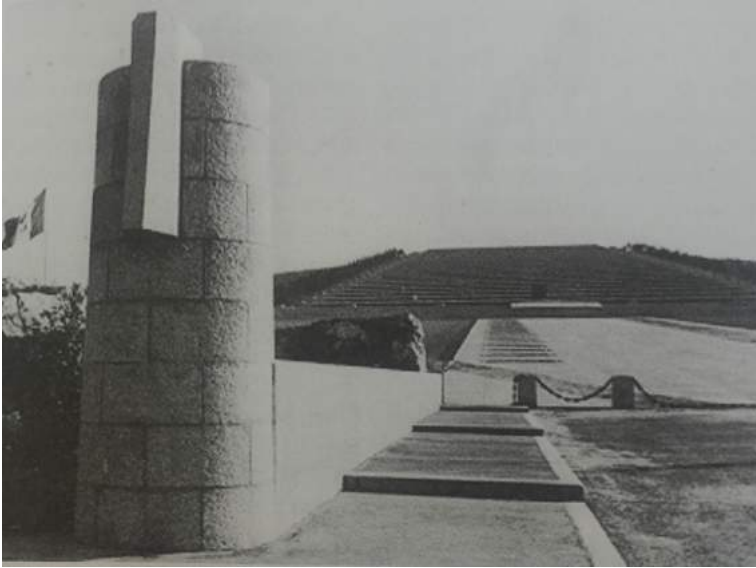


Abb.15 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, Stilisierter “Fascio” des Sacrario di Redipuglia, 1935-1938.



Abb.16 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, Sacrario di Redipuglia, 1935-1938.

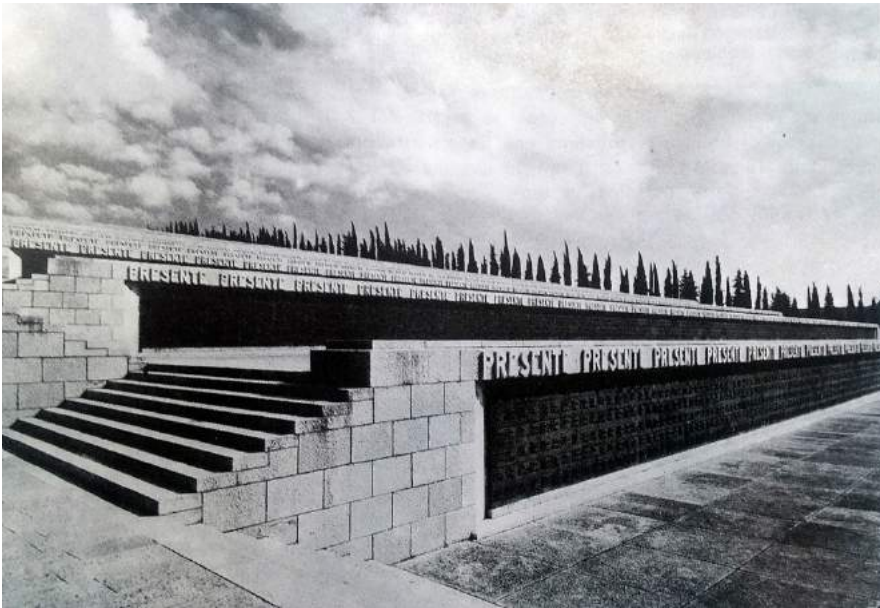


Abb. 17 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, Sacrario di Redipuglia, 1935-1938.



Abb.18 Giovanni Greppi/ Giannino Castiglioni, “Presente”- Schriftzug des Sacrario di Redipuglia, 1935-1938.



Abb.19 Adalberto Libera/ Antonio Valente, sacrario dei martiri alla mostra della Rivoluzione fascista, Rom 1932.



Abb.20 Robert Tischler, Entwurf für die Totenburg in Bitola (Mazedonien), 1932.



Abb.21 Walter und Johannes Krüger, Tannenberg-Denkmal bei Hohenstein (Polen), 1924-1927.



Abb.22 Robert Tischler, Totenburg bei Annaberg (Polen), 1936-1938.

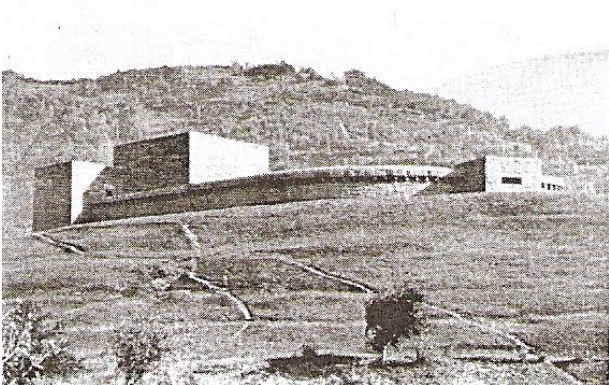


Abb.23 Robert Tischler, Totenburg in Quero (Venetien), 1936-1939.



Abb.24 Robert Tischler, Totenburg bei El Alamein (Ägypten), 1955.

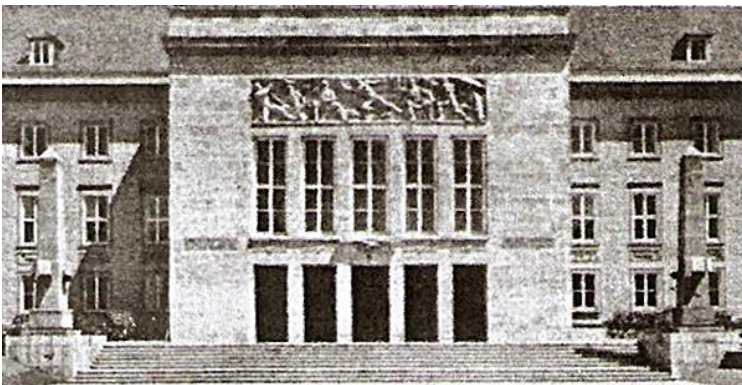


Abb.25 Wilhelm Kreis, Lufthaukommando Dresden, 1935-1938.



Abb.26 Wilhelm Kreis, Entwurf für das Völkerschlachtdenkmal in Leipzig, ca.1895.



Abb.27 Wilhelm Kreis, Bismarcksäule bei Eisenach (Thüringen), 1902.

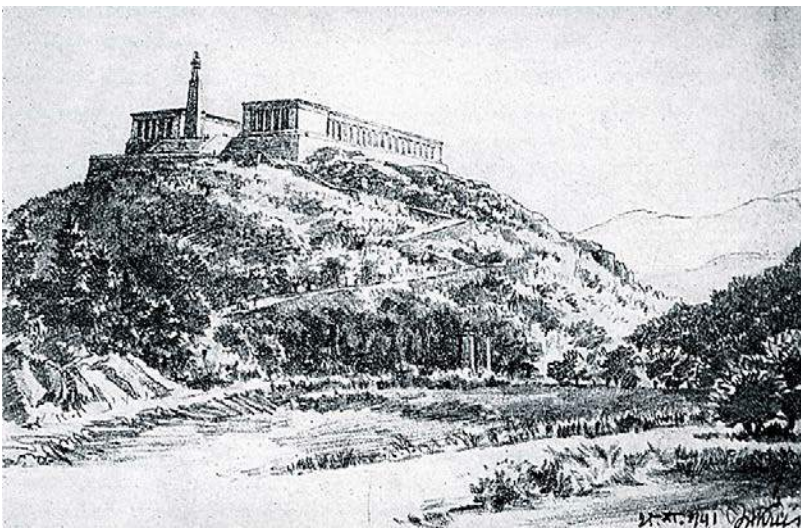


Abb.28 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Krieger Ehrenmal am Fuße des Olymp, 1941.

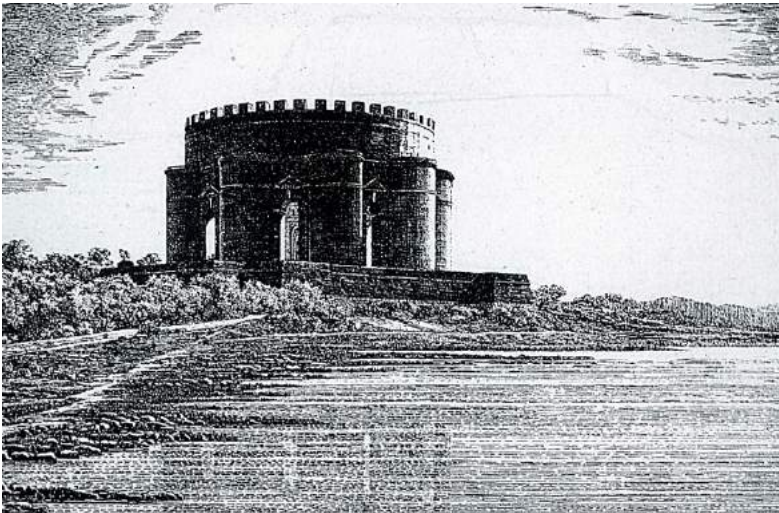


Abb.29 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Kriegerehrenmal an der Weichsel bei Warschau, 1941.



Abb.30 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Kriegerehrenmal entlang der Ärmelkanalküste, 1941.

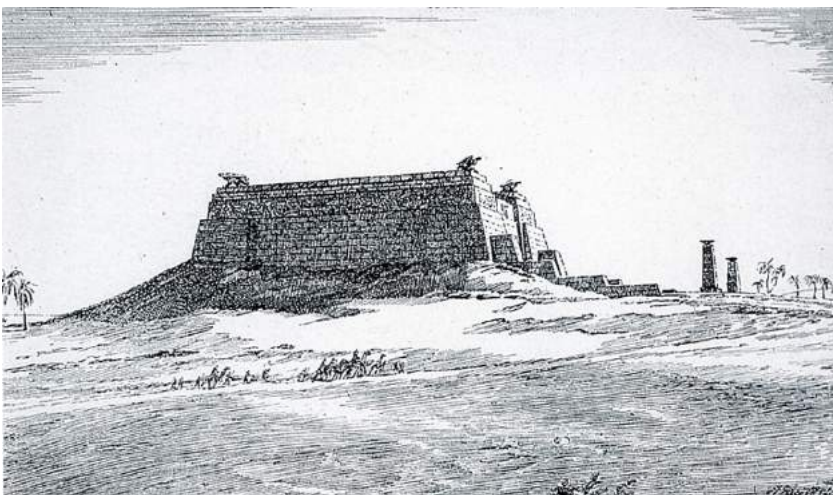


Abb.31 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Kriegerehrenmal in Nordafrika, 1941.



Abb.32 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Kriegerehrenmal am Dnjepr, 1943.

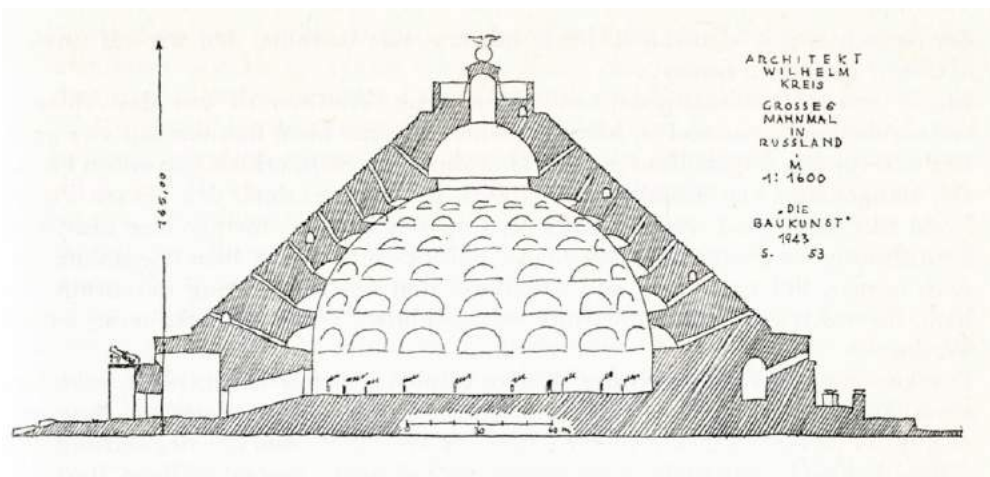


Abb.33 Wilhelm Kreis, Schnitt des Kriegerehrenmals am Dnjepr, 1943.

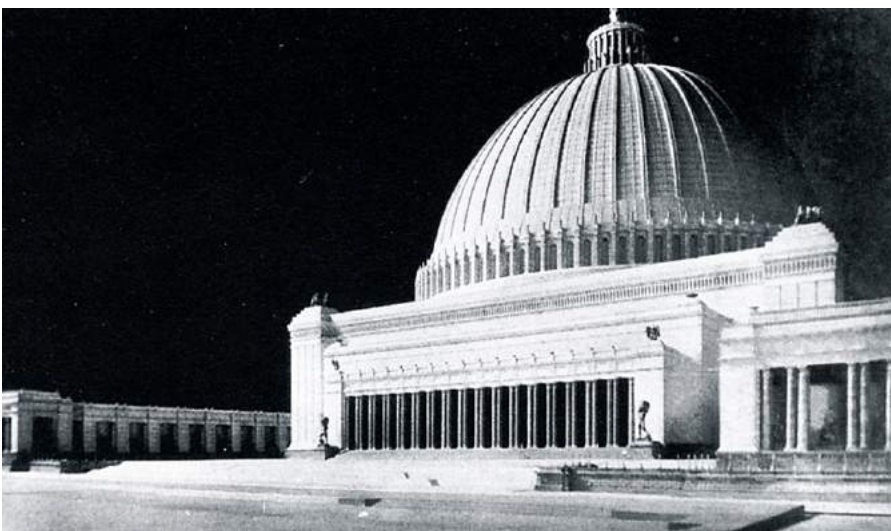


Abb.34 Albert Speer, Modell der „Großen Halle“ in Berlin, 1939.



Abb.35 Friedrich von Gärtner/ Leo von Klenze, Befreiungshalle in Kelheim (Bayern), 1842-1863.

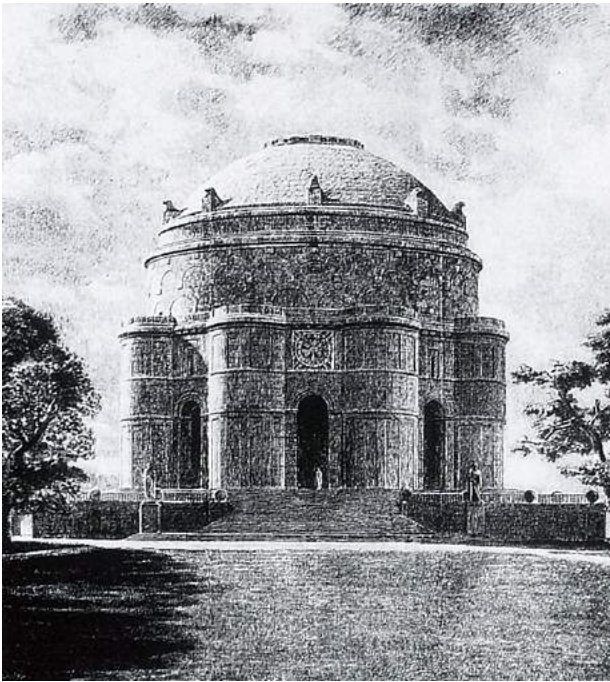


Abb.36 Wilhelm Kreis, Entwurf für ein Bismarck-Nationaldenkmal bei Bingen (Rheinland-Pfalz), 1911.



Abb.37 Adalberto Libera, Fassade der Mostra della Rivoluzione fascista in Rom, 1932.

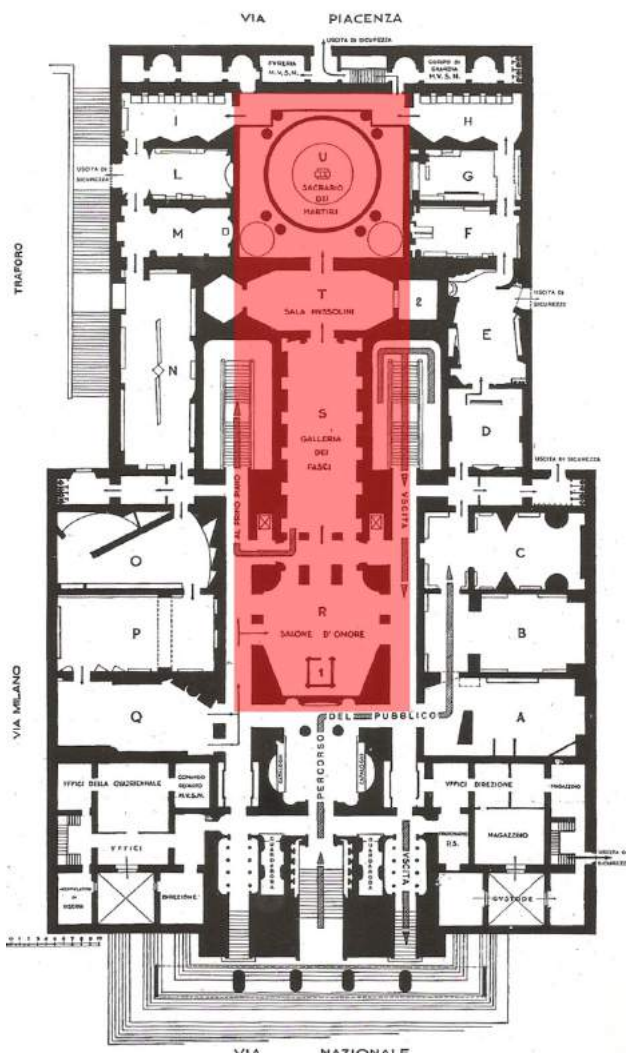


Abb.38 Übersichtsplan aus dem Ausstellungskatalog, 1932.

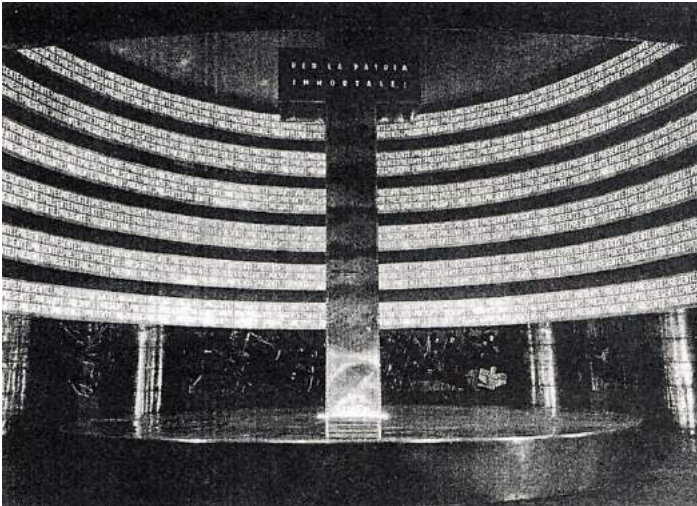


Abb.39 Adalberto Libera/ Antonio Valente, sacrario dei martiri alla mostra della Rivoluzione fascista in Rom, 1932.

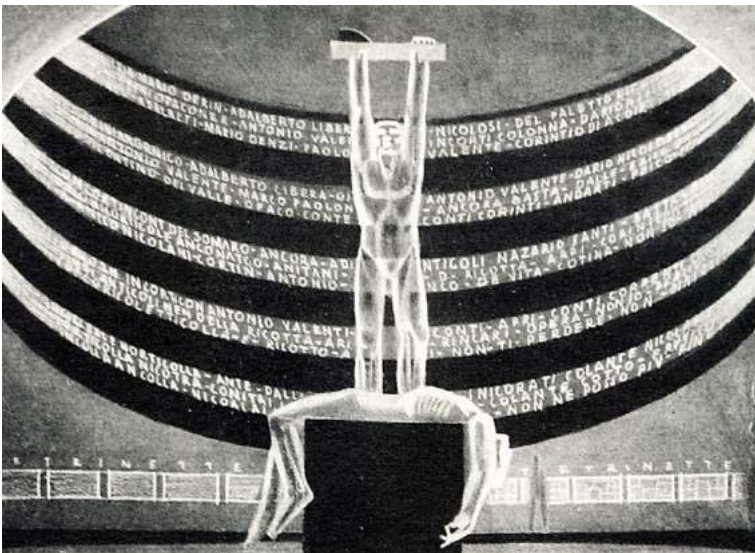


Abb.40 Adalberto Libera/ Antonio Valente, Ursprünglicher Entwurf für den sacrario die matiri in Rom, 1932.

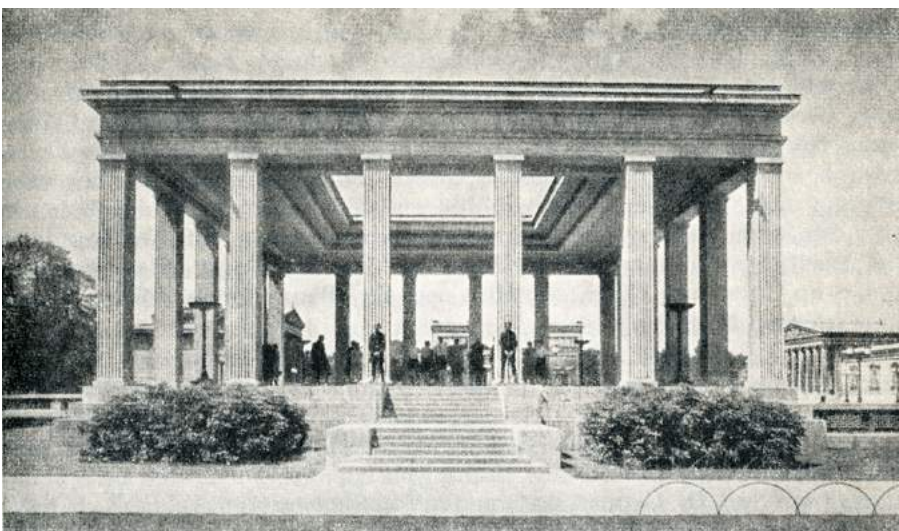


Abb.41 Paul Ludwig Troost, Ehrentempel am Münchner Königsplatz, 1934-1936.

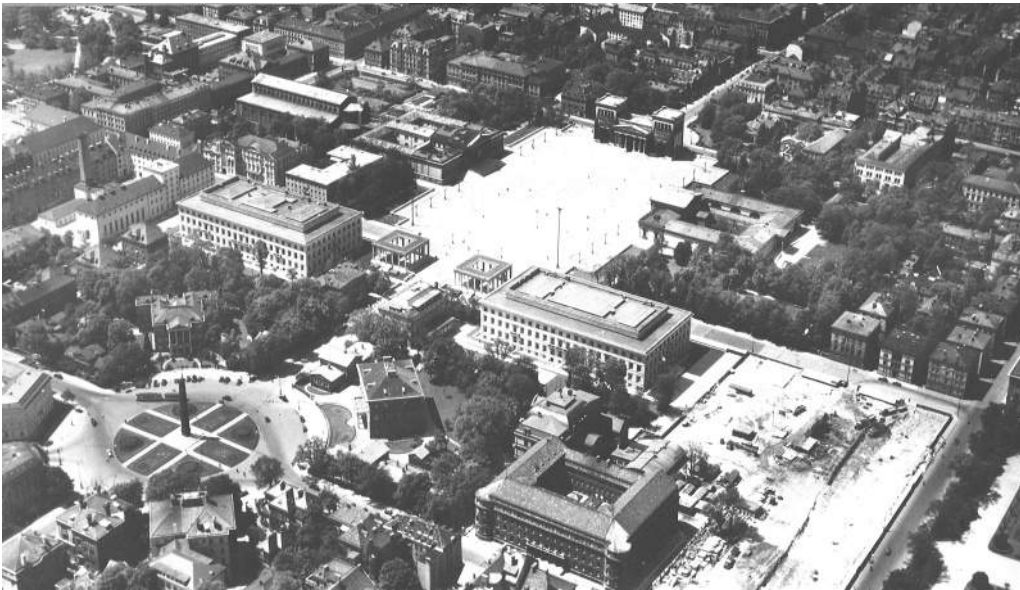


Abb.42 Vogelschau auf den von den Nationalsozialisten umgestalteten Münchner Königsplatz, 1936.



Abb.43 Paul Ludwig Troost, Ehrentempel am Münchner Königsplatz, 1934-1936.

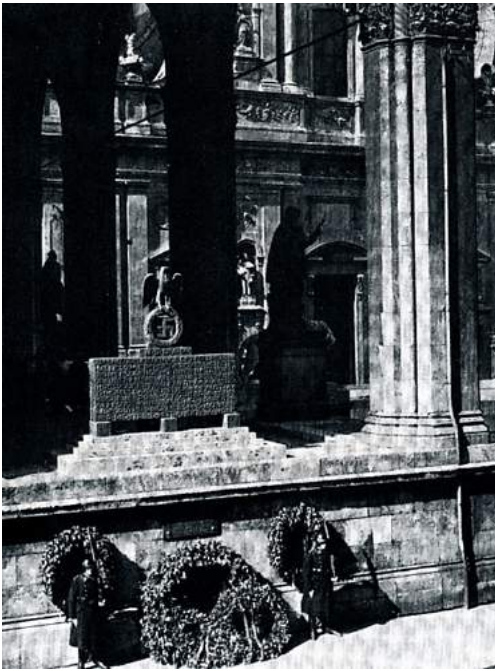


Abb.44 Paul Ludwig Troost/ Kurt Schmid-Ehmen, Gedächtnismal Feldherrenhalle am Odeonsplatz in München, 1936.



Abb.45 Albert Speer, Modell der Nord-Süd-Achse in Berlin, 1942.

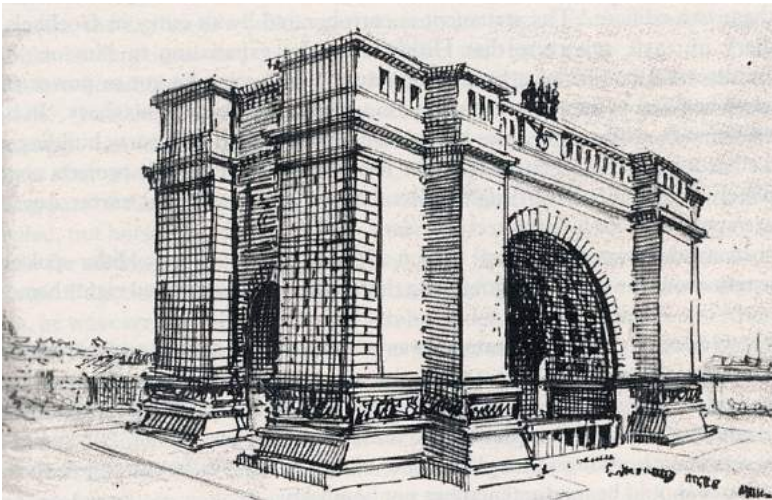


Abb.46 Albert Speer, Entwurf für den Triumphbogen auf der Nord-Süd-Achse in Berlin, 1930er Jahre.

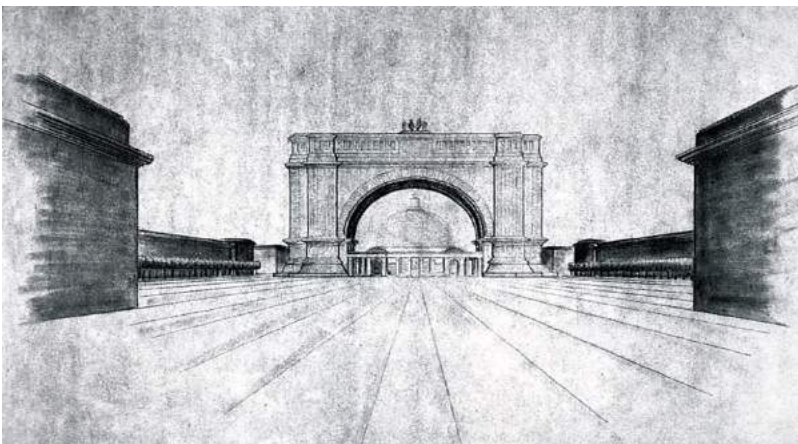


Abb.47 Albert Speer, Skizze des Triumphbogens und der „Große Halle“ in Berlin, 1930er Jahre.

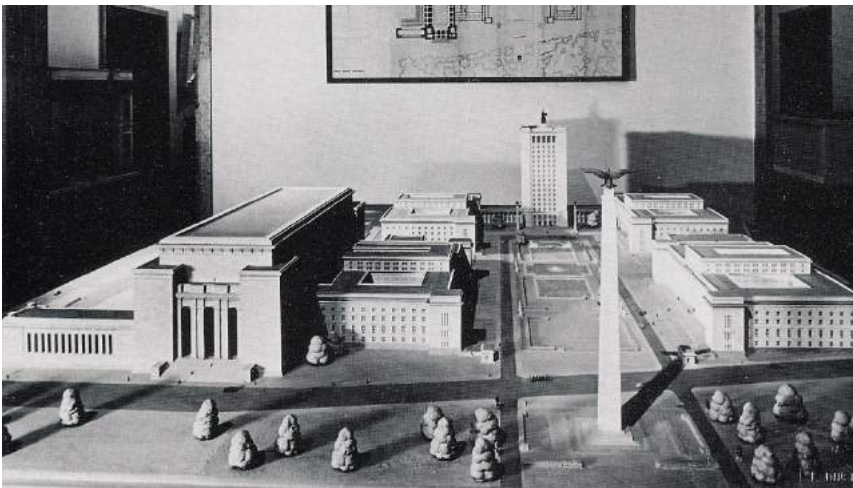


Abb.48 Wilhelm Kreis, Modell des OKH und der Soldatenhalle in Berlin, 1939.

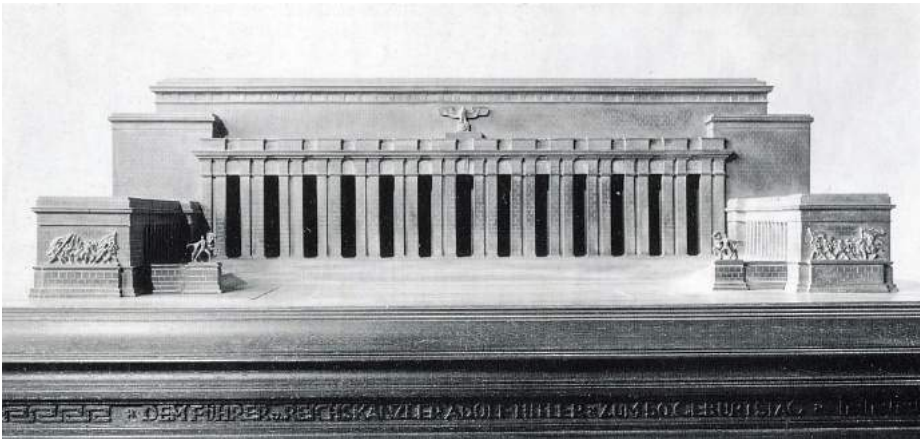


Abb.49 Wilhelm Kreis, Soldatenhalle in Berlin, 1939.

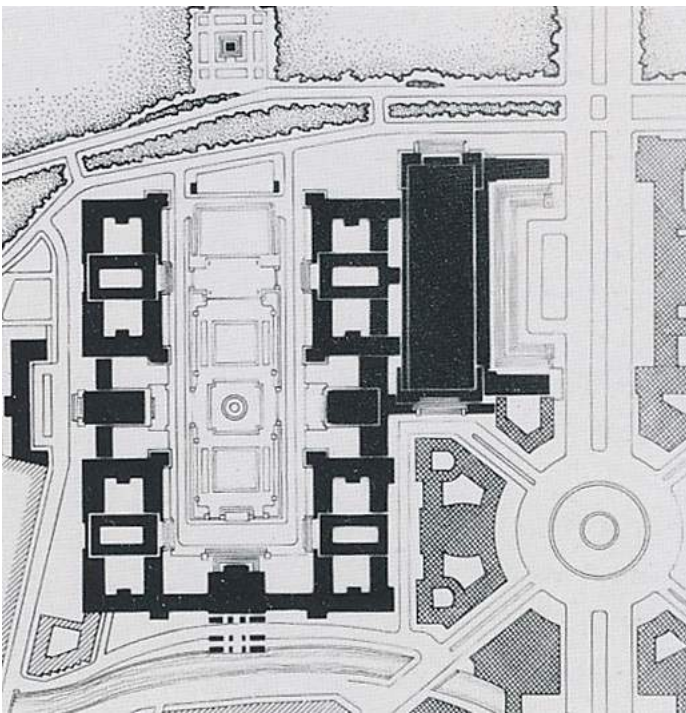


Abb.50 Wilhelm Kreis, Grundriss des OKH und der Soldatenhalle in Berlin, 1939.



Abb.51 Wilhelm Kreis, Versammlungsraum der Soldatenhalle in Berlin, 1939.



Abb.52 Wilhelm Kreis, Krypta der Soldatenhalle in Berlin, 1939.



Abb.53 Publio Morbiducci, La storia di Roma attraverso le opere edilizie, Bozzetto, Rom 1939.



Abb.54 Titelblatt der Publikation zum Architekturwettbewerb für den Palazzo del Littorio in Rom, 1936.

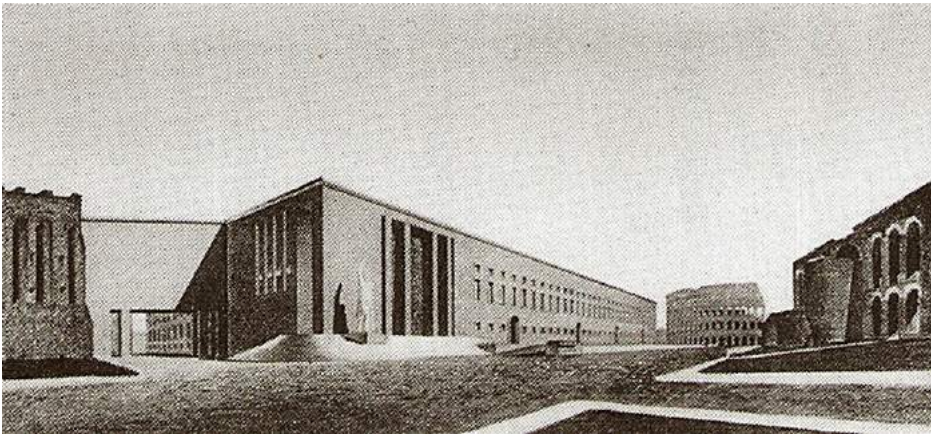


Abb.55 Gruppo Foschini, Gewinner des Wettbewerbs für den Palazzo del Littorio in Rom, 1936.

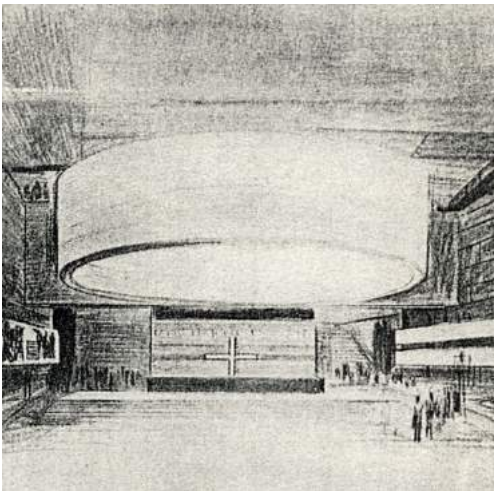


Abb.56 Mario Sironi, Skizze für den “sacario dei martiri” im Palazzo del Littorio in Rom, 1934.

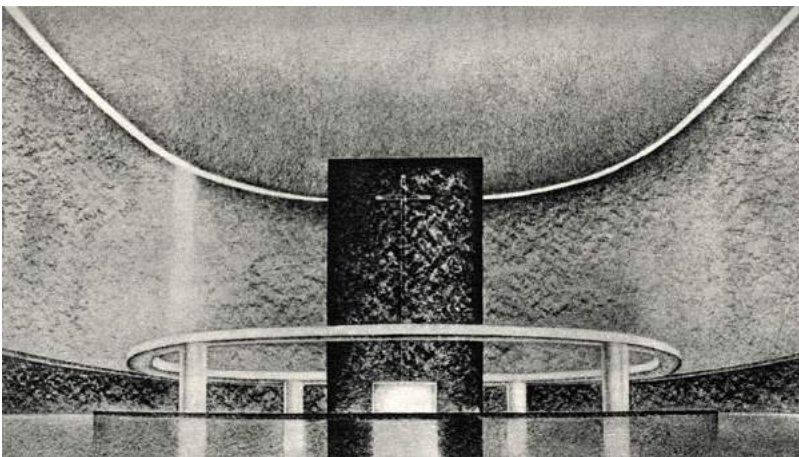


Abb.57 Giuseppe Somonà, Entwurf für den “sacrario dei martiri” im Palazzo del Littorio in Rom, 1936.



Abb.58 Vogelschau auf die in Foro Italico unbenannte faschistische Sportstätte, Rom 1950er Jahre.



Abb.59 Enrico del Debbio, Accademia di Educazione fisica, 1928-1932.



Abb.60 Enrico del Debbio, Stadio dei Marmi im Foro Mussolini in Rom, um 1932.



Abb.61 Luigi Moretti, Piazzale dell'Impero im Foro Mussolini in Rom, 1937.



Abb.62 Enrico del Debbio, Projekt eines Kolosses über dem Foro Mussolini in Rom, 1934.



Abb.63 Luigi Moretti, Cella commemorativa al Foro Mussolini in Rom, 1940.

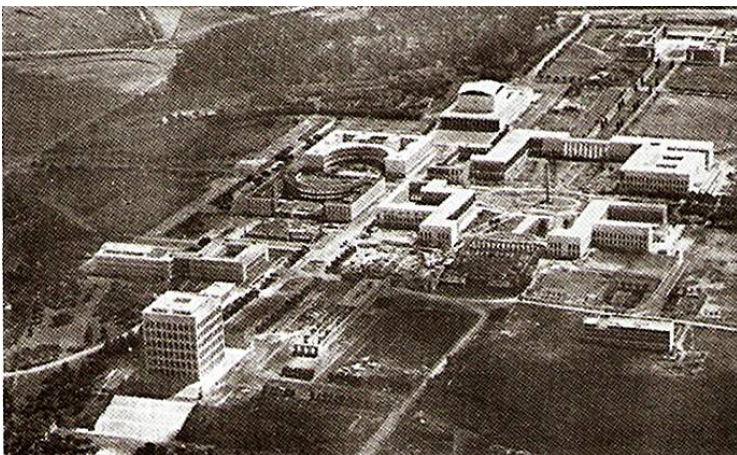


Abb.64 Vogelschau des E.U.R.-Areal in Rom, um 1950.



Abb.65 Marcello Piacentini, Entwurf für die Via della Conciliazione in Rom, 1942.

11. Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Sandro Scarrocchia, Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta, Milano 1993, S.205.

Abb.2: Hans-Ernst Mittag, Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst, in: Berthold Hinz/Hans-Ernst Mittag/ Wolfgang Schäche/ Angela Schönberger (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.39.

Abb.3: Igor Golomstock, Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China, London 1990, S.267.

Abb.4: Laura Safred, Arte, storia e memoria, in: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Quotidiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliche des 1. Weltkrieges, Udine 1999, S.64.

Abb.5: Guido Zucconi, Architetture per un culto laico degli eroi, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.346.

Abb.6: Paolo Nicoloso, Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti, Udine 2012, S.93.

Abb.7: Anna Maria Fiore, I sacrari della Grande Guerra, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.362.

Abb.8: Anna Maria Fiore, I sacrari della Grande Guerra, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.356.

Abb.9: <http://www.sibillini-mtb.it/percorsi-alpi-dolomiti/monte-grappa/>

Abb.10: <http://www.sibillini-mtb.it/percorsi-alpi-dolomiti/monte-grappa/>

Abb.11: <http://www.cycling-challenge.com/monte-grappa-the-two-steep-sides/>

Abb.12: http://www.artefascista.it/monte_grappa_fascismo_archite.htm

Abb.13: Paolo Nicoloso, Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti, Udine 2012, S.90.

Abb.14: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra nella testa: arte popolare, esperienze, memoria nel primo conflitto mondiale, Trieste 1998, S.119.

Abb.15: Lucio Fabi, La guerra quotidiana, in: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Quotidiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliche des 1. Weltkrieges, Udine 1999, S.43.

Abb.16: http://www.icbisuschio.it/med_bisuschio/Trieste%202009/Redipuglia.htm

Abb.17: Lucio Fabi, La guerra quotidiana, in: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra in salotto. Miti, Monumenti, Memoria, Quotidiano della Grande Guerra/ Der Krieg im Salon. Mythen, Denkmäler, Erinnerungen, Alltägliche des 1. Weltkrieges, Udine 1999, S.45.

Abb.18: <http://comitatotricolore.org/tag/redipuglia/>

Abb.19: Lucio Fabi (Hrsg.), La guerra nella testa: arte popolare, esperienze, memoria nel primo conflitto mondiale, Trieste 1998, S.120.

Abb.20: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.233.

Abb.21: Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998, S.214.

Abb.22: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.242.

Abb.23: Meinhold Lurz, Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis, in: Berthold Hinz (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.193.

Abb.24: Meinhold Lurz, Architektur für die Ewigkeit. Überlegungen zu Gestalt und Aussage von Soldatenfriedhöfen, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hrsg.), Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.87.

Abb.25: Meinhold Lurz, Die Kriegerdenkmalsentwürfe von Wilhelm Kreis, in: Berthold Hinz (Hrsg.), Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus, Gießen 1979, S.186.

Abb.26: Hans Stephan, Wilhelm Kreis, Oldenburg 1943, S.17.

Abb.27: Ekkehard Mai, Die Denkmäler im Kaiserreich, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.35.

Abb.28: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.249.

Abb.29: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.245.

Abb.30: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.253.

Abb.31: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.249.

Abb.32: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.253.

Abb.33: Anna Teut, Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Frankfurt 1967, S.223.

Abb.34: Hans J. Reichhardt/Wolfgang Schäche, Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1998, S.44.

Abb.35: Winfried Nerdinger (Hrsg.), Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof, München 2000, S.414.

Abb.36: Gunnar Brands, From World War I cemeteries to the Nazi “fortresses of the dead”: architecture, heroic landscape, and the quest for national identity in Germany, in: Joachim Wolschke-Bulmahn (Hrsg.), Places of commemoration: search for identity and landscape design, Washington D.C. 2001, S.221.

Abb.37: <http://www.mymilitaria.it/cartoline/index.php?p=7&cat=6&ordina=2>

Abb.38: Fabrizio Brunetti, Architetti e Fascismo, Firenze 1993, S.185.

Abb.39: Gemma Belli, Liturgia e progetti si sacrari, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L’architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.386.

Abb.40: Gemma Belli, Liturgia e progetti si sacrari, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L’architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.387.

Abb.41: Anna Teut, Architektur im Dritten Reich 1933-1945, Frankfurt 1967, S.125.

Abb.42: <http://alt.stolpersteine-muenchen.de/Archiv/Docu/doku-090516-grammbitter.htm>

Abb.43: Frederic Spotts, Hitler and the power of Aesthetics, Essex 2002, S.116.

Abb.44: Karl Arndt, Die NSDAP und ihre Denkmäler oder: Das NS-Regime und seine Denkmäler, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hrsg.), Denkmal-Zeichen-Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S.74.

Abb.45: Hans J. Reichhardt/Wolfgang Schäche, Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1998, S.42.

Abb.46: Frederic Spotts, Hitler and the power of Aesthetics, Essex 2002, S.317.

Abb.47: Hans J. Reichhardt/Wolfgang Schäche, Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der „Reichshauptstadt“ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen, Berlin 1998, S.138.

Abb.48: Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.184.

Abb.49: Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.186.

Abb.50: Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.183.

Abb.51: Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.168.

Abb.52: Karl Arndt, Problematischer Ruhm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943, in: Winfried Nerdinger/ Ekkehard Mai (Hrsg.), Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955, München 1994, S.187.

Abb.53: Emilio Gentile, Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista, Roma 1993, S.151.

Abb.54: Fabrizio Brunetti, Architetti e Fascismo, Firenze 1993, S.263.

Abb.55: Fabrizio Brunetti, Architetti e Fascismo, Firenze 1993, S.264.

Abb.56: Gemma Belli, Liturgia e progetti sacrali, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.388.

Abb.57: Gemma Belli, Liturgia e progetti sacrali, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.389.

Abb.58: <http://www.sinfoniasultevere.it/de/in-der-nahe/>

Abb.59: <http://www.romeartlover.it/Storia31.html>

Abb.60: Harald Bodenschatz (Hrsg.), Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S.137.

Abb.61: Harald Bodenschatz (Hrsg.), Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S.167.

Abb.62: Harald Bodenschatz (Hrsg.), Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S.138.

Abb.63: Gemma Belli, Liturgia e progetti si sacrari, in: Maria Giuffrè (Hrsg.) et al., L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939, Milano 2007, S.388.

Abb.64: Harald Bodenschatz (Hrsg.), Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S.194.

Abb.65: Harald Bodenschatz (Hrsg.), Städtebau für Mussolini. Auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien, Berlin 2011, S.165.

12. Abstract (Deutsch)

Diese Arbeit untersucht die Architektur des Nationalsozialismus in Deutschland und des Faschismus in Italien hinsichtlich des ideologisch aufgeladenen und aufwendig betriebenen Totenkults. Gemeinsamkeiten und Unterschiede zeigen sich anhand von ausgewählten Beispielen aus den Bereichen der Memorial- und Repräsentationsarchitektur. Im Gefallenenkult des 1. Weltkriegs begründet, wurde der totalitäre Totenkult auf die im Kampf um die Machtergreifung getöteten Nationalsozialisten und Faschisten ausgeweitet. Die gefallenen Soldaten und die sogenannten „Parteimärtyrer“ wurden zunehmend zu einer Gruppe zusammengefasst und als Einheit verstanden. Im weiteren Verlauf nahm dieser Kult die Züge einer politischen Religion an, die langsam an die Stelle der traditionellen kirchlichen Institutionen treten sollte.

Die in der Arbeit besprochenen Beispiele offenbaren die Rolle der Architektur innerhalb des totalitären Planes das allgemeine Deutungsmonopol zu beanspruchen. In den ausgeführten bzw. lediglich geplanten Bauten spiegelt sich der Versuch der Regime wider die Geschichte neu zu schreiben, um die eigene Herrschaft zu legitimieren. Gleichzeitig sollten sie die Stellung des Soldaten innerhalb der nationalsozialistischen und faschistischen Gesellschaft zum Ausdruck bringen, sowie eine neuerliche Kriegsmobilisierung vorantreiben. Der Austausch und die gegenseitige Beeinflussung der beiden Diktaturen auf der Ebene der Ideologie und im Bereich der bildenden Künste stehen im Fokus der Ausführungen. Dabei stellen die Zentralität des Totenkults für den Themenbereich des Totalitarismus und die Vergleichbarkeit dieser Kulturräume die wesentlichen Kernaussagen der Arbeit dar.

13. Abstract (Italiano)

La tesi di laurea analizza l'architettura nazista e quella fascista sotto l'aspetto del culto del morto che in quel preciso contesto storico e culturale fu non solo fortemente pervaso dall'ideologia totalitaria ma anche ufficialmente promosso con tutti i mezzi a disposizione. Attraverso i numerosi esempi che appartengono al genere dell'architettura commemorativa e di rappresentanza, si riconoscono le varie somiglianze nonché le nette differenze dei due paesi. Il culto del morto negli stati totalitari si basava sul culto del soldato caduto del primo conflitto mondiale e fu in seguito esteso ai compagni fascisti e nazisti che erano morti durante la presa del potere. Con il passare del tempo i soldati caduti e i cosiddetti "martiri del partito" divennero un solo gruppo e costituivano quindi una vera e propria unità. Questo culto acquisì le sembianze di una religione politica che doveva di lì a poco sostituire le autorità ecclesiastiche tradizionali.

Gli esempi descritti nella tesi rivelano il ruolo svolto dell'architettura nel piano dei regimi totalitari di controllare la mentalità collettiva. Gli edifici progettati furono in parte realizzati e rappresentano il tentativo del fascismo e del nazismo di riscrivere la storia allo scopo di legittimare il proprio potere. Allo stesso tempo dovevano esprimere la posizione di rilievo del comune soldato all'interno della società totalitaria e al sorgere del secondo conflitto mondiale mettere in moto una nuova mobilitazione bellica. L'elaborazione argomentativa di questo testo prende di mira lo scambio culturale tra la Germania e l'Italia nonché il loro influsso reciproco. Tra le principali tesi si trovano l'importanza cruciale del culto del morto all'interno del totalitarismo e la notevole comparabilità di queste due aree culturali.